



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

TEMEL CAZ AKORLARI VE MODERN BLOK ARMONİZASYON
SİSTEM ANALİZİ



YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ozancan SALURVAN

Müzik Teorisi Anabilim Dalı
Müzik Bilimleri Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. İlker Deniz BAŞUĞUR

Temmuz, 2022



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

TEMEL CAZ AKORLARI VE MODERN BLOK ARMONİZASYON
SİSTEM ANALİZİ



YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ozancan SALURVAN
1902096

Müzik Teorisi Anabilim Dalı
Müzik Bilimleri Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. İlker Deniz Başuğur

Temmuz, 2022

TEZ ONAYI

MGÜ Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 1902096 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Ozancan SALURVAN, ilgili yönetmeliklerce belirlenmiş gerekli tüm şartları yerine getirmek suretiyle, "Temel Caz Akorları ve Modern Blok Armonizasyon Sistem Analizi" başlıklı tezini hazırlamış ve aşağıda imzaları bulunan jüri önünde, başarıyla sunmuştur.

Tez Danışmanı

Doç. Dr. İlker Deniz BAŞUĞUR _____
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Jüri Üyeleri

Doç. Dr. İlker Deniz BAŞUĞUR _____
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa AVŞAR _____
Maltepe Üniversitesi

Doç. Önder ÖZKOÇ _____
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Teslim Tarihi :
Savunma Tarihi : 21.07.2022



ETİK BEYAN

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzunda belirtilen hususlar doğrultusunda hazırladığım bu yüksek lisans 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.

19/08/2022

OZANCAN SALURVAN

1902096



ÖNSÖZ

Müzik eğitiminin başlarından bu yana olan “Caz Müzik” eğilimim, eğitimimin bu aşamasında, teorisyen olarak bu konuda bir tez yazma motivasyonu sağladı. Başta tez danışmanım sayın Doç. Dr. İlker Deniz BAŞUĞUR olmak üzere; Eğitim hayatım boyunca bu konuda hem teorik, hem performans açısından donanımda emeği olan tüm öğretmenlerime teşekkürü bir borç bilirim.

Haziran 2022 Ozancan Salurvan





İÇİNDEKİLER

TEZ ONAYI	i
ETİK BEYAN	iii
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vii
KISALTMALAR.....	ix
ÇİZELGELER.....	x
ŞEKİLLER.....	xi
ÖZET.....	xiii
SUMMARY	xiv
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu	1
1.1.1. Alt Problemler	1
1.2. Amaç ve Önem.....	1
1.3. Sayıtlar	2
1.4. Sınırlılıklar	2
1.5. Tanımlar	2
1.6. İlgili Araştırmalar.....	3
1.6.1. Cazda Akor Yürüyüşleri Tarihi (Küçükarslan 2013).....	3
1.6.2. Bill Evans Doğaçlamalarında Melodik ve Armonik Yapı (Badoğlu 2020)	3
2. YÖNTEM.....	5
2.1. Araştırma Modeli	5
2.2. Evren ve Örneklem.....	5
2.3. Verilerin Toplanması, Çözümlemesi ve Yorumlanması	5
3. BULGULAR VE YORUM	7
3.1. Geleneksel Caz	8
3.2. Modern Caz.....	9
3.3. Postmodern Caz.....	10
3.4. Akorlar.....	12
3.4.1. Temel Akorlar Ve Şifrelenmesi.....	13
3.4.1.1. 6'lı Akorlar	13
3.4.1.2. 7'li Akorlar	14
3.4.2. Tansiyonlar ve Genişletilmiş Akorlar	18
3.5. Caz Müziğinde Akor ve Dizi İlişkisi	24
3.5.1. Temel Akorların Majör Ve Minör Modlardaki Fonksiyonları	24
3.5.2. Modların Akorlardaki Kullanımı	26
3.6. Voicing	31
3.6.1. 3/7 Voicing.....	32
3.6.2. Polychord Voicing	33
3.6.3. Drop Voicing	35
3.6.4. Slash Chord Voicing	35
3.7. MODERN AKOR YÜRÜYÜŞÜ (CHORD PROGRESSION).....	36
3.7.1. Temel Prensipler.....	36
3.7.2. Vekil Akorlar.....	39
3.7.3. Geçiş Akorları	43
3.7.4. Akor Kalıpları	43
3.7.5. Kadanslar	45
3.8. MODERN BLOK ARMONİZASYON (BLOCK HARMONY).....	47
3.8.1. Ezgisel Ayrıştırma ve Blok Armonizasyon	48
3.8.2. Akor Sesleri	49
3.8.3. Akor Dışı – Yaklaşım Olmayan Sesler	49
3.8.4. Dizisel Yaklaşım Sesleri.....	50

3.8.5. Kromatik Yaklaşım Sesleri.....	51
3.8.6. Seçilen Eserlerin Armonizasyonu	52
4. SONUÇ.....	61
KAYNAKÇA.....	63



KISALTMALAR

- A** : La
B : Si
C : Do
D : Re
E : Mi
F : Fa
G : Sol
m : Minör
M : Majör
I. : Dizinin birinci majör derecesi
II. : Dizinin ikinci majör derecesi
III. : Dizinin üçüncü majör derecesi
IV. : Dizinin dördüncü majör derecesi
V. : Dizinin beşinci majör derecesi
VI. : Dizinin altıncı majör derecesi
vi. : Dizinin birinci minör derecesi
ii. : Dizinin ikinci minör derecesi
iii. : Dizinin üçüncü minör derecesi
iv. : Dizinin dördüncü minör derecesi
v. : Dizinin beşinci minör derecesi
vi. : Dizinin altıncı minör derecesi

ÇİZELGELER

Çizelge 3.1	Cazın dönemlere ayrılması.....	11
Çizelge 3.2	Cazın dönemlere ayrılması.....	12
Çizelge 3.3	Akorların majör ve minör modlardaki fonksiyonlarının, romen rakamı cinsinden gösterimi.....	25
Çizelge 3.5	Majör ailesi modların akorlardaki kullanımı.....	27
Çizelge 3.6	Minör ailesi modların akorlardaki kullanımı.....	28
Çizelge 3.7	Half-diminished (yarı eksiltilmiş) ve diminished (eksiltilmiş) ailesi modların akorlardaki kullanımı.....	29
Çizelge 3.8	Dominant ailesi modların akorlardaki kullanımı.....	30
Çizelge 3.9	Dominant akorların polychord aralık fonksiyonları.....	33
Çizelge 3.10	V7 akorunun çözümü temel prensipler.....	36
Çizelge 3.11	V'in V7 akorunun gösterimi "secondary dominant".....	37
Çizelge 3.12	Cümle formülü gösterim şekli.....	37
Çizelge 3.13	ii' nin V7' si akorunun şifre gösterimi.....	38
Çizelge 3.14	Anlatılan vekil akorların çizelge halinde ve şifre olarak örneklenmesi.....	42
Çizelge 3.15	Sık kullanılan geçiş akorlarının guruplanması.....	43
Çizelge 3.16	Akorların programlanması veya bağlantı prensiplerinin şifrelerinin gösterilmesi.....	47

ŞEKİLLER

Şekil 3.1	Cazın evrimi	7
Şekil 3.2	Maj6 akorunun kurulumu ve gösterim şekli	14
Şekil 3.3	min 6 akorunun kurulumu ve gösterim şekli	14
Şekil 3.4	Maj7 akorunun kurulumu ve gösterim şekli	15
Şekil 3.5	M7+5 akorunun kurulumu ve gösterim şekli	15
Şekil 3.6	M7#4 akorunun kurulumu ve gösterim şekli	15
Şekil 3.7	-(Δ 7) akorunun kurulumu ve gösterim şekli	16
Şekil 3.8	-7 akorunun kurulumu ve gösterim şekli	16
Şekil 3.9	\emptyset 7 akorunun kurulumu ve gösterim şekli	16
Şekil 3.10	Dominant 7 akorunun kurulumu ve gösterim şekli	17
Şekil 3.11	7#5 akorunun kurulumu ve gösterim şekli	17
Şekil 3.12	7#4 akorunun kurulumu ve gösterim şekli	17
Şekil 3.13	7sus4 akorunun kurulumu ve gösterim şekli.....	18
Şekil 3.14	Dim7 akorunun kurulumu ve gösterim şekli	18
Şekil 3.15	Dominant akorların kurulumu ve gösterim şekilleri	20
Şekil 3.16	Maj7 akorların kurulumu ve gösterim şekilleri.....	21
Şekil 3.17	Minör akorların kurulumu ve gösterim şekilleri Genişletilmiş diminished (eksiltilmiş) akorlar:	22
Şekil 3.18	Diminished (eksiltilmiş) akorların kurulumu ve gösterim şekilleri	23
Şekil 3.19	Temel akorların majör moddaki fonksiyonları	24
Şekil 3.20	Temel akorların minör moddaki fonksiyonlarıArmonik minör:	24
Şekil 3.21	Temel akorların armonik minör moddaki fonksiyonları	25
Şekil 3.22	Temel akorların melodik minör moddaki fonksiyonları	25
Şekil 3.23	Gm akorunun kronolojik gösterimi	31
Şekil 3.24	Köksüz voicing 3/7	32
Şekil 3.25	3/7 voicing kök seslerle birlikte kullanımı	33
Şekil 3.26	Dominant polychord yapıların porte üzerindeki gösterimi	34
Şekil 3.27	Drop 2 ve Drop 3 voicing porte üzerindeki gösterimi	35
Şekil 3.28	Slash chord porte üzerinde gösterimi (Badoğlu,2020 s.44)	35
Şekil 3.29	“West End Blues” V7-I çözümü.....	36

Şekil 3.30	“In a Sentimental Mood” secondary dominant örneği.....	37
Şekil 3.31	“My One And Only Love” ii-V-İ cümle örneği.....	38
Şekil 3.32	“Donna Lee” ii-V-i cümle örneği.....	38
Şekil 3.33	A Fine Romans ii’ nin V7’ si gösterimi	38
Şekil 3.34	Shaw Nuff ii’ nin V7#5 akorunun gösterimi.....	39
Şekil 3.35	I. derece akorunun vekili “iiim7” akorunun gösterimi	39
Şekil 3.36	“All My Tomorrows” I.derece vekil akorunun kullanımı.....	39
Şekil 3.37	I. derecenin vekil akoru olan iiim7 akorunun varyasyonlarla, C: ve Ab: tonlarında örneklenmesi	40
Şekil 3.38	“ivm6” akorunun vekili olan “bvii7” akorunun gösterimi	40
Şekil 3.44	Akor kalıpları ve örnekler	44
Şekil 3.45	Akor kalıpları ve örnekler	45
Şekil 3.46	Ezgisel ayrıştırmanın gösterimi	48
Şekil 3.47	Akor seslerinin armonizasyonunun gösterimi.....	49
Şekil 3.48	Akor dışı -yaklaşım olmayan seslerin armonizasyonunun gösterim	50
Şekil 3.49	Dizisel yaklaşım seslerinin armonizasyonunun gösterimi.....	50
Şekil 3.50	Kromatik yaklaşım seslerinin armonizasyonunun gösterimi	51
Şekil 3.51	Tamamlanmış blok armonizasyon gösterimi	52
Şekil 3.52	Autumn Leaves Blok Armonizasyonu Sayfa 1.....	53
Şekil 3.53	Autumn Leaves Blok Armonizasyonu Sayfa 2.....	54
Şekil 3.54	In A Sentimental Mood Blok Armonizasyonu	55
Şekil 3.55	Bye Bye Blackbird Blok Armonizasyonu Sayfa 1	56
Şekil 3.56	Bye Bye Blackbird Blok Armonizasyonu Sayfa 2	57
Şekil 3.57	Fly Me To The Moon Blok Armonizasyonu sayfa 1	58
Şekil 3.58	Fly Me To The Moon Blok Armonizasyonu Sayfa 2	59

ÖZET

Bu çalışmada caz müziği teorisi, başlangıcından 20. yüzyıl sonlarına kadar teorik bir sıralama kurgusu ve tarihsel bir bütünlük içinde, sadelik ve anlaşılabilirlik ön planda tutularak sunulmaya çalışılmıştır. Yer yer yatay yapıların kullanımından bahsedilse de, genel olarak caz müziğinin dikey çoksesli yapısı incelenmiştir. Bütün teorik ve tarihsel süreç literatür taraması ve kaynak seçimi ile uluslararası standartlar gözetilerek hazırlanmıştır. Öncelikle giriş bölümünde bahsedilen teorik konuların zemini hazırlanmış, ardından takip eden yapı ile ilgili genel bilgi verilmiştir. İkinci bölümde araştırmacının hangi temellere oturtulduğu ve tezin araştırma sistemi hakkında detaylı bilgiler aktarılmıştır. Üçüncü bölümün başında, kurgulanan teorik sistematik tarihsel gelişim süreci içinde üç ana dönemde incelenmiştir. Dönemler arasındaki geçişler ve bunların müzikteki rasyonel karşılıkları, aktarılacak olan teorik bölüm için temellendirilmiştir. Ardından caz teorisi; olabilecek en temel yer olan “akor kuruluşları” konusundan başlanmak üzere ele alınmış, mümkün olduğunca geniş bir perspektifte incelenmeye çalışılmıştır. Bu sebeple ana hatları ile akor-dizi (dikey-yatay) ilişkisi de ele alınmıştır. Çalışmanın dikey çokseslilik ekseninde, “Voicing” konusu işlenmiş ve literatürde en çok yer alan ve doğrudan performans odaklı olan teknikler incelenmiştir. “Voicing”in, eşlik temelli bir konu olması sebebiyle öncelikle yazılmış olanın çalım teknikleri incelenmiş, ardından “Modern Akor Yürüyüşü” konusu ele alınmıştır. Bu konu, temel prensiplerden, kadansların kullanımına kadar bütün ana hatlarıyla açıklanmaya çalışılmıştır. Bununla beraber, konuların anlatımında temel anlamda bir “caz armonisi” çatısı oluşturulmaya gayret gösterilmiştir. Bu kısma kadar ele alınan bütün teorik konuların bir çatı altında toplanması, çağdaş cazın temellerinden birini oluşturan Modern Blok Armonizasyon tekniğini daha anlaşılır kılmaktadır. Bu bölümün devamında teorik yapı, temel caz teorisi sistematüğinden başlanarak, 20. yüzyıl sonlarında çağdaş caz müziğinin de en önemli tekniklerinden biri olan “Modern Blok Armonizasyon” tekniği merkeze alınarak incelenmiştir. Ardından bu teknik, seçilen caz standartları üzerinden orijinal olarak örneklenmiştir. Sonuç bölümünde, öncesinde ele alınan teorik ve tarihsel yapıların objektif bir incelemesi ortaya konulmaya çalışılmıştır. Tezin genelinde bütünlük ve uygulamalı teori düşüncesine yönelik bir dil kullanılmış, verilen örneklerle anlatım güçlendirilmeye çalışılmıştır.

