

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

**CAZ DOĞAÇLAMALARINDA REFERANS KULLANIMI;
SOLOLAMA KURGUSUNDA BAŞKA YAPITLARDAN
ALINTILAR, PARAFRAZLAR VE MÜZİKAL
GRAMER İÇİ GÖNDERMELER**

Yüksek Lisans Tezi

SEHER GÜL

İSTANBUL, 2017

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
SES TEKNOLOJİLERİ TÜRKÇE TEZLİ CAZ

CAZ DOĞAÇLAMALARINDA REFERANS
KULLANIMI;
SOLOLAMA KURGUSUNDA BAŞKA
YAPITLARDAN ALINTILAR, PARAFRAZLAR VE
MÜZİKAL GRAMER İÇİ GÖNDERMELER

Yüksek Lisans Tezi

SEHER GÜL

Tez Danışmanı: Doç. Dr. H. Alper MARAL

İSTANBUL, 2017

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
SES TEKNOLOJİLERİ TÜRKÇE TEZLİ CAZ

Tezin Adı: Caz Doğaçlamalarında Referans Kullanımı; Sololama Kurgusunda Başka
Yapıtlardan Alıntılar, Parafrazlar Ve Müzikal Gramer İçerikli Göndermeler

Öğrencinin Adı Soyadı: Seher GÜL

Tez Savunma Tarihi: 14.12.2017

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğu Fen Bilimleri Enstitüsü tarafından onaylanmıştır.

Prof. Dr. Nafiz ARICA
Enstitü Müdürü
İmza

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğunu onaylarım.

Yeşim PEKİNER
Program Koordinatörü
İmza

Bu Tez tarafımızca okunmuş, nitelik ve içerik açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak yeterli görülmüş ve kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmzalar

Tez Danışmanı
Doç. Dr. H. Alper MARAL

Üye
Yrd. Doç. Dr. Yahya Burak TAMER

Üye
Doç. Dr. Can KARADOĞAN

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın her aşamasında bana destek olan, bilgi ve birikimlerini sevgi ile paylaşan, her daim enerjik ve güler yüzlü tavrıyla bu süreci en iyi şekilde kat etmeme yardımcı olan sevgili tez danışmanım Doç. Dr. H. Alper Maral'a sonsuz teşekkür eder, saygılarımı sunarım.

Öğrenim sürecince bilgi ve tecrübelerinden faydalandığım değerli hocalarım Donovan B. Mixon, Dave Allen, Şevket Akıncı, Sibel Köse, Başak Yavuz, Baki Duyarlar, Şenova Ülker ve program koordinatörümüz Sayın Yeşim Pekiner'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Bu tez sürecinde maddi ve manevi anlamda her zaman bana destek veren sevgili annem Fatma Çarpar'a; Koray Baylar, Özgür Demirci ve Nursaç Sargon'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

2017, İstanbul

Seher GÜL

ÖZET

CAZ DOĞAÇLAMALARINDA REFERANS KULLANIMI SOLOLAMA KURGUSUNDA BAŞKA YAPITLARDAN ALINTILAR, PARAFRAZLAR VE MÜZİKAL İÇİ GÖNDERMELER

Seher Gül

Ses Teknolojileri Türkçe Tezli Caz

Tez Danışmanı: Doç. Dr. H. Alper Maral

Aralık 2017, 82 Sayfa

Sanatın birçok alanında olduğu gibi müzikte de “metinler-arasılık” alıntılama, gönderme yapma, vb. biçimleriyle materyalin zenginleştirilmesine, bildirim derinleştirilmesine katkıda bulunan, önemli bir kavramdır. Bu alanda alıntı ve yöntemlerinin (parafraz, bezeme, pastiş, vb) kullanımı ile yalınkat bir ezgisel aktarımın yanı sıra, biçimsel, armonik, vb. dokusal çeşitlilik elde etmek olanağı kazanılmıştır. Var olan bir müziğin/müzikal önermenin yeni bir kompozisyona aktarılması doğaçlamalarda yer bulması, müzik tarihinin her bir dönemi için ayrı ağırlık merkezleriyle incelenmeye değerdir; Ortaçağ, Rönesans Barok, Klasik; New Orleans, Swing, Bebop, vb. farklı dönem ve tarzların birbirleri arasında kurdukları köprüler, çoğu zaman, bizatihi böylesi alıntılar üzerinden kolaylıkla tanımlanabilmekte ya da deşifre edilebilmektedir. Bu çalışmada da her alıntı unsurunun bir dönüşüm sürecine katıldığı ve alıntılanıldığı yapıtlarla kurduğu ilişkiler gözlemlenmiştir. Çoğu zaman yeni bir eser ile alıntılanan kesitin arasına biçimsel paralellikler apaçıkken, kimi zaman alıntılanan öğeler gizli bir şekilde -“meslek-içi” şifrelerle- sunulmuştur. Bu çalışmada, alıntının çeşitlerinden ve örneklerinden hareketle alıntılanan parçanın, parafrazın nereden geldiğinden çok, ödünç alınan kesitin, izleğin kapsamı müzikal kompozisyona yansıyan tasarımsal boyutları irdelenmiştir. Bu yolda, icracıların alıntılama aracılığı ile müziği nasıl çeşitlendirebilecekleri; daha kimlikli bir kompozisyon ve doğaçlama yaratmada hangi müzikal yaklaşımların, melodik unsurların model alınabileceği, örnek yapıtlar üzerinden gösterilmeye; nota transkripsiyonları ve analizleriyle ilgili metinler-arasılık tiplerine/ilişkilerine vurgu yapılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Alıntı, Parafraz, Caz Müziği, Metinler-arasılık

ABSTRACT

USING A REFERANCE IN JAZZ IMPROVISATIONS HAVING QUOTATIONS FROM OTHER COMPOSITIONS IN SOLO ASSEMBLY, PARAPHRASES AND REFERS IN MUSICAL GRAMMAR

Seher Gül

Sound Technologies Jazz

Thesis Supervisor: Assoc. Prof. H. Alper Maral, Ph. D.

December 2017, 82 Pages

As in numerous fields of art, “intertextuality” in music is an important concept in attempting to enrichment of the material and making a deeper statement by means of quotation and referencing. The use of quotes and its methods (paraphrase, adornment, pastiche etc.) not only provide univalent melody transfer but also stylistic and harmonic textural diversity. Turning a music/musical proposal into a composition and taking a place in improvisations are worth to examine with the different balance for each period of the history of music. The bridges between different periods and styles such as Medieval, Renaissance Baroque, Classical; New Orleans, Swing, and Bebop are easily definable or decipherable by the kind of quotations. In this study, it was observed that each citation element has participated in a transformation process and interrelated with the cited works. Generally, formal parallelism between the new work and quoted section is clearly shown, but sometimes quoted sections are hidden by professional ciphers. In this study, schematic dimensions of borrowed section and coverage of the theme, which are reflected in the scope of the musical composition, are examined rather than where paraphrase comes from. In this way, how the performers can diversify music through quotation; which musical approaches, melodic elements can be modeled in creating a more identifiable composition and improvisation is trying to be shown through sample works. Also, the types and relations of intertextuality are emphasized related to note transcriptions and analysis.

Keywords: Quotation, Paraphrase, Jazz music, Intertextuality

İÇİNDEKİLER

ŞEKİLLER.....	VIII
1. GİRİŞ	1
2. ALINTI	3
2.1 “MÜZİKTE ALINTI” İÇİN GENEL BİR ÇERÇEVE	4
3. PARAFRAZ	9
3.1 FRANZ LISZT: CONCERT PARAPHRASE ON RIGOLETTO (1860).....	12
3.2 CHARLES IVES	14
3.3 ÇEŞİTLEME FORMU VE TARİHSEL SÜRECİNE GENEL BİR BAKIŞ	16
4. SÜSLEMELİ PARAFRAZ.....	22
5. MELODİK PARAFRAZ	29
5.1 CAZ VE CAZ DIŞI YÖNELİMLİ EZGİLERİN MELODİK PARAFRAZ ÇERÇEVESİNDE TESPİTİ.....	29
5.2 MELODİK PARAFRAZIN ÖĞELERİ	32
5.2.1 Ritmik değiştirme.....	32
5.2.2 Parçalama	37
5.2.3 Bağlantı sesleri.....	37
5.2.4 Komşu tonlar	39
5.2.5 Dolgular	40
5.2.6- Ekleme/cümleme.....	42
5.2.7 Bezeme ve parafrazla ilişkisi (embellishment and paraphrase)	42
5.2.7.1 Çıkarma	43
5.2.7.2 İlave	43
5.2.7.3 Değiştirilen ritimler.....	44
5.2.7.4 Yukarıdakilerin hepsi: Tümel bir yaklaşım	44
6. FORM PARAFRAZ	45
6.1 WHEN THE SAINT GO MARCHIN’IN (THE SAINTS): TARİHİ BİR PARAFRAZ ÖRNEĞİ	54
6.2 BLUES ON BACH.....	56
6.3 I CAN’T GET STARTED VE ‘ROUND MIDNIGHT: TARİHİ VE SEMBOLİK BİR PARAFRAZ ÖRNEĞİ	60

6.4 CAZ PORTRELERİ – DİKOTOMİLER ÜZERİNDEN CAZIN TEMEL OLGU VE KAVRAMLARI.....	62
7. METİNLER-ARASILIK VE TEKNOLOJİK İZDÜŞÜMLERİ.....	65
7.1 SAMPLING YÖNTEMİNİN ALINTILAMA/PARAFRAZLAMAYA DAİR TEKNİK ARKAPLANI	72
7.2 MÜZİK YAPITLARINDA ALINTI VE TELİF HAKLARI.....	77
8. SONUÇ	81
KAYNAKÇA.....	83
EKLER	
EK A.1 Analizler.....	87



ŞEKİLLER

Şekil 2.1: A. Berg, Keman Konçertosu, dizi, tonal	6
Şekil 2.2: Schubert-D810-2-Andante	7
Şekil 3.1: Liszt, Concert Paraphrase on Rigoletto, m. 1-28.....	12
Şekil 3.2: Giuseppe Verdi, Rigoletto	13
Şekil 3.3: Lowell Mason, Watchman	15
Şekil 3.4: Charles Ives, Watchman	16
Şekil 3.5: Gregoryan motifi	17
Şekil 3.6: W. A. Mozart'ın Ah! Vous dirai-je, Maman	18
Şekil 3.7: Pasakalya ile Füg (J.S. Bach), 4. çeşitleme-tema bastadır.....	19
Şekil 3.8: Re minör Partita (J.S. Bach) .Chacone	20
Şekil 4.1: Green, Body and Soul	24
Şekil 4.2: Coleman Hawkins, Body and Soul.....	25
Şekil 4.3: Morgan Lewis, How High the Moon, chorus cümlesi.....	26
Şekil 4.4: Richard Rodgers, My Favorite Things.....	27
Şekil 4.5: John Coltraine, My Favorite Things.....	28
Şekil 5.1: Billy Boy şarkısının orijinal hali:.....	30
Şekil 5.2: Bar Flies	31
Şekil 5.3: Billy Boy, ritmik alterasyon.....	33
Şekil 5.4: Billy Boy, yetersiz modifikasyon örneği.....	34
Şekil 5.5: Billy Boy, aşırı modifikasyon örneği.....	34
Şekil 5.6: Billy Boy, ritmik değiştirme	35
Şekil 5.7: Billy Boy, ritmik değiştirme	35
Şekil 5.8: Billy Boy, tekrarlı notalar	36
Şekil 5.9: Billy Boy, tekrarlı notalar.....	36
Şekil 5.10: Billy Boy, parçalama.....	37
Şekil 5.11: Billy Boy, diyatonik ve kromatik birleşen ton.....	38
Şekil 5.12: Billy Boy, diyatonik ve kromatik birleşen ton.....	38
Şekil 5.13: Billy Boy, tümel bir yaklaşım	38
Şekil 5.14: Straight No Chaser, melodik kontur.....	39
Şekil 5.15: Billy Boy, komşu ve değişen sesler	40

Şekil 5.16: Billy Boy, dolgular	41
Şekil 5.17: Billy Boy, özgün melodi notaları.....	41
Şekil 5.18: Billy Boy, artikülasyon işaretleri	42
Şekil 5.19: Billy Boy, çıkarma tekniği	43
Şekil 5.20: Billy Boy, ilave.....	43
Şekil 5.21: Billy Boy, değiştirilen ritimler	44
Şekil 5.22: Billy Boy, tümel yaklaşım.....	44
Şekil 6.1: I've Got Rhythm.....	46
Şekil 6.2: Cotton Tail.....	47
Şekil 6.3: Oleo	48
Şekil 6.4: How High The Moon, sekiz ölçü	49
Şekil 6.5: Ornithology, sekiz ölçü	49
Şekil 6.6: How High The Moon.....	50
Şekil 6.7: Ornithology.....	51
Şekil 6.8: Cherokee, form parafraz örneği.....	52
Şekil 6.9: Koko, form parafraz örneği.....	53
Şekil 6.10: When The Saint Go Marchin'In, orijinal melodi	55
Şekil 6.11: When The Saint Go Marchin'In parafrazı	56
Şekil 6.12: Blues In B Flat	57
Şekil 6.13: Blues In A Minor	58
Şekil 6.14: Blues In C Minor.....	59
Şekil 6.15: Blues In H.....	60
Şekil 6.16: Dizzy Gillespie I Can't Get Started Outro bölümü, 1945	61
Şekil 6.17: 'Round Midnight, intro, parafraz	61
Şekil 6.18: Dark Eyes (Ochi Chornay).....	62
Şekil 6.19: Liszt, Hungarian Rhapsody No: 2	63
Şekil 6.20: Rachmaninoff, Piano Concerto no: 2	64
Şekil 6.21: Full Moon and Epty Arms parafrazı	64
Şekil 7.1: Gymnopedie No:1	67
Şekil 7.2: Someone to Call My Lover	68
Şekil 7.3: When the Levee Breaks	70
Şekil 7.4: Gymnopedie No:1, 3/4'lük ölçü, 76 bpm tempo	73

Şekil 7.5: Someone to Call My Lover, 4/4'lük ölçü, 128 bpm tempo	73
Şekil 7.6: 3/4'lükten 4/4'lüğe çevirme işlemi.....	74
Şekil 7.7: Kesilen melodideki sample örnekleri.....	75
Şekil 7.8: Şarkının time compression/expansion kullanılmış ekran görüntüsü	75
Şekil 7.9: Şarkıda pitch shift ve eq kullanımının ekran görüntüsü.....	76



1. GİRİŞ

Metinlerarasılık, sanatın diğer dallarında olduğu gibi, müzik alanında da bestecilerin, söz yazarlarının, hatta icracıların her dönemde benimsedikleri yapısal/kılgısal öğelerden biri olmuştur. Bu kavram, yeniden ele alma / entegre etme / alıntılama /... modern ve postmodern yapıtlarda olduğu kadar Klasik Dönem, hatta öncesinde de muteberdir; üstelik bu önerme salt Avrupa kökenli/merkezli müzikler için değil, bünyesinde üretimleri "sanat müziği" vasfıyla yücelten; ya da bizatihi aktarımla şekillenen kümülatif bir tür olan halk müziğini sahiplenen başka müzik kültürleri için de geçerlidir.

Diğer bir yaklaşım "postmodern okuma" üzerinden belirginlik kazanır: Postmodern anlayış itibarıyla her türlü sanat yapıtındaki aktarımın "metin" olarak ele alınabileceği, "okunabileceği" vurgulanmıştır; dolayısıyla kavramın-metinler-arasılığın-bu alana uygulanmasının kavramsal zemini de böylelikle hazırlanmış olur: Müzik metni derken ifade edilmek istenen, müziğin notaya dökülebilen hatta dökülmeyen fakat anlatısını, söylemini taşıyan her şeydir.

Metinler-arasılığın en çok uygulanan yöntemlerinden birisi, alıntıdır. Alıntı, en kaba ifadesi ve ana hatlarıyla, var olan bir yapıtın belirli izlek/temalarının alınarak başka bir yapıt alanına taşınması, yeniden yazılması işlemidir. Bu kavramın kökenleri sözlü kültür geleneğine (oral tradition) dayanır-ağızdan ağıza aktarım, bizatihi bir alıntılama alanıdır. Zamanla başka alanlara da taşınan/yansıyan bu materyali örgütleme biçimi, farklı kollarda gelişme göstermiş, birçok yazılı, çizili, duysal yapıtta başka eserlerden alıntı ve bu yapıtlara "gramer içi" göndermeler dikkate değer bir biçimde anılan kültür ürünlerinin kurucu öğeleri arasında yer bulmuştur. Bu çalışmanın odağındaki temel kavram olan parafraz ise, müzikle sınırlı ilerlemek kaydıyla, bu alıntı yöntemlerinden biridir; temelde, var olan bir ezginin/melodinin yeni bir tema ya da motif biçimine dönüştürülmesi işlemidir. Klasik Avrupa "sanat müziği"nde ana melodinin değiştirilmesi, bezenmesi; yaygın pejoratif kullanımından kaçınarak: süslenmesi, parafrazın en sık rastlanan biçimlerindedir. Caz müziğinde ise, özellikle doğaçlamalarda, yeni melodik çizgiler/ezgisel konturlar yaratırken başvurulan "bildik" materyalin kullanımına işaret

eder. Sololamanın yanı sıra bizatihi tasarım (kompozisyon) kurgusu içinde de yer alan parafraza; alıntı ve gönderme kavramlarının odaklanılan tür olan cazdaki yaygın kullanımına vurgu yapmadan önce, başka müzik kültürlerindeki, başka müzik gramerlerindeki uygulamaları üzerinden bir genel tanım benimsenmiştir.

Giriş bölümünde çok kısa bir özet vermek gerekirse; parafraz-Ortaçağ Sequenz ve Trope'larındaki, hatta Gregorianik kullanımlarındaki alıntılar bu kategori dışında tutulursa- 15. ve 16. yüzyılda Avrupa sanat müziğinde; 19. yüzyıl başlarında ise Caz müziğinde ortaya çıkmış öznel bir alıntılama biçimidir. Geç Rönesans'a denk gelen 15. ve 16. Yüzyıllarda, bir kilise şarkısının ritmik ya da melodik değişikliklerle seslendirilmesi ve süsleyerek işlenmesiyle sınırlıyken, 19. yüzyıldaki kullanımı çoğunlukla melodik ve basit yapıdaki opera ariyaları gibi kolay alımlanır müzikal malzemelerin anlamlarını yitirmeden özgün varyasyonlarla süslenmesi olarak tanımlanmıştır. Caz müziğinde ise-özellikle, doğaçlama kavramı gelişmeden önce-ilk olarak büyük orkestralarda var olan ezginin süslemelerle bezenmesi şeklinde ortaya çıkmış; ileriki dönemlerinde ise yerini örgütlü, ustalıklı parafraz örneklerine bırakmıştır. Bu çalışmada, cazda da çok önemli bir olgu olan metinlerarasılık boyutuna parafraz kavramı üzerinden vurgu yapılmak istenmiştir.

Parafrazın caz ile bağlantısı erken caz dönemlerde klasik müzik göndermeleri, popüler ezgilerden yararlanma, parodiler, vb. yöntemlerle şekillenmiştir. Bu kurucu aşamalardan sonra alıntının başat yöntemleri arasına giren parafraz, süslemeli parafraz, melodik parafraz, vb. başlıklar üzerinden incelenmeye el veren bir olgu olarak Avrupa müziği, Erken caz dönemi, Swing, Bebop, vb. dönemler içerisindeki dönüşümleriyle çalışmanın odağında yer bulmuştur.

2. ALINTI

Alıntı ile ilgili birçok araştırmacı tarafından yapılmış çok sayıda araştırma, tanım ve kuram vardır. Bunlardan ayrıntılığıyla alıntı konusunu etraflıca inceleyen Beatrice Chevassus-Ramaux alanın önde gelen araştırmacılarındanır.

B. Chevassus-Ramaux, *La Citation Musicale Dans Annees 1970: Fonctions et Enjeux* (1970’li Yıllarda Müziksel Alıntı: Biçimler ve Hedefler) adlı çalışmasında, alıntının bir yöntem olarak kullanıldığı kimi bestecilerin (Henri Pousseur, Helmut Lachenwamm, Luciano Berio, Igor Stravinsky, Johann Sebastian Bach, Alban Berg, Ludwig van Beethoven vd.) yapıtlarını ele almıştır. B. Chevassus-Ramaux alıntıda iki besteciye ya da aynı kaynağa yönelmiş bir besteci ve yazarı (rneğin; Henri Pousseur ve Michel Butor’un *Voltre Faust*’u) karşılaştırmaktadır. (Aktulum 2017, s. 15)

B. Chevassus. Ramaux alıntının müziksel bağlamdaki metinlerarasılığa karşılık gelen uygulamalar konusunda, anlatıbilimcilerin, metinlerarasılık-alıntı ile ilgili tanımlamalarına dayanarak metinlerarasılığın verilerini kendi bağlamına, müziğe, uyarlamıştır.

Ona göre alıntı, bir antefackt/antefactum¹ yani bir edimden önce gerçekleşmiş edimdir; alıntı, parçalı bir bütündür, kendi üzerine kapalıdır, kökeni başka bir yapıttır. Yineleyen bir sözceleme olması ona bir temsil niteliği katar. Bu yönleriyle alıntı yoruma açık duruma gelir (Aktulum 2017, s. 18).

