

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
CAZ SANAT DALI

SANATTA YETERLİK TEZİ

CAZ GİTARDA ARMONİZASYON:
SOLO VE DUO İCRALARDA ARMONİK
OLANAKLARI GELİŞTİRMEYE YÖNELİK BİR
METOT ÇALIŞMASI

EYLÜL BİÇER
2502180241

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. HATİCE GÜLDEN TEZTEL

İSTANBUL - 2023

ÖZ

CAZ GİTARDA ARMONİZASYON: SOLO VE DUO İCRALARDA ARMONİK OLANAKLARI GELİŞTİRMEYE YÖNELİK BİR METOT ÇALIŞMASI

EYLÜL BİÇER

Bu çalışma, caz gitar tarihinin farklı dönemlerinden gitaristlerin solo ve duo icralarının transkripsiyonlarından elde edilen verilerin, armonik olanakları geliştirmeye yönelik bir caz gitar metoduna dönüştürülmesini amaçlamaktadır. Çalışma kapsamında öncelikle gitarın tarihi ve caz müziği içindeki yeri açıklanmıştır. Caz tarihinde yer edinmiş ve bu çalışmada eserleri incelenmiş gitaristlerin biyografileri ve müzikal kimlikleri ile ilgili bilgiler verilmiştir. Armonik yaklaşımlar bağlamında caz gitar tarihi dört ana döneme ayrılmış; bu dört dönem blok akor kullanımları, dört sesli armonik uygulamalar, füzyon yaklaşımı ve çağdaş dönemdeki uygulamalar olarak tespit edilmiştir. Her dönemi temsil eden iki gitaristin toplam sekiz icrasının transkripsiyonları yapılmış ve analiz edilmiştir. Analizler sonucunda icrada kullanımı belirlenen armonizasyon teknikleri, farklı akor şekilleri ve eserlerin armonik yapısı üzerinde görülen değişimler detaylıca açıklanmış, müzikal notasyon ve akor pozisyonları halinde örneklendirilmiştir. Bu bulguların ışığında, dört ayrı başlık altında toplanmış bir gitar metodu modeli ortaya konmuştur. Bu metot kapsamında dört farklı dönemi temsil eden armonik yaklaşımlar egzersizlere dönüştürülmüş ve detaylı olarak açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Caz Müziği, Caz Gitar, Armoni, Metot, Caz Eğitimi

ABSTRACT

HARMONIZATION ON JAZZ GUITAR: A STUDY ON A METHOD FOR DEVELOPING HARMONIC POSSIBILITIES IN SOLO AND DUO PERFORMANCES

EYLÜL BİÇER

The purpose of this study is to transform the data obtained from transcriptions of solo and duo performances of guitarists from different periods of jazz guitar history into a jazz guitar method that aims to enhance harmonic possibilities. Within the scope of the study, the history of the guitar and its place in jazz music are explained. Information about the musical identities and biographies of the guitarists whose works are examined in this study are given. With respect to harmonic approaches, the history of jazz guitar is divided into four main periods: Usage of block chords, four-voice harmony application, fusion approach and contemporary applications. Performances of two guitarists representing each period have been transcribed and analyzed, resulting in total of eight transcriptions. The chord shapes, harmonization techniques, and reharmonization approaches are explained in detail and presented in chord positions and musical notation. As a result of the analyses, a guitar method model consisting of four sections, is developed. The findings are transformed into exercises and explained in detail.

Keywords: Jazz Music, Jazz Guitar, Harmony, Method Book, Jazz Education

ÖNSÖZ

Gitar, çoğu müzik türünde olduğu gibi caz müzikte de önemli bir armoni enstrümanı olarak kullanılmaktadır. Caz gitar tarihi boyunca da birçok gitarist bu konuda çalışmalar yapmış, hem tek başlarına yaptıkları hem de başkalarına eşlik ettikleri icralarda armonik yaklaşımları ile farklılıklar yaratmışlardır. Gitar çalmaya başladığım ilk yıllardan bu yana bu nokta benim için hep çok önemli oldu. Profesyonel bir müzisyen olarak kariyerim boyunca da eşlikçilik konusuna ve gitar üzerindeki akorlara hep özen gösterdim. Bu konuda eserler vermiş, çalım stili olarak armonik derinliğe önem vermiş olan bütün gitaristleri de ilgi ve hayranlık ile takip ettim.

