



T.C.  
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

BUDDY DEFRANCO'NUN "THE BRIGHT ONE" ADLI ESERİNİN YAPISAL  
ANALİZİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Yasin YAVUZCAN

Müzik Teorisi Anabilim Dalı  
Müzik Bilimleri Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. İlker Deniz BAŞUĞUR

Ağustos 2022





T.C.  
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

BUDDY DEFRANCO'NUN "THE BRIGHT ONE" ADLI ESERİNİN YAPISAL  
ANALİZİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Yasin YAVUZCAN  
Enstitü No: 1802031

Müzik Teorisi Anabilim Dalı  
Müzik Bilimleri Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. İlker Deniz BAŞUĞUR

Ağustos 2022







## ETİK BEYAN

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzu'nda belirtilen hususlar doğrultusunda hazırladığım bu tez çalışmasının akademik ve etik kurallar çerçevesinde gerçekleştirilmiş olduğunu; tezde yer verdiğim tüm bilgi, belge, bulgu, yorum ve sonuçları bilimsel etik ilkelere bağlı kalarak oluşturduğumu; yararlandığım eserlerin tümüne etik kurallar dâhilinde atıfta bulunup kaynakçada yer verdiğimi ve enstitüye teslim ettiğim çalışmanın bütünüyle özgün nitelikte olduğunu bildirir; tez çalışmamla ilgili olarak burada dile getirdiğim kişisel bildirimim aksi yönünde ortaya çıkabilecek ve etik kuralların ihlal edilmiş olduğuna işaret eden bir tespit durumunda, akademik kariyer bağlamında aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını peşinen kabullendiğimi beyan ederim.

21.07.2022

Yasin YAVUZCAN





## ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Bu çalışma; Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Yüksek Lisans Programı'nda, yüksek lisans tezi olarak hazırlanmış olup, Buddy deFranco'nun The Bright One isimli caz eserinin doğaçlamasının incelenip tekrar eden bölümlerinin ölçü ölçü tespit edilip birbiriyle kıyaslandığı bir tespit ve analiz çalışmasıdır.

Öncelikle bu çalışmanın oluşumunda en büyük pay sahibi olan, The Bright One'in doğaçlamasını notaya döken ve bana ulaştıran sevgili Lars GROENEVELD'e, çalışma süresince yol göstericiliği, tecrübeleri ve fikirleriyle çalışmamın bütününe yön veren tez danışmanım sayın Doç. Dr. İlker Deniz BAŞUĞUR'a, bana motivasyonu hep enerji ve güç veren sevgili yol arkadaşım Damla ÖZTARAK'a ve her zaman yanımda olan aileme teşekkürlerimi sunarım.

Temmuz 2022

Yasin YAVUZCAN



# İÇİNDEKİLER

<b>TEZ ONAYI</b> .....	<b>i</b>
<b>ETİK BEYAN</b> .....	<b>v</b>
<b>ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR</b> .....	<b>vii</b>
<b>SİMGELER</b> .....	<b>xi</b>
<b>ÇİZELGE LİSTESİ</b> .....	<b>xiii</b>
<b>ŞEKİL LİSTESİ</b> .....	<b>xv</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>xvii</b>
<b>SUMMARY</b> .....	<b>xix</b>
<b>1. GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
1.1. Çalışmanın Kapsam ve Niteliği.....	2
1.2. Araştırmanın Amaç ve Önemi.....	3
1.3. Hipotez.....	3
1.4. Araştırmanın Metodolojisi.....	4
1.5. Evren, Örneklem ve Sınırlılıklar .....	4
1.5.1. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi.....	4
1.5.2. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	4
1.6. Problem.....	4
1.7. Alt Problemlerler .....	4
1.8. Varsayımlar .....	5
1.9. Tanımlar.....	5
<b>2. CAZ TÜRÜ VE BEBOP AKIMININ TARİHSEL ARKA PLANI VE GENEL ÜSLUP ÖZELLİKLERİ</b> .....	<b>7</b>
2.1. Biçemler ve Tamperaman.....	8
2.2. Blues Türünün Armonisi ve Yapısı.....	10
2.3. Doğaçlama .....	12
2.4. Caz Standartlarının Genel Yapısı .....	15
2.5. Bebop Dönemi (1940-1950).....	17
<b>3. BULGULAR</b> .....	<b>19</b>
3.1. Buddy deFranco'nun "The Bright One" Adlı Doğaçlama Eserinin Yapısal Analizi ..	19
3.2. Doğaçlanan Choruslardaki Benzer Hareketlerin Tespit Edilmesi ve Kıyaslanması ...	27
3.2.1. Birinci Chorus.....	27
3.2.2. İkinci Chorus.....	29
3.2.3. Üçüncü Chorus.....	32
3.2.4. Dördüncü Chorus.....	33

3.2.5. Beşinci Chorus .....	35
3.2.6. Altıncı Chorus .....	37
3.2.7. Yedinci Chorus.....	38
3.2.8. Sekizinci Chorus.....	39
3.2.9. Dokuzuncu Chorus .....	41
3.2.10. Onuncu Chorus.....	43
3.2.11. Onbirinci Chorus .....	44
3.2.12. Onikinci Chorus .....	45
<b>4. SONUÇ VE ÖNERİLER.....</b>	<b>49</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>51</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>53</b>
EK A: Buddy deFranco'nun The Bright One Parçasının 12 Chorus'luk Doğaçlama Transcription Notası.....	54
EK B: Buddy deFranco'nun The Bright One Parçasının 12 Chorus Doğaçlama Transcription Youtube Video Linki ve Karekodu .....	63
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>65</b>

## SİMGELER

<b>CMaj7</b>	: Do maj7'li akoru
<b>CM</b>	: Do majör akoru
<b>C7</b>	: Do dominant 7'li akoru
<b>C-</b>	: Do minör akoru
<b>Cm</b>	: Do minör 7'li akoru
<b>C-7</b>	: Do minör 7'li akoru
<b>C-7b5</b>	: Do half diminished (yarım eksik) akoru
<b>C6</b>	: Do 6'lı akoru
<b>#11</b>	: Diyez 11'li
<b>b13</b>	: Bemol 13'lü
<b>b9</b>	: Bemol 9'lu
<b>#9</b>	: Diyez 9'lu
<b>#5</b>	: Diyez 5'li



## ÇİZELGE LİSTESİ

### Sayfa

<b>Çizelge 3.1:</b> The Bright One Doğaçlamasının ilk 6 chorus'u.....	49
<b>Çizelge 3.2:</b> The Bright One Doğaçlamasının son 6 chorus'u.....	50







## ŞEKİL LİSTESİ

### Sayfa

Şekil 2.1: Yedili melodik iki dizi (ya da biçem). (Bergerot, 2004, s. 17).....	9
Şekil 2.2: “Blues Biçemi”nin kökeni Pentatonik Biçem(Bergerot, 2004, s. 18).....	11
Şekil 2.3: I.ve IV. akorların blue notes ile değişmesi (Bergerot, 2004, s. 29).....	12
Şekil 2.4: Blues gamı (Bergerot, 2004, s. 30).....	12
Şekil 2.5: Phrase, paraphrase ve chorus doğaçlaması (Berendt, 2019, s. 177).....	14
Şekil 2.6: İşlevsel armoninin üç temel işlevi (Bergerot, 2004, s. 29).....	15
Şekil 2.7: I Got Rhythm’in ilk dört ölçüsünde anatole (Bergerot, 2004, s. 86).....	16
Şekil 2.8: I GotRhythm’ın yapısı. (Bergerot, 2004, s. 87).....	17
Şekil 3.1: The Bright One solosunun ilk 4 ölçüsü.....	22
Şekil 3.2: The Bright One eserinin klarnet solosunun A bölümü .....	22
Şekil 3.3: A bölümünün tekrarı 9-16. ölçüler.....	23
Şekil 3.4: B bölümü, 17-24.ölçüler.....	24
Şekil 3.5: A bölümünün son gelişi 25-32. ölçüler.....	25
Şekil 3.6: İkinci chorus’ un A bölümünün ilk gelişi 33-40. ölçüler.....	26
Şekil 3.7: İkinci chorus’ un A bölümünün ikinci tekrarı 41-48. ölçüler.....	26
Şekil 3.8: İkinci chorus’ un B bölümü 49-56. ölçüler.....	27
Şekil 3.9: İkinci chorus’ un A bölümünün son gelişi 57-64. ölçüler.....	28
Şekil 3.10: Birinci chorus doğaçlama bölümlerinin tablolandırılması.....	29
Şekil 3.11: 6. ve 254. ölçülerdeki benzerlikler.....	29
Şekil 3.12: 17. ve 103. ölçülerdeki benzerlikler.....	30
Şekil 3.13: 241. ve 337. ölçülerdeki benzerlikler.....	30
Şekil 3.14: 25. ve 161. ölçülerdeki benzerlikler.....	30
Şekil 3.15: İkinci chorus doğaçlama bölümlerinin tablolandırılması.....	31
Şekil 3.16: 41. ve 217. ölçülerdeki benzerlikler.....	31
Şekil 3.17: 49, 50, 51, 52, 53, 54. ve 273, 274, 275, 276, 277, 278. ölçüler.....	32
Şekil 3.18: 57, 185, 225, 265, 329 ve 361. ölçüler.....	33
Şekil 3.19: Üçüncü chorus doğaçlama bölümlerinin tablolandırılması.....	34
Şekil 3.20: 79. ve 165. ölçüler birbirinin aynısıdır.....	34
Şekil 3.21: 91, 175 ve 381. ölçüler birbirinin aynısıdır.....	34
Şekil 3.22: Dördüncü chorus doğaçlama bölümlerinin tablolandırılması.....	35
Şekil 3.23: 47 ve 143. ölçüler birbirinin aynısıdır.....	35
Şekil 3.24: 17, 113, 241 ve 337. ölçüler birbirinin aynısıdır.....	36
Şekil 3.25: 121, 131, 239 ve 358. ölçüler birbirinin aynısıdır.....	37
Şekil 3.26: Dördüncü chorus doğaçlama bölümlerinin tablolandırılması.....	37
Şekil 3.27: 121 ve 131. ölçüler birbirinin aynısıdır.....	38
Şekil 3.28: 143 ve 47. ölçüler birbirinin aynısıdır.....	38
Şekil 3.29: Altıncı chorus doğaçlama bölümlerinin tablolandırılması.....	39
Şekil 3.30: 161 ve 25. ölçüler birbirinin aynısıdır.....	39
Şekil 3.31: 165 ve 79. ölçüler birbirinin aynısıdır.....	40
Şekil 3.32: 175 ve 91. ölçüler birbirinin aynısıdır.....	40
Şekil 3.33: Yedinci chorus doğaçlama bölümlerinin tablolandırılması.....	40
Şekil 3.34: 203 ve 209. ölçüler birbirinin aynısıdır.....	41
Şekil 3.35: 217 ve 41. ölçüler birbirinin aynısıdır.....	41
Şekil 3.36: Sekizinci chorus doğaçlama bölümlerinin tablolandırılması.....	41

<b>Şekil 3.37:</b> 254 ve 6. ölçüler birbirinin aynısıdır.....	42
<b>Şekil 3.38:</b> 241, 337, 17 ve 113. ölçüler birbirinin aynısıdır.....	42
<b>Şekil 3.39:</b> 239, 121 ve 131. ölçüler birbirinin aynısıdır.....	43
<b>Şekil 3.40:</b> Dokuzuncu chorus doğaçlama bölümlerinin tablolandırılması.....	43
<b>Şekil 3.41:</b> 265, 57, 185, 225, 329 ve 361. ölçüler.....	44
<b>Şekil 3.42:</b> 273, 274, 275, 276, 277, 278. ve 49, 50, 51, 52, 53, 54. ölçüler.....	45
<b>Şekil 3.43:</b> Onuncu chorus doğaçlama bölümlerinin tablolandırılması.....	45
<b>Şekil 3.44:</b> 302 ve 318. ölçüler ezgisel olarak birbirine oldukça benzemektedir.....	46
<b>Şekil 3.45:</b> 305, 203 ve 209. ölçüler.....	46
<b>Şekil 3.46:</b> Onbirinci chorus doğaçlama bölümlerinin tablolandırılması.....	46
<b>Şekil 3.47:</b> Onikinci chorus doğaçlama bölümlerinin tablolandırılması.....	47
<b>Şekil 3.48:</b> 381, 91 ve 175. ölçüler birbirinin aynısıdır.....	47



## ÖZET

Bu çalışma, genel bir müzik tarzı ve yaşayışı olarak caz kültürünün içinde barınan Blues ve Bebop akımının irdelenmesi amacıyla hazırlanmıştır. Ünlü bir caz klarinet sanatçısı olan Buddy deFranco' nun caz doğaçlaması tarzını ve yorumlayışını en güzel ifade ettiği eserlerinden olan ve 10 Ağustos 1954'te Los Angeles'ta kaydedilen *The Bright One* parçası, form yapısı olarak AABA, armonik yapı olarak ise Rhythm Changes olarak adlandırılan grupta yer alır. Bu çalışmada Franco'nun 12 chorus boyunca doğaçladığı eserinde kullandığı yaklaşım notaları, pentatonik diziler, majör ve minör modlar ile blues ve bebop öğelerinin kullanımını incelenmiştir.

Bu çalışmanın ilk bölümünde; araştırmanın niteliği, kapsamı, önemi, amacı, evren, örneklem, metodoloji ve sınırlılıklarla ilgili detaylar aktarılmıştır. İkinci bölümde ise; çalışma için ele alınmış olan konu ile ilgili genel bilgiler yer almıştır. Bu çerçevede; ilk olarak caz türü hakkında genel bilgiler verilmiş olup cazın ortaya çıkışı ve dönemin özellikleri hakkında genel bilgiler aktarılmıştır. Caz ve Avrupa Klasik Müziği arasındaki ilişki, doğaçlama, caz standartları, blues formu ve cazın armonik yapısı konuları işlenmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde; ilk olarak "The Bright One" eserinin formundan ve genel yapısından bahsedilmiştir. Ardından eserin 12 tekrarla çalınmış olan doğaçlamasının ilk 2 chorus'u ayrıntılı bir biçimde armonik ve melodik olarak analiz edilmiştir. Bu kısımdaki şekillerde, AABA şarkı formuna sahip olan eserin her bir bölümünün tamamı görülmektedir. Dolayısıyla her bir şekil 16 ölçüden oluşmaktadır. Sonrasında ise ayrıntılı melodik analiz bırakılmış ve doğaçlamanın başlangıcından itibaren benzer melodik hareketler tespit edilmiştir. Her bir chorus'un tekrar eden ezgileri bir tablo üzerinde ölçü numarası ve form yapısındaki bölümüne uygun olarak gösterilmiştir. Devamında nota üzerinde benzerlikler, şekiller vasıtasıyla birbiriyle kıyaslanmıştır. Son olarak, Buddy deFranco'nun doğaçlamasının 12 chorus'unun tamamını içeren notasyon, ekler kısmına dahil edilmiş ve sonuç kısmıyla çalışma sonlandırılmıştır.



