

**ISTANBUL TECHNICAL UNIVERSITY ★ GRADUATE SCHOOL OF ARTS AND SOCIAL
SCIENCES**

JAZZ VIBRAPHONE IN TURKEY: A PEDAGOGICAL APPROACH



M.A. THESIS

Ayberk GARAGON

Department of Music

Music Program

DECEMBER 2017

**ISTANBUL TECHNICAL UNIVERSITY ★ GRADUATE SCHOOL OF ARTS AND SOCIAL
SCIENCES**

JAZZ VIBRAPHONE IN TURKEY: A PEDAGOGICAL APPROACH



M.A. THESIS

**Ayberk GARAGON
(409141101)**

Department of Music

Music Program

Thesis Advisor: Assoc. Prof. Dr. Jerfi AJİ

DECEMBER 2017

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRKİYE'DE CAZ VİBRAFON: PEDAGOJİK BİR YAKLAŞIM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Ayberk GARAGON
(409141101)**

Müzik Anabilim Dalı

Müzik Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Jerfi AJİ

ARALIK 2017

Ayberk Garagon, a M.A. student of ITU Graduate School of Arts and Social Sciences, student ID 409141101, successfully defended the thesis entitled “JAZZ VIBRAPHONE IN TURKEY: A PEDAGOGICAL APPROACH”, which he prepared after fulfilling the requirements specified in the associated legislations, before the jury whose signatures are below.

Thesis Advisor : **Assoc. Prof. Dr. Jerfi AJİ**
İstanbul Technical University

Jury Members : **Assoc. Prof. Dr. Robert Reigle**
İstanbul Technical University

Assoc. Prof. Dr. Muzaffer Özgü Bulut
Ondokuz Mayıs University

Date of Submission : 17 November 2017

Date of Defense: 15 December 2017



FOREWORD

First of all, I will always consider myself lucky to have such great friends as; Alper Önen, Dilara Pala and Oğul Koker. I will always be grateful for their support throughout the process.

I would like to thank my advisor Assoc. Prof. Dr. Jerfi Aji for his constant support and guidance.

I am indebted to my instructor, Amy Salsgiver Dorsay for her guidance throughout my master studies at MIAM. She has greatly influenced me to improve myself as a percussionist. It would not have been possible for me to discover the world of percussion without her teaching and support.

I thank my interviewees Can Tutuğ and Alp Özdayı for their patience, sincerity and sympathy. Without their help I couldn't write this thesis.

I thank all of the MIAM library employers; Özlem Gürkan, Sami Tunca Olcayto and Aslı Bala Aşkan, for helping me during the research period and lend their helping hand when I needed.

Finally, I would like to express my deepest gratitude to my parents and all of the family for giving me the support all the time and opportunity to pursue my dreams.

December 2017

Ayberk GARAGON



TABLE OF CONTENTS

	<u>Page</u>
FOREWORD	vii
TABLE OF CONTENTS	ix
LIST OF FIGURES	xi
SUMMARY	xiii
ÖZET	xv
1. INTRODUCTION	1
1.1 Purpose	1
1.2 Outline	2
1.3 Methodology	3
2. THE VIBRAPHONE	5
2.1 Classification & Taxonomy	5
2.2 Evolution of the Vibraphone	6
2.3 Physics of the Vibraphone.....	9
2.4 Mallets	12
2.5 Vibraphone Techniques.....	13
2.5.1 General mallet percussion techniques	13
2.5.2 Vibraphone-specific techniques	18
3. THE VIBRAPHONE IN JAZZ MUSIC	23
3.1 History of Jazz Vibraphone	23
3.1.1 Pioneers	24
3.1.2 Vibraphone in jazz music after the 60's.....	30
3.1.3 Current state of the vibraphone in jazz music.....	33
3.2 History of Jazz Vibraphone in Turkey	35
4. A SURVEY OF JAZZ VIBRAPHONE MATERIALS	37
4.1 Method Books	37
4.1.1 <i>Berklee practice method: vibraphone</i> , Ed Saindon	37
4.1.2 <i>Four mallet studies</i> , Gary Burton	39
4.1.3 <i>Introduction to jazz vibes</i> , Gary Burton	42
4.1.4 <i>Jazz mallets in session</i> , Arthur Lipner	44

4.1.5 <i>The jazz vibraphone book</i> , Dick Sisto.....	47
4.1.6 <i>Velocity warm-ups</i> , Charles Dowd.....	48
4.1.7 <i>Voicing and comping for jazz vibraphone</i> , Thomas L. Davis.....	51
4.1.8 <i>Pedaling and dampening</i> , David Friedman.....	53
4.2 Other Materials.....	54
5. INTERVIEWS.....	57
5.1 Alp Özdayı.....	57
5.2 Can Tutuğ.....	64
6. CONCLUSION.....	73
REFERENCES.....	77
APPENDICES.....	81
APPENDIX A: Transcriptions of the Interviews in Turkish.....	81
Appendix A1: Transcription of Interview with Alp Özdayı.....	81
Appendix A2: Transcription of Interview with Can Tutuğ.....	95
APPENDIX B: Glossary.....	111
CURRICULUM VITAE.....	113

LIST OF FIGURES

	<u>Page</u>
Figure 2.1: The Leedy Vibraphone.....	7
Figure 2.2: Deagan Model “145”.....	8
Figure 2.3: Musser M44 Vibraphone.....	9
Figure 2.4: Range of the vibraphone.....	9
Figure 2.5: 4 Octave Yamaha Vibraphone C2 to C6.....	9
Figure 2.6: Cross-section of a bar.....	10
Figure 2.7: Resonators under the bars.....	11
Figure 2.8: Xylosynth.....	12
Figure 2.9: Mallets.....	12
Figure 2.10: Two-mallet grip.....	15
Figure 2.11: Traditional cross-grip.....	15
Figure 2.12: The Burton grip.....	16
Figure 2.13: The Stevens grip.....	17
Figure 2.14: Pedaling notation.....	19
Figure 2.15: Dampening notation.....	19
Figure 2.16: Dead Stroke notation.....	20
Figure 3.1: Red Norvo.....	24
Figure 3.2: Lionel Hampton.....	26
Figure 3.3: Milt Jackson.....	28
Figure 3.4: Gary Burton.....	30
Figure 3.5: Bobby Hutcherson.....	32
Figure 3.6: Joe Locke.....	33
Figure 3.7: Stefon Harris.....	34



JAZZ VIBRAPHONE IN TURKEY: A PEDAGOGICAL APPROACH

SUMMARY

The purpose of this thesis is to find out the ways how autodidact jazz vibraphonists learn their art. As part of the classical orchestra and jazz band, vibraphone is a relatively new instrument. It was developed in the U.S. in the early 20th century. The progress of jazz music and vibraphone continued parallel to each other. All of the early jazz vibraphonists were self-taught or had started their careers by playing another instrument.

Today, there are not many vibraphone players and teachers outside the United States and Europe. Furthermore, the number of jazz vibraphone players in Turkey is much less than that. This leads to anyone who wants to learn this instrument to learn by themselves. However, learning an instrument alone is a hard task for most people.

It is predictable that there are mainly two difficulties lying ahead for the self-taught jazz vibraphonists to overcome. First is to learn jazz harmony and jazz idioms, and the second is to learn the techniques of the vibraphone.

Various educational materials can be found on these issues. I believe the most reliable source of information are method books that are written by specialists. Most of the written methods about jazz vibraphone and vibraphone techniques are recent, having been written in the past fifty years. To that end, I examined different types of jazz vibraphone methods. Also, with the development of the internet and the technology, new educational materials like apps and websites have emerged. I intend to provide a retrospective review of pedagogical materials for the vibraphone in this study.

A substantial section of this thesis consists of interviews which were made by the author with Can Tutuğ and Alp Özdayı, two prominent jazz vibraphonists living in Turkey. Both of the interviewees are self-taught on jazz vibraphone. I intend to give a broad understanding of self-taught learning derived from their experience.

In the light of the information gathered from the jazz vibraphone educational materials and interviews that have been conducted, it is seen that, even if jazz vibraphone methods are still valuable sources for self-taught musicians, new technologies became an integral part of their learning. However, the most important way of learning is a combination of listening, transcribing and studying jazz harmony.



TÜRKİYE’DE CAZ VİBRAFON: PEDAGOJİK BİR YAKLAŞIM

ÖZET

Bu tezin amacı, kendi kendini yetiştiren caz vibrafoncularının bu sanatı nasıl öğrendiklerini araştırmaktır. Klasik orkestra ve caz grubunun bir üyesi olan vibrafon, nispeten yeni bir enstrümandır. Vibrafon 20. yüzyılın başlarında ABD’de geliştirilmiş olup, caz müziği ve vibrafonun gelişimi birbirine paralel olarak devam etmiştir. İlk dönem caz vibrafonistlerinin tamamı bu enstrümanı kendi kendine öğrenmiş ya da başka bir enstrüman ile kariyerlerine başlayıp daha sonradan vibrafona geçmişlerdir.

Bugün ABD ve Avrupa dışında vibrafon sanatçıları ve öğretmenleri yeterli sayıda değildir. Türkiye’deki caz vibrafonistlerinin sayısı bundan çok daha azdır. Bu enstrüman geçmişte de çok az sayıda müzisyen tarafından çalınmıştır. Bu durum, bu enstrümanı öğrenmek isteyenler için bir yol gösterici olmadan öğrenmeye itmiştir. Bir eğitmen olmadan bir enstrüman çalmayı öğrenmek herkes için çoğunlukla zor bir durumdur.

Kendi kendine caz vibrafon öğrenmek isteyenlerin üstesinden gelmesi gereken temelde iki zorluk vardır. Birincisi caz armonisi ve caz dilini öğrenmek, ikincisi ise vibrafon çalım tekniklerini öğrenmektir.

Bu konularda çeşitli eğitim materyalleri bulunabilir. İnanıyorum ki, bu bilginin en güvenilir kaynağı, konusunda uzman kişiler tarafından yazılmış metot kitaplarıdır. Caz vibrafon ve vibrafon teknikleri ile ilgili yazılmış kaynaklar yaklaşık elli yıl öncesinde yazılmıştır. Seçilen caz vibrafon metot kitapları içerikleri açısından özetleri çıkarılmıştır. Buna ek olarak, internetin ve teknolojinin gelişmesiyle birlikte, uygulamalar ve web siteleri gibi yeni eğitim materyalleri ortaya çıkmıştır. Bu anlamda, vibrafon için yazılmış pedagojik materyallerin retrospektif bir incelemesini sunmak niyetindeyim.

Bu tezin önemli bir diğer bölümü ise, yazar tarafından yapılmış röportajlardır. Bu röportajlar için Türkiye’de yaşayan iki tanınmış caz vibrafonisti, Can Tutuğ ve Alp Özdayı seçilmiştir. Bu kişilerin seçilme sebebi ise bu alanda aktif olarak çalışan kimseler olmalarıdır. Görüşülen her iki caz vibrafoncusu da bu sanatı kendi kendilerine öğrenmişlerdir. Bu amaçla yazar, söyleşi yapılan kişilerin deneyimlerinden yararlanarak kendi kendine öğrenme hakkında geniş bir anlayış vermeyi hedeflemektedir.

Caz vibrafon eğitim materyalleri ve yapılan görüşmelerden elde edilen bilgiler ışığında, caz vibrafon metodlarının kendi kendine öğrenen müzisyenler için hala değerli kaynaklar olduğu, yeni teknolojilerin caz vibrafon öğreniminin ayrılmaz bir parçası haline geldiği görülmüştür. Bununla birlikte, öğrenmenin en önemli yolunun dinlemek, dikte etmek ve caz armonisi çalışmak olduğu sonucuna ulaşılmıştır.



1. INTRODUCTION

1.1 Purpose

This study is an inquiry to find an answer to the following questions; “How can jazz vibraphone be learned without a tutor?”, “What can be used as educational material for beginning jazz vibraphonists?”, “What are the pros and cons of self-taught learning?” “Are the jazz vibraphone methods sufficient for self-learning or are there any missing areas?” and “Is it possible to learn jazz vibraphone just from the method books?”.

The main purpose of this study is to give a guideline to anyone who is interested in playing jazz vibraphone without any access to an experienced instructor. Two jazz vibraphonists from Turkey that have been interviewed are both self-taught. Being self-taught is not a foreign concept for jazz vibraphonists. Many of the pioneers of jazz vibraphone are all self-taught.

With the development of jazz pedagogy, and vibraphone pedagogy new sources have emerged for jazz vibraphone students to help them on their way. Also, with the development of technology and the internet, many other non-traditional resources are available for students to use. In this study, the author made a survey of these materials which can be helpful for beginner jazz vibraphone students.

However, there has always been a difference between theory and practice. The purpose of this thesis is to present both theoretical (with the survey made on jazz vibraphone materials) and practical (with the interviews that were made by the author) approaches to self-taught jazz vibraphone learning.

This study also focuses on the current state of the jazz vibraphone in Turkey. Unfortunately, there isn't any academical research made in Turkey on jazz vibraphone before. In this respect, this study holds importance.

This study was not intended only for percussionists. The second chapter provides some basic information on the vibraphone including physics, its evolution and playing techniques. Thus, it can be helpful for anyone who is looking for introductory information on jazz vibraphone.

1.2 Outline

The first chapter includes purpose, outline and methodology of this thesis.

The second chapter is on the vibraphone's evolution, physics and technique. The first part also includes a brief history of the vibraphone. The vibraphone technique part is mainly separated into two main categories as; general mallet percussion techniques and vibraphone-specific techniques. Since the vibraphone is a mallet percussion, the basic technique is mostly similar to other mallet percussion instruments especially with the marimba and the xylophone. However, little differences need to be considered. The author intends to present these differences in this section. Vibraphone-specific techniques section includes pedaling, dampening and a brief mention of extended techniques. Since the vibraphone is the only instrument –except tubular bells and some glockenspiel models- with the dampening pedal, pedaling technique and consequently the dampening technique became an integral part of playing the vibraphone.

The third chapter is about vibraphone in jazz music. It started from early days of the vibraphone until today. Since this thesis' scope is on learning, it is important to know how the masters learned and developed the jazz vibraphone's idiom.

The fourth chapter includes a survey of selected jazz vibraphone methods. Selected jazz vibraphone method books are reviewed according to their content including a personal comment at the end of their section by the author.

The fifth chapter includes interviews with Alp Özdayı and Can Tutuğ.

In the last chapter, the author shares the information derived from interviews and analysis of materials and compares them to certain topics.

Appendix A includes the transcriptions of the interviews in Turkish. Appendix B includes glossary on jazz and vibraphone terminology.

1.3 Methodology

Interviews were made and transcribed by the author. The interview of Alp Özdayı was made face to face in İzmir on September 28th, 2017 at a cafe. This interview was recorded on an iPad with the app *AVR PRO*. The interview of Can Tutuğ was conducted by e-mail on October 18th, 2017.

Interview questions were prepared by the author on the topics of personal and educational background, vibraphone education, vibraphone methods, vibraphone practice, performance practices and miscellaneous questions. While preparing the interview questions the author also reviewed the text material in the selected method books in order to ask relevant questions about the content of method books.

Most of the questions on vibraphone education and their practice on vibraphone were prepared to evaluate learning the basic concepts of jazz vibraphone playing, their practice habits and common practice tools. The questions on vibraphone methods were prepared to evaluate their relation to the method books.

Because Alp Özdayı's interview was made face to face and he is a classically trained percussionist, in order not to interrupt the flow of the interview and benefit from his valuable experiences, there are some different questions on the comparison of jazz vibraphone with classical mallet percussion in Alp Özdayı's interview. However, the flow of both interviews was reorganized in the same manner for the ease of the reader.

Original transcriptions of the interviews in Turkish can be found in Appendix A. All of the information used in chapter five was derived from there.

Eight jazz vibraphone method books were selected for chapter four. While selecting these method books the author tried to select the books that were mentioned in the interviews, widely used fundamental method books, recently published books, all-inclusive books, books that were written on specific subjects and books that include backing tracks to give a retrospective view of method books to the reader.

Each method book was examined thoroughly in order to provide a substantial evaluation of its contents, with the aim of giving a road map to the beginner jazz vibraphonists.



2. THE VIBRAPHONE

2.1 Classification & Taxonomy

According to the Hornbostel-Sachs system¹, the vibraphone is a struck idiophone instrument; a metal idiophone which is also called a *metallophone*. Metallophones have existed in the Far East for over 1,000 years (Blades, 2005, p. 101). However, vibraphone's development was initially in the United States; there is no direct link between the vibraphone and other Far East metallophones like Javanese *gender*.

In the classification of percussion instruments, vibraphone belongs to “keyboard”, “bar”, “tuned” or “mallet” percussion. According to Blades (2005), it is in the tuned percussion family with the glockenspiel, xylophone, marimba and tubular bells (p. 398). Peters (1995): “The pitched percussion instruments whose bars (or tubes, in the case of the chimes) are arranged chromatically, the same as the piano keyboard, have become known as “keyboard percussion instruments” or “mallet” instruments” (p. 7).

Jazz vibraphonists tend to conceive the vibraphone more like a keyboard instrument than a percussion instrument. Stefon Harris states:

I hope to see the vibraphone become more associated with the keyboard family of instruments. Piano is a percussion instrument, but it has carved out its own space. I'd like to see the same thing happen for the vibraphone, because to deal with the instrument in a jazz context you need to be coming from a harmonic perspective. Lots of people have very good technique already, and it's pretty amazing how far the instrument has come in just a hundred years. Technique is not really the issue. It's more about harmonic depth. (Smith, 2015, p. 11)

Another jazz vibraphonist shares this idea, Tony Micelli states;

¹ It is a system of musical instrument classification devised by Erich Moritz von Hornbostel and Curt Sachs.

I think of it as a part of the keyboard family. Vibraphone is also a part of the percussion family, but so is the piano, and nobody thinks of the piano as a percussion instrument. The piano stands out as its own instrument, and I think the vibraphone should be viewed in the same way. That will attract more people to play it-not just percussionists. (Smith, 2015, p. 11)

2.2 Evolution of the Vibraphone

“The desire for the extraordinary in the early 20th century vaudeville was probably responsible for the introduction of the vibraphone into the field of entertainment where the xylophone and numerous novel percussion instruments were popular features” (Blades & Holland, n.d.).

Leedy Drum Manufacture Co. was founded by Ulysses G. Leedy. Besides drum parts, they produced xylophones, bells and other percussion instruments. In 1902, Herman Winterhoff joined the company as an instrument maker. In 1916, Winterhoff succeeded in attaching a motor to a mallet instrument. Therefore, he could create a *vox humana* effect² (“The Leedy Drum Company”, n.d.). This “metal marimba” (also known as steel marimba) was released in 1922. This new vibrato capability gave birth to the term “vibraphone” (Figure 2.1) in 1924 (Cheesman, 2012, p. 1).

This model didn’t have a pedal attachment, unlike the modern vibraphone. It was used first time in the recordings of “Aloha 'Oe”and Gypsy “Love Song” in 1924 by Louis Frank Chiha. The dampening pedal was later invented by William D. “Billy” Gladstone in 1927 (Stallard, 2015).

² *Vox humana*, “human voice”, is one of the oldest organ stops which is designed to imitate a singing choir or soloist (Stauff, 2009).



Figure 2.1: The Leedy Vibraphone³.

Another important company who served in the development of the vibraphone is Deagan. John Calhoun Deagan's first success was the improvement of the German glockenspiel into perfectly tuned orchestra bells which became a standard, in 1880. He founded his company in 1913 as J. C. Deagan Musical Bells, Inc. and three years later it became J. C. Deagan Inc. ("J.C. Deagan Inc.", n.d.). In 1927, Deagan released an instrument called "vibraharp" which was developed by chief engineer Henry J. Schluter. They named it Model 145 (Figure 2.2). It had a damper pedal and a motor with adjustable vibration speed ("Deagan Vibraharp", n.d.). Roy C. Knapp of the Chicago Little Symphony was the first to broadcast the vibraharp on the radio with his arrangement of "Mother Machree" (Stallard, 2015).

³ Retrieved October 18, 2017, from <http://rhythmdiscoverycenter.org/wp-content/uploads/2013/05/Double-Drumming-002.png>



Figure 2.2: Deagan Model “145”⁴.

There was a misconception about what to call this instrument for the writers and musicians, Leedy used “vibraphone”, Deagan patented “vibraharp” so that competitors would not use it. Musser used “vibes” and “vibraceleste”. Red Norvo once stated: “Please don’t call it vibraphone, I play the vibraharp”. Lionel Hampton was also confused about what to call this instrument; he stated: “He (Louis Armstrong) liked the way I could play the drums and the way I could play bells when he wanted that kind of sound”. Eventually, “vibes” and “vibraphone” became the universal name for this instrument (Stallard, 2015).

⁴ Retrieved October 18, 2017, from <http://www.deaganresource.com/images/145.jpg>

2.3 Physics of the Vibraphone



Figure 2.3: Musser M44 Vibraphone⁵.

The standard range of the vibraphone (Figure 2.3), (Figure 2.4) is three octaves from F₃ to F₆ (Moore, 1970).



Figure 2.4: Range of Vibraphone⁶.

Three and a half octave and four octave vibraphones (Figure 2.5) are also manufactured.



Figure 2.5: 4 Octave Yamaha Vibraphone C₂ to C₆⁷.

⁵ Retrieved October 18, 2017, from <http://www.lonestarpercussion.com/Keyboards/Vibraphones/Musser-M55-M55-30-Octave-Silver-Pro-Vibe-Vibraphone.html>

⁶ Retrieved October 18, 2017, from <http://www.ktpercussion.com/articles/malletinstruments.html>

The vibraphone is often notated on a treble clef because of the range of the instrument. Depending on the piece, it can be notated on a single staff or a grand staff (Jones, 2009, p. 36).

The bars are commonly made of aluminum alloy (Rossing, 2005). Different alloys (gold and silver) and different finishes (matte or mirror) are also used by manufacturers in different models. Bar size varies according to the manufacturer. “Bars have two points called "nodes" (Figure 2.6) along the length of the bar where there is no motion. Bars supported on a cord that runs along the length of the instrument. Each bar is drilled horizontally at its two nodes to accommodate the supporting cord” (“The Construction and Tuning of Vibrating Bars”, 2009).

The best sound comes from the bars when it is struck in the center, above the resonators. Except, the fast passages flat end of the bars can be used. Unless a special textural color is intended, the area where the cord passes through the bars is avoided (Peters, 1995, p. 13).

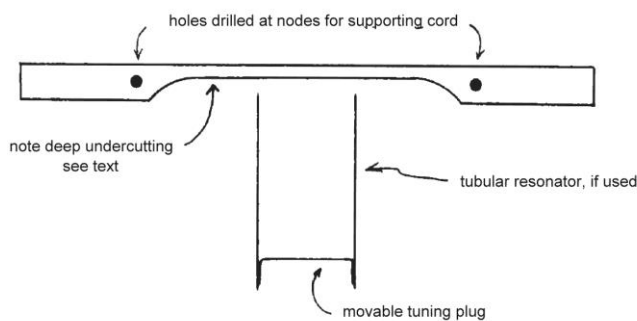


FIGURE 2 – CROSS-SECTION OF A TYPICAL VIBRAHARP OR MARIMBA BAR

Figure 2.6: Cross-section of a bar⁸.

⁷ Retrieved October 18, 2017, from https://usa.yamaha.com/products/musical_instruments/percussion/vibraphones/yv-4110/index.html

⁸ Retrieved September 11, 2017, from <https://www.mmdigest.com/Gallery/Tech/XyloBars.html>

Resonators (Figure 2.7) are cylindrical aluminum tubes that suspend vertically close to the underside of the bars. They aid the bars to produce the desired tone quality.

Resonators are an essential part of the vibraphone (Moore, 1970).

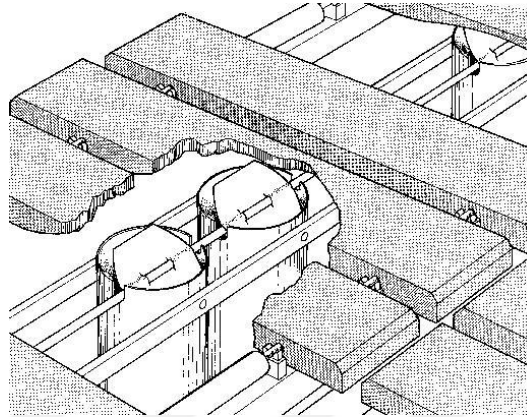


Figure 2.7: Resonators under the Bars⁹.

The vibraphone is equipped with a foot-controlled pedal which operates very similar to the piano's sustain pedal. Pressure on the pedal releases the felt damper under the bars which make the bars ring freely, and pressure on the pedal damps bars (Blades & Holland, n.d.). The pedal of the vibraphone can be adjustable in height unlike the piano pedals, so it makes it a personal choice of the vibraphonists.

The first vibraphone which was produced by Leedy Drum Manufacture Co. didn't have a pedal mechanism. The dampening pedal was later invented by William D. "Billy" Gladstone in 1927 (Stallard, 2015).

The outstanding feature of the vibraphone is its unique vibrato. In the tube-resonated model, this is obtained by the repeated opening and closing of the upper (open) ends of the resonators by means of revolving vanes. The vanes are attached to a spindle which is driven by a motor mechanism. The repeated breaking up of the sound causes it to emerge in a series of pulsations, the speed of which is governed by adjusting the revolutions of the spindle. (Blades & Holland, n.d.)

⁹ Retrieved October 18, 2017, from http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/img/grove/music/F007180?q=vibraphone&search=quick&pos=6&_start=1#firsthit

The speed of rotation of the disks may be adjusted to produce a slow vibrate or a fast vibrate. Sometimes vibraphones are played without vibrato by switching off the motor driving the disks (Rossing, 2005).

Recently there were electronic MIDI mallet percussion instruments (Figure 2.8) that have been produced by different manufacturers. Some vibraphonists use these instruments for their light-weight, ease of transportation and technological possibilities.



Figure 2.8: Xylosynth¹⁰.

2.4 Mallets



Figure 2.9: Vibraphone Mallets¹¹.

For the vibraphone player the mallet is the mouthpiece. A saxophonist can choose various mouthpieces and reeds, each producing a different type of sound. Likewise, the vibraphonists can choose mallets of different weights, shapes, lengths and materials. During the 1960s and the 70s, when

¹⁰ Retrieved October 18, 2017, from <http://www.wernick.net/xylosynth/bubinga-xylosynth/>

¹¹ Retrieved October 18, 2017, from <http://orchestral.premier-percussion.com/catalogue/mallets/vibraphone>

many of us were playing, there were very few “store-bought” mallets available. Consequently, performers experimented by making their own mallets. (Sisto, 2005, p. 7)

Today, there is a great variety of vibraphone mallets (Figure 2.9) which are available for the vibraphonists. Vibraphone mallets consist of a rubber core covered with yarn. The hardness of the rubber core affects the tone quality, with a harder core the sound is more articulate as well as having more higher partials present (Moore, 1970).

The shaft of the mallet is made of birch, rattan or fiberglass. Most jazz vibraphonists prefer rattan handles. Because the flexibility of the material is suitable for two mallet technique, it suits with the Burton grip (most of the jazz vibraphonists prefer the Burton grip) and executing dampening technique with a rattan handle is easier.

2.5 Vibraphone Techniques

2.5.1 General mallet percussion techniques

Many technical fundamentals are applicable for all keyboard percussions except chimes (Peters, 1995, p. 7).

It is easier to produce a tone on all mallet instruments compared to string and wind instruments. The body of the bars produce the sound frequencies naturally. A percussionist does not need to think about intonation or embouchure. However, producing a good tone relies on different factors. Zeltsman (2003) sums up these factors as tightness or looseness of holding the mallet, the height of striking the bar, coming off the bar after making contact, the speed of the downstroke and the speed of the upstroke (p. 10). Comparing marimba with the vibraphone, Ke (2014) concludes that tone quality relies on the three main factors: the instrument, the mallet and the motions of the performer. This physical motion is determined by instrument size, sustain ability and the material of the bars. Also, the pedal of the vibraphone affects the physical motion of the performer. The metal bars of the vibraphone give the performer much rebound and allow one to use more power (p. 67).

A good body stance and posture is essential for playing any instrument. There are some differences in the body stance between different mallet instruments. For example, for

marimba the marimbist should center his body in the middle of the range of notes she or he will be playing for a particular piece because of the longer range of the instrument. During the performance, if necessary, the marimbist can take a step to the right or the left. On the contrary, vibraphonist's movement is limited because of the pedal. He or she can step left to get in front of the low range of the instrument; also, he or she can cross the left foot behind the right foot to reach the higher register of the vibraphone (Jones, 2009, p. 32). Balancing can easily be a problem on the vibraphone.

Rolls on mallet percussion instruments are mainly used for two reasons: first to extend the duration of the note and second to enable dynamic control of the sustained note. Unlike the snare drum rolls which are alternating double strokes, on mallet percussions they played using alternating single strokes (Zeltsman, 2003, p. 15). Unlike the marimba and the xylophone, the bars of the vibraphone are made of metal alloy which gives them naturally long sustain. For this reason, there is no need to roll in order to prolong the sound (Jones, 2009, p. 30). When the sustain pedal that depressed and the vibraphone's natural sustain is cut off, rolls are not effective as in the marimba. Therefore, rolls on the vibraphone should be handled with care. Vibraphonists occasionally use rolls; they use them in order to give textural effects.

The conventional way of holding two mallets (Figure 2.10) is similar to matched grip used with the snare drum: the mallet is held the same way in both hands (Peters, 1995, p. 14).



Figure 2.10: Two-mallet grip¹².

All early jazz vibraphonists used two-mallet grip; except Red Norvo who also played with four-mallets. Lionel Hampton used four-mallet grip in his late career.

The Stevens grip, the Burton grip and the traditional cross-grip are widely used four-mallet grips (Peters, 1995, p. 114). We can divide four-mallet grips into two categories. Cross grips include the traditional cross-grip and the Burton grip. In each of these grips mallet handles are crossed. In the traditional cross-grip (Figure 2.11), outer mallet of each hand is under the inner mallet and the mallets are held in “X” position (Zeltsman, 2003, p. 2).