1 nceki fiil.

2.1 “MÜZİKTE ALINTI” İÇİN GENEL BİR ÇERÇEVE

Zofia Lissa, *Fonction Eshetiques de la Citation Musicale* (Müziksel Alıntılamanın Estetik İşlevleri) adlı yazısında, bir metinlerarasılık yöntemi olarak alıntı sorunsalına, bağlamına, tanımına ilk değinen araştırmacılardan biri olmuştur. Alıntının yapısı, morfolojik görünümü yanında göstergebilimsel işleyişi Zofia Lissa'nın sorgulamasının odak merkezi olmuştur (a.g.y).

Söz konusu iki araştırmacıdan başka alıntı konusuna eğilen, tanımlamalar yapan başka kuramcılar da vardır, şüphesiz; ancak bağlamı yeterince yansıttığı gerekçesiyle, metni ağırlaştırmamak adına bu örnekle yetinilecektir.

Sadece şu temel önermelere de kısaca işaret etmek yerinde olacaktır: Clemens Kühn alıntıyı buluntu bir gerecin bilinçli kullanımı biçiminde tanımlar. Philippe Alberra içinse alıntı, başka bir yapıttan aktarılan bir parçadır; alıntı belli bir biçimin ve dönemin belirtgesidir; onunla bir biçeme ve döneme çağrışım yapılır (Aktulum 2017, s. 17).

Alıntı konusunda en ayrıntılı kitaplardan birini yazan F. Escal çalışmasında bu kavramın müziksel bağlamda işleyişinden çok, kimi bestecilerin, kendilerine örnek aldıkları, esinlendikleri modellerin (öteki bestecilerin) bir tiplemesini yapma edimine dayandırmıştır. F. Escal'a göre alıntı, “besteleme ediminin yapıcı bir unsurudur, her yazı bir yeniden yazmadır... Alıntı, müziğin bile oyun alanıdır“ (Aktulum 2017, s. 17).

Alıntının en bilinen işlevi, müziksel bağlamda çoğu zaman bir saygı gösterisine vurgu yapmasıdır. Alıntılanan parçalar, kesitler, yinelenirken biçimsel dönüşümler yanında kimi anlamsal dönüşümlere de uğrayabilirler. Z. Lissa bu türden dönüşümleri “alıntının estetik işlevleri” başlığı altında kategorize eder. Bestecilerin, müziksel gereçleri kullanarak onu yaratılarının, yapıtlarının temel bir ilkesi durumuna getirmelerine o da vurgu yapmıştır.

Alıntılamanın değişik biçemlerine rastgelinebilir. Alıntılanan unsurlar, izleyicinin, dinleyicinin kültürel birikimine seslenmekte, dokunmakta; eski ve yeni yapıtlar arasında

bir bağ kurarak yeni bir etkileşimin oluşmasına olanak sağlamaktadır. Burada dinleyicinin müziksel birikiminin olması alıntının anlaşılabilirliği açısından bir gereklilik kabul edilir.

Her besteci, alıntıladığı parçayı ve kesiti yapıtlarında belli bir amaca göre yerleştirir. Alıntı, müziksel bir yapıtta *mikro* bir yapı olarak yer almaktadır. Enstrümanlarda yapılan değişiklikler alıntının yapısal özelliğine genellikle herhangi bir zarar vermez; *antefactum* olma özelliğini yitirmez; önceden üretildiği izlenimini ortadan kaldırmaz.

Alıntıda yinelenen kesitin önceden belirlenmiş bir işlevi olması olasıdır; yeni bağlamda yinelenen kesit bütünün anlamına katkı sağlayabilmektedir. Alıntılanan kesitin kısa oluşu, yeni bağlamda oluşturulan bölgenin yüklendiği estetik değerinin daha iyi kavranabilmesine olanak sağlar. Alıntı unsur, yeni yapıtta temel bir izlekten (tema) çok izleğin bir parçası, kesiti konumundadır.²

Müziksel bir yapıtta alıntı yapıldığı kaynak kimi zaman açıkça bildirilir. Örneğin; Mozart'ın *Don Giovanni*'sinin son sahnesinde Leporello, sahnede çalınan müzikte kullanılan alıntılarının nereden geldiğini açıklar.

Mozart, yalın bir alıntının ötesine geçerek, romancılara bile esin kaynağı olan *Don Giovanni* izleğini, tiyatral bağlamdan çıkarıp müziksel bağlamda kimi biçimsel ve anlamsal dönüşümlerle bir *Dramma Giocoso* formunda yeniden yazmıştır. Bu yapıt kimi yazarlar için “göndergemetin” olarak tanımlanagelmektedir (Aktulum 2017, s. 21).

Z. lissa'ya göre Mozart'ın alıntılama şeklinden farklı olan diğer bir tür ise metin içinde ya da eylemle sözlü olarak ya da sessizlik anlarında bildirilebilir. Tchaikovski'nin *Maça Kızı* adlı operası, A. Puskin'in aynı isimli öyküsü üzerine kurgulanmış bu yönüyle,

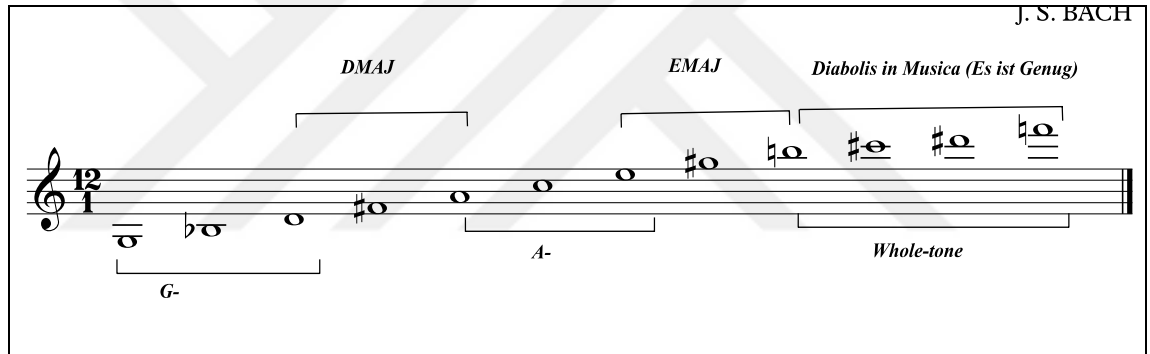
² Bu kısımda toparlanan/özetlenen bilgiler oluşturulurken büyük ölçüde Aktulum'dan (2017) yararlanılmıştır.

alıntılamanın belki de en elementar hali olarak değerlendirilebilecek, kabaca ilham alma/model alma gibi orijinal metne daha mesafeli bir faydalanma söz konusudur.

Kimi zaman ise alıntı, sözcüğü sözcüğüne yapılır; bu yapılırken ikinci derece unsurlar değişkenlik gösterebilir. Tchaikovski'nin *I'Ouverture 1812*'sinde Fransa Milli Marşı *La Marseillaise*'in alıntılanması buna verilebilecek tanıdık bir örnektir.

Bazen alıntı, ön plandaki ritim, armoni, tümce vb. unsurların değiştirilmesiyle de kurgulanabilir, yapılabilir. Alban Berg'in keman konçertosunun 12 ton dizisinde ve sonunda J.S. Bach'ın bir korali bu biçimde yer bulur. Berg'in alıntılıdığı Bach yapıtı, bir duygu anlatımı işlevi ile donatılmıştır, bu yapıtın karakter durumunu ele verir.

Şekil 2.1: A. Berg, Keman Konçertosu, dizi, tonal



Kaynak: Alper Maral Ders Notları, 16.11.2017

Alıntının belli bir görüşü, duygu, düşünce ve ruh durumunu ifade etmesi de olası bir durumdur. Örneğin, mitsel ve efsanevi konuları sıklıkla alıntılayan Richard Wagner, yüzyıllar boyu sevgi özleminin doruğu sayılan bir Kelt efsanesinin: *Tristan ve Isolde*'nin bir opera uyarlamasını yapıtın özgün anlamına bağlı kalarak yapmıştır.

Alıntı yapıtın kendi zamanına gönderme yapmakla kalmayıp, başka bir zamana, tarihin başka bir dönemine de gönderme yapar; iki yapıt zamansal bağlamda iç içe geçebilir.

Alıntının en yaygın kullanımını ise şüphesiz simgeseldir. Örneğin J. Sebastian Bach alıntıyı bir simge olarak kullanmıştır. Martin Luther'in *Eine feste Burg ist Unser Gott* (BWV 80) adlı litürjik pasajı kullanarak yazdığı ezgiyi üzerine kurguladığı (1, 2, 5 ve 8 nuvmanlar)

aynı adlı dini kantat (1724) *31 Ekim Reform Bayramı*'nı kutlamaya yönelik bir simge olarak yorumlanır.

Alıntı kimi zaman bir simge durumundan farklı olarak, belli bir dönem aralığına, içeriğine gönderme yapan bir göstergeler kümesi işlevi görebilir. Kimi yapıtlarda ise alıntılama bir öz-alıntı biçiminde olabilmektedir; öz-alıntı, bir bestecinin kendi eserlerinden kesitleri/parçaları yeni oluşturduğu bir eserde kullanma biçimidir. Schubert *Ölüm ve Genç Kız*, *Alabalık'ta*; Beethoven ise *Prometheus'ta* *De Freie Mann*'i alıntılar.

Şekil 2.2: Schubert-D810-2-Andante

The image shows a musical score for Schubert's Andante, D810-2. The score is in G major, 3/4 time, and consists of two systems of four staves each. The first system is marked 'Andante' and 'pp'. The second system starts with a fermata over the first measure. The score is attributed to Schubert.

Kaynak: Alper Maral ders notları, 21.11.2017

Z. Lissa'ya göre başka bir alıntılama türü ise alaycı, parodik, ironik, grotesk etki yaratmaya dayalı olanıdır. *Orphee aux Enfers*'de Jacques Offenbach, Cristoph Wilibald Gluck'un *Orfeo ed Euridice*'sindeki *Che Faro* adlı şarkısını alıntılar. İster parodik ister gülünç etkiler yaratmak söz konusu olsun, alıntı unsurlar her defasında amaca uygun

olarak dönüştürülebilirler. Mussorgsky, alıntılacağı unsurlara birer *contrafactum*³ işleviyle yer verir; onlara gülünç bir etki katar.

F. Escal metinlerarasılığın en baskın yöntemleri olan parodi, pastiş ve alıntı kullanımının müziksel bağlamdaki karşılıklarına yer vermiş ve sorgulamıştır. Metinlerarasılık, yeniden yazma ve alıntı, modern ve post modern dönemde olduğu gibi klasik dönemin müzik yapıtlarının da bilinen bir özelliği olduğundan araştırmacı, klasik müzikteki metinlerarasılığı bir yazı sorunsalı bağlamında ele almıştır. Buna göre: müzik yazısını belirleyen özelliklerden birisinin yeniden yazma olduğu varsayımını ortaya koymuştur.

Klasik Müzik tarihinde belli bir tema üzerinden gerçekleştirilen varyasyonlara, transkripsiyonlara, parafrazlara orkestra yapıtlarında oldukça sık rastlanmaktadır. F. Escal, bu bağlamda birçok örnek verir; Bach, Frescobaldi, Grigny, Couperin, Vivaldi gibi bestecilerin yapıtlarından sayfalarca örnek aktarır (Aktulum 2017, s. 32).

Müzikte yazımsal bağlamda kullanılan ayraç, tırnak işareti, italik yazı gibi imlerle alıntı yapmak mümkün olmadığına göre, alıntının izleri müzik içi gramer öğeleri üzerinden sürdürür/yürütür. Parodi, pastiş, pot-pourri, parça, aranjman, transkripsiyon ve parafraz bir izlek (tema) üzerinde gerçekleştirilebilen varyasyonlar müziğin metinlerarası uygulamalarına karşılık gelen yöntemlerden birkaçıdır.

Bu çalışmada yöntemlerinden biri olan parafraza yoğunlaşılacak ve müzikte metinlerarasılık olguları üzerinde durulacaktır.

³ Bir müziğin önemli bir değişiklik yapılmadan başka bir metinde, yapıtta yerini almasına denir (<https://en.wikipedia.org/wiki/Contrafactum>, erişim 11.11.2017).

3. PARAFRAZ

Parafraz terimi hem müzikte hem de edebiyat alanında kendine yer bulur. Bu nedenle müzikteki anlamını açıklamadan önce edebi dilde kullanımına dair olan tanımlarını incelemek, daha doğru kavrayabilmek adına faydalı olacaktır.

Oxford English Dictionary “Parafraz yapmak” fiilinin üç tanımını sunar:

- i. *Yazılı, sözlü bir bölümün veya bir yazarın kelimelerinin anlamını farklı kelimeler kullanarak ifade etmek. Özellikle daha net bir anlam açıklığı sağlamak; özgürce dönüştürmek veya çevirmek.*
- ii. *Parafraz yapmak; anlamı ortaya çıkartmak için bir bölümü, pasajı yorumlamak ya da genişletmek.*
- iii. *Bir kişinin kendi amaçları doğrultusunda, bir alıntıyı ya da bir yazarın ifade tarzını uyarlaması, içselleştirmesi veya başkalaştırması.⁴*

Bu tanımlar dildeki *parafraz* fiilini açıklamaktadır. Bu tanımlardan özellikle üçüncüsü müzikte kullanılan en yakın tanımını bize sunmaktadır. Bir bestecinin kendi amaçları doğrultusunda bir müzik eserinin bir bölümünü melodik, kompozisyonel ve ritmik olarak uyarlaması veya başkalaştırması olarak tanımlanabilir. Tabi bunu yapabilmek için ilgili kaynak metni çalışmamız doğrultusunda müzikal süjeyi içselleştirmiş olmak bir ön koşuldur.

Say’ın (1994, s.142) açıkladığı gibi:

1550’li yıllarda bilinçle uygulanmış olan çeşitleme formu ground ve parafraz adları altında ortaya çıkmıştır. Ground’larda kısa bir motif aynı ses alanı içerisinde bas partisyonda sürekli tekrarlanırken, diğer partilerde ise bestecinin isteğine bağlı az ya da çok özgür bir kontrpuan yürütülürdü.1552’de ölen Aston’un My lady Care’s Dompe adlı virginal türde yaptığı parçasını 16. yüzyılının ilk örneği sayabiliriz. Parafraz olarak adlandırılan ikinci türde ise yaygın bir oyun, şarkı veya bestenin önce orijinal, yalın haliyle gelmesi, sonra ise ezginin, temanın sürekli değişen açılardan

4 Jeremy White Orosz, *Translating Music Intelligibly: Musical Paraphrase In The Long 20th Century*, 2013, s. 1

ele alınması olarak tanımlanmıştır. Bu çeşitlemenin yani parafrazın en olgun örnekleri İspanyol müzik, dans ve ritimlerinde görülmüştür.

Müzikal parafrazı Aktüze (2010, s. 446), “Tanınmış parçaları serbestçe işleyerek, başka çalgılara ya da sese uyarlayarak düzenleme” olarak tanımlamıştır.

Bu tanım bize parafrazın tanınmış eserlerden alınan izlek (tema), melodi, ritmik öğelerin ve armoni kuruluşlarının; klasik müzik, caz müziği, popüler müzik, enstrüman ve ses müziğinde kullanılmış bir yöntem olduğunu vurgulamaktadır.

Yeni bir müzik eseri yazımı ya da doğaçlama sırasında daha önceden yazılmış bir müzikal cümlenin kullanılması hakkında yapılmış çalışmalarda bu yöntemin çok eski dönemlerden beri kullanıldığı gösterilmiştir.⁵ Bu konu başlığının müzik dönemleri, üslup, besteci ve icracı için ayrıntılı olarak incelenmesi yerinde olacaktır.

Peter Burkholder, “Var Olan Müziğin Kullanımının Deneysel Bir Kronolojisi” isimli makalesinde bir liste oluşturmuş, 12. ve 13. yüzyıllarda mevcut bir melodi üzerine yazılan moteti, 15. yüzyılın *Cantus Firmus* tekniği ve 18. yüzyılda ödünç alınmış bir melodinin sonat gibi tematik bir formda tema olarak kullanılması gibi her dönem için konuya ilişkin sayısız örnekler vermektedir (Usman, s. 2).

Aktüze (2010, s. 446) parafrazla ilgili şu açıklamayı yapar:

15. ve 16. yüzyıllarda müzikte parafraz bir klise şarkısını, örneğin cantus planus’u ritmik ya da melodik değişikliklerle seslendirerek, kadanslarla süsleyerek işlemek anlamına gelmekteydi. 19. yüzyıldaki kullanımı ise çoğunlukla melodik ve basit yapıdaki opera aryaları gibi müzikal malzemelerin dramatik anlamını yitirmeyecek şekilde özgün varyasyonlarla fantezi biçiminde süslenmesi şeklinde olmuştur. Bu işin en büyük ustası Lizst olmuş, bu türdeki eserlerinden bazılarını reminiscence ya da konser fantezisi gibi adlarla tanımlamıştır.

⁵ Her ne kadar çalışmanın ileriki bölümlerinde bu doğrultuda örnekler çoğaltılacaksa da Lizst’in Abdülmecit parafrazı; Charles Ives, J. S. Bach’in varyasyon parafrazları vb. bu alanda ilk akla gelen başlıklar olmalarıyla öne çıkmaktadırlar.

Liszt'in tanınmış operalardan kırka yakın parafrazı vardır. Örneğin, *Paraphrase for Sultan Abdülmecit, Donizetti Grande Paraphrase de la Marche de J. Donizetti*, Wagner - *The flying Dutchman: Spinning Chorus*, Schubert *Erlkönig Parafrazı*, Verdi - *Aida: Sacred Dance and Final Duet*, Verdi - *II Trovatore: Miserere* vb. Kaldı ki her besteci gibi o da meslekteki ilk adımlarını başka bestecilerin çalışmaları üzerine -parafraz, çeşitleme, düzenleme, vb. biçimlerde- alıntılanmıştır. Antonio Vivaldi, Richard Wagner, Handel vb.

Liszt piyano için uzun parafrazlar yazmıştır. Örneğin *la Paraphrase de Concert Surl' Ouverture de Tannhauser*'da da olduğu gibi Liszt bunları transkripsiyon olarak tanımlamıştır. Liszt, popüler ariyaların basit karışıklarını sunmak yerine, operaların başlıca unsurlarını çıkarır ve her birinden yeni bir sanat eseri yaratır. Onun transkripsiyonlarının orijinal operalara olan ilişkisi, baştanbaşa dikkatle planlanmaktadır. Liszt'in bu parafrazlarına adanmış sanatsal anlayış, yaratıcılık ve bütünlük, piyanoyu hem sesleri hem de orkestra öykülerini uyandırmak için kullanmasına kadar uzanır ve bu esnada piyanistin enstrüman konseptini genişletir.

Yazınsal alanda geliştirilen aynı temanın bir besteciden ötekine yinelenmesi parafrazın bu kullanımıyla örtüşür. Oyunsal hatta ironik tutum doğaçlamalara başvurulması aşamasında kendisini belli eder. Faure ve Mesaager'in birlikte besteledikleri *Souvenirs' de Bayreuth* adlı yapıt Wagner'in *Der Ring des Nibelungen* adlı eserindeki temalar üzerine kurularak parafrazlanmıştır. *Der Ring des Nibelungen* (fransızcası *L'Anneau du Nibelung*'dur), Richard Wagner'in özellikle *Nibelungenlied* adlı (Türkçeye *Nibeluglar Destanı* olarak çevrilmiştir) bir ortaçağ epik şiiri (destan) olan dört operalık bir çevrimin parçasıdır. Wagner'in ilk kaynağı önce *La Chanson des Nibelungen*'dir. Bu öyküyü kuzey mitolojisindeki *Edda* ve *Saga des Völsung* adlı şiirlerden kaynaklanan başka efsanelerle destekler. Bununla da kalmaz *Leconte de Lisle La Motte-Fouque*, Charles Perrault (*La Belle au Bois Dormant* ve *Le Chat Botté*), Hebbel, Lenström, *Grimm Masalları* yanında diğer kültürel ya da dinsel kaynaklardan yola çıkar.

Jacques Roussier kurduğu *Trio Play Bach* ile Bach'ın caz müziğine uygun düzenlemeler yaparak ritmik dönüştürümler gerçekleştirir. Jean Wiener, *Boeuf sur le Toit*'ta piyano

çaldığı dönemlerde Chopin'in yapıtlarını tango valsleri ve mazurka (Lehçe: Mazurek; çiftlerin daire oluşturarak yaptığı Polonya halk dansı) biçiminde dönüştürür. Mozart, 'concertos-pastiches'lerinde (öykünme-konçertolar) kendi döneminde moda olan sonat hareketlerinden yola çıkarak birer derlenti biçiminde eserler ortaya koyarak alıntılar yapmıştır.

