

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

CAZ KOMPOZİSYONU ÖĞRENCİLERİ İÇİN TARİHSEL
ARKA PLAN IŞIĞINDA MÜZİKAL FİKİRLERİN FARKLI
STRATEJİLERE VE PARAMETRELERE GÖRE AKIŞ
DİYAGRAMLARI YOLUYLA BİÇİMLENDİRİLMESİNE
YÖNELİK BİR YÖNTEM ÖNERİSİ

Yüksek Lisans Tezi

SİNAN ALTIPARMAK

İSTANBUL, 2020

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
SES TEKNOLOJİLERİ TÜRKÇE TEZLİ CAZ

CAZ KOMPOZİSYONU ÖĞRENCİLERİ İÇİN
TARİHSEL ARKA PLAN IŞIĞINDA MÜZİKAL
FİKİRLERİN FARKLI STRATEJİLERE VE
PARAMETRELERE GÖRE AKIŞ DİYAGRAMLARI
YOLUYLA BİÇİMLENDİRİLMESİNE YÖNELİK
BİR YÖNTEM ÖNERİSİ^[3]

Yüksek Lisans Tezi

SİNAN ALTIPARMAK

Tez Danışmanı: PROF. DR. H. ALPER MARAL

İSTANBUL, 2020

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

Tezin Adı: Caz Kompozisyonu Öğrencileri İçin Tarihsel Arka Plan Işığında Müzikal Fikirlerin Farklı Stratejilere ve Parametrelere Göre Akış Diyagramları Yoluyla Biçimlendirilmesine Yönelik Bir Yöntem Önerisi

Öğrencinin Adı Soyadı: Sinan ALTIPARMAK
Tez Savunma Tarihi: 25.04.2020

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

Dr. Öğr. Üyesi Yücel Batu SALMAN
Enstitü Müdürü

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

Yeşim PEKİNER
Program Koordinatörü

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

Jüri Üyeleri

Tez Danışmanı
Prof. Dr. H. Alper MARAL

Üye
Dr. Öğr. Üyesi Gökhan DENEÇ

Üye
Dr. Öğr. Üyesi Yahya Burak TAMER

İmzalar

TEŐEKKÖR

Bu alıŐma sırasında sabrını, bilgisini ve desteğini benden esirgemeyen tez danıŐmanım Prof. Dr. Alper Maral'a ve Bahçeşehir Üniversitesi Caz Yüksek Lisans program koordinatÖrü Yeşim Pekiner'e teŐekkÖrü borç bilirim.

İstanbul, 2020

Sinan ALTIPARMAK



ÖZET

CAZ KOMPOZİSYONU ÖĞRENCİLERİ İÇİN TARİHSEL ARKA PLAN IŞIĞINDA MÜZİKAL FİKİRLERİN FARKLI STRATEJİLERE VE PARAMETRELERE GÖRE AKIŞ DİYAGRAMLARI YOLUYLA BİÇİMLENDİRİLMESİNE YÖNELİK BİR YÖNTEM ÖNERİSİ

Sinan ALTIPARMAK

Ses Teknolojileri Türkçe Tezli Caz

Tez Danışmanı: Prof. Dr. H. Alper MARAL

Nisan 2020, 80 sayfa

Bu çalışma, caz kompozisyonu çabasını gizemden arındırmayı ve caz kompozisyon öğrencilerine ellerindeki küçük müzikal fikirlerden hareketle bütünlüklü eserler besteleyebilmelerini sağlayacak yöntemler, teknikler ve stratejiler sunmayı [9]amaçlamaktadır. Cazın tarihsel dönemlerinin kompozisyon açısından ayrıştırıcı unsurları belirlendikten sonra, bu unsurlar çerçevesinde müzikal unsurları örgütmeye yönelik üç ana kompozisyon stratejisi önerilmektedir: Bas ezgisi ile başlayan, ezgi ile başlayan ve armonik yürüyüş ile başlayan kompozisyon stratejileri. Önerilen teknikler, gerek literatürden gerekse özgün örneklerle desteklenmektedir. Ayrıca müzikal malzeme geliştirme tekniklerine dayalı tanımlanmış algoritmaların teknoloji yoluyla kullanılmasının caz kompozisyon öğrencilerinin bu disiplinde yetkinlik kazanmalarına ve caz bestecilerinin farklı müzikal fikirleri hızlı bir şekilde işleyerek farklı müzikal olasılıkları araştırmasına katkıda bulunabileceği önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Caz Kompozisyonu Stratejileri, Kompozisyon Teknikleri, Caz Eğitimi, Kompozisyonel Akış Diyagramı, Müzikal Gramer

ABSTRACT

A METHOD PROPOSAL FOR JAZZ COMPOSITION STUDENTS TO DEVELOP MUSICAL IDEAS USING FLOW CHARTS BASED ON DIFFERENT STRATEGIES AND PARAMETERS ESTABLISHED IN THE LIGHT OF HISTORICAL BACKGROUND

Sinan ALTIPARMAK

Sound Technologies Jazz

Thesis Supervisor: Prof. Dr. H. Alper MARAL

April 2020, 80 pages

This study aims at demystifying jazz composition effort and providing jazz composition students with methods, techniques and strategies that will allow them to compose complete compositions starting from small musical ideas. After the discerning compositional elements of the historical periods of jazz are established, three main compositional strategies are suggested to organize the components of music within the scope of those elements: compositional strategies starting with a bass line, with a melody and with harmonic progression. Techniques suggested are supported using examples from the literature, as well as original examples. Also, it is suggested that applying, through technology, defined algorithms based on techniques used to develop musical material may help jazz composition students gain proficiency in this discipline, and jazz composers process different musical ideas rapidly and delve into different musical possibilities.

Keywords: Jazz Composition Strategies, Composition Techniques, Jazz Education, Compositional Flow Chart, Musical Grammar

İÇİNDEKİLER

ŞEKİLLER.....	x
1. GİRİŞ	1
1.1 CAZIN ORTAYA ÇIKIŞ KOŞULLARI VE KURUCU ANLATISI OLARAK FÜZYON NİTELİĞİ	9
1.2 CAZ VE YENİLİK FİKRİ	10
2. VERİ VE YÖNTEM	12
3. CAZ KOMPOZİSYONU	13
3.1 CAZ MÜZİĞİNİN AYIRT EDİCİ DÖNEMLERİNİN BAŞAT KOMPOZİSYON STRATEJİLERİ.....	13
3.1.1 Ragtime	13
3.1.2 New Orleans, Dixieland ve Kolektif Doğaçlamaya Dayalı Kompozisyon	15
3.1.3 Swing.....	17
3.1.4 Büyük Orkestralar ve Örgütlü Dokusal Müzik Yazısına Dayalı Formel Kurguya bir Örnek Olarak <i>Swing</i> Dönemi Big Band Kompozisyonları.....	18
3.1.5 <i>Swing</i> Dönemi Solocuları.....	22
3.1.6 Küçük Orkestralara Dönüş ve <i>Bebop</i> 'un Doğuşu	23
3.1.7 1950'lerdeki Başat Kırılmalar.....	25
3.1.7.1 Hard Bop.....	25
3.1.7.2 Cool Caz	25
3.1.7.3 Modal Caz	27
3.1.7.4 Third Stream.....	27
3.1.8 Dünyadaki Açık Form Farkındalığı ve İdealinin Caza Yansıması Olarak Serbest Caz.....	28
3.1.9. 20. Yüzyılın Sonunda Modernizmin ve Post Modernizmin Önergeleri Işığında Dönüşen Caz Algısı ve Kompozisyon	28

4. MÜZİKAL KOMPOZİSYONUN UNSURLARI.....	30
4.1 KOMPOZİSYONUN GÜÇLÜKLERİ VE BUNLARA KARŞI ÇÖZÜM OLANAKLARI.....	30
4.2 MÜZİĞİN VE MÜZİKAL KOMPOZİSYONUN TEMEL UNSURLARI ...	30
4.2.1 Ritim	31
4.2.2 Vuruş, Ölçü ve Tartım.....	34
4.2.3 Tempo	34
4.2.4 Perde	38
4.2.5 Dinamikler	38
4.2.6 Ezgi.....	39
4.2.7 Armoni	42
4.2.8 Armonik Ritim.....	42
4.2.9 Doku	43
4.2.10 Tını	43
4.2.11 Form.....	43
4.3 MOTİF VE MOTİF GELİŞTİRME.....	43
4.3.1 <i>Sequence</i> (Sekans).....	44
4.3.2 (<i>Inversion</i>) İversiyon.....	44
4.3.3 <i>Retrograde</i> (Retrograd).....	44
4.3.4 (<i>Retrograde Inversion</i>) Retrograd İversiyon.....	45
4.3.4 <i>Isorhythm</i> (İzoritim)	45
4.3.5 (<i>Truncation</i>) Kısaltma	45
4.3.6 (<i>Extension</i>) Uzatma:	45
4.4 KOMPOZİSYON SÜRECİNE PARALEL SÜREÇLER: ENSTRÜMANTASYON, ORKESTRASYON VE DÜZENLEME	46
5. CAZ KOMPOZİSYONU ÖĞRENCİLERİNE YÖNELİK KOMPOZİSYON STRATEJİLERİ.....	47

5.1 AŞAĞIDAN YUKARI KOMPOZİSYON STRATEJİLERİ: BAS EZGİSİ İLE BAŞLAYAN KOMPOZİSYON STRATEJİLERİ.....	47
5.2 BAS EZGİSİNİN ARMONİK İMALARI.....	48
5.2.1 Bas Ezgisinin Statik Armoni İma Ettiği Durumlar	48
5.2.2 Bas Ezgisinin Dinamik Armoni İma Ettiği Durumlar	50
5.3 YUKARIDAN AŞAĞI KOMPOZİSYON STRATEJİLERİ: EZGİ İLE BAŞLAYAN KOMPOZİSYON STRATEJİLERİ	50
5.3.1 Ezginin Armonik İmaları	50
5.3.2 Tonal Armonide Yeniden Armonizasyon Teknikleri.....	51
5.3.2.1 Kadans Bölgelerinin Yeniden Armonizasyonu.....	51
5.3.2.2 Modal Değişim Akorları.....	53
5.3.2.3 Vekil Simetrik Paternler.....	53
5.3.2.3.1 Tritone Bağlantısı.....	54
5.3.2.3.2 V Akorlarından önce II Akorlarının Eklenmesi	54
5.3.2.3.3 Çıkıcı Augmented Bağlantısı	54
5.3.2.3.4 İnici Augmented Bağlantısı.....	55
5.3.2.3.5 Çıkıcı Diminished Bağlantısı	55
5.3.2.3.6 İnici Diminished Bağlantısı.....	56
5.4 ARMONİK YÜRÜYÜŞ İLE BAŞLAYAN KOMPOZİSYON STRATEJİLERİ	56
6. CAZ KOMPOZİSONU İÇİN MÜZİKAL MALZEMENİN VE PARAMETRELERİN TANIMLANMIŞ AKIŞ DİYAGRAMLARI İLE İŞLENMESİ YOLUYLA YENİ MALZEME ELDE EDİLMESİNE YÖNELİK ÖNERİLER.....	60
6.1 ALGORİTMA KAVRAMI.....	61
6.2 MÜZİKAL MALZEMENİN ÖRGÜTLENMESİNDE CAZ BESTECİSİNE YARDIMCI OLABİLECEK BASİT AKIŞ DİYAGRAMI TASARIMI ÖRNEĞİ	62

7. TARTIŞMA VE SONUÇ.....	80
KAYNAKÇA.....	81



ŞEKİLLER

Şekil 4.1: Ravel'in <i>Épigrammes_de_Clément_Marot</i> Başlıklı Eserinin İlk Sayfası	32
Şekil 4.2: Miles Davis'in <i>Dig</i> Adlı Eseri	33
Şekil 4.3: İki farklı tartımda ölçü örnekleri	34
Şekil 4.4: Mozart'ın <i>Dissonance</i> başlıklı KV 465 sayılı Yaylı Dörtlüsü Eserinin İlk Sayfası	36
Şekil 4.5: Wayne Shorter'ın "E.S.P." adlı eseri	37
Şekil 4.6: Dinamik İşaretlerinin Yazılı Müzikte Kullanılma Biçimi	39
Şekil 4.7: Antonio Carlos Jobim'in <i>One Note Samba</i> Adlı Eseri	40
Şekil 4.8: Lee Kontiz'in <i>Sub-Conscious-Lee</i> Adlı Eseri	41
Şekil 4.9: Sekans Örneği	44
Şekil 4.10: İnversiyon Örneği	44
Şekil 4.11: Retrograd Örneği	44
Şekil 4.12: Retrograd İnversiyon Örneği	45
Şekil 4.13 İzoritim Örneği	45
Şekil 4.14: Kısaltma Örneği	45
Şekil 4.15: Uzatma Örneği	46
Şekil 5.1: Statik Armoni İma Eden Bas Ezgisi Örneği	48
Şekil 5.2: Şekil 5.1'de verilen bas ezgisinden hareketle 12 ölçülük modal <i>blues</i> formunda bir eser için elde edilen bas ezgisi örneği	49
Şekil 5.3: Şekil 5.1'de verilen bas ezgisinden hareketle elde edilen diyatonik akor yürüyüşü	50
Şekil 5.4: Modal değişim akoru örneği	53
Şekil 5.5: <i>Tritone</i> bağlantısına örnek	54
Şekil 5.6: V Akorlarından önce II akorlarının eklenmesine örnek	54
Şekil 5.7: Çıkıcı <i>Augmented</i> bağlantısına örnek	55
Şekil 5.8: İnici <i>Augmented</i> bağlantısına örnek	55
Şekil 5.9: Çıkıcı <i>Diminished</i> bağlantısına örnek	55
Şekil 5.10: İnici <i>Diminished</i> bağlantısına örnek	56
Şekil 5.11: Morgan Lewis'in <i>How High the Moon</i> Adlı Eseri	57
Şekil 5.12: Charlie Parker'ın <i>Ornithology</i> Adlı Eseri	58

Şekil 5.13: <i>Voice Leading</i> örneği 1	59
Şekil 5.14: <i>Voice Leading</i> örneği 2	59
Şekil 5.15: Verili armonik yürüyüş ve <i>voice leading</i> örneği kullanılarak elde edilen ezgi örneği	59
Şekil 6.1: Müzikal Girdinin İşlenmesi için Basit Bir Algoritma Akış Şeması Örneği....	63
Şekil 6.2 İki barlık melodi örneği	64
Şekil 6.3: Şekil 6.2'deki İki Barlık Melodiye Diyatonic Sekans Tekniği Uygulanmasıyla Elde Edilen İki Barlık Melodi Olasılıkları	65
Şekil 6.4: Şekil 6.2'deki İki Barlık Melodiye Retrograd Sekans Tekniği Uygulanması ile Elde Edilen İki Barlık Melodi Olasılıkları	66
Şekil 6.5: Diyatonic Sekans Tekniği Uygulaması Sonucunda Elde Edilen ve KARAR 1'deki İşlemin Kriterlerini Karşılaman Melodik Alternatifler	67
Şekil 6.6: Retrograd Sekans Tekniği Uygulaması Sonucunda Elde Edilen ve KARAR 2'deki İşlemin Kriterlerini Karşılaman Melodik Alternatifler	67
Şekil 6.7: Sekans Tekniğiyle Elde Edilen ve KARAR 1'deki İşlemin Kriterlerini Karşılaman Melodik Alternatifler	68
Şekil 6.8: Retrograd Sekans Tekniğiyle Elde Edilen ve KARAR 2'deki İşlemin Kriterlerini Karşılaman Melodik Alternatifler	69
Şekil 6.9: PROSES 2 Sonucunda Ortaya Çıkan ve İlk Notası La Olan Melodik Alternatifler	70
Şekil 6.10: PROSES 2 Sonucunda Ortaya Çıkan ve İlk Notası Do Olan Melodik Alternatifler	71
Şekil 6.11: PROSES 3 Sonucunda Ortaya Çıkan ve İlk Notası La Olan Melodik Alternatifler	72
Şekil 6.12: PROSES 3 Sonucunda Ortaya Çıkan ve İlk Notası Do Olan Melodik Alternatifler	73
Şekil 6.13: Dört Barlık Melodi Örneği	74
Şekil 6.14: Dört Barlık Melodi Örneğinden Hareketle Oluşturulmuş Blues Formunda Parça Örneği	75
Şekil 6.15: Dört Barlık Melodi Örneğinden Hareketle Oluşturulmuş Rhythm Changes Formunda Parça Örneği	76

Şekil 6.16: Dört Barlık Melodi Örneğinden Hareketle Oluşturulmuş 24 Barlık Modal
Parça Örneği78



1. GİRİŞ

20. Yüzyılın en önemli bestecilerinden Igor Stravinsky, *Altı Derste Müziğin Poetikası* adlı eserinde, kompozisyon çabasının başlangıç noktası olarak “spekülatif irade” kavramını ortaya atarak şöyle der:

Öyleyse bir eser, işlevlerinin engellenmemiş oyunu yoluyla açıklık ve haklılık kazanır. Bu oyunu kabullenmekte ya da reddetmekte özgürüz ama onun var olduğu gerçeğini sorgulamaya kimsenin hakkı yoktur. Her türlü yaratımın kökeninde yatan spekülatif irade ilkesini yargılamak, ona karşı çıkmak ya da onu eleştirmek açıkça yararsızdır. Saf haliyle müzik, özgür spekülasyondur. Bütün çağların sanatçıları bu kavramı sürekli olarak kanıtlamışlardır. Kendi payıma, onların yaptığı gibi yapmaya çalışmamak için bir neden görmüyorum. Kendim yaratılmış olduğum için, ister istemez yaratma arzusu duyuyorum. Bu arzuyu harekete geçiren ne; onu verimli kılmak için ne yapmalıyım?” (Stravinsky, 2000, s. 73)

20. yüzyılda yaşanan kapsamlı toplumsal dönüşümler, her alanda olduğu gibi, müziğin yaratım, sunum ve tüketim biçimlerinde köklü değişiklikleri getirmiştir. Yeni toplumsal ilişkiler sadece yeni müzik türlerini doğurmakla kalmamış, aynı zamanda müziğin üretimine yaklaşımları zenginleştirerek müzikal kompozisyon çabasını başkalaştırmış ve onu farklı yaklaşımların birlikte var olabileceği faaliyet alanı haline getirmiştir. Stravinsky, aynı eserinde bu durumu “Müziğe karşı bir görevimiz var: Onu icat etmek” diyerek tarif eder. (Stravinsky, 2000, s. 77)

Yaratıcı bir uğraş olan beste yapma çabasının etrafında yaygın bir mistifikasyon hakimdir. Müziğin Tanrı veya ilham perileri ile besteciler arasında kurulan, herkesin nüfuz edemeyeceği özel bir ilişki neticesinde besteciye adeta hediye edildiği, yaygın bir varsayımdır.

Bu çalışmada, genel olarak müzikal kompozisyon ve özel olarak caz kompozisyonu bağlamında, Stravinsky'nin Spekülatif İrade kavramına dayanılarak, müziğin bestelenme

süreci etrafındaki mistifikasyonun dağıtılmasına; bu spekülatif iradenin, teknoloji çağının giderek karmaşıklaşan formları içinde daha verimli kullanılmasını sağlayacak şekilde müzikal yaratım sürecinde nicelleştirilebilecek unsurların teknoloji yoluyla otomatize edilmesine; ve böylelikle caz bestecisinin henüz belki de tahayyül edilemeyen yeni olanakları araştırabilmesine yönelik araçlar önerilecektir.