## SUMMARY

This study has been prepared in order to examine the Blues and Bebop movement, which has a general music style and life, in the short history of jazz culture. *The Bright One* track, which is one of the works of which the famous jazz clarinetist Buddy deFranco expresses his jazz improvisation style and interpretation, is in the group called AABA as form structure and Rhythm Changes as harmonic structure. The notes of the approach, pentatonics, major/minor modes and blues used by Franco in his work improvised throughout 12 chorus were examined and their relevance to bebop harmony was also mentioned.

In the first part of this study; details about the nature, scope, importance, purpose, universe, sample, methodology and limitations of the research are given. In the second part; general information about the subject discussed for the study is included. In this context; first of all, general information about the jazz genre was given and general information about the emergence of jazz and the characteristics of the period was given. The relationship between jazz and European classical music, improvisation, jazz standards, blues form and harmonic structure of jazz are discussed.

In the third part of the study; firstly, the form and general structure of *The Bright One* is mentioned. Then, the first 2 choruses of the improvisation of the piece, which were played with 12 repetitions, were analyzed in detail as harmonic and melodic. In the figures in this section, all of each part of the piece, which has the AABA song form, can be seen. Therefore, each figure consists of 16 measures. Afterwards, detailed melodic analysis was left and similar melodic movements were detected from the beginning of the improvisation. The repetitive melodies of each chorus are shown on a table in accordance with the measure number and the section in the form structure. Afterwards, the similarities on the note were compared with each other by means of figures. Finally, the notation containing all 12 choruses of Buddy deFranco's improvisation was included in the appendix and the study was concluded with the conclusion part.



## 1. GİRİŞ

Amerika Birleşik Devletleri'nde doğan caz, yerli müzikleri etkileyerek ya da onlardan etkilenecek birçok taklitçiyi kendine çekmiştir. Kökeni 1840'lara dayanan caz, Afrika'dan Amerika Birleşik Devletleri'ne gücünden faydalanmak üzere getirilmiş siyahi ırkın yaşadığı zorluklar ve eziyetleri neticesinde kök salmış ve büyümeye başlamıştır.

En çok bilinen doğuş hikayesi, Amerika Birleşik Devletleri'nin güneyindeki pamuk tarlalarında çalışan siyahi köle işçilerin söyledikleri Afrikalı kabile ezgilerinin dile getirilmesidir. Afrika kökenli bir enstrüman olan *banjo* çalınarak yapılan eğlencelerde edilen senkoplu danslar ile swing stiline temel atılmıştır (Bergerot, 2004, s. 15). Sonrasında, kovboy filmlerinde duyduğumuz *Ragtime* sonrasında özellikle kilise müziğinin etkisi ile *Blues*' un ortaya çıkışı görülmektedir. New Orleans'lı müzikçi Louis Moreau-Gottschalk, Amerika Birleşik Devletleri'nde romantik Avrupa'nın piyano virtüözlüğü elçisi olur ama aynı zamanda zenci müziklerinden de esinlenir. Banjuyu piyanoya uyarlayarak *Ragtime*' in öncüsü olmuştur (Banjo, 1854). Bu müzik, Avrupa Klasik Müziği'nde olduğu gibi sabit ve değiştirilemez notaların üzerine kurulu olmayan, açıkça görüldüğü gibi, sürekli olarak anlık gelişen bir doğaçlama sistemine oturtulan bir düzeni de ifade etmektedir. Davul-trampet-zil üçlüsünün tek bir enstrümanda toplanmasıyla "drum set" olarak adlandırılan "bateri" enstrümanı ortaya çıkmıştır. Bununla beraber 1930'lu yıllarda yaşanan swing döneminde kurulan big band oluşumları ile ortaya çıkan "etnik sentez müziği" düzenli bir sisteme oturtulmaya başlanmıştır. Count Besie orkestrasında gelişen *riff* stili anlayışının yanında, Afrika müziğindeki *soru-cevap (call and response)* tekniğinin saksofon, trompet ve trombona uyarlanması ile big band ekipleri yaygınlaşmıştır (Berendt, 2019, s. 31). Bu müziğin vazgeçilmez ve bütünleşik bir özelliği de, anlık bestelemeye dayalı olan doğaçlama öğesini içinde barındırmasıdır. Dönem dönem farklı stillerde çalınan doğaçlamalar

zaman içinde standart bir hale getirilmiş, genellikle şarkı formlarında 32 ölçü ve katları, blues formunda ise 12 ölçü ve katları sürelerde olacak şekilde, müzik parçasının belirli yerlerinde icra edilir hale gelmiştir. Nota yazısı ve armonileme ile birçok yeni beste yazılmış ve ortaya caz standartları çıkmaya başlamıştır. 1940' lara gelindiğinde ve sonrasında ise, orkestra elemanlarının sahne ücretlerinin fazla oluşu ve bazı önemli müzisyenlerin 2. Dünya Savaşına katılması sebebiyle daha az sayıda müzisyenden oluşan *combo* gruplarıyla icra edilen bu müzik, daha çok trio, quartet ve quintet şeklinde çalınmaya başlanmıştır. Dizzy Gillespie ve Charlie Parker'ın, ortaya çıkışına öncülük ettikleri "Bebop" ve sonrasında gelen "Cool" akımlarıyla birlikte iyice devleşen ve zenginleşen caz doğaçlaması ana hatlarıyla şekillenir.

Takip eden dönemlerde siyah ve beyaz ırkın yer yer bir mücadele aracı olarak benimsediği bu müzik, Rock and Roll'un ortaya çıkış etkisiyle unutulmaya başlanan bir döneme girer. Transformatörler, elektro gitarın icadı ve pedalların enstrümanlar ile birlikte kullanılması gibi elektronik müziğin oluşmaya başladığı bir döneme denk geldiğinde ise, Cool tarzının öncü müzisyenlerinden Miles Davis, yine elektronik unsurları cazın içine sokan öncülerden olmuştur. 30 Mart 1970'de çıkan Bitches Brew albümü ile, dönemin müzik tarzlarını etkisi altına alan, aynı dönemdeki klasik müziğin postmodernizmine paralel ve 70'li yılların teknolojisini birleştirici bir etkiye sahiptir. Sonraki yıllarda Avrupalı müzisyenlerin de ilgisini çeken caz, daha zenginleşen bir doğaçlamaya ve geniş bir armonik anlayışa sahne olmuştur.

### **1.1. Çalışmanın Kapsam ve Niteliği**

Çalışmanın kapsamı; toplamında 12 chorus olarak çalınmış olan "The Bright One" doğaçlamasının yapı, armoni ve melodi analizini kapsamaktadır. Bu konuda çok sayıda yabancı yazılı kaynak olmasına rağmen, doğaçlama ve doğaçlama analizlerini kapsayan Türkçe kaynak yok denecek kadar azdır. Caz öğrencileri için yol gösterici ve özgün oluşu sebebiyle bu konuda önem arz eden bir çalışma halini almaktadır.

Caz müziği, kulaklarımızda ve kültürümüzde bulunmayan öğelere sahiptir. Üzerinde yaşadığımız toprakların müziğine, hayatımızın en başından itibaren isteyerek ya da istemeyerek maruz kalmamız sonucunda Türk Müziği ve makamlara olan



yatkınlığımız oluşmaktadır. Caz müziğine uzak coğrafyamız ve kültürümüz, bu müziği öğrenirken birtakım zorluklar yaşamamıza da sebep olmaktadır. Özellikle doğaçlama ve stil konuları anlaşılması zor meseleler halini almaktadır. Oldukça uzun sürelerde yapılan doğaçlamalarda icracıların neler çaldığı, çaldıkları fikirlerde ne kadar özgür ve özgün oldukları ile kendilerini tekrara düşmeleri gibi sorulara cevaplar aranmıştır. Bu sebeple yapılan bu çalışma, doğaçlama öğelerini anlamayı daha da kolaylaştıracak bir niteliğe sahiptir.

## 1.2. Araştırmanın Amaç ve Önemi

Caz müziğinin tarihsel gelişimine bakıldığında, başlangıç olarak üflemeli enstrümanlar olan trompet, trombon ve saksofon ile çalındığı görülür. Bunun sebebi Avrupa bandolarından etkilenilmedir. Siyahi ırkın takı ve mücevherlere olan ilgileri, pirinçten yapılmış bu üflemeli enstrümanlara ve gösterişli kıyafetler giyen bandoculara olan ilgisi ile bu enstrümanları çalma istekleri doğmuştur. Saksofonun atası olan klarnetin bu müzikte yine öncü rol oynadığı görülür. Özellikle *Swing Dönemi*'nde Benny Goodman ile büyük bir ün kazanmıştır. Fakat zaman içinde çalınış zorluğu, ses tınısının daha yumuşak ve ses yüksekliği olarak az duyulması sebebiyle, *Swing Dönemi*'nden sonra klarnetin caz tarihi sahnesinden yavaş yavaş silindiğini ve yerini saksofona bıraktığı görülmektedir. Bu noktada, bebop ve blues stilini ustaca harmanlayan ve teknik zorluk açısından virtüözite gerektiren çalımı ile Buddy deFranco ön plana çıkar. İmkansızca yakın zorluk derecesinde çalınmış olan *The Bright One* eserindeki doğaçlaması ise şaheser niteliğindedir. Basılı kaynaklarda çokça saksofon doğaçlaması olmasına rağmen bu ilginin klarnete gösterilmediği açıktır. Araştırmanın amacı; Buddy deFranco'nun "The Bright One" adlı eserindeki doğaçlama kurgusunun incelenmesi ve bir model olarak ortaya konmasıdır. Eserde doğaçlama kurgusunun hangi yolla yapıldığı, bestecinin karakteristik unsurları nasıl kullandığı ve bir bütüne nasıl ulaştığı irdelenmiştir. Türkçe kaynakların oldukça kısıtlı olduğu bu alanda yeni çalışmaların önünü açabilecek ya da ilham kaynağı olabilecek bir araştırma yapılması hedeflenmiştir.

## 1.3. Hipotez

Caz müzisyeni, doğaçlama unsurunu çalışırken, eserin kendi belirlediği yerlerinde birbirine benzer ve tamamen aynı olan melodik unsurları, aynı akor geçişleri üzerinde

çokça çalışmış ve çalmıştır. Kendini tekrar denilen bu unsuru açıklamak ve ortaya koymak gereklilik arz eder.

#### **1.4. Araştırmanın Metodolojisi**

Araştırmada kullanılan yöntem nitel araştırma teknikleridir. Çalışmanın ikinci bölümünde tezin ana konusu hakkında genel bilgiler yer almıştır. Bu bölümde, doküman analizleri, belgesel kaynak tarama, betimsel araştırma ve tarihi araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Bulgular bölümünde içerik analizi tekniği kullanılmıştır. Nota üzerinde armonik ve melodik analiz teknikleriyle ilerlenmiştir. Araştırmanın deseni ise genelden özele bir uygulamayı içermektedir.

#### **1.5. Evren, Örneklem ve Sınırlılıklar**

##### **1.5.1. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi**

Araştırmanın evreni; cazda doğaçlamadır. Araştırmanın örnekleme; “The Bright One” isimli caz eserinin Buddy deFranco tarafından çalınmış olan doğaçlama kısmıdır.

##### **1.5.2. Araştırmanın Sınırlılıkları**

Araştırma “The Bright One” eserinin doğaçlaması ile, eserin doğaçlama kısmının 1. ve 2. chorus’unun form, armoni ve melodik analizleri ile sınırlıdır.

#### **1.6. Problem**

Buddy deFranco’nun “The Bright One” adlı eserinin doğaçlama kurgusu ne şekilde yapılmıştır?

#### **1.7. Alt Problemler**

Çalışma kapsamında karşılaşılan alt problemler şu şekilde sıralanabilir:

- Eserin yapısal özellikleri nelerdir?
- Eserin armonik kurgusu nasıl yapılmıştır?
- Eserin melodik yapısı nasıl kurgulanmıştır?

## 1.8. Varsayımlar

Eserin transkripsiyonunun doğru olduğu kabul edilmiştir.

## 1.9. Tanımlar

**Chorus:** Doğaçlanan caz eserinin en başından sonuna kadar bir kerelik doğaçlama çalınmasını ifade eder.

**Swing:** Swing, 1920'li yılların sonlarına doğru gelişmeye başlamış ve 1940'ların ortalarına kadar da etkisini sürdürmüştür. Bu dönem müzisyenleri müziklerine rahatlık hissi ve çok sıkı olmayan bir ritim anlayışı katmış, sekizlik nota kalıbını kullanmışlardır. Bütün bunlar da 'swing hissi' ni karakterize eden önemli unsurlardır.

**Side Slipping:** Caz doğaçlamasında, dışarıda çalma, kişinin belirli bir akordan armonik olarak uzak bir dizi, mod veya akor üzerinde çalındığı bir yaklaşımı tanımlar.

**Big Band:** Genellikle dört bölümden ve on veya daha fazla müzisyenden oluşan bir tür caz müziği müzik topluluğudur: saksafon, trompet, trombon ve bir ritim bölümü. Big Bandler 1910'ların başında ortaya çıkmıştır ve 1940'ların başında, swing'in en popüler olduğu dönemde cazı domine etmiştir.

**Monokord:** Sonometre olarak da bilinen bir monokord, bir dize içeren eski bir müzikal ve bilimsel laboratuvar aletidir.

**Arpej:** Arpej, bir akor oluşturan seslerin birbiri arkasından çalınması işlemi.

**Pattern:** Ritmik ve melodik kalıp anlamına gelmektedir.

**Motivic Development:** Motif gelişimi, ritmik veya melodik fikirlerin bir kompozisyon içindeki farklı yapılar üzerinde tekrarlandığı veya uyandırıldığı zamandır.

**Bop:** Bebop kelimesi ile aynı anlama gelmektedir.



## 2. CAZ TÜRÜ VE BEBOP AKIMININ TARİHSEL ARKA PLANI VE GENEL ÜSLUP ÖZELLİKLERİ

Amerika kıtasının keşfinden sonra ortaya çıkmış olan sömürgeleştirme faaliyetlerinin meyvesi olarak ucuz emek karşılığında iş yapabilme ihtiyacı doğmuştur. Öncesinde kıtada bulunan yerli halk tarafından sağlanan bu ihtiyaç, zamanla hedefini Afrika'daki zenci halka doğru kaydırmıştır (Bergerot, 2004, s. 12). Ülkeye getirilen kölelerin kendi kültürlerini ve geleneklerini yaşatma ihtiyaçlarının bu müzikteki gelişimin ana sebepleri olduğunu görmekteyiz.

