

**T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ**

**CAZ DOĞAÇLAMALARINDA, DİKEY – YATAY
MATERYALLER ARASINDAKİ İLİŞKİLERE ÖRNEK
OLARAK AKORLAR ARASI GEÇİŞLERDE
KULLANILAN PARTİ HAREKETLERİ:
1990 SONRASI KUŞAKLARA MENSUP TENOR
SAKSOFONCULARIN PARTİ HAREKETLERİ
KULLANIMLARI ÖRNEĞİNDE KARŞILAŞTIRMALI BİR
İNCELEME VE ANALİTİK ÇERÇEVEDE BİR
FORMÜLASYON DENEMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

NEDİM ULUSOY

İSTANBUL, 2018

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
SES TEKNOLOJİLERİ TÜRKÇE TEZLİ CAZ

CAZ DOĞAÇLAMALARINDA, DİKEY - YATAY
MATERYALLER ARASINDAKİ İLİŞKİLERE
ÖRNEK OLARAK AKORLAR ARASI
GEÇİŞLERDE KULLANILAN PARTİ
HAREKETLERİ:
1990 SONRASI KUŞAKLARA MENSUP TENOR
SAKSOFONCULARIN PARTİ HAREKETLERİ
KULLANIMLARI ÖRNEĞİNDE
KARŞILAŞTIRMALI BİR İNCELEME VE
ANALİTİK ÇERÇEVEDE BİR FORMÜLASYON
DENEMESİ

Yüksek Lisans Tezi

NEDİM ULUSOY

TEZ DANIŞMANI: PROF. DR. H. ALPER MARAL

İSTANBUL, 2018

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

Tezin Adı: Caz doğaçlamalarında, dikey – yatay materyaller arasındaki ilişkilere örnek olarak akorlar arası geçişlerde kullanılan parti hareketleri:
1990 sonrası kuşaklara mensup tenor saksofoncuların parti hareketleri kullanımları örneğinde karşılaştırmalı bir inceleme ve analitik çerçevede bir formülasyon denemesi
Öğrencinin Adı Soyadı: Nedim Ulusoy
Tez Savunma Tarihi: 14.05.2018

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

İmza
Dr. Öğr. Üyesi Yücel Batu SALMAN
Enstitü Müdürü

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

İmza
Yeşim PEKİNER
Program Koordinatörü

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

_____ Jüri Üyeleri _____

_____ İmzalar _____

Tez Danışmanı
Prof. Dr. H. Alper MARAL

Üye
Doç. Dr. Can KARADOĞAN

Üye
Dr. Öğr. Üyesi Yahya Burak TAMER

ÖNSÖZ

Yaklaşık olarak iki yıldır bir icracı olarak yoğun bir şekilde üzerinde çalıştığım caz armonisi ve parti hareketi konusunda ortaya çıkarmış olduğum bu çalışmada büyük emeği olan kişiler oldu: Konunun ismini akademik bir çerçeveye oturtmamda büyük yardımı dokunan, en sıkışık zamanında dahi benden yardımlarını esirgemeyen ve sahip olduğu tüm bilgi birikimini benimle paylaşan saygıdeğer danışman hocam Prof. Dr. H. Alper Maral'a; icracılığımı kısa sürede bambaşka bir noktaya getirmeme vesile olan, sahip olduğum müzikal bilgi ve tecrübenin büyük bir bölümünü borçlu olduğum değerli hocam Tamer Temel'e; öğrenim sürecim boyunca tecrübelerini ve desteklerini eksik etmeyen değerli hocalarım Şevket Akıncı, Baki Duyarlar, Başak Yavuz, Sibel Köse Şenova Ülker ve Yahya Burak Tamer'e; tüm tez sürecim boyunca fikir ve desteğiyle her zaman yanımda olan Dina Değer'e ve sevgili program koordinatörümüz Yeşim Pekiner'e çok teşekkür ederim.

İstanbul, 2018

Nedim ULUSOY

ÖZET

CAZ DOĞAÇLAMALARINDA, DİKEY - YATAY MATERYALLER ARASINDAKİ İLİŞKİLERE ÖRNEK OLARAK AKORLAR ARASI GEÇİŞLERDE KULLANILAN PARTİ HAREKETLERİ:

1990 SONRASI KUŞAKLARA MENSUP TENOR SAKSOFONCULARIN PARTİ HAREKETLERİ KULLANIMLARI ÖRNEĞİNDE KARŞILAŞTIRMALI BİR İNCELEME VE ANALİTİK ÇERÇEVEDE BİR FORMÜLASYON DENEMESİ

Nedim Ulusoy

Ses Teknolojileri Türkçe Tezli Caz
Tez Danışmanı: Prof. Dr. H. Alper MARAL

Mayıs 2018, 66 Sayfa

Caz doğaçlamasında kullanılabilen teknikleri ve materyalleri genişletmek için eski zamanlardan günümüze kadar başvurulan en önemli yöntemlerden biri transkripsiyon olmuştur. Bunun en önemli nedenlerinden biri kuşkusuz icracıların belli bir olgunluğa erişmelerinin ardından, kendi dillerini yaratma istekleri ve çabalarıdır. Eski veya günümüz ustalarının doğaçlamada kullandığı ritmik figürler, teknikler, kalıplar, cümleler ve çaldıkları ezgilerin sahip olduğu öğeler defalarca taklit edilmek suretiyle içselleştirilmeye çalışılır ve nihayetinde bu karışım sonucunda tamamıyla özgün bir dil oluşturulur. Çalışılan bu tekniklerden biri de akorlar üzerine uygulanan parti hareketleridir. Bu teknik, teorik veya uygulamalı olarak ne kadar derinlemesine incelenirse, icracının müzikal bilgisini, becerisini ve bakış açısını genişletmesi de o oranda mümkün olabilmektedir. Bu çalışmayla 90 sonrası kuşaklara mensup olan önemli saksofon icracılarının kullanmakta olduğu parti hareketleri, çalışmanın çerçevesi uyarınca analiz edilerek, irdelenecek; günümüz caz müziği icracılarının doğaçlama olanaklarının genişletilmesine ve doğaçlamalarına daha sistematik bir bakış açısının kazandırılması amaçlanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Caz, Doğaçlama, Parti Hareketleri, Saksofon, Armoni

ABSTRACT

VOICE LEADING USED ON CHORD CHANGES IN JAZZ IMPROVISATION AS A TOOL FOR INTERRELATING HORIZONTAL AND VERTICAL MATERIALS: A COMPARATIVE EXAMINATION AND A FORMULATION STUDY WITHIN THE ANALYTICAL FRAMEWORK ON THE EXAMPLE OF VOICE LEADING TECHNIQUES USED BY THE TENOR SAXOPHONISTS OF THE POST 90'S GENERATION

Nedim Ulusoy

Audio Technologies – Jazz

Thesis Supervisor: Prof. Dr. H. Alper MARAL

May 2018, 66 Pages

Transcription has been one of the most important methods used from old times to nowadays in order to expand the techniques and materials that can be used in jazz improvisation. One of the most important reasons is undoubtedly the willingness and efforts of the performers to create a unique language when reached a certain level of perfection. The rhythmic figures, techniques, patterns, phrases and elements of the melodies played by the old and contemporary masters are tried to be interiorized by being imitated repeatedly and consequently a completely distinctive language is generated. Voice leading is the one of the techniques concerned. The more this technique is theoretically or practically analysed, the more it makes possible for the performer to expand the musical knowledge, skill and perspective. This study aims to enhance the improvisation capabilities of today's jazz music performers and make them gain a more systematic perspective for their improvisations by intensive analyzing the voice leading techniques used by the major saxophonists of the post 90's generation—within the scope of the study.

Keywords: Jazz, Improvisation, Voice Leading, Saxophone, Harmony

İÇİNDEKİLER

| | |
|--|------|
| ŞEKİLLER | viii |
| 1. GİRİŞ..... | 1 |
| 2. KAYNAK ARAŞTIRMASI..... | 2 |
| 3. VERİ VE YÖNTEM..... | 3 |
| 3.1 SES TEKNOLOJİLERİNDE TRANSKRİPSİYON İÇİN..... | 4 |
| KULLANILMAKTA OLAN GÜNCEL SES İŞLEME YÖNTEMLERİ..... | 4 |
| 3.1.1 Time Compression / Expansion..... | 4 |
| 3.1.2 Audio to MIDI Conversion..... | 5 |
| 3.1.3 Celemony Melodyne..... | 6 |
| 3.1.4 Noise Reduction..... | 7 |
| 3.2 TRANSKRİPSİYON YAPIMINDA TAVSİYE EDİLEN..... | 8 |
| YARDIMCI DİĞER DİJİTAL ARAÇLAR..... | 8 |
| 3.2.1 Youtube..... | 8 |
| 3.2.2 Tunetranscriber..... | 9 |
| 3.2.3 DFX Audio..... | 9 |
| 3.2.4 Sibelius..... | 9 |
| 3.2.5 Neuratron Photoscore..... | 9 |
| 3.2.6 Finale..... | 10 |
| 3.2.7 Audacity..... | 10 |
| 3.2.8 Aural Wiz..... | 10 |
| 3.2.9 Akoff Music Composer..... | 11 |
| 4. TRANSKRİPSİYON VE PARTİ HAREKETLERİ KULLANIMLARI..... | 12 |
| 4.1 KADANSLAR: ii-V-I..... | 12 |
| 4.2 DOMİNANT 7'Lİ AKORLAR..... | 24 |
| 4.3 MİNÖR VE MAJÖR AKORLAR..... | 42 |
| 5. BULGULAR..... | 61 |
| 6. SONUÇ..... | 66 |
| KAYNAKÇA..... | 67 |

EKLER

| | |
|---|------------|
| Ek A.1 Ben Wendel on <i>26-2</i>, transkripsiyon..... | 75 |
| Ek A.2 Chris Cheek on <i>At Long Last Love</i>, transkripsiyon..... | 77 |
| Ek A.3 Chris Cheek on <i>Skylark</i>, transkripsiyon..... | 80 |
| Ek A.4 Chris Potter on <i>All The Things You Are</i>, transkripsiyon..... | 82 |
| Ek A.5 Chris Potter on <i>Cherokee</i>, transkripsiyon..... | 101 |
| Ek A.6 Chris Potter on <i>Confirmation</i>, transkripsiyon..... | 124 |
| Ek A.7 Chris Potter on <i>Cryin Blues</i>, transkripsiyon..... | 136 |
| Ek A.8 Joshua Redman on <i>The Shadow of Your Smile</i>, transkripsiyon..... | 140 |
| Ek A.9 Mark Turner on <i>Blues</i>, transkripsiyon..... | 143 |
| Ek A.10 Mark Turner on <i>Lennie's Groove</i>, transkripsiyon..... | 144 |
| Ek A.11 Ravi Coltrane on <i>This I Dig of You</i>, transkripsiyon..... | 149 |
| Ek A.12 Seamus Blake on <i>Billie's Bounce</i>, transkripsiyon..... | 153 |
| Ek A.13 Seamus Blake on <i>Jupiter</i>, transkripsiyon..... | 157 |

ŞEKİLLER

| | |
|---|----|
| Şekil 3.1: “Time Compression / Expansion” tekniğinin “iZotope Radius”.....5 isimli plugin eşliğinde bir ses dosyasına uygulanışı.....5 | 5 |
| Şekil 3.2: Ses dosyasının LOGIC programında MIDI formatına dönüştürülmesi.....6 | 6 |
| Şekil 3.3: Celemony Melodyne plugininin kullanımı.....7 | 7 |
| Şekil 3.4: iZotope RX plugininin, gürültü filtreleme işleminde kullanılması.....8 | 8 |
| Şekil 4.1: Mark Turner (<i>Firm Roots</i>).....12 | 12 |
| Şekil 4.2: Mark Turner (<i>Firm Roots</i>).....13 | 13 |
| Şekil 4.3: Mark Turner (<i>Firm Roots</i>).....13 | 13 |
| Şekil 4.4: Mark Turner (<i>Firm Roots</i>).....14 | 14 |
| Şekil 4.5: Mark Turner (<i>Firm Roots</i>).....14 | 14 |
| Şekil 4.6: Chris Potter (<i>All The Things You Are</i>).....14 | 14 |
| Şekil 4.7: Chris Potter (<i>All The Things You Are</i>).....15 | 15 |
| Şekil 4.8: Chris Potter (<i>All The Things You Are</i>).....15 | 15 |
| Şekil 4.9: Chris Potter (<i>All The Things You Are</i>).....16 | 16 |
| Şekil 4.10: Chris Potter (<i>Cherokee</i>).....16 | 16 |
| Şekil 4.11: Chris Potter (<i>Cherokee</i>).....17 | 17 |
| Şekil 4.12: Ravi Coltrane (<i>This I Dig Of You</i>).....17 | 17 |
| Şekil 4.13: Ravi Coltrane (<i>This I Dig Of You</i>).....18 | 18 |
| Şekil 4.14: Chris Cheek (<i>Skylark</i>).....18 | 18 |
| Şekil 4.15: Chris Cheek (<i>Skylark</i>).....19 | 19 |
| Şekil 4.16: Chris Cheek (<i>Skylark</i>).....20 | 20 |
| Şekil 4.17: Ben Wendel (<i>26-2</i>).....20 | 20 |
| Şekil 4.18: Ben Wendel (<i>26-2</i>).....21 | 21 |

| | |
|--|----|
| Şekil 4.19: Joshua Redman (<i>The Shadow Of Your Smile</i>)..... | 21 |
| Şekil 4.20: Joshua Redman (<i>The Shadow Of Your Smile</i>)..... | 22 |
| Şekil 4.21: Seamus Blake (<i>Lets Call The Whole Thing Off</i>)..... | 22 |
| Şekil 4.22: Chris Potter (<i>Confirmation</i>)..... | 23 |
| Şekil 4.23: Chris Potter (<i>Confirmation</i>)..... | 23 |
| Şekil 4.24: Seamus Blake (<i>Billie's Bounce</i>)..... | 24 |
| Şekil 4.25: Seamus Blake (<i>Billie's Bounce</i>)..... | 25 |
| Şekil 4.26: Seamus Blake (<i>Billie's Bounce</i>)..... | 25 |
| Şekil 4.27: Seamus Blake (<i>Billie's Bounce</i>)..... | 26 |
| Şekil 4.28: Seamus Blake (<i>Billie's Bounce</i>)..... | 26 |
| Şekil 4.29: Mark Turner (<i>Along Came Betty</i>)..... | 27 |
| Şekil 4.30: Mark Turner (<i>Along Came Betty</i>)..... | 27 |
| Şekil 4.31: Mark Turner (<i>Along Came Betty</i>)..... | 28 |
| Şekil 4.32: Mark Turner (<i>Along Came Betty</i>)..... | 28 |
| Şekil 4.33: Mark Turner (<i>Along Came Betty</i>)..... | 29 |
| Şekil 4.34: Mark Turner (<i>Along Came Betty</i>)..... | 29 |
| Şekil 4.35: Mark Turner (<i>Along Came Betty</i>)..... | 29 |
| Şekil 4.36: Charlie Parker (<i>Billie's Bounce</i>)..... | 30 |
| Şekil 4.37: Mark Turner (<i>Along Came Betty</i>)..... | 30 |
| Şekil 4.38: Joshua Redman (<i>317 East 32nd Street</i>)..... | 31 |
| Şekil 4.39: Joshua Redman (<i>317 East 32nd Street</i>)..... | 31 |
| Şekil 4.40: Joshua Redman (<i>317 East 32nd Street</i>)..... | 32 |
| Şekil 4.41: Joshua Redman (<i>317 East 32nd Street</i>)..... | 32 |
| Şekil 4.42: Joshua Redman (<i>317 East 32nd Street</i>)..... | 33 |

| | |
|--|----|
| Şekil 4.43: Joshua Redman (<i>317 East 32nd Street</i>)..... | 33 |
| Şekil 4.44: Chris Potter (<i>Cryin Blues</i>)..... | 34 |
| Şekil 4.45: Chris Potter (<i>Cryin Blues</i>)..... | 34 |
| Şekil 4.46: Chris Potter (<i>Cryin Blues</i>)..... | 35 |
| Şekil 4.47: Chris Potter (<i>Cryin Blues</i>)..... | 36 |
| Şekil 4.48: Chris Potter (<i>Cryin Blues</i>)..... | 36 |
| Şekil 4.49: Chris Potter (<i>Cryin Blues</i>)..... | 37 |
| Şekil 4.50: Saksofonun Ses Aralığı..... | 38 |
| Şekil 4.51: Chris Potter (<i>Cryin Blues</i>)..... | 38 |
| Şekil 4.52: Chris Potter (<i>Cryin Blues</i>)..... | 38 |
| Şekil 4.53: Mark Turner (<i>Blues</i>)..... | 39 |
| Şekil 4.54: Mark Turner (<i>Blues</i>)..... | 40 |
| Şekil 4.55: Mark Turner (<i>Blues</i>)..... | 41 |
| Şekil 4.56: Seamus Blake (<i>Jupiter</i>)..... | 42 |
| Şekil 4.57: Seamus Blake (<i>Jupiter</i>)..... | 43 |
| Şekil 4.58: Seamus Blake (<i>Jupiter</i>)..... | 43 |
| Şekil 4.59: Seamus Blake (<i>Jupiter</i>)..... | 44 |
| Şekil 4.60: Seamus Blake (<i>Jupiter</i>)..... | 44 |
| Şekil 4.61: Seamus Blake (<i>Jupiter</i>)..... | 45 |
| Şekil 4.62: Seamus Blake (<i>Jupiter</i>)..... | 45 |
| Şekil 4.63: Seamus Blake (<i>Jupiter</i>)..... | 46 |
| Şekil 4.64: Seamus Blake (<i>Jupiter</i>)..... | 46 |
| Şekil 4.65: Seamus Blake (<i>Jupiter</i>)..... | 47 |
| Şekil 4.66: Seamus Blake (<i>Jupiter</i>)..... | 47 |

| | |
|---|----|
| Şekil 4.67: Chris Cheek (<i>At Long Last Love</i>)..... | 48 |
| Şekil 4.68: Chris Cheek (<i>At Long Last Love</i>)..... | 48 |
| Şekil 4.69: Chris Cheek (<i>At Long Last Love</i>)..... | 49 |
| Şekil 4.70: Chris Cheek (<i>At Long Last Love</i>)..... | 49 |
| Şekil 4.71: Chris Cheek (<i>At Long Last Love</i>)..... | 50 |
| Şekil 4.72: Chris Cheek (<i>At Long Last Love</i>)..... | 50 |
| Şekil 4.73: Chris Cheek (<i>At Long Last Love</i>)..... | 50 |
| Şekil 4.74: Chris Cheek (<i>At Long Last Love</i>)..... | 51 |
| Şekil 4.75: Chris Potter (<i>Four</i>)..... | 51 |
| Şekil 4.76: Chris Potter (<i>Four</i>)..... | 52 |
| Şekil 4.77: Chris Potter (<i>Four</i>)..... | 53 |
| Şekil 4.78: Chris Potter (<i>Four</i>)..... | 53 |
| Şekil 4.79: Mark Turner (<i>Lennie's Groove</i>)..... | 54 |
| Şekil 4.80: Mark Turner (<i>Lennie's Groove</i>)..... | 55 |
| Şekil 4.81: Mark Turner (<i>Lennie's Groove</i>)..... | 55 |
| Şekil 4.82: Mark Turner (<i>Lennie's Groove</i>)..... | 56 |
| Şekil 4.83: Mark Turner (<i>Lennie's Groove</i>)..... | 56 |
| Şekil 4.84: Mark Turner (<i>Lennie's Groove</i>)..... | 57 |
| Şekil 4.85: Mark Turner (<i>Lennie's Groove</i>)..... | 58 |
| Şekil 4.86: Mark Turner (<i>Lennie's Groove</i>)..... | 58 |
| Şekil 4.87: Mark Turner (<i>Lennie's Groove</i>)..... | 59 |
| Şekil 4.88: Mark Turner (<i>Lennie's Groove</i>)..... | 59 |

1. GİRİŞ

Caz müziğinde doğaçlama kavramı, Dixieland döneminden (1920-1930) Swing dönemine (1930-1945), Bebop döneminden (1945-1950) Cool Caz dönemine (1950-1955), Hard Bop döneminden (1955-1960) günümüze kadar bu müzik kültürünün en ayırıştırıcı etmenlerinden biridir. Kullanılan doğaçlama yöntemleri, her geçen dönemde daha farklı biçimlere evrilmiş ve günümüzde de bu değişim çizgisini koruyor olmuştur.

Bu çalışma günümüzün deyiş ve grameri hem doğaçlamada üretilen etmenler hem de bu müziğin başat sazlarından saksofon odaklı ele alınacaktır.

1990 sonrası kuşaklara mensup olan Mark Turner, Ben Wendel, Seamus Blake, Chris Potter, Chris Cheek ve Joshua Redman gibi isimler, günümüz modern cazının evrimleşmesinde saksofon bağlamında çok önemli bir rol oynamışlardır. Doğal olarak neredeyse tümünün John Coltrane, Charlie Parker ve Coleman Hawkins gibi bir önceki dönemin en önemli icracılarından etkilendikleri düşünülürse, doğaçlamalarında kullandıkları dilin de birtakım benzerlikler ve farklılıklar yansıttığını gözlemlemek mümkündür. Örneğin, Mark Turner'ın kullandığı dil, John Coltrane, Warne Marsh ve Joe Henderson'dan etkiler taşırken, Chris Potter'da, John Coltrane ve Joe Henderson haricinde, Charlie Parker ve Sonny Rollins etkileri de gözlemlenebilir. Kullanılan armoni dışında, tınsal bağlama örnek verilmesi gerekirse, Ben Wendel veya Seamus Blake'in, Coleman Hawkins'in tınısına benzer etkiler taşıdığı söylenebilir.

Bu çalışmanın ağırlık merkezinde 1990 sonrası kuşak tenor saksofoncuların akorlar arası geçişlerde kullandıkları parti hareketlerinin irdelenmesi yer almakta, icracıların kullandıkları yöntemler benzerlikleri ve farklılıkları ortaya konarak tartışılmaktadır. Yapılacak analizler ışığında günümüz caz müziği icracılarının doğaçlama olanaklarının genişletilmesi, doğaçlamaya daha analitik ve sistemli bir bakışın kazandırılması amaçlanmaktadır.

2. KAYNAK ARAŞTIRMASI

Bu çalışmada, spesifik olarak belli bir kuşağı hedef alan ve bu kuşağın üretimlerinde özellikle doğaçlamada kullandıkları parti hareketleri veya bunlara özel analizlerle alakalı doyurucu bir kaynakla karşılaşılmadığından, konuyla dolaylı veya doğrudan bağlantısı olan transkripsiyon ve analizler; çeşitli saksofon icracıları ile ilgili yazılmış tez ve makaleler, caz müziği ve önemli icracıları konu alan metotlar ve pratiğe yönelik kaynaklar incelenmiştir.

Bu kaynaklar 4 ayrı kategoriye ayrıldığında; birincisi transkripsiyon ve analiz örneklerinden¹, ikincisi seçilmiş önemli icracıların doğaçlamalara karşı yaklaşımından², üçüncüsü motivik yaklaşımdan³ ve dördüncüsü kompozisyon analizinden⁴ oluşmaktadır.

¹ Dahlke A. 2003. *An Analysis of Joe Lovano's Tenor Saxophone Improvisation on Misterioso by Thelonious Monk*. Doctor of Musical Arts. Texas: University of North Texas. Freedy D. 2003. *Brecker's Blues: Transcription and Theoretical Analysis of Six Selected Improvised Blues Solos by Jazz Saxophonist Michael Brecker*. Doctor of Musical Arts. Ohio: Ohio State University. Lorentz J. 2008. *The Improvisational Process of Saxophonists George Garzone With Analysis of Selected Jazz Solos*. Doctor of Philosophy. New York: New York University. Dunn T. 2010. *Harmony and Voice Leading in Jazz Improvisation: Formulating an Analytical Framework For a Comparative Analysis of a Bill Evans and Herbie Hancock Performance of Hancock's Dolphin Dance*. Master of Music. Ottawa: University of Ottawa

² Emerzian J. J. *Saxophonist Mark Turner's Stylistic Assimilation of Warne Marsh and Tristano School*. Master of Music. California: California State University ; Vashlishan M. 2008. *The Origins Of David Liebman's Approach To Jazz Improvisation*. Master of Music. New York: William Paterson University; Clarkson T. 2009. *Chromatic Thirds Relations In The Improvisations Of Mark Turner*. Master of Music. Sydney: University of Sydney; Minness L. 2013. *Ben Wendel: The Manipulation Of Sound And 'shapes' In The Construction Of An Improvised Solo*. Bachelor of Music. Perth: Edith Cowan University; Moezel P. 2013. *Joe Henderson's Harmonic Approach To Improvisation Within The Duo Setting In His 1992 Quintet Album, Lush Life: The Music Of Billy Strayhorn*. Bachelor of Music. Perth: Edith Cowan University

³ Page T. 2009. "Motivic Strategies in Improvisations by Keith Jarrett and Brad Mehldau." Article. Helsinki: Sibelius Academy

⁴ Harvey S. 2016. *Jazz Chamber Music: An Analysis of Chris Potter's Imaginary Cities and a Musical Composition*. Master of Music. Youngstown: Youngstown State University

3. VERİ VE YÖNTEM

Caz doğaçlamasında akorlar arası geçişler esnasında kullanılan parti hareketlerine ilişkin analizler ve armonik ifadeler için betimsel yöntem ve sektörde “Berklee” yöntemi⁵ olarak bilinen yaklaşım kullanılmıştır. Bu çerçevede dahilinde, konuyla ilişkisi olan Yüksek Lisans ve Doktora çalışmaları, pratiğe yönelik yazılı veya sözlü veriler ve çeşitli İnternet kaynakları incelenmiştir. Saksofon icracılarının performansları, benzerlik veya farklılıkları ile kıyaslanmış, bunun sonucunda çeşitli formüller ortaya çıkarılmıştır. Akorlara uygulanan parti hareketleri; “ii-V-I” kadansları, dominant 7’li akorlar ve minör – majör 7’li akorlar gibi kategoriler altına alınarak, analitik bir sistem oluşturulmaya gayret edilmiştir.

Metinde alan dışı okur için kuru gelebilecek teknik bir dil kullanılmıştır. Çalışmanın bağlamı ve oylumu –teknik sınırları- için bu yaklaşım yerinde sayılmış, ötesinde teorik arkaplan için kaçınılmaz sayılmış, genel müzikolojiden çok analitik / sistematik müzik kuramına katkı sağlanması amaçlanmıştır.

Bu çalışmada yapılan tüm analizlerin notasyonlarında, konu itibarı ile “Si-Bemol” transpozisyon benimsenmiştir. Kaynak belirtilmeyen yerlerde tüm transkripsiyonlar müellife aittir.

⁵ Mulholland J., Hojnacki T. 2013. *The Berklee Book of Jazz Harmony*. Berklee Press. Boston: USA.

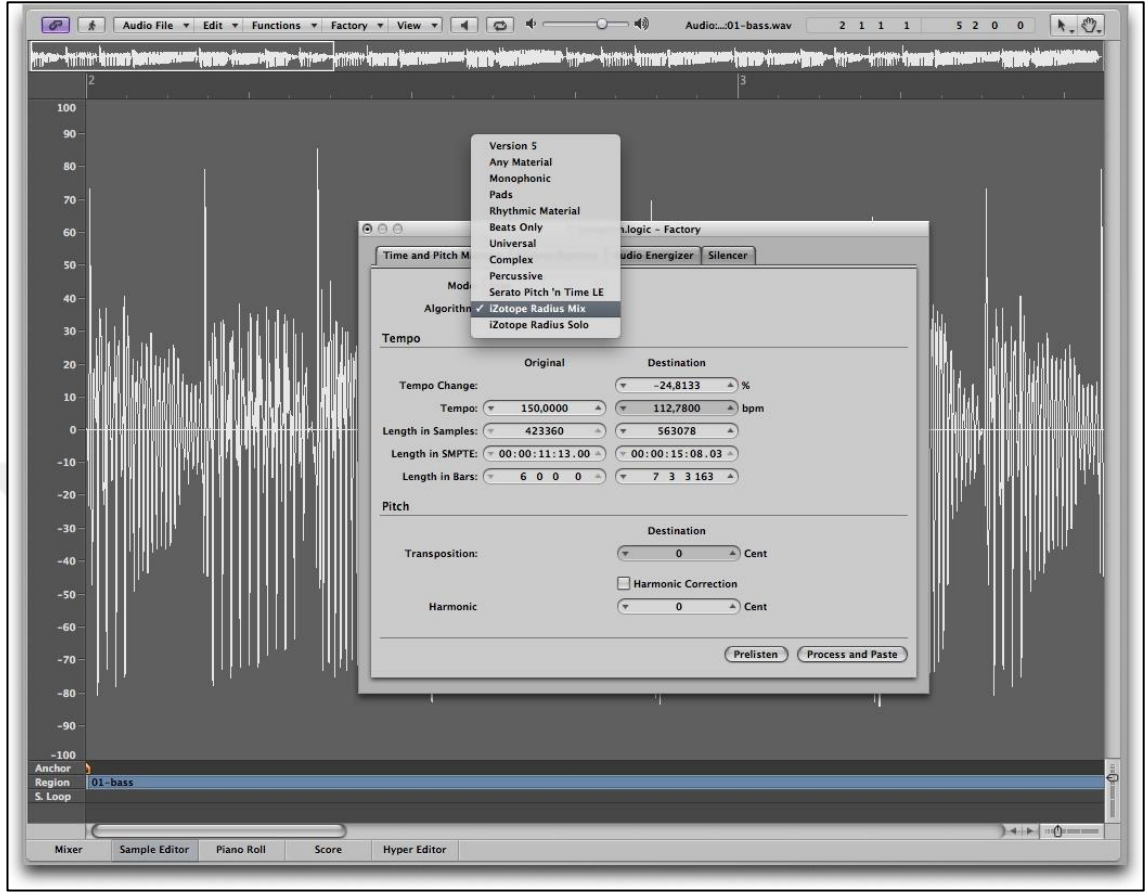
3.1 SES TEKNOLOJİLERİNDE TRANSKRİPSİYON İÇİN KULLANILMAKTA OLAN GÜNCEL SES İŞLEME YÖNTEMLERİ

Eski zamanlarda transkripsiyon için kullanılan araçlar neredeyse mevcut plakları bir enstrüman eşliğinde tekrar tekrar dinleyip kulak vasıtası ile çıkarmaktan ibaretken, günümüzde bu limit oldukça aşılmış, bu işlemi oldukça kolaylaştırıcı birçok araç dolaşıma girmiştir. Bu bölümde, çalışmanın omurgasını oluşturan transkripsiyonu deneyimleme girişiminde bulunacak olan bireyler için, bu işlemi çok daha kolaylaştırabilecek dijital araçlardan bazı örnekler ve bu araçlar hakkında kısa bilgiler verilecektir.

