

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI**

**TÜRK HALK MÜZİĞİ EZGİLERİNİN CAZ ARMONİSİ
VE STİLLERİ BAĞLAMINDA KLASİK GİTARDA
KULLANILABİLMESİNE YÖNELİK BİR MODEL
ÖNERİSİ**

**Hazırlayan
Ali HAN**

**Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Ali ÖZDEK**

Yüksek Lisans Tezi

**Ağustos 2019
KAYSERİ**

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI**

**TÜRK HALK MÜZİĞİ EZGİLERİNİN CAZ ARMONİSİ
VE STİLLERİ BAĞLAMINDA KLASİK GİTARDA
KULLANILABİLMESİNE YÖNELİK BİR MODEL
ÖNERİSİ**

(Yüksek Lisans Tezi)

**Hazırlayan
Ali HAN**

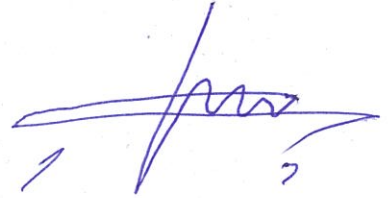
**Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Ali ÖZDEK**

**Ağustos 2019
KAYSERİ**

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda, bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Ali HAN



Türk Halk Müziği Ezgilerinin Caz Armonisi ve Stilleri Bağlamında Klasik Gitarda Kullanılabilmesine Yönelik Bir Model Önerisi adlı Yüksek Lisans tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesine uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan

Ali HAN

Danışman

Dr. Öğretim Üyesi Ali ÖZDEK


Müzik Anasanat Dalı Başkanı

Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU

Dr. Öğretim Üyesi Ali ÖZDEK danışmanlığında yürütülerek Ali HAN tarafından hazırlanan “**Türk Halk Müziği Ezgilerinin Caz Armonisi ve Stilleri Bağlamında Klasik Gitar da Kullanılabilmesine Yönelik Bir Model Önerisi**” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalında **yüksek lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

29/07/2019

Jüri

Danışman: Dr. Öğretim Üyesi Ali ÖZDEK



Üye: Doç. Afak Caferova



Üye: Dr. Öğr. Üyesi Türker EROL

**ONAY:**

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulu'nun 03.09.2019 tarih ve 2019.26.109 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

04.10.2019
Dr. Öğr. Üyesi Levent ÇORUH
Enstitü Müdürü

TEŞEKKÜR

Lisans ve yüksek lisans eğitimim sürecinde benden yardımlarını esirgemeyen gitar hocam ve tez danışmanım sayın Dr. Öğretim Üyesi Ali Özdek başta olmak suretiyle,

Tez savunmamda yaptığı önemli kritiklerle tezime yeni bir soluk katan armoni hocam sayın Doç. Afak Caferova'ya,

Yine savunmama şehir dışından katılarak yardımlarını ve çarpıcı kritiklerini benden esirgemeyen sayın Dr. Öğretim Üyesi Türker EROL'a

Tez yazım sürecimde hem teknik hem de manevi anlamda yardımlarını benden esirgemeyen dostlarım İsmet AYDIN, Yusuf KAPAN ve Yusuf ŞAHİN'e

Yaşamım boyunca beni her zaman destekleyen abim İsmail HAN'a

Tez yazım sürecimde maddi manevi her türlü konuda varlığını benden esirgemeyen yol arkadaşım Songül AĞIRLAR'a ve aileme teşekkürlerimi sunarım.

TÜRK HALK MÜZİĞİ EZGİLERİNİN CAZ ARMONİSİ VE STİLLERİ BAĞLAMINDA KLASİK GİTARDA KULLANILABİLMESİNE YÖNELİK BİR MODEL ÖNERİSİ

Ali HAN

Erciyes Üniversitesi Güzel sanatlar Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi, Ağustos 2019
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Ali ÖZDEK

ÖZET

Bu çalışma, özellikle, son yıllarda klasik gitar adına hissedilir biçimde varlık gösteren Türk halk müziği kaynaklı ve Avrupa merkezci armoni anlayışıyla biçimlendirilmiş düzenlemelere bir alternatif olarak caz müziği armonisi ve stillerinin kullanılabilirliğine yönelik bir repertuvar modeli ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Çalışma, nitel bir desene sahip olmakla beraber, tür bakımından özgün çalışma olarak adlandırılan kategori esasında tanımlanmaktadır. Bu çerçevede, teknik anlamda 4 aşamadan oluşan bu çalışmada, ilk olarak ilgili literatür derlenmesi yapılmıştır. Akabinde, konservatuvar, müzik eğitimi ana bilim dalları ve güzel sanatlar fakültelerine bağlı müzik ile ilgili birimlerden birer temsilci olmak suretiyle, toplamda 3 gitar öğretim elemanından birer Türk halk müziği repertuvar örneği istenerek, uzman görüşü alınmıştır. Çalışmanın bir sonraki aşamasında ise belirlenen eserlere yönelik olarak makam, ölçü/usul, ses genişliği, seyir, form/biçim özellikleri bakımından içerik analizleri yapılmıştır. İçerik analizlerinin de tamamlanmasının ardından, caz armonisi ve düzenlemeler üzerine uzmanlaşmış bir piyanist ve gitar alanında uzmanlaşmış 2 öğretim elemanı olmak suretiyle, toplamda 3 öğretim üyesinden görüş alınarak eserler düzenlemeye tabi tutulmuştur. Düzenlemelerin tamamlanmasının akabinde, eserler caz armonisi, caz stilleri ve gitar teknikleri bakımından yeniden bir içerik analizine tabi tutulmuştur.

Çalışma sonucunda, klasik gitar için düzenlenmiş 3 repertuvar modeli oluşturularak, bu modellerin klasik gitarda alışlagelmedik bir armonik yapıyı meydana getirdiği ve aynı zamanda, stil bakımından da oldukça farklı bir klasik gitar icrasını yansıttığı anlaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Gitar, Türk halk müziği, Caz, Model, Repertuvar.

**A MODEL PROPOSAL FOR THE USE OF TURKISH FOLK MELODIES
WITH CLASSICAL GUITAR IN TERMS OF HARMONY AND STYLE OF
JAZZ**

Ali HAN

**Erciyes University Institute of Fine Arts
Post Graduate Thesis, August 2019
Supervised by Dr. Ali ÖZDEK**

ABSTRACT

This study was designed to present a repertoire model intended to show the use of harmony and style of jazz as an alternative to Turkish Folk compositions based on European harmony in terms of classical guitar compositions.

Besides having a qualitative design, the paper is defined as authentic for its genre. In this respect, the paper, with all its four phases, introduces the literature review first. Following this, expertise reviews of three guitar lecturers from conservatories, musical education departments and faculty of fine arts were received depending on their experience on Turkish folk melodies. The next phase of the study was on content analyses of predetermined compositions in terms of tunes, measure/consonance, volume sonore, process and form/style. After completing content analyses, the abovementioned compositions were rearranged complying with views of three musicians including one pianist, who was an expert on jazz style, and two guitarists. Following rearrangements, these new tunes were exposed of another content analysis on jazz harmony, jazz styles and guitar techniques.

Consequently, after designing three repertoire models for guitar, it was understood that these models create an unusual harmonic structure, and, at the same time, trigger a very different type of classical guitar performance in style.

Keywords: Classical Guitar, Turkish Folk Music, Jazz, Model, Repertoire.

İÇİNDEKİLER

TÜRK HALK MÜZİĞİ EZGİLERİNİN CAZ ARMONİSİ VE STİLLERİ BAĞLAMINDA KLASİK GİTARDA KULLANILABİLMESİNE YÖNELİK BİR MODEL ÖNERİSİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK	i
YÖNERGEYE UYGUNLUK	ii
ONAY	iii
TEŞEKKÜR	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
1. GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın Konusu ve Problem Durumu	1
1.2. Çalışma Sorusu	4
1.3. Çalışmanın Amacı.....	5
1.4. Çalışmanın Sınırlılıkları	5
1.5. İlgili Literatür	5
1.5.1. Ulusal Yüksek Lisans (Master) Tezleri	5
1.5.2. Ulusal Doktora Tezleri.....	13
1.5.3. Ulusal Sanatta Yeterlilik Araştırmaları.....	15
1.5.4. Ulusal Akademik Makaleler	16
2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE	17
2.1. Caz Müzik	17
2.2. Caz Müzik ve Türkiye.....	29
2.3. Klasik Müzikte Caz Müziğinin Kullanımı	32
2.4. Klasik Müzikte Yerel Kaynakların Kullanımı ve Ulusal Müzikler	34
2.5. Swing	39
2.6. Avangart.....	43
2.7. Walking Bass	44
3. YÖNTEM	46

4. BULGULAR	50
4.1. İğdırın Al Alması İsimli Eserin Makam ve Ritmik Yapı Analizi	50
4.2. Bin Cefalar Etsen Almam Üstüme İsimli Eserin Makam ve Ritmik Yapı Analizi.....	51
4.3. Zülûf Dökülmüş Yüze İsimli Eserin Makam ve Ritmik Yapı Analizi.....	52
4.4. Zülûf Dökülmüş Yüze Adlı Türkünün Armoni Analizi.....	53
4.5. İğdırın Al alması Adlı Türkünün Armoni Analizi	59
4.6. Bin Cefalar Etsen Almam Üstüme Adlı Türkünün Armoni Analizi.....	63
5. GİTAR TEKNİĞİ ANALİZLERİ	65
5.1. Zülûf Dökülmüş Yüze Adlı Türkünün Gitar Tekniği Analizi	65
5.1.1. Susuturarak Çalma	65
5.1.2. Staccato	66
5.1.3. Üçleme	67
5.1.4. Glisando	68
5.1.5. Akor Kırma	69
5.1.6. Legato.....	69
5.1.7. Mordent.....	70
5.2. İğdırın Al Alması Adlı Türkünün Gitar Tekniği Analizi	71
5.2.1. Puandorg	71
5.2.2. Üçleme	72
5.2.3. Legato.....	73
5.3. Bin Cefalar Etsen Almam Üstüne Adlı Türkünün Gitar Tekniği Analizi.....	73
SONUÇ ve ÖNERİLER	75
Sonuç	75
Öneri	76
KAYNAKLAR	77
EKLER	83
ÖZ GEÇMİŞ	97

KISALTMALAR

Akt.	: Aktaran
Bkz.	: Bakınız
http.	: Web adresli kaynak
Maj	: Majör
Min	: Minör
Sus4	: Suspended
$\Delta 7$: Maj yedi
-7	: Minör yedi
#	: Diyez
b	: Bemol
Sus 7	: Suspended yedili
-6	: Minör altılı
$b 7$: Bemol majör yedili
Do#	: Do diyez Majör
Maj 9	: Maj dokuz
Dim	: Diminished

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1	50
Şekil 2	51
Şekil 3	52
Şekil 4	53
Şekil 5	54
Şekil 6	54
Şekil 7	55
Şekil 8	55
Şekil 9	55
Şekil 10	56
Şekil 11	56
Şekil 12	57
Şekil 13	57
Şekil 14	57
Şekil 15	58
Şekil 16	58
Şekil 17	58
Şekil 18	59
Şekil 19	60
Şekil 20	60
Şekil 21	61
Şekil 22	61
Şekil 23	62
Şekil 24	62
Şekil 25	62
Şekil 26	63
Şekil 27	64
Şekil 28	66
Şekil 29	66
Şekil 30	66
Şekil 31	67
Şekil 32	67

Şekil 33	68
Şekil 34	69
Şekil 35	70
Şekil 36	70
Şekil 37	71
Şekil 38	72
Şekil 39	72
Şekil 40	73



1. GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Konusu ve Problem Durumu

Medeniyet, devlet ya da sistem kastetmeksizin, ideal bir müzik eğitime yönelik hudut ve ihtiva tayin etmek, her ne kadar belirgin duruma getirilmesi zor bir girişim olarak gözüke de, üstlendiği rol bakımından sosyokültürel dinamiklerin bu eğitimdeki merkeziliği tartışılmaz bir gerçekliktir. Bu çerçevede, ideale yaslı bir müzik eğitiminin tür, biçim ya da form bakımından servis edeceği yelpazede, görece bir müzik seçkisinden de bahsedebilmek mümkündür. Ne var ki, özellikle, 19.yüzyıl ulus-devlet inşaatları, millî kimlik kaygısıyla cereyan eden bir süreci yansıtmakla beraber, yerel olanı kullanmaya yönelik çaba, hem mitsel hem de uluslararası-yerel ikiliği üzerinden kurgulanmaya çalışılmıştır. Aynı çerçevede, ilgili müzik politikalarının tayin edilmesinde de referans olan bu aslı etkilerin, müzik eğitimi de dâhil olmak üzere, alana ait tüm dokularda oluşumunu ziyadesiyle hissettirdiği âşikardır.

Millî kimlik güdüsüyle harekete geçen diğer tüm devletlere ait siyasal örüntülerle melezlik taşımasıyla beraber, ülkemiz genelindeki müzik kategorisine yönelik politikalarla akla gelebilecek tarihsel kesit olarak erken Cumhuriyet Dönemi ön plana çıkmaktadır. Özellikle de, yerli kaynakların ve Ortodoks Avrupa merkeziliğinin müzik eğitime bir hammadde/model birlikteliğiyle eklemlenebilirliği ve bu türlere ayrı olarak verilen paye üzerine kurgulanan bu düzlem, akademik mecranın sıklıkla tartışmaya açtığı bir konu odağı hâline gelmiştir (Öztürk, 2014; Erol, 2012; Değirmenci, 2006; Tekelioğlu 2001; Ayas, 2014;Balkılıç, 2015). Bu çerçevede, akademiden servis edilen eleştirel yaklaşımlar, son yıllarda her ne kadar açık biçimde literatürde yer ve önem kazansa da, bu konu döneminin müzik politikalarına ilişkin olarak halen üzerinde derin ihtilafların yaşandığı merkezi tartışma alanlarından birisi durumuna gelmiştir.

Yerli ve Avrupa merkeziliğe ait bu söylem, her ne kadar diğer tür ve müzik eğitimindeki yerine ilişkin bir müzakereyi gölgede bıraksa da, meselenin tartışma

iklimine eklenecek bir diğ er dü zlem ise ne yerele ne de Avrupa'ya ait olmayan mü ziklerin eđ itim sistemine entegrasyonuna iliş kin oldu ğ u düşün ülmektedir. Bu dü zlem, etnomü zikolojiye ait son dönem konu bağ lamlarından birisi olarak, 80'li yıllardan itibaren dünya mü ziklerine endekslenen kategorilerle olabildiğ i üzere, sö mürgeciliğ in kü reselleş meyle beraber meş ruiyet kazandı rdı ğ ı bazı form ve türlerin eđ itim sistemlerine dâ hiliyetiyle de iliş kilidir. Dahası, bu türlerin yerlilik iddiasıyla ortaya ç ıkarıldı ğ ı bilinse de, kü resel ekonominin birer nesnesi hâ line dönü ř türülerek mü zik piyasalarına (pazar) servis edilmeleri, meseleye iliş kin bir diğ er can alıcı boyuttur.

Dü nya pazarına servis edilen bu mü zik türleri iç erisinde, icra edilebilirliğ i ve sahip oldu ğ u dinleyici kitlesi bakımından ö ne ç ıkan mü ziklerden birisi de caz (jazz) mü ziktir. Caz, her ne kadar Afrika kö kenli bir mü zik olarak sayılsa da, kü resel ç apta meş ruiyet kazanıp, muhtelif toplumlar nezninde geniş ölç ekte yer bulan türlerden birisi olarak kabul görmektedir. Ö zellikle, doğ aç lamaya yaslı bir form olmasından ö türü, diğ er formlarından ayrı bir özelliğ e sahip olan caz, aynı zamanda, diğ er mü zik türlerine de alt yapı ya da sound bakımından kolayca eklenebilir niteliktedir. Bunun dı ř ında, onun bir tür olarak farklılığ ını ortaya koyarak, baş ka kategorilere kolayca eklenmesine olanak sağ layan bağ lamın ise ö zgü l bir armoni yapısına sahip olmasıyla ilintili oldu ğ u düşün ülmektedir.

Caz, her ne kadar baş lı baş ına bir tür olarak sayılsa da, bazı ç algı ların bu türle olan doğ rudan diyalogları, onların salt caz mü zikle iliş kilendirildiğ ini göstermektedir. Bu doğ rultuda, caz davul, caz gitar gibi ç algı lar hem ç algı ismini hem de mevzu bahis ç algıyla icra edilebilecek klasik(aslı) tü re ait bir vurgu olmakla beraber, bu ç algı ları diğ er mü zik türlerinde de birer renk unsuru olarak gö rebilmek mümkündür. Ayrıca, bu ç algı ları caza ait yapan ö zgü llü ğ ün hem yekpare organolojik yapıları(caz gitar vb.) hem de kullanılan aparatlardan (ör neğ in caz davulda sü pür genin ve tekniğ inin kullanılması spesifik bir durumdur.) kaynaklandı ğ ı bilinmektedir. Bu spesik ç algı lar ve buna yaslı olarak ö zdeş leş miş icra stillerinin yanı sıra esasında bir ya da birden ç ok mü zik türünde icrası kanıksanmış bazı ç algı ların da caz formu iç erisinde ikincil olarak geç erlilik kazandı ğ ını söyleyebilmek mümkündür. Sö z gelimi, klasik gitar, bas gitar, kontrbas gibi ç algı ların, ö zünde birç ok mü zik türüyle olan diyaloğ u bilinse de, bu ç algı ların caz türlerini kapsayan icra biç imleriyle bu form iç erisinde de yer edindiğ i bilinmektedir.

Çeşitli türlerle olan diyalogu ve doğaçlama stiline olan organolojik yatkınlığı bakımından, caz müzik için bahsedilebilecek çalgılardan birisi de gitardır. Bu çalgıyı, her ne kadar caz gitar formuyla ve dolayısıyla elektronik bir soundla bu tür içerisinde görebilmek mümkün olsa da, solo caz icraları ve orkestralarında da klasik gitara rastlayabilmek mümkündür. (Bu arada, klasik gitar da akustik bir sounda sahip olmasına rağmen, akustik gitardan ayrı bir katerogiye konulmasındaki temel gerekçe, klasik müzik edebiyatına yaslı bir çalgı olmasından kaynaklanmaktadır.) Ne var ki, klasik gitarın, klasik müziğe ait bir çalgı olması, aynı zamanda, onun repertuvar, teknik ve armonizasyon bakımından klasik icra tekniğiyle performe edilmesini ve yaygınlaşmasına asıl etkiyi yaratmakla beraber, caz müziğe olan eklemelişi de çalgı stilişliğı bakımından klasik gitara bambaşka bir katma ve özgün değer kazandırmaktadır. Bu çerçevede, esasında, klasik bir repertuvara ve teknik icraya sahip olan klasik gitar, elektronik olmasa da, mikrofonic bir soundla gerek solo gerekse orkestral bir düzen içerisinde caza uyum gösterebilmektedir.

Ülkemizde, bir dönem çekirdek bir kadroyla icracı ve besteci sayısına sahip olmasına rağmen, özellikle de son yıllarda adına bestelenen ve aranje edilen düzenlemelerle beraber, icracı ve dolayısıyla da beste yapmak isteyenlerin sayısı olumlu yönde etkilenen klasik gitar, müzik eğitimi türlerininin hemen hemen hepsinde tercih edilebilirliğı hissedilir bir boyutta bir çalgı hâline dönüşmüştür. Bu anlamda, yeni dönem gitar beste ve düzenlemelerinin müzikal dinamiklerine bakıldığında, özellikle, yerel kaynakların kullanılabilirliğıyle ilgili üstün bir çabanın varlığı rahatlıkla görülebilmektedir. Bu doğrultuda, ülkemiz müzik okulları programlarına bu eserlerin eklemelenmesine ek olarak ulus ötesi müzik kurumlarında da böyle bir tercihin geliştiğine yönelik belirti kendisini hissettirebilmektedir. Tür tercihe bakıldığında ise özellikle Türk halk müziğı hammaddesinde bir eğilimin daha ön plana çıktığı anlaşılmalı beraber, klasik Türk müziğı repertuvarından da kimi eserlere yer verilebildiğı bilinmektedir. Hammaddeye yönelik kazandırılmak istenen bu anlayışta, klasik gitara ait teknik imkânların özellikle el verdiğı ölçüde değerlendirildiğı görülmektedir. Armonik inşada ise klasik Avrupa merkezci armoni sisteminin yeğlenebilmesine ek olarak nadir de olsa Türk müziğı armonizasyonuna da bir başvuru söz konusudur. Yanı sıra, repertuvardaki bu restorasyon ve değışim sürecinin, gitar çalmak isteyenlerin ve gitar için beste/düzenleme yapmak isteyen müzisyenlerin

sayısını oldukça arttırdığı bilinmektedir. Söz gelimi, bu besteci ve besteci/gitaristlere göz atıldığında, Carlo Domeniconi, Ricardo Moyano, Ertuğrul Bayraktarkatal, Ertuğ Korkmaz, İstemihan Taviloğlu, Turgay Erdener, Okay Özdağ gibi isimler bunlardan yalnızca birkaçıdır.

Bu araştırmanın motivasyonunu, özellikle de son yıllardaki klasik gitara özgü beste ve aranje sayısındaki lineer artış tetiklemekle beraber, konu çerçevesini caz armonisi ve tekniklerinin ülkemiz kaynaklı müzik formları ve türleri üzerine restorasyonu anlamlandırmaktadır. Keza, caz eserlerinin doğrudan klasik gitara adapte eden bestecilerden küresel çapta söz edebilmek mümkün olmakla beraber (R. Dyens vb.), bu eserler gitar repertuarlarında yerini alarak, klasik olmaya aday birer üretim hâline de dönüşebilmektedir. Bu örneklem, ülkemiz ortalamasında geneli yansıtmasa da, gerek doğrudan caz eserleri gerekse de ülkemiz müzik kaynaklarını cazla modelleyerek klasik gitara adapte etmeyle ilgili bazı çalışmalara rastlayabilmek mümkündür (Kamil Erdem vb.). Ne ki, bu bağlamda, caz armonisi ve tekniğinin eğitime vereceği desteğe ya da katma değer ne olabileceğine yönelik bir sorunun gündeme gelebilmesi olasıdır. Hiç şüphesiz ki, klasik repertuar ve teknik, icraya dönük ilerlemenin mihenk taşı oluşturmakla beraber, caz vb. türler de klasik gitara hem armoni hem de teknik donanım bakımından bir zenginlik katabilmektedir. Aynı zamanda, böyle bir girişimin, klasik tekniğe sadık kalmak koşuluyla, repertuarda tür bakımından arayış içerisinde olanlara ya da caz müzik formlarını icra etmek isteyenlere bir kapı aralayabileceği de düşünülmektedir. Nitekim teknik, çalgıyı icra etme konusunda en pratik yolu servis etmekle beraber, ideal bir tekniğin hangi ölçütlere yapılandırılacağı meselesi anlaşılabilir bir konu hâlini almıştır. Bu çerçevede, caza ait armoni, klasik teknikle ilişkili olarak kullanıldığında işlevsel bir boyut kazanabilmektedir. Bu gerekçeler ve problem durumu çerçevesinde, ciddi anlamda bir bestecilik ya da aranjörlük vasfı ve iddiasıyla ortaya koyulmayan bu çalışmaya ait çalışma sorusu şu biçimde oluşturulmuştur:

1.2. Çalışma Sorusu

“Caz armoni ve stilleri referans alınarak, ülkemiz kaynaklı halk müziği eserlerine yönelik nasıl bir klasik gitar düzenlemesi yapılabilir?”

1.3. Çalışmanın Amacı

Bu çalışma, temelinde Türk halk müziği eserlerine caz armonisi ve stillerinin tatbik edildiği bir model (repertuar örnekleme) önermeyi amaçlamaktadır. Yanı sıra, bu eserlerin hem orijinal hem de düzenleme edilmiş biçimlerine yönelik bir içerik analizi uygulaması da çalışmanın alt amaçlarından birisidir.

1.4. Çalışmanın Sınırlılıkları

Çalışmada kullanılacak eserler, Türk halk müziği eserleriyle sınırlıdır. Ayrıca, salt caz müziği armonik yapısı tercih edilmekle beraber, esasında klasik tekniğe tabi olunmak koşuluyla, uygun caz stilleri de düzenlenen eserler üzerinde modellendirilmeye çalışılmıştır. Aranje edilecek eserlerin tayininde görüşü alınan uzmanlar, Dr./Sanatta Yeterlilik unvanına sahip güzel sanatlar fakültesi, konservatuvar ve eğitim fakültesi güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi ana bilim dalları ve öğretim elemanlarıyla sınırlandırılmıştır.

1.5. İlgili Literatür

İlgili literatür bölümünde, çalışmayla doğrudan ilgisi olduğu düşünülen akademik literatüre yer verilmiştir. Bu çerçevede, Türk halk müziği menşei eserlerin çok seslendirilmesine yönelik yapılan araştırmalara/çalışmalara ek olarak caz modellemelerine yönelik literatür de inceleme kapsamına alınmıştır. Amaç, yöntem, teknik, sonuç vb. farklı değişkenler bakımından ele alınan bu literatür, tür bakımından (yüksek lisans, doktora ve akademik makale) tasniflenerek ele alınmıştır.

1.5.1. Ulusal Yüksek Lisans (Master) Tezleri

Yamkoğlu (2007), “Caz Müziğinin Bugünkü Sorunları: Caz Müziğinin Üretim Koşullarının Güncel Görünümü” başlıklı yüksek lisans tezinde, tüketim problemleri yaşamakta olduğu belirlenen caz müziğinin, üretilme koşullarının güncel vizyonu incelenmiştir. Bu doğrultuda, araştırmanın konusu cazın doğduğu Amerika Birleşik Devletleri ile sınırlı tutulmuştur. Araştırmanın amacı bakımından özel önemi olan dönemler analiz için belirlenmiştir. Caz müziğinin tüm dönemleri ana unsurları bakımından açıklandıktan sonra, Swing, Be-Bop, Avant-Garde ve Fusion olarak belirlenmiş olan dönemlere ait belirli eserler müzikal form, armonik ve melodik

yaklaşım bakımından karşılaştırılarak analiz edilmiştir. Araştırmanın sonucunda, caz müziğinin popüler bir müzik türü değil, sanat müziği olarak ele alınabilecek bir konuma geldiği, 1980'ler sonrasında caz müziğinde saptanan tüketim sıkıntılarının bu müziğin üretiminde de yaşandığı belirlenmiştir.

Alp (2018), “Caz Müziğinin Temel Bileşenlerinin Yaygın ve Örgün Eğitim Kurumlarında Uygulanmasına Yönelik Stratejik Yaklaşımlar: Etkinlik Örnekleri Üzerinden Bir Analiz ve Değerlendirme Denemesi” başlıklı yüksek lisans tezi, caz müziğine ait temel nosyon ve pratiklerin, ülkemiz yaygın ve örgün eğitim kurumlarında, müziğin sosyalleştirici tarafına vurgu yaparak içselleştirilmesine ve yaratıcı bir faaliyet olarak pratik edilmesine yönelik modeller oluşturmak hedefiyle hazırlanmıştır. Bu doğrultuda, öğrencilerin kullandıkları, kolay ulaşılabilir, gündelik çalgılarla bir yandan cazın ritmik, melodik, armonik ve biçimsel öğelerini tecrübe ederek, bilişsel ve psikomotor gelişim sağlamaları beklenirken; diğer yandan da caz doğaçlaması stratejisiyle kendilerini ifade etme; kendilerine güven duyma, kendilerine özgü "sesi bulma"; yaratıcı düşünme, takım çalışması yapabilme ve problem çözme gibi karakter özellikleri kazanmalarına katkı sağlanması amaçlanmıştır. Etkinlikler, 4 ana başlık altında toplanarak araştırmacının halen müzik öğretmeni olarak görev yapmakta olduğu okulda 10. sınıf seçmeli müzik dersi alan 20 kişilik öğrenci grubu ile dört hafta boyunca, haftada iki ders saati süresince çalışılmıştır. Süreç sonrasında öğrencilerle yapılan mülakatlarda, etkinliklerden çok keyif aldıkları, bu müziği tanımış olmaktan dolayı mutlu oldukları, ilerideki yaşantılarında bu müziğe mutlaka yer verecekleri, bilhassa doğaçlama çalışmalarında kendilerini özgür hissettikleri, kendilerine güven kazandıkları, ön yargılı olmamaları ve yeniliklere açık olmaları gerektiği şeklinde çıkarımlarda buldukları gözlemlenmiştir. Yine çalışma öncesi ve sonrası yapılan testlerde, öğrencilerin caz müziğinin temel bileşenlerine dair bilgi düzeylerinde bir hayli artış yaşandığı belirlenmiştir.