SUMMARY

In this work, Jazz Theory was tried to present with a theoretic sorting fiction, prioritizing pureness and clarity and also in a historical collectivity, from its beginning to end of 20th century. Even if the horizontal structure was made mention of partly, generally the vertical structure of jazz was analyzed. Whole theoretical and historical process was prepared by taking literature search, resource selection and international standards into consideration. Firstly, in the introduction, the basis of the theoretical issues mentioned were prepared and information was given about the general lines of the building to be followed subsequently. Then, in the second part, detailed information about the academic foundations of the research and the research systematic of the thesis were given. At the beginning of the third chapter, the historical development process of the theoretical systematics included in the subject discussed was examined in three main periods. The transitions between the periods and their rational equivalents in music were based on the theoretical part to be transferred. Then the jazz theory was dealt with starting from the most basic place "Chord Structures", which is the most basic place possible, and a multi-faceted perspective has been tried to be followed whenever possible. For this reason, the relationship between chord and scale (vertical-horizontal) was also discussed. In the vertical polyphony axis of the dissertation, the subject of "Voicing" was discussed and the most known and directly performance-oriented techniques in the literature were examined. Since "Voicing" is an accompaniment-based subject, first of all, the playing techniques of the written one were examined, then the subject of "Modern Chord Progression" was discussed. This subject was tried to explain from basic principles to the use of cadences with all the main lines. Along with this subject, an effort was made to create a framework of "jazz harmony" in the basic sense. Gathering all the theoretical issues in a framework makes "Modern Block Harmonization" technique, which is one of the basis of modern jazz, more comprehensible. In the third part, the theoretical structure; starting from the basic jazz theory systematics, including the "Modern Block Harmonization" technique, which is one of the most important techniques of contemporary jazz music at the end of the 20th century. Then, the "Modern Block Harmonization" technique was sampled originally on selected jazz standards. In the conclusion part, an objective examination of the theoretical and historical structures discussed was tried to be put forward. Throughout the thesis, a language for integrated and applied theory thought was used, and the expression was tried to be strengthened with the examples given.

1. GİRİŞ

Müzikte herhangi teorik bir konunun incelenmesi veya açıklanmasında çok yönlü bir perspektif anlayışı ile hareket edilmesi önemlidir. Bu anlamda, genel çerçevesi analiz, performans veya pedagoji olan bir konunun farklı açılardan, rasyonel ve pragmatik bir şekilde ele alınması, alınacak sonucun doğruluk ve güvenilirliğini artıracaktır. Örnek olarak, caz ile ilgili bir anlatımda konuya yalnızca teorik açıdan yaklaşmak, icra boyutunun eksik kalmasına dolayısıyla da objektif bir sonuca ulaşmayı engellerken, tarihsel gelişim süreci ve bu sürecin müzisyenler, besteciler üzerindeki etkisini de içine alan bir bakış açısı, gerçekçi çıktılar elde edilmesine yardımcı olmaktadır. Müzik toplumların kültür endüstrilerinin bir parçası olarak toplumsal değişimi-gelişimi takip ederken, müzisyenler de bu durumu doğrudan veya dolaylı olarak kendi icra pratiklerine yansıtmaktadır.

Örnek olarak; “bulgular ve yorum” kısmında ele alınan erken dönem cazda kullanılan armonik yapı ile göç sonrası caz müziğinde kullanılan armonik yapılar arasında ciddi farklar bulunmaktadır. Kaynaklar incelendiğinde bu farkın müzik teorisinden çok; göç sebebiyle oluşan coğrafi değişim, yeni bir kültürle tanışma-iletişim, bu durumun toplumda yarattığı psikolojik etkilerle olduğu anlaşılmaktadır. Bu nedenle istenilen sonuca ulaşmak için ele alınan bir eserin icrasında dahi, dönem özelliklerini ve bestecinin stilini göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Bu bakış açısıyla, çalışmada modern cazın ana unsurlarından biri olan blok armonizasyon konusu anlatılırken konu olabildiğince farklı boyutlarıyla ele alınarak kurgulanmıştır.

1.1. Problem Durumu

Bu tezin problem cümlesi; “Temel caz akorlarından başlayıp, blok armonizasyon tekniğine kadar olan “caz teorisini” sistematikleştiren ne şekilde işlemektedir?”

1.1.1. Alt Problemler

- Caz müziğinin doğuşu ve gelişimi nasıl olmuştur?
- Caz müziği teorisindeki temel akor kullanımı ve akor-dizi ilişkisi nasıldır?
- Modern blok armonizasyon tekniği ve kullanımı ne şekilde kurgulanmıştır?

1.2. Amaç ve Önem

Tezin amacı; caz teorisinin anlatım sistemini temelden başlayıp bir bütün halinde 20. yüzyılın en önemli tekniklerinden biri olan “blok armonizasyon” a kadar olan analiz etmektir. Bu anlatımın sebep-sonuç ilişkisi esas alınarak, sade bir dil gözetilerek, hem

tarihsel olay örgüsünü ele alıp, hem de eser örnekleriyle teorinin pratikteki karşılığının gösterilmesidir.

Çalışmanın önemi ise bu konu ile ilgili sistematik ve bütüncül bir bakış açısıyla yazılmış Türkçe bir kaynağın bulunmaması, dolayısıyla kolay anlaşılır ve uygulamaya yönelik, bir sistem analizi-önerisi temelinde ilerleyen bu çalışmanın alana katkı sağlama hedefini içermesidir.

1.3. Sayıtlar

Bu araştırmada;

- Kullanılan yöntemin araştırmanın amacına ve problem durumunun çözümüne uygun olduğu,
- Araştırma için kullanılan kaynakların geçerli ve güvenilir olduğu,
- Örneklemin araştırma kapsamını temsil ettiği kabul edilmiştir.

1.4. Sınırlılıklar

Bu çalışma,

- Temel caz müziği teori ve armonisi,
- Blok armonizasyon tekniği,
- Blok armonizasyon tekniğinin gösterimi için kullanılan eserlerle sınırlıdır.

1.5. Tanımlar

Chord: Akor

Voicing: Akorun hangi pozisyonda seslendirileceği anlamına gelir. “voice” kökünden gelmesinin sebebi en üst partiyi işaret etmesidir.

3/7 Voicing: Akor pozisyonları ve geçişlerinde 3.derece ve 7.derece üzerine kurulu bir “voicing” tekniğidir.

Polychord: Birden fazla akoru bünyesinde barındıran yapıya verilen addır.

Polychord Voicing: Yüksek tansiyon (gerilim) elde etmek amacıyla, aynı anda iki akorlu bir yapı kurmaya olanak veren “voicing” tekniğidir.

Drop Voicing: Orta partiler ile bas partisini belirleyen “voicing” tekniğidir.

Slash Chord Voicing: Herhangi bir akora, başka bir bas partisini atanmasını sağlayan “voicing” tekniğidir.

Chord Progression: Akor yürüyüşü.

Vekil Akor: Yazılan orijinal akorun yerine geçebilecek akor.

Geçiş Akoru: İki ayrı yapı arasındaki bağlantı akoru.

Kadans: Avrupa müzik teorisinde, armoninin çözünürlük duygusu yarattığı bir cümlelerin sonudur. Armonik kadans, bir cümleyi, tamamlayan farklı etkiler yaratmak amacıyla kullanılan iki veya daha fazla akorun ilerlemesidir.

Mod: Belirli ses aralıklarıyla kurulan diyatonik dizilerdir.

Root: Kök ses demektir.

Tansiyon: Gerginlik demektir.

Block Chord: Belirli pozisyonlar ile daraltılmış akor.

Tritone Substitution: dominant akoru yerine kullanılan/vekil bII9 akorudur.

1.6. İlgili Araştırmalar

Bu bölümde tez ile doğrudan-dolaylı ilişkili olduğu görülen bazı araştırmalara yer verilmiştir.

1.6.1. Cazda Akor Yürüyüşleri Tarihi (Küçükarslan 2013)

Küçükarslan çalışmasında; caz akor kalıplarının ve kullanım şekillerinin erken dönem caz döneminden başlayarak günümüze kadar geçirdiği değişimi ele almıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde caz tarihini genel hatlarıyla ele alınmış, üçüncü bölümde “caz armonisi” başlığı altında caz akorlarının kurgulanma biçimlerinin temel hatlarına değinilmiş ve dördüncü bölümde caz akorlarının kullanımlarının dönemlere göre farklılıklarını gösterilmiştir. Çalışmada ayrıca, her dönemin öne çıkan müzisyenleri ve eserleri incelenmiştir.

1.6.2. Bill Evans Doğaçlamalarında Melodik ve Armonik Yapı (Badoğlu 2020)

Badoğlu, çalışmasında çağdaş caz müziğinin temel yapı taşlarını oluşturan, aynı zamanda 20.yy besteci ve piyanistlerinden olan Bill Evans doğaçlamalarını, sanatçının dönemselsel gelişim perspektifinden teorik olarak ele almıştır. Örneklemini ise Bill Evans'ın; “Solo Sessions vol-1/2” albümündeki All the things you are, “Alone” albümündeki Here's that rainy day ve “Alone Again” albümündeki The Touch of Your Lips eserinin doğaçlamaları oluşturmaktadır. Bu bağlamda Evans'ın farklı dönemleri analiz edilmiş ve bir anlamda 20.yy caz müziğine ilişkin teorik çıkarımlar yapılmıştır.



2. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın temel başlıklarından olan araştırma modeli ile evren ve örneklem; verilerin toplanması, çözümlenmesi ve yorumlanması başlıklarına yer verilmiştir. Verilerin toplanması, çözümlenmesi ve yorumlanması kısmında tezin başlığında yer alan yöntemin uygulanma süreci izah edilmiştir.

2.1. Araştırma Modeli

Araştırma betimsel niteliktedir. Betimsel araştırmalar mevcut olayların daha önceki olay ve koşullarla ilişkilerini dikkate alarak, durumlar arasındaki etkileşimi açıklamaya çalışan, olayların, objelerin, varlıkların, kurumların, grupların ve çeşitli alanların ne olduğunu betimleyen araştırmalardır. (Kaptan, 1995)

Kaynak tarama sonrasında yapılan eser analizleri ile caz müziği teorisi, eser örnekleriyle aktarılmış ve 20 yüzyılın önemli tekniklerinden biri olan blok armonizasyona kadar olan kısım araştırılmıştır.

2.2. Evren ve Örneklem

Araştırmada evren, caz müziği teorisi ve armonisi, örneklem ise blok armonizasyon tekniğidir.

2.3. Verilerin Toplanması, Çözümlenmesi ve Yorumlanması

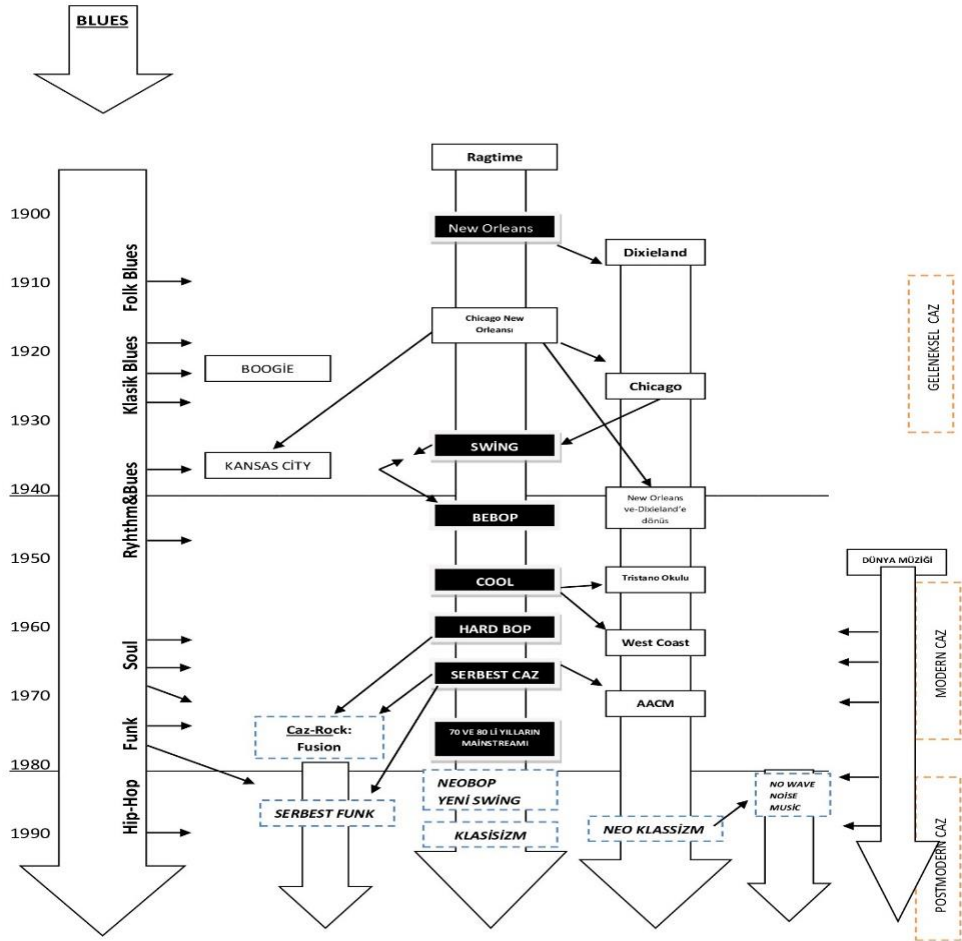
Konunun teknik kısımlarını belirgenleştirmek için, önce caz müziğinin doğuşu ve gelişim süreci anlatılmıştır. Sonrasında temel caz teorisi ve armonisinden bahsedilmiş ve blok armonizasyon tekniğine uzanan süreç somutlaştırılmıştır. Bu veriler ışığında seçilen eserler blok armonizasyon tekniği ile yeniden kurgulanmıştır.



3. BULGULAR VE YORUM

Cazın tarihsel süreci hemen tüm müzik türlerinde olduğu gibi cazın da sistematik teori kurgusu tarihsel süreç içerisinde oluşmuş ve gelişim göstermiştir. Bu bilgi ışığında, tezin ana konusu olan “blok armonizasyonun” teknik özelliklerini olabildiğince açık ve anlaşılabilir biçimde ortaya koyabilmek amacıyla, teorik gelişim neden-sonuç ilişkilerini içerir biçimde tarihsel süreçle birlikte ele alınmıştır. Berendt’in “Caz Tarihi” adlı kitabında bu tarihsel süreci üç ana başlıkta incelemek mümkündür:

1. Geleneksel caz,
2. Modern caz,
3. Postmodern caz (Berendt, 2010).



Şekil 3.1 Cazın evrimi (Berendt, 2010, s. 84)

3.1. Geleneksel Caz

Geleneksel cazın başlangıcını 18. yüzyılın ilk yılları ile ilişkilendirmek mümkündür. “Erken Dönem Caz” olarak niteleyebileceğimiz bu süreç, New Orleans’ın henüz Fransa hâkimiyeti altındaki dönemine tekabül etmektedir. Badoğlu’nun bu dönem ile ilgili tespiti, giriş cümlesindeki tarihi eşleşmeyi desteklemektedir.

New Orleans stiline veya döneminin kabul edilmesinin nedeni, Ragtime’in doğaçlama temeline dayanan caz yerine daha çok 16 ölçülü kalıplarla yazılıp, genellikle ABACD formlarıyla klasik müzik formuna daha yakın olmasıdır. Ancak hem belli bir ritmik yapısı hem de kendinden sonraki müzisyenlerin bunları icra etmesi ve eserlerinde tema olarak kullanması Ragtime’i cazın bir parçası haline getirmektedir. 19. yüzyılın sonlarına doğru Ragtime’i belli bir besteye dayanan yorumundan koparıp armonik ve melodik malzemeyi daha özgürce kullanan Jell Roll Morton New Orleans geleneğini başlatmış ve doğaçlama yapan ilk tanınmış caz piyanisti olarak tarihe geçmiştir. (Badoğlu, 2020, s.3)

Bu dönemin armonik yapısı incelendiğinde, genellikle dominant-tonik (V-I) ilişkisine dayalı bir kadans yapısının öne çıktığı görülür. Kadansların genel görünümü mod farketmeksizin IV-V-I veya daha sonradan kurallaşacak olan karakteristik yapı II-V-I şeklinde şekillenmiştir. Louis Armstrong genç dönem performansları buna örnek gösterilebilir.