3.1 FRANZ LISZT: CONCERT PARAPHRASE ON RIGOLETTO (1860)

Rigoletto, güftesini, Victor Hugo'nun *La roi s'amuse* adlı oyununundan sonra Francesco Maria Piave'nin yapmış olduğu, Giuseppe Verdi'nin üç perdelik bir operasıdır. Liszt'in *Concert Paraphrase on Rigoletto*'su, Don Juan, Robert le Diable, ve Norma gibi daha büyük opera transkripsiyonlarından dev bir koleksiyonundan yıllar sonra yazılmıştır. Parafraz üçüncü perdedeki sevilen kuarteti işlemektedir. Kuartet, orkestranın eşlik ettiği iki çift karakter için -Gilda, Maddalena, Duca ve Rigoletto- yazılmıştır.

Liszt'in *Concert Paraphrase on Rigoletto*'sunda üç ana bölüm bulunur: Preludio, Andante ve Presto; bunlar fermatalar (duraklar) vasıtasıyla görsel olarak ve armonik yürüyüş vasıtasıyla da müzikal olarak bölünmüşlerdir.

İlk iki ölçü (ör. 9a), Verdi'nin metnindeki andante bölümünden iki motifi kullanır; ilk motif 64. ölçüde Maddelena tarafından söylenmektedir (ör. 9b), ikinci motif ise 81. ölçüde Gilda tarafından söylenmektedir.

Şekil 3.1: Liszt, Concert Paraphrase on Rigoletto, m. 1-28

Preludio
Allegro
(poco f)
a capriccio
rinforz.

Kaynak: http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/1/1b/IMSLP415440-PMLP08340-FLiszt_Paraphrase_de_concert_sur_Rigoletto,_S.434_fe_color.pdf, 20.04.2017

Şekil 3.2’de Giuseppe Verdi’nin Rigolettosu’nun Liszt’in Şekil 3.1’deki örnekte parafrazladığı bölümün orijinal hali aktarılmıştır.

Şekil 3.2: Giuseppe Verdi, Rigoletto

Giuseppe Verdi



The musical score is for Giuseppe Verdi's opera Rigoletto. It features the following instruments and parts:

- Flute: *pp*
- Oboe
- Clarinet in C: *pp*
- Voice: Gilda
- Voice: Maddalena (with lyrics: Ah! ah! ri - do ben di co - re, che tai ba - ie co - stan lar.)
- D.
- Violin: arco
- Viola: arco
- Violoncello: arco
- Contrabass: arco

Kaynak: http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/1/1b/IMSLP415440-PMLP08340-FLiszt_Paraphrase_de_concert_sur_Rigoletto_S.434_fe_color.pdf, 20.04.2017

3.2 CHARLES IVES

Charles Ives da kendisi dışındaki bestecilere ve anonim kaynaklara ait müzikleri (alıntı, parafraz, pastiş, kolaj, vb.) kendi eserlerinde farklı farklı şekillerde kullanarak, kendi kompozisyon sürecinin ayrılmaz bir parçası haline getirmiştir. (Usmanbaş, s. 1) Alıntı ve tekniklerine hayatı boyunca sadık kalmayı prensip edinmiş ancak kullandığı teknik ve yöntemleri sürekli geliştirmiş, var olan müziğin bir başka deyişle “ödünç alınmış” öğelerin yeni eserler yaratılmasında doruk noktasına ulaştırmıştır.

Ives’in müziğinde söz edilmeden geçilemeyecek bir kavram da “*take-off*” tanımlamasıdır. Bu tanım Ives’in birçok eserinde izine rastlanabilecek bir kompozisyon ilkesinin ifadesidir. Bu kompozisyon ilkesinin niteliklerini ise Fenner, kendiliğindenlik (*Spontaneität*), betimleme (*Abbildung*), parodi (*Parodie*), mizah (*Humor*), ve gelişigüzellik (*Flüchtigkeit*) olarak tanımlamıştır (Usmanbaş, s. 4).

Ives’in var olan (olagelmiş) müziği kullanma yöntemlerinden -konumuzla ilişkili olanları almakla yetineceğiz- şunlardır:

- i. Modelleme: Var olan bir yapıt parçasının, yapısının dikkate alınması, melodik malzemesinin bir kısmının dahil edilmesi, formunun veya işlemlerinin (*processes*) taklit edilmesi ya da bir başka yöntem ile model olarak kullanılması yoluyla yazılan eser ya da kesittir.
- ii. Çeşitlemeler: Belli bir melodi üzerinde yapılan çeşitlemelere verilen addır.
- iii. Parafraz Etme: Var olan bir melodinin yeni bir melodi, tema ya da motif biçimine dönüştürülmek üzere yeniden yorumlanmasıdır.
- iv. Cantus Firmus: Uzun nota değerleriyle sunulan belli bir melodinin, daha hızlı hareket eden bir doku ile karşı karşıya getirilmesi işlemidir.
- v. Uyarılma: Bir eserin yeni bir ortam için aranje edilmesidir.
- vi. Betimsel Alıntı: Müzik dışı bir olayın ya da metnin betimsel kısmının canlandırılmasıdır.
- vii. Kolaj: Alıntılanmış, parafraz edilmiş melodiler yığınının modelleme, parafraz, biriken düzen ya da öyküsel betimleme gibi müzikal bir yapıya ilave edilmesi.

viii. Genişletilmiş Parafraz: Eserin ya da bölümün tamamına ait melodinin var olan bir ezgiden parafraz edilmesidir.(Usman, s. 7).

Ives'ın ilk dönem eserlerinde görülen "note-for-note" (birebir) alıntılar, kompozisyon tekniği geliştikçe yerini ustalıklı yapılmış parafraz örneklerine bırakmıştır. 1887 ve 1921 yılları arasında bestelenen ve ilk olarak 1922 yılında yayımlanan *114 Songs* albümü verilebilecek en kapsamlı ve güzel örneklerden birisidir.

Bu albümden Lowell Mason'ın *Watchman* isimli marşı ile Ives'ın Mason'dan parafrazladığı aynı adı taşıyan şarkısını örnek gösterebiliriz.

şekil 3.2'de Lowell Mason'ın *Watchman* şarkısının orijinal hali aktarılmıştır.

şekil 3.3: Lowell Mason, Watchman

WATCHMAN

LOWELL MASON

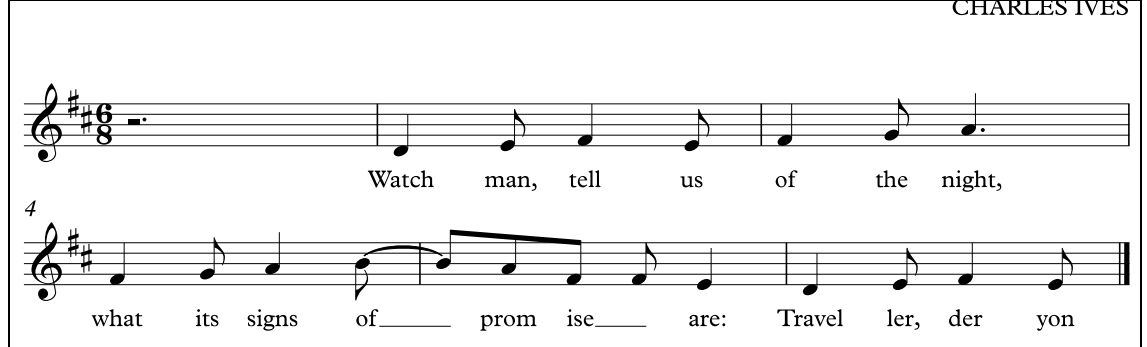
Watch man, tell us of the night, What its signs of

promise are Trav'ler o'er yon mountain's height,

Kaynak: Usman, Charles Ives'ın müziğinde dnç alınmış malzemenin kullanımı üzerine bir inceleme, s. 9

Şekil 3.4'te Charles Ives'in *Watchman*'i parafrazladığı hali aktarılmıştır.

Şekil 3.4: Charles Ives, *Watchman*



CHARLES IVES

Watch man, tell us of the night,
what its signs of _____ promise _____ are: Travel ler, der yon

Kaynak: Usman, Charles Ives'in müziğinde ödünç alınmış malzemenin kullanımı üzerine bir inceleme, s. 9

3.3 ÇEŞİTLEME FORMU VE TARİHSEL SÜRECİNE GENEL BİR BAKIŞ

Ses müziğindeki gelişmeler çalgı müziğinin stil, form ve armonik olarak gelişmesine büyük imkân sağlamış ve bunun sonucunda eski dönemlerde de kullanılan varyasyon (çeşitleme) formu uygulanmaya başlamıştır. Çeşitleme formunun parafrazla olan ilişkisine vurgu yapabilmek adına tarihsel ve müzikal yönünü ele alıp açıklamak yerinde olacaktır.

Çeşitleme (*variatione - variazione*), bir yöntem olmasının yanı sıra bu yöntemle kurgulanmış yapıtların bizatihi birer biçim ya da tür olarak altında toplandıkları bir modele de işaret edebilir.

Bir tema üzerine çeşitleme yapmak demek, onu gerek kimi öğelerini vurgulayarak, çoğaltarak, eksilterek, vb. ondan uzaklaşarak; ya da temel ezgiye eşlik eden çizgileri öne çıkararak eserin orijinal halini bir biçimde koruyarak, ona yeni görünüşler vermek alımlanmasına yeni boyutlar kazandırmak, kanallar açmak olarak tanımlanabilir. Çeşitleme kendi içerisinde başka adlardaki türleri de barındırır. Kaldı ki her biri bir tür çeşitleme, çoğaltma olarak okunabilecek birçok tür müzik tarihinde ilgi görmüştür. Başlıcaları *chocone*, *pasakalya*, *ground* olarak anılabilir; bu parantez süslemeli koral, parafraz koral ve benzeri özellikler gösteren *conzone*'larla genişletilebilir.

Çeşitleme fikri başlangıcından beri müziğin içinde yer alır. Örneğin, Hristiyan dini müziğin erken dönemlerinden beri kullanılan düz şarkılamalı (*plain chant*) ezgiler, özellikle çeşitlenmek üzere tespit edilmiş modüller olarak algılanabilecek Gregoryan kök ezgileri, çeşitli yöntemlerle (*melisma*, *alterasyon*, *diminuasyon*, *kontrafactum* vb.) genişletilmiştir. Şekil 3.5'teki örnekte Gregoryan motifi ve yapıta tahvil edilmiş hali aktarılmıştır.

Şekil 3.5: Gregoryan motifi

The image shows a musical score for the Kyrie-Tropus "Fons bonitatis". It features two staves. The top staff is a vocal line with a large initial 'K' and the text 'Y-ri-e e-le-i-son. iij.'. A red shaded area highlights the original melisma, and a purple shaded area highlights the tropus work. The bottom staff is a lute line with the text 'Ky-ri-e fons boni-ta-tis, pa-ter in-ge-ni-te, a quo bo-na cuncta pro-ce-dunt, e-le-i-son. Herr, Quelle der Güte, Va-ter ohne Anfang, aus dem alles Gute her-vor-geht, er-bar-me dich.' A legend in the top right corner identifies the red area as 'Orijinal melizma' and the purple area as 'Heceli tropus işlemi'. Below the score, the caption reads: 'A Kyrie-Tropus "Fons bonitatis", Orijinal (2. Kyrie, Ed. Vat.) ve tropus işlemi (St. Gallen, Ms. 383, 13. yüzyıl, krş. Tack), başlangıç'.

Kaynak: Michels, Vogel 2015, s. 190

Cabezón'un *diferencias*'ları⁶, J. S. Bach korallerinin çizgilerini yansıtan virginalcileri, klasik çağ öncesi çeşitleme türünü en yüksek noktaya çıkarmışlardır. Daha sonraki dönemlerde ise 18. yüzyıl başlarında Haendel, Rameau ve özellikle de J.S. Bach, Korall, Pasakalya ve Goldberg çeşitlemelerine ünlü örnekler vermişlerdir.

Tutucu retoriğiyle gelenekselciliği temsil eden Vincent d'Indy'e göre çeşitleme yöntemleri üç bölüme ayrılır:

i. Ezgisel-Ritimsel Süsleme: Bu çeşitleme yönteminde eserin asıl yapısı korunarak fazladan ritimsel katmanlarla ve süslemelerle temanın kendi içinde değiştirilmesidir. Bu çeşitleme biçiminin parafraz tanımına çok yakın olduğu görülür. *Gregorius* şarkısında

⁶ İspanyolca'da çeşitlilik. 16. Yüzyıl İspanyası'nda Narvaez ile (1536) ilk örnekleri başlayan, eski ezgiler üzerine enstrümantal varyasyon tarzına verilen ad.

kullanılan vurgu yerleri tam ve yarım kadanslar ezginin en ince ve kalın sesleri olduğu gibi yerlerinde kalır. Süit parçalarının çiftlemeleri de bu yöntemle yapılmıştır.

Michels ve Vogel (2015, s. 157)'e göre çeşitlemede süsleme şöyle aktarılmıştır:

Süslemeli melodi varyasyonu (renklendirme) melodinin ana sesleri iskelet ses olarak kalır. Ana nota değerlerinin daha küçük oranlarla çözülümü (diminution), ana melodinin etrafında dolaşmayı, değişim notalarını, geçiş notalarını vb. doğurur. Bu varyasyon şekline 15. ve 16. yüzyılların enstrümantal pratiğinde bile rastlamak mümkündür.

Şekil 3.6'da W. A. Mozart'ın *Ah! Vous dirai-je, Maman* üzerine çeşitlemeleri aktarılmıştır.

Şekil 3.6: W. A. Mozart'ın *Ah! Vous dirai-je, Maman*

Tema (Başlangıç)

I. Varyasyon diminution

V. Varyasyon Ritim değişimi

XI. Varyasyon Tempo değişimi Adagio

XII. Varyasyon Ölçü değişimi

III. Varyasyon Harmonik konstant

VIII. Varyasyon Kontrpuan varyasyon Taklit

II. Varyasyon c. f. varyasyon ek parti

A Melodi varyasyonu, W. A. Mozart, "Ah! vous dirai-je, Maman" üzerine varyasyonlar, KV 265

Kaynak: Michels, Vogel 2015, s. 156

ii. Polifon Çeşitleme: ‘Polifon’ kavramının böylesi bir sıfatsı olarak kullanımı Türkçe’yi biraz zorlarsa da bu alandaki başat kaynağı (İlhan Usmanbaş çevirisiyle Hodeir) tercihi benimsemiştir. Ezgisel ve ritimsel süslemenin tam tersine sadece dış görüntüsü değiştirilen bu çeşitlemede tema genellikle değişmez; yapılan şey temayla birlikte başka ezgi çizgilerinin duyulmasıdır. Şekil 3.7’te incelenebilecek pasakalya bu çeşitlemeye örnektir.

Şekil 3.7: Pasakalya ile Füg (J.S. Bach), 4. çeşitleme-tema bastadır

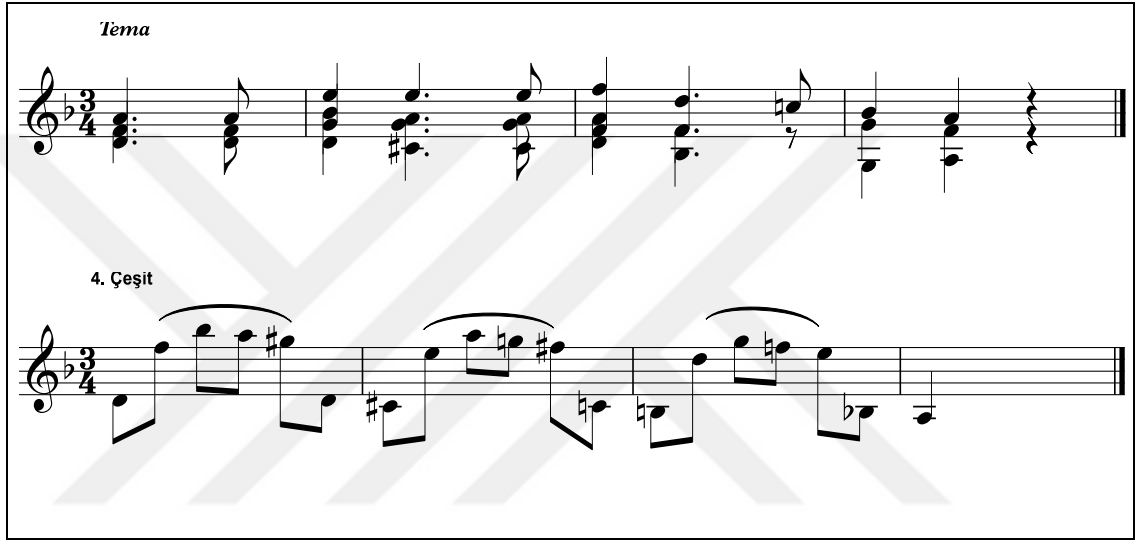
The image displays a musical score for a piece titled 'Pasakalya ile Füg (J.S. Bach), 4. çeşitleme-tema bastadır'. The score is written for Cembalo (Piano) and Pedale (Pedal). It is in 3/4 time and B-flat major. The score is divided into four systems, each with a Cembalo part and a Pedale part. The first system shows the Cembalo part with a complex, rhythmic pattern and the Pedale part with a simple, steady bass line. The second system continues the Cembalo part with a similar pattern and the Pedale part with a more active bass line. The third system shows the Cembalo part with a more complex, rhythmic pattern and the Pedale part with a steady bass line. The fourth system shows the Cembalo part with a complex, rhythmic pattern and the Pedale part with a steady bass line. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Kaynak: Bu örnek Sibelius 7 programı kullanılarak ve Usmanbaş 2016, s. 31’den esinlenerek hazırlanmıştır.

Şekil 3.7’de bas partisyondaki çeşitliliği göstermek bakımından her dört ölçülük bölüm eserin orijinal notasının farklı bölümlerinden aktarılmıştır.

iii. Temayı Değiştirme: Bir melodi ya da basın bir kısmının veya tamamından vazgeçilerek yapılabilir. Bu esnada süre (ölçü sayısı) ve armoni model niteliğinde aynı kalır.

Şekil 3.8: Re minör Partita (J.S. Bach) .Chacone



Kaynak: Bu örnek tarafından Sibelius 7 programı kullanılarak ve Usmanbaş 2016, s. 31’den esinlenerek hazırlanmıştır.

Schönberg ve öğrencileri çeşitleme kavramını 12 Ton müziğinin öğeleriyle de bütünleyip daha girift bir hale getirip uç noktalara taşımıştır. On iki sesli bir dizi kullanarak çeşitleme yoluyla bütün bir eseri oluşturmuşlardır. Schönberg’in Op. 29 süiti buna bir örnektir.

16. 17. ve 18. yüzyıllarda parafrazın koral türünde örneklerine de rastlanmıştır. Koral, birlikte söylenen kilise şarkılarıdır. AB AB BCDEF formundadır. Koraldan meydana getirilen türler içinde yalnız J.S Bach’ın ele aldığı çeşit sayısı 12’den fazladır. Bunlardan başlıcaları:

Süslemeli Koral: Bu türde tema üst partidedir ve süslemeli olarak gelir (Ör. *İnsanoğlu, Ağla Günahlarına* koralı: Orgelbüchlein). Org müziğine özgü bu yapılar ve türlere salt insan sesini kullanan çeşitler de katılabilir.

Parafrazlı Koral: Koronun söylediği armonilenmiş koralle birlikte ezgisel çeşitleme biçimine giren çalgısal bir çizginin duyurulmasını esas alır (Ör. Hz. İsa, *Mutluluğun Sürsün* koralı).

Parafraz: Parafraz, bu bağlamda sadece ‘parafraz’ olarak belirtilen tür; armonilenmiş koralden daha zengin bir yazıyla birleştirilir. (Matya’ya göre Passion. No. 35, *Sen Ey Günah İşleyen* koralı). Bu koral yarı füglü yarı işlemeli koral sayılır.



4. SÜSLEMELİ PARAFRAZ

Berendt 2010, s.185’de şöyle aktarmıştır:

*Burnett James caz müziğinde doğaçlama konulu makalede şöyle yazıyor:
“Yüz elli yıl önce atalarımız konserlere Beethoven, Thalberg ve Clementi’nin muhteşem ve parlak doğaçlamalarını dinlemek için giderdi; daha öncesinde ise büyük orgculara gidilirdi; Bach’ı, Buxtehude’yi, Böhm’ü, Pachelbel’i dinlemeye. Biz bugünün insanları ise benzer bir müzikal zevki tatmak için Lionel Hampton, Erroll Garner, Milt Jackson, Duke Ellington ve Louis Armstrong’a gideriz.*

Caz’ın New Orleans’tan yenilikçiliğin yükselişine değin geçen sürecinde; eski Avrupa müziğindeki teknik yöntemlerin aynıları veya benzerleri kullanılarak doğaçlama yapılmıştır. Avrupa sanat müziğinin son yüzyıllarda doğaçlama, giderek yükselen esere sadık kalma zorunluluğu eğiliminden dolayı yeterli gelişme gösterememiştir. En bilindik bir bestecinin bir konçertosunda dahi solistlere kadanslar bırakılmıştır. Bunlar bizatihi besteciler tarafından çalındıklarında ya da dönemin usta icracıları tarafından çalınırken içinde bulunan koşullara göre genişletilmiş ya da daraltılmış doğaçlama öğeleri içermekte iken bu doğaçlama yetilerinin giderek eksildiği, daraldığı 19. Yüzyıl ve sonrası dönemlerde editörler tarafından kimi usta icracıların kadansları yapıtın değişmez komponentleriymişcesine yazılarak notalara aktarıldı. Bugün birçok Vivaldi, Mozart konçertosunun dahi solist partisinin değişmezcesine tekrar tekrar icra ediliyor olması yapıtın ilk halinin doğasıyla çelişir.