Babacan (2001), “Caz Müziği ve Piyano Eğitimi Üzerine Bir Çalışma” başlıklı yüksek lisans tezinde, caz müziği genel hatlarıyla ortaya konularak, Türkiye'deki durumu ve eğitimsel boyutu incelenmiştir. Araştırmada, caz müziğinin ortaya çıkışı ve gelişimiyle kendine özgü türleri, melodi ve ritim yapısı da incelenerek, armonik yapısı örneklerle aktarılmaya çalışılmıştır. Ayrıca araştırmada, bir piyano eğitimcisinin, piyanoda cazı ve

özellikle bu müziğin önemli niteliği olan doğaçlamayı öğrenmek isteyen bir öğrenciye nasıl yol göstereceğine de değinilmiştir.

Özen (2017), “İstanbul'da Caz Müziği Arzı ve Kültürel Sermaye İlişkisi” başlıklı yüksek lisans tezinde, Bourdieu'nün beğeni hiyerarşileri analizi üzerinden, 2000'li yıllardan itibaren Türkiye'de ivmelenecek yükselen caz arzı araştırılmıştır. Böylelikle, caz sektörü salt iktisadi sermaye unsurlarıyla değil, kültürel sermaye ve caz piyasasının habitusu Bourdieu'nün kavramlarıyla değerlendirilmeye tabi tutulmuştur. Bu bağlamda, mevcut düzeni korumaya ve yeniden üretmeye çalışanlar ile yeni simgesel sermaye ile o alana girmeye çalışanlar arasındaki alan mücadeleleri, caz arzının yeniden üretimi bağlamında tartışılmıştır. Saf bir beğeni gibi kabul edilen bir müzik türünün ayırım işaretine dönüşme süreci, sektörün üreticileri, müzisyenleri, pazarlayanları, menajerlerinden oluşan caz profesyonelleri ile derinlemesine mülakatlar üzerinden değerlendirilmiştir.

Keseroğlu (2005), “Caz Müziğinin Gelişim Süreci ve Etnik Müziklerle Etkileşimi” başlıklı yüksek lisans tezinde, öncelikle 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ve 20. yüzyılda gelişerek günümüze kadar varlığını sürdürmeyi başarabilen caz müziğinin tarihsel evrimi ortaya konulmaya çalışılmıştır. Araştırmada, dünyanın diğer coğrafyalarına özgü ulusal-geleneksel ve etnik müziklerin, caz müziği üzerindeki tesirleri ve bu müziklerin günümüz cazına yaptığı katkıları sergilenerek ve karşılıklı etkileşimler belirlenmiştir. Ayrıca araştırmada, doğaçlamanın cazda kullanımı ve doğaçlama kullanan diğer müzik türleriyle ortak yanları da vurgulanmış ve geleneksel Türk müziğinin caz müziğine yapabileceği katkıların yanı sıra caz müziğinin geleneksel Türk müziğine yapabileceği katkılar da ortaya konulmuştur.

Evren (2018), “Keman Eğitiminde Caz Etüt ve Eserlerinin Kullanımına İlişkin Öğretim Elemanı Görüşleri” başlıklı yüksek lisans tezinde, lisans düzeyinde müzik eğitimi ana bilim dallarında verilen geleneksel keman eğitimi sürecinde, geleneksel (hâlihazırda uygulanmakta olan) repertuara ek olarak, keman için düzenlenmiş caz eserleri ve etütlerinin kullanılabilirliği incelenmiştir. Araştırmanın temel amacı, caz müziği repertuarının kullanılması yoluyla keman eğitimi alan bireylerin genel müzik kültürüne yönelik kazanımlar elde etmesi ve öğretmenlik hayatlarında pratik edilebilmesi olarak kurgulanmıştır. Araştırmada kullanılacak etütler ve eserler için

uzman görüşleri alınarak, Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı'nda keman eğitimi veren öğretim elemanlarına dağıtılmıştır. Öğretim elemanlarından, Jazz & Blues Playalong Solos for Violin ve Stylistic Etudes for Solo Violin kitaplarının keman eğitimine ve sınıf düzeylerine uygunluğuna yönelik fikirler alınmıştır. Öğretim elemanı görüşleri doğrultusunda elde edilen verilerin bir bölümü frekans (f), yüzde (%) ile tablolaştırılmış, diğer bir bölümü ise sözel olarak ifade edilerek bulgular yapılandırılmaya çalışılmıştır. Bu bulgular neticesinde, keman eğitiminde kullanılması fayda olarak görülen etütler ve eserler belirlenerek, önerilerde bulunulmuştur.

Aydın (2018), “Türkiye'deki Caz Müziği Pratiklerinde Folklorik Öğeler: Geleneksel Anadolu Müzik Kültürlerinden Devşirilenlerden Konvansiyonel Stratejiler Ekseninde İcat Edilenlere Yerellikler ve Temsiliyetler” başlıklı yüksek lisans tezi, Türkiye'de caz müziği pratiklerinin uygulanmaya başlamasından günümüze kadar geçirdiği çeşitli rastlanılan aşamalarda folklorik arayışlar, özgünleşme ve yerelleşme uğraşları eksenini kapsamaktadır. Araştırmada, geleneksel Anadolu müzik kültürleri ile etkileşim, üslup ve pratiklerde ortaya çıkan melezleşmeler konu alınacaktır. Geleneksel müziğin şehir hayatına izdüşümü, bu süreçte yeniden gelenekselleşme hamleleri ve caz müziği ile meydana gelen kesişmeler araştırmanın temel eksenini oluşturmuştur. Ayrıca araştırmada, örneklem olarak seçilen üretimler üzerinden icra, aranjman, kompozisyon ve çalım tekniği pratikleri üzerinden çeşitli analizlerle beraber teknik bir ihtiva oluşturmuştur.

“Lambaoğlu (2006), “Küresel Müzik Endüstrisinin 'Yerel Müzikleri' Caz müziği ile İlişkilendirme Süreçleri” başlıklı yüksek lisans tezinin temel amacı olarak, küresel müzik endüstrisinin dünyaya sesini her geçen gün daha fazla duyurmaya çalışan yerel müzikleri caz müziği çatısı altında toplayan kültürel politikalarla beraber, bu müzikleri tüketim odaklı bir değere dönüştürme yöntemlerini ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu çerçevede, müzik endüstrisine yön veren güç kaynaklarının yöntem olarak farklılığı, hammadde gibi kullanmaları, küreselleşme çabası içindeki dünya görüşleriyle ve elindeki mevcut imkânlarla hayata geçirildiği görülmüştür. Türkiye'de ve dünyada küresel politikalar üzerinde birçok araştırmaya rastlamak mümkün olsa da, özellikle, müzik endüstrisini küresel politikalar üzerinden inceleyen araştırmalar konusunda üzerinde fazlaca durulmamış olması, bu araştırmanın temel motivasyonunu tetikleyen

unsur olarak vurgulanmıştır. Bu araştırmada, küresel müzik endüstrisinin varlığının sürdürülebilmesi ve tükenen müzik pazarına yeni açılımlar sağlayabilmesi için, tüketim kültürüne dönüştürülebilecek ürünler yaratma çabasında benimsediği politikalar araştırılmıştır. Küresel müzik pazarı içinde popüler kültürün en görünür yanlarını kullanarak yerel müzikler özellikle caz festivalleriyle gündeme yerleşmekte, böylece, görünür kılınan yerellik önce öne çıkartılmakta, sonrasında ise türdeş bir tüketim kültürünün ürünlerine dönüştürölmektedir. Araştırma sonucunda, küreselleşme sürecini biçimlendiren ana unsur, çok uluslu şirketlerin elinde tuttuğu sermayenin yeryüzü ölçeğinde hareketliliğin önündeki ulusal, yerel gibi kavramlar melezleştirilerek, tüm dünyada türdeş bir tüketim kültürü yaratılması sağlanmıştır.

Yaman (2015) “Piyano ile Eşlikleme Becerisinin Caz Müziği Armonisi ile Birlikte Geliştirilmesi Üzerine Aşamalı Bir Çalışma Modeli Önerisi” başlıklı yüksek lisans tezinde, piyanonun eşlikleme çalgısı olarak kullanımı ve piyano ile doğaçlama eşliklemenin püf noktaları mercek altına alınmaya çalışılmıştır. Bu çerçevede, bir melodiye piyano ile doğaçlama olarak nasıl eşlikleme yapılabileceği üzerine çalışılmış ve çeşitli örneklerle desteklenmiştir. Araştırmada, caz müziğinin armonik yapısı üzerinde genel hatlarıyla durulmuş, piyano ile eşlik icrasında caz armoni kalıplarının nasıl kullanıldığı örneklerle desteklenerek aktarılmıştır. Ayrıca araştırmada, eşlikleme icrasının farklı armonik kalıplarla çeşitlendirilmesi üzerine çalışmalar yapılmış ve çeşitli örnekler üzerinden aktarılmıştır.

Akıncı (2001), “İlköğretim Okullarının 2. Kademesinde Müzik Eğitiminde Kullanılan şarkıların Caz Müziği Armonisi ve Ritmik Yapıları Kullanılarak Piyano İçin Eşliklenmesinde İzlenilecek Yöntem ve Teknikler” başlıklı yüksek lisans tezinin amacı, ilköğretim okullarının 2. kademesinde müzik eğitiminde yer alan şarkıların, caz müziği armonisi kullanılarak piyano için eşliklenmesinde izlenilecek yöntem ve teknikleri belirlemektir. Durum tespitine yönelik bir modelin esas alındığı araştırmada, veriler kaynak tarama tekniğiyle toplanarak elde edilerek, bulgular yapılandırılmaya çalışılmıştır. Araştırmada ilk kerte de caz müziği armonisi ve onun etkilediği müzik türleri ile eğitim müziği repertuarında en çok yeğlenen makam olan hüseyini makamının analizine değinilmiş ve kaynak tarama yolu ile piyano eşliği yapılacak okul şarkıları tespit edilmiştir. Toplamda 11 kaynağın taranması yolu ile elde edilen analizler sonucunda, piyano eşliği yapılacak şarkıların önce armonik işlevsellikleri belirlenmiş ve

armoniler şifre ve notalara devşirilmiştir. Akabinde, bağlanmış kurallarına göre 3 ve 4 sesli olarak bağlanarak, eserin karakterine uygun bir stilde piyano eşliklemesi yapılmıştır.

Kuyumcu (2017), “Türkiye'deki Gitarist Bestecilerin Halk Müziği Eserlerini Klasik Gitara Uyarlama Yaklaşımlarının İncelenmesi” başlıklı yüksek lisans tezinde, Türkiye'deki gitarist bestecilerin halk müziği eserlerini klasik gitara aranje etmeye yönelik yaklaşımlarının belirlenmesi amaçlanmıştır. Araştırma, Türkiye'deki gitarist bestecilerin halk müziği eserlerini klasik gitara uyarlama yaklaşımlarına yönelik 'betimsel' bir yaklaşıma sahiptir. Araştırmada tarama modelinin yanı sıra 12 adet sorudan oluşan ve soruların bir bölümü kapalı uçlu olmak suretiyle yarı yapılandırılmış bir görüşme formu, veri toplama aracı olarak kullanılmıştır. Bu araç ile elde edilen veriler, içerik analizi yöntemi ile analiz edilmiş ve tema kodlama tekniğiyle bulgu hâline dönüştürülmüştür. Görüşme formundaki kapalı uçlu sorular ise yüzde frekans hesaplamasına tabi tutularak, yüzde frekans değerleri ile veriler analiz edilmiştir. Akabinde, bulgu analizlerinden her araştırma sorusuna yönelik sonuçlara ulaşılmış ve önerilerde bulunulmuştur.

Sheriff (2012), “Türk Bestecilerinin Gitar Eserlerinin Gitar Repertuarına Katkıları” başlıklı yüksek lisans tezinde, gitar repertuarına katkıda bulunmak hedeflenmiştir. Tezde, Türk bestecilerinin eserleri incelenmiş ve aralarından gitara aranje edilebilenler seçilmiştir. Eserlerin gitara aranje edilmesinde, transpoze yapılmamasına özen gösterilmiştir. Tezin temel konusu olan Türk bestecilerinin gitara uyarlanabilir piyano eserleriyle ilgili araştırmanın neticesinde, eserlerin öyküleri ve yazım süreci aktarılmıştır. Son bölüm olan dördüncü bölümde ise gitar uyarlamaları yer almaktadır.

Kaya (2014), “Klasik Gitarın Halk Müziğinde Kullanımının Değerlendirilmesi” başlıklı yüksek lisans tezi, klasik gitar için düzenledikleri Türk halk müziği hammaddeli eserleri, ulusal ya da uluslararası seviyede sahnelere taşımış akademisyen gitaristlerin, klasik gitarın Türk halk müziğine etkisine yönelik görüşlerini almak ve bu durumun etkilerini ortaya koymak amacıyla yapılmıştır. Bu akademisyen gitaristlerle panel, konser ve görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Konserde, Türk halk müziği ve Türk din musikisi düzenlemeleri ve Türk müziği öğelerini içeren eserler icra edilmiştir. İcra edilen düzenlemelerden rastlamsal dört eser incelenmiş, bulgu ve sonuçlara ulaşılmıştır.

Panelist ve görüşmecilere üç temel soru sorulmuş, alınan cevaplar ile bulgulara ve sonuçlara ulaşılmıştır.

Güzel (1994), “Türk Müziği Ezgi ve Dizilerinin Gitar Uygulanabilirliği” başlıklı yüksek lisans tezinde, muhtelif ülkelerde, halk müziği kaynaklı gitar eseri yazan bestecilerin yapıtları incelenerek, buradan hareketle, Türk müziğinin genel özellikleri incelenmiş ve temel makamlar, Türk halk müziğinde ve Türk sanat müziğindeki biçimiyle verilmiştir. Gitarın Türk müziğine uygulanabilirliğiyle ilgili birçok teknik tanım ve örnek sunulmuştur. Türk bestecilerinin piyano için yazdığı eserler, gitara uyarlanmış ve yapılan değişiklikler nedenleriyle belirtilmiştir. Eser, etüt ve halk türküsü düzenlemeleri yapılarak, gitar teknikleriyle ilgili pedagojik bağlantıları üzerinde durulmuştur. Gitarıcı ve bestecilerin hâlihazır sorular çerçevesinde görüşleri alınmıştır. Elde edilen bulgular çevresinde, Türk müziği ezgi ve dizilerinin gitara uygulanabileceği sonucuna ulaşılmıştır.

Yöndem (1998), “Türkiye’deki Mesleki Müzik Yüksek Öğretim Kurumlarında Klasik Gitar Uyarlanmış Türkü Kaynaklı Eğitim Müziklerinin Öğretiminde ve Seslendiriminde Karşılaşılan Sorunlar ve Çözüm Önerileri” başlıklı yüksek lisans tezi, mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda, klasik gitar için düzenlenmiş türkü menşeli eğitim müziklerinin öğretiminde ve icrasında karşılaşılan sorunların belirlenmesi ve bu sorunlara yönelik çözüm önerileri geliştirmek amacıyla yapılmıştır. Araştırmada ilgili öğrenci, eğitimci ve eğitim müziği evrenlerinden üç örneklem alınmıştır. Bu çerçevede, durum tespitine yönelik olarak 36 gitar öğrencisine performans testi, 20 gitar eğitimcisine anket uygulanarak, 91 adet klasik gitara uyarlanmış türkü kaynaklı eğitim müziklerinin içerik analizleri yapılmıştır. Verilerin eldesinin akabinde, frekans ve yüzde hesaplamaları yapılarak, gitar öğrencilerinin bazı kişisel değişkenlere göre hedef ve hedef davranışları gerçekleştirilme düzeyleri arasında farklılık olup olmadığının test edilmesi için t testi, tek yönlü varyans analiz tekniği ve Tukey B testi uygulanmıştır. Bulguların yapılandırılmasının akabinde, türkü menşeli düzenlemelerin klasik gitarda icrası ve eğitiminde birtakım problemler olduğu belirmiş ve bu problemlere yönelik çözüm önerileri getirilmiştir.

Daşer (2007), “Klasik Gitar Eğitiminde Makamsal Türk Halk Ezgilerinin Kullanımı” başlıklı yüksek lisans tezinde, Türkiye’de eğitim fakülteleri müzik eğitimi ana bilim

dallarındaki klasik gitar eğitiminde, Türk halk ezgilerinin kullanılma durumu incelenmiştir. Bulguları oluşturmak adına, ilgili literatür taramasının yanı sıra bu kurumlarda görev yapan klasik gitar öğretim elemanlarının görüşlerini elde etmek amaçlı olarak anket tekniğine başvurulmuştur. Anket verileri işlenerek bulgular bölümü yapılandırılmaya çalışılmış ve bulguların açıklanmasında temel istatistiksel yaklaşımlar tercih edilmiştir. Ayrıca, araştırmacı tarafından klasik gitar eğitiminde kullanılmak suretiyle, değişik makam ve ritimlerden oluşan 12 halk ezgisi düzenlenmiş ve klasik gitar için bir halk ezgileri repertuarı oluşturulmuştur.

Bozyiğit (2019), “Klasik Gitar Eğitiminde Türk Halk Müziği Düzenlemelerinin Kullanım Durumu” başlıklı yüksek lisans tezinde, klasik gitar için yazılmış Türk halk müziği düzenlemelerinin, Türkiye'deki eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi ana bilim dallarındaki eğitim çerçevesinde tercih edilme durumu, klasik gitar eğitimine sağladığı katma değer ve konu hakkındaki öğretim elemanı görüşleri ortaya koymak amacıyla yapılmıştır. Araştırma, betimsel bir yaklaşıma sahip olmakla beraber, genel tarama modelindedir. Araştırmada veri toplama aygıtı olarak, araştırmacının örneklem grubunu temsilen 22 öğretim elemanına anket uygulanmıştır. Anketle elde edilen veriler, yüzde frekans analizi yapılarak analiz edilmiştir. Araştırma sonucunda, klasik gitar için yazılmış Türk halk müziği aranjelerin en çok lisans düzeyinde yeğlendiği, ekseriyetle, aşına olunan aranjelerin kullanıldığı ve eser tercihinde en çok müzikal beğenin ön plana çıktığı anlaşılmıştır. Yanı sıra, öğretim elemanlarının genel olarak kendi çalıştıkları/seslendirdikleri düzenlemeleri öğrencilerine çalıştırdıkları belirlenmekle beraber, yaygın olarak bilinmeyen düzenlemelerin daha çok olduğu ortaya çıkmıştır.

Özkan (2014), “Türkiye’de Gitar Pratiklerinde Anadolu Müziksel Öğelerinin Kullanılması Süreci Üzerine Sosyo-Kültürel Bir Araştırma” başlıklı yüksek lisans tezinin amacı, Türkiye’deki Batılılaşma hareketleriyle beraber, Anadolu müziksel öğelerinin gitar pratiklerinde kullanılması süreci sosyolojik bir yaklaşımla analiz etmek için oluşturulmuştur. Araştırmada, klasik gitarın tanımı, etimolojisi ve öz bir tarihçesi ortaya konulmakla beraber, bu çalgının Batı kökenli bir çalgı olduğuna mitolojik, etimolojik ve arkeolojik bulgular aracılığıyla ulaşılmıştır. Ayrıca araştırmada, Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları aracılığıyla birlikte, klasik gitarın Türkiye’de özgün bir repertuarla kazandığı veçheden bahsedilerek, özellikle de, 1960’lı yıllardan

sonra popüler kültürle birlikte gitarın Türkiye’de yeniden var olma biçimi tartışılmıştır. Yanı sıra, gitarın Türk geleneksel ve popüler müzikleri içerisinde eşlik ve solo bir çalgı konumunda yer aldığı ve gerek icrasında ve gerekse imalatında Anadolu kültürüne adapte edilebilmesi için farklı yollar izlendiği üzerinde durulmuştur.

1.5.2. Ulusal Doktora Tezleri

Uyar (2016), “Türkiye’de Caz: Kültürel Anlamları ve Yerelleşme Süreci” isimli doktora tezinde, bir sözlü tarih çalışması yardımıyla Türkiye’de cazın kökenleri, icra pratikleri, kimliksel boyutu ve yerelleşme süreçlerini ortaya koymak amaçlanmıştır. Araştırmanın nihai amacı ise cazın Türkiye müzikleri içindeki rolünü ülkenin kültürel, politik, müzikal ve ekonomik dinamikleri dâhilinde anlamaya çalışmaktır. Bu hat üzerinde, "Türkiye’de Caz" üzerine yapılmış akademik çalışmaların azlığı, sözlü tarih araştırması yöntemini bu çalışmanın merkezine konulmuştur. Çalışma metodolojisini, kapsamlı bir sözlü tarih araştırmasını destekleyen arşiv taraması ve katılımcı gözlem tekniği merkezli bir alan araştırması oluşturmuştur. Ayrıca tezde, yerelleşme teorileri, oryantalizm olgusu, Pierre Bourdieu'nun beğeni yargısı ve kültürel sermaye gibi kavramlarına yaslanılarak, cazın Türkiye kültürel tarihi üzerindeki etkisi üzerinde yoğunlaşmaya çalışılmıştır. Çalışma, kronolojik kapsam olarak 1923'ten, 2016 senesine kadar olan süreci içine almaktadır. Bu çalışma, ülkenin müzik tarihine müzisyenlerin bakış açısından yaklaşarak, Türkiye'nin sosyokültürel tarihinde caz müziğinin rollerini anlamayı hedeflemektedir.

Okay (2013), “Caz Piyano Müziğinin Piyano Eğitiminde Kullanılabilirliği” başlıklı doktora tezinde, caz piyano müziğinin piyano eğitiminde kullanılabilirliği ve sunacağı katkılar araştırılmıştır. Araştırma, deneysel bir modele göre yapılandırılmıştır. Çalışma grubu (n=40) olarak, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü 2010-2011 eğitim-öğretim yılı güz döneminde piyano eğitimine devam eden 3. ve 4. sınıf öğrencilerinden oluşturulmuş ve ön test-son test kontrol gruplu deneysel desen modeli baz alınmıştır. Araştırma bulgularının analiz edilmesiyle beraber, caz öğelerine dayalı piyano eğitim programının uygulandığı deney grubundaki öğrencilerin caz piyano becerileri seviyelerinde artış olduğu, kontrol grubuna oranla anlamlı bir farklılık olduğu tespit edilmiştir.

Babacan (2009), “Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında Piyanoda Eşlik Dersi Sürecinde Caz Armonisinin Kullanılabilirliğinin Değerlendirilmesi” başlıklı doktora tezinde, caz müziği armonisinin eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi ana bilim dallarındaki eşlik dersi sürecinde kullanılabilirliği ve sunacağı katkılar araştırılmıştır. Araştırmada, caz müziği armonisi kullanmayı tercih eden deney grubu öğrencileri ile klasik armoni kullanan kontrol grubu öğrencilerinin, kendilerine verilen bir eserin armonik çözümlenmesine yönelik donanımları ve eşliklemeye yönelik performans düzeyleri arasındaki farklar ve gelişmeler ölçülmüştür. Araştırmanın çalışma grubunu, Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı III. sınıf öğrencileri oluşturmuştur. Bu öğrencilerden random seçilerek oluşturulan deney ve kontrol grubu, araştırmacı tarafından 11 haftalık süre boyunca uygulamalı olarak çalıştırılmıştır. Ön-test ve son-test sonuçlarına göre, deney ve kontrol gruplarının bilgi düzeyleri ile eşliklemedeki davranış farkları mukayese edilmiştir. Yanı sıra, eşliklemede caz armonisi kullanan deney grubu öğrencilerinden yazılı olarak çalışmaya ilişkin görüşleri alınmıştır. Elde edilen veriler, SPSS (V10.0) yazılımı yardımıyla, Bağımsız T-Testi kullanılarak bulgular ve sonuçlar yapılandırılmaya çalışılmıştır.

Tabak (2016), “Klasik Gitar Öğretiminin Makamsal İçerikli Etüt ve Eserlerle Uygulanabilirliği” başlıklı doktora tezinde, araştırmanın problem cümlesi olan "Eşit tampere sisteme uyarlanmış Türk müziği makamlarıyla yazılan etüt ve eserlerden oluşan bir repertuarla klasik gitar öğretimi ve uygulaması mümkün müdür?" ifadesiyle paralel bir araştırma amacı belirlenmiştir. Araştırma modeli, karma yöntem olarak ardışık açıklayıcı strateji ve nicel araştırma tekniğine yaslandırılmıştır. Araştırmada literatür derlemesinin yanı sıra öğrencilerle yapılan uygulama süreci için Türk müziği, besteleme ve klasik gitar alan uzmanları denetiminde Hüseyinî, Kürdî, Hicâz, Râst ve Nihâvend makamlarının her biri için bir etüt ve bir eser bestelenmiştir. Çalışma grubunu Harran Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Programı'nda öğrenim gören yedi bireysel çalgı gitar öğrencisi oluşturmaktadır. Uygulama süreci iki haftalık periyotlar halinde haftada iki ders olarak kurgulanmış ve her iki hafta bitiminde bir diğer makama geçilmiştir. Her makamın ilk haftasında ilgili makama ait teorik ders yapılmıştır. Bu dersler Türk müziği alan uzmanı görüşleri ile yapılmıştır. Söz konusu dersler öncesinde ilgili makama ait bir yazılı sınav yapıp öğrencilerin bilgi seviyeleri ölçülmüştür. Ders anlatımı bittikten sonra yazılı sınav

tekrarlanıp bilgi düzeyi değişimi her soru ve genel puan için ayrı ayrı hesaplanıp ortalamaları saptanmıştır. Uygulama süreci içindeki etüt ve eser değerlendirmelerini yapabilmek için klasik gitar alan uzmanları ile görüşmeler yapılarak "Performans Değerlendirme Formu" oluşturulmuştur. Uygulama sürecinde öğrenciler tarafından seslendirilen toplamda beş etüt ve beş eserin ön test ve son testlerine ait videolar farklı üniversitelerde görev yapan altı klasik gitar alan uzmanı tarafından değerlendirilmiştir. Uygulayıcı tarafından herhangi bir performans değerlendirilmesi yapılmamıştır. Uygulama toplamda on bir hafta sürmüştür. Uygulama süreci bitiminde çalışmayla ilgili öğrencilerin görüşlerini almak için alan uzmanı görüşleri alınarak yarı yapılandırılmış bir form hazırlanmış ve altı soruluk bir görüşme yapılmıştır. Görüşmelerin sonuçları içerik analizi yapılarak oluşturulan temalar dâhilinde değerlendirilmiştir. Uygulama sonuçlarına bakıldığında; teorik sınavların ön test ve son testlerinde büyük bir artış gözlenmiştir. Performansların değerlendirmelerinde; puanlayıcılar arası uyum düzeyinin Kendall's W testine göre yüksek bir uyum gösterdiği, etüt ve eserlerin etki büyüklüklerinin yüksek olduğu ve ön test ve son test puanlarında Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi sonuçlarına göre anlamlı farklılık olduğu ortaya çıkmıştır. Uygulama süreci sonunda öğrencilerle yapılan görüşmelerin tamamının olumlu olduğu ve çalışmayı bu doğrultuda yorumladıkları belirlenmiştir.