Hem kendi caz gitar eğitim sürecim hem de 2017 yılından itibaren konservatuvar bünyesinde devam ettirdiğim eğitimlik hayatım sırasında armonik açıdan kapsayıcı bir metodun ihtiyacını hissettim. Dünyanın diğer ülkelerindeki caz gitar eğitimine baktığımda da bizim kullandığımız yöntemlerin ötesinde farklı yaklaşımlar uygulamadıklarını gördüm. Caz tarihinden önemli kayıtların notaya dökülmesi, birebir şekilde çalınmaları ve sonra bu icralardan hareketle bazı akor şekillerini ve yaklaşımları taklit etmek olarak özetlenebilecek bu yöntem, caz gitar eğitiminde aktif olarak kullanılıyor. Ancak birçok açıdan son derece faydalı olan bu yöntemin geliştirilmesinin, öğrencilerin bir bütünlük içinde caz gitar tarihindeki yaklaşımları anlayabilmesi ve içselleştirebilmesi için bir gereklilik oluşturduğunu düşündüm. Bu noktada deneyimlediğim ve gözlemlediğim bu ihtiyaç, caz gitar tarihinin başından sonuna kadar gelişmesini birbiriyle bağlantılı olarak açıklayan bu çalışmanın içeriğinin belirlenmesinde önemli bir faktör olmuştur.

Caz tarihinin farklı dönemlerinden birçok önemli ve ilham verici gitaristin yaklaşımlarını, düşünme şekillerini ve bazı durumlarda yaptıkları buluşları derinlemesine inceleyebilme fırsatı bulduğum bu çalışmanın, bana olduğu gibi, bu konuyla ilgili emek veren diğer gitaristlere de faydalı olmasını umuyorum.

Bu tez çalışması süresince her aşamada destek olan ve yardımını esirgemeyen tez danışmanım Prof. Dr. Hatice Gülden Teztel'e, tezimde eserlerini incelediğim ve bütün müzik hayatım boyunca bana ilham veren gitaristlere, birlikte yaptığımız derslerde aklımdaki soruların netleşmesini sağlayan ve bu tez konusunu belirlememe katkıda bulunan bütün öğrencilerime, bugüne kadar bir şeyler öğrenme fırsatını yakaladığım bütün hocalarıma, birlikte çalıştığım bütün müzisyen arkadaşlarıma, bütün hayatım boyunca beni destekleyen sevgili aileme; annem Serap Tekin'e, anneannem Günay Tekin'e, teyzem Gönül Hamami'ye ve bana merak etmeyi öğreten büyükbabam Haluk Tekin'e teşekkürlerimi sunarım.

Eylül BİÇER
İstanbul, 2023

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
RESİMLER LİSTESİ.....	viii
ÖRNEKLER LİSTESİ.....	ix
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xv
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

GİTARIN TARİHİ VE CAZ MÜZİĞİNDEKİ YERİ

1.1. GİTARIN KÖKENLERİ.....	5
1.2. 20.YÜZYIL VE ÇELİK TELLİ AKUSTİK GİTAR.....	8
1.3. ELEKTRİK GİTARIN DOĞUŞU.....	11
1.4. CAZ GİTAR BAĞLAMINDA CAZ TARİHİNE GENEL BİR BAKIŞ.....	13
1.5. ESERLERİ İNCELENEN GİTARİSTLER.....	22
1.5.1. JOE PASS.....	22
1.5.2. BUCKY PIZZARELLI.....	24
1.5.3. JIM HALL.....	25
1.5.4. GEORGE VAN EPS.....	26
1.5.5. BILL FRISELL.....	27
1.5.6. RALPH TOWNER.....	28
1.5.7. KURT ROSENWINKEL.....	30
1.5.8. LAGE LUND.....	31

İKİNCİ BÖLÜM

CAZ GİTAR TARİHİNİN DÖRT FARKLI DÖNEMİNDEN İCRA ANALİZLERİ

2.1. BLOK AKORLARI KULLANAN GİTARİSTLER.....	38
2.1.1. JOE PASS: “THE DAYS OF WINE AND ROSES”.....	38
2.1.2. BUCKY PIZZARELLI: “TANGERINE”.....	47
2.2. DÖRT SESLİ ARMONİ KULLANAN GİTARİSTLER.....	57
2.2.1. GEORGE VAN EPS: “NICE WORK IF YOU CAN GET IT”.....	57
2.2.2. JIM HALL: “I SHOULD CARE”.....	65
2.3. FÜZYON DÖNEMİ GİTARİSTLERİ.....	75
2.3.1. BILL FRISSELL: “THE DAYS OF WINE AND ROSES”.....	75
2.3.2. RALPH TOWNER: “BLUE IN GREEN”.....	83
2.4. ÇAĞDAŞ DÖNEM GİTARİSTLERİ.....	90
2.4.1. KURT ROSENWINKEL: “DARN THAT DREAM”.....	90
2.4.2. LAGE LUND: “BODY AND SOUL”.....	100

