

**NIKOLAI KAPUSTIN'İN OP.40 SEKİZ KONSER ETÜDÜ'NÜN TEKNİK
BECERİ, MÜZİKAL YENİLİKLER VE CAZ UNSURLARININ KULLANILIŞI
AÇISINDAN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

EREN SEÇİLMİŞ

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

MÜZİK ANA SANAT DALI

**MERSİN
TEMMUZ-2019**

**NIKOLAI KAPUSTIN'İN OP.40 SEKİZ KONSER ETÜDÜ'NÜN TEKNİK
BECERİ, MÜZİKAL YENİLİKLER VE CAZ UNSURLARININ KULLANILIŞI
AÇISINDAN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

EREN SEÇİLMİŞ

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

MÜZİK ANA SANAT DALI

DANIŞMAN


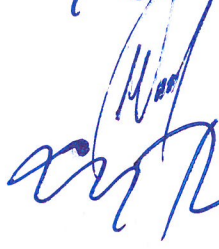
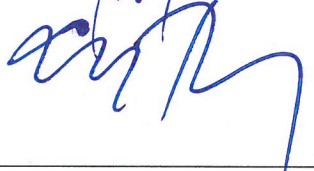
Dr. Öğr. Üyesi DENİZ KAYA

MERSİN

TEMMUZ-2019

ONAY

Eren SEÇİLMİŞ tarafından Dr. Öğr. Üyesi Deniz KAYA danışmanlığında hazırlanan “Nikolai Kapustin’in Op.40 Sekiz Konser Etüdü’nün Teknik Beceri, Müzikal Yenilikler ve Caz Unsurlarının Kullanılışı Açısından İncelenmesi” başlıklı bu çalışma, aşağıda imzaları bulunan jüri üyeleri tarafından oy birliği/çokluğu ile Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

| Görevi | Ünvanı, Adı ve Soyadı | İmza |
|--------|---------------------------|---|
| Başkan | Dr. Öğr. Üyesi Deniz KAYA |  |
| Üye | Prof. Celil Hakan ÇUHADAR |  |
| Üye | Prof. Nurseren TOR |  |

Yukarıdaki jüri kararı Güzel Sanatlar Enstitüsü Yönetim Kurulu’nun/...../..... tarih ve/...../..... sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Doç. Dr. Şavaş YILDIRIM
Güzel Sanatlar Enstitü Müdürü



Bu tezde kullanılan özgün bilgiler, şekil, çizelge ve fotoğraflardan kaynak göstermeden alıntı yapmak 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu hükümlerine tabidir.

ETİK BEYAN

Mersin Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliğinde belirtilen kurallara uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada,

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak kullandığımı,
- Kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü Mersin Üniversitesi veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı,
- Tezin tüm telif haklarını Mersin Üniversitesi'ne devrettiğimi beyan ederim.

ETHICAL DECLARATION

This thesis is prepared in accordance with the rules specified in Mersin University Graduate Education Regulation and I declare to comply with the following conditions:

- I have obtained all the information and the documents of the thesis in accordance with the academic rules.
- I presented all the visual, auditory and written information and results in accordance with scientific ethics.
- I refer in accordance with the norms of scientific works about the case of exploitation of others' works.
- I used all of the referred works as the references.
- I did not do any tampering in the used data.
- I did not present any part of this thesis as another thesis at Mersin University or another university.
- I transfer all copyrights of this thesis to the Mersin University.

25 Temmuz 2019 / 25 July 2019

İmza / Signature



Öğrenci Adı ve Soyadı / Student Name and Surname

Eren SEÇİLMİŞ

ÖZET

Küçük yaşlarından itibaren Klasik müzik eğitimi alan ve gençlik döneminde ilk defa radyodan dinlediği Caz müziğinden etkilenip, bu müzik türünün unsurlarını Klasik müziğin formlarıyla birleştirme yolunu seçen Ukraynalı piyanist ve besteci Nikolai Kapustin, bu tarzda 161 eser yazmıştır. Ancak yapılan literatür araştırmalarına göre, bu bestecinin eserleri üzerine yeterince çalışma yapılmadığı görülmüştür. Bu nedenle, bu tez çalışmasında Kapustin'in yazdığı Op.40 Sekiz Konser Etüdü üzerinde teknik beceri, müzikal yenilikler ve Caz unsurlarının kullanılışı incelenmiş ve bu unsurlar üzerine analizler yapılmıştır.

Bu analizler yapılırken her bir etüt; teknik, armonik, ritmik, formal ve stilistik açılardan incelenmiştir. Ayrıca bu etütler, 1890'lardan günümüze kadar gelen ve müzik otoriteleri tarafından kabul görmüş Caz stilleri ile uyumlulukları açısından incelenerek yorumlanmıştır. Bu eserler, bestecinin etkilenmiş olabileceği başka sanatçıların eserleriyle karşılaştırılmış ve etütlerin kendi aralarındaki benzerlikler incelenmiştir.

Yapılan bu incelemelerde, etütlerin Klasik müzik literatüründe geçerli kabul edilmeleri, formal yönden Romantik dönem konser etüdü geleneğine uygun olarak yazılmış olduğu ve her bir etüdün çalıcıya çeşitli teknik beceriler kazandırdığı tespit edilmiştir. Bununla birlikte, Klasik müzik ve Caz müziği açısından değerlendirildiğinde bu etütlerin yazıldığı tarihin ötesinde sayılabilecek avangart unsurlara sahip olduğu görülmüştür.

Kapustin, Klasik müzik ve Caz müziğini kendi müzik anlayışıyla birleştirerek yazdığı eserlerle modern müzik literatürüne farklı boyutlar kazandıran bir bestecidir. Türkiye'de besteci hakkında daha önce hiçbir çalışma yapılmamıştır. Türkiye'de çok tanınmayan piyanist ve besteci Kapustin'in eserlerinin incelendiği bu tez çalışması, Klasik müzik eğitimi almış olup, Caz müziğine de ilgili duyan enstrümcuların kullanabileceği bir kaynak olması amacıyla yazılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Nikolai Kapustin, Op.40 Sekiz Konser Etüdü, Klasik Müzik, Caz.

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Deniz KAYA, Mersin Üniversitesi, Müzik Anasanat Dalı, Mersin.

ABSTRACT

Ukrainian pianist and composer Nikolai Kapustin influenced by the jazz music that he listened to on the radio for the first time in his youth while studying classical music genre chose to combine the elements of the music with the forms of classical music and composed 161 works in this style. However, according to literature studies performed, it has been observed that there is not enough study on the works of this composer. Therefore, in this thesis, technical skills, musical innovations and the use of jazz elements of Kapustin's Eight Concert Etudes Op.40 has been analyzed.

Each etude has been examined in technical, harmonic, rhythmic, formal and stylistic aspects during the analysis. In addition, these etudes have been examined and interpreted in terms of their compatibility with Jazz styles that have been accepted by the music authorities since 1890's. These works have been compared with the works of other artists whom the composer may have been influenced and the similarities among the studies were examined.

In these etudes, it has been determined that the etudes were accepted as valid in Classical music literature and it was composed formally in accordance with the Romantic period concert etude tradition, and each etude gave the player various technical skills. However, when evaluated in terms of classical music and jazz music, it has been observed that these etudes have avant-garde elements that can be considered beyond the time of composing.

Kapustin is a composer combining classical music and jazz music with his own musical mind and gaining different dimensions to modern music literature. In Turkey, no study has been carried out about the composer before. This thesis examining the works of pianist and composer Kapustin obscure in Turkey is aimed to be a resource for the instrumentalists having classical music training and having an interest in jazz music.

Keywords: Nikolai Kapustin, Eight Concert Etudes Op.40, Classical Music, Jazz.

Advisor: Dr. Öğr. Üyesi Deniz KAYA, Department of Music, Mersin University, Mersin.

TEŞEKKÜR

Bu tez alıŐmasının her aŐamasında zamanını ve desteğini esirgemeyen değerli danıŐmanım Dr. Öğr. Üyesi Deniz KAYA'ya, emeklerini hiçbir zaman unutmayacağım sevgili hocam Misha DACIĆ'e, çalıŐmalarına değerli fikirleriyle katkıda bulunan hocam Serkan AKBIYIK'a ve her zaman yanımda olan aileme ve arkadaşlarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.



İÇİNDEKİLER

| | Sayfa |
|---|--------------|
| İÇ KAPAK | ii |
| ONAY | iii |
| ETİK BEYAN | iv |
| ÖZET | v |
| ABSTRACT | vi |
| TEŞEKKÜR | vii |
| İÇİNDEKİLER | viii |
| TABLolar DİZİNİ | ix |
| ŞEKİLLER DİZİNİ | x |
| GİRİŞ | 1 |
| 1. 1890'LAR - 1980'LER CAZ MÜZİĞİNİN KISA TARİHİ VE STİL ÖRNEKLERİ | 3 |
| 1.1. 1890'lar Ragtime | 3 |
| 1.2. 1900'ler New Orleans | 4 |
| 1.3. 1910'lar Dixieland | 5 |
| 1.4. 1920'ler Chicago | 6 |
| 1.5. 1930'lar Swing | 7 |
| 1.6. 1940'lar Bebop | 7 |
| 1.7. 1950'ler Cool ve Hard Bop | 8 |
| 1.8. 1960-1970'ler Serbest Caz | 9 |
| 1.9. 1980'ler Caz-Rock Fusion | 10 |
| 2. NIKOLAI KAPUSTIN | 12 |
| 2.1. Nikolai Kapustin'in Stili | 16 |
| 2.2. Nikolai Kapustin ve Üçüncü Akım | 18 |
| 3. NIKOLAI KAPUSTIN SEKİZ KONSER ETÜDÜ OP.40 | 20 |
| 3.1. Etude Op.40 No.1 "Prelude" | 20 |
| 3.2. Etude Op.40 No.2 "Reverie" | 25 |
| 3.3. Etude Op.40 No.3 "Toccatina" | 27 |
| 3.4. Etude Op.40 No.4 "Reminiscence" | 30 |
| 3.5. Etude Op.40 No.5 "Raillery" | 32 |
| 3.6. Etude Op.40 No.6 "Pastoral" | 34 |
| 3.7. Etude Op.40 No.7 "Intermezzo" | 36 |
| 3.8. Etude Op.40 No.8 "Finale" | 38 |
| SONUÇ | 43 |
| KAYNAKLAR | 44 |
| EKLER | 46 |
| ÖZGEÇMİŞ | 51 |

TABLolar DİZİNİ

| | Sayfa |
|---|-------|
| Tablo 2.1 Klasik Müzik ve Caz Müziğinin Genel Özelliklerinin Karşılaştırılması | 18 |
| Tablo 3.1 N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:8 Form Şeması | 39 |



ŞEKİLLER DİZİNİ

| | Sayfa |
|---|-------|
| Şekil 2.1. Nikolai Kapustin | 15 |
| Şekil 3.1 N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:1 – 12 ve 13. Ölçü | 21 |
| Şekil 3.2. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:1 – 8 ve 9. Ölçü | 21 |
| Şekil 3.3. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:1 – 22 ve 23. Ölçü | 22 |
| Şekil 3.4. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:1 - 1. Ölçü | 22 |
| Şekil 3.5. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:1 - 2. Ölçü | 22 |
| Şekil 3.6. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:1 – 9, 10, 11. Ölçü | 23 |
| Şekil 3.7. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:1 – 43-48. Ölçü | 24 |
| Şekil 3.8. Kapustin 8 Konser Etüdü Op.40 No:1 – 67-68. Ölçü | 24 |
| Şekil 3.9. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:2 – 1. Ölçü | 25 |
| Şekil 3.10. Liszt Transcendental Etüd No: 5 'Feux Follets | 25 |
| Şekil 3.11. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:2 – 35-36. Ölçü | 26 |
| Şekil 3.12. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:2 – 48-52. Ölçü | 26 |
| Şekil 3.13. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:3 – 25-26. Ölçü | 27 |
| Şekil 3.14. Debussy Etüt No.9 'Pour les notes répétées' | 27 |
| Şekil 3.15. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:3 – 15-18. Ölçü | 27 |
| Şekil 3.16. Liszt – Dante Sonatı | 28 |
| Şekil 3.17. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:3 – 53-54. Ölçü | 28 |
| Şekil 3.18. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:3 – 23-26. Ölçü | 29 |
| Şekil 3.19. Ravel 'Toccatı' | 30 |
| Şekil 3.20. McCoy Tyner'in Quartal Akor Çevrimleri | 31 |
| Şekil 3.21. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:4 – 1-3. Ölçü Quartal Armoniler | 31 |
| Şekil 3.22. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:4 – 24. Ölçü | 32 |
| Şekil 3.23. 12 Bar Blues Armonik Şeması | 32 |
| Şekil 3.24. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:5 – 5-9. Ölçü Sol El Basso Ostinato | 33 |
| Şekil 3.25. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:5 – 62-66. Ölçü Swing Bölümü | 33 |
| Şekil 3.26. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:6 – 5-6. Ölçü | 34 |
| Şekil 3.27. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:6 – 1-2. Ölçü | 35 |
| Şekil 3.28. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:6 – 17-18. Ölçü | 35 |
| Şekil 3.29. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:6 – 1-2. Ölçü | 36 |
| Şekil 3.30. Stride Piano | 37 |
| Şekil 3.31. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:7 – 64-67. Ölçü | 38 |
| Şekil 3.32. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:8 1-4. Ölçü | 39 |
| Şekil 3.33. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:8 47-52. Ölçü | 40 |
| Şekil 3.34. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:2 27-37. Ölçü | 40 |
| Şekil 3.35. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:8 63-66. Ölçü | 41 |
| Şekil 3.36. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:2 23-26. Ölçü | 41 |
| Şekil 3.37. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:8 77-80. Ölçü | 41 |
| Şekil 3.38. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:8 184-192. Ölçü | 42 |

GİRİŞ

İnsanların yaşadığı bölgelerin doğası ve kültürü, müzikteki çeşitliliğin temel nedenlerindedir. Ancak halklar, bölgeler arasındaki siyasi çekişmeler, ticari alışverişler ve iletişim teknolojisindeki gelişmelerden de etkilenmiştir. Topluluklar, var olan çeşitliliği tüm bölgelere yayarken, diğer yandan eski Sovyetler Birliği döneminde de olduğu gibi; farklı bölgelerin kültürel müziklerinin kendi kültürlerine karışmasına uzun süre direnmişlerdir.

Bu direnişe sahip olan topluluklara ait müzik türlerinden biri de Caz müziğidir. Amerika'da ortaya çıkan ve şekillenen bu müzik türünün ritmik, melodik zenginlik, yenilikçi armonik özellikler ve doğaçlama karakterine sahip olması, insanları etkilemesini ve tüm bölgelere yayılmasını olağan hale getirmiştir.

Caz müziği, geçmişten günümüze kadar düşünüldüğünde, diğer müzik türlerine oranla daha az takip edilmiş bir müzik stildir. Fakat buna rağmen, günümüzde popüler müzik diye nitelendirdiğimiz birçok müzik türünde Caz unsurları bulunmaktadır. Bu unsurlarla derinlemesine ilgilenmek bizlere; Cazın müzikal değerleri hakkında bilgiler verir ve bu müziğin stilistik gelişiminin görülmesini sağlar. Cazın evrimleşmesi süreci, bu müzikle ilgilenenlere devamlılığı, Cazın yerelliğini ve birleştirici gücünü anlatır ki bu bizi karakterize edilmiş gerçek bir sanata yönlendirir. 1930'lardaki New Orleans Cazından günümüze kadar olan Caz müziğinde birçok stil meydana gelmiştir. Bu stiller, enstrüman çalım tekniklerini, armoni kullanımını ve ritmik kalıpları şekillendirmiş ve geliştirmiştir (Berendt, 1992/2010:19-21).

Caz müziğinin etkileri, birçok müzik türüne olduğu gibi Klasik müziğe de yansımıştır. Bazı Klasik müzik bestecileri eserlerinde Caz unsurlarına da yer vermiştir. Bu bestecilerden en bilinenleri başta George Gershwin olmak üzere, Aaron Copland ve Alexander Tsfasman'dır. Örneğin George Gershwin'in neredeyse bütün eserlerinde olduğu gibi dünyaca ünlü olan Rhapsody in Blue eserinde de Caz unsurları etkin olarak kullanılmıştır.

Nikolai Kapustin bu kullanımı daha modern seviyelere taşımış ve geleneksel Klasik formları Caz unsurlarıyla sentezleyerek literatüre kayda değer eserler kazandırmıştır. Genel olarak notaya dökülmemiş olan Caz müziğini, özellikle doğaçlama olması gereken pasajları bütün ayrıntılarıyla yazmış ve bu yazımla Sonatlar, Konçertolar, Prelüd-Fügler ve Konser Etütleri dahil olmak üzere Klasik müzikte kalıplaşmış olan formları kullanarak birçok eser üretmiştir.

Sadece bu sebeple bile Kapustin'in öncü niteliğindeki eserleri incelemeye değerdir. Bu amaç doğrultusunda yapılan tez çalışmasında, bestecinin Op.40 Sekiz Konser Etüdü serisi ele alınarak teknik, armonik, ritmik, formal ve stilistik açılardan ayrıntılı olarak analiz edilmiştir. Yapılan analiz ve incelemeler sonucunda ortaya çıkan teknik beceriler, müzikal yenilikler ve Caz unsurlarının kullanımı değerlendirilmiş ve örneklerle sunulmuştur.

Dünyada Kapustin üzerine az sayıda akademik çalışma yapılmasına rağmen, popülerliği gün geçtikçe artmakta ve eserleri bilinen sanatçılar tarafından yorumlanmaktadır. Bu tez çalışmasının bir diğer amacı ise Nikolai Kapustin'i Türkiye'deki müzisyenlere tanıtmak ve onunla ilgili çalışmaların bu ülkede yaygınlaşmasını sağlamaktır.