Şeker, pamuk, tütün, kahve vb. ürünler karşılığında yerli egemen sınıftan köleler satın alınmaktaydı. Genellikle Arap ya da Afrikalı köle tüccarları tarafından yakalanan köleler, en yüksek para getirisi kaygısıyla hayvan sürüleri gibi nakledilmekteydi. Nakil dönemleri esnasında ölüm oranları çok yüksekti. Gemilerle sağlanan ulaşım sonucunda getirilen köleler kıyı açıklarında bir süre karantinaya alınıyor, sonrasında da köle pazarlarında satılıyorlardı. En iyi olan görev uşaklıktı. Uşak olamayan şanssızlar da tarım işlerinde, insan onuruna yakışmayacak biçimlerde çalıştırılıyorlardı. 1776'da Amerikan Bağımsızlık İlanı'nda, Amerika Birleşik Devletleri'nde toplam zenci nüfusu 750.000'dir. Bu rakam 1830'da 2.000.000 olmuştur. (Bergerot, 2004, s. 12)

Sermet'e göre değişik ritm kalıpları ve söylenen şarkıların belirli yerlerindeki bağırışmalar eşliğinde gelişen bu ilkel müzik, doğal bir yolla *antiphonal* (soru-cevap) bir yapı oluşturmaya başlamıştır.

Senkoplu gidişat da bu müziğin temelini oluşturmaktadır. Kullanılan kompleks ritmler da zaten bir antiphon yapısı oluşturmaktadır. İşte bu senkoplu yapı ve üstüne kurulmuş soru-cevaplı anlatım tarzı cazın müzikal temelidir. Cazın köklerinin Afrika ritmlerinden gelmesi de bu yüzdendir. Siyahi kölelerin şarkılarındaki bir diğer özellik ise melodi hattında görülen çeyrek seslerin kullanımınıdır (Sermet, 1990, s. 8). Bu çeyrek sesler Türk müziğindeki komalı sesler gibi düşünülebilir. Afrika kıtasında egemen olan Osmanlı ve Arap hakimiyeti ve kültürünün de buralarda hissedildiği düşünülürse, zenci halkın kulağının çeyrek seslere yatkınlığı olduğu düşünülebilir.

Caz müziği; anlamı, çalınış tarzı ve hatta kelime olarak diğer müzik türlerinden apayrı bir yerdedir. Caz kelimesinin nereden geldiğiyle alakalı olarak çeşitli görüşler bulunmaktadır. Bu görüşlerden en kabul gören 3 teori, Profesör Marshall Stearns'ın 1956'da yazmış olduğu *The Story Of Jazz* isimli kitabında açıkça belirtilmiştir. Bu teorilerden ilkinin ortaya atan isim, Princeton Üniversitesi profesörlerinden Harold Bender olmuştur. Bu teoriye göre caz kelimesinin Batı Afrika sahilinden Amerika'ya götürülen yerli halk ile birlikte geldiğini ve "hızlandırmak", "heyecanlandırmak" kelimelerinin yerlerine kullanıldığı ifade edilir. Glasgow Üniversitesi profesörlerinden Henry George Farmer tarafından ortaya atılan ikinci teoriye göre de bu kelime, Arabistan'dan Sudan vasıtasıyla Afrika'ya ulaştığını ve *cazib*, *cezbe* gibi arapça kelimelerden gelmiş olabileceği, Afrika'da Arapça'ya benzer bir dil kullanan Hausa yerlilerinin uzaktan gelen davul sesleri için *jaiza* tabirini kullandıklarıdır. Bu teoriyi benimseyen bir kısım insan caz tabirinin Arapça *haz* kelimesinden geldiğini bile söylemişlerdir. Üçüncü teori ise yazar Irving Scherke tarafından ortaya atılmıştır. Bu teoriye

göre caz, Fransızca *jaser* kelimesiden gelmiştir. Konuşmak, gevezelik etmek manasına gelmektedir. (Sermet, 1990, s. 9)

## 2.1. Biçemler ve Tamperaman

Pisagor'dan bu yana doğadaki seslerin, insan icadı olan enstrümanlardan çıkabilmesi için uyarılma yapılması gerekmektedir. 23.46 sentlik bu farkı dizinin belirli aralıklarına eklenerek “yedilmesi” gerekiyordu. Bu düzenleme işlemine *tamperaman* adı verilir (Karaosmanoğlu, 2017, s. 157). Pisagor ses sistemlerinin 5’li zinciri ile oluşturdukları çember, 23.46 sentlik koma farkından dolayı kapanmadığı için, tam tınlamalı sistemlerde birtakım sıkıntılar oluşmuştur. Bu sistemlere uygun çalgı tasarlamak güçtür. Gerçekte her yönüyle ideal bir dizi bulma probleminin kesin bir çözümü olmaması sebebiyle tamperaman sistemleri üretilmiştir.

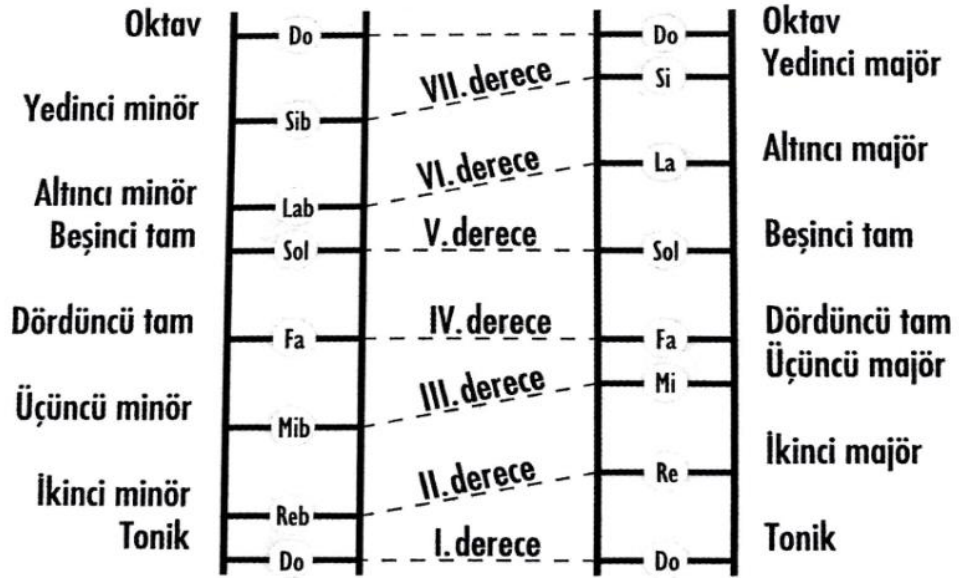
Bu sistemlerde bazı perdeleri gerçekte bulunmaları gereken yerden az ya da çok oynatmak suretiyle, yapılmak istenen müziğe yatkın birtakım çözümler getirilmiştir. Bu yolla elde edilen diziler yerinden oynatılmış perdeler de barındırdıkları için “doğal” değildirler. Bunun yanı sıra getirdikleri faydalar da bulunmaktadır. Bunlar:

- Tonlar arasında geçişler kolaydır.
- Müziği çoksesliliğe daha elverişli hale getirir.
- Enstrüman tasarımlarının daha kolay ve kesin yapılmasına olanak sağlar.
- Nota yazımı ve öğrenilmesinde faydalar sağlar (Karaosmanoğlu, 2017, s. 157).

Yüzyıllara yayılan sistematik bir düzenlemenin sonunda eşit aralıklı yapının başlangıcı 19. yüzyılda oktavın on iki eşit yarım tona bölünmesi sonucuna ulaşılır. Buna; “eşit aralıklı düzenleme” ya da “*eşit tamperamanlar*” denir (Bergerot, 2004, s. 17). Klavyeli enstrümanlar sayesinde ihraç edilen bu yapı kısa sürede bütün batı dünyasında yaygınlık kazanmıştır.

Doğada akustik yasaları vardır ve buna göre ses yüksekliği olarak bazı aralıklar uyumlu bazıları uyumsuz olabilir. Birinci durumda, bunlar karşılaştırıldığında bir rahatlık, düzen ve tamamlanmışlık duygusu verirler. İkinci durumda ise bir rahatsızlık, düzensizlik, istikrarsızlık duygusu verirler. İnsanoğlu, müziği oluştururken bu fizik gerçekleri hissetmiş ve oktavı (do gamının tiz do’su ve pes do’su arasındaki aralık) düzenleme işine girişmiştir. Böylece, çeşitli “biçemlere” göre basamaklanmış *skalalar(diziler)* ortaya çıkmıştır. Bütün dünyada çok farklı profilleri olan sayısız biçem vardır. (Bergerot, 2004, s. 17)

Majör diziyi basamak basamak uyarlayan Avrupa Müziği, ses yükseklikleri birbirinden farklı ama aynı aralık kalıbına göre oluşturulmuş 12 adet ana tonalite meydana çıkartmıştır. Oktavlı on iki tuşlu aynı klavyede bütün tonalitelere yararlanabilmek için basamaklar üstünde biraz oynamak gerekmiştir.



Şekil 2.1 Yedili melodik iki dizi (ya da biçem). Solda: Bir yerli biçemi, bhairavi biçemi. Sağda: Avrupa majör biçemi (Bergerot, 2004, s. 17).

Bütün dünyada çok farklı profilleri olan sayısız biçem vardır. Şekil 2.1’de buna örnek olarak batı müziği biçemi ile Bhairavi biçemi karşılaştırılmıştır. Görülen benzerlikten ötürü, sömürülen kölelerin duyuşsal farklılıklara kolaylıkla adapte olması sonucu da ortaya çıkmaktadır.

Bergerot’a göre batı müziği, karmaşık bir sürecin sonunda, tüm repertuarı bağlamında tek bir dizi ile sınırlandırılmıştır. Bu Majör Dizi ve onun karşılığında da Minör Dizi’dir.

## 2.2. Blues Türünün Armonisi ve Yapısı

Caz müziğine form yapısı olarak bakıldığında genel olarak 2 ana türden oluştuğu görülmektedir. Bunlar 12 ölçülük blues ve 32 ölçülük şarkı formu kalıplarıdır. Blues, kilise ilahilerinin etkisi altında ortaya çıkmış bir türdür.

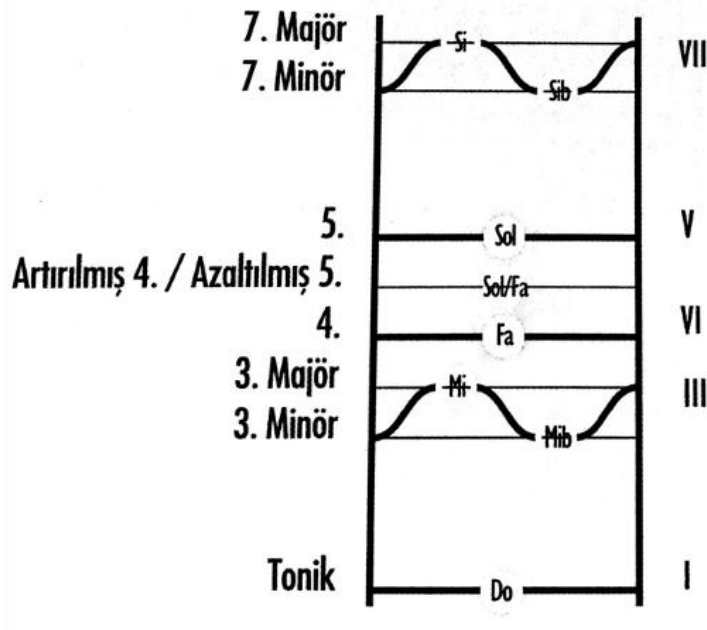
Kilise müziğinden *antiphonal* denilen soru-cevap yapısı alınmıştır. Bununla birlikte, batı müziğinin armonisi de dolayısıyla benimsenmiş olur. Nitekim IV-I olarak belirtebileceğimiz armoninin *Sub-Dominant*'tan *Tonic*'e dönüştüğü (yani herhangi bir gamın dördüncü derecesinden birinci derecesine gelmek) *Plagal Kadans* ile V-I diye belirtilen armoninin *Dominant*'tan *Tonic*'e dönüştüğü (diatonic dizinin beşinci derecesinden birinci derecesine gelmek) *Perfect Kadans* (tam kadans) blues tarzının yapısına girmiştir. (Sermet, 1990, s.13)

Diğer taraftan blues şarkısının form bakımından müzikle birleştirilmiş bir şiir tarzı olarak da düşünülebilir. Bu şiir tarzı tam anlamıyla klasiktir ve Shakespeare döneminde de kullanılmış olan beşli bir vezne dayanır. Buna *iambic-pentameter* denilmektedir (Sermet, s. 13).

Blues şarkıların, 12 ölçüden oluşan form yapısı, varsa söz, yoksa da müzik olarak tekrarlar vasıtasıyla istenildiği kadar uzatılabildiği görülür. Sözler genellikle 2 ölçü tutmaktadır ve sözden sonraki 2 ölçüyü de enstrüman doldurmaktadır. Bu etkileşim *antiphonal*(soru-cevap) şeklinde yapılmaktadır. Batı müziği enstrümanlarının cazın içindeki kullanımında farklı bir çalım tekniği gerektirmesi de bu yüzdendir. Artikülasyonlar ve vibratolar ile cazın vokalleri örnek alınmıştır. Böylece esas olarak enstrümanlarla insan sesini taklit edercesine bir icra stili gelişmiştir (Sermet, s. 13).