Güzel (2003), “Gitar Tekniklerinin Ülkemize Özgü Müzikal Kaynaklardan Yola Çıkılarak Öğretilmesi ve Geliştirilmesi” başlıklı doktora tezinin amacı, evrensel gitar tekniklerinin yanı sıra ülkemize özgü müzikal kaynaklardan derlenen gitar tekniklerinin, pedagojik ve eğitsel amaçlar çerçevesinde yeni bir üretim formuna kavuşturulması hedeflenmiştir. Ayrıca araştırmanın diğer bir amacı, Türkiyede'ki gitar eğitimi yöntemlerinin dünyaya tanıtılmasıdır. Bu amaçla, araştırmada materyal ve yöntem çerçevesinde ülkemize özgü müzikal kaynaklar olarak kabul gören; dizi-makam-ayak; yöresel çalgılar; yöresel çalgı çalma tavırları ve stilleri; gitarda kullanılan teknikler; gitaristik özellikler gibi materyaller tercih edilmiş ve tarihsel yöntem, betimsel yöntem ve deneysel yönetime yaslı bir modelden faydalanılmaya çalışılmıştır.

1.5.3. Ulusal Sanatta Yeterlilik Araştırmaları

Özdağ (2017), “Türkiye'nin 81 ilinden O Yöre Ait bir Halk Ezgisinin Klasik Gitara Çoksesli Olarak Düzenlenmesi” başlıklı sanatta yeterlilik çalışmasında, 81 halk ezgisi

klasik gitara çoksesli olarak aranje edilmiştir. Aranjelerde, ezgiye ve ezginin özelliklerine mümkün olduğunca sadık kalınmış ve Batı müziğinin klasik armonisi ile Doğu müziğinin makamsal yapıları kullanılmıştır.

1.5.4. Ulusal Akademik Makaleler

Babacan (2016), “Türkiye’de Caz ve Caz Müziği Üzerine Yapılmış Araştırmaların İncelenmesi” başlıklı makalede, ülkemizde cazla ilgilenen, caz üzerine araştırma ve çalışma yapan yazar, akademisyen veya müzisyenler tarafından yazılmış yazılı literatür incelenmiş ve kategorize edilmiştir.

Eroy, Zahal, Gürpınar (2016), “Hüseyni Makamı İçerikli Ezgilerin Modal Caz Armonisi ve Doryen Dizi Kapsamında Çokseslendirilmesinin Piyano Eğitiminde Başarıya Etkisi” başlıklı makalede, lisans düzeyinde eğitim gören öğrencilerin modal caz armonisi kullanarak, Hüseyni makam dizisini çok sesli piyano düzenlemesi ile performansa olan etkisi belirlenmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda, araştırmada “tek grup ön test-son test desen“ kullanılmıştır. Araştırma çerçevesinde, öğrencilere; doryen dizi ile bestelenmiş iki etüt ve çok seslendirilmiş iki hüseyini içerikli türkü üzerinden modal caz armonisine ilişkin genel bilgiler, akor kurulumları vb. öğelere dayanan bir piyano öğretim programı tatbik edilmiştir. Araştırmada, doryen dizisinin benzerliği ile hüseyini makam dizisi benzerlik gösterdiği için, doryen dizisi ile bestelenmiş iki etüt ve çok sesli hâle getirilmiş iki hüseyini türkü, modal caz armonisi kullanılarak, piyano öğretim programına konulmuştur. Böylelikle, piyano öğretim programında öğrenci performansı gelişim düzeyi arasındaki farklılıklar akademik olarak incelenmiştir. Araştırma sonucunda doryen dizi ile modal caz armonisine dayanan piyano öğretim programının, öğrencilerin piyano performans başarılarını anlamlı düzeyde arttırdığı tespit edilmiştir. Etki büyüklüklerinin ise yüksek düzeyde olduğu belirlenmiştir.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Caz Müzik

Küreselleşmenin aidiyet, kategori ve geçirgenlik özellikleriyle son derece etkisine aldığı ve günümüzde kazandığı muhtelif çehreler bakımından enteresan bir tarihsel serüvene sahip olan müzik türlerinden birisi de cazdır. Dünya müzik kültürlerinde her ne kadar küreselleşme örüntülerinden steril bir müzik pratiğinden bahsedebilmek mümkün olarak görünmese de caz, sömürge anlayışının hâkim olduğu dönemden taşıdığı nüveyle beraber, bir zamanların alçak bir kültür ürünü olmasına ve belirli bir kültürel kategorinin unsuru olarak addedilmesine rağmen, küreselleşme süreçleriyle beraber, günümüzün yüksek kültür kategorisindeki bir unsur hâline gelmiştir. Bu çerçevede, cazın da kültür endüstrisinin müziksel bir bileşeni olarak kabul etmek gerekli olsa da, Adorno ve Horkheimer’ın da (2014, s. 177) vurguladığı üzere, kültür endüstrisi sisteminin liberal endüstri ülkelerinden çıkmasının tesadüf olmadığını da altını çizmek gerekmektedir. Keza, onlara özgü tüm özelliklerle de sinema, medya, radyo, caz müziği ve dergiler zaferlerini bu ülkelerde ilan etmişlerdir. Bu minvalde, dünya müzik pazarlarında hem başlı başına müziksel bir özne hem de başka türlerle kurduğu diyaloglar bakımından müziksel bir nesne hâline de dönüşebilen cazın, günümüz itibariyle birçok farklı çehresiyle karşılaşılabilmek mümkündür. Öyle ki, cazın sanatla ilgili diğer branşlarda da yeni bir kulvar açarak, S. Scott Fitzgerald (1896-1940) “Muhteşem Gatsby” adlı kitabında Caz Çağı’nın insanlarını anlatması, T.S. Elliot (1888-1965), “Çorak Ülke (The Waste Land)” adlı şiirinde caz müziğinin akışını şiir tekniğine uyarlaması ve mimarlık sanatında Art Deco’nun yenilikleri caz modernizmini simgeler hâle dönüşmesi de cazın, salt müzik sahasına indirgenemeyecek içkin felsefi zeminine de ciddi bir vurgu yapmaktadır (İlyasoğlu, 2009, s. 219). Bu bakımdan, cazın etimolojisi ve tarihte onun dönüşümüne etkili olan kurucu babaları ve önemli müzisyenlerini hem kurucu felsefesini hem de kuramına ait inşayı anlamak ve açıklamak bakımından oldukça elzemdir.

Cazın etimolojik köken itibariyle nereden doğduğuna ilişkin birçok sav tartışmalı bir düzlemde yürümeyle beraber, kimileri cazın Fransızca “jaser “ (gevezelik etmek, dedikodu yapmak) kelimesinden ortaya çıktığını, kimileri ise “Jazzbo Brown” adlı müzisyenin isminden yola çıkılarak bu kelimenin doğduğunu iddia etmektedir. Yanı sıra, Charles ve James gibi isimlerin kısaltılmışı olarak “Chas“ ve “Jas“ adlarının caz kelimesinin doğmasında etkili bir unsur olarak görenler de yer almaktadır. Öte yandan, yaşlı zenciler üzerinde yürütülen bir araştırmaya ait netice olarak caz (jazz) kavramının başlangıçta müzisyenleri taklit etmek için kullanılan yarı argo bir taklit (onomatopee) kelimeden kaynaklandığı belirtilmektedir (Mimaroglu, 2013, s. 11). Caz, etimolojisinde her ne kadar son bahis argümanın müspet sayılabilecek bir olaya yaslanması, ona literatürde daha meşru bir zemin kazandırsa da, kelimenin Birinci Dünya Savaşı’ndan evvel ve ilk kez de 1915’lerde Chicago’da kullanılmaya başlanarak 20. yüzyılın ilk günlerinin etkisiyle beraber, yanlış manaları da içine alan tahvil süreçlerinden geçtiğini de önemle vurgulamak gerekmektedir.(Mimaroglu, 2013, s. 11; İlyasoğlu, s. 220).

Cazın kurucu dinamiklerine inmek gerektiğinde ise Yeni Dünya’nın (Amerika) keşfiyle beraber, sömürgeci etkinlikler çerçevesinde, ucuz emek ihtiyacının doğması ve bu ihtiyaçların yerli halk içerisinde karşılanmasının önemli bir tetikleyici unsur olduğu anlaşılmaktadır. Öyle ki, 1515’den başlayarak rahip Bartholemeo de Las Casas’ın yerli halkın durumunu sağıltmak niyetiyle, İspanyol yönetimi neznindeki girişimleri ve yersiz teklifleri yüzünden, Avrupa’nın Afrika’ya yönelmesi ve Afrika halkının başka ülkelere sürülmesi nedeniyle başlayan bahis kolonyalist sürecin, caza ait tarihsel serüvenin başlamasıyla ilgili dönüm noktalarından birisini temsil ettiği bilinmektedir. Bu süreçte, tropikal ürünlerin serbest ticaret yapma namına sağladığı avantaj, imalat ürünlerinin Batı Afrika ülkesine ihraç edilerek, mukabilinde yerli egemen sınıftan köle teminatını garantilemiş ve bu köleler yerli ürünler karşılığında Amerika’ya gönderilmiştir. Bu süreçleri tesis etmede, aynı zamanda, Arap ve Afrika’lı tüccarlar tarafından damgalanan köleler, Amerika’da karantinaya alınarak, tarım işçileri olarak son derece hunharca çalışmaya zorlanmıştır. Bu yönüyle, hem dış hem de iç tahakküm ve hegomonik süreçlerin biçimlendirdiği köle ticaretleri, aynı zamanda, cazın temel menşei oluşturulan work songların ve spiritüellerin ortaya çıkışı bakımından kritik önem taşımaktadır (Bergerot, 2004: 12; Fordham, 2009: 11). Ne var ki, din temalı olarak söylenen spirütüellerin birçoğunun menşei Avrupa olmakla beraber, ekseriyetle,

dört sesli bir koro ve solist ya da solistler tarafından icra edilen spirütüellerde caz etkilerini görebilmek mümkün olabilmekte ve caz, Amerikan siyahlarının özellikle çalgı müziği olarak dindışı bir müzik form olarak gelişmeye başlamıştır (Mimaroğlu, 2013, s. 16).

Cazın besleyici tarihsel süreci olarak sömürgeci dönem, Afrika yerlileri için Missisipi Nehri'nin kıvrımlı yatakları boyunca süregelen bir hüznün hikayesi olmakla beraber, nehrin geçtiği pamuk tarlaları boyunca âdeta dinlediği anı taşıyıcısı ezgiler olarak bluesla beslenmiş ve Missisipi'nin denize kavuştuğu bölge olması itibarıyla New Orleans'ta, içlerinde İspanyollar, Fransızlar, Karayipliler, zenciler ve birçok topluluğun bir arada oluşuna da bir ahenk yükleyerek, bu geçmişi Afrika'ya eşitlikçi ve katılımcı hatıralarına değin uzandırmıştır (Çiçekoğlu, 1985: 5-7).

Sömürgeci süreç, aynı zamanda, dönemin Hristiyanlaşma/Hristiyanlaştırma hegemonyasının bir görünümü olarak ortaya çıkmıştır. Öyle ki, uyumlu ve sadık bir Tom Amca yaratma metaforunda olduğu üzere (Çiçekoğlu, 1985: 7), yeni bir kimlik ve rol tayin etme sürecini de imleyen bu süreç, Afrika köleleri için oldukça sıkıcı ve merhametsizdir. Aydınlanma döneminin henüz başat etkilerinin görülmediği ve medeni kanunun olmadığı dönemlerde, zenciler de hâliyle kendi kaderlerini tayin etmede kilise merkezci bir anlayışa teslim olmakla beraber, bahis work-songların ve spirütüellerin ya da tartışmalı bir tabir olsa da Afrika-Amerikan müziğinin biçimlenmesine yönelik ilk adım atılmaya başlanmıştır. Kölelerin eğitilmesinde atanan ve ilki 1641 vaftiz olarak tayin edilen zencilerin yanı sıra zencilerin onların kölelere “lining out“ prensibine yaslı olarak öğrettiği mezmurlar, aynı zamanda, onların Afrika korolarının dinsel şarkılarının anısına kabul ettikleri bir yöntem olarak ortaya çıkmıştır. Akabinde, 1661'deki Virginia'da kölelikle ilintili olarak zenci mevzuatıyla ilk meşru düzenlemelerin ortaya çıkışı, ABD'deki zenci demografisinin iki asırlık süreç içinde takriben 4, 5 milyonluk bir rakama erişmesine sebebiyet vermiştir (Bergerot, 2004: 12-16). Bu bağlamda, Afrika için kolonyalizm, her ne kadar Batı Afrika zencilerinin, 16. yüzyıl sonlarından başlayıp, 1865 yılına dek devam eden ve Avrupa tacirleri tarafından Yeni Dünya karasına nakledilerek, orada çok büyük bir zulüm altında esaretle boyunduruğuna sevk edilmeleriyle gelişen bir süreci yansıtırsa da, bu süreç yaşanmasaydı, belki de caz müzik diye bir türden bahsedilemeyecektir (Mimaroğlu, 2013, s. 33).

Ayrılık savaşının akabinde, Amerika zenci folkloruyla ilgili birçok deneme yapılmış ve bunların birçoğu görsel malzemelere ilişkin olarak gelişmiştir. Bu malzemeler, genel olarak dansları, enstrümanları, icracıların fiziksel angajmanlarını yansıtmakla beraber, çoğu zaman biçim, melodi, ritim ve tını etkilerini yansıtmakta zorlandıkları görülmektedir. Köleler kendilerini cesaretlendirmek ya da yinelenen bir hareketi düzenli biçimde gerçekleştirmek amacıyla, kürekçilerin, kazmacıların, demiryolcuların, gemicilerin, mısır ayıklayıcılarının, hasat toplayanların ve oduncuların hareketlerini betimleme amacıyla toplu hâlde, koro biçiminde ve bir lider yönetiminde ve din dışı bir form olarak addedilebilecek work songlar söylemişlerdir. Yanı sıra, akşamları işten sonra ailecek söylenen şarkılar, ninniler ve göndermeli ya da iğneleyici şarkılar ve kuzeyde katolik gelenekli ve dolayısıyla daha liberal olan New Orleans'ta da birçok dans şarkısının varlığı, geleneksel Afrikayı görece yansıtan ve blues veya cazın belirgin özelliklerini yansıyan nüvelerle doludur. Söz gelimi, fiziksel yeteneğin haricinde doğaçlama yeteneğinin başatlığı aşikârdır. Şarkıcılar, tınısını yarım ses, yodel etkileri, homurtu ya da yakınmayı andıran ses değişimleriyle kullandığı bilinmektedir. Solist ve koro arasındaki sürekli bir diyalogunda hâkim olduğu görülmekle beraber, şarkıcıların tekstleri büyük bir özgürlük içinde yorumladıkları bilinmektedir. Güçlü ayak tempolarıyla zayıf ayak tempolarının birbiriyle zıtlaşması dinleyenler açısından daha şaşırtıcı bir etki yaratmaktadır (Bergerot, 2004: 15-16).

Yanı sıra cazın, fonograf kaydı döneminde ortaya çıkışı münasebetiyle, incelenen ve tanınabilen ilk müzik türüdür. En basit ritim ve melodi kalıplarından, en çeşitlenmiş ve karmaşık müzik formlarına, en ince örülmüş melodi dizilerine ve ritim- melodi yapılarına çiçeklenen bir müziğin zengin örneklerini barındırmaktadır (Fılkestein, 2009: 27).

Zenciler açısından ABD'ye resmî düzlemde angaje olma ve bahis üzere onlar açısından çileli bir macerayı da yansıtan bu tipik tarihsel yazın, caz müzik açısından değerlendirmeye tabi tutulduğunda, özellikle work songların ortaya çıkışıyla ilgili bir toplumsal düzenin inşası söz konusu olmakla beraber, cazın menşei ve kimi ait olduğuna yönelik tipik tartışmalar da bir diğer taraftan alevlenmeye başlamıştır. Öyle ki, cazın tipik tarihçesine bakıldığında, kökenlerinin 19. yüzyıl sonunda kara Afrika boylarından ABD'ye getirilen toprak kölelerinin özgün ezgileriyle New Orleans'daki ilk yerleşim bölgesinde var olan Amerikan müziğinin birleşimine dayandığı klasik bir

tarihsel yazın olarak yerini alabilmesinin yanı sıra yayılım sürecinde Afrika'nın ritim ve ezgi dağarcığı Batı müziğinin armoni dili ve biçimleriyle Afro-Amerikan bir bireşim oluşturmuştur (İlyasoğlu, 2009, s. 220).

Keza caz, kimilerine göre kolonyal süreçteki bu zorunlu göçlerden mütevellit, salt bir Afrika müziği kategorisine dâhil edilebileceği gibi, kimilerine göre ise bir Amerikan müziğidir. Bu minvalde, Filkestein (2009: 24, 25), salt benzerlikleri görüp de farklarını dikkate alamayan bir uslamlama süreciyle cazın gerilere, yani Afrika müziğine doğru sürülebildiğini kabullenmekle beraber, müzik açısından farklılıkların da mühim bir unsur olduğunu vurgulamış ve Caz'ın Afrika kökenli olabilme savına reddiye vermiştir. Yanı sıra, kuramcılar arasındaki görece yeni ve yaygın terimiyle cazın Afrikalı-Amerikan bir tür hiç olamayacağını da belirten Filkestein, bu yakıştırmanın da caz için yapay bir algı oluşturduğunu ima etmektedir. Bu gerekçelerden ötürü, Filkestein, cazın nereye ya da kimlere ait olabileceğine yönelik ortaya koyduğu tanımlamayla bir hayli dikkat çekmektedir:

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

Tıpkı Filkestein gibi, blues ve cazı doğuran çelişkilerinden kaynaklı olarak, cazı aynı minvalde işleyerek, mezkûr çelişkilere karşın bir başkaldırı müziği olarak filizlendiğini ve bu durumun onu ayakta tuttuğunu belirten Çiçekoğlu (1985: 12), hüznle neşeyi, bireyselle kolektifi kaynaşıp yoğrulduğu bir potada eritip bitmemişliğiyle onu tükenmemişliğe sunmaktadır.

Caz, esasında yalınlık ve son derece sürükleyici ritmik bir güç taşıyan müzik olmasının yanı sıra son derece işlenmiş bir müziktir. Aynı zamanda, hiçbir sanatın olamayacağı gibi Caz'da salt bir zekâ ürünü olmamakla beraber, müzikte bilinçli bir ustalığın, zevkin, sanatçılığın ve zekânın yol gösterdiği bir sanat akışıdır. Öte yandan caz,

ekseriyetle incelikten uzak ve bağımsız bir türdür. Jonny Dodds, King Oliver, Louis Armstrong, “Jelly Roll” Morton, Bessie Smith, Duke Ellington ve Lester Young bu özellikleri taşıyan birkaç timsal olarak öne sürülebilir. Ezgi tümcelerinin ve ritim kalıplarının birçoğunun Afrika ırlamalarından kaynaklanmaktadır. Ama her kabile müziği gibi Afrika müziğinin de bir topluluğu heyecan ve hareket içinde kaynaştırmaya iten zorlayıcı bir müzik olmaya yönelmektedir. Bu yönüyle, cazda bir kabile müziğinden daha fazlasını bulabilmek mümkün olabilmekle beraber, bireysel yaratım ve düşünceyle kaynaşmış olan bir müziği buluruz. Bu bakımdan, toplumsal özellikleri, bireysel duygu ve düşüncelerle kaynaştırarak, temel vuruşla yinelenen ezgiyi esnek etkileşim ve çeşitleme ile birleştiren Cazın, bu bakımdan Afrika müziğinden çok daha fazla, Avrupa halk müziğine ve dans formlarında bestelenen müziğe yakın olduğu da anlaşılmaktadır. Doğaçlama merkezini oluşturmasına rağmen, caz tümüyle doğaçlama olmadığı gibi, bestecisinin zihninde birbirini izleyen süreçlerden çok keskin farklılık taşımamakla beraber, salt nota okuyamayan müzikçilerin de müziği de değildir (Filkestein, 2009: 30, 31).

Cazın müzik aletlerinden ilki insan sesi olarak bilinmekle beraber, geçen yüzyıl zenci müziğinin çoğu hamlığını ilkel olmaktan farklı bir nitelene olabileceğini savlayan Filkestein (2009: 34-37), bu durumun ise cazın eğitilmemiş seslerle ve hâlihazırda bir celsede kaba saba çalgılara olarak addedilebilecek, Jug- bang ve vürmalı çalgılar olarak çamaşır tahtası, banço, tek telli keman ve ağız armonikası gibi bir banddan teşekküllendiğini öne sürmüştür. Buna karşın, kendi kapasiteleri içerisinde ifade edebilecekleri çok şey oldukları için son derece usta bir müzik türü olduğunu vurgulamaktadır. Nitekim, 19. yüzyılda sanayi devrimiyle beraber, çalgı morfolojileri bakımından arkaik modellerden sanayi üretimi çalgıların da gündeme gelmesine vesile olmuş ve bu durum Amerikan zenci müziğini tartışmasız biçimde tesiri altına almaya başlamıştır (Bergerot, 2004: 13). İç savaşın akabinde, zenciler açısından tüm negatif yaşam standartlarına rağmen, yeni çalgıların da kullanılmaya başlaması, aynı zamanda, müziğin evrimsel bir merhale kaydetmesine yardımcı olmakla beraber, önceleri askeri bandolarda kullanılan ve artık Konfedere Ordu’dan rehinci işletmelere düşen trompet, kornet, trombon, klarnet, tuba, bas davul ve trampet ve blues şarkılarının revaçta çalgısı olan banço da meşruiyet kazanmaya başlamış, ne var ki sonraları yerini gitara devretmiştir. Akabinde, ise ekonomik bakımından iyi sayılabilecek koşullarda olanların

piyanoya olan eğilimleri artmakla beraber, tubanın yerini de bas ve saksafon almıştır (Filkestein, 2009: 35). Öte yandan, bu dönemde Amerika köylerinde temel çalgı keman olmakla beraber, 1833’de telli çalgı üreticisi ve Amerikan gitarının babası Christian Friedrich’de New York’da ilk mağazasını açmıştır (Bergerot, 2004: 12).

1920’lerin getirdiği yeni ruh ve anlayışla, caza yönelik oluşturulan getto müzik kavrayışının giderek sönümlenmesine ve özellikle de, “New Orleanstan aldıkları feyzle Original Dixieland Jazz Band’in caz sözcüğünü bir anda kaldırımlardan kraliyet saraylarına kadar herkesin diline yerleştirebilmesine katkı sağlamıştır. Caz açısından bu filizlenme, her ne kadar Amerika’nın güney eyaletlerindeki siyahi nüfus açısından âşina olunan bir durum olsa da, beyaz burjuvazinin bu müziği özellikle de konser salonlarında duymak istemesi, cazın bahis üst kültür kategorisine yerleşme ve sınıfsal fonksiyonunun değişmesine sebebiyet veren durumlar arasında yer almıştır (Fordham, 1995: 10).

Cazın temelini blues formu oluşturmaktadır. Blues’ın basit ses dizileri ve yarı konuşma biçiminde olan şarkı, tam bir müzik kültürü içerisinde yetersiz olsa bile, bunlar bir müzik kültürü içerisinde, amatör müzik pratiğinde sürdürülmeye değer bir nitelik taşımaktadır. Halkın içerisinde yaratılabileceği ve katılabileceği bir müzik olması bakımından önemlidir. Blues sınırlı bir sanatmış gibi görünse de, insanoğlunun iç kaynaklarına, beşeri bir kişiliği yansıtmaya ve dramatize etme ve yansıtmaya yeteneğine dayanması açısından son derece özgül bir yaratıcı sanatçılığı gerektirmektedir. Klasik blues söyleme üslubuna, Ma Rainey, Bessie Smith, Clara Smith, Bertha Hill’in sanatına geldiğimizde tümüyle amatör blues dışına çıkmış oluruz. Blues söyleminde sanat, melodileri olduğu kadar sözcükleri de başarıyla sunmuştur (Filkestein, 2009: 37).

Cazın hemen bütün türlerinin olduğu kadar, popüler Western müziğinin de temelinde blues yer almaktadır. Hatta, cazın karmaşık müzikal öğelerinin altında pek çoğu Avrupa’ya yaslanan özgün bir karakter yer alsa da, 19. ve 20. yüzyıl başlarında ağızdan ağza dolaşan blues ezgileri caza çok şey katmıştır (Fordham: 1995: 13). Blues, her ne kadar 1900’lerde daha düzenli formlara dönüşse de, W.C Handy’nin ünlü St. Louis Blues’ı gibi çok popüler olmuş şarkılar duyulmaya başlanmıştır. Nitekim 1920’lerde ve 1930’ların başında plak sanayinin gelişmesiyle beraber, söylem epeyce bir güçlenmiş, ne var ki yaklaşan büyük krizle birlikte blues’ın hızı kesilmiş ve bu seferde yerini 1950’lerde rock’n roll’a dönüşmüş olarak geri gelecektir (Fordham, 1995: 13).

Blues'in yanı sıra, cazın 20. yüzyıldaki kaynayan kazanında bir saz şairliği geleneği olarak Minstrellar'de büyük öneme sahiptir. Minstrealların kökenine beyazların siyahları karikatürize etmek amacıyla yüzlerini siyaha boyadıkları temsiller büyük önem sahiptir (Fordham: 1995: 13). Öte yandan, yine caza 19. yüzyılın son 10 yılında eklenen bir tür olarak ragtime çılgınlığı ise ragtime ortaya çıkmıştır (kulağa hoş gelen ve olumlu titreşimler yayan bu müzik türü, neşeli, ritmik ve marş temposunda cazın itici bir gücü olarak 20'ler ve 30'ların stride olarak piyano stilini de etkilemiştir (Fordham, 1995: 13).

1900' yıllar caz açısından büyük ivmelenişin ve cazın Amerika'dan tüm dünyaya servis edilmesi bağlamından kritik dönemin başlangıcı demektir. Öyle ki, dünyanın cazla tanışmasında 1917'de orijinal Dixieland Jazz Band'in plakları kritik bir öneme sahip olmakla beraber, kırsal güneyin blues ve diğer yerel müziklerinde ve her ne kadar Amerika'da dalga dalga yayılan bir çehreye sahip olsa da New Orleans'taki caza ait filizlenişi başka hiçbir yerde görmek mümkün olmamıştır (Fordham, 1995: 15).

1917'de patlak veren New Orleans cazı 20'lerin dans müziğini etkilemiştir. Louis Armstrong erken dönemin birleşik tınısının dışına çıkarak cazı solo bir sanat hâline getirmekle beraber, Earl Hines, Coleman Hawkins, Sidney Bechet gibi isimler onu izlemiştir Müzisyenler Chicago'dan New York'a göç etmeye başladıktan sonra, yarı klasik denilebilecek bir senfoni orkestrası olarak henüz tereddütle karşılanmış, ne var ki, Ellington'un blues'dan esinlenmiş orkestral müziği oldukça ilgi görmüştür. (Fordham, 1995: 15).

Klasik New Orleans orkestralarının enstrümantal donanımı çok çeşitli kaynaklardan sağlanmıştır. Nefesli çalgılar, ve davullar askeri bandolardan, klarnet eğitimi ancak düşkün Creole müzisyenlerden, banjo ve gitar ise minstrelci ve bluesculardan sağlanmıştır. Çalgılar ekseriyetle Avrupa konservatuar geleneğinin dışında kalmamakla beraber, icra sırasında birdenbire mısraların hiç durmadan yenilenmeye başlayışı gibi özellikler Afrika kökenli olmuştur. Yanı sıra hiçbir melodinin bir dahaki icrada bambaşka çalınması caz adının bu müziğine yakışmasını sağlıyor ve müzik daha çok cinsellik çağrıştırıyordu. Ne var ki New Orleans'ta bu anlamlar iç içe olarak yaşamıştır (Fordham, 1995: 16).