3.1.1 Time Compression / Expansion

Transkripsiyon işlemi sırasında özellikle yüksek tempo içeren pasajların kulaktan duymak suretiyle anlaşılabilmesi ve kağıda dökülebilmesi oldukça güç bir hâl alabilmektedir. Bu gibi durumlarda işleme alınan pasajın birkaç kata kadar yavaşlatılması ve algılanmasının mümkün hale getirilmesi gerekmektedir. Bu yavaşlatmanın sonucu olarak, üzerinde çalışılan ses dosyasının tonunun da aynı oranda pesleşmesi gibi bir problemin ortaya çıkmasından dolayı, yenice uygulamalarda/yazılımlarda “Time Compression / Expansion” adı verilen bir algoritma devreye girmektedir. Bu sistemi transkripsiyon çalışmalarında başat konuma getiren, kullanılabilir kılan en önemli unsur, pasajın yavaşlatılmasının ardından, ses dosyasına uygulanan “Pitch Correction”, yani tonun orijinal hızındaki haline getirilmesidir.

Şekil 3.1: “Time Compression / Expansion” tekniğinin “iZotope Radius” isimli plugin eşliğinde bir ses dosyasına uygulanışı



Kaynak: Time Stretching & Pitch Shifting [online], [erişim: 10 05 2018]

3.1.2 Audio To Midi Conversion

İçerisinde transkripsiyon yapılacak olan pasajların dahil olduğu MP3, WAV, AAC veya WMA formatlı ses dosyalarının MIDI formatına çevrilmesine olanak tanıyan “Audio to MIDI Conversion” işlemi, özellikle solo enstrüman kayıtları üzerinde kullanıldığında mükemmel yakın sonuçlar verebilmektedir. Formatın MIDI’ye dönüştürülmesi de, işlem sonrasında meydana gelmesi mümkün olan nota yanlışlarını düzeltmede büyük bir hız sağlamaktadır. Birden çok enstrüman veya vokal kanallarına sahip olan ses dosyalarında ise içeriğin karmaşıklık oranına göre değişkenlik gösterebilen sonuçlar elde edilmektedir.

Elde edilen MIDI dosyası, formatının doğası gereği nota yazım programlarına “sürükle / bırak” yöntemiyle bırakılarak, notaların yazım sürecinde yüksek miktarda zaman kazandırmaktadır.

Şekil 3.2: Ses dosyasının LOGIC programında MIDI formatına dönüştürülmesi

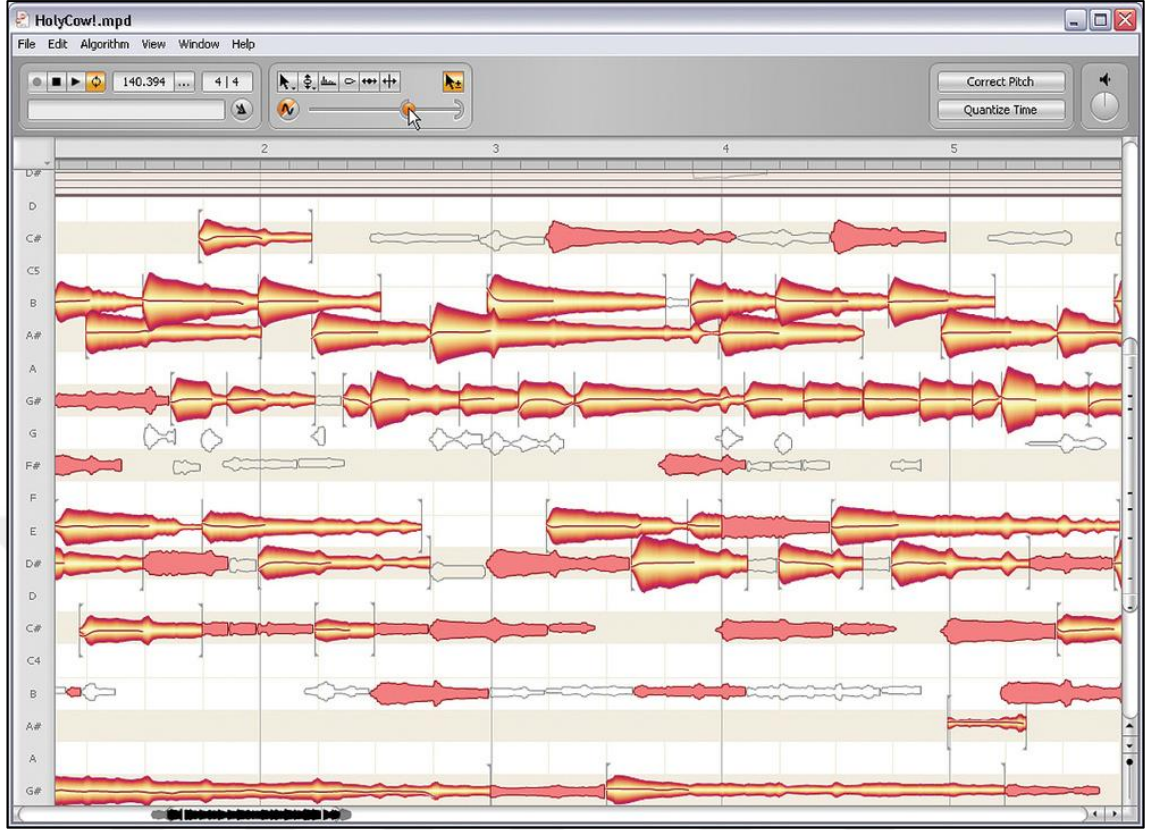


Kaynak: Understanding Audio to MIDI in Logic Pro X [online], [erişim: 10 05 2018]

3.1.3 Celemony Melodyne

“Audio to MIDI Conversion” işleminin pratik anlamda uygulanması için çok sık tercih edilen uygulamalardan bir tanesi celemony firmasının yaratmış olduğu “Melodyne” *plug-in*'idir. Program, sahip olduğu “sürükle / bırak” özelliğiyle, işlem sırasında meydana gelebilecek yanlış notaları doğru noktaya çekebilmektedir. Ayrıca bir başka uygulama alanı olarak, kayıt altına alınan vokal veya nefesli enstrüman kanallarında mevcut olan icra kaynaklı sessel hataları düzeltmek için de Melodyne oldukça başarılı sonuçlar vermektedir.

Şekil 3.3: Celemony Melodyne plugininin kullanımı



Kaynak: Celemony Melodyne DNA Editor [online], [erişim: 10 05 2018]

3.4 Noise Reduction

Eski kayıtların dijital ortama aktarımı ve transkripsiyon altına alınması işlemlerini güçleştirebilecek bazı etmenlerden bulunmaktadır. Bu etmenlerin en başında gelen gürültünün (*hiss, hum, çıtırtı, vb.*), hedeflenmiş pasajdaki icranın duyumunu negatif yönde etkilememesi için filtrelenmesine ihtiyaç duyulmaktadır. Bu işlem, ses dosyasının enstrüman veya insan sesi içermeyen bir bölümünün seçilmesiyle ve gürültü kaynağının programa tanıtılmasıyla sağlanmaktadır. Uygulama sırasında dikkat edilmesi gereken husus, gürültü filtreme oranının değerinde çok yüksek rakamlar girilmemesidir. Aksi takdirde hedeflenen müziğin tınısı, gürültüyle birlikte filtrelenecek ve transkripsiyonu daha zor bir kıvama getirecektir.

Şekil 3.4: iZotope RX plugininin, gürültü filtreleme işleminde kullanılması



Kaynak: iZotope RX Noise Reduction in Action [online], [erişim: 10 05 2018]

3.2 TRANSKRİPSİYON YAPIMINDA TAVSİYE EDİLEN YARDIMCI DİĞER DİJİTAL ARAÇLAR

3.2.1 Youtube

Pratik anlamda ilk olarak kullanılması akla gelen araçlardan biri olan youtube, canlı performansları video veya ses formatlı oynatabilmesinin yanında bu formatları 2 kata kadar yavaşlatabilmesi özelliği ile öne çıkmaktadır, Ücretsiz bir araç olması nedeniyle sıkça başvurulan, önemli uygulamalardan bir tanesidir. Günümüzde müzik “dinleme” ediminin en yoğun kullanılan kanalı olması, youtube’u, başlangıçtaki bir “video portalı” olma yükleminden çok ötelere taşımıştır.

3.2.2 Tunetranscriber

MP3 ve WAV gibi ses formatlarının yanında youtube videolarını da açıp işlenmesine olanak tanıyan tunetranscriber, bu dosyaların tonunu değiştirmeden yavaşlatma, hızlandırma veya belli bir noktayı döngüye alma gibi özellikleriyle önemli araçlardan bir başkasıdır.⁶

3.2.3 DFX Audio

Sahip olunan WAV veya MP3 formatlı ses dosyalarının arka planında mevcut olan gürültüyü azaltmak maksatlı kullanılabilir olan dfx audio, özellikle çok eski zamanlarda kayıt altına alınmış parçalar üzerinde çok etkili olan bir araçtır.⁷

3.2.4 Sibelius

Kuşkusuz transkripsiyon yapımıyla ilgilenen her bireyin sahip olması gereken araçların en başında gelen yazılımlardan bir tanesi de Sibelius'dur. Kompozisyon, orkestrasyon, VST – AU gibi *plug-in*'leri bünyesinde çalıştırabilmek gibi özellikleriyle öne çıkan Sibelius, öte yandan yazılmış olan partiyon veya tekil pasajları neredeyse tek tuşla istenilen enstrüman tipine göre adapte edebilmekte, istenilen bölümleri başka tonlara kaydırabilmektedir.

3.2.5 Neuratron Photoscore

Sibelius gibi nota yazım programları içerisinde bir *plug-in* olarak veya kendi başına çalışabilen photoscore yazılımı, PDF dosyasına çevrilmiş olan dijital notaları, kullanılan nota yazma programına uygun olarak adapte edebilmektedir. Ayrıca en önemli özelliklerinden bir tanesi de el yazısı olarak oluşturulmuş notaları tarayabilmek istenilen programın formatına uygun olarak çevirebilmesidir.

⁶ Bu öznel programlar hakkında, metni yavaşlatmamak adına bağlam dışı teknik bilgi vermektense özellikle kaçınılmıştır. Detaylı bilgiler için bkz.: <https://www.tunetranscriber.com/>

⁷ Yazılım hakkında, ayrıca, bkz.: <http://www.fxsound.com/webapps/how-it-works>

Burada dikkat edilmesi gereken husus, tarama sırasında ortaya çıkması muhtemel hataları en aza indirebilmek için sahip olunan el yazısı notaların mümkün olduğunca temiz bir durumda olmasıdır. Sonuç olarak Photoscore, transkripsiyonların dönüştürülme işlemini büyük ölçüde hızlandırabilecek yazılımlardan biridir.

3.2.6 Finale

Kullanım olarak sibelius ile oldukça benzer özellikler sunan Finale'nin güncel versiyonları, 64 bit işletim sistemleri üzerinde çalışabilmekte, bu özelliği ile sahip olunan sistemin gücü ile doğru orantılı olarak ekstra hız sağlayabilmektedir.

Finale, tıpkı sibelius yazılımında olduğu gibi VST – AU formatlarına uygun olan *plugin*'lerin tümünü bünyesinde çalıştırabilmekte, “rewire” (ilişkilendirme) özelliğiyle Digital Performer, Cubase, Nuendo, Pro Tools veya Logic gibi programları da arka planında çalıştırabilmektedir.

3.2.7 Audacity

Ses kaydı yapabilmesi ve gürültüye sahip olan dosyaları temizleyebilmesi dışında, yapılan kayıtları dijital ortam için istenilen herhangi bir formata çevirebilmesi özellikleriyle kullanılması tavsiye edilen bir başka araç Audacity'dir⁸.

3.2.8 Aural Wiz

Tamamen ücretsiz olan Aural Wiz isimli program, iOS ve android işletim sistemli telefonlar üzerinde çalışmaktadır. Ekipman veya enstrümanların yakında bulunmadığı, yolculuk vs.. gibi zamanlarda oldukça kullanışlı olabilen bu araç, akor, aralık veya kaddansları algılamaya yardımcı özellikleri ile sahip olunması gereken uygulamalardan bir başkasıdır.

⁸ Daha önceki öznel programlarda da olduğu gibi, metni yavaşlatmamak adına bağlam dışı teknik bilgi vermekten kaçınılmıştır. Detaylı bilgiler için bkz.:

3.2.9 Akoff Music Composer

Akoff Music Composer, diğer programlardan farklı olarak transkripsiyon işlemini otomatik olarak yapabilme yetisine sahiptir. Polifonik veya monofonik olan sesleri analiz ederek tekil bir kanala MIDI formatı olarak aktarabilen yazılım, işlem sonrası bazı zamanlarda ton bağlamında hata oluşabilmesi nedeniyle transkripsiyon yapan kişinin tek tuşla değiştirmek istediği sesi istenilen tona çekebilmesine olanak tanımaktadır. Son olarak, Akoff Music Composer, ortaya çıkarılan transkripsiyonun doğruluğundan emin olunmasının sonucunda, bu seslerin üzerine konabilecek uygun akorların bulunabilmesi gibi bir özelliğe de sahiptir.



4. TRANSKRİPSİYON VE PARTİ HAREKETLERİ KULLANIMLARI

4.1 Kadanslar: “ii-V-I”

Yalnızca caz müziğiyle sınırlı olmayıp klasik müzikten rock müziğine kadar geniş bir yelpazede karşılaşılabildiği mümkün olan bu kadans türü, caz müziğinin ilk dönemlerinden başlayıp günümüze kadar armonik bağlamda yoğun bir şekilde kullanılmakta olan, önemli araçlardan bir tanesidir. Çalışmanın bu bölümünde, günümüzün önemli saksofon icracılarının bu kadanslar üzerine uyguladıkları tekniklere kısaca göz atılacak ve bu icraların önemli noktaları ufak pasajlar içeren şekiller eşliğinde vurgulanacaktır.

Şekil 4.1: Mark Turner, *Firm Roots*

The musical score for 'Firm Roots' by Mark Turner is presented in three staves. The first staff shows the melody in G minor, starting with a half note G, followed by a triplet of eighth notes (G, A, B), and a quarter note C. The second staff shows the bass line with a half note G and a quarter note C. The third staff shows the bass line with a half note G and a quarter note C. The chords are Gm7, C7, F#m7, and D7.

Kaynak: Mark Turner on “Firm Roots”, transcribed by Jeff Mcgregor

Mark Turner, Gm7 akorunun üçlüsünü hedefleyerek yapmış olduğu kromatik iniş sonrasında, tüm 7’li akorların b9, 9, 3, 5 ve 11’lisini düşünerek, birbirine yakın seslerle aşağı doğru simetrik bir biçimde parti hareketleri kullanmış ve istikrarlı olarak aynı ritmik kalıbı kullanmayı sürdürmüştür. Özellikle 3. ölçüden itibaren melodilerinde kullandığı notaları unison olarak 1 oktavlık aralıklar ile tekrar etmesi ve bu notaların akorlar üzerinde b9 gibi tansiyon derecelerine denk getirilmesi, alışlagelmişin dışında bir duyum elde edilmesine neden olmuş ve ton ikliminde radikal bir farklılık oluşmasına neden olmuştur.

Şekil 4.2: Mark Turner, *Firm Roots*

The image displays a musical score for the piece "Firm Roots" by Mark Turner. It consists of five staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The chords are indicated above the staves: DMIN⁷, G⁷, CMAJ⁷, CMAJ⁷ on the first staff; GMIN⁷, C⁷, FMAJ⁷, D⁷ on the second; GMIN⁷, C⁷, FMAJ⁷, FMAJ⁷ on the third; EMIN⁷, A⁷, DMAJ⁷, DMAJ⁷ on the fourth; and DMIN⁷, G⁷, CMAJ⁷, CMAJ⁷ on the fifth. The melody is written in a single line on each staff, with various rhythmic values and accidentals. The staves are numbered 13, 17, 21, 25, and 29 respectively.

Kaynak: Mark Turner on "Firm Roots", transcribed by Jeff Mcgregor

Bir önceki şekilde kullanılan simetrik ve ritmik anlayışın benzerine, Şekil 4.2’de ve parçanın ilerleyen bölümlerinde de rastlamak mümkündür.

Şekil 4.3: Mark Turner, *Firm Roots*

The image displays a musical score for the piece "Firm Roots" by Mark Turner, showing a single staff of music. The key signature is one flat (B-flat). The chords are indicated above the staff: EMIN⁷, A⁷, DMAJ⁷, and DMAJ⁷. The melody is written in a single line on the staff, with various rhythmic values and accidentals.

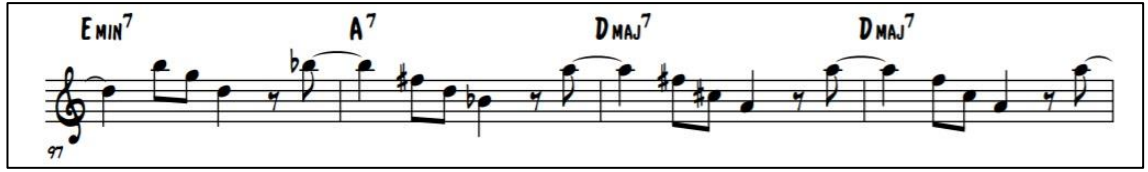
Kaynak: Mark Turner on "Firm Roots", transcribed by Jeff Mcgregor

ii-V-I akorlarının geçişleri sırasında çeşitli kromatik cümleler kullanılarak "gerginlik"⁹; yarım veya tam ses aralıklarla bir sonraki akorun 3. ve 5. derecesine gidilerek "çözülme"¹⁰ elde edilmiştir.

⁹ <https://www.berklee.edu/berklee-today/summer-2014/tension-and-resolution>

¹⁰ <https://www.berklee.edu/berklee-today/summer-2014/tension-and-resolution>

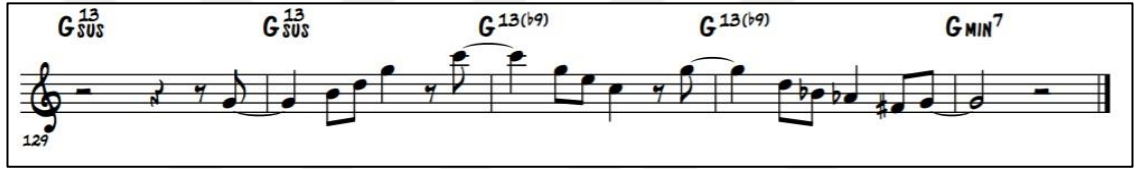
Şekil 4.4: Mark Turner, *Firm Roots*



Kaynak: Mark Turner on Firm Roots, transcribed by Jeff Mcgregor

Mark Turner, öncesinde kullandığı ritmik kalıplara, yukarıdan aşağı olmak suretiyle 3'lü grupları (Triad)¹¹ da ekleyerek parti hareketleri kullanımında kendini tekrar etmeksizin, akorların b9, 5 ve 7. derecelerini tınlatarak yöntemini geliştirmeye devam etmektedir.

Şekil 4.5: Mark Turner, *Firm Roots*



Kaynak: Mark Turner on "Firm Roots", transcribed by Jeff Mcgregor

Doğaçlamanın son bölümü olmasına karşın, yalnızca aşağı yöne doğru giden 3'lü gruplama tekniğine, yukarı yönü de eklenmiştir.

Şekil 4.6: Chris Potter, *All The Things You Are*



Kaynak: Mark Turner on Firm Roots, transcribed by Jeff Mcgregor

Önemli tenor saksofon icracılarından biri olan Chris Potter'ın parti hareketleri tercihlerine bakıldığında, akor seslerinin neredeyse tümünü içeren arpejlerin yoğun olarak kullanımı gözlemlenmektedir.

¹¹ Triads için: <http://www.openmusictheory.com/triads.html>

Kuvvetli zamanlarda¹² akorların 3 ve 5'leri mümkün olduğunca duyurulurken, zayıf zamanlarda¹³ akorun içerdiği diğer tüm sesler tınlatılmaktadır.

Şekil 4.7: Chris Potter, *All The Things You Are*



Kaynak: All The Things You Are as Performed by Chris Potter, transcribed by Ben Doherty

Bir başka “ii-V-I” kadansına göz atıldığında, Gm – C7 akorlarında 3. ve 7. derecelerinin kullanılmasının dışında, C7 – F bağlantısında tamamen ton dışı olan E Majör triadı kullanılarak, F Majör akoruna yarım ses aşağıdan kromatik bir çözülme sağlanmıştır. Bu çözülme öncesinde paralel şekilde çıkıcı olarak arpej kullanılması daha akıcı olması açısından dikkat çekmektedir.

Şekil 4.8: Chris Potter, *All The Things You Are*



Kaynak: All The Things You Are as Performed by Chris Potter, transcribed by Ben Doherty

Şekil 4.8 incelendiğinde, Em7 – A7(#9) – DMaj7 bağlantısında akorların 3, 5 ve 7. dereceleri seslendirilmeye devam edilirken, bu bağlantıların aralarına 1 oktav aralığını aşan motifler eklenerek doğaçlamaya daha yoğun bir dinamik kazandırılmıştır.

¹² *Harmony & Theory Book*, Wyatt K & Schroeder C., s. 38

¹³ *Harmony & Theory Book*, Wyatt K & Schroeder C., s. 38

Şekil 4.9: Chris Potter, *All The Things You Are*



Kaynak: All The Things You Are as Performed by Chris Potter, transcribed by Ben Doherty

Bm7 – E7(#9) – AMaj7 bağlantısının öncesinde üçlemelerden oluşan bir ritmik fikir üretildiği ve bu fikre çeşitli kromatik, veya yakın seslerden oluşan motifler eklendiği görülmektedir. Akorların önemli derecelerine küçük aralıklar ile bağlantı kurulması parti hareketlerinin akıcı olması yönünden önemlidir.

Şekil 4.10: Chris Potter, *Cherokee*



Kaynak: Chris Potter Plays "Cherokee", transcribed by Charles McNeal

Şekilde görülen Gm7 – C7 – FMaj7 kadansında, C7 akorunun 5. derecesinden 7. derecesine doğru yapılan ters yönlü arpejin sonrasında, yarım ses daha aşağı inilerek FMaj7 akorunun 3. derecesine gidilmiş, dolayısı ile akıcı bir parti hareketi geçişi sağlanmıştır. Aynı motifin benzerinin, bir sonraki ölçüdeki Bb7-CMaj7 bağlantısında da kullanılması dikkat çekicidir.

Şekil 4.11: Chris Potter, *Cherokee*

The image shows three staves of musical notation for the piece 'Cherokee' by Chris Potter. The first staff starts at measure 64 and includes chord symbols Dm7, G7(b9), C, Gm7, C7, and F. The second staff starts at measure 70 and includes chord symbols Bb7 and C. The third staff starts at measure 188 and includes chord symbols Dm7, G7(#9), and C. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Kaynak: Chris Potter Plays "Cherokee" , transcribed by Charles McNeal

Chris Potter, kullandığı bir diğer parti hareketi yönteminde ise araya pentatonik gamlar ekleyerek bir sonraki akora kromatik aralıkla çözülme sağlamıştır. Örnekte görüldüğü gibi, yarım ses aralıkla Dm7'ye çözüldükten sonra, La pentatonik gamını inici bir biçimde çalarak, yarım ses yukarı çıkmış ve böylece G7(#9)'nin diyez 9'una ulaşmıştır. Tonik akor olan CMaj7 de ise Fa-Mi melodisini çalarak bir taraftan kromatik çözülmeyi inici yönde tekrar etmiş diğer taraftanda CMaj7 akorunun 3. derecesini tınlattmıştır.

Potter'ın kullandığı tüm bu teknikler performans bağlamında da yüksek derecede virtüözite gerektiren pasajlardır ve her saksofon icracısından bu seviyeye sahip pasajlar beklemek doğru olmayacaktır.

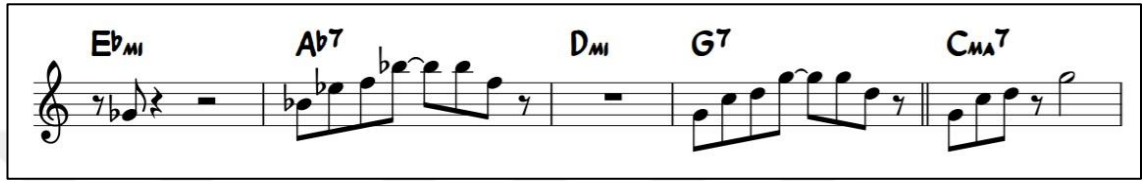
Şekil 4.12: Ravi Coltrane, *This I Dig of You*

The image shows a single staff of musical notation for the piece 'This I Dig of You' by Ravi Coltrane. The staff starts with a treble clef and includes chord symbols Gm, C7, and F. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Kaynak: Ravi Coltrane "This I Dig Of You" , transcribed by Charles McNeal

“ii-V-I” kadanslarında akorların belli derecelerini hedef belirlemek ve bu derecelere ulaşmak için oktatonik gam¹⁴ kullanmak sık sık tercih edilen başka bir parti hareketi yöntemidir. Ravi Coltrane, Gm7 akorunun b6’lısını ve C7 akorunun 6’lısını hedefleyerek “Yarım, tam” oktatonik gamını çalmış ve bir sonraki ölçünün akoru olan FMaj7’nin 1. derecesine kromatik bir geçişle çözmüştür.

Şekil 4.13: Ravi Coltrane, *This I Dig of You*



Kaynak: Ravi Coltrane “This I Dig Of You”, transcribed by Charles McNeal

Aynı seslerin ritmik bir motif içerisinde tekrar edilmesi örneğinde, Dm7-G7-CMaj7 kadansından önce hazırlanan melodik kalıbın yinelenerek kullandığı görülmektedir. Hedef kadansta tekrarlanan notanın Sol olması, hem G7 akorunun 1. derecesini hem de akabinde gelecek olan Cmaj7 akorunun 5. derecesini tınlatmaktadır.

Şekil 4.14: Chris Cheek, *Skylark*



Kaynak: Chris Cheek “Skylark”, transcribed by Arthur Panach

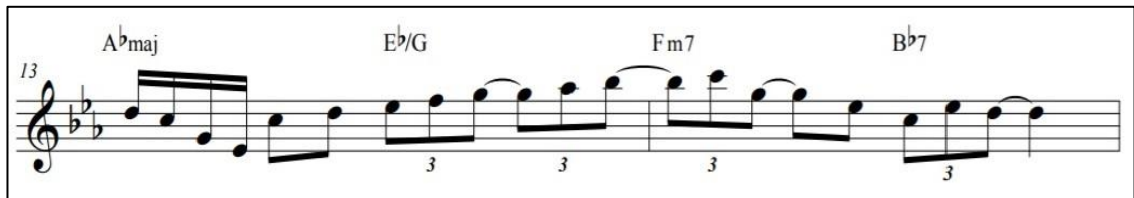
¹⁴ Octatonic Scale için: http://decipheringmusictheory.com/?page_id=724

“ii-V-I” kadansında kromatik gam kullanımına örnek olarak, Chris Cheek’in *Skylark* isimli eserdeki doğaçlamasından bir bölüm görülmektedir. 6. Ölçüde görülen Fm7 akorunun 7. derecesi olan E \flat notasına, önceden başlanmış tekrarlı ritmik üçlemeler vasıtası ile ulaşılmıştır. Yinelenen E \flat kullanımına devam edilerek, çıkıcı bir şekilde F, F#, G çalınmış, böylelikle kadansın 1. derecesi olan E \flat Major akorunun 3. derecesine (Sol), çözüme sağlanmıştır. 8. Ölçüdeki diğer “ii-V-I” kadansında ise kromatik gam kullanımının daha yoğun bir tablosu görülmektedir. 7. Ölçünün sonunda başlanan kromatik motif, “D” notasından “D \flat ”e kadar Fm7 ve B \flat 7 akorlarının 1. dereceleri hedeflenerek çıkıcı hareketle kullanılmış ve sonunda E \flat Maj7’nin 7. derecesine (D \flat) ulaşılmıştır.

Normal şartlarda bir tonun donanımında olmayan diğer tüm seslerin ana tonaliteye eklenmesiyle oluşan kromatik gam, caz müziğinde olduğu gibi klasik müzikte de diyatonik gamın alterasyonu veya yerine geçen sesleri gibi kavramlar ile tanımlanmaktadır.¹⁵

19. Yüzyılın son yarısında tonalite kavramının genişlemeye başlamasıyla birlikte armoni ve akorlar üzerinde birtakım yeni kombinasyonlar denenmeye başlamaktadır. Bu arayışların sonucunda kromatik gam ve Kromatisizm gibi kavramlar ortaya çıkmıştır. Özellikle Richard Wagner’in (1813 – 1883) bestelemiş olduğu *Tristan ve İsolde* isimli üç perdelik operada, ya da aynı dönemlerde Franz Liszt’in *Faust* senfonisinde kromatik seslerin/ezgilerin kullanıldığı görülmektedir. Ton kavramının genişleyip iyice kırılmaya devam etmesi sonucunda da “12 Ton Müziği” ve “Serializm” gibi modern kompozisyon yöntemleri ortaya çıkmıştır.