1. 1890'LAR – 1980'LER CAZ MÜZİĞİNİN KISA TARİHİ VE STİL ÖRNEKLERİ

Jas, Jass, Jazz, Jacz veya Jazcz gibi çeşitli şekillerde telaffuz edilen Caz sözcüğü, Afrika kökenlidir ve bir şeyleri hızlandırmak, heyecan katmak anlamındadır (Walser, 1999:6). Caz müziğinin kökleri her ne kadar Afrika'ya dayansa da, sadece o bölgeye ait değildir. Bu müzik türü Afrika'da neredeyse hiç bilinmiyordu ve hala dünyanın birçok bölgesine kıyasla daha az bilinmektedir. Bu müzik türü, siyah ve beyaz müzisyenlerin en yoğun olduğu ABD'nin güneyinde birbirleriyle karşılaşması sonucu ortaya çıkmıştır. Amerika'da yaşayan ırkların konumlanışından hareketle beyaz ögesi, ya da o dönem yaşanan ırk önyargılarından dolayı siyah ögesi aşırı vurgulanırsa; Caz müziği, varoluşunun temelini yitirir. Bu müzik türünün doğmasında ve gelişiminde ırklar arası iletişim çok önemli bir rol oynamıştır. Bu iletişim gerçek beraberliği simgeler (Berendt, 1992/2010:29-30).

1890'larda ortaya çıkan Ragtime stilini temel alan Caz müziği, 1900-1918 arasında ABD'nin Louisiana eyaletindeki New Orleans şehrinde ilk şeklini almış ve buradan önce ABD'nin diğer bölgelerine, ardından da bütün dünyaya çeşitli stillerde gelişerek yayılmıştır (McKay, 2000:1). Caz müziğinin tarihinde, New Orleans stilinden sonra 1980'lere kadar ortaya çıkan önemli stiller Dixieland, Chicago, Swing, Bebop, Hard Bop, Cool Caz, Serbest Caz ve Caz-Rock Fusion olarak adlandırılmaktadır.

1.1. 1890'lar Ragtime

Ragtime stili, aslında bir Caz müziği stili olarak değerlendirilemez, ancak içerisinde bariz bir şekilde Caz unsurlarını barındırdığı için Caz müziğinin öncüsü olarak kabul edilmektedir. Bu iki müzik türü arasındaki başlıca fark, Ragtime müziğinin tamamıyla notaya dökülmüş olmasıdır. Caz müziği ise genellikle doğaçlama veya düzenleme olarak kurgulanır. Caz müziği armoniyle desteklenen bir melodiyle başlar. Yaratıcı olan kısım bu melodi ile yapılan doğaçlamalardır. Ragtime müziğinde ise bu kısım zaten detaylı bir şekilde yazılı olarak mevcuttur (Hasse, 1985:43).

Ragtime terimi, parçalara ayrılmış (ragged) veya aksanların zayıf vuruşlarda olduğu senkoplu ritimler içeren bir müzik anlamındadır ve piyano bu müzik stilinin temel çalgısıdır. Bu stil 1890'larda ortaya çıkarak ABD'nin orta bölgesindeki Sedalia, St. Louis ve Indianapolis kentlerinde şekillenmiştir. Ragtime stilinin en önemli müzisyenleri başta besteci ve piyanist Scott Joplin olmak üzere James Scott, Artie Matthews ve Joseph Lamb'dir. Bu müziğin popülerleşmesi ile beraber *Cake-Walk* denilen dans türü, ragtime stilinin melodiye göre daha baskın olan canlı ritimleri ile kaynaştırılmış ve bu stilin senkoplu yapısı daha da ön plana çıkmıştır (Shipton, 2001:31-32).

Ragtime, karakter olarak hareketli ve neşeli bir havadadır. Bu müzik türünün piyanoda çalım anlamında en belirgin unsuru sol elin ritmik kalıbıdır. Sol elde sekizliklerden oluşan (kök

ses - akor halinde) atlamalı bir ritmik yapı vardır. Sağ el ise bu ritmik yapının içerisine dahil olmaz, sol eli bir eşlik unsuru olarak kullanır ve genel olarak sadece sürekli tekrar eden senkoplu figürler içeren bir melodi üretir (Gioia, 2011:20).

1.2. 1900'ler New Orleans

Caz müziğinin oluşumunu ve gelişimini anlamak için, öncelikle 19. yüzyıl sonlarında ABD'deki New Orleans şehrinin yaşantısını incelemek gerekir. New Orleans, dönemin ticaret merkezlerinden biridir ve o bölgede yaşayan halklar birbirlerinden farklı olan kültürel aktivitelerini ve sanatlarını paylaşmıştır. Bu şehrin sakinleri, o zamanlar Klasik müzik ve popüler müziğin de içinde bulunduğu birçok müzik türünün etkisine maruz kalmıştır. Amerika'nın diğer bölgelerinde mevcut olan popüler müzik aşağı yukarı aynıdır ancak muhtemelen diğer şehirlere göre en Avrupai olan New Orleans'ın müziğinde Fransız ve İspanyol kültürlerinin etkisi vardır. Ayrıca şehrin müziğine dönemin Napolyonik marş bandoları, üflemeli ve yaylı grupları, kilise müziği, tiyatro müziği, Klasik müzik konserleri ve sokak müzisyenlerinin icra ettiği müziğin etkileri de dahil olmuştur (Koenig, 1995:7).

New Orleans, yüzyıl dönümünde halkların ve ırkların fokur fokur kaynadığı bir cadı kazanıydı. Kent ve Luisiana eyaleti, ABD tarafından satın alınmadan önce İspanyol ve Fransız hakimiyeti altındaydı. Fransızlar ve İspanyollar, sonra İngilizler ve İtalyanlar hatta Almanlar ve Slavların yanı sıra, bölgede Afrika'dan getirilen sayısız zenci kölenin torunları yaşıyordu.... Ülkenin gönüllü ve zorunlu göçmenleri, [...] geldikleri memleketlerin tınılarını canlı tutmayı seviyorlardı (Berendt, 1992/2010:24-25).

New Orleans, 19. yüzyılın sonunda Amerika'nın en heyecanlı kentlerinden biri olmuştur. 1718'de Fransa tarafından kurulan ve 1803 yılında ABD'ne katılan bu şehirde üç opera, iki senfoni orkestrası ve çok sayıda tiyatro barınmaktadır ve kültürel açıdan oldukça gelişmiştir. Büyük bir limana sahiptir ve turistik açıdan oldukça popülerdir. Mardi Gras gibi büyük festivallerin, partilerin ve geçitlerin yapıldığı bu canlı şehirde, o dönemde müzisyenlere iş imkanı sağlayan yüzlerce bar, restoran ve tiyatro yer almıştır (Kallen, 2003:12-14).

Köleliğin var olduğu 18. yüzyıl zamanlarında, Fransız ve İspanyol kanunlarına göre yönetilen bu bölgedeki New Orleans şehrinde, siyahiler özgür bir şekilde yaşamaktadır ve beyazlar ile evlenmeleri alışılmadık bir durum değildir. *Kreol* olarak bilinen melez bir ırk, Fransa ve Afrika soylarının karışımından meydana gelmektedir. Kreol müzisyenler, Avrupa müziği ile donanmış ve eğitilidir. Siyahi müzisyenlerin ise müzik eğitimi yoktur; daha çok kulaktan öğrenerek yaptıkları müzik, köleliğe maruz kalan ebeveynlerinin ve daha önceki kuşakların çalıp söylediği Afro-Amerikan Work Songs veya Field Hollers denilen işçi şarkılarına dayanmaktadır. Bu karışımla ortaya çıkan müzikteki armoni ve melodiler Avrupa'ya ait iken, Ragtime müziğinin aksanları zayıf vuruşlarda olan senkoplu ritimler ise Afrika kökenlidir (Asirvatham, 2003:20-21).

Bu nedenlerden dolayı Caz müziğinin doğuşu ve gelişiminde New Orleans'ın anahtar bir rolü vardır (Morgenstern, 1973:7). Marşlar ve Ragtime müziğinin ritmi birleşerek, Marş bandoları caz orkestralarına dönüşmeye başlamıştır. O dönemde icra edilen bu müzik, dinlenilmekten ziyade daha çok danslara eşlik etmek amaçlıdır. Özellikle mazurka, schottische, kadril ve one-step dansları üzerine müzik yapılmıştır (Gridley, 1994:36-37).

New Orleans Caz stili, Ragtime müziğinden gelişmiştir. Tipik bir Ragtime dans orkestrasında, yaylı çalgılar melodiyi üstlenir ve üflemeli çalgılar melodiyi armonik olarak destekler. New Orleans stilinde ise kornet, parlak tonuyla melodiyi üstlenerek orkestraya liderlik eder. Ragtime stilinin ritmik yapısı, caz müziğine yön veren bir diğer unsur olmuştur. Bu stil 2/4'lük marş ritmindedir ve senkoplar vuruş aralarına denk gelen aksanlar ile belirtilir. one-step (tek adım), two-step (iki adım) ve turkey trot (hindi koşuşu), bu dönemdeki iki vuruşlu (two-beat) müzik ile ilişkili danslardır. Blues müziği ile gelen dört vuruşlu (four-beat) müzik, dans stillerini değiştirmeye başlamıştır. Fox trot (fokstrot) değişen bu dans türlerinden biridir (Hobson, 2014:18).

“[New Orleans stilinde kullanılan] tipik çalgılar kornet, klarnet, trombon, banjo, tuba (veya kontrabas) ve davuldur.... New Orleans Caz stilinin önemli müzisyenleri King Oliver ve Louis Armstrong ve Jelly Roll Morton ve diğer birçoğunu içermektedir” (Davis, 2012:264).

1.3. 1910'lar Dixieland

Bu stil, genel olarak New Orleans stilinin beyaz müzisyenler tarafından uyarlanmış halidir (Cooke, 1999:52). Adını *Original Dixieland Jazz Band* (ODJB) grubundan aldığı düşünülmektedir. Tamamı New Orleans'lı beyaz müzisyenlerden oluşan bu grup, ironik bir şekilde 1917 yılında caz müziğini ilk defa kayda alarak tarihe geçmiştir. Dixieland stilinin temelinde üç solo çalgının beraber olarak, sabit ritimler üzerine kontrpuantik melodiler ile yaptığı doğaçlama unsuru yatmaktadır. Genellikle bir kornet veya trompet ana melodiyi seslendirirken, üstte bir klarnet ve altta bir trombon onu bağımsız olarak ancak ana melodiye uyumlu olacak şekilde farklı melodilerle destekler. Eğer grupta tuba varsa, armonilerin kök seslerini kullanarak solo çalgılara eşlik eder. Ritim çalgıları (banjo, tuba ve davul) genellikle 4/4'lük ölçüde, her bir vuruşun eşit olarak vurgulandığı bir altyapı sağlar (Megill & Demory, 1989:49-50).

Dixieland, o dönemde genel olarak müzikal bir tabirden ziyade sosyal/ırksal bir anlamda kullanılmıştır. Bu sözcük beyaz müzisyenlerin *siyahi müzik* koduyla müzik icra etmesi olarak genellenmiştir. ODJB gibi beyaz müzisyen grupları bu genellemeye örnek olurken, Dixieland adı altında müzik yapan çok az sayıda siyahi müzisyen olması ve çoğunun bu tabiri kabul etmemesi bu genellemeyi güçlendirmektedir (Nicholas, 2017:31-33).

1.4. 1920'ler Chicago

ABD'nin Birinci Dünya Savaşı'na katılmasının büyük orandaki etkisiyle Caz müziği, o dönemde savaş limanı olarak kullanılan New Orleans'tan Chicago'ya taşınmıştır. Böylece New Orleans stili altın çağını Chicago'da yaşamıştır; King Oliver (King Oliver Ensemble), Louis Armstrong (Hot Five ve Hot Seven), Jelly Roll Morton (Red Hot Peppers), Johnny Dodds (New Orleans Wanderers) gibi büyük müzisyenler burada ünlü orkestralarını oluşturmuştur ve savaştan sonra giderek popülerleşen gramofon için plaklar kaydedilmiştir. Diğer yandan Blues müziği de en parlak dönemini yine aynı yıllarda Chicago'da yaşamıştır. Tabii ki Blues müziğinin tarihi Caz müziğine göre daha eskidir; 12 ölçülü standart Blues'un basit ve sade yapısı Güney eyaletlerinin kırsal kesimlerinde şekillenmiş ve Chicago'ya göç etmiştir. Caz müziği ilk defa New Orleans'ta ortaya çıktığında, Blues ile aralarında belirgin farklılıklar vardı. 1920'li yıllarda ise Chicago'da Blues, Caz müziği ile tanışarak ana arterine karışmış ve sonrasında da Caz müziğinin bütün formlarını etkileyerek bu müzik türünün önemli bir ögesi haline gelmiştir (Berendt, 1992/2010:30-31).

1920'lerde Caz müziğinin gelişimine, Chicago'da müzik icra eden ve kayıtlar yapan New Orleans'lı müzisyenler hükmetmektedir. O zamanlar yapılan müzik kimi zaman New Orleans – Chicago Caz stili, kimi zaman ise Dixieland stili olarak sınıflandırılmıştır. Canlı ve yüksek tempoda yapılan müzikler *hot* (sıcak), daha sakin ve yumuşak olan müzikler ise *sweet* (tatlı) olarak nitelendirilerek birbirinden ayırt edilmiştir (Martin, 1986:12).

Caz müziğinin yeni ve sıcak (*hot*) tınıları, Amerikan tarihinde sosyal koşulların sıradışı bir biçimde değiştiği esnada gelişmiştir ve bu sebeple 1920'ler, *Caz Çağı* olarak isimlendirilmiştir. Yeni icat edilen otomobil, insanlara gerçek bir özgürlük ve hareketlilik kazandırmıştır. Amerikan ekonomisi zamanının en hızlı şekliyle büyümektedir. Aynı zamanda elektrik aydınlatması ve buzdolabı hem kolayca ulaşılabilir hem de düşük maliyetlidir ve bunlar Amerika'yı hızlıca değiştirmiştir. Onyılın sonunda ülkede neredeyse her evde bir tane radyo bulunmaktadır. Yeni geliştirilen elektrikli pikap ile caz müziği ve diğer müzik türleri milyonlarca insan için ulaşılabilir hale gelmiştir. O dönem Amerika'da alkol satışı yasaklanmıştır ancak buna rağmen kaçak alkol satan binlerce eğlence mekanı bulunmaktadır. Caz müziği ve kelimesi her yerdedir; moda uygun olan kıyafetler *jazz dresses*, orta heceleri yutulmuş kelimelerle yazılan modern şiirler *jazz poetry*, eski ve hızlı arabalar *jazz jalopies* olarak isimlendirilmiştir (Kallen, 2003:27-29).

Chicago stili, New Orleans stiline göre daha coşkun ritmik yapılar ve daha iyi bir enstrümantal teknikle karakterize edilmektedir. Tipik olarak New Orleans stilinde kullanılan banjonun yerini piyano, tubanın yerini ise kontrabas almıştır (Davis, 2012:68). Ayrıca bu stilde bireysel sololar daha ön plana çıkmış ve saksafon kullanımı artmıştır. Ritim çalgısı olarak

piyanonun sol eli ile davulun rolü güçlenmiş ve müzik, 2/4'lük eski ragtime ritimleriyle süslenmiştir (Megill & Demory, 1989:56).

1.5. 1930'lar Swing

1920'lerin ikinci yarısından itibaren küçük Dixieland grupları, büyük caz orkestralarına evrilmeye başlamıştır. Bu evrilmenin merkezi olan New York ve Chicago şehirleri arasındaki Kansas City, Caz müziği icra edilen gece mekanlarıyla bilinen bir şehir olarak gelişmektedir. Burada yapılan müzik, New Orleans – Chicago stilinden gelişerek daha yumuşak ve akıcı bir karakterde olup, doğaçlama ve Blues unsurları yönünden olgunlaşmıştır ve böylece Swing adında yeni bir Caz stili ortaya çıkmıştır. O zamanlar Amerika'da Büyük Buhran dönemi olarak bilinen ekonomik kriz yaşanmaktadır ve birçok kayıt şirketi iflas etmiştir. 1932'den sonra kayıtlar tekrardan artmaya başladığında Swing stili, Dixieland müziğinin yerini almıştır ve şarkı formlarında, dansa yönelik bir müzik türü olarak popülerleşmiştir (Martin, 1986:12-13).

Big Band dönemi olarak da adlandırılan Swing stili, 1930'lar ve 1940'larda Caz müziğinin popülerliğinin doruk noktasına ulaştığı için bu müzik türünün altın çağı olarak görülmektedir (Asirvatham, 2003:35). “Şüphesiz olarak Caz müziğinin tarihinde, bu müziğin sosyal ortamla iç içe olduğu ve ortak paydada ülkenin en geniş popüler beğenisini hem yakaladığı hem de yansıttığı yegane zamanlardı” (Schuller, 1989:6).

Swing, Caz müziğinin önemli terimlerinden biridir ve Caz müziğinde farklı anlamlara sahiptir. Bunlar, 1930'lara ait bir Caz akımı olan Swing stili, ritmik bir unsur olan Swing ve müzikteki salınım anlamında olan Swing hissidir (Davis, 2012:342). “Swing, Cazın bütün stillerinde, evrelerinde ve çalış tarzlarında mevcuttur; öyle ki Swing olmazsa Caz da olmaz denilebilir” (Berendt, 1992/2010:33).

Bu dönemde solo kavramı giderek önem kazanmaya devam ederken, diğer yandan orkestralar kişi sayısı olarak büyüyerek *Big Band* adını almıştır. Count Basie, Benny Goodman, Duke Ellington ve Louis Armstrong'un orkestralarında icra edilen müzikte, ileri seviye teknik ve doğaçlama yetilerine sahip olan müzisyenlerin yaptığı sololar yer almıştır. Böylece Caz müziği hem bireysel hem de orkestral çalımını kapsayan bir hale gelmiştir (Nicholas, 2017:13-14). 2/4'lük ölçüde Marş ve Ragtime müziği kökenli olan eski ritimlerin yerini, 4/4'lük ölçüde daha sakın ritimler almıştır. Bu ritimler salınmak ve dans etmek için daha uygundur. Ayrıca Ragtime stilinin alışlagelmiş senkoplarından ziyade, ritimler daha spontane duyulacak şekilde uyarlanmıştır (Whitehead, 2011:43).