Arnold Dolmetsch süslemenin -yazılı müziğin doğaçlama ile süslenmesi- bir kenara bırakılmasının, örneğin gotikte flamboyant⁷ bir dekorasyonun, daha basit bir stilin tercih edilmesini bahane göstererek kaldırılması kadar barbarca olduğunu söyler.

Geleneksel caz doğaçlaması akor geçkileri üzerinden ezgisel çoğaltmaların, doğaçlamaların Johann Sebastian Bach ve oğullarının sayısız parça örneklerinden bir

7 Bir Gotik mimari stili.

chonne veya bir *air* pratiğinden farklı olmadığına altını çizmek gerekir. Barok dönemde en iyi örneklerini veren süsleme tekniğinin zaman içinde başkalaşması yani bir melodinin süslemelerle bezenmesi caz doğaçlamalarında da bulunur. Buna en güzel örnek Coleman Hawkins'in meşhur *Body and Soul*'u dur.

Avrupa müziğindeki bas melodisi, pedal sesi ve cantusfirmus doğaçlamaya biçim kazandırmak ve onu kolaylaştırmak için yaratılmıştır. Aynı bu günkü caz müzisyeninin doğaçlamalarına biçim vermek için Blues akor ve formlarını kullanması gibidir. Winthrop Sargeant armoniden bu anlamda "Caz'da yapısal kuralları kontrol eden öge" olarak söz eder.

Caz doğaçlamalarının büyük bir çoğunluğunun temelinde bir tema bulunur. Genellikle -60'lı yılların serbest cazı ve 70'li, 80'li yılların daha karmaşık yapıları hariç olmak üzere- otuz iki ölçülü bir standart AABA şarkı formu söz konusudur. İlk sekiz ölçüde (A) ana fikir verilir sonra bir kez daha tekrarlanır (A), sonrasında orta bölüm (B) yeni bir sekiz ölçü lük fikir gelir ve sonunda bir kez daha başlangıçtaki sekiz ölçü (A) tekrarlanır. Diğer bir form ise on iki ölçüden oluşan blues kalıbıdır. Caz icracısı şarkının veya blues'un verili armonileri üzerine yeni bir melodik çizgi döşer. Bu melodik çizgiyi şarkı veya blues melodilerini süsleyerek ve çok az değiştirerek icra etmektedir (Andre Hodeir bu tarz doğaçlama için *parafraz* deyimini kullanmaktadır); ama aynı şekilde verili armoniler üzerine tamamen yeni melodik çizgiler döşeyerek yapılması da mümkündür (Andre Hodeir bu doğaçlama tarzını ise *chorus* cümlesi olarak adlandırır).⁸

Berendt'in (2010, s. 187) açıkladığı gibi; Süslemeli parafraz özellikle ilk caz formlarında kullanılan doğaçlama biçimiydi. New Orleans klarnetçisi Buster Bailey şöyle anlatır: "O

8 Yapıtlarına sıklıkla başvuru kuramcı Andre Hodeir'in şarkının süslenmesini veya çok az değiştirilerek icra edilmesini parafraz, bunun yanında verili armoniler üzerine tamamen yeni melodik çizgiler döşeyerek icra edilmesini chorus cümlesi olarak tanımlamıştır fakat bu tanımlar bizim bu çalışmada odaklandığımız parafrazın tanımını muğlaklaştırmaktan öte çok bir katkısı yoktur.

zamanlar doğaçlamayla ne kastettiklerini anlamazdım. Ama süsleme bildiğim bir kavramdı. New Orleans'ta yaptıkları da süslemeden ibaretti”.

Yine de bu tavrın erken caz döneminden kopuşun ilk emarelerini gördüğümüz 1930, 1940'lı yıllarda öne çıkan müzisyenlerin doğaçlamalarında şarkının ana temasından pek uzaklaşmadıklarını “doğaçlama” yapmak adına yapıt içinde neredeyse bir kısa devreymişçesine yapıtın kendi temasını tekrarladıklarını bunun da kendi kendini parafrazlamak olarak yorumlanabileceğini Hodeir'e dayanarak önermek mümkündür.

Bunun en güzel örneği Coleman Hawkins'in efsanevi *Body And Soul*'u buna sıkça gösterilen bir örnektir (bkz.: J. E. Berendt. Caz kitabı s. 186). Diğer yandan biz parafrazda tabiki metinlerarasılığı esas almayı sürdüreceğiz.

Body And Soul şarkısının şekil 4.1'de orijinal melodisini ve şekil 4.2'de de süslemeli parafraz yapılmış ilk sekiz ölçüsünü gösterir.

Şekil 4.1: Green, *Body and Soul*

Body And Soul

Green

5

Chords: Ebmin7, Bb7(b9), Ebmin7 D7, Dbmaj7, Gb7, Fmin7, Edim7, Ebmin7, Cmin7b5, F7, Bbmin7, Eb7, Ebmin7, Ab7, Db6, Bb7, Db, A7

Kaynak: Realbook 1, s. 59

Şekil 4.2’de Coleman Hawkins’in süslemeli parafraz örneği *Body and Soul*’un transkript yapılmış hali aktarılmıştır.

Şekil 4.2: Coleman Hawkins, *Body and Soul*

Coleman Hawkins tarafından çalınmıştır Green

Tenor Sax.

Tamamen yeni melodik çizgiler yaratan *chorus cümlesi* ise özellikle modern cazın doğaçlama biçimidir. Aynı zamanda sunduğu avantaj ve olanaklar çok geniştir ve yaratıcıya alan bırakır. Tema armonileri üzerine yapılan, temayla aynı ölçü sayısındaki doğaçlamalara *chorus* denir. Aşağıdaki örnekte “How High The Moon” temasına üç ayrı caz müzisyeninin yaptığı farklı doğaçlamalarda melodilerin aralarında hiç bir benzerlik görülmemektedir ancak bağlantıyı yaratan sadece *How High The Moon*’un armonileridir. Bunlar doğaçlamanın temelini teşkil eder.

Şekil 4.3: Morgan Lewis, *How High the Moon*, chorus cümlesi

How High The Moon

Morgan Lewis

Orijinal Melodi Gmaj7(9) G6

1. Chorus J.J Johnson

2. Chorus Charlie Shavers

3. Chorus Coleman Hawkins

Trombon

Trompet

Tenor Saksafon

4 Gmin7 C7 Gmin C9 Fmaj7(9) F6

Kaynak: Brendt 2010, s. 187

Şekil 4.3'te aktarılan üç chorus, tromboncu Jay Jay Johnson, trompetçi Charlie Shavers ve tenorcu Coleman Hawkins tarafından çalınmıştır.

Caz doğaçlamalarında sıklıkla tekrarlanan kimi cümleler ya da kalıplar gördükleri ilgi ve itibarla zamanla icracıların ve dinleyicilerin dimağında yer etmiş ve ilgili parçada neredeyse standart chorus olarak algılanmaya başlamıştır. Lester Young'ın *Song of the Island*'ı, Charlie Parker'ın *Mood*'u, Louis Armstrong'un *West and Blues*'u bu önemli caz temalarına örnek verilebilir. Bu olguyu çarpıcı tek bir örnekle belirtmek gerekirse: John Coltrane'in *My Favorite Things*'i gösterilebilir. Birçok caz müzisyeni bu sevilen müzikal ezgisini Coltrane'in versiyonuyla öğrenmiş ve bu varyantı kullanmayı benimsemiştir.

The Sound Of Music, Rodgers ve Hammerstein'in en popüler müzikaliydi (Hardy 680). 1959'da Broadway'de açıldı ve 1965'de Julie Andrews'un rol aldığı ünlü bir film haline getirildi., *The Sound Of Music*, *Do-Re-Mi*, *Edelweiss*, *The Sound of Music* ve *My Favorite Things* gibi son derece iyi bilinen birkaç şarkıyı üretmiştir. *My Favorite Things*'in müzikallerde kullanılan orijinal ezgisi şekil 4.4'te gösterilmiştir.

Şekil 4.4: Richard Rodgers, *My Favorite Things*

MY FAVORITE THINGS

Music by RICHARD RODGERS

Allegro animato

5
Rain drops on roses and whiskers on kittens,

9
Bright copper kettles and warm woolen mittens,

13
Brown paper packages tied up with strings,

17
These are a few of my favorite things.

Kaynak: Rogers and Hammerstein, s. 18

Şekil 4.5'te ise John Coltrane'in parafrazlamış olduğu *My Favorite Things*'in ezgisi gösterilmiştir.

Şekil 4.5: John Coltrane, *My Favorite Things*

MY FAVORITE THINGS

SOPRANO SAX JOHN COLTRANE TARAFINDAN ÇALINMIŞTIR. Music by RICHARD ROGERS

Straight ahead (♩=168)

16 E-7 E-(maj7) E-7 E-(maj7)

6 A-7(9) D13 A-7(9) D13

10 A-7(9)/E D13(b9)/E B-7/E Fmaj7

14 F#-7(b5) / / / B7(b9)

5. MELODİK PARAFRAZ

New Grove Dictionary of Jazz'a göre melodik parafraz "melodinin süslenmesidir ... Melodinin parafraz edilmesi, özgün ezginin birebir tekrarından farklı olarak ezgiye birkaç süslü giriş yapmaktan daha karmaşık bir şey olmayabilir. Ama onun özgün yanı, melodinin geniş bir hayal gücü ile yeniden işlenmesini içermesidir; öyle ki melodi, sadece ana hatlarıyla ya da cümle veya figürün ayırt edici belirli döngülerinin korunması ile tanımlanabilir. Vurgulanan armonik alt yapı ... özünde değişmeden kalsa da, yer yer alterasyon ya da renklendirmeye maruz kalabilir." (St. Martin's Press, New York 1995, s. 556, 557)

Caz dışı bir melodinin caz yönelimli bir melodiye dönüştürülmesi melodik parafrazın caz müziği kapsamındaki daha basit bir tanımı olabilir.

5.1 CAZ VE CAZ DIŞI YÖNELİMLİ EZGİLERİN MELODİK PARAFRAZ ÇERÇEVESİNDE TESPİTİ

Senkop ve süsleme kullanımları bakımından caz melodileri ve caz dışı türlerdeki melodiler belirgin farklılıklar gösterirler. Amerikan popüler şarkı repertuarında bulunan çoğu yapıt caz dışı melodiler kategorisine girer. Bunların büyük bir çoğunluğu, Jerome Kern, George Gershwin, Cole Porter, Hoagy Carmichael, Richard Rodgers, Harold Arlen gibi sayısız önde gelen besteci ve müzisyen tarafından 20. yüzyılın ikinci çeyreğinde bestelenmiştir. Bu çizgi modern çağda da Johnny Mandel, Leonard Bernstein, Henry Mancini, Michel LeGrand ve birçok diğer bestecinin şarkılarıyla sürdürülmüştür. Bu şarkıların çoğu aslında caz müziğine hizmet etmek amacıyla değil, Broadway şovlarında, müzikal revüelerde ve sinema filmlerinde icra edilmek üzere bestelenmiş olmalarıyla cazdan çok klasik müzik (lied, operet, vb.) ya da hafif müzik (*easy listening*) kategorisine yakın bir gramer ve deyişe sahiptir.

Bu bölümde ele alınacak olan ilk örnek, eski bir İngiliz ezgisi olan "Billy Boy" şarkısının varyantlarıdır.

Şekil 5.1’de bu şarkının orijinal akor geçişleri görülmektedir. Bu da Miles Davis’in 1958 *Milestones* kaydında duyulan versiyonuyla örtüşmektedir.

Şekil 5.1: *Billy Boy* şarkısının orijinal hali:

Billy Boy

Chords: Bbmaj7, D7#5, G7(b9), Cmin7, F9, Bbmaj7, D7alt, G7alt, Cmin7, F9, Cmin7, F9, F7alt, Bbmaj7, Cmin7, Dmin7, G7alt, Cmin7, F9, B7(b9), Bb6

Kaynak: Bu şekil Sibelius 7 programı kullanılarak ve <https://tr.scribd.com/document/334985791/Melodic-Paraphrase>’dan esinlenerek hazırlanmıştır.

Bu orijinal versiyonda melodi sadece ikilik ve dördlük notalardan oluşur, senkop veya süsleme içermez. Birçok Amerikan popüler şarkısı bu modeli kullanır: özellikle 40’lı yıllarda stili ve deyişi iyice karakteristikleşen bir caz ezgisinin melodik yapısıyla arasındaki fark bariz şekilde görülür.⁹

⁹ Metnin ilerleyen bölümlerinde bu parçanın farklı farklı parafraz yöntemleriyle çeşitlenmiş halleri örneklenecektir.

Şekil 5.2’de benzer bir Amerikan şarkısından yola çıkılarak bestelenmiş bir ezgi olan *Bar Flies*’ın ilk sekiz ölçüsü görülmektedir.

Şekil 5.2: *Bar Flies*

Bar flies

The musical score for 'Bar flies' is presented in two staves. The top staff shows the melody with the following chords: Ebmaj7, Fmin7, Bb7, Ebmaj7, Ebmin7, Ab7sus, and Ab7. The bottom staff shows the bass line with the following chords: Dbmaj7, Gmin7b5, C7, Fmaj7, B7, and Bb7. The score is in 4/4 time and begins with a treble clef and a key signature of two flats (Bb and Eb).

Kaynak: Bu şekil Sibelius 7 programı kullanılarak ve <https://tr.scribd.com/document/334985791/Melodic-Paraphrase>’dan esinlenerek hazırlanmıştır.

Billy Boy’un aksine *Bar Flies* ezginin büyük bir bölümünde sekizlik notalarla birlikte bolca senkop barındırır; melodi akışa dinamizm katan suslarla zenginleştirilmiştir.

Melodik parafrazın hedefi, senkopsuz ya da süslemesiz bir melodiyi bu karakteristikleri içeren bir melodiye çevirmektir. Bu süreç birçok caz aranjmanın ilk aşamalarından biri olarak benimsene gelmiştir.

Diğer yandan senkop ve süslemeler aranjmana veya yapıtın gereksinimlerine göre değişen oranlarda başvurulabilir: bazı melodiler büyük miktarda değişiklik *alterations* (Ritmik Değiştirme) isterken, bazıları ise sadece birkaç ufak geliştirmeyle farklı bir boyuta taşınabilir. Senkop ve süslemeyi bolca barındıran bir *bop* ezgisi aranje edilirken bile bazı parafraz formları uygulanarak ezgi daha kişisel bir kimliğe büründürülebilir. Kimi zaman küçümen bir dokunuş böylesi bir değişimi tetikleyebilirken kimi hallerde fazlasıyla kullanılan senkop ve süslemeler ezgiselliği öldürerek referansı yitirme, temayı tanınamaz ve kullanılamaz hale getirmeye sebep olabilir.

Melodik parafraz birincil olarak ezgisel çizgi ile uğraşan lineer (çizgisel) bir fonksiyondur. Ancak yaygın olan yanlış bir kanı melodik parafrazın sadece çizgisel

olduğunun düşünülmesidir. Etkili, işe yarar bir parafraz yaratabilmek için, bir melodik çizgi oluştururken yapıtın armonisindeki dikey görünüşlerinin de dikkate alınması gereği aşikârdır. Cazın da dahil olduğu Avrupa sanat müziği kökenli fonksiyonel armoni kökenli dizgesi ve bu dizgeden türeyen form anlayışı verili dizinin (majör, minör vb.) ve modun (lydian, mixolydian vb.) kurulumundan üretilen ses öbekleriyle bir yatay-dikey ses örgüsü matrisine sahiptir. Bu özellik ezgi ile içinden evrildiği dokunun; ya da ses öbeğiyle onun kurulumuna malzeme olan ses dizisinin (ezginin) dikotomik doğasına işaret eder.

5.2 MELODİK PARAFRAZIN ÖĞELERİ

Genellikle fikirler, bir melodinin tınısının yeniden yorumlanmasını yaratmak için özgürce akmalıdır. Bununla birlikte ilk teşebbüsler melodik bir şekilde oluşturulmalıdır. Melodik parafraz tasarlamak için önemli yedi araç vardır:

- i. Ritmik değiştirme (*rhythmic alteration*)
- ii. Parçalama (*fragmentation*)
- iii. Aralıkları birleştirme (*connecting tones*)
- iv. Komşu tonlar (*neighbour tones*)
- v. Doldurulan Boşluklar (*fills*)
- vi. Ekleme/cümleme (*articulations*)
- vii. Bezeme ve Parafraz ilişkisi (*embellishment and paraphrase*)

İlk iki öge bir çizginin ritmik yönleriyle uğraşır. 3 ile 5 arasındaki öğeler doğası gereği melodiktir. 6 ve 8 çeşitlemede daha büyük alanlara müdahaleye işaret eder. 7. öge ise nüansa yöneliktir.

5.2.1 Ritmik değiştirme

Anglosakson caz terminolojisinde alterasyon olarak geçen müdahale bağlamımız gereği ritmik değiştirmeyi işaret eder. Ritmik değiştirme parafraz için kullanılabilir en önemli araçlardan biridir. “önceleme” ve “gecikme” kullanılarak senkopasyon oluşturmayı içerir. Şekil 5.3 *Billy Boy*'un ritmik alterasyonudur.

Şekil 5.3: *Billy Boy*, ritmik alterasyon

Billy Boy
A=RİTMİK DEĞİŞTİRME, D=RİTMİK GECİKTİRME

5
9
13

Kaynak: Bu şekil Sibelius 7 programı kullanılarak ve <https://tr.scribd.com/document/334985791/Melodic-Paraphrase> dan esinlenerek hazırlanmıştır.


Şekil 5.3 ile ilgili notlar:

- i. Ritmik öncellemeler ve gecikmeler her ölçüde gerçekleşir.
- ii. Öncellemeler gecikmelerden daha fazladır. Bu da yapıtı “ileri atarak” ezgiye ritmik bir dinamizm kazandırır.
- iii. Tüm değiştirmeler 12. ölçüdeki Bb hariç yarım vuruşluk bir hareket içerir. Bu ölçüdeki Ritmik alterasyonlar daha dramatik bir etki ortaya koymaya eğilimli oldukları için yarım vuruştan daha uzundurlar.
- iv. En yaygın öncellemeler (*anticipation*) ölçü çizgisinin hemen önünde yer bulur. (1. vuruşa bağlantı)
- v. Her nota değişime uğramamıştır; birkaçı kendi orijinal ritmik pozisyonlarında kalmıştır. Bu davranış bir yandan da değişimi gösteren “mastarı” parçanın orijinal halini yansıtmalarıyla daha etkin bir melodik parafraz için esastır.

vi. Şekil 5.4 ve şekil 5.5'deki iki örnek ritmik değişimin etkili olmayan (iyi kullanılmayan) uygulamalarını gösterir. Şekil 5.4 yetersiz miktarda bir modifikasyonu gösterir, Şekil 5.5 ise her notanın hareket ettiği aşırı bir örnektir.

Şekil 5.4: Billy Boy, yetersiz modifikasyon örneği


Billy Boy
A=RİTMİK DEĞİŞTİRME, D=RİTMİK GECİKTİRME



5

Kaynak: Bu şekil Sibelius 7 programı kullanılarak ve <https://tr.scribd.com/document/334985791/Melodic-Paraphrase>'dan esinlenerek hazırlanmıştır.

Şekil 5.5: Billy Boy, aşırı modifikasyon örneği



6

Kaynak: Bu şekil Sibelius 7 programı kullanılarak ve <https://tr.scribd.com/document/334985791/Melodic-Paraphrase>'dan esinlenerek hazırlanmıştır.

İlki sönük, yetersiz ve swing hissine sahip olmamasıyla tercih edilmeyecek bir üsluptadır. İkincisi ise kalabalık senkopasyona karşın referans verecek aksanların (*downbeat*) yetersizliğiyle kafa karıştırıcıdır.

Herhangi bir cümleyi ritmik olarak değişime uğratmak için tek, mutlak bir yol aranmaz. Şekil 5.6 ve şekil 5.7, *Billy Boy*'un ilk cümlesinin tamamen farklı ama yine de kabul edilebilir iki versiyonunu gösterir.

Şekil 5.6: *Billy Boy*, ritmik değiştirme



Kaynak: Bu şekil Sibelius 7 programı kullanılarak ve <https://tr.scribd.com/document/334985791/Melodic-Paraphrase>'dan esinlenerek hazırlanmıştır.

Şekil 5.7: *Billy Boy*, ritmik değiştirme



Kaynak: Bu şekil Sibelius 7 programı kullanılarak ve <https://tr.scribd.com/document/334985791/Melodic-Paraphrase>'dan esinlenerek hazırlanmıştır.

Bir şarkının aynı bölümünü tekrarlamak gerekirse, üretilecek sonraki versiyonları, çeşitlilik için değişime uğratılmalıdır. Örneğin; tipik şarkı formuyla çalışırken (AABA, ABAC, vs.) yinelenen her bir A bölümü farklı bir tarzda parafraz edilirse daha ilginç bir değişim yakalanabilir.