Şekil 4.15: Chris Cheek, *Skylark*



Kaynak: Chris Cheek “Skylark”, transcribed by Arthur Panach

¹⁵ Matthew Brown; Schenker, "The Diatonic and the Chromatic in Schenker's "Theory of Harmonic Relations", *Journal of Music Theory*, Vol. 30, No. 1 (Spring 1986), ss.. 1–33, özellikle, s. 1.

Şekil 4.16: Chris Cheek, *Skylark*

The image shows three staves of musical notation for the piece 'Skylark' by Chris Cheek. The first staff (measures 15-16) features chords Ebmaj, Bb7, and Ebmaj, with a triplet of eighth notes in the first measure. The second staff (measures 17-18) features chords Cm7, B7, Bbm7, and Eb7, with triplets of eighth notes in measures 17 and 18. The third staff (measures 19-20) features chords Abmaj, Gm7(b5), and C7, with a triplet of eighth notes in measure 19.

Kaynak: Chris Cheek "Skylark", transcribed by Arthur Panach

Parçanın ilerleyen bölümlerinde dikkat çeken başka etmenlerden birisi ise Chris Cheek'in kadans akorlarına ulaşmadan önce zayıf zamanda bağlı olarak çaldığı seslerdir. Doğaçlamasının en başlarından itibaren (5. Ölçü) akorların özellikle 5, 7 ve 11. derecelerini hedefleyip, kullanılacak olan sesleri akorların zayıf zamanından kuvvetli zamanına doğru bağlı olarak çaldığı, verilen örneklerde görülebilir.

Yukarıdaki şekiller, parti hareketi kullanımının dışında, "Tension – Release" (gerilim – çözülme) kavramı için ayrı bir örnek teşkil ederken ritmin kullanım farklılığı nedeniyle de duysal olarak oldukça zengin ve farklı bir tecrübe yaratmaktadır.

Şekil 4.17: Ben Wendel, 26-2

The image shows a single staff of musical notation for the piece '26-2' by Ben Wendel. The staff starts at measure 10 and features a sequence of chords: Gmaj7, Bb7, Ebmaj7, F#7, Bmaj7, D7, D-7, and G7. The notation includes a triplet of eighth notes in the first measure and a V-I cadence in the final measure.

Kaynak: Solo by Ben Wendel on "26-2", transcribed by Jonathan Rowden

Bir başka önemli tenor saksofon icracısı olan Ben Wendel, John Coltrane'in bestelediği 26-2 adlı parçada, parti hareketi tekniği olarak aynı notayı (G) birden fazla "V-I" kadansında kullandığı örnekte verilmektedir.

İlk akorun (GMaj7) birinci derecesine denk gelen Sol notası, B \flat 7 – E \flat Maj7 bağlantısında 6. ve 3. dereceleri, F \sharp 7 – BMaj7 bağlantısında ise tansiyon sesleri olan b \flat 9 ve b \flat 13 derecelerini tınlattmaktadır. Aynı nota yinelenirken diğer taraftan farklı dinamikler katması maksadıyla bazen zayıf zamanda, bazen ise güçlü zamanda bağlı bir biçimde çalınmıştır.

Şekil 4.18: Ben Wendel, 26-2

Kaynak: Solo by Ben Wendel on “26-2”, transcribed by Jonathan Rowden

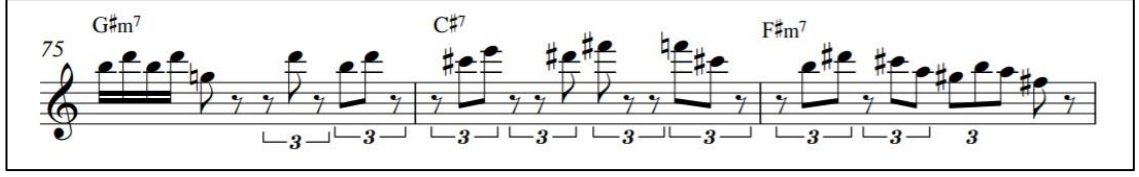
Ben Wendel’in 18. ölçünün sonunda çaldığı F \sharp , G7 akoru için artmış 7 li aralığı tınlatıp küçük bir tansiyon yaratırken bir sonraki F \sharp -7 akorunun 1. derecesine çözülmüştür. Aynı şekilde 19. ölçünün sonunda B \flat notasını kullanarak, B7 akorunun artmış 7’lisini çalıp kromatik bir inişle EMaj7 akorunun 11. derecesi olan A notasına ulaşmıştır. 20. ölçüdeki G7 akorunun üzerine inici bir biçimde çalınan “A \flat Majör Pentatonik” gamı ile b \flat 5, b \flat 9 ve b \flat 13 tınlatılarak tansiyon yaratılmış ve büyük 3’lü aralıkla yukarı atlanarak CMaj7’nin 1. derecesine gidilmiştir.

Bu tekniklere ek olarak, büyük bir çoğunlukla parçadaki “V-I” bağlantılarının da yarım ses aralıklar ile sağlanması, tınsal bağlamda normların dışında kalan bir duyum içermesine neden olmuştur.

Şekil 4.19: Joshua Redman, *The Shadow of Your Smile*

Kaynak: The Shadow of Your Smile, Solo by Joshua Redman, transcribed by Martin Uherek

Şekil 4.20: Joshua Redman, *The Shadow of Your Smile*



Kaynak: The Shadow of Your Smile, Solo by Joshua Redman, transcribed by Martin Uherek

Parti hareketlerinin içerdiği ritmik çeşitliliğe örnek olarak Joshua Redman'dan iki adet örnek verilmiştir. Tansiyon sesler olarak $b5$ ve $b13$ tercih edilirken, ton içi akor dereceleri olarak 1. ve 3. dereceler tınlatılmıştır. Çalınan notaların ritmik değerlerinin sürekli yer değiştirmesi, bir taraftan dinleyici açısından merak uyandırıcı bir unsur sayılabilirken, diğer taraftan da dikkatin sürekli icracının üzerinde kalmasını sağlayabilen etmenlerden bir tanesi olması açısından önemlidir.

Şekil 4.21: Seamus Blake, *Lets Call The Whole Thing Off*



Kaynak: Seamus Blake on "Let's Call the Whole Thing Off", transcribed by Jeff McGregor

Şekilde C-7'nin $b3$, 5 ve 9'lusu ve F7'nin 7, 9 ve 13'lüsü olan "Eb", "G" ve "D" sesleri, iki kez tekrarlı olarak çalınmış ve kadansın 1. derecesine dönüşte, kullanılan "Eb" ün, yarım ses aşağı bir hareketle "D" ye dönüştürüldüğü gözlemlenmiştir.

Bu küçük değişiklikle birlikte, aynı figür neredeyse 3. kez tekrar edilirken, Bbmaj7 akorunun da 3. ve 13. derecelerine ulaşılmıştır.

Şekil 4.22: Chris Potter, *Confirmation*

The image shows two staves of musical notation for the piece 'Confirmation' by Chris Potter. The first staff starts at measure 29 and the second at measure 34. The first staff contains the following chords: C⁷, B^{ø7}, E^{7b9} (with a triplet), A⁻⁷, D⁷, G^{Δ7}, and a circled A^{Δ7}. The second staff contains: F^{#ø7}, B^{7b9}, E⁻⁷, A⁷, D⁻⁷, G⁷, C⁷, B^{ø7}, and E^{7b9}.

Kaynak: Confirmation played by Chris Potter, transcribed by Adam Roberts

32. ölçünün ardından gayet yalın ve net olarak doğaçlamaya başlayan Chris Potter, 33. ölçüde bulunan GMaj7 akorunun üzerine “G Majör” triadını çalmaktadır. Daha sonra gelen F^{#-7b5} ve B^{7b9} akorlarının 3, 5, b9 ve 13. dereceleri, 35. ölçüdeki E-7 ve A⁷ akorlarının 3, 5, ve 7. dereceleri, 36. ölçü itibarı ile gelen D-7, G⁷, C⁷, B-7b5 ve E^{7b9} akorlarının ise 1, 3, b5, 5, 7, b9,11 ve 13. dereceleri tınlatılmaktadır.

Şekil 4.23: Chris Potter, *Confirmation*

The image shows a single staff of musical notation for the piece 'Confirmation' by Chris Potter, starting at measure 39. The chords shown are: A⁷, A⁻⁷, D⁷, G^{Δ7}, F^{#ø7}, and B^{7b9}.

Kaynak: Confirmation played by Chris Potter, transcribed by Adam Roberts

39. ölçüde A⁷'nin üzerine çalınmış olan ezgi dikkat çekmektedir. Bu ezginin tümü bir motif biçiminde ele alınarak, bir sonraki akorların seslerine uygun gelmesi koşuluyla paralel bir biçimde tekrar edilmiş, 41 ve 42. ölçülerde ise sadece son kısımlar değiştirilmek suretiyle seslendirilmiştir. 39 ve 40. ölçülerde akorların 3, b9, 9 ve 13. dereceleri çalınırken, 41 ve 42. ölçülerde 1, 3, 5, 7, b9, 9, 11 ve 13. Dereceler tercih edilmiştir. Charlie Parker'ın o dönemde oldukça sık olarak kullanmış olduğu b9 derecesinin tekrar içerisinde seslendirilmiş olması ise dikkat çekici bir ayrıntıdır.

1946 yılında Charlie Parker tarafından bestelenmiş olan *Confirmation* parçası, dönemi itibarı ile be-bop tarzında bir parçadır. Parça, bu tarzın karakteristik yapısı gereği o dönemde Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Coleman Hawkins, John Coltrane, Miles Davis ve Lester Young gibi ustalar tarafından akor derecelerinin seslerinin arpej olarak süratli bir biçimde çalınması şeklinde icra edilmekteydi. Chris Potter, bu örnekte icrasını tıpkı o dönemdeymişcesine seslendirmiş ve zaman zaman eski ustaların kullanmış olduğu cümlelere çeşitli göndermelerde bulunmuştur.

4.2 DOMİNANT 7'Lİ AKORLAR

Fonksiyon olarak bakıldığında tıpkı klasik müzikte olduğu gibi cazda da aynı görevi üstlenen dominant akorlar tonal müziğin beşinci derecesi olmasıyla beraber, 3 ve 7. derecelerinin oluşturduğu “Tritone” tınısından ötürü kök dereceye çözülme hissiyatı oluşturmaktadır. Bu özelliği nedeniyle konunun odak noktası olan caz armonisi konusunda oldukça sık bir biçimde karşılaşılabilecek olan dominant akorlar üzerine bireysel olarak uygulanan parti hareketleri incelenecek ve yapılan analizlerin içeriğine yer yer kullanılan ses dinamikleri ve motif analizleri eklenecektir.

Şekil 4.24: Seamus Blake, *Billie's Bounce*

Kaynak: Seamus Blake Billie's Bounce Solo, transcribed by Steve Neff

Yukarıda dominant 7'li akorlara uygulanan parti hareketleri örneklerinden biri olarak Seamus Blake'in yalın bir icrası görülmektedir. İlk ölçüde çeşitli ritmik figürler ile C7 akorunun 1, 3, 5 ve b7 derecelerini yukarı hareketli arpej olarak seslendiren Blake, b7 sonrası aynı yönde devam etmiş ve yarım ses daha yukarı hareket ederek G7 akorunun 3. derecesi olan “B” notasına ulaşmıştır.

İstikrarlı olarak yukarı yönlü arpeje devam edip G7'nin 5. derecesine ulaşmasının ardından arpej yönünü ters çevirip "F" ya inmiş ve böylelikle E7'nin tansiyon derecesi olan b9'a gelmiştir. 5. ve 6. ölçüde ise A-7 ve D7b9 akorları için paralel bir parti hareketi dikkat çekmektedir. A-7'de 5. ve 9. derecelere denk gelen "E" ve "B" çıkıcı hareketi, aynı aralık kullanılarak yarım ses aşağı hareketle "Eb" ve Bb" e dönüştürülmüş, dolayısıyla D7(b9)'un tansiyon sesleri olan b9 ve b13 çalınmıştır.

Şekil 4.25: Seamus Blake, *Billie's Bounce*



Kaynak: Seamus Blake Billie's Bounce Solo, transcribed by Steve Neff

9. ve 10. derecelerde çıkıcı ve inici olarak "G Mixolydian"¹⁶ gamının motif açısından tekrarlı kullanımı görülmektedir. Daha sonraki ölçülerde ise bu gama geçiş notaları olarak b3, b5, b9, b13 gibi tansiyon sesler kromatik bir biçimde eklenmiştir.

Şekil 4.26: Seamus Blake, *Billie's Bounce*



Kaynak: Seamus Blake Billie's Bounce Solo, transcribed by Steve Neff

Dominant akorlar üzerinde kullanılan gamlara örnek olarak, yukarıda verilen şekilde "Lydian b7"¹⁷ kullanımı görülmektedir. Tonal olarak gam ve akor seslerinde herhangi bir arıza ses içermeyen G7'nin 4. derecesini oluşturan "C" sesi, yarım ses tizleştirilir ise bu gama ulaşılmaktadır. 85. ölçüde görülen C7 akorunda da aynı gamın kullanımı mevcuttur.

¹⁶ "Mixolydian Scale" için: <http://www.pickupjazz.com/mixolydian-mode>

¹⁷ "The Acoustic Scale" için: <http://www.stationarywaves.com/2013/06/the-acoustic-scale.html>

C7'nin 4. derecesi olan "F" sesi yarım ses tizleştirilmiş ve "Lydian b7" birkez daha kullanılmıştır. Parti hareketi olarak ise ilk önce G7 için 11. ve 3. derece çalınmış, daha sonra bu hareket, benzer bir şekilde 11 ve #11 olarak seslendirilmiştir. Ayrıca 84. ölçüdeki "Gb" ve "D#" gibi geçiş notaları dışında 83. ölçüde tansiyon ses olarak G7'nin b13'ü olan "Eb" tercih edilmiştir.

Şekil 4.27: Seamus Blake, *Billie's Bounce*



Kaynak: Seamus Blake Billie's Bounce Solo, transcribed by Steve Neff

Yukarıdaki pasajda birbirine çok benzer şekilde kurgulanmış ritmik çeşitlemeler ve triadların çevrim olarak kullanımı dikkat çekmektedir. Parti hareketi olarak C7 ve G7 için 1, 3, ve 5. dereceler kullanılırken, 100. ölçüdeki E7(b9) akorunda bir önceki triadın aynısı uygulanmış, dolayısı ile diğer akorlardan farklı bir biçimde 5. ve 7. dereceler ve tansiyon ses olan b3 derecesi tercih edilmiştir.

Şekil 4.28: Seamus Blake, *Billie's Bounce*



Kaynak: Seamus Blake Billie's Bounce Solo, transcribed by Steve Neff

Şekil 4.28'de birtakım kromatik geçiş notaları dahil edilmiş 3'lemelerin ve "Triad" ların kullanımı görülmektedir. Tüm bu öğeler kullanılırken akorların 5, 9, 7, 11 ve 13. dereceleri dışında tansiyon sesleri olan b9 ve b13 kullanılmıştır.

Seamus Blake'in doğaçlamasına yoğun olarak dahil ettiği tüm tansiyon tansiyon sesler, tınısal olarak alışıl gelmişin dışında bir blues duyumu tecrübe edilmesine neden olmuş ve dinleyici açısından blues formu üzerine icra edilen doğaçlamalara örnek olarak çağdaş bir bakış açısı içermektedir.

Şekil 4.29: Mark Turner, *Along Came Betty*



Kaynak: Along Came Betty, Mark Turner's Solo, transcribed by Kevin Sun

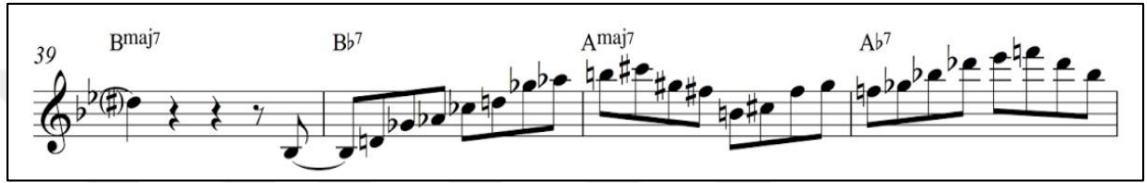
Mark Turner'ın "Along Came Betty" isimli parça üzerine icra etmiş olduğu doğaçlamadan bir bölüm görülmektedir. Turner, 6. ölçüdeki Bb7 akoru için önceden başlattığı triadları kullanmış ve bunların önüne veya aralarına bir sonraki triada bağlantı kurmak amacıyla geçiş notalarını dahil etmiştir. Ölçünün ilk 2 dördlüğü için Bb triadını, son 2 dördlüğü için ise F#, Bb ve D seslerini içeren "F# Triad" ını kullanmıştır. Bu arpejlere eklediği geçiş sesleri ise 9 ve naturel 11 derecelerini tınlattmaktadır.

Şekil 4.30: Mark Turner, *Along Came Betty*

Kaynak: Along Came Betty, Mark Turner's Solo, transcribed by Kevin Sun

12. ölçüde görülen D7 akorunun üzerine çalınmış olan “E♭ Minör” triadı dikkat çekmektedir. Dominant akorun yarım ses yukarısına denk gelen bu minor triadın çalınması neticesinde D7’nin ♭9 ve ♭13’ü olan tansiyon sesleri tınlatılmıştır. Buna ek olarak 14. ölçüde benzer şekilde B7 akorunun üzerinede “F Majör” triadı kurulmuş dolayısıyla B7’nin tansiyon dereceleri olan ♭9 ve ♭13 birkez daha tınlatılmıştır. Verilen pasajın son ölçüsünde ki A7 akoruna da “E Minör” triadının çevrimi kurulmuş, bunun sonucunda akorun 5, 7 ve 9. dereceleri seslendirilmiştir.

Şekil 4.31: Mark Turner, *Along Came Betty*



Kaynak: Along Came Betty, Mark Turner’s Solo, transcribed by Kevin Sun

Mark Turner, parçanın 40. ölçüsünde bulunan B♭7 akoruna önceden de kullanmış olduğu gibi ♭9 ve ♭13 tansiyonlarını tercih ederek çıkıcı bir motif seslendirmiştir. 42. ölçünün akoru A♭7 için G♭maj7 akorunun seslerini tercih etmiş, ölçünün sonunda ise 5. derecesi eksiltilmiş bir B♭ triadı kullanmıştır. Bu kullanım sonucunda diğer ölçülere kıyasla tamamıyla ton içinde kalmıştır.

Şekil 4.32: Mark Turner, *Along Came Betty*



Kaynak: Along Came Betty, Mark Turner’s Solo, transcribed by Kevin Sun

Turner’ın şekildeki B7 ve A7 akorları için kullandığı kromatik yaklaşım sesler içeren motifi görülmektedir. B7 için “G-F#” ve “E-D#”, A7 akoru için de “B♭-A” ve “C,B♭” sesleri kullanılmıştır. Bu kromatik yaklaşımlı sesler sonucunda 48. ölçüde “G” notasıyla ♭13, 50. ölçüde “C” notasıyla ♭3 dereceleri seslendirilmiştir.

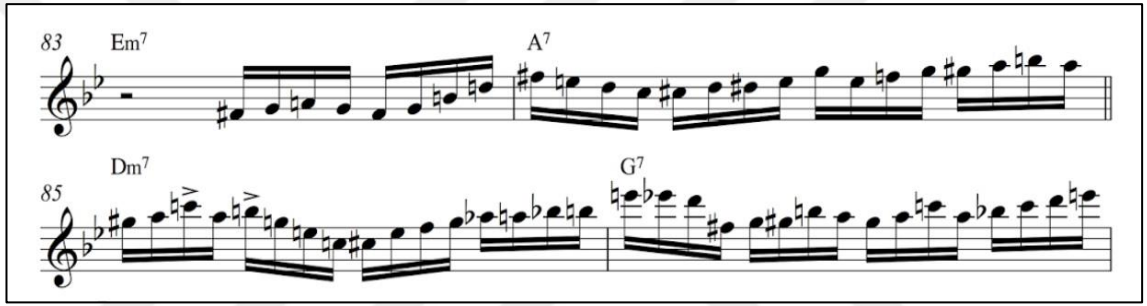
Şekil 4.33: Mark Turner, *Along Came Betty*



Kaynak: Along Came Betty, Mark Turner's Solo, transcribed by Kevin Sun

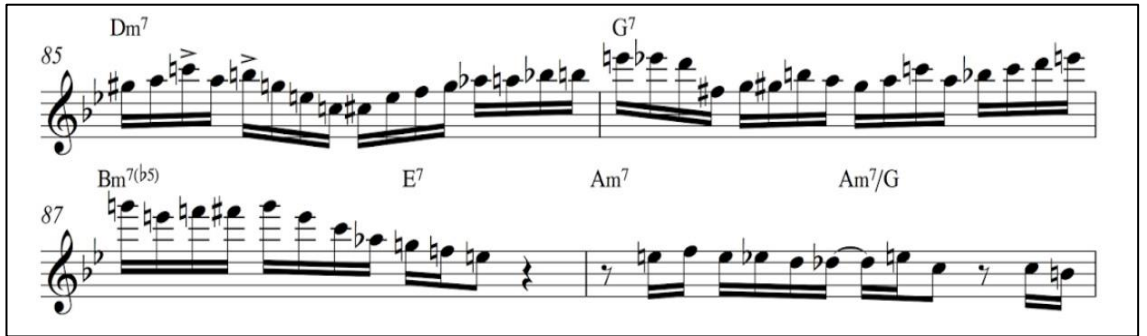
Örnekte görülen B7 akoru için seslendirilen “C” notasıyla birlikte, kendi içerisinde 7 adet modu bulunan “Armonik Major” gamının 5. derecesine denk gelen “B Mixolydian b9” un¹⁸ kullanıldığı görülmektedir.

Şekil 4.34: Mark Turner, *Along Came Betty*



Kaynak: Along Came Betty, Mark Turner's Solo, transcribed by Kevin Sun

Şekil 4.35: Mark Turner,; *Along Came Betty*



Kaynak: Along Came Betty, Mark Turner's Solo, transcribed by Kevin Sun

¹⁸ “The Harmonic Major Scale” için: <https://mikesmasterclasses.com/course/the-harmonic-major-scale/>

Şekil 4.36: Charlie Parker, *Billie's Bounce*

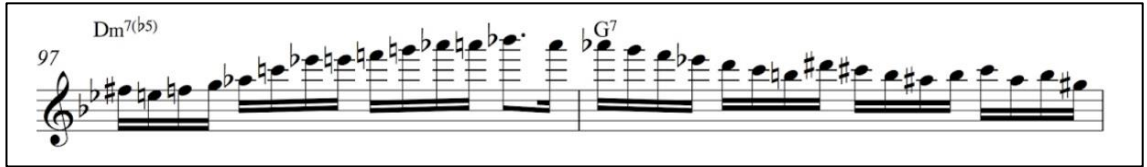


Kaynak: Charlie Parker Omnibook, 1978 Atlantic Music Corp.

Şekil 4.34’de bulunan A7 ve G7 akorlarının üzerine “Mixolydian” gamının çeşitli kromatik yaklaşım notaları eklenmiş versiyonları bulunmaktadır. Bu kromatik yaklaşım sesleri mevcut akorların $\flat 9$, $\flat 3$, $\flat 5$, $\flat 13$, $\flat 7$ gibi tansiyon derecelerini seslendirmektedir. 4.37 numaralı şekilde yer alan 86. ölçünün sonunda başlayıp 87. ölçüde devam eden cümlede, eski ustalardan biri olan Charlie Parker’a yapılan bir gönderme olduğu tespit edilmiştir.

Bir sonraki şekilde (4.38) verilen transkripsiyonda görülen cümle, adeta Charlie Parker’ın imzası olması niteliğini taşımaktadır ve kendisi tarafından o dönemde oldukça yoğun olarak kullanılmıştır. Mark Turner’ın bu imza cümleyi ufak bir modifikasyon dahilinde kullanması, hem eski ustalara saygı bağlamında hem de caz türünün köklerini detayları ile birlikte pratik etmiş olduğunun bir göstergesi olması bakımından ufak fakat önemli bir detaydır.

Şekil 4.37: Mark Turner, *Along Came Betty*



Kaynak: Along Came Betty, Mark Turner’s Solo, transcribed by Kevin Sun

Mevcut parçanın son örneği olarak şekilde görülmekte olan G7 akoru incelenmiştir. İçinde benzer olarak bol miktarda 16’lık notalar barındıran pasajda “Mixolydian” gamının 9. ve 13. derecelerinin yarım ses pesleştirilmesi ile oluşan “Armonik Minör” gamının kullanıldığı gözlemlenmiştir. Donanımında tamamen naturel sesler içeren “G Mixolydian” gamına “ $A\flat$ ” ve “ $E\flat$ ” eklenmiştir. Ayrıca zaman zaman aynı gama “#11” derecesi eklenerek “Lydian $\flat 7$ ” gamı kullanılmıştır.

Doğaçlamanın genel hatlarına bakıldığında, Mark Turner'ın icrasında uyguladığı tüm tekniklerin sonucu olarak ton ikliminin sürekli ve radikal bir değişim içerdiği aşıkardır. İçerdiği çok sayıda perdenin neticesinde fonksiyonel armoniye özgü bir tanım olan “temel tonalite” kavramı yer yer bulanıklaştırılarak kırılmıştır. Bu özellikle birlikte dinleyici üzerinde daimî bir merak uyandırma ihtimali kuvvetle muhtemeldir.

Şekil 4.38: Joshua Redman, 317 East 32nd Street



Kaynak: Joshua Redman's Solo From The Album Mark Turner, transcription by Andrew Frankhouse

Dominant akorlara uygulanan bir diğer triad örneği olarak Joshua Redman'dan bir pasaj verilmiştir. 3. ölçüdeki F7 akoru üzerine 1. çevrim olarak kurulmuş olan “B Majör” triadı görülmektedir. Bu triadın 1. ve 5. dereceleri, F7 akorunun donanımına göre tansiyon seslerine denk gelmekte olup akorun #9 ve #11 derecelerini tınlattmaktadır. Triadın kök derecesi olan B sesini uzatarak bir sonraki akor olan AMaj7'nin 9. derecesine bağlayarak çözülme sağlanmış ve duysal boyutta tınısal bir alacalanmaya neden olmuştur.

Şekil 4.39: Joshua Redman, 317 East 32nd Street



Kaynak: Joshua Redman's Solo From The Album Mark Turner, transcription by Andrew Frankhouse

13. ölçüde bulunan F7 akorunun üzerine kurulan EbMaj7 arpejiyle birlikte akorun 7, 9, 11 ve 13. dereceleri tercih edilmiştir.

Böylelikle akorun 1,3,5 ve 7 gibi temel dereceleriyle birlikte diğer tüm açılımları da genişletilmiş olarak duyurulmaktadır. Ton yelpazesinin bu teknikle genişletilmesiyle birlikte oldukça zengin bir tınıya ulaşılmıştır. Bu tekniğin oldukça benzer bir tablosu, arpejin farklı bir çevrimi kullanılarak bir sonraki akor için tekrarlanmıştır.

Şekil 4.40: Joshua Redman, 317 East 32nd Street

Kaynak: Joshua Redman's Solo From The Album Mark Turner, transcription by Andrew Frankhouse

Pasajın 24. ölçüsünde kromatik bir geçiş vasıtası ile F#7b9 akorunun b13 derecesi kullanılırken, sonrasında 1, 7 ve b9 gibi akor sesleri tercih edilmiştir. İlerleyen kısımlarda ağırlıklı olarak yine çeşitli kromatik geçiş notaları içeren akor sesleri inişli ve çıkışlı motiflerden oluşan hareketler ile seslendirilmiştir. Kullanılan motiflere yer yer büyük aralıklar eklenmiş, akor geçişleri sırasında o anki donanımına uygun olarak sesler de değiştirilerek figürlerin kullanımı tekrar edilmiştir.

Şekil 4.41: Joshua Redman, 317 East 32nd Street

Kaynak: Joshua Redman's Solo From The Album Mark Turner, transcription by Andrew Frankhouse

Önce ki şekillerde de görüldüğü üzere ağırlıklı olarak akorların donanımında var olan sesler kullanılmaya devam edilmiştir. Motif olarak şekil 4.41’de çıkıcı yönün kullanımı diğer şekillere nazaran daha ağır basmaktadır. Bununla beraber sazın sessel bağlamda dinamik aralığı oldukça geniş bir biçimde kullanılmaktadır.

Şekil 4.42: Joshua Redman, 317 East 32nd Street



Kaynak: Joshua Redman’s Solo From The Album Mark Turner, transcription by Andrew Frankhouse

Joshua Redman tüm kullandığı teknikleri benzer olarak uygulamaya devam ederken birde bunların üzerine üçlemeler eklemiştir ve yine ağırlık merkezi olarak tonalitenin içinde kalmıştır.

Şekil 4.43: Joshua Redman, 317 East 32nd Street



Kaynak: Joshua Redman’s Solo From The Album Mark Turner, transcription by Andrew Frankhouse

Redman, son olarak icrasına onaltılık notalar ve daha çeşitli ritmik figürler ekleyerek performansını oldukça zengin bir noktaya taşımıştır.

Bu performansta dikkat çeken husus, sanatçının dominant akorlar üzerinde tercih ettiği derecelerin genel hatları itibarı ile akor seslerinin derecelerinden oluşmuş olmasıdır. Diğer icracılara kıyasla, melodiler, fazla miktarda tansiyon sesler içermeden tamamıyla ton içinde kalınarak üretilmiştir. Genel anlamda farklı fikirler üretmek istenirken başvuru olan yöntem olan tansiyon sesleri tercih etmek çok daha rahat bir ortam sağlayabiliyorken, ton içinde kalınarak “güzel melodiler” üretmek, bir noktada tamamıyla kısıtlılıktan kaynaklı zorlayıcı bir icraya dönüşebilmektedir. Bu zorlukların ışığında çalınan melodilerin “güzel” bir içeriğe sahip olabilmesi ise tamamen icracının yüksek becerisine—ve gustosuna—tâbidir.

Şekil 4.44: Chris Potter, *Cryin Blues*

The image shows a musical score for Chris Potter's "Cryin Blues" in 4/4 time. It consists of three staves of music. The first staff has a G7 chord above it. The second staff has C7 chords above it. The third staff has E♭7 and G7 chords above it. The music is transcribed by Jeff McGregor.