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GİTAR METODU MODELİ

3.1. BLOK AKORLAR.....	111
3.2. DÖRT SESLİ ARMONİ.....	117
3.3. FÜZYON DÖNEMİ.....	122
3.4. ÇAĞDAŞ DÖNEM.....	126
SONUÇ.....	132
KAYNAKÇA.....	138
EKLER.....	144
ÖZGEÇMİŞ.....	191

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Bir Hitit kabartmasında gitar benzeri çalgı.....	6
Resim 2: B.B. King çelik telli gitar ile.....	10
Resim 3: İlk elektrik gitar örneklerinden Gibson ES-150.....	12
Resim 4: Charlie Christian.....	16
Resim 5: Joe Pass.....	23
Resim 6: Bucky Pizzarelli.....	24
Resim 7: Jim Hall.....	26
Resim 8: George Van Eps.....	27
Resim 9: Bill Frisell.....	28
Resim 10: Ralph Towner.....	29
Resim 11: Kurt Rosenwinkel.....	30
Resim 12: Lage Lund.....	32

ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 1: Gitar tellerinde kullanılan akort sistemi.....	35
Örnek 2: Çevrim kullanılmadan maj7 ve min7 akorların çalım şekilleri.....	36
Örnek 3: İlk pozisyonda C ve Am akorları.....	36
Örnek 4: Amin7 akorunun drop çevrimleri.....	37
Örnek 5: “The Days of Wine and Roses”ın ilk 8 ölçüsünün akorları.....	39
Örnek 6: “The Days Of Wine And Roses” Ölçü:9-16.....	39
Örnek 7: “The Days Of Wine And Roses” Ölçü: 25-32.....	40
Örnek 8: Joe Pass transkripsiyonunun ilk 6 ölçüsü.....	41
Örnek 9: C13 akoru.....	41
Örnek 10: Pass transkripsiyonu ölçü 7-14.....	42
Örnek 11: Pass transkripsiyonu 21.ölçüdeki Db7 ve C7 akorları.....	43
Örnek 12: Pass transkripsiyonundaki D7 akoru.....	43
Örnek 13: Pass transkripsiyonundaki Bbsus pozisyonu.....	44
Örnek 14: Pass transkripsiyonu ölçü 35-38.....	44
Örnek 15: Pass transkripsiyonu ölçü 45-46.....	45
Örnek 16: Pass transkripsiyonu ölçü 67-70.....	46
Örnek 17: Pass transkripsiyonu örnek bas yürüyüşü, ölçü:39-42.....	47
Örnek 18: “Tangerine” parçasının ilk 8 ölçüsü.....	48
Örnek 19: “Tangerine” ölçü 9-16.....	48
Örnek 20: “Tangerine” ölçü 25-32.....	49
Örnek 21: Pizzarelli transkripsiyonu ölçü 9-16	49
Örnek 22: A bölümünde kullanılan bazı akor şekilleri.....	50
Örnek 23: Pizzarelli transkripsiyonu ölçü 33-40.....	50
Örnek 24: Pizzarelli transkripsiyonu ölçü 41-48.....	52
Örnek 25: Pizzarelli transkripsiyonu ölçü 49-52.....	53
Örnek 26: 50 ve 51.Ölçüdeki Akor Şekilleri.....	53
Örnek 27: F#-9 ve G-9 akoru.....	54

Örnek 28: 93.ölçüde kullanılan sekans.....	55
Örnek 29: Basie ending.....	55
Örnek 30: “Nice Work If You Can Get It”in ilk A bölümü.....	57
Örnek 31: “Nice Work If You Can Get It”in B bölümü.....	58
Örnek 32: Van Eps transkripsiyonun ilk 4 ölçüsü.....	59
Örnek 33: A bölümündeki akor şekilleri.....	60
Örnek 34: Van Eps transkripsiyonu ölçü 5-12.....	60
Örnek 35: Van Eps transkripsiyonu ölçü 17-24.....	61
Örnek 36: Van Eps transkripsiyonu ölçü 25-27.....	62
Örnek 37: Van Eps transkripsiyonu ölçü 33-40.....	63
Örnek 38: Van Eps transkripsiyonu ölçü 69-71.....	63
Örnek 39: Van Eps transkripsiyonu ölçü 75-76.....	64
Örnek 40: Van Eps transkripsiyonu ölçü 82-83.....	64
Örnek 41: “I Should Care”in A bölümü.....	66
Örnek 42: “I Should Care”in B bölümü.....	66
Örnek 43: “I Should Care”in C bölümü.....	67
Örnek 44: Hall transkripsiyonunun ilk 8 ölçüsü.....	68
Örnek 45: Jim Hall’un ilk dört ölçüde kullandığı akor şekilleri.....	68
Örnek 46: Jim Hall’un ikinci dört ölçüde kullandığı akor şekilleri.....	69
Örnek 47: Implied Harmony örnekleri.....	69
Örnek 48: Hall transkripsiyonu ölçü 21-28.....	70
Örnek 49: Hall transkripsiyonu ölçü 29-32.....	70
Örnek 50: Hall transkripsiyonu ölçü 33-40.....	71
Örnek 51: Hall transkripsiyonu ölçü 49-55.....	71
Örnek 52: Hall’un dominant akor şekilleri.....	72
Örnek 53: Hall transkripsiyonu ölçü 60-64.....	72
Örnek 54: Hall transkripsiyonu ölçü 76-80.....	73
Örnek 55: Hall’un kullandığı Drop şekilleri.....	74
Örnek 56: Frisell transkripsiyonu ölçü 1-8.....	75