Diğer yandan, değişiklik beklentisi yerine, örneğin tek bir notada ısrar- tekrar ya da zamansal bölümlendirme, vs.- parçanın uygun bir yerinde/nirengi noktasında son derece çarpıcı bir sonuç verebilir. Şekil 5.8'de nota tekrarları çerçeve içerisinde verilmiştir.

Şekil 5.8: *Billy Boy*, tekrarlı notalar

Billy Boy

Chord annotations above the staves:

Staff 1: B♭maj7, D7#5, G7(♭9), Cmin7, F9

Staff 2: 5 B♭maj7, D7alt, G7alt, Cmin7

Staff 3: 9 F9, Cmin7, F9, F7alt, B♭maj7, Cmin7

Staff 4: 13 Dmin7, G7alt, Cmin7, F9, B7(♭9), B♭6

Kaynak: Bu şekil Sibelius 7 programı kullanılarak ve <https://tr.scribd.com/document/334985791/Melodic-Paraphrase> dan esinlenerek hazırlanmıştır.

Öte yandan tek bir notanın sürekli yinelenmesi, ritmik olarak değişime uğratılsa bile bıktırıcı olabilir.

Bu, nota tekrarlarının hoş karşılanmadığı anlamına gelmez. Şekil 5.9, *Billy Boy*'un ilk sekiz ölçüsünün tüm nota tekrarlarını koruyan ve hatta bir kaç tane ekleyen bir parafrazı gösterir. Korunan tüm orijinal tekrarlar ve yapılan eklemeler kare içinde gösterilmiştir.

Şekil 5.9: *Billy Boy*, tekrarlı notalar

Staff 1: Whole rest, quarter note G, quarter note A, quarter note B

Staff 2: quarter note G, quarter note A, quarter note B, quarter note C

Kaynak: Bu şekil Sibelius 7 programı kullanılarak ve <https://tr.scribd.com/document/334985791/Melodic-Paraphrase> dan esinlenerek hazırlanmıştır.

5.2.2 Parçalama

Parçalama bir melodide boşluk yaratma amacı ile nota değerlerini kısaltma anlamına gelmektedir.

Parçalama yalnızca, tutulan seslerin bazılarının ya da tümünün daha kısa nota uzunluklarına ve kalanların da sus değerlerine dönüştürülerek tamamlanmasıyla oluşturulur. Şekil 5.10, *Billy Boy*'ün ilk sekiz ölçüsünün bu öge ile yapılmış halini göstermektedir.

Şekil 5.10: *Billy Boy*, parçalama



Kaynak: Bu şekil Sibelius 7 programı kullanılarak ve <https://tr.scribd.com/document/334985791/Melodic-Paraphrase> dan esinlenerek hazırlanmıştır.

5.2.3 Bağlantı sesleri

Bağlantılı sesler, aralığın ne kadar uzun ya da kısa olduğu farketmeksizin, melodi notaları arasındaki boşlukları doldurmak için kullanılabilir. Bunlar genellikle diatonik, kromatik ya da bu ikisinin bir kombinasyonu halinde olurlar; nadiren çok daha karmaşık, çağdaş müzik jestikülasyonundan ilhamla yapılmış melodik geçkilere de başvurulabilir.

Şekil 5.11: Billy Boy, diyatonik ve kromatik birleşen ton

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Orjinal Cümle' (Original Phrase) and 'Diyatonik Birleşen Ton' (Diatonic Compound Tone). The original phrase is: Dmin⁷ G¹³ C^{6/9}. The diatonic compound tone is: Dmin⁷ G¹³ C^{6/9}. The bottom staff is labeled 'Kromatik Birleşen Ton' (Chromatic Compound Tone) and 'Diyatonik ve Kromatik Birleşen ton' (Diatonic and Chromatic Compound Tone). The chromatic compound tone is: Dmin⁷ G¹³ C^{6/9} Dmin⁷ G¹³ C^{6/9}. The diatonic and chromatic compound tone is: Dmin⁷ G¹³ C^{6/9} Dmin⁷ G¹³ C^{6/9}. The notation includes triplets and brackets indicating the structure of the compound tones.

Kaynak: Bu şekil Sibelius 7 programı kullanılarak ve <https://tr.scribd.com/document/334985791/Melodic-Paraphrase> dan esinlenerek hazırlanmıştır.

Şekil 5.12: Billy Boy, diyatonik ve kromatik birleşen ton

The image shows a single staff of musical notation labeled 'Diyatonik ve Kromatik Birleşen Ton' (Diatonic and Chromatic Compound Tone). The notation is: Dm G⁷ C^{6/9}. The notation includes triplets and a sextuplet, indicating the structure of the compound tones.

Kaynak: Bu şekil Seher Gül tarafından Sibelius 7 programı kullanılarak ve yukarıdaki örneklerden esinlenerek hazırlanmıştır.

Şekil 5.13 bu aralık boşluklarını diyatonik, kromatik ya da her ikisinin kombinasyonunu kullanarak doldurur.

Şekil 5.13: Billy Boy, tümel bir yaklaşım

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'C=Kromatik D=Diyatonik' (C=Chromatic D=Diatonic). The notation is: Bbmaj⁷ D^{7#5} G^{7(b9)} Cmin⁷ F⁹ Bbmaj⁷. The bottom staff is labeled '6' and shows the intervals filled with chromatic (C) and diatonic (D) notes. The notation is: D^{7Alt} G^{7Alt} Cmin⁷ F⁹. The notation includes brackets and labels 'C' and 'D' indicating the type of interval used.

Kaynak: Bu şekil Sibelius 7 programı kullanılarak ve <https://tr.scribd.com/document/334985791/Melodic-Paraphrase> dan esinlenerek hazırlanmıştır.

Bir örnek daha vermek gerekirse; caz tarihinin fragmantasyonu en iyi örnekleyen, en tanınmış yapıtı *Straight No Chaser* gösterilebilir. 5.14'te parçanın ilk sekiz ölçüsünde melodik kontur fragmanları verilmiştir.

Şekil 5.14: *Straight No Chaser*, melodik kontur

STRAIGHT NO CHASER

C=Kromatik, D=Diyatonik MONK

5

Kaynak: Bu şekil Sibelius 7 programı kullanılarak ve Realbook 1, s. 412'den aktarılmıştır.

Altta bağlantılı sesler ile ilgili iki önemli nokta vurgulanmaktadır.

- i. Tüm boşluklar doldurulmamalıdır. En etkili yöntem dikkatle seçilmiş birkaç boşluğun doldurularak uygulanmasıdır.
- ii. Ne kadar çok bağlantılı ses eklenirse orijinal melodi o kadar daha az tanınır hale gelir.

Bu noktada dinamikler ve ritmik çeşitlilik son derece kritik bir değer kazanır. Caz üslubunun dinamik öğelerinden *ghost notes* (hayalet notalar) parafrazın ritmik doğasını dinamik tutarken perdeler üzerinden muallak alan yaratılmasına engel olarak orijinal ezginin korunmasına hizmet eder.

5.2.4 Komşu tonlar

Komşu perdeler iki sabit ses arasında oluşan süsleme niteliğine haiz melodik komponentlerdir. Yükselen ve alçalan olmak üzere iki yaklaşım şekli vardır. Bunlar; verilen perdenin üstünde ya da altında bir tam ses ya da yarım ses olarak meydana gelir. Tıpkı diğer araçlarda olduğu gibi komşu ve değişen tonların doğru bir şekilde kullanımını sağlamak için en iyi yol ritmik değişimdir.

Şekil 5.15 tekrar eden sesleri gösterir ve tekrar eden hedef notaların arasına komşu ve değişen perdeleri koyar.

Şekil 5.15: *Billy Boy*, komşu ve değişen sesler

U.N=Upper Neighbor(Yukarıdan komşu), L.N=Lower Neighbor(Aşağıdan komşu)

6

Kaynak: Bu şekil Sibelius 7 programı kullanılarak ve <https://tr.scribd.com/document/334985791/Melodic-Paraphrase> dan esinlenerek hazırlanmıştır.

Komşu tonları uygulamanın genelde benimsenen üç yolu vardır;

vii. İki tekrar eden notada birinci notanın uzunluğu kısaltılmıştır.

Bunun tam tersi de mümkündür (ikinci notanın uzunluğunu kısaltarak).

viii. Komşu ton bir dinlenme yeri olarak kullanılabilir.

ix. Komşu ya da değişen ton ilk olarak tutulan bir notadan iki tekrar eden nota oluşturularak yapılır (bkz.: ölçü 7).

5.2.5 Dolgular

Dolgu ezgide edilgenlik periyotları içine sokulan yeni hücrel parçalardır (fragments). Bunlar armonik ya da armonik olmayan tonların akor arpejleri ve ya kombinasyonlarını da kapsayabilir.

Şekil 5.16: *Billy Boy*, dolgular

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time, key of B-flat major. The first staff contains the following chords: Bbmaj7, D7#5, G7(b9), Cmin7, F9, and Bbmaj7. The second staff contains the following chords: D7Alt, G7Alt, Cmin7, and F9. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Kaynak: Bu şekil Sibelius 7 programı kullanılarak ve <https://tr.scribd.com/document/334985791/Melodic-Paraphrase>'dan esinlenerek hazırlanmıştır.

Bu prosedürde dolgular, ezgiyi mantıklı bir şekilde bir sonraki harekete bağlayan bir hat çizmeye katkı sağlar. Özgün melodi notaları Şekil 5.17'de oklarla gösterilmiştir.

Şekil 5.17: *Billy Boy*, özgün melodi notaları

The image shows three staves of musical notation in 4/4 time, key of B-flat major. The first staff contains the following chords: Bbmaj7, D7#5, and G7(b9). The second staff contains the following chords: Cmin7, F9, and Bbmaj7. The third staff contains the following chords: D7Alt, G7Alt, Cmin7, and F9. The notation includes various rhythmic values and accidentals. Downward arrows point to specific notes in the melody, indicating original melody notes.

Kaynak: Bu şekil Sibelius 7 programı kullanılarak ve <https://tr.scribd.com/document/334985791/Melodic-Paraphrase>'dan esinlenerek hazırlanmıştır.

5.2.6 Ekleme/cümleme

Şekil 5.18’de *Billy Boy* parçasının Artikülasyon işaretleriyle yazılı şekli aktarılmıştır.

Şekil 5.18: *Billy Boy*, artikülasyon işaretleri

The image shows a musical score for the piece 'Billy Boy'. The title 'Billy Boy' is centered at the top. Below the title, there is a legend for articulation marks: a dot for 'Stacato', a dash for 'Tenuto', and a greater-than sign for 'Accent'. The score consists of two staves of music in 4/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff starts with a treble clef and a 4/4 time signature. The second staff starts with a '5' above the first measure, indicating a fifth finger. The score includes various articulation marks: staccato dots, tenuto dashes, and accent greater-than signs, placed above or below the notes to indicate specific performance techniques.

Kaynak: Bu şekil Sibelius 7 programı kullanılarak ve <https://tr.scribd.com/document/334985791/Melodic-Paraphrase>’dan esinlenerek hazırlanmıştır.

5.2.7 Bezeme ve parafrazla ilişkisi (*embellishment and paraphrase*)

Bezeme ve parafraz kavramları doğrudan melodik doğaçlamaya tercüme edilebilir. Teknik açıdan, parafraz ve bezeme benzer şekilde kullanılır. İkisinin arasındaki temel fark: her birinin hedeflenen değişimin dozu ve her birinin nasıl kullanılacağı bağlamdaki etkisiyle ilgilidir. Parafraz ve bezeme müzikal dilin hem renkli hem de esnek olmasının bir yandan da kültürel göndermelerle zenginleştirilmesinin anahtarlarıdır.

Bir melodiyi nasıl değiştireceğimizi göstermek için yine, standart *Billy Boy* şarkısı ile başlamak yerinde olacaktır. 1950’lerin başında Ahmad Jamal bu halk melodisinin caz versiyonu yapmış ve Red Garland için on yıl sonra bir hit olmuştur. Diğer birçok piyanist — Oscar Peterson, Hampton Hawes, Ramsey Lewis ve Benny Green gibi — *Billy Boy*’u icra etmiştir. Bu şarkı karşılaştırmalı örneklem için iyi bir melodidir.

5.2.7.1 Çıkarma

Bu teknik, bir şekilde bezemenin tam tersi olarak, bazı notaları ortadan kaldırarak melodiyi yoğunlaştırmaktadır. Bu tekniği kullanırken, notaların ortadan kaldırılmasına rağmen orijinal melodinin temel hattının ve karakteristiğinin korunduğundan emin olmak gerekir.

Şekil 5.19'da *Billy Boy*'un notalarının *Çıkarma* tekniği kullanılmış hali aktarılmıştır.

Şekil 5.19: *Billy Boy*, çıkarma tekniği

Chords: Bbmaj7, D7(#5), G7(b9), Cm7, F9, Bbmaj7, D7alt., G7alt., Cm7, F9

Kaynak: Big Book Jazz of Piano Improvisation, ss. 30-35

5.2.7.2 İlave

Bu teknikte, mevcut melodi eklenen notalarla süslenmiştir.

Şekil 5.20: *Billy Boy*, ilave

Chords: Bbmaj7, D7(#5), G7(b9), Cm7, F9, Bbmaj7

Kaynak: Big Book Jazz of Piano Improvisation, ss. 30-35

5.7.2.3 Değiştirilen ritimler

Bu teknik son derece belirgin etkidedir; özgün perdeler korunur, ancak ritimler değiştirilerek müziğe hem dinamizm kazandırılır hem de istenirse müziğin stilini dönüştürecek/değiştirecek en yalın araç olarak işlevselleştirilebilir.

Şekil 5.21’de *Billy Boy*’un ritmi değiştirilmiş hali aktarılmıştır.

Şekil 5.21: *Billy Boy*, değiştirilen ritimler

The image shows a musical score for the piece 'Billy Boy' in 4/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat major). The score is divided into two staves. The top staff contains the melody with the following chords: Bb maj7, D7(#5), G7(b9), Cm7, F9, and Bb maj7. The bottom staff contains the accompaniment with the following chords: D7 alt., G7 alt., Cm7, and F9. Fingerings are indicated by numbers 1 and 2 above the notes. The piece concludes with a double bar line.

Kaynak: *Big Book Jazz of Piano Improvisation*, ss. 30-35

5.7.2.4 Yukarıdakilerin hepsi: Tümel bir yaklaşım

Amaçlanan değişiklikleri net bir biçimde göstermek adına önce teker teker yalınkat değişikliklere yoğunlaşılmıştır. Ancak bir doğaçlama sürecinde tüm bu öğelerin ardaşık olarak ya da birbiriyle combine bir biçimde kullanılması, icracının ustalığı, birikimi ve beraber çaldığı müzisyenler, stil, tarz, vb. itibarıyla mümkün hatta istendiktir.

Şekil 5.22’de daha önce teker teker gösterilmiş “değiştirme araçları” tümel bir biçimde kullanılmıştır.

Şekil 5.22: *Billy Boy*, tümel yaklaşım

The image shows a musical score for the piece 'Billy Boy' in 4/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat major). The score is divided into two staves. The top staff contains the melody with the following chords: Bb maj7, D7(#5), G7(b9), Cm7, F9, and Bb maj7. The bottom staff contains the accompaniment with the following chords: D7 alt., G7 alt., Cm7, and F9. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 4 above the notes. The piece concludes with a double bar line.

Kaynak: *Big Book Jazz of Piano Improvisation*, ss. 30-35

6. FORM PARAFRAZ

Başta Charlie Parker olmak üzere birçok caz icracısı ve hatta kompozitörünün “master aldığı“, üzerine çeşitlemeler geliştirdiği ve ötesinde parafrazladığı parçaların başında George Gershwin’in *I Got Rhythm* parçası gelir. Hatta bu parçanın otuz iki ölçü, AABA formuna sahip ve beşliler çemberi üzerine kurulu armonisi ile yetmiş küsur yıldır (Martin, 2001, s. 41) repertuarlarda yer eden, kısaca *Rhythm Changes* (*I Got Rhythm* parçasının akorları *rhythm changes* üzerine kurulu parçalar) olarak tanınan kalıp caz literatüründe en çok parafrazlanan armonik kurguya işaret eder.

Bu kalıbın yalnlığı ve zarıflığı (agg) ve kolaylıkla algılanabilen 2, 4, 8 ölçülük altbirimleriyle solocuya dilerse yalınkat dilerse de son derece karmaşık örüntüler kurma olanağı sağlar. Son derece yapısal ve mantığa dayalı armonik yapısı melodik tasarıma geniş bir özgürlük alanı açar (Martin, 2001, s. 42).

I Got Rhythm parçası ile aynı armonik alt yapıya sahip olan diğer şarkılar, *Anthropology*, *Oleo*, *Dexterity*, *Cottontail*, *Moose the Mooche*, *Lester Lips In*, *Shaw ‘Nuff*, *The Theme* (*Miles Davis*), vd.

Şekil 6.1'de *I've Got Rhythm* parçasının orijinal nota ve akor yürüyüşleri gösterilmiştir.

Şekil 6.1: *I've Got Rhythm*

I'VE GOT RHYTHM

GEORGE GERSHWIN

A B \flat Cm 7 F 7 B \flat Cm 7 F 7

5 B \flat Eb 7 Ab 7 1. B \flat Cm 7 F 7

9 2. B \flat **B** D 7

13 G 7 C 7

17 F 7 **C** B \flat Cm 7 F 7

21 B \flat Cm 7 F 7 B \flat Eb 7 Ab 7 B \flat Cm 7 F 7

Kaynak: *Colorado Cook Book*, s. 104

Herbie Hancock, *Now Play Herbie Hancock* 2016 albümünde *Cotton Tail* parçasında *Oleo*'nun melodisini (04:16 piyano solo ve devamı) parafrazlamıştır. Şekil 6.2'de şarkının akor geçişleri *I Got Rhythm* şarkısında olduğu gibi *Rhythm Changes* akor geçişlerine göre bestelenmiştir.

Şekil 6.2: *Cotton Tail*

COTTON TAIL

DUKE ELLINGTON

The musical score for "Cotton Tail" is presented in a single system with four staves. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The score is divided into three sections: A, B, and C. Section A (measures 1-4) features a melodic line with chords Bb, Cm7, F7, Bb, Cm7, and F7. Section B (measures 5-8) features a melodic line with chords Bb7, Eb7, Ab7, Bb, and a first ending with Cm7 and F7, followed by a second ending with Bb. Section C (measures 10-13) features a rhythmic pattern with chords D7 and G7. Section D (measures 14-17) features a rhythmic pattern with chords C7 and F7. Section E (measures 18-21) features a melodic line with chords Bb, Cm7, F7, Bb, Cm7, and F7. Section F (measures 22-25) features a melodic line with chords Bb, Eb7, Ab7, Bb, and Bb.

Kaynak: *Colorado Cook Book*, s. 56

Şekil 6.3’de bestesi Sonny Rollins’e ait *Oleo* şarkısının orijinal notası aktarılmıştır.

Şekil 6.3: *Oleo*

OLEO

SONNY ROLLINS

A B \flat Cm 7 F 7 B \flat Cm 7 F 7

5 B \flat 7 Eb 7 Edim 7 B \flat 1. Cm 7 F 7 2. B \flat

B

10 D 7 G 7

14 C 7 F 7

C

18 B \flat Cm 7 F 7 B \flat Cm 7 F 7

22 B \flat 7 Eb 7 Edim 7 B \flat

Kaynak: *Colorado Cook Book*, s. 163

Caz vokalistleri sıklıkla *Ornithology*'nin melodisinden alıntı yaparak *How High The Moon*'a *scatting* yaparlar. Ella Fitzgerald, *How High The Moon*'u *Ornithology*'nin scat interpolasyonu ile söyler.

Şekil 6.4'de aynı akor dizisi üzerine yazılan iki temanın ne kadar iyi uyduğu iki şarkının ilk sekizer ölçüsü aktarılarak gösterilmiştir.

Şekil 6.4: *How High The Moon*, sekiz ölçü

HOW HIGH THE MOON

MORGAN LEWIS

5

Kaynak: Real Book 1, s. 202

Şekil 6.5: *Ornithology*, sekiz ölçü

ORNITHOLOGY

CHARLIE PARKER

5

Kaynak: Real Book 1, s. 335

Şekil 6.6: *How High The Moon*

HOW HIGH THE MOON

MORGAN LEWIS

1. Staff: Gmaj7 / Gm7 C7

5. Staff: Fmaj7 / Fm7 Bb7

9. Staff: Ebmaj7 Am7 D7 Gm7 Am7^{b5} D7^{b9}

13. Staff: Gmaj7 Am7 D7 Bm7 Bb7 Am7 D7

17. Staff: Gmaj7 / Gm7 C7

21. Staff: Fmaj7 / Fm7 Bb7

25. Staff: Ebmaj7 Am7 D7 Gmaj7 Am7 D7^{b9}

29. Staff: Bm7 Bb7 Am7 D7 G⁶ Am7 D7

Kaynak: *Real Book 1*, s. 202

Şekil 6.7: *Ornithology*

ORNITHOLOGY

CHARLIE PARKER

1. *Gmaj7* *C7* *Gm7* *C7*

5. *Fmaj7* *Fm7* *Bb7*

9. *Eb7* *D7* *Gm7* *Cm7b5* *D7*

13. *Bm7* *E7* *Am7* *D7*

17. *G* *Am7* *D7* *G/B* *Bb7* *Am7* *Ab7*

21. *Gmaj7* *(Am7)* *D7*

Kaynak: *Real Book 1*, s. 335

Charlie Parker's *Reboppers* albümünde yer alan *Koko* parçası, Charlie Parker tarafından *Cherokee* parçasının akorları üstüne bestelemiştir (Davis, Troupe, 2014, s. 75). İlk parçanın yüksek tempoya rağmen seyrek dokulu ezgisi *Koko*'da son derece girift bir bebop ezgisiyle ikame edilmiştir.