1920'ler cazın altın çağı olarak nitelenebilmekle beraber, eğlence sektörünün Atalantik'in her iki yakasında da büyümesi, plak sanayi ve sinema ve radyo yayıncılığı hızla gelişmeye başlamıştır. 1917'de patlayan New Orleans cazı, 20'lerin dans müziğini de ateşlemiştir. Louis Amstrong erken dönemin birleşik tınısının dışına çıkarak cazı bir solo sanatına dönüştürmüştür. Earl Hines, Coleman Hawkins, Sidney Bechet onu izlemiştir. Bu dönemde blues orkestralarının albümleri çok satmakla beraber, müzisyenler Chicago'dan New York'a göç etmeye başlamışlardır (Fordham, 1995: 16).

Storyvillerin kapanmasının akabinde Chicago 1920'lerde gangstrelerin denetimine girmesiyle beraber, kentin güneyinde gece klüpleri ve dans salonlarının çok daha fazlası açılmış ve caz burada yeni mekânlarda yeniden vücut bulmaya başlamıştır. Özellikle de, Louis Amstrong'un burda Kid Ory'in orkestrasından ayrılmasıyla beraber, yerine Louis Amstrong geçmiş ve doğrusu istenirse Amstrong'un erişilmez dehası bu aşamadan itibaren filizlenmeye başlamıştır. Bu dönemde caz, hâlen bir orkestra müziği olmakla beraber, özellikle Amstrong'un iki kornete yer vererek kurallardan taviz vermesiyle yıkıcı bir sonuç olarak bulunmakla beraber, Oliver'in ölçüden uzaklaşmamasına mukabil, Amstrong'un bir ölçüye neredeyse iki notayı hiç bir zaman öncesinden kestirilemeyecek vurgularla sıkıştırıyor olması ve cazda rag türündeki salınımın yerini gel-gitlerin alması doğaçlamaların ise her geçen gün uzayarak birer anlatı hâline dönüşmesi ve trompetin ise renkli olması da bir diğer 20'li yılların spesifik özelliği olarak bahsedilebilmektedir. (Fordham, 1995: 21).

Cazın artık ghettoların dışına çıkmasıyla beraber, orta sınıf beyaz gençlik siyahların yaşadığı mahallere gelip, özellikle de Oliver topluluğunun ününün yayılmasıyla beraber bu yeni müziği dinlemeye başlamıştır. Caz, artık Amstrongla birlikte özgürleşmeye başlamakla beraber, yerini peyderpey beyaz topluluk müzisyenlere bırakmaya başlamış, yanlış olsa da Chicago olarak adlandırılan bu akım, sonraları yerini swing ve mainstreame yerini bıraksa da, Austin High School'dan yetişenler olarak bilinen Benny Goodman, trompetçi Jimmy McPartland, saksafoncu Buddy Tate ve gitarıcı Eddie Condon ise kıvrak, hafif, swingli bir tarz geliştirmeye başlamıştır. Ne var ki, sosyal yaşamın yeniden düzenlemesiyle ilgili olarak Chicago'da cazın rolü çok fazla ömür biçilememekle beraber, Amerika 20 yıl önce tasarlandığına dair yeminler ettiği, bir ölçü üzerinde 4 ölçü oluşan yepyeni ve cool bir ritim ile yaşamaya başlamış ve New York Ameraika'nın yeni eğlence sektörü olmaya başlamıştır (Fordham, 1995: 21).

New York ile birlikte alt kültürde olan değişimler, 1920'lerde Harlem'de bir aydınlanma dönemine tekabül etmiştir. Önceki yüzyıldan bu yana yükselen teolojik, insanların yönelimleri konusunda farklı eğilimlerin ortaya çıkmasına sebebiyet vermekle beraber, bu dönemden itibaren siyah şairler, edebiyatçılar, ressamlar ve müzisyenler yetişmeye başlamıştır. Bu minvalde, Harlem'deki gece klupleri beyazları da kendisine çekmeye başlamış ve yeni pazarlar arayan müzik sanayi kentin siyah müzisyenlerinin yer aldığı piyasayı değerlendirmekte gecikmemiş ve siyahlar için yönelik olarak "Siyah Plak Şirketleri" kurulmuştur. Bunun sonucu olarak Wall Street Krizi ve ardından gelecek büyük bunalıma dek blues patlaması yaşanmıştır. Bu dönemde, Louis Armstrong, King Oliver ve Sidney Bechet gibi pek çok caz müzisyeni sık sık bluescularla birlikte müzik paraka, müzikâl eşiklerini genişletmiş ve dans müziğine yeni bir soluk gelmeye başlamıştır. Akabinde, blues esintileri taşıyan senfonik cazla beraber, Duke Ellington Paul Whiteman'ın tahtını devralmış, çöküntüyle beraber caz çağı sona ermiş ve big bandlerin çağı olan swing dönemi başlamıştır (Fordham, 1995: 25, 26).

Swing'in sona ermesi ve bebopun 30'ların sonrasından itibaren revaçta bir form olarak benimsenmesinde her ne kadar ikinci dünya savaşı sonucunda ortaya çıkan sosyo - ekonomik koşullar ve müzikal tahvil süreci etkili olmakla beraber, tetikleyici rolleri bulunan müzisyenler arasında başı saksofoncu Charlie Parker önemli bir role sahiptir. Yanı sıra, trompetçi Dizzy Gillespie ve Gitaracı Charlie Christian 'ın da aralarında yer aldığı müzisyenler, armoni genişletmesi ve basmakalıp swing salınımını bozmaları ve parçalara bölünmüş, kolayca içine girilemeyen bir müzik yaratmışlardır (Fordham, 1995: 28, 29).

Cazın swing döneminde halkı kucaklamasına rağmen, bebop bu konuda çok başarı kaydedememiştir. 1940'ların önde gelen müzisyenleri dâhi kendilerini aşağılanmış olarak hissetmişler ve bebopun müzikal dinamikleri Louşs Armstrong'un bile ender eleştirelinden birisine konu olmuş ve Armstrong, bu müziğin tuhaf akorlar tayin ettiğini ifade edilerek, akılda kalıcı bir melodisinin olmadığını ve dans dâhi edilemediğini belirtmiştir. Ne var ki bebop, aradan geçen 50 yıla rağmen, yadırganmadan dinlenmeye devam etmektedir (Fordham, 1995: 30).

Bebop, her ne kadar geçmişten kopuk gibi gözükse de, bazı kalıplardan elbette yararlanmış ve ekseriyetle swing müzikal dinamikleriyle oturan özelliklere de sahip

olmuştur. Bebop'ta bas davulun kesintisiz kullanımı tarihe karışmış ve akorlar üzerine kurulmuş doğaçlamalar yer verilmiş ve en çok başvurulan akor kalıpları itibariyle, blues ve I Got Rhythm gibi, sekiz barlık bir karşıt melodi ihtiva eden 32 barlık bir pop şarkısının armonik bakımından zenginleştirilmiş hâli olarak ortaya çıkmıştır. Dönemin ünlü bir müzisyeni Charlie Yardbird Parker bile, bebopun geleceğini tam olarak öngöremeyecek ve dönemin müzisyenlerinin her biri modern cazın doğmasına katkıda bulunan isimler olarak ortaya çıkacaklardı (Fordham, 1995: 30).

Bebop'un caza olan katkısı özellikle ritmik unsurlarından kaynaklansa da bop, bir hareket olarak geliştikçe, davulculuğunu da cazın derinliklerinde akıp giderek konuşan, çok yönlü bir vehçe almaya başlamıştır. Ad olarak yerleşmesinde Clarke'nin bir araya getirdiği asıl topluluğun etkisi çok olmakla beraber, bebop ya da önceki hali olan rebop bu yeni taşkın vurgulu müziğe uymaya başlamıştır. Solistler, sololarına ya çok erken ya da çok geç girmekle beraber, nota dizinin bile farkında olmamışlardır. Swingte, akor değişikliğinin yapılacağı an veya cümleler içerisindeki önemli notalar, genellikle geleneksel güçlü vuruşlara rastlanmıştır. Bebop ise bu geleneği tamamıyla tersine çevirerek, geçişlerde zayıf ve alışılmadık vuruşları kullanmıştır. Bebop zaman içerisinde doğaçlamanın yeni dili hâline gelmeye başlamıştır. (Fordham, 1995: 30, 31, 32).

Dönemin sosyo ekonomik koşullarının da bir getirisi olarak, kayıt yasağının ortadan kalkmasının akabinde, swingi de etkisini almakla beraber, yasak kalıp bebop tüm haşmetiyle yeniden ortaya çıkmış ve büyük bir şok yaşanmıştır. Charlie Parker ve ve Max Roach'ın yanı sıra 1944'te aralarında Dizzy Gşllens'in de yer aldığı Coleman Hawkins'in de yer aldığı orkestra kayıtları, kayıt lietlerine girmeye başlamıştır. Bebop, müzikal ve sosyal bir devrim olarak, cazın tınısı ile birlikte, gençliğin gündelik dilini ve eğilimlerini birleştirmiştir. Bu durumun oluşmasında Paker kadar, kurduğu Latin Amerika danslarını kucaklayan ve cazın kökleriyle buluşmasını sağlayan Dizzy Gillesope'nin de büyük bir önemi bulunmaktadır (Fordham, 1995: 32, 33).

1930'ların swing, 40'ların bebop dönemi olmasıyla beraber, Caz, 1950'lerden itibaren parçalanmaya başlamıştır. 50'lerde swingin alabora olması ve akabinde ikamesi olarak mainstream olarak yeniden su yüzüne çıkmıştır. Yanı sıra bebopun funkleşmesi ve onun hard popa devşirilmesine ya da bilakis yumuşayarak cool caz olmasına ve nihayetinde

modalizme doğru kaymasına zemin hazırlamıştır. Bu durum, cazın bir cenahta özgür formdaki insan sesine yaslı diğer cenahta ise beyaz country müziği ile kentli ririmleri ve bluesu içinde barındıran rock n roll ihtiva eden bir ikiliğe dönüşmeye başlamıştır. Bu gelişmeler, her ne kadar cazın bölük pörçük olmasına dönük bir zemin hazırladığı düşünülse de, bir diğer taraftan zenginleşmesine kaynaklık sağlayacak bir ortam hazırlamıştır (Fordham, 1995: 34, 35).

60'ların başında özgür müzik ya da New Thing olarak adlandırılan bir müzik türü ortaya çıkmıştır. Müzisyenler ise bu müziği sevenler ve karşı olanlar olarak ikiye tasniflemiştir. Ne var ki, bu yeni akımdan haz etmeyen bir müzisyen olarak Miles Davis dâhi, 1960-1965 arası topluluklarını serbest bırakmıştır. ABD'de süren insan hakları savaşımı tırmanmış, bitmek bilmeyen Vietnam Savaşı müziğin, protesto, ortak inançlar coşku ve hatta teselli amacıyla kullanılabileceğini göstermiştir. Özgür caz, başta Ornette Coleman ve John Coltrane gibi çok önemli müzisyenlerin dillerini pekiştirdiyse de, fazla popüler olmamıştır. Gençler, rock ve soul müzikle ilgilenmiş ve fusion uç vermeye başlamıştır (Fordham, 1995: 34, 35).

50'li yılların sonundan itibaren cazın, hususiyetle Ornette Coleman'ın yapıtları vesilesiyle, yeni bir paradigmaya kavuşması, aynı zamanda, cazın bebop'tan sonra yeni bir anlayışa devşirileceğinin de ispatı olarak ortaya çıkmakla beraber, halefi pozisyonundaki müzisyenlerin hiçbirisi bu yeni akımda onun kadar başarı sağlayamamıştır. Bu minvalde, Miles Davis cazın kendine özgü tenorcularından John Coltrane ve şiirsel piyanist Bill Evansla King of Blue' da bir araya geliş, alışılmış kalıpların ötesinde bop'tan ayrıksı bir müzik tavrıyla ve özellikle de trompetin şan gibi kullanıldığı ve trans hâline getiren bir müziğin ortaya çıkışına sebebiyet vermiştir. Colemanın yanı sıra halefi pozisyonundaki şefler besteci olarak Gunther Schuller ve Leonard Bernstein ve Modern Caz maestrosu Dörtlüsünün John Lewis gibi isimler de yirminci yüzyıl müziğinde yeni bir güç olarak ortaya çıkmaya başlamıştır (Fordham, 1995: 42).

Free caz, Amerika'daki insan hareketleriyle beraber patlamakla birlikte, bu dönemde, özellikle siyah müzisyenlerin beyaz müzisyenlerin egemenliği altına giren eğlence sektörlerine bir başkaldırı biçimi olarak bu durum, Archie Shepp ve Max Roach gibi müzisyenlerin de ortaya koydukları müzik yapıtları ve albümleriyle de bu harekete,

müzik dalındaki birçok insanla da birlikte payanda vermişlerdir (Fordham, 1995: 42, 43).

Cool caz, bütün sükunetine rağmen, dansa uzak bir form olarak durmamış ve büyük saksafoncu Stan Getz, bir grup Brezilyalı müzisyenle bir araya gelerek baştan çıkarıcı Bossa Nova çılgınlığını başlatmıştır. Öte yandan, 60'ların ortalarındaki rock gençliği caz dinleyerek büyümesine rağmen, artık bir değişikliğe olan reform ihtiyacı ve ABD'de süregelen ırk ayrımı ve bitmek bilmeyen Vietnam savaşı da gençlerin huzursuzluğunu epeyce artırmıştır. (Fordham: 1995: 44).

Rock'ın 60'larda ve 70'lerdeki yaratıcı dönemden geçişi, aynı kökten geldiği caz da dâhil olmak üzere, tüm dünya müziğini etkilemiş ve synthsizeler, elektirikli bas ve tuşlular, yaygın yükseltici kullanımı, 70'lerin başlarındaki rock eğilimli caz topluluklarının başlıca özellikleri olarak ön plana çıkmıştır. Birçok müzisyen ticari müziğin kalıplaşması ya da fusionun nüanslara uymayan yapısı yüzünden swing, bop, free gibi, diğer caz türlerine yönelmişlerdir. Genç müzisyenlerin caz, funk ve Latin müziğinin de derinlemesine harmanlamaları, fusionu biraz zorlamış ve yapma bir evreye itmiştir. Bop, canlılığı ile yeniden gündeme gelmiş ve gelişmeye başlayan dünya müziği kavramı ve caz ve caz dışı kültürleri kucaklayarak yeryüzü müziğini zenginleştirmiştir (Fordham, 1995: 46, 47).

2.2. Caz Müzik ve Türkiye

Türkiye'de caz müziğinin başlangıcından günümüze kadar evrildiği süreç içerisinde yerelden ulusala-ulusaldan yerele ve etnik arayışlar ön plana çıkmakla beraber, özgün kalıplardaki üretim çalışmaları da kendinden bahsettirmeyi başarmaktadır. Ham madde olarak Türk halk müziği veya klasik Türk müziği ezgilerinin kullanımı zaman içerisinde bahsi geçen caz müzik ile harmanlanıp Türkiye'de caz söylemi cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren varlığını göstermektedir. Gerek kendi özgünlüğü gerekse de armonik ve melodik yaklaşımlarıyla yerelden ortaya çıkan caz müziği, diğer müziklerle kolay kurulabilir etkileşimi bakımından, Türk müziği içerisinde de çeşitli yöntemlerle de irtibat içinde olmaktadır.

Türkiye'de caz müziği denilince aklımıza gelen ilk isimlerden birisi de Erdoğan Çaplı'dır. Çaplı, Ankara devlet konservatuvarında küçük yaşlardan itibaren keman ve

piyano dersleri alarak klasik müzik eğitimini tamamlamıştır. Araştırmacı ve farklı müziklere olan ilgisiyle dünya müzikleriyle de ilgilenmeye başlamış ve New York'ta bir albüm kaydetmiştir. 1940 yılında ise İsmet Sıral ile caz müziğinin Türkiye'deki ilk konserlerini vermeye başlamıştır. Daha sonraları ise Ankara Radyosu'nda görev yaparak "Daldan Dala" isimli program ile caz müziğinin yayılması ve gelişmesi için çaba sarf etmiştir. 1950'lerden sonra ABD'ye giderek çalışmalarına New York'ta devam eden Çaplı, 1957 yılında Amerikan radyolarında her pazar canlı konserler vererek Anadolu ezgilerini sınır dışı ülkelere duyurmayı başarmıştır. 1959 yılında Dot Records etiketiyle *Piano Pasha* isimli albüm, Çaplı'nın ilk albümü olarak kayıtlara geçerek, Türk ezgilerini caz stilleri ile harmanlayıp sentez bir çalımla ortaya koymuştur (<https://www.youtube.com/watch?v=ohJ38Es2P-c&t=1096s>).

Türk cazının önemli kilometre taşlarından bir diğer isim ise Muvaffak Falay'dır. Trompet sanatçısı olan Falay, ilk derslerini Erdoğan Çaplı'dan almıştır. Dizzy Gillespie Türkiye'ye geldiğinde Falay'ın elinde trompet görünce şaşırıldığını dile getirmiş ve Amerika'ya gittiğinde bir yazısında Miles Davis seviyesinde bir trompetçi ile karşılaştım diyerek, Falay'dan övgü ile bahsettiği rivayet edilmektedir. Falay, 1959'da İsveç'e giderek 15 yıl hiç dönmemiş ve sanatını orada icra etmiştir. Bu süre zarfında dünyaca ünlü Türk müzisyenlerimizden Okay Temiz, Falay ile tanışmak için İsveç'e gitmiş ve Sevda projesinin temelleri atılmıştır. Bu proje hammadde olarak halk müziğinden beslenen ve Türk caz müzisyenlerinin sentez müzik yaparak kurdukları önemli bir proje olarak karşımıza çıkmaktadır. 1972 yılında "Caprice Records" etiketiyle ortaya çıkan Sevda grubunun ilk albümü, gerek caz gerekse de Türk müziği ve sentez müzikseverlerin beğenisine sunulmuştur(<https://www.youtube.com/watch?v=ohJ38Es2P-c&t=1096s>).

Türkiye'nin ilk caz plağı Tuna Ötenel tarafından yapılmış olup, albümdeki bir eser dışındaki bütün besteler Ötenel'e aittir. "Jazz Semai" ismini taşıyan bu albüm Türkiye'nin ilk caz plağı olup, sentez stilde üretilen albüm Türkiye caz tarihi açısından oldukça önemlidir. Ötenel bir röportajında albümün çıkış noktasını şu sözlerle ifade etmektedir:

"Erol ağabey(Erol Pekcan) beni evine götürürdü, günlerce caz plakları dinlerdik. Sonra bir gün Erol ağabey bir plak çıkarttı , "Polish Jazz" , başka bir sefer "Spanish

Jazz” plağı... Bunları dinlerken “Turkish Jazz” neden olmasın diye düşünmeye başladık”(Akyol 2016, s.146).

Türkiye’deki caz müziği ve gelişim süreçlerinden söz ederken Erkan Oğur’dan da bahsetmemek gerekmektedir. Halk müziği motiflerini ustalıklı sazına aktaran Oğur, yenilikçi ve kendine has üslubuyla sentez müzik içerisinde adından sıkça bahsettirmektedir. Daha çok klasik, caz, rock, blues gibi müzikleri halk müziğiyle sentezleyen Oğur, kendi icadı olan perdesiz gitar ile halk müziği motiflerini sazına aktarmaktadır. 1996 yılında yayınlanan “Bir Ömürlük Misafir” albümü bahsi geçen çalışmanın en belirgin örneklerindedir. Daha sonra çıkarttığı “Anatolian Blues” ve “Telvin” albümleri Oğur’un Anadolu müziği ile caz müziği arasındaki bağı kuvvetlendiren çalışmalarındandır.

Caz gitarist olan Önder Focan 2005 yılında “Swing A La Turca” isimli bir çalışma ortaya koyarak çoğunluğu klasik Türk müziği eseri olan çalışmayı caz stilleri ile harmanlamıştır. Benzer bir çalışma ise kemençe sanatçısı Ahmet Kadri Rizeli ile caz sanatçısı olan Nail Yavuzoğlu tarafından yapılan “Jazz Alla Turca” isimli bir albüm yapılmıştır. Günümüze yaklaştıkça benzer türde birçok çalışma ile karşılaşmaktayız. Gerek caz icracılığı gerekse halk müziğinden beslenilerek ortaya çıkartılan caz sentez müzik çalışmalarını yapan birçok Türk müzisyen vardır. Bunlardan bazıları şu şekildedir: Aydın Esen-Anadolu Albümü, Bilal Karaman-Manouche A La Turca Albümü, Baki Duyarlar,Derya Türkan-Kemenjazz Albümü, Serhan Erkol-Motel ATM Albümü, Evrim Demirel Ensemble-Ada Albümü, Arfana Grubu-Anatolian Folk Jazz Impressions Albümü ve daha fazlası Türkiye’deki caz çalışmaları içerisinde sadece bazılarıdır.

Caz müziğinin doğaçlamaya yatkınlığı ve Türk müziğindeki taksim ve açış geleneği arasındaki ortak notla bu iki kültürü birbirine bağlayan temel etmenlerden birisi haline gelmektedir. Yapılan sentez müzik çalışmalarında gerek düzenleme gerekse kompozisyon yaklaşımları uyumsama içerisinde olmaları ön planda tutulmuştur. Türk müziğinde kullanılan ritmik unsurlar özellikle caz müzisyenlerinin hoşuna gitmiş ve bunu kullanmaktan çekinmemişlerdir. Ham madde olarak kullanılan Türk müziği ezgilerini varyasyon formu hâlinde kullanmışlardır ve bu temalar üzerine doğaçlamalar sıklıkla yapılmıştır.

Gerek Türk müziği gerekse de caz müziği her ne kadar farklı coğrafyalarda filizlenen müzikler olsa da, ortak nokta olarak belli başlı unsurlar çerçevesinde cumhuriyetin ilk yılları itibari ile bir paydada buluşmuşlardır. Türk müzisyenlerinin sentez müziklere merakı ve kendi içerisinde özgünlük arayışı, ülkemizdeki belli başlı çalışmaları ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Erdoğan Çaplı'dan başlayan çalışmalar günümüzde sayısız müzisyen tarafından somut projeler ile desteklenmektedir.

2.3. Klasik Müzikte Caz Müziğinin Kullanımı

Daniel Martin Feige (2016: 79, 80), caz ile klasik Avrupa merkezci müziğin kıyasına yönelik olarak katı kurallar çerçevesinde ortaya konacak bir yordamdan bahsetmenin mümkün olamayacağını vurgulamakla beraber, kontrasttaki vurgunun sanki cazda indirgenemez bireysellik tesirinin, Avrupa Sanat Müziği'ndeki yorumcunun anonim kurallar çerçevesine sıkıştırılamayacağını belirtmektedir. Ayrıca Faeige, bu farkın, ekseriyetle, bir sanatçının bahsi müzik geleneğindeki rolünün açık biçimde ifade edilmiş olduğunu belirtmektedir. Sidney Filkestein (2009: 24, 25), günümüz perspektifinden bir alımlamayla, cazın kategorisi ya da aidiyetine ilişkin sava ek olarak biraz da cazın tarihine dokundurduğu felsefi tabanlı bir nitelik göndermesiyle de oldukça enteresan bir bakış açısı sunmaktadır. Bu çerçevede, müzikte klasik ve popüler olmaya yaslı olarak ortaya çıkan kategorileşmenin, bildiğimiz Avrupa merkezci klasik müzik bestecilerinin her iki kategoride de vermiş olduğu üretimlerden de anlaşılabilirliğini vurgulayarak, bir müzik yapıtının büyüklüğünün ya da soylu oluşunun o müzik yapıtına verilen değerle hiç bir alakasının olmadığını savunmaktadır. Bu çerçevede, iyi müziğin, içinde yaşayan, düşünen, hisseden ve çevresindeki dünyayı keşfe duran bir beşerî varlık olarak ortaya koymakla beraber, kapsamına caz müziği de aldığı kötü müziği, anın gereksinimlerini geçmişteki formüllerini bulup çıkararak karşılamaya yeltenmesi ve yüzeysel bir yenilik görünümü kazandırmak için geçmişin müziğini sulandırıp karıştırdığını ifade etmektedir:

Caz terimi çok fazla müzik ürünü kapsar. Bunun çoğunluğu da kötü müziktir, tıpkı konservatuarlarımızdan döküleduran beste müziğimizin büyük bölümünün kötü müzik olması gibi. Böyle olmakla birlikte cazda, gerçek müziğin altın damarı bulunur; bu damarı, müzik aletini ellerinin, sesinin ve zihninin bir uzantısı sayan, müziği insan kardeşlerine seslendiği bir dil olarak benimseyen insanlar yaratır. Üstelik Cazın içerisindeki bu gerçek yaratı, Birleşik Devletler'de şimdiye kadar üretilen en önemli ve kalıcı müzik birikimini oluşturan görkemli bir üretdir. Gelecekte bizim çağımıza üzerinde durulacak bir avuç senfonik müzik, oda müziği ve opera yapıtımızın yanı sıra

işte bu müzikle saygı duyulacaktır. Cazın bu büyük birikiminin çoğunlukla okuma yazması olmayan müzikçiler ve aramızda en çok sömürülen insanlar tarafından yaratılmış olması, sonraki çağlar için zamanımızın müzik kültürünün çelişmelerini aydınlatan ilginç, açıklayıcı bir ışık oluşturması dışında hiç bir fark yaratmayacaktır.

Caz, 1920'lerden itibaren varlığını belirgin biçimde göstermeye başlamakla beraber, Avrupa geleneğinde besteler üreten müzisyenler de, cazdan esinlenme yoluyla besteler üretmeye başlamışlardır. Bu doğrultuda, Stravinsky, 1918'de Ragtime başlıklı yapıtını repertuvara kazandırmakla beraber, 1923'te Fransız besteci Darius Milhaud, "Creation du Monte-Dünyanın Yaratılışı" başlıklı siyah balesini caz esinlenmesiyle bestelemiştir. Öte yandan, doğrudan caz etkisinde yazılmış eserler olarak görülmesi de, Beethoven'ın 1822 yılında tamamladığı Do minör (Op. 111) piyano sonatının varyasyonlarından bir tanesinde caz ritim ve cümlemelerine tesadüfi olarak yorumlanabilecek bir benzerlik kaydetmekle beraber, Debussy'nin Cake Walk ritimi işleyen "The Little Nigger"(Küçük Siyah, 1906) ve "Golliwogs"(1908) başlıklı piyano eserler de, cazın ne var ki başlangıç ivmeleriyle bağıntılı olabildikleri için doğrudan cazdan esinlenmiş yapıtlar olarak nitelendirilememektedir. Benzer durumda, George Gershwin'in 1924 yılında caz esinlenmesiyle piyano ve orkestra için yazılmış ilk senfonik eser olarak "Rhapsody in Blue"da, Broadway'in operete ve halk melodileri kanalıyla senfonik müziğe aktarılmasını naklettiğinden kaynaklı, caz müziğinin Avrupa müziği geleneğine eklemlenmiş formu olarak nitelenmemektedir (Mimaroglu, 2013, s. 58).

Ne var ki, cazı özellikle yanlış kaynaklardan tanımlarının etkisiyle caz esintili Avrupa müzikleri açısından ciddi bir meşru zemin kazanamayan bu bestecilerin dışında, cazı ciddi ölçüde inceleyerek akabinde Avrupa müziğine aktaran müzisyenler için 1954 yılında, İsviçreli besteci Rolf Liebermann'ın "Caz Band ve senfoni Orkestrası İçin Konçertosu daha ön plana çıkmaktadır (Mimaroglu, 2013, s. 59, 60).

60'ların free müzisyenleri, cazı bebopun sert kalıplarından kurtarmakla beraber, Avrupa müziğine de kayıtsız kalmamışlardır. Ne var ki, bu anlayıştan ayrık bir müzikal tavır olarak caz piyanist Cecil Taylor ve besteci ve saksofoncu Anthony Braxton'dan söz edilebiliyor olsa da, sadece Coltrane ve Coleman etkisinde kalmayarak John Cage ve Karheinz gibi modern müzik dehalarından da etkilenen bir müzisyenden bahsedebilmek mümkündür (Fordham, 1995: 43).