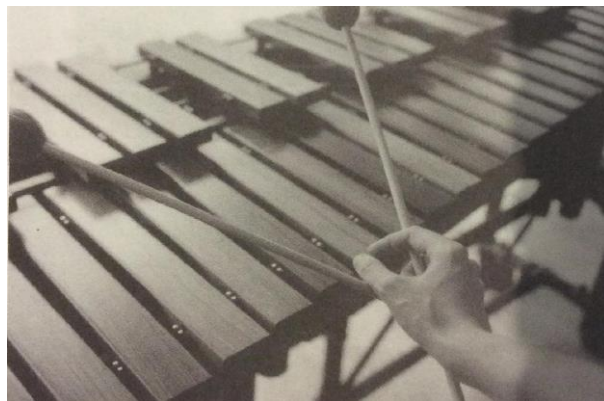


Figure 2.11: Traditional cross-grip¹³

¹² Reprinted from *Fundamental Method for Mallets*. (p. 15), M. Peters, 1995, Boston, Van Nuys, CA: Alfred Publishing Co., Inc.

In the Burton grip (Figure 2.12), inner mallet of each hand is underneath the outer mallet and mallets are held in “+” position.

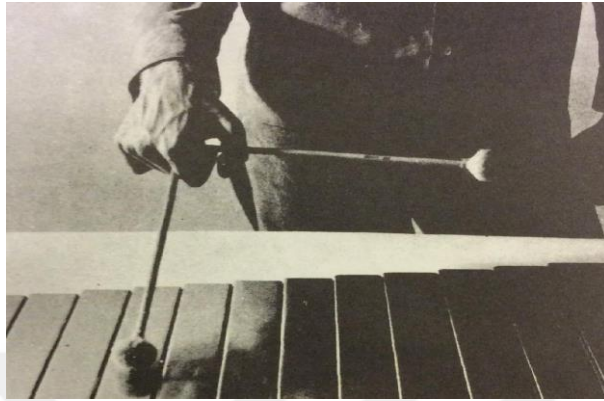


Figure 2.12: The Burton grip¹⁴.

Other categories of four mallet grips are the independent-mallet grips. The Musser grip and the Stevens grip (Figure 2.13) are in this category. In these grips, the outer mallet is held by the fourth and fifth fingers, the inner mallets are held with the help of first, second and the third fingers near the ends of the shaft. Each grip has its advantages; no grip is the best. The anatomical structure of the individual affects the choice of the grip (Zeltsman, 2003, p. 2).

¹³ Reprinted from *Four-Mallet Marimba Playing: A Musical Approach for All Levels*(3rd. ed.). (p. 4), N. Zeltsman, 2003, Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation.

¹⁴ Reprinted from *Four-Mallet Studies*. (p. 4), G. Burton, 1968, Chicago, IL: Creative Music.

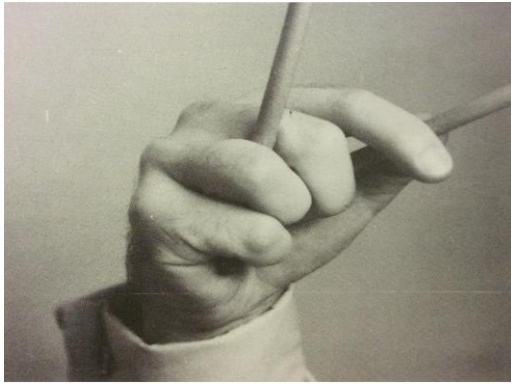


Figure 2.13: The Stevens grip¹⁵.

Which four-mallet grip to use is a divisive issue among the jazz vibraphonists. The Burton grip is probably the most common four-mallet grip used on the vibraphone (Jones, 2009, p. 30). The reason why the Burton grip is popular among the jazz vibraphonists is that it affords the tremendous power often necessary to be heard with the volume of the band (Zeltsman, 2003, p. 9). However, there are vibraphonists like Joe Locke and Nick Mancini who prefer to play with the Stevens grip.

Sticking is an essential issue on all mallet instruments. It affects the phrasing directly. It depends on personal preferences. General rules for the sticking are: alternating when it is possible or practical, doubling between smaller intervals and smaller note values, avoiding crossing the mallets and using three or more strokes in a row with the same hand (Peters, 1995, p. 26). Sticking is similar to fingering on the piano.

There are some differences between vibraphone sticking compared to other mallet instruments. For fast runs on the marimba, marimbists can hit the natural bars in the center and hit the edge of the sharp or flat bars. Due to that, the vibraphone bars are on the same horizontal plane the center of the natural bars and flat or sharp bars are distant. This makes it hard to execute fast passages on the vibraphone with hand to hand sticking. Thus, vibraphonists use double sticking patterns. On the other hand, the bar

¹⁵ Reprinted from *Method of Movement for Marimba: with 590 Exercises*. (p. 11), L. H. Stevens, 2005, Asbury Park, NJ: Keyboard Percussion Pub.

design can be an advantage for the vibraphone when playing block chords with four mallets (Jones, 2009, p. 32).

Four-mallet sticking is also another important topic on mallet instruments. It helps to move around the keyboard more easily and be able to play four voice chords like piano or guitar. The particular four-mallet grip affects the sticking because strong mallets are different between the grips.

The basic principle for four-mallet sticking is to move as little as possible while deciding which mallet is going strike next. Most of the time if there is a single line a mallet percussionist plays with the inner two mallets only¹⁶. Outer mallets are used if there are wide intervallic leaps (Zeltsman, 2003, p. 11). Like in the two mallet, sticking decisions are highly individualistic.

There are some minor differences in vibraphone playing if we compare it with marimba and xylophone. The vibraphone is a smaller instrument compared to the marimba. The bars of vibraphone are made of metal which gives them a more brittle sound and a naturally long sustain. This eliminates the need to use a roll. The placement of accidental bars is different in the vibraphone which is in the same horizontal plane. This affects the sticking on the vibraphone. Vibraphonists tend to use more double strokes when deciding on the sticking. Also, playing block chords on the vibraphone is much easier. The vibraphone is also equipped with a motor which is unique to vibraphones (Jones, 2009, p. 30).

2.5.2 Vibraphone-specific techniques

How performers use the pedal is an important part of vibraphone technique. Most of the time the score doesn't show the pedaling (Figure 2.14). It is the performer's decision to choose the best possible pedaling according to his or her musical sense. Early vibraphonists like Lionel Hampton and Red Norvo mainly used the pedal to lengthen the

¹⁶ Except Burton Grip, in this grip jazz vibraphonists usually use inner mallet of the left hand and the outer mallet of the right hand when soloing.

notes. However, it can also be used for phrasing, articulation and balancing the harmony (Perin, 2017).



Figure 2.14: Pedaling notation¹⁷.

There are three types of pedaling. In normal pedaling, the pedal should be lowered immediately before striking it for the bar to resonate. In half-pedaling, the pedal is lowered very little for the damper to touch the keyboard slightly. This produces a slight sustain of the note struck. With this technique, the performer can create good legato phrases because of the slight prolongation of the bars. This technique is also known as flutter pedaling. The last technique is called after pedaling. In this technique, the pedal is pressed immediately after striking the keyboard which produces a slight crescendo effect (Perin, 2017).

The dampening technique allows the vibraphonists to do much more legato phrasing compared to the use of the pedal alone (Perin, 2016). The reason vibraphonists are using dampening is to achieve more variety of articulation, texture and color. It is also crucial for unaccompanied solos on the vibraphone in order to maintain clarity between harmonic support and melody (Grina, 2015). “X” is used to indicate dampening (Figure 2.15).



Figure 2.15 : Dampening notation¹⁸.

¹⁷ Reprinted from *Pedaling and Dampening* (p. ii), D. Friedman, 1973, Boston, MA: Berklee Press.

There are different types of dampening. The first one is alternate hand dampening. When playing an ascending line, a mallet in the right hand is used to strike the keyboard while a left hand mallet follows behind dampening, and vice versa. The second technique is called slide dampening. Slide dampening uses the same mallet to both plays a note and dampens the adjacent note. The third one is called same mallet dampening. In this technique the mallet rests above the bar after striking in the position that does not stop the bar vibrating, after it presses down to dampen the bar. The fourth technique is called pivot dampening; it is very similar to same mallet dampening. However, it is done with four-mallet technique. When the one mallet in the same hand is resting on the sustaining note, it strikes down to dampen while the other mallet in the same hand strikes the new note. The fifth and the last technique is called hand dampening. When going from a natural note to an accidental note, the hand or the outer fingers dampen the natural bar while the other mallet in the same hand strikes the accidental bar (Grina, 2015). Giovanni Perin states that: “This technique is very old and was probably borrowed from Gamelan musicians, who use it to stop the sound of the notes produced by the various metallophones without damper pedals” (Perin, 2016).

Another playing technique on the vibraphone is the dead stroke (Figure 2.16). In this technique the mallet remains on the bar following the attack, thus damping the resonance (“Playing Techniques”, n.d.).



Figure 2.16 : Dead Stroke notation¹⁹.

There aren't many extended techniques on the vibraphone. The most common extended techniques are bowing and pitch bending. In the bowing technique generally, a double-

¹⁸ Reprinted from *Pedaling and Dampening* (p. ii), D. Friedman, 1973, Boston, MA: Berklee Press.

¹⁹ Retrieved October 18, 2017, from https://www.vsl.co.at/en/Vibraphone/Playing_Techniques#!Vibraphone-Dead_stroke

bass bow is used to stroke the end of a bar. This technique produces long notes with great resonance. In the pitch bending technique two different types of mallets are used: a standard vibraphone mallet and a hard rubber or plastic mallet. While hard rubber rests on a nodal point of a bar, standard vibraphone mallet strikes the bar. The pitch lowers as the hard rubber mallet moves down to the nodal point.





3. THE VIBRAPHONE IN JAZZ MUSIC

Vibraphone has a distinct position in the jazz band. With the guitar and the piano, the vibraphone is capable of doing accompaniment. However, it didn't begin as an accompanimental instrument in the history of jazz. All of the early jazz vibraphonists except Red Norvo mostly played with two mallets and found their place in jazz music as soloists like trumpet or saxophone. After the 1960s, when Gary Burton introduced piano-like four-mallet playing style, many jazz vibraphonists who came after him adopted this style and continued to develop it further. This situation gives vibraphonists more responsibility in the band.

Jazz vibraphone has a distinct development in the way that most of the masters are self-taught and all descendants continued to add something to the vibraphone's language and technique. For example, Gary Burton took classical-cross grip and evolved it into the Burton grip. Later, Ed Saindon developed the Burton grip into the Fulcrum grip. Joe Locke merged the Musser grip and the Stevens grip into another one.

3.1 History of Jazz Vibraphone

In this chapter, the author will present a brief summary of the history of jazz vibraphone including pioneers, jazz vibraphone after the 60's and the current state of jazz vibraphone. The reason the second section is starting from the 60's is Gary Burton's contribution to the jazz vibraphone that changed the way how jazz vibraphonists play this instrument.

It was not possible to include every jazz vibraphonist in this chapter; thus the author tried to select prominent figures of jazz vibraphone of their time.

3.1.1 Pioneers



Figure 3.1: Red Norvo²⁰.

Kenneth Norville (his stage name is Red Norvo) (Figure 3.1) was born on 31 March 1908 at Beardstown, Illinois (Kernfeld, 2014). When he was young, he saw a drummer-xylophone player named Wentwood in the local vaudeville pit orchestra. He was charmed by his playing. They made several lessons with Wentwood when the theater was closed (Stewart, 1982, p. 71).

Norville was exposed to music in the family. His father played the violin and his mother played the organ. He was also playing in the school orchestra. After he moved to Chicago, he joined an orchestra called *the Collegians*, which consisted of six marimba players. With the addition of Red Norvo, they performed in clubs, dance halls, vaudeville theaters and burlesque houses. After he left *the Collegians*, he started to play in a vaudeville orchestra (Stewart, 1982, p. 72).

Composer-conductor Victor Young offered him a job to work with him in the NBC studios as a radio staff. He took this job and there he met Paul Whiteman who moved with him to New York (Stewart, 1982, p. 74). Norvo made his first jazz recording

²⁰ Retrieved October 18, 2017, from <https://s3.amazonaws.com/allaboutjazz/photos/profile/rednorvo.jpg>

with him. They recorded Hogie Carmichaels's "Rockin' Chair" in 1932 (Stallard, 2015). He played the xylophone in this recording.

According to Stallard, he was also playing with four-mallets which was not common at that time. He recorded Bix Beiderbecke's *In a Mist* and the first part of his original composition "Dance of the Octopus" in 1933. According to Gunter Schuller, it was the most advanced composition of that era. After the records were made, he showed it to producer Jack Kapp, but Kapp thought he couldn't sell these recordings. He canceled his contract with him. Norvo was demotivated from this experience. He turned to his old style of two mallet playing and he didn't show such ingenuity after that (2015).

He joined Benny Goodman in 1943 when he shifted from xylophone to vibraphone (Stewart, 1982, p. 77). He recorded "Weekend of a Private Secretary" with Mildred Bailey which was one of the first recordings containing Latin-influenced rhythms (Stewart, 1982, p. 76).

During his career, he played with musicians such as Woody Herman, Billie Holiday, Tal Farlow and Charles Mingus. He died on April 6, 1999, at the age of 91.

Norvo proved himself an exceptional improviser on xylophone, a previously neglected instrument in jazz. He usually played vibraphone without vibrato, almost like a xylophone. Among the leading musicians of the swing era, he was unusually successful in making a transition to the bop style. (Kernfeld, 2014)

Although Red Norvo was a swing era musician, his pianistic approach to the instrument set him apart from others. He was definitely the earliest vibraphonist to utilize a harmonic rather than melodic approach. This approach defined the nuance of individual chord changes, outlining them within the framework of a logical and melodic motif. (Sisto, 2005, p. 19)



Figure 3.2: Lionel Hampton²¹.

Lionel Leo Hampton (Figure 3.2) was born on April 20, 1908, in Louisville, Kentucky; United States (Robinson, 2002). He was mainly raised in Kenosha, Wisconsin where he got his first music education before going to the Holy Rosary Academy in Chicago (“Lionel Hampton”, 2002). He moved to Chicago with his family around 1919 where he started his music career by playing drums (Robinson, 2002). His first band was *Chicago Defender Newsboys’ Band*. He moved to California in the late 1920’s. He played drums with many bands; the most famous one was Paul Howard’s *Quality Serenaders* with which he recorded for the first time with them in 1929 (“Lionel Hampton”, 2002).

After he left Paul Howard’s band, he worked with the band leaders such as Eddie Barefield and Les Hite (“Lionel Hampton”, 2002). One day he was spending time in one of the NBC’s studio’s backstage, he found an unusual instrument, a vibraphone, and started to play. Louis Armstrong heard him and was amazed by the sound of the instrument, asked him to play this instrument with him. Consequently, they recorded *Memories of You* with Louis Armstrong and his *Sebastian New Cotton Club Orchestra* on October 16, 1930 (Stallard, 2015). This recording is considered as the first recording featuring an improvised vibraphone solo in the history. After this point, the vibraphone became Lionel Hampton’s main instrument.

²¹ Retrieved October 18, 2017, from <https://www.npr.org/event/music/408750623/lionel-hampton-on-piano-jazz>

In the early 1930's he studied at the University of Southern California for a short time period and made an appearance on some movies with Louis Armstrong and Les Hite ("Lionel Hampton", 2002). In 1934, he started to lead his own band. They played at the Sebastian's Cotton Club. In 1936, Benny Goodman heard about him and recruited him to play with his trio including Teddy Wilson and Gene Krupa. He remained with the trio until 1940; he also played drums with the trio after Gene Krupa left ("Lionel Hampton", 2002).

He left Benny Goodman's band in 1940 and continued to lead his own band. He made his first hit with "Flying Home" in 1942. He worked with the musicians such as Wes Montgomery, Clifford Brown, Art Farmer, Dexter Gordon, Quincy Jones, Jimmy Cleveland, Cat Anderson; and vocalists including Joe Williams, Dinah Washington, Betty Carter, and Aretha Franklin. His other works like "Hamp's Boogie Woogie", "Midnight Sun", "Million Dollar Smile" and "Central Avenue Breakdown" also became hits. During the 1940's he made bebop style arrangements, but eventually returned to his old style ("Lionel Hampton", 2002).

In the 1950's he made tours to Europe, Japan, Australia, Africa and the Middle East. In 1978, he played at the White House for the president Jimmy Carter. At the same year he formed his record label and released mainstream jazz recordings. During the 1980's and 1990's, he continued to play with his own band until he suffered a number of strokes (Robinson, 2002).

Besides his contribution to jazz vibraphone, he also helped to launch the careers of musicians such as; Dinah Washington, Betty Carter, Dexter Gordon, Clark Terry, Clifford Brown, and Johnny Griffin (Bracks, 2012, p. 332). He has received numerous awards, several honorary doctorate degrees, the National Medal of Arts, and the Kennedy Center Honors. He died on August 31, 2002, at the age of 94 ("Lionel Hampton", 2002).

It was him and Red Norvo who gave the instrument an identity in jazz music. He also appeared as a singer, played drums and the piano, using only two fingers in the manner of playing the vibraphone (Robinson, 2002).

Lionel's playing had an infectious swing and led the way for all other vibraphonists from that era on. He referred to his sideman as 'gates' like the type that swings on a hinge, and needless to say, swinging was the prime directive with Hampton. He always kept his ears open and was current in terms of the material he played. Since he was blessed with a long life, he lived and played during the great jazz eras recording tunes like John Coltrane's "Giant Steps". (Sisto, 2005, p. 13)



Figure 3.3: Milt Jackson²².

Milton Jackson (also known as Milt Jackson or 'Bags') (Figure 3.3) was born on January 1, 1923, in Detroit, Michigan, United States ("Milt Jackson", 2017). At the age of seven, he was singing gospel duets with his brother Alvin and played the accompaniment on the guitar. He stated in his own words: "...My father's guitar would be sitting in the corner and my mother would be cooking a steak, which was a rarity in those days for a black family. And she would take the hammer and would be beating on the steak to tenderize it, and I would use the rhythm from the hammer to solo on the guitar" (Faddis, 1999, p. 28). He also played timpani, violin and xylophone at the High school ("Milt Jackson", 2017). At the age of 16, he started to play vibraphone.

²² Retrieved October 18, 2017, from <https://www.allaboutjazz.com/remembering-milt-jackson-milt-jackson-by-lazaro-vega.php>

He worked with Dizzy Gillespie both with his sextet and big band. He also played with Woody Herman, Charlie Parker and many others. He recorded “Misterioso” and many other pieces with Thelonious Monk (Owens, n.d.-a).

Jackson was the first vibraphonist the bop style. His improvisations exhibit great rhythmic variety, with sudden outbursts of short notes often adjoining languid, sustained phrases. He utilized a wide range of dynamics to highly expressive ends. His great control of rhythm and dynamics is clearest in his masterly improvisations at slow tempos, but he also had a fondness for the 12-bar blues and has recorded many excellent blues solos. (Owens, n.d.-a)

He explained the question how he got this soulful playing style as: “Well, it came from the church. The music I heard was open, realized, impromptu soul music” (Stallard, 2015, p. 53).

Another contribution that he made to jazz vibraphone is, using the motor with slow vibrato speed. He used vibraphone’s oscillator to about 3.3 revolutions per second; on the contrary, Lionel Hampton’s vibrato speed was about 10 per second. Slow oscillator speed gives longer notes a warm, subtle vibrato and prevents the “shimmy” on shorter notes like in the work of earlier players (Owens, n.d.-a).

He composed many jazz standards, like “Bluesology”, “Bag’s Groove”, “The Cylinder” and “Ralph’s New Blues” (Owens, n.d.-a). He was one of the original members of *Modern Jazz Quartet* with John Lewis (piano) and Kenny Clarke (drums). He was the main soloist. They also recorded some music like “Three Windows”, “Vendome” and “Concorde” which was inspired by European Art Music (Owens, n.d.-b).

Milt Jackson died on October 9, 1999, at the age of 76.

Jackson is one of the most influential vibraphonists in jazz. Following the steps of Lionel Hampton and Red Norvo, he succeeded in transferring the bebop idiom to his instrument. Especially in his early recordings with the Gillespie orchestra and his first quartet, the influence of Charlie Parker is clearly discernible. Jackson developed a more mature style in the 1950s, when in the formally stricter music of the Modern Jazz Quartet he found a voice beyond the bebop idiom. (Knauer, 2014)

Another important jazz vibraphonist by that time was Terry Gibbs. He was born on October 13, 1924. He learned to play drums, timpani and xylophone at the age of 12.

He started his career as a drummer. His aggressive swing style was described as the bop counterpart of Lionel Hampton. He is the author of *Method for Vibes, Xylophone & Marimba* (Kernfeld & Theroux, n.d.).

Marjorie Hyams was the first woman who played jazz vibraphone professionally. She was born in Jamaica, Queens in 1923. At the age of six, she started to play the piano. She played with Woody Herman, George Shearing and Mary Lou Williams (Stallard, 2015, p. 54).

3.1.2 Vibraphone in jazz music after the 60's



Figure 3.4: Gary Burton²³.

Gary Burton (Figure 3.4) was born on January 23, 1923, in Andersonville, Indiana. His first instrument was the piano. He taught himself to play the vibraphone. After two years at Berklee College of Music, he started to work with George Shearing. Then he started to play with Stan Getz between 1964-1966, where he gained his fame (Gridley, n.d.). As a member of Stan Getz's quartet, he won Down Beat magazine's "Talent Deserving of Wider Recognition" award in 1965. Combining rhythmic structure and sonority from rock music with jazz's improvisation and harmonic complexity, his first quartet attracted a large audience from both rock and jazz music. He received "Jazzman of the Year" in 1968 by Down Beat magazine. He is the

²³ Retrieved October 18, 2017, from <https://www.berklee.edu/news/gary-burton-fred-hersch-perform-concert-ukrainian-people-june-10>

youngest person ever to receive that award. In the 70's he began his music education career at Berklee College of Music in Boston. In 1985, he was named Dean of Curriculum, in 1989 he received an honorary doctorate of music and in 1996 he was appointed as Executive Vice President. During his career, he worked with notable musicians such as; Pat Metheny, Steve Swallow, Ralph Turner, Chick Corea, Astor Piazzolla, Dave Holland, Roy Haynes, Makoto Ozone and many more. He won seven Grammy Awards ("Gary Burton", n.d.). In 2017 spring, he announced his retirement from music at the age of 74 (Chinen, 2017).

A virtuoso vibraphonist, Burton developed an original style of improvisation quite distinct from those of his influential predecessors on the instrument, Lionel Hampton and Milt Jackson. In the early 1960s he promoted a playing style that made use of four mallets at once, and in many ways he created a compromise between contemporary jazz wind and piano styles. He has employed electronic attachments that produce fuzz tone and reverberation, and has performed on a vibraphone that has no pulsator. Burton is one of the few modern jazz improvisers not to have drawn substantially on the melodic conceptions of the bop pioneers Charlie Parker and Dizzy Gillespie. He replaced their vocabulary with a fresh one that emphasizes 20th-century classical music as well as country music. He frequently employs accompanying devices rich in vamps and pedal points, reminiscent of country music, as well as the flavor of Latin American styles. (Gridley, n.d.)

"Gary Burton seems to have been the innovator who established a no-vibrato style of playing. He discovered that four-mallet playing was enhanced without vibrato since chords did not "blend" into one another" (Sisto, 2005, p. 6).

Today we can't think of the jazz vibraphone without the contributions of Gary Burton. He influenced every other jazz vibraphonist who came after. He showed the world that the vibraphone could also be an accompaniment instrument which gives more responsibility to vibraphonists. He played with unusual band settings and unaccompanied solo vibraphone playing which was not common before. He played the vibraphone in different genres from Rock to Pop, Latin to Country. Thus, the vibraphone gained more popularity in public. Above all, he invented the Burton grip which became the most popular grip among jazz vibraphonists. Four-mallet playing became an integral part of playing jazz vibraphone after him.



Figure 3.5: Bobby Hutcherson²⁴.

Another important figure who started his career around 60's is Bobby Hutcherson (Figure 3.5). He was born on January 27, 1941 in Los Angeles. He learned to play the piano as a child. While he was a teenager he was inspired by one of the Milt Jackson's recordings and started to play the vibraphone. He studied with the jazz vibraphonist Dave Pike; otherwise he was self-taught. In 1961, he replaced the pianists in a band and used four mallets to supply chordal accompaniment. However, he left four-mallet style by the end of 1960's, continued his career using two mallets only. He worked as a leader and a sideman with many musicians such as; Archie Shepp, Eric Dolphy, Hank Mobley, Herbie Hancock, Andrew Hill (Jeske & Kernfeld, n.d.).

Vibraphonist Warren Wolf stated: "He came along and just totally changed the way most people were used to hearing the vibes, he brought an avant-garde technique to the instrument, and he kind of played the vibes like how a horn player would normally play. So he was just a natural wonder (Limbong, 2016). He expanded the scope of jazz vibraphone and influenced all jazz vibraphonists after him.

There are many other names during the 60's; for example, Roy Ayers made contributions on Blues, Funk, Disco and Soul music, Mulatu Astatq  on Ethnic jazz, Cal Tjader on Latin jazz, Khan Jamal on Jazz-rock and Fusion, Mike Mainieri on

²⁴ Retrieved October 18, 2017, from <https://www.npr.org/2016/08/16/490226783/bobby-hutcherson-jazz-vibraphone-modernist-has-died>

Fusion, David Freidman and Dave Samuels on pedagogy of jazz vibraphone. We can sum up 60's as the time when jazz vibraphone's language and technical horizons are broadened up and spread and mixed with other genres besides jazz music.

3.1.3 Current state of the vibraphone in jazz music

Today many jazz vibraphonists are continuing to make contributions to the jazz vibraphone language while maintaining the master's influences.



Figure 3.6: Joe Locke²⁵.

One of the highly accomplished vibraphonists today is Joe Locke (Figure 3.6). He was born on March 18, 1959, in Palo Alto, California. He played drums and piano before he played vibraphone at the age of thirteen. Although he is self-taught on vibraphone, he took lessons on jazz theory and improvisation. He studied at the Eastman School of Music between 1972-1977. In 1980 he moved to New York. He performed with Eddie Henderson, Mingus Big Band, Kenny Barron, Kenny Werner, Jeff Andrews and many more (Gilbert, n.d.).

Joe Locke stated about the state of the jazz vibraphone today:

“I think the vibraphone is in a very healthy place right now, more and more today, there are players who are holding their own-negotiating sophisticated harmonic sequences with a unique, clear and cogent voice, and playing with a high degree of forward motion and poetry.

²⁵ Retrieved October 18, 2017, from <https://joelocke.com/news/glasgow-concert-watch/>

I'm finding out about more of these artists all the time, and it bodes well for the future of the instrument". (Smith, 2015, p. 10)



Figure 3.7: Stefon Harris²⁶.

Another highly accomplished jazz vibraphonist from the younger generation is Stefon Harris (Figure 3.7). He was born on March 23, 1973, in Albany, New York. He taught himself to play the piano at the age of six. He studied classical percussion at the Eastman School between 1991-1992. After he decided to become a jazz musician, he transferred to Manhattan School of Music. He performed with the artists such as; Max Roach, Bobby Watson, Victor Lewis, Tim Warfield, Steve Turre, Russell Gunn and Steve Coleman. He is known because of his highly percussive solos, liberal use of the instrument's dampers and creating a timbre that is both rich and dry. Although he provides chordal support with four-mallets, he uses two mallets most of the time (Kennedy, n.d.).

He stated about the current state of jazz vibraphone as: "There's been a great deal of momentum in the past decade, in terms of attention that's been given to the vibraphone. Some tremendous practitioners have come along and increased the visibility of the instrument- Joe Locke, myself, Tony [Miceli] and Warren [Wolf], for example". (Smith, 2015, p. 11)

In addition to those two jazz vibraphonists, there are many other jazz vibraphonists who are contributing to jazz vibraphone today. For example; Ted Piltzecker, Mark

²⁶ Retrieved October 18, 2017, from https://www.ted.com/talks/stefon_harris_there_are_no_mistakes_on_the_bandstand

Sherman, Warren Wolf, Nick Mancini, Steve Nelson, Lem Winchester, John Piper, Tony Micelli, Emil Richards and many more.

3.2 History of Jazz Vibraphone in Turkey

The beginnings of jazz music in Turkey is as old as the Turkish Republic itself. The first musicians who brought jazz music to Turkey were minorities like Jews, Armenians and Greeks who were living in Turkey. Some important jazz musicians who have made contributions to jazz music in Turkey are; Emin Fındıkoğlu, İmer Demirer, Süheyl Denizci, Baki Duyarlar, Ali Perret, Neşet Ruacan, “Maffy” Falay, Erdoğan Çaplı, Arif Mardin, Sabri Tuluğ Tırpan, Okay Temiz, Durul Gence, Can Kozlu and Önder Focan. Some of them are still performing or teaching today²⁷. We can't say jazz music was ever a popular genre in Turkey. Most of the jazz music concerts and festivals have been held in major cities in Turkey: mainly in İstanbul. There are some universities that offer jazz programs in Ankara, İstanbul and İzmir.

Vibraphone wasn't the main instrument for any of the prominent early figures in the Turkish jazz scene. It was played by some multi-instrumentalists like Süheyl Denizci²⁸ and Attila Özdemirođlu²⁹. Also, Tevfik Akbaşı³⁰ who was a graduate of Berklee College of Music and a student of Gary Burton and Ed Saindon made performances with the vibraphone. Consequently, we couldn't say there is a tradition of jazz vibraphone in Turkey. However, recently we can see more vibraphone on the jazz scene in Turkey with the performances of Can Tutuğ and Alp Özdayı.

²⁷ Further information can be found in the book *Caz Çok Zor* (2016) by Batu Akyol. It is a collection of interviews with prominent jazz figures in Turkey.

²⁸ Süheyl Denizci's performance (1978) from TRT (Turkish National Television) archives (<http://www.trtarsiv.com/izle/71068/zaman-zaman-icinde-1978-4-bolum> [03:08-06:25]).

²⁹ Attila Özdemiroğlu's performance (2012) on YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=UQqzH8goniE>).

³⁰ Tevfik Akbaşı's performance (2011) on YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=8IMo-D6_swk).



4. A SURVEY OF JAZZ VIBRAPHONE MATERIALS

4.1 Method Books

There have been two major periods of jazz vibraphone method book production. From the late 1960s through early 1980s, there were a handful of books by the performers Gary Burton, Dave Friedman, and David Samuels that explored technical advances pioneered by these vibraphonists such as four-mallet playing, mallet dampening, and polyphonic playing. Since the early 1990s, a number of books have come out by authors such as Thomas Davis, Arthur Lipner, Jon Metzger, Dick Sisto, and Jerry Tachoir. These more recent books primarily aim to help students deal with beginning jazz improvisation and do not focus as much on vibraphone technique. (McNulty, 2013, p. 20)

We can divide method books that have been written for jazz vibraphone into two basic categories. First, there are methods written for developing technique such as the grip, the stroke, dampening, pedaling, etc. Second, there are methods written for developing improvisation and accompaniment techniques that deal with the chords, scales, voicings, comping, solos and etudes on this issues. Some recent books contain both types of information and include the backing tracks. Some books are written on very specific subjects like comping and voicing or some books give complete program from beginning level to the advanced. Most of the books assumed that the user should have basic knowledge of music theory. The author tried to select a variety of these methods, from widely accepted fundamental books to recently published books to give a broader understanding of what kind of information these method books contain.