Stravinsky, aynı eserinde, müziğin bestelenme sürecinin başlangıcına ilişkin şöyle bir gözlemlerde bulunarak, bir anlamda bu mistifikasyona saldırır:

Müzikseverlerin çoğu, bestecinin yaratıcı hayal gücünü harekete geçiren şeyin, genellikle ilham diye adlandırılan bir tür coşkusal rahatsızlık olduğuna inanır. İnceleyeceğimiz doğuş sürecinde ilhama verilen bu olağanüstü rolü yadsımak gibi bir düşüncem yok; yalnızca, ilhamın hiçbir şekilde yaratma ediminin ön koşulu olmadığını, tersine, kronolojik bakımdan ikincil bir tezahür olduğunu öne sürüyorum. (Stravinsky, 2000, s. 73-74)

Stravinsky, savını şu sözleriyle savunur:

Her yaratım, kökeninde, keşfin önceden tadına varılmasının ortaya çıkardığı bir tür iştahı varsayar. Yaratma edimindeki bu önceden alınan tat, ele geçirilmiş olmasına rağmen henüz anlaşılmayan, bilinmeyen bir varlığın sezgisel kavranışına eşlik eder. Ancak sürekli tetikte olan bir tekniğin uygulanmasıyla kesin şeklini alabilecek bir varlıktır bu. Dikkatimi çeken müzikal öğeleri düzenleme düşüncesinin bile bende uyandırmaya yettiği bu iştah, ilham gibi rastlantıya bağlı bir şey değil, sürekli olmasa da doğal bir ihtiyaç kadar alışılmış ve periyodik bir şeydir. (Stravinsky, 2000 s. 75)

Stravinsky, burada önemli olanın kendi haline bırakılmış hayal gücünden çok, yaratıcı çabanın içerdiği süreçlerin eşlik ettiği bir hayal gücü olduğuna vurgu yaparak şöyle devam eder:

Demek ki bizi burada ilgilendiren, kendi halindeki hayal gücü değil, yaratıcı hayal gücüdür; tasarlama düzeyinden gerçekleştirme düzeyine geçmemize yardım eden yetenektir. İşimi yaparken aniden beklenmedik bir şeyle karşılaşır tökezlerim. Bu beklenmedik öge dikkatimi çeker. Onu bir tarafa not ederim, zamanı gelince yararlı bir şekilde kullanırım. Şansın ortaya çıkardığı bu olanağı, genellikle fantezi denen hayal gücünün kaprisleriyle karıştırmamak gerekir. Fantezi, insanın kendini kaprise terk etmeye baştan karar verdiği bir durumu ima eder. Biraz önce sözünü ettiğim beklenmedik ögenin yardımı bundan bütünüyle farklı bir şeydir. Yaratım sürecinin süredurumuna içkin bir biçimde bağlı bir işbirliğidir bu ve çıplak iradenin kaçınılmaz sertliğini yumuşatmak üzere tam yerinde gelen talep edilmemiş olanaklarla doludur. Böyle olması da iyi bir şeydir. (Stravinsky, 2000, s. 78-79)

Stravinsky, sözünü ettiği bu “talep edilmemiş olanaklar”ı müzikal yaratım sürecinde esinden farklı bir yere konumlandırır. Bu konuma ancak iştahlı, kararlı, tetikte bir çalışma ile ulaşılabilir. Öyleyse disiplin, bir besteci için esin denen coşkusal durumdan çok daha hayati bir gerekliliktir. Besteci, eyleminin gerektirdiği tekniğe ve duyarlılığa bağlı kaldığı sürece, esinin sağlayacağı olağandışı parlak bir fikir yerine herhangi bir fikri dahi işleyebileceği öne sürülebilir.

20. yüzyılın en önemli klasik müzik bestecilerinden olan Paul Hindemith, *Bestecinin Dünyası: Ufuklar ve Sınırlar* adlı eserinde müziksel esin konusunda şöyle der:

Her ne kadar müziksel esin yetisinin genel anlamda düşünme yetimiz gibi ve en az onun kadar açıklanamaz olduğunu kabul etmek zorundaysak da, onun zihnin irrasyonel, tamamen kontrol dışı bir dışavurumu olarak düşünmemeliyiz. Diğer sanatsal ya da bilimsel esin türlerinde olduğu gibi, müziksel esin de sınırsız değildir nihayet; hem sanatsal ortamın daha önce anlattığımız etkilere yol açan maddi özelliklerinin, hem de ortamı yaşayan bireyin zihinsel zenginliğinin ve zihninde olgunlaşmış olan beklentilerin çizdiği sınırlar içerisinde kalır.” (Hindemith, 2011, s. 53).

21. Yüzyılın teknolojik olanakları, bir birey olarak caz bestecisinin Hindemith'in sözünü ettiği "sınırlar"ı aşmasına olanak sağlayabilir. Müzikal fikirlerin çeşitliliğinin sınırları olduğu kabul edildiğinde, bütün müzikal malzeme ölçülebilir ve niceleştirilebilir hale gelecektir. Ayrıca müzikal malzemeye getirilecek keyfi sınırlamalar ile başka perspektiflerin araştırılması mümkün olacaktır.

Arnold Schönberg, Igor Stravinsky ve John Cage gibi 20. Yüzyılın önde gelen modern müzik bestecileri, müzikal malzeme arasındaki genel kabul gören hiyerarşiyi ortadan kaldırmaya yönelik yaklaşımlar benimsemişlerdir. Örneğin Schönberg tonal evrenin armonik çekim merkezlerinden özgürleşmek adına perdeler arasındaki tonal işlevsellik ilişkisini ortadan kaldıran on iki ton tekniğini geliştirmiştir. Keza John Cage, tınıyı ve rastgeleliği ön plana çıkararak müzikal öğeler arasındaki hiyerarşiyi hedef almıştır.

Semih Fırıncıoğlu, John Cage'in yazılarını derlediği *John Cage: Seçme Yazılar* adlı kitabında Cage'in "her türlü müziğin arasındaki en küçük ortak payda" olarak her şeyden önce en vazgeçilmez öğenin ses olduğu yönündeki düşüncesini aktarır. (Semih Fırıncıoğlu, 2011, s. 13-14) Fırıncıoğlu sesin dört niteliğinin bileşimiyle belirlendiğini, bunların da "perde, gürlük, süre ve tını" olduğunu söyleyerek şöyle devam eder:

Bu dört öğeyi işlevsel önemine göre sıralayacak olursak, birinci sırayı tınının alması, ardından da (aşağıda açıklayacağım gibi) sürenin gelmesi gerekir, çünkü insan beyni kulağa ulaşan herhangi bir seste öncelikle tınıya odaklanarak bunun ne sesi olduğunu anlamaya çalışır ve sesin yarattığı çağrışımlar öncelikle tını tarafından tetiklenir. Ne var ki, batı dünyası yüzyıllar boyunca tını yerine sesin perdesine odaklanmıştır: tampere sistem, tonal sistem ve armoni hep perde temelli gelişmelerdir; tını ikinci, üçüncü planda kalmıştır. (Fırıncıoğlu, 2011, s. 14)

Fırıncıoğlu, John Cage ve aynı dönemin modern müzik bestecilerini önceki kuşaklardan keskin şekilde ayıran şeyin müziğin en temel bileşenlerinin "melodi, armoni ve ritm" olduğu yolundaki varsayıma meydan okumaları ve bunu "yalnızca batıdaki müzik düşünülerek ulaşılmış bir saptama" olarak görmeleri olduğunu aktarır. (Fırıncıoğlu, 2011, s. 13).

Birçok toplumun müziğinde armoninin yeri olmadığı, birçok yerde halk müziklerinin yalnızca vurmalarıyla icra edildiği artık biliniyordu. Ve bu insanların müzikleriyle olan ilişkileri de nitelik olarak batıdakilerin müzikleriyle ilikilerinden pek farklı değildi. Bu açıdan melodi, armoni ve ritm indirgemesi batının kendi geleneğine bakarak yaptığı “üst yapısal” ve yanlış bir genellemeydi. (Fırıncıoğlu, 2011, s. 13).

Cage’in tınıyı ön plana çıkararak yaklaşımı, müzikal olmayan sesler dahil bütün seslerin müzik bestesi içinde kullanılabilmesine olanak sağlayan kapıyı açtığı söylenebilir. Bu, müzikal malzeme arasındaki genel kabul gören hiyerarşinin tümünden ortadan kaldırılacağı fikrini ortaya çıkarmıştır.

Cage, bu çalışmanın fikrinsel dayanağına da kaynaklık eden diğer yaklaşımından ise, “rastlantı işlemleri” (*chance operations*) olarak söz eder. (Fırıncıoğlu, s. 28.) Cage, özellikle “sesleri yan yana ya da üst üste dizmeyi kendi seçimi yerine şansa bırakmayı denemeye” karar verdiği ve, Fırıncıoğlu’nun deyimiyle, Cage’in “estetik seçim” anlayışından ve “ifade”, “amaç”, “niyet” gibi kaygılardan ilk kez uzaklaşmaya” başladığı *Sixteen Dances* ve *Concerto for Prepared Piano ve Chamber Orchestra* gibi bazı yapıtlarında rastgeleliği esas alır. Bunun için önceleri öğelerin rastgele yerleştirildiği çizelgeler kullanırken, daha sonra eski bir Çin felsefe ve kehanet kitabı olan *Değişimler Kitabı*’nı (*I Ching*) kullanmaya başlar (Fırıncıoğlu, 2011, s. 27-28)

Kitap her biri altı çizgiden oluşan altmış dört imge (hexagram) ve bunların yorumlarından oluşuyor. Üç adet *I Ching* parasını yazı tura atar gibi altı kez atarak çizgi bileşimleri, ardından da bu altmış dört imgeden biri saptanıyor ve bunun karşılığı olan yorum o anki falınız oluyor (Fırıncıoğlu, 2011, s. 28).

Cage, *I Ching*’i sadece rastlantısal bir sayı elde etme yöntemi olarak kullanıp kendi çizelgelerine uygular ve böylece daha kapsamlı ve zengin bir sistem elde eder. Fırıncıoğlu, Cage’in yukarıda anılan yapıtlarından sonra her yapıtını *I Ching*’e veya sonradan kullanacağı başka rastlantı yöntemlerine “sorarak” yazacağını, bunlardan genel

olarak “rastlantı işlemleri” (*chance operations*) olarak söz ettiğini belirtir ve Cage’den şu alıntıyı yapar:

... rastlantı işlemleri “doğru yanıtların” gizemli kaynakları değil. Bunlar çok sayıda yanıt arasından tek birini saptamakta kullanılan bir araç. Aynı zamanda egoyu beğeni ve belleğinden, kâr ve güç sağlamak kaygısından özgürleştirmeye, egonun dinginleştirilmesine, bu yolla dünyanın geri kalanının egonun deneyimine girebilmesine fırsat sağlamaya yarıyor. (Fırıncıoğlu, 2011, s.28)¹

Fırıncıoğlu, Cage’in kişisel beğenisini ve egosunu sadece kısmen devre dışı bırakabildiği yönündeki eleştirilere karşın, “rastlantı işlemine sokacağı malzemeyi ve parametreleri önceden bilinçli olarak saptadığını” gizlemediğini aktarır. “... bu, sürecin doğal bir parçasıdır. Besteci olarak işi soru ortamları oluşturup ya da “keşfedip” bu ortamlardaki malzemenin nasıl davranacağı konusunda sorular sormaktır” (Fırıncıoğlu, 2011, s.29). Ardından görüşünü Cage’den şu alıntıyla destekler:

[Kompozisyonlarım] benim kontrolümü değil, sorduğum soruları ve bunlara rastlantı işlemleri aracılığıyla verilen yanıtları gösteriyor. Yaptığım tek şey sorumluluğumu seçim yapmaktan soru sormaya değiştirmek oldu. Soru sormak kolay değil... Rastlantıya ilgi duyduğuma inanan kişilerin çoğu benim rastlantıyı bir disiplin olarak kullandığımı farketmiyor. Sanıyorlar ki ben bunu - ne bileyim - seçim yapmaktan kurtulmak için kullanıyorum. Halbuki benim seçimlerim hangi soruları soracağımı seçmekten oluşuyor. (Fırıncıoğlu, 2011, s. 28, 29)²

Cage böylelikle sadece müziğin öğeleri arasında değil, tüm sesler arasındaki hiyerarşik ilişkiyi ortadan kaldırarak rastgeleliği bir yöntem olarak besteciye sunar. Bu noktada Cage’in betecinin özneliğini yadsımadığını anlamak önemlidir. Doğru “sorular”ın sorulması, doğru çatıların oluşturulması ve müzikal fikirlerin yönlendirilip işlenmesi, bestecinin sorumluluğundadır.

¹ John Cage, *Empty Words*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1970, s. 5

² Koztalanetz (1988), s. 214, 17.

Müzikal fikir ile ilgili olarak Paul Hindemith, *Bestecinin Dünyası* adlı eserinde, “Müziksel eylem, müziksel zaman ve müziksel uzamın tanımladığı çerçeve içinde gerçekleşir; bu eylemin aktörleri de bestecinin fikirleridir” der. (Hindemith, 2011, s. 62). Ardından, bestecinin yaratıcı imgeleminden bahsederken kullanılan “fikir” kelimesinin gerçekte ne demek istendiğini ifade etmekte yetersiz kalan, muğlak bir kelime olduğunu söyleyerek, fikir kelimesi yerine Almanca içine düşmek, aklına gelmek yükleminden elde edilen *Einfall* kelimesini önerir ve şöyle devam eder:

Einfall'dan söz ettiğimiz zaman, birkaç sestem oluşan küçük motifleri kastederiz çoğunlukla - hatta ayrı ayrı sesler olarak duyumsanmayan, belli belirsiz bir ses kıvrımını yalnızca. Bu, profesyonellerden tutun sıradan kişilere kadar, bütün insanlarda ortak bir olgudur ancak, sıradan insanın aklına gelenler bir işe yaramadan, daha doğma aşamasında yok olup giderken, daha önce de belirttiğimiz gibi yaratıcı bir müzisyen onları yakalayıp birtakım işlemlerden geçirmeyi bilir... En olağanüstü müzik ustalarında bile ilk fikirlerin, başlangıçtaki *Einfall*'nin, ne kadar ilkel, ne kadar sıradan ve renksiz, nasıl da önemsiz olduklarını öğrenmek çok şaşırtıcıdır. (Hindemith, 2011, s. 62-63)

Burada Hindemith, Stravinsky ve Cage, belirgin bir ortak payda olarak, müzikal fikirlerin kaynağından veya niteliğinden çok, işleme süreçlerindeki disipline vurgu yapar. Dolayısıyla en temel anlamıyla müzikal kompozisyon çabasının, müziğin bileşenlerinin belirli dizgeler içinde pozisyonlandırmaktan ibaret olduğu öne sürülebilir. Bu dizgelerin neler olabileceği, dizgeler içindeki müzikal malzemenin nasıl işleneceği, rastgelelik kullanılacaksa hangi “sorular”ın sorulacağı, bestecinin zihin dünyasını şekillendiren kültürel etmenlerle ve en nihayetinde bestecinin sezgisi ve sağduyusuyla belirlenir.

Bu çalışmada, Stravinsky ve Hindemith'in benzer şekilde işaret ettikleri üzere, müzikal kompozisyon sürecinde esinin rolü etrafındaki mistifikasyon sorgulanmakta ve bütünlüklü müzikal eserler yaratmada en önemli unsurların teknik, yöntem ve çerçeve olduğu savunulmaktadır. 21. Yüzyılın teknolojik olanakları ışığında, müzikal kompozisyonu oluşturan unsurların bireyin zihninin yapabileceğinden çok daha hızlı şekilde niceleştirilerek bestecinin önüne olanak olarak sunulması mümkündür. Çalışma;

rastgeleliği, kompozisyonun stil de dahil olmak üzere çalışmada ayrıntılandırılan temel unsurlarının pozisyonlandırılmasına yönelik olanakların keşfi için bir teknik olarak kullanmayı önermekte; böylelikle caz bestecisinin Cage'in "doğru sorular"ını sorarak spekülatif iradesini daha serbest kullanmasına ve Stravinsky'nin sözünü ettiği "talep edilmemiş olanaklara" daha istikrarlı ve sürekli bir şekilde kavuşmasına yardım etmeyi amaçlamaktadır.

Batı Klasik Müziği ile Caz arasında her zaman sınırları belirgin bir ayrım söz konusu olmasa da, çalışmada bir çerçeve çizmek adına caz besteciliğine odaklanılmıştır. Cazın ne olup olmadığı, hem sanatçılar hem de akademisyenler tarafından sıkça ve hala tartışılan bir konudur. Burada, yapılan tanımın bir dereceye kadar keyfi olduğunu kabul etmek gerekse de, cazın bir stilden çok farklı stilleri içeren ve bunların kombinasyonuna olanak tanıyan bir tavır olduğu tartışılarak, bu çalışmanın amaçları doğrultusunda caz müziğini diğer bütün müzik türlerinden ayırt eden bir unsur olarak caza içkin, temel ve belirleyici bir unsur olan doğaçlama ile yazılı müzik arasındaki dengeye odaklanılmıştır. Bu yönelim, ister *Swing* döneminden olsun, isterse *Post-Bop* döneminden olsun, caz adı altında üretilen ve tüketilen müziklerdeki en ortak unsurun, herhangi başka bir armonik, kültürel veya ritmik yakınlıktan çok, bu unsur olduğu gözlemine dayanmaktadır. Bu tanımın yenilikçi bestecileri kültürel, tınısal ve idiomatik sınırlılıklardan kurtarıp caz müziğini daha geniş bir kavramsal çerçevede tahayyül edebilmesine katkıda bulunması amaçlanmaktadır. Bu, cazda kullanılan konvansiyonel sazların ötesinde elektronik olanaklarla elde edilmiş sesleri, yerel çalgıları, yaylı çalgılar dördlüsünü vb. aynı çatı altında ve stilistik bir kaygı gözetmeksizin birleştirmeye olanak tanıyan bir bakış açısıdır. Meşruiyeti, müzikal aygıtların caz geleneğine içkin olan bir estetik denge içinde kullanılmasında ve ortaya çıkan müziğin yine de doğaçlamayı elzem kılmasına, müziğin daha önceden kurgulanmış bir yapıda icra edilirken o anda doğaçlamayı belirleyen etmenlerle dönüşümüne olanak vermesinde yatmaktadır. Bu, cazın karakteristik bir özelliğidir.

Cazda genellikle icracı/besteci arasında Batı Klasik Müziğinde olduğu kadar keskin bir ayrım olmaması dikkat çekmektedir. Caz müziğinin doğası gereği icranın, parçanın yaratım sürecinin bir parçası olduğu varsayılır. Ayrıca belirli bir topluluk içindeki caz

müziyenlerinin birbirilerinin bestelediği eserleri icra etmesi, olağan bir durumdur. Akademik caz müzisyenliği eğitiminde ise kompozisyon ile doğaçlama, bir madalyonun iki yüzü gibi birbirini tamamlar. Bu durumda cazın idiomatik sınırlılıklarına hakim olan bir müzisyen, doğru yöntemi, parametreleri ve süreçleri uygulayarak çok sayıda yenilikçi eser üretebilir.

1.1 CAZIN ORTAYA ÇIKIŞ KOŞULLARI VE KURUCU ANLATISI OLARAK FÜZYON NİTELİĞİ

Cazı diğer müzik türlerinden ayırt eden unsurlar, esas itibarıyla Kuzey Amerika kıtasına köleler tarafından taşınan Batı Afrikalı müzikal kaynaklardan gelmektedir. Belge eksikliği nedeniyle bu unsurların kesin olarak tespit edilmesi güçtür ve ayrıca siyahî köleler, farklı müzikal geleneklere sahip olan farklı Batı Afrika kültürlerinden gelmişlerdir. Böylelikle Kuzey Amerika'da çok sayıda farklı siyahî müzikal gelenek bir araya gelmiş ve bu gelenekler, Avrupa'dan gelen müzikal unsurlarla - örneğin dans ve eğlence müzikleriyle - karşılaşarak adeta bir füzyon yaratmıştır.

Nihayetinde caz olarak ortaya çıkan müzik, kökleri hem Batı Afrika'da hem de Avrupa'da olan çok çeşitli siyah ve beyaz halk müziklerinin ve müzik stillerinin yavaş yavaş iç içe geçmesinden evrilmiştir. Schuller cazın ritmik ve yapısal unsurlarının esas itibarıyla Batı Afrika geleneklerinden, armonik unsurlarının Avrupa geleneğinden geldiğini söylemenin aşırı sadeleştirme olabileceğine işaret etse de, bu gözlem yerindedir (Schuller, 1968). Ancak Avrupalı etkiler sadece cazın ses dokusunda değil, aynı zamanda trompet, trombon, kontrbas, saksofon, piyano gibi geleneksel Avrupa sazlarının kullanımında da görülebilir.

Caz tarihçilerinin üzerinde hemfikir oldukları en önemli unsurlardan biri, bugün caz adı altında ele alınan müzik geleneğinin New Orleans'ta siyah nüfus tarafından icra edilmeye başladığıdır. Bu müziğin ortaya çıkışı, Avrupa klasik müziğinden ve Afrika müziğinden öğelerin bunlardan apayrı bir kıtada, füzyona benzer bir dönüşüm içinde başkalaşarak kendini oluşturan unsurlardan farklı bir şeye dönüşmesine dayanır. Buna göre caz müziği,

konservatuarlar yoluyla korunan ve farklı stilleri arasındaki geçişin nispeten yavaş meydana geldiği Avrupa klasik müziğinin aksine, ortaya çıktığı anda yaşanan sosyal ve siyasi çelişkilerden doğrudan etkilenen ve içinde farklı stillere ait unsurları barındıran organik bir yapıya sahiptir. Cazın bu niteliği, adeta DNA'sını oluşturmuş ve sonraki onyıllarda geçirdiği dönüşümlerde karakterini belirlemiştir. Bu karakter; farklı stillerin, enstrümanların ve yaklaşımların iç içe geçtiği bir geçirgenliği içermektedir ve bu geçirgenliğin caz müziğini caz olmayan müziklerden ayırt edici önemli unsurlardan biri olduğu tartışılabilir.