1.6. 1940'lar Bebop

Swing müziğinde, alışılmış olan stilistik normlarda yeni ve taze bir müzik üretmek giderek zorlaşmış, aşırı tüketimin sonucunda iyice klişeleşmiş ve gelişiminde artık ilerleme

sağlanamamıştır. 1940'ların başında New York'ta Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk ve Kenny Clarke'nin içinde olduğu bir grup siyahi müzisyenin beraber müzik yaparak deneyimlediği yeni müzikal fikirler, sonradan *Bop*, *Bebop* veya *Rebop* adını alan yeni bir stil haline gelmiştir (Martin, 1986:14).

Bebop, genellikle hızlı tempoda icra edilen, doğaçlamaların temadan ziyade armonik yapıya dayalı olduğu bir Caz stilidir. Bu stilde yapılan birçok müzik, çoğunlukla telif hakkı ödemelerinden kaçınarak kayıtlar yapılabilmesi için popüler parçaların *Chord Progression* denilen akor dizilimleri üzerinedir. O dönemde George Gershwin'in 'I Got Rhythm'i, bu kullanıma en çok maruz kalan parçalardan biridir. Caz müzisyenleri her zaman mevcut parçaların akor dizilimleri üzerine doğaçlama yapmışlardır ancak bu dizilimler üzerine tamamen yeni parçalar bestelemek bebop stili ile beraber ortaya çıkmıştır. Özellikle Charlie Parker gibi bebop müzisyenleri, eski stillere göre daha renkli ve zengin armoniler yaratmak için, stilistik olarak sık sık 9, 11, 13 gibi üst akorları kullanarak müzik yapmayı kendilerine vazife edinmiştir (Nicholas, 2017:27).

Bebop veya rebop, sıçramalı aralıklara sahip melodileri ya da soloları (du-bi-ri-bap bi-bap gibi) vokalize etmek amaçlı kullanılan kelimelerdir ve o zamanlar çok gözde olduğu için bu yeni stilin adı buradan gelmektedir. Sonradan bop olarak kısaltılan bu akımda icra edilen müziğin belirgin özellikleri, genellikle parçaların başında ve sonunda bulunan temanın en az iki çalgı ile unison olarak çalınması ve armonik olarak bemol beşli aralığın yoğunluklu kullanımınıdır. Geleneksel Caz müziğine göre avangart tımlara sahip olduğu için, ilk zamanlar dinleyiciler tarafından kabul edilmeyen bu stil, sonradan 1970'li yıllarda tekrar revaçta olmasının da doğruladığı gibi, Caz müziğinde klasik modernitenin simgesi haline gelmiştir (Berendt, 1992/2010:35-37).

1.7. 1950'ler Cool ve Hard Bop

1940'ların sonunda Dizzy Gillespie ve Charlie Parker, Bebop stili ile Caz müziğinde devrim yaparken, piyanist Claude Thornhill, Klasik müzikte kullanılan korno, fagot ve tuba gibi çalgıların bulunduğu bir dans orkestrasıyla Amerika'da turneler düzenlemiştir. Orkestranın aranörüsü olan Gil Evans, 1948 yılında bu kendine özgü ses rengi olan çalgılarla daha hafif ve orkestral duyulan modern bir Caz müziği yapma fikrini genç trompetçi Miles Davis ile paylaşmıştır (Kallen, 2003:68).

Böylece bu iki müzisyen bir araya gelerek cool adlı yeni bir stilin temellerini atmıştır. Gil Evans'ın bu stilde orkestraya düzenleme yaptığı ve içerisinde Davis'in ön planda olduğu ilk ve en önemli örneklerden biri George Gershwin'in yazdığı *Porgy and Bess* operasının açılış aryası olan *Summertime* eserinin düzenlemesidir. 1958 yılında kaydedilen bu düzenlemede flüt, bas klarnet ve korno gibi çalgılar kullanılmıştır (Megill & Demory, 1989:160).

Cool Caz müzisyenleri, bebop stiline çalın karakterinden, heyecanlı temposundan ve zorlu solistik melodilerinden kaçınmıştır. Bunun yerine, bu stiline sade yapısı, bebop stiline göre daha basit bir ritmik hissiyatla desteklenmiş ve zaman zaman içerisine Debussy ve Ravel gibi, Klasik müziğin empresyonist bestecilerinin eserlerinde kullandığı armonik ve teknik unsurlar dahil edilmiştir. Miles Davis'in *The Birth of the Cool* albümü bu stiline önemli örneklerinden biridir (Martin, 1986:14-15).

Saksafoncu Gerry Mulligan, Miles Davis ve Gil Evans ile çalıştıktan sonra, bu stili Los Angeles'a taşımış ve orada Davis'in yumuşak, *Cool* tonunu andıran trompetçi Chet Baker'in içinde bulunduğu bir kuartet kurmuştur. Mulligan, bu grupla beraber cool müziğini New Orleans, swing ve bebop unsurlarıyla harmanlayarak West Coast Style Jazz (Batı Sahili) denilen bir Caz stili yaratmıştır (Kallen, 2003:71).

Los Angeles'a taşınan Cool Caz müziği, batı sahilinde çok büyük rağbet görürken, doğuda, New York'taki siyahi müzisyenler ise Cool Cazın artan popülerliğini dikkate almayarak, kendi müziklerinin sınırlarını zorlamış ve Hard Bop adında farklı bir müzik akımını başlatmıştır. Sakin bir karaktere sahip olan Cool stiline tersine Hard Bop Stili, Bebop müziğini alarak daha kompleks bir seviyeye taşımıştır. Hard Bop, genellikle devinimli ritmi, blues tabanlı doğaçlamaları ve tutkulu soloları içeren bir yapıya sahiptir (Kallen, 2003:74).

Funky Caz veya Gospel Caz olarak da adlandırılan Hard Bop stili, Cool Caz müziğine göre daha basit olduğundan ve daha fazla blues unsuru içerdiğinden dolayı, Cazın popüler müzik tarafına daha yakındır (Martin, 1986:15-16). 1950'lerde ortaya çıkan bu stil, birkaç cool Caz stili örneği dışında diğer bütün modern Caz segmentlerinden daha popüler olmasına rağmen, o dönemin en yetenekli modern Caz müzisyenlerinden çok azı bu stille ilgilenmiştir. Bu stildeki en önemli müzisyenlere Clifford Brown, Art Blakey, Horace Silver ve yine bu stile de yön veren Miles Davis örnek gösterilebilir (Gridley, 1994:195-198).

1.8. 1960-1970'ler Serbest Caz

Avangart Caz veya serbest Caz olarak adlandırılan bu stil ilk olarak Ornette Coleman ve Cecil Taylor tarafından deneyimlenmiştir. Bu terim belirli bir akor dizilimi (chord progression) olmadan serbestçe doğaçlama yapmak şeklinde ifade edilebilir (Gridley, 1994:273). Adından da anlaşıldığı gibi serbest Caz stili, geleneksel armonik ve melodik kuralların dışına çıkması ve spontane bir şekilde icra edilmesi nedeniyle icracı ve dinleyiciyi zora sokan bir estetik yapıya sahiptir (Martin, 1986:16).

Çok sayıda stil ve tınıyı kapsayan Serbest Caz stili ile beraber Caz müziğinde gerçekleşen başlıca dört gelişme şu şekilde sıralanabilir:

i) Ses rengi yapısal bir unsur haline gelmiştir. Coleman, Caz müziğinde geleneksel bir çalgı olan bakır saksafon yerine, ses rengini icra ettiği müziğe göre daha uygun bulduğu için uzun yıllar boyunca beyaz ve plastik bir saksafon kullanmıştır.

ii) Dixieland stilinden sonra azalan birlikte yapılan doğaçlama kavramı, tekrar önem kazanmıştır. Bütün müzisyenler, tekrardan aktif olarak beraber solo yapmaya yönelmişlerdir. Armoniler de melodiler kadar doğaçlanmıştır; böylece melodiler, esnek olmayan akor dizilimlerine bağlı kalmamıştır.

iii) Solistlere ve onlara eşlik edenlere yeni roller yüklenmiştir. Bir gruptaki bütün müzisyenler, yapılan doğaçlamalara istedikleri zaman dahil olmakta özgür hale gelmişlerdir. Müzik esnasında gelişen doku ve melodik fikirleri tamamlayıcı olacak şekilde desteklemek için hissettikleri şekilde melodi ve ritimler ekleyebilmişlerdir. Ayrıca, Coleman armoninin serbestçe akışını sağlamak için, tek bir müzisyenin armoniye tamamen hakim olmasını kısıtlayıcı bulduğu için gruplarında piyano ya da gitar gibi [polifonik] eşlik çalgılarına yer vermemiştir. Böylece ön plandaki solo çalgısı, kendisini takip eden eşlik çalgılarına istediği armonik doğrultuda önderlik edebilmiştir.

iv) Bütün geleneksel müzik kuralları aşılmıştır. Serbest Caz müzisyenleri, başta blues unsuru olmak üzere hiçbir geleneksel kurala uymadan, kişisel duygu ve dışavurumlarını istedikleri gibi performanslarında ifade etmiştir (Megill & Demory, 1989:193-194).

“Serbest Caz stili, günümüzde doğaçlamanın önemli bir parçası olmaya devam etmiştir ve hala sıklıkla duyulmaktadır” (Davis, 2012:128).

1.9. 1980’ler Caz-Rock Fusion

1960’ların sonlarında müzik sektörüne neredeyse tamamen *Soul* ve *Rock & Roll* müziğinin yeni tınıları hakim olmuştur. Bu müzik türlerindeki vokal ağırlıklı olan parçaların sözlerinde halkın sosyal ve politik dışavurumları dile getirilirken, enstrümantal ağırlıklı olan Caz müziği bu konuda yetersiz kalıp, dinleyicilerin duygu ve endişelerine sözlü olarak hitap eden bu müzik türleriyle rekabet edememiştir (Kallen, 1994:82-83).

Caz ve Rock müzikleri, Blues ve Gospel müziklerinden gelen benzer köklere dayansa da, müziğin evriminde iki ayrı çizginin temsilcileridir. Caz müziği, öncelikle enstrümantal bir müzik türü olup, Klasik müziğe yakındır.... Rock müziğinde ise öncelikle vokale önem verilir ve bu müzik temel kompozisyon formlarına dayalıdır. Rock müziği, genellikle 4 akorlu, 12 ölçü blues formunda olup, sürekli tekrarlayan kısa akor dizilimlerine sahiptir. Rock müziği, popüler müziğin ana akımlarından biri iken, Caz müziği, az sayıda ve kalifiye bir dinleyici kitlesine sahip olduğu için, popülerlik açısından daha çok Klasik müziğin konumuna yakındır (Gridley, 1994:325).

“Caz müziğinde yaşanan bu gerilemeye karşın, dönemin yeni nesil Caz müzisyenleri, rock müziği ile savaşmaya karar vermiş ve Rock’n Roll müziğinin ticari unsurlarını Caz müziğiyle birleştirmiştir. Bu iki müzik türünün birleşmesiyle, Fusion denilen yeni bir Caz formu ortaya

çıkıştır” (Kallen, 1994:83-84). Zamanın New Orleans stili gibi devrimsel olan bu stilin önemli müzisyenleri, yine Miles Davis’le beraber Herbie Hancock, Chick Corea, Pat Metheny ve John McLaughlin’dır (Martin, 1986:16).

Bu stilin müzisyenleri, geleneksel Caz gruplarında kullanılan saksafon ve trompet gibi çalgıların yanısıra elektrikli gitarlar, piyanolar, organlar ve synthesizer’lar kullanmaya yönelmiştir. Kontrabas yerine elektrik bas gitar kullanılmış, davulcular ise setlerini ziller ve Shaker’ların yanısıra Latin ve Afrika perküsyon çalgılarıyla genişletmiştir. Ayrıca davulcular serbest Cazın komplike ritimleri yerine, düz, 4/4’lük rock ritimlerini baz almıştır (Kallen, 1994:84).



2. NIKOLAI KAPUSTIN

Nikolai Girschevich Kapustin, 22 Kasım 1937'de Sovyetler Birliği dönemindeki, Ukrayna'nın Gorlovka şehrinde doğmuştur (Choi, 2015:2). Ebeveynleri müzisyen değildir, ancak çocuklarının müzik eğitimi almasını istemişlerdir (Yee, 2014:1). Ablası Fira, Ivanovich Vinnichenko'dan keman dersleri alırken Nikolai ise piyanoya ilgi duymuştur. Henüz 7 yaşındayken herhangi bir eğitim almamasına rağmen Clementi'nin Op.36 Altı Piyano Sonatini'nden iki tanesini çalabildiğinin farkına varan Vinnichenko, ona piyano dersleri vermeye başlamıştır. Ancak kendisi bir kemancı olduğu için bir süre sonra Nikolai'nin uygun bir piyano öğretmeni ile çalışması gerektiğini anlayarak onu 1949 yılında St Petersburg Konservatuvarı'nda Lubov Frantsuzova ile eğitime başlatmıştır (Roberts, 2013:15-16).

Burada Klasik piyano eğitimi gördüğü yıllarda Beethoven, Mozart, Bach ve Rachmaninoff gibi bestecilerin eserlerini çalışmıştır. Ayrıca bu yıllarda Kapustin, hiç kompozisyon eğitimi almamış olmasına rağmen, 11 yaşında piyano parçaları bestelemeye başlamıştır, 13 yaşına geldiğinde ise ilk piyano sonatını bestelemiştir. Caz müziğiyle tanışmadan önce yazdığı bu eser, tamamıyla Klasik müzik stilindedir (Yee, 2014:2).

Frantsuzova ile 3 yıl çalıştıktan sonra 1952'de Moskova Konservatuvarı'na girerek Vladimir Horowitz ve Simon Barere gibi dünyaca ünlü piyanistlerin de hocası Felix Blumenfeld'in öğrencisi olan Avrelian Rubakh'dan piyano eğitimi almıştır (Mann, 2007:28). İlginç bir şekilde, Kapustin'le benzer bir kariyere sahip olan Alexander Tsfasman da, Blumenfeld'in öğrencisidir. Kapustin, ileride de kendisi gibi Ukrayna'lı olan ve kendisine 1960'larda akıl hocalığı yapan, Caz-Klasik müzik bestecisi Alexander Tsfasman'dan büyük oranda etkilenmiştir (Choi, 2015:2-3)

Caz müziği, 1953 yılına kadar Sovyetler Birliği'nde tamamen yasaktı. Medya, bu müzik türünün kapitalist kültürün bir ürünü olduğunu yazarak halka kötü bir şekilde yaymış ve hatta bu yasak Rachmaninoff, Dostoyevski, Yesenin ve Akhmatova gibi dönemin önemli besteci ve yazarları tarafından desteklenmiştir (Mann, 2007:28).

Kapustin'in kariyerinde 1953 yılında dönüm noktası sayılan bir gelişme olmuştur. Josef Stalin'in hayatını kaybetmesi ile bu yasak kaldırılarak ülkede Caz müziği duyulmaya başlamıştır. Kapustin, Caz müziğini ilk defa bir radyo programında dinlemiştir (Wang, 2014:7). İlk dinlediği Caz müzisyenleri Glenn Miller, Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Nat Cole, Benny Goodman ve Stan Kenton'dır. Bu müzikten çok etkilenen Kapustin, Klasik müzik geleneğiyle Caz stillerini birleştirmeyi düşünmüştür ve bu konu hakkında "Caz müziğini ilk kez dinlediğimde ve çalmaya başladıktan çok kısa bir süre sonra bu müziğin tam bana göre olduğunu anladım ve gençliğimden beridir bu iki müziği birleştirme fikri hep aklımdaydı" demiştir. Kapustin radyodan dinlediği ve kaydettiği Caz sololarını transkript ederek kendisini bir Caz müzisyeni olarak geliştirmiştir (Choi, 2015:3-4).

Eğitmeni Rubakh da Caz müziğini ilginç bulmuş ve Kapustin'in bu yeni müzik türüne olan eğilimini desteklemiştir. Kapustin, Rubakh ile 4 sene çalıştıktan sonra, 1956 yılında Sovyetler Birliği'nin en iyi pedagogu olarak bilinen Alexander Siloti ve Paul Pabst'in öğrencisi olan Alexander Goldenweiser ile çalışmaya başlamıştır (Wang, 2014:8). Kapustin, Tchaikovsky, Scriabin, Medtner and Rachmaninoff'u tanıyan piyanist ve besteci Alexander Goldenweiser ile ilgili "O çok enteresan bir insandı, Rachmaninoff ve Medtner'i hatırlıyordu, bu yüzden onunla konuşmak çok ilginçti, ancak bir öğretmen olarak bana hiçbir şey vermedi, çünkü o çok yaşlıydı, zaten 81 yaşındaydı" demiştir (Creighton, 2009:31-32).

Kapustin'in Moskova Konservatuvarı'nda gördüğü piyano eğitimi tamamıyla Klasik müzik üzerinedir. Mezuniyet resitalinin repertuvarında Liszt'in Si minör Sonatı ve Beethoven'in Op. 54 Piyano Sonatı gibi eserler vardır (Okamoto, 2013:8). Ancak diğer yandan da Caz müziğine olan ilgisi giderek artmıştır. Besteciliğe de büyük ilgisi olan Kapustin'in bir süre sonra bu yönelimleri ağır basmış ve Klasik piyano virtüözü olma hedefinin önüne geçmiştir. Farkına vardığı bu durumu "Klasik piyano virtüözü olacağımı düşünüyordum, ancak yirmili yaşlarımda anladım ki Caz müziği benim için çok önemliydi. Performans yapmayı sevmiyordum; beste yapmak benim için daha ilgi çekiciydi" şeklinde açıklamıştır. Böylece birçok sınıf arkadaşının izlediği virtüöz olma yolundan gitmeyerek, gençliğinden beri aklında olan Klasik formlarla Caz unsurlarını birleştirme fikriyle besteciliğe yönelmiştir (Choi, 2015:5).