4.1.1 *Berklee practice method: vibraphone*, Ed Saindon

Berklee Practice Method: Vibraphone, Get Your Band Together is written by Ed Saindon and the Berklee Faculty in 2004. Gary Burton stated on these series: “Teachers are invaluable, practicing yourself is critical, but performing in a band is the most valuable experience of all. That’s what so special about this series: it gives

you the theory you need, but also prepares you to play in a band” (Saindon, 2004, p. vii).

This book comes with a play-along CD that includes forty-four tracks which is meant for practicing some of the exercises in this book together. There is a track at the end of each chapter which consists the topics that are covered. There are eight chapters in this book and each chapter is in the same format which includes; technique/theory, learning the groove, improvisation, reading and daily practice routine sections. In every chapter, there is a new topic introduced.

In the introduction chapter, Saindon talks about basics of the mallet technique:

Two styles of vib playing evolved throughout the history of the vibraphone The two-mallet approach was first used by Lionel Hampton and Milt Jackson in the 1930s. In this style, the vibraphone is primarily a melodic instrument and imitates more horn-like instruments, such as trumpet and saxophone. The four-mallet approach, as pioneered by Gary Burton in the 1960s, uses the instrument harmonically as well as melodically. The use of four mallets affords the use of chords along with melody. In this way, you can play melodies as well as accompany. (p. x)

Then, he illustrates basics of four-mallet Burton grip and posture. Also, he shows the placement of microphones for the vibraphone, basic notation and basics of music theory.

The first chapter is “Playing Rock”, it includes the track “Sweet”. In this chapter, he introduces the chords as triads (minor and major), he talks about the groove and gives exercises on how to improvise with e minor pentatonic scale. In the technique/theory section, he introduces stickings and inversions of the triad chords and gives phrases for improvising.

The second chapter is “Playing Blues”, it includes the track “Do It Now”. In this chapter, he introduces blues progression with comping patterns and seventh chords. He talks about blues shuffle and twelve bar blues form with blues scale. He also gives comping exercises with open and closed positions.

The third chapter is “Playing Blues Swing”, it includes the track “I Wanna Be With You”. In this chapter, he introduces blues swing comping patterns with eighth note

syncopations and basics of pedaling. He gives exercises on blues licks and melody/comping practice.

The fourth chapter is “Playing Funk”, it includes the track “Leave Me Alone”. In this chapter, he introduces double stops and syncopation on sixteenth notes. He also introduces dynamics and adding contrast patterns into improvisation. Also, he gives inversion practices.

The fifth chapter is “Playing Light Funk”, it includes the track “Affordable”. In this chapter, he introduces sus4 chords, adding grace notes to the improvisation and inversion practices on sus4 chords. In addition, he introduces Mixolydian scales.

The sixth chapter is “Playing Hard Rock”, it includes the track “Don’t Look Down”. In this chapter, he introduces pad comping and chord tone melodies. In addition, he introduces the idea of using octaves in improvisation.

The seventh chapter is “Playing Bossa-Nova”, it includes the track “Take Your Time”. In this chapter, he introduces passing chords and the idea using two different scales when improvising. He gives exercises on comping rhythms and scale practices.

The eighth chapter is “Playing Stop Time”, it includes the track *Stop It*. In this chapter, he introduces sharp-ninth chords with voicing and voice leading practices. He also gives inversion and pentatonic scale practices. In addition, he gives some licks examples.

This method is a part of the Berklee method series of *Get Your Band Together*. It offers valuable sources of knowledge for the beginners with the aid of well-thought-of backing tracks. It is one of the jazz vibraphone methods that is also concerned with other music styles like rock, hard rock and funk. Most of the exercises in this book were designed to practice with a backing track which makes it easier and interesting to practice.

4.1.2 Four mallet studies, Gary Burton

As the name indicates this method book is one of the first books that was written specifically on four-mallet technique. It was written in 1968 by Gary Burton.

He gave this analogy to show the importance of four-mallet playing:

A simple analogy might provide a clear explanation. It's as if a pianist were playing with only two fingers while he had ten available. The mallet player is in a same position if he only plays with two while he has three or four mallets available. It would be a waste not to take advantage of the extra mallets whenever a musical situation required it. Dare I say it, rather than claiming four-mallet playing to be impractical, I would state that limiting oneself to only two mallets would be the impractical situation. (Burton, 1968, p. 2)

He stated that the vibraphone is capable of playing rich and interesting harmonies either for unaccompanied solos or the accompaniment in a band. He believed that with the expanded four-mallet technique the vibraphone can carry out the role of the guitar and the piano in the band. He believed that four-mallet technique should be taught from the beginning of a student's development. This way it can be natural and flexible as any other technique learned. However, some problems may occur when an advanced student suddenly is exposed to this technique. He also believed that the problem in adopting this technique is rather mental than physical. The additional physical skills can be attained in a short time with reasonable practicing. (p. 2)

He stated to get the desired results, this book is planned as follows: firstly, the explanations on the uses of four-mallet techniques, musical motivations and explanations on the physical techniques. Secondly, exercises which will expand the student's four-mallet technique and give the student the dexterity required. Thirdly, processes and problems involved in choosing voicings for four-mallet, their uses in the musical frameworks like solos and comping. (p. 3)

In the "Holding the Mallets" section, he exemplifies and illustrates how to hold the mallets. He stated that in four-mallet playing his major considerations are "freedom of movement in contracting and expanding the mallets and switching with ease from playing with two mallets (holding the other two mallets aloft when using only two mallets for single note lines) to playing with four mallets".

He criticized the "Musser" grip as:

My criticism of this method is that it is either impossible or extremely difficult to close the mallets entirely, and the playing of one-step and half-step intervals can only be accomplished with considerable twisting movement in the wrists which causes a loss of freedom and

dexterity. He criticized the traditional grip as: “With this grip, single note lines must be played with the two inside mallets while the outside mallets are held aloft.” (p. 3)

He justifies his own method of holding the four-mallet as; the outside right hand mallet is always in function of the melody role, the striking motion doesn’t change whether it is two or four mallets, there is no excess movement of the unused mallet, the second mallet in the right hand is in a position where it can easily be used and the grip offers a sureness and control of the mallets with the fingers. (p. 4)

He stated that total relaxation is important for four mallet playing because there is an extra degree of flexibility and freedom of movement required for dexterous four-mallet playing. So, the entire body must be free from tension. Another important point he highlighted is to take the advantage of the end of the bars in order to use little wrist motion and move freely with four-mallets. (p. 6)

Section I is designed for three purposes. First, become familiar with playing expanded voicings. Second, to have sufficient knowledge about any given harmony. Third, playing over entire range of the keyboard. (p. 7)

Section II is designed for developing independence of the individual hands and in coordinating contrasting rhythms. (p. 21)

Section III is designed for two purposes. First, to develop strength and control of each individual mallet, second to gain facility with each individual mallet. The great variety of stickings are provided for each arpeggio to get each mallet into use independently and attain evenness between the mallets. (p. 28)

Section IV gives tips and examples on “voicing techniques”. He emphasizes the difference between guitar or piano with mallet instruments which player is limited to four voices. He suggests that, to overcome the limitation of four mallets, the individual mallets should be free to play independent lines much of the time. The pedal can be used to extend the sound possibilities. Not to play unnecessary notes is another strategy.

This book is also significant in the history of jazz vibraphone pedagogy. It gives an understanding of four-mallet playing which was developed by Gary Burton. The exercises are mostly on gaining dexterity and control on the keyboard with four

mallets. The last section provides useful information on four-mallet voicings. As he suggests, any jazz vibraphone student who had basic knowledge on two mallet playing can benefit from this book.

4.1.3 Introduction to jazz vibes, Gary Burton

Burton states that the purpose of this book is to give information to student vibraphonists about jazz music and improvisation. He believes this book will help to resolve problems with technique and musicality issues encountered. He assumes that anyone who consults this book should have already had knowledge of music theory. The reason he did not cover these subjects is because there exist many comprehensive books on this issue.

He stated: "There is no dividing line between legitimate technique and jazz technique in vibraharp study. The ultimate in legitimate technique is to have complete facility and control; the same goes for jazz technique. The musical conception is quite different, of course; but this, in my opinion, does not affect the technical aspects of study. Therefore, I consider any legitimate training the student may had, or might have in the future, to be most beneficial". (Burton, 1965, p. 2)

By the time he wrote this book the vibraphone has approximately thirty years of history in jazz music. There were a few method books written for vibraphone so, there was not any standardization or traditional method of playing. He stated that vibraphone's technical possibilities were just being realized by that time. He also stated that the technical study on the vibraphone or any instrument is to gain "complete technical freedom through the greatest development of facility and control." He criticized other published "vibraharp instruction books" for, they forgot the goal of "complete facility" and for an incomplete technique study of "rehearsed licks". The reason he criticized this approach is his belief that the problem of the advanced improviser is to "clear his mind and hands of automatic phrases and rehearsed patterns, so as to create freely and with the least restriction." He stated the text portions are the most important parts of this book because "exercises serve only half of their purpose if they are not fully understood." (p. 2)

The first chapter on this book is about dexterity. The purpose of these exercises is to gain technical freedom on the keyboard. The goal is to gain speed, control and freedom on the vibraphone. (p. 4)

The second chapter is about sticking. His approach to sticking is that: “Sticking determines the phrasing and vice versa, therefore any regimentation of the sticking procedures would limit the phrasing ability.” (p. 14)

After this chapter, he gives useful information on jazz phrasing, pedal mechanics, finger dampening, grace notes, improvisation and tune construction. Then there is a short chapter on jazz theory, including melodic analysis (scale note, chord note, passing tone, approach note and tensions).

He reserved another short chapter on four-mallet playing. There he gives basic knowledge on four-mallet voicings.

The last chapter includes two solo transcriptions of *Blues for Richard* and “*Greensleeves*” showing all the principles that were discussed in this book.

He concludes: “Many ideas have been presented in this book; some of them in detail, others just mentioned. While it would seem logical to present all the information available to me in the greatest possible detail, I feel that is the best to let individuals form their own concepts of music, having been guided by the information presented in this book.” (p. 35)

Cheesman (2012) commented on this book:

In this book, Burton approaches the instruction from both a technical and musical standpoint. He states in the preface that the text portions of this book are the most important because one of the biggest problems a student will face is the failure to understand what he/she is practicing. Exercises do not serve their full potential if the material is not clearly understood. (p. 45)

The author believes that this book could be useful for any beginner jazz vibraphone student to understand the basic concepts of jazz vibraphone playing and Burton’s approaches on that. However, it is hard to benefit from this book if one doesn’t have a general knowledge of music theory, chords and scales. Historically, this book has a significance that it is one of the first pedagogical materials ever written on the jazz vibraphone.

4.1.4 Jazz mallets in session, Arthur Lipner

Jazz Mallets: In Session is written by Arthur Lipner in 2000. He addressed this book for all the students and educators in the world. Each of the chapters includes improvisation exercises, note boxes which indicate which notes are suitable choices for soloing, chord exercises and patterns, written solos on major scale and blues scale (same solo for eight keys), lead sheets to sixteen tunes which are graduating in difficulty, transcription of each solo (fifteen solos and one transcription); discussion, chord details and solo ideas for each tune. Also included are eleven “take five” supplementary sections covering ear training, groove, pedaling, chords and basic voicings, listening, comping, connecting chords with solo lines, forms and directions, chord progressions, connecting chords with voicings and transcribing. Lipner stated: “There are so many ways to use all of this material. The best way for you will depend on where you are now and where you’re looking to go” (p. 6).

The book comes with a play-along CD that includes sixteen play-along tracks for each chapter. Arthur Lipner played the vibraphone and the marimba on those recordings.

The first track is “Slick”; it is a twelve bar medium swing with a repetitive melody based upon blues scale. In the discussion part, he gives soloing ideas like; play off the melody using direct quotes or embellishments, use space to separate ideas, create lines which have beginning and ending and be aware of what the rest of the band is doing. (p. 14)

The second track is “Fog Scene” which is a slow bossa. It is played on marimba. In this chapter, he talks about the groove, playing behind the beat or ahead of the beat.

Lipner Stated: “In some ways George Hamilton Green was the first real jazz master of notoriety on a mallet instrument (xylophone). In the ragtime style, he swung very hard. His feel was so smooth it helped to define whole genre of literature for the instrument. Many xylophone players jumped to vibes after the instrument was created in the late 1920’s.” (p. 24)

The third track is “Smooth Boperator” which is an upbeat bebop tune. In this chapter, he talks about pedaling. He gives some basic exercises on pedaling and gives a warning to drummers who are learning the vibraphone to not use the pedal to keep

time as a habit that comes from drumming. He also suggests David Friedman's book *Vibraphone Pedaling and Dampening* for further study. (p. 35)

The fourth track is "Freddie's Cousin" which is a twelve bar swing tune. In this chapter, he talks about basic blues progression and basic chord voicings. He also didn't add the transcription of the solo for this piece. It is a homework for the student. (p. 42)

The fifth track is "Afro Blue" which is a bright afro-jazz waltz. Lipner has transcribed this melody from John Coltrane's 1963 Santamaria recording. (p. 49)

The sixth track is "12 in 6" which is a medium swing tune with an open feel. In this chapter, he gives some tips on listening. (p. 55)

The seventh track is "Now's the Time" which is a medium blues by Charlie Parker. In this chapter, he talks about comping.

Lipner: "At first, the best way to comp is to play the chords in solid rhythms so you don't conflict with the soloist. For beginners, this means play on the downbeat of the bar and let the chord ring for the whole bar. You may add a few syncopations here and there to spice up rhythm. Overall, if you play the correct chord notes on the downbeats –in good time- you're in the game." (p. 68)

The eighth track is "Rhythm Changes" which is an up swing tune. In this chapter, he talks about connecting chords with solo lines. He gives four basic strategies about note choice which are; chord tones and target notes, major scale tones and modes, blues scale and chromatic concepts. (p. 76)

The ninth track is "What'd You Say?" which is a medium swing tune. (p. 83)

The tenth track is "Miner's Blues" which is an easy swing tune. (p. 88)

The eleventh track is "Velvet Mallet" which is a medium swing tune. In this chapter, he talks about polychords and where their conceptual roots come from: first, their desire to have a specific bass line independent from the roots of the chords and the desire to create chord sounds which are not attainable through simply defined seventh chords. (p. 98)

The twelfth track is “My Little Suede Shoes” which is an easy Latin tune. Lipner played the marimba on this tune. In this chapter, he talks about forms and directions. (p. 106)

The thirteenth track is “Sweet Rio” which is a samba. In this chapter, he talks about chord progressions. (p. 116)

The fourteenth track is “Funk’n Blues” which is a medium funk. (p. 122)

The fifteenth track is “Soca 1625” which is a medium Latin. In this chapter, he talks about closed position voicings. (p. 133)

The sixteenth track is “Head Heavy” which is fast swing. In this chapter, he talks about transcribing.

Lipner gives some suggestions on transcribing: “If you can’t figure out the middle of a line, go ahead and write out the ends. This will help you to fill in the rest. If you just can’t get something, skip it, move on, and come back to it later or the next day. Play through the solo now and then. You can check your mistakes, and you’ll have a good time enjoying the progress you’ve made to that point.” (p. 145)

There is a common jazz repertoire list and suggested listening from jazz mallet players added at the end of the book.

McNulty (2013) commented on this book:

....He addresses a lot of concepts not addressed in other texts, such as listening, that are essential for any jazz musician. It can be difficult to decipher the organizational plan of the book, and most of the playing examples remain at an elementary-intermediate level, so this book might be best geared for beginners. Lipner does mention how he believes this book can benefit college students and professionals in his introduction. The tone is informal, and perhaps even less academic in tone than his first book, *The Vibes Real Book*. Lipner seems to favor verbal discussion over technical exercises, which might be appropriate for some of the more abstract concepts he discusses (such as listening and leaving space in solos). I am not sure the informal tone is always an asset; occasionally it seems that Lipner is addressing a much younger and musically inexperienced audience. (p. 31)

This book follows the same strategy with using backing tracks like Ed Saindon’s *Berklee Practice Method: Vibraphone*. It deals with many aspects of jazz vibraphone

playing. Also, there are some tracks that are influenced by Latin music which is valuable for any beginning jazz vibraphone player to practice with different rhythms.

4.1.5 *The jazz vibraphone book, Dick Sisto*

The Jazz Vibraphone Book: Etude in the Style of Masters was written by Dick Sisto in 2005.

Renowned jazz vibraphonist Dave Samuels: “Dick Sisto’s *The Jazz Vibraphone Book* is a comprehensive view of the evolution of the vibraphone. Using originally composed solos in the style of Lionel Hampton, Red Norvo, Milt Jackson, Gary Burton, Bobby Hutcherson and Mike Mainieri, Dick gives an inside view of their stylistic differences. An analysis of recreating these solos, as well as learning to create new ones. This book is an important addition to the library of every serious mallet student.” (p. 4)

In the introduction chapter Sisto gives important information on instrument selection, using the motor, pedaling, mallet selection, grip choice, dynamics and phrasing. Also he gives useful tips for practicing. For learning a melody, he suggests learning by listening not from a fake book because it does not develop the ear as listening and they can be inaccurately notated. He suggests to use fake books as a supplementary tool. For a start, playing a well-known tune like “Happy Birthday” in all twelve keys is suggested. He proposes two ways of transcribing. One approach is to write out the solo note to note. Another approach is to memorize the solo on the instrument. However, it is important not to go extreme on that because it can hinder one from developing his or her own voice. (p. 7)

For learning jazz harmony, he suggests learning all scales and all arpeggios in every key first. He suggests learning chord voicings on vibraphone aurally. He states that piano or guitar voicings do not always translate well to vibraphone because of the limitation of for mallets, the range and the sonority of the instrument. (p. 9)

For the rhythm he gives the importance of good “swing” feel. He notes the importance of practicing with the metronome and experiments with playing ahead or behind the beat. (p. 10)

He suggests many other materials to study. The most important thing is listening repeatedly to the great recordings of jazz masters to internalize the sound of jazz with

the help of *The Real Book*. Play-along CDs of the *Aebersold* series are suggested to study. For jazz theory in general he suggests Mark Levine's *The Piano Book* and *The Jazz Theory Book*. He suggests Bach Sonatas, Partitas and Inventions for flute, violin and piano for practicing sight reading, interpretation and memorization. Yusef Lateef's *Repository of Scales and Melodic Patterns* is suggested for developing musical ideas for improvisation. David Friedman's *Vibraphone Technique: Dampening and Pedaling* is suggested as a must-have book. Jamey Aebersold's *Omni Book* is also suggested. (p. 11)

The book comes with a CD that includes play-along tracks of each etude. He suggests playing the etudes with a good time feel rather than playing them exactly as written. He states the goal for these etudes is not perfection or memorization. They are merely guides for understanding the musical ideas of the jazz vibraphonists which were presented in this book. (p. 12)

The book contains six different etude solos in the style of the jazz vibraphonists (Lionel Hampton, Red Norvo, Milt Jackson, Gary Burton, Bobby Hutcherson, Mike Mainieri). Every section includes analysis of the etudes. The CD includes sixteen tracks which are the recordings of the etudes and the "changes" of the etudes only. Dick Sisto played vibraphone and piano in those tracks. The book also contains scale syllabus and nomenclature for chords and scale types.

McNulty (2013) commented on this book:

"The analysis place the etude in the context of the vibist's style provides some theoretical explanation of what is involved and provides a historical context for this music. Sisto often talks about characteristics of the vibists' style (such as mallet choice) that go beyond information one can get from reading a transcription." (p. 39)

This book is significant in the way that it teaches the language of the jazz vibraphone masters in a variety of early figures to modern performers such as Mike Mainieri.

4.1.6 Velocity warm-ups, Charles Dowd

Velocity Warm-ups: 92 Improvisational Patterns for Jazz Vibraphone and Marimba is written by Charles Dowd in 1996.

Renowned jazz composer and musician John Prince wrote the foreword of this book:

“In this era of the total musician it is becoming increasingly necessary for today’s musician to be able to cover the whole musical spectrum from Bach to Boulez, Jelly Roll Morton to Frank Zappa to The Police. The mallet playing percussionists are no exception. One is often called upon in all the myriad musical situations to be able to competently execute jazz passages on mallet instruments. Charles Dowd’s book offers a practical and logical method for “putting your chops together”. The serious student and the professional have much to gain by reading and practicing the material in this book. One could not help but benefit by including this in his/her daily creative practice regimen.” (p. i)

Dowd stated two purposes of this method book as; first, to provide scales/chords/modes that are practical and in use by leading players and composers. Second, to provide stickings that allow the mallet player to grow and master the state-of-the-art technique. (p. 5) He addresses this book to the student, the teacher and the professional mallet player.

He explains the strategy to how to use this book the student as: “Select a specific exercise, read it, then memorize it. Keep a steady tempo starting slowly, working up to a very fast speed. Try to keep relaxed at all times. Try to maintain an even volume, keeping the right and left sounding the same. Strive to phrase each exercise, and avoid playing the exercise mechanically. Always try to play your scales and modes musically, even though the purpose is technique.” (p. 6)

He states there is no need to use the book in a numerical order, rather select material to solve a particular weakness.

He also suggests to the teacher that after the student masters all exercises in this book with the alternating stickings, the student should re-work all the exercises with “mixed stickings” because it adds a whole new dimension and freedom to his or her playing.

He states for how to use this book to the professional mallet player: “One can perform the entire book of exercises in about forty-five minutes of continuous, relaxed velocity playing. Invent additional exercises. These work well on xylophone as well as marimba.” (p. 7)

All the exercises in this book are written in a certain key. However, the author suggests that this is to enable memorization. One should start at the lowest note on the instrument and play it chromatically to the highest range of the instrument. This

book is meant for four-mallet playing however some exercises can be played with two mallets. Dowd suggests Gary Burton's *Four Mallet Studies* for further practicing.

The first chapter in this book consists of nine exercises on major tonalities, including; major scales, major arpeggios, major sixth arpeggios, major seventh arpeggios, dominant seventh arpeggios, dominant thirteenth arpeggios, Mixolydian modes, blues scales (one octave) and blues scales (two octaves).

The second chapter consists five exercises on minor tonalities, including; harmonic scales, Dorian modes, minor arpeggios, minor seventh arpeggios and minor eleventh arpeggios.

He suggests two ways of “creative” scale practice. The first way is “common note” practice. Common note practices come from the jazz musicians who need to think ahead. Because when playing solos on chord progressions, often in fast tempos, one needs to think ahead. These common note exercises are used by many jazz musicians as a warm-up tool. The other way of practicing is, “full range scale practice”. In this type of practice on the vibraphone, one should practice all the scales/modes from low F to high F on the instrument regardless of the scale/mode. There is another way of practice this is, practice “running changes”. For example, while soloing on chord changes, one should start keeping eighthnotes in 4/4 time starting on the lowest note of the instrument. When the chord changes, the next scale or mode should be played on the upper range of the instrument. This change should be continued up and down on the instrument. Dowd: “There are hundreds of ways to make scale practice creative, musical and continually stimulating. Warming up with another player’s exercise is also fun and stimulates playing.” (p. 36)

The third chapter is on “other tonalities for jazz improvisation”. It consists of diminished seventh arpeggios, diminished scale exercises, dominant scale exercises, Dorian mode sticking studies, sus chord arpeggios, pentatonics (major and minor) and miscellaneous interval exercises.

The fourth chapter is “four-mallet studies”. Dowd: “One goal of the aspiring vibist might be to acquire the pianistic, contrapuntal style of Gary Burton and David

Friedman and blend with the lyrical, vocal-like style of Milt Jackson and Bobby Hutcherson.” (p. 58) He suggests *The Real Book*, *Vibraphone Technique: Four Mallet Chord Voicing* by Ron Delph, *Four Mallet Studies* by Gary Burton, *Vibraphone Technique: Mallet Pedaling and Damping* by David Friedman; in addition, *New Concepts in Linear Improvisation*, *Pentatonic Scales for Jazz Improvisation* and *Technique Development in Fourths for Jazz Improvisation* by Ramon Ricker for further studies. This section includes major seventh chords, major sixth chords, sus chords in open and close position, dominant seventh raised ninth chords and “two seven-five seven” sequences exercises. The last chapter is on counterpoint studies. It contains thirteen elementary exercises.

This book is a specific method book on scale, chord, arpeggio and mode exercises. It is useful in the way that all types of exercises are gathered in one book. Sticking exercises are also useful for any mallet player.

4.1.7 Voicing and comping for jazz vibraphone, Thomas L. Davis

Voicing and Comping for Jazz Vibraphone is written by Thomas L. Davis and edited by Rick Mattingley in 1999. The book comes with an accompanying CD that includes typical chord progressions of jazz standards in different styles (ballad, medium swing, fast swing, jazz waltz, bossa-nova and samba). There are two versions of recordings in the CD. First version features vibraphone, drums and bass, with the vibes playing the written comping part. The second version features drum and bass only as a play-along track.

“The word “comping” when used in a traditional jazz context, is derived from the word “accompanying”, and it implies the same musical activity. When a chord-producing instrumentalist (vibraphonist, guitarist, pianist) is comping in a jazz rhythm section, that player is providing a rhythmic, accompanimental chord progression over which a soloist is playing a harmonically compatible improvisation.” (Davis, 1999, p. 2)

This book is designed for beginning, intermediate and advance vibraphonists to conquer problems encountered in comping. Since a vibist has only four mallets, there is a great difference on comping that needs to be considered, compared to the guitar or piano. This book deals with voicing selection, chord-member selection, use of extensions and alterations, voice leading and inversion selection. (p. 2)

The first chapter introduces chord symbols. The second chapter is on voicings. Here, Davis introduces open, closed and combination of voicings. He gives important tips on chord member selection:

“The unique sounds of traditional jazz harmony are primarily created by using extensions of chords beyond the seventh degree. The most important member of any chord is the third, as it identifies the chord as being major or minor. The second most important member of a chord is the seventh. The relationship between the third and the seventh identifies the chord as being stationary or being one that must be resolved. As a general rule, then, always include the third and seventh of a chord when comping.” (Davis, 1999, p. 9)

In the extensions and alterations section, he gives examples on how to use extensions and alterations on major seventh, dominant seventh, minor sixth, flat five, sharp five and diminished chords both on open and closed voicings. Then, he gives guidelines on inversion selection, voice leading and use of extensions.

Chapter three is on comping. Here, Davis shows eleven different ways for comping as; playing the chord as a block chord, ascending arpeggio, descending arpeggio, right hand followed by left hand and vice versa, inside voices followed by outside voices and vice versa, upper voices in each hand followed by lower voices and vice versa, upper/lower staggered voices and vice versa. (p. 17)

He gives three basic rules to keep in mind as; use short pedal depressions, pedal whenever the harmony changes and mallet-damp when necessary. He gives another set of three rules for register selection; if the soloist is soloing on higher register, comp in the low register, if the soloist is soloing on the lower register, comp in the high register and change registers as the soloist changes from low to middle to high. (p. 17)

Chapter four is on the II-V-I progression. It contains examples of the II-V-I progressions with jazz alterations in all major and minor keys. Each example contains open and close voicings also “A” voicing in which the third of the chord is in the lowest voice, and “B” voicing in which the seventh is in the lowest voice. (p. 18)

The last chapter includes standard chord progressions to practice with the accompanying CD. Each chart features comping patterns for vibes using extensions, alterations and rhythmic variations as discussed in the previous chapters. (p. 29)

Davis' book is another specific jazz vibraphone method which was written for voicing and comping only. There are not many educational materials written on this topic; thus it makes this book a valuable source of information for any jazz vibraphonist.

4.1.8 *Pedaling and dampening, David Friedman*

Vibraphonist David Friedman wrote this book in 1973. This book has been specifically written on dampening and pedaling technique.

Gary Burton, on this method book: "The newly discovered possibilities of dampening and pedal techniques are certainly the most important additions to vibraphone skills. With these techniques, the flexibility of the instrument, both in phrasing and multi-line playing is greatly improved and, most importantly, the expressive freedom of the player is increased tremendously." (p. i)

In the introduction part, Friedman states that he deliberately wrote this book without exercises or studies based on rigid scale patterns. There are two reasons for this. First of all, he believes scale patterns are not of a musical nature. Secondly, he thinks if a musician keeps practicing with scale patterns his or her improvisations will become "patterned" improvisations. It is important to practice scales in random order.

The first chapter is on mallet dampening. In this chapter, he introduces dampening techniques. He states that mallet dampening is required for smooth dampening. (p. 1) He gives twelve different etudes for mallet dampening.

The second chapter is on pedaling. Friedman states: "Most mallet players arrive at the vibraphone by way of the marimba and/or xylophone. Therefore, one of the first difficulties to encounter with the vibes is that of knowing what to do with the pedal." In this chapter, he gives ten etudes on pedaling.

The third chapter is on both pedaling and dampening. In this chapter, he gives four etudes combining pedaling and dampening techniques.

Cheesman (2012) commented on this book:

“Friedman discusses dampening and pedaling in a musical context and mentions variations of each technique; however, a beginner may or may not understand the terminology involved, therefore a large portion of the text would be left to interpretation.” (p. 4)

This widely used method book is dedicated to teaching dampening and pedaling techniques on the vibraphone. Friedman’s approach on etudes is different compared to Burton. He designed the etudes as short musical solos.

4.2 Other Materials

There are many other useful educational materials available for jazz vibraphonists. The first resource is a website called malletworkshop.com. This website was founded by vibraphonist Tony Micelli. With the paid-membership, one can access many video lessons, and there is a forum which is frequently used by jazz vibraphonists from all around the world.

Vibesworkshop.com is a subscription website that aims to connect vibists worldwide in order to share ideas and spread vibraphone awareness to a wider audience by functioning as a teaching tool and a forum. For educational resources, professional vibists post multiple types of vibes lessons, and as a forum, the site provides several avenues for users to communicate both online or in person. The two functions work together to create an online network where students can ask questions, post videos of themselves attempting concepts on the vibraphone, and then receive feedback from artists or fellow users in a setting outside a traditional classroom environment. (Veit, 2016, p. 4).

Jamey Aebersold’s Jazz Play-A-Long series is widely used by many jazz musicians. Jamey Aebersold is a well-known jazz saxophonist and authority on jazz education and improvisation. He has developed a series of Jazz Play-A-Longs which is more than a hundred volumes. The recordings employ some of the best jazz musicians in the world. This concept has been responsible for changing the practice habits of thousands of musicians around the world.