1.2 CAZ VE YENİLİK FİKRİ

Cazın nihai ve her yönünü kapsayan bir tanımına varmak muhtemelen boş bir çaba olacaktır. Caz, 20. yüzyılın başından itibaren sürekli evrilen, genişleyen ve değişen bir müzik olmuş, ayırt edici birkaç gelişim evresinden geçmiştir. Bu evrelerden biri için - örneğin New Orleans veya *Swing* evresi - için geçerli olabilecek bir tanım, başka bir evre için geçerli olmayabilir. Özünde caz asla tamamen besteye dayanan, önceden belirlenmiş ya da tümüyle doğaçlamadan oluşan bir müzik olmamıştır. Tüm geçmişi boyunca bu iki yaratıcı yaklaşımı farklı derecelerde ve farklı birleşimlerle kullanagelmiştir. Ancak tüm bu belirsizliğe ve karmaşaya rağmen caz, diğer tüm müzikal ifade biçimlerinden anında ayırt edilen niteliklere sahip olarak tanınır. Bilinen bir anektoda göre Louis Armstrong, *swing*'in ne olduğu sorusuna bu soruyu sorması gereken birinin *swing*'in ne olduğunu asla bilemeyeceği cevabını verir. (Schuller, 1968) Caza ilgi gösteren ilk klasik müzik bestecilerinin çoğu, cazda kullanılan sazların seslerine ve tınlarına ve senkoplu ritimlerine odaklanarak cazın doğaçlamaya dayalı yönlerini görmezden gelmiş veya en azından göz ardı etmiştir. Gerçekten de, caz müzisyenlerinin sazlarından çıkardıkları tınlar caz çalgıcılığı açısından o kadar belirleyici olmuştur ki, caz müzisyenleri caza ait idiomatik araçları kullanılarak bir klasik müzik eserini seslendirmiş olsalar bu müziğin caz olarak adlandırılma ihtimali vardır.

Ancak cazın önemli unsurlarından biri, onu diğer geleneksel müziklerden, özellikle de klasik müzikten açık bir şekilde ayırır: Caz müzik icracısı, esas itibarıyla doğaçlama

yapan yaratıcı bir bestecidir. Klasik müzikte ise icracı, tipik olarak başka bir bestecinin bestesini yorumlar.

Caz, yukarıda ifade edilen kurucu anlatısı gereği sabit bir müzik türü olmaktan çok, toplumsal, ekonomik ve estetik dönüşümlere karşı duyarlı ve geçirgen bir çaba olarak görülmelidir. Bu, yenilik fikrinin cazda her zaman içkin olmasının da nedenidir. Caz müzisyenlerinin yapmaktan en fazla imtina edecekleri şeyin, aynı parçaları aynı şekilde icra etmek olduğu söylenebilir. Bu, caz icrasının doğaçlamayı barındıran bölümleri için olduğu kadar kompozisyonel unsurları için de geçerlidir. Bir caz müzisyeninin bir caz kompozisyonunun ezgisini tam olarak aynı şekilde çalmasına çok ender rastlanır. Bu; dönüşüm, yenilik ve geçirgenlik fikirlerinin hem performans hem de bestecilik alanında cazın bütünsel birer karakteristiği olmasını örnekler niteliktedir.

2. VERİ VE YÖNTEM

Bu çalışmada, öncelikle hazırlayıcı arka plan bilgisi olarak cazın, caz kuramcılarının üzerinde hemfikir oldukları ayırt edici dönemlerinin kısa bir tarihsel özeti verilerek her bir dönemin kompozisyonel açıdan karakteristik özellikleri ortaya konmuştur. Bunun ardından cazın ve daha genel olarak müziğin farklı unsurlarının belirli bir estetik perspektiften süzülerek bir araya getirilmesi biçiminde tanımlanabilecek olan kompozisyon çabası için geliştirilen stratejiler örnekler kullanılarak açıklanmıştır.



3. CAZ KOMPOZİSYONU

Caz müziği eserlerinin icrası, neredeyse hiçbir zaman eserin sadece yazılı bölümünün seslendirilmesinden ibaret değildir. Yukarıda değinildiği gibi, bir müzikal eserin caz çatısı altında değerlendirilebilmesi için, yeter şart olmasa da bir gerek şart olarak, belirli bir miktar doğaçlama içermesi gerekmektedir. Diğer taraftan, bir icrada doğaçlamanın varlığı, icra edilenin caz müziği olarak değerlendirilmesi için yeterli değildir. Burada kompozisyon ve doğaçlamanın ses örgüsü, ritmik yapılar, tını ve doku bakımından birbirine hizmet ettiği bir dengeden söz edilebilir.

Aşağıda, cazın doğuşundan itibaren geçirdiği evreler kısaca ele alınmış, her bir evrenin kompozisyonlarında formel kurguyu temsil eden karakteristik unsurlar belirlenmiş ve dönemleri ayırt eden özellikler vurgulanmıştır.

3.1 CAZ MÜZİĞİNİN AYIRT EDİCİ DÖNEMLERİNİN BAŞAT KOMPOZİSYON STRATEJİLERİ

3.1.1 Ragtime

Cazda kullanılan senkoplu ritimler, cazın önceli olarak adlandırılacak olan *ragtime* müziğinin merkezinde yer almaktadır. Cazda kullanılan senkoplu ritimlerin kulağa özellikle dikkat çekici ve yenilikçi gelmesinin nedeni, bu tür senkoplu ritimlerin Avrupa klasik müziğinde yer almamasıdır. *Ragtime* ve caz müziğinde kullanılan senkoplu ritimlerin aslında, her tür Batı Afrika ritüel dans ve topluluk müziğine içkin olan çok katmanlı, karmaşık, poliritmik ve polimetrik yaklaşımın indirgenmesi ve basitleştirilmesi ile ortaya çıktığı ileri sürülebilir. (Schuller, 1968)

Armoni, muhtemelen Avrupa müziğinin siyahlar tarafından en son benimsenen yönü olmuştur. Ancak benimsendikten sonra armoni, dinsel metinlere ek bir müzikal kaynak olarak kullanılmış ve sonuç olarak yavaş yavaş Afro-Amerikan ilahilerinin gelişmesine

yol açmıştır. Müzik kültürleri arasındaki bu etkileşimin en hayati sonuçlarından biri, siyahların “blue notalar” olarak adlandırılan bemolleştirilmiş üç ve yedinci derecelere sahip olan ve blues dizisi olarak adlandırılan diziyi geliştirmeleri olmuştur. Bu dizi ne Afrika’dan ne de Avrupa’dan gelmiştir ancak kendine has modalitesi, çok sayıda Batı Afrika dilinde ve müzikal formunda ortak olan perde değiştirmelerine dayanmaktadır. İfade gücü yüksek olan bu perde sapmaları, tüm Avrupa müziğine hakim olan diatonik dizinin üzerine bindirilerek çalınmaktadır. (Schuller, 1968)

Cazın, kendi müzikal geleneklerini sürdürmelerine izin verilmeyen ve bunun yerine kendilerine ait bir müzikal ifade biçimini geçirmeleri zorunlu hale gelen Afro Amerikalı kölelerin çabasında köklendiği söylenebilir. Nihayetinde ayırt edici bir müzik ve dil olarak evrilen caz, tesadüfen bir araya gelen farklı müzikal kültürlerden ve alt kültürlerden oluşan bileşik bir yapıdır. Bu yapıya, siyah kölelerin pamuk tarlalarında eşiksiz söyledikleri şarkılar, ilahiler, demiryolu işçilerinin iş şarkıları, bando müzikleri, tören ve cenaze müzikleri, dans müzikleri, Avrupa Klasik Müziği, *ragtime* ve *blues* dahildir.

Ragtime, 1900’e gelindiğinde, Amerika’nın en gözde eğlence ve dans müziği haline gelmiştir. *Ragtime*’i cazdan ayırtan temel unsurlar, öncelikle klasik müzik gibi baştan sonra bestelenmiş, tamamen notaya dökülmüş ve her seferinde hemen hemen aynı şekilde icra edilen bir müzik olması, ikinci olarak da başlangıçta ve esas itibarıyla piyano için yazılmış bir müzik olmasıdır. (Schuller, 1968) *Ragtime* art arda gelen 16 barlık³ bölümlere bölünen dört bölümlü bir forma sahipken cazda, *ragtime* formundan uzaklaşıldıktan sonra, 12 barlık *blues* veya 32 barlık şarkı formlarına ağırlık verilmiştir. İki müzik türünün ortak yönü ise, senkopsuz bir eşlik üzerine çalınan senkoplu ezgilerdir. (Schuller, 1968)

1905 ila 1915 yılları arası, siyah müzisyenler için zorlu bir dönem olmuştur. Klasik müzik eğitimi almış birçok beyaz müzisyen dahi orkestralarda iş bulamayınca *ragtime* çalmak zorunda kalmışlardır. Bunların yanı sıra çok yetenekli olmalarına karşın nota okuma ve

³ Caz terminolojisine sadık kalmak, alan-yazın tutarlılığını korumak ve meslek-içi anlaşılabilirliği gözetmek adına, çalışmada “ölçü” yerine “bar” kelimesi tercih edilmiştir.

yazma becerisi bulunmayan birçok müzisyen *ragtime* ve dans müziği bestelerini kulaktan çalmış, bu senkoplu parçaları ister istemez süsleyerek ve dönüştürerek çalmaya başlamıştır. Bu, doğal olarak basit doğaçlamaların önünü açmıştır. (Schuller, 1968).

Bill Edwards'a göre yaygın olarak kabul gören rag formatı, her biri on altı ölçü uzunluğunda AABA biçiminde dört bölümden oluşur. Armonik açıdan ilk iki bölüm tonik etrafındadır, üçüncü bölüm toniğin dördüncü derecesine gider ve dördüncü bölüm tekrar toniğe döner. Parçanın tartımı 2/4'lük, 4/4'lük veya 3/4'lük olabilir. Orta tempolar kullanılır. Bas her vuruşu çalar, ezgide senkoplar vurgulanır.⁴

3.1.2 New Orleans, Dixieland ve Kolektif Doğaçlamaya Dayalı Kompozisyon

Farklı müzikal geleneklerin çeşitli coğrafyalara dağılmasına karşın, tutarlı ve ayırt edici bir caz stilinin ilk evrildiği yer New Orleans'tır (Berendt, 2003). 1910 ila 1915 yılları arasında özü itibarıyla kolektif bir topluluğun içinde yer alan sazların işlevleri sistematik hale getirilmiş ve düzenli bir repertuar çıkarılmıştır. O dönemde siyah müzisyenler tipik olarak kornet, klasinet, trombon, tuba veya kontrbas, piyano, banjo ve davula erişebilmekteydiler ve bu sazların sayısının sınırlı olmasına karşın müzisyenler, armonik açıdan birbirine bağlı olan anca bağımsız cümlelerin aynı anda çalımından ibaret bir tarz geliştirdiler (Schuller, 1968). Bu yedi sazın her birine çok sesli topluluk müziğini tesis etmede açık şekilde tanımlanmış bir rol biçilmiştir. Örneğin kornet, orta perde aralığında temayı çalmak ve bazen de süslemekle görevlidir. Klarinet ise üst perdede obligato cümleler çalarken trombon ise kendi perde aralığında kontrpuantal cümleler çalmaktadır. Ritim enstrümanları ise diğer sazların cümlelerinin üzerinde yükseldiği birleşik bir armonik temel sunarlar.

Bağımsız, ancak armonik açıdan birbirine bağlı eşzamanlı bu cümlelerin kullanılması, bir bakıma o dönemde çoğu icracının müzik okuma becerisine sahip olmamasına bulunmuş iyi bir çözüm olarak görülmelidir. Çok geçmeden müzisyenler, bu cümleleri genişleterek kendi buldukları ezgileri ve cümleleri çalmaya başlamışlardır. Ancak bu buluşlar, New

⁴ <http://www.perfessorbill.com/ragtime12.shtml>, Erişim: 19 Nisan 2019.

Orleans cazının topluluğa dayalı karakteri ile sınırlı kalmıştır. Schuller, 1925 yılından önce bağımsız, uzayan ve doğaçlamaya dayalı solo çalan çok az müzisyen olduğunu söyler (Schuller, 1968).

New Orleans'ta tüm gece hayatının merkezi olan ve müdavimler arasında "Semt" olarak anılan Storyville'in 1917 yılında kapanmasının, New Orleanslı müzisyenler için önemli sonuçları olmuştur. Birçok New Orleanslı müzisyen Mississippi'de çalışan gemilerdeki orkestralara katılmıştır. Genç Louis Armstrong da bu müzisyenlerden biridir. Diğer bir grup müzisyen ise Chicago'ya göç etmiş ve Chicago'yu çok geçmeden cazın önemli bir merkezi haline getirmiştir. Bunlar arasında New Orleanslı ünlü kornet ustası King Oliver da bulunmaktadır. Louis Armstrong Creole Jazz Band'de King Oliver'ın arkasında doğaçlama ezgisel kontrpuan cümleler çalarak stilini olgunlaştırma fırsatı bulmuştur (Berendt, 2010).

1924 yılında Fletcher Henderson ile birlikte New York'a gittikten sonra orada geçirdiği bir yıl içinde Armstrong, güçlü bir solocu olarak çalmasını olgunlaştırmış ve ayrıca çalımında daha sonrada *swing* olarak adlandırılacak olan güçlü ve itici bir ritmik duygu geliştirmiştir. Bu ritmik duygunun ilk örnekleri Henderson'un grubunun kayıtlarında duymak mümkündür. Armstrong'un cazın önemli ilk dönem saksofoncularından Coleman Hawkins'in de yer aldığı Henderson'un grubuna *swing* etmeyi öğrettiği söylenebilir (Schuller, 1968).

Dixieland tarzını *ragtime*'den ayıran en önemli unsurlar enstrümantasyon ve *swing* duygusudur. *Ragtime* ağırlıklı olarak piyano ile icra edilen bir müzik iken Dixieland müziği çoğunlukla trompet veya saksofon, trombon, klarinet, piyano veya banjo, davul ve kontrbas veya tubadan oluşan altı-yedi kişilik bir grup tarafından icra edilir. Bu grubun daha çok ezgisel yükünü üstlenen bölümü verili parçanın temasını çaldıktan sonra, iç içe geçen kontrpuansal cümleler ile kolektif doğaçlamaya katılır. Bu doğaçlamalarda her bir "chorus" bir öncekinin genişletilmiş haline dönüşür ve başlangıçtaki tema açılarak adeta büyütülür.

Ritmik açıdan daha hızlı tempolar ve 4/4'lük tartım kullanılır. Kontrbas veya tuba her ölçünün birinci ve üçüncü vuruşlarını; eşlik enstrümanı ise ölçülerin ikinci ve dördüncü vuruşlarını vurgular. “Ezgi enstrümanları,” sekizlik notaları çalarken düz çalmak yerine, aşağıdaki bölümde değinilen “*swing*” duygusu ile çalarlar.

3.1.3 Swing

Swing kelimesi caz bağlamında esas itibarıyla iki anlama gelir: Öncelikle cazın ayırt edici dönemlerinden biri olan New Orleans cazı ile *Bebop* dönemi arasında kalan, büyük orkestraların icra ettiği popüler Amerikan dans müziği stiline adıdır. İkinci olarak, Armstrong'un yukarıda belirtildiği gibi mucidi olarak anıldığı ritmik duyguya atıfta bulunur. Düz sekizlik notalar ile “*swing* eden” 8'lik notalar arasındaki ayrım şöyle yapılır: Düz sekizlik notalar bir vuruşu iki eşit parçaya bölerken, “*swing* eden” sekizlik notalar bir vuruşa yazılan düz sekizlik üçlemenin ortadaki notasının susturulması ile elde edilir. Böylece bir vuruşta yine iki sekizlik nota çalınmış olur, ancak ilk nota ikincisine göre daha uzundur. Böylesi teknik bir tanımlamanın basitleştirici görünmesine karşın bir müzikal terim olarak *swing* kavramı caz için o kadar önemlidir ki, birçok caz müzisyeni için, ünlü şarkıda da dendiği gibi, “eğer *swing* etmiyorsa hiçbir kıymeti yoktur”⁵ (Berendt, 2010).

Armstrong, *swing*'i dünyaya öğreten kişi olarak anılır ve cazın gelişimi üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Sırf bu açıdan bile onu tüm zamanların en etkili caz müzisyeni olarak görenler vardır. Bunun ötesinde Armstrong, cazın ilk süperstarı sayılabilir. 1920'lerin sonuna doğru kayıtlar ve canlı performanslar yoluyla cazı Amerika'da tanınır hale getiren, sonrasında da geniş ölçekte caz elçisi olarak cazı dünyaya tanıtan o olmuştur. Bu çabasında Armstrong'un trompet çalımının ağızla söylenmesine dayanan benzersiz şarkı söyleme tekniği çok önemli bir rol oynamıştır. Kelimeler olmadan şarkı söyleyerek, *scat* olarak adlandırılan vokal tekniğini popülerleştirmiştir. (Schuller, 1968)

⁵ Sözleri Irving Mills tarafından yazılan ve Duke Ellington tarafından bestelenen *It Don't Mean a Thing If It Ain't Got That Swing* adlı şarkı.

3.1.4 Büyük Orkestralar ve Örgütlü Dokusal Müzik Yazısına Dayalı Formel Kurguya bir Örnek Olarak *Swing* Dönemi Big Band Kompozisyonları

İlk orkestra cazı, 1920’lerde öne önemli öncüler olarak Fletcher Henderson ve Duke Ellington tarafından geliştirilmiştir. 1910’ların sonlarına doğru kalabalık gruplar tarafından müzik icra ediliyor olmasına karşın bu orkestralar, dönemin popüler parçalarını seslendiren dans orkestralarıdır. İlk caz orkestrası olarak Fletcher Henderson’un 20’lerin ortalarında kurduğu 13-14 sazdan oluşan orkestralar gösterilir. . Bu orkestranın düzenlemelerini, alto saksofoncu ve multi-enstrümantalist Don Redman yapar. (Schuller, 1989) Redman’ın, orkestra cazında atışma stilini geliştirerek, bakır sazlar ile kamışlı sazları bir arada daha sofistike düzenlemeler için kullanan ilk kişi olduğu söylenebilir.

Duke Ellington, Henderson orkestrasından ve Redman’ın yaptıklarından haberdar olmasına karşın, farklı bir yaklaşımı benimsemiştir. Daha en başından bir düzenlemeciden çok bir besteci perspektifine sahip olan Ellington, bazı çalgıcılarının kendisine sunduğu tematik malzemeleri kendi kompozisyon çerçeveleri ve arka planları ile harmanlamıştır (Schuller, 1968). Harlem’in ünlü Cotton Club’unda baş orkestra olarak üç yıl boyunca kompozisyonun farklı yönlerini araştırma fırsatı bulmuştur: (a) klübün “jungle” tarzındaki gösterleri için müzikler, (2) kalabalık dansçı grupları için dans parçaları, (3) klübün tamamı beyazlardan oluşan müdavimleri için dans parçaları, (4) dönemin popüler parçaları veya baladları için düzenlemeler ve (5) en önemlisi bağımsız, bir fonksiyonu olmayan enstrümantal kompozisyonlar (Schuller, 1968). Bunlara öne çıkan örnekler olarak *Mood Indigo* (1930), *Sophisticated Lady* (1932) ve *Solitude* (1934) gösterilebilir. Bu parçalarda Ellington, orkestrasındaki müzisyenlerin yeteneklerinden tam anlamıyla yararlanmakla kalmayıp, cazın formlarını genişletmiş ve değiştirmiştir. Ayrıca enstrümanların tınlarına ve renklerine ilişkin yüksek bir duyarlılık ve olağanüstü şekilde ileriye dönük bir armoni duygusu geliştirmiştir. *Mystery Song* (1931), *Delta Serenade* (1934) ve *In a Sentimental Mood* (1935) gibi eserlerde Ellington, daha önce işitilmemiş bakır saz sonoriteleri ile deneyler yapmış ve bakır sazlar ile kamışlı sazları alışılmadık biçimlerde harmanlamıştır. Ellington’un armonik buluşlara yönelik yeteneği, temel üçlü akorların ve dominant yedili akorların tansiyonlarını kullanması (dipnot),

bitonaliteyi veya politonaliteyi herkesten en az on yıl önce kullanmasına olanak vermiştir. *Eerie Moan* (1933), *Reminiscing in Tempo* (1935), *Alabamy Home* (1937) ve birçok noktada atonalite barındıran *Azure* (1937) adlı eserleri bu bakımdan çarpıcı örneklerdir (Schuller, 1968).

Ellington'ın tüm bu inovasyonlarının orkestrasındaki olağanüstü çalgıcılar tarafından hayata geçirilmesi, daha önce cazda hiç görülmemiş bir kişisel ifade ve duygusal derinliğin önünü açmıştır.

1920'lerde olağanüstü başarı yakalayan üç orkestra daha vardır: Jelly Roll Morton'un Red Hot Peppers'ı, Paul Whiteman Orkestrası ve William McKinney'in Cotton Pickers'ı (Berendt, 2010). Morton'un *ragtime* ile filizlenmekte olan doğaçlama eğilimlerini harmanlayan grubu, New Orleans tarzında çalan bir grup müzisyeni en parlak döneminde bir araya getirmiştir. Morton, teknik olarak bir şarkı kaydının 3 dakika ile sınırlı olması nedeniyle, art arda sololar çalınmasından kaçınarak, çok dikkatli bir planlama ve titiz provalar yaparak *ensemble/topluluk* ile solo arasında eşsiz bir denge yakalamıştır. Böylelikle doğaçlamaların ve kompozisyonun birbirini zenginleştirdiği bir yapı içinde, o dönemde cazda hiç görülmemiş bir şekilde sololar, düzenlemelerin bütünsel bir parçası olarak kullanılmıştır (Schuller, 1968). Norton böylelikle dönemin tipik dans müziği ile ilgisi olmayan parçalar kaydetmiştir. Ayrıca, kompozisyonel birliği azami dokusal ve tınısal çeşitlilik ile dengeleyerek, kompozisyonu ve doğaçlamayı, polifonik ve homofonik grupları bir araya getirerek, adeta cazın geleceğine işaret etmiştir.