Aktaran: Küçükarslan, Gridley dönemin çığır açan müzisyeni ünlü trompetçi Louis Armstrong’dan bahsederken melodileri yeniden yorumlamadaki ustalığıyla birlikte kendine özgü melodi benzeri doğaçlamalarla çeşitlemenin ötesine geçtiğini ve bunu yaparken şarkının akor yürüyüşüne uygun olarak doğaçladığını, bu yaklaşımın sonraki dönem doğaçlama anlayışına büyük oranda etki ettiğini belirtir. Dönemin önemli bestecilerinden Bix Beiderbecke’in doğaçlamalarında ise alışılmışın dışında notalar üzerinde durduğunu, akor yürüyüşü içindeki geçiş akorlarının hemen hemen tamamındaki mod dışı notaları vurguladığını ifade etmektedir. (Küçükarslan, 2013, s. 94)

New Orleans stili; doğaçlamayı cazın merkezine alan ve şekillenmenin bu ekseninde oluşmasını sağlayan yönüyle cazın ilk stili olarak kabul edilmektedir.

Caz tarihinin bu aşamasında iki önemli unsur cereyan etmektedir. Bunlardan ilki: Birinci Dünya savaşı sırasında, savaşın sebep olduğu maddi zorluklar yüzünden Chicago’ya yapılan müzisyen göçü. İkincisi ise: hem New Orleans’da kalan, Hem de Chicago’ya göç etmiş müzisyenlerin Kansas City’ye göç etmeleri olmuştur. Bu ikinci büyük göç olarak bilinen olay 1930’lu yılların başında yaşanmıştır. Bu olay sonrası caz müziği ticari anlamda zirveyi yaşadığı dönem olarak bilinmektedir. Modern cazın temelini oluşturan bu ikinci göçten sonra doğan stil, Swing adıyla da nitelendirilmektedir (Berendt, 2010).

Küçükarslan, bu dönemde dikkat çeken müzikal gelişimi iki önemli isim üzerinden açıklar: Bunlardan ilki, piyanist ve besteci Duke Ellington’ın kendi düzenleme ve bestelerinde sıkça görülen genişletilmiş tansiyonlu akorlardır. İkincisi ise piyanist Art Tatum’ın popüler şarkıların akor yürüyüşlerine yeni akorlar eklemesi ve doğaçlama kısımlarında sık kullandığı modülasyonların dönem içinde özgün bir yer edinmesidir. Swing stiline bu etkisi “Modern Caz”ın temelini oluşturmaktadır (Küçükarslan, 2013).

3.2. Modern Caz

Modern Caz, 20. yüzyıl ile tarihlenmektedir. Dönemin en baskın stili olan Bebop 40'lı yıllarda kendini göstermeye başlamıştır. Bebop stilinin diğerlerinden temel farkı Swing'den daha hızlı bir ritmik yapıya ve görece daha karmaşık bir melodik yapıya sahip olmasıdır. Bu stilin bir diğer farkı ise akor yürüyüşüne yeni akorlar eklenme-çıkarma yoluyla yeniden armonizasyonun söz konusu olmasıdır.

Bu dönemde Charlie Parker ve Dizzy Gillespie'nin, doğaçlamalarındaki cümle anlayışı ve bestelerindeki akor yürüyüşleriyle Bebop stilinin en önemli temsilcileri olarak ön plana çıktığı görülmektedir.

Bebop türünün teorik yapısını Küçükarslan şu şekilde özetler:

"Standart şarkılarla Bebop dönemi müziğinin akor yürüyüşleri tonal anlayış açısından birbirine yakındır. Geçiş akorlarının eklenmesiyle nispeten karmaşıklaşan akor yürüyüşü tonal armoninin dışında değildir. Bebop ve standart şarkıların büyük bir bölümünün akor yürüyüşleri farklı tonlar üzerinde II-7 - V7 - IΔ7 ve IIø7 - V7(alt) - I- biçiminde analiz edilebilmektedir" (Küçükarslan, 2013, s. 105)

1940'ların sonlarında Bebop'un ritmik ve karmaşık yapısının yerine görece daha yumuşak ve sade olan "Cool ve Hard bop" stili öne çıkmaya başlamıştır. Bu stilin öncüsü olarak dönemin en önemli besteci ve enstrümanistlerinden olan Miles Davis gösterilebilir. Çünkü ilk olarak bu stil kendini Miles Davis'in "hot seven" ve "hot five" albümlerinde göstermiştir (Berendt, 2010)

Modal caz ayrıca klasik bakış açısının koruduğu doğar majör, minör, armonik ve melodik minör ile sınırlı modları, dorian, phirigian, mixolydian, lydian gibi modlarla genişletmiştir. Bu genişleme farklı modal yapıda müzik kültürleri ile entegrasyonu kolaylaştırmıştır.

1950'li yıllarda artık tonal ve modal anlayışın sınırları düşünölmeye başlanmıştır. Zira zaman anlayışı, aksan anlayışı simetrik olmanın dışına çıkmış, atonal yapılar kendini göstermeye başlamıştır. Free caz ve avangard terimleri geleneksel formların, armoninin, melodinin ve ritmin önemli ölçüde genişletildiği veya hatta terk edildiği gibi yaklaşımları tanımlamak için sıklıkla kullanılmıştır. O. Coleman, D. Cherry gibi isimler bu stilin önemli temsilcilerindendir.

Bu aykırı yapıların temelinde dünyayı tanımak ve farklı müzikal yapılar arasındaki iletişimi güçlendirme fikri olduğu düşünölebilir. Cazın uluslararası bir hal almasının, farklı kültürlerden insanlara hitap etmeye başlamasının sebebi de bu nispete düşünölebilir. Hint, Arap ve Afrika müzik kültürlerinin de caz müzisyenleri tarafından tanınip keşfedilmesi haliyle tonal ve modal algının dışına çıkmayı gerektirmiştir. Örnek

olarak Miles Davis'in kariyerinin sonlarına doğru bu tür performans ve denemelerini görmek mümkündür.

1970'lerde Rock müziğin dünya çapında popülerleşmesi ve ticari olarak başarılar kazanması sonucunda, Rock tınılarını caz ile birleştirerek "serbest caz" adı verilen bir dönem görülür. Ancak daha sonra bir geriye dönüş akımı başlamıştır. Bu durum farklı sound'lar içerisinde gözükse de, cümle yapısı veya melodik yapı olarak Swing ve daha çok "Bebop" korunmuştur (Berendt, 2010). İki müzik türünün sentezi niteliğindeki bu yeni türle ilgili Küçükarslan'ın saptamaları şu şekildedir:

"Caz- Rock stiline akor yürüyüşleri büyük oranda modal cazın akor yürüyüşlerini takip etmektedir. caz-Rock fusion'da akor yürüyüşlerinin, modal cazdakine benzer biçimde sade ve armonik ritmin yavaş olduğunu belirtmektedir. 1950'lerin ve 1960'ların caz stillerinin çoğunda önemli bir figür olarak yer alan Miles Davis'in 1970 sonrası caz-Rock çalışmalarındaki akor yürüyüşleri, tekrarlı birkaç akordan oluşmaktadır. Hard bop stilinde karmaşık akor yürüyüşleri büyük oranda önemliyken, caz rock'da bas figürlerine önem verilmiş ve akor yürüyüşleri geriplanda tutulmuştur" (Küçükarslan, 2013, s. 105).

3.3. Postmodern Caz

20.yüzyılın sonlarından (80'lerden itibaren) günümüze kadar olan dönem belirli bir stil ile keskin çizgiler halinde ayrılmamaktadır. Ancak bazı kaynaklarda "Neo Klasisizm, noise music vb." olarak bazı isimlendirmeler görmek mümkündür.

Genel olarak Postmodern dönem olarak ele alınan bu dönemde, funk, fusion, rock, etnik ve atonal müzik stilleri serbest cazın birer ögesi haline gelmiştir. Keskin sınırlar ortadan kalkmıştır. Badoğlu'nun post modern caz türü ile ilgili saptamaları şu şekildedir:

Postmodern cazın en dikkat çekici özelliğinin, doğaçlamaların hiçbir stile bağlı olmadan seslendirilmesi olmuştur. Bu da kendi başına bir stil haline gelmiştir. Caz müzisyenleri zenginliğinin ve çeşitliliğinin farkında olarak bunun bir stilden çok farklı bir icra tarzı olduğunu öngörmüş ve caz postmodern bir hala gelmiştir. 80'li yıllardan günümüze Postmodern cazının temelini tüm müzik türlerinin ve stillerinin eşitliğine dayanmaktadır. Postmodern cazın en belirgin özellikleri kısaca 2 madde halinde toplanabilir;

1. Postmodern cazın öncesinde var olan her şey caz müzisyenleri tarafından kullanılabilir hale gelmiş ve geleneksel caz ile bağlarını koparmamıştır.
2. Postmodern caz farklı türlere ve kültürlere ait öğelerinden bir birlik yaratmış ve zıtlıkları bir bütün içinde ele alarak birleştirmeyi başarmıştır. Bununla birlikte postmodern cazın temel ilkelerinden olan "uyumsuzluğun uyumu" ilkesi benimsenmiştir (Badoğlu, 2020, s. 8).

Bu tez de temel olarak üç ana başlıkta incelenen caz tarihi, "Küçükarslan" tarafından daha spesifik olarak aşağıda gösterilen şekilde çizelgeleştirilmiştir.

Çizelge 3.1 Cazın dönemlere ayrılması (Küçükarslan, 2013 s. 126).

CAZ STİLİ	ÖNEMLİ MÜZİSYENLER	TARİH ARALIĞI	AKOR YÜRÜYÜŞLERİ
Erken Dönem	Jelly Roll Morton, Louis Armstrong, Bix Beiderbecke, Bessie Smith, Joe Oliver	1920-1930'ların ortaları	Popüler şarkıların geleneksel armoni prensiplerine dayalı,tonal anlayışa sahip triadlardan oluşan sade yapıda
Swing	Duke Ellington,Art Tatum,Count Basie,Lester Young,Benny Goodman,Gene Krupa,Lionel Hampton	1930'ların başları 1940'ların sonları	Popüler şarkıların geleneksel armoni prensiplerine dayalı,tonal anlayışa sahip genişletilmiş akorlardan oluşan sade yapıda
Bebop	Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Theolonious Monk, John Lewis,Kenny Clarke,Bud Powell, Fats Waller,Charles Mingus,Max Roach	1940'ların başı 1950'lerin başı	Popüler şarkıların akor yürüyüşlerinin geliştirilmesi ile oluşan kompleks yapıda,tonal anlayışa sahip mod dışı seslerle genişletilmiş akorlara dayalı
Cool Caz-West Coast	Lennie Tristano,Lee Konitz,Stan Kenton,Chet Baker,Dave Brubeck,Miles Davis,Gerry Mulligan,Shorty	1950'ler	Popüler şarkıların akor yürüyüşlerinin geliştirilmesine ve bestelemeye dayalı,kompleks yapıda,tonal anlayışa sahip
Hard Bop	Horace Silver,Art Blakey,Sonny Rollins,John Mehegan,Bobby Timmons,Miles Davis,Charles Mingus	1950'ler -1960'lar	Popüler şarkıların akor yürüyüşlerinin geliştirilmesine ve bestelemeye dayalı,sade ve/veya kompleks yapıda tonal anlayışa sahip

Çizelge 3.2 Cazın dönemlere ayrılması (Küçükarslan, 2013 s. 127).

CAZ STİLİ	ÖNEMLİ MÜZİSYENLER	TARİH ARALIĞI	AKOR YÜRÜYÜŞLERİ
Modal Caz	Miles Davis, Connonball, Adderley, Herbie Hancock, John Coltrane	1950lerin sonu 1960'ların sonu	Modlara Dayalı doğaçlamayı destekleyen orijinal akor yürüyüşleri, fonksiyonel Armoniden uzak, sade, düşük armonik ritimli
Avantgard ve Serbest Caz	Ornette Coleman, Cecil Taylor, John Coltrane, Don Cherry, McCoy Tyner, Elvin Jones, Bill Evans, Chick Corea, Wynton Kelly, Sun Ra, Roscoe Mitchell	1960'lar - 1970'ler	Doğaçlama anlayışına dayalı önceden belirlenmeyen tonal anlayıştan uzak, atmosfer yaratmak amacıyla kullanım
Caz-Rock Fusion	Lorry Coryell, Gary Burton, John McLaughlin, Billy Cobham, Jan Hammer, Joe Zawinul, Wayne Shorter, Miroslav Vitous, Jaco Pastorius	1970'ler – 1980'ler	Blues şarkılarının akor yürüyüşleri modlara dayalı akor yürüyüşleri sade, düşük armonik ritimli, tekrarlı birkaç akordan oluşan
Yakın Dönem	Jon Faddis, Wynton Marsalis, Tony Williams, Brian Setzer, John Zorn, Paul Desmond, Eliane Elias, Maria Schneider, Ingrid Jansen	1980'ler - 2000'ler	Swing Stilinden serbest caza kadar olan tüm stillerde akor yürüyüşleri

3.4. Akorlar

Akorlar en az üç farklı sesin bir araya gelmesiyle oluşan yapılardır. Bu yapıların bir araya gelme şekilleri ve pozisyonları, akorun kullanılacağı kısmın nasıl bir armonik yapıdan geldiği ve nasıl bir armonik yapıya gideceğine göre çeşitlilik gösterir. Caz müziğinde ise akorlar en az dört ses olarak kurgulanırlar. Üç sesli, “5 li” akorlar bu müzik için tercih edilmemiştir.

Caz müziğinin yapısı gereği buradaki akor kurulumları ve hareketleri sadece tonal müzik sınırları içerisinde gerçekleşmez. Zira caz, içinde tonal yapıdan çok daha fazla modal yapılar bulundurmaktadır. Küçükarslan caz müziğinin fonksiyonel tonalite-modalite eksenindeki armonik yapısı ile ilgili olarak şu tespitlerde bulunur:

Armoninin yerel Afrika müziğinde var olduğunu ancak caz akor yürüyüşlerinin yerel Afrika müziğinden değil, Avrupa Müziğinden alındığını belirtmektedir. Bu bağlamda caz tarihinin çok uzun bir dönemini içine alan müzik anlayışındaki armonik yapı, Batı müziğine on altıncı yüzyıldan yirminci yüzyıla kadar yaklaşık beş yüz yıl hâkim olan ve temelde gerilim ve çözülme ilkesine dayanan fonksiyonel tonaliteye ve modaliteye bağlı olarak gelişen fonksiyonel armoni prensiplerine dayanmaktadır. (Küçükarslan, 2013,s. 51)

3.4.1. Temel Akorlar Ve Şifrelenmesi

3.4.1.1. 6'lı Akorlar

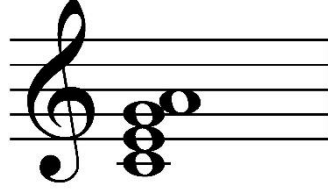
Kök (Root) ses üzerine majör altılı (M6) veya minör altılı (m6) olmak üzere iki farklı şekilde kurulan akorlardır. Aynı zamanda bu akorlar caz armonisinin en temel yapı taşını oluşturmaktadır. Bundan sonra anlatılacak olan akorlardaki aralıklar giderek büyüyecektir.