Şekil 6.8: *Cherokee*, form parafraz örneği

CHEROKEE

RAY NOBLE

1. Cm7 Dm7b5 G7 Cm7 F7

2. Cm7 F7 Bb

Kaynak: *Real Book 1*, s. 78

Şekil 6.9: Koko, form parafraz örneği

KOKO

CHARLIE PARKER

The musical score for 'Koko' is written in 4/4 time and B-flat major. It consists of eight lines of music, each starting with a measure number and a chord. The chords are: Bbmaj7 (1), Fm7 (2), Bb7 (3), Ebmaj7 (5), Ab7 (6), Bb (9), Cm7 (13), G7 (14), Cm7 (15), F7 (16), Bb (17), Fm7 (18), Bb7 (19), Eb (21), Ab7 (22), Bb (25), Cm7 (29), F7 (30), Bb (31). The score includes various melodic patterns, including triplets and slurs. A large watermark 'JAZZFAKE' is visible in the background.

Kaynak: Jazzfake Book, s. 207

6.1 *WHEN THE SAINT GO MARCHIN'IN (THE SAINTS): TARİHİ BİR PARAFRAZ ÖRNEĞİ*

When The Saint Go Marchin'In ya da diğer adıyla *The Saints* adlı ilahi (Azizler yürürken aralarına karışıp gitme arzusu duyan kişinin hikâyesini anlatan hüznü gospel) Louis Armstrong tarafından parafrazlanarak popüler bir şarkı haline dönüştürülmüştür. 1938 yılında Decca Records tarafından kaydedilmiştir.

Şekil 6.10'da *When The Saint Go Marchin'In*'in New Orleans geleneğinde benimsenen haliyle notaları aktarılmıştır.



Şekil 6.10: *When The Saint Go Marchin' In*, orijinal melodi

When The Saints Go Marchin' In
Minor Blues versiyonu

Slowly

Chord symbols: Gm, Cm, Gm, Cm, Gm, Bb7/F, Cm/Eb, Cm/Eb, D7, Eb7, D9, Gm, Bb7/F, Ebmaj7, Eb7, Bb/D, D7, Gm.

Lyrics: Oh, when the saints
oh, when the saints go marchin' in,
oh, I want to stand up sho'nuff, be counted,
when the saints go marchin' in

Kaynak: Dr. John Teaches New Orleans Piano vol. 3 Sanctifying the Blues, s. 15

Şekil 6.11'de *When The Saint Go Marchin'In*'in parafrazlanmış popüler şarkıya dönüşmüş hali yazılmıştır.

Şekil 6.11: *When The Saint Go Marchin'In* parafrazı

When The Saint Go Marchin' In

Anonim

Moderato

Oh, when the saints, go march ing in oh when the

5 saints go march ing in oh, I

9 want to be in that num ber when the

13 saints go marc ing in

Kaynak: <https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0056288>

6.2 BLUES ON BACH

Cool caz akımının ikonik topluluklarından Modern Caz Quartet bir yandan da Third Stream hamlesinde adı gecen önemli kuramcı piyanist ve kompozitör John Lewis önderliğinde kurulmuş ve yarım yüzyılı aşkın bir zamandır caz kültüründe öznel konumunu korumayı başarmış nadir topluluklardan biridir. Topluluğun dünya piyasasında iz bırakan en önemli albümleri arasında sayılan *Blues On Bach* 1973'te Atlantik etiketiyle yayınlanmış ve kısa süre içinde önemli satış rakamlarına ulaşmıştır (Prodüksiyonda besteci İlhan Mimaroglu'nun almış olduğu görev ve Ahmet, Nasuhi Ertegun kardeşlerin firması Atlantik plağın bu cesur hamleyi gerçekleştirmiş olması bir yandan da Türkiye'de basılmış az sayıda caz plağın biri olarak dolaşıma girmesine ve birçok müzisyenin caz kavrayışını şekillendirmesine vesile olmuştur).

Albüm, Johann Sebastian Bach'ın tanınmış ezgilerinin “caz yorumu” olarak kabul görmüş bir retorikte icrasının yanısıra “*The Old Year Has Now Passed Away*” (“*Regret?*”), “*Sleepers Wake*” (“*Rise Up in the Morning*”), “*Jesu, Joy of Man's Desiring*” (“*Precious Joy*”), “*Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*” (“*Don't Stop This Train*”) and “*The Well-Tempered Clavier*” (“*Tears from the Children*”) isimlerdeki beş parça arasına beş tane blues yapıtının yerleştirilmesiyle tamamlanmıştır. Bu blues parçalarının tonları sırasıyla Si bemol (Bb), La(A), Do (C) ve Si(H) olarak bir yandan da Johann Sebastian Bach'ın adına gönderme yaparak müzik içi bir başka referans alanı oluşturmuştur. Başlı başına bir parafraz çalışması olan yapıtın böylesi bir kurguyla kotarılmış olması dönemin cazı entellektüelize etme ve bir sanat türü olarak lanse etme çabasının son derece başarılı örneklerinden biridir. Şekil 6.12’de Blues in B Flat’in notaları aktarılmıştır.

Şekil 6.12: Blues In B Flat

BLUES IN B FLAT

Modern Jazz Quartet

The musical score for "Blues in B Flat" is presented in four staves. The key signature is Bb (two flats) and the time signature is 4/4. The score includes the following chord changes: Eb7 (measures 1-4), Bb7 (measures 5-8), F7 (measures 9-12), Eb7 (measures 13-16), and Bb7 (measures 17-20). The music is written in treble clef and includes various rhythmic patterns and accidentals.

Şekil 6.13: *Blues In A Minor*

BLUES IN A MINOR

Modern Jazz Quartet

Am D⁷ Dm⁷ Am Am

5 Dm D^{#07} C Em⁷ Am Am A⁷

9 Dm D^{#07} E Am Dm Am

Şekil 6.14: *Blues In C Minor*

BLUES IN C MINOR

Modern Jazz Quartet

INTRO

5 *Vibraphone*

9

13

17

21

Şekil 6.15: *Blues In H*

BLUES IN H

Modern Jazz Quartet

5

9

3

6.3 *I CAN'T GET STARTED* VE '*ROUND MIDNIGHT*: TARİHİ VE SEMBOLİK BİR PARAFRAZ ÖRNEĞİ

Round Midnight Thelonious Monk tarafından bestelenmiş, en çok kaydedilen caz standartlarından biridir. Monk Dizzy Gillespie'nin V. Duke bestesi *I Can't Get Started* parçasına attığı ikonik solonun outrosunu (bkz.: Ken Burns Jazz Series, Track 4; 02:37 ve devamı), bestesi *Round Midnight*'ın 1968'de icra ettiği bir yorumunun introsu olarak kullanmış bu pasajı net bir biçimde parafrazlamıştır. Bu parafraz daha sonra birçok caz icracısı tarafından Monk bestesinin temel bir komponenti olarak benimsenmiş, yeni icralarda da korunmuştur. Bu iki kompozisyon arasındaki melodik kontur ve pacing'deki genel benzerlikler dikkat çekicidir. İki ikonik caz figürü arasındaki bu gönderge caz tarihi, kültürü; emprovizasyon stratejileri ve özellikle de "Metinlerarası" çapraz referanslara örnek oluşturması açısından son derece değerlidir.

Şekil 6.16: Dizzy Gillespie I Can't Get Started Outro bölümü, 1945

I CAN'T GET STARTED

VERNON DUKE

(2.38)

4

Şekil 6.17: 'Round Midnight, intro, parafraz

'ROUND MIDNIGHT

THELONIOUS MONK

Am7(b5) 5 Dm7 3 Dm7(b5) Gm7(b5)

4 C7(#9) Fm7(b5) Bb7(#9)

7 Eb7(#11) Ab9(add13) Db13 C7(b9) Cb9 Fm7(b5) Bb7(b5) 3

Kaynak: <http://davespianolessons.com/RoundMidnight.pdf>

6.4 CAZ PORTRELERİ – DİKOTOMİLER ÜZERİNDEN CAZIN TEMEL OLGU VE KAVRAMLARI

“Art Tatum, doğuştan kör bir piyanisttir. Klasik müzik eğitimini iki müzik okuluna giderek almıştır. Besteci yönü pek olmamasına karşın, kendisini virtüözitesi ve icra yönüyle üst seviyelere çıkarmış bir piyanisttir. O piyanoya orkestra muamelesi yapmıştır. Normal şartlarda sol el klasik müzik kültüründe esir durumundadır. O sol eli bu eseriyetten kurtarmış, özgürleştirmiştir. Toscanini ve onun gibi piyanoda en üst düzeyde olan kişiler onun gibi fenomenin karşına çıkınca, onun virtüözitesi karşısında şaşkınlık içerisinde kalıyorlardı. Sergei Rachmaninoff, onu yüzyılın piyanisti olarak nitelendirmiştir. Art Tatum çok sıradan parçaları, show şarkılarını, klasik müzik parçalarını da alıp kendi üslubuyla icra etmiştir. Buna bir örnek olarak Art Tatum’un *Dark Eyes* parçasını verebiliriz” (Alper Maral, Caz portreleri- Dikotomiler üzerinden cazın temel olgu ve kavramları, 22.11.2017).

Şekil 6.18: *Dark Eyes (Ochi Chornay)*

DARK EYES
(*Ochi Tchornyia*)
Rus Halk Şarkısı
Yevhen Hrebinka/Florian Hermann

Waltz Tempo
Amin E7

5 Amin Fdim E7 E Amin

9 Fdim Dmin Bmin7 Amin

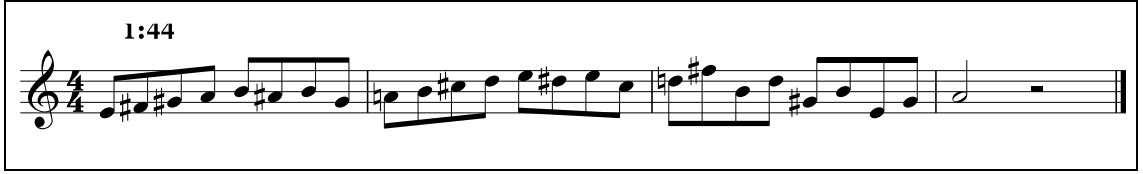
13 E7 Amin

The image shows a musical score for the piece 'Dark Eyes' (Ochi Chornay), a Russian folk song. The score is written in 3/4 time and features a waltz tempo. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into four systems of music. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second system starts with a measure rest and then continues with the melody. The third system also starts with a measure rest. The fourth system starts with a measure rest and ends with a double bar line. The chords are indicated above the notes: Amin, E7, Fdim, E, Bmin7, and Amin.

Kaynak: <https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0125191>

Art Tatum, *Dark Eyes* parçasının (Rus Halk şarkısı) 01:44'te Liszt'in Hungarian Rhapsody no:2'sinden 4 ölçüyü parafraz yapmıştır.

Şekil 6.19: Liszt, *Hungarian Rhapsody No: 2*



“Bir caz tarihçisi olan Garry Giddins şöyle der: “İnsanlar Art Tatum’un olağanüstü piyanistliği yanında bazı yönlerden eleştirmişlerdir. Bir yandan da bu eleştirilerin içinde haklılık payı olan noktalar da olmakla birlikte tarzını fazlasıyla süslü, barok ve dekoratif bulurlar.

Tatum’un tarzı da budur aslında. Eğer süsleme sevmiyorsan gidip başka birisini dinlemek daha mantıklı olacaktır. Bütün bu yapıyı anlamlı kılan onun yaptığı süslemeler, klasik etkiler, yüksek hızda kompozisyonel yaklaşımı onun dehasını yansıtan özellikleridir” (Feridun Ertaşkan, Caz portreleri-Dikotomiler üzerinden cazın temel olgu ve kavramları, 22.11.2017)

“Bizim caz standartları dediğimiz şarkı formu, armonik yapısı, ezgi melodisi vs. çok standart olan 1920, 1930’lu yılların müzikal parçaları o dönemin pop parçalarıdır. Dolayısıyla bizim asıl cazcı babalar olarak tabir ettiğimiz, peşinden gittiğimiz caz müziği ve doğaçlama stili daha ortalarda yoktu. Solistlikle, kompozisyonla ya da icracının kendi doğaçlamasıyla parçayı bambaşka yerlere taşımaya daha süreç vardı.

Dark Eyes parçasında dinlediğimiz gibi herhangi formda bir parça alınıp, onun içine müzik kültüründen alıntılar, parafrazlar, alangirli kalıplar dökerek o işlenmemiş malzeme eseri, bezemeyle, varyasyon katarak, çoğaltarak dinlenebilir hale getirmekteydi. Miles Davis ve onun gibi cazcılar daha ortada yokken müzisyenler ellerindeki bu popüler basit şarkıları tabiki evirip çevirip çalmak durumundaydılar.

Rchmaninoff’un Piyano Konçertosundan Buddy Kaye ve Ted Mossman’ın parafrazladığı *Full Moon and Empty Arms*’ı da bir örnek olarak gösterebiliriz. (Alper Maral, Caz Portreleri - Dikotomiler üzerinden cazın temel olgu ve kavramları, 22.11.2017)

Şekil 6.20’de Rachmaninoff’un piyano konçertosunun notası aktarılmıştır.

Şekil 6.20: Rachmaninoff, Piano Concerto no: 2

Rachmaninoff Piano Concerto no:2
III Allegro Scherzando
Sergei Rachmaninoff

Moderato
I Solo

Obua

mf espress .

7

dim. e rit .

13

f

Kaynak: <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/8/85/IMSLP03631-Rachmaninov-Op18fs.pdf>

Şekil 6.21’de *Full Moon and Empty Arms* parçasının parafraz yapılmış hali aktarılmıştır.

Şekil 6.21: Full Moon and Epty Arms parafrazı

**FULL MOON
AND EMPTY ARMS**
BUDDY KAYE
TED MOSSMAN
(RACHMANINOFF)

Ballad

Bb^{6/9} Bmaj⁷ Bbmaj⁷ Ab¹³

5 *Gb/F F⁷ Bbmaj⁷*

9 *D⁷ Gmin⁷ F/A Bbmaj⁷*

13 *Gmin G-maj⁷ Gmin⁷ C⁷ Gb^{7#11} F⁷*

Kaynak: Real Book 3, s. 95

7. METİNLER-ARASILIK VE TEKNOLOJİK İZDÜŞÜMLERİ¹⁰

Metinler-arasılık, müziksel bir mirasın yeni biçim ve dönüşümlere sokularak güncellenmesine olanak sağlar. Buna göre; yineleme devingen bir süreçtir, eski ve yeni yapıt arasında müziksel bir kapı aralar. Müziksel belleğin yüceltilmesinin yanı sıra sanatçıların yaratma koşullarına dair ipuçlarını gösteren bir uygulama ve pratik olarak süregelmiştir.

Alıntı yöntemlerinden biri olan *yineleme* uygulama bakımından arka planda bir taklit olgusuna, dolayısıyla bir alıntı düşüncesini kapsayan replik kullanımına benzerlik gösterir. Cristophe Rubin, *Le Rap: de le Chantillonnage ala replique* başlıklı, rap müzikteki metinler-arası uygulamalara yönelik yazısında bu kullanım üzerinde durmuştur (Aktulum 2017, ss. 57, 58). Rap müzikte metinler-arası izlere yoğun olarak rastlanmaktadır. Kültürel göndermelerin yoğun olarak kullanılıyor oluşu nedeniyle rap tarzı şarkı sözlerinde metinler-arasılık temel bir estetik özellik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ch. Rubin'in yazısının başlığı müzikte metinler-arasılık olgusunun kullanıldığı yerlere dair ipuçlarını hemen göstermektedir. Replik yanında ses örneği ya da İngilizcedeki karşılığıyla *sample/sampling* kullanımı diğer bir alıntı yöntemidir. Yinelenen bir tanımlamaya göre *sampling* bir ses kaydındaki, bir enstrüman sesindeki veya bir şarkıdaki belirli bir bölümün aynen ya da örnek alınıp değiştirilerek başka bir şarkıda kullanılması işlemidir. Ses örneği ya da örnekleme adı verilen bu kullanım, kayda alınmış bir parçadan bir kesitin alıntılanarak yeni bir yapıta katıldığından *müziklerarası* bir uygulamaya karşılık gelmektedir.

¹⁰ Bu bölüm, ilk sunumunu 14.12.2017 tarihinde gerçekleştirdiğim tez çalışmasına, Tez Jürimde bulunan değerli Hocalarım Doç. Dr. Can Karadoğan ve Yrd. Doç. Dr. Yahya Burak Tamer'in önerileri doğrultusunda eklenmiştir. Danışmanım Doç. Dr. H. Alper Maral ve ben kendilerine içtenlikle teşekkür ederiz.

Rap şarkı sözlerinde taklit olgusu birçok farklı şekillerde karşımıza çıkabilmektedir. Çok ritimli formlar elde edebilmek için kullanılan *sampling* tekniği polifonik bir yapı oluşmasına olanak sağlar. Dj' in gerçekleştirdiği müziksel örnekleme, yazımsal bağlamda kullanılan alıntıya koşut bir uygulamadır: Dj'nin var olan bir yapıttan kesip alıntılacağı ve yeni bir bütününe soktuğu, üzerine oynadığı, senkronize ettiği, alıntılanan unsurla yan yana ya da üst üste getirdiği, çoğu zaman bir ses ya da sessel bir kesittir. Bu işleme/yöntemle çok sesli/çok ritimli bir yapı ortaya çıkarılmış olur (Aktulum 2017, ss. 57, 58).

Rap müzikte vokal unsuru, metnin hem kaynağı hem de hedefidir. Her sözcük kullanıldığı belli bir bağlam içerisinde sürekli güncellenebilir. Kültürel göndermeye örnek olarak IAM grubunun *Planète Mars* adlı şarkısının sözlerinde, Güney Fransa'da kentlerde oturanlar, dolaşımdaki aşırı sağcı partinin taraftarlarınca istilaya uğrayabilecekleri konusunda uyarılmışlardır. Sözcüklerle oynanarak, heceler ters çevirilerek, dönüştürülerek yan anlamlar yaratılmak istenir. Arsenik grubu kendilerince özlü sözler üretmiş, *Quelques quettes suffisent* (1998) albümünde dünyanın gelip geçici oluşu ve hiçlik izleklerine gönderme yapmışlardır.

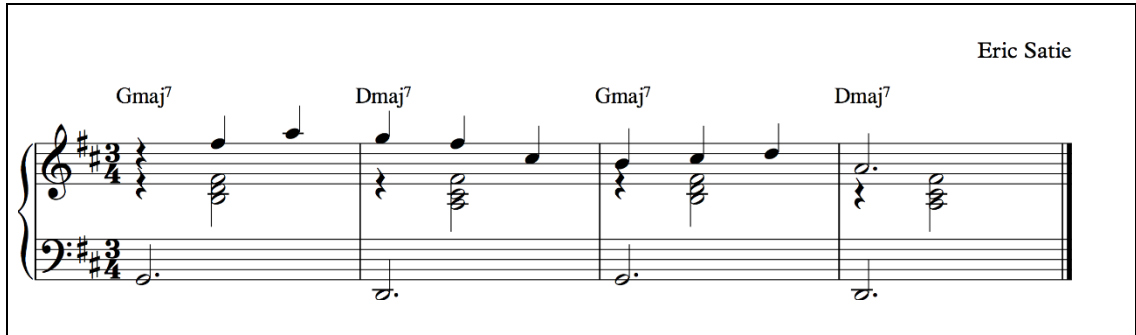
Rap müzik dışında popüler müzik başlığı altında yer alan diğer müzik türlerinde de kültürel alıntılara başvurulmuştur. Hard rock ve Metal müzikte türlerinde de oldukça sık kültürel göndermelere yer verilmiştir.

Rapçiler sampling dışında sessel taklit olgusunu oldukça sık kullanmışlardır. Dj'nin varolan sessel parçaları yeni bir yapıt üretmek için kullanması, kendi efektlerini yaratması, vuruş tarzını belirlemesi, vb. alıntı unsurlara eklemesi gibi rap sanatçısının söylem ya da metin izleklerini alıntılayarak kendi metnini ortaya koyması postmodern sanatçıların *kolaj* kullanımı ile benzerlik göstermekte hatta örtüşmektedir. Kolaj, "Metin alanında, alıntı ve metinlerarası göndergeyle eş anlamda kullanılmakta, sözsel olsun ya da olmasın, ayrışık unsurların yeni bir bütün içerisinde toplanması, kullanılması yöntemidir". Avrupa sanat müziğinde 20. Yüzyıl'da alıntılama yöntemlerinden biri olan kolaj tekniğini kullanan Ives; Bach, Wagner, Beethoven ve Amerikan folklorundan alıntılarla bestelerini zenginleştirmiştir.