Örnek 57: C6#9/E akoru.....	76
Örnek 58: Frisell transkripsiyonu ölçü 9-12.....	77
Örnek 59: D7b9 akoru.....	77
Örnek 60: Frisell transkripsiyonu ölçü 13-16.....	77
Örnek 61: Frisell transkripsiyonu ölçü 17-20.....	78
Örnek 62: Frisell transkripsiyonu ölçü 21-24.....	78
Örnek 63: Frisell transkripsiyonu ölçü 25-28.....	79
Örnek 64: E7b9 akoru ve çalım şekli.....	80
Örnek 65: Frisell transkripsiyonu ölçü 37-40.....	80
Örnek 66: Frisell transkripsiyonu ölçü 41-44.....	81
Örnek 67: Frisell transkripsiyonu ölçü 100-103.....	81
Örnek 68: G-11 akoru ve çalınışı.....	82
Örnek 69: Frisell transkripsiyonu ölçü 128-135.....	82
Örnek 70: “Blue In Green” ilk 4 ölçü.....	83
Örnek 71: “Blue In Green” ölçü 5-10.....	84
Örnek 72: Towner transkripsiyonu ölçü 1-3.....	84
Örnek 73: Towner’ın A7b9 şekli.....	85
Örnek 74: Towner’ın A7b9 şekli.....	85
Örnek 75: Towner transkripsiyonu ölçü 4-6.....	86
Örnek 76: Towner’ın B7#9/D# şekli.....	86
Örnek 77: Towner transkripsiyonu ölçü 7.....	86
Örnek 78: Towner transkripsiyonu ölçü 9-13.....	87
Örnek 79: Towner transkripsiyonu ölçü 18-21.....	87
Örnek 80: Towner’ın Bbmaj9#11 ve A7 pozisyonları.....	88
Örnek 81: Towner transkripsiyonu ölçü 34-37.....	88
Örnek 82: Towner transkripsiyonu ölçü 65-68.....	89
Örnek 83: Towner’ın Eb-11 pozisyonu.....	89
Örnek 84: “Darn That Dream” ölçü 1-4.....	90
Örnek 85: “Darn That Dream” ölçü 5-8.....	91

Örnek 86: “Darn That Dream” ölçü 13-16.....	91
Örnek 87: “Darn That Dream” ölçü 17-20.....	91
Örnek 88: “Darn That Dream” ölçü 21-24.....	92
Örnek 89: “Darn That Dream” ölçü 29-32.....	92
Örnek 90: Rosenwinkel transkripsiyonu ölçü 1-4.....	92
Örnek 91: B7#11 akoru.....	93
Örnek 92: C-6 ve D7b9b13 akorları.....	94
Örnek 93: Rosenwinkel transkripsiyonu ölçü 9-12.....	94
Örnek 94: Rosenwinkel transkripsiyonu ölçü 13-16.....	95
Örnek 95: Rosenwinkel transkripsiyonu ölçü 17-20.....	95
Örnek 96: Rosenwinkel transkripsiyonu ölçü 21-23.....	96
Örnek 97: Rosenwinkel transkripsiyonu ölçü 28.....	96
Örnek 98: Rosenwinkel transkripsiyonu 28.ölçüdeki akor şekilleri.....	97
Örnek 99: Rosenwinkel transkripsiyonu ölçü 37-38.....	97
Örnek 100: Rosenwinkel transkripsiyonu ölçü 39-41.....	98
Örnek 101: Rosenwinkel transkripsiyonu ölçü 49-52.....	98
Örnek 102: Rosenwinkel transkripsiyonu ölçü 57-58.....	99
Örnek 103: Rosenwinkel transkripsiyonu ölçü 56.....	99
Örnek 104: “Body And Soul” ölçü 1-4.....	100
Örnek 105: “Body And Soul” ölçü 5-8.....	101
Örnek 106: “Body And Soul” ölçü 17-20.....	101
Örnek 107: “Body And Soul” ölçü 21-24.....	101
Örnek 108: Lund transkripsiyonu ölçü 1-4.....	102
Örnek 109: Lund transkripsiyonu ölçü 5-7.....	103
Örnek 110: Lund transkripsiyonu ölçü 8-11.....	103
Örnek 111: Lund transkripsiyonu ölçü 12-17.....	104
Örnek 112: Lund transkripsiyonu ölçü 18-20.....	104
Örnek 113: Lund transkripsiyonu ölçü 21-23.....	105
Örnek 114: Lund transkripsiyonu A bölümünde kullanılan akor şekilleri.....	105