Majör 6' lı Akor

Majör Altılı (Majör Sixth)

Gösterim: M6, Maj6

Örnek: C6



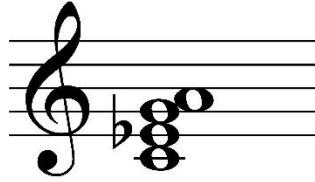
Şekil 3.2 Maj6 akorunun kurulumu ve gösterim şekli

Minör 6' lı Akor

Minör Altılı (Minor Sixth)

Gösterim: m6, min6, -(add6)

Örnek: C-6



Şekil 3.3 min6 akorunun kurulumu ve gösterim şekli

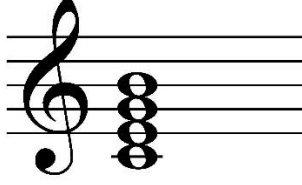
3.4.1.2. 7'li Akorlar

Kök (Root) ses üzerine 4., 5. ve 7. derecelerin aralıklarının değişmesiyle 11 farklı şekilde meydana gelmektedir.

Majör Yedili (Major Seventh)

Gösterim: $\Delta 7$, M7, maj7

Örnek: C $\Delta 7$

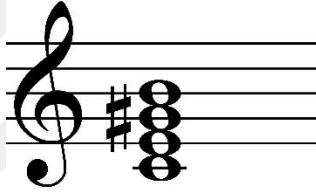


Şekil 3.4 Maj7 akorunun kurulumu ve gösterim şekli

Artırılmış Majör Yedili (Augmented Seventh)

Gösterim: $\Delta 7+5$, $\Delta 7(\#5)$, M7+5, M7#5, maj7+5, maj7#5

Örnek: C $\Delta 7+5$

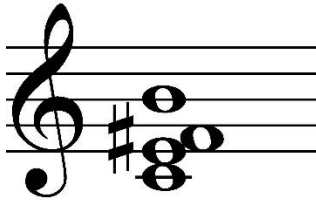


Şekil 3.5 M7+5 akorunun kurulumu ve gösterim şekli

Majör Yedili Artı Dört (Major Seventh Plus Four)

Gösterim: $\Delta 7\#4$, $\Delta 7(\#4)$, $\Delta 7+11$, M7+4, M7#4, maj7+4, maj7#4, maj7+11

Örnek: C $\Delta 7\#4$

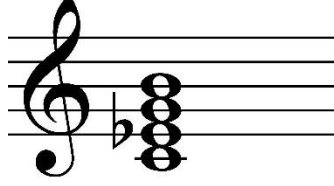


Şekil 3.6 M7#4 akorunun kurulumu ve gösterim şekli

Minör-Majör Yedili (Minor-Major Seventh)

Gösterim: $-(\Delta 7)$, $m\#7$, $mM7$, $\text{min}(+7)$, $\text{min}(M7)$

Örnek: C- $(\Delta 7)$

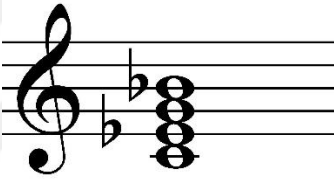


Şekil 3.7 $-(\Delta 7)$ akorunun kurulumu ve gösterim şekli

Minör Yedili (Minor Seventh)

Gösterim: -7 , $m7$, $\text{min}7$

Örnek: C-7

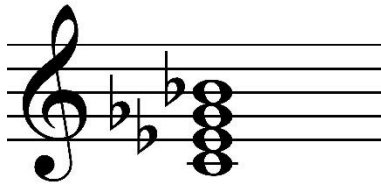


Şekil 3.8 -7 akorunun kurulumu ve gösterim şekli

Yarı Eksiltilmiş Yedili (Half-Diminished Seventh)

Gösterim: $\emptyset 7$, $-7(b5)$, $-7b5$, $m7b5$, $-7(-5)$, $m7(-5)$, $\text{min}7(-5)$

Örnek: C $\emptyset 7$

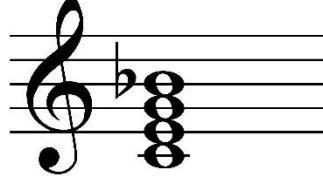


Şekil 3.9 $\emptyset 7$ akorunun kurulumu ve gösterim şekli

Dominant Yedili (Dominant Seventh)

Gösterim: 7, X

Örnek: C7

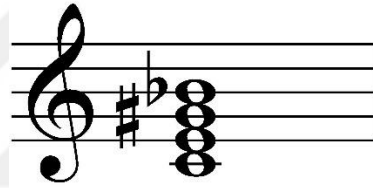


Şekil 3.10 Dominant 7 akorunun kurulumu ve gösterim şekli

Artık Yedili (Augmented Seventh)

Gösterim: 7#5, 7(#5), 7b13, 7(b13), 7(-13)

Örnek: C7+5

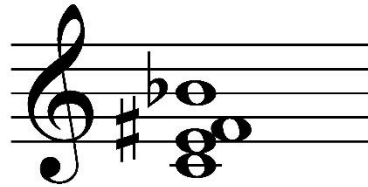


Şekil 3.11 7#5 akorunun kurulumu ve gösterim şekli

Dominant Yedili Artı Dört (Dominant Seventh Plus Four)

Gösterim: 7#4, 7(#4), 7+11, 7#11, 7b5, 7(b5), 7(-5)

Örnek: C7+4

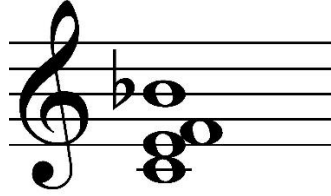


Şekil 3.12 7#4 akorunun kurulumu ve gösterim şekli

Dominant Yedili Sus Dört (Dominant Seventh Sus Four)

Gösterim: 7sus4, Sus4

Örnek: C7sus4

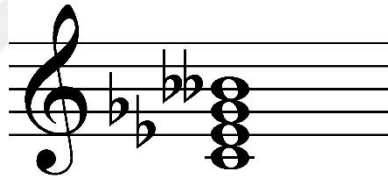


Şekil 3.13 7sus4 akorunun kurulumu ve gösterim şekli

Eksik Yedili (Diminished Seventh)

Gösterim: dim7, d7

Örnek: C^o7



Şekil 3.14 Dim7 akorunun kurulumu ve gösterim şekli

3.4.2. Tansiyonlar ve Genişletilmiş Akorlar

Tonal müziğin kuramsal yapısının netleştiği ve oluşturulduğu, klasik ve romantik dönemler boyunca 7.derece tansiyon olarak kabul edilir. Ancak romantik dönemin ortalarından sonra Avrupa müziğinde 9.derece de tansiyon olarak daha sık kullanılmaya başlanır. Ancak caz müziğinde tansiyon kavramı günümüzdeki anlayışla 9.dereceden başlamaktadır.

Özellikle 1940'lı yıllardan sonra Herbie Hancock, Bill Evans, Chick Corea gibi önemli besteci ve performans sanatçısı da çokça 9, b9, #9, 11, #11, 13, b13, #13 gibi tansiyonları birçok "polychord (çoklu akor)" veya "blockchord (dar akor)" sistemde kullanmışlardır. Bu sebeptendir ki, altılı ve yedili akorlar günümüz caz terminolojisinde tansiyon olarak dahi kabul edilmezler.

Genişletimiş akor kavramı ise; akorun yedilisinin üzerinde bir tansiyonun eklenmesiyle meydana gelen akorlardır. Bazı armonik yapılarda 5. veya 7. hatta, bazı durumlarda kök sesin bile atıldığı görölmüştür. “Akor yürüyüşü (chord progression)” bölümünde ve blok armoni bölümünde bu konuya tekrar değinilecektir.

Caz müziğinde akorların tansiyonu yazılırken ve söylenirken de yukarıda bahsedilen prensip geçerlidir. Yani eğer bir akor 9’lu ise doğal olarak yedilidir. Veya akor 11’li ise doğal olarak 9. Dereceyi içinde barındırır. Ancak bu durumdan kurtulmak için İngilizce “eklemek” anlamına gelen “add” eki kullanılmıştır. Yani eğer bir akor “add 11” ise içinde ne 7’lisini, ne de 9’lusunu barındırır.

Yapının anlaşılabilmesi için herhangi bir ses atılmadan kök pozisyonda örneklendirilecektir. Elbette bu teorik bir yaklaşımdır, genellikle hiçbir akor bu kadar çok sesi aynı anda barındırmaz. Sadece anlaşılabilmesi için böyle örneklenmiştir.

Genişletilmiş dominant akorlar:

a.ř.g
(C7(+11))
Cmaj7(#11)

C9 C7(13) C9(#11) C9(13)

C7 (13) (#11) C13(#11) C11 C13 C7(b9) a.ř.g c7(-9)

C7#9(#11) C7#9(13) C13(b9)(#11) C7(#9) C7#9(#11)

C7#9(13) C13(#9)(#11) C9(-5) C7#9(13) C9-13(b5)

C7#9(-5) C7 (13) (b9) (b5) C7(#9) C7 C9(#5) (a.ř.g C_9)

C7(#11) (#5) C9(#5) (#11) C7#9(#5) C7#9(#11) (#5) C7#9(#5)

C7#9(#5)(#11) C9sus C7(b13)sus

C13sus C7(b9)sus C7(b9)sus13 (daha yaygın kullanımı) Gø9/C

şekil 3.15 Dominant akorların kurulumu ve gøsterim şekilleri (Badoğlu, 2020 s. 33)

Genişletilmiş maj7 akorlar:

The image displays a series of musical staves in 4/4 time, each showing a different extended major 7th chord in C major. The chords are represented by their constituent notes on a treble clef staff and labeled with chord symbols above them. The chords and their notes are:

- Staff 1: CΔ9 (C, E, G, B, D, F, A) with sub-labels 'a.ř.g' and 've ve' above it; CΔ7 (#11) (C, E, G, B, D, F#); CΔ7(13) (C, E, G, B, D, F, A, C); CΔ9(#11) (C, E, G, B, D, F, A, C#).
- Staff 2: CΔ9(13) (C, E, G, B, D, F, A, C); CΔ7(13/#11) (C, E, G, B, D, F, A, C, F#); CΔ13(#11) (C, E, G, B, D, F, A, C, F#, A#); CΔ9(b5) (C, E, G, B, D, F, A, Bb).
- Staff 3: CΔ7(13b5) (C, E, G, B, D, F, A, Bb); CΔ9(13b5) (C, E, G, B, D, F, A, C, Bb); CΔ7(#9,5) (C, E, G, B, D, F, A, Bb, A#); CΔ7¹³_{#9,5} (C, E, G, B, D, F, A, Bb, A#).
- Staff 4: CΔ9(#5) (C, E, G, B, D, F#, A) with sub-labels 'a.ř.g' and '(C+A9)'; CΔ7^(#11)_{#5} (C, E, G, B, D, F#, A, Bb); CΔ9^(#11)_{#5} (C, E, G, B, D, F#, A, Bb); CΔ7^(#9)_{#5} (C, E, G, B, D, F#, A, Bb, A#).
- Staff 5: CΔ7^(#11)_{#9,5} (C, E, G, B, D, F#, A, Bb, A#); CΔ9sus (C, E, G, B, D, F, A); CΔ7(13)sus (C, E, G, B, D, F, A, C); CΔ13sus (nadir gösterim) (C, E, G, B, D, F, A, C, F, A); G9/C (yaygın gösterim) (C, E, G, B, D, F, A, Bb).

şekil 3.16 Maj7 akorların kurulumu ve gösterim şekilleri (Badoğlu, 2020 s. 33)

Genişletilmiş minör akorlar:

The image displays a series of musical staves in C minor, illustrating various extended minor chords. The chords are arranged in five rows, each starting with a measure number (1, 5, 9, 13, 18). The chords shown are: Cm9, C7(11), Cm7(13), Cmi11, Cm9(13), Cm7(13)(11), Cm13, Cm7(#11), Cm9(#11), Cmi7(13)(#11), Cm13(#11), Cm9(11), Cm7(13)(#11), Cm13(11), Cm9(11), Cm7(13)(11), Cm11, Cm9(13), Cm7(13)(11), Cm13, Cm7(#11), Cm9(#11), Cm7, Cm13(#11), Cm7, Cm13(#11), Cm7, Cm13(#11), Cm7, Cm13(#11). Annotations include "(aynı zamanda polybord olarak gösterilebilir)" and "B mi7 C mi".

şekil 3.17 Minör akorların kurulumu ve gösterim şekilleri (Badoğlu, 2020 s. 34)

Genişletilmiş diminished (eksiltilmiş) akorlar:

C°7(add9) C°7(add11) C°7(add♭13) C°7(11/9)

C°7(♭13/9) C°7(♭13/11) C°7(♭13/11/9) C°7(addΔ7)

Cø9 Cø7(11) Cø7(13) Cø11

Cø9(13) Cø7(13/11) Cø13 Cø7(♭13)

Cø9(♭13) Cø7(♭13) Cø11(♭13) C°Δ9

C°Δ7(11) C°Δ7(♭13) C°Δ11

C°Δ9(♭13) C°Δ7(♭13/11) C°Δ11(♭13)

şekil 3.18 Diminished (eksiltilmiş) akorların kurulumu ve gøsterim şekilleri (Badoğlu, 2020 s. 34)

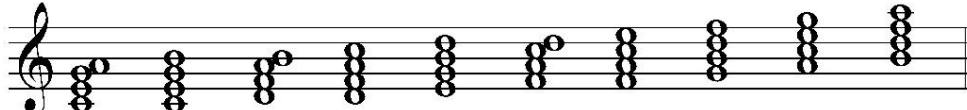
3.5. Caz Müziğinde Akor ve Dizi İlişkisi

Caz müziğinde akor ve dizi ilişkisini iki ana başlıkta incelemek mümkündür. Kurguda, ilk aşamada tonal müzik kuramından bilinen “fonksiyon” kavramı ele alınıp; temel akorların, majör ve minör modlarda hangi dereceler üzerinde oldukları incelenmiştir. İkinci aşamada ise “caz modları” bakımından ele alınıp, cazın en önemli konusu olan “doğaçlama” için sıkça başvurulan; hangi akorlarda, hangi modların kullanılabileceği konusu üzerinden ilerlenmiştir.

Caz müziğinde akor ve dizi ilişkisi temelde tonal ve modal diziler olarak aşağıda iki ana başlıkta ele alınmıştır.