The Real Book is a collection of jazz tunes by various composers. It contains lead sheets of the tunes. It became an integral part of any jazz musician for learning jazz

standards. Many of the tunes in *The Real Book* became a common way to play a standard. There are many other fake books for learning jazz standards.

Today, there are many apps available for any jazz musician. One of the most used apps is *iRealPro*. It is a portable digital version of *The Real Book*. It includes MIDI playback providing harmonic and rhythmic support for tunes which the key, tempo, number of measures, time signatures and repetitions can be controlled. The app comes with fifty exercise lead sheets. Hundreds of charts and other material can be downloaded from iReal b forums (West, 2012).

Besides iReal there are many other useful apps on different subjects. For ear training; *iNoteTrainer* and *Ear Training Pro*, for transcribing; *Amazing Slow Downer*, for recording; *Acoustic Mirror* and for jazz music vocabulary *iMusic Dictionary* can be given as an example (West, 2012).

Percussive Notes is the official journal of Percussive Art Society. It is written for professional and student percussionists. Regular sections are devoted to the drum set, marching percussion, world percussion, keyboard, symphonic percussion, education, technology, health and wellness, research, and reviews of the latest percussion literature and recordings (“Percussive Notes”, n.d.). There are many articles on jazz vibraphone education written by prominent jazz vibraphonists like Giovanni Perin, Joe Locke and David Friedman in the *Percussive Notes*.

There are many transcriptions of solos of jazz vibraphone masters from different publishers, or they can be purchased from their websites.



5. INTERVIEWS

5.1 Alp Özdayı

Alp Özdayı was born in 1983 in Izmir. In 1994, he was accepted to the percussion department in the Ankara State Conservatory Hacettepe University. There he worked with Bora Adsay and later he started to work with Cem Örnek. In the conservatory, he took classes on percussion instruments, solfege, harmony, musical structure and form, chamber music and orchestra. Besides vibraphone, he plays other mallet percussions, timpani and orchestral percussion instruments. He graduated successfully in 2004 after he finished his studies with Haşim Yedican. He has been working as an orchestra artist at İzmir State Opera and Ballet since 2005.

He participated in the Jeunes Musicalles Festival in Israel through Sevda-Cenap And Music Foundation. There he gave concerts in Ashkelon, Ashod and Tel Aviv with various chamber music groups. He worked as an orchestra artist with a contract in the Ankara State Opera and Ballet for four years. In 2004, he started to work as a research assistant at the Hacettepe Symphony Orchestra. In December 2005, he started to work at the İzmir State Opera and Ballet. In July 2009, he participated in the Marimba Summer School, "Ludwig Albert International Marimba Academy" which was held in Sint-Truiden, Belgium. There he worked with Lin Chin Cheng, Ludwig Albert and Naoko Takada. He participated in the marimba concert held in Acdemiezaal and carried out a solo performance. He also participated in the Zeltsman Marimba Festival in Amsterdam, Netherlands in July 2010. There he joined master classes with Jack Van Geem, Ivana Bilic, Tatiana Koleva, Perca Du, Julie Spencer. He worked individually with Nancy Zeltsman, Theodor Milkov and Peter Prommel. He gave a solo performance at Marathon Marimba which was held in the Conservatorium Van Amsterdam.

Starting from his childhood, he developed an interest in jazz music as a listener. As a big fan of Gary Burton, his interest continued to grow while he was a student in the conservatory. In 2012, he started to perform jazz music with the help of his trumpeter friend Tolga Bilgin.

He was introduced to the vibraphone first time when he was at first grade in the conservatory. For the technique, he started with Phil Kraus' *Modern Method for Four Mallets vol 1-2-3*. After he arranged the classical pieces which he played on the xylophone before, and played them on marimba and vibraphone. Later he worked on the pieces which were written for vibraphone and marimba.

On being self-taught on jazz vibraphone Özdayı stated:

The advantage of being self-taught is to gain the ability to research by yourself very much after finding the knowledge which is suitable for you. The disadvantage comes from planning your steps while learning and making a good curriculum that will work for you. In addition, you don't have a chance to imitate your teacher while learning. However, learning music is a never-ending process and a kind of a lifestyle for me. I think the most important thing is how much can you internalize the things you have learned rather than methods of learning. (Interview with Alp Özdayı)

He thinks his classical training affected his jazz vibraphone playing. He puts great importance on the articulation. He stated: "In classical music, articulation is everything; it is the same in jazz music. I realized this when I listened to the masters."

Every year he goes abroad for workshops or private lessons. He thinks private lessons are more effective than workshops. He studied with Andrea Dulbecco, Andrea Biondi and Ted Blizker. He thinks it is not necessary to work with jazz vibraphonists in order to learn jazz vibraphone. He also worked with many other jazz musicians. He believes learning on stage is important; and he learned a lot on stage by playing with musicians both from Turkey and abroad. He also studied harmony with his friends.

He stated on how he started to play jazz vibraphone:

I've always been looking for something, I thought it was basketball, but it wasn't. One day my friend Tolga Bilgin (trumpet) said to me: "You play vibraphone and marimba very well

and you listen to jazz music all the time. Why don't you play jazz vibraphone?'. Then, he started to teach me jazz harmony. My story is like that. Now, I completely focus on jazz vibraphone. (Interview with Alp Özdayı)

Regarding mallet choice, he prefers to play with Innovative Percussion D40 David Friedman model on the vibraphone. The most important feature for a vibraphone mallet for him is to have heavy chords and thick handles because of his hand's anatomy. He believes one set of four mallets can be adequate for jazz vibraphone if the performer knows what kind of sound he or she is looking for.

He thinks the most challenging issue on jazz vibraphone is to play unaccompanied solo. He suggests practicing this in four steps. First, the left-hand plays the chord's roots while the right-hand plays the melody. Second, the left-hand plays an ostinato on a tune like "Blue in Green", while the right-hand plays solo. Third, play one bar solo and comp on the next bar. The bar numbers can be changed. Fourth, play all together with four mallets in a single line, like the third exercise but not comp with polyphonic lines. If we blend all four exercises it becomes an unaccompanied jazz vibraphone solo.

He believes the grip is related to the performer's anatomy. He knows the Stevens grip but he prefers the Burton grip on vibraphone because he doesn't have any problem with stretching larger intervals, as he has big hands and long arms. He suggests one should decide the grip preferred to one's anatomy.

Instead of working with a metronome he prefers to practice with the app *Drumgenius*. This application contains only drum beats in many different styles with variations. It has adjustable tempo and pitch, in addition, adjustable *clave* patterns for some Afro-Cuban beats. All of the samples are recorded with real drums. He thinks it is more realistic to practice with this app.

Regarding extended techniques on the vibraphone, occasionally he uses bowing on live performances. He uses other extended techniques rarely.

He thinks there is no dividing line between classical vibraphone technique and jazz vibraphone technique. The difference between them is on control of the body movements. The difference occurs in the brain.

His common practice tools are the note and chords of the tune he is going to practice on and a music player on which he can listen to some of the recordings of this tune.

He sets his practice program weekly according to his needs. He keeps different notebooks for practicing. Özdayı: “I keep a notebook just for writing down the rhythms. I write those down I like to practice those rhythms with different voicings.”

Regarding the warm-up exercises, he makes his own exercises according to the tune’s chords and scales which he is going to play.

He doesn’t record himself very often, but he thinks it is important to record yourself while practicing in order to evaluate yourself on technique and musicality.

Özdayı doesn’t use the dampening technique much while playing with the band because his playing technique is more on articulation and note values. He stated: “It doesn’t mean I don’t use dampening, but my technique is not focused on it. For example, Ted Blitzker uses a lot dampening technique as a stylistic approach.” He uses dampening more when he is playing solo.

After years of practicing stickings, he doesn’t think about stickings when he is playing jazz; it became natural for him. In general, he separates his right and left hands on natural and accidental bars; he uses alternate sticking from time to time.

In his opinion, articulation on the marimba is harder than on the vibraphone because sustain on the marimba is much shorter than the vibraphone. Consequently, phrasing on the marimba is harder than vibraphone. He stated: “I work on the marimba and my teacher Andrea Dulbecco gave me this tip. If you can make good phrasings on the marimba, you can easily do that on the vibraphone.”

He thinks imitating masters is a good way to learn jazz vibraphone. He states: “For a long time I imitated Milt Jackson. At least, taking the ideas and understanding them is an important thing.”

He uses Stefon Harris’ and Gary Burton’s licks very often. He thinks that knowing licks is important for learning before you start making your own licks.

Besides jazz music, he improvises in different styles. Sometimes he improvises on classical opera pieces. He uses a practice tip which he took from Dulbecco. He

improvises in the style of Bach on jazz tunes. He thinks it is really useful because it becomes more complicated to connect phrases.

I think we can divide jazz vibraphone playing into three main parts; first play accompaniment with the band, second play solos with the accompaniment in the band and third play solo without the accompaniment. We can add two more sections to play solo, play with the bass instrument and play with an accompaniment instrument like guitar or piano... There are different approaches on comping. For example, when you play solo you need to give the skeleton of the tune, so you need to give the bass also. When you play with a bass instrument, you think more on making embellishments and playing the chords. When you play with an accompaniment instrument, you remain passive. It is good to not to comp with guitar or piano altogether. (Interview with Alp Özdayı)

Most of the time he transcribes trumpet. He thinks it gives him a much clearer understanding of improvisation.

I think the hardest thing for transcribing is showing articulations. Grace notes and little embellishments are hard to transcribe. I've got two ways of transcribing. The first one is note to note transcription. I've tried to transcribe everything; note values, embellishments, rhythms and all dynamics. The second way is to transcribe everything in eighth notes without the definitive note values. While I play this kind of transcriptions I made, I try to play with the feel of the soloist. One other important thing for transcribing is not to bore yourself. Sometimes I transcribe a lick from the solo that I liked. If you practice it in all keys, it becomes more useful or even transcribes one rhythmic phrase from the solo and practice it is another kind of an exercise. (Interview with Alp Özdayı)

He thinks there are enough method books on jazz vibraphone. For him, specific methods written on jazz vibraphone are more useful. He thinks that in jazz music there is no big difference between practicing with a saxophone method or a vibraphone method. For him, jazz music is more about learning the jazz language.

Özdayı even practiced a trumpet method on Miles Davis' solos and a guitar method on Woody Shaw. He thinks jazz can be learned without using method books. However, playing unaccompanied solo on jazz vibraphone is a different thing, and it is out of this discussion. Besides method books, he suggests www.vibesworkshop.com for learning the jazz vibraphone.

Method books should be completed from beginning to end because most of them were written in a manner to teach something. It is not possible to understand a method without completing it for him.

His favorite method books are David Becker's *Bebop 1-2-3, Patterns for Jazz* by Jerry Coker, James Casale, Gary Campbell and Jerry Greene, and *Pentatonic Scales For Jazz Improvisation* by Ramon Ricker. In addition, he suggests Jon Metzger's *The Art and Language of Jazz Vibes* for beginning.

We definitely need something methodic for learning, but for "music" it is different. How you use the things you learned from a method book is a relative term. For me, one disadvantage for just learning from the method books is a different style which I don't like very much. However, it can be also very useful. There is no such thing as it will definitely limit your creativity... I wrote my own etudes. One etude that I can exemplify; write the chord progression of a standard you know and set yourself some definitive rules. For example, for minor chords we lead to the third of the minor chord, for dominant sevenths we go to sharp eleven and for major seventh chords we go to the third or root of the chord. You know which voice you are going to and try to use closer voices. For starting you can just use quarter notes. You can change the rules for the next chorus. If you practice a tune like that you also memorize the tune. If you add rests, chromatics and double chromatics and passing notes you've got a solo. After some practice you start to write better solos. It also improves your composing skills. (Interview with Alp Özdayı)

He used Adnan Özalaşar's *Jazz&Pop Armoni, Orkestrasyon, Düzenleme Bilgisi* for studying jazz harmony and arrangement. For ear training he suggests *EarTrainingPro* application because of its wide range of exercises. He also used *Aebersold* series when he first started to play jazz. He thinks they are really useful to learn jazz improvisation at the beginning.

He learned improvisation through jazz harmony. Özdayı stated: "I think jazz improvisation is closely related with composing. Studying harmony, listening to music and composing, they are all important."

He also uses the app *Drumgenius* for improvisation practice. Özdayı: "There are many rhythms in this application, and you can practice improvisation according to the specific style. It is more fun and realistic and also it is better than practicing with a diversity of variations rather than work on just one."

He plays with “Blue in Green” which was founded by him in 2012. With this band, they made concerts with some popular Turkish singers; such as Kenan Doğulu, Fatih Erkoç and Sibel Köse. Besides that, he plays with Can Yapıcıoğlu (piano) and Tolga Bilgin (trumpet) very often. He thinks that playing with many different jazz musicians is important and educational.

He tries to play at least two gigs per week. He thinks that it affects his performance if he plays less than that. He bought xylosynth in order to play as many gigs as possible because of its ease of carrying.

He always uses a motor for performing. He sets the speed of the motor according to the tempo of the song. Most of the time he uses the motor at slow speed.

I think there is an advantage of using the motor. It enhances the sound of the vibraphone like a compressor; also it affects my hearing the sound of the vibraphone while playing with the band. I set it slightly faster for ballads and slower for other styles. I always use the motor. I don't know If I had a different vibraphone maybe I wouldn't use it because my vibraphone has a really good motor system. (Interview with Alp Özdayı)

He mics the vibraphone from under the bars because of the lackness of good quality microphones in the places where he usually plays.

He thinks the fact that there are very few jazz vibraphonists in Turkey has a negative effect. Özdayı: “For the same reason for marimba, I spent all my money to go abroad for a marimba education. I wish there were more jazz vibraphonists in Turkey and I could learn from them.”

He conceives the vibraphone as both a melodic and percussive instrument. He states: “I think it depends on the style. It's the combination of both of them. Thinking about the vibraphone as a percussive instrument improves playing.”

He answers the question: “How do you think about being a jazz vibraphonist in Turkey?”

The biggest problem is logistics. We need to carry our instrument all the time. There are very few jazz vibraphonists in Turkey, and it affects sharing knowledge. I think jazz music is all about sharing. If there were more jazz vibraphonists in Turkey, you could identify yourself

on a scale; this is more meaningful for me. On the other hand, we are living in a global world we can't limit it to just Turkey. (Interview with Alp Özdayı)

He gives general advice on jazz vibraphone playing: “Practicing is good for your coordination, studying harmony and composing is good for your improvisation, but the most important of all is listening to jazz music everyday by yourself.”

5.2 Can Tutuğ

Can Tutuğ was born in 1988 in Zonguldak, Turkey. He graduated from the Medical Faculty in Trakya University and in the same year he was accepted to the Psychiatry Department at the same university and graduated from there as a consultant psychiatrist in 2015. From 2015, he has worked as a psychiatrist at Kırklareli State Hospital. He was accepted to the Percussion Department in Trakya Conservatory in 2016. However, he couldn't follow the courses because of his long working hours.

Even though his professional job is being a psychiatrist, he plays jazz vibraphone regularly. He stated: “My purpose is doing good things for jazz music in Turkey.”

His first instrument was a keyboard his father bought when he was five. Tutuğ: “I was playing the keyboard without any purpose. I thought I was composing something and playing it.” In the first grade, he took lessons on guitar and basic music theory. He practiced Turkish popular music repertoire with his teacher. At age 12 he developed an interest in jazz music. He played popular and rock music with his band by playing guitars and doing vocals. After age 16, he needed to work for his university entrance exams, and he spent his free time on practicing jazz music.

He stated how he started to develop an interest in jazz music: “My grandfather had jazz recordings at home. After I listened to some of them, I started to develop an interest in jazz music. One of my favorite albums was *Grand Central* by John Coltrane and Cannonball Adderley. It affected me deeply. I didn't take any formal education on jazz music.”

He got lessons from Amy Salsgiver-Dorsay. He also had some lessons with Tony Micelli via Skype. Currently, he is working on Vincent Houdijk's educational videos. Tutuğ: “Mostly, I am working by myself. I am doing transcriptions, studying

jazz harmony, doing solfege and practicing etudes. The reason I am self-taught, I need to practice, there is no other way.”

He plays vibraphone; besides that, he plays guitar at a basic level. He studies piano and drums just for enhancing his vibraphone playing. He stated: “I practice drums and piano to develop my rhythm, swing, mallet technique, harmonic knowledge and musical phrasing.” He doesn’t play any other mallet instrument. He studied marimba a little with Amy Salsgiver Dorsay. He believes if he practiced marimba regularly it might be affecting his vibraphone playing; however, he stated he doesn’t have access to a marimba.

Tutuğ stated how he started to play the vibraphone:

I loved the vibraphone as an instrument, and I wanted to play it. I got a loan from a bank to buy a vibraphone. First time I saw a vibraphone in real was like that when it came to my house with cargo. I set it up and started to practice. After three or four days I went to Amy for a lesson. Amy taught me the basic techniques and the grip on the vibraphone. That’s all the knowledge I’ve got from a teacher in the beginning. We did lessons for a while but then I didn’t have a chance to see her because of my workload. Soon after, I started to give concerts. Performing taught me a lot. I did Skype lessons with Tony Micelli. I learned how to comp from my guitarist and pianist friends. I learned how to solo from my soloist friends. I studied method books; for example, Dick Sisto’s book *Etude in the Style of Masters* and David Friedman’s *Pedaling and Dampening*. Also, I worked with backing tracks from Hal Leonard’s and Jamey Aebersold’s methods. But if you ask me, am I self-taught? Yes, I am. The vibraphone came to me in 2013, and I’ve been playing for four years. (Interview with Can Tutuğ)

Regarding mallet choice, he used Gary Burton’s Vic Firth M25 model for a long time because –as he stated- they are not so heavy, suitable for fast runs on the keyboard and comfortable for four-mallet playing. Recently he changed his mallets. On mallet buying he complained about the fact that: “We can’t try mallets in Turkey, we can only order them. After it comes to us, we can decide whether it is good or bad.” He changed his mallet preference for open-air concerts. He prefers to use Vic Firth M22 mallets.

It is hard to find proper microphones for the vibraphone and a good sound system. So, I need to play with M22 model mallets. However, other musicians I played with were disturbed by

the high ringing sound. I've recently bought two sets of four mallets. One is Japanese Saito brand hard mallets. They are like M22 but without the high ringing sound and Mike Balter M48 Joe Locke model. If I play outside, I prefer Saiko mallets, but M48 became my favorite for now. (Interview with Can Tutuğ)

He states that he was mostly challenged by transcribing and explains: "Tony Micelli advised me to first transcribe trumpet, trombone and saxophone solos. Technically and musically the most challenging thing for me is playing the solos of the jazz vibraphone masters because they are mostly "skilled" solos." He states that comping wasn't a challenge for him because most of the time he needed to do harmonic support because of the formation of the bands he was playing with. One other thing he was challenged with is long concerts which are more than two hours. He stated: "After two hours or more my fingers become stressed and playing with that stress is challenging." He also highlighted carrying the vibraphone to the concerts is always a hard thing to do.

When asked about the advantages and disadvantages of being self-taught, Tutuğ replied:

Most of the vibraphonists who are playing with the Burton grip, when they are soloing on a single line they use the inside mallet on the left hand and the outside mallet on the right hand. I was doing this vice versa. I was watching the performances on YouTube, and I started to wonder if there was a reason for this. Afterwards, I changed my technique, but if I had been working with a tutor, he or she would have warned me about it beforehand. I think one should work with an instructor if he or she had a chance. It is greatly beneficial. For example, I've just starting to use the dampening technique. I learned from watching the videos of Ed Saindon. (Interview with Can Tutuğ)

He started to play vibraphone with a four-mallet technique. He stated: "First Amy showed me how to hold the mallets in the Burton grip. Then, I learned Ed Saindon's fulcrum grip technique by myself." He uses two mallets rarely. He stated he felt uncomfortable for two reasons, one he feels like he is out of control and two he likes to play the harmony with the left-hand while the right hand plays solo. He stated: "I feel like I'm a part of the music with my whole being when I play with four."

On the discussion of which grip to use he stated:

I don't think it is necessary to use the Burton grip in order to play jazz vibraphone. For example, Joe Locke and Tony Micelli play with the Stevens grip very well. I think learning them all can be useful. (Interview with Can Tutuğ)

He uses extended techniques like pitch bending and bowing on the vibraphone. He used two double-bass bows in the performance of IKSV Young Jazz competition which he won. He stated he uses extended techniques for the sake of experimentation in jazz music and he thinks they are useful.

When asked about if there is a dividing line between classical technique and jazz technique on the vibraphone, Tutuğ replied:

I can't reply to this question clearly because I'm not coming from a classical background. From my experience, I've seen that accomplished classical musicians can play jazz music and vice versa. I know Milt Jackson played Bach with Modern Jazz Quartet. I think one needs to choose between classical or jazz because their structures are different. It is hard for anyone to have both classical and jazz feel. I think there is a dividing line between them however it can be mixed. (Interview with Can Tutuğ)

His common practice tools are a metronome, *iReal* app, the play-along series of Hal Leonard and Jamey Aebersold and fakebooks. He practices in a weekly schedule, and he makes a transcription every week. He plays the tunes in his repertoire in all twelve keys with *iReal* accompaniment or without *iReal*. If he is practicing without *iReal*, he also plays the bass line. Sometimes he practices these tunes on keyboard or melodica. He studies jazz harmony with pen and paper. He prepares little tests on II-V-I for himself to be able to make quick decisions while improvising. He learns two new tunes as a reward every week.

He believes practicing with a metronome is very important. He practices Gary Burton's *Four Mallet Studies* with different tempi. He uses *iReal*'s exercise mode. In every chorus, the tempo gets faster by five BPMs.

He warms up with a practice pad and drum sticks both before concerts and practice sessions at home. Sometimes he does that with four mallets in order to gain condition and strength.

He video-records himself while playing at least once a week. He thinks this is beneficial for him. He stated: "Sometimes I check my posture and technique.

Sometimes I analyze my solos and try to improve them by making variations and changing some notes.”

On pedaling and dampening Tutuğ stated:

I used to use the pedal too much. I watched some lessons on www.vibesworkshop.com they helped me a lot. I practice the exercises learned from there in all twelve keys. Dampening is a big issue for me. Still, I am learning with imitating the masters and watching the performances. (Interview with Can Tutuğ)

For scale/chord/arpeggio exercises, he suggests Tim Collins’ instructional videos on YouTube. He also practices scale/chord/arpeggio exercises with his trombonist friend, Eren Akgün. He also practices modes on paper and using *iReal*’s mod exercises. He thinks that if he doesn’t practice scales, chords and arpeggios, it will affect his performance.

On the usage of licks Tutuğ stated:

If some specific lick caught my attention I would try to learn that. For example, there is a unison lick at the B part of Modern Jazz Quartet’s “Softly as a Morning Sun”. I like it and use it a lot. Another example I can give is Joe Locke’s introduction in Locrian scale at “Mr.PC”. I like to use these sortof things. I memorize the licks I’ve been using I don’t transcribe them. (Interview with Can Tutuğ)

He mostly improvises on jazz music. Also, from time to time he improvises on Turkish Classical Music, and he used to improvise on Indian music in the past. He prefers to improvise on jazz.

He thinks comping is important as well as soloing. Most of the time, in the bands he was playing in, there was no other accompaniment instrument, so he needed to comp a lot. His favorite artist on comping is Steve Nelson.

If there is another comping instrument in the band and we don’t know each other very well, we share the comping. Of course, we comp on each other’s solos. If there is no bass in the band one of us plays the bass walking the other comps. If there is a good pianist in the band, I prefer not to comp. (Interview with Can Tutuğ)

He gives some tips on transcribing; transcribing solos with dividing into parts and after transcribing the parts playing it with the metronome without any

accompaniment. He transcribes mostly vibraphone, alto and tenor saxophone. He thinks transcribing is critically important.

He thinks that there are enough method books for jazz vibraphone. He wishes there could be more instructional video methods because vibraphone is a visual instrument at the same time. However, this absence can be covered by YouTube instructional videos.

His favorite method book is Dick Sisto's *The Vibraphone Book: Etudes in the Style of Masters*. In addition, he cites David Friedman's *Vibraphone Technique: Dampening and Pedaling*, Ed Saindon's *Complete Guide to Improvisation* and Gary Burton's method books. Besides that, Tim Collins' and Tony Micelli's instructional videos on YouTube, Ed Saindon's clinic videos, and instructional videos at www.vibesworkshop.com. He likes more specific methods rather than all-inclusive methods.

Besides vibraphone methods, he suggests Oscar Peterson's piano accompaniment book and Jon Riley's *Art of Bop Drumming*.

On the comparison of learning from a teacher and learning from books, Tutuğ stated:

Learning an instrument from a method book is important if there is no teacher available. If there is a teacher available, they guide you to learn the instrument in a shorter time, and it saves a lot of time... I think jazz vibraphone can be learned from just listening. I don't say a good technique can be learned like this. Many of the jazz musicians didn't have any formal training. It might be hard for other instruments like trumpet or saxophone because of the blowing techniques, but vibraphone is a more visual instrument compared to them. It can be learned from just method books. I think working alone is the slowest, working with method books is faster and working with a teacher is the fastest way... I also make my etudes, and I composed a piece based on one of the etudes I made. I think the best method for practicing on a daily basis: twenty minutes of transcribing, twenty minutes of harmony practice, twenty minutes of technical practice, twenty minutes of playing a tune and twenty minutes of playing the same tune in different keys. (Interview with Can Tutuğ)

He learned jazz harmony by himself. He thinks it is impossible to play jazz music without knowing jazz harmony. The first method he used was *Patterns for Jazz*. Another book he used was *The Jazz Theory Book* by Mark Levine. Other sources he

used were: www.vibesworkshop.com, Tim Collins' instructional videos on YouTube and www.learnjazzstandards.com. He states that there are also very valuable jazz harmony lessons on YouTube. In addition, he worked with the *Aebersold* series many times.

He plays duo with trombonist Eren Akgün, Sanat Deliorman's "Caz Biraderleri", his own two different quartets with Yalın Doğu Şahin (guitar), Asal Atay (double bass), Kaan Bıyıkoğlu (piano), Enver Muhammedi (double bass), Ekin Cengizkan (drums), Mertcan Bilgin (drums); Organic Vibes Trio with Kaan Bıyıkoğlu (piano), Ekin Cengizkan (drums). Besides that, he plays with two different bands in Greece and accompanies many other projects. He plays at least five gigs in a month with these projects. Besides jazz settings, he plays chamber music occasionally.

He states that playing in a band is very educational.

For example when I play with a guitarist or a pianist I need to change my comping, even not to comp at all. Also, when I play in duo format, I need to play the chords, bass, and solos. It gives me much more responsibility. (Interview with Can Tutuğ)

On the using of a motor, Tutuğ:

I used to use the motor a lot, slow speed on ballads and fast speed on uptempos. Recently, I don't use the motor in my performances, I don't know the reason. I think without the motor I get a more natural sound. (Interview with Can Tutuğ)

He thinks all of the keyboard instruments and mallet instruments are common. Tutuğ: "I conceive the vibraphone and the piano as a keyboard percussion instrument."

Tutuğ stated the fact that there are very few jazz vibraphonists in Turkey: "The vibraphone is an instrument which isn't even known in the places where jazz music is being played. I hope there will be more jazz vibraphonists in Turkey in the future and that we will listen to them with joy."

Tutuğ's answer to the question of what he thinks about being a jazz vibraphonist in Turkey:

Vibraphone isn't a popular instrument in Turkey. After all, jazz music isn't popular in Turkey. I don't think it ever will be. At least I'm happy to be a part of it. The vibraphone is

an under-appreciated instrument. There are twenty-thirty people who play jazz vibraphone actively in the U.S., and there are ten to twelve people in Europe. But I think we are enough for each other. The reason why there are very few people who play this instrument is that there is no competition and everyone helps each other. (Interview with Can Tutuğ)

He gives a general advice on jazz vibraphone playing:

You need to listen very much. For example; you need to listen to Cal Tjader the best vibraphonist of latin-jazz, you need to listen to Mike Mainieri, I don't like fusion very much but you can learn a lot from him. You need to listen to Red Norvo who comes from xylophone and played bebop. The more you listen the more you improve yourself. (Interview with Can Tutuğ)





6. CONCLUSION

The purpose of this thesis is to find out the ways how autodidact jazz vibraphonists learn their art and to present both theoretical (with the survey made on jazz vibraphone materials) and practical (with the interviews that were made by the author) approaches to autodidact jazz vibraphone learning.

All of the early jazz vibraphonists were self-taught or started their careers by playing another instrument. Today, there are not many vibraphone players and teachers outside the United States and Europe. Furthermore, the number of jazz vibraphone players in Turkey is much less than that. Alp Özdayı and Can Tutuğ are two of the most prominent jazz vibraphonists currently performing in Turkey. In this thesis, I intended to give a broad understanding of self-taught learning derived from their experience.

Both of the interviewees were self-taught and they followed a different path on learning jazz vibraphone. As a classically trained percussionist, Alp Özdayı was already playing the vibraphone in the classical music context; in addition, he is also a competent marimba soloist. He needed to learn jazz harmony and improvisation, and he also needed to transform his classical technique to the jazz vibraphone. On the other hand, as a late beginner on vibraphone, Can Tutuğ was playing guitar and already knew improvisation and jazz theory. He needed to learn the technique and transform the knowledge from his guitar playing to the vibraphone.

From the survey I made on selected jazz vibraphone methods, it is seen that even the beginner level jazz vibraphone methods require a basic knowledge of music theory, chords and scales. It might be problematic for a beginner self-taught student especially who comes from drums or an unpitched percussion background. Even though some books like Gary Burton's *Introduction to Jazz Vibes* seems like a

beginner level book it would be hard to benefit from it without a proper knowledge of theory.

Text materials in those books are invaluable for a jazz vibraphone student. It is impossible to fully benefit from those etudes without understanding the text material.

Recent books, like Arthur Lipner's *Jazz Mallets in Session*, concentrate more on practicing jazz improvisation and playing with the band rather than vibraphone techniques. However, those techniques are briefly mentioned in those books. Older books, like Gary Burton's *Four Mallet Studies*, mostly concentrate on technique.

There is a need for a method book on some areas like unaccompanied solo vibraphone playing³¹.

Before I started to write this thesis I had some assumptions about the conclusion after I reviewed method books. I predicted that the beginning level all-inclusive method books like Jon Metzger's *The Art and Language of Jazz Vibes*, fundamental method books on vibraphone technique like Gary Burton's *Four Mallet Studies* and play-along method books like Dick Sisto's *The Jazz Vibraphone Book* were to be used as main resources by the interviewees.