Bu çalışmalara ek olarak Türk bestecilerinden Cemal Reşit Rey'in 1960-1961 yılları arasında bestelediği "Bir İstanbul Türküsü Üzerine Çeşitlemeler" adlı çeşitlemesinde caz müziği unsurlarını ele aldığı gözlenmektedir. Yine Bülent Arel'in "Homage a Haydn" (Haydn'ın Anısına) adlı senfonisinde de caz unsurlarından beslenmektedir (Keseroğlu, 2005:86).

Caz, Avrupa müziğine kıyasla daha kısa tarihinde atonal melodilerden beslenildiği görülmektedir. Caz müziğinin neredeyse bütün formları incelendiğinde eser içerisindeki en az bir ölçü bu formdan beslenmektedir. Caz müziğinin çıkış noktasına baktığımızda, eğitim almamış müzisyenler tarafından icra edilmesi Avrupa müziğindeki atonal müzik kavramını bilmemesine dayandırılır ve bu müziğin doğasında olduğunu görülmektedir (Berendt, 2003:43). Yapı olarak bakıldığında müziklerle olan bağdaşım noktaları ve etkilenme süreçleri klasik müzik eğitimi almış müzisyenlerin ilgilerini çekmiştir. Böylelikle, gerek Avrupa müzik tarihi gerekse caz müziği içerisinde besteci ve müzisyenlerin somut çalışmaları ortaya çıkmıştır.

2.4. Klasik Müzikte Yerel Kaynakların Kullanımı ve Ulusal Müzikler

Yerellik, hem anlamının kastettiği belirli bir bölgeye ait mevzu bahis ve hem de küreselleşmenin yarattığı etkiler bakımından bu öze kazandırılan kisve esaslı düşünüldüğünde, günümüzde insanoğlunun dilinde pelesenk hâline gelmiş başlıca kavramlardan birisidir. Yerelin, belirli bir bölgeye, lokale ya da mahale özgül olması, aynı zamanda, o bölgeye ait özün ne kadar değiştiğini ya da taibatını ne ölçüde koruyabildiğine yönelik bir tartışmayı kavram açısından gündeme getirmemekle beraber, bölgenin sahip olduğu özelliklerin, diğer bölgelere kıyasla farklı yönlerinin bulunması, yerelliğe özgü en temel çekirdeği temsil etmektedir.

Yerelin, yerel ya da yerli olmaya dönük olarak başvurduğu en temel sistemin, "yerel bilgi sistemleri" ya da "geleneksel bilgi sistemi" olarak bilinen ve belirli bir topluluk içerisinde kuşaktan kuşağa aktararak geliştiği bilinmekle beraber, kazanımı, kullanımı ve aktarımı bağlamında küresel olmayıp, yerel ölçekte kalan, ancak, yerel topluluğun faaliyet gösterdiği, etkileşimde bulunduğu çevreyle ve o çevre içindeki deneyimlerle ilişkili olduğu anlaşılmaktadır (Emiroğlu ve Aydın, 2009, s. 907). Yerele dönük bu aktarım, her ne kadar sözlü gelenek itibarıyla bir sistemsel aktarıma dönüşse de, bir etkinlik türü olarak müziğin de yerel anlamda benzeri bir aktarıma olan başvurusu ve bu

başvuruyu yaparken de yerel yoluyla, gelenek, temsil ve aktarımcılar gibi belli başlı kavramlar üzerinden etkinlik gösterdiği de aşikârdır.

Müziğin, yerelliğe ait bu etkileşim alanı içerisindeki varlığı, değişen dünya konjonktürüne bağlı olarak ciddi değerlendirme süreçleri geçirse de, modern öncesi toplumlarda müziğin de içerisinde yer aldığı yerel sistemin, Anthony Smith'in de ideal-tiplendiği üzere, (1986: 69), özgürlükleri çeşitli sınırlamalara tabi kalmış (angarya, kölelik, gettolaşma, kast) ve en yakın büyük geleneklerden kolayca etkilenen yerel folk kültürü (yerli diller, efsaneler, kırsal gelenekler ve törenler, dans ve müzik, zanaatlar) ile bağlı köylerde ve küçük pazar niteliği olan kasabalarda yaşayan büyük bir köylü ve zanaatkâr kitlesi itibarıyla formlaştığı açıktır.

18. yüzyılın sonlarına değin, müzik, hünerli isimlerinin özellikle İtalyan ve Avusturyalılar da bu kapsama girmek suretiyle Almanlardan kazanılan enternasyonel ve kozmopolit bir müzik olarak kabul edilmiştir. Bu bağlamda, vokal müziğinde özellikle İtalyanlar, bir başka deyişle şarkının, Almanlar ise orkestral senfonik müzik olduğu kadar çalgı müziğinin de ustası olarak düşünülmüştür (Finkelstein, 1995: 18).

Ne var ki, dünyada özellikle devrim tarihi namına ortaya koyduğu öncü devlet yapısına sahip olması bakımından İngilizler, özellikle sanayi ve ticaret anlamında oldukça ilerlemiş olmaları, ilk kertede Alman ve İtalyanların sanata ve müziğe olan yoğun ilgisi, onun kendi üretim mekanizmalarını harekete geçirmekten daha çok, hâlihazırda sanatçıların ya da senfonilerin kendi ülkesine gelmesi konusunda bir tavır yeğlediğini söyleyebilmek mümkündür. Keza, Haydn'ın hünerlerini sergileme anlamında Londra'ya gitmeye çok heveskâr bir besteci olduğu bilinmektedir (Finkelstein, 1995: 18).

Ne var ki, Aydınlanma Çağı ve özellikle de 19 yüzyıl ulus-devlet inşalarının ortaya çıkmasıyla beraber, ulusların salt kendi kabuklarıyla örülü ve Anderson'un da kavramsallaştırdığı üzere (1995), "hayali cemaatler" tahayyülü dünya üzerinde yepyeni bir devlet anlayışının ortaya çıkmasını sağlayarak, modernitenin tesiriyle de beraber, yerel-uluslararası ikiliği üzerinden ulusal müzik kavrayışları ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Bu durum, aynı zamanda, ulusların müziksel manada temas noktalarını da kapsayan ve müziği teknikleme ve modelleme anlamında farklı yönelimlerin de doğduğu bir süreci tariflemektedir.

Kaplan'ın da belirttiği üzere (2008, s. 46), dünya devletleri arasındaki ilişkilerin çeşitlilik ve yoğunluk kazanması, iletişim ağının daha yaygın ve hızlı olması, ulusları ve bu doğrultuda kültürleri birbirlerine yakınlaştırmıştır. Bilim, teknoloji, ticaret ve ulaşım, devletin sınırları dışına çıkarak, zorunlu bir şekilde uluslararası uygulamalara dönüşmüş, sınırların genişlemesiyle, insanoğlunun kültürel sembollerin alışverişi hızlanmış, yerel-ulusal kültürde değişmelere yol açmıştır. Kültürel sembol etkileşimleri, küreselleşmenin hızını da artırmaktadır. İletişim ve bilgi teknolojilerinin gelişimiyle, medya bu süreci destekleyici bir rol üstlenmiştir.

Modernitenin, ulus-devletlerin, devrimlerin ve hızla gelişen bilişim teknolojilerinin etkisiyle beraber, müziğin de belirli bir yerel dağarcık içerisinde kalmayarak hızla dünyanın tüm bölgelerinde bir biçimde işitiliyor ya da yapılıyor olmasında hiç şüphesiz küreselleşmenin çok büyük tesiri bulunmaktadır. Nasıl ki, küreselleşmeyle ilgili olarak en çarpıcı problemin, Yetimin de vurguladığı üzere (2001, s. 131, 132), "kültürel homojenlik/bağdaşma" ve "kültürel heterojenlik/ayırışma" arasındaki gerilime yaslandığı açıktır.

Müziğin, her ne kadar yerelle ilgili olarak inşa ettiği bağlam, onun en merkeziyetçi başvuru sahası olsa da, özellikle de, yerellik konusunda azınlık ve diaspora toplulukları üzerinden de bir okuma yapılabilceği yönünde iddiası olan Schulze, Stokes, Campbell (2006: 20, 21), bu yöndeki düşüncelerini şöyle açığa kavuşturmaktadır:

Müziğin azınlığın ve diasporadaki topluluklarının yaşamında özellikle önemli bir rol oynaması gerçeği, hiç de tesadüf değildir. Müzik kolaylıkla kamusal alandan özel (ve dolayısıyla potansiyel olarak gizli) alana uzanan bir arakesit oluşturur. Radyo ve teyp, sa- yelerinde milliyetçi kültürel formların hakim kategorilerinin aşılabildiği veya önemsizleşebildiği ve kültürel bir dille söylersek, yaygın biçimde dağılmış toplulukları hareketli ve temas halinde tutabilen araçlar sağlarlar (Humeyni'nin konuşmalarının Paris'te yapı- lan ses kayıtlarının devrim öncesi İran'ında yaygın biçimde dolaşımda olması örneğinde olduğu gibi). Müzik, aynı zamanda, sözel söyleme verili kültürel formları yeniden anlamlandırarak veya alt üst edecek olağanüstü fırsatlar sağlayan çift anlamlı ve muğlak yorumlar getirir. Giderek küreselleşen kültürel ortamda, Batının Madonna ve Micheal Jackson gibi ikonları yerel kullanımın geniş ve yaratıcı çeşitliliği içine yerleştirilebilir.

Yerele olan başvuru hususunda klasik müzik cenahındaki hareketlenmelerin, özellikle de 19. yüzyıl ulus-devlet hareketleriyle beraber, ivmelendiği bilinmekte ve bu ivmelenmede devletlerin milliyetçi ideolojiye yaslanma manasında halk müziklerine olan başvurularının önemli bir paydayı oluşturduğu bilinmektedir. XIX. yüzyıl ulus-

devlet inşaatlarıyla beraber (Çek, İspanyol vb.), egemen roldeki Fransız, Alman ve İtalyan müziklerine karşı başlatılan karşı reflekslerin akabinde, günümüzde de dizisel sonrası uluslararası müzik hareketlerine de tepkiler başlamıştır. Söz gelimi, ulusal dillere dönüş, tekleştirici sistemlerden uzaklaşmak kadar, modernizmin temsil ettiği bireysellik ve seçkinciliği de yadsımamak gerekmektedir. Bu anlamda, yerele olan başvuru, sanat müziği esaslı müzikleri yeniden formlaştırarak, ona yeni bir çehre kazandırmak ona göndermeler yapmayı ve âdeta yerelle ilgili bağlamından onu koparan bir müdahaleyi andırmaktadır. Bu durum, halk müziği ve sanat müziği arasındaki diyaloga da benzemekle beraber, buradaki aslı mesele, halk müziğini uluslararası bir platforma taşıyabilmektir. Bu nakilin en belirgin örneklerinden birisini de caz müzikte görebilmek mümkündür (Vassusu: 49,50).

19. yüzyıl sonunda Alman Romantizminin de etkisiyle, müziğin belirli bir toprak parçasını çağrıştırması geleneğini ilk olarak Romantik akım fark etmiştir. Weber'in Alman yereline yaslanan ve popüler ezgiler kullanan Der Freischütz operası örneği Pandora'nın ulusalcılık kutusunun sonuna kadar açılmasına vesile olmuştur. Bu doğrultuda, her ülkenin kendi folklorünü ve halk müziğini kullanma istenci, başlangıçta Danimarka'da Gade, Norveç'te Grieg, Bohemya'da Smetana gibi ülkelerin akabinde Maceristan, Finlandiya, İspanya, Polonya ve daha birçok ülke bu geleneğe eklenmiştir (Coplan: 29).

Doğal ve demokratik ve insana karşı Romantik ilginin bir yan ürünü olan bu yeni ses, birçok Avupalı müzisyene bestecilik manasında bir özgürlük sahası yaratmış gibi görünmektedir. Ne var ki, müziği klişeleşmiş Alman kavrayışının dışında tutmaya çalışmak namına, müziksel malzemeyi ritim, melodi ya da armoni-yerel renkler çerçevesinde tutmak isteyen anlayışın tek başına yeterli olabileceği de zaman içerisinde geçerliliğini yitirmiştir. Bunun bir nevi çıkış yolunu Alman geleneğinin dışında tutmak isteyen birkaç besteci ise çıkış yolu olarak halk müziğine başvurulma yönünde tutumu bozmamakla beraber, batı müziğinin sonat formu, füg yapısı ve gelişim dönemleri gibi birçok anlayışın terk edilmesine yaslamıştır (Coplan: 30).

Bu anlayışı terk etme adına ilk girişimlerden birisini Rusya tarafından gerçekleştirilmiştir. Özellikle de, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, ulusal Rus müziğinde ulusalcılığa ait kuvvetli dramatik özelliğin yapıtaşlarını görebilmek mümkün olmuştur. Bu doğrultuda ulusal Rus müziğinin öncü aktörlerinden birisi olarak Glinka,

bu rolünü ortaya koymada çok da bilinçli bir karaktere sahip olmadığı anlaşılrsa da, formal yapı geleneğini bozmadan, ara sıra başvurduğu yerel renkler, genç besteciler üzerinde ekol oluşturacak bir mahiyette etki bırakmıştır (Coplan: 30).

Öyle ki, Japon besteci Toru Takemitsu'nun (1930-1996), klasik Avrupa merkezci müziğe olan ilgisi, zaman içerisinde şark müziklerini ve özellikle de kapsama alanına alan bir ilgiye evrilmekle beraber, bu iki farklı anlayışı bir araya getirme çabasıyla da bilinmektedir. Kaldı ki, yaklaşık 20 yıl Avrupa müziğiyle ilgilenen Takemitsu, shamisen ve biwa(ut türleri)nin yanı sıra shakuhachi (ney)e duyduğu ilgi ve bu çalgıların mikro ton olanakları, portamento ve vibrato renklerini koyarak 1960, 2da senfonik orkestraya karşı biwa ve shaku- hachi'yi koyarak November Steps'i (1967) yazmıştır. Takemitsu, 1973'te gene bu çalgılar ve orkestra için yazdığı Autumn adlı yapıtta, bu kez bunları orkestra kullanmış, ne var ki, 1979'dan sonra bu çalgıları kullanmasa da, üslubu bu izleri taşımıştır (Che vassusu: 50).

Yerel kaynakların kullanımı üzerine başvuru yapan bir diğer önemli müzisyen ise Part'tır. Part, öncelikle ezginin ön plan geçmesi hususunda sözü geçmekle beraber, yerellikten yararlanma pek ön planda olarak düşünülmemektedir. Öncelikle dinsel kaynaklara yönelmekle beraber, geniş manada Estonya müziğine yardımcı olarak başvuru yapmıştır (Che vassusu: 50, 51).

Yerel kaynakları hammadde olarak kullanan bir diğer müzik türü ise Türk müziğidir. Cumhuriyet dönemi müzik politikalarına bakıldığında çağdaş Türk müziğinin ulusal mecrada yer alabilmesi için Atatürk'ün isteği üzerine Türk Beşleri diye adlandırılan sanatçılardan Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar, Cemal Reşit Rey, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses devlet bursu ile müzik eğitimi için yurt dışına gönderilmişlerdir. Avrupa'da dönemin önemli müzik insanlarından teorik ve pratik dersler alıp geri döndüklerinde Türk müziğini çağdaşlaştırmak için çoksesli çalışmalar yapmışlardır. Bu süre içerisinde Paul Hindemith ve Bela Bartok gibi önemli müzik insanları Türkiye'de araştırma ve incelemeler yapmak üzere davet edilmiş, Cumhuriyet Dönemi'nde yerel kaynaklardan beslenilerek klasik müzik eğitimi önemsenmiştir.

Klasik müzik ve klasik gitar repertuarına bakıldığında Türk müziğinden beslenildiği son dönem çalışmalarında açıkça gözlemlenmektedir. (Kuyumcu, 2017; Sheriff, 2012; Kaya, 2014; Güzel, 1994; Daşer, 2007; Bozyiğit 2019; Tabak 2016; Güzel, 2003;

Özdağ, 2017). Akademik çalışmalar sonucunda ortaya çıkan bu ürünler gerek repertuar gerekse de akademik mecralarda adından sıkça bahsettirmeyi başarmıştır. Ülkemiz müzik çerçevesi içerisinde bu çalışmalar sonucunda Türk makam sistemindeki her melodi 12 eşit tampere sistemine uymasa da belli başlı makam dizileri bu düzenlemeler çerçevesinde ele alınmaya çalışılmıştır. Düzenlemeler sonucunda çalışmaların dünyanın farklı yerlerindeki müzisyenler tarafından gitar repertuarına Türk müziği motifli eserler kullanılarak dünya literatürüne girdiği görülmektedir (Kanneci, 2005: 49).

Klasik müziklerin yerel kaynaklardan beslenildiğini açıkça ortaya koyan akademik çalışmalar ve projeler Türk müziğinin dünya müziği olması yönünde atılan somut adımlardan bazılarıdır. Çalışmamız çerçevesinde, klasik gitarın ham madde olarak makamsal içerikli ezgilerden beslenilerek ortaya çıkartılmış bu düzenleme ve besteler her geçen gün önemini arttırmaktadır.

2.5. Swing

Kelime anlamı olarak salıncak, salınım, rotasyon ya da tekrar anlamına gelen swing, 20. yüzyılın başlarında kendinden önceki ve kendinden sonraki tüm akımlardan ciddi farklılıklar içeren müzik ve dans türlerindedir. Swing’te müzik kalıbı olarak sekizli nota kalıbı kullanılmakta olup ritimsel olarak diğer dönemlere nazaran daha çok hi-hat ve rahat ritimler bulunmaktadır.

Swing dönemin en belirgin özellikleri arasında Bigband denilen tipik olarak 12 - 19 müzisyenden oluşan, en çok beş saksafon, beş trombon, beş trompetin yanı sıra, bir klavyeli çalgı, bateri, gitardan oluşan bir ritim bölümünün yer aldığı orkestraların kurulmuş olmasıdır. Bu orkestralarda cazın erken dönemine denk gelen yıllarında banço ve tuba da yer almıştır. Çoğunlukla doğaçlanan ve çalınırken yaratılan daha küçük Jazzcombo’larının tersine, Bigband’ler son derece “uyarlanmış, düzenlenmiş” ve notaları kitap olarak hazırlanmış müzikler kullanılmaktadır (Finkelstein, 2009: 156).

Swing orkestraları arasında en iyileri Fletcher Henderson, Count Basie, Duke Ellington, Jimmie Lunceford ve Benny Goodman'ın liderlik ettikleri orkestralardır. Henderson ve Ellington orkestraları erken dönem caz ile swing arasında köprü olmuş ve aradaki boşluğu doldurmaktadır. Her ikisi müzisyen de 1920'lerin başlarında ortaya çıkmış ve zamanla büyüyüp gelişerek 1930’lu yılların sonunda ihtişamlı bir yapıya kavuşmuştur. Fletcher Henderson erken dönem cazındaki pek çok büyük isim ve swing döneminin

doğaçlama yapabilen önemli müzisyenleri 1920'lerin başından 1930'ların sonuna kadar Fletcher Henderson ile çalışmıştır. Bundan ötürü, Henderson orkestrası âdeta yıldızlar topluluğu orkestrası olarak da nitelendirilmektedir. Henderson'ın stili caz orkestraları içinde temel akım anlayışlarından birisidir. Ellington'ınki ise bir diğeridir. Aranjanlarında saksofonlarla bakır sazları âdeta 'kayıştıran' Henderson, 'blockvoice' tekniğini de mükemmelleştirmiştir. Burada melodik ses akor dizileri içindeki en üstteki sestir ve akordaki her nota başka bir enstrüman ya da enstrüman grubu tarafından çalınmaktadır. Hat armonize değilse kalın/yoğun bir ses elde edilebilmektedir(<https://www.wikizeroo.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvU3dpbmdfKG0lQzMIQkN6aWspI0TDtm5lbWluX8OWbmRlX0dlbGVuX8Swc2ltbGVyaQ>).

Ünlü müzik ve felsefe yazarı Joachim Ernst Berendt 1953 yılında ilk baskısı yapılan ve halen dünyanın en çok satan müzik kitabı ünvanını taşıyan meşhur eseri “Caz Kitabı”nda değındiğı caz müziğın dönemlerine dair sıralamasına göre swing tamda ortada yer almaktadır (Berendt, 2003: 2).

Joachim E. Berendt'e göre caz müziğın dönemleri şu şekildedir:

1. 1890'lar- Ragtime
2. 1900'ler- New Orleans
3. 1910'lar- Dixieland
4. 1920'ler- Chicago
5. 1930'lar- Swing
6. 1940'lar- Be-Bop
7. 1950'ler- Cool, Hard Bop
8. 1960'lar- Avant-Garde / FreeJazz
9. 1970'ler
10. 1980'ler.

Bu açıdan baktığımızda, 1920’li yılların sonu ile 1930’lu yılların sonu arasında icra edilen ve kendinden önceki ve sonraki tüm dönemlerden ciddi farklılıklar gösteren zaman zaman caz müzisyenleri arasında yol ayrımına sebep olan sosyolojik olarak caz müziğinin geniş kitlelerce kabul görmesinde, caz müziğinin dans, sahne sanatları, kostüm gibi öğelerle ortak sergilenmesine olanak sağlayan döneme, zamana, sürece swing yılları denilmektedir. Tabi burada belirtmek gerekir ki her ne kadar bir çok otorite tarafından 1930’lu yılların sonu swingin bitişi olarak nitelendirilse dahi 1940 yılların ortalarına kadar icra edilen müziklerde swing etkilerini görmemiz mümkündür. Ayrıca başlangıç yıllarının da ondan bir önceki dönem olan Chicago’nun sonları olarak söylememiz yine mümkün olacaktır. Burada dönemsel olarak 1920 ve 1930’lu yılların sonunu tanımlamamızdaki en büyük etken bu dönemleri ortaya koyan Joachim Ernst Berendt’i referans almamız ve swingin en faal yıllarına odaklanmamız olmuştur.

Tarihsel olarak baktığımızda swingin ortaya çıktığı yıllar, 1. Dünya Savaşı’nın hemen sonrasındaki savaş sonrası sükûnet dönemi olarak görülse de 1929 yılında yaşanan büyük ekonomik buhran ve menkul değerler borsasının çökmesi ile sonuçlanan işsizlik ve yoksulluk süreçlerine de denk gelmektedir. Aslında, dünya genelinde hâkim olan psikolojik ve ekonomik durumların tamamı Amerika kıtasında da hakimdir. Bu açıdan bakıldığında dönemsel yaşanan ekonomik, siyasal gelişmelerin elbette ki müziğe ve sanata yansması da kaçınılmaz olacaktır. Fakat, iyi incelendiğinde swing kendi dönemine yaşattığı hissiyat ve oluşturduğu psikolojik ambiyansla bu fikri, bu yargıyı ters yüz etmektedir.

1920’li yılların başlarında vücut bulan Chicago akımı caz müziğin kırsal alandan sıyrılarak kente doğru açılmasına, iki farklı ekonomik yapının daha fazla temas kurmasına ve kültürel, teknolojik, bilimsel açılardan daha fazla kaynaşmaya kapı açmıştır. Swing ise Chicago’dan aldığı bu mirası yukarıda bahsettiğimiz bigband’ler aracılığı ile zirveye ulaştırmıştır. Bu yüzden yukarıda değindiğimiz gibi her ne kadar 1930’lu yıllar dünyanın ekonomik olarak çöktüğü birçok ülkenin savaşın yaralarını saramadığı yıllar olsa da Amerika kıtası swing sayesinde kalabalık orkestralar aracılığı ile hareketli bir döneme girmiştir. Bu açıdan bakıldığında swing birçok müzisyenin kent hayatı içerisinde yer almasına, buranın görünürlüğünü kullanmasına, orkestra sayısındaki artış ve orkestraların kalabalık olması dolayısı ile birçok müzisyenin ekonomik kaygılarından sıyrılmasına olanak sağlamıştır.

Yukarıda saydığımız artılara ek olarak swing ritmsel açıdan farklı kalıplar ile icra edilmesi ve kalabalık orkestraların kurulmasına bağlı olarak geniş eğlence yerlerinde geniş kitlesel katılımların organize edildiği davetlerin verilmesine ve yapılan müziğe özel figürlerin ortaya çıktığı aynı döneme denk gelen ve aynı isimle anılan dans türünün doğmasına sebep olmuştur. Tabi müzik ve dansın ortak ilerleyişi dönemin kostümlerine kadar uzamış ve orkestra dans ve kostüm üçlemesi ile eğlence geceleri düzenlenmeye başlamıştır. Bu özelliği ile swing, caz müziğin ilk defa işitsel ve görsel olarak bir bütün şeklinde sunulmasına ve Chicago ile başlayan kent sürecinin zirveye ulaşmasına ve cazın en çok konuşulan dönemini yaşamasına olanak sağlamıştır.

Tüm bu gelişmelere bağlı olarak, Jitterbug denilen 1940'lı yıllarda özellikle swing müziği ile yapılan çok hızlı ve hareketli bir dans veya bu dansa düşkün kişileri tanımlayan yine giriş bölümünde bahsettiğimiz swing döneminde yaygınlaşan kalabalık orkestraları tanımlayan bigband, yada küçük caz topluluğunda solistlerin ya da bigband cazındaki bakır ya da tahta üflemeli çalgı gruplarının, bazen ileriye bazen de geriye doğru seslendirdikleri, durmadan tekrarlanan kısa müzik cümlelerinin genellikle iki ila dört ölçü uzunluğundaki ritmik karakteri öne çıkmasıyla birlikte çarpıcı melodik nitelik taşımayan riff gibi terimler kullanılmaya başlanmış ya da dönemim gerekliliklerinden dolayı türetilmiştir (Finkelstein, 2009: 156-164).

Yukarıda karakteristik özellikleri ile tarihsel olarak gelişim süreci ve üstlendiği misyona değinmeye çalıştığımız orkestraların altın çağı olarak nitelendirilen swing döneminin son bulması 1940'lı yılların ortalarına kadar uzansa da 1930'yılların sonunda aslında aktif durumunu yitirmiştir. Diğer tüm dönemlerden ayrılan ve kendine has ciddi farklılıklar içeren bu tarzın sona ermesinin nedenlerinin başına caz müziğinin gelişimine katkı sunmadığını düşünen dönemin önemli müzisyenlerinin oluşunu koyabiliriz. Zira müziğin kalabalık orkestralar ile icra edilmesi, çalınacak eserlerin yazılı aranjmanlar ile sergilenmesine buna bağlı olarak solo çalımının ve enstrümanlara bırakılan doğaçlamaların azalmasına sebep olmuştur. Bunun yanında yapısı gereği tekrarlanan ritimsel ve armonik yapıların olması da yine müzisyenler üzerinde olumsuz etkiler meydana getirmiştir. Ayrıca kalabalık orkestralar, dans gruplarının çıkması, kıyafet gibi faktörlerin önemli hale gelmesi nedenlerinden dolayı gerçekleştirilen icralar sanatsal endişelerden sıyrılarak yerini ticari kaygılara bırakmıştır. Bu yaklaşımlar sebebiyle swing, caz müziğinin gelişimini durduran, hatta doğaçlama içermemesi sebebiyle bazı

sanatçılar tarafından caz olarak dahi nitelendirilmeyen bir tür olarak anılmaya başlamıştır. Swing müziği tüm bu nedenlerden dolayı, yerini yavaş yavaş Be-Bop tarzına devrederek son bulmuştur.