Kaynak: Chris Potter on "Cryin Blues", transcribed by Jeff McGregor

Yukarıda verilmiş olan pasajın ilk 4 ölçüsünde Chris Potter'ın yalnızca iki adet nota ile doğaçlamaya başladığı görülmektedir. Bu kullanılan iki nota (G,F) vasıtası ile G7 akorunun 1. ve 7. derecelerini tınlatılmaktadır. 5. ölçüde bulunan C7 akorunun 5. derecesine geriden bağlı olarak birkez daha G notasını bağlayarak çözen Potter, bu yalın icrasına #11 perdesini (F#) de ekleyerek kromatik bir parti hareketiyle "Lydian b7" tınısını canlandırmıştır. 8. ve 9. ölçü bağlantısında ise tekrar yukarı yönlü kromatik bir hareket ile A♭ notasını kullanıp hem G7'nin b9. derecesini hemde E♭7'nin 11. derecesini seslendirmiştir. Bu pasajdaki önemli nokta Chris Potter'ın dar bir aralık çerçevesinde hem çok az sayıda nota kullanması, hem de en fazla yarım ses aralık ile tansiyon sesleri icrasına dahil etmiş olmasıdır. Ayrıca icranın seyrinin giriş, gelişme ve sonuç içermesi önemli bir husus olarak kabul edildiğinden ötürü dikkate alınması elzem bir pasajdır.

Şekil 4.45: Chris Potter, *Cryin Blues*

The image shows a musical score for Chris Potter's "Cryin Blues" in 4/4 time. It consists of a single staff of music. The first two measures have E♭7 chords above them. The next two measures have G7 chords above them. The music is transcribed by Jeff McGregor.

Kaynak: Chris Potter on "Cryin Blues", transcribed by Jeff McGregor

Doğaçlama yavaş yavaş geliştirilmeye devam edilirken 10. ölçüde kullanılan “G# Altered”¹⁹ gamının kullanıldığı tespit edilmiştir.

Ölçünün başında bulunan B notası da bu gamın kullanımı sonrasında yarım ses aşağı çekilerek G7 akorunun #9. derecesi seslendirilmiş, ve tekrar kromatik bir geçişle Am7 arpeji kullanılarak G7'nin 1, 9, 11 ve 13. dereceleri tınlatılmıştır.

Tonalitenin dışında olan bu melodiler sonlandırılırken ölçü sonunda aynı akorun naturel 7, #9, ve b13 perdeleri çalınarak tekrar gerilim yaratılmıştır. Bu tercihlerin sonucu olarak dinleyici, oldukça sürpriz unsurlara sahip bir ses örgüsünün ortasında kalacak, bir sonraki aşamayı duymak için daha merak içerisinde bir ruh haline sahip olacaktır.

Şekil 4.46: Chris Potter, *Cryin Blues*



Kaynak: Chris Potter on “Cryin Blues”, transcribed by Jeff McGregor

Ton iklimi duysal bağlamda sürekli gergin bir kıvamda devam ettirilirken G7 üzerine “Lydian b7” kullanımı sürdürülmüştür. Aralara serpiştirilen geçiş notaları ise tonalitenin #9 ve b13 gibi tansiyon perdelerini içermektedir.

¹⁹ “Altered Scale” için: <http://www.simplifyingtheory.com/altered-scale/>

Şekil 4.47: Chris Potter, *Cryin Blues*

Kaynak: Chris Potter on "Cryin Blues", transcribed by Jeff McGregor

Chris Potter, icrasının en başında kullanmaya başladığı #11 perdesi ile sinyallerini yansıtmış olduğu "Lydian" gamını, performansının gelişme bölümünde dahi dominant akorlar üzerine uygulamaya devam ederek, doğaçlamasının ilk ölçüden itibaren planlanmış olduğunu kanıtlamaktadır. Caz müziğinde doğaçlamanın seyrinin istikrarlı bir biçimde devam etmesinin önemli bir kavram olduğu varsayıldığından, bu bağlamda dikkat edilmesi gereken örneklerden bir tanesidir.

Şekil 4.48: Chris Potter, *Cryin Blues*

Kaynak: Chris Potter on "Cryin Blues", transcribed by Jeff McGregor

İcranın daha da ileri aşamasına bakıldığında dominant akorlar üzerine çeşitli arpejlerin ve triadların uygulandığı dikkat çekmektedir. 34. ölçüde bulunan Eb7 üzerine sırasıyla “D Major” ve “B Major” triadları kullanılmış, bunun neticesinde akorun naturel 7, #9 ve #11 dereceleri ve bir sonraki triad ile birlikte 1, #9 ve b13 dereceleri duyurulmuştur. 35. ve 36. ölçüdeki G7 akoruna ise F-7 akorunun sesleri çevrim biçiminde seslendirilmiştir. Bir sonraki ölçüde ise ritmik olarak üçlemeler içeren figürler görülmektedir. Bu figürler devam ettikçe aralarında yukarı yönlü tam ses aralıklar eşliğinde ilerlemekte ve beşli bir gruplama sonrasında cümle bitirilmektedir. Yoğun notalar içeren pasajın sonuna doğru saksofonun “Altissimo” bölümünden uzun seslerin kullanımına başlanmıştır.

Bu pasajda caz müziğinde karşılaşılabilecek oldukça sık olan triadların oldukça efektif bir kullanımı görülmüştür. Parça içerisinde tonalite bağlamında oldukça başka kapılar açabilmesi mümkün olan triadlar, düşünülerek kullanıldığında hem birtakım tansiyon seslere işaret etmekte, hem de performansın seyrini bazı zamanlarda bayağılıktan kurtarabilen araçlara dönüşebilmektedir. Burada izah edilmeye çalışılan husus, bir noktada tıpkı triad kullanımında olduğu gibi uygulanan bazı tekniklerin rastgele kullanılmış olmadığı, öncelikle tüm bu tekniklerin üzerinde uzun zamanlar geçirilmiş ve pratik edilmiş olması gerektiğidir. Yukarıdaki şekil analiz edildiğinde ortaya çıkan tablo ile bu gerekliliğin tüm şartlarının yerine getirilmiş olduğu açık ve nettir.

Şekil 4.49: Chris Potter, *Cryin Blues*

The image displays a musical score for Chris Potter's "Cryin Blues". It consists of four staves of music, each starting with a measure number (41, 45, 49, 53). The score is written in treble clef and features various chords and rhythmic patterns. The chords are labeled as C7, Eb7, and G7. The music includes eighth notes, quarter notes, and triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes). The notation is dense, particularly in the later staves, reflecting the "Altissimo" section mentioned in the text.

Kaynak: Chris Potter on “Cryin Blues”, transcribed by Jeff McGregor

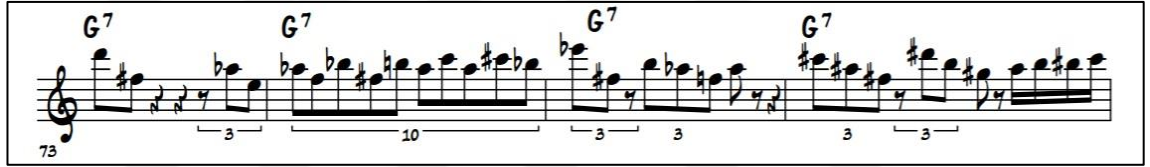
Şekil 4.50: Saksophonun Ses Aralığı



Kaynak: Sax Range, Wikipedia (erişim: 14.04.2018)

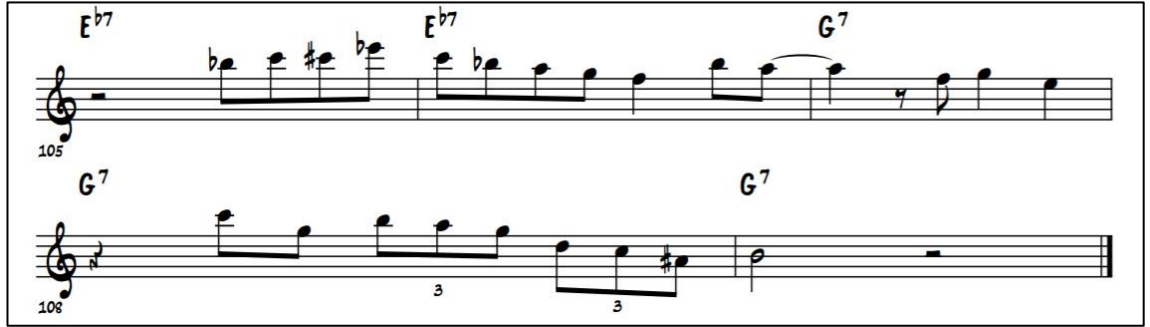
Chris Potter, doğaçlamasını adım adım geliştirmeye devam ederken, başlattığı “Altissimo” tekniğini de genişleterek icranın gelişme bölümünün son noktasına yaklaştığının sinyallerini vermektedir. Sanatçının bir sonraki adımına göre doğaçlamanın sonuç bölümüne geçilip geçilmediği daha rahat anlaşılacaktır.

Şekil 4.51: Chris Potter, *Cryin Blues*



Kaynak: Chris Potter on “Cryin Blues”, transcribed by Jeff McGregor

Şekil 4.52: Chris Potter, *Cryin Blues*



Kaynak: Chris Potter on “Cryin Blues”, transcribed by Jeff McGregor

Yukarıdaki pasajlarda görüldüğü üzere, şekil 4.51’de icranın gelişme bölümünün son noktası olduğu ve şekil 4.52’nin sonuç bölümü olduğu anlaşılmaktadır. Cümlelerin performatif bağlamda uygulanmasının ne kadar üstün bir teknik gerektiği kurulmuş olan kompleks ritimlere veya icrada kullanılmış olan sessel aralığa bakıldığında anlaşılabilir.

Şekil 4.50’de verilen tabloda, saksofonun normal şartlarda ulaşabileceği sessel aralık verilmiştir. Buna karşın, Chris Potter’ın bu aralık limitini ne denli aştığı ortadadır. Bu aralık çerçevesinde dahi, kurulan melodilerin rastgele olmadığı ve tamamıyla bilinçli olarak çalındığı rahatlıkla anlaşılabilir.

Şekil 4.53: Mark Turner, *Blues*

Kaynak: Mark Turner Solo From “Blues”, transcribed by Tim Lin

Kısa bir giriş gelişme sonuç performansı daha olarak Mark Turner tarafından icra edilmiş bir blues örneği verilmektedir.

Doğaçlamanın giriş kısımlarında bir önceki örnekte de olduğu gibi Turner’ın yalnızca iki – üç adet notayla performansına başladığı görülmektedir. Bu sesler 2. ölçüdeki Bb7 akoru için 3. ve 9. Dereceleri temsil ederken, 3. Ölçüde görülen F7 için 5. ve 13. Dereceleri tınlatmaktadır. Başlangıç için oldukça sade ve melodik sayılabilecek bu giriş sonrasında 6. ölçünün ortasında çalınmış olan 1. çevrim “F Majör” triadı dikkat çekmektedir. Bb7’nin #7 ve 9. derecelerini kullanıp bir sonraki akorun (F7) kök sesine ulaşmıştır. 8. ölçüde tekrarlanarak kullanılan F7 akorunun kök sesi olan F notası, bir sonraki ölçüde bulunan Gm7’nin 7. derecesine denk geleceğinden ötürü tınısal açıdan oldukça pürüzsüz bir geçiş olarak duyulmaktadır. Aynı tekniğin 10. Ölçüde bulunan C7 akoru için de uygulandığı görülmektedir. Farklı olarak 7. derece yerine bu sefer akorun 9. derecesi seslendirilmiştir. İki sefer üst üste bir sonraki akorun önemli bir derecesi, bir ölçü geriden gelerek seslendirilmeye başlanmıştır. Bu tekniğin kullanıldığı yere göre her defasında farklı sonuçlar verebilmesinin mümkün olması dolayısı ile sürpriz uygulamalı bir araç olduğu varsayılabilir.

Şekil 4.54: Mark Turner, *Blues*

The image shows a musical score for a solo in the key of F major, 12/8 time signature. The score is divided into three systems of four measures each. The first system (measures 13-16) starts with an F7 chord and features a melodic line with eighth notes. The second system (measures 17-20) begins with a Bb7 chord, followed by an F7 chord, and ends with a D7 chord. The third system (measures 21-24) starts with an F7 chord and concludes with a whole rest. The notation includes various accidentals and dynamics, and the piece ends with a double bar line.

Kaynak: Mark Turner Solo From “Blues”, transcribed by Tim Lin

13. ve 15. ölçülerin arasında bir figür misali sürekli tekrar edilerek kullanılmış olan C, D ve F notalarının, 5. derecesi atılmış bir Dm7 akorunun çevriminden türetildiği düşünülmektedir. Üzerine kullanıldığı iki akorda da 1, 3, 5, 6 ve 9 gibi derecelere denk gelmesinden ötürü melodinin blues formunun üzerinde modern bir tınıya sahip olduğu düşünülmektedir.

16. ölçüde #5, #9 ve b9 gibi tansiyon seslerin çalınmasından sonra yarım ses aşağıya kromatik bir hareket doğrultusunda gidilerek Bb7'nin 5. derecesi olan F notasına ulaşılmıştır. Aralarında çeşitli kromatik seslerde içeren “Mixolydian” gamlarından sonra 20. ölçüde bulunan D7'ye uygulanmış paralel aralıklar içeren bir figür mevcuttur. 21. ölçüye çözülme sağlanmadan önce “Tension – Release” yaratmak amacıyla uygulanan bu paralel figür sonrası 21. Ölçüye akorun 9. derecesine gidilerek tansiyon hissiyatı rahatlatılmıştır.

Şekil 4.55: Mark Turner, *Blues*

The image shows a musical score for a solo in the key of B-flat major. The score is written in treble clef and consists of four staves. The first staff starts at measure 25 and features chords F7, Bb7, F7, and Cm7. The second staff starts at measure 29 and features chords Bb7 and Cm7. The third staff starts at measure 33 and features chords Gm7, C7, F7, and SIDE D. The fourth staff starts at measure 37 and features a single chord F7. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. The text 'LAY BACK!' and 'SIDE D' are written above the notes in the third staff.

Kaynak: Mark Turner Solo From "Blues", transcribed by Tim Lin

Performansın son bölümünde yine bol miktarda kromatik nota eklenmiş gamların kullanımını görülmektedir. Tamamıyla bir sonraki akorun kilit dereceleri düşünülerek kullanılan bu kromatik sesler, hedef derecelere maksimum yarım ses uzaklıkta bulunmaktadır. Bu nedenden ötürü çözümlerin tümü duysal olarak alışlagelmişin dışında tınlamaktadır. İcranın son aşamasına geçildiğinden dolayı tımlar daha yalın bir hale bürünmüş, son akorun 1, 3, 5 ve 7. derecelerine parti hareketi uygulanarak performans sona erdirilmiştir.

Blues formunun üzerine doğaçlama çalınırken ağırlıklı olarak 7. derecenin vurgulanması ve buna paralel olarak pentatonik gamların yoğun olarak kullanılması da oldukça sık rastlanan bir durumdur. Mark Turner'ın bu çizgiyi ne denli kırdığı ve ne kadar farklı bir anlayış içerisinde doğaçlamasını geliştirdiği açıktır.

Turner, parçanın sahip olduğu tonalitenin dışında sesleri bol miktarda kullanmış olsa bile, çözüldüğü tüm kilit dereceleri ritmin kuvvetli zamanında vurgulayarak parçanın hangi ölçüsünde olduğunu rahatlıkla işaret edebilmektedir.

4.3 MİNÖR VE MAJÖR 7'Lİ AKORLAR

Caz armonisinde “Substitute” akorlar haricinde 2, 3, 6 ve 7. Derecelerde karşılaşılan minör akorlar ve 1 ve 4. derecelerde yer alan majör akorlar büyük bir önem teşkil etmektedirler. Yer aldıkları değişken dereceler neticesinde üzerlerine uygulanabilecek teknikler de bir o kadar değişkenlik ve bunun sonucunda bir çok farklı sonuçlar doğurabilmektedir. Çalışmanın bu bölümünde, daha önceki bölümlerdeki olguların tümü analiz edilmeye ve bu bağlamda oluşan neticeler betimsel olarak yorumlanmaya çalışılacaktır.

Şekil 4.56: Seamus Blake, *Jupiter*

The musical notation for the Jupiter Line by Seamus Blake is presented in two staves. The first staff begins at measure 1 and the second at measure 5. The first staff contains four measures with chords: E^b_{mi7} , E_{mi7} , $G^{\#}_{mi7}$, and G_{MA7} . The second staff contains four measures with chords: A_{MA6} , B^b_{MA6} , $C^{\#}_{mi11}$, and D_{MA6} . The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks like slurs and triplets.

Kaynak: Jupiter Line, Seamus Blake Solo, transcribed by Remi Bolduc

Seamus Blake pasajın ilk akoru E^b-7 'nin 7. derecesi olan D^b notasından icrasına başlamış, aynı şekilde 2. ölçüdeki akorun da (E_{m7}) 7. derecesini hedefleyerek ilk ölçünün 4. ritmik zamanından itibaren bağlı olarak seslendirmiştir. 3. Ölçüde mevcut olan akora ($G^{\#}-7$) da birebir aynı teknik ve ritmik figür uygulanırken bu sefer ölçünün 4. ritmik zamanında seslendirilen nota değiştirilmemiş, 4. ölçüdeki G_{Maj7} 'nin 7. Derecesi hedeflenerek tınlatılmıştır. Oluşturulan parti hareketi tekniği 5 ve 6. ölçülerde küçük bir değişiklik ile 3. dereceler hedeflenerek A_{Maj7} için $C^{\#}$, B^b_{Maj6} için D sesleri çalınmıştır. Bir sonraki akorun hedef derecesini bir önceki ölçüde tınlatma şekli verilen pasajda 4 kez tekrar edilmiştir.

Şekil 4.57: Seamus Blake, *Jupiter*

9 $E^{\flat}m7$ $E m7$ $G^{\sharp}m7$ $GMA7$

13 $A_{MA}6$ $B^{\flat}_{MA}6$ $G_{add}9$ D_{sus7}/F^{\sharp}

Kaynak: Jupiter Line, Seamus Blake Solo, transcribed by Remi Bolduc

9. ölçü "G \flat Majör" triadını da içeren bir cümle ile doldurulurken, kullanılan ritmik kalıp, birer ölçü atlamak suretiyle 11 ve 13. ölçülerde de tekrar edilmektedir. Bir önceki şekilde kullanılan geriden başlayarak bir sonraki akorun derecelerini hedefleme mantığı da aynı biçimde şekil 4.57'de kullanılmıştır. Akorların 3, 5, 9, 11 ve 13. dereceleri tınlatılmış, herhangi bir tansiyon ses kullanımı henüz tercih edilmemiştir.

Şekil 4.58: Seamus Blake, *Jupiter*

13 $A_{MA}6$ $B^{\flat}_{MA}6$ $G_{add}9$ D_{sus7}/F^{\sharp}

17 $F^{\sharp}m7$ $Gm7$ $Bm7$ $B^{\flat}_{MA}7$

21 $C_{MA}6$ $D^{\flat}_{MA}6$ E_{m11} $F_{MA}6$

25 $F^{\sharp}m7$ $Gm7$ $Bm7$ $B^{\flat}_{MA}7$

Kaynak: Jupiter Line, Seamus Blake Solo, transcribed by Remi Bolduc

15. ölçüde bir melodik fikir oluşturulmuş, 19. ölçüye dek birbirini oldukça andıran bir biçimde tekrarlı olarak seslendirilmiştir. Ayrıca halen geriden başlanarak 3 yerde akorların (B \flat maj7, D \flat maj6 ve Fmaj6) 3 ve 7. derecelerinin tınlatılmasına devam edilmektedir.

Şekil 4.59: Seamus Blake, *Jupiter*

Kaynak: Jupiter Line, Seamus Blake Solo, transcribed by Remi Bolduc

Şekil 4.26'nın 25. ölçüsünde üretilmiş olan ufak fikir, bu pasajda 8 yerde ufak değişimler içerisinde uygulanmıştır (29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37 ve 43. ölçüler). Aynı biçimde şekil 4.26'nın 15. ölçüsünde kullanılmış olan melodik figürün çok benzer bir versiyonu da 31, 39, ve 44. ölçülerde bulunmaktadır.

Seamus Blake, icranın başında kullandığı fikirleri yavaş yavaş geliştirilerek büyütmüş, aynı figürleri belli noktalarda tekrarlı bir biçimde seslendirmiştir. Spesifik olarak yaratılan dilin kendi içerisindeki tutarlılığının önemini vurgulamak amacıyla dikkate değer pasajlardır.

Şekil 4.60: Seamus Blake, *Jupiter*

Kaynak: Jupiter Line, Seamus Blake Solo, transcribed by Remi Bolduc

E \flat -7 üzerine çalınan gamın “Dorian #11” olduğu tespit edilmiştir. Bir anlamda oktatonik gama oldukça benzeyen “Dorian #11”e rastlamak oldukça ender zamanlarda mümkün olmaktadır.

E-7 akoru için 1. çevrim F#-7 ve E-7 sesleri arpej biçiminde çalınırken, G#-7’nin 7, 9 ve 11. Dereceleri tınlatılmış, GMaj7 akorunun üzerine “G Lydian” gamı çalınmıştır. Ek olarak saksofonun sessel olarak orta bölümlerinin dinamik olarak geniş bir aralık içerisinde kullanıldığını söylemek mümkündür.

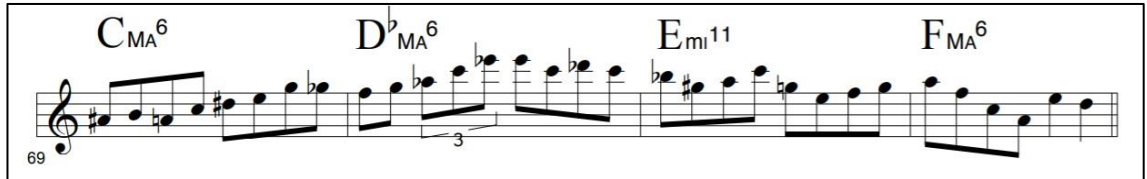
Şekil 4.61: Seamus Blake, *Jupiter*



Kaynak: Jupiter Line, Seamus Blake Solo, transcribed by Remi Bolduc

Yukarıdaki akorların üzerine oldukça sade bir anlayışla çeşitli kromatik geçiş notaları dahilinde melodiler çalınmaktadır. Tüm akorların üzerine ait oldukları “Ionian” gamları çalınmış, parti hareketi olarak AMaj6’nın 13, B \flat Maj6’nın 1, Gadd9 ve Dsus7 / F# akorlarının ise 9. dereceleri tercih edilmektedir.

Şekil 4.62: Seamus Blake, *Jupiter*



Kaynak: Jupiter Line, Seamus Blake Solo, transcribed by Remi Bolduc

Şekildeki pasajın parti hareketlerine yakından bakıldığında, ilginç sayılabilecek akor derecelerinin 69 ve 71. ölçülerde tercih edildiği görülmektedir. CMaj6’nın #13’ü, E-11’ in ise \flat 5 dereceleri ritmin kuvvetli zamanında çalınmıştır. Zayıf zamanlarda bu gibi tansiyon sesleri kromatik geçiş notası kapsamında ele almak olasıdır, fakat yukarıda iki ayrı yerde görülen derece tercihlerinin, kullanım sıklığı açısından pek nadir rastlanabilecek bir tablo olduğu söylenebilir.

Şekil 4.63: Seamus Blake, *Jupiter*

69 C_{MA}^6 $D^b_{MA}^6$ E_{mi}^{11} F_{MA}^6

73 $F^{\#}_{mi}7$ $G_{mi}7$ $B_{mi}7$ $B^b_{MA}7$

77 C_{MA}^6 $D^b_{MA}^6$ $B^b_{add}9$ $F_{sus}7/A$

Kaynak: Jupiter Line, Seamus Blake Solo, transcribed by Remi Bolduc

72. ölçüden itibaren icraya triad ve akor arpejlerinin eklendiği gözlemlenmiştir. FMaj6'nın üzerine "F Majör" triadı ve 76. ölçüdeki B \flat Maj7 için D-7 akoronun sesleri arpej olarak kullanılmaktadır. Burada esas ilgi çekici nokta 73, 75, 77 ve 79. ölçülerde çalınan notaların birbirine sessel ve ritimsel olarak çok yakın olmasıdır. F#-7 ve B-7 için "A Majör" triadının 2. çevrimi, Cmaj6 için ise "C Majör" triadının 1. çevrimi kullanılmıştır. Blake, üzerinde çalacağı akora uygun olacak bir şekilde mümkün olabilecek en küçük parti hareketi değişikliklerini uygulayarak yumuşak hatlı bir tını ortaya çıkarmıştır.

Şekil 4.64: Seamus Blake, *Jupiter*

93 $F^{\#}_{MA}6$ $G_{MA}6$ $E_{add}9$ $B_{sus}7/D^{\#}$

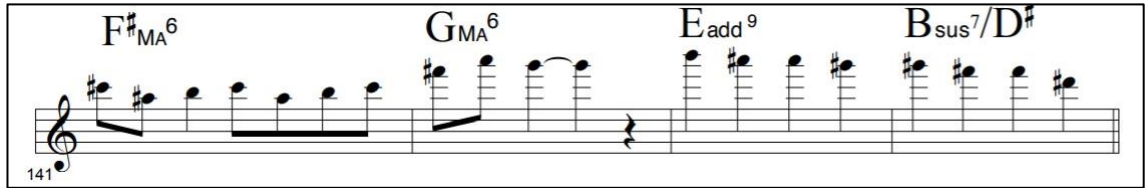
97 $E^b_{mi}7$ $E_{mi}7$ $G^{\#}_{mi}7$ $G_{MA}7$

101 $A_{MA}6$ $B^b_{MA}6$ $C^{\#}_{mi}11$ $D_{MA}6$

Kaynak: Jupiter Line, Seamus Blake Solo, transcribed by Remi Bolduc

Doğaçlama, uygulanan tüm tekniklerin üzerine, performansın monotonlaşmasına engel olabilecek araçlardan bir tanesi olan ritmik gruplama tekniğinin de eklenmesiyle geliştirilmeye devam edilmektedir. Saksofonun orta üst denebilecek ses aralığının çok kısıtlı bir bölümü kullanılmış, bu aralık içerisinde, derece tercihleri yönünden tansiyon seslerin ağır bastığı bir bölüm olmuştur.

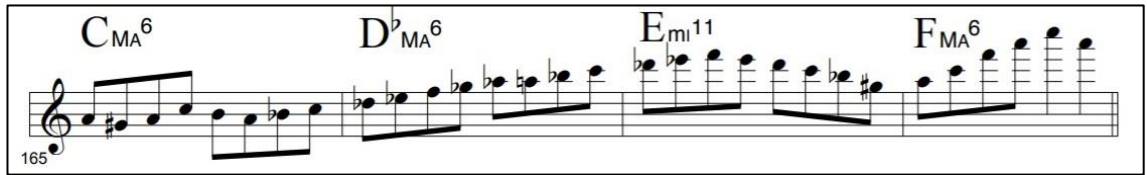
Şekil 4.65: Seamus Blake, *Jupiter*



Kaynak: Jupiter Line, Seamus Blake Solo, transcribed by Remi Bolduc

Tıpkı diğer bazı örneklerde olduğu gibi saksofonun sessel aralığının limitlerinin oldukça üzerine çıkıldığı bir pasaj verilmektedir. Bu denli zorlayıcı şartların olmasına karşın akorların 5, 9 ve 13. dereceleri net olarak seslendirilmiştir. Bu ses aralığında seslendirilen notalar, çoğu zaman bir ses efekti yaratmak maksatlı olduğu halde, yukarıda verilen pasajda adeta saksofonun doğal bir ses bölgesinde çalınıyormuş gibi bir duysal hissiyat söz konusudur.

Şekil 4.66: Seamus Blake, *Jupiter*



Kaynak: Jupiter Line, Seamus Blake Solo, transcribed by Remi Bolduc

Doğaçlama sırasında çalınan gamların, üzerine uygulanacak akorun donanımına göre değişime uğrayarak kesintisiz bir biçimde ve belli bir yönde devam etmesi, icranın akıcılığına büyük bir katkıda bulunmaktadır. Şekil 4.34, bu tekniğin kullanımı açısından örnek teşkil etmektedir. “Oktatonik” ve “Tam Ton”²⁰ gamları arasında bir ezgi duyumu mevcut iken, gam kullanımının standart dışı yaklaşımlardan bir tanesi söz konusudur.

²⁰ “The Whole Tone Scale” için: <https://www.teoria.com/articulos/aramirez/01.htm>

Şekil 4.67: Chris Cheek, *At Long Last Love*

A-7 A-7/G A-7 A-7/E

FMAJ7 A7 D-7

B-7(b5) E7 Fb D-7

Kaynak: At Long Last Love by Chris Cheek, transcribed by Katja Steffens

Doğaçlamaya ilk akor olan A-7'nin 9. derecesinden başlayan Chris Cheek, aynı ölçü içerisinde kullanmış olduğu ezgiyi bazı seslerin yerini değiştirerek 2, 3 ve 4. ölçülerde de tekrar ederek kullanmıştır. 5. ölçüdeki FMaj7 için 5. Derece tercih edilmiş, 7 ve 8. Ölçülerde bulunan D-7 akorunun üzerine "Dorian" dizisi kullanılmıştır.

Dorian çalınırken arada çalınan C# vesilesi ile melodik minör dizisine geçiş yapılmış, kromatik geçiş sesi olarak kullanılan F# sonrasında 9. ölçünün akoru B-7b5'in 13. Derecesine ulaşılmıştır. Minör 7 akorlarının üzerine melodik minör çalınması, dorian dizisine nazaran daha farklı bir tınıya sahip olduğundan, icranın gelişme aşamasının öncesinde farklı kapılar açabilmesi nedeniyle önemli bir ayrıntıdır.