One unexpected result for me was the usage of beginning level method books. Neither of the interviewees favored the beginning level all-inclusive method books. However, fundamental method books were important for both subjects. They both benefited from play-along methods. In fact, Can Tutuğ's favorite method book is Dick Sisto's *The Jazz Vibraphone Book*. In addition, they both have benefited from *Aebersold* series. It is seen that play-along materials proved to be useful for them.

Both of the interviewees showed more interest in method books which were written for specific subjects. Even Alp Özdayı's favorite method book was Thomas L. Davis' *Voicing and Comping for Jazz Vibraphone*.

³¹ For further information, check Terence S. Gunderson's dissertation (1992), *A pedagogical approach to solo jazz vibraphone developed through analysis of common practice*. University of Northern Colorado.

The differences in their backgrounds resulted in some differences in their use of method books. As a classically-trained percussionist, Alp Özdayı did not look for technical method books which he had already practiced in the conservatory. However, Can Tutuğ required more material on vibraphone techniques.

After I had concluded the interviews, I realized that the importance that I put on the method books was far less than I expected. However, both of them stated working with method books saves a lot of time on learning.

Another result I derived from the interviews is how the use of the technology has become an integral part of self-taught learning. Apps, YouTube and websites such as www.vibesworkshop.com, are the most used tools for practicing and learning.

Especially www.vibesworkshop.com is important for both of the subjects. Video lessons on specific subjects at www.vibesworkshop.com were greatly beneficial for them.

Another result of technology is that both of the interviewees are using apps in addition to a metronome. Alp Özdayı uses *Drumgenius* most of the time instead of a metronome and Can Tutuğ uses *iReal*'s practice modes.

Both of the interviewees put great importance on listening, transcribing, performing, studying jazz harmony and imitating the jazz vibraphone masters. It shows that the ways these masters disciplined their skills on this instrument are continuing in this manner.

Even though they are self-taught, they needed to take lessons at some point. Alp Özdayı took lessons for unaccompanied solo jazz vibraphone playing and Can Tutuğ took lessons on basic technique and theory.

Both of the interviewees used similar books for learning jazz harmony, and both created their etudes for harmonic practicing. In addition, they are both composing and arranging.

They both like to use licks in their solos as an artistic choice. Even though they improvised in different styles other than jazz they both prefer to improvise in jazz

music. Another difference deriving from their backgrounds is that Alp Özdayı attaches great importance to articulation.

Performance activities are quite important for both of the subjects in their development. They both highlighted the importance of playing regularly.

From these results, my revised conclusion is that newly developed technologies and online resources are becoming invaluable tools for self-taught jazz vibraphone learners. Fundamental jazz vibraphone methods are still valuable resources, but on the other hand, specific jazz vibraphone methods for subjects like comping and voicing are more in demand. There are still some areas like unaccompanied solo jazz vibraphone playing where self-taught jazz vibraphonists will need assistance from a teacher. While there are many paths to becoming a jazz vibraphonist, my subjects learned through a combination of listening, transcribing and studying jazz harmony with the aid of specialized method books, newly developed technology, and private lessons.

REFERENCES

- Blades J. & Holland J.** (n.d.). Vibraphone. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed.). *Oxford Music Online*. Retrieved September 11, 2017, from <http://www.oxfordmusiconline.com>
- Bracks, L. L.** (2012). *African American almanac: 400 years of triumph, courage and excellence*. Canton, MI: Visible Ink Press.
- Burton, G.** (1965). *Introduction to Jazz Vibes*. Glenview, IL: Creative Music.
- Burton, G.** (1968). *Four Mallet Studies*. Chicago, IL: Creative Music.
- Cheesman, B.S.** (2012). *An Introductory Guide to Vibraphone: Four Idiomatic Practices and a Survey of Pedagogical Material and Solo Literature* (doctoral dissertation). The University of Southern Mississippi, Hattiesburg, Mississippi. Retrieved September 11, 2017, from <https://aquila.usm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1563&context=dissertations>
- Chinen, N.** (2017, June 9). Retiring the Mallets. *NPR Music*. Retrieved from <http://www.npr.org/event/music/532050377/gary-burton-retiring-the-mallets>
- Clair Omar Musser's Beginning.** (n.d.). Retrieved March 21, 2016, from <http://www.ludwig-drums.com/en-us/ludwig-musser/about>
- Cummings, J. J.** (2011). *A study of the playing styles of Milt Jackson and Gary Burton, and their impact on today's vibraphone players* (master's project). California State University, Long Beach, California. Available from ProQuest Dissertations and Theses database (UMI No. 1493107).
- Davis, T. L.** (1999). *Voicing and Comping for Jazz Vibraphone Four-Mallet Studies for the Modern Vibist*. Milwaukee, WI: Hal Leonard.
- Dowd, C.** (1985). *Velocity Warm-ups for Jazz Vibraphone*. Melville, NY: Belwin-Mills.
- Faddis, J.** (1999). Lessons from Bags. *Down Beat*, 66 (11), 26-31.
- Friedman, D.** (1973). *Vibraphone Technique: Dampening and Pedaling*. Boston, MA: Berklee Press.
- Gary Burton.** (n.d.). Retrieved September 11, 2017, from <http://www.garyburton.com/biography/>

- Gilbert, M.** (n.d.). Joe Locke. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. *Oxford Music Online*. Retrieved September 11, 2017, from <http://www.oxfordmusiconline.com>
- Gridley, M. C.** (n.d.). Gary Burton. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed.). *Oxford Music Online*. Retrieved September 11, 2017, from <http://www.oxfordmusiconline.com>
- Grina, M.** (2015). Vibraphone Dampening. *Percussive Notes*, 53(2), 40-43.
- Jamey Aebersold Biography.** (n.d.). Retrieved September 12, 2017, from <http://www.jazzbooks.com/jazz/jbio>
- J.C. Deagan, Inc.** (n.d.). Retrieved March 21, 2016, from <http://www.deaganresource.com/index.html>
- Jeske, L. & Kernfeld, B.** (n.d.). Bobby Hutcherson. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. *Oxford Music Online*. Retrieved September 11, 2017, from <http://www.oxfordmusiconline.com>
- Jones, B.** (2009). Techniques for Vibraphone. *The Instrumentalist*, 64(3), 28-38.
- Ke, R.** (2014). *Differences in physical movement between the techniques used on the marimba and the vibraphone* (doctoral dissertation). University of Miami, Coral Gables, Florida. Available from ProQuest Dissertations and Theses database (UMI No. 3681429).
- Kennedy, G. W.** (n.d.). Stefon Harris. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. *Oxford Music Online*. Retrieved September 11, 2017, from <http://www.oxfordmusiconline.com>
- Kernfeld, B. & Theoroux, G.** (n.d.). Terry Gibbs. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. *Oxford Music Online*. Retrieved September 11, 2017, from <http://www.oxfordmusiconline.com>
- Kernfeld, B.** (2014). Red Norvo. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. *Oxford Music Online*. Retrieved September 11, 2017, from <http://www.oxfordmusiconline.com>
- Knauer, W.** (2014). Milt Jackson. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. *Oxford Music Online*. Retrieved September 11, 2017, from <http://www.oxfordmusiconline.com>
- Limbong, A.** (2016, August 16). Bobb Hutcherson, Jazz Vibraphone Modernist, Has died. *NPR Music*. Retrieved from <https://www.npr.org/2016/08/16/490226783/bobby-hutcherson-jazz-vibraphone-modernist-has-died>
- Lionel hampton 1908-2002.** (2002). *Jazz Education Journal*, 35(2), 23-23.
- Lionel Hampton.** (2017). In *Encyclopædia Britannica*. Retrieved March 21, 2016, from <http://academic.eb.com/levels/collegiate/article/Lionel-Hampton/39083>
- Lipner, A.** (2000). *Jazz Mallets: In Session*. Nashville, TN: Row-Loff Productions.

- Locke, J.** (2016). Creating the Perfect Vibes Part From a Piano Score. *Percussive Notes*, 54(1), 40-42.
- Milt Jackson.** (2017). In *Encyclopædia Britannica*. Retrieved September 11, 2017, from <http://academic.eb.com/levels/collegiate/article/Milt-Jackson/2857>
- McNulty, B.** (2013). *Jazz vibraphone pedagogy: a survey of existing method books and proposed undergraduate curriculum* (doctoral dissertation). Jacobs School of Music, Indiana University, Indiana, United States. Retrieved September 11, 2017, from <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.889.1405&rep=rep1&type=pdf>
- Moore, J. L.** (1970). *Acoustics of bar percussion instruments* (doctoral dissertation). The Ohio State University, Ohio, United States. Available from ProQuest Dissertations and Theses database (UMI No. 7107522).
- Owens, T.** (n.d.a). Milt Jackson. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Oxford Music Online*. Retrieved September 11, 2017, from <http://www.oxfordmusiconline.com>
- Owens, T.** (n.d.b). Modern Jazz Quartet. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Oxford Music Online*. Retrieved September 11, 2017, from <http://www.oxfordmusiconline.com>
- Percussive Notes.** (n.d.). Retrieved September 11, 2017, from <http://www.pas.org/publications/percussive-notes>
- Perin, G.** (2015). Harmonic and Comping Guidelines for the Modern Vibes Improviser. *Percussive Notes*, 53(5), 33-36.
- Perin, G.** (2016). Mallet Dampening on Vibes. *Percussive Notes*, 54(5), 38-39.
- Perin, G.** (2017). Vibraphone Pedaling Technique. *Percussive Notes*, 55(3), 43.
- Peters, M.** (1995). *Fundamental Method for Mallets*. Van Nuys, CA: Alfred Publishing Co., Inc.
- Playing Techniques.** (n.d.). Dead Stroke. Retrieved September 11, 2017, from https://www.vsl.co.at/en/Vibraphone/Playing_Techniques#!Vibraphone-Dead_stroke
- Robinson, J. B.** (2002). Lionel Hampton. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Oxford Music Online*. Retrieved September 11, 2017, from <http://www.oxfordmusiconline.com>
- Rogers, T.** (2015). David Friedman on Melodic Improvising: Transcription, Analysis and Interview. *Percussive Notes*, 53(1), 28-33.
- Saindon, E.** (2004). *Berklee Practice Method: Vibraphone Get Your Band Together*. Boston, MA: Berklee Press.
- Sisto, D.** (2004). *The Vibraphone Book: Etude in the styles of Masters*. Galesville, MD: Meredith Music

- Smith, A.** (2015). State of the Vibes: Four Modern Jazz Vibraphone Masters, One Stage. *Percussive Notes*, 53(4), 10-13.
- Stallard, C. J.** (2015). The Vibraphone: Past, Present and Future. *Percussive Notes*, 53(3), 52-54.
- The Construction and Tuning of Metal Bars.** (2009). Retrieved September 11, 2017, from <https://www.mmdigest.com/Gallery/Tech/XyloBars.html>
- The Leedy Drum Company.** (n.d.). Retrieved March 21, 2016, from http://www.leedydrums.com/since1895_3.html
- Veit, A. G.** (2016). *Developing a curriculum for the study of jazz vibraphone available through the online community, the vibesworkshop.com* (doctoral essay). The University of Iowa, Iowa, United States. Available from ProQuest Dissertations and Theses database (UMI No. 10143154).
- Stauff, E. L.** (2009, February 13). Vox humana. Retrieved September 11, 2017, from <http://www.organstops.org/v/VoxHumana.html>
- West, M.J.** (2012). It's All App-Ening. *Jazz Education Guide*, 42(1)(Suppl.), 32-35.
- Zeltsman, N.** (2003). *Four-Mallet Marimba Playing: A Musical Approach for All Levels*. (3rd. ed.). Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation.

APPENDICES

APPENDIX A: Transcriptions of the Interviews in Turkish

Appendix A1: Transcription of Interview with Alp Özdayı

Kendiniz hakkında kısaca bilgi verir misiniz?

Alp Özdayı: 1983 yılında İzmir’de doğdum, 1994 yılında Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı vurma çalgılar bölümünü kazandım. 2004 yılında mezun oldum. 4 yıl Ankara Devlet Opera ve Balesi’nde sözleşmeli orkestra sanatçısı olarak çalıştım. 2004 yılında Hacettepe Senfoni Orkestrasında araştırma görevlisi olarak çalışmaya başladım. Aralık 2005’te İzmir Devlet Opera ve Balesi’nin açmış olduğu sınavı kazandım halen orada orkestra sanatçısı olarak çalmaya devam etmekteyim.

Konservatuarda kimlerle çalıştınız? Ne konular üzerine ders aldınız?

A. Ö. : Bora Adsay, Cem Örnek ve Haşim Yedican ile çalıştım. Vurmalı çalgılar, solfej, armoni, form bilgisi, oda müziği ve orkestra gibi başlıca dersler aldım. Timpani, marimba, vibrafon, diğer tuşlular ve perküsyonlar çaldığım enstrumanlar.

Caza ilginiz nasıl başladı? Caz çalmaya nasıl karar verdiniz?

A. Ö. : Caza olan ilgim dinleyici olarak çocuk yaşlarda başladı. Gary Burton hayranı olarak konservatuar yıllarımda CD’lerini biriktirmeye başladım, artarak ilgim devam etti. Caz çalmaya 2012 yılında başladım. Hep içimde bir boşluk vardı, ben onu basketbol zannediyordum. İşimi çok seviyorum, timpani çalmayı da çok seviyorum ama hep içimde bir şey vardı, meğerse o caz çalmakmış. Bir arkadaşım Tolga Bilgin; trompetçi, bir gün dedi ki: “Sen çok iyi marimba ve vibrafon çalıyorsun; sürekli caz dinliyorsun, niye caz çalmıyorsun?” Sonra bana hocalık yapmaya başladı. Beraber armoni çalıştık sonra başka yerlerden de dersler aldım. Öyle bir serüven oldu. Artık tamamen oraya odaklanmış bir durumdayım.

Caz müzik ve klasik müzik icrasının sizce nasıl bir farkı var?

A. Ö. : Klasik müzik daha metodik bir müzik bana kalırsa, her şeyin en mükemmelini yapmaya çalışıyorsun. En ufak detaylara önem vermen gerekiyor bu da senin algılarını çok kuvvetlendiriyor. Sonuçta şu anda caz vibrafoncularına baktığımız zaman birçoğunun klasik geçmişi var ya da klasik müzik çalmışlar. Klasik müzik eğitimimin de caz çalmama etkisi var tabii. Aslında bütün müzik türlerinin birbirine olumlu etkisi var.

Caz vibrafon çalarken klasik müzik çalar gibi düşünüyor musunuz?

A. Ö. : Aslında düşünsem daha iyi çalabilirim. Şu anda ona yöneliyorum. Aslında daha klasik müzik gibi düşünüp daha artiküle çalmak mesela. Çünkü klasik müzikte artikülasyon her şey. Aslında cazda da aynı şey olduğunu bir süre sonra anlamaya başlıyorsun. Onun için birazcık daha klasik müzik gibi düşünüp o artikülasyonu daha hakkıyla çalmak, bunu yansıtmak gerekiyor. Dinlediğim vibrafonculardan da bunu hissediyorum. Artikülasyon çok önemli. Biraz kafayı buraya yormak bence seviye atlatıyor insana.

Piyano çalıyor musunuz? Vibrafon çalınıza yardımcı olduğunu düşünüyor musunuz?

A. Ö. : Evet, tabi ki. Ama piyano *voicing*leri ile vibrafon *voicing*leri arasında çok fark var.

İlk defa vibrafon çalmaya nasıl başladınız?

A. Ö. : İlk vibrafon ile tanışmam ve eğitimine başlamam Ankara Konservatuvarı'na marimba ve vibrafonun gelmesi ile başladı. Lisans 1. sınıfın son dönemine denk geliyor. Teknik olarak Phil Kraus'un *Modern Method for Four Mallets 1-2-3* ile başladım. *Xylophone* ile çaldığım iki *mallet* klasik eserleri marimba ve vibrafona dört malletolarak uyarlayarak çalıştım. Daha sonra marimba ve vibrafona dört mallet için yazılmış orijinal eserleri seslendirdim.

Daha sonrasında vibrafon üzerine ders aldınız mı?

A. Ö. : İtalya'da Andrea Dulbecco. Bir de Andrea Biondi gelmişti İzmir'e. Ted Blizker ile çalıştım, vibesworkshop'tan bulabilirdin derslerini. Hep *unaccompanied solo* üzerine çalışmaydı benimkiler. Onun dışında başka enstrüman çalan caz müzisyenlerinden de çok şey öğrendim. Sonuçta illa vibrafoncudan ders alman gerek diye bir şey yok. Caz müziği öyle bir şey değil çünkü. Bir kaç sene içerisinde çok yabancı caz müzisyeni ile çalıştım. Sadece birebir ders anlamında değil, sahnede de çok şey öğreniyorsun. Sahnede o konsantredeysen çalarak öğrenmek çok değişik bir tecrübe. Daha pratik olduğunu düşünüyorum. Bir kere şöyle bir gerçek var, kendi kendine çalışmak zorundasın o kesin. Bir de bunu tecrübe edeceğin bir alanda olmak zorundasın. Bir de bunu bir grupla çalarak pratik etmen gerek. Bunun ikisini birden yapabilmek çok önemli. En son *xylosynth* aldım kendime. Bana şu faydayı sağladı. Ben yazın Çeşme'de haftanın iki günü vibrafon çaldım. Türkiye'den yurtdışından çok değerli müzisyenler ile... Haftanın bir günü de *xylosynth* ile tek başıma Bodrum'da çaldım. Özellikle kendi başıma çalışmak istedim kendimi geliştirmek için. Onun için bana faydalı oldu. Aynı zamanda taşınabilir bir enstrüman olduğu için de *giglere* çok rahat gidebildim. Caz da sosyalleşmek çok önemli. Onun için aldım aslında, temel hedefim oydu. Ne kadar vibrafon denilebilir bilmem ama sosyalleşmek adına caz çalmak adına bence değer.

Marimba ile vibrafonu kıyasalarsanız, vibrafonda artikülasyon yapmak daha mı zor sizce?

A. Ö. : Bence marimba da yapmak biraz daha zor bence çünkü marimbada pedalın yok. *Sustain* eden bir şey olmadığı için; bence biraz daha vibrafonda cümleme... Tabi pedal kullanımının bir zorlukları var ama pedal kullanımını üst düzeyde yaptığın zaman daha kolay cümleyebiliyorsun. Sonuçta *sustain* eden, uzayan

seslerin var. Marimbada cümlelemek sanki biraz daha sıkıntılı. Hatta ben sürekli marimbada çalışıyorum. Andrea Dulbecco bana marimbada çalışmamı tavsiye etti. Çünkü marimbada cümlelediğin zaman vibrafonda çok daha rahat cümleleyebiliyorsun. Sesler uzamadığı için orada nüanslara ve vuruşlara daha dikkatli yaklaşmak zorundasın. Marimbada caz çalıştığın zaman vibrafona geçtiğinde kendini çok daha rahat hissediyorsun. Çünkü sesler arasındaki farklılıkları, kontrastları daha iyi yakalayabiliyorsun. Öyle bir metot önermişti. Ya da marimban yoksa pedalsız çalışmak... Çünkü barlar sustain ettiği zaman o zaman kavramı biraz kayabiliyor. Sustain etmediği zaman çok temiz bir şekilde artiküle çalman gerekiyor. Caz piyanistlerine baktığımız zaman mesela, onlar da çok sustain kullanmazlar. Ama onların avantajı tuşa bastığı zaman ses kalabiliyor. Vibrafonda en zor şeylerden biri de yarım pedal. İşte o piyanodaki o tuşa basıyorsun, o ses orada o kadar kalıyor, pedala ihtiyacın olmuyor. Cümle içinde o seste ne kadar kalıp kalmayacağını, yarım pedallarla ayarlama -sesleri birbirlerine karıştırmadan-, onu yaptığın zaman iyi bir cümleme oluyor.

Vibrafonda klasik teknik ile caz tekniği arasında bir fark var mı?

A. Ö. : Bence yok. Çünkü teknik sadece müzik için bir şey olduğu için... Aslında şöyle örnek vereyim; tiyatrocunun olduğunu düşün sana hangi rolü verirlerse o rolü oynuyorsun. Tabii ki de bir tarzın vardır. Özellikle komedi oyuncusu ya da drama oyuncusu olabilirsin ama ikisini de oynayan oyuncular da vardır. Multi-perküsyonistler var aynı zamanda davul çalanlar da var... O zaman teknikler birbirine karışıyor mu? Yoksa sen onu küçük bir noktada beyinde ayırıp geçiyorsun, üzerinde duruyor musun? Ben pek durmuyorum gibi geliyor. Ben onu daha doğal hissetme olarak görüyorum. Fark sadece beden kontrolünde oluyor biraz aslında. Yani mallet kontrolünden çok, beden kontrolünde, daha az hareketle... Çünkü ister istemez marimbada ayak hareketleri çok önem kazanıyor büyük bir enstrüman olduğu için.

Mallet tercihiniz nedir? Mallet seçiminin tonu etkilediği çok düşünüyor musunuz?

A. Ö. : Şöyle bir şey var. Marimbada tabii sürekli değiştiriyorum. Çünkü klasik müzik çalarken gerekiyor. Ama vibrafon konusuna gelirsek sadece bir set dört malletle kafanda yakalamak istediğin bir ton varsa çok da değiştirmene gerek yok. Burton *grip* kullandığım için rattan kullanıyorum. Benim için en önemli şey malletin kalın olması el yapımından ötürü ince saplı bir malletle çalamıyorum ve çekirdeğinin ağır olması. Yumuşak soundların çok derin gelmesini istiyorum aynı zamanda kulüpte çaldığım zamanda diğer enstrümanların altında kalmaması gerekiyor. David Friedman modelini kullanıyorum. Bu mallet şu anda işimi görüyor. En azından vibrafonda marimba kadar mallet problemi olduğunu düşünmüyorum.

Kendinizi caz vibrafon konusunda okullu mu alaylı mı olarak algılıyorsunuz?

A. Ö. : Tamamiyle kendi kendime öğrendim. Öğrenirken bir hocam ya da kılavuzum olmadı.

Kendi kendine öğrenmenin bir avantaj ya da dezavantaj durumu oluşturduğunu düşünüyor musunuz?

A. Ö. : Kendi kendine caz öğrenmenin avantajı çok araştırma yapmak, ulaştığın bilgileri süzgeçten geçirebilme ve o an ihtiyacın olanı alabilme refleksi kazanmak olarak söyleyebilirim. Dezavantaj olarak da, kendi kendine öğrenirken adımlama, programlama ve tabi ki en önemlisi önünde çalan bir kişiyi taklit edebilme şansının olmaması. Fakat müzik öğrenmek bence uzun bir yol ve hayat biçimi. Onun için yöntemlerden çok ne kadar içselleştirebildiğimiz önemli bir mesele bence.

Grip terchiniz nedir? Caz vibrafonu çalmak için illa Burton grip tutmak gerekli midir? Gripleri karşılaştırırsanız aralarında bir avantaj/dezavantaj olduğunu söyleyebilir miyiz?

A. Ö. : Aslında grip konusu tamamen insanın anatomisiyle ilgili bana kalırsa. Ben Stevens kullanmayı biliyorum ama daha çok Burton kullanmayı tercih ediyorum vibrafon da çaldığım için. Çünkü benim aralıklarla ilgili bir problemim yok. Ellerim büyük olduğu için istediğim aralığı rahatlıkla açabiliyorum. Ama tabi ki de daha kısa boylu olsaydım, ellerim daha küçük olsaydı Stevens'a ihtiyaç kesinlikle duyabilirdim çünkü aralıkları açmak daha zor olacaktı. Aslında grip terchini kendi anatomine göre yapmalısın, çalarken rahat hissettiğin gripi kullanmalısın.

Pitch bending ve *bowing* gibi *extended* teknikleri çalarken kullanıyor musunuz?

A. Ö. : Evet kullanıyorum. Bir kaç konserimde yay kullandım. *Dead stroke* gibi diğer çalma tekniklerini de zaman zaman kullanıyorum.

Çalarken aynı zamanda söylüyor musunuz?

A.Ö. : Söylüyordum ama son zamanlarda bundan vazgeçmem gerektiğini söyleyenler oldu. Birazcık bu bazen rahatsızlık verebiliyor seyircilere. Son zamanlarda söylememeye çalışıyorum. Söylemenin de dezavantajları var. Şöyle de bir avantajı var; cümleleme açısından ilk başlarda çok yardımcı oluyor çünkü nefes alabilme, boşluk bırakmayı öğretiyor. Artikülasyon konusuna gelirse, söylerken artiküle etmeyi bazen kaçırabiliyorsun. Son zamanlarda söylemeden çalıp sadece artikülasyon üzerine düşünüp çalmayı tercih ediyorum. Çünkü mesela saksafoncuların söyleme şansı yok mesela. Ama bir dönem söylemek insana çok yardımcı oluyor.

Genel çalışma kaynaklarınız nelerdir?

A. Ö. : Çalışacağım parçanın notası, akorları ve parçanın bir kaç yorumunu dinleyebileceğim bir müzikçalar.

Çaldığınız parçaların form analizini yapıyor musunuz?

A. Ö. : Tabi ki yapıyorum. Eğer vaktim varsa daha önce çalınmış soloların transkriptlerini de yapıyorum.

Pratik yapma rutinleriniz nasıl?

A. Ö. : Programım var. Genelde programlarımı haftalık yapıyorum. Yine kendi ihtiyaçlarıma göre. Mesela ritmik gelişim konusunda o hafta çalışmam gerekiyorsa, kendime ritmik egzersizler yazıyorum. Transkript yöntemiyle çalışıyorum; bire bir transkript yapmıyorum sadece ritmik transkript yapıyorum. Onu herhangi bir parçada o ritimle çalışarak çalışıyorum. Bazen bir parçayı tamamen aynı ritmik şekilde

çalıyorum. Bunun için bir ritim defterim var, beğendiğim ritimleri yazıyorum. Aynı ritimleri tamamen farklı sesler kullanarak çalışıyorum.

Çalışma günlüğünüz var mı?

A. Ö. : Evet. Programlı çalıştığım zaman daha iyi oluyor. Kafan dağınıklıktan kurtuluyor. Her zaman programlı da çalışmıyorum, bazen kaptırıp çalıştığım da oluyor ama ihtiyacım olanı bildiğim zaman. Ona yönelik bir çalışma yazdığım zaman o eksikliğimi gidermek daha kolay oluyor.

Bütün egzersizleri on iki tondan çalışıyor musunuz?

A. Ö. : Kesinlikle.

Çalışmadan ya da konserlerden önce belirli bir ısınma egzersizin var mıdır?

A. Ö. : Isınma egzersizlerimi genelde o hafta üzerinde çalışmak istediğim standartın ya da parçanın akorları veya akor dizilerini kapsayan egzersizler tasarlayıp onlar üzerine çalışıyorum. Vücut ısıdırma egzersizlerini çok sık yapıyorum.

Ne sıklıkla kendinizi kaydedersiniz? Bunun faydalı olduğunu düşünüyor musunuz?

A. Ö. : Kendimi çalışırken kaydetme konusunda sanırım daha çok çaba göstermeliyim. Önemli olduğunu düşünüyorum.

Vibrafon ile *accompany* ederken pedal kullanımına yaklaşımınız nedir?

A. Ö. : Eşlik konusu aslında bambaşka bir mevzu. Aslında caz üzerine konuşursak vibrafonu şöyle ayırabiliriz. Temelde üç bölüme ayırabiliriz; grup içerisinde eşlik çalmak, grup içerisinde solo çalmak, bir de tek başına eşlik olmadan çalmak var. Bunların üçü aslında birbirinden çok farklı konular. Mesela, Milt Jackson harika bir caz solisti ama o zamanlar eşlik o kadar ön planda olmadığı için, özellikle çok seslendirme dört mallet kullanımı olmadığı için, eşlik konusunda birisini dinlerken bambaşka birini dinlemek gerekiyor. Bir de tek başına solo vibrafon çalanlar var, Gary Burton gibi, daha öncesinden de çalanlar da var ama bunu en ileriye taşıyan Gary Burton olmuştur. Tek başına solo çalmayı da; tamamen tek başına, bas gitar ile çalma ve gitar ya da piyano gibi bir eşlik enstrümanı ile beraber çalmak olarak ayırabiliriz.

Bir eşlik enstrümanı ile solo çalarken eşliğiniz nasıl değişiyor?

A. Ö. : İster istemez tek başına çaldığım zaman o parçanın iskeletini oluşturmak zorundasın. Bas yürüyüşü ile arada kullandığım akorlarla... Sonuçta o parçanın bütünlüğünü oluşturuyorsun. Kontrbas girdiği zaman o zaten bas yürüyüşlerini verdiği, parçanın iskeletini oluşturduğu için, daha çok renklendirme ve solo çalma üzerine çalışıyorsun. Bir tane de eşlik enstrümanı girdiği zaman bu sefer daha pasifize oluyorsun sesler birbiriyle çakışmasın diye. Gitar ya da piyanoyla aynı anda eşlik çalmamak daha iyi. Piyano, gitar ve vibrafon üçü birbirine benziyor eşlik çalabildiği için. Aslında en zor şey gitar, piyano ve vibrafonun beraber çalınması. O da zaten Gary Burton, Chick Corea ve Pat Metheny oluyor. Grupta gitar ya da piyano varsa çok küçük dokunuşlarla olaya katılmak daha mantıklı geliyor.

Başka bir enstrümana eşlik ederken *range*iniz nedir ?

A. Ö. : En üst oktavı kullanmıyorum kesinlikle. O daha çok piccolo flütle eşlik etmek gibi. Eşlikten çok daha renk ve ya efekt katmak istediğim zaman kullanıyorum. Eşlik etmek için kullandığım alan alt fa notasından başlayıp en fazla do notasına kadar giden alan.

Sadece kendiniz eşliksiz solo çalarken kendinize nasıl eşlik ediyorsunuz?