3.5.1. Temel Akorların Majör ve Minör Modlardaki Fonksiyonları


Majör modda:



C6 CMaj7 Dm6 Dm7 Em7 F6 FMaj G7 Am7 Bm7b5
I6 IMaj7 IIIm6 IIIm7 IIIIm7 IV6 IVMaj7 V7 VIIm7 VIIIm7b5

Şekil 3.19 Temel akorların majör moddaki fonksiyonları

Minör modda:



Cm7 Dm7b5 EbMaj7 Fm7 Fm6 Gm6 AbMaj7 Bb7 Bb6
Im7 IIIm7b5 bIIIMaj7 IVm7 IVm6 Vm7 bVIMaj7 bVII7 bVII6

Şekil 3.20 Temel akorların minör moddaki fonksiyonları

Armonik minör:

Cm(Maj7) Dm7b5 EbMaj7#5 Fm7 Fm6 G7 A>Maj7 B°
Im (Maj7) IIIm7b5 III>Maj7#5 IVm7 IvM6 V7 VI>Maj7 VII°

Şekil 3.21 Temel akorların armonik minör moddaki fonksiyonları

Melodik minör:

Cm (Maj7) Cm6 Dm7 E>Maj7#5 F7 G7 Am7b5 Bm7b5
Im (Maj7) Im6 IIIm7 >IIIMaj7#5 Iv7 V7 VIIm7b5 VIIIm7b5

Şekil 3.22 Temel akorların melodik minör moddaki fonksiyonları

Çizelge 3.3 Akorların majör ve minör modlardaki fonksiyonlarının, romen rakamı cinsinden gösterimi (Yavuzoğlu, 2010 s.14)

AKOR İSMİ	MAJÖR MOD	MİNOR MOD		
		DOĞAL MİNÖR	ARMONİK MİNÖR	MELODİK MİNÖR
Majör 6'lı	I,IV	bVII	-	-
Minör 6'lı	II	IV	IV	II
Majör 7'li	I,IV	bIII,bVI	bVI	-
Majör 7#5	-	-	bIII	bIII
Minör 7'li	II,III,VI	I,IV,V	IV	II
Minör(Maj7)	-	-	I	I
Dominant 7'li	V	bVII	V	IV,V
Eksilmiş 7'li	-	-	VII	-
Minör 7b5	VII	II	II	VI,VII

3.5.2. Modların Akorlardaki Kullanımı

Yapılan literatür taramasında, modların akorlardaki kullanım şeklinin caz müziğinde doğaçlama tekniğinin temelini oluşturduğu ve teorik anlatımın da bu kurgu üzerinden ilerlediği görülmektedir. Tüm diğer müzik türlerinde de olduğu gibi, teorik anlatımın sanatsal bir pratiğe dönüşmesi için “estetik” olması gerekmektedir.

Bu konuyu iki örnekle ele almak mümkündür;

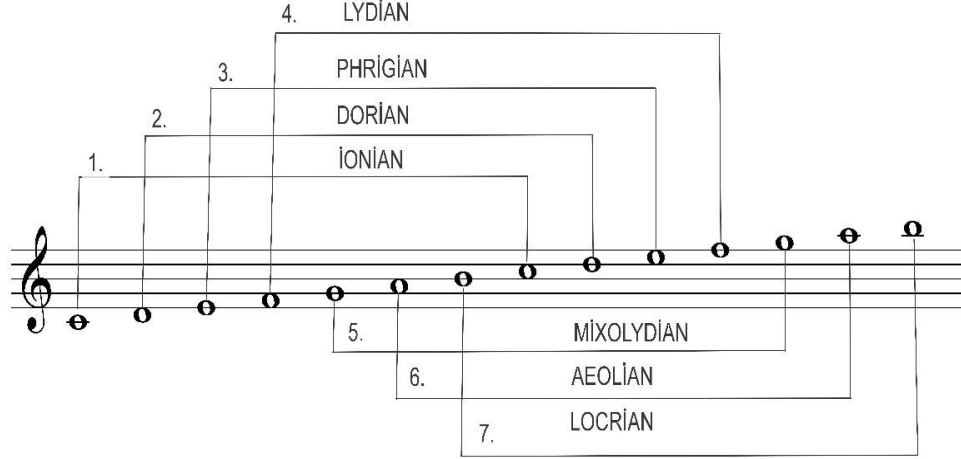
Caz müziğinde doğaçlamalarıyla öncü olmuş “Art Tatum, Bill Evans” gibi isimlerin performansları incelendiğinde, akor ve dizi arasındaki ilişkinin “estetik bir cümle” halinde pratikleştiği görülmüştür. Aşağıda anlatılmış olan kuramın kendi ana disiplininde dahi kullanılabilir olması için bir “patern” (bir fonksiyon için çalınan cümle kalıpları) halini alması gerekir.

Kendi kültürümüzden bir örnek ele alınırsa; Türk müziğinde makamların tanımları dizilerle değil seyirlerle, bir diğer deyişle makamın cümle kullanım karakteriyle yapılır. Aynı dizileri kullanan birçok makam seyir ve durak farkları (cümle yapıları) ile birbirlerinden hemen ayrılırlar. Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi teorik olarak incelendiğinde, makam anlatım şeklinin öncelikli olarak dizilerden aktarılmaya başlandığı görülmüştür. Ancak bir önceki örnekte de görüldüğü gibi bu bakış açısı teorik olarak sistematikleştirme ihtiyacından ileri gelmektedir.

Aşağıda Baker tarafından modlar ile akorların ilişkileri çizelgeleştirilmiştir. Yapılan işitsel ve teorik literatür çalışması sonucu sadeleştirilmiş bir şekilde aktarılan bu konun yalnızca bir analiz olduğu görülebilir. Sanatsal bir ürün halini alması için daha önce aktarılan parametrelerin dikkate alınması gerekmektedir.

Aşağıda anılan modların kurgu biçimini daha açık ifade etmek için Yavuzoğlunun’da kullandığı bir dizi çizelgesi gösterilmiştir. Bu Çizelgede, doğal seslerden kurulu bir dizi üzerinde caz modlarının oluşumu görülebilir. Şekilde görülen tüm modlar farklı seslere aktarılabilir (transpoze) edilebilir.

Çizelge 3.4 Do majör dizisi üzerinde modların gösterimi (Yavuzoğlu, 2020 s. 60)



Aşağıdaki akorlar; majör, minör, diminished (eksiltilmiş), Half diminished (yarı eksiltilmiş), dominant olarak 5 temel kategoride gruplanmıştır.

Çizelge 3.5 Majör ailesi modların akorlardaki kullanımı (Baker, 1979, s. 3)

MAJÖR AİLESİ	
AKOR KURGUSU	DİZİ FORMU
Major-1 3 5 7 9	Major 1 2 3 4 5 6 7 8
Major (#4) 1 3 5 7 9 #11	Lydian 1 2 3 #4 5 6 7 8
Major(#4 #5) 1 3 #5 7 9 #11	Lydian Augmented 1 2 3 #4 # 5 6 7 8
Major(b6 #9) 1 3 5 7 9 11 13	Augmented 1 #2 3 5 b6 7 1
Major 1 3 5 7 9	diminished 1 b2 b3 #4 5 6 b7 8,
Major 1 3 5 7 9	Harmonic Major 1 2 3 4 5 b6 7 8
Major 1 3 5 7 9	Blues 1 b3 #3 4 #4 5 b7 8
Major 1 3 5 7 9	Minor pentatonic 1 b3 4 5 b7 8
Major 1 3 5 7 9	Major pentatonic 1 2 3 5 6 8

Çizelge 3.6 Minör ailesi modların akorlardaki kullanımı (Baker, 1979, s. 3)

MİNÖR AİLESİ	
AKOR KURGUSU	DİZİ FORMU
Minor,tonic(I)function	Dorian 1 2 b3 4 5 6 b7 Natural Minor 1 2 b3 4 5 b6 b7 8 Phrygian 1 b2 b3 4 5 b6 b7 8 Ascending Melodic Minor 1 2 b3 4 5 6 7 8 Harmonic minor 1 2 b3 4 5 b6 7 8 Minor pentatonic 1 b3 4 5 b7 8 Blues 1 b3 b3 4 #4 5 b7 8 Dorian 1 2 b3 4 5 6b7 9
Minor 7th(II) Function	Dorian 1 2 b3 4 5 6 b7 9 Ascending Melodic Minor 1 2 b3 4 5 6 7 8 Harmonic Minor 1 2 b3 4 5 b7 1 Minor pentatonic 1 b3 4 5 b7 8 Blues 1 b3 3 #4 5 7 8 Diminished (start with whole step)1 2 b3 4 #4 #5 6 7 8

Çizelge 3.7 Half-diminished (yarı eksiltilmiş) ve diminished (eksiltilmiş) ailesi modların akorlardaki kullanımı (Baker, 1979, s. 3)

YARI EKSİLTİLMİŞ AKORLAR	
AKOR KURGUSU	DİZİ FORMU
(half-diminished 7th..... (ø7)	Locrian 1 b2 b3 4 b5 b6 b7 8 Locrian #2----1 2 b3 4 b5 b6 b7 8
Veya	
minor 7th (b5) 1b3 b5b7	diminished (start with whole step) 1 2 b3 4 #4 #5 6 7 8 Blues 1 b3 b3 4 #4 5b7 8
EKSİK/EKSİLTİLMİŞ AKORLAR (DIMINISHED)	
AKOR KURGUSU	DİZİ FORMU
Diminished 7 th (o7) 1b3 b5 6	diminished scale (start with whole step) 1 2 b3 4 #4 #5 6 7 8

Çizelge 3.8 Dominant ailesi modların akorlardaki kullanımı (Baker, 1979, s. 3)

DOMİNANT AİLESİ	
AKOR KURGUSU	DİZİ FORMU
Dominant 7th Unaltered 1 3 5 b7 9	Mixolydian 1 2 3 4 5 6 b7 8 Lydian Dominant 1 2 3 #4 5 6 b7 8 Major pentatonic 1 2 3 5 6 8 Minor pentatonic 1 b3 4 5 b7 8 Blues 1 b3 ♯3 4 #4 5 b7 8
Dominant 7th #11 1 3 5 b7 9 #11	Lydian dominant 1 2 3 #4 5 6 b7 8
Dominant 7th b5,#5 or both... 1 3 b5 b7 1 3 # 5 b7 1 3 (b5 #5) b7	whole tone 1 2 3 #4 #5 #6
Dominant 7 th (b9)..... 1 3 5 b7 b9	diminished 1 b2 b3 ♯3 #4 5 6b7 8
Dominant 7th # 9..... 1 3 5 b7 #9	diminished 1 b2 b3 ♯3 #4 #5 #6 8 diminished whole tone 1 b2 b3 ♯3 #4 #5 #6 8 Dorian 1 2 b3 4 5 6 b7 8 Blues 1 b3 ♯3 4 #4 5 b7 8 Minor pentatonic 1 b3 4 5 b7 8
Dominant 7th b9 and #9	diminished 1 b2 b3 ♯3 #4 5 6 b7 8 Diminished whole tone 1b2 b3 ♯3 #4 #5 #6 8 Minor pentatonic 1 b3 4 5 b7 8
Dominant 7th b5 and b9	diminished 1 b2 b3 ♯3 #4 5 6 b7 8 diminished whole tone 1b2 b3 ♯3 #4 #5 #6 8 Minor pentatonic 1 b3 4 5 b7 8 Blues 1 b3 ♯3 4 #4 5 b7 8
Dominant 7th b5 and b9 13 b5 b7 b9 #5 and #9 13 #5 b7 #9 b5 and #9 13 b5b7 #9 #5 and b9 13 #5 b7 b9	diminished scale 1 b2 b3 ♯3 #4 5 6 b7 8 minor pentatonic 1 b3 4 5 b7 8 Blues 1 b3 ♯3 4 #4 5 b7 8 (and combination)

3.6. Voicing

Akorun hangi pozisyonda seslendirileceği anlamına gelir. “voice” kökünden gelmesinin sebebi en üst partiyi işaret etmesidir. Bu konunun açıklanmasından önce caz müziğinde nota yazımı konusundan biraz bahsetmek gerekir.

Caz müziğinde, Klasik Avrupa müziğinde olduğu gibi detaylı ve açık bir yazım stili tercih edilmemiştir. Caz notasyonunda genellikle melodi tıpkı bir tema taslağı gibi mümkün olduğunca sade ve kolay okunur bir şekilde yazılır. Hatta öyle ki senkoplar ve çok keskin farklar hariç detaylı bir yazın görülmez ve eserin formunun gerektirdiği çalım sınırlarına teslim edilir. Herhangi bir melodinin Bebop ve Swing formlarında bütün icra matematiği değişmektedir. Çünkü caz müziğinde formlar “ritim ve aksan” ekseninde şekillenmektedir.

Akorlar için de buna benzer bir durum geçerlidir. Akorlar klasik piyano notasyonunda ki gibi iki anahtar ile açık bir biçimde yazılmaz. Besteci genellikle melodinin üzerine harf notasyonu ile akor şifrelerini yazar ve bu akorların çalıcı tarafından nasıl icra edileceğini belirtmez. Bu durumun hem cazın özgürlükçü ruh hali gereği olarak değerlendirilmesi mümkündür, hem de “voicing” konusunu gündeme getirmiştir. Sadece şifrelenmiş akorların neye göre ve hangi sınırlar dâhilinde icra edilebildiği.

Aşağıdaki şekilde Gm akorunun kronolojik olarak nasıl kullanıldığına dair bir örneği gösterilmiştir.

The image shows a musical score for the Gm chord in C minor, illustrating its evolution through different jazz styles. The score is written in 4/4 time and consists of six measures. The first measure is labeled 'Bebop Öncesi' and shows a G7 chord. The second measure is labeled 'Bebop' and shows a Gm chord. The third measure is labeled 'Bill Evans' and shows a Gm chord with a different voicing. The fourth measure is labeled 'McCoy Tyner' and shows a Gm chord with a different voicing. The fifth measure is labeled 'Herbie Hancock' and shows a Gm chord with a different voicing. The sixth measure is labeled 'Chromatic' and shows a Gm chord with a different voicing. The notes are: G (treble clef), Bb (treble clef), D (treble clef), F (treble clef), G (bass clef), Bb (bass clef), D (bass clef), F (bass clef).

Şekil 3.23 Gm akorunun kronolojik gösterimi (Badoğlu, 2020, s. 39)

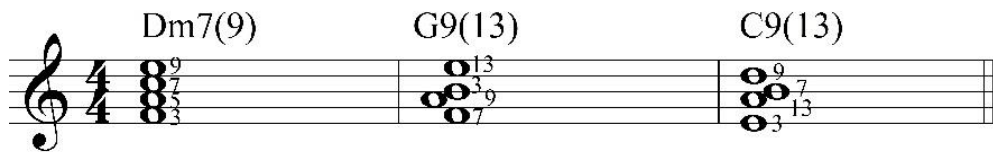
Şekil 23' te görüldüğü gibi tek bir akor farklı dönemler ve farklı kişiler tarafından, farklı tansiyon ve pozisyonlar ile kullanılmış. Aktarılan voicing konusuna ihtiyaç duyulmasının en önemli nedenlerinden biri olarak gösterilebilir. Bu konu en çok kullanılan üç şekli ile alınmıştır: 3/7 voicing, drop voicing ve polychord.

3.6.1. 3/7 Voicing

Bu sistem genellikle piyanistlerin çok sık kullandıkları bir voicing türüdür. Modern caz piyanonun en önemli temsilcilerinden, hatta bu stilin yaratıcılarından sayılan Bill Evans ile beraber tüm dünyanın öğrendiği bir çalım stildir. İsminin 3/7 olarak anılmasının sebebi, tekniğin akorun 3. ve 7. derecelerini esas alarak oluşturulmuş olmasıdır.