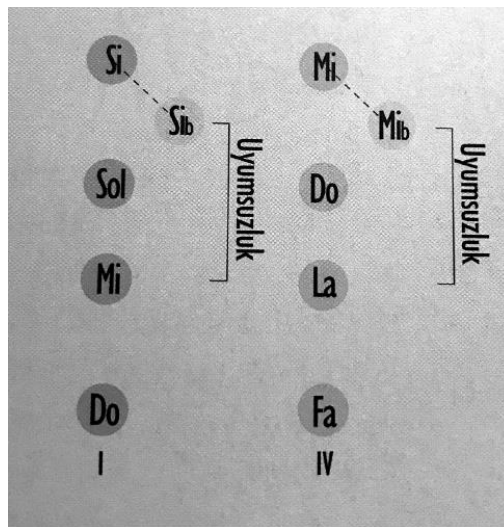
Geleneksel müziklerde, genellikle bir parçanın içinde modülasyonlar yoktur ama farklı parçalarda bir yığın biçem (skala, dizi) kullanılabilir. Afrika'da, dörtlü müzik yapmaya alışkın bazı kabilelerde yüksek ses tüm basamaklarda tam dörtlü aralığını koruyabilmek amacıyla birincisinden farklı bir skaladan yararlanabilir. Dolayısıyla ABD'ye götürülen Afrikalıların bazı batı majör biçeminin basamaklarının yüksekliğini değiştirmek istedikleri düşünülebilir ve eşit aralıklı düzenleme süreci başlamış olduğundan kendilerine ters gelen yükseklikleri yeniden düzenlemeye girişmiş olabilecekleri dikkate alınır, durumun böyle olduğundan söz edilebilir. Bu düzeltmelerin üçüncü ve yedinci basamaklarda olması, bu olgunun da ABD dışındaki Afrika diasporasını etkilememesi, bu bağlamda tuhaf ve karışık bir yığın hipotezi de beraberinde getirir. Majör ve minör notalar arasında duraksayan bu istikrarsız notalara '*blue notes*' denir. Bunlar pentatonik biçemi karakterize ederler ve bu biçem, büyük olasılıkla, çok erken bir dönemde Amerikan zenci toplumu tarafından kabul edilmiş ve 20. yüzyılda "blues modasını" oluşturmaya başlamıştır. Burada değişken bir üçlü, daha çok minör olan bir yedili, daha ender rastlanan bir üçüncü *blue note* (dörtlü ve beşli arasında, cazda '*eksik beşli*' adıyla büyük önem kazanmış geçiş notası) vardır. (Bergerot, 2004, s. 18)





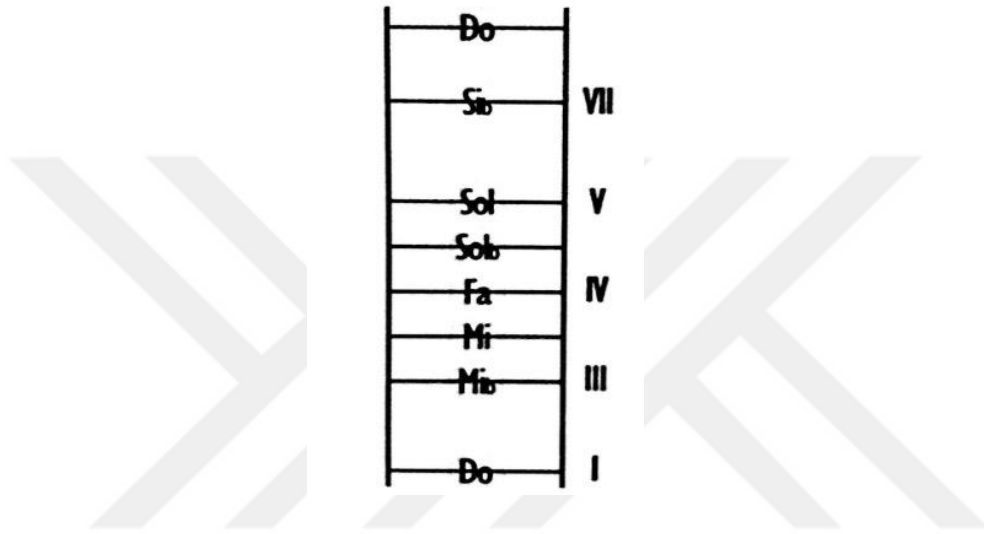
Şekil 2.2 “Blues Biçemi” nin kökeni Pentatonik Biçem (Bergerot, 2004, s. 18).

Amerikan folkloru ve spiritual melodileri; I, IV ve V7 akorlarıyla geliyordu. Blues'un en belirgin özelliği, bu akorların Amerikan zenci pentatonik dizisinin *blue note* larıyla beslenmiş olmasıdır. Bunların etkisiyle I. ve IV. akorlar tritonun uyumsuz aralığıyla istikrarı bozulmuş yedili akorlara dönüşmüştür (Bergerot, 2004, s. 29).



Şekil 2.3 I. ve IV. akorların blue notes ile değişmesi (Bergerot, 2004, s. 29).

Blues ile birlikte yedinci akor yeni bir statü kazanır. O zamana kadar bağlı olduğu dominant işlevinden bağımsızlaşır. Cazcılar öteki dizilerin basamaklarına sirayet eden istikrarsızlıktan olabildiğince yararlanmışlardır. Buna karşılık, Amerikan zenci pentatonik gamı da Avrupa armonisiyle bütünleşir ve zenginleşerek “*blues gamı*” olur (Bergerot, 2004, s. 29).



Şekil 2.4 Blues gamı (Bergerot, 2004, s. 30).

### 2.3. Doğaçlama

Klasik müzik bestecilerinin, barok dönemden başlamak üzere eserlerini anlık olarak doğaçladığı bilinmektedir. Bach, Mozart gibi müzisyenlerin besteleri de doğaçlama esaslarına dayanmaktadır. Yazılı olan müziğe ek olarak yapılan bu doğaçlamalar klasik stilde ve batı armonisi çerçevesinde olmuştur. 20. yüzyıla gelindiğinde ise bu doğaçlamaların Duke Ellington, Louis Armstrong, Charlie Parker gibi caz üstadları tarafından çalındığı görülür. Burnett James, Caz Müziği’nde Doğaçlama konulu bir makalesinde şöyle söylemiştir: “Yüz elli yıl önce yaşayan insanlar konserlere Thalberg, Clementi ve Beethoven’ın muhteşem ve eşsiz doğaçlamalarını dinlemek için giderdi; daha öncesinde ise Buxtehude, Böhm, Bach ve Pachelbel gibi büyük orgculara gidilirdi. Bizler ise günümüzde benzer bir müzikal zevki tatmak için Errol Garner,

Lionel Hampton, Milt Jackson, Louis Armstrong ve Duke Ellington'a gideriz. Bu benzer ve tuhaf olguyu yorumlamayı sizlere bırakıyorum” (Berendt, 2019, s. 174).

Doğaçlama geleneği, varlığını olduğu gibi caza geçirip zamanla cazın ana unsuru haline gelmiştir. Hatta şöyledir ki, doğaçlama olmadan çalınan caz parçaları, bazı otoritelere göre caz sayılmamaktadır. Bu düşünce günümüzde net bir şekilde kabul görmüştür. Caz demek aynı zamanda müzikteki doğaçlama sanatını da temsil etmektedir.

Caz müzisyeni, verilen armoniler üzerinde doğaçlama yapmaktadır. Johann Sebastian Bach ve oğulları bir *chaconne* veya bir *air* çalarken bunu yapmışlardır. Verilen melodiyi, chaconne veya air melodisinin temelini oluşturan armoni üzerine doğaçlama yapmış veya süsleme notalarıyla geliştirmişlerdir. Barok döneminde altın çağını yaşayan süsleme tekniği, yani bir ezginin süslemelerle bezenmesi cazda da var; örneğin, Coleman Hawkins'in ünlü *Body and Soul*'unda bu açıkça görülmektedir. Tıpkı bugün caz müzisyenlerinin doğaçlamalarını şekillendirmek için blues akorları ve formları kullanması gibi eski müzikteki bas melodisi, pedal sesi ve melodi hattı, her şeyden önce doğaçlamaya biçim ve kolaylık sağlamak için yaratılmıştır; Winthrop Sargeant bu anlamda armoniden "cazda yapısal kuralları kontrol eden unsur" olarak bahseder. (Berendt, 2019, s. 175)

Caz doğaçlamalarının büyük çoğunluğu bir tema üzerine kuruludur. 60'ların serbest cazı ve 70'lerin ve 80'lerin daha karmaşık şarkı kalıpları dışında, genellikle otuz iki ölçekte standart bir şarkı formu vardır; AABA formu. Önce sekiz ölçülü ana fikir (A) sunulur, sonra bu bir kez daha tekrarlanır (A), ardından orta kısım (B) olarak adlandırılan sekiz ölçülü yeni bir fikir gelir ve son olarak orijinal sekiz ölçülü (A) bir kez daha tekrarlanır. Başka bir biçimde, on iki ölçü blues deseni kullanılır. Caz müzisyeni, şarkının veya blues'un verilen armonileri üzerine yeni melodik çizgiler koyar. Bunu, şarkı veya blues melodilerini süsleyerek ve onları hafifçe değiştirerek yapar (André Hodeir, bu doğaçlama tarzı için *parafraz* ifadesini kullanır); ama aynı zamanda verilen armoniler üzerine tamamen yeni melodik çizgiler koyarak da yapılabilir. André Hodeir bu doğaçlama stiline *chorus* cümlesi demiştir (Berendt, 2019, s. 176).

HOW HIGH THE MOON

6m<sup>7</sup> 6<sup>6</sup> 6m<sup>7</sup> C<sup>7</sup> 6m C<sup>7</sup>/<sub>9</sub> Fm<sup>7</sup> F<sup>6</sup>

1. CHORUS J. J. JOHNSON

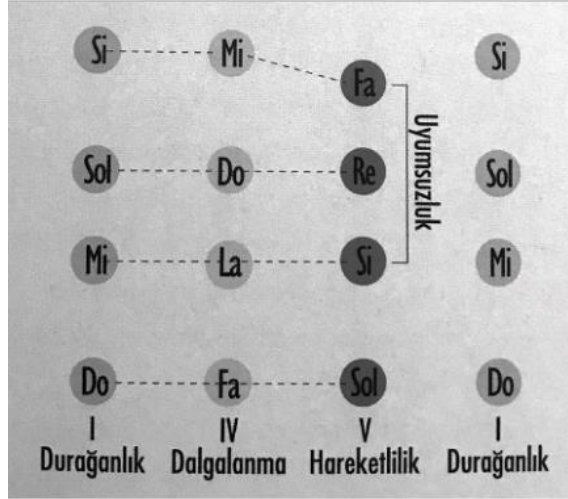
2. CHORUS CHARLIE SHAVERS

3. CHORUS COLEMAN HAWKINS

Şekil 2.5 Phrase, paraphrase ve chorus doğaçlaması (Berendt, 2019, s. 177).

Yukarıdaki örnek bir All Star plağından kaydedilmiştir. His Master's Voice ve Victor' dan çıkan plağın ismi *Indian Winter*' dir. a, b ve c doğaçlamalarının en üstte yazılı olan How High the Moon ezgisi ile ilişkileri yoktur ve ortak olan tek şey armonilerdir. Modern cazdaki chorus stilinde doğaçlamaya güzel bir örnektir. Tromboncu Jay Jay Johnson, trompetçi Charlie Shavers ve tenor saksofoncu Coleman Hawkins tarafından çalınmıştır. Chorus kelimesi aynı zamanda tema armonileri üzerine yapılan, temayla aynı ölçekteki doğaçlamaların tekrar sayısını da belirtmektedir. Bu anlamıyla kullanımı günümüzde daha yaygındır

Armonik çalgı akor ses çıkardığında önce belli bir basamaktan başlayarak ancak iki aralıktan birini aydınlatan bir aydınlatma cihazı gibi çalışmaktadır. Müzisyen, bir akrobat gibi bu dizi ile çalışır ve armoni ona, temel desteklerini sadece aydınlatılan aralıklardan almasını dayatır ve ara aralıklar sadece kısa ve hafif destekler sağlamaya yaramaktadır (Bergerot, 2004, s. 28). Dolayısıyla bir caz standartı doğaçlanırken öncelikli dikkat edilmesi gereken şey ana akorlardır. Ana akorlara ulaşabilmek için uygulanacak olan yöntem, doğaçlanacak olan caz standardının armonik gidişatını çözümlenektir. Form yapısının içindeki akor ilerleyişleri sayesinde parçanın ana duraklama noktaları ortaya çıkmaktadır.

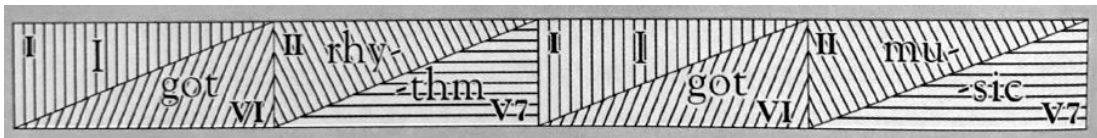


**Şekil 2.6** İşlevsel armoninin üç temel dizilimi. I ve IV'te yedinci minör genellikle sessiz geçilir. Cazcılar bundan çok yararlanmışlardır (Bergerot, 2004, s. 29).

#### 2.4. Caz Standartlarının Genel Yapısı

1930'lu yıllarda caz, günümüze kadar cazcılar arasında bir değiş tokuş standardı olarak kalan müzikal komediden çıkmış yeni bir repertuarı benimsemiştir. Böylece iki müzisyen ilk kez karşılaştıklarında bu standart temalara güvenebilirler. İkisinden biri bu bağlamda melodiyi tanımasa bile yapıtlarını ve armonik dilini bilmektedir.

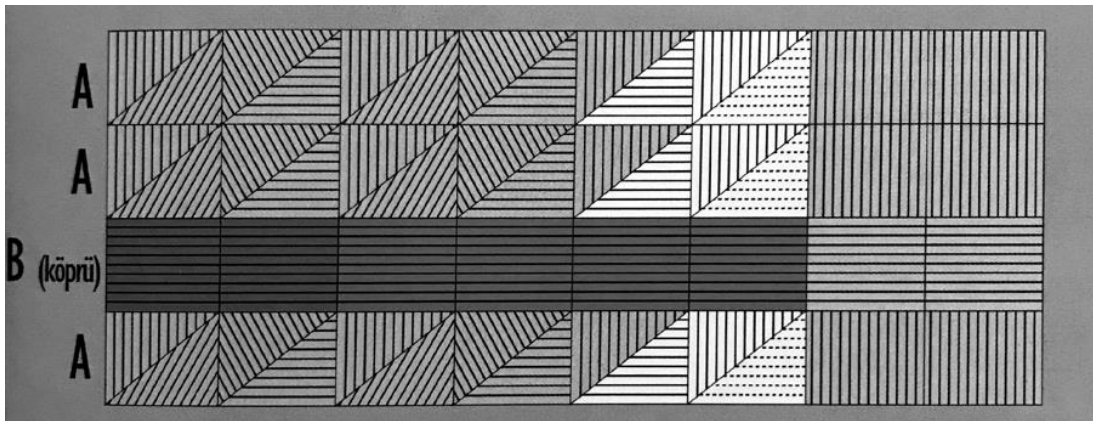
Müzikal komedi bestecileri tonal sistemden yararlanırlarken büyük bir rahatlık içindeydiler. I-IV-VI akor dizisini, yerine, I-VI-II-V7 hareketini koyarak derecelendiriyorlardı. Fransa'da anatole (tıp okullarında iskelete takılan ad) ismiyle anılan bu akor dizisi, birinci derece akorun (I) istikrarından beşinci derecenin yedinci akorunun (V7) istikrarsızlığına sürekli bir gerilim getirir. Buna birçok caz temasının ilk ölçülerinde, özellikle George Gershwin'in I Got Rhythm adlı eserinde rastlanır.