Örnek 115: Lund transkripsiyonu ölçü 44-51.....	106
Örnek 116: Lund transkripsiyonu ölçü 52-58.....	107
Örnek 117: Örnek parçanın akorları.....	108
Örnek 118: Triad akorlar ve çevrimleri.....	109
Örnek 119: Triad akorların drop örnekleri.....	109
Örnek 120: Yedili akorlar.....	110
Örnek 121: Drop akor örnekleri.....	110
Örnek 122: Örnek parça drop egzersizi.....	112
Örnek 123: Pass transkripsiyonu dominant bölüm.....	112
Örnek 124: Dominant alan egzersizi 1.....	113
Örnek 125: Bas egzersizi.....	114
Örnek 126: Kırık akor egzersizi.....	114
Örnek 127: Pizzarelli egzersizi 1.....	115
Örnek 128: Pizzarelli egzersizi 2.....	115
Örnek 129: Bucky Pizzarelli'nin introsu.....	116
Örnek 130: Van Eps egzersizi 1.....	117
Örnek 131: Van Eps egzersizi 2.....	117
Örnek 132: Van Eps transkripsiyonunu finali.....	118
Örnek 133: Jim Hall'un pedal kullanımı.....	119
Örnek 134: Hall egzersizi 1.....	119
Örnek 135: Hall egzersizi 2.....	120
Örnek 136: Hall egzersizi 3.....	120
Örnek 137: Hall egzersizi 4.....	121
Örnek 138: Frisell egzersizi 1.....	122
Örnek 139: Frisell egzersizi 2.....	123
Örnek 140: Frisell egzersizi 3.....	123
Örnek 141: Towner egzersizi 1.....	124
Örnek 142: Towner egzersizi 2.....	125
Örnek 143: Rosenwinkel egzersizi 1.....	126

Örnek 144: Rosenwinkel egzersizi 2.....	127
Örnek 145: Rosenwinkel egzersizi 3.....	128
Örnek 146: Lund reharmonizasyon örneği	129
Örnek 147: Lund egzersizi 1.....	129
Örnek 148: Lund egzersizi 2.....	130
Örnek 149: Lund egzersizi 3.....	130
Örnek 150: Lund egzersizi 4.....	131

KISALTMALAR LİSTESİ

A.B.D. : Amerika Birleşik Devletleri

Bkz. : Bakınız

Vs. : Vesaire

d. : Doğum tarihi

ö. : Ölüm tarihi

GİRİŞ

Caz gitar icrasında ve eşliğinde armonizasyon, müzikteki melodi ve doğaçlamanın üzerine kurulacağı bir temel oluşturması itibariyle son derece önemli bir olgudur. Caz müziğinde en başta gelen eşlik enstrümanlarından biri olan gitar için, yapısından ve akort sisteminden kaynaklanan sebeplerle pozisyon bilgilerini de içeren kendine özgü bir armonik yaklaşım ihtiyacı duyulmaktadır. Caz gitar icrasında belirleyici rolü olan bu olgunun, eğitim aşamasında da temellerinin sağlam bir şekilde atılabilmesi önemli bir konudur.

Üniversite ve konservatuvarlarda 1940'lı yıllarda başlamış olan caz eğitimi, müzik eğitimi kapsamında yer alan birçok diğer branşa göre çok daha kısa bir tariheye sahiptir¹ vermiştir (Kearns, 2011). Bu unsur, caz alanında yer alan enstrümanlar için farklı metot çalışmaları ve yeni eğitim yaklaşımları oluşturulması konusunda ihtiyaçlar ortaya çıkarmaktadır. Eğitim tarihçesi uzun yıllara dayanan klasik gitar için birçok pedagojik kaynak bulunmaktadır; ancak klasik alandaki metot çalışmaları sadece teknik çalışmalar anlamında bile caz gitar için yeterli olmamaktadır. Sağ el tekniğinde oluşan büyük farklılıklar, pena kullanımı, gitarın orkestrasyon içinde kapladığı yer ve farklı armonik yaklaşımlar gibi sebeplerle klasik gitar metotları caz gitara çok sınırlı ölçüde katkılarda bulunabilmektedir.