Günümüzde, müzik alanında metinlerarası yöntemlerden faydalanarak, müzisyenlerin farklı veya kendi alanlarındaki bir kesiti dönüştürüp, yorumlayarak yeniden ürettiği yapıtlara rastlanmaktadır. Bu doğrultuda metinlerarası bakış açısıyla incelenen müzik yapıtları müziklerarası bir alışveriş işlemini göz önüne sermektedir. Günümüzde bu uygulamanın birçok şarkı yazarı tarafından özellikle rap müzikte aynı zamanda pop ve rock müzik türlerinde kullanılması, popüler müzikteki parçalılığı bize açıkça göstermektedir. Örneğin Will Smith'in hit şarkısı *Wild Wild West* şarkısı Steve Wonder'ın *I wish* şarkısının bas ağırlıklı çizgisi etrafında bestelenmiştir. Eminem'in hit şarkısı *Like Toy Soldiers* ise Martika'nın *Toy Soldiers* şarkısının hem isminden hem de bütün bir nakaratından alıntılar yapılarak yeniden üretilmiştir. Bu şekilde yapılmış pek çok pop ve rock şarkısı da bulunmaktadır. Janet Jackson'un *Someone to Call My Lover* şarkısında 1972 yılında Amerika'nın soft rock klasiği olan *Ventura Highway* şarkısındaki müzikal bağın armonik yapısı alıntılanmıştır. Aynı zamanda Eric Satie'nin ünlü piyano parçası olan *Gymnopedie No1*'deki tema, birebir alıntılanarak/yeniden üretilerek karşımıza çıkmıştır.

Şekil 7.1'de *Gymnopedie No:1*'in temasının orijinal hali aktarılmıştır.

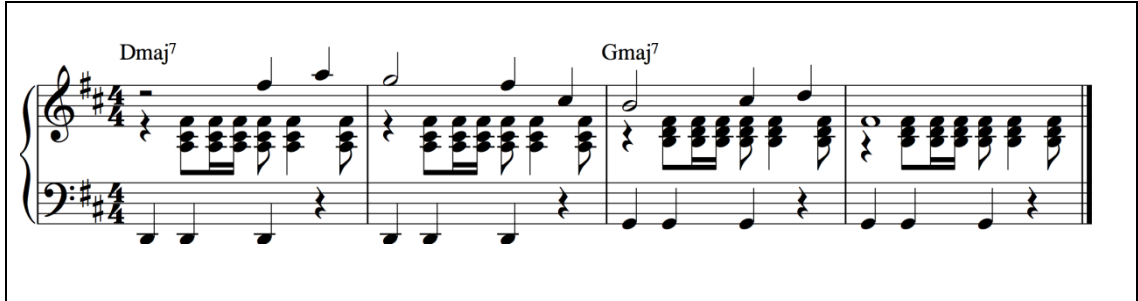
Şekil 7.1: Gymnopedie No:1



Kaynak: <http://sbedergi.sdu.edu.tr/assets/uploads/sites/343/files/2013-5-26042013.pdf> den esinlenerek Sibelius 7 programı kullanılarak yapılmıştır.

Şekil 7.2’de Janet Jackson’ın *Someone to Call My Lover* şarkısı’nın alıntılanan bölümü aktarılmıştır.

Şekil 7.2: Someone to Call My Lover



Kaynak: <http://sbedergi.sdu.edu.tr/assets/uploads/sites/343/files/2013-5-26042013.pdf>’den esinlenerek Sibelius 7 programı kullanılarak yapılmıştır.

Başka bir yöntem olan *fonografi* ya da *ses kayıt* (yazım/çizim) işleminin doğasında yineleme, yeniden üretim düşüncesi bulunmaktadır. Fonografi (somut müzikten elektronik aygıtlarla elde edilene; doğadan ya da var olan yapıttan alınan kesitlerin elektronik aygıtlarla düzenlenmesi, birleştirilmesi ve işlenmesiyle oluşan müzik) kalan çağdaş bir müzik uygulaması olarak, işlenmemiş seslerin asıl kaynağından alınarak yeniden kullanıma sokulması olarak tanımlanmaktadır. Fonografi yöntemi ile eski bir unsurdan yola çıkılarak yeni bir anlam yaratılmak istenmektedir. Zaten bu da alıntının doğasında olan en önemli özelliktir. Bu işlem daha önce de değindiğimiz *sampling* (örnekleme) yöntemiyle benzerlik göstermektedir.

1940’ların sonlarında. Avrupa’da, hem müzik hem de ses kültürü bakımından iki akım gelişmiştir. Bu akımlardan *musique concrète* Paris’te, Pierre Schaeffer’in önderliğinde; *Elektronische Musik* ise Köln’de Werner Meyer-Eppeler, Robert Beyer ve Herbert Eimert tarafından ortak bir çalışmayla geliştirilmiştir. Bu iki akım da elektronik müziğin temelini oluşturmaktadırlar; bu sebeple müzik açısından önemli bir yere sahiptirler. Bu iki akım geleneksel enstrümanları kullanmak yerine doğada bulunan sesleri ya da elektronik olarak üretilmiş olan sesleri, müzik enstrümanları ile birleştirerek ya da birleştirmeden, bant kayıt ve diğer elektronik aygıtları bir enstrümanmışçasına kullanarak bir kompozisyon haline getirmişlerdir.

Musique concrète ‘somut müzik’ anlamına gelir. Pierre Schaeffer (1910-1995) *musique concrète* ile, belli bir armoni ton, ritim, veya forma bağlı kalmadan ve “gerçek” sesler kullanarak yepyeni bir müzikal yapı geliştirmeyi hedeflemiştir. Schaeffer, çalışmalarında bant kayıt cihazları kullanmış ve bu cihazlar ile farklı teknik, yöntemler geliştirmiştir. İngilizce’de buna “*tape manipulation techniques*” adı verilmektedir. Schaeffer, müzikal kompozisyonlarını yaratırken makara bantlar ile döngüler, “*loop*” lar yapmış ve aynı zamanda bu bantları keserek ve kestiği bölümlerin yerlerini değiştirerek, ekleyerek farklı müzikal düzenlemeler ortaya çıkarmıştır. O tarihte makara bantlar ile yapılan bu *loop*’lar günümüzde bilgisayar programları ile yapılmakta ve pek çok farklı müzik türünde kullanılmaktadır.

John Cage [Fırmıoğlu (haz.), 2012, s. 93] şöyle belirtmiştir:

Böylesine sınırsız bir müziğin üretilebilmesi için uygun teknolojinin şu sıralarda ortaya çıkması da şaşılacak bir raslantı. İkinci Dünya Savaşı’nın sonlarına doğru Müttefikler Almanya’ya girdiklerinde seslerin manyetik kaydı alanında gelişmeler yer almış olduğunu ve manyetik bandın müziğin gerçeğe yakın kaydında kullanımının uygun hale geldiğini gördüler. Önce Fransa’da Pierre Schaeffer’in çalışmalarında, daha sonra burada, Almanya’da, İtalya’da, Japonya’da ve herhalde benim haberimin olmadığı daha başka yerlerde manyetik bant yalnızca müzik performanslarının kaydedilmesinde değil, doğrudan bu gelişmenin mümkün kıldığı yeni bir müziğin yapımında kullanılmaya başlandı. En azından iki adet bantlı ve bir diskli kayıt aleti kullanılarak şu süreçler gerçekleştirilebiliyor: 1) herhangi bir sesin tek bir kaydı yapılabilir; 2) kayıt yeniden kaydedilebilir ve bu süreçte, filtreler ve devreler aracılığı ile, kaydedilmiş sesin fiziksel özelliklerinin herhangi biri ya da hepsi değiştirilebilir; 3) elektronik birleştirme (iki aletten çıkan seslerin üçüncü bir alette birleştirilmesi) herhangi sayıda sesin birleştirilerek sunumunu mümkün kılıyor; 4) bandın alışıldık biçimde kesilip birleştirilmesi her türlü sesin yanyana getirilmesini, alışılmadık biçimlerde kesilip birleştirilmesi ise, yeniden kayıta olduğu gibi, sesin özgün, fiziksel niteliklerinin herhangi birinin ya da tümünün değiştirilebilmesini sağlıyor. Bu yollardan ulaşılan durum temelde bir ses mekanı bütünü oluşturuyor. Bunun sınırlarını yalnızca kulak belirliyor ve bu mekandaki bir sesin konumu şu beş belirleyici öğenin sonucu oluyor: frekans ya da perde, genlik ya da gürlük, armoniklerin yapısı ya da tını, süre ve morfoloji (sesin nasıl başladığı, sürdüğü ve bittiği).

1960’ların sonlarında *bant loop*, *sample* (örnekleme) ve modern dijital üretim araçlarının kullanılması, minimalist müziğin gelişimini ve *psychedelic rock*, popüler müzik türleri, klasik, caz ve geleneksel müzik akımlarına etki etmiştir. En çok da hip hop müzik kültürünün temellerinin atılmasına imkan sağlamıştır.

Led Zeppelin’in *When the Levee Breaks* adlı şarkısındaki davul ritmi, Beastie Boys, Dr. Dre, Eminem, Mike Oldfield, Rob Dougan, Depeche Mode gibi popüler gruplar tarafından alıntılanmış, *sampling* (örnekleme) edilmiştir. Bu şarkı Joe MacCoy ve Memphis Minnie tarafından yazılmış ve 1929 yılında kayda alınmış bir blues şarkısı olan *When the Levee Breaks*’ten Led Zeppelin tarafından, alıntılanmıştır.

Şekil 7.3’de *When the Levee Breaks*’in Led Zeppelin versiyonunun davul notaları aktarılmıştır.

Şekil 7.3: When the Levee Breaks

When The Levee Breaks
by Led Zeppelin

Drum tab by 7DrumLessons
www.7drumlessons.com

Drummer: John Bonham

Harmonica & bass start

1 2 3 4 5 6 7 8

Harmonica holds note for 2 measures, then cuts out on the 1:

-home oh well oh well oh well..."

© 7DrumLessons 2012

1

Kaynak: http://www.7drumcity.com/uploads/4/4/2/7/4427384/when_the_levee_breaks.pdf

Sampling kullanımı, öte yandan, telif haklarıyla ilgili sorunlar oluşturmuştur. 1940'lerden 1960'li yıllara kadar bu yönteme/teknığe öncülük eden müzisyenler alıntı yapılan orijinal eser sahiplerinden telif hakkı almamıştır. *Sampling*'in 1980'lerde rap ile birlikte ana müzik akımlarından biri haline gelmesiyle telif hakkı alma zorunluluğu gündeme gelmiştir.

Sampling'e klasik bir örnek verirsek, Ice Cube'ün *It Was a Good Day* parçasının 0:10 ve sonrası, The Isley Brothers grubunun *Foot Steps in the Dark* parçasının 0:06 ile 0:42'den alıntılanmıştır. Diğer tanıtık örnekler arasında öne çıkan parçalardan şöylesi bir derleme sunmak ilginç olacaktır: The Beatles grubunun *All You Need is Love* (1967) adlı şarkısının 0:00 ile 0:08 arası, Cloude Joseph Rouget De Isle'nin *La Marseillaise* (1792)'nin 0:05'e kadar olan bölümünden alıntılanmıştır. Dr. Dre Feat Snoop Dogg, Jewell and RC *The Chronic* (1992) albümünde 0:12 ve sonrasında, Parliament'in *Mothership Connection* (1975) parçasının 5:35 ve sonrasını alıntılanmıştır. Daft Punk, *Fresh* adlı albümünde *Homework* (1997) adlı şarkısının 0:48 ve sonrasını, Viola Wills'in *If You Leave Me Now* albümündeki *I Can't Stay Away From You* parçasının 1:25 ve sonrasını alıntılanmıştır. Jay Z, *Dead Presidents* adlı albümündeki *Reasonable Doubt* (1996) şarkısının 0:10 ve sonrasında, Lonni Liston Smith'in *A Garden of Peace* albümündeki *Dreams of Tomorrow* (1983) adlı parçasının 2:17 ve sonrasını alıntılanmıştır.

7.1 SAMPLING YÖNTEMİNİN ALINTILAMA/PARAFRAZLAMAYA DAİR TEKNİK ARKAPLANI

Sample üretim tekniği Analiz ve *Edit* olarak iki aşamadan oluşmaktadır. Her iki işlem de günümüz teknolojisinde bilgisayar tabanlı ses kayıt ve işleme programları/arayüzleri DAW (*Digital Audio Workstation*) kullanılarak yapılmaktadır. Altta örneklerde DAW olarak *Avid Pro Tools* kullanılmaktadır.

Sample üretim tekniklerinden ilki olan analiz işlemi, *sample* olarak kullanılmak istenen melodinin/sesin hızını/temposunu ve tonunu belirlemek için yapılır. Hız ve tempoyu bulmak için *beat detector* ya da *bpm counter* gibi uygulamalar veya hesaplamalar kullanılır.

Örnek olarak, şekil 7.1’de Eric Satie’nin piyano parçası *Gymnopedie No:1*’den alıntı yapılmış olan kesit ve şekil 7.2’de aktarılan Janet Jackson’ın *Someone to Call My Lover* şarkısında alıntı yapılan kesitler incelenmiştir.

Öncelikle *sample* olarak kullanılacak melodinin hızı hesaplanır. *Eric Satie*’nin ünlü piyano parçası olan *Gymnopedie No:1*’deki tema, Şekil 7.4’te görülebileceği gibi 3/4’lük ölçüde ve 76 bpm hızındadır.

Şekil 7.4: Gymnopedie No:1, 3/4'lük ölçü, 76 bpm tempo



Kaynak: Avid Pro Tools programı kullanılarak hazırlanmıştır.

Gymnopedie No:1'den alınan *sample*'in entegre edileceği parça olan Janet Jackson'un *Someone to Call My Lover* şarkısı ise Şekil 7.5'de görülebileceği gibi 4/4'lük ölçüde 128 bpm hızındadır.

Şekil 7.5: Someone to Call My Lover, 4/4'lük ölçü, 128 bpm tempo



Kaynak: Avid Pro Tools programı kullanılarak hazırlanmıştır.

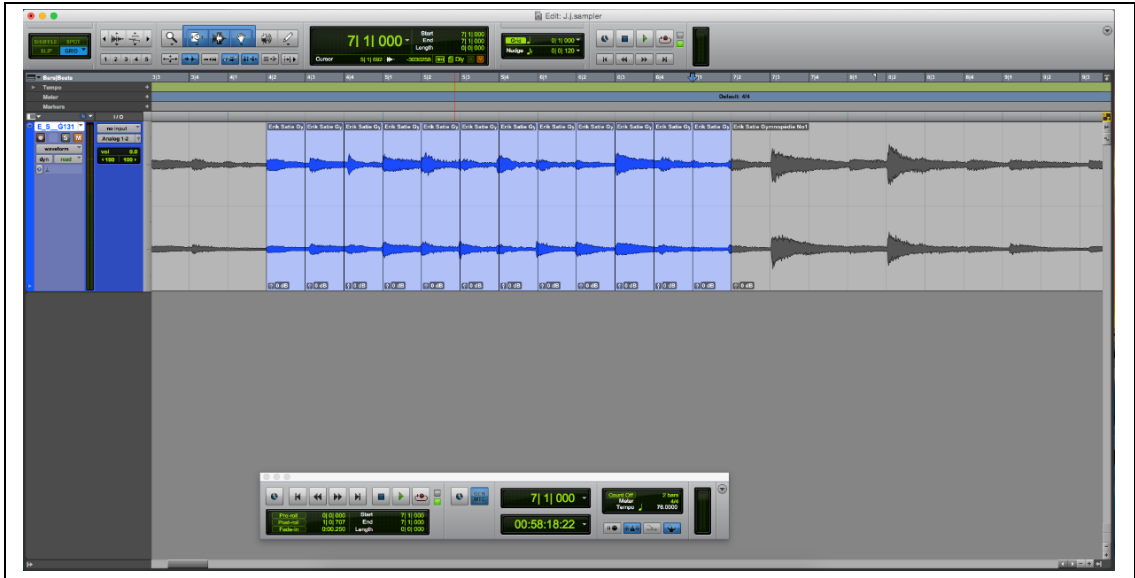
Kullanılmak istenilen *sample*'ın hızı, ölçüsü ve tonu bilindiğine göre artık ikinci aşama olan *edit*'e geçilebilir.

Sample üretim tekniklerinden ikincisi olan *edit* işlemi, analiz edilmiş *sample*'ın, kullanılacağı müzikle eşleme aşamasıdır. *Edit* kısmında bazı eklentilerden (*plug-in*) yararlanır. Bu örnekte kullanılan eklentiler şu şekildedir:

- i. *Pitch Shift*: Sesin perdesini/tonunu değiştirmeye yarayan eklentidir.
- ii. *Time Compression-Expansion*: Ses dosyasının süresini uzatmak-kısaltmak için kullanılan eklentidir.
- iii. *Equalizer (Eq)*: Belli frekans aralığının seviyesini yükseltip azaltmaya yarayan eklentidir.

Eric Satie'nin temasını *sample* olarak kullanabilmek için ilk olarak 3/4'lük ölçüden 4/4'lük ölçüye çevrilmesi gerekmektedir. Bunun için melodinin her notasının, şekil 7.6'da görüleceği gibi ölçü vuruşlarına denk gelecek şekilde kesilmesi gerekir.

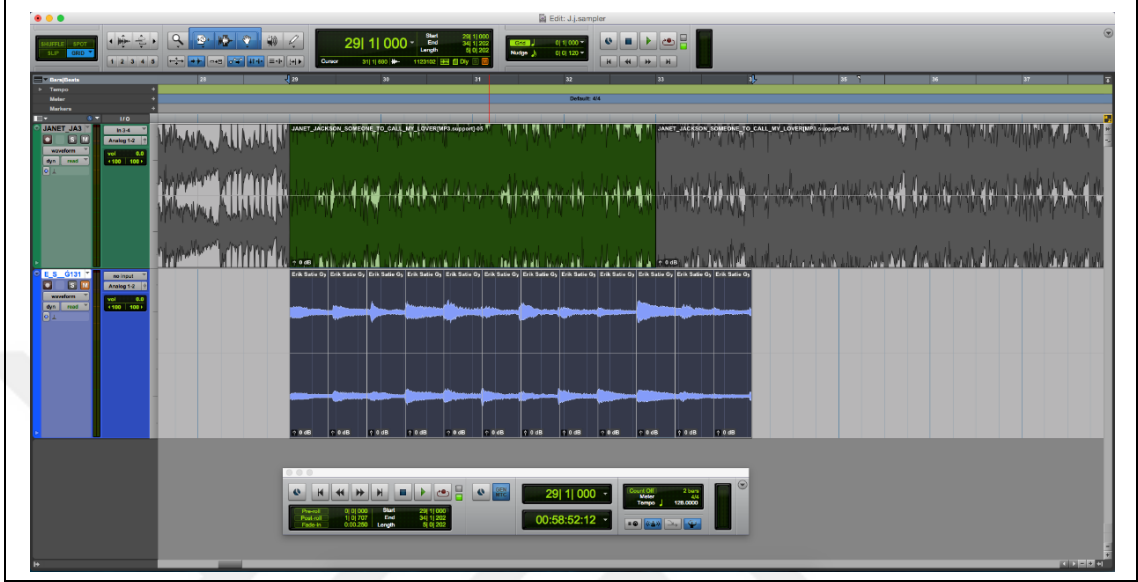
Şekil 7.6: 3/4'lükten 4/4'lüğe çevirme işlemi



Kaynak: Avid Pro Tools programı kullanılarak hazırlanmıştır.

Kesilen melodi, Şekil 7.7’de görülebileceği gibi artık iŐlenmeye hazırdır ve bu kesme işlemi sonucunda melodi oluŐturabilecek birçok ses/sample ortaya çıkar.

Şekil 7.7: Kesilen melodideki sample rnekleri



Kaynak: Avid Pro Tools programı kullanılarak hazırlanmıştır.

4/4’lk lde ve 128 bpm hızındaki proje içinde bu sesler/sample’lar *Time Compression/Expansion* kullanılıp sıkıŐtırılarak ya da geniŐletilerek Şekil 7.8’deki gibi istenilen uzunlukta iŐlenebilir.

Şekil 7.8: Őarknın *time compression/expansion* kullanılmış ekran görüntüsü



Kaynak: Avid Pro Tools programı kullanılarak hazırlanmıştır.

Time Compression/Expansion kullanımı sonucu seste oluşabilecek ton ve frekans bozulmaları, şekil 7.9’da görülebildiği gibi *Pitch Shift* ve *Eq* yardımı ile düzeltilebilir.

Şekil 7.9: Şarkıda *pitch shift* ve *eq* kullanımının ekran görüntüsü



Kaynak: Avid Pro Tools programı kullanılarak hazırlanmıştır.

Yukarıda yapılan işlemlerden sonra Eric Satie’nin piyano parçası *Gymnopédie No:1*’den alınan kesit, Janet Jackson’un *Someone to Call My Lover* şarkısına sample olarak uygulanmış halini almıştır.

7.2 MÜZİK YAPITLARINDA ALINTI VE TELİF HAKLARI

Fikrî haklar, iktisadî değer taşıyan, sahibinin niteliklerini yansıtan ve eser sahibinin düşünce gücü ile ortaya çıkan fikrî emek ürünleri olarak tanımlanmıştır. Eser sahibinin bunlar üzerinde hem malî hem de manevî hakları bulunmaktadır.