Paul Whiteman, çoğu caz tarihçisi tarafından göz ardı edilse de, hem orkestrasının popülerliği hem de yeni ifade alanları açması açısından caza önemli katkılarda bulunmuştur. 1920'lerin ortasında Whiteman, beş veya altı bakır sazdan, beş saksofondan ve dört veya beş parça ritim bölümünden oluşan standart caz orkestrasını genişleterek küçük bir keman bölümünü dahil etmiş ve repertuarına dans parçalarının yanı sıra bazı klasik müzik eserlerini almıştır. Ayrıca obua, basson ve bas klarnet de dahil olmak üzere başka üflemeli sazları da zaman zaman orkestrasına dahil ederek, orkestrasının tını aralığını ve paletini zenginleştirmiştir. (Schuller, 1968) Bu açıdan Whiteman'ın caz

orkestrası anlayışının, Ellington'inkinden tamamen farklı, ancak bir o kadar orijinal olduğu öne sürülebilir.

Ellington da Henderson da McKinney'in Cotton Pickers'ını tek gerçek rakipleri olarak görmekteydiler. Cotton Pickers'ın başarısının ayırt edici özeliği, John Nesbitt'in kompozisyon ve düzenleme konusundaki yeteneklerine dayanmaktadır. Morton gibi Nesbitt de 10-11 parçalı caz orkestrasını doğaçlama solo ile düzenlenmiş *ensemble* müziğinin çeşitlilik içeren fakat dengeli bir birleşimini yaratmak, aynı zamanda da azami dokusal ve yapısal çeşitliliği elde etmek için kullanıyordu. *Put It There, Crying and Sighing*, ve *Stop Kidding* gibi kayıtlarda Nesbitt, zımnî ölçü permutasyonları, zorlayıcı ritmik bindirmeler, hararetili sololar ve modülasyonlar dolu karmaşık düzenlemelere hakim olduğunu göstermektedir (Schuller, 1989).

Ellington, Morton, Whiteman ve McKinney'in orkestraları böylelikle Henderson ve Redman'ın sololar ile düzenlenmiş *ensemble* müziği arasındaki ikiliğini aşarak caz kompozisyonunda önemli bir fikirsel atılımın önünü açmışlardır. (Schuller, 1968)

Cazda bir sonraki atılımın Benny Goodman'ın orkestrası ile gerçekleştiği söylenebilir. 1935 yılının Ağustos ayında Goodman'ın orkestrası birdenbire çok popüler hale gelir ve Goodman, "Swing'in Kralı" ilan edilir. Handerson'un orketrası dağıldıktan sonra ondan aranjör olarak hizmet alan Goodman orkestrası, solocular ile *ensemble*'ı karşı karşıya getirerek ve orkestranın farklı bölümlerini atışma kalıpları içinde karşılıklı kullanarak yeni bir norm üretir. (Schuller, 1968) Count Basie Orkestrası *riff* ögesini yapısal bir unsur olarak yeniden kullanmaya başladığında, Goodman'ın orkestrasının açtığı yoldan yüzlerce orkestra türer. 1930'ların sonlarına doğru ABD'nin her tarafında çok sayıda dans orkestrası kurulmuştur ve orkestralar solo ve *ensemble* karşıtlığı, orkestranın farklı bölümlerinin karşı karşıya partiyonlar çalması ve giderek daha fazla sayıda *riff*'e dayalı parçalar ile, dansa meraklı genç caz tutkunlarının *swing* müziğine yönelik talebini karşılamaya çalışır.

Caz sahnesine çıkan sayısız orkestra arasında Count Basie Orkestrası, büyük bir önem kazanır. Muazzam bir "swing makinesi" olarak nitelenen Basie orkestrasında (Schuller,

1989, s. 225), doğaçlama sololar ile baştan sona yazılı partiyonlar yerine “*head*”⁶ dñzenlemeleri vasıtasıyla sağlanan daha az sıkı bir *ensemble* çalımmını kullanılır.

Yeni ortaya çıkan *swing* döneminin heyecanı içinde, orkestra liderleri adeta süperstar haline gelir. Aslında bu dönemde caz tutkunlarının gözden kaçırdığı şey, bu müziğin başarısında sahne arkasında her bir orkestranın farklı tarzın meydana getirenin aslında aranjörler olduğudur. Caz tarihi sıklıkla solocuların tarihi olarak anlatılır ve soloculara çerçeve sunan bestecilerin ve aranjörlerin önemli katkıları ikinci planda bırakılır.

Bu dönemde öne çıkan bestecilere ve aranjörlere birkaç örnek olarak Sy Oliver, Mary Lou Williams, Walter Thomas, Eddie Durham, Fletcher Henderson, Billy Strayhorn, Jerry Gray, Duke Ellington, Eddie Sauter, Edgar Sampson, Benny Carter ve Jimmy Mundy gösterilebilir (Schuller, 1989).

Büyük orkestralarla birlikte düzenlemenin, kompozisyonun bütünsel bir parçası haline geldiği söylenebilir. New Orleans döneminin ardından senfonik bir karakter kazanan büyük caz orkestralarında müziğin istenen etkiyi uyandırabilmesi için düzenleme ve orkestrasyon çok etkili hale gelmiştir. Büyük orkestralarda kullanılan başlıca düzenleme tekniklerine örnek olarak şunlar sıralanabilir *Tutti*, yani tüm nefesli enstrümanların uyumlu bir şekilde ezgisel bir cümle çalması; *Soli*, yani tek bir enstrüman grubunun uyumlu bir şekilde ezgisel bir cümle çalması, *Shout Chorus*, yani genellikle solo bölümünün son *chorus*'unda enerjik bir şekilde *tutti* cümleler çalınması ve *riff*'ler, yani kısa ezgisel veya ritmik kalıplar çalınması.

Düzenlemenin bu karakteristik önemi, daha sonradan Gil Evans gibi aranjörlerin korno ve fagot gibi başka senfonik enstrümanları da düzenlemelere dahil etmesiyle birlikte daha da vurgulu hale gelmiştir.

⁶ *Head*, caz müzisyenleri arasında bir parçanın ezgisine ve ezgisinin çalındığı *chorus*'a verilen addır.

3.1.5 *Swing* Dönemi Solocuları

Caz tarihi boyunca kompozisyon ile doğaçlama arasındaki ilişki ve geçirgenlik ortaya çıkan müzik açısından belirleyici olduğundan, önemli solocuların gelişiminden söz etmek yerinde olacaktır. 1930'larda ortaya çıkan önemli solocular arasında ilk akla gelenler tenor saksofoncu Coleman Hawkins, Ben Webster ve Lester Young; piyanist Art Tatum ve Teddy Wilson ve şarkıcı Billy Holiday'dir. Hawkins, 1933 yılında Henderson'un orkestrasından ayrıldıktan sonra altı yıl boyunca Avrupa'da kalır ve bu dönemde Avrupalılara caz ve *swing*'i öğretirken kendi stilini olgunlaştırma fırsatı bulur. 1939 yılında ABD'ye döndükten sonra caz tarihinde özel bir önemi bulunan başyapıtı *Body and Soul*'u kaydeder (Schuller, 1968). Hawkins'ten biraz daha genç olan Young ve Webster, kendi farklı doğaçlama stillerini geliştirirler. Webster, 1939-42 yılları arasında Ellington orkestrasında çalışırken orkestra üzerinde önemli katkıları olmuştur. Young ise, daha sonradan Stan Getz ve Al Cohn tarafından şahikasına çıkarılacak olan yeni bir saksofon çalım ekolünün temellerini atar. Hawkins'in enerjik ve esas itibarıyla akorlara dayalı yaklaşımının aksine Young daha sakin, lineer ve blues yönelimli bir tarzı benimser. Hawkins'in 1940 öncesinde çaldığı ve parçanın altında yatan armonilere katı bir şekilde bağlı olan doğaçlamalarının aksine Young'ın cümleleri armoninin üzerinde kayarak gider gibidir (Schuller, 1968).

Hem Tatum hem de Wilson başlangıçta Earl Hines'tan esinlenir ama çok geçmeden kendi belirgin tarzlarına ulaşırlar. Üstün virtüözitesi ile Tatum, muazzam şekilde zengin ve gelişmiş bir armonik dağar geliştirir ve popüler şarkıların üzerine yaptığı doğaçlamalarda bu dağarı bolca kullanır.

Billie Holiday'in şarkı söyleme tarzı, Louis Armstrong ve Bessie Smith'in vokal stiline benzersiz bir karışımı gibidir. Vokal aralığının sınırlı oluşunun da benzersiz vokal tekniğine katkıda bulunduğu söylenebilir (Schuller, 1968). Benzersiz ses rengi ve ifadesi ile birçok popüler şarkıyı yeniden yorumlamış, orijinal ezgileri zamanın usta enstrümantalistlerinden aldığı süslemelerle söylemiştir.

Ragtime ve New Orleans döneminden *Swing* dönemine geçişte solo performansı açısından kaydedilen en büyük gelişmenin, doğaçlamamanın gevşek ve kolektif nitelikten

çıkarak katı şekilde düzenlenmiş formlara tabi olmaya başlaması olduğu tartışılabilir. Bu, caz algısını dönüştürmüş, doğaçlamanın ve solonun formu öne çıkararak ve kompozisyonel unsurları vurgulayan bir çaba haline gelmesini sağlamıştır. Ötesinde, bu dönemden itibaren caz standartları kanonunu oluşturan kompozisyonların sade, kompakt *head*'lere dayanması; eserin tamamlayıcı ve esas "gösteren" ögesinin bizatihi anılan sololar olması, belirleyicidir. Nitekim, birçok eser, bestecisinden çok icracısıyla anılmakta, öne çıkmaktadır (Örneğin bir Morgan Lewis bestesi olan *How High the Moon* adlı eser, Ella Fitzgerald ile anılır).

3.1.6 Küçük Orkestralara Dönüş ve *Bebop*'un Doğuşu

1930'lardaki *swing* dönemine gelinceye dek caz, ağırlıklı olarak küçük orkestralar tarafından çalınan bir müzikti. Kabaca 1925-1935 arasında hakim olan büyük orkestralar döneminin ardından üç ila yedi çalgılı küçük gruplara geri dönüş oldu. 1930'ların ikinci yarısında ve 1940'ların başında özellikle Benny Goodman, Nat King Cole, ise Duke Ellington, Art Tatum ve Lennie Tristano gibi grup liderlerinin kurduğu küçük orkestraların başarısı, küçük grupların sanatsal ve ticari açıdan sürdürülebilirliğini doğrulayarak büyük orkestraların içinden küçük orkestraların çıkabileceği fikrini geliştirdi. Bu dönemde trompette Dizzy Gillespie, Roy Eldridge ve alto saksofonda Charlie Parker gibi birkaç yenilikçi solocu ortaya çıktı. Bu solocuların üst düzeydeki yetenekleri, dönemin kompozisyon ve düzenleme anlayışındaki gelişmeler ve müzisyenler arasında yaygın olan rekabetçilik, adeta cazın bir sonraki evresini haber verir niteliktedir. Ellington'ın armonik deneyleri karşılığını bulmaya başlamıştır ve aranjörler artık akorların tansiyonlarını daha yoğun şekilde kullanmaktadır. Ritmik açıdan 4/4 *swing* hakim ritm haline gelmiş ve yeni bir akıcılığın, özgürlüğün ve karmaşıklığın önünü açmıştır. Böylelikle solocular ve küçük orkestralar, yeni yapıları keşfetmeye hazır hale gelmişlerdir (Berendt, 2010).

Yeni müziğin sinyallerini 1940'ların hemen başında, özellikle de Buster Harding ve Budd Johnson'un eserlerinde bulmak mümkündür. 1942-43 yılları arasında Amerika Müzisyenler Federasyonu'nun uyguladığı kayıt yasağı nedeniyle bu dönemde çalınan müziğin büyük bölümünün kaydedilmemiş olması, *Bebop*'un doğuşunun aslında

olduğundan daha az izlenebilir ve beklenmedik görünmesi sonucunu doğurmaktadır (Berendt, 2010).

1940'ların ilk yarısında özellikle Harlem'deki Minton's Playhouse gibi küçük kulüplerde çalınmaya başlanan müzik adeta kaçınılmaz bir devrim niteliğindedir. Bu dönemin başlıca isimleri arasında alto saksofoncu Charlie Parker, trompetçi Dizzy Gillespie, piyanist Thelonious Monk ve Bud Powell, davulcu Max Roach, basçı Ray Brown, ve vibrafoncu Milt Jackson sayılabilir. *Bebop* döneminde cazın ezgisel, armonik ve ritmik açıdan yeniden şekillendiğini söylemek yerinde olacaktır. Bu isimlerin enstrümanlarındaki üstün teknik becerileri, müziğin hızlanmasını, armonik keşifler yapılmasını, doğaçlamada standartların yükselmesini ve ritmik açıdan davulcuların *ensemble* çalımına daha fazla katılmalarını sağlamıştır.

Bebop olarak adlandırılan bu müzik, adeta kromatik bir sarmal halinde uzanan hızlı ezgiler en belirgin unsurdur. Bu hızlı ezgileri vekil akorlar ve geçiş armonileri destekler. Bu dönemde ayrıca bilinen akor yürüyüşlerini baz alan yeni parçalarla yeni bir repertuar inşa edilmeye başlar. Buna örnek olarak Morgan Lewis'in yazdığı *How High the Moon* adlı parçanın akor yürüyüşü üzerine Charlie Parker'ın yazdığı *Ornithology* adlı beste gösterilebilir.

II. Dünya Savaşının ardından büyük orkestraların çoğu hem sanatsal hem ticari açıdan yeni döneme ayak uydurmakta zorlanmışlardır. *Bebop*, çoğunlukla dörtlü, beşli ve altılı grup formatlarında çalınan ve dans etmeye yönelik değil, dinlemeye yönelik bir müziktir. Bu, dönemin aynı zamanda cazın teknik ve kavramsal güçlükleri olan ve ustalaşma gerektiren bir sanat müziği haline gelişinin başladığı dönem olduğu söylenebilir. Bu dönemin cazının kilit noktasının doğaçlama olmasına karşın bazı büyük orkestralar, *bebop* stilinin yeniliklerini kendi müziklerinde kullandılar. Bunların çoğunun ticari ömrünün sınırlı olmasına karşın, içlerinden biri, Claude Thornhill Orkestrası, esas itibarıyla aranjör Gil Evans'ın katkıları sayesinde, dikkat çekici bir orijinallik yakalamayı başardı (Berendt, 2010).

3.1.7 1950'lerdeki Başat Kırılmalar

Birçok caz kuramcısına göre, 1950'li yıllar türün en önemli, en belirleyici, ve en keskin kırılmalarının deneyimlendiği dönemdir. Bu yıllarda caz müzisyenleri saksofoncu John Coltrane ve Sonny Rollins ve Eric Dolphy'nin, besteci-başçı Charles Mingus'un, piyanist-besteci ve eğitimci Lennie Tristano'nun, besteci George Russell'ın, piyanistler Bill Evans, Cecil Taylor ve Dave Brubeck'in ve trompetçi ve vizyoner Miles Davis'in katkılarıyla sürekli olarak yaklaşımlarını genişlettiler. Bu isimlerin farklı dönemlerdeki kayıtları, cazın farklı stilleri arasındaki geçişkenliğe işaret eder ve *Bebop* ile birlikte doğduğunu varsayabileceğimiz modern cazın farklı stillerinin kişisel bir yaklaşım içinde eritildiği olgunluk dönemini imler. Cazın cazibesinin en önemli yanlarından biri açık uçlu oluşu ve müzisyenlerin stilistik ve kavramsal keşifler yapmalarına olanak tanınmasıdır. Aşağıdaki kesitte, bu yıllardan itibaren öne çıkan akımlar, kompozisyon stratejilerindeki ayrışmalar üzerinden kısaca özetlenecektir.

3.1.7.1 *Hard Bop*

1950'ler, ABD'de *Bebop*'un açtığı yoldan farklı stillerin caz stillerinin geliştiği bir on yıldır. *Hard Bop*'un *Cool Caz*'ın sakin karakterini benimsemeyen caz müzisyenlerinin *rhythm and blues* ve *gospel*'den beslenen, karakter olarak *Bebop*'a yakın duran, ancak *Bebop*'a göre daha sindirilebilir tempolarda, daha akılda kalıcı ezgi ve düzenlemelerden oluşan bir tarzı icra eden müzisyenler tarafından geliştirildiği söylenebilir. En önemli temsilcileri arasında tenor saksofoncu Hank Mobley, davulcu Art Blakey, piyanist Horace Silver, besteci ve piyanist Tad Dameron ve trompetçi Clifford Brown sayılabilir.

3.1.7.2 *Cool Caz*

1940'ların sonuna doğru, savaş sonrası orkestraların hararetli ve şiddetli çalım biçimlerine bir tepki olarak ve ayrıca Gil Evans'ın ve Thornhill Orkestrası'nın başarısının doğrudan etkisine de dayalı olarak, caza bir sakinlik arayışı baş göstermiştir. Lester Young, Gerry Mulligan ve Lee Konitz gibi saksofoncuların da katkılarıyla kontrpuana dayalı, armonik açıdan hafifletilmiş daha sakin bir caz çalınmaya başlar. *Bebop*'taki dışa

dönük ifadenin ve gerilimli virtüözitenin yerini daha sakin bir ifade alır. Bu stilde çalmaya başlayan grupların en önemli örneği olarak, Gil Evans'ın da düzenlemeleriyle doğrudan katkıda bulunduğu Miles Davis Dokuzlusu gösterilebilir. Aynı yaklaşımın ABD'nin Batı Yakasındaki yansıması olarak adlandırılabilir olan West Coast tarzının mimarları olarak Gerry Mulligan, Shorty Rogers, Paul Desmond ve Chet Baker'in isimlerini saymak yerinde olacaktır.

Bu noktada, öncü niteliğiyle bu dönemin cazında farklı bir geçirgenliğe işaret eden Modern Jazz Quartet'i anmak gerekir. Vibrafonda Milt Jackson, piyanoda John Lewis, basta Percy Heath ve davulda Kenny Clarke ve daha sonra Connie Kay'den oluşan grup, Lewis'in klasik müzik ile, özellikle de Johann Sebastian Bach'ın eserleri ile ilgili çalışmalarından etkilenmiştir. Lewis, beste ve düzenlemelerinde füg benzeri eserlerin kontrpuantal yaklaşımını benimsemiştir (Berendt, 2010)

3.1.7.3 Modal Caz

Kavramsal olarak George Russell'ın *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* adlı kitabında netliğe kavuşan modal caz, fonksiyonel armonideki geleneksel işlevlerin ve kadansların yerine daha statik armonik yapıların ve bunlara bağlı modların kullanıldığı bir müziğe işaret eder. Miles Davis'in grubunun 1958 yılında çıkan *Milestones* adlı albümü ve sonrasında 1959 yılında yayınlanan *Kind of Blue* adlı albümü ile birlikte modal müzik, yaygın bir fikir olarak kabul görmeye başlar. Örneğin Coltrane, daha önceleri Bop'un armonik dilini yoğun şekilde kullanırken bundan uzaklaşarak tek akorlu modal parçalara yönelir. Modal cazın karakteristik özellikleri arasında sıkça kullanılan pedal noktaları, tek akorlu ostinatolar, armonik yürüyüşün yokluğu ve daha durağan yapılar olarak sıralanabilir (Berendt, 2010)

3.1.7.4 Third Stream

1950'ler klasik müzik ile caz arasında daha ileri düzeyde bir yakınlaşmaya sahne olmuştur. Lewis'in yaptığı gibi birçok caz müzisyeni, müzikal perspektiflerini genişletmek için klasik müzik bestecilerini incelemeye başlamıştır. Bunun karşılığında klasik müzik icracıları da cazı ciddiye almaya başlamışlardır. Böylelikle caz ile klasik müzik arasındaki boşluk dolmaya başlamıştır. Böylesi bir hava içinde George Russell'ın önyak olduğu ve Gunther Schuller'in "third stream" (üçüncü akım) olarak adlandırdığı yeni bir stil doğmuştur (Blake, 1976). Ancak Stravinsky, Debussy, Ravel, Weill, Copland vb. gibi klasik müzik bestecilerinin 20. yüzyılın başlarında cazdan devşirilme unsurları eserlerinde kullandığı göz önünde bulundurulduğunda, üçüncü akım stili özünde yeni bir yaklaşım değildir. Üçüncü akım stilinde yeni olan unsurlar, doğaçlamanın kullanılmaya başlaması ve etkileşimin caz ve klasik müzik arasında iki yönlü meydana gelmesidir. Bu dönemde caz ve klasik müziğin harmanlanmasına yönelik çeşitli yaklaşımlar benimsenmiş, klasik müziğin teknikleri ve kavramları, caz da dahil olmak üzere farklı kültürel kodlara sahip olan müzikler ile birbirine aşılmiştir. Üçüncü akım adının yerine farklı derecelerde geçirgenliklere işaret eden crossover, füzyon veya dünya müziği gibi isimler de kullanılmaktadır. Stiller ve yaklaşımlar arasındaki bu aşılama o kadar kapsamlı ve nüfuz edici olmuştur ki, bazı müziklerin salt caz veya klasik müzik olarak adlandırılmasının imkansız hale geldiği tartışılabilir.