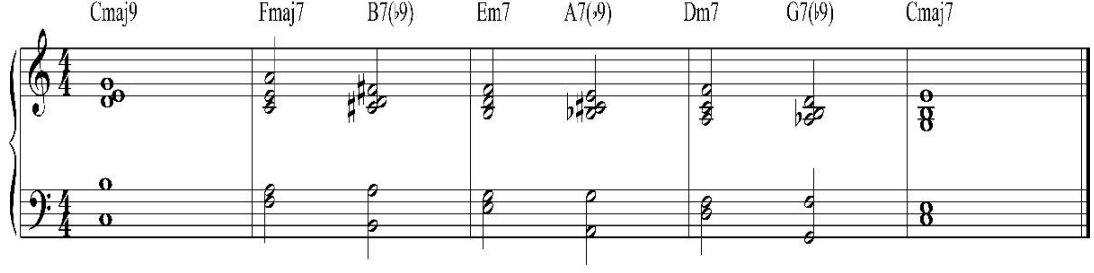
Bu teknik en en yoğun kullanılan tekniklerden biri olmasının sebebi olarak, Bill Evans tarafından ortak kabul gören mükemmel bir estetik yorumlaması ve çok daha akıcı tınlamasıdır. Bu yorumlama biçimi hem Evans'ın yaşadığı dönemde beğeni görmüş hem de teorik olarak bunun gibi birçok çalışmaya zemin hazırlamıştır. Bir diğer sebep ise teknik olarak çalımda pratiklik yaratmasıdır. Örneğin bir piyanistin solo sırasında sadece sol elle aynı voicingi köksüz bir biçimde çalması, hem bir bas çalgının kök sesleri çalıyor olmasını hem de köksüz bir biçimde de en az hareket ile en verimli sonucu alacak bir kurgu yaratmasını sağlar. Böylelikle kök sesi çıkararak akorun tansiyonlarını bünyesinde barındırır.

Aşağıdaki köksüz olan örnekte de görülebileceği gibi, akor değişiminde T4'lü bir aralık olduğundan ve en yakın hareket esas alınacağından, doğal olarak pozisyon değişmiş 3. derece 7 ye, 7. derece 3 e gitmiştir.



Şekil 3.24 Köksüz voicing 3/7 (Badoğlu, 2020)

Eğer piyanist sadece eşlik ediyor ise bu kez sol elde akorun daima 1-7 veya 1-3 pozisyonunda seyrettiği görülür. Kesin bir kural olmamakla beraber genel kullanımda; eğer gidilecek olan akor 4 veya 5'li bir aralık uzakta ise genellikle pozisyon değişikliğine gidilir. Diğer akor geçişlerinde aynı pozisyonun tekrar edildiği görülebilir.



Şekil 3.25 3/7 voicing kök seslerle birlikte kullanımı (Badoğlu, 2020)

Esas olarak, başka birine ya da kendi çalacağı doğaçlamaya eşlik ederken de pozisyon değişimleri büyük ölçüde çalıcının tercihine kalmıştır. Ancak sadık kalınması gereken esas, mümkün olduğu kadar az hareketle çok sonuç almak olacaktır. Bu sebeple 4'lü veya 5'li aralık haricindeki akor geçişlerinde pozisyonun ne olacağını çalıcının teknik kapasitesi belirler.

3.6.2. Polychord Voicing

Polychord iki akorlu yapıdan oluşur. Seçilen akor dizisi üstüne kurulan farklı bir akor; yüksek derecede gerginlik yaratır. Bu akorların karakterini, aynı anda seslendirilecek olan iki akor arasındaki aralık mesafeleri belirler. (Badoğlu, 2020)

Polychord un temel amacı; bünyesinde beşten fazla ses barındıran akorları şifre cinsinden yazma ihtiyacına yanıt vermektir. Doğal olarak bir akor bünyesinde beşten fazla ses barındırıyorsa tansiyonlu yani gerilimli bir akor demektir. Polychordun temel mantığını, bir tek akora birçok tansiyon yazmaktansa, akoru ikiye bölüp iki farklı akorun aynı anda çalınmasını tercih etmek olarak tarif etmek mümkündür. Bu şekilde şifrelemek çok daha pratik bir hal almıştır. Aşağıdaki şekilde görüldüğü gibi, içinde tansiyonlar barındıran dominant akorların, polychord cinsinden yazılışdır. Bu örneği anlatılan bütün tansiyonlu akorlara uygulamak mümkündür.

Çizelge 3.9 Dominant akorların polychord aralık fonksiyonları (Mantooth, 1986 s. 20)

DESİRED HARMONY	FRACTION	EXAMPLE	IMPLEMENTATION
A. X7 ^(b5) OR X 13 ^(#11)	II/I7	C13 ^(#11)	D/C7
B. X7 ^(#9)	bIII/I	C7 ^(#11)	E ^b /C
C. X7 ^(b9/b5)	bV/I	C7 ^(b9/b5)	G ^b /C
D. X13 ^(b9)	VI/I7	C13 ^(b9)	A/C7
E. X7 ^(#9/#5) OR X ⁺ 7 ^(#9)	bVI/I	C ⁺ 7 ^(#9)	A ^b /C7

C13(#11) = II=D
I7=C7

a.

b.

C7(#9)=bIII=E♭
I=C

c.

C7(♭9) = bV = G♭
(b5) = I = C

d.

C i7 (♭9) = VI = A
I7 = C7

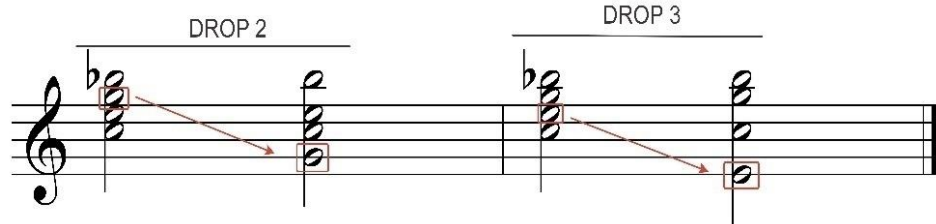
e.

C+7(#9)=bVI=A,
I7=C7

Şekil 3.26 Dominant polychord yapıların porte üzerindeki gösterimi (Mantooth, 1986 s. 20)

3.6.3. Drop Voicing

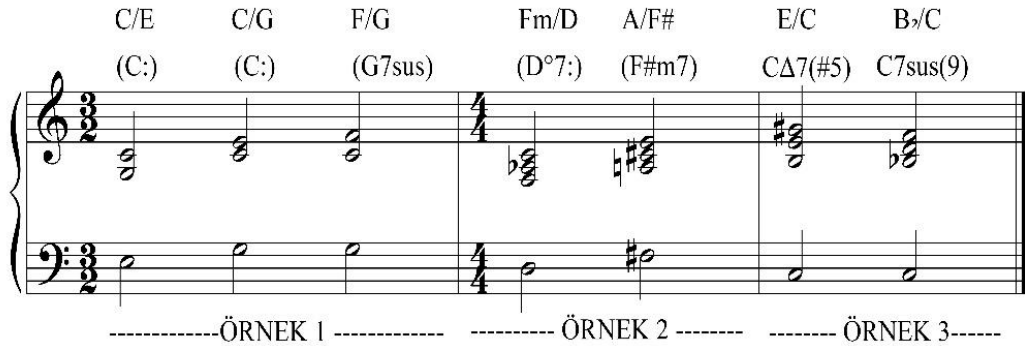
Bu voicing türü, “ drop 2” ve “drop 3” olarak iki pozisyonda ele alınacaktır. Aşağıdaki örnekte görüldüğü gibi, eğer akorun alto partisine tekabül eden sesi (üstten ikinci ses) bir oktav aşağıya alınırsa drop2, akorun tenor partisindeki ses (üstten üçüncü ses) bir oktav aşağıya alınıyor ise drop 3 şeklinde isimlendirilir. Bu voicing türünü, özellikle “drop 2” pozisyonunu, enstrümanın çalım sistemine uygunluğu ve çalım rahatlığından dolayı gitaristler sıkça tercih eder.



Şekil 3.27 Drop 2 ve Drop 3 voicing porte üzerindeki gösterimi (Badoğlu, 2020 s. 43)

3.6.4. Slash Chord Voicing

Bu voicing türü genellikle akorun bünyesinde barındırdığı bir sesin bas partisine alınması olarak tanımlanabilir. Daha doğrusu bu bahsedilen işlemin şifre olarak yazımını mümkün hale getirmek için yapılır. Bunu klasik tonal müzikte romen rakamlarının yanına çevrimlerini, yani akorun tınlama pozisyonunu yazarak çözülmüştür. Ancak caz müziği şifre sisteminde bu işlem için “slash chord” kullanılır. Genellikle akorun 3. veya 5. derecesinin bas partisine alınması şeklinde görünür. Yakın dönem caz da tansiyonların da bas partiye alınarak slash akor olarak yazıldığı görülebilir.



Şekil 3.28 Slash chord porte üzerinde gösterimi (Badoğlu, 2020 s. 44)

3.7. MODERN AKOR YÜRÜYÜŞÜ (CHORD PROGRESSION)

Daha yaygın olarak bilinen Klasik Avrupa Müziği “Jean Philippe Rameau” ile beraber bütün bu kurallar bütününü “armoni” olarak tek bir çatı altında toplamış ve zaman içerisinde belirli bir sistematik içerisinde geliştirmiştir. Caz müziğinde ise durum daha özgürlükçü, yani çoktan seçmeli yapıya sahiptir. Bu aşamaya kadarki kısımdan anlaşıldığı üzere de hem akor tercihleri, hem pozisyon tercihleri açısından tek bir doğru bulunmamaktadır.

Aynı özgürlükçü yapı en önemli konulardan biri olan “akor yürüyüşü (chord progression)” için de geçerlidir. Bu bölüm esas olarak elimizdeki malzemenin nasıl ve ne şekillerde kullanıldığının anlatılacağı bölümdür. Aşamalar halinde anlatılacak olan bu bölüm 5 kısımda ele alınmıştır, temel prensipler, vekil akorlar, geçiş akorları, akor kalıpları ve kadanslar.

3.7.1. Temel Prensipler

A) İlk olarak ele alınan konu dominant etkisi. Tonun I. derece akorundan önce V7 akoru gelebilir. Genellikle dominant etkisi için kullanıldığından zayıf vuruşlarda görülmektedir.

Çizelge 10 V7 akorunun çözümü temel prensipler (Berklee Press, 2021)

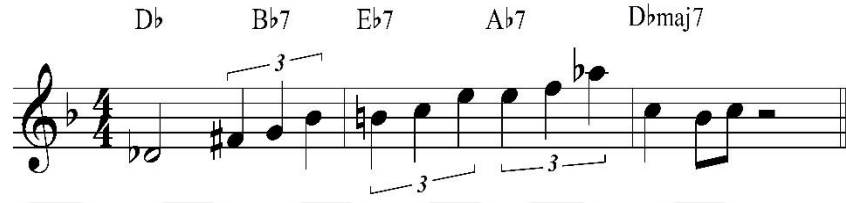
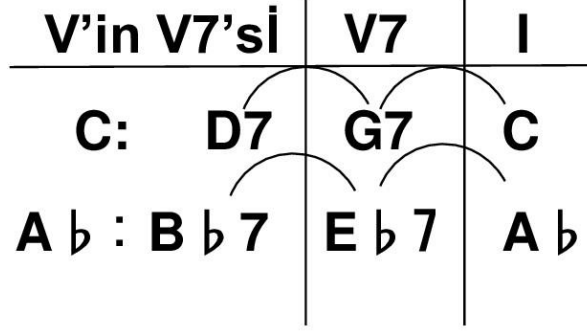
	V7	→	I
C:	G7	→	C
A ^b :	E ^b	→	A ^b

E^b7 CHORUS B^b7 E^b

Şekil 3.29 “West End Blues” V7-I çözümü (The Ultimate Jazz Book B-Flat Edition, 1988, s. 420)

- B) Tonun V. derece akorundan önce V' in V7' si akoru gelebilir. Dominantın dominantı, bir diğer deyişle "ikincil dominant" olarak isimlendirilebilir.

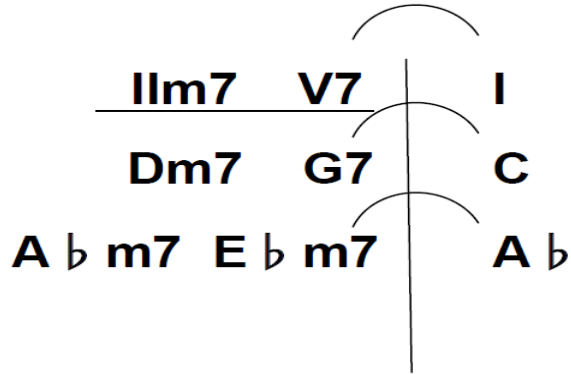
Çizelge 3.11 V'in V7 akorunun gösterimi "secondary dominant" (Berklee Press, 2021)

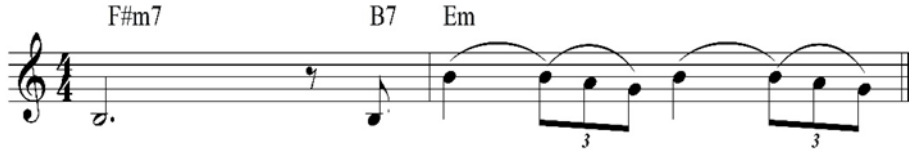


Şekil 3.30 "In a Sentimental Mood" secondary (ikincil) dominant örneği (Leonard, 2001 s. 244)

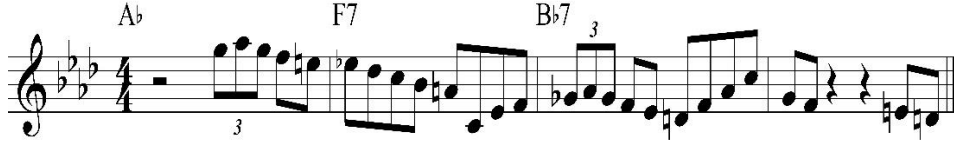
- C) Tonun V7 akorundan önce "ii minör 7" akoru son derece sık karşılaşılan bir durumdur. Bu sekansın tamamlanması ile basitçe "ii -V- i" yürüyüşü oluşmaktadır. Cazın neredeyse en çok bilinen ve kullanılan akor yürüyüşü. Cazın hemen hemen her döneminin içerisinde farklı süsleme şekilleri ile karşımıza çıkan, birçok teorik kaynakta adına "cümle formülü" denilen akor yürüyüşüdür.

Çizelge 3.12 Cümle formülü gösterim şekli (Berklee Press,2021)





Şekil 31 “My One And Only Love” ii-V-I cümle örneği (Leonard, 2001 s. 376)

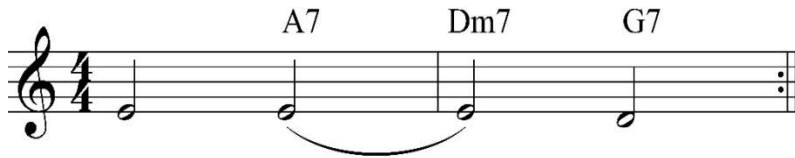


Şekil 3.32 “Donna Lee” ii-V-i cümle örneği (The Ultimate Jazz Fake Book B-Flat Edition, 1988, s. 103)

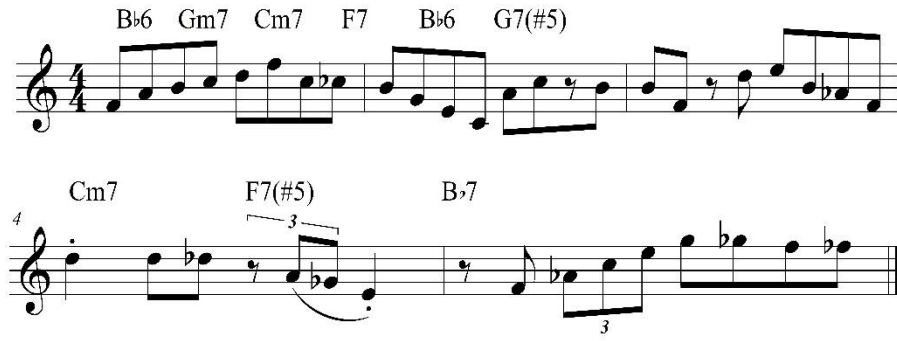
D) Önceki prensiplerde de görüldüğü gibi “ii m7” akoru sıkça karşımıza çıkıyor. Son temel prensibimiz ise: tonun “iim7” akorundan önce, ii’nin V7’si akoru gelebilir. Bu durum da genellikle zayıf zamanlarda karşımıza çıkmaktadır.