A. Ö. : En büyük konu bu aslında bence. Tamamen bambaşka bir mevzu bu. Grupla beraber solo çalarken kafanda belirli bir düşünceler var. Çaldığın soloyu inşa etmek ile ilgili. Daha önce çalınan soloya göre çalmak ya da soloyu nerede bırakacağını düşünüyorsun. Ama tek başına çalarken kendine eşlik ediyorsun, bas yürüşünü yapmak zorundasın bir şekilde. Bunun çalışması için ben de Dulbecco'ya gittim mesela. Ondan öğrendiğim çok güzel şeyler var, tek başına vibrafon çalmak ile ilgili. Şöyle, bu konuyu dörde ayırabiliriz. İlk olarak sol el sadece akorun kök seslerini çalarken sağ el ile üzerine parçanın melodisini çalmak. Bunu yaptığın zaman parçanın bas yapısını öğrenmiş oluyorsun, melodinin bas yürüyüşü ile ilişkisini... Burada dikkat etmen gereken akor geçişlerinde doğru zamanda bas sesleri çalmak. Bunu yaptıktan sonra ikinci egzersiz olarak ostinato yapabileceğin bir parça buluyorsun kendine; *Blue in Green* mesela. Sol el ostinato yürüyüşüne giriyor, sonra üzerine sağ el hafif hafif solo çalmaya başlıyor. Akor sesleri üzerine cümleleme yapılabilir başlangıç olarak. Buradaki amaç sol el ostinato çalarken sağ el ile cümle çalabilme. Üçüncü bölüme geçersen; ilk önce cümle kuruyoruz bir ölçü, ikinci ölçüde kendimize akorla eşlik ediyoruz. Bir ölçü cümleliyoruz bir ölçü akor ile eşlik ediyoruz. Tabi ki de iki ölçü de yapılabilir. Genel felsefe olarak cümleleme-ölçü olarak çalışıyoruz. Sonra bunları değişken olarak yapmaya başlıyoruz. İlk *chorusta* cümle çaldığımız akor ikinci *chorusta* geldiği zaman eşlik ediyoruz. Parçalar üzerinde bu şekilde çalışıyoruz. Son konuya geçersen de tamamen dört malletimizi kullanarak tamamen tek sesli çalmak ama karışık çalmak. Eşliğimizi tek sesli cümleler ile yapıyoruz. Bir şeyi cümleliyoruz karşılık olarak tek sesli eşlikler yapıyoruz. Bunu ancak çalarak gösterebilmek mümkün ama anlatabildiğim kadarıyla bu şekilde. Sonra bunların hepsini harmanladığımız zaman ortaya eşliksiz solo caz vibrafonu çalmak oluyor. Bu egzersiz çok önemli. Sonuçta bir insan tek başına kendine eşlik ederek çalabiliyorsa grup içinde çalmak çok daha rahat oluyor. Aynı egzersiz piyanoda da yapılabilir.

Chord/Scale/Arpeggio için vibrafon özelinde bir metoda ihtiyaç var mıdır?

A. Ö. : Özellikle bir vibrafon metoduna ihtiyacımız yok ama vibrafon metotlarının şöyle bir durumu var o da yadsınamaz bir durum; sonuçta vibrafon çok kısıtlı bir enstrüman, mesela *range*'i çok az. Şöyle bir avantajı var oktav konusunda vibrafona uyarlanmış olduğu için daha kolay.

Dampening tekniğine genel yaklaşımınız nedir?

A. Ö. : Çok ilginç bir şekilde ben *dampening*'i çok fazla sevmiyorum. Şöyle; caz çaldığım için, klasik vibrafon çalarken tabi ki de gerekiyor ama caz çalarken, benim caz çalma tarzım birazcık daha net, artikülelerle çalmayı sevdiğim için; tabi bu şu demek değil, bir ballad parçası çalarsın tamamen *dampening* tekniğini kullanırsın. Genel tarz olarak seslerin birbirine uzayarak geçişinden çok keskinlik ve artiküle üzerine çalımları sevdiğim için *dampening* çok fazla tercih etmiyorum. Tek başıma

çalarken de çok tercih etmiyorum, ama bu dampening yapmadığım anlamına gelmiyor. Tamamen dampening üzerine çalan vibrafoncular da var, mesela Ted Blizker ama ben öyle bir stilde çalmayı tercih etmiyorum. Daha çok seslerin kısalıkları ya da uzunlukları ile geçiş yapmayı tercih ediyorum, öyle bir tarzı seviyorum. Bu arada pedalı daha çok kullanıyorum. Kısalık ve uzunluk, daha net seslere daha zamanı kullanarak yapılan çalımları tercih ediyorum. Sadece dampening tekniği üzerine yoğunlaşmış bir çalış tarzım yok.

Ne kadar çok ritim/lick/head ezberlersiniz?

A. Ö. : Eskiden daha zor ezberliyordum ama artık tamamen bir parçayı kısa sürede ezberliyorum. Çünkü armoni ve form yapısını çalıştığım için artık benim için daha kolay.

Favori lickleriniz var mı?

A. Ö. : Var. Mesela, Stefon Harris'in klasik lickleri vardır kullandığı, bemol 5 üzerine kullandığı bazı lickler var, çok seviyorum ve kullanıyorum. Gary Burton'ın da lickleri var kullandığım. Öğrenim açısından önemli. Bu benim stilimi oluşturur, oluşturmaz önemli değil de en azından belirli bir hedefte belirli bir şeyi kullanmak çok işe yarıyor caz müziğinde. Zaten sonrasında kendi licklerin oluşmaya başlıyor.

Caz dışında farklı türlerde emprovize yaptınız mı?

A. Ö. : Çaldım. Daha çok caz emprovize çalmayı tercih ediyorum. Bazı opera eserlerine vibrafon ile klasik anlamda emprivize ettiğim de oluyor. Bir başka çalışma da Dulbecco'dan aldığım. Caz parçalarına Bach stilinde emprovize etmek. Bunu çok yapıyorum. Çok işe yarıyor çünkü bu sefer cümleleri birbirine bağlamak daha zor daha meşakətli oluyor. Scaleri birbirine bağlamak için çok geliştirici tavsiye ederim.

Voicing ile ilgili genel tercihleriniz var mı?

A. Ö. : Cazda voicing kariyerinin de gelişmesiyle, çaldığım müziklerle ve deneyimlerle gelişiyor. Ama vibrafonda çok güzel tınlayan voicingler de yadsınamaz. Çaldıkça, fikir dağarcığım geliştikçe daha değişik şeyler çalmaya insan başlıyor. Genelde eşlik ederken *closed-voicing* tercih ediyorum. Çalan adama daha çok alan bırakması açısından. En önemli konu birbirlerine daha yakın yumuşak geçişlerle çalmak.

Emprovizasyonu nasıl öğrendiniz?

A. Ö. : Emprovizasyonu armoni çalışarak öğrendim. Çünkü emprovizasyon bestelemekle tamamen alakalı bir şey. Ne kadar beste yapıp yapmadığın, ne kadar pratik ettiğin önemli. Onun için armoni, çok müzik dinleme, müzik yazma... Bu arada klasik eserleri de sürekli inceliyorum.

Nasıl transkript yaparsınız?

A. Ö. : Caz transkripti yaparken en zor şey artikülasyon meselesi. Çünkü daha altta kalmış sesler, hafif dokunuşlar var. Onları transkript ederken zorlanıyorsun. Transkript ederken iki tane yöntemim var. Bire bir transkriptte tamamen aynı; yazabileceğim kadar nüanslar, süslemeler ritmik olarak mümkün olduğu kadar aynı şekilde. Çünkü ritim de bir dalga boyu gibi farklı şekillerde olabiliyor. İstedğin

kadar noktalı sekizlik onaltılık şeklinde yazarsan da bir yerden sonra o bir *feeling* şeklini alıyor. Bir de sadece soloda nota değerlerini düz sekizlik olarak yazıp, çalarken solistin feelingini taklit ederken çalmak var. Aslında transkriptin amacı daha sonra onu çalabilmek. Transkript ederken başka önemli bir şey de; kendini sıkmamak için bazen sadece sevdiğin bir cümleyi yazmak. Bazen sadece solonun içinde sevdiğim bir cümleyi yazıyorum. Bunu alıp on iki tonda çalışıyorum. Bütün soloyu transkript edebilirsin bu da bir kulak çalışması olur. Ama sevdiğin bir cümleleri alıp bunları on iki tondan çalışmak çok daha kullanışlı bir hal alıyor. Çünkü sen onu değiştirerek de kullanabiliyorsun. Mesela solodan bir ritmik kalıp alıp sesleri değiştirerek de kullanabilirsin. Bu da farklı bir çalışma olur.

Neleri transkripsiyon edersiniz?

A. Ö. : Daha çok trompet transkript etmeye çalışıyorum. Özellikle Chet Baker'ın sololarını. Trompet transkript etmek beni daha açık bir kafaya ulaştırıyor.

Genel olarak caz vibrafon metodları hakkındaki düşünceleriniz nelerdir? Belirli konularda metot eksikliği olduğunu düşünüyor musunuz?

A. Ö. : Bence bir enstrüman üzerine caz metodu yazmanın tek mantığı Thomas L. Davis'in *Voicing and Comping for Jazz Vibraphone* metodu gibi bir metot yazmak üzerine. Mesela vibrafonda *closed-position* minör akorlarda çok iyi tınlayan çevrimler vardır. Dünyadaki bütün vibrafoncular da bu voicingi kullanır. Örneğin, si bemol minor 7 çalarken do, re bemol, fa, la diye çalarlar; do ve re bemolü çarpıştırırlar. O çarpışma ses rengi vibrafonda çok güzel tınıyor. Bu rengi kimse de yadsımıyor. Çünkü doğal olarak her enstrümanın bir voicing sistemi ve stili var. Çünkü tınlamayla ilgili bir durum var. Benim için en önemli metot o. Çünkü sakşafon metodu çalışmakla vibrafon metodu çalışmak arasında çok büyük bir fark olduğunu düşünmüyorum çünkü caz müzik çalmanın bir dili öğrenmek olduğunu düşünüyorum.

Metot kitapları üzerinden çalışmanın sizce ne gibi avantajları ya da dezavantajları olabilir?

A. Ö. : İnsanın öğrenmek için bir şekilde metodik bir şeye ihtiyacı oluyor, ama "müzik" çalmak için çok ihtiyaç yok aslında. Metottan öğrendiğin şeyleri ne kadar kullanırsın ya da kullanmazsın bu biraz göreceli bir durum. Dezavantajı olabileceği nokta, sadece metot üzerinden çalışırsan, çalarken başka bir tarz oluyor. İçinde müzik ile ilgili ne var bilmiyorum. Belki bunu sevenler de vardır ama benim tarzım değil. Ama mutlaka metodik çalışmanın öğrenmek üzerine çok büyük faydası da var. Zaten cazda öyle bir şey var; çalışırsın sonra çalıştığını unutursun. Yaratıcılığını kısıtlayabileceği durumlar da olabilir, ama illa ki metot çalıştın diye robot olacaksın durumu yok.

Hangi metodlar üzerinden çalıştınız?

A. Ö. : *Pattern for Jazz* ile çalıştım. Ramon Ricker'in *Pentatonic Scales for Jazz Improvisation* metodunu çalıştım. Pentatonik çalmayı, pentatonik yaklaşmayı gösteriyor. Ben pentatonik çalmayı çok sevmiyorum. Hiç çalmıyorum da değil o başka bir şey, başka bir sanat tabi ki ama pentatonik metodu çalıştım. *Patterns for Jazz*'da da II-V-I *progression*ını güzel olarak öğrenebiliyorsun. Caz vibrafona yeni

başlayan biri için Jon Metzger'in *The Art and Language of Jazz Vibes* metodunu önerebilirim.

Vibrafon dışında başka bir enstrüman için yazılmış bir metodu çalıştınız mı?

A. Ö. : Trompet metodu çalıştım. Miles Davis'in soloları üzerine bir metottu. Bir de Woody Shaw'un pentatonik bir metodunu çalıştım.

Bunun bir avantaj/dezavantaj durumu yarattığını düşünüyor musunuz?

A. Ö. : Hayır. Çünkü buradaki temel amaç aslında müzik öğrenmek olduğu için. Asıl derdimiz o. Nasıl mesela marimbada Bach çalışıyoruz. Onun zamanında marimba yoktu. Ama önemli olan Bach müziğini öğrenmek. Burada da amacımız caz müziğini öğrenmek olduğu için. Spesifik metotlar dışında.

Bir metodu nasıl çalışırsınız? Baştan sona mı bölüm bölüm mü?

A. Ö. : Bence metot baştan sona bitirilmeli. Çünkü metot kitabı genel olarak bir felsefeyle yazıldığı için, mutlaka tamamlanmalı o metot. En baştan çalışılıp tamamlanması taraftarıyım. Bir metot belirli bir sistem ile yazıldığı için, senin algılarını açarak üstüne yavaş yavaş koyarak... Bir metot çalışılacaksa baştan sona kadar çalışılmalı ki senin algın da üzerine koya koya gitsin.

Bütün konuları kapsayan metodlar hakkında ne düşünüyorsunuz?

A. Ö. : Daha kolay. Hepsini anında sunmuş oluyorsun. Paket program.

Aebersold metodunu çalıştınız mı? *Aebersold* ile ilgili genel düşünceleriniz nedir?

A. Ö. : Çalıştım. Caza ilk başladığım zaman. Çok yararlı olduğunu düşünüyorum; çünkü şuana kadar en metodik olarak çığır açmış adamlardan bir tanesi *Aebersold* bence. Yani, büyük bir eğitimci olduğunu biliyorum, çok değerli bir hoca. Caz müziğini öğretmek adına herhalde en devrim yapmış adamlardan bir tanesi.

Sizce hiç metodları kullanmadan caz vibrafonu öğrenilebilir mi?

A. Ö. : Kesinlikle. Tabi ki de ne çalmak istediğinle de alakalı. Ben tek başıma da vibrafon çalmak istiyorum dersin; o konu caz vibrafonu ve tek başına çalma konusunu birbirinden ayrı tutmak gerekiyor. Tabi ki de birbirleriyle alakası var, armonik ve ritimsel yaklaşım olarak ama kesinlikle ayrı konular. Bence caz çalmak için dört mallet çalmana gerek yok bir *band* içinde solo çalışıyorsan. Dört mallet seni daha özgürleştiren bir şey solo çalma duo çalma vs.

Bir metottan müzikalite öğrenilebilir mi?

A. Ö. : Bence bir metottan müzikalite öğrenilemez. Yani metot sadece seni teknik ve ya zihinsel ya da fikirsel olarak bir şeye hazırlamak için yazıldığından bence metottan müzikalite öğrenmek diye bir şey mümkün değil. Müzikalite daha çok tecrübe ve çalarak öğrenilebilecek bir şey.

Caz teorisiyle ilgili hangi metodları kullandınız?

A. Ö. : Caz armonisi için Adnan Özalşar'ın *Pop&Jazz Armoni, Orkestrasyon ve Düzenleme Bilgisi* kitabını önerebilirim. Modern, hafif müzik, pop ve caz armoni metodu. O metot özellikle aranje yapabilmek, çok seslendirmek konusunda faydalı bir metot.

Metot kitapları dışındaki eğitim materyalleriniz nelerdir?

A. Ö. : Kesinlikle ve kesinlikle dünyada bu konuda en iyi yapılmış site www.vibesworkshop.com. Gerçekten mucize bir şekilde. Hem video, hem ses, hem de görsel olarak gördüğün... Çok çeşitli dersler ve tamamen caz müziği üzerine olduğu için bence her caz vibrafoncusunun ilgilenmesi gerekiyor.

Ear Training ile ilgili eğitim kaynaklarınız nelerdir?

A. Ö. : Bence bu konuyla ilgili yapılmış en iyi program *Ear Training Pro*. Aralıkları da çalışabiliyorsun. Çok geniş aralıkları duymanı ve o sesler arasındaki bağlantıları çalıştırıyor. Haftada bir iki kere mutlaka çalışıyorum. Çünkü içerisinde scaleler akor progressionları hepsi mevcut.

Kullandığımız başka bir aplikasyon var mı?

A. Ö. : Solo çalışırken, *iReal* ile üzerine çalmaktansa *Drumgenius* diye bir program var. Ben emprovize çalışmalarımı genellikle bu program üzerine yapıyorum. Burada bas yok, sadece davul var. Davulcular için yapılmış bir program aslında. (programı gösteriyor) Mesela, ne çalmak istiyorsun; stiller var, ben mesela *Brazilian* bir parça çalmak istiyorum, bossa çalacağım buradan seçiyorum; (“bossa with brushes rhythm 5”)Adam Nashman Art of Playing with Brushes DVD’sinde çaldığı orjinal çalım. İstersen temposunu ve *pitchini* de ayarlayabiliyorsun. Ritim öğrenmek için de çok iyi. Her şey var bu arada modern ritimler de var. Burada çok stil var emprovizasyonunu da ona göre çalabiliyorsun; çok daha eğlenceli ve gerçekçi oluyor. Tek bir ritim üzerine çalmaktansa.. Mesela Milonga feelingli *even eight*... Üstüne üstlük *clave* ekleme seçeneği de var; farklı claveler de çalışabiliyorsun.

Kendinize etüdler yazıyor musunuz?

A. Ö. : Evet, bununla ilgili bir örnek verebilirim. Mesela parçamız *All The Things You Are* olsun. Parçamızın *progression*ını yazıyoruz. Kendimize belirli kurallar koyuyoruz. Mesela minör akorlarda, minörün belirgin özelliği, minörün 3. sesine gideceğiz. Dominant akorlarda diyez 11’e gideceğiz; majörlerde de akorun köküne ya da 3’lüsüne gideceğiz. Bu çalışmanın ana amacı parçamızın akor seslerini düzgün bir şekilde kullanmak. Akor dışı herhangi bir ses kullanmayacağımız için kendimizi kısıtlayarak cümle kurabilmek. Gideceğimiz yeri önceden tahmin ederek, mümkün olduğu kadar gideceğimiz sese yakın yaklaşmaya çalışıyoruz. İlk başta sadece dörtlük olarak yazalım (gösteriyor). Sonuçta bu bizim belirli bir haritada belirli bir progression üzerinde solo inşa ederken diyez 11’i kullanarak solo çalmayı ve akor seslerini kusursuz bir şekilde kullanmayı gösterdi. Burada koyduğumuz kuralları değiştirebiliyoruz. Parçanın geri kalanı için de kuralları değiştirelim. Minörlerde yine üçlüsüne gidelim, majörlerde yine üçlüsüne ve beşlisine gidelim bu sefer dominantta da bemol 9’a gidelim. Bunu da bu şekilde yazdığımız zaman farklı bir çalışma yapmış oluyorsun. Bir parçayı bu şekilde çalıştırdığında aynı zamanda parçayı da ezberlemiş oluyorsun. Daha sonra bunu geliştirip senkopasyon, kromatik ve çift kromatik yaklaşım, araya boşluklar ve geçiş sesleri gibi şeyler eklediğinde sonuçta elde ettiğin güzel bir solo oluyor. Solo yazmak da önemli bir çalışma. Belirli bir pratikten güzel sololar yazmaya başlıyorsun, bu senin besteciliğini de geliştiriyor.

Bu çalışmayı aynı şekilde chord scaleleri üzerinden de çalışabilirsin. Mesela, minör akorlar geldiğinde melodik minör çalmak gibi.

Başka bir çalışma da standart bir caz parçasının üzerine farklı bir melodi yazmak. Sonra buna başka bir melodi yaz. Solonun temelini oluştur. iReal'dan açıp yazdığın melodiyi çal. Sonra başka bir melodi yaz. Bu sefer biraz daha hareketli yaz, biraz *space* bırakarak yaz, biraz daha komplikeleştir, al sana bir solo çıktı. Bu çalışma solo çalmanı da kolaylaştırıyor, soloların daha anlamlı ve ifadeli olmaya başlıyor.

Bunları defterde çalışmak çok önemli. Armonini geliştiriyor en başta. Aynı zamanda bunu bir fikir olarak vibrafonda ya da başka bir enstrümanda çalışıp pratik yaptığın zaman bu senin cebinde bir tane fikir olarak kalıyor.

Özellikle bir dönem, bir tarz üzerine çalıştınız mı?

A. Ö. : Ben öğrenme aşamasında olduğum için bütün türleri çalışıyorum. Belki de kendi tarzımı özümseydiğim zaman başka kimseyi taklit etmeden çalınabilir.

Ustaları taklit etmek caz vibrafon öğreniminde ne kadar önemli?

A. Ö. : Vibrafon çalmak istiyorsan tabi ki vibrafonculardan örnek alacağız. Mesela ben uzun süre Milt Jackson gibi çaldım; iki mallet de çaldım. Dört mallet kullanarak da iki mallet çalınabilir. İki mallet tekniğiyle, uzun süre Milt Jackson cümlemeleriyle, onu taklit ederek... Taklit etmek bu işte çok önemli bir şey. Tabi ki de birebir taklit etmek değil, öyle olsa zaten Milt Jackson olursun. En azından fikirini almak, o yaklaşımlarla çalmaya çalışmak önemli.

Günümüz caz vibrafoncuları gibi çalmak için bu işin öncülerini bilmek gerektiğini düşünüyor musunuz?

A. Ö. : Evet. Aslında öğrendiğimiz şey bir dil. Müzik aynı zamanda bir dil, bir aktarım gibi. Aslında daha çok şiir ya da hikaye yazmaya benzetebiliriz. Dünyada ne kadar çok çağdaş yazar varsa bir Shakespeare'i okumayan yazar da çok yoktur diye düşünüyorum. Tabi ki de Milt Jackson'ı öğrenmek çok önemli. Tabi ki de onun gibi çalmak zorunda değilsin. En azından onun ne yaptığını bildiğin zaman üzerine koymak daha kolay oluyor. Caz müziğini tanımak ve o dili öğrenmek gerçekten çok zaman alan bir şey.

Genel *sticking* yaklaşımınız nedir?

A. Ö. : Sanırım artık yazmıyorum ama çok yazdım. Bir cümleyi çok farklı sticklingler ile de çalıştım. Şuanda refleksel hale oturmuş durumda benim için. Caz çalarken özellikle bir süre sonra armonik olarak üst taraf ve alt taraf bir yerde oturuyor. Çift çalarken *R L* olarak tamamen sol el üstte sağ el altta çalmaya çalışıyorum. Çünkü sana daha rahat bir konfor sağlıyor. *Alternate* kullanmıyorum anlamına gelmiyor ama daha çok genelde ağırlıklı olarak pozisyon bir elin yukarda bir elin aşağıda olması şeklinde kullanıyorum.

Aranjman beste yapıyor musunuz?

A. Ö. : Yapıyorum. Bestelerim de var. Genelde beste yaparken piyano üzerinde yapıyorum çünkü daha geniş bir armoniye sahipsin, ondan sonra vibrafona uyarlamak kolay oluyor. O da range ile ilgili bir durum.

İyi bir hoca olmak ile iyi bir icracı olmak arasında bir fark olduğunu düşünüyor musunuz?

A. Ö. : Bence iyi hoca diye bir şey yoktur. Bir şey çalamıyorsam sana felsefesini öğretebilirim; o yüzden çok iyi bir pedagog olursan ancak seninle müzik hakkında sohbet edebiliriz. Ama ben sana, şimdi marimbaya geldin sen; onu öyle yapma da böyle yap. Çalarak göstermem gerekiyor. Ben konservatuardaki çocuklarla gönüllü ders yapıyorum.

Çaldığınız gruplar, sanatçılar kimlerdir?

A. Ö. : Benim kendi grubum var Blue in Green diye. 2012’de kuruldu. Farklı projeler de yaptık. Fatih Erkoç, Kenan Doğulu ile en son bir konserimiz oldu. Biraz popüler işler de yaptık. Onun dışında Can Yapıcıoğlu (piano) ve Tolga Bilgin (trompet) ile birlikte sürekli konserler veriyoruz. O grubun bir ismi yok. Çok caz müzisyeniyle çalmaya çalışıyorum. Çok avantajı oldu benim için. Yazın özellikle.

Ne sıklıkla performans yapıyorsunuz?

A. Ö. : Şöyle; galiba haftada iki kere *gig* yapmaya çalışıyorum. Daha azının performansımı düşürdüğünü düşünüyorum. Aldığım parayı gözetmeden bedava bile olsa çalışıyorum. Zaten xylosynth’i almamın sebebi de buydu. Haftada üç gün çalmak gerekli. Ben bunu ne kadar yapabiliyorum, kış aylarında yapıyorum.

Türkiye’deki caz vibrafoncusunun az olmasının nasıl bir etkisi var sizce?

A. Ö. : Aynı enstrümanı çaldığın biriyle konuşabilmek bir piyango yani. Ben bu sıkıntıyı yıllar boyunca marimba için de çektim. Yıllarca yurtdışına gidip bütün hayatımı, paramı ona yatırmak zorunda kaldım çünkü keşke burada olsaydı da ben buradan öğrenseydim. Tek olmak iyi bir şey değil bence. Çok insanın olması bir renk. Bu bir yarış değil yani.

Vibrafon kaydı yaptınız mı?

A. Ö. : Yapmadım daha ama yapacağım. Volkan Hürsever ile belki bir kayıt yapacağız. Tolga (Bilgin) ile bir şey yapmak istiyoruz ya da tek başıma da yapabilirim. Bir müzisyenin kayıt yapması bence çok önemli bir şey; hayata bir şeyler de bırakabilmemiz gerekiyor.

Sahnede çalarken vibrafonu nasıl mikrofonluyorsunuz?

A. Ö. : Normalde, kulüpte çalarken genellikle mikrofon kalitesi açısından zayıf olduğu için kesinlikle üstten mikrofonlamıyorum, alttan mikrofonluyorum. Alttan mikrofonlamak başına daha az bela açıyor diyebilirim.

Performans sırasında motor kullanıyor musunuz?

A. Ö. : Kullanıyorum. Hatta hep kullanıyorum. Bazen kullanmadığım oluyor. Ama motoru parçanın metronomuna göre ayarlıyorum. Genelde çok hızlı motor kullanmıyorum. Şöyle bir avantajı oluyor motor kullanmanın; motorsuz çaldığım zaman vibrafonun ses kapasitesi birazcık azalıyor. Motorlu çaldığım zaman, karşıya giden ses ve benim duyumum için daha iyi. Aslında motor biraz kompresör etkisi yaratıyor. Çaldığım parçaya göre de ayarlıyorum. Balladlarda biraz daha hızlı, diğerlerinde daha yavaş kullanıyorum. Onun bir değişkenliği var da ama motor

kesinlikle kullanıyorum. Tabi bu benim enstrümanımın motor sisteminin iyi olmasıyla da alakalı başka bir vibrafon ile çalsaydım motor kullanır mıydım bilmiyorum.

Favori vibrafon sanatçılarınız kimlerdir?

A. Ö. : Çok fazla var. Ama şeyleri atlarsak yanlış yaptığımızı düşünürüm. Tabi ki Milt Jackson'ı, Gary Burton'ı atlamamız mümkün değil. Onları mutlaka sayarım. Onun dışında Mark Shannon'ı çok seviyorum. Wolfgang Lackerschmid'i çok seviyorum. *Ballads For Two* albümü mesela. Modern vibrafoncuları da takip ediyorum. Onların arasında da sevdiğim var. Dick Sisto'yu seviyorum. Joe Locke' da dinliyorum mesela Kenny Barron ile olan piyano vibrafon kaydını çok seviyorum. Joe Locke'un tarzı benim çok çaldığım bir tarz değil ama öğrendiğim çok şey de oluyor. Bütün vibrafoncuları dinlemek de fayda var bana kalırsa. Kültleri dinlemek gerekiyor birazcık şey yapmak lazım eskilerden de dinleyip. Şuan en çok beğendiğin diye sorarsan Mark Sherman mesela.

Vibrafon dışında çok etkilendiğiniz cazcılar?

A. Ö. : Hepsini sayabiliriz aslında. Çok uzun ve geniş bir yelpazeden bahsediyoruz. Bu soruya şöyle cevap verebilirim. Bir dönem sadece piyanist dinliyorum. Bir dönem gitarcı dinliyorum. Dönem dediğimiz şey on beş gün. Vibrafonu hep dinliyorum da. Farklı enstrümanları dinlemek artükle etmek açısından çok fayda sağlıyor.

Favori caz standartlarınız nelerdir?

A. Ö. : Mümkün olduğu kadar standart öğrenmeyi çalışıyorum. Çok çalınmayan standartları da öğrenmeye çalışıyorum.

Vibrafonu daha çok perküsyon enstrümanı olarak mı düşünüyorsunuz, yoksa piyano gibi mi?

A. Ö. : Aslında bu yine tarza göre değişebilecek bir konu. Mesela Chick Corea piyanoyu piyano gibi mi çalıyor, yoksa perküsif mi çalıyor? Tabi ki de perküsif çalıyor. İşte atıyorum Ahmad Jamal tam bir klasik piyanist gibi de çalıyor. Bence ikisinin arası ama perküsif çalınlar insanı geliştiriyor. Biraz perküsif düşünmek de yarar var. İkisini de dengelemek gerekiyor. Aslında ikisinin birleşimidir bence.

Türkiye'de caz vibrafonu çalmak sizce nasıl bir şey?

A. Ö. : Bir kere tabi en büyük problem taşıma problemi. Gittiğimiz yerlerde vibrafon yok. Çok vibrafon çalan insan olmaması çok büyük bir sıkıntı; bu senin paylaşımını azaltıyor. Çünkü caz müziğinde etkileşim çok önemli. Şurada atıyorum kırkaltı tane vibrafoncu olsaydı, çok değerli bir şey olacaktı senin yaptığın o zaman o yelpaze içinde nerede olduğun ve kendi karakterini belirtmek daha kolay olacaktı. Yelpaze içinde bir yer edinmek çok daha önemli bence. Ama sonuçta global bir dünyada yaşıyoruz. Sadece Türkiye ile sınırlayamayız.

Caz vibrafon dersi verseydiniz eğitim programınız nasıl olurdu?

A. Ö. : Bu herhalde kişiye özel olurdu. Çünkü kişinin ne bildiği, onun ne ihtiyacı olduğu, teknik problemlerine kadar, müzik bilgisine kadar, armonik yapıları ne kadar bilmesine kadar, bence reçete yazmak gerekirdi. Çünkü bence bir öğretimde, klasik

müzikte de, belirli bir metot yok. Çünkü insanların algılama seviyesi, algılama yapıları birbirinden farklı. Bazısı görsel, bazısı işitsel algılar. Öğreticinin bunu bilip eğitimini kişiye özel yapması gerekir.

Genel bir tavsiye verecek olsanız ne söylerdiniz?

A. Ö. : Aslında en önemli şey, bunu bir bölüm olarak ayırmak gerekiyor belki de. Pratik yapmak senin vücut koordinasyonun için çok önemli; üzerine düşünüp yazılı çalışmak ve bestelemek emprivizasyon için çok önemli. Ama bence en önemli çalışma günde iki saat mutlaka caz müziği dinlemek ve gerçekten dinlemek, tek başına. Günde mutlaka iki saat müzik dinliyorum. Çünkü eninde sonunda bu işin bir taklit olduğunu düşünüyorum. Tabi ki bire bir taklit değil; kendi fikirlerim de var. Aslında en temel şeyin müzik dinlemek olduğunu düşünüyorum.