3.1.8 Dünyadaki Açık Form Farkındalığı ve İdealinin Caza Yansıması Olarak Serbest Caz

II. Dünya Savaşı sonrasında caz müzisyenleri, kişisel keşifler yoluyla ana akım modern caz geleneği içinde kendi stillerini oluşturmuşlardır. Saksofoncu Ornette Coleman ve trompetçi Don Cherry, 1950'lerdeki bu stil farklılaşmasını da aşarak 1960'larda daha devrimsel nitelikte değişimlerin önünü açmışlardır. Bunu geleneksel caz formlarını, fonksiyonel tonalite anlayışını ve ritim ölçülerini alt üst ederek, solocu-eşlikçi hiyerarşisini ortadan kaldırarak, ritim enstrümanları ile ezgi ve armoni enstrümanları arasındaki işlevsel ilişkiyi başkalaştırarak yapmışlardır. Bu dönüşüm neticesinde ortaya çıkan müzik, Serbest Caz olarak adlandırılır. Coleman'ın açtığı yoldan yürüyerek Serbest Cazı bir sonraki düzeye taşıma yönünde birçok çaba olmuştur. Albert Ayler, Cecil Taylor, Archie Shepp gibi müzisyenlerin önemli ve ufuk açıcı çalışmalarına karşın 1970'lere ve 1980'lere gelindiğinde caz adına yaratıcılık ve devrimsellik açısından önceki on yıllara kıyasla durağan bir döneme girilmiş, ancak bu durum yaratıcılığın kaynağı olarak muazzam bir eklektisizmin kullanılmaya başlamasına neden olmuştur.

3.1.9. 20. Yüzyılın Sonunda Modernizmin ve Post Modernizmin Önergeleri Işığında Dönüşen Caz Algısı ve Kompozisyon

20. yüzyılın sonuna gelindiğinde, caz eğitiminin de yaygınlaşmasıyla, cazın çevreleyen farklı geleneklere ait çok sayıda kayda erişilebilir olmasıyla ve nihayetinde dünyanın her yerinden farklı yerel müziklerin çok uzaklardaki dinleyiciler ile buluşabilir hale gelmesiyle birlikte artık caz müzisyenlerinin ve bestecilerinin muazzam bir kaynak bolluğuna, teknik yeterliliğe ve stilistik esnekliğe sahip oldukları söylenebilir. Müzisyenlerin ve bestecilerin eklektik çok yönlülüğü geleneksel formel, armonik, ritmik ve dokusal kalıpların aynı yapı içinde hem yerle bir edilip hem sonuna kadar kullanılabilirdiği bir estetik evren yaratmıştır. Bu, günümüzün caz bestecisinin önünde aklına gelebilecek her türlü enstrümantasyonu, yerel müziği, armonik yürüyüşü, ritmik ve ezgisel motifi kullanabileceği engin ve kümülatif bir olanaklar havuzu olduğu

anlamına gelmektedir. Çalışmanın devamında odaklanılacak olan önerme temelde şu düstura dayanmaktadır: Bir icracı veya bestecinin—genellikle de iki mefhumu bünyesinde barındıran bir caz müzisyeninin—küçük fikirlerden hareketle anılan olanaklar havuzundan nasıl yararlanabileceğine ilişkin teknikler, yöntemler ve stratejiler verilmektedir.



4. MÜZİKAL KOMPOZİSYONUN UNSURLARI

4.1 KOMPOZİSYONUN GÜÇLÜKLERİ VE BUNLARA KARŞI ÇÖZÜM OLANAKLARI

Birçok yaratıcı çabada olduğu gibi, bütünlüklü bir eser ortaya çıkarmak üzere sıfırdan başlamak, muhtemelen işin en ürkütücü yönlerinden biridir. Yazarın boş bir kağıt karşısındaki hayal kırıklığı, edebiyat tarihinin klişelerinden biridir. Piyanist ve müzik eğitimcisi Kenny Werner, *Effortless Mastery* adlı kitabında rastgele bir ritm ve notalar ile işe başlamanın, boş bir sayfa karşısında hayal kırıklığı içinde beklemekten çok daha iyi olduğunu söyler. (Werner, 1996). Gerçekten de yaratıcı çaba, diğer bütün çabalar gibi, başarıya ulaşmak için stratejik yaklaşıma, planlamaya, yöntem uygulamasına ve nihayetinde bolca alıştırma ihtiyacı duyar. Bu açıdan olağanüstü yaratıcı insanların şanslı oldukları ve tükenmez bir ilham kaynağı sayesinde kendiliğinden eser ortaya koydukları yönündeki anlatının bir maddenin ibaret olduğu söylenebilir. Bu çalışma, kompozisyon becerilerini geliştirmek isteyen öğrencilere işlevsel bir takım stratejiler ve yöntemler sunarak yaratıcılıklarını azami ölçekte ortaya çıkarabilmelerine yardımcı olmayı amaçlamaktadır.

4.2 MÜZİĞİN VE MÜZİKAL KOMPOZİSYONUN TEMEL UNSURLARI

Müzikal kompozisyon, özü itibarıyla müziğin unsurlarını bir araya getirerek başı ve sonu olan bir müzikal parça ortaya çıkarmaktır. Bu unsurların neler olduğuna dair sarıh bir anlayışa sahip olmak, bestecinin sahip olduğu olanaklara dair net bir çerçeve ile yola koyulmasını sağlar. Aşağıda, bu unsurlar—öncelikle geleneksel kompozisyon eğitiminin benimsediği başat kavramlar üzerinden sıralanmış, örneklenmiş ve kısa tanımları verilmiştir. Ardından, müzikal kompozisyonun daha farklı boyutlarına; özellikle de 2. Dünya Savaşı sonrasında değişen sanat ve müzik paradigmalarından hareketle genişleyen kavram alanına işaret edilmeye çalışılmıştır.

4.2.1 Ritim

Ritim, m¼zikte zamanın örg¼tlenmesi, karşılığında da diğery m¼zikal unsurların zamanda örg¼tlenmesi olarak tanımlanabilir. Ritme bağılı unsurlar olarak vuruş, ölç¼ ve tempo sayılabilir. Cazın da dahil olduğu pop¼ler m¼zikte büyük çoğunlukla tekrar eden kalıplara dayalı ritimler kullanılır. Swing ve groove, bu ritmik kalıpların ileriye dön¼k tutarlı bir hareket halinde icra edilmesi ile ortaya çıkan algısal sonuçlardır. Avrupa Klasik Müziğı'nde tekrar eden güçlü vuruşlarla yaratılan kalıpların da kullanılmasına karşın, bunun cazda olduğu kadar hayati bir unsur olmadığı tartışılabilir. Şekil 4.1 ve Şekil 4.2'de, Ravel'in *Épigrammes de Clément Marot* adlı eserinin ilk sayfası ve Miles Davis'in *Dig* adlı eseri gösterilmektedir.



Şekil 4.1: Ravel'in *Épigrammes de Clément Marot* Başlıklı Eserinin İlk Sayfası⁷

Épigrammes de Clément Marot

à M. Hardy Thé.

D'ANNE QUI ME JECTA DE LA NEIGE.

MUSIQUE DE MAURICE RAVEL.

Très lent.

Chant.

Piano. *pp*

An - ne par jeu me jec - ta de la nei - - ge Que je

cui - doys froi - de cer - tai - nement: Mais c'estoit

⁷ Paris: E. Demets, 1900. Plate E. 570-71 D. Reissue — Paris: Max Eschig, n.d.

Şekil 4.2: Miles Davis'in *Dig* Adlı Eseri⁸

Medium-Up Swing
♩ = 240

Dig

Miles Davis

A

F⁷
(trp, ten. & alto)

B^{b7}

E^{b7}

A^bMA⁷ B^bMI⁷ E^{b7} A^bMA⁷ GMI⁷ C⁷

(horn fill)

B

F⁷

B^{b7}

F_{MI}³ C⁷ F_{MI} (E^{b7})

A^bMA⁷ F⁷ B^bMI⁷ E^{b7} A^b solo break 1stx

⊕ B^bMI⁷ E^{b7} A^bMA⁷

Based on "Sweet Georgia Brown" changes.

©1964 Prestige Music. Used By Permission.

The image shows a musical score for Miles Davis's 'Dig'. It is in 4/4 time with a tempo of 240 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two main sections, A and B. Section A starts with a melody for trumpet, tenor, and alto saxophone over an F7 chord. The bass line follows with Bb7, Eb7, and a series of chords: AbMA7, BbMI7, Eb7, AbMA7, GMI7, and C7. A 'horn fill' is indicated with a dashed line. Section B begins with a similar melody over F7, followed by Bb7. The bass line includes FMI3, C7, FMI, and Eb7. A 'solo break' is marked for the AbMA7 chord. A key signature change symbol (⊕) appears before the final bass line, which includes BbMI7, Eb7, and AbMA7. The score is based on 'Sweet Georgia Brown' changes and is copyrighted by Prestige Music in 1964.

⁸ *The New Real Book*, Sher Music Co., 1988, s. 70.

Bu örneklerden de görüleceği üzere, Avrupa Klasik Müziği'nde zamanın daha akışkan ve esnek bir şekilde örgütlendiği, cazda ise daha kesin kalıplar kullanıldığı söylenebilir. Ayrıca güçlü ve zayıf vuruşların vurgulanması etrafında senkoplu ezgilerin kullanılması, cazın en karakteristik özelliklerinden biridir. Son olarak, cazda parçanın ritmik stili (Latin, Swing, Funk, vb.) parçanın başında ve eğer değişiyorsa değiştiği bölümlerin başında belirtilir.

4.2.2 Vuruş, Ölçü ve Tartım

Vuruş, müzikte ritmik kalıbı ortaya çıkarmak için kullanılan en temel birimdir. Ritim, güçlü ve zayıf vuruşlar etrafında ve ölçüler halinde örgütlenir. Buna göre bir ölçü içinde belirli sayıda vuruş vardır. Bu sayı, müziğin tartımını belirler. Tartım, bu güçlü ve zayıf vuruşların tanınabilir ve tekrar eden kalıplar halinde bir araya gelmesiyle oluşur. Vuruşlar, bir ölçü içinde gruplanır ve bir ölçünün içindeki notalar ve esler, belirli sayıda vuruştan ibarettir. Bu bakımdan ölçü, güçlü ve zayıf vuruşların bir araya geldiği ve tekrar eden ritmik kalıp anlamına gelir.

Şekil 4.3'te iki farklı tartımda dört ölçü gösterilmektedir.

Şekil 4.3: İki farklı tartımda ölçü örnekleri



4.2.3 Tempo

Tempo, bir müzik parçasının çalınma hızına, yani zamanın ve ölçülerin ilerleme hızına atıfta bulunur. Avrupa Klasik Müziği'nde bu hız, bir parça içinde ani veya tedrici

değişiklikler gösterebilir. Caz bestelerinde ise çoğunlukla başlangıçta belirlenen tempo, parçanın icrası boyunca korunur.

Şekil 4.4 ve Şekil 4.5'te Mozart'ın *Dissonance* başlıklı KV 465 sayılı Yaylı Dörtlüsü eserinin ilk sayfası ve Wayne Shorter'ın *E.S.P.* adlı eseri gösterilmiştir.



Şekil 4.4: Mozart'ın *Dissonance* başlıklı KV 465 sayılı Yaylı Dörtlüsü Eserinin İlk sayfası⁹

Mozart
Quartet No. 19 in C Major
K. 465
Score

Adagio.

Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.

Allegro.

9

[https://imslp.org/wiki/String_Quartet_No.19_in_C_major,_K.465_\(Mozart,_Wolfgang_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/String_Quartet_No.19_in_C_major,_K.465_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus)), Erişim: 28 Nisan 2019.

Şekil 4.5: Wayne Shorter'ın "E.S.P." adlı eseri¹⁰

Fast Swing **E.S.P.**
J = 268 Wayne Shorter
(As played by Miles Davis)

A

The score consists of five systems of music. Each system has a treble clef staff with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature (C). The bass clef staff shows chords and rests. The first system starts with a boxed 'A' and a double bar line. The second system continues the melody. The third system includes a 'pn. tacet' section. The fourth system starts with a first ending bracket and includes another 'pn. tacet' section. The fifth system starts with a second ending bracket and includes a 'pn. tacet' section.

Chords and notes shown in the score include: E7(alt.), F_{MA}7, E7(alt.), E^b_{MA}7(♯11), D7, (E^b7) E^b_{MA}7(♯11), E7, F_{MA}7, E^b_{MA}7, D_{MI}9, G7, G_{MI}7, (G^b7) G^b_{MA}9, D^b9(♯11), G_{MI}7, D^b_{MI}7, G^b7, and F_{MA}7.

Bass walks in 2 for head, 4 for solos. "pn. tacet" sections are observed during the head only.

¹⁰ *The New Real Book*, Sher Music Co., 1988, s. 90.

Yukarıdaki şekillerden görüleceği üzere, Mozart'ın eserinde 22 ölçünün ardından *Adagio* olan tempo *Allegro*'ya dönüşmektedir. *E.S.P.* adlı eserde ise en başta verilen tempo ve stil talimatı (*Fast Swing* = Hızlı *Swing*), eserin icrası boyunca korunur.

4.2.4 Perde

Bir sesin perdesi, titreşim frekansına ve titreşen nesnenin ebadına dayalıdır. (dipnot) Titreşim ne kadar yavaş ve titreşen nesne ne kadar büyük olursa, perde o kadar düşük; titreşim ne kadar hızlı ve titreşen nesne ne kadar küçük olursa perde o kadar yüksek olur.

4.2.5 Dinamikler

Dinamikler, bir performansın ses düzeyine ve şiddetine atıfta bulunur. Yazılı kompozisyonlarda dinamikler, belirli bir pasajın veya notanın hangi ses düzeyinde çalınması gerektiğine dair kısaltmalar ve şekiller ile ifade edilir. buna göre en yaygın kullanılan kısaltmalar ve şekillerin açıklamaları aşağıda verilmiştir.

pp (*pianissimo*) - Çok düşük sesle çalma

p (*piano*) - Düşük sesle çalma

mp (*mezzo piano*) - Orta düzeyde düşük sesle çalma

mf (*mezzo forte*) - Orta düzeyde yüksek sesle çalma

f (*forte*) - Yüksek sesle çalma

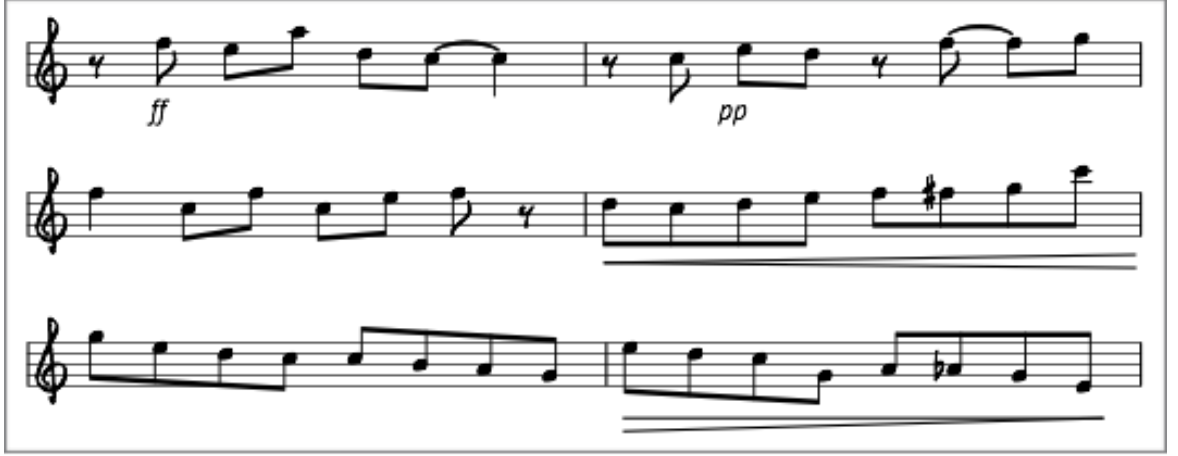
ff (*fortissimo*) - Çok yüksek sesle çalma

Crescendo - Tedrici olarak artan bir sesle çalma

Decrescendo - Tedrici olarak azalan bir sesle çalma

Yazılı müzikte dinamikleri ifade eden kısaltmalar ve şekiller, ilgili portenin altına yazılır. Şekil 4.6'da dinamik işaretlerinin yazılı müzikte kullanılma biçimi gösterilmiştir.

Şekil 4.6: Dinamik İşaretlerinin Yazılı Müzikte Kullanılma Biçimi



4.2.6 Ezgi

Ezgi, perdelerin ardışık, lineer ve ritmik olarak örgütlenmiş halidir. Dinleyici tarafından bir bütün olarak algılanır ve bir müzik eserinin akılda en fazla kalan unsuru olduğu söylenebilir. Tek bir perdenin tekrarlanmasından ya da dar veya geniş aralıklı kısa veya uzun notaların farklı ritmik yoğunluklarla bir araya getirilmesinden oluşabilir. Ayrıca belirli bir motifin farklı şekillerde tekrar etmesinden veya hiç tekrar içermeyen yekpare bir süreklilikten ibaret olabilir. Şekil 4.7 ve Şekil 4.8’de iki farklı ezgi örneği gösterilmiştir.

Şekil 4.7: Antonio Carlos Jobim'in *One Note Samba* Adlı Eseri¹¹

ONE NOTE SAMBA $\frac{3}{4}$ - A.C. Jobim 331

Chord progressions shown in the score:

- Staff 1: D-7, Db7, C-7, B7(b9)
- Staff 2: D-7, Db7, C-7, B7(b9)
- Staff 3: F-7, Bb7, Ebmaj7, Ab7
- Staff 4: D-7, Db7, C-7, B7(b9), Bb6
- Staff 5: Eb-7, Ab7, Dbmaj7
- Staff 6: Db-7, Gb7, Cbmaj7, C-7(b9), B7(b9)
- Staff 7: F-7, Bb7, Ebmaj7, Ab7
- Staff 8: Db6, C7, Bbmaj7, Bb6

STAN GETZ - "GETZ AU GO GO"

¹¹ *The Real Book Volume I*, 5th ed., Hal Leonard, 1999: Milwaukee, s. 331.

Şekil 4.8: Lee Kontiz'in *Sub-Conscious-Lee* Adlı Eseri¹²

348.

♩ = 126 SUB-CONSCIOUS-LEE L. KONITZ

The musical score consists of ten staves. The first staff is the title and tempo. The second staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is in 4/4 time. The score includes various chords such as Fmi, C7, G7, Dmi7, CMaj7, F7, BbMaj7, Ab7, and G7. There are also melodic lines with triplets and a double bar line with first and second endings. The piece concludes with a final chord of CMaj7.

¹² *The Real Book Volume II*, 2nd ed., Hal Leonard, 2005: Milwaukee, s. 348.

Jobim'in *One Note Samba* adlı eserinin ilk sekiz ölçüsünün ezgisi, neredeyse sadece Fa notasının belirli bir ritmik kalıp içinde kullanılmasından ibarettir. Sonraki sekiz ölçünün ezgisinde ise sadece Si bemol notası ilk sekiz ölçüdeki aynı ritmik kalıp ile kullanılır. Parçanın 16 ila 20. ölçülerinin ezgisi, ilk 16 ölçünün ezgisine tezat teşkil edecek şekilde kesintisiz farklı sekizlik notalardan oluşur. 20 ila 24. ölçüler arasındaki ezgi ise, bir önceki dört ölçüdeki ezginin bir tam ton pesleştirilmesiyle elde edilmiştir. Nihayetinde parçanın son sekiz ölçüsünde, ikinci sekiz ölçüdeki ezgi tekrar etmektedir.

Konitz'in *Sub-Conscious-Lee* adlı eserinde ise ezginin tekrar eden motiflerden ibaret olmayıp, 32 ölçü boyunca süreklilik arz eden yekpare bir bütün olduğu görülmektedir.

4.2.7 Armoni

Armoni, perdelerin dikey ve eşzamanlı olarak örgütlenmiş halidir. Ezgiyi destekleyerek ona arka plan dokusunu kazandırır. Avrupa Klasik Müziğinde geleneksel olarak müziğin belirli bir anında ortaya çıkan armonik düzlem, bir akor olarak ifade edilmez. Cazda ise parçanın *Lead Sheet*'inde¹³ parçanın akorları portelerin üzerinde belirtilir.