Şekil 4.68: Chris Cheek, *At Long Last Love*

FMAJ7 Gsus4 AbMAJ7 DbMAJ7

A-7

Kaynak: At Long Last Love by Chris Cheek, transcribed by Katja Steffens

13. ölçüdeki FMaj7'nin 3. Derecesinin seslendirilmesiyle devam eden pasajda aralara sekizlik boşluklar ilave edilmiş ezgiler katılarak akorların 3 ve 5. dereceleri tınlatılmış, 19 ve 20. ölçülerde "A Dorian" dizisi çalınmıştır. Ayrıca ilk 2 ölçüde bazı sesler sabit tutulup diğerleri kaydırılarak parti hareketi uygulanmaktadır.

Şekil 4.69: Chris Cheek, *At Long Last Love*

33

Kaynak: At Long Last Love by Chris Cheek, transcribed by Katja Steffens

Alternatif parti hareketi uygulamalarına başka bir örnek daha şekil 4.37'de verilmektedir. A-7 ile başlayan pasajda, akorun 5. derecesi olan E sesi sabit tutularak 1, 3, 7, ve 9. Dereceler tınlatılmıştır. Diğer taraftan şekil 4.35'in 7. ölçüsünde uygulanan ezgi, ufak bir modifikasyona uğrayarak aşağı yöne çevrilmiştir.

Caz doğaçlamanın bir manada anlık kompozisyon olarak nitelendirildiği düşünüldüğünden, başta uygulanan tekniklerin aynı biçimde veya değiştirilerek tekrar uygulanması, tıpkı şarkı formunda olan bir parçanın melodisinin son bölümde tekrar edilmesine benzer bir etki yaratmaktadır. Bu bağlamda Chris Cheek'in performansı dikkate değer özelliktedir.

Şekil 4.70: Chris Cheek, *At Long Last Love*

45

Kaynak: At Long Last Love by Chris Cheek, transcribed by Katja Steffens

Bir önceki şekilde işaret edilen ezgisel ve ritimsel tekrar meselelerinin bu pasajda da halen devam ettiği görülmektedir. FMaj7 için 5, GSus4 için 13, Abmaj7 için 3 ve Dbmaj akorunda b5. dereceleri seslendirilmektedir.

Şekil 4.71: Chris Cheek, *At Long Last Love*

53

Kaynak: At Long Last Love by Chris Cheek, transcribed by Katja Steffens

54. ölçüden itibaren başlayan kromatik aralıklı akor yürüşüne, Chris Cheek'in tamamıyla kromatik bir diziyle karşılık verdiği izlenmiştir. Fakat bu kromatik dizi çalınırken Ebmaj7'nin 7. derecesi, E7'nin #9. derecesi ve Fb'nın 11. derecesi kullanılmaktadır. Rastlantısal tınlamaya son derece müsait olabilen kromatik gamın bu denli akor dereceleri hedeflenerek parti hareketi uygulanabilmesi, ciddi derecede yoğun çalışma ve pratiğin sonucu olarak mümkün olmaktadır. Bu noktada Chris Cheek'in icrası, bahsedilen şemanın performans bağlamında son derece açık bir yansıması olmaktadır.

Şekil 4.72: Chris Cheek, *At Long Last Love*

57

Kaynak: At Long Last Love by Chris Cheek, transcribed by Katja Steffens

F#-7b5'in üzerine uzatılarak kullanılan C sesi (b5. derece) bir sonraki ölçüde bulunan 2 akora da uygulanarak parti hareketi kullanılmıştır. Böylelikle ilk akorun b5. derecesi tınlattılırken, aynı ses F-6 için 5. dereceye ve C6 için 1. dereceye denk gelmektedir.

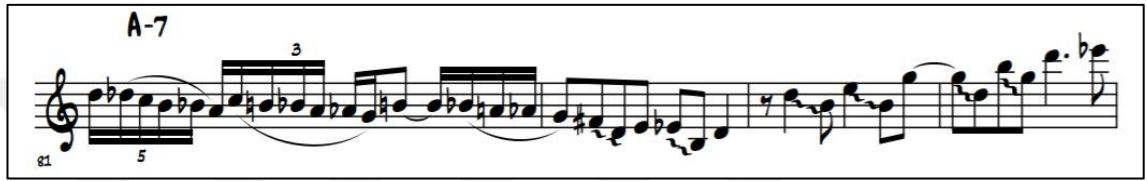
Şekil 4.73: Chris Cheek, *At Long Last Love*

61

Kaynak: At Long Last Love by Chris Cheek, transcribed by Katja Steffens

Şekil 4.41'in ilk akoru D-7 üzerinde kromatik gam kullanımına devam edilerek G7'nin 11. derecesine yine kromatik bir aralık aracılığı ile ulaşılmıştır. Daha sonra G7 akoruna E-7'nin sesleri arpej biçiminde ve 1. çevrim olarak seslendirilirken, C6'nın üzerine CMaj7'nin sesleri kullanılmıştır. 63. ölçünün sonunda ise bir ezgi yaratılmış ve bu ezgi daha sonra gelecek olan akorların seslerine göre değişime uğratılmak suretiyle tekrar edilmektedir.

Şekil 4.74: Chris Cheek, *At Long Last Love*



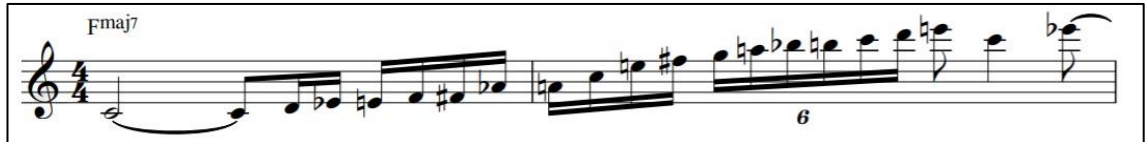
Kaynak: At Long Last Love by Chris Cheek, transcribed by Katja Steffens

Transkripsiyonun 81. ölçüsüne gelindiğinde Cheek'in 4 vuruş içerisinde seslendirmiş olduğu komplike ritm değerlerine sahip bir tablo mevcuttur.

Bol miktarda kromatik yaklaşım sesleri içeren pasajın ritmik bağlamda bu denli keskin ve hatasız olarak çalınabilmesinin duyum olarak tecrübe edilebilmesi pek düşük ihtimalle mümkün olabilmektedir.

Genel tabloya bakıldığında Chris Cheek'in performansının ne kadar farklı ve sürpriz unsurlara sahip olduğu görülebilmektedir. Tüm bu tekniklerin üzerine birde icracının sahip olduğu kendine has ve karakteristik ses örgüsü eklendiğinde ortaya çıkan sonuç bambaşka tecrübelerle işaret etmektedir.

Şekil 4.75: Chris Potter, *Four*



Kaynak: Chris Potter's 2011 Solo on Four, transcribed by Ramsey Castaneda

Ritmik ve armonik olarak kompleks unsurlar içeren bir başka pasaj şekil 4.43’de Chris Potter tarafından seslendirilmiştir.

Bir önceki icracıyla derece kullanımı açısından da oldukça benzer niteliklerde sahip olan yukarıdaki pasajda, FMaj7’nin 5. ölçüsüyle giriş yapılmış ve Maj7 donanımında bir akor için tansiyon derece olan $\flat 7$ derecesine gidilerek kurulan cümle tamamlanmaktadır. Çalınan ezgilerin yüksek ölçüde kompleks unsurlara sahip olduğu örneklere bir yenisinin eklenmesi açısından dikkat çekici bir pasajdır.

Şekil 4.76: Chris Potter, *Four*

11 Gmin7 C7 Fmaj7/A

14 Abmin7 Db7 Gmin7 C7

Kaynak: Chris Potter’s 2011 Solo on Four, transcribed by Ramsey Castaneda

İcranın devamında kromatik bir iniş sonrası seslendirilen “B \flat Majör” triadı ve yine yarım ses yukarı hareketle 12. ölçünün akoru C7’nin tansiyonu olan $\flat 9$ derecesine ulaşıldığı görülmektedir. Ab-7 akoru için ilk önce $\flat 9$ derecesinin kullanımı tercih edilirken daha sonra bir başka tansiyon ses olan $\flat 13$. derece tınlatılıp Db7’nin 3. derecesine gidilmiş ve G-7’nin 5. derecesine bir başka kromatik çözülmeye parti hareketi kullanılmıştır. 16. ölçüde bulunan C7’ye ise üçüncü kez $\flat 9$ derecesinin seslendirildiği görülmektedir.

Chris Potter’ın tıpkı diğer yeni nesil saksofon icracılarının da olduğu gibi Coleman Hawkins, Charlie Parker, Lester Young, John Coltrane, Ben Webster, Dexter Gordon veya Sonny Stitt gibi eski saksofon ustalarının yolundan ilerlediği düşünüldüğünde, o dönemlerde özellikle “ii-V-I” kadansları üzerinde yoğun bir şekilde uygulandığı görülen $\flat 9$ derecesini bu kadar sık kullanması, izlemiş olduğu bu yolun en doğal sonuçlarından bir tanesidir.

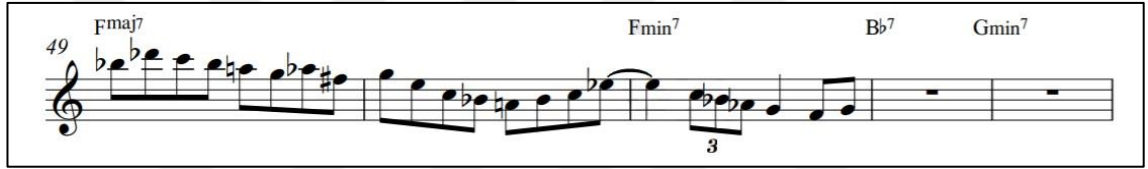
Şekil 4.77: Chris Potter, *Four*



Kaynak: Chris Potter's 2011 Solo on Four, transcribed by Ramsey Castaneda

FMaj7'nin 3, 7, 9, 11 ve 13. derecelerinin sesleri ikişer kez tekrar edilmek suretiyle parti hareketi kullanılmışken, 35. ölçüde bulunan F-7 akorunun da 1, 5, 7, 9 ve 11. derecelerinin tınlatıldığı verilen pasajda görülmektedir. Ayrıca çalınan seslerin birbirleri arasında mevcut olan paralel hareket, doğaçlamanın duysal dinamiğine büyük bir hareket kazandırmaktadır.

Şekil 4.78: Chris Potter, *Four*



Kaynak: Chris Potter's 2011 Solo on Four, transcribed by Ramsey Castaneda

49. ölçüde bulunan FMaj7'nin üzerine ilk olarak çalınan kromatik gamın ardından C7 akorunun sesleri arpej olarak seslendirilmiş ve bir sonraki akor olan F-7'nin 7. derecesine tekabül eden E_b sesine ulaşılmıştır. Çalınan C7 akorunun sesleri neticesinde ilk akorun (FMaj7) 5 ve 7. dereceleri kullanılırken, 9 ve 11 gibi açılım dereceleri de seslendirilmiştir. Böylelikle daha farklı ve zengin bir akor tınısı elde edilmektedir.

Şekil 4.79: Mark Turner, *Lennie's Groove*

The musical score for 'Lennie's Groove' is presented in four staves. The first staff (measures 1-4) is labeled $D^{\flat}_{\min}\Delta^7$. The second staff (measures 5-8) is labeled $C_{\min}\Delta^7$. The third staff (measures 9-12) is labeled $D^{\flat}_{\min}\Delta^7$. The fourth staff (measures 13-16) is labeled $C_{\min}\Delta^7$. The score includes various musical notations such as notes, rests, and triplets.

Kaynak: Lennie's Groove, Mark Turner's Solo, transcribed by Remi Bolduc

Saksofon icracısı Mark Turner'ın 2010 yılında bestelediği *Lennie's Groove* isimli parça, eski ustalardan piyanist Lennie Tristano'ya (1919 – 1978) itafen yazılmıştır. Melodik strüktür incelendiğinde, Lennie Tristano ile birlikte Mark Turner'ın kuşkusuz en çok etkilendiği saksofon ustalarından biri olan Warne Marsh'ın (1927 – 1987) büyük etkileri olduğu da açıkça görülmektedir.

Parçanın oldukça karmaşık bir ana melodi ve ritmik unsurlara sahip olmasına karşın, 6. ölçüden itibaren değerleri değişken suslar içeren küçük cümlelerle doğaçlama çalmaya başlayan Mark Turner, bu komplike yapıyı devam ettireceğinin sinyallerini vermektedir. 4'er ölçülük akorlardan oluşan şekil 4.79'da açıkça görüldüğü gibi bazı sesler tekrar edilmek suretiyle parti hareketleri uygulanarak 5. ölçünün akoru C -Maj7'nin 1, $\flat 3$, 5, 7, 9 ve 11. dereceleri tınlatılmaktadır. Devamında 9. ölçüde (D^{\flat} -Maj7) 1, 7, 9, 11 ve 13. dereceler kullanılırken, 13. ölçüde (C -Maj7) 3, $\flat 7$ ve 9. dereceler seslendirilmiştir.

Şekil 4.80: Mark Turner, *Lennie's Groove*

Kaynak: Lennie's Groove, Mark Turner's Solo, transcribed by Remi Bolduc

İlk akorun (D^b-Maj7) 5, 7 ve b9 dereceleri üzerine parti hareketi sürdürüldükten sonra çeşitli arpej, triad ve kromatik seslerin doğaçlamaya dahil edildiği görülmektedir. Çalınan gamlar en tepe noktasına ulaştığında, aşağı yönlü arpejler eşliğinde geri dönmek suretiyle spesifik olarak kullanılmaktadır. Seslerin dinamik aralıklarının oldukça geniş olduğu bu genel tabloya bakıldığında, gelişme bölümüne geçilmeye başlandığını söylemek mümkündür.

Şekil 4.81: Mark Turner, *Lennie's Groove*

Kaynak: Lennie's Groove, Mark Turner's Solo, transcribed by Remi Bolduc

Parçanın B bölümüne bakıldığında enstrümanın en pes sesi olan B^b'den başlanarak, en tiz seslerinden biri olan C[#] 'e kadar gamların oluşturulmuş olduğu görülmektedir. Bu gamlar çalındığı sırada, gidilen yön doğrultusunda bir yandan hiç duraklama yapılmamış, diğer yandan da değişen akorlara göre 1, 5, 7, 9 ve 13 gibi dereceler hedeflenerek çözümlenmiş ve sağlanmıştır.

Bu denli yoğun nota kullanımına rağmen, gerçekleştirilen çözümlerin ne kadar küçük aralıklar vasıtasıyla yapıldığı da önemli bir ayrıntıdır.

Şekil 4.82: Mark Turner, *Lennie's Groove*

Kaynak: Lennie's Groove, Mark Turner's Solo, transcribed by Remi Bolduc

Form olarak bestenin C ve A bölümlerine dönüldüğünde, en başta uygulanmış olan ufak seslerle parti hareketi kullanımı tekrar edilmektedir. Fakat ilk bölümün aksine daha az nota kullanılmış ve dinamik aralık daha dar tutulmuştur.

Tüm akorların sadece 7. derecelerine parti hareketi uygulanmış olması ve bu seslerin bir ölçü öncesinden bağlı olarak çalınmış olması da spesifik olması açısından önemli bir ayrıntıdır.

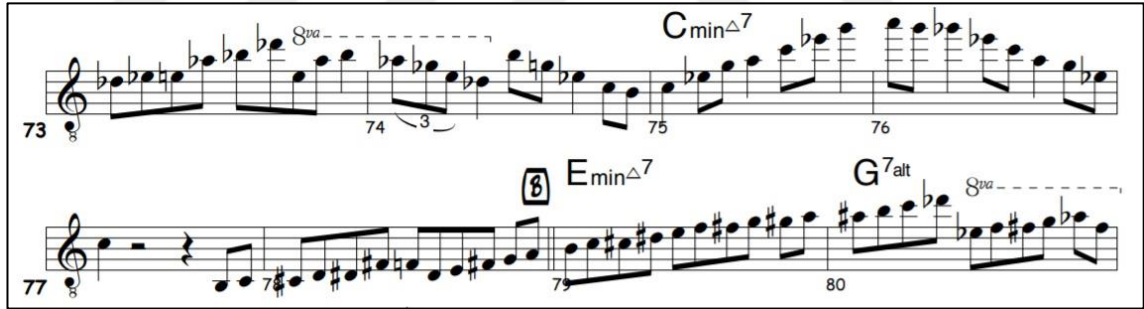
Şekil 4.83: Mark Turner, *Lennie's Groove*

Kaynak: Lennie's Groove, Mark Turner's Solo, transcribed by Remi Bolduc

52. ölçü itibarı ile çalınan arpejlerin birbirine bağlanma şekli ve bu arpejlerin birbirleriyle olan ilişkisi şekilde görülmektedir. İstikrarlı bir biçimde tüm arpejler pesten tize doğru gidecek şekilde çalınmış, bu arpejlerin kök sesleri arasında çok küçük aralıklar kullanılmıştır. 53 ve 54 gibi ölçülerde, çalınacak olan arpejlerin kök sesleri ritmin son vuruşlarına denk getirilerek oldukça komplike bir duyum meydana gelmekle beraber, Turner'ın 4'er ölçülük tekrarlar çalınan akorların üzerine kendi akorlarını yaratarak kendine farklı alanlar açtığını söylemek mümkündür.

Özellikle ünlü trompetçi Miles Davis'le birlikte 1950'li yılların sonlarında ortaya çıkan "Modal Caz" dönemi ve sonrasında, bu türün özelliği olarak oldukça az akor kullanılmasından dolayı icracıların kendi akorlarını yaratmasına oldukça sık rastlanmaktadır. Bu durumda *Lennie's Groove*'un hem kompozisyon, hemde doğaçlama bağlamında bu türden oldukça beslendiğini söylemek mümkündür.

Şekil 4.84: Mark Turner, *Lennie's Groove*



Kaynak: Lennie's Groove, Mark Turner's Solo, transcribed by Remi Bolduc

Gelişme bölümünün ortalarına gelindiğinde, icraya tenor saksofonun en tiz bölümü olan "Altissimo" aralığı melodiler eşliğinde dahil edilmiş, bu aralıkta çalınan melodilerin teknik olarak fazlasıyla zorlayıcı olmasına karşın, rastlantısal hiçbir öğeye yer verilmemiş olduğu anlaşılmaktadır. Tüm akorların derecelerine ufak aralıklarla çözülme sağlanmış olması ve bu geçişlerin son derece akıcı olarak ilerlemesi, uygulanan tüm tekniklerin bilinçli olarak kullanıldıklarını kanıtlar nitelikindedir.

Şekil 4.85: Mark Turner, *Lennie's Groove*

D^bmin^Δ7

93 94 95 96

Cmin^Δ7

97 98 99 100

Kaynak: Lennie's Groove, Mark Turner's Solo, transcribed by Remi Bolduc

Adeta ayrı bir kompozisyon yapılmış gibi istikrarlı bir şekilde ve adım adım gelişme bölümünün son noktalarına gelindiği ve sonuç bölümüne geçiş yapılıyor olduğu, kullanılan seslerin yoğunluğu ve sonraki atılacak adımın gidişatı neticesinde anlaşılmaktadır. Oldukça bol miktarda 16'lık ve 3'lemeler içeren pasajda kimi zaman akorun almış olduğu donanım neticesinde melodik minör gamı vurgulanmış, geçişler sırasında da yoğun olarak kromatik sesler bu gam seslerinin aralarına serpiştirilmiştir.

Şekil 4.86: Mark Turner, *Lennie's Groove*

D^bmin^Δ7

101 102 103 104

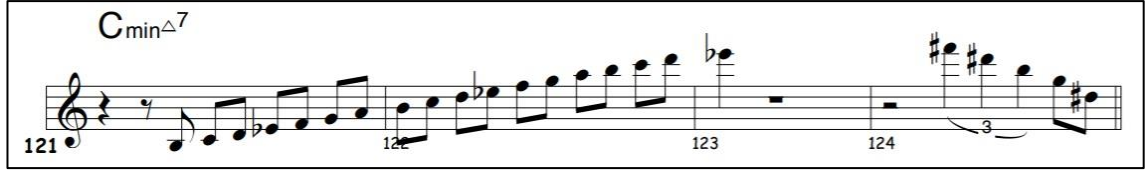
Cmin^Δ7

105 106 107 108

Kaynak: Lennie's Groove, Mark Turner's Solo, transcribed by Remi Bolduc

101. ölçü itibarıyla sonuç bölümüne gelindiği anlaşılan pasajda, bir kez daha teknik olarak oldukça zorlayıcı seviyede "Altissimo" aralığının kullanıldığı görülmektedir. Yer yer notalar tekrar edilip birbirlerine bağlı olacak şekilde seslendirildikten sonra, 105. ölçünün sonundan itibaren triadların uygulanmaya başlandığı görülmektedir. "G Majör" triadının birkaç kez tekrar edilerek inici ve çıkıcı olarak seslendirilmesinden sonra, ufak bir sessel değişiklik sonucu "E^b Majör" triadı kullanılmıştır.

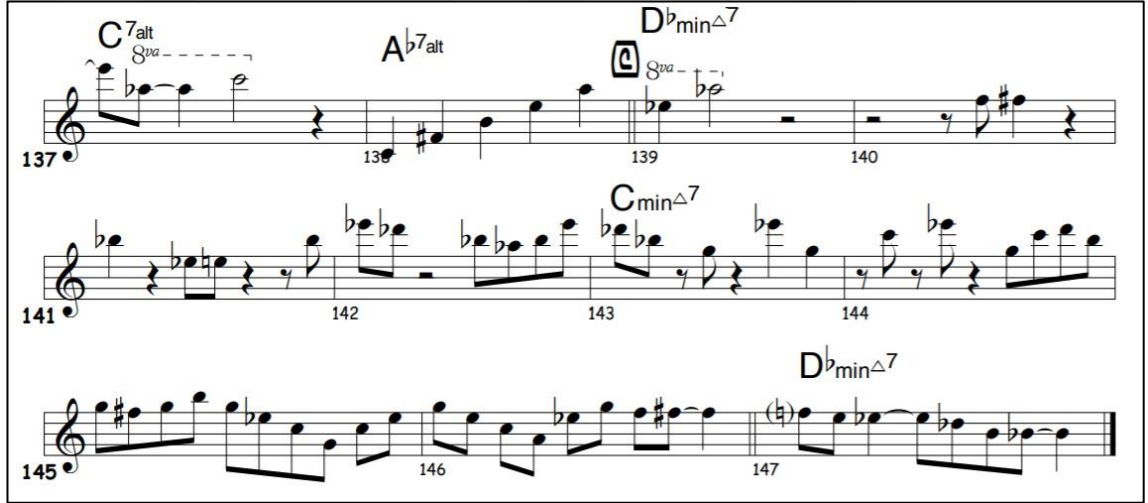
Şekil 4.87: Mark Turner, *Lennie's Groove*



Kaynak: Lennie's Groove, Mark Turner's Solo, transcribed by Remi Bolduc

Mark Turner'ın son ölçülerde çalım şeklini mümkün olabilecek en yalın hale dönüştürerek akor donanımının da gerektirdiği gibi, 7. derecesinden başlamak koşuluyla "C Melodik Minör" çalmaktadır.

Şekil 4.88: Mark Turner ; *Lennie's Groove*



Kaynak: Lennie's Groove, Mark Turner's Solo, transcribed by Remi Bolduc

Şekil 4.88'de görüldüğü üzere icramın son bölümünde, C7alt akorunun üzerine 1, 3 ve ♭13 dereceleri seslendirilmek suretiyle parti hareketi uygulanmış, 138. ölçüde bulunan Ab7alt'ye "C Lydian" gamının sahip olduğu sesler çıkıcı yönlü arpej biçiminde çalınmaktadır. Pasajın en başında uygulanmış olan kesintili notalar içeren parti hareketi tekniği, formun en sonunda 141. ölçüden itibaren tekrar edilerek icraya son verilmiştir.

Verilmiş olan *Lennie's Groove* örneğinde ki dikkat edilmesi icap eden nokta, Turner'ın sadece akorlar üzerinde kullanmış olduğu dereceler değil, bu dereceleri nasıl ve ne şekilde kullanmış olmasıdır.

Notaların çalınmış olduğu zamanların sürekli değişim içerisinde olması, bu sesler arasında mesafe olarak yer yer bir oktavı aşan aralıklar bulunması, ayrıca sazın neredeyse tüm dinamik aralığının aktif olarak kullanılmış olması bu bölümü önemli kılan unsurlardan sadece bazılarıdır. Performansın giriş, gelişme ve sonuç bağlamında incelenmesi sonucunda ise giriş bölümüne uygun olacak kadar yalın, gelişme bölümünde rahatlıkla devam ettirilebilecek kadar da büyük niteliklere sahip ezgiler çalınmış, adım adım ilerlenerek gelişme ve en nihayetinde sonuç bölümüne ulaşarak performans bitirilmiştir.



5. BULGULAR

90 sonrası kuşaklara mensup tenor saksofoncuların parti hareketleri bağlamında kullanmış olduğu tüm teknikler analiz edilmiş, bunun sonucunda elde edilen veriler aşağıda maddeler halinde verilmiştir;

i Performansın en başında çeşitli fikirlerin oluşturulması ve bu fikirlerin giriş, gelişme ve sonuç dahilinde sürekli geliştirilmesi. Örnek şekiller: 4.44, 4.47, 4.52, 4.53, 4.67, 4.80, 4.84, 4.85, 4.88.

ii Tension & Release kavramının icraya dahil edilmesi. Örnek şekiller: 4.3, 4.7, 4.11, 4.14, 4.16, 4.38, 4.54, 4.76, 4.81, 4.84.

iii Çeşitli triadların kullanımı ve bu triadların akorların önemli derecelerine denk getirilmesi. Örnek şekiller: 4.4, 4.7, 4.22, 4.27, 4.28, 4.29, 4.30, 4.31, 4.38, 4.48, 4.53, 4.57, 4.63, 4.76, 4.80, 4.86.

iv Çalınacak olan melodilerin bazı noktalarda bir oktavı aşan aralıklar içermesi ve melodilerin zaman zaman akorların tansiyon derecelerini tınlatması suretiyle standart dışı bir tını elde edilebilmesi. Örnek şekiller: 4.1, 4.8, 4.88.

v Yoğun olarak arpej kullanımı dahilinde önemli derecelerin tınlatılması. Örnek şekiller: 4.6, 4.24, 4.29, 4.39, 4.48, 4.60, 4.63, 4.80, 4.83, 4.88.

vi Paralel hareketler aracılığıyla kromatik olarak çeşitli triadlar kullanıp çözülme sağlamak. 7, 23, 24, 54, 55, 77.

vii Geniş dinamik aralık elde etme maksatlı 1 oktav aralığına sahip motifler eklenmesi. Örnek şekiller: 4.1, 4.8, 4.41, 4.80, 4.88.

viii Akorların önemli derecelerine mümkün olan en küçük aralıklar ile bağlantı kurulması. Örnek şekiller: 7, 11, 14, 38, 54, 76, 81, 84.

ix Pentatonik gam içinde gezinirken bir sonraki gelecek akora yarım veya tam ses aralıklarla çözülmek. Örnek şekiller: 4.11, 4.18, 4.55.

x Oktatonik gam kullanmak suretiyle bir sonraki akora yarım ses aralıklarla çözülmek. Örnek şekiller: 4.12, 4.61, 4.66.

xi Melodik kalıplar oluşturmak ve bu kalıpları tekrarlı olarak kullanmak. Örnek şekiller: 4.1, 4.4, 4.13, 4.43, 4.57.

xii Duysal olarak zengin ve farklı bir tını yaratmak için kompleks öğelere sahip ritmik figürler kullanmak. Örnek şekiller: 4.9, 4.14, 4.20, 4.27, 4.43, 4.48, 4.56, 4.57, 4.64, 4.74, 4.75, 4.79.

xiii Farklı dinamikler katmak maksadıyla çalınacak notayı gelecek akorun önemli bir derecesine bir ölçü geriden bağlı bir biçimde seslendirmek. Örnek şekiller: 4.44, 4.53, 4.57, 4.58.

xiv Çalınan notaların ritmik değerlerinin sürekli yer değiştirmesi, dinleyici açısından merak uyandırıcı bir unsur ve dikkatin sürekli icracının üzerinde kalmasını sağlar. Örnek şekil: 4.20.

xv Yer yer eski dönem saksofon ustalarının imzalaşmış cümlelerinden ufak alıntılar kullanmak. Örnek şekiller: 4.23, 4.36, 4.79.

xvi Mixolydian gamı içerisinde kalmak koşuluyla motifler oluşturmak. Örnek şekiller: 4.25, 4.33, 4.36, 4.37, 4.54.

xvii Ritmik çeşitlemeler ve çevrim olarak triadlar kullanmak. Örnek şekiller: 4.27, 4.30, 4.38, 4.39, 4.48, 4.53, 4.54, 4.61, 4.63, 4.73.

xviii Alışlagelmişin dışında bir blues duyumu yaratmak için b7 derecesinden başka dereceleri hedeflemek. Örnek şekil: 4.28.

xix Zaman zaman sadece donanımın belirttiği ton içinde kalarak çalmak. Örnek şekiller: 4.31, 4.43.

xx Oluşturulan motiflerin aralarına kromatik yaklaşım sesleri dahil etmek. Örnek şekiller: 4.32, 4.36, 4.74.

xxi Mixolydian gamının b9 gibi farklı varyasyonlarını kullanmak. Örnek şekil: 4.33.

xxii Eski ustaların imza cümlelerini ufak modifikasyonlar uygulamak koşuluyla seslendirmek. Örnek şekil: 4.36.

xxiii Tamamen ton dışında kalarak fonksiyonel armoni duyumundan uzaklaşarak modern bir tını elde etmeye çalışmak. Örnek şekil: 4.54.

xxiv Akor arpejlerinin farklı çevrimlerini kullanmak. Örnek şekiller: 4.27, 4.30, 4.38, 4.39, 4.48, 4.53, 4.54, 4.61, 4.63, 4.73.

xxv Saksofonun sessel aralığını en alttan başlayıp mümkün olan en tiz notaya kadar çalmak suretiyle çok geniş bir biçimde kullanmak. Örnek şekiller: 4.48, 4.49, 4.64, 4.65, 4.84, 4.86.

xxvi Saksofonun sessel aralığını ve nota sayısını mümkün oldukça dar olarak kullanmak. Örnek şekil: 4.82.

xxvii Uygulanan tekniklerde istikrarlı ve spesifik olmak. Dolayısıyla duyum olarak rastgelelik unsurunu yok etmek. Örnek şekiller: 4.59, 4.80, 4.82.

xxviii İcraya anlık radikal değişimler ekleyerek sürpriz unsurlar oluşturmak. Örnek şekiller: 4.1, 4.37.

xxix İcranın en başında kullanılmış olan fikirleri, performans devamında sürekli geliştirmek. Örnek şekiller: 4.4, 4.47, 4.50, 4.59.

xxx Tıpkı şarkı formatında olduğu gibi icranın başında kullanılan melodik fikri, icranın en sonunda tekrar etmek. Örnek şekil: 4.69.

xxxı b9 veya b13 gibi dereceleri kuvvetli zamanda seslendirmek. Örnek şekil: 4.62.

xxxii Tansiyon sesleri yoğun bir şekilde kullanarak parti hareketleri kullanmak. Örnek şekiller: 4.28, 4.85.

xxxiii Saksofonun olabilecek en tiz bölgesinde melodiler çalarak çok sık kullanılan efektif kullanım duygumunu yok etmek. Örnek şekiller: 4.48, 4.49, 4.64, 4.65, 4.84, 4.86.

xxxiv Oktatonik ve whole tone gibi farklı tınıya sahip gamları kullanarak çeşitli ezgiler yaratmak. Örnek şekil: 4.66.

xxxv Minör 7 akorlarının üzerine dorian dizisine ek olarak melodik minör gamından oluşan melodiler eklemek. Örnek şekiller: 4.67, 4.85, 4.87.

xxxvi Rastlantısallığa yer vermeksizin kromatik gam kullanarak akorlar arası geçişlerde parti hareketi uygulamak. Örnek şekiller: 4.71, 4.84.

xxxvii Kullanılan ritmik unsurlarda performatif bağlamda keskin ve net bir icra sunmak. Örnek şekiller: 4.22, 4.74.

xxxviii Bireysel çalışmalar neticesinde tamamen özel bir tını ve dil oluşturmak.

xxxix Ritmik veya melodik bağlamda kompleks unsurlara sahip melodiler seslendirmek. Doğaçlamanın dinamiğini geliştirmek için çalınan melodi ve motiflerin aralarına dinamik veya sessel olarak paralellik ilişkisi dahil etmek. Örnek şekil: 4.75.

xl Akorlara parti hareketi uygularken 1, 3, 5, 7 gibi ana sesler dışında 9, 11, 13 gibi açılım derecelerini eklemek. Örnek şekil: 4.78.

xli İcra esnasında çalınan parçanın sahip olduğu akorların yerine armonik olarak ilişkisi bulunan farklı akorlar yaratmak. Örnek şekil: 4.83.