Caz gitar, çelik telli akustik gitar ailesinden bir çalgı olarak değerlendirilmektedir (Seeger, 2016). Klasik gitardan farklı olarak, gelişimine A.B.D.'de 19.yüzyılda başlamış ve 20.yüzyılda devam etmiş olan akustik gitar, bir halk müziği çalgısı olmasından ötürü formel bir eğitime birçok enstrümana göre daha geç sahip olmuştur. Günümüze değin, armonik alanda, çeşitli müzisyenlerin transkripsiyonları², belli başlı bazı teknik

¹ Kuzey Teksas Üniversitesi 1947 yılında lisans düzeyinde ilk caz bölümünü açmıştır. Aynı yıllarda eğitime başlamış olan Berklee School of Music ise ilk lisans derecesini 1966 yılında vermiştir.

² Transkripsiyon: Müzikte, yazılı olmayan bir parçanın notaya dökülmesi veya başka bir enstrüman için uyarlanması işi

yaklaşımlar ve akor şekilleri gibi birçok spesifik konuyu kapsayan caz gitar metot çalışmaları yapılmıştır; ancak bütün dönemleri birden ele alan ve bu dönemlerin birbirlerine olan bağlantısı ve evrimsel gelişimi konusunda kapsayıcı çalışmalar çok kısıtlıdır. Bu durumdan ötürü caz gitar halen, birçok konuda metot çalışmaları yerine transkripsiyonlara ve usta-çırak ilişkisine dayalı bir eğitim sistemine sahiptir. Bu çalışma, transkripsiyonlara dayanan bu eğitim sistemini bağlamından koparmadan metodik bir yönetime dönüştürmeyi amaçlamaktadır.

Bu tez çalışmasında öncelikle konunun tarihsel çerçevesinin oluşturulabilmesi için, gitarın tarihçesi ve caz müziğindeki gelişimi açıklanmıştır. Günümüzde kullanılan caz gitarın öncülü klasik gitar ailesi olarak kabul edilmektedir. Buna rağmen çelik telli akustik gitar ve elektrik gitarın icadı ile birlikte bu enstrümanın bambaşka kullanımları ortaya çıkmış, caz gitar klasik gitardan tamamen bağımsızlaşmıştır. Bu nedenle klasik gitarın tarihi sadece kısaca açıklanmış, elektrik gitarın gelişimine daha detaylı bir şekilde yer verilmiştir. Caz gitarın gelişimine katkıda bulunan önemli gitaristler tanımlanmış, caz müziğinin farklı dönemlerinde gitarın rolü anlatılmıştır. İlk bölümün sonunda, tez kapsamında eserleri incelenen gitaristlerin biyografik bilgileri ve müzikal kimlikleri sunulmuştur.

Bu çalışma kapsamında metot modelinin anlamlı bir gelişim sırasıyla ortaya konabilmesi için, caz gitar tarihi dört ayrı döneme ayrılmıştır. Bu dört dönem belirlenirken dikkat edilen hususlar ise müzisyenlerin tarihteki kronolojik konumları veya müzik yaptıkları yıllar değil, armonik olarak gitara yaklaşımları olmuştur. Analizler yapılırken ilk olarak armonik kurgularını blok akorlarla oluşturan, ikinci dönemde dört sesli armoni yaklaşımını benimseyen, üçüncü bölümde füzyon döneminde eserler veren ve dördüncü bölümde çağdaş dönemde yeni yaklaşımlar oluşturmayı amaçlayan gitaristler incelenmiştir. Her dönemde o zaman dilimini temsil eden gitaristlerin solo veya duo olarak kaydetmiş oldukları bir caz standardı referans parça olarak seçilmiş ve bu

parçaların transkripsiyonları yapılmıştır. Caz standartları³ olarak isimlendirilen parçalar arasından yapılmış olan bu seçimlerin mümkün olduğu ölçüde armonik olarak birbirleriyle kıyaslanabilecek ve bu kıyaslama sonucunda anlamlı veriler üretebilecek nitelikte olmalarına dikkat edilmiştir.

Yapılan transkripsiyonun yanı sıra, her bölümün başında seçilmiş olan şarkının kısa bir armonik analizi yapılmış, ardından da bu armonilerin üzerinde gitaristler tarafından kullanılmış akor şekilleri incelenmiştir. Transkripsiyonların içinde yer alan akor şekilleri ayrı bir tabloda listelenmiş, farklı kök seslerle çalınmış olan aynı akor biçimi ikinci bir kez listelenmemiştir. Bu sayede parça çalınırken kullanılan özgün akor pozisyonları ve farklı dönemlerden farklı gitaristlerin kullandığı şekiller konusunda net bir fikir oluşturulması mümkün olmuştur.