Çizelge 3.13 ii’ nin V7’ si akorunun şifre gösterimi (Berklee Press,2021)

ii'nin V7'si			IIm7	
C:	A7		Dm7	
A b :	F7		B b m7	



Şekil 3.33 A Fine Romans ii’ nin V7’ si gösterimi (Yavuzoğlu, 2010 s. 18)



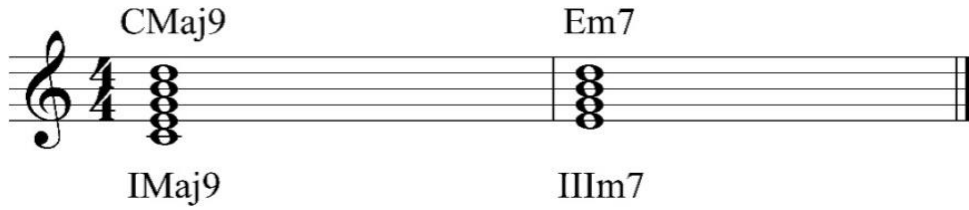
Şekil 3.34 Shaw Nuff ii' nin V7#5 akorunun gösterimi (Küçükarslan, 2013)

3.7.2. Vekil Akorlar

Vekil akorlar isminden de anlaşılacağı gibi icracıya, bestecinin yazdığı akorlar haricinde başka akorlar seçme imkânı vermektedir. Genellikle vekil akorlar daha tansiyonlu (gergin) bir tını yaratmak için kullanılır. Ancak dikkat edilmesi gereken husus,

Bilinçli ve amaca yönelik kullanılması, böylece eserin belirli yerlerinde kendini tekrar etmesi gerekliliğidir.

A) I. derece akorunun yerine en çok kullanılan alternatif "iiim7" akoru olmuştur.



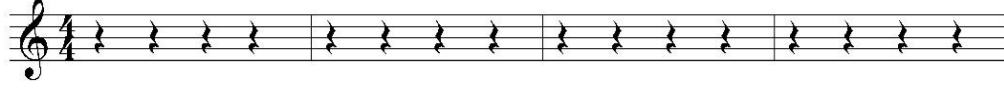
Şekil 3.35 I. derece akorunun vekili "iiim7" akorunun gösterimi



Şekil 3.36 "All My Tomorrows" I.derece vekil akorunun kullanımı (Yavuzoğlu, 2020 s. 23)

C:


Dm7 G7 (C) Em7 A7(b9) Dm7 Gx C



III m7

Ab:

Ab A° Bbm7 E7 (Ab) Cm7 F7(b9) Bbm7 Eb7 Ab

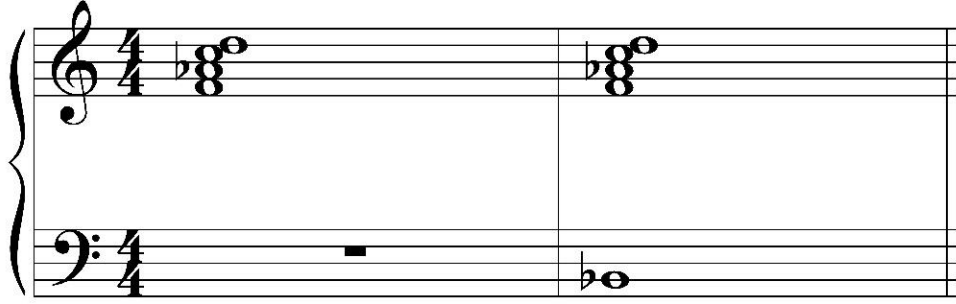


III m7

Şekil 3.37 I. derecenin vekil akoru olan iim7 akorunun varyasyonlarla, C: ve Ab: tonlarında örneklenmesi (Berklee Press,2021)

B) Genellikle subdominant olarak kullanılan “ivm6” akorunun yerine vekil olarak kullanılan “bvii7” akoru olmuştur.

F m6 B 7(b9)



IVm bVII 7

Şekil 3.38 “ivm6” akorunun vekili olan “bvii7” akorunun gösterimi

Cm Bbm7 A7 Abmaj7

Cm Bbm7 Eb7 AbMaj
A7

Şekil 3.42 “My Funny Valentine” “iim7” Vekil akorunun kullanımı (Yavuzoğlu, 2010)

C A7(b9) Dm Db7 # 1 1 CM7 C6

Şekil 3.43 “A Ballad” standartı üzerinde “Tritone Substitution” (b iim7#11) akorunun kullanımı (Leonard, 2001 s. 52)

Çizelge 3.14 Anlatılan vekil akorların çizelge halinde ve şifre olarak örnekleme (Berklee Press,2021)

I'in vekili(III ^m)		IV'ün vekili(bVII ⁷)		V7'nin vekili (bII ⁷)	
<u>ORİJİNAL</u>	<u>VEKİL</u>	<u>ORİJİNAL</u>	<u>VEKİL</u>	<u>ORİJİNAL</u>	<u>VEKİL</u>
C	Em7	Fm6	Bb7	G7	Db7
Db	Fm7	Gbm	Cb7	Ab7	D7
D	F#m7	Gm6	C7	A7	Eb7
Eb	Gm7	Abm6	Db7	Bb7	E7
E	G#m7	Am6	D7	B7	F7
F	Am7	Bbm6	Eb7	C7	Gb7
F#	A#m7	Bm6	E7	C#7	G7
Gb	Bbm7	Cbm6	Fb7	Db7	G7
G	Bm7	Cm6	F7	D7	Ab7
Ab	Cm7	Dbm6	Gb7	Eb7	A7
A	C#m7	Dm6	G7	E7	Bb7
Bb	Dm7	Ebm6	Ab7	F7	B7
B	D#m7	Em6	A7	F#7	C7

3.7.3. Geçiş Akorları

Bu tür akorlar ancak iki şekilde kullanım için uygundur. Bunlardan ilki ve en sık kullanılan şekli, diyatonik bir akordan başka diyatonik bir akora geçişi süslemek amacıyla kullanılandır. İkinci kullanım şekli ise, bir modülasyon ve geçici olarak farklı bir tonal-modal yapıya geçişi yumuşatmak amacıyla tercih edilir.

Aşağıdaki çizelgede Yavuzoğlu, analizleri doğrultusunda en çok kullanılan geçiş akorlarını gruplamıştır.

Çizelge 3.15 Sık kullanılan geçiş akorlarının gruplanması (Yavuzoğlu, 2010 s. 25)

a- I C	Idim C°	I C
b- II ^m 7 D ^m 7	#II ^m dim D#°	I C
c- IV F	#IV ^m dim F#°	I C
d- V7 G7	V ^m dim G°	V7 G7
e- I C	#I ^m dim C#°	II ^m 7 D ^m 7
f- I C	bIII ^m dim Eb°	II ^m 7 D ^m 7
g- I C	bV ^m dim Gb°	IV F

3.7.4. Akor Kalıpları

Bu bölümde anlatılacak olan kalıplar tıpkı Klasik Avrupa Müziği gibi, daha önce yazılmış ve kültleşmiş eserler incelenerek, bu eserlerdeki akor bağlantı teknikleri gözetilerek hazırlanmıştır. Klasik armonideki Bach etkisine benzer bir durumun, caz müziğindeki akor kalıpları için Charlie Parker, Miles Davis, Dizzy Gillespie, Louis Armstrong gibi usta müzisyenler yoluyla oluştuğu söylenebilir. Kaynak taraması yapıldığında, bu kalıpların gruplanması üzerine farklı görüşler bulunduğu görülür. Zira müzikte bir "ortalama" kavramının ne kadar doğru olacağı her zaman tartışma konusu

olmuştur. Caz standartlarının incelenmesi sonucu “Yavuzoğlu, (2010)” ve “Berklee Press, 2021”de akor kalıpları şu şekilde gruplanmıştır:

1. Akor Kalıbı

Do Majör

I	VIm7	IIIm7	V7
C	Am7	Dm7	G7

ÖRNEK:
Prelude A Kiss

2. Akor Kalıbı

Do Majör

I	#Idim	IIIm7	V7
C	C#dim	Dm7	G7

Örnek:
You Took Advantage Of Me

3. Akor Kalıbı

Do Majör

I	bIIIIdim	IIIm7	V7
C	Ebdim	Dm7	G7

Örnek:
Chelsea Bridge

Şekil 3.44 Akor kalıpları ve örnekler (Yavuzoğlu, 2010 s.20)

4.Akor Kalıbı

	V'in V7'si	II m7	V7	I
Do Majör	D7	Dm7	G7	C

ÖRNEK:
I Should Care

D7 Dm7 G7

V'in V7'si II m7 V7

5.Akor Kalıbı

	II'nin V7(b9)veya(#9)	II m7	V7	I
Do Majör	A7(b9),A7(#9)	Dm7	G7	C

Örnek:
Bewitched

A 7#9 Dm7 G7 C

II m7'nin V7'si II m7 V7 I6

6.Akor Kalıbı

	I	IV'ün V7'si	IV	IV m	I
Do Majör	C	C7	F	Fm	C

Örnek:
Don't Get Around Much Anymore

C C7 F Fm C

I IV'ün V7'si IV IV m I

Şekil 3.45 Akor kalıpları ve örnekler (Yavuzoğlu, 2010 s.21)

3.7.5. Kadanslar

Bu bölümde kadanslar konusu benzer bir şekilde tonal klasik müzikteki şekliyle ele alınmıştır. Bunun sebebi, her iki türde de aynı temel noktalar esas alınmasıdır. Caz müziğinin kadanslarındaki tek farkı birden fazla akor kombinasyonu imkânı

sunmasıdır. Tıpkı klasik armonide olduğu gibi kadanslar, bitiş ve çözülme duygusunu amaçlar.

Caz müziğinde kadanslar genellikle 3 grupta incelenir:

A) SUB-DOMİNANT KADANS (PLAGAL KADANS)

Zayıf bir bitiş duygusu vardır. En çok 2 şekilde görülür:

“IV7” akorunun “I” akoruna gitmesi,

“iim7” akorunun “I” akoruna gitmesi.

B) MİNÖR SUB-DOMİNANT KADANS (MİNÖR PLAGAL KADANS)

Yine zayıf bir bitiş duygusuna sahiptir. Plagal kadansın minör moddaki görünümü gibi düşünülebilir. Genellikle 3 şekilde görülür:

“ivm7” akorunun “I” akoruna gitmesi,

“iim7b5” akorunun “I” akoruna gitmesi,

“bVII7” akorunun “I” akoruna gitmesi.

C) DOMİNANT KADANS (MÜKEMMEL KADANS)

En güçlü bitiş etkisine sahip kadanstır. İsminden de anlaşılacağı üzere dominant-tonik ilişkisi üzerine kuruludur. Genellikle 2 şekilde görülür:

“V7” akorunun “I” akoruna gitmesi,

“bII7” akorunun “I” akoruna gitmesi.

Akor yürüyüşü ile ilgili olarak bu noktaya kadar anlatılan kısımda ulaşılan sonuç “bağlantılar ağı” olarak tanımlanabilir. Bu konu teori kitaplarında genellikle, “akorların programlanması” veya “bağlantı prensipleri” başlığı altında yer almaktadır. Bu yürüyüş kurgusunda en sık görülen akor ilerleyişleri aşağıdaki çizelgede özetlenmiştir.

Çizelge 3.16 Akorların programlanması veya bağlantı prensiplerinin şifrelerinin gösterilmesi (Yavuzoğlu, 2010 s. 31)

DERECE AKORUNDAN SONRA	GENELDE	1.ALTERNATİF	2.ALTERNATİF
I	IV,V7,V,Vım,VIm7	Iım,IIm7	Iım,IIm7
I Maj7	IV,Vım,VIm7	I,V,V7	Iım,IIm7,IIIm,IIIm7
Iım IIm7	V,V7	IIIm,IIIm7	I,IV
IIIm,IIIm7	Vım,VIm7	Iım,IIm7,IV	V,V7
IV	V,V7,I	Iım,IIm7	IIIm
IVMaj7	IIm7,Iım	I	-
V,V7	I,Vım,VIm7	IV,IIm,IIm7	IIIm,IIIm7
Vım,Vım7	Iım,IIm7	IIIm,IIIm7, IV,V7	I

3.8. MODERN BLOK ARMONİZASYON (BLOCK HARMONY)

Modern blok armonizasyon konusu günümüz caz müziğinde kullanılan teknikleri anlamak için önemli bir basamaktır. Bu kurguya tarihsel süreç açısından bakıldığında, tanınma ve yaygın kullanımında Bill Evans'ın baskın etkisi görülür. Genel anlatımda isminin sıkça geçmesinin sebebi, modern tekniklerin kullanımında Bill Evans performansının özellikle estetik açıdan genel kabul görmesidir.

Modern blok armonizasyon tekniğinin neden-sonuç içerisinde anlatımına destek sağlaması açısından incelenen ve aktarılan teknikler, "Swing", "Bebop" ve "hard bop" dönemlerini kapsamaktadır. Dönemlere ve oluşan stillere etki eden usta isimler arasında Coltrane, Davis, Tatum veya Peterson vb. sayılabilir. Ancak, çağdaş armoniye (modal ve atonal yapılar) geçişin en belirgin köprüsünün Evans olduğu genel kabul görmektedir. Evans'ın piyanist olması ve bunun sağladığı bakış açısı avantajlarının, performansında ulaştığı yüksek estetik düzeyine etkisinden söz edilebilir. Modern caz teorisindeki teknik konuları (modal ve atonal teknikler) anlayabilmek için bu dönemin teorisi iyi analiz edilmelidir.

Ayrıca Peterson, Tatum, Tyner vb. isimlerin stillerinin temelinde de bu blok yapının ilkeleri yatmaktadır. Bu bakış açısı sayesinde caz müziği popülerleşmiş, etkisi yerelden evrensel evrilmiştir. Aynı gelişim çizgisi türün modüler yapıya kavuşmasını sağlamış ve günümüzdeki yaygın varlığını sürdürmesini sağlamıştır.

Modern blok armonizasyon hem yatay, hem de dikey bir bakış açısı gerektirmektedir. İki ana başlıkta toplanabilecek kurguda, yatay bakış açısı “ezgisel ayrıştırma”, dikey bakış açısı ise “armonizasyon” olarak isimlendirilebilir.