Eski uygarlıklarda fikrî emek ürünleri üzerine uygulandıkları maddî mallardan ayrı düşünülmemekteydi ve eser sahibinin iktisaden veya manevî yönden korunmasına gerek duyulmamaktaydı. Bir kitabı satın almakla kitaptaki fikri ürünlere de sahip olunabilmekteydi. Yani cisim/nesne fikre değil, fikir cisme/nesneye bağlıydı.

Ortaçağda da aynı şekilde fikrî ürünlerin ayrı bir hak konusu olacağı düşünülmemiş, herkes yararlanmak istediği bir eseri kopya edebilmiş veya ücreti karşılığında başkasına kopya ettirebilmiştir. Eser sahibinin eserin kopya ettirilmesine herhangi bir itiraz hakkı bulunmamaktaydı.

Fikrî haklar alanında atılan ilk adım “basım imtiyazlarının” kabulü olmuştur. Matbaanın icat edilmesiyle sınırlı sayıda kopya edilebilen eserlerin sınırsız kopya edilmesi ve satılması imkanı ortaya çıkmıştır. Ancak matbaacı ilk önce satılma şansı olan bir müsvedde bulmak ve bunu basıma hazır hale getirebilmek için masraf etmek durumundaydı. Başka bir matbaa için bu ilk baskıyı kullanarak eserin ikinci, hatta mükerrer kopyasını yapmak daha ucuza mal olan ve haksız rekabete yol açan bir durum oluşturmaktaydı. Bunun sonucunda bir önlem olarak belirli bir bölgede ve belirli bir süre için bir eserin sadece matbaacı tarafından basılabilmesi, idarî otoritelerin verdiği “basım imtiyazları” ile sağlanabilmiştir. Bu yolla, matbaacıların eser sahibine ödedikleri ücret karşılığında eserin maliki oldukları kabul edilmiştir. İngiltere’de imtiyaz sahibi “*copy owner*” olarak nitelendirilmiş, ‘copy right’ terimi de ilk önce telif hakkı değil, basım ve teksir hakkı olarak kullanılmıştır. 16. Yüzyılın ortalarında yazarların da eserden pay alması gündeme gelmiş, ilk yazar imtiyazı 1486 yılında Sabellicus adlı bir yazara Venedik’te *Venedik Taciri* adlı bir eser için verilmiştir.

Eser sahiplerini koruyan ilk kanun İngiltere’de 1709 yılında “Act Anne” adını taşıyan bir kanun ile yürürlüğe girmiştir. Bu kanunun nihai amacı eser sahiplerini ekonomik yönden gözetmek ve bilimin teşvik edilmesini sağlamaktır.

Avrupa hukunda, eserlerin topluluk içinde serbest dolaşması ilkesi genel bir kuraldır ancak bu kurala fikrî haklar hususunda istisna getirilmiştir: Fikri haklar tekeli haklar arasında kabul edildiği için, ancak eser sahibinin izni doğrultusunda, eserin serbest ya da sınırlı bir biçimde dolaşması mümkün kılınabilmiştir. Bir eserin farklı ülkelerde izinsiz şekilde alınabilmesini/kopyalanabilmesini engellemek adına bazı uluslararası sözleşmeler yapılmıştır. İnsan Hakları Evrensel Beyannamesine göre: “Herkes, sahibi bulunduğu her türlü ilim, edebiyat ve sanat eserlerinden doğan manevi ve maddî menfaatlerinin korunması hakkına sahiptir,” der.

Ülkemizde telif haklarıyla ilgili ilk hukuk metni, 1850 yılda “Ercümen-i Daniş Nizamnamesi” olmuştur. Buna göre eserin incelenmesinden sonra telif hakkı ödenebilmektedir. Daha sonra, 1857 tarihli Telif Nizamnamesi çıkmış, buna göre ise; basılan nüsha sayısı tükeninceye kadar eser sahibine telif ödenebilmekteymiş. Osmanlı döneminde bu konuda ilk esaslı kanun “Hakkı Telif” olmuştur. Bu kanun 1 Ocak 1952 tarihine kadar yürürlükte kalmış, bu tarihte de 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu yürürlüğe girmiştir. Bu süreçte, 5846 sayılı yasanın bazı maddeleri değiştirilmiş, yasaya iki geçici madde eklenmesi hakkında 2936 sayılı kanun ile karar verilmiştir. Bu yasa ile iki önemli değişiklik yapılmış, bunlardan ilkinde yasanın 42. maddesi ile dört meslek birliğinin kurulması ortamı yaratılmıştır. Bu değişiklik ile MESAM, 17.01.1987 tarihinde GESAM, İLESAM ve SESAM ile birlikte kurulmuştur. İkinci değişiklik ise 43. Madde ile yapılan 1980 tarihli “Türkiye Radyo-Televizyon Kurumunun Yayınlarında Faydalanılan Fikir ve sanat Eserleri Hakkında Uygulanacak Esaslar” başlıklı 3/428 sayılı kararnamenin hemen bütün hükümlerinin yasalastırılması olmuştur. (Bu pasajdaki bilgiler ağırlıklı olarak Mesam’ın web sitesinden yararlanılarak aktarılmıştır.)

Görsel ve işitsel yapımlarda yapımcıların müzik gereksinimlerini karşılamaları için dört farklı yol vardır:

- i. Bilinen uluslararası ya da yerel ticarî eserleri kullanmak,
- ii. Müzik Bankasından eser kullanmak,
- iii. Özgün müzik ısmarlamak,
- iv. Müzik kullanmamak.

Bilinen ticari eserlerde kullanma izni ve lisans başvuruları müziğin kullanılmak istenen tarihten çok daha önce yapılması gerekmektedir. Bestecilerin onayı olmadan bu eserler kullanılamaz, alıntı yapılamaz. Kullanım bedellerinde herhangi belirli bir tarife yoktur, telif bedeli pazarlık sonucu belirlenmektedir.

Müzik Bankalarından müzik kullanmak hızlı ve pratik bir yöntemdir. Sözleşme yapıldıktan hemen sonra müzikler başvuru yapan kişi adına kullanıma açılır. Müzik Bankası (Yayımlar Şirketi) besteci ve söz yazarlarından aldığı özel yetki ile izin ve lisanslama yapma statüsüne sahiptir.

Özgün müzikler bestecilere özel olarak ısmarlanır. Maliyet, istenen müzik eserinin niteliğine göre belirlenmektedir. İzin ve lisans alınmadan/sözleşme yapılmadan bir eser kullanıldığı takdirde 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'na (FSEK) göre hukuki ve cezaî yaptırımlar uygulanabilir. Bu durum telif bedelinden çok daha fazlasını ödeme yükümlülüğü getirebilmektedir. Cezaî yaptırım ise T.C. kanunlarına göre hapis cezasıdır.

Anonim eserler ise bestecisi ve söz yazarları bilinmeyen eserlerdir. Anonim eserler için herhangi bir telif hakkı ödenmemektedir. Koruma dışı eserler ise bestecisinin bulunduğu fakat bestecinin ölümünün üzerinden yetmiş yıl geçtiği için Türkiye'de ve uluslararası yasalara göre telif hakkını kaybetmiş eserlerdir.

Telif Hakkı çeşitleri şunlardır:

- i. Çoğaltma (Mekanik) Senkronizasyon Telif Hakkı
- ii. Temsil (Umuma İletim) Hakkı

Çoğaltma (Mekanik) Senkronizasyon Telif Hakkı, müzik eserleri müşterilere teslim edildikten sonra film, video veya bant üzerine kopyalandığı an, çoğaltma (mekanik) hakkı ödeme yükümlülüğü doğar. Bu hak, müziğin *master bant* veya *Compact Disc*'ten diğer bir formata kopyalanmasından doğmaktadır.

Temsil (Umuma İletim) Hakkı ise, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de temsil hakları her ülkenin kendi meslek birlikleri tarafından besteci ve müzik yayımcılarından alınan yetkilere dayanılarak yayın kuruluşlarından tahsil edilmekte ve hak sahiplerine ödenmektedir.

Son olarak, bu çalışmanın odağında yer alan alıntı/parafraz gibi fikir transferlerinin ne şekilde telif yasa ve uygulamalarına tabî olacakları; nasıl değerlendirilebilecekleri, vs. hâlâ üzerinde tartışılan ve kolay bir uzlaşmaya olanak vermeyen konulardır. Sayısal müzik teknolojilerinin iyiden iyiye kolaylaştırdığı kayıt ve saklama olanakları doğrultusunda, başta *sampling* olmak üzere, tematik ya da material anlamında "mikroskopik" olsun, her türlü ses izinin takibi ve ekonomik bir değere tahvili de, bu bağlamda karmaşık bir sorun alanı olmayı sürdürmektedir.

8. SONUÇ

Bu çalışmada, sanatsal üretimin temel araçları arasında yaygınlıkla kullanılan alıntının öznel bir türü olan parafrazın tanımı, tarihsel süreçteki dönüşümü, yapıtlar içerisinde farklı izdüşümleri ve parafrazlamada kullanılan temel yöntem ve teknikler açıklanmaya çalışılmıştır. Parafrazın teoride ve pratikte nasıl işlediği; gelecekte ya da başka ele alışlarda nasıl işlevselleştirilebileceği üzerine fikirler üretmek ya da tetiklemek; alıntının bu biçimine daha dikkatli odaklanılan bakış açıları kazandırmak ve dolayısıyla, müzikal kanona katkılar sağlama amacı esas alınmıştır. Bu çalışmada parafraza özellikle metinler-arasılık olgusu üzerinden yaklaşmış; bu kavramlar müzisyen bakış açısı ile ele alınmıştır. Pratik gerekçelerle Avrupa kökenli/merkezli sanat müziği ve caz müziği ile sınırlı kalmak kaydıyla, parafrazın, müziğin tarihsel süreç içerisindeki dönüşümlerine; türlere, stillere ve öne çıkan müzikal parametrelerine göre ayrıştırılabilir özelliklerine nasıl yansıdığını göstermek adına, örnekler üretilmiş ya da alıntılanmıştır; parafrazın türleri icracıların ve bestecilerin nota örnekleri aktararak incelenmiştir. Kullanılan teknikler—ritmik değiştirme, artikülasyon, ekleme, bezeme, vb. – irdelenmiş; bu yöntemlerin ayırt edici özellikleri analiz edilerek şekiller ile gösterilmiştir.

Bir eserin analizi sırasında parafrazın anlaşılabilirliği, esere hâkimiyeti ve o müzik türündeki repertuarın öğrenilmesini esas alır, koşullar. En basit/yaygın örnekle, Charlie Parker'ın How High The Moon parçasında doğaçlama yaparken kullandığı Ornithology parafrazını anlayabilmek için caz repertuarına hâkim olunması, eserin daha iyi anlaşılması ve icra edilmesi bakımından yarar sağlayabilir.

Bu çalışmada bir alıntı yöntemi olan parafrazın tanımı, tarihsel süreci, dönemler arası ilişkileri ve yapıt örneklendirmeleri üzerine bugüne kadar ayrıntılı ya da rehberlik niteliğini haiz yeterli sayıda ya da kolay ulaşılabilir konumda tez sunulmadığı veya araştırma yayınlanmadığı tespit edilmiştir. Alıntının bestecilerin eserlerinde çok sık kullandıkları bir yöntem olduğu aşikârdır; belki de bunun böylesi doğal sayılması, üzerine yeterince odaklanılmamasının temel gerekçesidir. Keza, icraların—özellikle caz doğaçlamalarında kullanılan parafrazların—çoğu zaman muzipçe bir espri olarak değerlendirilmeleri, onların ardındaki zihinsel, kültürel; türlere, stillere dair, vb.

“metinler-arasılık” düzeylerine derinlikli bir bakışa hâlâ ihtiyaç duyulduğunu göstermektedir. Bu çalışmada kimi zaman yaygın olarak kullanılan; kolaylıkla ulaşılabilen örneklerden hareket edilmesi, önerilen, işaret edilen farkındalıkların başka müzisyenlerce de kolaylıkla içselleştirilebilmesi amacıyla. Çalışmanın mütevazı çerçevesi, ele aldığı derinlikli konunun—bir metinler-arasılık türü olarak parafrazın—günümüz kültüründe ne ifade ettiği konusunda daha ileri araştırmalar yapılması için, müzik kültürünün en geçirgen, en olumlu, en olumlu türlerinden biri olan caz’dan hareketle, bir motivasyon olma temennisini de barındırmaktadır.



KAYNAKÇA

Kitaplar

- Aktulum, K., 2017. *Müzik ve metinler-arasılık; Müzikler-arası/göstergeler-arası etkileşimler ve aktarımlar*. İstanbul: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Aktüze, İ., 2010. *Müziği anlamak; Ansiklopedik müzik sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Baerman, N., 2003. *The big book jazz piano improvisation: Tools and inspiration for creative soloing*. Los Angeles: Alfred Music Publishing. ss. 30-35.
- Berendt, J. E., 2010. *Caz kitabı; Ragtime'dan fusion ve sonrasına*. N. Ozan (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları (orijinal basım tarihi 1991).
- .Davis, M & Troupe, Q. , 2014. *Miles Davis otobiyografisi*. A. Pardo (Çev.), İstanbul: Encore Yayınları (orijinal basım tarihi 1989).
- Feige, D. M., 2016. *Caz felsefesi*. N. Aça (Çev.), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları (orijinal basım tarihi 2014).
- Fırmıoğlu, S., 2012. *John Cage Seçme Yazılar*. S. Fırmıoğlu (Çev.), İstanbul: Pan Yayıncılık
- Hodeir, A., 2016. *Müzikte türler ve biçimler*. İ. Usmanbaş (Çev.), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Leonard, H., *Dr. John teaches New Orleans piano vol. 3; Sanctifying the blues*. NewYork: Homesun.
- Mimaroglu, İ. K., 2013. *Caz sanatı*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Martin, H., 2001. *Charlie Parker and thematic improvisation*. London: The Scarecrow Press.
- Michels, U & Vogel, G., 2015. *Müzik atlası*. S. Uçar (Çev.), İstanbul: Alfa Yayınları.

Diğer Yayınlar

- 7DrumLessons, [Tarih yok]. *When the Levee Breaks*, [http://www.7drumcity.com/uploads/4/4/2/7/4427384/when the levee breaks.pdf](http://www.7drumcity.com/uploads/4/4/2/7/4427384/when_the_levee_breaks.pdf) [Erişim Tarihi: 21.12.2017]
- Anderson, S., 1996. Coltraine history and my favorite things, getpocket, <https://getpocket.com/a/read/84552649> [Erişim Tarihi: 03.09.2017].
- Wallace, S., 2013. Full moon and empty arms, wallacebas, <http://wallacebass.com/?p=829> [Erişim Tarihi: 08.04.2017]
- Berger, E. & Morgenstem, D., 1995. Annual review of jazz studies vol. 2, googlebooks, https://books.google.com.tr/books?id=jj9dAX4SUFsC&pg=PA8&dq=paraphrase+notes+in+jazz+music&hl=tr&sa=X&ved=0ahUKEwiG_d6Q_ujXAhUQZIAKHdpODOEQ6AEINTAC#v=onepage&q=paraphrase%20notes%20in%20jazz%20music&f=false [Erişim Tarihi: 10.05.2017].
- Ertaşkan, F. & Maral, H. A., 2017. *Caz Portreleri- Dikotomiler üzerinden cazın temel olgu ve kavramları* (Sunum), [Sunum Tarihi: 22.11.2017].
- Garcia, M., 2016. *Melodic paraphrase*, scribd, <https://tr.scribd.com/document/334985791/Melodic-Paraphrase> [Erişim Tarihi: 04.05.2017].
- Hwa ho, T., 2014. Opera transcribed for piano- Four approaches. Submitted to the graduate degree program in the School of Music and the Graduate Faculty of the University of Kansas in partial fulfillment of ^[1]the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts (Piano). https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/14885/Ho_ku_0099D_133_44_DATA_1.pdf [Erişim Tarihi: 17.09.2017].
- Liszt, F., 1859. *Concert paraphrase on rigoletto*, IMSLP, http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/1/1b/IMSLP415440-PMLP08340-FLiszt_Paraphrase_de_concert_sur_Rigoletto,_S.434_fe_color.pdf [21.04.2017].
- Monk, T., 1968. *'Round midnight*, davespianolessons, <http://davespianolessons.com/RoundMidnight.pdf> [Erişim Tarihi: 12.10.2017].

- Rahmaninoff, S., 1901. *Piano concerto no:2 on Cmin op.18*, IMSLP, <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/8/85/IMSLP03631-Rachmaninov-Op18fs.pdf> [Erişim Tarihi: 01.09.2017].
- Scivales, R., 2014. Billy Boy and Red Garland's block chord style, ricardoscivales.com, <http://www.ricardoscivales.com/billy-boy-red-garlands-block-chords-style/> [Erişim Tarihi: 06.5.2017].
- Traditional Music, [Tarih yok]. *Dark eyes*, musicnotes, <https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0125191> [Erişim Tarihi: 16.11.2017].
- Traditional Song, 2007. *When the saints go marchin'in*, musicnotes, <https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0056288> [Erişim Tarihi: 12.10.2017]
- Usman, O., [Tarih yok]. *Charles Ives'in müziğinde ödünç alınmış malzemenin kullanımı üzerine bir inceleme*, istanbultek.akademia, <http://istanbultek.akademia.edu/oguzusman> [Erişim Tarihi: 21.06.2017].
- Wallace, S., 2013. Full moon and empty arms, wallacebas, <http://wallacebass.com/?p=829> [08.04.2017]
- Whosampled, [Tarih yok]. <https://www.whosampled.com/sampling/> [20.12.2017]
- Wikipedia, 2017. *Musique concrète*, https://en.wikipedia.org/wiki/Musique_concrète [Erişim tarihi: 20.12.2017]
- Wikipedia, 2017. *Sampling (music)*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Sampling_\(music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Sampling_(music)) [Erişim Tarihi: 20.12.2017]

EKLER



EK A.1 Analizler

Anonim, Billy Boy

<https://www.youtube.com/watch?v=ZikFwf6gxJc>

Anonim, When The Saint Go Marchin'in

<https://www.youtube.com/watch?v=wyLjbMBpGDA>

Beatles, Love is All You Need

<https://www.youtube.com/watch?v=dsxtImDVMig>

Buddy Kaye, Ted Mossman, Full Moon And Empty Arms

https://www.youtube.com/watch?v=qq9hVrLtY_I

Charlie Parker, Koko

<https://www.youtube.com/watch?v=okrNwE6GI70>

Charlie Parker, Ornithology

<https://www.youtube.com/watch?v=fsAMAIaas94>

Charles Ives, Watchman

https://www.youtube.com/watch?v=fP4xfs_ZJc0

Duke Ellington, Cotton Tail

<https://www.youtube.com/watch?v=v1HBgADGzn4>

Eric Satie, Gymnopedie No.1

<https://www.youtube.com/watch?v=S-Xm7s9eGxU>

George Gershwin, I've Got Rhythm

<https://www.youtube.com/watch?v=uPRiM5JvYx8>

Green, Body And Soul

https://www.youtube.com/watch?v=Pkvju_DIP8A

Guiseppe Verdi, Rigoletto

<https://www.youtube.com/watch?v=Bkh8Txyh3NY>

Janet Jackson, Someone to Call My Lover

<https://www.youtube.com/watch?v=KJ1GwDkfliI>

Led Zeppelin, When the Levee Breaks

<https://www.youtube.com/watch?v=4VZtQPdSIsk>

Liszt, Concert Paraphrase on Rigoletto

<https://www.youtube.com/watch?v=1NRcAr0RvkQ>

Lowell Mason, Watchman

<https://www.youtube.com/watch?v=AfS5WSMsKJU>

Modern Jazz Quartet, Blues in A Minor

<https://www.youtube.com/watch?v=wYKENlrJQqw>

Modern Jazz Quartet, Blues in Bb

<https://www.youtube.com/watch?v=SiMVLh3bTuU>

Modern Jazz Quartet, Blues in C Minor

<https://www.youtube.com/watch?v=ri85RVGWtcY>

Modern Jazz Quartet, Blues in H

<https://www.youtube.com/watch?v=RGIMxQqwrGE>

Morgan Lewis, How High The Moon

<https://www.youtube.com/watch?v=djZCe7ou3kY>

Rachmaninoff, Piano Concerto No:2 Op.18

<https://www.youtube.com/watch?v=h9z8LfyKWzo>

Ray Noble, Cherokee

<https://www.youtube.com/watch?v=Z3vACbUETa0>

Richard Rodgers, My Favorite Things Track 1

<https://www.youtube.com/watch?v=YHVarQbNAwU>

Rus Halk şarkısı, Dark Eyes

<https://www.youtube.com/watch?v=TQuy3FqVcYc>

Sonny Rollins, Oleo

<https://www.youtube.com/watch?v=HVduFJxEKOQ>

Telenois Monk, Straight No Chaser

<https://www.youtube.com/watch?v=ooS2i65-vk8>

Telenois Monk, 'Round Midnight

<https://www.youtube.com/watch?v=IKayR1oqC7w>

Vernon Duke, I Can't Get Started

<https://www.youtube.com/watch?v=PszWHY3IKPg>