**Şekil 2.7** I Got Rhythm'in (George Gershwin) ilk dört ölçüsünde Anatole (Bergerot, 2004, s. 86).

Yukarıdaki örnekte anatonle'ün final gerilimi birinci derecenin (V7-I) istikrarına geri götürmektedir. Bu, iyice gerilmiş bir lastiğin jokari topunu rakete götürmesi gibi hayal edilebilir. Ama birçok durumda, beşinci derecenin akoru, onu ilk basamağa bağlayan akoru koparır ve bir tonalite değişikliği fırsatı yaratmaktadır. Bu, tıpatıp aynı olan ama farklı yükseklikte yer alan bir basamağa geçmekle iniltidir. Bu, durumu kavrama biçimlerini çoğaltmak özgürlüğüne sahip olmakta her zaman sabırsız davranan doğaçlamacıların başlıca uğraşlarından biri olacaktır. I Got Rhythm' ın temel tümcesinde art arda gelen tonalitelere, V7 akorlarının alt üst olmasına tanık olunur. İnsan, sanki bir daldan düşerken, daha sağlam (I) olduğunu sandığı (ama o da kırılacak olan) aşağıdaki bir dalı yakalamak ister. Bu aslında başka bir tonalitedeki V7'dir. Bu yapılan armonik geçişlerin tek bir amacı vardır: Başlangıç tonalitesine tekrar dönebilmek (Bergerot, 2004, s. 86).

Solist, bir temayı seslendirir; sonra doğaçlama yapar ve bu arada, kontrbasçı, piyanist ve gitarıcı, kendi üslupları ile bu temaya eşlik eden akorları yineler. Armonik çatı, doğaçlamacının parçayı tanımadığında, gözleriyle izlediği armonik bir biçim gibi kâğıda dökülebilir. Akorlar, aşağıdaki şekilde kâğıda dökülmüş gibi soldan sağa doğru okunabilir.



**Şekil 2.8** I Got Rhythm'ın yapısı. Akorların adları ve armonik hareketleri görselleştirme olanağı sağlayan tramlar ve açık-koyu tonlar yerleştirilerek farklar belirtilmiştir (Bergerot, 2004, s. 87).

1920'li yılların başında, doğaçlama, çoğu zaman kısa *break*'lere indirgenen varyasyonlardan başka bir şey değilken *ragtime*'in yapısı ilgiyi canlı tutumaya son derece uygundur. Armonik temalar ve örgüler çoğu zaman giriş bölümü ile kesilen farklı tonalitelere birbirini izlemektedir (Gioia, 2020, s. 102).

1930'lu yılların doğaçlamacısı, melodiden uzaklaşarak, daha sofistike armonik içerikli örgütler ama aynı zamanda da zihnini her türlü imleme probleminden kurtaran, daha basit ve standartlaşmış yapılar aramıştır. Bu açıdan bakıldığında, müzikal komedinin nakaratları ideal bir repertuar oluşturmaktadır (Feige, 2019, s. 37).

Yine bu yıllarda *verse* ler yavaş yavaş ortadan kaybolmuştur. Bunlara; *verse* ü giriş işlevi görmeye devam eden *Tea for Two* şarkısı ve Billy Strayhorn'un dev parçası *Lush Life* dahil değildir; istisna olarak kalmışlardır. Doğaçlamacılar, cazın ölçü birimi olan süreler üstünde yoğunlaşmışlardır. Kullanılmaya devam eden 12 ölçülük blues dışında cazın yararlandığı nakaratlar genellikle farklı temalara göre 8 ölçülük dört tümceye dağılmış ve toplamda 32 ölçülüktür: ABA'C (*The Sheik of Araby*), ABAB' (*Whispering*), ABCD (*Strike Up the Band*) ve en yaygını AABA (*I Got Rhythm, Body and Soul*). (Bergerot, 2004, s. 88)

Bu yapılar üstünde *anatole*'e benzeyen standart armonik zincirlemeler kendi aralarında eklenirler. *Anatole* aynı zamanda adını en yaygın armonik yapılardan birisi olan *I Got Rhythm*'in armonik örgüsüne verir (Bergerot, 2004, s. 88). Buna caz müzisyenleri arasında "*Rhythm Changes*" denilmektedir: "*I Got Rhythm's Changes*". Yani; *I Got Rhythm* şarkısının *change*'leri, parça içerisindeki armonik değişimleri kastedilir. "*Rhythm Changes*" ismi buradan gelmektedir.

## 2.5. Bebop Dönemi (1940-1950)

1940'larda bebop akımının doğuşu, modern cazın başlangıcı olarak da kabul edilmektedir. Bebop tarzı, enstrüman tekniğine ve beraberinde şarkı söylenebilen ezgilerden ziyade, daha zengin ve yeni armonilere daha fazla önem veren küçük swing grupları tarafından geliştirilmiştir. Bu hareketin kurucuları, trompetçi Dizzy "Diz" Gillespie ve alto saksofoncu Charlie "Bird" Parker'dir. Dizzy, daha büyük orkestralar da kurmuş ve Kübalı vurmali çalgıcılarla, *mambo* ritmlerini de içeren *afro-küba* müziğini tanıtmıştır. Ama daha ziyade, Charlie Parker ve Diz'in kurduğu beşli ya da daha küçük gruplar, bebop müziğinin kurulmasına yardımcı olmuştur. Bu da cazda; trio, quartet ve quintet gibi kavramlarının yerleşmesini sağlamıştır (Sermet, 1990, s. 160).

Bu akımdan önceki müzik türleri, blues ve o günün popüler şarkılarını içerirken, bebop akımını benimseyen cazcıların meydana getirdikleri eserler, popüler müzikten farklılaşmaya başlamış ve ilk defa caz, insanların dans etmesi için yapılmamaya başlanmıştır. Eserler, hızlı tempolar ve çalması güç sekizlik notalardan oluşmuştur. Çoğu bebop standardı, dönemin popüler parçalarının akor ilerlemelerinden meydana gelmektedir.

Bebop akımı, solo çalmanın yanı sıra, eşlikte de bir takım yeni uygulamalar getirmiştir. Davulcular daha az kontrbasçılara uymuş ve zil atakları fazlaşmıştır. Başçılar daha çok nabzı tutmaya başlamıştır: Bunu da akor ilerlemelerinin ana hatlarını çizerek ve çeyrek notalar çalarak yapmışlardır. Piyanistler, daha hafif bir dokunuşa sahip olmaya ve özellikle sol el, eskisi gibi sadece vuruşları belirtmeye ve akorların köklerini çalmaya zorlanmamaya başlamıştır. Bu arada modern caz standardı evrensel hale gelmeye başlamıştır. Yani: İlk başta melodi hep birlikte çalınır, daha sonra her bir enstrüman teker teker parçanın akor ilerlemelerine dayanarak solo çalmaya başlar ve en sonda tekrar melodi birlikte çalınır parça noktalanır (Sermet, 1990, s. 179).

Hafifletilmiş beşinci basamak (V7 akorunda dengeyi bozucu aralık) bebop türünün en önemli yeniliğidir. Bu “şeytani” aralığın arkasında aynı sonuca varan birçok gerçek vardır: Tonalitenin zorladığı dar çerçevenin dışına çıkabilmek için, doğaçlamacının melodik olanaklarını yaygınlaştırmak. Akor, üçlülerin sıkıştırılmasından ibaret olduğundan (*Do-Mi-Sol-Si*), bu üçlü üst oktavda da (*Re-Fa-La*) sıkıştırılmaya devam eder ve buna akorun üst yapısı denir. Alt oktavdaki akorun niteliğini tanımlayan notalardan uzak olan üst yapı notaları, görelî bir özerklik kazanırlar ve başlangıç gamına ters işaretlere (*Reb-Re#-Fa#-Lab*) tabî olabilirler (Bergerot, 2004, s. 110).

Bu yöntemler 1930’lu yıllarda da biliniyordu ama bunları sistemleştirenler *bop*’çular olmuştur. Üst yapı notaları da onlara yeni melodik düşünceler (özellikle hafifletilmiş beşinci basamak) vermiştir. Bunlar, aynı zamanda bazı akorların yerinin başka akorlarla doldurulması düşüncesini de esinlemiştir (*reharmonization*). Farklı tonalitelere bozulmuş anatoleler zinciri (*II-V7*) artırılmış ve yadırgatıcı biçimde, hafifletilmiş beşinci basamağında oluşmuş V7 akoruyla değiştirilmiş mevcut tonaliteye taban tabana zıt tonalitelere benimsenmiştir (Bergerot, 2004, s. 110).



### 3. BULGULAR

#### 3.1. Buddy deFranco'nun "The Bright One" Adlı Doğaçlama Eserinin Yapısal Analizi

Boniface Ferdinand Leonard "Buddy" DeFranco (17 Şubat 1923-24 Aralık 2014) İtalyan-Amerikalı bir caz klarnetçisidir. DeFranco, grup liderliğine ek olarak Glenn Miller Orkestrası'nı yönetmiştir.

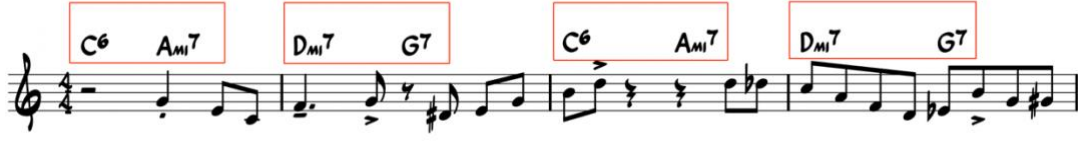
The Bright One, 10 Ekim 1954 tarihinde Los Angeles' ta kaydedilmiştir. Buddy deFranco klarnette, Sonny Clark piyanoda, Eugene (Gene) 'Senator' Wright kontrbasta ve Bobby White davulda yer alır. The Bright One 1956 yılında yayınlanan "Buddy deFranco Quartet – In A Mellow Mood" isimli albümde ilk parça olarak yer alır. Verve Records şirketi tarafından basılan albüm Long Play plak formatında sunulmuştur. Plakta 4 ön yüzde, 4 de arka yüzde olmak üzere 8 parça bulunmaktadır. Albümde yer alan parçalar sırasıyla şu şekildedir;

- A1 : The Bright One
- A2 : Sonny's Idea
- A3 : Laura
- A4 : Everything Happens To Me
- B1 : I'll Remember April
- B2 : Willow Weep For Me
- B3 : Minor Incident
- B4 : A Foggy Day

Çalgıların icra tarzlarının birbirine paralel gelişmesi, cazdaki evrimin organik bütünselliğini gösterir. Hemen hemen her çalgının kendi Roy Eldridge'i veya Charlie Parker'ı vardır. "Klarnetin Eldridge' i" Edmond Hall, "Parker' ı" ise, teknik açıdan Benny Goodman'ı geride bırakabilecek tek klarnetçi olan *Buddy DeFranco* dur. Buddy, büyük bir enerjiyle çalan bir doğaçlamacıdır; bu yüzden yapımcı Norman Granz onu plaklarda birkaç kez Lionel Hampton ve diğer büyük swing müzisyenleriyle bir araya getirmiştir. Üslubundaki parlaklık o kadar nettir ki, çoğu kez "soğuk" bulunmuştur. DeFranco gibi "ateşli", gerçek bir doğaçlamacının, dinleyicilerine "soğuk" gelmesi, cazın paradokslarından biridir. DeFranco gibi parlak bir müzisyenin sonunda teslim olarak Glenn Miller Orkestrası'nın şefliğini üstlenmesi, klarnetin modern caz içindeki zor, neredeyse umutsuz durumunu gösterir. DeFranco, 80'li yıllarda yeniden büyük bir başarıyla caz çalmaya başlar. (Berendt, 2019, s. 247)

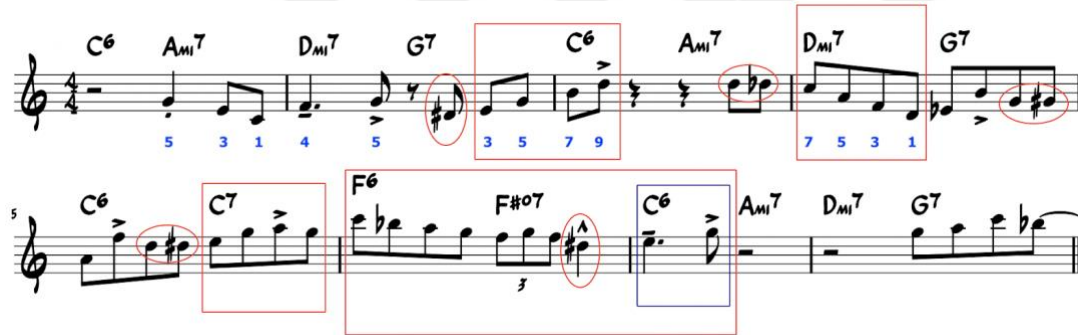
Klarnet tarafından çalınan tema sonrası yine ilk solo Buddy deFranco ile başlar. 12 chorus uzunluğunda olan ve birim zamana düşen nota sayısı bakımından da oldukça

dolu olup ayrıca ciddi bir teknik seviye gerektiren, bebop ve blues stili ağırlıklı bu şaheser soloyu çalar.



Şekil 3.1 “The Bright One” solosunun ilk 4 ölçüsü

Aslında AABA formuna sahip bir *rhythm changes* olan The Bright One, armonik gidişatı etkilemeyecek olan birtakım basit farklılıklar içermektedir. Şekil 3.1’de görüldüğü gibi parçanın ilk dört ölçüsünün armonik olarak derecelendirmesi şu şekildedir: I-VI, II-V7, I-VI, II-V7. Yani ilk iki ölçünün armonisi tekrar ederek üçüncü ve dördüncü ölçülerde de tamamen aynı şekilde tekrarlanmıştır.