2.6. Avangart

Fransızca kökenli bir kelime olan avangart, karşımıza önde giden, öncü hatta bazen askeri bir terim olarak öncü birlik anlamları ile çıkmaktadır. Açıklayıcı olması ve genel fikir vermesi açısından avangart teriminin tam anlamının içeriği önem arz etmektedir. Zira, buradaki öncülük sanatın birçok alanına sirayet etmiş ve 20. yüzyılın sanatsal ilerleyişinin şekillenmesine neden olmuştur. Bu bağlamda, sözlük anlamı öncü veya önde giden olarak yazılsa da, avangart akım deneysel arayışların vücut bulduğu yapılmamışın yapılması denenmesi, yenilikçilik anlamlarında zihinlerimize yer etmiştir. Zaten tam bu anlama yakışır eserlerin çıktığı bu sürece avangart dönem, bu yönde yapılan çalışmaların bütününe ise avangart akım denilmektedir.

Tarihsel sürecine baktığımızda, avangart kelimesinin sanatsal içerikte ilk kullanımları 1800' yılların ortalarına kadar gitmekte olsa da avangart akımının en çok konuşulduğu vücut bulduğu yıllar 1945 ve 1970 li yıllar arası olarak nitelendirilebilir. Yani, ikinci dünya savaşı sonrası 25 yıllık süreçte avangart akım en popüler dönemini yaşamıştır ki bu durum mimariden, müziğe, gastronomiden moda, resimden heykelle kadar birçok alana yansımıştır. Konumuzu direk ilgilendirmesi açısından belirtmek gerekir ki avangart akımın bu 25 yıllık sürecinden sonraki dönemlerdeki durumu müzikte durgun stabil kalsa da, diğer alanlarda hatta özellikle mimaride aynı hızla devam etmektedir. Savaş sonrası yıllarda avangart akımda daha çok fiili işlerin yapılması ve hemen hemen hayata dair tüm noktalara sirayet etmesi aslında mevcut sisteme bir başkaldırı, bir tepki anlamı taşıdığı için yeni alternatiflerin sunulmasına da yardımcı olmuş olup bu yönüyle hem felsefi hem de belki diğer akımlara nazaran daha politik bir misyon üstlenmiştir.

Yukarıda açıklanan nedenlerden dolayı, avangart akım, aslında 20. yüzyılın toplumsal yaşamında değişimler çağına kapı açmış, günümüz tarzının temellerini oluşturmuştur. Müzikte avangart yaklaşımların ilk öncüleri ise Stockhausen, Ligeti, Berio, Nono, Maderna, Lutoslavski, Penderecki gibi önemli isimler olmuştur. Müzikal anlamda deneysel yaklaşımları hayal gücünün sınırlarını zorlayarak avangart akıma katkısı ile ün kazanan en önemli isim şüphesiz John Cage olmalıdır. Birkaç örnek vermek gerekirse,

John Cage her yönüyle değişik müzik deneyimlerinin peşinden koşmasıyla, vida ve fındık gibi malzemelerle hazırladığı piyanosuyla, sıradaki notayı attığı zara, yıldız haritalarına ya da bilgisayardan türetilmiş sayılara göre şans eseri belirlemesiyle, David Tudor ve Merce Cunningham ile yaptığı işbirlikleriyle, ses bantları ve radyolarla yaptığı performanslarla ve gerçekleşen ve gerçekleşmeyen gösterileriyle, kendisinin de söylediği üzere, esasında avangarttan ziyade “deneysel müzisyen” tanımına hizmet etmiştir. Cage’in yazdığı yazılar, söylemleri ve gösterilerinin barındırdığı sembolik düzlem, her zaman en az müziği kadar ilgi çekmiştir (<http://www.sanatblog.com/john-cage-tabulari-yikan-mucit-muzisyen/>).

Caz müziğinde avangart akımın yer bulması ise hâlâ tartışmalı bir başlık olarak gündemimizde bulunmaktadır. Zira, avangart caz olarak tanımlayabileceğimiz tek dönem olan serbest caz dönemi, Joachim Ernst Berendt’in “Caz Kitabı” nda değindiği caz müziğin dönemleri bölümünde her ne kadar avangart akımın en çok faal olduğu 1960’lı yıllara denk gelmiş olsa da free yani serbest caz ile avangart cazın farklı olduğu, bu dönemde icra edilen free caz yaklaşımlarının avangart olmadığı söylenmektedir. Ne yazık ki, 1960’lı yıllarda icra edilen bu çalışmalarını çıkaracak olursak avangart caz olarak elimizde başka bir doküman kalmamaktadır. Belki de tam bu nedenden dolayı, Joachim Ernst Berendt 1960’lı yıllara sadece avangart ya da sadece free caz dememiş “Avant-Garde / FreeJazz” şeklinde belirterek bu tartışmaların dışında kalmayı seçmiştir.

2.7. Walking Bass

Walking bas metodu, caz müzikte kullanılan akor ve gamların analiz edilerek düzenli ritmik ilerleyişine dayanan bir çalım şeklidir. 920’lerin sonlarında kullanılan bazı tekniklerin evrilmesi ile oluşmuş ve 1930’lu yılların ortalarında genel hatlarıyla gün yüzüne çıkmıştır. Walkingbass metodunun iyi icra edilmesi için, en temel kural iyi bir bas yürüyüşüne sahip olmasıdır. İyi bir bas yürüyüşünün iki temel amacı olmalıdır. Bunlardan birincisi, çalınan mevcut akorun ana hatlarının dinleyiciye hissettirilmesi, ikinci adım da ise bir sonraki akora yapılacak yaklaşım. Bu iki unsur, iyi bir şekilde örüldüğünde yani çalınan akora dair analiz iyi yapıp bu analiz ritimsel ilerleyişle desteklendikten sonra bir sonraki akora yapılan doğru yaklaşım seslerinin basılması bu metodu cazip kılan ve çalımına yönlendiren en önemli unsurlardır. Bu metod, akorlar arası küçük geçiş notalarını genel olarak eşit süre ve eşit yoğunluğa sahip notalar

kullanılmakta ve bu metodun önemli icracıları arasında Jimmy Blanton, Ray Brown, Ron Carter ve Charlie Mingus sayılmaktadır (<https://www.fundamental-changes.com/walking-bass-line/>).



3. YÖNTEM

Bu çalışma, nitel bir desene sahiptir. Tezde de sıklıkla vurgulanacağı üzere, araştırma yerine çalışma ifadesinin tercih edilmesinde, tez sahibinin klasik gitar için bir repertuar örneği olması bakımından, Türk halk müziği ezgilerinin kaynak/hammadde olarak esas alındığı bir model ortaya koyma çabasının etkisi büyüktür. Bu doğrultuda, ilk kertede, ilgili problem durumu ve buna yaslı çalışma sorusunun belirlenmesinin akabinde, çalışmanın amaç, sınırlılıklar ve önemine binaen, giriş mahiyetinde akademik bir bağlam ortaya konulmuştur. Daha sonra ise çalışma bulgularını yapılandırmak niyetiyle, literatür taraması, uzman görüşleri ve içerik analizlerine yaslı veri toplama teknikleri, çalışma modelinin ortaya konulmasındaki en temel bilimsel araştırma basamaklarını temsil etmiştir.

Çalışmanın veri toplamaya yönelik ilk basamağı ilgili literatür derlemesidir. Bu derlemenin, çalışmanın hem kavramsal çerçevesi hem ilgili literatür değerlendirmesi ve hem de bulgulara yönelik sağlayacağı katkı bakımından önem taşıdığı düşünülmektedir. Bu çerçevede, Glesne (2012: 42), ilgili literatürün çalışma tasarılarının, hâlihazır bulguların ve kuramların ötesine geçebilmesine ve bu manada çalışmanın alana yönelik katma değerinin ortaya koyulması bakımından çarpıcı bir rolünün olduğunu vurgulamakla beraber, günümüzdeki birçok çalışmada literatürün çalışma boyunca ve verilerin toplanılmadan evvel detaylı biçimde tarandığını ifade etmektedir. Yanı sıra, çalışmanın kavramsal çerçevesinde caz müzik, klasik müzik, caz müziği Türkiye durumu ve caz stil, form ve türlerine yönelik inşa edilen literatür yapılandırılmasında, araştırmacının bahis sanatçı ve caz müzik denemelerine ilişkin birikimleri de değerlendirilmiştir.

Çalışmada ikinci olarak bahsedilmesi gereken veri toplama tekniği ise uzman görüşleridir. Uzman görüşleri, Yıldırım ve Şimşek'in de (2018, s. 269) belirttiği üzere, çalışılan olgu ya da olay hakkında yekpare bir şablon oluşturabilmek için, çalışmacının

topladığı verileri ve buna bağlı olarak sonuçlarını bir nevi onaylanmasına destek olacak bir ek yöntem olarak düşünülmüştür. Bu bağlamda, uzman görüşlerine çalışma kapsamında iki kez başvurulmuştur. Bunlardan ilki, eserlerinin tayin edilmesi aşamasında gerçekleşmiştir. Bu anlamda, klasik gitar eğitimine resmî olarak yer vermelerinin yanı sıra ülkemize özgü müzikal referanslara yaslı eserler/düzenlemelerin Türkiye’de konservatuvar, müzik eğitimi ana bilim dalları ve güzel sanatlar fakültelerine bağlı müzik ile ilgili birimlerdeki eğitim müfredatlarında göre tercih ediliyor olması, tez sahibini bu 3 farklı kurum örneğinden birer temsilci gitar öğretim elemanının görüşüne başvurmaya sevk etmiştir. Bu tayinlerde, Türk halk müziği repertuarından bir esas alınmakla birlikte ilk danışılan hocadan hiçbir kriter gözetmeksizin bir türkü istenmiştir. İlk hoca türküyü önerdikten sonra ikinci hoca ile iletişime geçilip ilk hocanın önerdiği türkü söylenip farklı bir makam ve yöre şartı ile ikinci türkü belirlenmiştir. Son olarak üçüncü hoca ile iletişime geçilip ilk iki hocanın belirlemiş olduğu türküler söylenip farklı bir makam ve yöre şartı olarak üçüncü türkünün tayini gerçekleştirilmiştir. Türküleri belirleyecek öğretim elemanlarının Doktor/Sanatta Yeterlilik ünvanına sahip olması göz önünde tutularak, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı’ndan öğretim üyesi Doç. Sinan Erşahin’den “Zülûf Dökülmüş Yüze”, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı öğretim üyesi Doç. Dr. Ali Erim’den “Bin Cefalar Etsen Almam Üstüne” ve Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü araştırma görevlisi Dr. Engin Özyürük’ten “İğdırın Al Alması” eserlerinin düzenlenmesine yönelik bir motivasyon alınmıştır.

Araştırmanın üçüncü aşamasında ise uzman görüşleriyle elde edilen türkülere yönelik bir içerik analizi gerçekleştirilmiştir. İçerik analizi, en temelde Şimşek ve Hasan’ın da (2018, s. 242) belirttiği üzere, “birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve bunları okuyucunun anlayacağı bir biçimde düzenleyerek yorumlamaktır.” Bu amaçla, eserlerin makam, ölçü/usul, ses genişliği, seyir, form/biçim özelliklerine yönelik analizler yapılmıştır. Böylece, 3 adet Türk halk müziği eseri, caz armonik alt yapısına yönelik bir modellemeye tabi tutularak, düzenlemeler hazır hâle getirilmiştir (Türk halk müziği eserlerinin orijinal notaları için Bkz. EK 4, EK 5, EK 6).

Çalışmanın sahibi, eğitimsel altyapısı bakımından caz müziği besteciliği çerçevesine sahip değildir. Bu bakımdan, eser modellendirmelerinde sıkı bir caz besteciliği ya da arançörlüğü iddiası taşınmamakla beraber, düzenlemeler, birer deneme esasında meydana getirilmeye çalışılmıştır. Düzenlemeler yapılırken, çalışmacının, aynı zamanda bir klasik gitar icracısı olmasından ötürü, gitar icrası bakımından organik tekniğe sahip düzenlemelerin oluşturulmasına özen gösterilmiştir. Çalışma içerisinde türküler düzenlenirken olabildiğince melodik yapının bozulmamasına sadık kalınmaya çalışılmıştır. Bazı yerlerde gerek gitar tekniğinin yetersiz kalması gerekse duyum açısından caz hissiyatını daha kuvvetli kılmak için melodik yapının bozulmasına izin verilmiştir.

Uzman görüşlerine başvurulmuş bir diğer aşama ise bahis düzenlemelerin belirlenmesi ile gerçekleşmiştir. Bu aşamada da, öğretim elemanlarının yine Dr. ünvanına sahip olmalarına özen gösterilmiştir. Eserlerin caz esaslı bir modellemeye tabi tutulmasından ötürü, uzman görüşü alınan öğretim elemanlarından bir tanesinin uzmanlık alanı caz müzik armonisi ve eşliklemeleri olmasına dikkat edilmiş ve Necmettin Erbakan Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Piyano ve Gitar Anasanat Dalı öğretim üyesi Doç. Dr. Murat Devrim Babacan'dan düzenlemelere yönelik revizyon alınmıştır (Uzman raporu için Bkz. EK 3). Diğer uzmanlar ise Munzur Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü gitar öğretim elemanı Dr. Öğretim Üyesi Göktürk Erdoğan ve Harran Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı gitar öğretim üyesi Cihan Tabak olarak belirlenmiş ve yine düzenlemelere özgü revizyon alınarak, ihtiyaç duyulduğu ölçüde birtakım düzeltmeler yapılmıştır (Uzman raporları için Bkz. EK 1 ve EK 2). Düzenlemeler için uzman görüşüne başvurulması ve gerektiğinde de revizyon alınmasındaki temel gerekçe, modellemeyi olabilecek en doğru biçimiyle tasarlayabilmektir (Düzenlemeler için Bkz. EK 7, EK 8, EK 9).

İçerik analizine yönelik bir diğer başvuru ise düzenlemelerin uzman görüşleri desteğiyle belirlenmesinin akabinde gerçekleşmiştir. Bu doğrultuda, düzenlemeler yapılandırılırken benimsenen armoni analizlerin yanı sıra eserlerin icrası bakımından öne çıkan teknik altyapıya dönük içerik analizleri de gerçekleştirilmiştir. Düzenlemelerin armonik analizi yapılırken, tekrara düşmemek ve içerik olarak konudan uzaklaşmamak adına, birbirine benzer özellik taşıyan ölçüler analiz edilmemiştir.



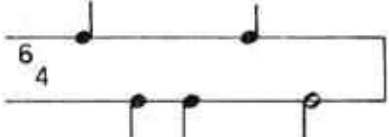
Teknik analizler bakımından ise klasik gitarda sık kullanılan tekniklerin yanı sıra sık kullanılmayan, ancak, düzenlemeler içerisinde kullanılan ölçüler esas alınarak analizler yapılmıştır. Bu analizler yapılırken, ilgili eserlere yönelik fragmanlar verilmiştir. “Zülûf dökülmüş Yüze” adlı türküde sadece akor cetveli kullanılmış olup (Bkz. EK 10), eser armonik yapı ve çalım tekniği bakımından akor üzerine meledik yapıdan beslenmektedir. Bu çerçeveden bakıldığında ise akorların tablolaştırılmış hâlleri ekler kısmına konulmuştur. Diğer iki türküde bu kadar sistematik bir akor dizilimi olmadığı için diğer türkülerin akor tabloları hazırlanmamıştır. Bahis düzenlemelerin tamamı ise ekler bölümünde yer almak suretiyle bir repertuvar örneği sunulmuştur.



4. BULGULAR

4.1. İğdırın Al Alması İsimli Eserin Makam ve Ritmik Yapı Analizi

Bu bölümde, öncelikle uzman görüşü yardımıyla belirlenen Türk halk müziği eserlerinin makam ve ritmik yapıları bakımından içerik analizleri verilmiştir. Akabinde ise düzenleme yapılmış hâldeki eserlerin armonik ve teknik analizlerine yönelik bulgular verilmiştir.

	AEU* Göre Dizisi	EAT* Göre Eserin Dizisi
Makam Dizisi	Sultanı Yegâh Makamı 	Sultanı Yegâh Makamı 
Seyir Özelliği	İnici	
Eserin Ritmik Yapısı	6/4 	
Eserdeki Geçkiler	Eserde Geçki Bulunmamaktadır	

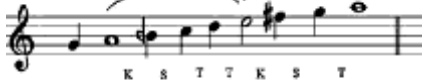
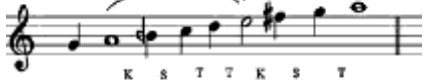
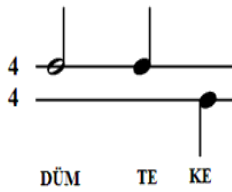
Şekil 1

*AEU= Arel Ezgi Uzdelik Ses Sistemi

**EAT= 12 Eşit Aralık Ses Sistemi

Türkü, Sultanı Yegâh makamındadır. İğdır yöresine ait olan bu türkünün karar ve bitiş sesi Re'dir. Eserde en pes Do# en tiz Sib'dür. Seyir özelliği bakımından inici olan eser 6/4 yürük semai usulünde yazılmıştır.

4.2. Bin Cefalar Etsen Almam Üstüme İsimli Eserin Makam ve Ritmik Yapı Analizi

	AEU* Göre Dizisi	EAT* Göre Eserin Dizisi
Makam Dizisi	<p>Hüseyni Makamı</p> <p>Verinde Hüseyni 5'li Hüseyni'de Üstük 4'li</p>  <p>K S T T K S T</p> <p>Hüseyni Makamı Dizisi</p>	<p>Hüseyni Makamı</p> <p>Verinde Hüseyni 5'li Hüseyni'de Üstük 4'li</p>  <p>K S T T K S T</p> <p>Hüseyni Makamı Dizisi</p>
Seyir Özelliği	Çıkıcı	
Eserin Ritmik Yapısı	<p>4/4 sofyan</p>  <p>DÜM TE KE</p>	
Eserdeki Geçkiler	Eserde Geçki Bulunmamaktadır	

Şekil 2

*AEU= Arel Ezgi Uzdelik Ses Sistemi

**EAT= 12 Eşit Aralık Ses Sistemi

Sivas ili Yıldızeli ilçesine ait olan bu türkünün kaynak kişisi Âşık Ali Sultan'dır. Türkü, Hüseyni makamındadır. Türkünün karar ve bitiş sesi "La" notasıdır. En pes sesi "La", en tiz sesi ise "Sol" olan eserin ses genişliği 7 sestir.

4.3. Zülûf Dökülmüş Yüze İsimli Eserin Makam ve Ritmik Yapı Analizi

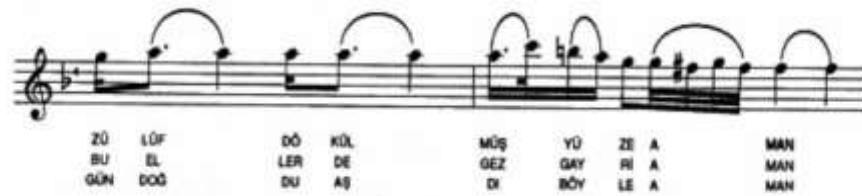
	AEU* Göre Dizisi	EAT* Göre Eserin Dizisi
Makam Dizisi	<p>Hicaz Makamı</p> <p>Yerinde Hicaz 4'üsü Nevâ'da Rast 5'isi</p> <p>Hicaz Makamı Dizisi</p>	<p>Hicaz Makamı</p> <p>Yerinde Hicaz 4'üsü Nevâ'da Rast 5'isi</p> <p>Hicaz Makamı Dizisi</p>
Seyir Özelliği	İnici - Çıkıcı	
Eserin Ritmik Yapısı	<p>4/4 sofyan</p> <p>DÜM TE KE</p>	
Eserdeki Geçiler	Eserde Buselik Geçisi Yapılmıştır.	

Şekil 3

*AEU= Arel Ezgi Uzdelik Ses Sistemi

**EAT= 12 Eşit Aralık Ses Sistemi

Eser, Buselik makamı geçkisi yapılan bir Hicaz makamında bir türküdür. Kırşehir yöresine ait olan bu türkü, dört zamanlı sofyan usulüne göre yazılmış olup, seyir özelliği inici-çıkıcıdır. Türkü'nün başlangıç ve bitiş sesi "La" notasıdır. En pes sesi "La" en tiz sesi "Do" olan türkü 10 ses genişliğine sahiptir. Eserin sözlerinin giriş kısmında bulunan "zülûf dökülmüş yüze aman" pasajında bir Buselik makamı geçkisi yapılmış olup, akabinde Hicaz makamının etkisi hâkimdir.



Buselik makamı geçkisinin yapıldığı pasaj

Şekil 4

4.4. Zülûf Dökülmüş Yüze Adlı Türkünün Armoni Analizi

“Zülûf Dökülmüş Yüze” adlı türkünün armonizasyonu yapılırken modal yapıyı korumak için, II-V-I kadanslarından kaçınılmıştır. Duyusal tınların melodik ahenkle uyuşabilmesi için, caz stillerinde sıkça kullanılan bu yönetime başvurulmamıştır. Mod sistemleri makamsal dizilere benzerlikler göstermekle birlikte, sesler arasındaki mesafeler dizi içerisindeki karakteristik yapıyı oluşturmaktadır. Düzenlemesi yapılan eser öz itibari ile makamsal nitelik taşımasından mütevellit, modal yapıdan beslenilerek düzenlenmiştir. II-V-I kadanslarında kullanılan sayılar akorların armonik olarak derecelerini göstermektedir. Örnek verecek olursak, Cmaj7’ye gitmek için önce Dmin7, sonrasında ise G7 çalınması gerekmektedir.

II-V-I Kadansı: Dm7- G7- Cmaj7

Genelde, 5. dereceler minör bile olsa majörleştirilip çözümü sağlanmakla birlikte, bu eserde çözmek için min7 kullanılmaktadır. Bu sayede, kadanslardan kaçınılmış olup, modal yapının korunması amaçlanmaktadır.

Eserin düzenlemesi yapılırken, caz stillerinden swing ritmi esere baştan sona eşlik etmiş olup, caz müziğinde sıkça kullanılması muhtemel akor yapıları kullanılmaya çalışılmıştır. Elbette, maj, dim, dim7, sus, +5’li, 7’li gibi akor kalıplarını salt bir müzik formu ile özdeşleştirmek doğru olmazken, caz müziğine ait ritimden beslenilerek akorların sıralanmasıyla birlikte yakalanılan duyusal yakınlık, bahsi geçen müzikle olan ilişkisi arttırmaktadır.

Bu çalışmada, farklı akor dizileri veya cümle yapıları baz alınarak kesitler verilip, açıklamalar yapılmıştır. Örnek verecek olursak, aşağıda 1. ve 3. ölçünün açıklaması

yapılmışken, 2. ölçünün açıklaması yapılmamış olup, görsel olarak teze eklenmemiştir. Çünkü, 2. ölçüde 1. ölçüdeki benzer akor kalıbı kullanılmıştır. Çalışma içerisinde birbirini tekrar eden fragmanlardan kaçınmak adına, benzer kalıptaki ölçülerin açıklaması yapılmamıştır.

1. Ölçü: Düzenlemede, 1. ölçüdeki ilk akor V. derece olarak kullanılmış olup, V. derece akoru min7 akoru olarak tercih edilmiştir. Akorda çözülme etkisi olmaması için kadans kullanılmamıştır. Böylelikle, ilk akor I. dereceye uğramadan modal bir akor gibi tınlatılmıştır.



1. ölçü

Şekil 5

3. Ölçü: Üçüncü ölçü akorları sırasıyla F#°7 - G#maj - F#° - Esus7 akorları olarak kullanılmıştır. 3. ölçüde Esus7 akorunda kadans duyumu kırılıp tonalite algısını bulanıklaştırmak için bu akor tercih edilmiştir.



3. ölçü

Şekil 6

8. Ölçü: Bu ölçüde, Dm6 akorunun duyusal etkisi swing ritminin ahengi ile birleştirilerek tansiyon sesleri kullanılıp melodiden ödünç alması için 6'lı akor tercih edilmiştir. Böylelikle, ritmik ve armonik yakınlıkla caz müziği formu içerisinde ölçünün tamamı kendinden sonraki ölçüye hazırlık yapmıştır.



8. ölçü

Şekil 7

9. Ölçü: Bu ölçüde, Bb7 akoru kullanılıp gitar tekniklerinden staccato çalım tekniği ile birleştirilmiştir. Ölçü içerisinde swing ritminin sallanarak verdiği hissiyat ile beraber, kesik kesik çalım arasında kontrast bir denge oluşturularak, duyuşsal bir zenginlik kazandırılması hedeflenmiştir.



9. ölçü

Şekil 8

11. Ölçü: Bu ölçüde, C#°7 akoru kullanılarak iki vuruşluk değerindeki nota ile swing ritmi zenginleştirilmiştir. Gitar tekniklerinde sıkça kullanılan glissando tekniği ile birlikte, hem duyuşsal hem de modal yapıya zenginlik katılması hedeflenmiştir.



11. ölçü

Şekil 9

15. Ölçü: Bu ölçüde, üç sesli akorlardan ziyade aralık sesler tercih edilmiştir. 10'lu aralıklar kullanılarak, melodik yapı güçlendirilip, duyuşsal olarak bas seslerdeki Do#-

Re-Do#-Sib sesleri modal yapıdan beslenerek aradaki ilişkinin kuvvetlendirilmesi düşünülmüştür.



15. ölçü

Şekil 10

18. Ölçü: Bu ölçüdeki 1. ve 2. vuruşlarda bulunan akorun bas sesleri melodiye unison kullanarak eşlik etmiştir. Böylelikle, melodiyi güçlendirmekle kalmayıp hem de akor sesleri içerisindeki armonizasyon desteklenmiştir. Bu şekilde hem modal yapı korunmuş olup hem de caz soundu ortaya çıkarılmıştır. Bu ölçüdeki kullanılan temanın aynısı 20. ölçüde de kullanılmıştır. Tekrara düşmemek için, sadece 18. Ölçü fragman hâlinde verilmiştir.



18. ölçü

Şekil 11

19. ve 21. Ölçüler: Bu ölçüde melodideki la sesi sabit tutularak, bas seslerde kromatizm etkisi inici olarak verilmiştir. Benzer bir durum 21. ölçüde görülmekle birlikte, bu ölçüdeki la sesi sabit tutulup tekrara düşmemek için akor sesleri bas seslere arpej olarak eklenmiştir. Böylelikle, modal yapının üzerinde caz soundu güçlendirilmiştir.



19. ölçü

Şekil 12



21. ölçü

Şekil 13

23, 25 ve 27. Ölçüler: Bu ölçüde kromatizim etkisi akor sesleri üzerinden armonize edilmiştir. Armonizasyonda, caz soundu verebilmek için, melodiden tamamıyla uzaklaşmış olup duyusal zenginlik katması için akor seslerinden sıralı ses kullanımı çıkıcı olarak yapılmıştır. Benzer bir tema 25. ölçüde inici, 27. ölçüde ise farklı bir pozisyonda çıkıcı akor dizisi olarak ortaya çıkmış ve kromatizim oluşturulmuştur.



23. ölçü

Şekil 14



25. ölçü

Şekil 15



27. ölçü

Şekil 16

27, 28 ve 29. Ölçüler: 27. ölçüde kromatik dört sesli akor sesleri ile cümle oluşturulup dördüncü dereceden karar sesine bağlanmıştır. Bu ölçülerde tonalite algısından ziyade, modal yapıdan beslenilmek için, bitiş hissi veren son üç ölçüde kadans kullanılmamıştır.



27. 28. ve 29. ölçüler

Şekil 17

Sonuç olarak, bu düzenlemede kadans kullanılmayarak modal yapının korunması, akor yapılarının çoğunlukla 7'li olması, kromatik dizilerden beslenilerek, özellikle, bas seslere gerek melodik gerekse de ritmik görevler verilmesi ve ek olarak swing ritmine göre eserin yeniden cümlelendirilmesi, düzenlemede caz soundunu veren veya verdiği öngörülen durumları oluşturmaktadır.