4.2.8 Armonik Ritim

Armonik Ritim, armoninin bir ölçü veya ölçü grubu içindeki ilerleyişine atıfta bulunur. Örneğin dört dörtlük bir tartımda bir ölçü içindeki vuruşlar arasında armoniyi duyurma gücü bakımından sıralama yaptığımızda birinci vuruş en güçlü, ikinci vuruş ondan daha zayıf, üçüncü vuruş ikinci vuruştan güçlü ancak birinci vuruştan zayıf ve dördüncü vuruş en zayıf vuruştur. Benzer şekilde, statik armoni ile yazılan dört ölçülük bir bölümde armonik açıdan en güçlü ölçü birinci ölçü, ikinci ölçü ondan daha zayıf, üçüncü ölçü ikinci ölçüden güçlü ancak birinci ölçüden zayıf ve dördüncü ölçü en zayıf ölçüdür.

¹³ *Lead Sheet* (caz müzisyenleri arasında *Chart* olarak da adlandırılır), bir caz parçasının ezgisinin, akor yürüyüşünün ve bazı örneklerde sözlerinin yazılı olduğu; ayrıca parçanın temposu ve çalım stili hakkında talimat veren bir veya en fazla birkaç sayfalık notasyondur.

4.2.9 Doku

Doku, bir müzikal parçada kullanılan katmanların sayısına, türüne ve bu katmanlar arasındaki ilişkiye atıfta bulunur. Doku monofonik (tek bir ezgisel hattan oluşan), polifonik (iki veya daha fazla sayıda ezgisel hattan oluşan) ve homofonik (ana ezgiye akorların eşlik etmesinden oluşan) olabilir.

4.2.10 Tını

Ses rengi olarak da anılan tını, bir sesi veya enstrümanı bir diğerinden ayırt eden ses niteliği olarak tanımlanır. Örneğin bir gitarda Do notası çalındığında ve bir kişi aynı sesi kendi sesiyle çıkardığında, ortaya çıkan iki sesin perdeleri aynı fakat tınıları farklıdır.

4.2.11 Form

Geniş anlamıyla müzikal form, yukarıda verilen müzikal unsurların bir araya getirilmesi ile oluşturulan herhangi bir yapı anlamına gelir. Ancak Batı müziğinde kullanıldığı şekliyle form terimi, bir parçadaki ezgisel, armonik ve ritmik olayların sırası ile ilişkilendirilir. Materyal tekrarını veya yeni materyal sunumunu örgütleyen müzikal bölümleri adlandırmak için geleneksel olarak harfler kullanılır (örn. A, B, C vs.). Bu çalışmanın amaçları doğrultusunda form bilgisi elzemdir ve stratejik bir önem taşır. Form ile ilgili kararlar, çeşitli tekniklerle geliştirilecek olan müzikal materyal için çerçeve sağlayacaktır.

Kompozisyon çabası, işte müziğin yukarıda anılan unsurlarının bilinçli bir çaba ile besteci tarafından örgütlenmesi olarak görülmelidir.

4.3 MOTİF VE MOTİF GELİŞTİRME¹⁴

Motif, müzikteki en küçük yapısal birim olarak tanımlanabilir. Bir veya birden fazla notanın ve ritmin bir araya gelmesinden oluşur. Farklı teknikler uygulayarak bir motifi

¹⁴ Bu bölümü hazırlarken ders notlarından yararlandığım Ronan Guilfoyle'a teşekkür ederim.

geliştirmek ve böylece orijinal motifin sunduğu müzikal olanakları geometrik olarak artırmak mümkündür. Bu teknikler şu şekilde sıralanabilir:

4.3.1 *Sequence* (Sekans)

Bir motifin farklı bir perdeden başlayarak tekrarlanmasıyla elde edilir.

Şekil 4.9: Sekans Örneği



4.3.2 (*Inversion*) İncersiyon

Orijinal motifin notaları arasındaki aralık ilişkisi tutulur, ancak gidiş yönü tersine çevrilir; yukarı aralıklar aşağı doğru, aşağı aralıklar yukarı doğru yazılır.

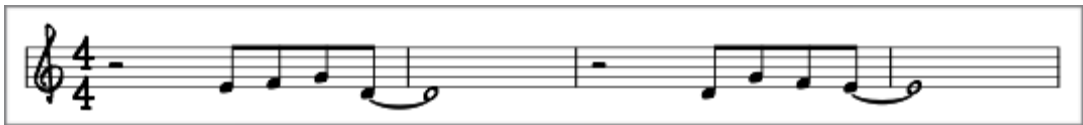
Şekil 4.10: İncersiyon Örneği



4.3.3 *Retrograde* (Retrograd)

Hem notaları gidiş yönü hem de aralık formülü tersine çevrilir.

Şekil 4.11: Retrograd Örneği



4.3.4 (*Retrograde Inversion*) Retrograd İnversiyon

Tıpkı bir palindrom gibi, yalnızca yön değişikliği ile yetinilmeyip, orijinal motifin ayna görüntüsü elde edilecek şekilde değişiklik yapılır.

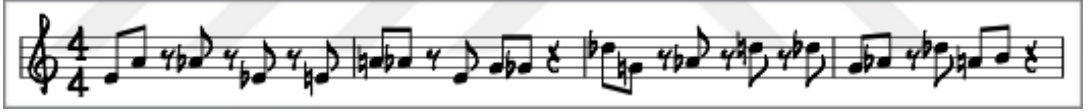
Şekil 4.12: Retrograd İnversiyon Örneği



4.3.4 *Isorhythm* (İzoritim)

Orijinal motif aynı ritim ile ancak farklı perdeler ile yazılarak geliştirilir.

Şekil 4.13 İzoritim Örneği



4.3.5 (*Truncation*) Kısaltma

Orijinal motifin perdelerinden bazıları silinir, ancak motifin genel biçimi tutulur.

Şekil 4.14: Kısaltma Örneği



4.3.6 (*Extension*) Uzatma:

Orijinal motif, ek ezgisel materyal ile uzatılır.

Şekil 4.15: Uzatma Örneği



4.4 KOMPOZİSYON SÜRECİNE PARALEL SÜREÇLER: ENSTRÜMANTASYON, ORKESTRASYON VE DÜZENLEME

Bir müzik eserini oluşturan temel müzikal unsurları örgütlerken bestecinin vereceği kararları veya ortaya atabileceği fikirleri etkileyen belirli sınırlılıklar vardır. Bu sınırlılıkların başında enstrüman seçimi, yani enstrümantasyon, müzikal unsurların bu enstrümanlara nasıl paylaşılacağı, yani orkestrasyon, ve nihayetinde aynı müzikal malzemenin farklı biçimlerde kullanılmasıyla farklı etkiler elde edilmesi olarak da tanımlanabilecek olan düzenleme gelir. Bu kararlar müzikte daha çok doku, tını ve dinamikleri etkiler.

Bu konu başlı başına incelenmesi, ele alınması gereken ve oylumuyla çalışmanın odağını bulanıklaştırabilecek geniş bir tasarım alanına işaret etmektedir. O yüzden bu çerçevede sadece başlıkta da belirtilen yalınkat parametreler üzerinden şekillendirilecek bir kompozisyon stratejisiyle yetinilecektir. Bu konuda Bilge Günaydın'ın "Caz Orkestraları İçin Yazılan Müziklerde Dönüşen Doku, Yapı ve Tını İdeali: Tarihsel Süreç İçinde Şekillenen Kompozisyon Anlayışı" adlı Yüksek Lisans Tezi'ne (Bahçeşehir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 2019) gerek önermeleri gerekse de çalışmanın ekinde sunulan patitur örnekleriyle, ilgili bağlama dair kılavuzluk edebilecek, yakın tarihli, nitelikli bir çalışma olarak başvurulabilir.

5. CAZ KOMPOZİSYONU ÖĞRENCİLERİNE YÖNELİK KOMPOZİSYON STRATEJİLERİ

Temel kompozisyon stratejisi ve eserin bileşenleri ile; örneğin form, tempo, ölçü, tonalite, modalite vb. ile ilgili genel kararlar, kompozisyon sürecinin herhangi bir anında verilebilir. Bu kararların basit olabileceği gibi, örneğin genişletilmiş formlar, alışılmadık ölçü sayıları, ton değişikliği/poliarmoni, tartım değişikliği vb. gibi daha karmaşık kompozisyonel seçenekleri içerebilir. Bu kararlardan bir veya birkaçının verilmesi ve bu kararlara sadık kalınması, bestecinin elindeki araçları kullanabilmek adına çok ihtiyaç duyduğu çerçeveyi ona sağlayacaktır. Böylelikle caz bestecisi için küçük müzikal fikirlerden hareketle bütünlüklü eserler besteleyebilme olanağı doğacaktır.

Müzikal fikirlerin pratikteki işlenebilirliğine dair yapılan gözlemler sonucunda, kompozisyon süreci için başlangıç noktaları farklı olan üç temel strateji geliştirilmiştir.

5.1 AŞAĞIDAN YUKARI KOMPOZİSYON STRATEJİLERİ: BAS EZGİSİ İLE BAŞLAYAN KOMPOZİSYON STRATEJİLERİ

Modern müzikte perdeler arasındaki hiyerarşiyi ve işlevsel ilişkiyi ortadan kaldıran yaklaşımlar olmasına karşın, bu bölümün amaçları doğrultusunda bas notaların armoniyi belirlediği varsayımı esas alınacaktır. Dolayısıyla sadece bir bas ezgisi ile işe başlayan bestecinin elinde, bu bas ezgisinin armoni ve ritm açısından ima ettiklerinden hareketle, bundan çok daha fazlası vardır. Tek başına bir bas ezgisinin sunduğu malzemedan hareketle bütün bir eser bestelemenin mümkün olduğu tartışılacaktır.

5.2 BAS EZGİSİNİN ARMONİK İMALARI

5.2.1 Bas Ezgisinin Statik Armoni İma Ettiği Durumlar

Verili bas ezgisinin tek bir modaliteyi veya tonaliteyi ima ettiği durumlardır. Besteciye devam etmek için iki seçenek sunar: a) Modal bir beste tasarlamak b) bas ezgisinin ait olduğu modalitenin diyatonik bağlamı ile ilişki kurarak tonal bir beste tasarlamak.

Şekil 5.1: Statik Armoni İma Eden Bas Ezgisi Örneği



Şekil 5.1’de yazılı olan bas ezgisinin tonal armoni açısından ait olabileceği tonal evrenler D Dorian ve D Ezgisel Minör dizisidir. Ezgide kullanılan B notası, D ile başlayan diğer minör dizi seçeneklerini ortadan kaldırmaktadır. Buna göre bestecinin elinde tonal açıdan iki alternatif vardır: a) D Dorian modunda modal bir parça tasarlamak; b) D Dorian modunun ait olduğu tonal evrende, yani C tonunda bir parça tasarlamak.

Bu noktada form ile ilgili bir karar vermek, besteciye çerçeve sunması açısından özellikle önemlidir. Elinde sadece iki ölçülük bir bas ezgisi olan besteci, bu çalışmada anlatılan teknikleri uygulayarak, yeni bir fikre gereksinim duymaksızın bütünlüklü bir eser besteleyebilir. Örneğin, bestecinin yukarıdaki şekilde verilen bas ezgisinden hareketle 12 blues formunda modal bir eser yazmaya karar verdiğini varsayalım. Buna göre, formun ilk 4 ölçüsünün karar verilen ana modda, ikinci dört ölçüsünün başka bir modda ve son dört ölçüsünün yine ana modda olması, form algısını sağlamak için yeterli olacaktır. Modal müzikte form hareketi genellikle formun bir sonraki bölümünde parçanın başladığı modalitenin dışında bir modalite kullanarak elde edilir. Besteci, elbette ana mod dışında kullanılacak olan moda müzikal sezgilerini ve estetik yaklaşımını kullanarak karar verecektir. Şekil 1.2’de, D Dorian modundaki bas ezgisinin G Dorian moduna olduğu gibi aktarılması ile elde edilen form hareketine dayanılarak, 12 ölçülük modal blues formunda bir eser için elde edilen bas ezgisi gösterilmektedir.

Şekil 5.2: Şekil 5.1’de verilen bas ezgisinden hareketle 12 ölçümlük modal blues formunda bir eser için elde edilen bas ezgisi örneği



Bu örnekte bas ezgisi, ana mod dışındaki moda olduğu gibi aktarılmıştır, yani transpoze edilmiştir. Ancak, aşağıdaki Ezgi ile Başlayan Kompozisyonlar için Seçenekler bölümünde daha ayrıntılı olarak incelenecek olan motif geliştirme teknikleri kullanılarak, yeni bir fikre gereksinim duymaksızın tek bir bas motifinden hareketle farklı motifler elde etmek mümkündür.

Besteci, Şekil 5.1’de gösterilen bas ezgisinden hareketle tonal bir eser bestelemeye karar verebilir. Bu durumda eldeki veriden hareketle diyatonik bir akor yürüyüşüne karar vermesi yerinde olacaktır. Şekil 5.3’te, D Dorian modunun ait olduğu C tonunda II-V-I kadansı kullanılmış, ve eldeki bas ezgisi, ilgili akorlara transpoze edilmiştir.

Şekil 5.3: Şekil 5.1’de verilen bas ezgisinden hareketle elde edilen diyatonik akor yürüyüşü



5.2.2 Bas Ezgisinin Dinamik Armoni İma Ettiği Durumlar

Bulunan bas ezgisinin a) kendiliğinden diyatonik bir progresyonu ima ettiği durumlar c) diyatonik olmayan bir progresyonu ima ettiği durumlar olarak ikiye ayrılmıştır.

5.3 YUKARIDAN AŞAĞI KOMPOZİSYON STRATEJİLERİ: EZGİ İLE BAŞLAYAN KOMPOZİSYON STRATEJİLERİ

Ezgi, bir ritm etrafında örgütlenmiş perdelerden oluşur ve genellikle bir müzik parçasından en fazla akılda kalan ve o müzik parçasının esas anlatısını belirleyen unsurdur. Bu bakımdan küçük bir ezgisel materyal bile, bir DNA gibi, ortaya çıkarabileceği müzikal evrene ilişkin önemli ipuçları içerir. Bu bölümde bestecilere küçük bir ezgisel materyali genişletmek, başkalaştırmak, yani tek bir ezgisel materyalden bir çok ezgisel materyal birimi üretmek için yöntemler önerilecektir.

5.3.1 Ezginin Armonik İmaları

Bir ezgi, armonik ve ritmik açıdan doğurabileceği müzikal evrene ilişkin güçlü ipuçları taşır. Buna göre, bir ezginin ortaya çıkardığı armonik seçenekler üç grupta toplanabilir:

a) Statik armoni: Ezgi, tek bir modalite ile desteklenir.

b) Dinamik Diyatonic Armoni: Ezgi, bir tonal evrenin diyatonic seçenekleri ile desteklenir. Bunun için kullanılan akorların tümüyle diyatonic olması gerekli değildir. Diyatonic bir tonal evrende işleyen diyatonic olmayan vekil ve ikame akorlar da kullanılabilir.

c) Dinamik fakat Diyatonic Olmayan Armoni: Ezginin tonal işlevini belirsizleştirmeyi amaçlayan yaklaşımdır.

5.3.2 Tonal Armonide Yeniden Armonizasyon Teknikleri

Bir ezgisel fikri armonize etmenin çok sayıda yolu vardır. Besteci, armoninin hareket hızı, alışıldık kalıpların içinde veya dışında armonik renkler kullanma ve orkestrasyon ile ilgili kararları doğrultusunda bu yollardan bir veya birkaçını kullanabilir.

5.3.2.1 Kadans Bölgelerinin Yeniden Armonizasyonu

Müzikte kadans, bir müzikal birimin sona erdiğini imleyen varış noktasıdır. Caz müziğinde en yaygın kullanılan kadansların Tam Kadansa (V-I çözülüşü) ve Plagal Kadansa (IV-I çözülüşü) dayalı olduğu söylenebilir. Dolayısıyla IV (subdominant) V (dominant) ve I (tonik) akorlarının yerine vekil akorlar kullanılması, kadans bölgelerinin yeniden armonize edilmesini sağlayarak bestecinin elindeki renk paletini zenginleştirir, akorlar arasındaki bağlantı hatlarına (voice-leading) ilişkin alternatifleri artırır ve elindeki malzemeyi daha farklı yollardan kullanmasına olanak verir.

Aşağıda, deneyim ve gözlem sonucu geliştirilen seçeneklerin sunulduğu bir tablo verilmiştir.

C	IV	V	I
a	F	G	C
b	Dmin7	G7	CMaj7
c	Bmin7(b5)	E7(alt)	Amin9
d	Ab7	G7	CMaj9
e	Ebmin Ab7	Dmin7 G7	CMaj9
f	Ebmin Ab7	Abmin7 Db7	CMaj7
g	Dmin7 Ab7	G7 Db7	CMaj7
h	Dmin7 G7	Abmin7 Db7	CMaj7
ı	Fmin9	G7(b9)	CMaj7
i	Dmin7(b5)	G7(#9)	CMaj7
j	Ab13	G7(#9)	CMaj7
k	G9(sus4)	E/G	CMaj7
l	F/G	Ab(aug)/G	CMaj7/G
m	DminMaj7	G9(sus4)	CMaj9

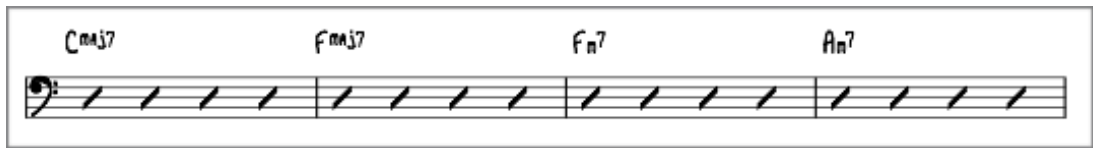
- Temel Kadans.
- IV yerine diyatonik vekili II akoru kullanılır.
- IV akoru yerine diyatonik triton vekili VII akoru kullanılır, diğer iki akorun diyatonik vekili kullanılır. Bu üç akorun karşılık geldiği modlar diyatonik olarak değiştirilmiştir ve sonuç olarak, ilgili minöre giden bir kadans ortaya çıkar.
- II akorunun triton vekil akoru kullanılır.
- II-V kadansları eklenerek armonik ritim hızlandırılır.
5. Örnekte verilen Dmin7-G7 akorlarının triton vekil akorları kullanılır.
- Hedeflenen G7 ve CMaj7 akorlarına yarım perde yukarıdan varılır.

- h) V akoru yerine triton II-V akorları kullanılır.
- ı) IV akoru altere edilerek, majöre çözülen bir minör kadans elde edilir.
- i) II akoru, Ezgisel Minör dizisinin beşinci modu olan Locrian Natürel 2 moduna karşılık gelen akor (yarım eksik akoru) ile değiştirilir.
- j) V akoruna yine yarım perde yukarıdan, ancak 7. örnektekinden daha yavaş bir armonik ritim ile varılır.
- k) Pedal noktası kullanılarak armonik ritim yavaşlatılır.
- l) Yine pedal noktası ile altere bir V akoruna ve oradan I/V akoruna varılır.
- m) IiminMaj7 akorunda yer alan Db sesi, G9(sus4) akorundaki C sesine ve takip eden I akorunun kök sesine çözülür.

5.3.2.2 Modal Değişim Akorları

Modal değişim akorları, bir eserin ait olduğu armonik evrene paralel başka bir evrene ait diyatonik akorların geçici bir süreliğine ödünç alınmasıyla ortaya çıkarlar. Buradaki paralel terimi, eserin ilgili bölümünde hakim olan ana tonun kök sesi ile başlayan başka bir modun esas alınmasını ifade eder. Aşağıdaki örnekte üçüncü ölçüde kullanılan Fm7 akoru, pasajın geneline hakim olan C tonuna diyatonik değildir. C Aeolian moduna diyatoniktir ve C Aeolian modundan ödünç alınmıştır.

Şekil 5.4: Modal değişim akoru örneği



5.3.2.3 Vekil Simetrik Paternler

Bir müzikal materyalde ne kadar az tonal merkez varsa, armonik ritim o kadar az yoğun olur ve yeni materyalin işlevi orijinal materyale o kadar yakın olur. Yeniden Armonizasyonda bir tonal merkeze ulaşmak için oktavin kaç bölüneceği, yeniden armonize edilecek ölçülerin sayısına ve armonik ritmin iskeletini oluşturan akor sayısına bağlıdır. İskelet belirlendikten sonra bir sonraki adım, daha fazla gerilim-çözülme

noktaları ekleyerek, pedal noktası kullanarak ve ikame akorlar kullanarak armonik ritimde veya modalitelerde değişiklik yapmak olacaktır.

Aşağıda verilen örnekler iskelet olarak görülmelidir. Dolayısıyla modal değişim akorları veya triton vekil akorları kullanılarak yeniden armonize edilebilir. Ayrıca armonik ritim, daha fazla kadans noktaları eklenerek hızlandırılıp, pedal noktası eklenerek yavaşlatılabilir.