Kapustin'in halka açık olarak seslendirdiği ilk eseri, 1957'de Moskova'da gerçekleşen, 30 bin gencin katıldığı, performanslar ve yarışmalar içeren 6. Uluslararası Gençlik Festivali'nde kendi yazdığı ve solist olarak icra ettiği Op. 1 Piyano ve Orkestra için Konçertino'sudur (Mann, 2007:31). Ayrıca Rusya Hükümeti tarafından görevlendirilen Yuri Saulsky'nin, Moskova'nın en iyi Caz müzisyenlerini biraraya getirerek kurduğu ve Kapustin'in de piyanoda yer aldığı orkestra ise bu festivalde düzenlenen yarışmada birincilik ödülü almıştır (Wang, 2014:11).

Kapustin bu orkestayla ilgili deneyimini ve sonrasını şu şekilde açıklamıştır:

O zamanlar 19 yaşındaydım. Saulsky bana hiçbir şey öğretmedi; sadece orkestraya doğru bir stilde birlikte çalmayı öğretti. Daha sonra orkestradan benimle beraber beş kişi (tenor saksafon, trombon, kontrabas, davul ve piyano) bir Caz beşlisi kurmaya karar verdik. Gruptaki tek profesyonel müzisyen ben olduğum için grubun lideri seçilmiştim. Bu beşli birkaç ay boyunca *National* adlı restoranda çaldı. Okul ve işi aynı anda yürütmek zordu, bu yüzden sadece ilk ay onlarla çalabildim. Amerikan konsolosluğundan bir kişi bizi kayda aldı ve bu kayıt *Voice of America* programında çalındı. Willis Conover'in ağzından kendi adımızı duymak hoştu (Wang, 2014:11).

Willis Conover'in hazırladığı ve sunduğu *The Voice of America*, Kapustin'in Caz müziğini ilk defa dinlediği radyo programıdır (Roberts, 2013:18).

Ayrıca Kapustin'in konservatuvar eğitimiyle, Caz müziğine olan eğilimini dengeleyememesini "1950'lerin sonlarında Tallinn'de yer alan bir Caz festivali, Moskova'daki Caz klüplerinde düzenlenmeye başlamıştı, fakat konservatuvarda korkunç bir şekilde zor olan

mezuniyet programıma hazırlandığım için oraya gitmeye vaktim yoktu” sözleriyle ifade etmiştir (Mann, 2007:32).

1961’de mezun olduktan sonra Oleg Lundstrem’un Caz orkestrasıyla 11 sene boyunca Sovyetler Birliği’nde ve başka ülkelerde gerçekleştirilen turnelere katılmıştır (Yee, 2014:4). 1964’de Rus televizyon programı Goluboj Ogonek’de Kapustin’in Lundstrem’un grubuyla piyano çaldığı nadir bulunan bir videosu¹ vardır. 1972-1977 Vadim Lyudvikovsky’nin Televizyon ve Radyo Orkestrası’nda görev yapmış, 1977-1984 arası Devlet Sinematografi Senfoni Orkestrası’nda çalışmıştır (Choi, 2015:6-7).

Kapustin’in Lundstrem orkestrasında çalıştığı dönemde, ilk 17 eserini tamamlayarak bestecilik kariyeri kesinleşmiştir. 1960’larda yazdığı eserler genellikle orkestra veya Big Band’ler içindir (Choi, 2015:6). Sonrasında ise daha çok solo piyano için eserler yazmaya başlamıştır. Kapustin bununla ilgili olarak “Piyano bana göre, yeni buluşlar yapmak için en iyi laboratuvar olmuştur” yorumunu yapmıştır (Roberts, 2013:20).

1980 yılında iki numaralı piyano konçertosunu seslendirdikten sonra kariyerinde değişiklik yapmış ve sahne almaktan ziyade kendini besteciliğe adanmıştır. Sadece 1990’lı yıllarda viyolonsel sanatçısı Alexander Zagorinsky ile Moskova ve Almanya’da birkaç halka açık konser vermiştir. Kariyerinde yaptığı bu değişikliği “Orkestrayla çalmayı bıraktığımda, hayatımın daha üretken olan dönemi başlamıştı. Daha önce epeyce beste yapmış olsam da, 1984’te besteci olarak tamamen özgür bir hale gelmişim” sözleriyle açıklamıştır. O sırada kendisinin çaldığı çok sayıda ses ve video kaydı yapmaya devam etmiştir (Choi, 2015:7-8).

Kapustin’in hayatına yön veren güç, onun Klasik-Caz birleşimine olan takıntısıydı. Caz müziğini öğrendiği ilk aşamalarda yaptığı doğaçlamalar, sonrasında onun besteciliği için bir araç haline gelmiştir (Roberts, 2013:23). Kapustin bu konuda “Hiçbir zaman Caz müzisyeni olmadım. Hiçbir zaman bir Caz piyanisti olmayı denemedim ama bestecilik nedeniyle yapmalıydım. Doğaçlamaya ilgili değilim, doğaçlama olmadan bir Caz müzisyeni nedir ki? Benim bütün doğaçlamalarım yazılıdır, tabii ki, yazılı olması onları geliştirdi ve çok daha iyi bir hale geldiler” demiştir (Choi, 2015:25). Kapustin’in doğaçlamaya olan bu ilgi eksikliğine rağmen, Caz müziği doğaçlamaları ile yaşadığı deneyim, onun yazdığı müzikte, herhangi bir Caz klübünde *gerçek caz müziği* gibi kolayca geçerli sayılabilecek, doğaçlamaya çok benzeyen bölmeler yaratmasını sağlamıştır. Diğer yandan ise, yazdığı müzikte doğaçlama olmaması, onu Sovyetler Birliği’nde Caz müziğinin kısıtlanmasıyla alakalı çalkantılı kanunlardan muaf tutmuştur. Kapustin bu durumu “Tamamen özgürdüm, hiçbir problem yoktu. Benim müziğim avangart değildi” şeklinde yorumlamıştır (Roberts, 2013:24).

¹ Bu video https://www.youtube.com/watch?v=HEDI9_oNICA adresinden izlenebilir.



Şekil 2.1. Nikolai Kapustin
(<http://www.nikolai-kapustin.info/>)

Kapustin, bu tezin yazıldığı tarihte 82 yaşında ve Moskova'da yaşamaktadır. 2016 yılına kadar yayınlanmış olan 161 tane eseri vardır (http://www.nikolai-kapustin.info/works_complete_overview.html). Kapustin'in yazdığı toplam eser sayısı 1980 yılına gelindiğinde sadece Op. 30'a ulaşmış, sonrasında üretkenliği giderek artmış ve 2009 yılına kadar yazdığı eserler Op.140'a ulaşmıştır (Okamoto, 2013:13). Günümüze kadar yazdığı eserler, çeşitli çalgı kombinasyonları halinde Barok, Klasik ve Romantik dönemlerden konçertolar, süitler, sonat ve etütler içermektedir. Erken dönem eserleri, onun konçerto türüne olan büyük ilgisini göstermektedir. Piyano için yazdığı altı konçertonun yanısıra, yaylı ve üflemeli çalgılar için konçertoları da içeren birçok oda müziği ve orkestral eserler yazmıştır (Wang, 2014:24). Ayrıca günümüze kadar sonatlar, süitler, etütler, çeşitlemeler, prelüdlar, invensiyonlar ve başka birçok formda yazdığı 77 solo piyano eseri vardır (http://www.nikolai-kapustin.info/works_complete_overview.html).

Day-Break Op. 26, 1976 yılında yazdığı solo piyano için olan ilk eseridir. Onu izleyen ikinci eseri 1977 yılında Suite in the Old Style Op. 28 olmuştur. Yazdığı bu süit, onun bestecilik stili ile ilgili önemli bir örnektir. Bu eser müsrifçe kullanılan Caz unsurlarına rağmen, geleneksel Barok dans formunda dikkatlice tasarlanmış ve böylece her iki müzik türüne de benzerlikler göstermektedir (Okamoto, 2013:13). Yazdığı eserler, Klasik müzik formlarının yanısıra, Good Intentions for Piano Solo, Sleight of Hand for Piano Solo, Holy Cow for Piano, Freeway for Piano, A Pianist in Jeopardy, Wandering, Curiosity ve Nobody's Perfect gibi mütevazi mizahi isimleri olan kısa piyano parçalarını da içermektedir (<https://artmusiclounge.files.wordpress.com/2016/03/17-xv-nikolai-kapustin.pdf>).

Kapustin'in 2 nolu Piyano Sonatı ve Sekiz Konser Etüdü Op. 40 No:7 *Intermezzo* eserleri, Nikolai Petrov'un yorumuyla 1992 yılında *Olympia Records* tarafından kayda almıştır. Onu takip eden iki kayıt ise *Hyperion Records* tarafından yayınlanmış ve bu kayıtlar Kapustin'in müziğini daha popüler hale getirmiştir. Bu kayıtlardan ilkinin 2000 yılında piyanist Steven Osborne, ikincisini ise 2004'te Marc-Andre Hamelin gerçekleştirmiştir. Bu kayıtlar Kapustin'in etütleri, prelüdüleri, sonatları, varyasyonları, bagatellerini ve bir süitini kapsamaktadır (Yee, 2014:5).

2.1. Nikolai Kapustin'in Stili

Kapustin kendini hiçbir zaman Caz müzisyeni olarak görmemiştir (Wang, 2014:12). Oysa ki müziğinde çok bariz bir şekilde Cazın her döneminden unsurlar barınmaktadır. "Kapustin'in müziği, 19. yüzyıl sonu Ragtime ve New Orleans stillerinden türeyen stride, blues, swing, bebop, hard bop, modal caz, funk ve fusion stillerini kapsayan etkili bir Caz müziği tarihi dersi gibidir" (Mann, 2007:10-11).

Kapustin'in eserleri, Oscar Peterson, Art Tatum, Erroll Garner, Duke Ellington ve diğer birçok çeşitli Caz müzisyenlerinden harmanlanan müzik stillerini sergilemektedir. En çok esinlendiği ve hayran olduğu müzisyen Oscar Peterson'dur. Peterson'a olan bu hayranlığını "O benim için bir numaradır" diyerek göstermiştir (Choi, 2015:9). Ayrıca başta Miles Davis olmak üzere 1960'lardan beri gelen modern Caz müzisyenleri de Kapustin'in müziğini derinden etkilemiştir (Wang, 2014:13-14).

Kapustin'in besteciliğindeki Caz unsurları yüksek oranda kromatik iki sesli doku ile birlikte, polychord, atonalite, outside (dizi dışı) sesler, quartal, pentatonik ve eksiltilmiş armonileri içermektedir (Wang, 2014:14). Ritmik olarak barındırdığı öğeler ise, Caz müziğinin eski stillerinden olan Swing, Boogie-Woogie, Ragtime, Shuffle, 1980'lerdeki Fusion ritim kalıpları ile günümüzde yapılan Caz müziğinde kullanılan poliritim, ve offbeat (vuruş dışı) gibi unsurlardır.

Kapustin'in bir önemli stilistik karakteri de Caz müziğinin öncülerinden ve piyanist olarak yer aldığı Big Band'lerden edindiği deneyimlerden elde ettiği zengin dokuyu ve Caz armonisini kullanımındır (Choi, 2015:17). Piyano eserlerini dinlerken büyük bir Caz orkestrasının bütün öğelerini duymak mümkündür. Bu eserler dikkatle dinlenildiğinde, içerisinde davul, bas partisi, brass sectionu ve yaylı kontrşanlarına benzer partiler fark edilmektedir.

Kapustin, zamanının büyük bir kısmını Big Band'ler ve Caz orkestralarıyla geçirse de aslında kendisini her zaman bir Klasik müzik bestecisi olarak görmüştür (Okamoto, 2013:18). Dahası, kendisi kesin bir dille Caz formlarına ilgisi olmadığını belirtmiştir. Bu konuyla ilgili olarak "Benim için Klasik olan kısım daha önemlidir. Caz stili burada renk vermek için vardır. Caz formlarını sevmiyorum. Bundan dolayı formları Klasik müzikten aldım" şeklinde açıklama yapmıştır. Bu sözlerini doğrulayan bir şekilde, sonat, prelüd, füg, etüt, nocturne, impromptu,

çeşitleme, bagatelle vb. eserler yazarak Klasik müzik geleneklerine uyumlu olduğunu göstermiştir (Choi, 2015:25). Hyperion adlı kayıt şirketi, Kapustin'in müziğini, yazdığı bu eserlerden dolayı Klasik müzik kategorisine yerleştirmeye karar vermiştir (Wang, 2014:25).

Kapustin, Caz ve Klasik piyanist olarak iki ayrı yaşantı sürdürmesine rağmen, Caz müziği onun için sadece renk iken, Klasik formların çok daha büyük bir önemi vardır; Caz müziği formlarıyla veya doğaçlama ile hiç ilgilenmemiştir (Okamoto, 2013:18). Müziğinde, bu iki türün birleştirildiği bir kompozisyon tekniği kullanmıştır ancak bu birleşimde Klasik müziğin yapısı, Caz müziğinin dokusuna ev sahipliği yapmıştır. Böylece, Kapustin'in müziği istikrarlı bir şekilde Caz müziği gibi duyulmuş, ancak baştan sona özenle tasarlanmış olan Klasik müzik formlarının atmosferinden de hiçbir zaman çıkmamıştır (Mann, 2007:2).

Kapustin'in eserlerindeki kendine özgü olan özellik, Caz müziğinin dilini, Klasik müzisyenlerin rahatlıkla notadan okuyarak bu müzik türünü keşfedebileceği şekilde en ince ayrıntılarına kadar yazmış olmasıdır (Choi, 2015:25). Eserlerinde Caz müziğinin doğaçlama dilini kullanmış, ama doğaçlama yapmamıştır. Kendisi doğaçlama ile ilgili olarak, "Benim gerçekten Caz müziği olan çok az sayıda eserim vardır.... Benim müziğimde doğaçlama yapmaya gerek yoktur [...] doğaçlama sadece yaratıcılık ile yapılabilir; oysaki önceden yazılmış bir sonatın doğaçlaması yapılmaz" açıklamasını yapmıştır (Mann, 2007:2-4).

Özellikle sonat formu Kapustin'in favorisidir. Onun bestecilik stili, bu form vasıtasıyla gelişmiş ve yerleşmiştir. 20 tane piyano sonatı yazmıştır ve bu sonatların çoğunun birinci bölümü *Sonat Allegrosu* formundadır. Kullandığı bu form Klasik dönemin temel yapısını ve romantik dönem sonat formunun tematik açıdan karmaşık olan gelişimini kapsamaktadır (Choi, 2015:26). Bu eserler dinlendiğinde Klasik müziğe hiç benzememektedir, ancak notalar incelendiğinde, Kapustin'in sonatlarında kullandığı tekniklerin, başta Beethoven olmak üzere birçok Klasik bestecinin sonatlarında kullandığı tekniklere oldukça benzediği anlaşılabilir (Yee, 2014:49). Ayrıca prelüd gibi daha kısa olan eserleri için A-B-A formunu kullanmıştır; yine de onun bu karmaşık olan tematik materyal kullanımı, sonat allegrosu formundaki *sergi-gelişme-yeniden sergi* yapısı ile bağlantılıdır. Kapustin'in bu formları etkili bir şekilde kullanması, onun Klasik müzik kompozisyon metotlarına olan hakimiyetini göstermektedir (Creighton, 2009:79).

Klasik müzik ve Caz müziğinin genel özellikleri aşağıda verilen tabloda karşılaştırılmaktadır:

Tablo 2.1. Klasik Müzik ve Caz Müziğinin Genel Özelliklerinin Karşılaştırılması

| Klasik Müzik | Caz Müziği |
|--|---|
| 1) Doğaçlama içermez | 1) Ağırlıklı doğaçlamaya dayalıdır |
| 2) Klasik formal disiplinlere odaklanır | 2) Formal olarak sınırlıdır; form, müzikal yaratıcılığa göre gelişir. |
| 3) Belirli bir performans yerine, notaya dökülü olarak tanımlanır | 3) Belirli bir yorumla veya performansla tanımlanır |
| 4) Enstrümantal ve vokal olarak geniş bir kombinasyon olarak notaya dökülür ve icra edilir | 4) Big band veya küçük kombolar olarak notaya dökülür ve icra edilir |
| 5) Düz ritimlerle ilgilidir | 5) Ritmik olarak 'Swing' ve senkop ile ilgilidir |
| 6) Büyük ölçekte tonal planlara odaklıdır | 6) Klasik müziğe göre daha kısa armonik döngülere odaklıdır |

Kapustin'in müziği, Klasik müziğin 1-4. kriterlerine, Caz müziğinin ise 5. ve 6. kriterlerine bağlı olarak bu iki müzik türünü köprüleyen bir özelliğe sahiptir (Mann, 2007:6).

2.2. Nikolai Kapustin ve Üçüncü Akım

Kapustin'in müziği kategorize edilmek istendiğinde fusion, crossover ve en çok da üçüncü akım (third stream) stilleriyle bağdaştırılmaktadır. Ancak bu stiller incelendiğinde, onun müziğinin bu üç müzik stiline de uyup uymadığı konusunda çelişkiler bulunmaktadır (Wang, 2014:25).

Fusion sözcüğü, anlam açısından bakıldığında herhangi iki müzik stiline karışımı gibi anlaşılabilir, bir Caz stili olarak, 1.1.9. 'da ayrıntılarıyla anlatıldığı gibi sadece Caz ve rock müziğinin birleşiminden oluşmaktadır. Kapustin'in müziği, Klasik formları ve Caz müziğinin diğer birçok stilini kapsadığı gibi Caz-rock stiline unsurlarını da içeren bir füzyondur. Bu yüzden onun geniş kapsamdaki bu müziğini fusion stili olarak sınıflandırmak yeterli değildir (Okamoto, 2013:17).

Cross-over (geçişli müzik) stiline müzik, genellikle Klasik müzik gibi bir türle başlayarak Caz müziği gibi farklı bir türe geçiş yapar. Kapustin'in müziği hem Klasik hem de Caz müziğine dayanmaktadır, ancak eserlerinde bu müzik türlerini kendine özgü bir şekilde birleştirmiştir (Yee, 2014:5-6). Onun müziğinde, bu türler arasında bir geçiş yoktur, bunun yerine baştan sona tasarlanmış Klasik müzik formları kullanılmış, ancak dinlendiğinde Caz

müziği gibi duyulmaktadır. Eserlerinde, Klasik müzik hissi yoktur ve Caz müziği formları kullanılmamıştır.