4.5. İğdırın Al Alması Adlı Türkünün Armoni Analizi

“İğdır’ın Al Alması” adlı eserde bas ve melodi çizgisi arasında konturpuantal bir ilişki kurulması amaçlanarak, bir önceki eserde olduğu gibi, modal yapıyı korumak adına kadans kullanımından kaçınılmıştır. Eser minör tonda yazılmasına karşın, melodik duyum açısından kadans kullanılmayarak makamsal tınların daha belirgin olabileceği düşünülmüştür. Altı zamanlı bir eser olan çalışmada, bazı ölçülerde kullanılan puandorglar ve üç zamanlı ölçüde caz soundundan beslenmesi amaçlanırken, zaman zaman bas ve melodi ses arasında kullanılan -5’li aralıklar duyum açısından caz müziğiyle olan ilişkisi arttırmıştır.

Eser genelindeki duyum, aslında tam olarak caz denemese de, modern armonik duyumdaki bas yürüyüşleri ve melodi çizgisi arasında oluşturulan konturpuantal özellikler, modern caz armonisine yakın bir duyum elde edilmesine yardımcı olmuştur.

Bu çalışmada farklı akor dizileri veya cümle yapıları baz alınarak kesitler verilerek, açıklamalar yapılmıştır. Örneğin, aşağıda 1. ölçünün açıklaması yapılmışken, 8. ölçünün açıklaması yapılmıştır. Çünkü, 1. ölçüde 8. ölçü ile aynı kalıp kullanılmıştır. Çalışma içerisinde birbirini tekrar eden fragmanlardan kaçınmak adına, benzer kalıptaki ölçülerin açıklaması yapılmamıştır.

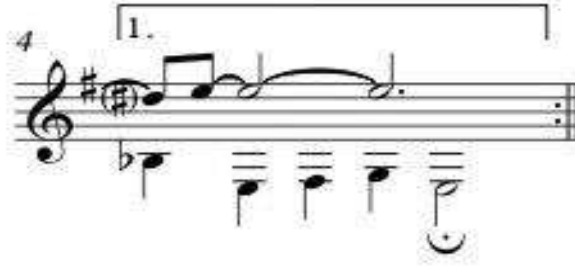
1. Ölçü: İlk ölçüde iki vuruşluk Cmaj9 akorunun çevrimi gecikme kullanılarak melodinin 3. derecesi ile seslendirilmiştir. Do – Sol – Re – Mi sesleri ile esere başlanılıp, hemen ardından dominant sesi olan Bm7 akoruna geçiş sağlanarak geçiş sağlanmıştır.



1. ölçü

Şekil 18

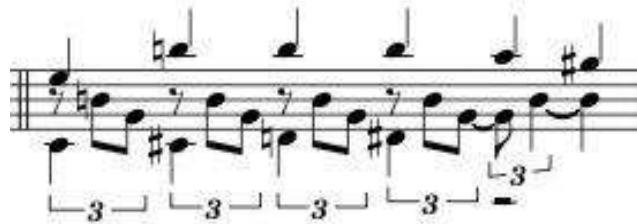
4. Ölçü: Örnek olarak 4. ölçüdeki Bb ve E seslerine dikkat edersek, tonalitede Bb olmamasına rağmen, -5'li bir aralık elde edilip daha modern bir armonik soundtan beslenilmesi hedeflenmiştir. 4. ve 5. ölçülerde benzer melodik yapı tercih edilip, triton aralık kullanılmıştır.



4. ölçü

Şekil 19

6. Ölçü: Bu ölçüde Cmaj7 ile başlayan bir motif bas çizgisinde C-C#-D-D# kromatik olarak ilerletilip, tıpkı bir sekvens gibi zenginleştirilmeye çalışılmıştır. Melodi I. dereceden V. derecede durağan bir yapıda ilerlerken, armonik yapıda hem kromatizm hem de üçleme kullanılmış ve caz müziğinden beslenilmesi hedeflenilmiştir.



6. ölçü

Şekil 20

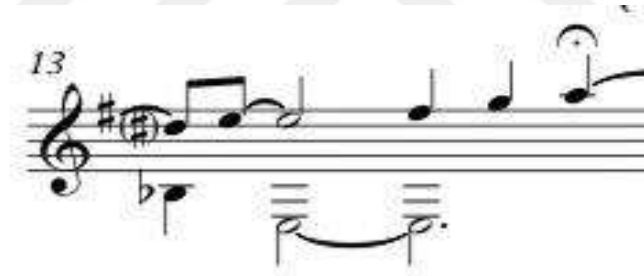
7. Ölçü: Bu ölçüde Am/F# akoru kullanılarak melodideki yarım sesler sonrasında kendini baslardaki yarım sesler ile ilişki kurulmuş ve kromatizm etkisi devam ettirilmiştir. Ölçüdeki son seste kullanılan puandorg ise eserin modal yapı içerisindeki varlığını güçlendirmek için kullanılmıştır.



7. ölçü

Şekil 21

13. Ölçü: Bu ölçüde melodide bulunan D# ve E seslerinin karar sesine çözülmesi kadans hissiyatı vermekle beraber, E sesine eşlik olarak bas seste E yazılmasından dolayı modal bir hava verilmesi düşünülmektedir. Böylelikle, majör-minör klasik duyumu bulanıklaştırılarak makamsal duyum ön plana çıkarılmış ve melodideki D# notasına basta Bb sesi eşlik ederek -5'li aralık caz soundunu güçlendirmiştir.



13. ölçü

Şekil 22

15. Ölçü: Bu ölçüde E^o7 akoru ile cümleye başlanılarak, avangart müzik etkisi ile farklı bir duyum elde edinilmek amaçlanmıştır. Aynı zamanda, melodik yapı herhangi bir değişime uğramadan devam ederken bas seslerde kromatik bir duyum elde edilmiştir. Soru cevap şeklinde olan bu ölçüde kromatizmle kontrast bir müzik elde edinilmek istenilip, bu şekilde caz müziği ile ilişkin kuvvetlendirilmesi hedeflenmiştir.



15. ölçü

Şekil 23

17. 18. ve 20. Ölçü: 17. ve 18. ölçüde eserin tonal eksenini bulanıklaştırıp âdeta disonans (uyumsuz) ses aralıkları (bas ve melodi sesleri arasında) oluşturularak “Yeni Müzik” (Avangart müzik) stiline çağrışım yapılmak istenilmiştir. Bu iki ölçüde disonans ses aralıkları kromatizm kullanılarak, -5’li aralıklarla elde edilmeye çalışılmıştır. 20. ölçüde ise modal yapıyı güçlendirmek için karar sesine final akoru Esus akoru eklenerek caz soundu güçlendirilmiştir.



17. ölçü

Şekil 24



18 ve 19. ölçü

Şekil 25

Sonuç olarak, bu eserdeki caz söylemi, kromatizm etkisi oluşturulan aralıklardan elde edilmiş olup, çağdaş müzik eseri kullanılan aralıklar vesilesi ile ortak bir caz soundu elde edilmeye çalışılmaktadır.

4.6. Bin Cefalar Etsen Almam Üstüne Adlı Türkünün Armoni Analizi

“Bin Cefalar Etsen Almam Üstüne” adlı düzenlemede caz müziğinde sıkça kullanılan ve hatta cazın erken dönemlerinden itibaren kullanılan “Walking Bass” (Yürüyen Bas) stiline atıfta bulunulmuştur. Âdeta bir şarkıcı bas çalarak söylüyormuş gibi gitarla böyle bir duyuşsal tasarım üzerine çalışılmıştır. Yürüyen bas, genellikle ileriye dönük melodik bir yapı oluşturmayı hedefleyen ve eşit süreler eşliğinden oluşan notalardan oluşmaktadır. Ritmik varyasyonlar eklenebilir, ancak, genel olarak yürüyen bir bas çizgisi melodiyi adım adım ilerletmektedir. İyi bir bas yürüyüşünün iki amacı vardır. Birincisi, çalınan akorun ana hatlarını belirlemek ve ikincisi bir sonraki akora pürüzsüz bir geçiş sağlamaktır. Walking bass yürüyüşü oluşturulurken geçerli akorun son notası ile bir sonraki geçilecek akorun ilk notası arasında homojen bir bağ kurmak gerekmektedir. Bu homojen bağı kurmak için yarım ton, tam ton veya 5’li bir geçiş sağlanmalıdır (<https://www.fundamental-changes.com/walking-bass-line/>).

Bu çalışmada genel itibari ile üç ve daha fazla sesli akor dizileri tercih edilmemiş olup, kullanılan akorların analizleri aşağıda mevcuttur. Çalışma içerisinde birbirini tekrar eden fragmanlardan kaçınmak adına, benzer kalıptaki ölçülerin açıklaması yapılmamıştır.

1. Ölçü: Bu ölçüde Dmaj/F# akoru ile giriş yapıлып, eser içerisindeki esin akor ile kuvvetli zamana dönüştürülmesi amaçlanarak, eserin orijinalinde bulunan es armonize edilmiştir.



1. ölçü

Şekil 26

9. Ölçü: Bu ölçüde eserin orjinalinde bulunan es, melodik ve armonik olarak zenginleştirilerek akor oluşturularak yeni bir cümle elde edilmiştir. Tizlerde bulunan sesler I. ve VII. derece sesler olarak belirlenmiş ve bas seslerde kromatizm etkisi yaratılmak istenmiştir. Böylelikle hem esere duyusal olarak yeni bir cümle eklenmiş hem de eklenen cümle caz duygumunu pekiştirmiştir.



9. ölçü

Şekil 27

Üç ses tınlatılan 9, 14, 19, 28 ve 29. ölçülerdeki vurguyu ve melodik sesleri bas seslerle kuvvetlendirmenin yanı sıra caz sounduyla işliğini arttırmak adına, bahsi geçen ölçülerde küçük değişimler yapılmıştır. Eser içerisinde bu cümle yapısının kullanıldığı yerler daha çok intro ya da outro olarak tercih edilmiştir.

Sonuç olarak, “Bin Cefalar Etsen Almam Üstüne” adlı eserde walking bass tekniği kullanılmış olup, bu teknik swing ritmiyle birlikte düzenlenmiştir. Eser içerisinde bazı yerlerde üç sesli akorlar kullanılarak melodik zenginlik sağlanmakla birlikte, kullanılan akorların bulunduğu yerler daha çok cümle başlarında yer almıştır. Bu eserdeki caz söylemi, hem ritmik hem de kullanılan teknik ile ilişkilendirilmiştir. Düzenlemenin ritmik yapısı değiştirilerek, ilişkilendirilmek istenen müziğin teknik yeterlilikleriyle beslenildiği takdirde caz müziğiyle olan benzer özellikler melodik yapıya da nakşedilecektir. Böylelikle, bahsi geçen yakınlık birbiri içerisinde benzerlik kazanmaktadır. Bu eserde düzenlemenin bas çizgileri, istenilirse “mute” formatlı olarak da çalınabilmektedir. Bu teknik esere duyusal bir zenginlik katacağı için, icracı dilerse mute formatlı olarak da icra edebilmektedir.

5. GİTAR TEKNİĞİ ANALİZLERİ

5.1. Zülûf Dökûlmüş Yüze Adlı Türkûnün Gitar Tekniğı Analizi

“Zülûf Dökûlmüş Yüze” adlı türkû sol anahtarı ile yazılmış olup, gitar için uygun olan anahtar düzeninde herhangi bir akort değışikliğı yapılmadan standart akort düzenine göre düzenlenmiştir. Eserin gitarda La majör tonunda seslendirilmesi uygun görûlmekle birlikte, çalım rahatlığı, teknik yeterlilik, armonik duyumu vb. özelliklerden mütevellit, eserin kararı La sesi olarak uygun görûlmüştür.

Bu çalışmada farklı akor dizileri veya cümle yapıları baz alınarak kesitler verilerek, açıklamalar yapılmıştır. Çalışma içerisinde tekrara düşmemek ve birbirini tekrar eden fragmanlardan kaçınmak adına, benzer kalıptaki ölçülerin açıklaması yapılmamıştır.

5.1.1. Susuturarak Çalma

Eser içerisinde 1, 2, 4, 6, 13, 17 ve 29. ölçülerde kullanılan “x” nota yazımıyla ifade edilen susturma pratikleri, çoğunlukla ritim çalgılarında görûlmekle birlikte, sık olmasa da gitarda da kullanılmaktadır. Kullanılan bu teknik, ritmik hissiyatı kuvvetli kılarken, aynı zamanda, melodik olarak da esere zenginlik katmaktadır. Müziğı oluşturan temel etmenler incelendiğinde ritim, melodi ve armoni üst sıralarda yer almaktadır. Ritmin içerisinde armoni ve melodi ön planda değildir. Bu yüzden, yazılan notasyon bu tür çalgılarda kullanılan notanın değıeri üzerinden ilerlemektedir. Yapılan düzenlemede teknik pozisyon üzerinde belirtilen akor grupları içerisinde “mute” çalınması istenmektedir. Böylelikle, eser içerisinde hem akor sesleri belli oranda duyulurken hem de ritmik hissiyatla eser içerisinde renkli melodik oluşumun sergilenmesi istenmektedir. Yukarıda bahsedilen teknik, aşağıdaki ölçüde yuvarlak içine alınarak gösterilmiştir. Çalışma içerisinde birbirini tekrar eden fragmanlardan kaçınmak için, benzer ölçü veya kalıptaki görseller aşağıda verilmemiştir.



1. ölçü

Şekil 28



2. ölçü

Şekil 29



4. ölçü

Şekil 30

5.1.2. Staccato

“Staccato (İt.). Notaları taneleyerek seslendirme; birbirinden ayrı seslendirme. Seslerin kesintili biçimde dökülüşü. Bu seslendirme biçimine müzik yazısında belirtmek üzere

notaların üstüne küçük noktalar konur. Terim İtalyanca *staccare*: “ayırarak sözcüğünden kaynaklanmıştır. Kısaltılmış yazımı *stacc.* Karşıt anlamı *legato*: bağlı” (Say, 2002, s. 491).

9. ölçüde kullanılan *staccato* tekniği gitarda sıkça kullanılan bir teknik olmakla birlikte, eserin içerisine duygusal ve teknik zenginlik katması amaçlanmıştır. 9. ölçüdeki üç sesli akorların hepsinin icracı tarafından *staccato* olarak çalınması istenmiştir. 16. ölçüdeki bas seste bulunan La sesi ölçü içerisinde tek başına *staccato* olarak çalınması tercih edilmiştir.



9. ölçü

Şekil 31



16. ölçü

Şekil 32

5.1.3. Üçleme

Üçleme: “ikiye bölünebilen bir nota süre değerinin geçici olarak üç eşit parçaya bölünebilmesi, Fransızca *triolet*, almanca *triole*, İtalyanca *terzina*, İngilizce *triplet*, İspanyolca *teresillo*. Terim dilimize Fransızca söylenişi ile girmiştir. Üç notadan

oluşturulan bu nota kümelerini belirginleştirmek için alt ya da üstüne 3 rakamı konur. Nota süreleri üçlemeye bu şekilde dönüştürülür” (Say, 2002, s. 556) .

10, 14, 16, 22, 24, 26 ve 28. ölçülerde kullanılan üçlemeler eser içerisindeki melodik yapı içerisinde olmamasına karşın, müzikal anlamda zenginlik katması ve caz soundu ile ilişkisini kuvvetlendirmek için kullanılmıştır. Eser içerisinde 10, 22, 24, 26 ve 28. ölçülerde kullanılan üçlemeler daha çok tiz seslerde melodiye renk ses oluşturması amacı ile kullanılmış, 14. ve 16. ölçülerde kullanılan üçlemeler ise melodik sesleri, aynı zamanda, bas armonisi ile birleştirerek duyusal tınılara farklı anlamlar katma amacı ile tercih edilmiştir. Örnek verecek olursak, 10. ölçüde kullanılan üçleme tiz seslerdeki melodik yapıyı zenginleştirirken, 16. ölçüdeki kullanılan üçleme melodideki sesleri bas seslere âdeta bir merdiven görevi üstlenircesine taşıyarak, hem teknik hem de melodik bir ahenk üstlenmiştir. Bu şekilde eserin caz soundu ile ilişkisinin arttığı düşünülmekle birlikte, teknik zenginlik de kazanılmıştır.

5.1.4. Glisando

Glissando, İtalyanca’da “kaydırarak” anlamına gelmektedir (Çalışır, 1996 s. 100). Eser içerisinde sadece 11. ölçüde kullanılan bu teknik, bas sesler ile tiz sesler arasındaki melodik zenginliği arttırmayı hedeflenmektedir. İcracının basta Do diyez sesinden Re sesine, tizde ise Sol sesinden Fa diyez sesine kaydırma yaparak çalması istenmektedir. Böylelikle, eser içerisinde duyusal tınılar ve bu bağlamda bir ahenk oluşması beklenirken, gitar teknikleri açısından da zenginliğin yaratılması hedeflenmiştir.



11. ölçü

Şekil 33

5.1.5. Akor Kıırma

12 ve 14. ölçülerde kullanılan bu teknik, ölçü içerisinde bulunan bazı akorların yukarıdan aşağıya doğru sıralı bir biçimde seslendirilmesiyle elde edilmiştir. 12. ve 14. ölçüde dört sesli akorların kırılarak çalınması, esere duygusal olarak zenginlik katmıştır. Gerek icracı açısından gerekse de dinleyici açısından bu tekniğin seslendirilmesi esere caz soundu vermese de teknik açıdan farklılık katmıştır.



12. ölçü

Şekil 34

5.1.6. Legato

Legato terimi ile bilinen teknik, basitçe birden fazla sesin sağ el kullanılmadan çalınmasıdır. İki tür bağ tekniği vardır. Bunlar, ses tizleştikçe iterek ve ses pesleştikçe çekerek uygulanan bağ teknikleridir. İtme tekniği “hammer” ya da “ çekiç” olarak adlandırılırken, çekme tekniği kanca vb. isimlerle tasvir edilmektedir. İtme tekniğinin çekiç olarak adlandırılmasının sebebi, tele ani bir kuvvetle vurarak, abanoza çarptırılan telden ses alınmasıdır (<https://docplayer.biz.tr/34040154-Klasik-gitarda-sol-el-teknikleri.html>).

22, 24, 26 ve 28. ölçülerde legato tekniği kullanılmıştır. Melodi sesleri içerisinde kullanılan bu teknik, melodiye zenginleştirmek adına tercih edilmiştir. Doğrudan caz soundu ile bir ilişkisi bulunmayan bu teknik, gitar tekniklerini eser içerisinde zenginleştirmek amacıyla kullanılmıştır. Çalışma içerisinde birbirini tekrar eden cümle yapılarından kaçınmak adına, sadece 22. ölçüdeki fragman görsel olarak eklenmiştir.



22. ölçü

Şekil 35

5.1.7. Mordent

“Mordent (ing). “Isırma, kapma”. Bir süsleme biçimi: asıl sesle komşusu arasındaki çok hızlı gidiş geliş yoluyla asıl sesin belirlenmesini amaçlar. Almanca *mordant*, Fransızca *martellement*, İtalyanca *mordente*, İspanyolca *quibro*. “Yukarı mordan” ve “aşağı mordan” olmak üzere iki çeşidi vardır. Bunlar nota üzerinde kısaltmayla gösterilmektedir” (Say, 2002, s. 352).

22, 24, 26 ve 29. ölçülerindeki mordanlar müzik cümlesinde melodi notalarında görülmektedir. Eser içerisinde kullanılan bütün mordanlar ileri mordan olarak adlandırılmıştır. Do diyez notası üzerinde bulunan teknikte müzikal olarak istenilen duyum şekli “Do diyez, Re, Do diyez” şeklindedir. Başlangıç notasından sonra yönelmesi gereken nota, tiz ses olduğu için bu tekniğe mordan denilmiştir. Çalışma içerisinde birbirini tekrar eden cümle yapılarından kaçınmak adına, sadece 22. ölçüdeki fragman görsel olarak eklenmiştir.



22. ölçü

Şekil 36

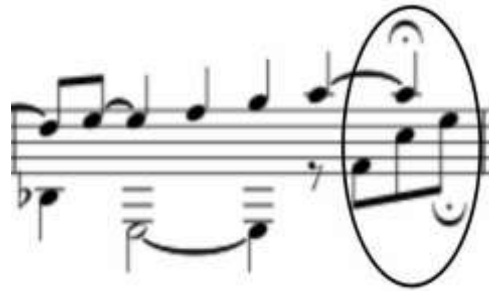
5.2. İğdırın Al Alması Adlı Türkünün Gitar Tekniği Analizi

“İğdırın Al Alması” adlı türkü sol anahtarı ile yazılmış olup, gitar için uygun olan anahtar düzeninde herhangi bir akort değişikliği yapılmadan, standart akort düzenine göre düzenlenmiştir. Eserin “Mi minör” tonu olarak seslendirilmesi uygun görülmekle birlikte, çalım rahatlığı, teknik yeterlilik, armonik duyum vb. içeriklerden mütevellit, eserin kararı Mi sesi olarak belirlenmiştir.

Bu çalışmada farklı akor dizileri veya cümle yapıları baz alınmış ve kesitler verilerek açıklamalar yapılmıştır. Çalışma içerisinde tekrara düşmemek ve birbirini tekrar eden fragmanlardan kaçınmak adına, benzer kalıptaki ölçülerin açıklaması yapılmamıştır.

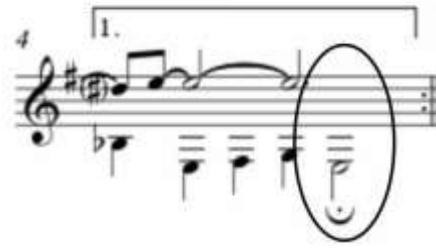
5.2.1. Puandorg

Bu çalışmada 2, 4, 8, 13 ve 14. ölçülerde puandorg kullanılmıştır. Eser içerisinde daha çok serbest çalım stili ön plana çıkartılıp, icracı ile eser arasındaki bağı kuvvetlendirilmek istenmiştir. Puandorgun düzenlemede kullanımı da bu amaca hizmet etmek içindir. Örneğin, eser içerisinde 2. ölçüde iki tane puandorg kullanılmaktadır. Avangart akımdan beslenildiği öngörülen bu eserin kullanılan bu teknikle de ilişinin arttığı gözlenmiştir. 4. ölçüde kullanılan puandorg, müziği röprize hazırlamaktadır. 13 ve 14. ölçüde kullanılan puandorglar ise müzik cümlesinin bittiğini haber vermekte ve aynı zamanda yeni başlayacak olan cümleye de hazırlık yapıldığını işaret etmektedir.



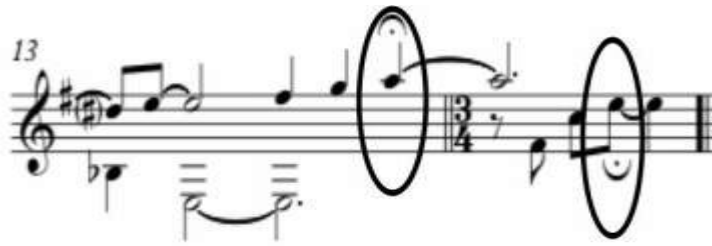
1. ölçü

Şekil 37



4. ölçü

Şekil 38



13. ve 14. ölçüler

Şekil 39

5.2.2. Üçleme

Üçleme: “ikiye bölünebilen bir nota süre değerinin geçici olarak üç eşit parçaya bölünebilmesi, Fransızca *triolet*, almanca *triole*, İtalyanca *terzina*, İngilizce *triplet*, İspanyolca *teresillo*. Terim dilimize Fransızca söylenişi ile girmiştir. Üç notadan oluşturulan bu nota kümelerini belirginleştirmek için alt ya da üstüne 3 rakamı konur. Nota süreleri üçlemeye bu şekilde dönüştürülür” (Say; 2002: 556).

Bu eserde 6, 10, 17 ve 18. ölçülerde üçleme kullanılmıştır. 6. ve 10. ölçüde kullanılan üçlemeler âdeta bir sekvens etkisi yaratarak, melodik yapıyı zenginleştirmiştir. Tiz seslerdeki melodik yapının orjinalliği bozulmazken, armoni sesleri üçleme yaparak teknik anlamda icracıyı beslemektedir. 18. ölçüde de diğer iki ölçüdeki benzer amaç güdülmekle birlikte, buradaki tek fark üçlemelerin ölçünün sonunda olmasıdır. Çalışma içerisinde birbirini tekrar eden fragmanlardan kaçınmak için, 10, 17 ve 18. ölçüdeki görseller aşağıda verilmemiştir.



6. ölçü

Şekil 40

5.2.3. Legato

Legato (İt). “Bağlı”. Notaların birbirine bağlanarak seslendirmesi. Fransızca *lie*, Almanca *gebundan*, İspanyolca *ligado*. Teriminin karşıt anlamı **staccato* terimiyle belirtilir (<https://docplayer.biz.tr/34040154-Klasik-gitarda-sol-el-teknikleri.html>).

Düzenlemede neredeyse bütün ölçülerde legato kullanılmıştır. Buradaki kullanım amacı seslerin birbirine bağlanarak yazılan nota değerinden daha uzun ses elde etmektir. Birçok müzik türünde görülen bu tekniği sadece bir müzik türüyle ilişkilendirmek doğru olmamaktadır. Bu yüzden, bu tekniği doğrudan caz soundu ile değil, gitar teknikleri ile ilişkilendirmenin daha doğru olacağı düşünülmektedir.

5.3. Bin Cefalar Etsen Almam Üstüne Adlı Türkünün Gitar Tekniği Analizi

“Bin Cefalar Etsen Almam Üstüne” adlı türkü sol anahtarı ile yazılmış olup, gitar için uygun olan anahtar düzeninde herhangi bir akort değişikliği yapılmadan standart akort düzenine göre düzenlenmiştir. Eserin gitarda La Minör tonu olarak seslendirilmesi uygun görülmekle birlikte, çalım rahatlığı, teknik yeterlilik, armonik duyum vb. özelliklerden mütevellit, eserin kararı La sesi olarak belirlenmiştir. Bu eserde gitar tekniklerinde kullanılan özel bir teknik kullanılmamıştır. Eser içerisinde bas yürüyüşleri üzerine melodik yürüyüş çalınmış olup, genellikle “Apoyando ve Tirando” tekniklerinin icra edildiği bir melodi üzerine bas sesleri armonize edilmiştir. 1, 9, 10, 14, 15, 19, 20, 28, 29 ve 30. ölçülerde üç sesli akor sesleri düzenlemeye eşlik

etmektedir. Kullanılan akorlar eserin caz duygusunun yanı sıra icracının eserle teknik ve melodik anlamda kuracağı bağın kuvvetlendirilmesi amaçlanmıştır.



SONUÇ ve ÖNERİLER

Sonuç

Gelişen ve değişen dünya düzeninde tek düze müzik sisteminden ziyade, sentez müziklerin ön plana çıkmasıyla, gerek akademik mecralarda gerekse de sadece müzik dinleyicileri tarafından bu alana doğru bir beğenin olduğu gözlenmektedir. Durum bu çerçeveden incelenmeye başlandığında ise akademik olarak böyle bir çalışmanın yapılması kaçınılmaz olmuştur. Çalışmaya başlamadan önce, literatür taraması kısmı araştırılırken daha çok klasik armoni ile yerel kaynaklı müziklerin klasik gitara düzenlemeleri göze çarpmıştır. Böylelikle, gerek repertuar gerekse de farklı bir model öneri oluşması için, ham madde olarak yerel kaynaklı olan müziklerin caz armoni ve stilleriyle düzenlendiği bir çalışma üzerine hedeflenmiştir.