3.8.1. Ezgisel Ayrıştırma ve Blok Armonizasyon

Öncelikle herhangi bir müziğin armonizasyonunu yapmadan, ezgiyi oluşturan her basamağın fonksiyonunu doğru anlamak gerekir. Ayrıştırılacak ezginin besteci tarafından yazılmış olan akorları düşünüldüğünde, ezgi 4 ana başlıkta değerlendirilebilir:

Akor sesleri.....l

Akor dışı- yaklaşım olmayan sesler...a.d

Dizisel yaklaşım sesleri.....d

Kromatik yaklaşım sesleri.....k

Bu basamaklar yukarıda yazılan kısaltmalar ile analiz edilecektir. Örnek bir parça üzerinden hem ezgisel ayrıştırma, hem blok armonizasyon konusu bütüncül olarak anlatılacaktır.

The image displays two musical staves. The first staff is in 4/4 time and features a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Above the staff, chords are indicated: C (at the start), Gm7 (above G4), and C7 (above C5). Below the staff, fingerings are written: k 1 1 ad d 1 ad k ad d 1 1 1 ad ad k 1. The second staff is also in 4/4 time and features a sequence of notes: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Above the staff, chords are indicated: F (at the start), Fm (above F4), and C (above C5). Below the staff, fingerings are written: d 1 d 1 ad 1 1 1 d 1.

Şekil 3.46 Ezgisel ayrıştırmanın gösterimi (Berklee Press,2021)

3.8.2. Akor Sesleri

Bestecinin yazdığı akorun diatonik olarak bünyesinde barındırdığı sesler akor sesleri olarak sınıflandırılır. Soprano partisi (lead note) sabit tutulmak şartı ile ezgi yapısında bestecinin yazdığı orijinal akor ile armonize edilir.



Şekil 3.47 Akor seslerinin armonizasyonunun gösterimi (Berklee Press,2021)

C akorunun altılı olarak yazılması caz müziğinde en küçük akor yapısının 6'lı olmasından kaynaklanır.

3.8.3. Akor Dışı – Yaklaşım Olmayan Sesler

Bu sesin en ayırt edici özelliği isminden de anlaşılabilceği gibi bestecinin yazdığı orijinal akora ait bir ses olmamasıdır. Aynı zamanda bir yaklaşım sesi de olmadığı için, ezgisel hatta kendisinden sonra gelen ses ile arasında 2'li den büyük bir aralık vardır. Bu iki şartı sağlayan ses ezgisel olarak akor dışı-yaklaşım olmayan ses olarak sınıflandırılır.

Soprano partisi sabit tutulmak şartı ile kendisinin hemen altındaki en yakın akor sesi atılarak, verilmiş olan akor sesleri ile armonize edilir.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Piano' and the bottom staff is labeled 'Pno.'. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The first staff shows a sequence of chords: C, Gm7, and C7. The second staff shows a sequence of chords: F, Fm, and C. The notation includes eighth and quarter notes, and rests.

Şekil 3.48 Akor dışı -yaklaşım olmayan seslerin armonizasyonunun gösterimi (Berklee Press,2021)

3.8.4. Dizisel Yaklaşım Sesleri

Bu sesler bestecinin yazdığı orijinal akora ait değildir. İsminden de anlaşılabilceği üzere bir yaklaşım sesi olduğu için, ezgi hattında kendisinden sonra gelen ses, bestecinin yazdığı akora ait bir ses olmalıdır. Yani doğal olarak kendisinden sonra gelen ses 2'li aralık mesafesindedir.

Soprano partisi sabit tutulmak şartı ile kendi eksiltilmiş (diminished) akoru ile armonize edilir.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Piano' and the bottom staff is labeled 'Pno.'. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The first staff shows a sequence of chords: C, Gm7, and C7. The second staff shows a sequence of chords: F, Fm, C, and D°. The notation includes eighth and quarter notes, and rests.

Şekil 3.49 Dizisel yaklaşım seslerinin armonizasyonunun gösterimi (Berklee Press,2021)

3.8.5. Kromatik Yaklaşım Sesleri

Yine bestecinin yazdığı orijinal akora ait bir ses değildir. İsminden de anlaşılacağı üzere bir yaklaşım sesi olduğu için, ezgisel hatta kendisinden sonra gelen ses mutlaka bestecinin yazdığı akora ait bir ses olmalıdır. Ancak bu sefer kendisinden sonra gelen ses mutlaka m2'li aralık mesafesindedir.

Kendisinden sonra gelen akorun seslerine kromatik bir hareketle gidecek şekilde armonize edilir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken husus; eğer verilen akor bir vuruş veya daha uzun ise güçlü zamanlarda duyurulması gerektiğidir. Bundan dolayı güçlü zamana gelen dörtlük notalar yaklaşım sesi olarak armonize edilmemelidir.

The image contains two musical staves. The top staff is labeled 'Piano' and shows a melodic line in 4/4 time. It starts with a C major chord, followed by a chromatic descent: C4, B3, Bb3, Ab3, G3. The bottom staff is labeled 'Pno.' and shows a bass line. It starts with a C major chord, followed by a chromatic descent: C3, B2, Bb2, Ab2, G2. The second staff shows a melodic line starting with a triplet of F4, followed by F#4, Fm4, and C4. The bottom staff shows a bass line with a triplet of F2, followed by F#2, Fm2, and C2. Chords are indicated above the notes: C, Gm7, C7, F, Fm, C.

Şekil 3.50 Kromatik yaklaşım seslerinin armonizasyonunun gösterimi (Berklee Press,2021)

Son olarak tansiyonlu akorların blok armonizasyonu yapılırken, kök sestem başlamak üzere yukarı doğru sesler atılabilir. Kurguda bir 9'lu akor varsa, kök ses atılıp 3-5-7-9 olarak armonize edilmelidir.

Sonuç olarak bütün bu aşamalar birleştirildiğinde aşağıdaki gibi bir "Blok Armonizasyon" kurgusuna ulaşılabilecektir.

The image displays two systems of musical notation for piano in 4/4 time. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat (B-flat). The first measure is marked with a 'C' chord symbol. The second measure is marked with a 'Gm7' chord symbol. The third measure is marked with a 'C7' chord symbol. The second system also consists of two staves. The first measure is marked with an 'F' chord symbol. The second measure is marked with an 'Fm' chord symbol. The third measure is marked with a 'C' chord symbol. The music features a mix of chords and melodic lines in both hands.

Şekil 3.51 Tamamlanmış blok armonizasyon gösterimi (Berklee Press,2021)

3.8.6. Seçilen Eserlerin Armonizasyonu

Bu bölümde seçilmiş olan caz standartlarının anlatılan “Modern Blok Armonizasyon” tekniğine göre armonize edilmiş halleri gösterilmektedir. Eserlerin armonizasyonu çalışma kapsamında yazar tarafından yapılmıştır.

AUTUMN LEAVES

J. KOSMA J. MERC
Arranged By Ozancan Salu

$\text{♩} = 100$

Chords: C-, F7, B \flat Δ , E \flat Δ , A \emptyset , D7#9, G-, D7#9, G-, A \emptyset , D7 \flat 9, G-, C-, F7, B \flat Δ , E7 Δ , A \emptyset , D7#9

Şekil 3.52 Autumn Leaves Blok Armonizasyonu Sayfa 1

2

AUTUMN LEAVES

23

G- C7 F- B7 Eb7 Aø

26

D7#9 G-

Şekil 3.53 Autumn Leaves Blok Armonizasyonu Sayfa 2

In a Sentimental Mood

Duke Ellington - R. Mills - M.
Arranged by: Ozancan Sal

♩ = 70

Chords: D-, DΔ D-, G7 G-, GΔ G-, C7

5 D- D- G- C7 F A7

9 2. F Eb- Ab7 DbΔ Bb- E7- Ab7

12 Db Bb7 E7 A7 DbΔ Bb-

15 Eb- Ab7 G- C7 D.C. 2 N.D END

Şekil 3.54 In A Sentimental Mood Blok Armonizasyonu

Bye Bye Blackbird

M. Dixon R. Henderso
Arranged by Ozancan Salurva

♩ = 138

The musical score is presented in six systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 138. Chord symbols are placed above the treble clef staff. The first system (measures 1-3) features FΔ chords. The second system (measures 4-6) features A- and A♭° chords. The third system (measures 7-9) features G- and C7 chords. The fourth system (measures 10-12) features D7, G-, and C7 chords. The fifth system (measures 13-15) features G-, C7, and FΔ chords. The sixth system (measures 17-19) features F7 and E♭7 chords.

Şekil 3.55 Bye Bye Blackbird Blok Armonizasyonu Sayfa 1

2

Bye Bye Blackbird

20 D7,9 G-

23 D-7 C7b9 FΔ

26 Aø D7b9

29 G- C7 FΔ G- C7

Şekil 3.56 Bye Bye Blackbird Blok Armonizasyonu Sayfa 2

FLY ME TO THE MOON

BART HOWARD
Arranged By Ozancan Salurvan

♩ = 120

The image displays a piano accompaniment for the song 'Fly Me To The Moon'. It is written in 4/4 time with a tempo of 120 beats per minute. The score is divided into five systems, each with two staves (treble and bass clef). The first system (measures 1-2) features chords A- and D-. The second system (measures 3-4) features chords G7, CA, FA, and Bø. The third system (measures 5-6) features chords E7, A-, D-, and G7. The fourth system (measures 7-8) features chords Eø, A7#9, and D-. The fifth system (measures 9-14) features chords G7, CA, Bø, and E7. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and chords, with some notes beamed together. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Şekil 3.57 Fly Me To The Moon Blok Armonizasyonu sayfa 1

The image displays two systems of musical notation for the piano accompaniment of 'Fly Me To The Moon'. The first system, starting at measure 17, features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a harmonic line. Chords are indicated above the staff: D- (measure 17), G7 (measure 18), Eø (measure 19), and A7#9 (measure 20). The second system, starting at measure 21, continues the accompaniment with chords D- (measure 21), G7 (measure 22), CΔ (measure 23), Bø (measure 24), and E7 (measure 25). The notation includes various chord symbols, accidentals, and melodic phrasing.

Şekil 3.58 Fly Me To The Moon Blok Armonizasyonu Sayfa 2



4. SONUÇ

New Orleans'tan bu yana caz tarihinde farklı dönemler yaşanmıştır. Bu dönemlerin müzikal anlamda başlangıcını ya da bitişini etkileyen müzik dışı (ekonomik, siyasal vb) bulunmaktadır. Dünyanın içinde bulunduğu değişim normal olarak bu süreçte bazı gelişmelere sebep olmuştur.

Bu gelişmeleri özetlemek gerekirse; New Orleans'ta görece basit bir yapıya sahip Blues melodisi olarak başlayan caz, Chicago göçünden sonra "Swing" halini almıştır. Swing stiline getirmiş olduğu daha geniş alanlar müzisyenleri teknik ve doğaçlama konularında gelişmeye zorlamıştır. Bunun sebeplerinden bir ise farklı coğrafyalardaki müzisyenlerle olan etkileşimdir. Bilginin artması ve teknik becerinin giderek tırmanması, caz müziğinin de yapısal olarak değişimine-gelişimine zemin hazırlamıştır.

Bu gelişim yenilikçi bir yaklaşımı doğurmuş ve sanat kaygısının doruğa tırmandığı "Bebop" stilini meydana getirmiştir. Modern cazın da ilk stili olarak kabul edilen Bebop, hem yatay anlamda karmaşık melodik yapısı ile hem de dikey anlamda daha "disonans" olan yapısı ile kendinden sonraki stillere temel oluşturmuştur. Bu temelin "Modern Akor Yürüyüşü" ilkelerinin oluşmasında büyük etkisi vardır. Özellikle vekil akor kullanımı veya akorların programlanmasındaki ilkeler vb. konuların temeli Bebop stiline dayanmaktadır.

Daha sonra gelişen Cool Caz, Hard Bop, Modal Caz, Serbest Caz gibi stillerin, dönemin usta müzisyenleri olarak anılan Dizzy Gillespie veya Charlie Parker'ın akor programlama tekniklerine ve melodik yaklaşım tekniklerine dayalı geliştiği söylenebilir. Bu aşamada Miles Davis'in modal yaklaşımlarının başarılı olması, hem dikey hem de yatay olarak tonal sınırların zorlanması fikrini meydana getirmiştir.

Modern Caz'ın önemli temsilcilerinden olan Bill Evans'ın akor yürüyüşü ve akor programlama teknikleri de, modal cazın fikir önderliği sayesinde. Bu döneme önemli katkılarının sebebi olarak piyanist olması ve piyanonun teorik önermeleri ortaya koymak için sağladığı avantajlar olarak görülmektedir. Özellikle bu dönemde akor programlamasının sınırları "Reharmonization" yani yeniden armonize etmeye kadar genişlemiştir.

Bu çalışmanın da son konusu olan "Blok Armonizasyon" tekniğinin en önemli temsilcilerinden ve geliştiricilerinden biri, yine Bill Evans'tır. Özellikle bu teknik iki bakımdan önemlidir: müzikolojik önemi armoninin genel prensibi haline gelmiş mümkün olduğunca az hareketle sonuç almaya yönelik olmasıdır. Bu demektir ki caz

müzişyenleri “tonal armoni” prensiplerinden haberdar ve faydalanmışlar. Bir diğler önemli ise; modern cazın daha sonra kullandığı atonal ve modal ilişkileri anlamakta önemli bir yer tutmasıdır.

Bu çalışmada önemli sonuçlarından bir diğleri ise, özellikle caz kültürünün içinde yetişmeyen, sonradan öğrenen müzişyenler için çok yönlü bir anlatım stratejisinin gerekliliğidir. Bu çalışmanın birçok bölümünde örneklendiği üzere, anlatılan teorik konu hangi sebep-sonuç ilişkisine dayanır ve kendi döneminde nasıl uygulanmıştır sorularını esas alır. Bu yaklaşım kişinin öğrendiği müzikle bilinçli bir bağ kurmasını ve sağlam bir edinim kazanmasını amaçlamaktadır. Zira öğrenilen her stil doğrudan benimsenmese bile, özgün fikirlerin gelişmesinde etkin rol oynaması çok olasıdır. Bunun örnekleri birçok müzik kültüründe sıkça görülmüştür.



KAYNAKÇA

- The Berklee Correspondence Course*. (2021) Boston: Berklee Press Publications.
- Delamont, Gordon. (1965) *Modern Arranging Technique*. New York: Kendor Music Inc.
- Yavuzoğlu, Nail. (2015). *Caz Müziğinde Akor Dizileri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Sabesky, Don. (1973). *The Contemporary Arranger*. New York: Alfred Publishing Corporation Inc.
- Prout, Ebenezer. (1903). *Harmony "its theory and practice"*. Boston: The Boston Music Corporation.
- Leonard, Hal. (2005). *The Real Jazz Standards Fakebook*. Wisconsin: Hal Leonard Corporation.
- Leonard, Hal. (1992). *The Big Book of Jazz*. Wisconsin: Hal Leonard Corporation.
- Mantooth, Frank. (1986). *Voicings For The Jazz Keyboard*. Wisconsin: Hal Leonard Corporation.
- Baker, David. (1979). *Improvisational Paterns The Bebop Era: Volume 1*. New York: Charles Colin Music Corporation.
- Küçükarslan, Murat. (2013). *Cazda Akor Yürüyüşleri Tarihi (Yüksek Lisans Tezi)*. Erişim: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Badoğlu, Özgür. (2020). *Bill Evans Doğaçlamalarında Melodik Ve Armonik Yapı (Yüksek Lisans Tezi)*. Erişim: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Berendt, J. E. (2010). *Caz Kitabı Ragtime'den Fusion ve Sonrasına, (Çev. : N. Ozan)*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.