Appendix A2: Transcription of Interview with Can Tutuğ

Kendiniz hakkında kısaca bilgi verir misiniz?

Can Tutuğ: 1988 Zonguldak doğumluyum. İlk orta ve liseyi Zonguldak'ta okudum. 2004'te Edirne'de Trakya Üniversitesi Tıp Fakültesini kazandım. 2010'da aynı üniversitenin psikiyatri ruh sağlığı ve hastalıkları bölümünü kazandım. 2015'te uzman doktor oldum. 2015'ten bugüne kadar Kırklareli Devlet Hastanesinde Psikiyatri uzmanı olarak çalışıyorum. Geçtiğimiz sene Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Vurmalı Çalgılar bölümünü kazandım ama mesaimin yoğunluğu nedeniyle çok devam edemiyorum.

Profesyonel mesleğiniz nedir?

C. T. : Psikiyatri. Temel geçim kaynağım bu. Fakat cazı da hobi olarak yapmıyorum. Bu işten belirli bir gelir ediniyorum. Bu işte bir itibar yapmaya çalışıyorum. Türkiye'de caz müziği için güzel bir şeyler yapmaya çalışıyorum. Amacım bu.

Nerede yaşıyorsunuz?

C. T. : Edirne'de yaşıyorum. Eşim Edirne'de Patoloji bölümünde asistan. Ben Kırklareli Devlet Hastanesindeyim arada bir altmış kilometre var. Her gün gidip geliyorum.

Müzik eğitime ne zaman ve nerede başladınız? Kimlerle ne konu üzerine çalıştınız?

C. T. : Bütün Türkiye'deki gençlerde olduğu gibi gitarla başladım diyeceğim ama aslında babam bana beş yaşındayken küçük bir org almıştı. Onunla herhangi bir amaç olmadan çalışıyordum. Kendimce besteler çıkardığımı zannediyordum, sonra onları çalıyordum. İlkokul 1. ya da 2. sınıfta galiba. O zamanlar bununla ilgili bir eğitimi olmayan ama gitar çalan bir hanımefendi vardı. Gül Hoca vardı Zonguldak'ta; aynı zamanda anaokulu öğretmenliği yapıyordu. Ondan gitar dersi aldım. Temel nota eğitimi aldım. O bana Türk Hafif Müziği dediğimiz eserleri çalmayı öğretti. Ben onun üzerine 11-12 yaşlarda caz müziği ile tanışınca, işte cazda şu akor varmış, demek ki bu akorda, parmağı şuraya kaydırduğumuzda 7 #11 çıkıyormuş gibi şeylerle caz akorları çalmaya çalıştım. Popüler müzik, rock müzik çalıştım. O dönem Batı Karadeniz'de bir çok yerde konser verdim. Haluk Levent'in altında gitar çaldım. Çeşitli yerel festivallerde kendi grubumla gitar çaldım, vokal yaptım. 14-15 yaşım öyle geçti. 15-16 yaşlarımda ÖSS'ye çalışmak; ailenin kabul edebileceği bir bölüme girmek için; sabahtan akşama kadar caz çalışmak ile geçti.

Hala bir enstitüde müzik eğitimi alıyor musunuz?

C. T. : Biliyorsun ben Amy'den (Salsgiver Dorsay) ders aldım. Sonrasında bir kaç sefer Skype üzerinden Tony Micelli'den ders demeyelim de workshop gibi bir şey yaptık. Onun dışında devlet konservatuarını kazandım ama bir kaç derse gidebildim. Sonrasında iş yoğunluğundan dolayı derslere yetişemez oldum. Bende bir Vincent Houdijk diye bir hoca var. Onun eğitim videoları var onlar üzerinden çalışıyorum. Bu adam Codarts'ta Rotterdam'da Vurmalı Çalgılar vibrafon üzerine çalışıyor. Orada bölüm başkanı diye biliyorum. Onun etütlerine çalışıyorum. Evde kendin ne yapıyorsan diyorsan. Transkripsiyon, caz armonisi, solfej, egzersiz çalışıyorum.

“Daha çok çalışıyor musun?” diye soruyorsan, çalışıyorum. Alaylı olduğum için başka bir seçeneğim yok.

Caza ilginiz nasıl başladı? Bununla ilgili bir kurs-workshop aldınız mı?

C. T. : Benim rahmetli dedemin, beş altı tane caz plağı vardı. Sonrasında bir kaçını dinleyince bu müzik benlikmiş dedim. Onda Cannonball Aderley ve Coltrane’in *Grand Central* albümü vardı. O albüm bende çok büyük iz bıraktı. O beni çok etkilediği için, ben bu müzik üzerinde çalışmak istiyorum, ben bu müziği yapmak istiyorum dedim. Bahsettiğim gibi Micelli ile çalıştım ve Vincent’in videoları var. Onlardan yararlandım; kendisiyle konuştum, soru sordum yanıt verdi. Formal olarak burada caz eğitimi aldım diyebileceğim bir şey yok.

Hangi enstrümanları çalarsınız? Bu enstrümanlarla caz müziği çaldınız mı?

C. T. : Ben vibrafon çalarım. Onun dışında çok çok basit olarak gitar çalabilirim. Davul çalışıyorum, piyano çalışıyorum ama bunları vibrafon çalmaya katkısı olsun; daha iyi daha akıcı, daha bilgiyle çalayım diye bunlarla uğraşıyorum. Diğer enstrümanlarla caz çalmıyorum. Vibrafon çalmam gerekiyorsa benim; bunun çeşitliliğini, ritim algımı, *swingimi*, *stick controlümü* ya da armoni bilgimi ya da melodik yapımı, cümlelerimi arttırmak için piyano, davul çalışmam lazım. Doğru. Ama vibrafon çalmak için çekirdekte yine ben vibrafon çalışıyorum.

Başka bir mallet perküsyon aleti çalıyor musunuz? Çalışırsanız vibrafon çalışmaya bir etkisi olduğuna düşünüyor musunuz?

C. T. : Amy ile marimba çalışmıştık. Tabi ki vibrafona benzer bir görünüme sahip olmasının yanında çok farklı olması, onun bir sustaininin olması süreklilik arzeden bir çalma yapısının olması, daha büyük olması, belki *Stevens* metoduyla daha rahat çalınabilecek griplerle, farklı bir enstrüman olması beni etkiledi. Düzenli olarak marimba çalıyor olsam, kesinlikle olumlu etkileyeceğini, enstrüman üzerindeki görümü geliştireceğini tahmin ediyorum ama düzenli olarak marimba çalışabileceğim bir yer yok.

Piyano ya da klavye çalışırsanız, sizin çalışınızı ne anlamda etkilediğini düşünüyorsunuz?

C. T. : Biz vibrafonla aynı anda dört ses verebiliyoruz. Örneğin; ben bir grupta çalarken, duo da çalsam, trio da çalsam; kaç kişiyle çalsam da kökleri vermiyorum. Kökleri ya solist duyacak ya bas çalacak ya da ben sadece kökü versem geriye üç tane nota çalma hakkım kalıyor. 9 #5 çalacağım zaman, örneğin re 9 #5 çaldığım zaman; fa diyez, si bemol, do ve mi mi çalayım yoksa oraya bir re mi ekleyeyim, la mı ekleyeyim diye bir derdim olmasın diye; daha çok duyguyu verebilecek şekilde çalmak istiyorum. Özellikle beste yapmaya çalışırken ya da kendi kafamdaki besteleri realize etmeye çalışırken işte orada piyano çalışmak çok efektif bir şekilde devreye giriyor. Çünkü orada on parmak var. Notalarda istediğin yapıyı verebiliyorsun, başka bir pedalda başka bir şarkıyı çalabiliyorsun. Mesela, la bemol pedalında re 7 #9 çaldığındaki o kaotik ve karanlık olan şeyi vibrafonla belki *sustain* artı *dampening* kullanarak bir yere kadar yapabiliyorsun ama o daha farklı. Bir de ben vibrafonun piyanodan daha farklı olduğu düşünüyorum, çünkü piyanoda parmaklarınla istediğin derinliği verme hakkın var.

Davul çalar mısınız? Davuldaki *stick control* konseptinin vibrafona uyarlanabileceğini düşünüyor musunuz?

C. T. : Çalışma padim var, bagetlerim var. Stick control çalışıyorum. Ritmik olarak daha az enstrümanla eşlikte bulunduğum için, bazen gruplarda bas ya da davul olmadığı için; ritimde anksiyete ile beraber aşırı hızlanma olmasın ve ya başka bir enstrüman beni yavaşlatmaya çekerken, ben aynı ritimde kalabileyim ve tekrardan acaba ben neredeyim demeyeyim diye, ritmik olarak çalışıyorum. Kafamda *backing track* olarak şarkıyı döndürüyorum ve o sırada ritimlerle eşlik etmeye çalışıyorum. Bunun için John Riley'in *The Art of Bop Drumming* kitabını kullanıyorum veya *Stick Control* kitaplarını kullanıyorum ona göre mutlaka stick control egzersizleri yapıyorum. Davul çalıyorum diyemem ama çalışıyorum.

Vibrafon çalmayı nasıl öğrendiniz? Kimlerle çalıştınız?

C. T. : Burada söyleyeceğim tek isim Amy Salsgiver-Dorsay. Amy bana temel *gripleri* öğretti. Şöyle çal, buna dikkat et, dampening ve sustain pedalının kullanılması. Benim hikayem şöyle oldu, ben vibrafonu çok beğeniyordum enstrüman olarak ve bu enstrümanı çalmak istiyordum. Bankaya gittim, kredi çektim. Ben vibrafon almak istiyordum dedim. Hayatımda gördüm ilk vibrafonu da eve kargo ile geldiği zaman gördüm. Kurdum ve çalışmaya başladım. Kurup çalışmaya başladıktan sonra üç ya da dört gün sonra Amy'e gittim. Bir ara çok sık Amy'e gittim. Sonrasında iş yükü, asistanlıkta tez şuanda içinde bulunduğum durum. Sonrasında uzmanlık derken gitme gelme şansım azaldı. Bu arada çalıştım, bir şeyler yapabildim. Konserler çıkmaya başladı. Sonra bir sürü konser olmaya başladı. Onlar da beni pişirdi. Tony Micelli'den Skype üzerinden ders almaya çalıştım. Kitaplardan çalıştım. Caz müzisyenleri ile birlikte çalışarak; örneğin, bir piyanistten eşlik bilgisi alarak ya da bir gitaristten. Ya da bir solist enstrümandan solo çalma bilgisi alarak bir şeyleri geliştirmeye çalıştım. Esas olarak, bu işin kökü diyorsan; evet kendi kendime öğrendim. Biliyorsun David Friedman'ın kitabı [Pedaling and Dampening], Dick Sisto'nun *backing track*lerinde içinde bulunduğu vibrafon kitabı var. Örneğin, Bobby Hutcherson stilinde çalma, Gary Burton diyor; Gary Burton gibi çalmanı istiyor. Onun dışında çok fazla *backing track* ile çalıştım. Hal Leonard'ın, Jamey Aebersold'un *backing track*lerini açıp üzerine sürekli transkripsiyon yaptığım eserlerle çalışmaya başladım. Vibrafon 2013'ün Eylül ayında geldi. 2017'nin Ekim ayındayız dört yıldır vibrafon çalışıyorum.

Vibrafon ve malletlere ilk ulaşımınız nasıl oldu?

C. T. : Dediğim gibi sipariş ettim ve o şekilde çalıştım.

Mallet tercihiniz nedir? Neden?

C. T. : Bu çok kritik bir soru benim için. Bu benim aslında çok sürüncemede kaldığım bir soru. Çünkü ben yaklaşık üç- üç buçuk yıldır Gary Burton'ın M25 malletları ile çalışıyorum şu mavi olan Vic Firth25'lerle... Neden? Çünkü çok fazla ağır değil. Çünkü çok hızlı harekete müsait. Dört mallet çalan biri için çok rahat. Ama son iki ayda fikirlerim değişti. Amsterdam'da *Pustjens Percussion*'a gittiğimde, orada bütün malletleri denedim. Biliyorsun, biz mallet deneyemiyoruz, mallet sipariş edebiliyoruz. Mallet geliyor, iyidir ya da değildir diyebiliyoruz. Amy ile konuşurken, Amy 25'leri kullanabilirsin ama salonda M22'ler var, ağırlar; yeşil, "Yeşil tokmak

soundu” diye bir geyik var Edirne’de. “Abi yeşillerle çalacaksak uzakta duralım” diyorlar. Çünkü açık havada mecbur yeşille çalıyorum ama yeşille çalındığında o kadar büyük bir çınlama ve kemik ses oluyor ki, çevredeki insanlar rahatsız oluyor. Zaten Türkiye’de vibrafonun mikrofonlanması; iki tane condenser olacak, onu mikserle bağlayacak, ikisi arasında ses dengesi olacak, bunları yaptırmak çok zor. Konumuza geri dönersek, Pustjens’a gidince iki tane dört mallet aldım. Bir tanesi sert olan ama çınlamayan Japon *Saito* marka mallet, şuan kullandığım malletler Mike Balter’ın 48 Joe Locke’un. Benim vibrafonum *non-graduated* bar olduğu için, biraz daha dar genelde barları... Ona rağmen koyu güzel, tok ayırt edilebilir bir ses veriyor. Benim için çok tatmin edici. Dış ortamda çalacaksam eğer Saikoları kullanıyorum. Ama birinci favorim Joe Locke M 48’ler.

Caz vibrafon için sizi teknik ve müzikal açıdan en çok zorlayan şey ne oldu?

C. T. : Caz vibrafon diyorsan, beni en çok teknik ve müzikalite açısından zorlayan şey; transkripsiyon. Hatta Tony Micelli’de söylemişti. Önce; trompet, saksafon ve trombon sololarını çalmaya çalış. İyi vibrafoncuların soloları çok *skilled* sololar. Onu da şöyle açıklamıştı. Trombondan ses çıkarmak zor. Saksafondan ses çıkarmak zor. Adam ses çıkarıp üzerine bununla bir melodi kurduğunda yeterince saygıyı hak ediyor. Ama bizim için en azından bir çok cazcı gözüyle bakıldığında biz *under-appreciated* bir enstrümanız. Bizde vurduğunda ses çıkıyor. Demek ki bizim daha fazlasını ortaya koymamız lazım. Teknik ve müzikal olarak baktığımda beni en çok zorlayan usta vibrafoncuların sololarını çalmak. Onun dışında genellikle eşliği çok yaptığım için çok zorlandığımı düşünmüyorum. Bir diğer zorlayan şey eğer iki saati aşan bir konser olacaksa, parmaklardaki o ağır aşınma, acıya rağmen çalmak zorunda kalmanın da çok büyük bir zorluk olduğunu düşünüyorum. Bir diğeri de enstrümanı taşımak tabi ki.

Kendinizi kendi kendine öğrenmiş mi yoksa ders almış olarak mı görüyorsunuz? Ya da ikisi birden? Kendi kendine öğrenmenin bir avantajı ya da dezavantajı olduğunu düşünüyor musunuz?

C.T. : Muhtemelen şöyle; normalde vibrafoncuların %99’u çalacağı zaman; 4 malleti elinde tuttuğunu düşün Burton gripte, sağ dış ve sol iç ile çalarlar soloları; ben vibrafona başlarken sol dış ve sağ iç ile çalmaya başladım. Bu daha kolay ve rahat gibi geliyordu. Sonra YouTube’daki insanların görüntülerine baktığımda bu adamlar bu kadar güzel çalıyor belki bunun mantıklı bir tekniği vardır diye araştırdım. Şimdi bunun üzerine çalıyorum. Gerçekten daha rahat ve akıcı oluyormuş. Demek ki çok daha önceden birisi beni bu konuda uyarsaydı. Bu konuda daha fazla yetkin ve gelişmiş olacaktım. Bunun dezavantajı buydu. Avantajı şudur diyemiyorum. Sadece kendim çalıştığım zaman. Ben örneğin Monk’un müziğini mi yapmak istiyorum; muhtemelen bir hoca olsa, “Bak bunu da çalış, hadi klasik de çalışalım” diyecekti. Konservatuardaki hocalar öyle diyor mesela. Kesinlikle eğitim alınması gerektiğini düşünüyorum. Çok daha büyük faydası var; dampening egzersizleri mesela. Ben dampeningleri yeni yeni yapmaya başlıyorum ki bunu Tefvik abi, Tefvik Akbaşlı’dan izleyerek ya da Ed Saindon’un videolarında gördüm yani.

2 ve 4 Mallet tekniğine yaklaşımınız nedir? Nasıl öğrendiniz?

C. T. : 2 ve 4 Mallet Tekniğine gelince, benim artık alıştığım, vazgeçemediğim şey dört mallet. İki ile de başlamadım ben direk dört mallet ile başladım. Bana nasıl tutacağımı gripi Amy gösterdi, Burton grip olarak. Ed Saindon'ın *fulcrum grip* dediği bir şey var. Avuç içi aya kısımlarını kasarak malletleri yönlendiriyor. Çok hızlı çalanlar için ilginç bir teknik ama muhtemelen el kası çalışmak gerekiyor. YouTube'daki videolarla işte nasıl daha dar iki aralığı çalarsın gibi. Bu arada YouTube gerçekten bir cennet. Örneğin, Tim Collins'in videoları var. Vibrafon ile gösterdiği herhangi bir caz müzisyenine çok katkısı olabilir. Bir de dört mallette öyle alıştım ki solo çalarken, diğer malletin ağırlığına öyle alıştım ki; bazen iki mallet çaldığımda çok çok hızlı çalışıyorum. Kontrolde çıkmış gibi hissediyorum. O yüzden ben dört malleti seviyorum, buna alışkınım ve genellikle sol elimin bazen eşlik akorlarını çalarken bazen sağ elimin solo çalması ile şarkının içinde kendi bütünlüğümü ile bana varolduğumu hissettiriyor.

Mallet perküsyon tekniklerinden ve metodlarından yarar gördünüz mü? Gördüyseniz ne açıdan yarar gördünüz?

C. T. : Gary Burton dört mallet için metodu altmış metronomdan başlıyor yüz yirmi metronoma kadar gidiyor. Bir şeyi metronom ile çalışmak beni çok geliştiriyor. Bu *iReal*'daki metronomda öyle mesela onun da bir egzersiz metodu var. Bir backing track çalıyor 32 bar, her bir dönüşte 5 bpm hızlandırıyor. Yani, genel mallet percussion tekniklerinden ve metodlarından çok büyük fayda gördüm. Normalde ben bunu çalamam, benim buna yetkinliğim yok dediğim şeyleri çalmaya başladım.

Size caz vibrafon çalarken Burton grip mutlaka gerekli midir?

C. T. : Ben hep Burton grip çalan biri olarak buna katılmıyorum. Çünkü Joe Locke ve Tony Micelli'ye dikkat ettiysen, Stevens grip ile çalışıyorlar. Çok güzel çalışıyorlar. Tertemiz çalışıyorlar. Burton grip üzerinden türeyen ama farklı olan fulcrum gripi Ed Saindon gripi var. Bu üç adam Burton gripi bire bir kullanmadan gayet güzel, akıcı, tek başına konser verebilecek beceriyle caz vibrafonu çalışıyorlar. Demek ki bu dünyanın en önemli şeyi değil. Öğrenilirse mutlaka faydası var. Ben her birinin öğrenilmesi gerektiğini düşünüyorum.

Pitch bending ve *bowing* gibi extended teknikleri performans sırasında kullanıyor musunuz?

C. T. : Kesinlikle kullanıyorum. Hatta en son Badau'daki performansımızın videosunda olması lazım. Yay çok kullandım IKS'V'de Genç Jazz'ı kazandığımız konserde iki tane kontrbas yayı ile birlikte akorları çalarak ve melodiyi vererek kullanmıştım. *Pitch bending*'de yaptığım oluyor. Onun için de ayrı malletlerim var. Bunları deneysel ve caz namına yapıyorum. Faydalı olduğunu düşünüyorum.

Klasik teknik ile caz vibrafon tekniği arasında bir sınır olduğunu düşünüyor musunuz?

C. T. : Bu soruya çok net bir cevap veremeyeceğim. Çünkü ben klasik teknik olarak çok emek vermiş, çok çalışmış biri değilim. Gördüğüm kadarıyla iyi klasik çalanlar caz çalabiliyor. İyi caz çalanlar da klasik çalabiliyor. İzlediğim isimlere bakarak söylüyorum. Örneğin Milt Jackson'ın birçok konserinde *Modern Jazz Quartet*'te, "Blues for Age" gibi, öncelikle Bach çaldığını biliyoruz. O yüzden ikisinin bir bütün

olduğunu düşünüyorum ama insanın bir yol seçmesi gerektiğini de düşünüyorum. Çünkü her birinin yapısı farklı. Bir insanda hem caz hem de klasik ritmik hissiyatının olması çok büyük bir beceri diyebiliriz. Bence arada bir dividing line var bu önemli bir line ama aynı anda aynı potada eritilmeyecek bir durum değil. Ama genelde alaylılarla mekteplileri ayırabilecek bir sınır bu.

Genel çalışma kaynaklarınız nelerdir?

C. T. : Metronom mutlaka var. Hatta metronom ile bütünleşmiş, *iRealPro* adlı program var. Aynı zamanda bütün eserleri backing track olarak istediğin tonda sana verebiliyor. Keza, backing tracklerin olduğu seriler var. Hal Leonard'ın backing track serisi veya Jamey Aebersold *fakebook*ları. Herhalde en çok kullandığım şey Thelonious Monk'un *fakebook*u bir de bir de *iRealPro* adlı program. Ve kendimi kaydedip kaydedip dinliyorum ondan sonra. Mesela çok fazla çaldığımız bir eser var; Thelonious Monk "Straight No Chaser", 12 Bar Blues. Bu normalde si bemoldendir, Miles Davis fa notasından çalmıştır. Ben her gün farklı bir tondan çalışıyorum. Başka müzisyenlerle çalarken daha *versatile* bir icracı olmak için bunu yapıyorum.

Çalışırken belirli bir planınız ya da programınız var mıdır?

C. T. : Eğer bomboş bir günse, rahat bir günse, evet var. Daha doğrusu, gün değil de hafta diyelim. Bir hafta içerisinde transkripsiyon yapmaya mutlaka çalışırım. Bir yerde çalışacağım eseri on iki tondan çalabildiklerim içinde çalmaya çalışırım. Bunu, bazen *iReal* ile beraber, bazen de *iReal* olmadan baslarını kendim çalarak çalışırım. Bunun için mutlaka vibrafonu kullanmıyorum. Klavye kullanıyorum ya da melodika aldım poliklinikte rahat çalışırım diye, hepsini kullanıyorum.

Günlük bir çalışma rutininiz var mı?

C. T. : Transkripsiyon mutlaka yapıyorum. Armoni, kağıtlı kalemli şekilde mutlaka. Hatta armoni ile ilgili kendime küçük testler hazırlıyorum. Hızlı karar vermek ve herhangi bir II-V-I yakaladığım zaman onun üzerine çalmak hususunda bana faydası oluyor. Daha önce çaldığım akorunu, melodisini ve bas yürüyüşünü bildiğim bir parçayı on iki tondan çalışıyorum. Bugün fa notasından çalayım, yarın si notasından çalayım gibi.

Kümülatif bir şekilde mi çalışırsınız?

C. T. : Haftada iki tane şarkı ödülüm oluyor. Bu şarkıları çalmalıyım gibi bir ödül veriyorum. Örneğin "Rhythm Changes" diye bir seri vardır. Diyorum ki: "Bu hafta bir rhythm changes çalacağım ve bunu en az iki tondan çalacağım." Bu şekilde yapıyorum.

Çalışmaları tuttuğun kişisel bir günlüğünüz var mı?

C. T. : Kişisel bir günlüğüm yok. Sadece yapılması gerekenler kafamda.

Çalışmadan ya da konserlerden önce ısınır mısınız? Nasıl?

C. T. : Elleri ısıtmak için her gün hem evde hem konserlerden önce bir stick control egzersizi yapıyorum. Çalışma padim, ve bagetlerim var. Bazen bunu dört mallet ile de yapıyorum. Bileklerim biraz daha kuvvetlensin, kondüsyon kazanayım diye.

Ne sıklıkla kendinizi kaydedersiniz? Bunun faydalı olduğunu düşünüyor musunuz?

C. T. : Haftada birkaç kez kaydediyorum. Hatta video'ya alıyorum. Postürüme, ellerimin duruşuna bakıyorum. Bunun faydalı olduğunu düşünüyorum. Bazen bir soloda sol diyez yerine sol çalsaydım; ya da yeterince iyi swingi geçiremedim mi diye. Ya daha önce çaldığım bir soloyu yazıp onun üzerinde çeşitlemeler yaparak, faydalı bir yere getirmeye çalışıyorum.

Mallet perküsyon ile ilgili temel teknik ve teorik bilgileri (majör-minor gamlar, aralıklar, arpejler gibi) nereden öğrendiniz?

C. T. : Bir kısmını Tony Micelli'den öğrendim. Bir kısmını kendim kitaplardan öğrendim. Basit başlangıç tekniklerini de Amy'den öğrendim.

Pedaling ve dampening tekniklerine yaklaşımınız nedir?

C. T. : Ben başlarda çok fazla pedal kullanan ve sesleri birbirinin içerisine karıştırdan biriydim. Sonrasında www.vibesworkshop.com diye bir site var. Orada ücretli videolar var. *Pedaling* ve *dampening* hususunda güzel videolar var. Diyelim ki do 7 #9 #5 çalacağım, do notasını basıp sonrasında do notasını susturup, sol notasını susturup, mi bemol oradan da sonraki la bemolü çalaraktan ve bunu on iki tonda yapmaya çalışarak pedala ayarlamaya diğerlerini susturup *dampening* yapmaya çalışıyorum. Ya da balladlarda... "In a Sentimental Mood"u bilirsin. Melodinin başlangıcında mesela *dampening* yapmaya gayret ediyorum. *Up Tempo*'larda Joe Locke ya da Giovanni Peri'nin yaptığı üst level bir şeyler değil ama *dampening* hala büyük bir eksiğim bana kalırsa. Bunun üzerine çalışıyorum; videoları taklit ediyorum, büyük isimleri taklit ediyorum. Formal eğitimim olmayınca mecbur bunlarla uğraşıyorum.

Akor, gam, arpejleri nasıl çalışıyordunuz? Şuan nasıl çalışıyorsunuz?

C. T. : Bu Tim Collins'in videolarında da var. Bir çok gitarist için de var, bunların nasıl pratik edildiği şeklinde. Tromboncu Eren (Akgün) ile yaparız başbaşa kaldığımız zamanlarda. Önce, ısınma do notasından do notasına, re diyez notasından re diyez notasına. On iki tonda kromatik şekilde. Sonrasında, dörtlüler çemberinde... Daha sonrasında, bu tonlarda gidiş ve geliş şeklinde egzersizler yaparak arpej konusunda kendimizi geliştirmeye çalışırız. Modları ayrıca şöyle çalışıyorum. Kağıt ve kalemle nerede neyin gelmesi gerektiğini çalışıyorum. Aynı zamanda iReal'da mod egzersizleri var. Bunu hala çalışıyorum, çünkü çalışmazsam ya da unutursam performanslarda belli edeceğini düşünüyorum.

Bütün egzersizleri on iki tondan çalışır mısınız?

C. T. : Evet. Zaten başka seçenek yok. Sadece fa notasından, do notasına olmuyor. Öteki türlü müzisyenlerde belli oluyor. İşte, "Si majör çalacağız." desen hemen yüzler düşer. Bana kalırsa grupta vokal yoksa, eserin orjinal tonuna sadık kalmak gerekiyor. Çünkü her akoron etkisi farklı. Bir eseri la'dan ya da mi'den çaldığın zaman verdiği etki farklı. Psikoakustik olarak da kanıtlanmış bir şey bu. O yüzden bestelendiği tonda çalmanın daha uygun olduğu görüşümdedir.

Ne sıklıkla *lick* ezberlersiniz? Favori *lick*leriniz var mı?

C. T. : Eğer dikkatimi çeken, hoşuma giden, dinlediğim eserlerde bir *lick* varsa mutlaka çalışırım. Modern Jazz Quartet'in "Softly as a Morning Sun" adlı bir parçası

var. B kısmında herkesin aynı anda yürüdüğü bir lick var. Bu lick eserin orjinalinde olan bir şey değil. Kendileri türetmişler. Buna benzer birçok şeyi kullanıyorum. Ya da bir do minör blues çalacaksam mesela, “Mr. PC”’de Joe Locke’ın bir girişi var. Locrian scale’de. Blues ruhunun zıttına giden ama sonrasında da blues ruhuyla çok güzel bütünleşen bir solo licki. Bunun gibi şeyleri çok sık herhangi bir şarkının uygun yerinde kullanmayı seviyorum. Bunu bir yere değil kafama yazarak. Sürekli dinliyorum çok sık kaydediyorum. Monk’tan çok kullanıyorum mesela.

Ritmik egzersiz çalışır mısınız? Ne şekilde çalışırsınız?

C. T. : Bunu genelde şöyle yapıyorum. Eser çalışacaksam, mesela; 11/8, 7/8, 5/4, 3/4 gibi farklı zamanlarda seslendiriyorum. Bir de biz son dönemlerde Kırklareli’nde bir udi, neyzen bir abiyle doğaçlama çalışıyoruz. O genelde eserleri 4/4 olmayan zamanlarda icra ediyor. Ben o sırada bir caz standardını o zamanda çalmaya çalışıyorum. Bu da beni geliştiriyor.

Emprovizasyonu nasıl öğrendiniz? Bunun için belirli bir stratejiniz oldu mu?

C. T. : Aslında bunun cevapları önceki sorularda var. Birincisi, çok fazla dinleyerek. Bir adamın şu parçadaki solosu çok güzel gibi. Beğendiğim soloları transkript ederim. Sonra bunları on iki tondan çalmaya çalışırım. O şarkıya benzer bir II-V-I yakalarsam o solonun parçasını çalarım. Sonra bu soloları genişletirim. Aklıma bu soloları bozmak gelir, biraz 11’leri diyezleştirmek gibi. Bu şekilde oluyor. Eğer bir *practice tip* diyorsan, bence transkripsiyon yapmak, sürekli dinlemek ama bazen de sadece eserin backing track’ini açıp o zamana kadar ne biriktirdiyse onların bir şekilde içinden dökülmesine izin vermek lazım. Müzik cerrahi bir eğitim değil, bir fizik değil. Evet, bir bilim ama kanıta gözleme dayalı olacak diye kendi içindeki keyfi yoketmeye degecek bir bilim değil. O yüzden bazı zamanlarda *free time* oluşturmak gerekiyor.