Kapustin'in bestecilik stili, en çok üçüncü akım (third stream) müziğine yakındır. "Gunther Schuller tarafından 1957'de Brandeis Üniversitesi'ndeki bir derste adlandırılmış olan bu terim, doğaçlama veya yazılı bir eserde [genellikle modern] Klasik müziğin temel karakteristiği ve tekniklerinin, Caz müziği ve diğer geleneksel müzik stilleri ile sentezlendiği bir müzik türünü ifade etmektedir" (Nelson & Osborne, 2000:63). Schuller, bir radyo programında Klasik ve Caz müziğini iki ana akım şeklinde ele alıp, bu kesişimi üçüncü akım olarak isimlendirdiğini söylemiştir (<https://www.wqxr.org/story/gunther-schuller-pioneer-third-stream-jazz-classical-dies-89/>). Ayrıca onun Musings adlı kitabında, bu akımı Klasik ve Caz müziği arasında bir orta yol (halfway) olarak nitelendirmiştir (Schuller, 1986:114).

Günümüzde üretilen avangart Caz müziği ile avangart Klasik müziği, genellikle hiç ayırt edilememektedir.... [1950'lerin sonlarından bu yana] sadece Caz müzisyenleri Klasik müzikteki ileri düzey armoni ve kapsamlı formları müziğine dahil etmemiş, Avrupalı ve Amerikalı Klasik müzik bestecileri de eserlerinde Caz müziğinin birçok unsurunu kullanmıştır. Charles Ives eserlerinde ragtime ritimlerini entegre etmiş ve yine Igor Stravinsky, Ebony Concerto gibi ragtime stilinde eserler yazmış, George Gershwin eserlerinde Klasik formları blues ritimleriyle ve melodileriyle süslemiştir. Bu eserler, hem Klasik hem de Caz müziği camialarında ilgi görmüştür (Megill & Demory, 1984:159-160).

Klasik-Caz sentezi daha önce yapılmamış bir şey değildir ancak Kapustin, Schuller'in 'Caz ve Klasik müzik arasında orta yol' olarak tanımladığı şekilde bir müzik üretmemiştir. Onun eserleri Caz müziği gibi duyulmaktadır, ancak Caz müziğini Klasik müzikten ayıran en önemli unsur olan doğaçlamayı içermemektedir (Mann, 2007:22). Caz müziği ve Klasik müzik etkilerini birleştirerek eserler yazan başka besteciler de vardır, ancak kimse bu iki müzik türünü onun gibi entegre etmemiştir (Wang, 2014:13). Doğaçlama unsuru, üçüncü akım müziğinin önemli bir parçası olduğundan dolayı, Kapustin'in müziğini bu akımla sınıflandırmak doğru olmayabilir.

3. NIKOLAI KAPUSTIN SEKİZ KONSER ETÜDÜ OP.40

Kapustin, yazdığı bu eser ile Chopin ve Liszt'in ortaya çıkardığı Romantik dönem konser etüdü geleneğini sürdürmektedir (Mann, 2007:19). Sekiz etütten oluşan bu seri, sırasıyla Prelude (giriş), Reverie (düş), Toccatina (dokunuş), Reminiscence (anı), Raillery (şaka), Pastoral (köy hayatını anlatan şarkı), Intermezzo (ara müziği), Finale (bitiriş) olarak isimlendirilmiştir. Etütlerin her birine belirli bir isim verilmesi ile, bu eserlerin basitçe teknik ve pratik amaçlarının ortaya koyulmasından ziyade, anlamlı bir içerik ve programlı müzikle bağlantılı bir arka plan sağlanması hedeflenmektedir. Etütleri Liszt; Mazeppa, Harmonies du soir, Chasse-neige, (Alkan) L'incendie au village voisin, Chant d'amour-Chant de mort, (Rachmaninoff) Etudes-Tableaux, (Lyapunov) Lesghinka, Rondes des sylphes, Chant Épique vb. başlıklarla isimlendirmek, 19. yüzyıl Romantik dönem etüt geleneğinden kaynaklanan bir özelliktir.

Bu etüt serisi 1984 yılında yazılmasına rağmen içerisinde 1980'lere kadar varolan Caz stillerinin yanısıra 1990'lar, 2000'ler, günümüz ve hatta günümüzün de ötesinde sayılabilecek avangart unsurlar vardır.

İlk olarak 1994 yılında Nikolai Petrov bu serinin Intermezzo adlı yedinci etüdünü kayda almıştır. Marc-Andre Hamelin 2004 yılında yaptığı albümde sekiz etüdü yorumlamış ve sonrasında ünlü olmayan birçok piyanist de albümlerinde bu etütlere yer vermiştir. Ayrıca Kapustin'in bu etütleri kendisinin icra ettiği bir kayıt da bulunmaktadır.

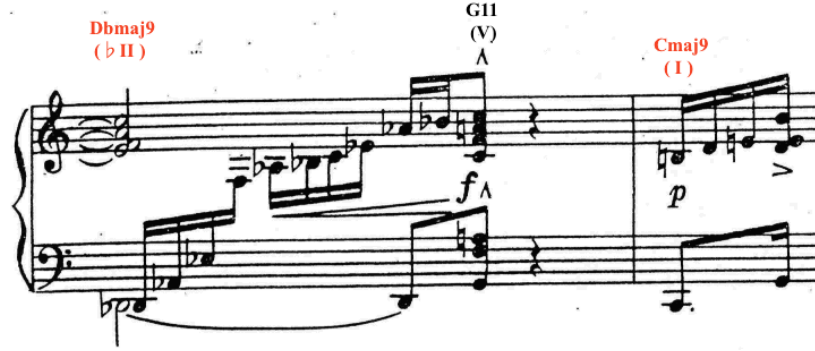
3.1. Etude Op.40 No.1 "Prelude"

Kapustin 19. yüzyıl etüt türü geleneğini birçok açıdan sürdürmektedir hatta Liszt'in 12 Transcendental Etüdü No:1'in ardından bu serinin girişi olarak birinci etüdüne Prelude adını vermiş, ayrıca Saint-Saëns, Altı Etüt Op.52 serisinin ilk etüdüne Prelude başlığını vermiştir.

Bu etüt ABACBA şeklinde geleneksel bir formal yapı içermektedir. Bu etüt serisi boyunca karşılaşılan bu geleneksel yapılar, Kapustin'in Klasik müzik formlarına olan hayranlığını ve ilgisini teyit etmektedir. Kapustin ayrıca Bach'ın Prelüd ve Füg'lerinden esinlenerek bir 24 Prelüd ve Füg Op. 82'yi bestelemiş, Suite in the Old Style Op. 28 eserini Bach'ın her bir bölümde AB formunu kullanarak yazdığı stilistik danslardan oluşan klavye süitlerinden model almış ve Chopin 24 Prelüd Op. 28'de olduğu gibi aynı tonal sıralamayı ve formal modelleri kullanarak 24 Prelüd Op.53 eserini yazmıştır.

A bölümü 12 ölçü boyunca süren bir giriş niteliğinde olup, inici bas dizilimi (bassline) kromatik olarak, La bemol - Sol - Fa diyez - Fa - Mi bemol - Re bemol - Sol - Do şeklinde ana tonaliteye ulaşmaktadır. Bu etüt tonal bir belirsizlikle başlamakta, tonikten daha da uzağa hareket etmekte ve bazı kısımlarda, geleneksel armonik yollar kullanılarak analiz edilememektedir. Bu bölme, baştan itibaren Caz unsurları içermektedir. Buradaki Re bemol - Sol

- Do çözülmü, Caz müziğinde sıklıkla kullanılan bII-V-I bağlantısı olarak tanımlanmaktadır. Re bemol - Do geçişi bu etütte baştan sona mevcuttur.



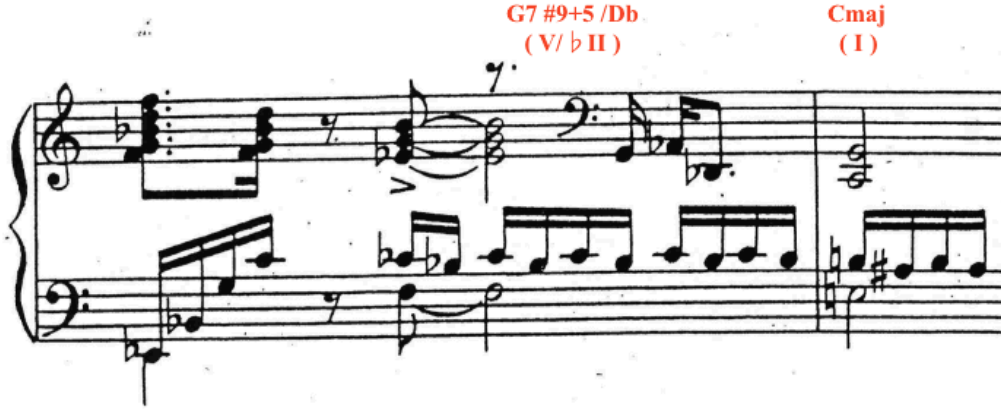
Şekil 3.1. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:1 - 12 ve 13. Ölçü

Bu etütte, II-V-I hareketinin birçok farklı çeşidi bulunmaktadır. Bu hareket, etüt içerisinde çoğu zaman art arda eklenerek bir zincir halinde kullanılmıştır. Bu kullanım sonucunda ise eser boyunca süregelen tonal sapmalar gerçekleşmiştir. 8. ölçüde bu sapma bII-bV-I olarak farklı bir biçimde kullanılmıştır.



Şekil 3.2. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:1 - 8 ve 9. Ölçü

Standart bir II-V-I bağlantısında fonksiyon Fa diyez - Si - Mi olarak beklenirken, burada alışılmadık bir şekilde yarım seslik bir sapma ile Fa diyez, Fa bekara çözülmüştür. 22. ölçüde ise V-I çözülmü gibi görünmesine rağmen bas fonksiyonu Re bemoldür (bII).



Şekil 3.3. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:1 – 22 ve 23. Ölçü

Bu eserdeki ritmik yapı, statik bir şekilde devam eden onaltılıklardan oluşur. Sürekli olan bu onaltılık akış içerisinde melodi, ritmik tartımlar ile çeşitlenmiştir. Ayrıca ritmik ve melodik tekrarlar sıklıkla kullanılmıştır. Bu etüdün dinamik karakterini sağlayan ritmik unsur, vuruş dışına yerleştirilmiş (off-beat) aksanlardır. Örnekte görüldüğü gibi 1. ölçüde aksanlar vuruşların dışına yerleştirilmiştir.



Şekil 3.4. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:1 - 1. Ölçü

2. ölçüde cümle son vuruşun dışında sonlandırılmıştır (senkop).



Şekil 3.5. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:1 - 2. Ölçü

9-11. ölçülerde aksanlar son vuruşun dışındaki dördüncü onaltılığa yerleştirilmiştir.



Şekil 3.6. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:1 - 9, 10, 11. Ölçü

Senkop, Caz müziğinin temel ritmik yapılarından biridir. Buradaki senkop, aksanları vuruş başlarından ziyade vuruşların aralarına denk gelen notaların bir ritmik işleyişi olarak tanımlanabilir. Bu ritmik vurgulamanın yer değişimi, müzikteki düzgün olan ritmik akışı off-beat hissiyle sekteye uğratmaktadır. Bu unsur Kapustin'in bütün etütlerinde görülebilir.

B bölümü (13. Ölçü), A bölümü ile aynı tematik özellikleri taşımaktadır; çıkıcı dört onaltılık notanın sonuncusuna aksan yerleştirilmiştir. 35. ölçüde A bölümü tekrar gelmektedir ancak girişteki armonik belirsizliğin yerine bu sefer daha belirgin olarak dominant (Sol Major) üzerinden C bölümüne doğru aynı inici bas dizilimi kullanılmıştır: Fa - Mi bemol - Re bemol - Sol - Do.

C bölümü (41. ölçü) - Gelişme - A ve B bölümündeki 2 ölçülük gruplar ve 8 ölçülük cümlelere kontrast olarak, bu kısım daha çok emprovizasyon ağırlıklıdır. Bu kontrast diğer bütün etütlerde de uygulanmıştır. Gelişme bölmelerinde, ritmik kalıplar tamamıyla aynı şekilde tekrar etmez, aksine devamlı olarak gelişir ve çeşitlenir. Sol el, daha çok bağımsızlaşarak ritmik kalıbı kaybeder ve karmaşık bir hal alır.

Şekil 3.7. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:1 – 43-48. Ölçü

B bölümüne geri dönüşünde tema, daha pekişmiş bir şekilde, genişletilerek sunulmaktadır. Eserin sonuna doğru yeniden sergilenen A teması, Mi bemol pentatonik (Re bemol Major) dizisine ulaşana kadar kısaca unison bir şekilde dağılmaktadır ve pentatonik dizide son oktava (Do) kadar iki el zıt yönde açılmaktadır.

Şekil 3.8. Kapustin 8 Konser Etüdü Op.40 No:1 – 67-68. Ölçü

Eserlerin başında veya sonunda temanın unison olarak duyurulması Bebop stiliyle beraber ortaya çıkmıştır. Fusion stilineki unisonlar ise bu etüdün kapanışında da olduğu gibi daha uzun ve karmaşıktır. Ayrıca bu etütteki statik ritim hissiyatı, off-beat unsurunun kullanımı ve Klasik Caz stillerinde pek görülmeyen sürekli tonal sapmaların bulunması, eserin Fusion stiline yazıldığına işaret etmektedir.

3.2. Etude Op.40 No.2 “Reverie”

Bu etütte de birinci etütte olduğu gibi kromatik düşüşler ve II-V-I bağlantıları bulunmaktadır ancak birinci etüde kıyasla armonik olarak daha anlaşılır tınılar hakimdir. Pedal bas tekniği olarak bilinen, sabit bas fonksiyonları üzerinde değişen armoniler kullanılan yazımın etkisiyle bu eser, Klasik müzik açısından dinlendiğinde Romantik dönem benzeri bir karaktere sahiptir. Caz müziği açısından ise genel olarak Bill Evans’ın 1950’lerdeki yumuşak tınıları hissedilebilir.

Bu etüdün teknik olarak temel özelliği, üst sesteki melodik çizgiyi yaratan dışta altılılar, içte üçlüler ve ara sıra dörtlülerin oluşturduğu kalıptır. Bu kalıplar 19. yy piyano literatüründe yerleşmiş ve sıklıkla görülmüştür.



Şekil 3.9. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:2 – 1. Ölçü



Şekil 3.10. Liszt Transcendental Etüd No: 5 ‘Feux Follets’

Bu kalıp 5. ve 4. parmak fonksiyonlarında beceri gerektirmekte ve aynı zamanda akıcı bir kromatik üst melodik çizgi ile belirli kompleks pozisyonlar yaratmaktadır. 35. Ölçüde yer alan La bemol – Sol geçişi, siyah tuştan beyaz tuşa geçerek bu pozisyonlara örnek olarak sunulabilir.



Şekil 3.11. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:2 – 35-36. Ölçü

Bu etütte ritmik çeşitleme çok az kullanılmıştır. Bu çeşitlemeler yerine ritmik bir disipline sahip olan ve bu disiplinin beraberinde getirdiği teknik kazanımlar bulunmaktadır. A bölümündeki 12/8'lik ölçüde üçlemeler halinde gelen onaltılık ritimler, B bölümündeki ölçü birimi 3/4'lük olarak değişmesine rağmen, tempo *doppio* olarak ikiye katlanmış ve sekizlik notalar yine onaltılık gibi duyulmuştur. B bölümündeki tartımın değişmesi, Dizzy Gillespie'nin A Night in Tunisia parçası gibi bazı Caz standartlarının da doğaçlama kısımlarında görülmektedir.

ABA formundaki bu eserde, A bölümünde sağ eldeki kalıpta üretilen lirik ve huzurlu karakterdeki melodik çizgi, sol elde gelen sade bir armonik eşlikle desteklenmektedir. Romantik karakterdeki A bölümü, keskin bir kontrasta sahip olan B bölümündeki dikkat çekici risoluto ile bozulmaktadır. Bu bölme, A bölümüne göre ritmik olarak daha agresiftir ancak armonik olarak yine de anlaşılır tınılara sahiptir.

B bölümünde teknik açıdan üç katman halinde bir düzen vardır. Bunlar üstteki melodik çizgi, ortadaki sekizlikler ve sol eldeki ritmik eşliktir. Sağ eldeki bu iki katmanlı yapı, A bölümünde görüldüğü gibi 4 parmağın sekizliklerle daimi hareketi ile üstteki melodik çizgiyi sürdürmek için yine özellikle 5. parmak kullanımını gerektirmektedir. Ayrıca bu 3 katmanlı yapı sonoritede gürültülü bir üst ses, belirgin ve transparan sekizlik pasajlar ve canlı bir sol el artikülasyonu gibi bazı ayrımlar gerektirmektedir.



Şekil 3.12. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:2 – 48-52. Ölçü

Bir önceki etüdün gelişme kısmında görüldüğü gibi burada da sol elin bağımsızlığı açıkça pekiştirilmiştir. A bölümünde temel olarak kullanılan motifs kalıp, bütün B bölümü boyunca yer almaktadır. A bölümüne geri dönüşte ise B bölümünde görülen bir derece daha kontruantik olan yapıyı sürdüren sol elin artan rolü, ilk A bölümündeki sabit olan eşliğin yapısından farklıdır.

3.3. Etude Op.40 No.3 “Toccatina”

Tıpkı Chopin, Liszt ve geleneksel etüt türünü temsil eden diğer besteciler gibi Kapustin de her bir etütte tek bir teknik sorun üzerinde yoğunlaşarak sanatçının o teknik problemi geliştirmesini amaçlamıştır. Sekiz etütte de hangi teknik sorunun üzerine gidildiği oldukça belirgindir. 3. etüt Toccatina'nın hem sağ el hem de sol elde tekrar eden notalarla (Repete) ilgili olduğu açıkça görülmektedir.



Şekil 3.13. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:3 – 25-26. Ölçü

Buna ek olarak Kapustin, etüt repertuarındaki geleneksel repete kullanımını (Busoni, Debussy) bir adım öne çıkarıp, sadece tekrar eden birleşik notalardan ziyade motifsel kalıbın dıştaki parmaklarla kendi hareketi ve bağımsız aksanları olan üst kısımdaki notalar ile, alt kısımdaki repeteyi eş zamanlı bir biçimde devam ettirmiştir.