Üçüncü bölümde ortaya konan metot modelinde, sekiz farklı gitaristten toplanmış olan veriler en sonunda, bir gitar öğrencisinin faydalanabileceği egzersiz örneklerine dönüştürülmüştür. Çalışmanın anlaşılır bir uzunluk sınırında tutulabilmesi için, her egzersizi özetleyecek tek bir örnek verilmiş ve konularla ilgili açıklayıcı metinler oluşturulmuştur. Bu egzersiz örnekleri, analiz bölümünde olduğu gibi, dört ayrı ana başlık altında bir gitar metodunu meydana getirecek şekilde sıralanmışlardır. Sonuç olarak temel gitar akor bilgisi bölümüyle birlikte toplam 4 bölümden oluşan bir metot önerisi sunulmuştur.

Bu tez çalışmasının tarihsel altyapısı ve müzikal dayanakları oluşturulurken, caz tarihi ve caz gitar üzerinde yayınlanmış birçok ulusal ve uluslararası kaynağı içeren bir literatür taraması yapılmıştır. İstanbul Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı'nın internet sitesindeki E-Kaynaklar sekmesi kullanılarak uluslararası birçok akademik kaynağa ve veritabanına erişim sağlanmıştır. Bunun dışında caz tarihi ve gitar

³ Caz tarihinin en başından beri dünya üzerindeki birçok ülkede çalınmış ve çalınmakta olan parça havuzunun

üzerine kitaplar, uluslararası tezler ve internet ortamından erişilen e-kitaplar tarihsel altyapı için önemli kaynaklar oluşturmuşlardır. Analizleri yapılan müzik kayıtlarına ise internetteki müzik dinleme platformlarından, YouTube ve Vimeo gibi video izleme sitelerinden ulaşılmıştır.

Çalışma sırasındaki en önemli sınırlılıklardan biri, Türkçe kaynaklarda caz gitar ile ilgili çok kısıtlı bilgi kaynağı bulunmasından ötürü bazı kavramların Türkçe karşılıklarının bulunması konusunda ortaya çıkmıştır. Bu noktada dünyadaki çalışmalarla paralel bir dil kullanımı uygulamak adına kelimelerin İngilizce karşılıkları kullanılmıştır. Bununla paralel olarak akor isimleri de caz alanında standart olan harf temsiliyle kullanılmıştır. Akor pozisyonlarının gösterildiği örneklerde ise kök ses için “**R**”, tam aralıklar için “**P**”, aralıklar için ise “**M**” ve “**m**”⁴ simgeleri kullanılmıştır. Diğer bir zorluk, çalışma kapsamında ele alınan ve önemli veriler sağlayan bazı eserlerin sınırlı sayıda solo ve duo icra kaydı bulunmasından dolayı, aynı parçanın farklı dönemlerde yapılmış kayıtlarına ulaşılabilmesi konusunda yaşanmıştır. Burada da caz armonisinin II-V-I kadansı, vekil dominant akorlar ve ilgili ikinci derecelerinin kullanımı gibi temel yapıtaşları dikkate alınarak seçilmiş benzer parçaların kullanılması yöntemi tercih edilmiştir.

⁴ Root(R): Kök, Perfect(P): Tam, Major(M): Büyük, Minor(m): Küçük

BİRİNCİ BÖLÜM

GİTARIN TARİHİ VE CAZ MÜZİĞİNDEKİ YERİ

Klasik müzikten, caz müziğine, rock müzikten, pop müziğe, halk türkülerinden, ozanlardan, etnik müziklere dünya üzerindeki müzik türlerinin çoğunluğunda kullanılan ve aktif rol oynayan gitar, günümüzde halen en önemli armonik çalgılardan biri olarak değerlendirilmektedir. Taşınabilir olması, ekonomik olarak kolay ulaşılabilir olması gibi nedenlerle her zaman tercih edilmiş olan enstrüman için binlerce yıla uzanan bir geçmişten bahsedilmektedir.

1.1. GİTARIN KÖKENLERİ

Gitarın tarihinin tam olarak insanlığın hangi çağında başladığı bilinmemektedir. Etnomüzikologların kullandığı **Hornbostel-Sachs Sistemi**⁵ne göre bir **chordophone**⁶ olarak isimlendirilen gitarın resmi tarihi orta çağ Avrupa'sında başlamaktadır. Ancak ismi gitar ile benzer kökten gelmese de, telleri çekmek veya tellere vurmak suretiyle gitara benzer şekilde çalınan birçok enstrümanın, çok uzun zamandır dünyanın neredeyse bütün köşelerinde bulunduğu ve kullanıldığı bilinmektedir. Örneğin Anadolu'da Alaca Höyük'te bulunan bir kabartma Hititlerde gitara benzer bir enstrümanın kullanıldığını göstermektedir (Resim 1).