5.3.2.3.1 Tritone Bağlantısı

Bir oktav ikiye bölünerek ile iki tonal merkez elde edilir. Bu tonal merkezlere varmak için bağlantı akoru olarak ilgili V akoru kullanılır.

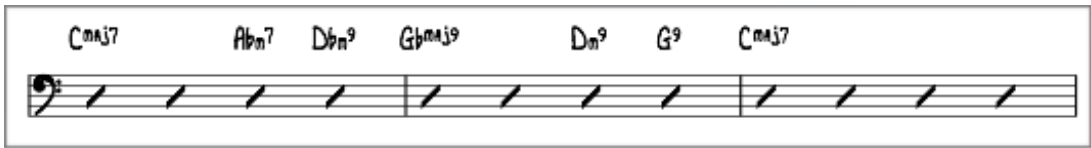
Şekil 5.5: Tritone bağlantısına örnek



5.3.2.3.2 V Akorlarından önce II Akorlarının Eklenmesi

Armonik ritmi hızlandırmak adına, elde edilen tonal merkezlere varmak için kullanılan V (dominant) akorundan önce II (subdominant) akoru kullanılabilir.

Şekil 5.6: V Akorlarından önce II akorlarının eklenmesine örnek

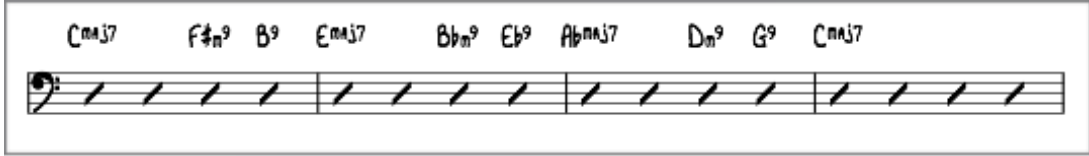


5.3.2.3.3 Çıkıcı Augmented Bağlantısı

Bir oktav üçe bölünerek üç tonal merkez elde edilir. Bu akorlar arasında çıkıcı bir hareket sağlanır. Söz konusu tonal merkezlere varmak için bağlantı akorları olarak varılacak tonal

merkeze II-V kadansı uygulanır. Oktavın bu şekilde üçe bölünmesi, caz müziğinde Coltrane Akor Yürüyüşleri olarak da bilinen yürüyüşlerin temelini oluşturur.

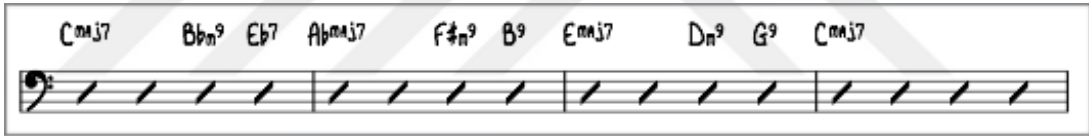
Şekil 5.7: Çıkıcı *Augmented* bağlantısına örnek



5.3.2.3.4 İnci *Augmented* Bağlantısı

Bir oktav yine üçe bölünerek üç tonal merkez elde edilir. Bu akorlar arasında incici bir hareket sağlanır. Söz konusu tonal merkezlere varmak için bağlantı akorları olarak varılacak tonal merkeze II-V kadansı uygulanır.

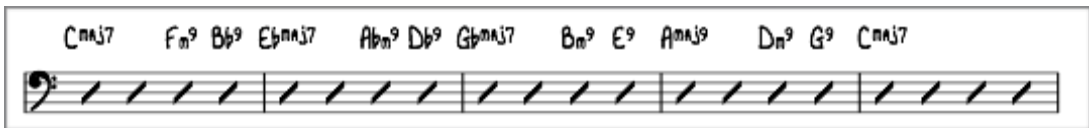
Şekil 5.8: İnci *Augmented* bağlantısına örnek



5.3.2.3.5 Çıkıcı *Diminished* Bağlantısı

Bir oktav, dörde bölünerek dört tonal merkez elde edilir. Bu akorlar arasında çıkıcı bir hareket sağlanır. Söz konusu tonal merkezlere varmak için bağlantı akorları olarak varılacak tonal merkeze II-V kadansı uygulanır.

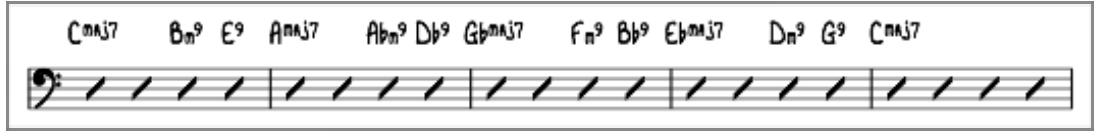
Şekil 5.9: Çıkıcı *Diminished* bağlantısına örnek



5.3.2.3.6 İnici Diminished Bağlantısı

Bir oktav, dörde bölünerek dört tonal merkez elde edilir. Bu akorlar arasında inici bir hareket sağlanır. Söz konusu tonal merkezlere varmak için bağlantı akorları olarak varılacak tonal merkeze II-V kadansı uygulanır.

Şekil 5.10: İnici *Diminished* bağlantısına örnek



5.4 ARMONİK YÜRÜYÜŞ İLE BAŞLAYAN KOMPOZİSYON STRATEJİLERİ

Kompozisyon sürecinin başında bestecinin elinde sadece bir armonik yürüyüş olabilir. Dahası, caz müzisyenleri arasında verili bir armonik yürüyüş üzerine farklı ezgiler yazarak farklı besteler üretmek, kanonun bir parçasıdır. Şekil 5.11 ve Şekil 5.12’de, sırasıyla Morgan Lewis’in yazdığı *How High The Moon* adlı eser ve Charlie Parker’ın bu eserin armonik yürüyüşünü kullanarak yazdığı *Ornithology* adlı eser gösterilmektedir.

Şekil 5.11: Morgan Lewis'in *How High the Moon* Adlı Eseri¹⁵

202.

HOW HIGH THE MOON

- MORGAN LEWIS

Chord symbols and structure:

- Staff 1: Gmaj7, G-7, C7
- Staff 2: Fmaj7, F-7, Bb7
- Staff 3: Emaj7, A-7, D7, G-7, A-7 b5, D7 b9
- Staff 4: Gmaj7, A-7, D7, B-7, Bb7, A-7, D7
- Staff 5: Gmaj7, G-7, C7
- Staff 6: Fmaj7, F-7, Bb7
- Staff 7: Ebmaj7, A-7, D7, Gmaj7, A-7, D7 b9
- Staff 8: B-7, Bb7, A-7, D7, G6, (A-7, D7)

¹⁵ Hal Leanoard, *Real Book Volume I*, s. 202.

Şekil 5.12: Charlie Parker'ın *Ornithology* Adlı Eseri¹⁶

335.
ORNITHOLOGY - CHARLIE PARKER

Chord progressions and notation include:
Gmaj7, G-7 C7, G-7 C7, Fmaj7, F-7, Bb7, Bb7, D7, 2-G, C-7b5 D7, B-7, E7, A-7, D7, 2. G, A-7, D7, G/B, Bb7, A-7, Ab7, Gmaj7, (A-7, D7), F#G

"THE COMPREHENSIVE CHARLIE PARKER"
"LIVE PERFORMANCES-VOL. II"

¹⁶ Hal Leanoard, *Real Book Volume I*, s. 335.

Armonik Ritim kavramına göre *voice leading* ilkesini kullanarak, verili bir armonik yürüyüşten hareketle ezgiler inşa etmek mümkündür. *Voice leading*, verili bir akor yürüyüşündeki akorlar arasında akor sesleri, geçiş notaları ve tansiyonlar kullanılarak pürüzsüz bir lineer hat oluşturulması olarak tanımlanabilir. Şekil 5.4.1.2 ve Şekil 5.4.1.2'de verili bir armonik yürüyüş üzerine yazılmış iki farklı *voice leading* örneği gösterilmektedir.

Şekil 5.13: *Voice Leading* örneği 1



Şekil 5.14: *Voice Leading* örneği 2



Yukarıdaki şekillerden de görüleceği üzere, bir armonik yürüyüşü dokuyacak çok sayıda lineer hat oluşturabilir. Bu hatlar, ritmik olarak maniple edilerek ezgisel materyal elde etmek için kullanılabilirler. Şekil 5.15'te, Şekil 5.13'te verilen armonik yürüyüş ve *voice leading* örneği kullanılarak elde edilen ezgisel materyal örneği gösterilmektedir.

Şekil 5.15: Verili armonik yürüyüş ve *voice leading* örneği kullanılarak elde edilen ezgi örneği



6. CAZ KOMPOZİSONU İÇİN MÜZİKAL MALZEMENİN VE PARAMETRELERİN TANIMLANMIŞ AKIŞ DİYAGRAMLARI İLE İŞLENMESİ YOLUYLA YENİ MALZEME ELDE EDİLMESİNE YÖNELİK ÖNERİLER

Yukarıda verilen müzikal aygıtlar ve kompozisyon geliştirme teknikleri, halihazırda caz müziğinin idiomatik unsurlarına aşına olan ve müziğin işleyişi hakkında temel teorik bilgiye sahip olan bestecilere/öğrencilere rehberlik olarak görülmelidir. Giriş bölümünde belirtildiği gibi, kompozisyon sürecinde esas olan, bestecinin müzikal malzemenin işlenmesi yönündeki iştah ve kararlılığıdır. Dolayısıyla bir fikrin parlak bir fikir olup olmadığı, aslında o fikrin işlenmesi sonucunda ortaya çıkan bütüne bağlıdır. Örneğin art arda sıralanması renksiz ve amaçsız gibi görünebilecek iki sesin oluşturduğu müzikal malzemenin belirli parametreler ve teknikler ile işlenmesiyle, bu iki sesin çok daha renkli ve anlamlı bir müzikal bütünün parçası olduğu bir bağlam elde edilebilir. Bu anlam, caz müzik özelinde, meydan okunacak dahi olsa geleneğe idiomatik hakimiyette yatar.

Öyleyse müzik teorisi konusunda bilgisi bulunan ve caz müziğinin geleneklerine hakim olan bir besteci, kendi basit müzikal fikirlerinden hareketle farklı bağlamlar kurgulayarak farklı eserler üretebilir. Bu eserler, cazın özü itibarıyla doğaçlamaya imkan tanıyacağı, hatta tamamlanmak için doğaçlamaya ihtiyaç duyacağı için, aslında caz bestecisinin görevi, caz müziğinin icrası sırasında müzisyenlerin kendilerini ifade edebilmelerine olanak verecek, birliktelik içinde onları serbest kılacak bir çatı yaratmaktır. Gelenek de caz bestecisine nasıl bir çatı yaratmak isteyebileceğine dair formel kurgu örnekleri sağlamaktadır.

Bu bölümde, miktarlarından bağımsız olarak isteği, bilgisi ve becerisi olan caz bestecilerinin işe koyulmalarına, “spekülatif irade”lerini daha serbestçe kullanmalarına yardımcı olmak adına veri teknolojilerinden faydalanabileceği tartışılacaktır. Aşağıda, yukarıda belirtilen müzikal aygıtlardan bazılarının nasıl kullanılabileceğine, bu aygıtların kullanılmasıyla elde edilen verilerin otomatize edilerek besteciye nasıl bir olanak olarak sunulabileceğine dair önerilerde bulunmaktadır. Buradaki temel motivasyon, sürecin

tamamının otomatize edilmesinden çok, bestecinin seçimlerine dayalı bir strateji ile farklı hareket ve dayanak noktaları elde edebilmektir. Elbette bunun gerektireceği algoritmaların hazırlanması bu çalışmanın sınırlarını aşar. Ancak aşağıda örnek olarak fikir düzeyindeki müzikal malzemenin bilgisayar ortamında nasıl işlenebileceğine dair bir akış diyagramı verilmiştir. Bu diyagramda gösterilen tarzda bir işleyişi dijital ortamda sağlayabilecek *niché* yazılımlar ve hatta telefon uygulamaları üretilebilir. Bu yazılımlar da bestecilik öğrencilerine mükemmeliyetçilik zincirini kırarak çok basit müzikal malzemelerden hareketle işe koyulma ve müzikal duyarlılıklarını geliştirme fırsatı sunabilir. Ayrıca bu tür yazılımlar sayesinde caz bestecileri üretkenliklerini artırma ve geleneğe dayalı ancak daha önce işitilmemiş müzikal evrenleri araştırma olanağı bulabilirler.

6.1 ALGORİTMA KAVRAMI

Bilgisayar bilimlerinde ve matematikte algoritma, tipik olarak bir dizi problemin çözülmesi veya bir hesaplama işleminin yapılması için kullanılan iyi tanımlanmış, bilgisayar tarafından işlenebilir sınırlı bir dizi talimat olarak tanımlanmaktadır.¹⁷ Bir başlangıç noktasından ve başlangıç girdilerinden hareketle bu talimatlar bir dizi belirlenmiş aşama halinde uygulanarak nihayetinde çıktıyı üretir ve sonlanır. Bu aşamalar arasındaki geçişler önceden tanımlanmış sonuçlar verebileceği gibi, rastgelelik içeren algoritmalar rastgele/raslamsal sonuçlar verebilir.

Algoritmalar diller, kodlar, akış diyagramları veya programlama dilleri gibi farklı araçlarla yazılabilir. Tanımlı probleme ve çıktı formatına göre farklı algoritmalar tasarlanabilir. Algoritma tasarımı, problemlerin çözümü ve algoritmaların geliştirilmesi için kullanılan matematiksel bir işlem veya yöntem olarak tanımlanabilir. Bir algoritma tasarımı, tipik olarak problem tanımı, model geliştirme, algoritmanın spesifikasyonlarını belirleme ve algoritmanın doğruluğunu kontrol etme adımlarını izler.

¹⁷ “Algorithm”, Merriam-Webster Online Dictionary, [Erişim: 28. 03. 2020].

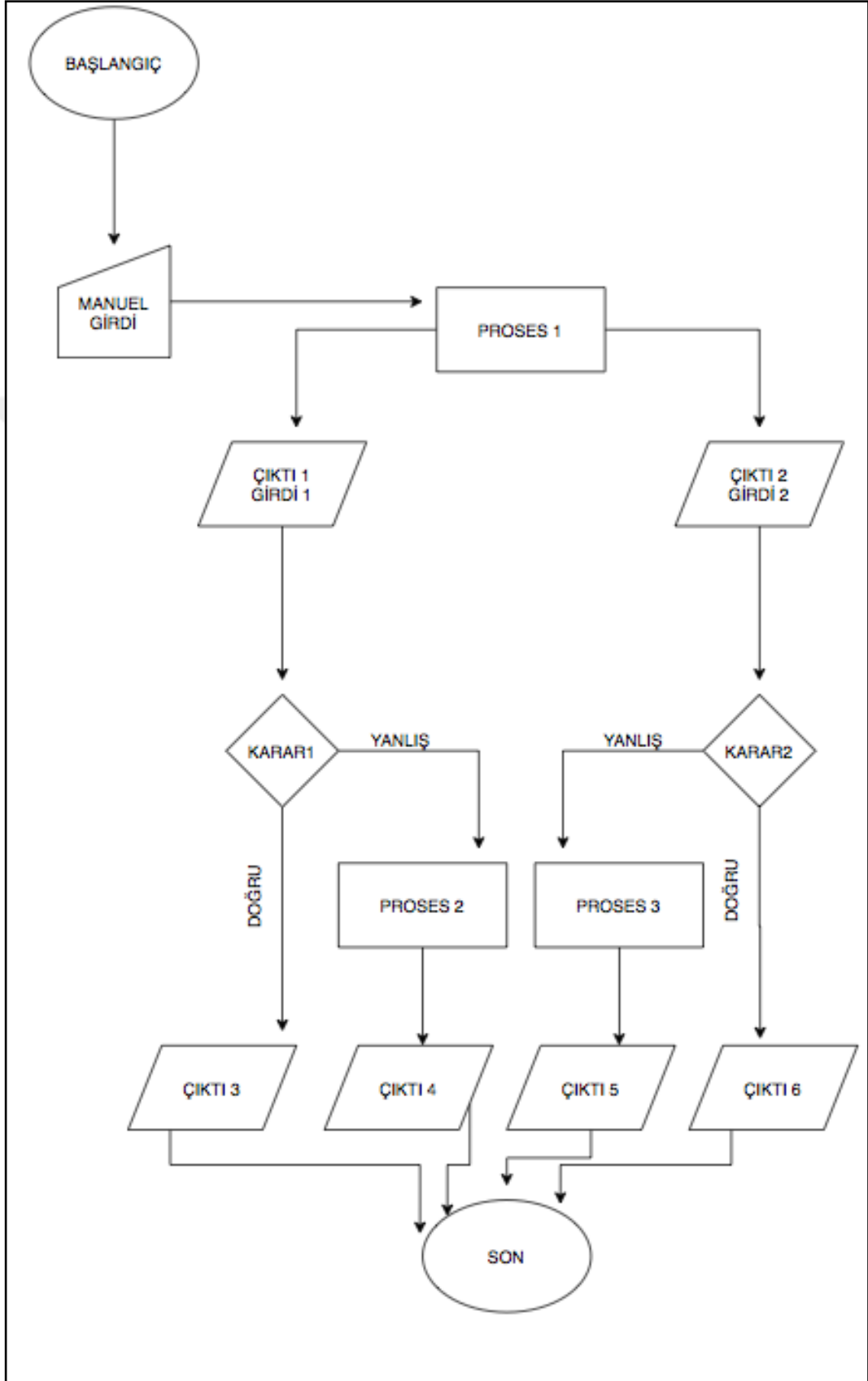
Bilgisayar sistemlerinde algoritma, esas itibarıyla yazılımın verili bir girdiden çıktı üretmesi için yazılan bir mantık önermelerinden oluşur. En temel algoritmalara örnek olarak verileri etkili ve yararlı bir şekilde düzenlemeye yarayan sınıflandırma algoritması, belirli bir veri kümesinde anahtar verileri bulmaya yarayan arama algoritması, büyük ve karmaşık problemleri bir dizi daha küçük probleme dönüştüren dinamik programlama algoritması ve önceden tanımlanmış koşullar ve sınırlamalar kullanılarak büyük veri kümeleri içinde şablonlar bulmak için kullanılan dizge eşleme ve ayrıştırma algoritması gibi algoritmalar gösterilebilir.¹⁸

6.2 MÜZİKAL MALZEMENİN ÖRGÜTLENMESİNDE CAZ BESTECİSİNE YARDIMCI OLABİLECEK BASİT AKIŞ DİYAGRAMI TASARIMI ÖRNEĞİ

Bu çalışmanın çıkış noktasındaki arayış, caz bestecisinin “spekülatif irade”si önündeki engellerin azami ölçüde ortadan kaldırılması amacıyla caz bestecisine, geleneğe aşinalığından ve müzik bilgisinden kaynaklı olarak zaten halihazırda sahip olduğu basit müzikal fikirleri derhal işleyip sonuç almasına, “doğru sorular” sorarak farklı sonuçları araştırabilmesine ve nihayetinde daha üretken olabilmesine yardımcı olacak araçlar önermektir. Bu noktada, ticari uygulanabilirliğinden bağımsız olarak, kapsamlı algoritmaların kullanıldığı veya bestecinin talepleri doğrultusunda yazılım yaması olarak temin edilebilecek daha sınırlı algoritmaların kullanıldığı yazılımlar veya uygulamalar üretilmesi mümkündür. Aşağıda, bu algoritmaların nasıl işleyebileceğine dair fikir vermesi açısından, çalışmanın 5. bölümünde ele alınan kompozisyon stratejilerine dayalı bir akış diyagramı örnek olarak verilmiştir.

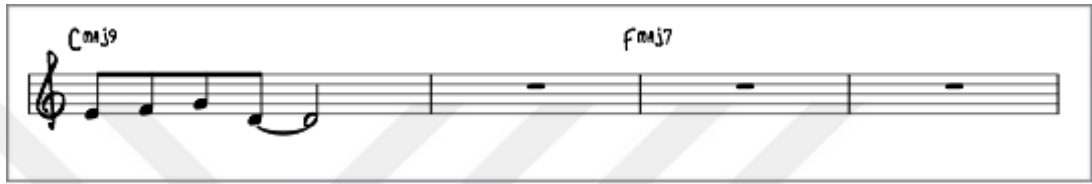
¹⁸ <https://www.techopedia.com/definition/3739/algorithm> [Erişim: 28. 03.2020]

Şekil 6.1: Müzikal Girdinin İşlenmesi için Basit Bir Akış Diyagramı Örneği



Aşağıda, bu akış diyagramının müzikal malzemeye uygulanabileceği bir senaryo senaryo oluşturulmuş ve elde edilen sonuçlar değerlendirilmiştir. Bu senaryoya göre bestecinin elinde iki barlık bir melodik malzeme vardır ve bu iki barlık melodik malzemedan hareketle bunları takip eden iki barlık bir melodi yazmayı amaçlamaktadır. Ayrıca yeni yazılacak melodinin altında hangi akorun çalınacağına, yani akor yürüyüşüne karar vermiştir.