Şekil 3.14. Debussy Etüt No.9 'Pour les notes répétées'



Şekil 3.15. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:3 – 15-18. Ölçü

Bu etüdün genel işleyişi olarak, tekrar eden notalar, tek notadan başlayarak üçlü, dördlü, beşli, oktav ve akorlar olarak dereceli bir şekilde genişlemektedir. Repeteler hızlıca oktav olarak yükselen martellato akorlara dönüşmektedir. 19. yüzyıl Romantik dönem Klasik müzik literatüründe köklerini bulan bu piyanistik donanıma, Liszt'in Dante Sonatı gibi eserlerinde sıkça rastlanmaktadır.



Şekil 3.16. Liszt - Dante Sonatı



Şekil 3.17. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:3 - 53-54. Ölçü

Tekrar eden notaların yanı sıra Toccata başlığında da vurgulandığı gibi parmakların becerisi ve olabildiğince perküsif artikülasyon kullanımı, etüdün icrası için çok önemlidir.

Bölmelerde birbirini izleyen iki temanın formu, Giriş - AA'B - (AA'B) - Koda şeklindedir. Buradaki 7 ölçülük giriş ve koda bölmeleri, Caz müziğinde parçanın başında veya sonunda icra edilen head kısmı ile tam olarak uyuşmaktadır. İlk defa sunulduktan sonra yinelenen her bir A ve B teması, çeşitlenmiş ve kademeli olarak geliştirilmiştir. Girişteki materyal ile aynı olan kapanışa gelene kadar A ve B temasının her yeni sunumu, aynı yapı baz alınmış olmasına rağmen daha karmaşık bir doku ve armoni içeren versiyonudur. Eserde Blues stiline fonksiyonel çatısı kısmen bulunmaktadır, ancak içerikte kullanılan armonik yapı Blues müziğine kıyasla çok daha yoğundur.

Birinci etüt gibi, bu etüt de hissiyat olarak fusion ve 1990'ların sonunda varolan avangart Caz stillerini yansıtmaktadır. Bu avangart hissiyatı destekleyen, onaltılıklardan oluşan devinimli bir ritmik yapı, etüt içerisinde baştan sona mevcuttur. Bu ritmik disiplin, sekiz etütte de mevcuttur ve etütler bu disiplin temel alınarak yazılmıştır. A teması melodik olmasından ziyade,

tekrar eden notalar, parçalar halinde olan motifler ve melodik çizgi eksikliği olması sebebiyle sadece ritmiktir. B teması, tekrar eden nota kalıbını kaybetmeden bu ritmik ve motifsel gerilimi kırarak kulak alıcı melodik kalitesi ile kontrast yaratmaktadır. Bu temanın melodik yapısı ve nüans kullanımında Romantik dönem Klasik müzik etkileri bulunmaktadır.



Şekil 3.18. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:3 – 23-26. Ölçü

Tekrar eden nota kalıbı A ve B temasının yeniden sunumunda aşamalı bir şekilde artmaktadır. A temasının ilk sunumunda, yalnızca tek nota repete kullanılırken bu unsur, temaya geri dönüşünde perküsif yoğunluğu artarak tekrar eden dörtlüler, beşliler ve bazen akorlar halini almıştır. Bu temanın ikinci tekrarında ise dizi dışı (outside) sesler bulunmaktadır. B temasının ikinci sunumunda ise yine tekrar eden martellato akorlar ve oktavlar vardır.

Bu tür Caz ritimleri ve melodik özellikler Kapustin'in kompozisyonlarını genel olarak ayırmakta ve toccata türünün Klasik virtüöz yaklaşımına yeni bir estetik getirmektedir. Toccata'yı karakterize eden tekrarlanarak devam eden hareket ve virtüözite, Caz müziğinin unsurlarıyla çok uyumludur. Caz ritminin ana özelliği, ağırlıklı olarak zayıf vuruşlara yerleştirilen aksanlardır. Klasik usulün aksine bu özellik, noktali ritimler ve vuruş dışı aksanlarda Swing ve sekmeleri hissetmede Klasik müzik icracıları için zorluklara neden olabilmektedir (Kim, 2013:58-59).

Yapısal düzen olarak Kapustin'in Toccata'sına en yakın eser, aynı tonu ve aynı dokuyu paylaşan Ravel'in Le Tombeau de Couperin Sui'ti'nin son bölümü olan Toccata'dır. Bu iki eserin de Mi minor tonunda ve iki elde değişmeli olarak gelen çeşitli repeteler olmasıyla birbirine benzediği aşikardır (Choi, 2015:29).



Şekil 3.19. Ravel 'Toccata'

Sonuç olarak, yukarıda kısaca değinilen Caz unsurlarının bu etütle birleştirilmesiyle hem Toccata hem de etütün alışılmış çağrışımlarıyla ustaca kombine edilerek bu eser, her iki türün de literatüründe eşsiz bir örnek oluşturmaktadır.

3.4. Etude Op.40 No.4 "Reminiscence"

Bu eser serisinin yazıldığı dönemin ve hatta günümüzün de ötesinde olabilecek en modern ve avangart tınılara sahip olan etüdüdür. Yazımında otuzikiliklerden oluşan bir doku içerisinde sıklıkla kullanılan üçlemeler, beşlemeler, altılamalar ve yedilemeler halindeki gruplamalar, etüde esnek ve çalkantılı bir ritmik hissiyat vererek Serbest Caz ve Cool Caz stillerinin etkilerini yaratmıştır. Tempo değişken olmasına rağmen ritmik tartımlar ve müzik yine de oldukça sabittir. Eserde Klasik müzik açısından ise Debussy ve Ravel gibi empresyonist bestecilerin etkileri bulunmaktadır.

Belirgin bir melodik hattı bulunmayan, onun yerine dalgaları veya nefesi andıran arpejli pasajlar üzerine kurulu olan dört numaralı etüt, Reminiscence (Anı) başlığıyla tahmin edilebileceği üzere, empresyonist bir çağrışım sergilemektedir. Eserin yapısındaki belirsizlik unsuru, üçüncü etüt ile bir kontrast oluşturmaktadır. Esas olarak, şeklini kolaylıkla değiştirebilen ve parçanın neredeyse her kısmında kullanılan, melodik bütünlüğü olmayan tek bir motife dayanmaktadır (Okamoto, 2013:64). "Tematik materyal önemli değişikliğe uğramıştır, ancak parça tüm ABA şeması boyunca kullanılan tek bir motif üzerine kurulmuştur" (Okamoto, 2013:56).

Arpej temelli etütler, 19. yüzyıl literatürü içerisinde mevcuttur. Bununla birlikte, Kapustin'in diğer birkaç eseri ile dört numaralı etüdündeki arpej benzeri pasajların kullanımı, alışılmışın biraz dışındadır. Buna ek olarak bu etütte arpej bazen pasaj içerisinde kullanılan dizi ile birleşerek yükselip alçalmaktadır.

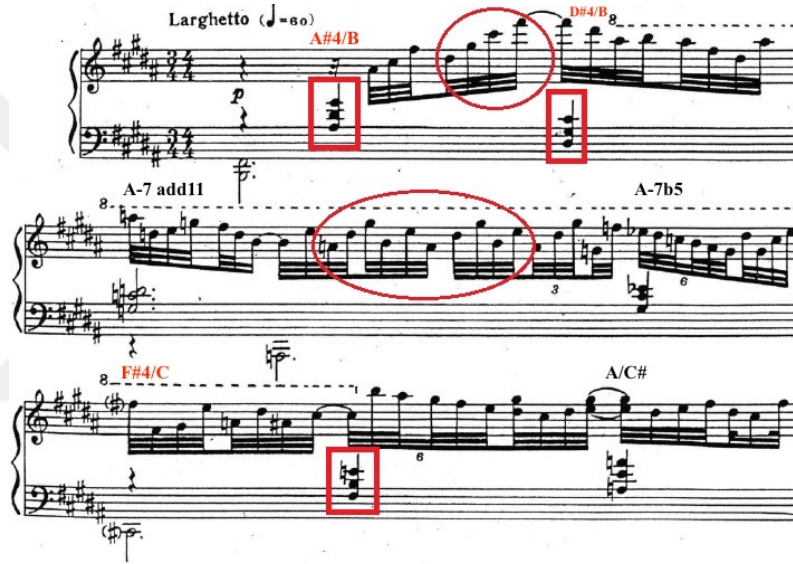
Klasik Batı Müziği armonisinde, akorlar temel olarak büyük ve küçük üçlü aralıklardan oluşmaktadır. Oysa ki, dördü ve beşli gibi diğer aralıklarla kurulan armoniler de vardır. Quartal (dörtlülerle) armoni, tam dördü aralıklar üzerine, bağlantıları geleneksel armonideki gibi öngörülebilir olmayan yapılar oluşturulan bir sistemdir. Bu sistem Stravinsky, Debussy, Schoenberg ve Bartok gibi Klasik müzik bestecileri tarafından kullanılsa da Duke Ellington, Bill

Evans, Herbie Hancock ve Chick Corea gibi Caz müzisyenleri tarafından geliştirilen Caz armonisiyle güçlü bir şekilde ilişkilidir. Quartal armoni kullanımına örnek olarak sunulabilecek en yakın efsanevi Caz piyanistlerinden biri de McCoy Tyner'dir.



Şekil 3.20. McCoy Tyner'in Quartal Akor Çevrimleri

“Kapustin, tamamıyla blok akorlar üretmek yerine, sağ elde dörtlü aralıklarla kırık akorlar kullandı; sol el dokusundaki seyrek olan blok akorlar üzerinde pitoresk bir atmosfer yarattı” (Choi, 2015:21).



Şekil 3.21. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:4 - 1-3. Ölçü Quartal Armoniler

“Etüt No.4 Reminiscence, Si Major tonalitesinin etrafında merkezlenmiş olmasına rağmen, Kapustin quartal armonileri ve sus akorları kullanarak büyük bir armonik belirsizlik yaratmaktadır” (Wang, 2014:32). Özellikle quartal armonilerin kullanımı, esere avangart bir tını sağlamıştır ve bu armoniler üzerinde yazılan melodiler gerilimli bir karaktere sahip olmaktadır.

Bu etüdün beklenmedik bir özelliği ise, B bölümünün başında, ellerin rolü tamamen değiştirildiğinde sağ el melodiyi akor halinde seslendirirken, otuz ikilik nota pasajlarının sol ele verilmesidir. Son on yılda gelişen avangart Caz müziğindeki en belirgin teknik unsur, parça içerisinde sol elin doğaçlama esnasında aktif olarak kullanılmasıdır. Brad meldau bu konuda en çok bilinen isimdir. Kapustin, müziğinde bu çeşit unsurlara yer vererek günümüzün avangart müziğini yakalamayı başarmıştır.



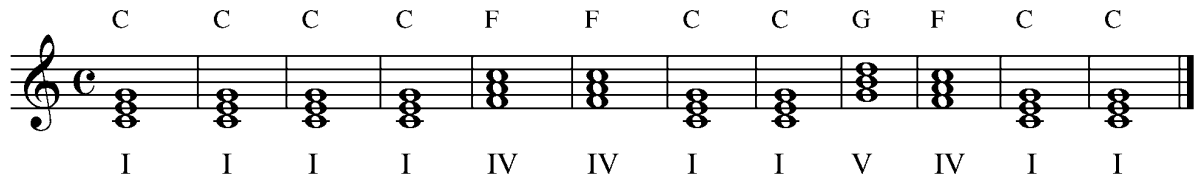
Şekil 3.22. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:4 - 24. Ölçü

Ayrıca bu etütte kullanılan tuşe ve armonik bağlantılar ile melodik yapısı, 1980'lerden günümüze en önemli Caz müzisyenlerinden biri olan Chick Corea'nın stiline tıpatıp benzemektedir. Kapustin'in bu etüdü yazarken Chick Corea'nın müziğinden esinlendiği aşikardır.

3.5. Etude Op.40 No.5 "Raillery"

20. yüzyılda müzikal ilerleme sürecinde Blues, çok sayıda Caz stiline yanı sıra, çeşitli Klasik besteciler arasında yoğun ilgi görmüş ve Klasik formlara dahil edilmiştir. Bu formlara örnek olarak Ravel Sol Major Piyano Konçertosu ve Blues olarak isimlendirilmiş olan Sol Major Keman ve Piyano için Sonatı'nın ikinci bölümü, Milhaud La Creation du Monde, Stravinsky Ebony Concerto, Copland Piyano Konçertosu ve Four Piano Blues verilebilir.

Bu setteki teknik olarak en zorlu eser olan şaka anlamındaki 5 numaralı etüt Raillery'nin, Klasik müziğin hiçbir etkisi duyulmayan, temel bir Caz müziği konseptinde, Swing ve Boogie-Woogie ile kombine edilmiş Blues müziği üzerine kurulu olduğu net bir şekilde anlaşılmaktadır. 12 Bar Blues armonik şemasının altında yatan mantık sayesinde müziği aşırı güçlü, köpüren karakteri ve özellikle zengin bir dokusu olmasından dolayı oldukça yoğun ve zaman zaman anlaması zor gibi görünse de, kolayca takip etmek mümkündür.



Şekil 3.23. 12 Bar Blues Armonik Şeması

Bu şema takip edilirken dörder ölçüye bölünerek ele alındığında, bir tutarlılık yaratarak ve anlaşılır biçimde sabit bir başlangıç noktası sunmakta (I), hareketin yükseldiği ve geçici olarak yatıştığı bir yer oluşmakta (IV-I), ardından daha kararlı bir çıkış yaparak sonuca dönmektedir (V-I). Bu şekilde takip edildiğinde, eserin icrasında özellikle daha belirsiz

kısımlarda bir dayanak olarak alınabilmektedir (Okamoto, 2013:71). Etüt içerisinde kullanılan bu şema, kimi zaman armonik değişikliklere uğramıştır, ancak Klasik Blues müziğe göre çok daha yoğun bir armonik yapıya sahip olan Caz-Blues olarak sayılabilecek kadar değildir. Ayrıca dikkat çeken en önemli özelliklerden biri, sol elin sekizlik ostinato kalıbıyla Boogie-Woogie stilinde yazılmış olmasıdır.



Şekil 3.24. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:5 – 5-9. Ölçü Sol El Basso Ostinato

Bu etüt sekizlikler üzerine kurulu devinimli bir ritmik hissiyata sahiptir, ancak bazı kısımlarda üçlemeler ve noktalı ritimler kullanılmıştır. Çalım ve tuşe olarak ise tamamen Oscar Peterson'un etkisi bulunmaktadır. Kapustin'in eserlerinde genel olarak tuşe, içerdiği dönem ve stillere göre belirgin değişikliklere uğramaktadır.

Önceki etütlerde de görülebildiği gibi, Kapustin yazdığı eserlerde her zaman bir melodik çizgi arayışında değildir, bu etütte de melodik çizgilerden ziyade, Prokofiev'in ya da Bartok'un keskin akorları ve rastgele oktaflara dağılmış ritmik ve perküsif dokusunu uyandıran üçleme ve on altılık pasajlarından oluşan parçalı, kısa figürler yaratmıştır. Bu ostinatoların üzerine üst perdede tek hatlı melodilerin, tremoloların ve noktalı akorların yer aldığı riff benzeri pasajlarda sağ elde çalınan sabit Blues vari Caz-Rock stilinde doğaçlama figürler bulunmaktadır (Wang, 2014:50).

Daha önceki etütlerde de sıkça rastlanan, temaların sunumunda armoni ve ritimlerin kademeli olarak yoğunlaşmasıyla elde edilen ani heyecan birikimi, 61. ölçüde belirgin bir Swing bölümü tarafından kesilmiştir.



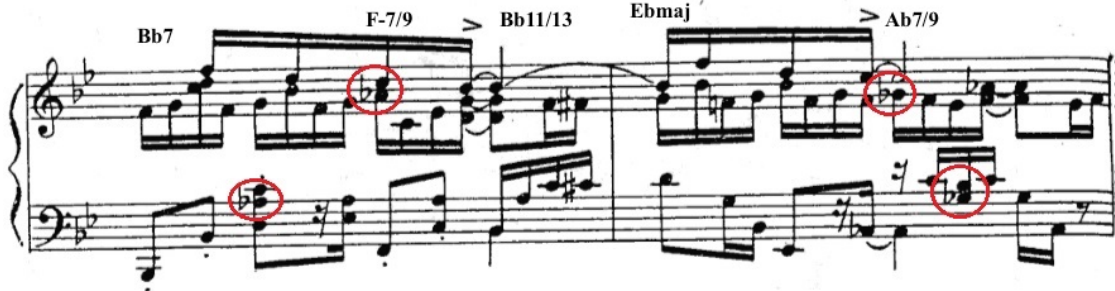
Şekil 3.25. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:5 – 62-66. Ölçü Swing Bölümü

Bu etüdün sonunda *Turnaround* denilen, I-VI-II-V fonksiyonlarının döngüsü olarak kendini tekrar edebilen bir armonik bağlantı çeşidi bulunmaktadır. Blues ve Caz müziğinde sıklıkla görülen bu bağlantı çeşidi bölmelerin sonunda diğer bölmeye geçiş yapmak için veya parçanın sonunda kapanış için kullanılmaktadır.

Teknik amaçlı olarak, bu etüt basso ostinato kalıbıyla sol elin becerisini güçlendirmekte ve sol eldeki daimi ostinato ile koordinasyonlu bir şekilde sağ elde akorların atlamalı olarak kullanımını geliştirmektedir.

3.6. Etude Op.40 No.6 "Pastoral"

Bu etüdün Pastoral olan başlığı, melodik ve armonik sadeliği, önceki etütlere göre biraz daha ılımlı bir tempoyu ve *pastoral* bir hava katan pentatonik armoninin kullanımını yansıtmaktadır. Bu etütte de beşinci etütte olduğu gibi Oscar Peterson etkileri vardır ve Klasik müzik hissiyatı hiç bulunmamaktadır. AABC - AABC - Koda olan basit formu ve etüdün tamamında korunan kompakt sekiz ölçülük cümleler, parçaya mükemmel simetrik bir şekil vermektedir. Kapustin, eserin ilk 8 ölçüsünde tonalitenin (Si bemol Major) dizisine ait olan notaları korumayı başarmıştır, bu dizinin parçası olmayan notalar sadece 5. ve 6. ölçüdeki La bemol ve Sol bemol'dür.