Şekil 3.2 The Bright One eserinin klarnet solosunun A bölümü yani ilk sekiz ölçüsü

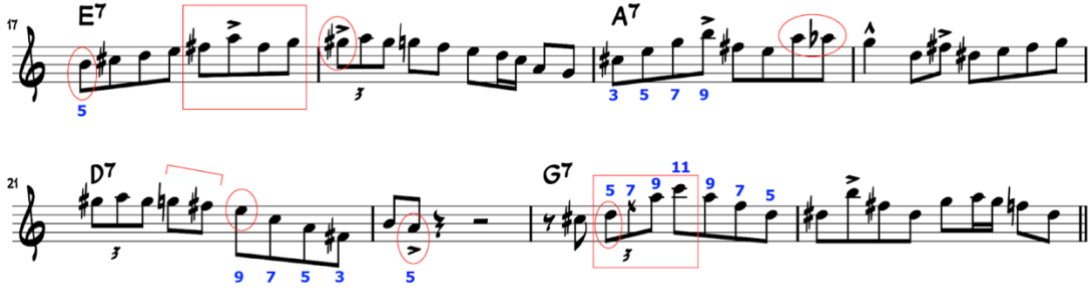
Solo çalınış türleri 3’e ayrılır ve phrase, paraphrase ve chorus olarak adlandırılır. Bu esasa göre parçanın ana melodisine uzak bir doğaçlama tekniği kullanıldığı görülmektedir. Chorus dediğimiz bu teknikte parçanın ana melodisi ile uyumlu olan tek şey akorlar ve armonik yürüyüşlerdir. Şekil 3.2’ de parçanın solosunun başlangıcını görmekteyiz. Franco’nun ilk 3 ölçünün tonalitesini do majör olarak düşünüp hareket ettiği açıkça görülmektedir. 2 vuruş es verilip 3. zamanda başlayan hareket, do majör gamının 5. 3. ve 1. derecelerini kullanıp arpej oluşturulmuş, sonrasında yine 5. dereceye dönülürken 4. derece kullanılarak alttan tam ses ile yaklaşım yapılmıştır. Tonalite devam ederken 3. dereceye re diyez notası ile alttan

yarım ses kullanılarak yaklaşım yapılmıştır. Çıkıcı bir hareket ile 3 - 5 - 7 - 9 arpejini açıkça görmekteyiz. 4. ölçüye girişte 1 tam ses üstten kromatik inici yaklaşım yapılarak Dm7 akorunun yine inici olarak 7 - 5 - 3 - 1 arpeji yapıp kromatik yaklaşım içeren 2 tane dizi tekrar hareket uygulanarak C7 akorunun 3. derecesine bağlanıp komşu notalara gidilmiştir. Dizi tekrar hareketler 4. ölçü sonunda ve 5. ölçünün başındadır. 6. ölçüde akorun beşlisinden başlayarak diatonik olarak inici notalara 3'leme bir süsleme yapılarak buradaki *Blue Note* olan re diyez notası ile mi notasına bir geçki yapılmıştır. 7. ölçüdeki hareket ise bir blues klişesidir.

The image shows a musical score for two staves. The first staff begins with a C6 chord and a triplet of eighth notes. The second staff features a C6 chord with a 'soru' (question) annotation, followed by a C7 chord, an F6 chord, and an F#o7 chord. The score includes various chord changes and melodic lines with annotations like 'soru' and 'cevap'.

Şekil 3.3 A bölümünün tekrarı 9-16. ölçüler

9. ölçünün başında üçleme vasıtasıyla bir süsleme yapılarak kromatik iniş ile fa notasına kadar gelinip bir sonraki ölçüdeki re notasına üstten yarım sesli bir yaklaşım yapılmıştır. Dm7 şifresinin altında fa pentatonik dizisinin bir çevrimi kullanılmış, G7 de ise 5. derecesinden diatonik olarak inilmiştir. 11. ölçüde Am7 akorunun 7-5-3-1 dereceleri ile inici, sonrasında tekrar eden b9 arpej ile Dm7'nin 5 lisine bağlanıp buradan çıkıcı diatonik dizi yapılmış G7 şifresinde komşu notalar çalınmıştır. 13. ölçü dominant bebop gamı ile inici başlamış ve kısa bir soru cevap etkileşiminden sonra yine alttan kromatik yaklaşımla F#-7b5 olan akorun 3-5-7-9 arpeji yapılarak yine aynı dizi tekrar hareketleri ile ritmik değişiklik yapıp G7 akoru üzerine b13 ve b9'lu bir iniş ile do notasına üstten tam ses ile yaklaşmıştır. Ölçü sonunda üstten-alttan yaklaşım yapılarak E7 akorunun beşlisi olan si notasına bağlanıp çıkıcı miksolidyen dizisi çalınarak alttan-üstten ve alttan 2 nota ile kromatik yaklaşımla akorun üçlüsü olan sol diyeze bağlanıp bir süsleme yapılmıştır.

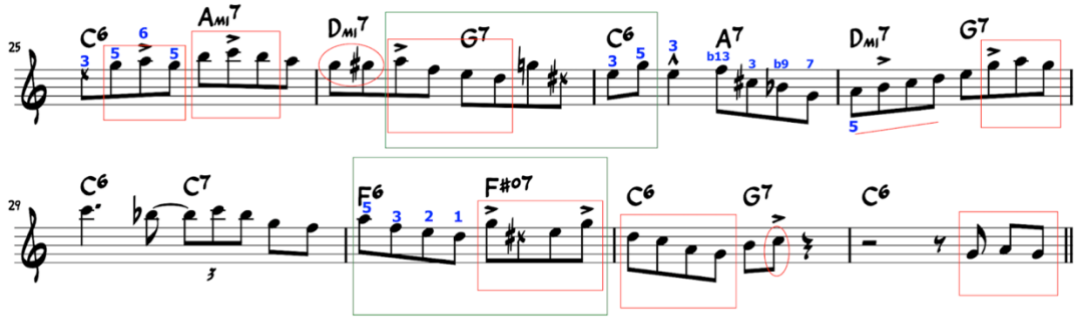


Şekil 3.4 B bölümü, 17-24. ölçüler

Parçanın B bölümü dörtlü aralıklarla giden dominant akorlar üzerine kurulmuştur. Bu düzen *rhythm changes* formunun bilindik yapısıdır. Tekrarlı A bölümleri ve son A bölümünün arasında bir köprü gibi düşünülebilir. Parçayı tekdüze olmaktan ayırır. Franco, B bölümlerinde genellikle her seferinde benzer akorlarda birbirine benzeyen hareketleri ve tamamen aynı tekrar eden hareketleri kullanmıştır. Bu benzerliklere de ilerleyen bölümlerde ayrıca değinilecektir.

Ölçü sonunda üstten-alttan yaklaşım yapılarak E7 akorunun beşlisi olan si notasına bağlanıp çıkıcı miksolidyen dizisi çalınarak alttan-üstten ve alttan 2 nota ile kromatik yaklaşımla akorun üçlüsü olan sol diyeze bağlanıp yine bir üçleme ile süsleme yapılmıştır. Sonrasında diatonik inici dizi sesleri vasıtasıyla inilmiştir. 19. ölçüde, A7 akorunun 3. derecesiyle başlanıp majör duyuluma kesinlik sağlanmıştır. 3 - 5 - 7- 9 dereceleriyle çıkıcı bir arpej yapıldıktan sonra beşli olan mi notasına üstten altıncı derece olan fa diyez ile yaklaşılmış, ölçünün son vuruşunda yedinci derece olan sol notasına da üstten kromatik yaklaşım yapılarak bağlanmıştır. 4 - 6 triadı yapıp #11 olan re diyezden başlayarak diatonik olarak çıkıcı hareket yapılmıştır.

21. ölçüye gelindiğinde beşinci derece olan la notasına alttan yarım ses kullanarak üçleme ile birlikte, yaklaşım şeklinde bir süsleme yapıp diatonik olarak inilerek 9 - 7 - 5 - 3 arpejinden sonra 22. ölçüde tekrar beşliye üstten yaklaşılmıştır. b13 olan re diyez arpeji alt oktava kırılarak b13 - 5 - Maj7 - b13 dereceleri kullanılıp sol notasında süsleme yapıp üstten alttan yarım ses yaklaşımı ile 25. ölçüdeki C6 akorunun üçlüsü olan mi notasına yaklaşılmıştır.



Şekil 3.5 A bölümünün son gelişi 25-32. ölçüler

25. ölçüyle birlikte ana temanın son A bölümü yukarıda görülmektedir. C6 akorunda üçüncü derece ile başlanılıp *ghost note* şeklinde çalındıktan sonra 5. ve 6. dereceler ile komşu notalar ilişkisi kurulmuştur. Bu hareket ile devam eden ölçüde dizi tekrar hareketi yapılarak yine komşu notalar çalınır ve la notasına gelinmiştir. Dm7 'nin beşlisi olan la notasına alttan iki notalı kromatik hareket kullanılarak yaklaşımış ve triadik bir iniş ile pentatonik benzeri bir hareket kullanılmıştır. Bu aralıklar aslında tersinden re minör pentatonik dizisine denk gelmektedir. Ayrıca aynı hareketin 30. ölçüde de sadece kullanıldığı zaman değiştirilip tıpatıp aynı şekilde kullanıldığını görmekteyiz. C6 akorunda 3 - 5 - 3 dereceleri kullanıldıktan sonra A7 akorunda inici olarak b13 - 3 - b9 - 7 dereceleri ile Dm olan yeni ölçünün beşinci derecesine alttan dolaylı olarak yaklaşılarak diyatonik çıkıcı bir hareket kullanılmıştır. G7 akorunda komşu notalar duyurularak 29. ölçüye akorun birinci derecesiyle girilip inici ve süslemeli bir miksolidyen dizisi kullanılarak 26. ölçünün ikinci zamanında başlayan ve yukarıda yeşil renk ile işaretlenmiş olan pattern çalınmıştır. C6 akorunda, do pentatonik dizisinin inici olarak 2(9) - 1 - 6 - 5 dereceleri kullanılmış ve sonrasında tonik olan do notasına alttan diyatonik ses kullanılarak yaklaşımıştır. Doğaçlamamanın ilk chorus burada bitmektedir. İkinci chorus'a başlarken yine 5 - 6 - 5 derecelerinde komşu notalar ile iki vuruş önceden başlanmıştır.

Şekil 3.6 İkinci chorus'un A bölümünün ilk gelişi 33-40. ölçüler

Parçanın ikinci chorus yapısı, ilk chorus'un son A bölümünün son 2 vuruşunda başlar. Bu da 32. ölçünün son iki vuruşudur. Do majör gamının 5 lisi olan sol ile başlamış ve bir üst tam sesi olan la notasına gidip tekrar sol notasına gelinmiştir. Bu hareket, üst notaya tam ses aralıklı bir süslemedir ve küçük bir motif sayılabilir. 33. ölçüde bu melodik hareketlenme geliştirilmiş ve bu sefer do - sol yani 1. - 5. dereceler ile çalınıp 3 lüsü olan mi notasından diatonik inilerek Am akorunda do diyez notası ile yukarı doğru *quadruplet* hareketi yapılmıştır. Yani üçlüsünden başlanıp çıkıcı 3 nota çalındıktan sonra tekrar başladığı yere gelinmiştir. Aslında AM akorunun majör üçlüsü ile başlangıç gözükse de esasında sonraki ölçüdeki Dm akoruna quadruplet hareketi ile topyekün bir alttan kromatik yaklaşım yapılmıştır. 34. ölçüde pentatonik permutasyonlardan 1 - 2 - 3 - 5 dereceleri kullanılıp G7 akorunda yine kromatik bir grupsal yaklaşım yapıлып bu pattern ile II - V - I bağlantısı C6 akorunun 5. lisi olan sol notasına gidilmiş, kromatik bir yaklaşım ile 6'lı olan la notasına gelinip buradan inici bir triad ile 3'lüye bağlanmıştır. 36. ölçünün birinci derecesine kromatik inici bir hareket ile yaklaşıp Fa Majör pentatonik gamının inici notaları ile inici bir arpej yapıldıktan sonra G7 akorunun b9 notası olan la bemol ve yukarı çıkıcı bir aralıkla kurulu mi notasından sonra kromatik üstten yaklaşımla 37. ölçüdeki patterne bağlanılır. 38. ölçünün 3. vuruşu ile başlayıp 39. ölçü boyunca devam eden hareket bir bütün olarak düşünülür ve bu bir blues klişesidir.

Şekil 3.7 İkinci chorus'un A bölümünün ikinci tekrarı 41-48. ölçüler

41. ölçüye geldiğimizde 5 - 7 - 9 - 1 arpeji yapıp sekizlik bir es verildikten sonra harekete inici olarak devam edilmiştir. Dm7 akorunda 5'li ile başlanan inici bir arpej yapıp G7 akorunda üçlemeli bir süsleme ile diatonik inilip C6 akorunun üçlüsüne bağlanıp buradan çıkıcı bir triad kullanılıp kromatik inici bir yaklaşım yapıp yarıda kesilmiştir. 44. ölçüde başlangıçta alttan yarım sesli kromatik yaklaşıp inici olarak 7 - 5 - 3 - 1 arpeji kullanılmıştır. G7 akorunda re diyez notası aslında bi üst oktavdan değerlendirilirse, önceki ölçüdeki hareketin 1 tam ses yukarı gidilerek kullanıldığı bir *side slipping* hareketidir ve *motivic development* örneğidir. 45. ölçüde akorun beşlisi olan sol notası ile başlanıp üçleme şeklinde yukarıya tam sesli bir süsleme yapıp inici bir triad ile re diyez notasına gelinmiş ve üçlü olan mi notasına alttan kromatik yaklaşım yapılarak beşinci ve altıncı derecelerdeki komşu notalar çalınmıştır. F6 akorunda *blue note* niteliği taşıyan mi bemol notasına gidilerek blues patterni oluşturulmuştur. F#-7b5 akorunda yine F6 akoruna devam edilip 5. derecesinden başlayan inici diatonik hareket yapıp yeni ölçünün birinci vuruşundaki fa notasına kadar gelinmiştir. Burdan itibaren 2 ölçü boyunca blues duyulum sağlayan klişe hareketler kullanılmıştır.

Şekil 3.8 İkinci chorus'un B bölümü 49-56. ölçüler

İkinci chorus'un B bölümü 48. ölçünün son vuruşu ile başlar. *G diminished* dizisinin yarım/tam sesle başlayan hali olduğu gibi inici olarak çalınarak A7 akorunun başlangıcında birinci derece olan la notasına bağlanmıştır. Sonrasında diatonik olarak çıkıcı hareket ile majör üçlü olan do diyez notasına alttan yaklaşıp beşinci ve altıncı derecelere komşu notalar hareketi uygulanıp üçleme şeklinde bir süsleme ile çıkıcı etkiden çıkılıp üstten-alttan yarım sesli bir yaklaşım ile b13 niteliğindeki fa notasına bağlanılıp inici arpej yapılmıştır. 53. ölçüde D7 akorunun beşinci derecesi olan la notası ile başlayıp *re dominant bebop gamı* çıkıcı olarak kullanılıp re - si inici triadı vasıtasıyla inilip alttan yarım ses yaklaşımlı üçlemeli majör pattern ile çıkmıştır. 53.



ölçünün yarısından itibaren akoru C olarak düşünebiliriz. 54. ölçüde ise akor #5 kullanımı artık bir nitelik kazanmıştır ve inici bir arpej yapılmıştır. G7 akorunun başladığı la sesine alttan-üstten-alttan şeklinde yaklaşım yapılmış ve D-7 pentatonik gamının 5 - 3 - 2 - 1 dereceleri kullanılarak inici hareket ile inilmiş, sonrasında gelen sol notasına üstten alttan süslemeler yapılmıştır. 56. ölçüde ise yeni gelecek A bölümünün akoru hatırlatmak amacıyla C kabul edilip üçlüsü olan mi notasına alttan kromatik yarım ses ile yaklaşım yapılmıştır. Yapılan bu hareket ile blues duyumu sağlanmıştır.