Şekil 6.2: İki barlık melodi örneği



CMaj9 akoru altında gösterilen iki barlık melodik malzeme, bestecinin başlangıç girdisidir. Bu girdiden hareketle, çalışmanın beşinci bölümünde anlatılan kompozisyon tekniklerini uygulayarak yazılması amaçlanan üçüncü ve dördüncü ölçünün melodi için olanakları ortaya çıkarabilir.

Burada, Şekil 6.2.1'deki akış diyagramına göre MANUEL GİRDİ, Şekil 6.2.2'de gösterilen iki barlık melodidir. PROSES 1'de bu melodik materyale diyatonik sekans geliştirme ve retrograd teknikleri uygulayarak yine iki barlık bir melodi elde edildiğini varsayalım.

Şekil 6.3: Şekil 6.2'deki İki Barlık Melodiye Diyatonik Sekans Tekniği Uygulanmasıyla Elde Edilen İki Barlık Melodi Olasılıkları



Şekil 6.3'e göre başlangıçtaki melodiden hareketle Do Major tonalitesinde bir oktav içinde elde edilebilecek altı farklı sekans vardır. Şekil 6.4'te ise başlangıçtaki melodiye retrograd tekniği uygulanmasıyla elde edilen melodinin Do major dizisinin diğer notalarından başlayan sekanslarıyla birlikte yedi farklı melodi olasılığı gösterilmektedir.

Şekil 6.4: Şekil 6.2'deki İki Barlık Melodiye Retrograd Sekans Tekniği Uygulanması ile Elde Edilen İki Barlık Melodi Olasılıkları



Burada Sekans tekniği ile elde edilen melodiler, Şekil 6.1'deki akış diyagramı göre ÇIKTI 1'i (GİRDİ 1) ve retrograd tekniği ile elde edilen melodiler ÇIKTI 2'yi (GİRDİ 2'yi) oluőturacaktır. Bu noktada besteci, armoni bilgisine dayalı olarak elde edilecek melodiye başka sınırlamalar getirebilir. Örneğin besteci, elde etmek istediği melodinin FMaj7 akorunun III. veya V. sesiyle, yani La veya Do sesiyle başlamasına karar verebilir. Bu kriter göre, PROSES 1 sonucunda ortaya çıkan melodik alternatifleri yeni girdi kümeleri olarak kullanarak, kriterlerine uygun olan ve olmayan alternatifleri sınıflandırabilir. Melodinin ilk notasının La veya Do olması kriterine göre KARAR 1 ve KARAR 2 iőleminden sonra kriterlere uygun olan alternatifler, ÇIKTI 3 VE ÇIKTI 6 olarak gösterilecektir. Buna göre ÇIKTI 3 ve ÇIKTI 6'da elde edilen melodi olasılıkları sırasıyla aşağıda gösterilmiştir.

Şekil 6.5: Diyatonic Sekans Tekniği Uygulaması Sonucunda Elde Edilen ve KARAR 1'deki İşlemin Kriterlerini Karşılayan Melodik Alternatifler



Şekil 6.6: Retrograd Sekans Tekniği Uygulaması Sonucunda Elde Edilen ve KARAR 2'deki İşlemin Kriterlerini Karşılayan Melodik Alternatifler



Bu noktada bestecinin elinde kriterlerini karşılayan 4 adet melodik alternatif bulunmaktadır. Orijinal motife uygulanan Sekans ve Retrograd Sekans tekniği ile elde edilen ancak KARAR 1 ve KARAR 2 işlemlerindeki kriterleri karşılamayan melodik alternatifler, Şekil 6.6 ve 6.7’de gösterilmiştir.

Şekil 6.7: Sekans Tekniğiyle Elde Edilen ve KARAR 1’deki İşlemin Kriterlerini Karşılamayan Melodik Alternatifler



Şekil 6.8: Retrograd Sekans Tekniğiyle Elde Edilen ve KARAR 2'deki İşlemin Kriterlerini Karşılamanayan Melodik Alternatifler

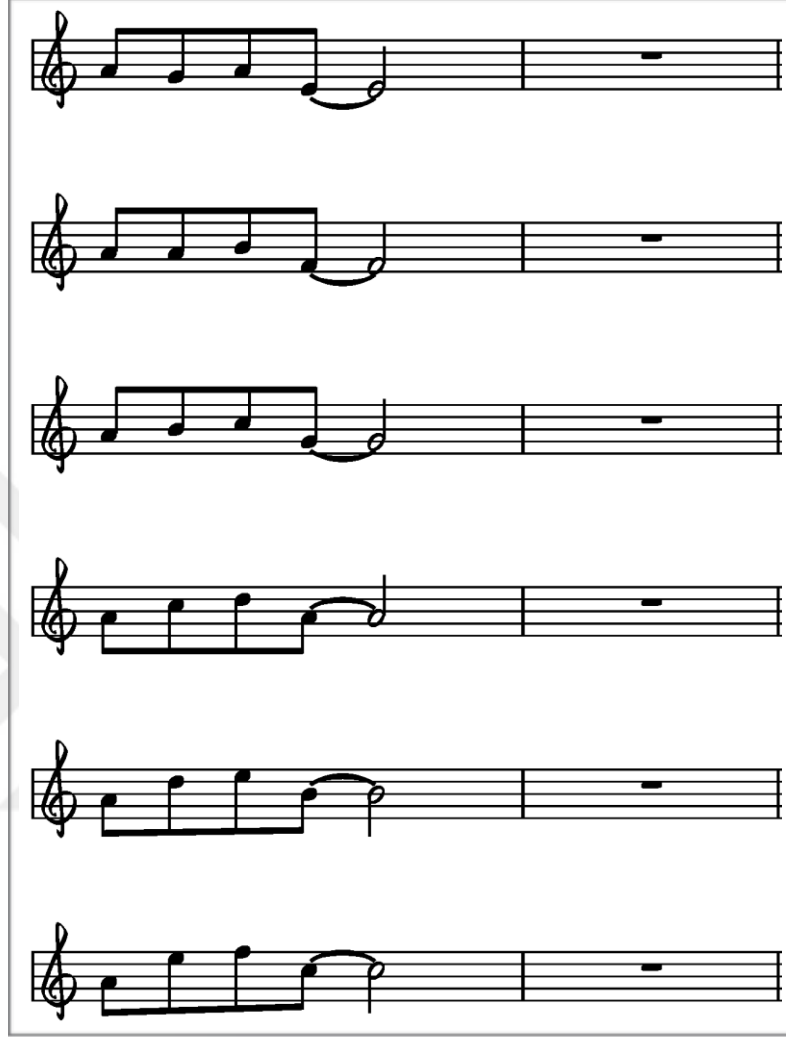


Şekil 6.7 ve 6.8'de gösterilen melodik alternatiflerinden hareketle, besteciğinin kriterlerine göre PROSES 2 ve PROSES 3 uygulanarak yeni alternatifler üretilebilir. Örneğin, PROSES 2 ve PROSES 3'e giren melodik alternatiflerin ilk notası, bestecinin kriterine uygun olarak, La veya Do notasıyla değiştirilebilir. Bu işlemin sonucunda, ÇIKTI 4 ve ÇIKTI 5 olarak elde edilecek melodik alternatifler, Şekil 6.9, 6.10, 6.11 ve 6.12'de gösterilmiştir.

Şekil 6.9: PROSES 2 Sonucunda Ortaya Çıkan ve İlk Notası La Olan Melodik Alternatifler



Şekil 6.10: PROSES 2 Sonucunda Ortaya Çıkan ve İlk Notası Do Olan Melodik Alternatifler



Şekil 6.11: PROSES 3 Sonucunda Ortaya Çıkan ve İlk Notası La Olan Melodik Alternatifler



Şekil 6.12: PROSES 3 Sonucunda Ortaya Çıkan ve İlk Notası Do Olan Melodik Alternatifler



Böylece besteci, elindeki basit melodik malzemeden hareketle, takip eden barda belirlediği motif geliştirme kriterlerine ve armonik kriterlere uygun yirmi dokuz farklı alternatif elde eder. Bu akış diyagramının hızlı bir şekilde işlenmesini sağlayacak bilgisayar yazılımlarıyla bestecinin bu sonucu hızlı bir şekilde elde edebilmesi, daha önce sezgisel olarak yakın olmadığı melodik alternatifleri araştırmasına ve yeni keşiflere olanak verebilir.

Müzikal olasılıklar arasından seçim yaparak daha sonradan işlenip geliştirilebilecek basit fakat bütünlüklü yapılar elde etme çabasının esnekliğine ışık tutması açısından, aşağıda benzer bir müzikal fikirden hareketle oluşturulmuş üç farklı parça örnek olarak gösterilmiştir. Bu parçalar, caz müziğinde sıklıkla karşılaşılan Blues, Rhythm Changes ve 24 barlık Modal parça formlarındadır. Buna göre, çıkış noktası, Şekil 6.13'te gösterilen müzikal fikirdir. Şekil 6.14, 6.15 ve 6.16'da ise sırasıyla bu müzikal fikirden hareketle bestelenmiş Blues, Rhythm Changes ve 24 barlık Modal parçalar gösterilmektedir.

Şekil 6.13: Dört Barlık Melodi Örneği



Şekil 6.14: Dört Barlık Melodi Örneğinden Hareketle Oluşturulmuş Blues Formunda Parça Örneği

MEDIUM SWING

G7 C7 G7 Dm7 G7

C7 C#o7 G7 Bm7(b5) E7

Am7 D7 G7

Bu örneğe göre, başlangıçta bestecinin elinde armonik yürüyüşü belirli olan Blues formu ve Şekil 6.13'te gösterilen dört barlık melodik malzeme vardır. Aynı melodik malzemenin transpoze edilmesiyle veya transpoze edilmeksizin olduğu gibi ancak notaların her birinin farklı akor derecelerini veya akor gerilim seslerini oluşturacağı şekillerde kullanılarak armonize edilmesiyle, tonal merkezleri farklı olan Blues formları elde etmek mümkündür. Bu örnekte, merkez olarak G tonu tercih edilmiştir.

Eldeki melodik malzemenin ritmik olarak yerleştirilmesinde, Pickup ölçüsü kullanılmıştır.¹⁹ Aynı motif, parçanın ikinci dört barlık bölümünde, Blues formunun gerektirdiği farklı akorlar üzerinde tekrar edilmiştir. Parçanın sekizinci barında orijinal motif kısaltılmış ve izoritmik olarak kullanılmıştır. Buna göre, Birinci barın son iki notası, yani Fa ve Sol notaları Si bemol ve Do notalarıyla değiştirilmiştir. Parçanın dokuz, on ve on birinci ölçülerinde ise, orijinal motifin kısaltılmış hali, yani birinci

¹⁹ *Pickup* ölçüsü, tekrarlanacak olan form başlamadan önce kullanılan, zamansal olarak parçanın tartımına göre eksik olabilen ölçü olarak tanımlanır. <https://ultimatemusictheory.com/incomplete-measure/> [Erişim: 28.03.2020]

bardaki melodik malzeme ritmik açıdan iki bara yayılarak kısaltılmış ve yine izoritmik yaklaşımla, motifin son notası Si notası ile değiştirilmiştir.

Şekil 6.15: Dört Barlık Melodi Örneğinden Hareketle Oluşturulmuş Rhythm

MEDIUM LATIN

Bmaj7 Gm7 Cm7 F7 Bmaj7 Gm7 Cm7 F7

Fm7 Bb7 Eb7 Ab7 Bmaj7 Gm7 Cm7 F7

Bmaj7 Gm7 Cm7 F7 Bmaj7 Gm7 Cm7 F7

Fm7 Bb7 Eb7 Ab7 Bmaj7 Gm7 Cm7 F7

SWING

D7 G7

C7 F7

LATIN

Bmaj7 Gm7 Cm7 F7 Bmaj7 Gm7 Cm7 F7

Fm7 Bb7 Eb7 Ab7 Bmaj7 Gm7

Changes Formunda Parça Örneği

Bu örnekte başlangıç noktası olarak bestecinin elinde armonik yürüyüşü belirli olan Rhythm Changes formu ve Şekil 6.13'te gösterilen orijinal motifin iki barlık kısaltılmış hali vardır. Stilistik açıdan renklilik yaratmak için, parçanın A bölümlerinde Latin ritmi, B bölümünde ise Swing ritmi kullanılmıştır. Yine *Pickup* ölçüsü kullanılmış, fakat motif, ritmik olarak bir dörtlük nota değeri uzunluğunda ileriye doğru kaydırılmıştır. Buna göre, motifin son notası olan Sol notası, Blues örneğinde olduğu gibi sekizinci sekizlik vuruşa değil, ikinci sekizlik vuruşa denk gelmektedir. Parçanın ikinci ve üçüncü barlarında aynı motif izoritmik olarak kullanılmış, ve motifin son notası Re ile değiştirilmiştir. Parçanın beşinci ve altıncı barlarında, motifin son iki notasından hareketle ayrı bir motif oluşturulmuş ve *voice-leading* tekniğiyle bu motifin armonik yürüyüşe uygun sekansları belirlenmiş ve bunlardan ikisi seçilerek kullanılmıştır. Parçanın B bölümünde ise, orijinal motifin son iki notası izoritmik olarak değiştirilmiş ve bu notalar, yine *voice-leading* tekniğiyle armonik yürüyüşe uygun hale getirilmiştir.

Şekil 6.16: Dört Barlık Melodi Örneğinden Hareketle Oluşturulmuş 24 Barlık

MEDIUM FUNK

Dm7

Dm7

Ebm7

Gm7

Dm7

Dm7

Modal Parça Örneği

Bu örnekte, başlangıçta bestecinin elinde Şekil 6.13'te gösterilen dört barlık motif, ABA düzeninde ve Funk stilinde 24 barlık bir form ve motifin ima ettiği modal seçenekler arasından belirlenmiş Dm7 Dorian akoru vardır. Yine *Pickup* ölçüsü kullanılmış ve motif, Blues örneğinde olduğu gibi, ritmik açıdan motifin son notası sekizinci sekizlik vuruşa denk gelecek şekilde yerleştirilmiştir. Bu motifin beşinci, altıncı, yedinci ve sekizinci barlarda tekrarlanmasıyla parçanın A bölümü oluşturulmuştur. Modal caz geleneğinde, parçanın A ve B bölümleri arasında dramatik bir geçiş sağlamak için, parçanın B bölümünde orijinal modaliteden farklı bir modal merkezin veya modal merkezlerin kullanılması, yaygın bir uygulamadır. Buna göre, parçanın dokuzuncu, onuncu, on birinci ve on ikinci ölçülerinde Dm7 akoru Ebm7 akoru ile değiştirilerek, Mi bemol Dorian yeni bir modal merkez olarak belirlenmiştir. Ardından on üçüncü, on dördüncü, on beşinci ve on altıncı ölçülerde paralel bir değişiklikle yeni modal merkez, Sol Dorian olarak

belirlenmiştir. Aynı zamanda, parçanın B bölümünde orijinal motifin yeni modal merkezlere uygun sekansları belirlenmiş ve aralarından seçilen sekans, izoritmik olarak değiştirilerek kullanılmıştır.

Yukarıdaki örnekler, belirli tekniklerin uygulanmasıyla çok basit müzikal fikirlerden hareketle bütünlüklü eserlere nasıl ulaşılabileceğini göstermeyi amaçlamaktadır. Karar süreçlerinde Şekil 6.1’de gösterilen türde farklı akış diyagramları kullanılarak armonizasyon, ritmik aygıtlar, motiflerin işlenişi, form çeşitliliği, tınısal ve dinamik varyasyonlar ile ilgili çok sayıda müzikal olanak belirlenebilir. Daha kapsamlı sonuçlar elde etmek için, içinde hücresele düzeyde birçok işlemin gerçekleştiği ve bu çalışmada gösterilen akış diyagramından çok daha karmaşık olanları tasarlanabilir. Manuel Girdi olarak girilecek müzikal fikir melodik bir motif olabileceği gibi bir bas ezgisi, armonik yürüyüş, ritmik fikir, salt tınısal malzeme veya bunların herhangi bir kombinasyonu olabilir. Şekil 6.1’de atıfta bulunulan Proses ve Karar işlemleri için çok farklı tekniklerin ve kriterlerin kombinasyonları kullanılabilir. Örneğin AABA formundaki bir parçanın B bölümünde, A bölümündeki motifin farklı cümleme kriterleriyle ve armonide pedal noktası kullanılarak tekrarlanması yoluyla elde edilebilecek alternatifler sıralanabilir. Elde edilen yeni malzeme, stil ve orkestrasyon ile ilgili başka koşul işlemlerinden geçirilerek farklı olasılıklar araştırılabilir. Dolayısıyla, sistem mimarisi caz besteciliği gözetilerek hazırlanacak yazılımlar, caz bestecisine bu disiplinin derinlerini keşfetme ve üretken bir şekilde çalışma olanağı verebilir.

7. TARTIŞMA VE SONUÇ

Genel olarak yaratıcı çabada ve özel olarak kompozisyon çabasında, kullanışlı olmayan bir özgürlük ve sınırsızlık algısının bestecinin aleyhinde işlediği gözlemlenmektedir. Aslında eldeki seçeneklerin sınırlı olduğu bir durumda, sonsuz olanaklar tarafından çevrelenmiş olma yanılsaması, bestecinin yönünü kaybetmesine neden olabilmektedir. Buna göre caz bestecisi kendine birtakım sınırlar, daha teknik tabiriyle “çerçeveler” belirlediği anda, elindeki dağınık fikirleri bütünlüklü bir esere dönüştürme yolunda önemli bir ilerleme kaydetmiş sayılır. Forma, ezgisel bir motife, armonik yürüyüşe, bir bas ezgisine karar verip bu karara sadık kalmak, besteciye bir çerçeve sunarak elindeki küçük malzemelerden ve fikirlerden hareketle ilerlemesine yardımcı olur. Bestecinin deneyim ve gözlem yoluyla geniş bir estetik duyarlılık biriktirmiş olması, elbette ortaya çıkan eserin zenginliğini ve nesnel değerini artırmayı sağlar. Bu çalışma, kompozisyon çabası etrafındaki gizemin ortadan kaldırılmasına ve bu estetik duyarlılıklar ile eldeki küçük müzikal fikirler arasında köprü kurma olanaklarını ortaya çıkarmaya yönelik basit, pratik ve çözüm odaklı stratejiler önererek caz bestecilerinin daha bol ve giderek daha nitelikli eserler üretebilmelerine katkıda bulunmayı amaçlamaktadır. Çalışmanın 6. Bölümünde gösterilen akış diyagramı ile elde edilen melodik alternatif örneklerinin amacı ise, caz besteciliğine yönelik farklı algoritma tasarımlarıyla hızlı bir şekilde elde edilebilecek müzikal malzemenin çeşitliliği hakkında bir fikir vermektir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Berendt, J. E., 2010, *Caz Kitabı: Ragtime 'dan Fusion ve Sonrasına*, Neşe Ozan (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları (orijinal basım tarihi 2003).

Fırıncıoğlu, Semih, 2011, *John Cage: Seçme Yazılar*, İstanbul, Pan Yayıncılık.

Gridley, Mark C., 1994, *Jazz Styles: History & Analysis*, 5th Ed., New Jersey: Prentice Hall.

Hindemith, Paul, 2011, *Bestecinin Dünyası: Ufuklar ve Sınırlar*, Yavuz Oymak, Mehmet Nemutlu (Çev.), İstanbul, Norgunk Yayıncılık.

Pease, Ted, 2003, *Jazz Composition: Theory and Practice*, Boston: Berklee Press.

Schuller, Gunther, 1968, *Early jazz: Its Roots and Musical Development*, New York: Oxford University Press.

Schuller, Gunther, 1989, *The Swing Era: The Development of Jazz: 1930-1945*, New York: Oxford University Press.

Sussman Richard, Abene Michael, 2012, *Jazz Composition and Arranging in the Digital Age*, New York: Oxford University Press.

Stravinsky, Igor, 2000, *Altı Derste Müziğin Poetikası*, Cem Taylan (İng. Çev.), Pan Yayıncılık.

Werner, Kenny, 1996, *Effortless Mastery*, New Albany: Jamey Aebersold Jazz.

Diğer Yayınlar

Blake, R. (1976), Teaching Third Stream, *Music Educators Journal*, 63(4), 30-33.

www.imslp.org [Erişim: 28. 04. 2019].

<http://www.perfessorbill.com/ragtime12.shtml> [Erişim: 19. 04.2019]

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/algorithm> [Erişim: 28. 02.2020]

<https://ultimatemusictheory.com/incomplete-measure/> [Erişim: 28.03.2020]

Hakan Kamalı, “Cazda Statik Form Anlayışına Karşı Geliştirilen Kompozisyon Stratejileri: 20. Yy’ın İkinci Yarısında Dönüşen Müzik Algısı ve Açık Yapıt Kavramı Çerçevesindeki Yenilikçi Üretimler,” Bahçeşehir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2018 (509540)

Bilge Günaydın, “Caz Orkestraları İçin Yazılan Müziklerde Dönüşen Doku, Yapı ve Tını İdeali: Tarihsel Süreç İçinde Şekillenen Kompozisyon Anlayışı,” Bahçeşehir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2019