Şekil 3.26. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:6 – 5-6. Ölçü

Motifleri tasarruflu bir şekilde kullanma, çeşitli tekrarlamalar ve kendi içerisinde çeşitlenerek gelişen armoni kullanım tekniği Kapustin'in karakteristik özelliğidir, ancak bu etüdü özellikle eğlenceli kılan unsur, oldukça sade melodiler ile beraber temelindeki armoninin istikrarlı bir işleyişi olmasıdır (Okamoto, 2013:74). Bu istikrarlı armonizasyonu ilginç kılan şey, ritmik zenginlik ve çeşitliliğidir. Üstteki melodik notalar, genel olan dört on altılık nota kalıbına dahil edilmiştir, ancak vuruş dışı olarak yer değiştirmektedir.



Şekil 3.27. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:6 - 1-2. Ölçü

B bölümünde, 17. ölçüden başlayarak melodik hattı oluşturan notaların hafifçe vuruş dışına çıktığı ve sol eldeki eşliğe karşı olduğu sıradışı bir ritmik yapı ortaya çıkmaktadır.



Şekil 3.28. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:6 - 17-18. Ölçü

Bu örnekte, 17. ölçüden itibaren melodi hattı vuruş dışlarında olduğu için senkoplu ritim özelliğine sahip olduğu görülmektedir. Buna ek olarak, Kapustin buradaki melodik çizginin notalarını 4/4'lük ölçü birimi içerisinde dört on altılık nota kalıplarında üçerli olarak grupladığı için bir üçleme yanılması yaratmıştır. Bu karmaşık ritim, melodik çizginin sürekli olarak kaymasına ve vuruşta düzensizliklerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Sağ eldeki iki üst ses arasındaki 3'e 4 çapraz hemiola ritmi, özellikle de 19. ölçüde son vuruş dışına eklenmiş olan bir aksanla, dağınık ve senkoplu olan bu hisse katkıda bulunmaktadır (Wang, 2014:55).

Özellikle 2. ve 3. etütlerde görüldüğü gibi Kapustin, sağ elde, bölmeler boyunca kademeli olarak artan çift katmanlı sabit bir doku yaratmıştır. Ayrıca, dikkat edilmesi gereken iki yeni unsur, melodinin değişken ritmik değeri ve aksanların kullanımınıdır.

Melodinin ritmik değeri bazen noktalı sekizliklerde, bazen de on altılık notalarda bulunmaktadır. Motifin bu iki varyasyonu arasındaki farkın açıkça ayırt edilebilmesi için, bu özelliklerin müzikal içeriği anlaşılmalıdır. Motif onaltılık notalarda iken, eserin girişinde görüldüğü gibi karakterini etkileyen daha hafif, staccato bir dokunuş gerektirir.



Şekil 3.29. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:6 - 1-2. Ölçü

B ve C bölmelerindeki motifler, üstte noktalı sekizliklerden oluşan bir hat ile belirtildiğinden dolayı, alttaki dokunun yoğunluğundan kurtulmak ve daha güçlü bir melodik kalite sağlamak için tenuto kullanımını gerektirmektedir. Artikülasyon çeşitliliği göz önüne alındığında, bu etüt piyanistik tuşe konusunda ileri bir çalışma olarak görülebilir. Bunun yanı sıra, temeldeki motifi çevreleyen notalar, diğer gruplamalarda yer alan vurgulu kalıplardan etkilenmeden eşitlikle yürütülmelidir.

Melodik motiflere ek olarak, aksanların kullanım şekli, eserdeki üç bölmenin birbirine bağlı tutulmasında önemli bir role sahiptir. A bölmesinde aksanlar gelişigüzel bir biçimde kullanılmaktadır. Bunu içerisinde daha ısrarcı vurgular bulunan B bölümü izler ve bu ise C bölümünde daha dramatik bir karakter oluşmasına sebep olmaktadır. A ve B bölmeleri birbirinden farklı olsa da C bölümü basitçe kontrast yaratan bir bölüm değil, önceki materyallerin mantıksal bir sonucudur.

Vurguların yerleşimi ise bu etütte etkili bir rol oynamaktadır. Vurgular, diğer bazı etütlerde olduğundan farklı olarak kullanılmaktadır; çünkü düzenli olarak yerleştirilmiştir ve tuhaf veya doğaçlamalı karakterler oluşturmaktan ziyade genel istikrar hissine katkıda bulunmaktadır. Dolayısıyla bu vurgular kullanıldığı bölmenin bir bütün olarak ifadesiyle ilgili net müzikal amaçları belirten cümleyi şekillendirmede payı olmalıdır (Okamoto, 2013:123).

3.7. Etude Op.40 No.7 "Intermezzo"

Harlem Stride veya *Stride Piano*, bugün yaygın olarak bilinen bir stildir ve doğrudan Ragtime stili ile ilişkilidir. Aslen gelişme merkezi New York'un Afro-Amerikan bölgeleri olan Stride, Ragtime stilinden gelen ve geniş bir klavye aralığında durmak bilmeyen bir sıçrama hareketi ile karakterize edilen bir Caz piyano stildir (Cooke, 1998:46).

Ragtime, 1.1.1. 'de ayrıntılı olarak değinildiği gibi Caz müziğinin gelişiminde bir başlangıç noktası olarak görülebilir. 1920'lerde ve Blues müziğinin yaygınlaşmasıyla beraber, Harlem'deki piyanistlerin Ragtime ve Blues stillerini birleştirerek müzik yapmaya başlamıştır. Bunun sonucunda Caz müziğinde bazı önemli dönüşümler gerçekleşmiş ve Stride adlı stil ortaya

çıkıştır. Ragtime stilinde kullanılan sol eldeki ritim korunmaktadır ama artık daha komplekstir ve daha fazla Swing içermektedir. Ritim daha karmaşık hale geldiği için, sol elin gereken notalara erişmek için klavyenin kalın perdesinin daha geniş bir kullanımını gerektirmektedir.



Şekil 3.30. Stride Piano

Sağ el ise melodiyi ve melodi üzerinde sürekli olarak artan doğaçlamaları seslendirmektedir. Stride Piano'yu yaygınlaştıran ve geliştiren ünlü Caz Stride piyanistlerinin bazıları ünlü ragtime ustası Scott Joplin (1868-1917), Thomas (Fats) Waller (1904-1943) ve Art Tatum'dur (1909-1956).

“Kapustin'den önceki birçok besteci, sadece bazı stillerde eserler yazarak, belli bir müzik türünün bestecisi olarak tanımlanmaktadır. Kapustin, yalnızca belli bir türün bestecisi olmak yerine Stride, Blues ve Boogie-Woogie'nin çeşitli stilize tekniklerini, yazım stiline katkıda bulunan unsurlar olacak şekilde birleştirmektedir” (Wang, 2014:42).

Kapustin'in yedinci etüdü, orta tempo Swing stilinde başlayıp sonrasında ise Stride stiline dönüşmekte ve Scott Joplin'in Ragtime müziğini andıran etkisi ile beraber bu virtüözik stili bütünüyle içermektedir. Bu etütteki kulak alıcı melodik zenginlik, köklerini Ragtime stilinde bulmaktadır. Oscar Peterson stili ve tuşesi, beşinci ve altıncı etütte olduğu gibi bu etütte de bulunmaktadır, ancak armonik açıdan Peterson'a göre daha romantik ve dramatik bir yapıya sahiptir. Eser dinlendiğinde ise avangart tınılar ve Klasik müzik etkileri hiç duyulmamaktadır.

Bu etüt, A ve B temalarından oluşmaktadır; ancak B teması, A temasının farklı bir versiyonu olarak da değerlendirilebilmektedir. Her iki tema, etüt boyunca neredeyse tanınmaz hale gelecek şekilde gelişmektedir. Ana tema üzerinde her zaman aynı armonik yapıya dayanan tematik geçişler kullanılmıştır. Ana temadaki bazı unsurlar ele alınarak çeşitli varyasyonlar halinde görülmektedir. Bu unsurlar, melodinin genişlemesi, dokunun koyulaşması, ritmin yoğunlaşması ve sağ elde yeni figürlerin kademeli olarak sunulmasıdır.

Bu etütteki teknik kazanım açısından temel olan unsur, ilk kez 46. ölçüde başlayan *Tiersler*'dir (üçlüler) ve aşağıdaki örnekte görüldüğü gibi etüdün geri kalan kısmı boyunca yoğunlaşmaktadır.



Şekil 3.31. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:7 – 64-67. Ölçü

Tiersler, tek bir teknik araç olarak etüt türünde sıklıkla ele alınmıştır. Belki de en büyük temsilcisi Chopin Etüt Op.25 No:6 Sol diyez minor olmakla birlikte Liszt, Saint-Saëns, Debussy, Scriabin vb. bestecilerin etütlerinde bulunabilir. Kapustin'in buradaki tiers yazımında özellikle zor olan şey dizisiz bir şekilde hareket etmesidir. Bu tierslerin icrasında belirli bir rahatlık sağlanması için düzenli olarak tekrar eden herhangi bir kalıp izlenmemektedir. Tahmin edilemez yönleri ve melodik çağrışımları, kısmen non-legato (bağlı çalınmayan) artikülasyonları ve acilitesi nedeniyle bu etüd, piyanistik olarak gelişmiş bir teknik çeviklik kazandırmaktadır.

Kapustin, eşsiz ve yaratıcı bir şekilde Caz müziği konseptlerinden türetilen Ragtime ve Stride stillerinin geleneksel unsurlarını, onları daha karmaşık bir seviyeye getiren öğelerle bağlamaktadır. Ayrıca, bunları Klasik müziğin teknik geleneklerinden biri olan üçlüler ile ilham verici bir çalışmayla birleştirmeyi başarmıştır.

3.8. Etude Op.40 No.8 “Finale”

Amerikan müzik tiyatrosunun ve Broadway'in erken çağlarındaki açıkça bulunan bir hava ile bu serideki son etüdün başlığı Finale'dir. “Prelude olarak adlandırılan 1 numaralı Etüd'e benzer şekilde, bu parçanın etüt grubu içerisinde bir bütün olarak oynadığı anlamlı bir rolü vardır”. Bu fikir, bir araya getirilen ve burada birleştirilen, aralarında önemli bağlantılar kurularak önceki etütlerden gelen çeşitli unsurlar tarafından teyit edilmektedir. Birbirini izleyen dört bölme olan AABC ile organik bir yapı tasarlanmıştır. Bu bölmelerin ardından, onları aynı materyalin önemli bir varyasyonu ve bir koda izlemektedir (Okamoto, 2013:85-86).

Tablo 3.1. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:8 Form Şeması

| | | | |
|------------------|------------------|------------------|------------------|
| 1. Kısım: | Intro | A | A |
| Ölçü: | 1-4 | 5-12, 13-24 | 25-32, 33-46 |
| | B | C | Bitiş |
| Ölçü: | 47-54, 55-62 | 63-70, 71-78 | 79-90 |
| 2. Kısım: | Intro | A | A |
| Ölçü: | 91-94 | 95-102, 103-116 | 117-124, 125-132 |
| | B | C | Bitiş |
| Ölçü: | 133-140, 141-148 | 149-156, 157,168 | 169-180 |
| | Coda | | |
| Ölçü: | 181-192 | | |

Bu etüt, önceki üç etüdün yazıldığı stile kontrast olarak, 50 yıl ileride varolan yeni jenerasyon Fusion stilinde yazılmıştır. Kullanılan yoğun armoniler, sol eldeki senkoplu eşlik ve son derece akıcı olan devinimli ritmik yapısı, bu stili destekleyen önemli unsurlardır. Etüdün ritmik dokusu yazım olarak sekizliklerden oluşmasına rağmen, hızlı temposundan dolayı bu değer katlanarak yine onaltılıklar gibi hissedilmektedir. İçerisinde Fusion gruplarının icra ettiği unisonlar gibi hissedilen kısımlar bulunmaktadır. Bu unisonlar bebop stilinde olduğu gibi sadece melodik olmasından ziyade avangart bir armonik yapı ile de desteklenmektedir.

Bu etüt küçük motiflerden oluşmaktadır. Önceki etütlerin bazı özelliklerini taşıyarak bu özellikleri organik olarak geliştirir. İkinci etüt ile bağlantısı, melodi kullanımının aynı olması sebebiyle belirgindir, ayrıca giriş materyali ve motiflerin uğradığı manipülasyonlar açısından üçüncü etütten birkaç ipucu görülmektedir (Okamoto, 2013:96).

Göz kamaştırıcı ve geniş pasajlarıyla sekizinci etüt, tüm serinin teknik olarak en karmaşık figürlerini içermektedir. Tempo, *Prestissimo* olarak işaretlenmiştir ve sürekli motorik harekette olan ellerin hızlı bir şekilde senkronizasyonu önemlidir.



Şekil 3.32. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:8 1-4. Ölçü

Melodik hattı oluşturan notalar pasajların kalıplarına işlenmiş özellikle ritmin zayıf kısımlarına iki el arasında dönüşümlü olarak yerleştirilmiştir. Bu uyumsuzluk düşünüldüğünde, Prestissimo olarak yazılmış tempo içerisinde bu melodik notaları işaretlenen vurgularla ortaya çıkarmak, eserin icrasındaki teknik açıdan en zorlu olan unsurlardan biridir.

Daha önce de belirtildiği gibi, ikinci etütteki melodik materyalin kullanıldığı ortadadır. İkinci etüdün B bölümüne ait hemen hemen aynı olan bu ödünç alınmış materyaller, sekizinci etüdün B temasında daha melodik bir tarzda sunulmaktadır.

“İlginçtir ki, her iki etütte de bu temanın benzer işlevleri vardır ve parçanın geri kalanı ile ilişkili olarak aynı yerleşime sahiptir. Her iki durumda da bu tema, birinci temanın sunumundan sonra onun yerini alan aralıklı bir bölme olarak gelir” (Okamoto, 2013:91).

Bunu izleyen C bölümü, ikinci etüdün B bölümünün girişini andırmaktadır.



Şekil 3.35. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:8 63-66. Ölçü



Şekil 3.36. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:2 23-26. Ölçü

Oldukça zengin bir melodik yapıya sahip olan B bölümünden sonra, C bölümü, sol el yoğunluğunun azalması nedeniyle doku olarak daha hafif görünmektedir. Sağ eldeki pasajlar doğaçlama tarzında ele alınmaktadır ve içerisinde dizi dışı (outside) sesler barındırmaktadır.



Şekil 3.37. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:8 77-80. Ölçü

Birbirine zıt olan bu üç bölümün geri dönüşü mantıksal olarak daha da güçlendirilerek sunulmuştur. Orijinal A teması, artık fortissimo olarak işaretlenmiş, zirveye ulaşmış bir karakterde ve daha geniş bir oktav aralığında yazılmıştır. B bölümü Mi bemol Major yerine Fa Major olarak yazılmış ve parçanın geri kalanı net bir şekilde ana tonalite olan Fa minor ekseninde kalarak kodaya doğru yine içerisinde unison gibi hissedilen pasajların bulunduğu uzun bir köprü olmuştur. Kapustin, bu seriye baştan sona bir bütünlük sağlayacak şekilde, bir numaralı etüd *Prelude*'ün kapanış pasajında görüldüğü gibi, bu sefer ise dörtlülerle çıkıcı bir pentatonik dizi oluşturmakta ve tüm seriyi Fusion stilinde keskin bir final ile sonlandırmaktadır.

Şekil 3.38. N. Kapustin Sekiz Konser Etüdü Op.40 No:8 184-192. Ölçü

SONUÇ

Kapustin'in Op.40 Sekiz Konser Etüdü üzerinde yapılan analizlerde, geleneksel Klasik yapıların ve Caz unsurlarının benzersiz bir şekilde bir araya gelerek piyano repertuvarına katkıda bulunduğu ve sınırları genişlettiği görülmüştür. Bu etütlerin stilistik uyumu, dikkat çekici teknik karmaşıklığı ve olağanüstü yaratıcılığıyla, Chopin ve Liszt'den başlayarak Scriabin, Debussy, Lyapunov'a kadar bu türün en önemli bestecilerinin konser etütleri ile eşleşmektedir.

Caz müziğinin unsurları bakımından ise, Kapustin bu etütlerinde kullandığı Caz stillerinin özelliklerini tümüyle yansıtmaktadır. Etütlerde baştan sona kesintiye uğramayan, değişmeyen, genellikle onaltılık notaların kullanılmış olduğu, akıcı ve devinimli bir ritmik disiplin vardır. Bu disiplin, belirgin bir şekilde sekiz etütte de mevcuttur ve etütler bu ritmik disiplini temel alarak yazılmıştır.

Müzikal yenilikler açısından incelendiğinde özellikle birinci, üçüncü, dördüncü ve sekizinci etütler hem avangart Klasik hem de avangart Caz müziği olarak zamanının ötesinde sayılabilecek fikir ve unsurlara sahiptir.

Bu eser serisi; konser etütleri olarak adlandırılışından da anlaşıldığı gibi, Prelude'den Finale'ye kadar çalındığında kendi başına bir dinleti olarak baştan sona bütünlük içerisinde olan bir işleyişe sahiptir. Bu işleyiş, Caz stillerinin birbirine kontrast yaratan sıralaması ve etütlerdeki tempoların seçimi ile desteklenmektedir. Ayrıca etütler arasındaki dinamik yapılar, değişen karakteristik özellikler ve hatta tuşe kullanımındaki farklılıklar bu işleyişe katkıda bulunmaktadır.

Etütlerin kendi aralarında tematik benzerlikler olduğu görülmüştür. Örneğin ikinci ve sekizinci etütlerde aynı tema net bir şekilde duyulmaktadır. Bununla birlikte, birinci ve sekizinci etütlerin kapanışları birbirine arasında yakın benzerlikler göstermektedir.