Şekil 3.9 İkinci chorus'un A bölümünün son gelişi 57 - 64. ölçüler

B bölümünün bitirişimdeki blues duyumu 57. ölçüde geliştirilerek devam ettirilmiştir. 57 ve 58. ölçüdeki hareketlerin tamamı dizi tekrara güzel bir örnek teşkil eder. Bu iki ezgi aynı zamanda blues klişesidir. İlk ölçüde akorun üçlüsüne alttan yarım ses yaklaşım yapılmış ve sonraki ölçüde aynı şekilde yine akorun beşlisine alttan yarım ses yaklaşım yapılmıştır. 59. ölçüde blue note niteliği taşıyan fa diyez ile alttan yapılan yaklaşım ile blues duyumu devam ettirilip 9 - 7 - 5 - 4 dereceleri ile inici arpej yapılmış ve tekrar la notasına gelinip mi notası ghost note şeklinde çalınmıştır. Dm akorunda yine beşlisi olan la notasına alttan yaklaşım ile süsleme yapılmış ve üçleme yapılarak birinci derece olan re notasına üstten tam ses ile yaklaşım yapılmıştır. G7 akorunda inici arpej ile #9 - b9 dereceleri kullanılıp 61. ölçüdeki beşinci derece olan sol notasına alttan 2 nota ile kromatik yaklaşım yapılmıştır. Blues duyumu sağlayan bir pattern ile re diyez notasına alttan yarım ses ile yaklaşım yapılarak tekrar sol notasına gelinip do majör pentatonik gamıyla inici hareket yapıldıktan sonra tonik olan do sesine alttan yarım ses yaklaşımı yapılmıştır. 63. ve 64. ölçülerde do minör pentatonik gamı da olduğu gibi inici olarak kullanılmıştır.



## 3.2. Doğaçlanan Choruslardaki Benzer Hareketlerin Tespit Edilmesi ve Kıyaslanması

### 3.2.1. Birinci Chorus

	<b>A</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>
<b>1</b>	6. ve 254. ölçüler tamamen aynıdır.		17. ve 113. ölçüler tamamen aynıdır. 241. ve 337. ölçülerde çok benzer halleri kullanılmıştır.	25. ve 161. ölçüdeki ezgi, zamanlama farkı ile tamamen aynıdır.

Şekil 3.10 Birinci chorus doğaçlama bölümlerinin tablolandırılması

The image displays two musical staves in treble clef. The first staff begins at measure 5 and contains the following chords: C6, C7, F6, F#07, C6, and Am7. The second staff begins at measure 253 and contains the following chords: C6, C7, F6, F#07, C6, and G7. A red box highlights the F6, F#07, and C6 chords in both staves, indicating their similarity. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'z'.

Şekil 3.11 6. ve 254. ölçülerdeki benzerlikler.

Şekil 3.12 17. ve 103. ölçülerdeki benzerlikler.

Şekil 3.12 17. ve 103. ölçülerdeki benzerlikler.

Şekil 3.13 241. ve 337. ölçülerdeki benzerlikler.

Şekil 3.13 241. ve 337. ölçülerdeki benzerlikler.

Şekil 3.14 25. ve 161. ölçülerdeki benzerlikler.

Şekil 3.14 25. ve 161. ölçülerdeki benzerlikler.

### 3.2.2. İkinci Chorus

	<b>A</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>
<b>2</b>		41. ve 217. ölçüler kısmen aynıdır.	49, 50, 51, 52, 53, 54. ölçüler ile 273, 274, 275, 276, 277, 278. ölçüler tamamen aynıdır.	57, 185, 225, 265, 329 ve 361. ölçüler ritmik ve melodik olarak benzerlik göstermektedir.

Şekil 3.15 İkinci chorus doğaçlama bölümlerinin tablolandırılması



Şekil 3.16 41. ve 217. ölçülerdeki benzerlikler.

45 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

49 E<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

53 D<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

269 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

275 E<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

277 D<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

Şekil 3.17 49, 50, 51, 52, 53, 54. ölçüler ile 273, 274, 275, 276, 277, 278. ölçüler tamamen aynıdır.

57 C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> A<sup>7</sup>

185 C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> A<sup>7</sup>

225 C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup>

265 C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> A<sup>7</sup>

329 C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> A<sup>7</sup>

361 C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> A<sup>7</sup>

Şekil 3.18 57, 185, 225, 265, 329 ve 361. ölçüler ritmik ve melodik olarak benzerlik göstermektedir.

### 3.2.3. Üçüncü Chorus

	<b>A</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>
<b>3</b>		79. ve 165. ölçüler birbirinin aynısıdır.		91, 175 ve 381. ölçüler birbirinin aynısıdır.

Şekil 3.19 Üçüncü chorus doğaçlama bölümlerinin tablolandırılması

Musical notation for Şekil 3.20. The first line shows measures 77-80 with chords C6, C7, F6, F#07, C6, and G7. The second line shows measures 165-168 with chords C6, C7, F6, F#07, C6, and Am7. Red boxes highlight the first four measures of each line, indicating they are identical.

Şekil 3.20 79. ve 165. ölçüler birbirinin aynısıdır.

Musical notation for Şekil 3.21. The first line shows measures 89-92 with chords C6, Am7, Dm7, G7, C6, A7, Dm7, and G7. The second line shows measures 173-176 with chords C6, C7, F6, F#07, C6, and G7. The third line shows measures 381-384 with chords C6, C7, F6, F#07, C6, G7, and C6. Red boxes highlight the first four measures of each line, indicating they are identical.

Şekil 3.21 91, 175 ve 381. ölçüler birbirinin aynısıdır. Öncesinde ve sonrasında ise devam eden ve başka hareketlere bağlanan motifler ise ufak ritmik süslemelere uğramıştır.

### 3.2.4. Dördüncü Chorus

	<b>A</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>
<b>4</b>		47 ve 143. ölçüler birbirinin aynısıdır.	17, 113, 241 ve 337. ölçüler birbirinin aynısıdır.	121, 131, 239 ve 358. ölçüler birbirinin aynısıdır.

Şekil 3.22 Dördüncü chorus doğaçlama bölümlerinin tablolandırılması

The image shows two staves of musical notation. The first staff begins at measure 45 and the second at measure 141. Both staves feature a sequence of chords: C6, C7, F6, F#07, C6, G7, C6. The last three measures of each staff are highlighted with a red box, indicating the improvisation section.

Şekil 3.23 47 ve 143. ölçüler birbirinin aynısıdır.

13 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#o7</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

17 E<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

109 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#o7</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

113 E<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

241 E<sup>7</sup>

337 E<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

Şekil 3.24 17, 113, 241 ve 337. ölçüler birbirinin aynısıdır.



121 C<sup>6</sup> A<sub>m</sub>7 D<sub>m</sub>7 G<sup>7</sup>

129 C<sup>6</sup> A<sub>m</sub>7 D<sub>m</sub>7 G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> A<sub>m</sub>7 D<sub>m</sub>7 G<sup>7</sup>

237 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

357 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> A<sub>m</sub>7 D<sub>m</sub>7 G<sup>7</sup>

Şekil 3.25 121, 131, 239 ve 358. ölçüler birbirinin aynısıdır.

### 3.2.5. Beşinci Chorus

	<b>A</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>
<b>5</b>	121 ve 131. ölçüler birbirinin aynısıdır.	143 ve 47. ölçüler birbirinin aynısıdır.		

Şekil 3.26 Beşinci chorus doğaçlama bölümlerinin tablolandırılması

121

C<sup>6</sup> Am<sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup>

129

C<sup>6</sup> Am<sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> Am<sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup>

Şekil 3.27 121 ve 131. ölçüler birbirinin aynısıdır.

141

C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

45

C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

Şekil 3.28 143 ve 47. ölçüler birbirinin aynısıdır.

### 3.2.6. Altıncı Chorus

	<b>A</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>
<b>6</b>	161 ve 25. ölçüler birbirinin aynısıdır. 165 ve 79. ölçüler birbirinin aynısıdır.	175 ve 91. ölçüler birbirinin aynısıdır.		

Şekil 3.29 Altıncı chorus doğaçlama bölümlerinin tablolandırılması

The image shows two staves of musical notation. The top staff starts at measure 161 and contains the following chords: C6, Am7, Dm7, G7, C6, and Am7. The bottom staff starts at measure 25 and contains the following chords: C6, Am7, Dm7, G7, C6, and A7. Red boxes are drawn around the first four measures of each staff, highlighting the identical melodic and harmonic material in these sections.

Şekil 3.30 161 ve 25. ölçüler birbirinin aynısıdır.

165 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> A<sub>m</sub><sup>7</sup>

77 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup>

Şekil 3.31 165 ve 79. ölçüler birbirinin aynısıdır.

175 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

89 C<sup>6</sup> A<sub>m</sub><sup>7</sup> D<sub>m</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> A<sup>7</sup> D<sub>m</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup>

Şekil 3.32 175 ve 91. ölçüler birbirinin aynısıdır.

### 3.2.7. Yedinci Chorus

	<b>A</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>
<b>7</b>		203 ve 209. ölçüler birbirinin aynısıdır.		217 ve 41. ölçüler birbirinin aynısıdır.

Şekil 3.33 Yedinci chorus doğaçlama bölümlerinin tablolandırılması

Şekil 3.34 203 ve 209. ölçüler birbirinin aynısıdır.

Şekil 3.35 217 ve 41. ölçüler birbirinin aynısıdır.

### 3.2.8. Sekizinci Chorus

	<b>A</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>
<b>8</b>		239, 121 ve 131. ölçüler birbirinin aynısıdır.	241, 17, 113 ve 337. ölçüler birbirinin aynısıdır.	254 ve 6. ölçüler birbirinin aynısıdır.

Şekil 3.36 Sekizinci chorus doğaçlama bölümlerinin tablolandırılması

254 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

5 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> A<sub>m</sub><sup>7</sup> D<sub>m</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup>

Şekil 3.37 254 ve 6. ölçüler birbirinin aynısıdır.

241 E<sup>7</sup>

337 E<sup>7</sup>

17 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

17 E<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

109 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

113 E<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

Şekil 3.38 241, 337, 17 ve 113. ölçüler birbirinin aynısıdır.

Şekil 3.39 239, 121 ve 131. ölçüler birbirinin aynısıdır.

### 3.2.9. Dokuzuncu Chorus

	<b>A</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>
<b>9</b>		265, 57, 185, 225, 329 ve 361. ölçüler ritmik ve melodik olarak benzerlik göstermektedir.	273, 274, 275, 276, 277, 278. ölçüler ile 49, 50, 51, 52, 53, 54. ölçüler tamamen aynıdır.	

Şekil 3.40 Dokuzuncu chorus doğaçlama bölümlerinin tablolandırılması

265 C<sup>6</sup> A<sub>m</sub>7 D<sub>m</sub>7 G7 C<sup>6</sup> A<sup>7</sup>

57 C<sup>6</sup> A<sub>m</sub>7 D<sub>m</sub>7 G7 C<sup>6</sup> A<sup>7</sup>

185 C<sup>6</sup> A<sub>m</sub>7 D<sub>m</sub>7 G7 C<sup>6</sup> A<sup>7</sup>

225 C<sup>6</sup> A<sub>m</sub>7 D<sub>m</sub>7 G7 C<sup>6</sup> A<sub>m</sub>7

329 C<sup>6</sup> A<sub>m</sub>7 D<sub>m</sub>7 G7 C<sup>6</sup> A<sup>7</sup>

361 C<sup>6</sup> A<sub>m</sub>7 D<sub>m</sub>7 G7 C<sup>6</sup> A<sup>7</sup>

Şekil 3.41 265, 57, 185, 225, 329 ve 361. ölçüler ritmik ve melodik olarak benzerlik göstermektedir.



269 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

273 E<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

277 D<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

45 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

49 E<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

53 D<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

Şekil 3.42 273, 274, 275, 276, 277, 278. ölçüler ile 49, 50, 51, 52, 53, 54. ölçüler tamamen aynıdır.

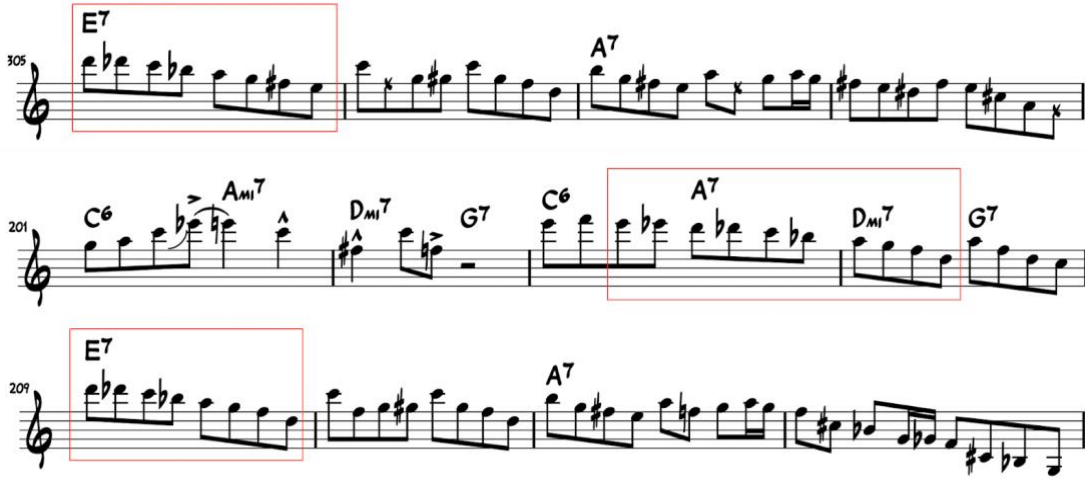
### 3.2.10. Onuncu Chorus

	<b>A</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>
<b>10</b>		302 ve 318. ölçüler ezgisel olarak birbirine oldukça benzemektedir.	305, 203 ve 209. ölçüler ezgisel olarak birbirine oldukça benzemektedir.	

Şekil 3.43 Onuncu chorus doğaçlama bölümlerinin tablolandırılması



Şekil 3.44 302 ve 318. ölçüler ezgisel olarak birbirine oldukça benzemektedir.



Şekil 3.45 305, 203 ve 209. ölçüler ezgisel olarak birbirine oldukça benzemektedir.

### 3.2.11. Onbirinci Chorus

	<b>A</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>
<b>11</b>		329, 57, 185, 225, 265, ve 361. ölçüler ritmik ve melodik olarak benzerlik göstermektedir.	337, 17, 113 ve 241 ölçüler ezgisel olarak birbirine oldukça benzemektedir.	