Caz dışında farklı türlerde emprovize yapar mısınız?

C. T. : Çok yaptığım bir şey değil. Caz dışında çok fazla ilgimi çeken bir şey olmadı. Ama Hakan Konyar ile Kırklarelinde yaptığımız doğaçlamalarda o bazen, Kürdili Hicazkar çaldığında ben de, tabi vibrafonda komaları seslendirme şansım yok ama, bir şekilde ona eşlik ederken farklılıklar seziyorum. Onun dışında bir dönem rahmetli bir arkadaşım vardı, Kaan. Onunla Hint müziği üzerine doğaçlama çalardık. Genellikle caz üzerine çalışıyorum.

Sol bemol major ya da si major gibi çok kullanılmayan tonlarda doğaçlama çalmak sizin için zorlayıcı bir şey mi?

C. T. : Evet, bir do, bir fa, bir si bemol, sol gibi değil; kabul ediyorum ama artık zor ya da korkulacak bir şey olduğunu düşünmüyorum. Çünkü özellikle o tonlarda çalmak istiyorum. Bir yerde sahne alacaksak mutlaka bir fa diyez olsun, la majör olsun istiyorum. Çünkü onların sürekli pratik edilmemesinin getirdiği durağanlığı ancak bu şekilde yenebileceğimizi düşünüyorum.

Melodik emprovizasyonu diğer emprovize stillerle nasıl kıyaslırsınız?

C. T. : Diğer emprovize stillerle baktığımda oldukça uyumlu olduğunu düşünüyorum. Çünkü aynı zamanda, bizim *phrasing*imizi (*phrasing*’i ben müzikte dil

diye çeviriyorum), bizim dilimizi, kendi konuşmamızı, müzikal cümlelerimizi çok etkiliyor. Biz neden doğaçlama çalışıyoruz? Duygularımızı ve düşüncelerimizi enstrümanımızla istediğimiz bir şekilde anlatmak için. Eğer yeterince hakim değilsek enstrümanımızın bizi yönlendirdiği bir dille, belki iyi gibi duruyor ama kendi dilimiz olmayan bir dille aktarmaya başlıyoruz. Eğer yeterince hakim olabilirsek, kendi söylemek istediğimiz şeyleri de aktarabiliyoruz.

*Voicing*leri nasıl çalışırsınız? Sizin için *smooth voicing* nedir?

C. T. : Smooth voicing benim için şöyle; çok kapalı, çok dar, çok koyu olmayan ama aynı zamanda (caz için söylüyorum) klasik piyano olmayan, rahatsız edici olmayan bir voicing.

Comping nasıl çalışırsınız? Genel yaklaşımınız nedir?

C. T. : Vibrafon için konuşacak olursak, vibrafon için çok önemli ve geç gelen bir şey. Biliyorsun Gary Burton'a kadar (öncesinde Red Norvo) vibrafoncuların comping yapması gibi bir olay yoktu. Lionel Hampton ve Milt Jackson solosunu çalıyordu, sonra yerine oturuyordu. Bobby Hutcherson'da kariyerinin ilk dönemlerine kadar comping yapmadı. Ne zaman Red Norvo'nun çok çığır açmayan, çok bilinmediği için, (1949-50'lerde Norvo kayıtlarını düşün), Gary Burton'ın trio çıkıp, vibrafon sol el hatta önce 4 mallet ile çok garip bir akor çalıp sonra tekrar üzerine üzerine çalması söz konusu oldu, o zaman cazda artık vibrafonun bir eşlik enstrümanı olabileceği ikna edici oldu. Sol el piyano çalıyor, piyanistik bir yaklaşım sağlıyor. Comping en az solo çalmak kadar önemli. Benim çaldığım grupların çoğunda ikinci bir eşlikçi olmuyor çoğu zaman, comping benim üzerimde oluyor. Comping konusunda bence en iyi vibrafoncu Steve Nelson. Benim de en çok çalıştığım durumlardan biri.

Sight read konusunda ne kadar iyisiniz? Bunun için çalışıyor musunuz? Caz çalmak bu konuda yardımcı oluyor mu?

C. T. : *Sight read*'im fena değil. Geliştirmek için uğraşıyorum. Sevdiğim eseri daha hızlı okumak adına ne yapabilirim diye çalışıyorum. Caz bu konuda kesinlikle yardımcı oluyor. Çünkü bazen kulaktan çıkaramayacağımız kadar hızlı ya da enstrümanların iç içe karıştığı 1940'lardan bir kayıt olduğunda bunu daha önce çıkarmış birinin fakebook'undan yararlanıp üzerine çalmak fayda sağlıyor.

Lead Sheet okumakta ne kadar rahatsınız?

C. T. : Hiç bir sıkıntım yok. Çok rahatım diyemem.Ama okurum, okuduğumu çalarım. Tartımlarıyla, tansiyonuyla, çözülmesiyle, hele *Lead Sheet*'i ayrıca bir de çalışırsa şarkının melodisi, aynı anda aynı swing algısıyla çalmak, biraz beni aşar diye düşünüyorum.

Ne sıklıkla transkripsiyon yaparsınız? Transkripsiyon tekniğiniz nedir?

C. T. : Bunu diğer sorularda da hep söyledim. Özellikle soloları bölerek yazmaya çalışmak, yazdıktan sonra da herhangi bir eşlik oluşturmada aynı ritim ile birlikte metronomla çalmaya çalışmak...

Ne transkrip edersiniz?

C. T. : Vibrafoncu yaptığım da var ama tenor saksafon, alto saksafon, trompet. Hoşuma giden soloları. Bildiğim soloları yazıp çıkarmak hoşuma gidiyor. Bunun doğaçlama için de çok önemli olduğunu düşünüyorum. *Head*'i iyi çalmak iyi doğaçlama sağlar. Transkripsiyon da çok iyi doğaçlamayı sağlar.

Transkripsiyon yapmanın ne kadar önemli olduğunu düşünüyorsunuz?

C. T. : Çok kritik bir önemi var, çünkü transkripsiyon öğretiyor; öğrenilen şey de kalıcı oluyor. Bir gün bir şarkıda benzer bir şarkıda ne yapacağımı karıştırdığımda hazır bildiğim bir transkripsiyon üzerinden çeşitlemeler yapmak seni rahatlatıyor ve ben transkripsiyonu şart koşuyorum.

Nasıl pratik etmek gerektiği ile ilgili bir öneriniz var mı?

C. T. : Bütün teknikler, yapılması gereken hassasiyetler bunlar önemli, ama kişinin en önemli unsuru çok dinlemek. Bir şarkıyı dinlerken bunu çalan insanın kim olduğunu bilmesi lazım. Herkesin kendi bir dili olduğunu bilmesi lazım. Herkes birbirinden etkilenir, birbirini taklit ederken kendi farklarını yaratır. Herkes birbirinden etkilendi. O yüzden sürekli dinlemek lazım. Bir şarkıyı aynı yorumcudan defalarca dinleyip onun ritme nasıl yaklaştığını...Çünkü biz aynı zamanda ritim sazıyız ama kromatik. Biz hem piyanoyuz, hem davul, hem de vibrafon adlı ortak ve farklı bir çalgıyız diye düşünüyorum.

Caz vibrafon metodları hakkında genel fikriniz nedir yeterince metot olduğunu düşünüyor musunuz? Değilse hangi konularda eksik olduğunu düşünüyorsunuz?

C. T. : Ben yeterli olduğunu düşünüyorum. Videolu kayıtların olması daha iyi olur. Çünkü bizim görselliğimiz, çalarken elimizin nerede nasıl duracağı da önemli. Gary Burton kitabında bunları çizerek yazmış ama..Vinnie'nin videoları var, yarım saatlik bir video vardı. Benim çok işime yaradı. Görsel bir seri olsa daha çok yararlı olur diyeceğim ama bu da zaten YouTube'da var.

Favori metodlarınız var mı?

C. T. : Dick Sisto'nun metodu. Sadece vibrafon çaldığı, backing tracklerin olduğu, vibrafonlu, vibrafonsuz şekilde.Dick Sisto'nun metodunu çok yukarı bir yere koyuyorum. David Friedman'ın kitabı, Ed Saindon'un *Complete Guide to Improvisation* kitabı, Gary Burton'ın kitapları... Bu tip kitaplar çok işlevsel. Ayrıca, YouTube'da Tim Collins'in, Tony Micelli'nin anlatılarını çok faydalı olduğunu düşünüyorum.Vibesworkshop.com'daki forumdaki eğitici videolar da çok işe yarıyor ya da Ed Saindon'ın klinik videoları oluyor; o da çok yararlı.

Vibrafona yeni başlayan birine önereceğiniz bir metot var mıdır?

C. T. : Çok yorum yapabileceğim bir konu değil. Çünkü ben tipik şu metotla başlayayım diye başlamadım. Ben önce hemen caz teorisi metoduyla başlanması gerektiğini düşünüyorum.Olay vibrafon çalmaksa Gary Burton'ın *Four Mallet Studies* kitabının önemli olduğunu düşünüyorum ama caz vibrafon çalmaksa öncelikle cazı bilmek lazım. Cazı dinlemek, ritim kalıplarını anlamak, II-V-I'den negatif armoni kalıplarını bilmek, cazı bir kültür bir görgü gibi kendi içimizde eritmek, daha sonrasında o şekilde seslendirmek lazım. Bu diğer tüm enstrümanlar için de geçerli.

Yeni çıkan metodları takip ediyor musunuz?

C. T. : Ediyorum. Spesifik olarak şu diyemiyorum ama takip ediyorum.

Diğer enstrümanlar için yazılmış kitapları kullanıyor musunuz?

C. T. : Kesinlikle. Jon Riley'in *Art of Bop Drumming* bir de Oscar Peterson'ın piyano eşliği ile ilgili bir kitabı var. O iki kitap beni çok etkiliyor.

Enstrümanı kitaptan öğrenmenin bir avantajı ya da dezavantaj durumu var mı sizce?

C. T. : Enstrümanı kitaptan öğrenmek, eğer hoca yoksa önemli. Çünkü bir şekilde öğrenmen lazım. Eğer hoca varsa, o zaten bu kitapta işlerken neyi nasıl çalışman gerektiğini söylüyor. Eğer sadece kitaptan çalışıyorsak biraz iğneyle kuyu kazıyoruz. Bu iğnenin bir kürek haline gelmesini hoca sağlıyor. Zamandan kazanarak, daha kısa zamanda daha çok şey öğrenmemizi sağlıyor.

Kitap dışındaki eğitim kaynaklarınız nelerdir?

C. T. : Daha öncede bahsettiğim gibi, ayrı bir yere koyuyorum onları. Çünkü YouTube'da aynı zamanda çalınan dinlenen canlı organik bir durum var.

Sadece kayıtları dinleyerek caz vibrafon öğrenilebilir mi?

C. T. : Öğrenilebilir. Doğru teknikle öğrenilir demiyorum ama bence öğrenilebilir. Bire bir taklit edilerek öğrenilebilir. Birçok önemli cazcının formal eğitimi yok. Demek ki öğrenilebilir. Piyanonun on parmağını çıkarmak zor olabilir, saksafon ya da trompetteki üfleme tekniklerinin bir hoca olmadan öğrenilmesi daha zor olabilir ama biz de vurduğun duyuluyor. Tabi ki insanın kendini geliştirmesi ilerlemesi için metoda ihtiyacı var. Metodun amacı da daha hızlı, daha doğru, daha zorlayıcı parçaları daha kısa sürede öğretmek için var.

Sadece metotlardan caz vibrafon öğrenilebilir mi?

C. T. : Bu konuyu üçe ayırırım. Birincisi sadece kitaptan çalışmak, ikincisi yalnız çalışmak, üçüncüsü hocayla çalışmak. Yalnız çalışmak iğneyle kuyu kazmak, kitapla çalışmak kürekle kuyu kazmak, hocayla çalışmak traktör ve teknik ekiple kuyu kazmak gibidir. Üçünün de sonunda bu kuyuyu kazabilirsin. Bunun süresi değişiyor sadece.

Kendi etüdlerini yapar mısın? Bu konuda örnek verebilir misin?

C. T. : Yaparım. Kendi hazırladığım şeyler var. Bunları kendim türettim hatta bazı bestelerimi bunun üzerinden çıkardım.

Müzikalite ile ilgili daha çok metoda ihtiyacımız var mı?

C. T. : Bunun sadece vibrafon ile ilgili olmadığını düşünüyorum. Diğer enstrümanların da kullandığı şeyler bunlar. Daha çok dinlemeye ihtiyacımız var.

Sizin için iyi metot nedir?

C. T. : Yirmi dakika transkripsiyon, yirmi dakika yazılı armoni, ki armoni bence en kolay çalışılacak şey, yirmi dakika teknik, yirmi dakika eser çalımını, yirmi dakika o eserin başka tonlardan çalımını gibi.

Her şeyin içinde olduğu metotları seviyor musun?

C. T. : Ben spesifik metotları daha çok seviyorum. Spesifik olan metotların daha işlevsel daha yönlendirici olduğunu düşünüyorum.

Caz teorisini nasıl öğrendiniz, kendi başınıza mı yoksa birinden ders alarak mı?

C. T. : Kendim öğrendim. Bu konu ile ilgili aldığım kitaplar, kağıt, kalem, klavye başı... İşte kendime küçük oyunlar hazırladım. Küçük küçük kağıtlar hazırlayıp tombala çektim. Mesela la bemol çektim, sonrasında da *Lydian* çektim. La bemol üzerine Lydian nasıl doğaçlanır, beş saniye içinde söylemeye çalıştım. Sonrasında, bununla ilgili applicationlar üzerinden çalıştım.

Çok iyi bir armoni bilgisi olmadan caz vibrafon çalınabilir mi?

C. T. : Bu şüphesiz en önemlisi. Caz armonisini bilmezsek, caz çalamayız ya da sahneye çıkamayız. Armoni bilmek en önemli şey. Ben de armoni biliyorum diyemem, ama çalışıyorum. Bir yere geldiğimi düşünüyorum. Bu bitebilecek bir şey değil, bambaşka bir bilim.

Caz armonisi ile ilgili kaynaklarınız nelerdir?

C. T. : Ben caz armonisini *Patterns for Jazz* diye bir kitaptan öğrendim. Orada hem egzersizlerle anlatıyor, hem kolaydan zora doğru geçiyor. Bir de *Jazz Theory Book* var, dört ciltlik. O da cazın *ragtime*, *swing* ve *bebop* dönemiyle anlatıyor ve olay *fusiona* doğru, daha kompleks virtüözite isteyen bir müziğe doğru ilerlerken insanı zorluyor. www.vibesworkshop.com, Tim Collins'in Youtube videoları, www.learnjazzstandarts.com adlı websitesi, bunlar beni etkiledi. Hala ben bunlar üzerine çalışıyorum. Backing trackleri indirip, sıkıştığım yerleri *repat* alıp çalıştığım, sonra onları on iki tondan çalıştığım, gözüm kapalı rahat bir şekilde çalışacağım şekilde çalışmaya çalıştığım oluyor. YouTube videolarındaki caz teori anlatımları da güzel oluyor. Bir şeyi bilmek yerine bir şeyi aynı zamanda vermenin kıymetini bilen caz teoristlerinin olması YouTube'u çok yararlanılabilir kılıyor. Aebersold; tüm Aebersold serilerini defalarca çalıştım. Yıllardır çalışıyorum; çalışacağım da. Bu biten bir şey değil ve çok yararlı olduğunu düşünüyorum ama bunun bir mecrubiyet, kalıcı olmaması gerektiğini düşünüyorum. Bir yerden solo piyanoyu, bası elimine ederek, sadece solo çalarak eserin nerede olduğunu hissettirebilmek gerektiğini düşünüyorum.

Bir başka konu da playalongtakiler makine gibi çalışıyorlar, giriş çıkışlar belli, koşma çekme yok; ama gerçek hayat böyle değil. Bu caz eğitiminin yanında ayda bir iki kez çalarak öğrenmenin de ayrıca önemli olduğunu düşünüyorum. Şöyle anlaşılmasın, caz sadece sahnede öğrenilir gibi bir şey değil demek istediğim. Teori, armoni egzersizleri, teknik çalışmak, diğer enstrümanlarla çalışarak kişinin kendi müziğini güçlendirmesiyle beraber bir bütün olduğunu düşünüyorum.

Aktif olarak hangi gruplarla çalışıyorsunuz?

C. T. : Çok fazla var. Tromboncu Eren Akgün ile duo çalışıyoruz. Vokal ile çaldığım Sanat Deliorman'ın *Caz Biraderler* var. Kendi quartetlerim var. Birinde Yalın Doğu Şahin (gitar), Asal Altay (kontrbas) var. Bir diğerinde Kaan Bıyıkoğlu (piano), Enver Muhammedi (kontrbas), Ekin Cengizkan (davul), Mertcan Bilgin (davul) var.

Organic Vibes Trio var; Kaan hammond çalıyor, Ekin davul çalıyor. Bir çok grup var içinde yer aldığım. Yunanistan'da çaldığım bir kaç farklı ekip var.

Ne sıklıkla performans yapıyorsunuz?

C. T. : Ayda beş, altı, yedi oluyor. Mesaim de olduğu için bir yere gittiğimde genelde gece bitiyor konser, Edirne'ye geri dönüyorum. Ertesi gün uykusuz bir şekilde mesafe katediyorum, yoruluyorum. Bu da performansımı etkiliyor. Son bir kaç aydır maddiyattan bağımsız performans seçmeye başladım.

Grup içinde çalarken neler öğrendiniz?

C. T. : Örneğin, ikinci bir piyanist ve gitaristle ile çalışırken başka bir eşliğin de olması benim eşliğimi değiştiriyor ya da eşliğin olmaması tek eşlikçi olmak üzerimde büyük bir sorumluluk oluşturuyor. Aynı şekilde duo çalarken basları çalan, ritmi veren, akorları çalan, arada solo atan benim. Yakın zamanda vokal-vibrafon duo çalacağız.

Caz dışında hangi türlerde emprovize çaldınız?

C. T. : Özgür doğaçlama çaldım. Bir kaç kez Türk Sanat Musikisi eserleri çaldığım da oldu.

Caz grupları dışında bir müzik oluşumunda çaldınız mı?

C. T. : Oda müziği orkestralarında çaldım. Hatta klasik eserler çaldım. Brahms çaldığım olmuştu. Akademik oda orkestrası ile çaldığım da oldu.

Genellikle nerelerde performans sergiliyorsunuz?

C. T. : Çok fazla yer. İstanbul'da ise kulüpler. Trakya'da ise daha çok performans salonları, belediyenin kültür merkezleri, sanat galerileri, şarapevleri... Birçok yerde çalıyorum.

Grupta başka bir enstrüman varsa nasıl *comp* edersiniz?

C. T. : Bu soru benim için çok önemli. Bu benim için en büyük zorluk. Sürekli birlikte çalıyor değilseniz, bölüşüyoruz. Birbirimizin sololarında birbirimize eşlik ediyoruz. Başka bir enstrüman solo atarken de bölüşüyoruz ya da eğer bas gitar yoksa biri basları yürüyor diğerimiz comping yapıyor. Eğer piyano varsa, piyanoda çok iyi comping yapan biri varsa, *comping* yapmıyorum. Kontr-melodi yürüyorum. Mesela biri head çalıyor saksofon gibi. Bunun için çalışıyorum.

Vibrafonla kayıt aldın mı?

C. T. : Çok aldım. Kendimi dinleyip, değerlendirmek için. Profesyonel kayıt diyorsan, bir kaç iyi ses kayıt aletiyle festivallere başvurmak için yaptım. Yoksa profesyonel bir albüm kaydında yer almadım.

Vibrafon çalarken yaşadığınız en büyük zorluk neydi?

C. T. : Bir kere benim boyum 1.88. Epey bir eğilip, bükülmek zorunda kalıyorum, sırt ağrıları baki. Vibrafonu taşımak çok zor. Performans sonrası gecenin bir saatinde geri taşımak. Mikrofon ve amfileme de ayrı bir problem. Akustik çalmak benim tercihim. İyi ses teknisyenleriyle çalışmak da önemli.

Motor kullanır mısınız?

C. T. : Eskiden dinlediğim eserlerdeki gibi motoru çok sık kullanıyordum. Balladlarda daha yavaş açıyordum, uptempolarda fulluyordum. Şuanda motor kullanmıyorum, nedenini inan bilmiyorum. Motor kullanmadığımda sanki daha doğal bir ses elde ediyorum gibi geliyor. Bu konuda kararsızım.

Favori vibrafon sanatçılarınız kimdir?

C. T. : Bir numaram; Milt Jackson, iki numaram Bobby Hutcherson; sonrasında Ed Saindon geliyor. Red Norvo, Carl Berger, Gunter Hampell, Ben Glisey bu adamların çalımlarını çok çok beğeniyorum.

Diğer favori caz sanatçıları kim?

C. T. : Thelonious Monk, Sonny Rollins, Miles Davis, Charlie Parker, Albert Ayler, Ornette Coleman, Cecil Taylor... Caz benim için bambaşka bir şey saymakla bitmez.

En sevdiğiniz caz vibrafon albümleri nelerdir?

C. T. : Bu konuda net bir şeyler söyleyebilirim. Birincisi, Milt Jackson'ın 1947'de çıkan *Wizard of the Vibes* albümü var. Milt Jackson'ın *Last Concert* albümü var, Modern Jazz Quartet ile çaldıkları. Bobby Hutcherson'ın *Dialogue* adlı albümü mükemmel bir albüm. Onun dışında Gunter Hampell'in *Hard Plans* adlı albümü. Ben Glisey'in son çıkan iki albümü, *Walk of Fire* ve *Dare to Be*. Grant Green *Street of Dreams*, Bobby Hutcherson burada *sideman*. Andrew Hill, *Judgement* albümü. Vibrafonun içinde bulunduğu tam anlamıyla lezzet kattığı albümler.

Sevmeyi çaldığınız parçalar?

C. T. : Vibrafonun yapısına uygun olarak, Horace Silver "Senior Blues"; Milt Jackson "Bag's Groove", vibrafonu aynı zaman perküsif bir piyano olarak gördüğüm için Monk eserlerini çalmayı seviyorum. Bobby Hutcherson'ın "Same Shame" adlı eseri, Herbie Hancock "Maiden Voyage".

Dinlenme önerileri verir misin?

C. T. : Dört büyük sanatçının dinlenmesi lazım. Milt Jackson, Red Norvo, Bobby Hutcherson ve Lionel Hampton. Bu dört ismin kesinlikle dinlenmesi lazım vibrafon tekniği açısından da Gary Burton'ın kesinlikle dinlenmesi lazım. Beş oldu.

Kesinlikle bilinmesi gereken caz standartları?

C. T. : "Beautiful Love", "Bye Bye Blackbird", "Take the "A" Train", "Alone Together", "Solar", "In a Sentimental Mood", "You Don't Know What Love is", "Monk's Dream", "Straiht No Chaser"... Bu arada vibrafoncu olacak insanların Monk ve Horace Silver dinlemesi lazım onların çalımları daha çok piyanonun perküsif çalındığı eserler.

Yeni başlayanlar için hangi standartları öneririsiniz?

C. T. : 12 Bar Blueslar ile başlanabilir. "Bag's Groove" ya da "Blue Monk". Yine çok zorlayıcı olmadığını düşündüğüm Miles Davis'in "Bye Bye Blackbird" versiyonu *introsuyla outrosuyla*.

Vibrafonu nasıl algılıyorsunuz perküsyon enstrümanı gibi mi yoksa piyanoya daha yakın?

C. T. : Çok çok tartıştığımız bir konuydu. Ben bütün piyanoların ve mallet enstrümanlarının ortak olduğunu düşünüyorum ve bizim perküsyondan çıkarılmamız gerektiğini düşünüyorum. Ben piyanoyu tuşlu vurmaları, vibrafonu da aynı şekilde olduğunu düşünüyorum. Hatta timpani, trampetin ve vibrafonun aynı eğitim programı içinde yer almaması gerektiğini düşünüyorum. Diğer ikisinin tekniğini öğrenmek vibrafona çok şey katacaktır ama ben konservatura vibrafon öğrenmeye gelen birinin çok fazla timpani ödevleriyle meşgul olmasını doğru bulmuyorum. Bu benim kanaatim tabii ki.

Vibrafon çalarken vibrafonu bir başka enstrüman olarak düşünüyor musunuz?

C. T. : Bazen çok keskin piyano sololarında, uptempo eserlerinde vibrafonda piyano taklidi şekilde çalmaya çalıştığım oluyor. Bir saksafon taklidi çok yapmıyorum. Aynı zamanda xylosynthte hammond sesi açıp vibrafon çalar gibi hammond çaldığım da oldu.

Vibrafonla ilgili ilginç gelen bir şey var mı?

C. T. : Çok ilginç olacak ama vibrafon yapmak istiyorum. Kaidesini sanayide yapabiliriz ama barları bulmak zor olacak. Çünkü bizim enstrümanımızın en az çalışmak kadar zorlayıcı olan şey taşımak.

Beste yapıyor musunuz? Hangi enstrüman üzerinde besteliyorsunuz?

C. T. : Beş altı bestem oldu. Daha önce bunların dördünü seslendirdik. Bu eserler Youtube'da var. Hepsini vibrafonda kendim besteledim. Vibrafonun başında çalarken kendimi daha rahat hissediyorum. Tabii ki sıkıştığım yerlerde piyanodan da yardım alıyorum, geniş bir aralığı olması akorların geniş duyulması açısından.

Aranjman yapıyor musunuz?

C. T. : Çok fazla aranjman yaptım. Hatta IKS'V'nin Genç Caz yarışmasını kazanırken; güzel aranjmanlar yapmıştık. Eserlerde modülasyon, ritmik aranjmanlar ya da eserlerin aralarında bölüp yayla vibrafon çaldığım bir takım aranjmanlar olmuştu. Evvelden yaptığım aranjmanlar çok, hala da yapıyorum.

Türkiye'de caz vibrafon çalmak konusu hakkında ne düşünüyorsunuz?

C. T. : 1978'de Süheyl Denizci'nin TRT'deki kaydı var. Onun caz çaldığını biliyorum. Atilla Özdemiroğlu'nun vibrafon çaldığını biliyorum. Bir dönem Tunç Çakır vibrafon çaldı. Tefik Akbaşlı Berklee mezunu zaten, Gary Burton ve Ed Saindon ile çalışmıştı. O herhalde son on yılda çok fazla çalındığını düşünmüyorum. Bir çok caz yapılan mekanda adının bile bilinmediği bir enstrüman. Açıkçası beni çok da ilgilendiren bir durum ben bu enstrümanı çalmaya çalışıyorum, güzel şeyler yapmaya çalışıyorum. Umarım alt nesilden çok çok daha iyi caz vibrafoncular çıkar ve bizim için çok çok güzel olur, keyifle dinleriz. Temennim bu yönde.

İnsanların vibrafonu görünce tepkisi ne oluyor?

C. T. : Vibrafon görünce insanlar heyecanlanıyor. "Tokmakları" alıp bir denemek bir vurmak ister. Genelde sıcak yaklaşıyor. Küçük çocuklar çok ilgileniyor.

Vibrafonun Türkiye'deki popülaritesi hakkında ne düşünüyorsunuz?

C. T. : Vibrafon Türkiye'de popüler değil. Zaten Caz müziği Türkiye'de popüler değil. Elli-altmış kişi diyelim. Popüler olacağını zannetmiyorum. Özellikle, Türkiye'nin sosyo-kültürel yapısının gerilemesi ile beraber olumsuz hale geçeceğine inanıyorum. Türkiye'de en azından vibrafon çalınabiliyor. En azından bunun parçası olduğum için mutluyum. Vibrafon *under-appreciated* bir enstrüman. Amerikada aktif olarak çalan 20-30 insan var. Avrupa'da on bir veya on iki kişi var. Bence biz birbirimize yetiyoruz. Birbirimize destek oluyoruz. Enstrüman çalan az insan olduğu ve bu alanda bir rekabet olmadığı için herkes birbirine yardım ediyor. Ben Glisey'den lead sheet istedim anında gönderdi. Vibrafoncuların kendi içindeki camiasının birbirine yardımcı iyi niyetli olduğunu düşünüyorum.

Vibrafon dersi verseydiniz nasıl bir eğitim programınız olurdu?

C. T. : Ben kendim hala çalışıyorum ve çok da yeterli olduğumu düşünmüyorum. O yüzden çok zor. Hekimlik gibi bir meslek yapmıyor olsam, özellikle caz tarihi ve armonisi üzerine bir şeyler anlatmak isterim. Tabi ki vibrafon üzerine de isterim. Açıkçası ders vermekle geçecek zamanı çalışıp daha iyi bir seviyeye gelecek şekilde harcamak benim için daha uygun olurdu.

Vibrafon çalanlara vereceğiniz bir tavsiye var mıdır?

C. T. : Çok dinlemek lazım. Çok çok çok fazla dinlemek lazım. Örneğin Cal Tjader dinlemek lazım; latin-caz'ın en iyi vibrafoncusu. Mike Manieri'yi dinlemek lazım. Ben çok fusionı seven biri değilim ama çok fazla öğretici biri. Ya da Red Norvo dinlemek lazım, silofon'dan gelen bir adamın virtüöz seviyesinde çalmasını, bebop çalmasını dinlemek lazım. Ne kadar çok dinlersek o kadar çok şey katacaktır.

APPENDIX B: Glossary

Changes (Chord Changes): The harmonic progression of an existing tune.

Chorus: The entire form of a tune.

Comping: Short for accompanying. Comping made on a chordal instrument (piano, guitar or vibraphone) supports the soloist or ensemble both on harmonic and rhythmic levels.

Fakebook: An informal collection of lead sheets. Often in a printed form which contains standards and popular tunes. Most of the time they are illegal because proper royalties are not paid to composers.

Head: The theme on which a jazz performance is based.

ii-V-I: Common chord progression in jazz standards that involves going from a predominant chord (ii) to a dominant chord (V) to a tonic chord.

Jazz standards: A composition that becomes an established item in the repertory. Standards in jazz music include popular songs from the late 19th century, songs from Broadway musicals, Hollywood films, and tunes composed by jazz musicians.

Lead sheet: A score that shows only the melody and the basic harmonic structure of a composition.

Lick: A short phrase that is inserted to an improvisation. Certain licks are associated with certain jazz musicians. Many jazz musicians have a repertory of licks including their own invention and borrowed from other musicians.



CURRICULUM VITAE

Name Surname: Ayberk GARAGON

Place and Date of Birth: İzmir - Turkey, March 31, 1991

E-Mail: ayberkgaragon@gmail.com

Bachelor of Arts: Middle East Technical University, Faculty of Arts and Sciences,
Philosophy (2014)