6. SONUÇ

Caz müziğinin en önemli, hattâ adeta ancak dipsiz bir kuyu betimlemesiyle açıklanabilecek olan öğelerinden bir tanesi doğaçlamadır. Kuşkusuz bu müzikle icracı olarak ilgilenen her bireyin üzerinde en çok zaman geçirdiği unsurdur. Performans gerçekleştiren bireylerin kendi içinde tutarlı, yaratıcı ve spesifik özelliklere sahip bir dil vasıtasıyla doğaçlamaya her an hazır olmaları gerekir. Tıpkı diğer türlerde olduğu gibi cazın da farklı bir dil olduğu varsayılırsa, yeni bir dil öğrenmenin gerekliliği olan kurallar ve daha önce kurulmuş kelimeler ve cümleler taklit edilip ezberlenir, belli bir noktaya ulaşılmamasının ardından, öğrenilen tüm bu bilgiler harmanlanabilir ve kişi, kendine has cümlelerini oluşturmaya başlar. Ancak, tüm bu hadiselerin gerçekleşebilmesi için fundamental bilginin çok iyi öğrenilmesi ve üzerinde uzun zamanlar harcanarak çalışılması elzemdir. Aynı şekilde, caz müziği ile vokal veya enstrümanist ayırt etmeksizin ilgilenen kişiler için, bu kuralların tümü birebir geçerlidir.

Doğaçlamayı geliştirmenin anahtarlarından bir tanesi olan transkripsiyon, müzisyenler tarafından çeşitli yöntemler oluşturularak yıllardır uygulanmaktadır. En sık uygulanan yöntemlerden biri, melodileri kulaktan çıkartarak ezberlemek ve melodisi çalışılan ses kaydıyla birlikte aynı anda çalmaya çalışmaktır. Bu yöntemin, bir taraftan sağladığı çeşitli katkıları bulunurken, diğer taraftan caz müzisyenlerinin icralarının, ezberlenen pasajların çalınmasından ibaret olması gibi bir probleme neden olabildiğine de rastlamak mümkündür. Bu çalışma, kendini doğaçlama bağlamında geliştirme isteğinde olan müzisyenlerin, yapacakları transkripsiyonları çok daha verimli bir forma dönüştürerek, pasajlardan çıkardıkları unsurları farklı kombinasyonlar dahilinde deneyerek ve tecrübe ederek uygulamalarına ve kendi dillerini geliştirmek hususunda yardımcı olacaktır. Ayrıca doğaçlamalar, rastgelelik veya bilinçsizlik unsurlarından büyük ölçüde arınacaktır. Çalışmanın daha ileri bir boyuta götürülme isteği hasıl olur ise, bu alanda uzman olan diğer müzisyenler ve ustalar ile görüşmeler yapıp, farklı öneriler alınması veya parti hareketleri ve diğer unsurların, başka ne gibi başlıklar altında ele alınabileceğinin ve çalışılabileceğinin tartışılması uygun adımlar olacaktır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Mulholland, J., Hojnacki T., 2013. *The berklee book of jazz harmony*. Berklee Press.
Boston: USA.

Wyatt, K., Schroeder, C., 1998. *Harmony & theory*. Musicians Institute Press.



Süreli Yayınlar

- Brown, M., 1986. *Schenker, the diatonic and the chromatic in schenker's theory of harmonic relations*. Journal of music theory, vol. 30, no. 1.
- Clarkson, T., 2009. *Chromatic thirds relations in the improvisations of Mark Turner*. Sydney: The Sydney Conservatorium of Music at the University of Sydney.
- Dahlke, A. R., 2003. *An analysis of Joe Lovano's tenor saxophone improvisation on "misterioso" by Thelonious Monk: an exercise in multidimensional thematicism*. Texas: University of North Texas.
- Dunn, T., 2010. *Harmony and voice leading in jazz improvisation: formulating an analytical framework for a comparative analysis of a Bill Evans and Herbie Hancock performance of hancock's dolphin dance*. Canada: University of Ottawa.
- Emerzian, J. J., 2008. *Saxophonist Mark Turner's stylistic assimilation of Warne Marsh and the tristiano school*. Long Beach: California State University.
- Freedly, D. R., 2003. *Brecker's blues: transcription and theoretical analysis of six selected improvised blues solos by jazz saxophonist Michael Brecker*. Ohio: The Ohio State University.
- Harvey, S. P., 2016. *Jazz chamber music: an analysis of Chris Potter's imaginary cities and a musical composition*. Ohio: Youngstown State University.
- Lorentz, J., 2008. *The improvisational process of saxophonists George Garzone with analysis of selected jazz solos*. New York: New York University.
- Minness, L. C., 2013. *Ben Wendel : the manipulation of sound and 'shapes' in the construction of an improvised solo*. Australia: Edith Cowan University.

Moezel, P., 2013. *Joe Henderson 's harmonic approach to improvisation within the duo setting in his 1992 quintet album, lush life: the music of Billy Strayhorn.* Australia: Edith Cowan University.

Page, T., 2009. *Motivic strategies in improvisations by Keith Jarrett and Brad Mehldau.* Helsinki: Sibelius-Akatemia

Vashlishan, M., 2008. *The origins of David Liebman's approach to improvisation.* New Jersey: William Paterson University.



Diğer Yayınlar

Albano, J., *Understanding Audio to MIDI in Logic Pro X*. [online]

<https://ask.audio/articles/understanding-audiotomidi-in-logic-pro-x> [accessed 10 05 2018]

Anon., *iZotope RX Noise Reduction in Action*. [online]

<https://fernandogros.com/izotope-rx-noise-reduction-in-action> [accessed 10 05 2018]

Anon., *Time Stretching & Pitch Shifting*. [online] <https://en.audiofanzine.com/pitch-shifter-time-stretcher/editorial/articles/time-stretching-pitch-shifting-comparison-part-i.html> [accessed 10 05 2018]

Anon., *Triads and seventh chords*. [Online]

<http://www.openmusictheory.com/triads.html> [Accessed 07 05 2018]

Anon., *The Octatonic Scale*. [Online] http://decipheringmusictheory.com/?page_id=724 [Accessed 07 05 2018]

Anon. *Learning the altered scale*. [Online] <http://www.simplifyingtheory.com/altered-scale/> [Accessed 07 05 2018]

Blakelock, S., *The Mixolydian Mode: A Complete Guide*. [Online]

<http://www.pickupjazz.com/mixolydian-mode> [Accessed 07 05 2018]

Bolduc, R. *Lennie's Groove*. [Online]

<http://www.remibolduc.com/downloads.php?dl=3&page=7> [Accessed 08 05 2018]

Bolduc, R. *Seamus Blake – jupiter*. [Online]

<http://www.remibolduc.com/downloads.php?dl=3> [Accessed 08 05 2018]

Castaneda, R. *Chris Potter – four*. [Online]

<http://www.ramseycastaneda.com/transcriptions/chris-potter/chris-potter-transcription-four.pdf> [Accessed 08 05 2018]

Doherty, B. *Joshua Redman – straight no chaser*. [Online]

<http://www.sokillingman.com/wp-content/uploads/2012/07/redman-bb.pdf>
[Accessed 08 05 2018]

Doherty, B. *Chris Potter – all the things you are*. [Online]

<http://www.bendohertyjazz.com/attya-potter.pdf> [Accessed 08 05 2018]

Frankhouse, A., *Joshua Redman – 317 east 32nd street*. [Online]

<http://www.andrewfrankhouse.com/PDF/JR317Bb.pdf> [Accessed 08 05 2018]

Lin, T., *Mark Turner Solo From “Blues” Yam Yam*. [Online]

<https://static1.squarespace.com/static/55e4b28ae4b06cf73ad5fe9b/t/55ea712ae4b0518639d48f9b/1441427754078/Mark+Turner+Blues+from+YamYam.pdf>
[Accessed 08 05 2018]

Lippincott, T., *The Harmonic Major Scale*. [Online]

<https://mikesmasterclasses.com/course/the-harmonic-major-scale/> [Accessed 07 05 2018]

Long, R., 2013. *The Acoustic Scale* [Online]

<http://www.stationarywaves.com/2013/06/the-acoustic-scale.html> [Accessed 07 05 2018]

Mcgregor, J., *Mark Turner on firm roots*. [Online]

<http://www.jeffmcgregormusic.com/mark-turner.html> [Accessed 08 05 2018]

- Mcgregor, J., *Chris Potter – cryin blues*. [Online]
<http://www.jeffmcgregormusic.com/chris-potter.html> [Accessed 08 05 2018]
- Mcgregor, J., *Chris Potter – cryin blues*. [Online]
<http://www.jeffmcgregormusic.com/chris-potter.html> [Accessed 08 05 2018]
- Mcgregor, J., *Chris Potter – cryin blues*. [Online]
<http://www.jeffmcgregormusic.com/chris-potter.html> [Accessed 08 05 2018]
- Mcgregor, J., *Seamus Blake on lets call the whole thing off*. [Online]
<https://smallslive.files.wordpress.com/2016/07/seamus-blake-lets-call-the-whole-thing-off-final-draft.pdf> [Accessed 08 05 2018]
- Mcneal, C., 2015. *Chris Potter – cherokee in 10 keys*. [Online]
http://charlesmcneal.com/uploads/-Cherokee10_CPotter_.pdf [Accessed 08 05 2018]
- Neff, S., 2015. *Seamus Blake “billie’s bounce” tenor saxophone solo transcription*. [Online] <http://www.neffmusic.com/blog/2015/12/seamus-blake-billies-bounce-tenor-saxophone-solo-transcription> [Accessed 08 05 2018]
- Panach, A., 2013. *Chris Cheek – skylark*. [Online]
<http://impromastering.com/transcriptions/82> [Accessed 08 05 2018]
- Ramirez, A., 2001. *The whole tone scale*. [Online]
<https://www.teoria.com/articulos/aramirez/01.htm> [Accessed 08 05 2018]
- Roberts, A. 2012. *Chris Potter – confirmation*. [Online]
<http://www.adamrobertsmusic.com/2012/03/chris-potter-plays-confirmation>
[Accessed 08 05 2018]

Rowden, J., *Ben Wendel on 26-2*. [Online]

<https://thejazzlab.wordpress.com/2012/10/26/ben-wendel-on-john-coltranes-26-2/>
[Accessed 08 05 2018]

Saindon, E., 2014. *Tension and resolution*. [Online] <https://www.berklee.edu/berklee-today/summer-2014/tension-and-resolution> [Accessed 07 05 2018]

Senior, Mike., *Celemony Melodyne DNA Editor* [online]

<https://www.soundonsound.com/reviews/celemony-melodyne-dna-editor>
[accessed 10 05 2018]

Steffens, K., *Chris Cheek – at long last love*. [Online]

<http://impromastering.com/transcriptions/42> [Accessed 08 05 2018]

Sun, K., 2015. *Mark Turner – along came betty*. [Online]

<http://www.thekevinsun.com/2015/08/mark-turner-on-along-came-betty-two.html>
[Accessed 07 05 2018]

Uherek, M. *Joshua Redman – the shadow of your smile*. [Online]

<http://martinuherek.com/media/transcriptions/joshua-redman-transcriptions/the-shadow-of-your-smile> [Accessed 08 02 2018]

EKLER



Ek A.1 Ben Wendel on "26-2", transkripsiyon

"26-2" by John Coltrane
Solo by Ben Wendel - Tenor Sax
2nd Chorus: Macro Approach

Trans:
Jonathan Rowden

Gmaj7 B^b7 E^bmaj7 F[#]7 Bmaj7 D7 D-7 G7

6 Cmaj7 E^b7 A^bmaj7 B7 E-7 A7 A-7 D7

10 Gmaj7 B^b7 E^bmaj7 F[#]7 Bmaj7 D7 D-7 G7

14 Cmaj7 B^b7 E^bmaj7 F[#]7 Bmaj7 D7 Gmaj7

18 D-7 G7 F[#]7 B7 E^bmaj7 G7 Cmaj7

22 F-7 B^b7 E^bmaj7 A-7 D7

26 Gmaj7 B^b7 E^bmaj7 F[#]7 Bmaj7 D7 D-7 G7

30 Cmaj7 B^b7 E^bmaj7 F[#]7 Bmaj7 D7 Gmaj7

"26-2" by John Coltrane
Solo by Ben Wendel - Tenor Sax
2nd Chorus: Macro Approach

Trans:
Jonathan Rowden

Chord progression for the first staff: Gmaj7 B^b7 E^bmaj7 F[#]7 Bmaj7 D7 D-7 G7

Chord progression for the second staff: Cmaj7 E^b7 A^bmaj7 B7 E-7 A7 A-7 D7

Chord progression for the third staff: Gmaj7 B^b7 E^bmaj7 F[#]7 Bmaj7 D7 D-7 G7

Chord progression for the fourth staff: Cmaj7 B^b7 E^bmaj7 F[#]7 Bmaj7 D7 Gmaj7

Chord progression for the fifth staff: D-7 G7 F[#]-7 B7 Emaj7 G7 Cmaj7

Chord progression for the sixth staff: F-7 B^b7 E^bmaj7 A-7 D7

Chord progression for the seventh staff: Gmaj7 B^b7 E^bmaj7 F[#]7 Bmaj7 D7 D-7 G7

Chord progression for the eighth staff: Cmaj7 B^b7 E^bmaj7 F[#]7 Bmaj7 D7 Gmaj7

Ek A.2 Chris Cheek on “At Long Last Love”, transkripsiyon

AT LONG LAST LOVE

SOLO CHRIS CHEEK

GUITAR

5

9

13

17

21

25

29

©

2 AT LONG LAST LOVE

A-7 A-7/G A-7 A-7/E

33

FMAJ7 A7 D-7

37

B-7(b5) E7 F6 D-7

41

FMAJ7 Gsus4 A^bMAJ7 D^bMAJ7

45

A-7

49

C^bB^bADD9/D E^bMAJ7 E7 F6

53

F[#]-7(b5) F-6 C^b E-7 A7

57

D-7 G7 C^b FMAJ7 G7sus4 G[#]DIM

61

The image displays a musical score for the song "At Long Last Love". It consists of eight staves of music, each with a set of guitar chords written above it. The chords are: A-7, A-7/G, A-7, A-7/E, FMAJ7, A7, D-7, B-7(b5), E7, F6, D-7, FMAJ7, Gsus4, A^bMAJ7, D^bMAJ7, A-7, C^bB^bADD9/D, E^bMAJ7, E7, F6, F[#]-7(b5), F-6, C^b, E-7, A7, D-7, G7, C^b, FMAJ7, G7sus4, and G[#]DIM. The melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure numbers 33, 37, 41, 45, 49, 53, 57, and 61 are indicated at the start of their respective staves.

AT LONG LAST LOVE

3

65 A-7 A-7/G A-7 A-7/E

69 FMAJ7 A7 D-7

73 B-7(b5) E7 F6 D-7

77 FMAJ7 Gsus4 AbMAJ7 DbMAJ7

81 A-7

85 C6 BbAdd9/D EbMAJ7 E7 F6

89 F#-7(b5) F-6 C6 E-7 A7

93 D-7 G7 C6 FMAJ7 G7sus4 G#dim

97

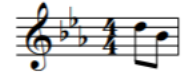
Detailed description: This is a guitar chord chart for the song 'At Long Last Love'. It consists of ten staves of music in treble clef. The first staff (measures 65-68) features chords A-7, A-7/G, A-7, and A-7/E. The second staff (measures 69-72) features FMAJ7, A7, and D-7. The third staff (measures 73-76) features B-7(b5), E7, F6, and D-7. The fourth staff (measures 77-80) features FMAJ7, Gsus4, AbMAJ7, and DbMAJ7. The fifth staff (measures 81-84) features A-7. The sixth staff (measures 85-88) features C6, BbAdd9/D, EbMAJ7, E7, and F6. The seventh staff (measures 89-92) features F#-7(b5), F-6, C6, E-7, and A7. The eighth staff (measures 93-96) features D-7, G7, C6, FMAJ7, G7sus4, and G#dim. The final staff (measure 97) shows a simple melodic line. Measure numbers 65, 69, 73, 77, 81, 85, 89, 93, and 97 are indicated at the start of their respective staves.

Ek A.3 Chris Cheek on “Skylark”, transkripsiyon

From album:
I Wish I Knew

Skylark
Solo Chris Cheek

Transcription:
Artur Panach



Chord progression and musical notation for the solo:

1. $E^{\flat}maj$ $Fm7$ $Gm7$ $A^{\flat}maj$ $Gm7$ $A7$ $A^{\flat}maj$ E^{\flat}/G

5. $A^{\flat}maj$ E^{\flat}/G $Fm7$ $B^{\flat}7$

7. $E^{\flat}maj$ $Cm7$ $B^{\flat}7$ $Fm7$ $B^{\flat}7$

9. $E^{\flat}maj$ $Fm7$ $Gm7$ $A^{\flat}maj$

11. $Gm7$ $A7$ $A^{\flat}maj$ E^{\flat}/G

13. $A^{\flat}maj$ E^{\flat}/G $Fm7$ $B^{\flat}7$

15. $E^{\flat}maj$ $B^{\flat}7$ $E^{\flat}maj$

17. $Cm7$ $B7$ $B^{\flat}m7$ $E^{\flat}7$

2 Skylark

19 $A^{\flat}maj$ $Gm7(\flat 5)$ $C7$

21 $Fm7$ $D^{\flat}7$ $Fm7$ $E^{\flat}7$ $A^{\flat}maj$

23 $Gmaj$ $Em7$ $A7$ $D7$ $G7$ $B^{\flat}7$

25 $E^{\flat}maj$ $Fm7$ $Gm7$ $A^{\flat}maj$

27 $Gm7$ $A7$ $A^{\flat}maj$ E^{\flat}/G

29 $A^{\flat}maj$ E^{\flat}/G $Fm7$ $B^{\flat}7$

31 $E^{\flat}maj$ $Cm7$ $Fm7$ $B^{\flat}7$ $E^{\flat}maj$

Ek A.4 Chris Potter on “All The Things You Are”, transkripsiyon

All The Things You Are

As Performed by Chris Potter

Transcribed by Ben Doherty
www.bendohertyjazz.com

Tenor Sax.

The musical score is written for Tenor Saxophone in a 4/4 time signature with a key signature of three flats (B-flat major/G minor). It consists of nine staves of music. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (p, mf). Chord symbols are placed above the staff at various points: Eb7(#9) at the beginning, D7(#9) at measure 5, Eb7(#9) at measure 9, D7(#9) at measure 13, Eb7(#9) at measure 17, D7(#9) at measure 21, Eb7(#9) at measure 25, C m7, F7(b9), Bb, and Eb at measure 29. Measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 29 are indicated at the start of their respective lines. A circled 'A' is present above the staff at measure 25, and a '3' is written below the staff at measure 29. The instruction 'In time' appears above the staff at measure 9. The piece concludes with a triplet of eighth notes in measure 29.

Transcribed by Ben Doherty

Chris Potter solo "All the Things You Are"

2

E m7 A 7(#9) Dmaj7 D m7
 33 *rubato*

G m7 C7 F B \flat

B m7 E 7(#9) A Maj7 B m7

E 7(#9) A In time G#m7

C#7(#9) F# D 7(#9) G m7

C m7 F B \flat *p* E \flat

E \flat m7 D m7 C#7 C m7

F 7(#9) B \flat A m7 D 7(#9) G m7

C m7 F7 B \flat E \flat

65

Chris Potter solo "All the Things You Are"

3

69 E m7 A 7(#9) Dmaj7 D m7

73 G m7 C7 F (F#m7) Bb

77 B m7 E 7(#9) A maj7 B m7

81 E 7(#9) A maj7 G#m7

85 C#7 F#Maj7 D 7(#9) G m7

89 C m7 F7 Bb Eb

93 Ebm7 D m7 C#dim7 C m7

97 F 7(#9) Bb A m7 D 7(#9) G m

101 C m F7 Bb Eb

The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of ten staves of music, each with a measure number and a set of chords. The chords are: E m7, A 7(#9), Dmaj7, D m7, G m7, C7, F (F#m7), Bb, B m7, E 7(#9), A maj7, B m7, E 7(#9), A maj7, G#m7, C#7, F#Maj7, D 7(#9), G m7, C m7, F7, Bb, Eb, Ebm7, D m7, C#dim7, C m7, F 7(#9), Bb, A m7, D 7(#9), G m, C m, F7, Bb, Eb. The music features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

Chris Potter solo "All the Things You Are"

4

105 E m7 A 7(#9) Dmaj7 D m

109 G m C7 F B♭

113 B m7 E 7(#9) A maj7 B m

117 E 7(#9) A maj7 G#m

121 C#7(#9) F#maj7 D 7(#9) G m7

125 C m7 F7 B♭ E♭

129 E♭m D m C#dim7 C m7

133 F7 B♭Maj7 A m D 7(#9) G m

137 C m F7 B♭ E♭

Detailed description: This is a musical score for a solo by Chris Potter on the jazz standard "All the Things You Are". The score is written in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of eight staves of music, each with a measure number and a set of chords. The chords are: Staff 1 (105): E m7, A 7(#9), Dmaj7, D m; Staff 2 (109): G m, C7, F, B♭; Staff 3 (113): B m7, E 7(#9), A maj7, B m; Staff 4 (117): E 7(#9), A maj7, G#m; Staff 5 (121): C#7(#9), F#maj7, D 7(#9), G m7; Staff 6 (125): C m7, F7, B♭, E♭; Staff 7 (129): E♭m, D m, C#dim7, C m7; Staff 8 (133): F7, B♭Maj7, A m, D 7(#9), G m; Staff 9 (137): C m, F7, B♭, E♭. The notation includes eighth and sixteenth notes, triplets, and rests. A circled 'D' is present above the final note of the 133-measure staff.

Chris Potter solo "All the Things You Are"

141 E m A 7(#9) Dmaj7

144 D m7 G m7 C7 F

148 B \flat B m7 E 7(#9) A maj7

152 B m7 E 7(#9) A maj7

156 G \sharp m7 C \sharp 7(#9) F \sharp maj7 D 7(#9)

G m7 C m7 F7 B \flat

160 E \flat E \flat m7 D m7 C \sharp dim

164 C m7 F 7(#9) B \flat A m D 7(#9)

168 (E) G m7 C m7 F7 B \flat E \flat

172

Chris Potter solo "All the Things You Are"

6

E m7 A 7(#9) D maj7 D m7

177

G m7 C7 F B♭

(8^{va})-----

181

B m7 E 7(#9) A maj7

185

B m7 E 7(#9) A maj7

188

G#m7 C#7(#9) F#

191

D 7(#9) G m7 C m7 F7 B♭

195

E♭ E♭m7 D m7 C#dim7 C m7

200

F 7(#9) B♭ A m7 D 7(#9) G m7

205

C m7 F7 B♭ E♭

209

Chris Potter solo "All the Things You Are"

7

213 *E m7 A 7(#9) Dmaj7*

217 *G m7 C7 F B♭*

221 *B m7 E 7(#9) A maj7*

225 *B m7 E 7(#9) A maj7*

228 *G#m7 C#7(#9)*

231 *F#maj7 D 7(#9) G m7 C7 F7*

236 *B♭ Suddenly faster rubato E♭ E♭m7 D m7 C#dim7*

241 *(8va) C m7 F 7(#9) B♭ A m7 D 7(#9)*

245 *G m7 C m7*

The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of eight staves of music. The first staff (measures 213-216) features a melodic line with triplets and is accompanied by chords E m7, A 7(#9), Dmaj7, and D m7. The second staff (measures 217-220) continues the melodic line with triplets, accompanied by G m7, C7, F, and Bb. The third staff (measures 221-224) shows a more complex melodic line with triplets, accompanied by B m7, E 7(#9), and A maj7. The fourth staff (measures 225-227) continues with triplets, accompanied by B m7, E 7(#9), and A maj7. The fifth staff (measures 228-230) features a melodic line with triplets, accompanied by G#m7 and C#7(#9). The sixth staff (measures 231-235) includes a dynamic marking of 'Suddenly faster' and 'rubato', with triplets and a melodic line, accompanied by F#maj7, D 7(#9), G m7, C7, and F7. The seventh staff (measures 236-240) features a melodic line with triplets and a dynamic marking of '8va', accompanied by Bb, Ebb, Ebbm7, D m7, and C#dim7. The eighth staff (measures 241-244) continues with a melodic line, accompanied by (8va) C m7, F 7(#9), Bb, A m7, and D 7(#9). The final staff (measures 245-248) shows a melodic line with a dynamic marking of 'G', accompanied by G m7 and C m7.

Chris Potter solo "All the Things You Are"

8

249 *accel.*

253

257

260

263 *slowing down*

269

273 *slowing down* *rubato*

277

280 *lay back*

The musical score consists of nine staves of music in 3/4 time, written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piece is a solo for Chris Potter. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Performance instructions are placed above or below the staves: 'accel.' at the beginning, 'slowing down' at measure 263, 'slowing down' and 'rubato' at measure 273, and 'lay back' at measure 280. There are also several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) throughout the piece.

Chris Potter solo "All the Things You Are"

283 $D^{\#}maj7$ Faster 3

287 $D^{\#}m7$ $G^{\#}m7$ $C^{\#}7$ $F^{\#}$

292 B $Cm7$ $F7$ $A^{\#}maj7$ $G7$ $Cm7$

297 $F7(\#9)$ $A^{\#}$ $A m7$

301 $D7(\#9)$ $Gmaj7$ $D^{\#}7(\#9)$ $G^{\#}m7$

305 $C^{\#}m7$ $F^{\#}7$ B E

309 $E m7$ $D^{\#}m7$ $Ddim7$

312 $C^{\#}min7$ $F^{\#}7(\#9)$ B $A^{\#}m7$ $D^{\#}7(\#9)$

316 $G^{\#}m7$ $C^{\#}m7$ $F^{\#}7$ B E

Chris Potter solo "All the Things You Are"

10

F m7 A#7(#9) D# D#m7
 321
 G#m7 C#7 F# B
 325
 C m7 F 7(#9) A#maj7 A#maj7 G7
 329
 C m7 F 7(#9) A#maj7
 332
 A m7 *mf* D 7(#9)
 335
 Gmaj7 *p* D#7(#9) *f* G#m7 *p*
 338
 C#m7 F#7 B
 341
 E E m D# *Slower*
 344
 C#m7 F#7(#9) B
 347

Musical score for Chris Potter solo "All the Things You Are". The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of eight staves of music, numbered 321 through 347. The key signature is G major (one sharp). The score includes various chord voicings such as F m7, A#7(#9), D#, D#m7, G#m7, C#7, F#, B, C m7, F 7(#9), A#maj7, A#maj7, G7, C m7, F 7(#9), A#maj7, A m7, D 7(#9), Gmaj7, D#7(#9), G#m7, C#m7, F#7, B, E, E m, D#, and C#m7. Dynamics include *mf*, *p*, and *f*. Performance instructions include *Slower* and accents (>).