Toplamda 3 adet Türk halk müziği eserinin caz armonisi ve stilleriyle düzenlemelerinin yapıldığı bu çalışmada, türküler, armonizasyon ve gitar teknikleri açısından mümkün mertebe organik icraya sadık kalınacak biçimiyle düzenlenmeye çalışılmıştır. Düzenlemeler yapılırken, araştırmacıya ait caz donanımına ek olarak uzman görüşleri desteği de düzenlemelerin icra ve armoni stilleri bakımından katma değerini artırmıştır. Düzenleme yapılan eserlerden “İğdirin Al Alması” adlı türküde, kromatizm etkisi oluşturulan aralıklardan elde edilmiş ve çağdaş müzik eseri gibi kullanılan aralıklar vesilesiyle ortak bir caz soundunun ortaya çıktığı sonucuna ulaşılmıştır. “Zülûf Dökülmüş Yüze” adlı türkü düzenlemesinde kadans tercih edilmemiş olup, akor yapılarının, ekseriyetle, yedili olması kromatik dizilerden beslenilip, bas seslere gerek melodik gerekse de ritmik görevler verilmesi ve bunlara ek olarak eserin ritminin caz müziğinde sıkça kullanılan swing ritmine göre yeniden cümlelendirilerek bir model ortaya koyulduğu sonucuna varılmıştır. “Bin Cefalar Etsen Almam” adlı türkü walking bas tekniğiyle yeniden cümlelendirilmiş olup, bu teknik swing ritmiyle birlikte harlanmış ve bu durum eserin türküye farklı bir soundun eklemlendiği anlaşılmıştır.

Öneri

Klasik gitar salt Avrupa merkezci bir armoni anlayışına değil, aynı zamanda, bu anlayış dışında yer alan çok seslendirme sistemlerine de açık bir çalgıdır. Türk müziği çerçevesinden bakıldığında klasik gitar cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren kullanılmaya başlanmasına rağmen, gelişimini 1950'li yıllardan sonrasına bırakmaktadır. Gerek repertuar önerileri gerekse sentez müzik çalışmaları bakımından 1980'li yıllardan sonra bir hayli artış yaşanan bu çalgıda, Türk müziğinin ulusal müzik yönünde gelişimine katkı sağladığı gözlenmektedir. Çalışma sonucunda, Türk müziğini dünyaya duyurmak ve bir repertuar önerisi ortaya çıkarmak için klasik gitarı araç olarak kullanarak, Türk müziği ezgilerinin başka bir ulusal müzik olan caz müziği ile harmanlanması sağlanmıştır. Bu bakımından çalışmada ortaya koyulan gitar müziği düzenlemelerinin sayısı besteci ve aranjörler teşvik ettirilerek giderek arttırılması önerilmektedir.

KAYNAKLAR

- Akıncı, Ç. B., *İlköğretim Okullarının 2. Kademesinde Müzik Eğitiminde Kullanılan Şarkıların Caz Müziği Armonisi Ve Ritmik Yapıları Kullanılarak Piyano İçin Eşliklenmesinde İzlenilecek Yöntem Ve Teknikler*, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara 2001 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Akyol. B. 2016. *Caz Çok Zor*. 1. Basım. İstanbul: Kara Plak Yayınları .
- Alp, M., *Caz müziğinin temel bileşenlerinin yaygın ve örgün eğitim kurumlarında uygulanmasına yönelik stratejik yaklaşımlar: Etkinlik örnekleri üzerinden bir analiz ve değerlendirme denemesi*, Bahçeşehir Üniversitesi / Fen Bilimleri Enstitüsü / Ses Teknolojileri Bilim Dalı, İstanbul 2018 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Alp, M., *Caz Müziğinin Temel Bileşenlerinin Yaygın ve Örgün Eğitim Kurumlarında Uygulanmasına Yönelik Stratejik Yaklaşımlar: Etkinlik Örnekleri Üzerinden Bir Analiz ve Değerlendirme Denemesi*, Bahçeşehir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 2018 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Ayas, O. Güneş, *Mûsiki İnkılâbının Sosyolojisi*, Doğu Kitabevi, İstanbul 2014.
- Aydın, İ., *Türkiye'deki Caz Müziği Pratiklerinde Folklorik Öğeler: Geleneksel Anadolu Müzik Kültürlerinden Devşirilenlerden Konvansiyonel Stratejiler Ekseninde İcat Edilenlere Yerellikler Ve Temsiliyetler*, Bahçeşehir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 2018 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Babacan, D., *Caz Müziği Ve Piyano Eğitimi Üzerine Bir Çalışma*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya 2001 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Babacan, D., “Türkiye’de Caz ve Caz Müziği Üzerine Yapılmış Araştırmaların İncelenmesi”, *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, Cilt 5, Sayı 3, Ağustos 2016.
- Babacan, M. D., *Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında Piyanoda Eşlik Dersi Sürecinde Caz Armonisinin Kullanılabilirliğinin Değerlendirilmesi*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya 2009 (Yayımlanmamış Doktora Tezi).

- Balkılıç, Ö., *Temiz ve Soylu Türküler Söyleyelim Türkiye’de Millî Kimlik İnşasında Halk Müziği*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Ankara 2015.
- Benedict A. (1995). HAYALİ CEMAATLER Milliyetçiliğin Yayılması ve Kökenleri. (Çeviri: İskender Savaşır) İstanbul: Metis Yayınları.
- Berendt J. (2003). Caz Kitabı. (Çeviri: Neşe Ozan) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bergerot, F. (1994). Tarih Boyunca Caz Gelenek, Stiller, Sahne Arkası, Kişiler. (Çeviri: İsmail Yerguz) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Bozyiğit, M., *Klasik Gitar Eğitiminde Türk Halk Müziği Düzenlemelerinin Kullanım Durumu*, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Van 2019 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Copland A. (2015). Yeni Müzik (1900-1960). (Çeviren: Ali Cenk Gedik) İstanbul Yazılama Yayınevi.
- Çalışır, F., *Müzik Dili Sözlüğü*, Önder Matbaası Yayınları, İstanbul 1996.
- Çiçekoğlu, F., *Caz Hüznünün müziği*, Kalem Yayınları, Ankara 1985.
- Daşer, O., *Klasik Gitar Eğitiminde Makamsal Türk Halk Ezgilerinin Kullanımı*, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara 2007 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Değirmenci, K. “On the Pursuit of a Nation: The Construction of Folk and Folk Music in the Founding Decades of the Turkish Republic”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 37 (1), 2006, s. 47-65.
- Emiroğlu, K. ve Suavi A., *Antropoloji Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2003.
- Erol, A. “Music, power and symbolic violence: The Turkish state's music policies during the early republican period”, *European Journal of Cultural Studies*, 15(1), 2012, s. 35–52.
- Ersoy, O., O. Zahal, E. Gürpınar; “Hüseyini Makamı İçerikli Ezgilerin Modal Caz Armonisi ve Doryen Dizi Kapsamında Çokseslendirilmesinin Piyano Eğitiminde Başarıya Etkisi”, *Journal of Human Sciences Volume 13*, March Year: 2016.

- Evren, G.*Keman Eğitiminde Caz Etüt Ve Eserlerinin Kullanımına İlişkin Öğretim Elemanı Görüşleri*, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara 2018 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Finkelstein, S. (1995). *Besteci ve Ulus*. (Çeviren: M. Halim Spatar) İstanbul: Pencere Yayınları.
- Finkelstein, S. (2009). *Bir Halkın Müziği Caz*. (Çeviren: M. Halim Spatar) İstanbul: Bilim ve Gelecek Kitaplığı.
- Fordham, J. (1998). *Caz Tarihi Çalgıları Müzisyenleri Kayıtları*. (Çeviri: Saadettin Davran) İstanbul: Akbant Kültür ve Sanat Evi Yayınları.
- Giddens, A., (2008). *Sosyoloji*. (Yayıma Hazırlayan: Cemal Güzel) İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Glesne, C. (2012). *Nitel Araştırmaya Giriş*. (Çeviri Editörleri: Ali Ersoy, Pelin Yalçınoğlu)
- Güzel, M.*Gitar Tekniklerinin Ülkemize Özgü Müzikal Kaynaklardan Yola Çıkılarak Öğretilmesi Ve Geliştirilmesi*, Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 2003 (Yayımlanmamış Doktora Tezi).
- Güzel, M.*Türk Müziği Ezgi Ve Dizilerinin Gitara Uygulanabilirliği*, Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü İstanbul 1994 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Horkheimer, Max ve Adorno, Theodor (2014).W., *Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar*. (Çeviri: Nihat Ülner - Elif Öztarhan Karadagan) İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- İlyasoğlu, E.*Zaman İçinde Müzik*, Remzi Kitapevi, İstanbul 2009.
- Kanneci, A. *Türk Bestecilerin Solo Gitar Sonatlarının Gitar Eğitimine Katkıları Yönünden İncelenmesi*, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara 2005 (Yayımlanmamış Doktora Tezi).
- Kaplan, A.*Kültürel Müzikoloji*, BağlamYayınları, İstanbul 2008.

- Kaya, M. *Klasik Gitarın Halk Müziğinde Kullanımının Değerlendirilmesi*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne 2014 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Keseroğlu, E. *Caz Müziğinin Gelişim Süreci Ve Etnik Müziklerle Etkileşimi*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2005 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Kuyumcu, K. *Türkiye'deki Gitarist Bestecilerin Halk Müziği Eserlerini Klasik Gitara Uyarlama Yaklaşımlarının İncelenmesi*, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 2017 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Lambaoğlu, Ş. *Küresel Müzik Endüstrisinin "Yerel Müzikleri" Caz Müziği İle İlişkilendirme Süreçleri*, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2006 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Mimaroğlu, K. İlhan, *Caz Sanatı*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2013.
- Okay, B. *D.Caz Piyano Müziğinin Piyano Eğitiminde Kullanılabilirliği*, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 2013 (Yayımlanmamış Doktora Tezi).
- Özdağ, O. *Türkiye'nin 81 İlinden O Yöreye Ait Bir Halk Ezgisinin Klasik Gitara Çoksesli Olarak Düzenlenmesi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul 2017 (Yayımlanmamış Doktora Tezi).
- Özen, F. *İstanbul'da Caz Müziği Arzı Ve Kültürel Sermaye İlişkisi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2017 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Öztürk, O. Murat. "İdeolojik ve Siyasal Bir Proje Olarak Musiki Muallim Mektebi" *Kuruluşunun 90. Yılında Musiki Muallim Mektebi: Cumhuriyetin Müzik Serüveni 90. Yıl Kongresi*, Afyonkarahisar AKÜ 5-8 Kasım 2014, s. 2-17.
- Parker, D. *Batı'da Devrimler ve Devrimci Gelenek 1560-1991*. (Çeviri: Kemal İnal) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Say, A. *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2002.
- Schulze, E. Kirstein, Stokes M., Clom Campell (2006). *Ortadoğu'da Azınlıklar*. (Çeviren: Kenan Kalyon) İstanbul Totem Yayıncılık.

- Sheriff, Ece, *Türk Bestecilerinin Gitar Eserlerinin Gitar Repertuarına Katkıları*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2012 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Smith, Anthony D. (1986). *Ulusların Etnik Kökeni*. (Çevirenler: Sonay Bayramoğlu, Hülya Kendir) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Tabak, C. *Klasik Gitar Öğretiminin Makamsal İçerikli Etüt Ve Eserlerle Uygulanabilirliği*, İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya 2016 (Yayımlanmamış Doktora Tezi).
- Tekelioğlu, O. "Modernizing Reforms and Turkish Music in the 1930", *Turkish Studies*, 2, 2001, s. 93-108.
- Uyar, Y. M. *Türkiye'de Caz: Kültürel Anlamları Ve Yerelleşme Süreci*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2016 (Yayımlanmamış Doktora Tezi).
- Web_1.(<https://docplayer.biz.tr/34040154-Klasik-gitarda-sol-el-teknikleri.html>), (Erişim Tarihi: 18 Temmuz 2019).
- Web_2.(<https://docplayer.biz.tr/34040154-Klasik-gitarda-sol-el-teknikleri.html>), (Erişim Tarihi: 18 Temmuz 2019).
- Web_3. (<https://www.youtube.com/watch?v=ohJ38Es2P-c&t=1096s>), (Erişim Tarihi: 18 Temmuz 2019).
- Web_4.(<https://www.wikizeroo.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvU3dpbmdfKG0lQzMIQkN6aWspI0TDtm5lbWluX8OWbmRlX0dlbGVuX8Swc2ltbGVyaQ>)(Erişim Tarihi: 18 Temmuz 2019).
- Web_5. (<http://www.sanatblog.com/john-cage-tabulari-yikan-mucit-muzisyen/>) (Erişim Tarihi: 18 Temmuz 2019).
- Web_ 6. (<https://www.fundamental-changes.com/walking-bass-line/>), (Erişim Tarihi: 18 Temmuz 2019).
- Yaman, O. *Piyano İle Eşlikleme Becerisinin Caz Müziği Armonisi İle Birlikte Geliştirilmesi Üzerine Aşamalı Bir Çalışma Modeli Önerisi*, Necmettin

Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya 2015
(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Yanıkoglu, A. *Caz Müziğinin Bugünkü Sorunları: Caz Müziğinin Üretilme Koşullarının Güncel Görünümü*, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü /Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Ankara 2007 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Yıldırım A. ve Şimşek, H. *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Seçkin Yayıncılık, Ankara 2016.

Yöndem, S. *Türkiye'deki Mesleki Müzik Yüksek Öğretim Kurumlarında Klasik Gitara Uyarlanmış Türkü Kaynaklı Eğitim Müziklerinin Öğretiminde Ve Seslendiriminde Karşılaşılan Sorunlar Ve Çözüm Önerileri*, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara 1998 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

EKLER

EK 1.

Yapılan düzenlemelerin incelenmesi sonucunda üç türkünün de klasik gitar çalım tekniklerine uygun olduğu düşünölmektedir. Türkölerin düzenlemelerinde gitardaki entonasyon göz önüne alınmış ve pozisyonların ortalama bir icracının çalabileceği şekilde düzenlendiği görölmüşür. “Zöluf Dökölmüş Yüze” adlı türkünün diğer düzenlemeler içerisinde armonik ve teknik açıdan öne çıktığını söyleyebilirim. “Bin Cefalar Etsen Almam Üstüme” adlı türküde kullanılan ‘wolving bass’ yürüyüşü ve “swing” ritmi eserdeki “jazz” vurgusunu güçlendirirken, gitar tekniği ve armoni açısından geliştirilmesi önerilmektedir. Son olarak “İğdirin Al Alması” isimli türküde “çağdaş jazz” tınları sayesinde klasik gitar tekniğinin kullanımı daha net duyulmaktadır. Sonuç olarak üç düzenlemenin de tez kapsamında klasik gitar tekniği ve armoni açısından tutarlı bir müzikal yapıya sahip olduğu görölmüşür.

Dr. Öğr. Üyesi Göktürk ERDOĞAN

EK 2.

İlgili makama;

Ali Han'ın klasik gitar için yaptığı düzenlemelerin incelemesini tamamlamış bulunmaktayım. Değerlendirme neticesi olarak ,üç türkü düzenlemesinin de klasik gitar icra karakterine uygun olduğunu belirtmek isterim. Üç düzenleme içerisinde özellikle "Zülûf Dökülmüş Yüze" isimli türkünün düzenlemesi şahsi kanaatim, gerek armonik kurgusu gerekse icra karakteri olarak öne çıkmaktadır.

Ali Han tarafından yapılan bu üç düzenlemenin de ülkemiz öz müzik kültürüne ait müzikal anlayışın klasik gitar öğrencileri tarafından benimsemesi sürecinde katkılar sağlayacağını düşünüyorum ve umuyorum.

Saygılarımla.

Dr. Öğr. Üyesi Cihan TABAK

EK 3.

Öncelikle her bir düzenleme çok orijinal ve tatlı olmuş. Tebrik ederim ve biliyorum ki bu tip çalışmalara devam edeceksiniz. Çok güzeller. Caz çerçevesinde değerlendirmek mümkün. Ali de söylemişti tam anlamıyla caz değil ama öğeleri kullanıldı demişti ki siz de ilk mesajınızda yazmışsınız "beslenme" şeklinde.

Akorlar, -bilmiyorum belki benim biraz daha klasik caz tınısına bağlı olmamdan kaynaklı belki- bana daha çok Çağdaş Caz tınılarını düşündürüyor ki -belirtmeye çalıştığım gibi- benim çok içinde olmadığım bir bölümü o. Buna paralel olarak aslında çoğu yerlerde akorlar Türk Müziği 4'lü armonisini de çağrıştırdı açıkçası.

Bin Cefalar ve Zülûf'teki swing hissi çok hoş. Parantez açmak isterim. Onun notasyonu ile ilgili sanki bir durum var. Biraz daha farklı yerleşim yapılmalı. Onu daha sonra yazayım öneri olarak.

Valla şahsen -ve sonuç olarak- çok beğendim. Yıllar önce edinmişim; Sevda Türküleri adlı bir albüm var; Ömer Yılmaz (tenor) ve Bekir Küçükay'ın bir CD'si. İğdır'ın Al Alması'ndaki tınılarla bu CD'yi anımsattı bana, ama tabii armoni yaklaşımı olarak pek benzeştiği söylenemez.

Şimdi; "Uzman görüşü" sözü geçmişti. İşinize yaraması açısından nasıl bir görüş bildirmeliyim? Yukarıdaki ifadeler ne kadar işe yarar? Görüşmek üzere. Tekrar tebrikler.

Doç. Dr. Devrim BABACAN

EK 4.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 2168
İNCELEME TARİHİ: 29.11.1982

YÖRESİ:
İĞDIR

KİMDEN ALINDIĞI:
KAMİL ÇİFTÇİ - NEVRUZ ERGİN
YUSUF YILDIRIM

İĞDIRIN AL ALMASI

DERLEYEN:
MUZAFFER SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ:

NOTAYA ALAN:
MUZAFFER SARISÖZEN

SÜRESİ:

İĞ
DIR
DER

İN
DIR
DER

AL
AL
MA
AL
LIK

SI
DIM
LAR

AY
BA
LAM

YE
ME
YE
BAL
AL
MA
SI
DIM
LAR

YAR
GE
LEN
DEN
SON
RA
YAR
GE
DEN
DEN
SON
NE
BU
SEV
DA

RA
RA
DI

YA
RA
MIN
SA
ĞAL
MA
AY
YA
GI
BI
SA
RAR
NE
DE
BU
AY
RI
LİK

SI
DIM
LAR

Ö
LÜ
REM

Ö
LÜ
REM

YAR
YE
Tİ

MEM
YAR
YE
Tİ
MEM
YAR
YAR
AY
BA
LA

MA
YI
SE
Vİ
REM
YAR
SE
Vİ
REM

YAR
SE
Vİ
REM
YAR
YAR

ZERRİN

EK 5.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No : 1442
İNCELEME TARİHİ : 25.5 - 1977

YÖRESİ
YILDIZELİ

KİMDEN ALINDIĞI
ALİ SULTAN

SÜRESİ :

DERLEVEN
İstanbul Radyosu THM 5b

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
MEHMET ÖZBEK

BİN CEFALAR ETSEN
(DOSTUM)

BİN CE FA LAR ET SE NAL MA MÜS TÜ ME E

GA YET Sİ RİN

GEL Dİ Dİ L LE RİN DO S DU M

VA RIR YA DEL

BİN CEFALAR ETSEN
(Sahife-2)

LE RE ME YİL VE Rİ — R SE NÖY

Gİ ŞO LA BAĞ LA NA YOL LA RIN DOS DU — M

DOS DUM DO — S DUM DOS DU — M DOS DUM DO — S DUM

DOS DU — M GEL SE NE CA NIM

Gİ ŞO LA BAĞ LA NA YOL LA RIN DOS DUM

DOS DUM DO DU — M DOS DUM DOS DUM DO DUM

DOS DU — M GEL SE NE CA NIM

BİN ÇEFALAR ETSEN
(Sahife - 3)



BİN CEFALAR ETSEN
(Sahife - 4)

GÜL ME DİM DOS DUM
NE DE RİM DOS DUM

DOS DUM DO...S DUM
" " " " "

DOS DU...M
" " " " "

DOS DU...M GEL SE NE CA NİM
" " " " " " "

SEN DE NAY RI LA LI GÜL ME DİM DOS DUM
SEN SİZ DUN VA MA LI NE DE RİM ..

DOS DUM DO...S DU...M
" " " " "

DOS DUM...M DOS DUM DO...S DUM
" " " " " " "

DOS DU...M
" " " " "

DOS DU...M GEL SE NE CA NİM
" " " " " " "

Uzun

— 1 —

BİN CEFALAR ETSEN ALMAM ÜSTÜME
GAYET ŞİRİN GELDİ DİLLERİN DOSDUM
YARIR YADELLERE MEVİL VERİRSEN
GIŞ OLA BAĞLANA YOLLARIN
DOSDUM, DOSDUM, DOSDUM, DOSDUM, DOSDUM, DOSDUM, GELSENE CANIM

— 2 —

İLÂHİ ONMAYA YARDAN AYIRAN OY
BAHÇEDE BÜLBÜLLER OTUYOR UVAN OY
KULA GÖLGE İSE ALLAHA AYAN OY
SENDEN AYRILALI GÜLMEDİM DOSDUM
DOSDUM, DOSDUM, DOSDUM, DOSDUM, DOSDUM, DOSDUM, GELSENE CANIM

— 3 —

PİR SULTAN ABDALİM GÜLÜM DERMİŞLER OY
BU ŞİRİN CANIMA NASIL KIYMISLAR OY
İSTERİSEM DÜNYA MALİN VERMİŞLER OY
SENSİZ DÜNYA MALİ NEDERİM DOSDUM
DOSDUM, DOSDUM, DOSDUM, DOSDUM, DOSDUM, DOSDUM, GELSENE CANIM

EK 6.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No : 50
İNCELEME TARİHİ : 28. 1. 1973
2. İNCELEME TARİHİ : 1990
YÖRE
KIRŞEHİR
KAYNAK KİŞİ
NEŞET ERTAŞ

ZÜLÜF DÖKÜLMÜŞ YÜZE

DERLEYEN
NİDA TÜFEKÇİ

DERLEME TARİHİ
1966

NOTALAYAN
NİDA TÜFEKÇİ

SÜRE : ♩ = 60

SAZ

ZÜ LÜF DÖ KÜL MÜŞ YÜ ZE A MAN
BU EL LER DE GEZ GAY Rİ A MAN
GÜN DOĞ DU AŞ DI BOY LE A MAN

KAŞ LAR YA KIŞ MIŞ GÖ ZE A MA
KÂ TI BOL DA YAZ GAY Rİ A MA
GÖ NÜL DÜR OŞ DU BOY LE A MA

- 2 -
ZÜLÜF DÖKÜLMÜŞ YÜZE

NA MAN U SAN DIM BU
NA MAN BİR KAZ MA AL
NA MAN SE NO RA DA

2-9-
CA NİM DA NA MA NA MAN DER Dİ LE GE
BİR KÜ RE KA MA NA MAN ME ZA Rİ Mİ
BEN BUR DA A MA NA MAN ÖM RÜ MÜZ GEÇ

2-
ZE GE ZE (SAZ
KAZ GAY Rİ
Dİ BÖY LE

GEZGİNCİLER

ZÜLÜF DÖKÜLMÜŞ YÜZE (AMAN)
KAŞLAR YAKIŞMIŞ GÖZE (AMAN AMAN)
USANDIM BU CANIMDAN (AMAN AMAN)
DERD İLE GEZE GEZE

BU ELLERDE GEZ GAYRİ (AMAN)
KÂTİP OL DA YAZ GAYRİ (AMAN AMAN)
BİR KAZMA AL BİR KÜREK (AMAN AMAN)
MEZARIMI KAZ GAYRİ

GÜN DOĞDU AŞDI BÖYLE (AMAN)
GÖNÜLDÜR COŞTU BÖYLE (AMAN AMAN)
SEN ORADA BEN BURDA (AMAN AMAN)
ÖMRÜMÜZ GEÇTİ BÖYLE

* Çk işaretleri tezene vuruşlarıdır.

** Türkü kaynağı kişi tarafından

Re perdesi üzerinde karar ile çalınmıştır.

EK 7.

Zülûf Dökülmüş Yüze

Medium Swing ♩ = 124

Neşet Ertaş
Düzenleme: Ali Han

The musical score is written in 4/4 time and consists of 32 measures. The tempo is marked as Medium Swing with a quarter note equal to 124 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score is arranged by Ali Han and is a transcription of a piece by Neşet Ertaş.

The score is divided into several systems:

- Measures 1-4: First system.
- Measures 5-8: Second system.
- Measures 9-12: Third system, featuring a triplet and a glissando.
- Measures 13-16: Fourth system, featuring a triplet.
- Measures 17-20: Fifth system.
- Measures 21-24: Sixth system, featuring triplets and accents.
- Measures 25-28: Seventh system, featuring triplets and accents.
- Measures 29-32: Eighth system, ending with a D.C. (Da Capo) instruction.

EK 8.

İğdir'in Al Alması

Deryâda Deryâlıklar

Moderate

Anonim
Düzenleme: Ali Han

The musical score is written in a single system with two systems of staves. The first system contains measures 1 through 12, and the second system contains measures 13 through 18. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Moderate'. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, along with triplets and ornaments. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

EK 9.

BİN CEFALAR ETSEN ALMAM ÜSTÜME

Kaynak Kişi Ali SULTAN
Derleyen TRT İst. Rad. THM Md.
Düzenleyen :Ali HAN

Medium Swing $\text{♩} = 125$

Guitar

3

Gtr.

9

Gtr.

13

Gtr.

17

Gtr.

21

Gtr.

25

Gtr.

28

1. 2.

Gtr.

Zülûf Dökülmüş Yüze Akor Cetveli

Guîtar

Em7 F#dim7 F#dim7 Bdim/F# F#dim7 G#Maj7 F#dim A7sus4/E

Gtr.

4 DMaj7 DMaj7 F#dim7 G#Maj7 F#dim7 A7sus4/E DMaj7 A6/E

Gtr.

7 F#dim7 Em7 Dm6 Bb7

Gtr.

10 Bdim Em Dsus4 C#dim7 C#dim7

Gtr.

13 Bb7(no3) G# AMaj7

Gtr.

16 A(no3) G(no3)

Gtr.

19 (Bass line)
A A# G F# G(no3) A A

Gtr.

22 A Bb/F F#dim7 C/G C+/5/G# A

Gtr.

25 F#dim7 A dim7 (Bass line)
B C C# D
(quartal chord)

Gtr.

28 A A

The image shows a guitar chord chart for the song 'Zülûf Dökülmüş Yüze Akor Cetveli'. It consists of ten staves, each representing a guitar line. The first staff is labeled 'Guîtar' and the others 'Gtr.'. The music is in 4/4 time. The chords are written above the staves, and some are accompanied by a bass line. The bass line for the first staff is: Em7 F#dim7 F#dim7 Bdim/F# F#dim7 G#Maj7 F#dim A7sus4/E. The bass line for the second staff is: DMaj7 DMaj7 F#dim7 G#Maj7 F#dim7 A7sus4/E DMaj7 A6/E. The bass line for the third staff is: F#dim7 Em7 Dm6 Bb7. The bass line for the fourth staff is: Bdim Em Dsus4 C#dim7 C#dim7. The bass line for the fifth staff is: Bb7(no3) G# AMaj7. The bass line for the sixth staff is: A(no3) G(no3). The bass line for the seventh staff is: (Bass line) A A# G F# G(no3) A A. The bass line for the eighth staff is: A Bb/F F#dim7 C/G C+/5/G# A. The bass line for the ninth staff is: F#dim7 A dim7 (Bass line) B C C# D (quartal chord). The bass line for the tenth staff is: A A.

ÖZ GEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı, Soyadı: Ali HAN

Uyruğu: Türkiye (TC)

Doğum Tarihi ve Yeri: 12.06.1987

Medeni Durumu: Bekâr

Tel: +90 546 464 22 14

E mail: gitaristanbul__@hotmail.com

Yazışma Adresi: Sarıgazi Mahallesi Hazal Sokak No: 11/1 Sancaktepe/İstanbul

EĞİTİM

Derece	Kurum	Mezuniyet Tarihi
Lisans	ERÜ G.S.F Müzik Bölümü	2012
Lise	Ümraniye Mehmetçik Lisesi	2003

İŞ DENEYİMLERİ

Yıl	Kurum	Görev
2014-2015	Erciyes Üniversitesi	Öğr.El

YABANCI DİL

İngilizce

YAYINLAR