Etütlere genel olarak bakıldığında, her bir etütte tek bir teknik sorun üzerinde yoğunlaşmış olduğu ve icracının o teknik problemi aşmasının amaçlandığı gözlemlenmektedir. Sekiz etütte de hangi teknik sorunun üzerine gidildiği net bir şekilde görülmektedir. Örneğin, ikinci etütte iç ve dış parmakların hareketlerine, üçüncü etütte ise sağ ve sol elde tekrar eden notalar (repete) üzerine yoğunlaşmıştır.

Bu eser serisi, Kapustin'in kendine özgü olan bestecilik stilini belirgin bir şekilde yansıtan önemli örneklerden biridir. Yazdığı diğer eserlerinde de, Klasik müzik ve Caz müziğini birleştirirken istikrarlı bir şekilde bu stilin dışına çıkmamıştır. Bunun getirisi olarak Kapustin'in eserlerini icra eden Klasik müzisyenlerin Caz müziği ve stilleri ile aşinalığı artmaktadır. Aynı şekilde, Caz müzisyenlerinin de Klasik müzik disiplini ve gelenekleriyle olan bağlarının güçlenmesine katkıda bulunmaktadır. Bu nedenlerle, Kapustin'in müziği bu iki ayrı müzik dünyasını birleştiren bir köprü niteliği taşımaktadır.

KAYNAKLAR

- [1]. Asirvatham, S. (2003). *The History of Jazz*. Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- [2]. Berendt, J. E. (2010). *Caz Kitabı*. (Çev. N. Ozan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (Özgün çalışma 1992).
- [3]. Choi, J. (2015). *An Eclectic Combination of Classical and Jazz Idioms: Nikolai Kapustin's Piano Works*. Yayınlanmamış doktora tezi, University of Kansas, Lawrence.
- [4]. Cooke, M. (1999). *Jazz*. New York: Thames and Hudson.
- [5]. Creighton, R. J. (2009). *A Man of Two Worlds: Classical and Jazz Influences in Nikolai Kapustin's Twenty-Four Preludes, Op. 53*. Yayınlanmamış doktora tezi, University of Arizona, Tucson.
- [6]. Davis, J. S. (2012). *Historical Dictionary of Jazz*. Maryland: Scarecrow Press.
- [7]. Gioia, T. (2011). *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press.
- [8]. Gridley, M. C. (1994). *Jazz Styles History and Analysis*. New Jersey: Prentice-Hall
- [9]. *Gunther Schuller Appeared on a November 30, 2006 Edition of WNYC's Leonard Lopate Show* (t.y.). 3 Haziran 2019 tarihinde <https://www.wqxr.org/story/gunther-schuller-pioneer-third-stream-jazz-classical-dies-89/> adresinden alınmıştır.
- [10]. Hasse, J. E. (1985). *Ragtime, Its History, Composers and Music*. London: Macmillan Press.
- [11]. Hobson, V. (2014). *Creating Jazz Counterpoint*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- [12]. Kallen, S. A. (2003). *The History Of Jazz*. Michigan: Lucent Books.
- [13]. Kim, E. J. (2013). *A Style and Performance Guide to Selected Piano Toccatas, 1957-2000*. Yayınlanmamış doktora tezi, University of Cincinnati, Cincinnati.
- [14]. Koenig, K. (1995). *A Jazz History of New Orleans*. 10 Mayıs 2019 tarihinde <http://basinstreet.com/wp-content/uploads/2016/09/nohistry.pdf> adresinden alınmıştır.
- [15]. Mann, J. E. (2007). *Red, White, and Blue Notes: The Symbiotic Music of Nikolai Kapustin*. Yayınlanmamış doktora tezi, University of Cincinnati, Cincinnati.
- [16]. Martin, H. (1986). *Enjoying Jazz*. New York: Schirmer Books.
- [17]. McKay, C. (2000). *The Origins of Jazz. Course Paper. University of Guelph, Guelph*. 6 Mayıs 2019 tarihinde <http://www.music.mcgill.ca/~cmckay/papers/musicology/JazzOrigins.pdf> adresinden alınmıştır.
- [18]. Megill, D. D. & Demory, R. S. (1989). *Introduction to Jazz History*. New Jersey: Prentice-Hall.
- [19]. Morgenstern, D. (1973). *The Jazz Story*. New York: New York Jazz Museum.
- [20]. Nelson, P., & Osborne, N. (2000). *Traditions, Institutions and American Popular Music*. Malezya: Gordon and Breach Publishing Group.
- [21]. Nicholas, A. (2017). *The History of Jazz and the Jazz Musicians*. 8 Mayıs 2019 tarihinde https://books.google.com.tr/books?id=nNZQCgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=tr&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false adresinden alınmıştır.

- [22]. *Nikolai Kapustin* (t.y.). 20 Mayıs 2019 tarihinde <http://www.nikolai-kapustin.info/> adresinden alınmıştır.
- [23]. *The Composer Complete Overview* (t.y.). 20 Mayıs 2019 tarihinde http://www.nikolai-kapustin.info/works_complete_overview.html adresinden alınmıştır.
- [24]. Okamoto, A. M. (2013). *Nicholai Kapustin's Eight Concert Etudes, Op. 40: Reflections on Analysis, Practice, and Performance*. Yayınlanmamış doktora tezi, University of Toronto, Toronto.
- [25]. Roberts, J. E. (2013). *Classical Jazz: The Life and Musical Innovations of Nikolai Kapustin*. Yayınlanmamış doktora tezi, University of Alabama, Tuscaloosa.
- [26]. Schuller, G. (1986). *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller*. New York: Oxford University Press.
- [27]. Schuller, G. (1989). *The Swing Era*. New York: Oxford University Press.
- [28]. Shipton, A. (2001). *A New History of Jazz*. Londra: Bayou Press.
- [29]. Walser, R. (1999). *Keeping Time: Readings in Jazz History*. New York: Oxford University Press.
- [30]. Wang, R. (2014). *Fusion of Classical Virtuosity and Jazz Techniques in the Etudes of Nikolai Kapustin: Eight Concert Etudes Op. 40 and Five Etudes in Different Intervals Op. 68*. Yayınlanmamış doktora tezi, University of South Carolina, Columbia.
- [31]. Whitehead, K. (2011). *Why Jazz*. New York: Oxford University Press.
- [32]. *XIV. Nikolai Kapustin* (t.y.). 12 Mayıs 2019 tarihinde <https://artmusiclounge.files.wordpress.com/2016/03/17-xv-nikolai-kapustin.pdf> adresinden alınmıştır.
- [33]. Yee, K. L. (2014). *Poised Between Two Worlds: Nikolai Kapustin's Piano Sonata No. 1 and The Classical and Jazz Tradition*. Yayınlanmamış doktora tezi, Louisiana State University, Baton Rouge.

EKLER

EK 1. Eser Listesi

- Opus 1: Concertino for Piano and Orchestra (1957)
- Opus 2: Concerto for Piano and Orchestra No. 1 (1961)
- Opus 3: Variation for Piano and Big Band (1962)
- Opus 4: Chorale and Fugue for Orchestra (1962)
- Opus 5: Piece for Trumpet and Orchestra (1962)
- Opus 6: "Rose-Marie" Fantasia for Orchestra (1963)
- Opus 7: Fantasia on Three Children's Songs for Orchestra (1963)
- Opus 8: Toccata for Piano and Orchestra (1964)
- Opus 9: "The Trial" for Orchestra (1966)
- Opus 10: "Big Band Sounds" for Orchestra (1966)
- Opus 11: "Estacade" for Big Band (1966)
- Opus 12: "Aquarium Blues" for Big Band (1967)
- Opus 13: Intermezzo for Piano and Orchestra (1968)
- Opus 14: Concerto for Piano and Orchestra No. 2 (1974)
- Opus 15: "The Forest Story" for Orchestra (1972)
- Opus 16: Nocturne for Piano and Orchestra (1972)
- Opus 17: Three Pieces for Orchestra (1972)
- Opus 18: Four Pieces for Instrumental Ensemble (1973)
- Opus 19: Etude for Piano and Orchestra (1974)
- Opus 20: Nocturne for Piano and Orchestra (1974)
- Opus 21: Minuet for Big Band (1974)
- Opus 22: Piece for Five Saxophones and Orchestra (1975)
- Opus 23: "Enigma" for Big Band (1975)
- Opus 24: March for Orchestra (1975)
- Opus 25: Concert Rhapsody for Piano and Orchestra (1976)
- Opus 26: "Sunrise" for Piano (1976)
- Opus 26a: "Sunrise" for Orchestra (1976)
- Opus 27: Fantasia for Jazz Quartet (1976)
- Opus 28: Suite in the Old Style for Piano (1977)
- Opus 29: Scherzo for Piano and Orchestra (1978)
- Opus 30: Two-movement Concerto for Orchestra (1980)
- Opus 31: Elegy for Orchestra (1980)
- Opus 32: "The Wind from the North" for Orchestra (1981)
- Opus 33: Piece for Two Pianos and Orchestra (1982)

Opus 34: "Meridian" for Orchestra (1982)
Opus 35: "Closed Curve" for Orchestra (1982)
Opus 36: Toccata for Piano (1983)
Opus 37: "The Pleasant Meeting" for Orchestra (1983)
Opus 38: "Presentiment" for Orchestra (1983)
Opus 39: Piano Sonata No.1 "Quasi Una Fantasia" for Piano (1984)
Opus 40: Eight Concert Studies for Piano (1984)
Opus 41: Variations for Piano (1984)
Opus 42: "Rush Hour" for Ensemble (1985)
Opus 43: "An April Day" for Ensemble (1985)
Opus 44: "The Morning" for Ensemble (1985)
Opus 45: "Motive Force" for Piano (1985)
Opus 46: "Big Band Sounds" for Piano (1986)
Opus 47: "Contemplation" for Piano (1987)
Opus 48: Concerto for Piano and Orchestra No. 3 (1985)
Opus 49: Sinfonietta for Orchestra (1987)
Opus 50: Concerto for Alto Saxophone and Orchestra (1987)
Opus 51: Overture for Big Band (1987)
Opus 52: "Intrada" for Big Band (1988)
Opus 53: Twenty-Four Preludes for Piano (1988)
Opus 54: Piano Sonata No. 2 (1989)
Opus 55: Piano Sonata No. 3 (1990)
Opus 56: Concerto for Piano and Orchestra No. 4 (1989)
Opus 57: Chamber Symphony for Chamber Orchestra (1990)
Opus 58: Andante for Piano (1990)
Opus 59: Ten Bagatelles for Piano (1991)
Opus 60: Piano Sonata No. 4 (1991)
Opus 61: Piano Sonata No. 5 (1991)
Opus 62: Piano Sonata No. 6 (1991)
Opus 63: Sonata for Cello and Piano No. 1 (1991)
Opus 64: Piano Sonata No.7 (1991)
Opus 65: Berceuse for Piano (1991)
Opus 66: Three Impromptus for Piano (1991)
Opus 67: Three Etudes for Piano (1992)
Opus 68: Five Etudes in Different Intervals for Piano (1992)
Opus 69: Sonata for Viola and Piano (1992)

Opus 70: Sonata for Violin and Piano (1992)
Opus 71: Capriccio for Piano (1992)
Opus 72: Concerto for Piano and Orchestra No. 5 (1993)
Opus 73: Ten Inventions for Piano (1993)
Opus 74: Concerto for Piano and Orchestra No. 6 (1993)
Opus 75: Humoresque for Piano (1994)
Opus 76: Concerto for Double Bass and Symphony Orchestra (1994)
Opus 77: Piano Sonata No. 8 (1995)
Opus 78: Piano Sonata No. 9 (1995)
Opus 79: Piece for Sextet (1995)
Opus 80: Theme and Variations for Piano (1996)
Opus 81: Piano Sonata No. 10 (1996)
Opus 82: Twenty-four Preludes and Fugues for Piano (1997)
Opus 83: Impromptu for piano (1997)
Opus 84: Sonata for Cello and Piano No. 2 (1997)
Opus 85: Concerto for Cello and Orchestra (1997)
Opus 86: Trio for Flute, Cello and Piano (1998)
Opus 87: Seven Polyphonic Pieces for Piano Left Hand (1998)
Opus 88: String Quartet (1998)
Opus 89: Piano Quintet (1998)
Opus 90: Concerto for Eleven Instruments (1998)
Opus 91: Divertissement for Two Flutes, Cello and Piano (1998)
Opus 92: Suite for Piano (1999)
Opus 93: Introduction and Scherzino for Cello Solo (1999)
Opus 94: Ballad for Piano (1999)
Opus 95: Scherzo for Piano (1999)
Opus 96: Elegy for Cello and Piano (1999)
Opus 97: Burlesque for Cello and Piano (1999)
Opus 98: "Nearly Waltz" for Cello and Piano (1999)
Opus 99: Duet for Alto Saxophone and Cello (1999)
Opus 100: Sonatina for Piano (2000)
Opus 101: Piano Sonata No. 11 "Twickenham" (2000)
Opus 102: Piano Sonata No. 12 (2001)
Opus 103: Concerto No. 2 for Cello and String Orchestra (2002)
Opus 104: Concert for Two Pianos and Percussion (2002)
Opus 105: Concert for Violin, Piano and String Orchestra (2002)

Opus 106: Suite for Viola, Alto Saxophone, Piano and Bass (2002)

Opus 107: Variations on "Sweet Georgia Brown" for Viola, Alto Saxophone, Piano and Bass (2002)

Opus 108: Paraphrase on a Theme of Paul Dvoyrin for Piano (2003)

Opus 109: "There is Something Behind That" for Piano (2003)

Opus 110: Piano Sonata No. 13 (2003)

Opus 111: "Gingerbread Man" for Piano (2003)

Opus 112: "End of the Rainbow" for Piano (2003)

Opus 113: "Wheel of Fortune" for Piano (2003)

Opus 114: "No Stop Signs" for Piano (2003)

Opus 115: Fantasia for Piano (2003)

Opus 116: Rondoletto for Piano (2003)

Opus 117: "Spice Island" for Piano (2003)

Opus 118: Paraphrase on "Aquarela do Brasil" by Ary Barroso for Piano (2003)

Opus 119: "Nothing to Lose" for Piano (2004)

Opus 120: Piano Sonata No. 14 (2004)

Opus 121: "Vanity of Vanities" for Piano (2004)

Opus 122: Two Etude-like Trinkets for Piano (2004)

Opus 123: Paraphrase on "Blue Bossa" by Kenny Dorham for Piano (2004)

Opus 124: Suite for Cello Solo (2004)

Opus 125: Sonata for Flute and Piano (2004)

Opus 126: Divertissement in Four Movements for Violin, Cello and Piano (2005)

Opus 127 Piano Sonata No 15 (Fantasia quasi Sonata) for Piano (2005)

Opus 128 Introduction and Rondo for Piano (2006)

Opus 129 Paraphrase on Dizzy Gillespie's "Manteca" for 2 Pianos 4 hands (2006)

Opus 130 Countermove for Piano (2006)

Opus 131 Piano Sonata No 16 (2006)

Opus 132 String Quartet No 22 (2007)

Opus 133 Six Little Pieces for Piano (2007)

Opus 134 Piano Sonata No 17 (2008)

Opus 135 Piano Sonata No 18 (2008)

Opus 136 Piano Trio No 1 (2009)

Opus 137 Good Intention for Piano (2009)

Opus 138 Sleight of Hand for Piano (2009)

Opus 139 Holy Cow for Piano (2009)

Opus 140 Freeway for Piano (2009)

Opus 141 Violin Concerto (2010)
Opus 142 Piano Trio No 2 (2010)
Opus 143 Piano Sonata No 19 (2011)
Opus 144 Piano Sonata No 20 (2011)
Opus 145 Triptych for 2 Pianos (2012)
Opus 146 Capriccio for Piano 4-Hands (2012)
Opus 147 One-movement Piano Concerto No 1 (2012)
Opus 148 Dialogue for solo piano (2013)
Opus 149 Etude Courte mais Transcendante pour piano (2013)
Opus 150 Piece for string quartet "Rondo frivole" pour quatuor à cordes (2013)
Opus 151 Nobody is perfect for Piano (2013)
Opus 152 A Pianist in Jeopardy for Piano (2013)
Opus 153 Wandering for Piano (2013)
Opus 154 Piece for string quartet "The Last Attempt" (2014)
Opus 155 Allegro for Piano Trio (2014)
Opus 156 A Little Duo for Flute & Cello (2014)
Opus 157 Curiosity for Piano (2015)
Opus 158 Sonatina for Viola & Piano (2015)
Opus 159 Rainy weather for Piano (2015)
Opus 160 Something else for piano solo (2015)
Opus 161 The Moon Rainbow for Piano (2016)

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Eren SEÇİLMİŞ
Doğum tarihi ve yeri: 05 Aralık 1991, Antakya
E-mail: eren.secilmis@hotmail.com

EĞİTİM

Yüksek Lisans (2016-2019) Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı
Lisans (2009-2014) Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
(2010-2011) Erasmus Değişim Bursu: Staatliche Hochschule Für Musik
Trossingen/Almanya
Lise (2005-2009) Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
İlköğretim (2001-2005) Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

MESLEKİ DENEYİMLER

2006 Muhiddin Dürrüoğlu Demiriz ile Masterclass, Music-A Braine l'Alleud, Brüksel
2006 Kamerhan Turan ile Masterclass, Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Mersin
2006-2007 Kamerhan Turan ve Özgür Aydın ile Masterclass, Akademi Datça, Muğla
2007 Zöhrab Adıgüzelzade ve Arın Karamürsel ile Masterclass, 2. Pera Piyano Festivali, İstanbul
2007 Martin Berkofsky ile Masterclass, Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Adana
2007 İdil Biret ile Masterclass, Ayvalık Uluslararası Müzik Akademisi, Balıkesir
2008 İdil Biret ile Masterclass, Ayvalık Uluslararası Müzik Akademisi, Balıkesir
2008 Özgür Aydın ile Masterclass, Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Mersin
2008 Renato Premezzi ile Masterclass, Interational Music Courses and Festival, Urbino İtalya
2010 Emre Elivar ile Masterclass, Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Mersin
2015-2019 Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Ana Sanat Dalı / Öğretim Elemanı
2017 Emre Elivar ile Masterclass, Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Mersin