Chris Potter solo "All the Things You Are"

350 D dim7 C#m7 F#7(#9)

353 B A#m7 D#7(#9) G#m7

356 C#m7 F#7 B

359 E Fm7 A#7(#9) D#maj7

362 D#m7 G#m7

365 C#7 F# B

368 C m7 F 7(#9) A#maj7 A#maj7 G 7

371 C m7 F 7(#9) A#maj7

374 A m7 D 7(#9)

The image shows a page of a musical score for a solo by Chris Potter. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. It consists of eight staves of music, each starting with a measure number and a set of chord symbols. The chords are: Staff 1 (350): D dim7, C#m7, F#7(#9); Staff 2 (353): B, A#m7, D#7(#9), G#m7; Staff 3 (356): C#m7, F#7, B; Staff 4 (359): E, Fm7, A#7(#9), D#maj7; Staff 5 (362): D#m7, G#m7; Staff 6 (365): C#7, F#, B; Staff 7 (368): C m7, F 7(#9), A#maj7, A#maj7, G 7; Staff 8 (371): C m7, F 7(#9), A#maj7; Staff 9 (374): A m7, D 7(#9). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.

Chris Potter solo "All the Things You Are"

12

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of eight staves of music, each with a measure number and a key signature change. The first staff (377) starts in G major and changes to D# minor (7#9) at measure 378. The second staff (379) changes to G# minor 7 and C# minor 7. The third staff (381) changes to F# minor 7 and B major. The fourth staff (383) changes to E major and E minor 7. The fifth staff (385) changes to D# minor 7 and D diminished 7, then to Double Time. The sixth staff (387) changes to B major, A minor 7, D 7(#9), G minor 7, C minor 7, and F 7. The seventh staff (391) changes to Bb major, Eb major, E minor 7(b5), A 7(#9), and D major 7. The eighth staff (396) changes to D minor 7, G minor 7, C 7, F major, and Bb major. The final staff (401) changes to B minor 7(b5), E 7(#9), A major 7, and B minor 7.

377 G7 D#7(#9)

379 G#m7 C#m7

381 F#7 B

383 E E m7

385 D#m7 D dim7

387 B A m7 D 7(#9) G m7 C m7 F 7

391 Bb Eb E m7(b5) A 7(#9) Dmaj7

396 D m7 G m7 C 7 F Bb

401 B m7(b5) E 7(#9) A maj7 B m7

Chris Potter solo "All the Things You Are"

13

405 E 7(#9) A maj7 G#m7

409 C#7(#9) F# D 7(#9) G m7

413 C m7 F7 Bb Eb

417 Ebm7 D m7 C#dim7 C m7

421 F 7(#9) Bb G m7 C m7

425 F7 Bb Eb E m7(b5) A 7(#9)

429 Dmaj7 D m7 G m7

433 C7 F Bb B m E 7(#9)

437 Amaj7 B m7 E 7(#9)

The image shows a musical score for a solo by Chris Potter on the piece "All the Things You Are". The score is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of nine staves of music, each with a measure number and a set of chord symbols above it. The chords are: Staff 1 (405): E 7(#9), A maj7, G#m7; Staff 2 (409): C#7(#9), F#, D 7(#9), G m7; Staff 3 (413): C m7, F7, Bb, Eb; Staff 4 (417): Ebm7, D m7, C#dim7, C m7; Staff 5 (421): F 7(#9), Bb, G m7, C m7; Staff 6 (425): F7, Bb, Eb, E m7(b5), A 7(#9); Staff 7 (429): Dmaj7, D m7, G m7; Staff 8 (433): C7, F, Bb, B m, E 7(#9); Staff 9 (437): Amaj7, B m7, E 7(#9). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Chris Potter solo "All the Things You Are"

14

Amaj7 G#m7 C#7(#9)

441

F# D7(#9) Gm7 Cm7

445

F7 Eb Ebm7 Dm7

449

C#dim7 Cm7 F7(#9) Bb

453

8va-----

Am7 D7(#9) Gm7 Cm7 F7

457

Bb (8va)----- Eb Em7(b5) A7(#9) Dmaj7

461

(8va)----- Dm7 Gm7

465

C7 F Bb Bm7(b5) E7(#9)

469

Amaj7 Bm7 E7(#9)

473

The image shows a page of a musical score for a solo by Chris Potter. The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of ten staves of music, each with a measure number and a set of chords. The chords are: Amaj7, G#m7, C#7(#9), F#, D7(#9), Gm7, Cm7, F7, Eb, Ebm7, Dm7, C#dim7, Cm7, F7(#9), Bb, Am7, D7(#9), Gm7, Cm7, F7, Bb (8va), Eb, Em7(b5), A7(#9), Dmaj7, (8va), Dm7, Gm7, C7, F, Bb, Bm7(b5), E7(#9), Amaj7, Bm7, E7(#9). There are also some triplets and an 8va marking.

Chris Potter solo "All the Things You Are"

15

477 Amaj7 G#m7 C#7(9)

481 F# D 7(9) G m7 C m7

485 F7 Bb Eb Ebm7

489 D m7 C#dim7 C m7 F 7(9)

493 Bb Am D 7(9) G m7 C m7

497 F7 Bb Eb Em7 A 7(9)

501 Dmaj7 D m7 G m7

505 C7 F Bb B m7(b5) E 7(9)

509 Amaj7 B m7 E 7(9)

The image shows a musical score for a solo by Chris Potter on the song "All the Things You Are". The score is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of nine staves of music, each starting with a measure number and a key signature change. The notes are often beamed in groups of three, indicating triplets. Chord symbols are placed above the staves to indicate the harmonic structure. The chords include Amaj7, G#m7, C#7(9), F#, D 7(9), G m7, C m7, F7, Bb, Eb, Ebm7, D m7, C#dim7, C m7, F 7(9), Bb, Am, D 7(9), G m7, C m7, F7, Bb, Eb, Em7, A 7(9), Dmaj7, D m7, G m7, C7, F, Bb, B m7(b5), E 7(9), Amaj7, B m7, and E 7(9). The score ends with a double bar line on the final staff.

Chris Potter solo "All the Things You Are"

16

513 A maj7 G#m7 C#7(#9)

517 F# D 7(#9) G m7 C m7

521 F7 Bb Eb Ebm7

525 D m7 C#dim7 C m7 F 7(#9)

529 Bb A m7 D 7(#9) G m7 C m7

533 F7 Bb Eb E m7(b5) A 7(#9)

537 D maj7 D m7 G m7

541 C7 F Bb B m7 E 7(#9)

545 A maj7 B m7 E 7(#9)

slight accel.

Detailed description: This page contains the musical notation for measures 16 through 545 of a solo by Chris Potter on "All the Things You Are". The score is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). It features a variety of complex chords and rhythmic patterns, including many triplets. The notation includes stems, beams, and slurs for the triplets. Chord symbols are placed above the staff, and measure numbers are indicated at the beginning of each line. The piece concludes with a "slight accel." marking.

Chris Potter solo "All the Things You Are"

17

549 A maj7 G#m7 C#7(#9)

553 F#maj7 D 7(#9) G m7 C m7

557 F7 Bb Eb Ebm7

561 D m7 C#dim7 C m7 F 7(#9)

565 Bb A m7 D 7(#9) G m7 C m7

569 F7 Bb Eb Em7 A 7(#9)

573 D maj7 D m7 G m7

577 C7 F Bb B m7 E 7(#9)

581 A maj7 B m7 A 7(#9)

The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). It features a series of eighth-note and quarter-note patterns, often grouped in threes (trios). Chord changes are indicated above the staff at various points. The piece concludes with a final chord of A 7(#9).

Chris Potter solo "All the Things You Are"

18

585 E maj7 G#m7 C#7(#9)

589 F# D 7(#9) G m7 C m7

593 F 7 Bb Eb Ebm7

597 D m7 C#dim7 C m7 E7

601 Outro! Eb7(#9) D 7(#9)

605 Eb7(#9)

609 D 7(#9)

613 Eb7(#9) D 7(#9)

617 Eb7(#9)

Detailed description: This is a musical score for a solo by Chris Potter on the piece "All the Things You Are". The score is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of eight staves of music. The first staff (measures 585-588) features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 588. The second staff (measures 589-592) continues the melodic line with a triplet of eighth notes in measure 592. The third staff (measures 593-596) shows a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 596. The fourth staff (measures 597-600) features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 600. The fifth staff (measures 601-604) is the beginning of the "Outro" section, marked with a double bar line and the word "Outro!". It features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 604. The sixth staff (measures 605-608) continues the melodic line with a triplet of eighth notes in measure 608. The seventh staff (measures 609-612) features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 612. The eighth staff (measures 613-616) continues the melodic line with a triplet of eighth notes in measure 616. The final staff (measures 617-620) features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 620. Chord symbols are placed above the staff to indicate the harmonic structure. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth staff.

Chris Potter solo "All the Things You Are"

19

621 $D 7(\sharp 9)$ 8^{va} -----
625 $E\flat 7(\sharp 9)$ $D 7(\sharp 9)$
629 $E\flat 7(\sharp 9)$
633 $D 7(\sharp 9)$
637 $E\flat 7(\sharp 9)$
641 Slow down a lot!
645
649 8^{va} -----

The musical score consists of seven staves of music in G minor. The first staff (621-624) features a $D 7(\sharp 9)$ chord and a triplet of eighth notes. The second staff (625-628) features $E\flat 7(\sharp 9)$ and $D 7(\sharp 9)$ chords. The third staff (629-632) features $E\flat 7(\sharp 9)$ chords and two triplets of eighth notes. The fourth staff (633-636) features a $D 7(\sharp 9)$ chord. The fifth staff (637-640) features an $E\flat 7(\sharp 9)$ chord and a triplet of eighth notes. The sixth staff (641-644) features a $D 7(\sharp 9)$ chord and a tempo instruction "Slow down a lot!". The seventh staff (645-648) features a $D 7(\sharp 9)$ chord. The eighth staff (649-652) features a $D 7(\sharp 9)$ chord and an 8^{va} marking.

Ek A.5 Chris Potter on “Cherokee”, transkripsiyon

SOLO TENOR SAXOPHONE

CHEROKEE (IN 10 KEYS)

CHRIS POTTER'S SOLO FROM DECEMBER 4TH 2015

TRANSCRIBED BY
CHARLES McNEAL

240 BPM (OR SOMETHING LIKE IT)

Chords: C, G MIN7, C7, F, Bb7, D7, D MIN7, A7(b9), D MIN7, G7(#9), C, G MIN7, C7, F, Bb7, (OVERTONE), C, D7, G MIN7, C7, F, D# MIN7, G#7, C#, C# MIN7, F#7, B, B MIN7, E7, A, A MIN7, D7, D MIN, G7, C, G MIN7, C7, F, Bb7, C.

Performance instructions: SOFTER NOTES LIGHTLY ARTICULATED. VIBRATO ON WHOLE NOTE.

©2016

2 CHEROKEE (IN 10 KEYS)

50 D7 DMIN7 G7 C A7(b9)

54 DMIN7 G7(b9) C GMIN7 C7 F

64 b7 C

70

75 D7 DMIN7 A7(b9) DMIN7

80 G7 C GMIN7

84 C7 F b7 b7

89 C D7 DMIN7

94 G7 C D#MIN7 G#7

The image shows a musical score for the piece 'Cherokee (in 10 keys)'. It consists of ten staves of music in treble clef, with a common time signature (C). The score includes various chords such as D7, DMIN7, G7, C, A7(b9), DMIN7, G7(b9), GMIN7, C7, F, b7, C7, F, b7, b7, C, D7, DMIN7, G7, C, D#MIN7, and G#7. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'f' (forte). Measure numbers 50, 54, 64, 70, 75, 80, 84, 89, and 94 are indicated at the beginning of their respective staves.

CHEROKEE (IN 10 KEYS)

Chord progression and measure numbers for the piece:

- 99: C#
- 104: B MIN7, E7, A
- 108: A MIN7, D7, D MIN7, G7
- 115: C, G MIN7, C7, F
- 118: Bb7, C
- 122: D7, D MIN7
- 126: G7, C, A7(b9), D MIN7, G7(b9), C
- 130: G MIN7, C7(b9), F

CHEROKEE (IN 10 KEYS)

4

135

141

146

151

156

161

165

169

Chords: $Bb7$, C , $D7$, $DMIN7$, $A7(b9)$, $DMIN7$, $G7(b9)$, C , $GMIN7$, $C7(b9)$, F , $Bb7$, C , $D7$, $DMIN7$, $G7(b9)$, C , $D\#MIN7$, $G\#7$, $C\#$, $C\#MIN7$, $F\#7$, B , $BMIN7$, $E7$, A , $AMIN7$

CHEROKEE (IN 10 KEYS)

174

D7 DMIN7 G7 C

179

GMIN7 C7 F

185

Bb7 C D7

188

DMIN7 G7(9) C

192

G#7 C# G#MIN7

196

C#7 F# B7

200

C# D#7

204

D#MIN7 A#7(9) D#MIN7

6 CHEROKEE (IN 10 KEYS)

The image shows a musical score for the piece 'Cherokee (in 10 keys)'. It consists of ten staves of music, each with a key signature change indicated by a sharp or flat symbol above the staff. The key signatures are: G#7, C#, G#MIN7, C#7, F#, B7, C#, D#7, D#MIN7, G#7, F#, EMIN7, A7, D, DMIN7, G7, C, CMIN7, F7, Bb, and BbMIN7. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. Measure numbers 109, 112, 115, 119, 122, 125, 128, 131, 134, and 135 are marked at the beginning of their respective staves.

CHEROKEE (IN 10 KEYS)

7

Musical score for "CHEROKEE (IN 10 KEYS)" in 10 keys. The score consists of ten staves of music, each with a key signature change indicated by a sharp or flat symbol. The key signatures are: Eb7, EbMIN7, Ab7, C#, G#MIN7, C#7, F#, B7, C#, D#7, D#MIN7, G#7, C#, EMIN7, A7, D, AMIN7, D7, G, C7, D, E7, EMIN7, B7, B7(b9), EMIN7, A7(b9), D, AMIN7. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. Measure numbers 239, 241, 245, 249, 255, 257, 265, and 270 are marked at the beginning of their respective staves.

8 CHEROKEE (IN 10 KEYS)

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of ten staves of music, each with a measure number in the left margin. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Chord symbols are placed above the staff lines. A 'SLOWER' marking is present above the eighth staff. The score concludes with a double bar line and a key signature change to two flats (Bb and Eb).

8 $D7(b9)$ G $C7$ D

179

$E7$ E_{MIN7} $A7$ D

182

F_{MIN7} $Bb7$ Eb E_{bMIN7} $Ab7$

189

Db $C\#_{MIN7}$ $F\#7$ B

195 SLOWER

B_{MIN7} $E7$ E_{MIN7} $A7$

200

D A_{MIN7} $D7$ G

205

$C7$ D $E7$

211

E_{MIN7} $A7$ D $Bb7$

216

CHEROKEE (IN 10 KEYS)

9

270 BPM

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of ten staves of music, each with a measure number in the bottom left corner. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Chord symbols are written above the staves, indicating the harmonic structure. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings like 's'.

521

525

529

534

538

542

546

550

Chord symbols: Eb, BbMIN7, Eb7, Ab, Db7, Eb, F7, FMIN7, C7(b9), FMIN7, Bb7(b9), Eb, BbMIN7, Eb7(#9), Ab, Db7, Eb, F7, FMIN7, Bb7, Eb, F#MIN7, B7.

10

CHEROKEE (IN 10 KEYS)

The musical score consists of ten staves of music in a single system. The key signature is B-flat major (two flats). The music is written in a treble clef with a 4/4 time signature. Measure numbers are indicated at the beginning of each staff: 555, 560, 564, 568, 572, 576, 580, and 584. Handwritten guitar chords are placed above the notes. The chords are: E, E MIN7, A7, D, D MIN7, G7, C, C M7, F7, F MIN7, Bb7, Eb, Bb MIN7, Eb7, Ab, Db7, Eb, F7(#9), F7, F MIN7, Bb7(#9), Eb, B7, E, and B MIN7. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as 's' for accents.

CHEROKEE (IN 10 KEYS)

The musical score consists of ten staves of music, each with a measure number at the beginning. The chords are written above the notes. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

- Staff 1: Measure 389. Chords: E7, A, D7.
- Staff 2: Measure 395. Chord: E.
- Staff 3: Measure 397. Chords: F#MIN7, C#7(b9), F#MIN7, B7, E.
- Staff 4: Measure 402. Chords: BMIN7, E7, A.
- Staff 5: Measure 406. Chords: D7, E.
- Staff 6: Measure 410. Chords: F#7, F#MIN7, B7, B7(b9).
- Staff 7: Measure 415. Chords: E, GMIN7, C7.
- Staff 8: Measure 419. Chords: F, FMIN7, Bb7.

12 CHEROKEE (IN 10 KEYS)

The musical score consists of ten systems of music, each with a system number in the left margin and a key signature in the top left of the staff. The key signatures are: Eb, E♭MIN7, A♭7, D♭, C♯MIN7, F♯7, F♯MIN7, B7(b9), E, BMIN7, E7, A, D7, E, F♯7, F♯MIN7, B7, E, GMIN7, C7, F, and CMIN7. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'sf'. Performance instructions include 'RUSH!' and 'CADENZA'. Rehearsal marks '17' are placed below the staff in the sixth and seventh systems. A fermata is present over a measure in the seventh system, and a seven-measure rest is indicated in the eighth system.

CHEROKEE (IN 10 KEYS)

13

The musical score consists of eight staves of music in a single system. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents and slurs. Chord symbols are placed above the staff lines, including F7, Bb, Eb7, F, G7, C7(b9), F, C MIN7, F7(#9), Bb, Eb7, F, G7, G MIN7, C7, F, C#7, and F#. A 'SLOWER' marking is present at the end of the piece. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef and a key signature of one flat.

14 CHEROKEE (IN 10 KEYS)

87

E A7

D END CADENZA 110 BPM DMIN7 G7 GMIN7 C7

F CMIN7 F7 Bb

488 Eb7 F G7

491 GMIN7 C7 F C#7

494

225 BPM F# C#MIN7 F#7

496

B E7

500

505 F#

CHEROKEE (IN 10 KEYS)

15

504 G#7 G#MIN7

509 A MIN7 D7 G#MIN7 C#7 F#

515 C#MIN7 F#7 B

517 E7 F#

522 G#7 G#MIN7 C#7 F#

527 A MIN7 D7 G

531 G MIN7 C7 F

535 F MIN7 Bb7

Detailed description: This page contains a musical score for the piece 'Cherokee (In 10 Keys)'. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of ten staves of music, each starting with a measure number. Handwritten chord annotations are placed above the notes on each staff. The chords include G#7, G#MIN7, A MIN7, D7, C#7, F#, C#MIN7, F#7, B, E7, G, G MIN7, C7, F, F MIN7, and Bb7. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals.

16 CHEROKEE (IN 10 KEYS)

538 Eb E^bMIN7 A^b7

542 G[#]MIN7 C[#]7 F[#]

546 C[#]MIN7 F[#]7 B

550 E7 F[#]

554 G[#]7 G[#]MIN7 C[#]7(9)

558 F[#] A^{MIN}7 D7 G⁷ FREELY D^{MIN}7 G⁷ ♩ = 125

562 C F7 G

568 A7 A^{MIN}7 E7(9) A^{MIN}7 D7

CHEROKEE (IN 10 KEYS)

17

574 G DMIN7 G7 C

580 CMIN7 F7 G A7

270 BPM 586 AMIN7 D7 G

590 BbMIN7 Eb7 Ab G#MIN7

595 C#7 F# BMIN7 B7

600 E EMIN7 A7 AMIN7 D7(9)

606 G DMIN7 G7(9) C

611 F7 G

18

CHEROKEE (IN 10 KEYS)

The musical score consists of ten staves of music. The first staff is in G major and contains measures 614-619, with chords A7, A MIN7, and D7. The second staff is in G major and contains measures 620-623, with chords G, Eb7, and Ab. The third staff is in F major and contains measures 624-629, with chords Eb MIN7, Ab7, Db, and Gb7. The fourth staff is in F major and contains measures 630-635, with chords Ab and Bb7. The fifth staff is in F major and contains measures 636-641, with chords Bb MIN7, F7, and Bb MIN7. The sixth staff is in F major and contains measures 642-647, with chords Eb7(b9), Ab, Eb MIN7, and Ab7(b9). The seventh staff is in F major and contains measures 648-653, with chords Db and Gb7. The eighth staff is in F major and contains measures 654-659, with chords Ab and Bb7. The ninth staff is in F major and contains measures 660-665, with chords Ab and Bb7. The tenth staff is in F major and contains measures 666-671, with chords Ab and Bb7.

CHEROKEE (IN 10 KEYS)

19

650 $BbMIN7$ $Eb7$ Ab

654 $BMIN7$ $E7$ A Ab Ab

658 Ab $A MIN7$ $D7$ G

662 $G MIN7$ $C7$ F

666 $F MIN7$ $Bb7$ $BbMIN7$ $Eb7(\#9)$

670 Ab $EbMIN7$ $Ab7$

674 Db $Gb7$

678 Ab $Bb7$

20 CHEROKEE (IN 10 KEYS)

The musical score consists of ten staves of music. The first staff (measures 631-635) is in a key with two flats and features chords BbMIN7, Eb7, Ab, C#MIN7, and F#7. The second staff (measures 636-640) is in a key with three sharps and features chords B, F#MIN7, B7, and E. The third staff (measures 641-645) is in the same key as the second and features chords A7 and B. The fourth staff (measures 646-650) is in the same key and features chords C#7 and C#MIN7. The fifth staff (measures 651-655) is in the same key and features chords G#7(9), C#MIN7, F#7 (with a 16:10 ratio), and B. The sixth staff (measures 656-660) is in the same key and features chords F#MIN7 and B7(9) (with an 11 ratio). The seventh staff (measures 661-665) is in the same key and features chords E and A. The eighth staff (measures 666-670) is in the same key and features chords B and C#7. The ninth staff (measures 671-675) is in the same key and features chords B and C#7. The tenth staff (measures 676-680) is in the same key and features chords B and C#7.

CHEROKEE (IN 10 KEYS)

21

The musical score consists of ten staves of music, each with a measure number at the beginning and chord annotations above the notes. The chords are as follows:

- Staff 1 (724): C#MIN7, F#7, B
- Staff 2 (728): DMIN7, G7, C
- Staff 3 (732): CMIN7, F7, Bb
- Staff 4 (736): BbMIN7, Eb7, Ab
- Staff 5 (740): G#MIN7, C#7, C#MIN7, F#7
- Staff 6 (744): B, F#MIN7, B7
- Staff 7 (748): E, A7
- Staff 8 (752): B, C#7

22 CHEROKEE (IN 10 KEYS)

760 C#MIN7 F#7 B DMIN7 G7

765 C GMIN7 C7 F

770 D7 DMIN7 A7(b9) DMIN7

775 G7 C GMIN7

780 C7 F Bb7

785 C D7 DMIN7

790 G7 C EbMIN7 Ab7

795

CHEROKEE (IN 10 KEYS)

782 B^{\flat} $\text{C}^{\sharp}\text{MIN7}$ TIME FEEL IS LOOSE $\text{F}^{\sharp}7$

788 B A TEMPO $\text{B}^{\flat}\text{MIN7}$

791 $\text{E}7$ TIME FEEL IS LOOSE A

795 $\text{A}^{\flat}\text{MIN7}$ $\text{D}7$ $\text{D}^{\flat}\text{MIN7}$ $\text{G}7$

797 C $\text{G}^{\flat}\text{MIN7}$ $\text{C}7$ F $\text{B}^{\flat}7$

804 C (IMMEDIATE RUBATO!!) $\text{G}^{\flat}\text{MIN7}$ $\text{C}7$ FREELY PLAYED THROUGH TO END

809 C

814

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of ten staves of music. The first staff (measures 782-787) features a melodic line with a 'B' section bracket and a 'C#min7' chord. The second staff (measures 788-790) includes an 'A Tempo' marking and a 'Bb min7' chord. The third staff (measures 791-794) has an 'E7' chord and a 'Time Feel is Loose' instruction. The fourth staff (measures 795-796) contains 'Amin7', 'D7', 'Db min7', and 'G7' chords. The fifth staff (measures 797-803) includes 'C', 'Gb min7', 'C7', 'F', and 'Bb7' chords. The sixth staff (measures 804-808) features a 'C' chord and an '(Immediate Rubato!!)' instruction. The seventh staff (measures 809-813) includes a 'C' chord and a 'Freely Played Through to End' instruction. The eighth staff (measure 814) shows a final chord and a double bar line.

Ek A.6 Chris Potter on “Confirmation”, transkripsiyon

CONFIRMATION

AS PLAYED BY CHRIS POTTER
FROM HIS WEBSITE LESSONS SERIES

CHARLIE PARKER
TRANSCRIBED BY ADAM ROBERTS

TENOR SAX.

5

9

13

17

21

25

THIS TRANSCRIPTION © 2012 SKRONKMUSIK AND ADAM ROBERTS
WWW.ADAMROBERTSMUSIC.COM

Musical score for 'CONFIRMATION' in G major, 4/4 time. The score consists of eight staves of music, each with a measure number and a set of chords above it.

Staff 1 (Measures 29-33):
 Chords: C⁷, B^{ø7}, E^{7b9} (triple), A⁻⁷, D⁷, G^{Δ7}, (A) G^{Δ7}

Staff 2 (Measures 34-38):
 Chords: F^{♯ø7}, B^{7b9}, E⁻⁷, A⁷, D⁻⁷, G⁷, C⁷, B^{ø7}, E^{7b9}

Staff 3 (Measures 39-42):
 Chords: A⁷, A⁻⁷, D⁷, G^{Δ7}, F^{♯ø7}, B^{7b9}

Staff 4 (Measures 43-46):
 Chords: E⁻⁷, A⁷, D⁻⁷, G⁷, C⁷, B^{ø7}, E^{7b9}

Staff 5 (Measures 47-50):
 Chords: A⁻⁷, D⁷, G^{Δ7}, D⁻⁷, G⁷

Staff 6 (Measures 51-54):
 Chords: C^{Δ7}, F⁻⁷, B^{b7}

Staff 7 (Measures 55-58):
 Chords: E^{bΔ7}, A^{ø7}, D^{7b9}, G^{Δ7}, F^{♯ø7}, B^{7b9}

Staff 8 (Measures 59-62):
 Chords: E⁻⁷, A⁷, D⁻⁷, G⁷, C⁷, B^{ø7}, E^{7b9}

CONFIRMATION 3

63 A^{-7} D^7 $G\Delta^7$ $G\Delta^7$ $F\#\Delta^7$ B^7b^9

67 E^{-7} A^7 D^{-7} G^7 C^7 $B\Delta^7$ E^7b^9

71 A^7 A^{-7} D^7 $G\Delta^7$

74 $F\#\Delta^7$ B^7b^9 E^{-7} A^7 D^{-7} G^7 C^7

78 $B\Delta^7$ E^7b^9 A^{-7} D^7

80 $G\Delta^7$ D^{-7} $F\#\Delta^7$ B^7

83 $E\Delta^7$ G^7 $C\Delta^7$ F^{-7} B^b7

87 $E\Delta^7$ $A\Delta^7$ D^7b^9 $G\Delta^7$ $F\#\Delta^7$ B^7b^9

91

E⁻⁷ A⁷ D⁻⁷ G⁷ C⁷ B^{ø7} E^{7b9}

95

A⁻⁷ D⁷ G^{Δ7} C⁷ G^{Δ7} F^{♯ø7} B^{7b9}

99

E⁻⁷ A⁷ D⁻⁷ G⁷ C⁷ B^{ø7} E^{7b9}

103

A⁷ A⁻⁷ D⁷ G^{Δ7} F^{♯ø7} B^{7b9}

107

E⁻⁷ A⁷ D⁻⁷ G⁷ C⁷ B^{ø7} E^{7b9} A⁻⁷ D⁷

111

G^{Δ7} D⁻⁷ G⁷ C^{Δ7}

117

F⁻⁷ B^{b7} E^{bΔ7} A^{ø7} D^{7b9} G^{Δ7}

121

F^{♯ø7} B^{7b9} E⁻⁷ A⁷ D⁻⁷ G⁷ C⁷ B^{ø7} E^{7b9}

CONFIRMATION

5

127

A⁻⁷ D⁷ GΔ⁷ (D) GΔ⁷ F[♯]Δ⁷ B⁷9

131

E⁻⁷ A⁷ D⁻⁷ G⁷ C⁷ B[♭]7 E⁷9

135

A⁷ A⁻⁷ D⁷ GΔ⁷ F[♯]Δ⁷ B⁷9

139

E⁻⁷ A⁷ D⁻⁷ G⁷ C⁷ B[♭]7 E⁷9

143

A⁻⁷ D⁷ GΔ⁷ D⁻⁷ G⁷

147

CΔ⁷ F⁻⁷ B[♭]7

151

E[♭]Δ⁷ A[♭]7 D⁷9 GΔ⁷

155

F[♯]Δ⁷ B⁷9 E⁻⁷ A⁷ D⁻⁷ G⁷ C⁷

159

$B\flat 7$ $E 7\flat 9$ $A-7$ $D7$ $G\Delta 7$ $(E) G\Delta 7$

162

$F\sharp 7$ $B 7\flat 9$ $E-7$ $A7$ $D-7$ $G7$ $C7$

164

$B\flat 7$ $E 7\flat 9$ $A7$

168

$A-7$ $D7$ $G\Delta 7$ $F\sharp 7$ $B 7\flat 9$

171

$E-7$ $A7$ $D-7$ $G7$ $C7$ $B\flat 7$ $E 7\flat 9$

175

$A-7$ $D7$ $G\Delta 7$ $D-7$ $G7$

179

$C\Delta 7$ $F-7$ $B 7$

183

$E\flat 7$ $A\flat 7$ $D 7\flat 9$ $G\Delta 7$ $F\sharp 7$ $B 7\flat 9$

CONFIRMATION

7

187

E⁻⁷ A⁷ D⁻⁷ G⁷ C⁷ B^{ø7} E^{7b9}

188

A⁻⁷ D⁷ G^{Δ7} (F)G^{Δ7} F^{♯ø7} B^{7b9}

189

E⁻⁷ A⁷ D⁻⁷ G⁷ C⁷ B^{ø7} E^{7b9}

190

A⁷ A⁻⁷ D⁷ G^{Δ7}

191

F^{♯ø7} B^{7b9} E⁻⁷ A⁷ D⁻⁷ G⁷

192

C⁷ B^{ø7} E^{7b9} A⁻⁷ D⁷

193

G^{Δ7} D⁻⁷ F^{♯-7} B⁷ E^{Δ7} G⁷

194

C^{Δ7} F⁻⁷ B^{b7} E^{bΔ7}

211

A Δ ⁷ D⁷^{b9} G Δ ⁷ F Δ ⁷ B⁷^{b9} E⁻⁷ A⁷

220

D⁻⁷ G⁷ C⁷ B Δ ⁷ E⁷^{b9} A⁻⁷ D⁷ G Δ ⁷

226

G Δ ⁷ F Δ ⁷ B⁷^{b9} E⁻⁷ A⁷ D⁻⁷ G⁷

232

C⁷ B Δ ⁷ E⁷^{b9} A⁷ A⁻⁷ D⁷ G Δ ⁷

238

F Δ ⁷ B⁷^{b9} E⁻⁷ A⁷ D⁻⁷ G⁷ C⁷

239

B Δ ⁷ E⁷^{b9} A⁻⁷ D⁷ G Δ ⁷ D⁻⁷

245

G⁷ C Δ ⁷ F⁻⁷

250

B^{b7} E^b Δ ⁷ A Δ ⁷ D⁷^{b9}

CONFIRMATION

249 $G\Delta^7$ $F\sharp^7$ B^{7b9}

251 E^{-7} A^7 D^{-7} G^7 C^7 B^b7 E^{7b9}

253 A^{-7} D^7 $G\Delta^7$ H $G\Delta^7$ B^b7 $E^b\Delta^7$ $F\sharp^7$

257 $B\Delta^7$ D^7 D^{-7} G^7 C^7 E^b7 $A^b\Delta^7$ B^7

263 E^{-7} A^7 A^{-7} D^7 $G\Delta^7$ B^b7

267 $E^b\Delta^7$ $F\sharp^7$ $B\Delta^7$ D^7 D^{-7} G^7 C^7 B^b7

270 $E^b\Delta^7$ $F\sharp^7$ $B\Delta^7$ D^7 $G\Delta^7$ D^{-7}

274 $F\sharp^{-7}$ B^7 $E\Delta^7$ G^7 $C\Delta^7$ F^{-7}

The musical score for "CONFIRMATION" on page 10 consists of eight staves of music. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various chords and rhythmic patterns, with measure numbers 279, 282, 285, 291, 294, 297, 300, and 303 marked at the beginning of their respective staves.