Şekil 3.46 Onbirinci chorus doğaçlama bölümlerinin tablolandırılması. Önceki örneklerde aynı ölçü numaraları gösterildiği için tekrar notasyon üzerinde gösterim yapılmamıştır.

### 3.2.12. Onikinci Chorus

	<b>A</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>
<b>12</b>	358, 239, 131 ve 121. ölçüler birbirinin aynısıdır.	361, 329, 265, 225, 185 ve 57. ölçüler ezgisel ve ritmsel olarak birbirine oldukça benzemektedir.		381, 175 ve 91. ölçüler birbirinin aynısıdır.

Şekil 3.47 Onikinci chorus doğaçlama bölümlerinin tablolandırılması. Önceki örneklerde aynı ölçü numaraları gösterildiği için bir sonraki şekilde sadece son A bölümünün kıyaslaması yapılmıştır.

The musical score consists of three staves of music. The first staff starts at measure 381 and ends at measure 400. The second staff starts at measure 89 and ends at measure 108. The third staff starts at measure 175 and ends at measure 194. Red boxes highlight the following measures: measures 381-388 in the first staff, measures 95-102 in the second staff, and measures 175-182 in the third staff. Chord symbols are written above the notes: C<sup>6</sup>, C<sup>7</sup>, F<sup>6</sup>, F<sup>#07</sup>, C<sup>6</sup>, G<sup>7</sup>, C<sup>6</sup> in the first staff; C<sup>6</sup>, A<sub>mi</sub><sup>7</sup>, D<sub>mi</sub><sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, C<sup>6</sup>, A<sup>7</sup>, D<sub>mi</sub><sup>7</sup>, G<sup>7</sup> in the second staff; C<sup>6</sup>, C<sup>7</sup>, F<sup>6</sup>, F<sup>#07</sup>, C<sup>6</sup>, G<sup>7</sup>, C<sup>6</sup> in the third staff.

Şekil 3.48 381, 91 ve 175. ölçüler birbirinin aynısıdır.



**Çizelge 3.1** The Bright One Doğaçlamasının ilk 6 chorus'unun tablolandırma yöntemi ile gösterimi

CHORUS NO	A	A	B	A
<b>1</b>	6. ve 254. ölçüler tamamen aynıdır.		17. ve 113. ölçüler tamamen aynıdır. 241. ve 337. ölçülerde çok benzer halleri kullanılmıştır.	25. ve 161. ölçüdeki ezgi, zamanlama farkı ile tamamen aynıdır.
<b>2</b>		41 ve 217. ölçüler oldukça benzerdir	49, 50, 51, 52, 53, 54. ölçüler ile 273, 274, 275, 276, 277, 278. ölçüler tamamen aynıdır.	57, 185, 225, 265, 329 ve 361. ölçüler ritmik ve melodik olarak benzerlik göstermektedir.
<b>3</b>		79. ve 165. ölçüler birbirinin aynısıdır.		91, 175 ve 381. ölçüler birbirinin aynısıdır.
<b>4</b>		47 ve 143. ölçüler birbirinin aynısıdır.	47 ve 143. ölçüler birbirinin aynısıdır.	121, 131, 239 ve 358. ölçüler birbirinin aynısıdır.
<b>5</b>	121 ve 131. ölçüler birbirinin aynısıdır.	143 ve 47. ölçüler birbirinin aynısıdır.		
<b>6</b>	161 ve 25. ölçüler birbirinin aynısıdır. 165 ve 79. ölçüler birbirinin aynısıdır.	175 ve 91. ölçüler birbirinin aynısıdır.		

**Çizelge 3.2** The Bright One Doğaçlamasının son 6 chorus'unun tablolarlandırma yöntemi ile gösterimi

<b>7</b>		203 ve 209. ölçüler birbirinin aynısıdır.		217 ve 41. ölçüler birbirinin aynısıdır.
<b>8</b>		239, 121 ve 131. ölçüler birbirinin aynısıdır.	241, 337, 17 ve 113. ölçüler birbirinin aynısıdır.	254 ve 6. ölçüler birbirinin aynısıdır.
<b>9</b>		265, 57, 185, 225, 329 ve 361. ölçüler ritmik ve melodik olarak benzerlik göstermektedir.	273, 274, 275, 276, 277, 278. ölçüler ile 49, 50, 51, 52, 53, 54. ölçüler tamamen aynıdır.	
<b>10</b>		302 ve 318. ölçüler ezgisel olarak birbirine oldukça benzemektedir.	305, 203 ve 209. ölçüler ezgisel olarak birbirine oldukça benzemektedir.	
<b>11</b>		329, 57, 185, 225, 265 ve 361. ölçüler ritmik ve melodik olarak benzerlik göstermektedir.	337, 17, 113, ve 241. ölçüler ezgisel olarak birbirine oldukça benzemektedir.	
<b>12</b>	358, 239, 121 ve 131. ölçüler birbirinin aynısıdır.	361, 329, 57, 185, 225, 265 ve 361. ölçüler ritmik ve melodik olarak benzerlik göstermektedir.		381, 91 ve 175. ölçüler birbirinin aynısıdır.

#### 4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada, Buddy deFranco'nun "The Bright One" isimli caz eserinin doğaçlama bölümünün form, armoni ve ezgi yapısı detaylı olarak incelenmiştir. Bu kapsamda 1. ve 2. chorus doğaçlamasının melodik analizi yapılmıştır. Rhythm Changes kurgusunda yazılan eserin yapısı AABA şarkı formundadır.

Yapılan analiz çalışmasında Buddy deFranco'nun eserinin doğaçlamasını çalarken sıklıkla kullandığı ve tekrar ettiği kısımlar tespit edilmiştir. Özellikle 2. chorus ve 9. chorus'un B bölümlerindeki 6 ölçü birbirinin tamamen aynıdır. Ayrıca diğer choruslarda da tekrar eden ölçüler oldukça fazladır. Bu tekrarlı ölçüler bulgular kısmının en sonunda bir çizelgede tablolandırma yöntemi ile gösterilmiştir. Buddy deFranco'nun doğaçlama stiline tekrarlar üzerine kurulu olduğu, bu tekrarlar vasıtasıyla yeni doğaçlama fikirlerine ulaştığı ortaya çıkarılmıştır.

Eserin 270bpm metronom hızında olması, bebop unsurlarını ön plana çıkarmış gibi gözükse de analizlerin sonucunda, eserin blues ezgi fikirlerinin üzerine kurulduğu görülür. Bunun yanı sıra bu analiz, dolaylı olarak Buddy deFranco'nun doğaçlanacak olan caz standartını çalabilmek için çalışırken; hangi melodik unsurların üzerinden geçtiğini, hangi armonik hareketlerin üzerine hangi melodik hareketleri çaldığını, ne tarz ezgileri yoğun olarak çalıştığını, parçanın bölümleri arasındaki farkı ne şekilde ortaya koyduğunu ve yoğun olarak hangi melodik unsurları çaldığını da göstermiştir.

Bu çalışma, caz doğaçlaması konusunda Türkçe kaynakların kısıtlı olması sebebiyle kendi alanında özgün bir çalışma niteliğindedir. Amaçlandığı gibi caz öğrenmek isteyen klarnet icracıları başta olmak üzere caz ile ilgili bütün enstrüman icracılarına ve ses sanatçılara ışık tutacak niteliktedir. İlk 2 chorus'daki yapılmış olan melodik analiz de büyük ölçüde caz doğaçlamasını öğretici bir değere sahiptir.

Buddy deFranco'nun "The Bright One" adlı eserinde kullandığı sık tekrarların dinleyicide bir konsantrasyon kaybına yol açıp açmadığı, yeni bir araştırma konusu olarak ele alınabilir.





## KAYNAKÇA

- Berendt, J. E. (2019). *Caz kitabı: Ragtime'dan fusion ve sonrasına*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bergerot, F. (2004). *Tarih boyunca caz*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Feige, D. M. (2019). *Caz felsefesi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Gioia, T. (2016). *Caz standartları*. İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Sermet, C. (1990). *Cazın içinden*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Williams, R. (2018). *Anahtar sözcükler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ligon, B. (1999). *Comprehensive technique for jazz musicians*. Milwaukee: Houston Publishing.
- Ligon, B. (2007). *Jazz theory resources volume 2*. Milwaukee: Houston Publishing.
- Persichetti, V. (1961). *Twentieth-century harmony: Creative aspects and practice*. New York: W.W. Norton Company.
- Karaosmanoğlu, M. K. (2017). *Müzik aritmetiği ve ses sistemleri*. İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları.
- Troupe, Q. (1989). *Miles Davis: Otobiyografi*. İstanbul: Encore Yayınları.
- DeFranco, B. (2014). *The Bright One* [Müzik notası]. Lars Groeneveld. Erişim: <https://nanonimo.org>
- Buddy DeFranco. (2022). Erişim: [https://en.m.wikipedia.org/wiki/Buddy\\_DeFranco](https://en.m.wikipedia.org/wiki/Buddy_DeFranco)



## EKLER



**EK A: Buddy deFranco'nun The Bright One Parçasının 12 Chorus'luk Doğaçlama Transcription Notası**

**(Bb)** Buddy DeFranco CI Solo **The Bright One**  
 ♩ = 270 10.08.1954 Radio Recorders Los Angeles Buddy DeFranco / Kenny Drew  
 Sonny Clark and Buddy DeFranco Quartet

1 C<sup>6</sup> A<sup>mi</sup>7 D<sup>mi</sup>7 G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> A<sup>mi</sup>7 D<sup>mi</sup>7 G<sup>7</sup>

5 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> A<sup>mi</sup>7 D<sup>mi</sup>7 G<sup>7</sup>

9 C<sup>6</sup> A<sup>mi</sup>7 D<sup>mi</sup>7 G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> A<sup>7</sup> D<sup>mi</sup>7 G<sup>7</sup>

13 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

17 E<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

21 D<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

25 C<sup>6</sup> A<sup>mi</sup>7 D<sup>mi</sup>7 G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> A<sup>7</sup> D<sup>mi</sup>7 G<sup>7</sup>

29 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

33 C<sup>6</sup> A<sup>mi</sup>7 D<sup>mi</sup>7 G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> A<sup>mi</sup>7 D<sup>mi</sup>7 G<sup>7</sup>

The Bright One \_ transcription: Lars Groeneveld \_ Revision 1.1 \_ www.nanonimo.org  
 1/9

2

37 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup>

41 C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> A<sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup>

45 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

49 E<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

53 D<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

57 C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> A<sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup>

61 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

3

65 C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup>

69 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup>

73 C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> A<sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup>

77 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

81 <sup>8va</sup> E<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

The Bright One \_ transcription: Lars Groeneveld \_ Revision 1.1 \_ www.nanonimo.org

85 **D7** **G7**

89 **C6** **A<sub>mi</sub>7** **D<sub>mi</sub>7** **G7** **C6** **A7** **D<sub>mi</sub>7** **G7**

93 **C6** **C7** **F6** **F#07** **C6** **G7** **C6**

97 **C6** **A<sub>mi</sub>7** **D<sub>mi</sub>7** **G7** **C6** **A<sub>mi</sub>7** **D<sub>mi</sub>7** **G7**

101 **C6** **C7** **F6** **F#07** **C6** **A<sub>mi</sub>7** **D<sub>mi</sub>7** **G7**

105 **C6** **A<sub>mi</sub>7** **D<sub>mi</sub>7** **G7** **C6** **A7** **D<sub>mi</sub>7** **G7**

109 **C6** **C7** **F6** **F#07** **C6** **G7** **C6**

113 **E7** **A7**

117 **D7** **G7**

121 **C6** **A<sub>mi</sub>7** **D<sub>mi</sub>7** **G7** **C6** **A7** **D<sub>mi</sub>7** **G7**

125 **C6** **C7** **F6** **F#07** **C6** **G7** **C6**

The image displays a musical score for the piece 'The Bright One'. It consists of ten staves of music, each beginning with a measure number (85, 89, 93, 97, 101, 105, 109, 113, 117, 121, 125). Above the notes, various guitar chords are indicated, including D7, G7, C6, A<sub>mi</sub>7, D<sub>mi</sub>7, C7, F6, F#07, A7, and E7. The score includes numerous articulation marks such as accents (^), slurs, and breath marks (z). A box containing the number '4' is located above the first staff of the fourth system (measure 97). The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.

The Bright One \_ transcription: Lars Groeneveld \_ Revision 1.1 \_ www.nanonimo.org  
3/9

5

129 C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup>

133 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> *f*

137 C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> A<sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> *f*

141 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

145 E<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

149 D<sup>7</sup> G<sup>7</sup> *f*

153 C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> A<sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup>

157 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

6

161 C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup>

165 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> *f*

169 C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> A<sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> *f*

The Bright One \_ transcription: Lars Groeneveld \_ Revision 1.1 \_ www.nanonimo.org

173 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

177 E<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

181 D<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

185 C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> A<sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup>

189 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

193 7 C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup>

197 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup>

201 C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> A<sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup>

205 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

209 E<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

213 D<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

The Bright One \_ transcription: Lars Groeneveld \_ Revision 1.1 \_ www.nanonimo.org  
5/9



217 C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> A<sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup>

221 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

225 **8** C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup>

229 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup>

233 C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> A<sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup>

237 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

241 E<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

245 D<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

249 C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> *8va* A<sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup>

253 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

257 **9** C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup>

261 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup>

265 C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> A<sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup>

269 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

273 E<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

277 D<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

281 C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> A<sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup>

285 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

10 289 C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup>

293 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup>

297 C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> A<sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup>

301 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

305 E7 A7

309 D7 G7

313 C6 Ami7 Dmi7 G7 C6 A7 Dmi7 G7

317 C6 C7 F6 F#o7 C6 G7 C6 b^ ^

321 11 C6 Ami7 Dmi7 G7 C6 Ami7 Dmi7 G7

325 C6 C7 F6 F#o7 C6 Ami7 Dmi7 G7

329 C6 Ami7 Dmi7 G7 C6 A7 Dmi7 G7

333 C6 C7 F6 F#o7 C6 G7 C6

337 E7 A7

341 D7 G7

345 C6 Ami7 Dmi7 G7 C6 A7 Dmi7 G7

The Bright One \_ transcription: Lars Groeneveld \_ Revision 1.1 \_ www.nanonimo.org

349 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

353 12 C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup>

357 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup>

361 C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> A<sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup>

365 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

369 E<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

373 D<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

377 C<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> A<sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup>

381 C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#07</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

385

The Bright One \_ transcription: Lars Groeneveld \_ Revision 1.1 \_ [www.nanonimo.org](http://www.nanonimo.org)  
9/9

**EK B: Buddy deFranco'nun The Bright One Parçasının 12 Chorus Doğaçlama  
Transcription Youtube Video Linki ve Karekodu**

[https://www.youtube.com/watch?v=a\\_VfDtZLxtI](https://www.youtube.com/watch?v=a_VfDtZLxtI)