Staff 1 (Measures 279-281): Chords: B^b7, E^bΔ⁷, A^o7, D⁷⁹, GΔ⁷, B^b7.

Staff 2 (Measures 282-284): Chords: E^bΔ⁷, F#7, BΔ⁷, D⁷, D-7, G⁷, C⁷, B^b7.

Staff 3 (Measures 285-287): Chords: E^bΔ⁷, F#7, BΔ⁷, D⁷, GΔ⁷, GΔ⁷ (circled), B^b7, E^bΔ⁷, F#7.

Staff 4 (Measures 291-293): Chords: BΔ⁷, D⁷, D-7, G⁷, C⁷.

Staff 5 (Measures 294-296): Chords: B^o7, E⁷^b⁹, A⁷, A-7, D⁷.

Staff 6 (Measures 297-300): Chords: GΔ⁷, B^b7, E^bΔ⁷, F#7, BΔ⁷, D⁷.

Staff 7 (Measures 300-303): Chords: D-7, G⁷, C⁷, B^b7, E^bΔ⁷, F#7.

Staff 8 (Measures 303-306): Chords: BΔ⁷, D⁷, GΔ⁷.

CONFIRMATION

The musical score consists of eight staves of music. Each staff begins with a measure number in the bottom left corner. The chords are written above the notes. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as slurs and triplets.

Staff 1 (309): Chords: D-7, F#-7, B7, EΔ7, G7, CΔ7. Includes a quintuplet (5) and a triplet (3).

Staff 2 (309): Chords: F-7, Bb7, EbΔ7, Aø7, D7b9, GΔ7.

Staff 3 (314): Chords: F#ø7, B7b9, E-7, A7, D-7, G7, C7, Bø7, E7b9.

Staff 4 (319): Chords: A-7, D7, GΔ7, (J) GΔ7, F#ø7, B7b9. Includes a triplet (3).

Staff 5 (323): Chords: E-7, A7, D-7, G7, C7, Bø7, E7b9.

Staff 6 (327): Chords: A7, Ab7, D7, GΔ7, F#ø7, B7b9. Includes a triplet (3).

Staff 7 (331): Chords: E-7, A7, D-7, G7, C7, Bø7, E7b9.

Staff 8 (335): Chords: A-7, D7, GΔ7, D-7, G7. Includes triplets (3) and a triplet with an 'x' mark (3).

33 $C\Delta^7$ $F-7$ B^{b7}

34 $E^b\Delta^7$ $A\emptyset^7$ D^{7b9} $G\Delta^7$ $F\#\emptyset^7$ B^{b7b9}

35 $E-7$ A^7 $D-7$ G^7 C^7 $B\emptyset^7$ E^{7b9} $A-7$ D^7

36 $G\Delta^7$ 9^{th}

Ek A.7 Chris Potter on “Cryin’ Blues”, transkripsiyon

CHRIS POTTER ON “CRYIN’ BLUES”

GONE, BUT NOT FORGOTTEN

TRANSCRIBED BY JEFF MCGREGOR

Chord symbols: G⁷, C⁷, E^{b7}, G⁷.

Measure numbers: 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29.

JEFF MCGREGOR MUSIC©

CHRIS POTTER ON "CRYIN' BLUES"

2

33

37

41

45

49

53

57

61

65

The image shows a musical score for Chris Potter's piece "Cryin' Blues". It consists of ten staves of music in treble clef, 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and triplets. Chord symbols are placed above the staves: E^b7, G⁷, and C⁷. Measure numbers 2, 33, 37, 41, 45, 49, 53, 57, 61, and 65 are indicated at the beginning of their respective staves. The music features a mix of melodic lines and rhythmic patterns, including some triplet figures.

CHRIS POTTER ON "CRVIN' BLUES"

This musical score is for a piece titled "CRVIN' BLUES" by Chris Potter. It is written for guitar and consists of ten staves of music. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 12/8. The score includes various guitar techniques such as triplets and a ten-note run. Chord changes are indicated above the staff, including Eb7, E b7, G7, C7, and Eb7. Measure numbers 69, 73, 77, 81, 85, 89, 93, 97, and 101 are marked at the beginning of their respective staves. A final measure number '3' is located at the top right of the page.

CHRIS POTTER ON "CRYIN' BLUES"

4

105

E^b7

E^b7

G⁷

106

G⁷

G⁷

The image shows a musical score for a piece titled "CHRIS POTTER ON 'CRYIN' BLUES'". The score is written for guitar and consists of two staves. The first staff begins at measure 105 and contains four measures of music. The first measure has a chord of E^b7 and contains notes B^b, C, D[#], and E^b. The second measure has a chord of E^b7 and contains notes C, D, E, and F. The third measure has a chord of G⁷ and contains notes E, F, G, and A. The fourth measure has a chord of G⁷ and contains notes G, F, E, and D. The second staff begins at measure 106 and contains two measures of music. The first measure has a chord of G⁷ and contains notes G, A, B, and C. The second measure has a chord of G⁷ and contains notes C, B, A, and G, with a triplet of notes G, A, and B indicated by a '3' below the notes. The piece ends with a double bar line.

Ek A.8 Joshua Redman on “The Shadow of Your Smile”, transkripsiyon

The Shadow Of Your Smile

Joshua Redman solo

Aaron Goldberg - Turning Point

Bb tenor

0:45 Cmaj7 Fmaj7 Bbmaj7 Ebmaj7 1st chorus G#m7 C#7

5 F#m7 Bm7

8 E7 Amaj7 D7

11 G#m7 C#7 F#m7

15 Em7 A7 Ebm7 Ab7 Am7 D7

19 G#m7 C#7 F#m7

23 Bm7 E7 Amaj7 F#7

27 Bm7 Dm7 C#m7 Cm7

31 Bm7 E7 Cmaj7 Fmaj7 Bbmaj7 Ebmaj7

1:36 2nd chorus G#m7 C#7 F#m7

35

Transcribed by Martin Uherek © 2014

2

39 Bm⁷ E⁷ Amaj⁷ D⁷

43 G#m⁷ C#⁷ F#m⁷

47 Em⁷ A⁷ Ebm⁷ Ab⁷ Am⁷ D⁷

51 G#m⁷ C#⁷ F#m⁷

55 Bm⁷ E⁷ C#m⁷(b5) F#⁷

59 Bm⁷ Dm⁷ C#m⁷

62 Cm⁷ Bm⁷ E⁷

65 Cmaj⁷ Fmaj⁷ Bbmaj⁷ Ebmaj⁷

2:25 3rd chorus

67 G#m⁷ C#⁷ F#m⁷

70 Bm⁷ E⁷

73 Amaj⁷ D⁷

For more transcriptions, visit <http://martinuherek.com>

75 $G\sharp m^7$ $C\sharp^7$ $F\sharp m^7$ 3

78 $E m^7$ A^7

80 $E b m^7$ $A b^7$ $A m^7$ D^7

83 $G\sharp m^7$ $C\sharp^7$ $F\sharp m^7$ $B m^7$

88 E^7 $C\sharp m^7(b^9)$ $F\sharp^7$

91 $B m^7$ $D m^7$ $C\sharp m^7$ $C m^7$

95 $B m^7$ E^7 $C m a j^7$ $F m a j^7$ $B b m a j^7$ $E b m a j^7$

3:14 end of solo

99 $G\sharp m^7$

Ek A.9 Mark Turner on "Blues", transkripsiyon

MARK TURNER SOLO FROM "BLUES"
YAM YAM

SOLO BEGINS AT 2:34

TRANSCRIBED BY TIM LIN

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of ten staves of music, with measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, 33, and 37 indicated at the beginning of their respective staves. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Chord symbols are placed above the staff to indicate the harmonic structure: F7, Bb7, Gm7, C7, D7, Cm7, and SIDE D. The phrase "LAY BACK!" is written above the staff at measures 13 and 33. The phrase "SIDE D" is written above the staff at measures 9 and 33. A triplet of eighth notes is marked with a '3' at measure 25. The score ends with a double bar line at measure 37.

Ek A.10 Mark Turner on “Lennie’s Groove”, transkripsiyon

Bb Tenor Saxophone

Lennie Groove

Transcription:
Remi Bolduc

Mark Turner's solo

<http://www.youtube.com/watch?v=wAS87N7iwm4>

A $D^{\flat}min\Delta^7$

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16 17 18 19 20

21 22 23 24

B $Emin\Delta^7$ G^{7alt} $Cmin\Delta^7$ $B^{\flat}min\Delta^7$

25 26 27 28

Mark Turner solo - Lennie Groove

Bb Tenor Saxophone

Transc.: Remi Bolduc

29 $A_{min\Delta 7}$ $F\#_{min\Delta 7}$ $E\flat_{MA 7(\#11)}$ $D_{13(\#11)}$ 30 31 33 34 35 36

37 $C\#7_{alt}$ $B\flat_{mi 9}$ $A7_{alt}$ $B_{mi 9}$ 38 39 40

41 $C7_{alt}$ $A\flat7_{alt}$ $D\flat_{min\Delta 7}$ $C_{min\Delta 7}$ 42 43 44

45 $D\flat_{mi 9}$ $C_{min\Delta 7}$ 46 47 48

49 $C_{min\Delta 7}$ 50 51 52

53 $D\flat_{min\Delta 7}$ 54 55 56

57 $C_{min\Delta 7}$ 58 59 60

Mark Turner solo - Lennie Groove

Bb Tenor Saxophone

Transc.: Remi Bolduc

61 $D^{\flat}min\Delta^7$

65 $Cmin\Delta^7$

69 $D^{\flat}min\Delta^7$

73 $Cmin\Delta^7$

77 $Emin\Delta^7$ G^7alt

81 $Cmin\Delta^7$ $B^{\flat}min\Delta^7$ $Amin\Delta^7$ $F^{\sharp}min\Delta^7$

85 $E^{\flat}MA^{7(\sharp 11)}$ $D^{13(\sharp 11)}$ $C^{\sharp 7alt}$ $B^{\flat}mi^9$

89 A^7alt Bmi^9 C^7alt $A^{\flat 7alt}$

Mark Turner solo - Lennie Groove

Bb Tenor Saxophone

Transc.: Remi Bolduc

93 $D^{\flat}min\Delta^7$

97 $Cmin\Delta^7$

101 $D^{\flat}min\Delta^7$ 8^{va}

105 $Cmin\Delta^7$ 8^{va}

109 $D^{\flat}min\Delta^7$

113 $Cmin\Delta^7$ 8^{va}

117 $D^{\flat}min\Delta^7$ 8^{va}

121 $Cmin\Delta^7$

Mark Turner solo - Lennie Groove

Bb Tenor Saxophone

Transc.: Remi Bolduc

125 $E_{\min\Delta 7}$ $G^{7\text{alt}}$ $C_{\min\Delta 7}$ $B_{\flat\min\Delta 7}$

129 $A_{\min\Delta 7}$ $F_{\sharp\min\Delta 7}$ $E_{\flat MA}^{7(\sharp 11)}$ $D^{13(\sharp 11)}$

133 $C_{\sharp 7\text{alt}}$ $B_{\flat mi}^9$ $A^{7\text{alt}}$ B_{mi}^9

137 $C_{7\text{alt}}$ $A_{\flat 7\text{alt}}$ $D_{\min\Delta 7}$

141 $C_{\min\Delta 7}$

145 $D_{\flat\min\Delta 7}$

Ek A.11 Ravi Coltrane on “This I Dig of You”, transkripsiyon

Tenor Sax

This I Dig Of You

Ravi Coltrane's solo from the CD "Tenor Conclave: Grand Central"

Transcribed by
Charles McNeal

280 bpm

The musical score is written for Tenor Saxophone in 4/4 time. It features a series of melodic lines with various chord symbols indicating the harmonic structure. The chords include CMA7, Gm11, C7, F, F#m11b5, B7b9, Em11, A7, Ebm11, Ab7, Dm11, G7, Gm11, C7, F, F#m11b5, B7b9, Em11, A7, and Dm11. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

G7 C Chord changes cont....

Musical notation consisting of eight staves of music. The first staff includes chord markings 'G7' and 'C', and the text 'Chord changes cont....'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Musical notation consisting of eight staves of music in treble clef. The notation includes various notes, rests, and accidentals. Some notes are marked with '8va' (octave up) and a slur. The eighth staff ends with a triplet of notes marked with a '3' below them.

A musical score for guitar, consisting of three staves of music. The first staff contains a melodic line with various accidentals and a final note with a flat. The second staff includes rhythmic notation with eighth notes and rests, and a final note with a flat. The third staff begins with a rhythmic pattern and ends with a double bar line.

Ek A.12 Seamus Blake on “Billie’s Bounce”, transkripsiyon

SEAMUS BLAKE BILLIE'S BOUNCE SOLO
FROM "SAX SUMMIT" CBC LABEL 2008

TRANSCRIBED BY
STEVE NEFF

SOLO STARTS ON 5TH BAR OF BLUES

B \flat

5

9

13

17

21

25

29

©WWW.NEFFMUSIC.COM

SEAMUS SLAKE BILLIE'S BOUNCE SOLO

2

55

G7

57

C7 G7 E7(b9)

41

A-7 D7(b9) G7 D7(b9)

45

G7

49

C7 G7 E7(b9)

53

A-7 D7 G7 D7(b9)

57

G7

61

C7 G7 E7(b9)

Detailed description: This is a musical score for a guitar solo. It consists of two staves: a top staff for the melody and a bottom staff for the guitar accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with measure numbers 55, 57, 41, 45, 49, 53, 57, and 61 marked at the beginning of their respective lines. The melody line starts with a G7 chord and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The guitar accompaniment line provides harmonic support with chords such as C7, G7, E7(b9), A-7, D7(b9), and D7. Fret numbers are indicated above certain notes in the melody line, such as fret 3 and fret 5. The piece concludes with a final G7 chord.

SEAMUS BLAKE BILLIE'S BOUNCE SOLO

Handwritten musical score for guitar solo, featuring chord diagrams and measure numbers.

Measures 65-68: Chords A-7, D7, G7, D7(♭9). Measure 68 ends with a 3-measure rest.

Measures 69-76: Chords G7, 8^{va}, C7, G7, E7(♭9). Measure 76 ends with a 3-measure rest.

Measures 77-80: Chords A-7, D7, G7, D7(♭9). Measure 80 ends with a 3-measure rest.

Measures 81-84: Chords C7, G7, E7(♭9). Measure 84 ends with a 3-measure rest.

Measures 85-88: Chords A-7, D7(♭9), G7, D7(♭9). Measure 88 ends with a 3-measure rest.

Measures 89-92: Chords G7, C7, G7. Measure 92 ends with a 3-measure rest.

SEANUS BLAKE BILLIE'S BOUNCE SOLO

4
97

C7 G7 E7(b9)

101

A-7 D7 LINE IS LOTS LAID BAY BAY TO TRIPLET POLLS.....

106

G7 D7(b9) CAN'T MAKE OUT SERINO HOENS....

Ek A.13 Seamus Blake on “Jupiter”, transkripsiyon

Jupiter Line

Bb Tenor Sax

Seamus Blake solo
 Performed Live at Berklee College
 Dec. 7, 2011
 Seamus Blake tenor sax
 David Kikoski piano
 Matt Clohesy bass
 Ari Hoenig drums

Comp.: Seamus Blake
 Transcription
 Rémi Bolduc

♩.270

1 E^{\flat}_{mi7} E_{mi7} G^{\sharp}_{mi7} G_{MA7}

A_{MA6} B^{\flat}_{MA6} C^{\sharp}_{mi11} D_{MA6}

5 E^{\flat}_{mi7} E_{mi7} G^{\sharp}_{mi7} G_{MA7}

9 A_{MA6} B^{\flat}_{MA6} G_{add9} $D_{sus7/F^{\sharp}}$

13 **B** F^{\sharp}_{mi7} G_{mi7} B_{mi7} B^{\flat}_{MA7}

17 C_{MA6} D^{\flat}_{MA6} E_{mi11} F_{MA6}

21 F^{\sharp}_{mi7} G_{mi7} B_{mi7} B^{\flat}_{MA7}

25

www.remibolduc.com

www.seamusblake.com

Jupiter Line - Seamus Blake solo
 Transcription: Remi Bolduc

C_{MA^6} $D^b_{MA^6}$ $B^b_{add^9}$ $F_{sus^7/A}$

29 

C C_{mi^7} $C^{\#}_{mi^7}$ F_{mi^7} E_{MA^7}

33 

E^b/G $E/G^{\#}$ $F^{\#}/A^{\#}$ B_{MA^6}

37 

C_{mi^7} $C^{\#}_{mi^7}$ F_{mi^7} E_{MA^7}

41 

$F^{\#}_{MA^6}$ G_{MA^6} E_{add^9} $B_{sus^7/D^{\#}}$

45 

2 $E^b_{mi^7}$ E_{mi^7} $G^{\#}_{mi^7}$ G_{MA^7}

49 

A_{MA^6} $B^b_{MA^6}$ $C^{\#}_{mi^{11}}$ D_{MA^6}

53 

$E^b_{mi^7}$ E_{mi^7} $G^{\#}_{mi^7}$ G_{MA^7}

57 

Jupiter Line - Seamus Blake solo
 Transcription: Remi Bolduc

61 A_{MA}^6 $B^b_{MA}^6$ G_{add}^9 $D_{sus7}/F^\#$

65 **B** $F^\#_{mi}7$ $G_{mi}7$ $B_{mi}7$ $B^b_{MA}7$

69 C_{MA}^6 $D^b_{MA}^6$ E_{mi}^{11} F_{MA}^6

73 $F^\#_{mi}7$ $G_{mi}7$ $B_{mi}7$ $B^b_{MA}7$

77 C_{MA}^6 $D^b_{MA}^6$ $B^b_{add}^9$ F_{sus7}/A

81 **C** $C_{mi}7$ $C^\#_{mi}7$ $F_{mi}7$ $E_{MA}7$

85 E^b/G $E/G^\#$ $F^\#/A^\#$ B_{MA}^6

89 $C_{mi}7$ $C^\#_{mi}7$ $F_{mi}7$ $E_{MA}7$

Jupiter Line - Seamus Blake solo
 Transcription: Remi Bolduc

93 8

97 8

101 8

105 8

109 8

113 8

117 8

121 8

Jupiter Line - Seamus Blake solo
Transcription: Remi Bolduc

125 C_{MA}^6 $D_{MA}^{\flat 6}$ $B_{add}^{\flat 9}$ $F_{sus7/A}$

129 C_{mi}^7 $C_{mi}^{\sharp 7}$ F_{mi}^7 E_{MA}^7

133 $E_{\flat/G}$ E/G^{\sharp} F^{\sharp}/A^{\sharp} B_{MA}^6

137 C_{mi}^7 $C_{mi}^{\sharp 7}$ F_{mi}^7 E_{MA}^7

141 $F_{MA}^{\flat 6}$ G_{MA}^6 E_{add}^9 $B_{sus7/D^{\sharp}}$

145 **4** $E_{mi}^{\flat 7}$ E_{mi}^7 $G_{mi}^{\sharp 7}$ G_{MA}^7

149 A_{MA}^6 $B_{MA}^{\flat 6}$ $C_{mi}^{\sharp 11}$ D_{MA}^6

153 $E_{mi}^{\flat 7}$ E_{mi}^7 $G_{mi}^{\sharp 7}$ G_{MA}^7

Jupiter Line - Seamus Blake solo
Transcription: Remi Bolduc

157 8 A_{MA6} B_{bMA6} G_{add9} $D_{sus7/F\#}$

161 8 **B** $F_{\#mi7}$ G_{mi7} B_{mi7} B_{bMA7}

165 8 C_{MA6} D_{bMA6} E_{mi11} F_{MA6}

169 8 $F_{\#mi7}$ G_{mi7} B_{mi7} B_{bMA7}

173 8 C_{MA6} D_{bMA6} B_{badd9} $F_{sus7/A}$

177 8 **C** C_{mi7} $C_{\#mi7}$ F_{mi7} E_{MA7}

181 8 $E_{b/G}$ $E/G\#$ $F\#/A\#$ B_{MA6}

185 8 C_{mi7} $C_{\#mi7}$ F_{mi7} E_{MA7}

Jupiter Line - Seamus Blake solo
Transcription: Remi Bolduc

189 8

193 8

196 8

199 8

202 8

205 8

208 8

211 8

5

6

7

8

$F\#_{MA}^6$ G_{MA}^6 E_{add}^9 $B_{sus7}/D\#$

$C\#_{mi}^7$ D_{MA}^6 $D\#_{mi}^7$ $G\#_{mi}^7$

$D\#_{mi}^7$ E_{mi}^9 $F\#_{mi}^7$ B_{mi}^7

$C\#_{mi}^7$ D_{MA}^6 $D\#_{mi}^7$ $G\#_{mi}^7$

$D\#_{mi}^7$ E_{mi}^9 $F\#_{mi}^7$ B_{mi}^7

$C\#_{mi}^7$ D_{MA}^6 $D\#_{mi}^7$ $G\#_{mi}^7$

$D\#_{mi}^7$ E_{mi}^9 $F\#_{mi}^7$ B_{mi}^7

$C\#_{mi}^7$ D_{MA}^6 $D\#_{mi}^7$ $G\#_{mi}^7$

Jupiter Line - Seamus Blake solo
Transcription: Remi Bolduc

$D^{\#mi7}$
 E_{mi9}
 $F^{\#mi7}$
 B_{mi7}

214 

9 $C^{\#mi7}$ D_{MA6} $D^{\#mi7}$ $G^{\#mi7}$

217 

$D^{\#mi7}$
 E_{mi9}
 $F^{\#mi7}$
 B_{mi7}

220 

10 $C^{\#mi7}$ D_{MA6} $D^{\#mi7}$ $G^{\#mi7}$

223 

$D^{\#mi7}$
 E_{mi9}
 $F^{\#mi7}$
 B_{mi7}

226 

11 $C^{\#mi7}$ D_{MA6} $D^{\#mi7}$ $G^{\#mi7}$

229 

$D^{\#mi7}$
 E_{mi9}
 $F^{\#mi7}$
 B_{mi7}

232 

12 $C^{\#mi7}$ D_{MA6} $D^{\#mi7}$ $G^{\#mi7}$

235 

Jupiter Line - Seamus Blake solo
 Transcription: Remi Bolduc

238 $\text{D}^{\#}_{\text{mi}7}$ $\text{E}_{\text{mi}9}$ $\text{F}^{\#}_{\text{mi}7}$ $\text{B}_{\text{mi}7}$

13 241 $\text{C}^{\#}_{\text{mi}7}$ $\text{D}_{\text{MA}6}$ $\text{D}^{\#}_{\text{mi}7}$ $\text{G}^{\#}_{\text{mi}7}$

244 $\text{D}^{\#}_{\text{mi}7}$ $\text{E}_{\text{mi}9}$ $\text{F}^{\#}_{\text{mi}7}$ $\text{B}_{\text{mi}7}$

14 247 $\text{C}^{\#}_{\text{mi}7}$ $\text{D}_{\text{MA}6}$ $\text{D}^{\#}_{\text{mi}7}$ $\text{G}^{\#}_{\text{mi}7}$

250 $\text{D}^{\#}_{\text{mi}7}$ $\text{E}_{\text{mi}9}$ $\text{F}^{\#}_{\text{mi}7}$ $\text{B}_{\text{mi}7}$

15 253 $\text{C}^{\#}_{\text{mi}7}$ $\text{D}_{\text{MA}6}$ $\text{D}^{\#}_{\text{mi}7}$ $\text{G}^{\#}_{\text{mi}7}$

256 $\text{D}^{\#}_{\text{mi}7}$ $\text{E}_{\text{mi}9}$ $\text{F}^{\#}_{\text{mi}7}$ $\text{B}_{\text{mi}7}$

16 259 $\text{C}^{\#}_{\text{mi}7}$ $\text{D}_{\text{MA}6}$ $\text{D}^{\#}_{\text{mi}7}$ $\text{G}^{\#}_{\text{mi}7}$

Jupiter Line - Seamus Blake solo
Transcription: Remi Bolduc

262 $\text{D}^{\#}_{\text{mi}7}$ $\text{E}_{\text{mi}9}$ $\text{F}^{\#}_{\text{mi}7}$ $\text{B}_{\text{mi}7}$

265 **17** $\text{C}^{\#}_{\text{mi}7}$ $\text{D}_{\text{MA}6}$ $\text{D}^{\#}_{\text{mi}7}$ $\text{G}^{\#}_{\text{mi}7}$

268 $\text{D}^{\#}_{\text{mi}7}$ $\text{E}_{\text{mi}9}$ $\text{F}^{\#}_{\text{mi}7}$ $\text{B}_{\text{mi}7}$

271 **18** $\text{C}^{\#}_{\text{mi}7}$ $\text{D}_{\text{MA}6}$ $\text{D}^{\#}_{\text{mi}7}$ $\text{G}^{\#}_{\text{mi}7}$

274 $\text{D}^{\#}_{\text{mi}7}$ $\text{E}_{\text{mi}9}$ $\text{F}^{\#}_{\text{mi}7}$ $\text{B}_{\text{mi}7}$

277 **19** $\text{C}^{\#}_{\text{mi}7}$ $\text{D}_{\text{MA}6}$ $\text{D}^{\#}_{\text{mi}7}$ $\text{G}^{\#}_{\text{mi}7}$

280 $\text{D}^{\#}_{\text{mi}7}$ $\text{E}_{\text{mi}9}$ $\text{F}^{\#}_{\text{mi}7}$ $\text{B}_{\text{mi}7}$

283 **20** $\text{C}^{\#}_{\text{mi}7}$ $\text{D}_{\text{MA}6}$ $\text{D}^{\#}_{\text{mi}7}$ $\text{G}^{\#}_{\text{mi}7}$

Jupiter Line - Seamus Blake solo
Transcription: Remi Bolduc

286 $D^{\#mi7}$ E_{mi9} $F^{\#mi7}$ B_{mi7}

289 $C^{\#mi7}$ D_{MA6} $D^{\#mi7}$ $G^{\#mi7}$

292 $D^{\#mi7}$ E_{mi9} $F^{\#mi7}$ B_{mi7}

295 $C^{\#mi7}$ D_{MA6} $D^{\#mi7}$ $G^{\#mi7}$

298 $D^{\#mi7}$ E_{mi9} $F^{\#mi7}$ B_{mi7}

301 $C^{\#mi7}$ D_{MA6} $D^{\#mi7}$ $G^{\#mi7}$

304 $D^{\#mi7}$ E_{mi9} $F^{\#mi7}$ B_{mi7}

307 $C^{\#mi7}$ D_{MA6} $D^{\#mi7}$ $G^{\#mi7}$

Jupiter Line - Seamus Blake solo
Transcription: Remi Bolduc

310 ^{8va} $D^{\#mi7}$ E_{mi9} $F^{\#mi7}$ B_{mi7}

313 $C^{\#mi7}$ D_{MA6} $D^{\#mi7}$ $G^{\#mi7}$

316 $D^{\#mi7}$ E_{mi9} $F^{\#mi7}$ B_{mi7}

319 $C^{\#mi7}$ D_{MA6} $D^{\#mi7}$ $G^{\#mi7}$

322 $D^{\#mi7}$ E_{mi9} $F^{\#mi7}$ B_{mi7}

325 $C^{\#mi7}$ D_{MA6} $D^{\#mi7}$ $G^{\#mi7}$

328 $D^{\#mi7}$ E_{mi9} $F^{\#mi7}$ B_{mi7}

331 $C^{\#mi7}$ D_{MA6} $D^{\#mi7}$ $G^{\#mi7}$

Jupiter Line - Seamus Blake solo
Transcription: Remi Bolduc

334 $D^{\#mi7}$ E_{mi9} $F^{\#mi7}$ B_{mi7}

337

340