⁵ Erich Moritz von Hornbostel(d.1877 ö.1935) ve Curt Sachs(d.1881 ö.1959) tarafından oluşturulmuş bir enstrüman sınıflandırma sistemi

⁶ Chordophone : İki sabit nokta arasında gerili bir telin titreşimi ile ses üreten müzik aletlerine verilen genel isim

Resim 1: Bir Hitit kabartmasında gitar benzeri çalgı



Kaynak: <https://www.guyguitars.com/eng/handbook/BriefHistory.html>

Antik Yunan'da **kitharis** kelimesi tanrı Apollo ile bağlantılı olarak kullanılmaktadır. Antik Yunan inanışında Apollo hem müziği yapan tanrı hem de müzik yapan insanlar için ilham kaynağı olarak geçmektedir (Maas & Snyder, 1989). **Kitharis**, gitarın doğrudan atası olarak kabul edilmese de gitar kelimesinin etimolojik kökenini bu kelime oluşturmaktadır. Avrupa'da İspanya'dan çıkarak yaygınlaşan gitar kelimesi, Latince, Fransızca, Almanca dillerinde aynı şekilde kullanılırken, etimolojik olarak Farsça ve Hintçe sitar kelimesi ile aynı kökten gelmektedir⁷. Bugün modern anlamda bilinen gitarın tarih sahnesine çıkması ise geç orta çağ Avrupa'sında gerçekleşmiştir. Daha çok bir halk çalgısı olarak kabul edilmesi, yazılı kültürde çok fazla karşılık bulamaması gibi sebeplerin müzik tarihinde gitarın kapladığı alan konusunda negatif etkileri olmuştur.

“Gitar geleneğinin çok geniş kültürel ve stilistik alanı müzik tarihi için hazmedilmesi zor bir durumdur. Sonuç olarak, müzik tarihi sokak yerine kütüphanede yazıldığından ötürü, gitar birkaç satıra, bir fotoğrafa ve dipnota indirgenmiştir.” (Coelho, 2003, s: 3)

⁷ Online Etymology Dictionary – guitar (<https://www.etymonline.com/search?q=guitar>) (erişim tarihi : 14.12.2022)

8.yüzyılda İber yarımadası Afrika kıtasından bölgeye gelen Araplar ve Mağribiler tarafından ele geçirilmiştir. Bu işgal sırasında, o sırada Arap yarımadasında ve Afrika'da kullanımda olan ud da İspanya'ya gelmiştir. Zaman içerisinde enstrümana perdeler eklenmesiyle bugün lavta olarak bilinen çalgı tarih sahnesine çıkmıştır.

Rönesans döneminin başında Avrupa'nın çeşitli yerlerinde tellerin çekilmesi yöntemiyle çalınan birçok enstrüman eş zamanlı olarak bulunmuştur. Bunların arasında modern gitara en yakın olan **vihuela**, İspanya'da ortaya çıkmış, kasası gitara göre daha büyük olan, 6 veya 7 tele sahip olan ve lavta gibi akortlanan bir çalgıdır. 15.yüzyıldan itibaren ise bugün gitar olarak adlandırılan ilk çalgı tarih sahnesine çıkmıştır. Rönesans gitarı 4 adet çift telden oluşmaktadır ve şimdikine göre daha küçük bir kasaya sahiptir. Fransa, İtalya, İngiltere ve İspanya'da yoğun olarak kullanılmış olan gitar için Alonso Mudarra, Juan Vasquez, Melchior de Barberiis⁸ gibi besteciler eserler yazmıştır (Dobney, 2007)⁹.

“Rönesans ile birlikte, gitar oldukça hacimli ve karakterini yansıtan, tabletür olarak yazılmış durumda bir repertuvara sahip oldu. Ve gitar çok kısa bir süre içinde, yapısal, akortsal ve teknik açıdan 17 ve 18.yüzyıl İtalya, İspanya ve Fransa'sında yapacağı potansiyel patlamayı mümkün kılacak şekilde bir standarda sahip olmuştu.” (Coelho, 2003, s: 3)

Barok dönem ile birlikte 5 telli olarak kullanılan gitar, Paolo Foscarini¹⁰, Francesco Corbetta¹¹, Robert De Visee¹², Francisco Guerau¹³ gibi gitaristler ve besteciler sayesinde gelişimini devam ettirmiştir. 18.yüzyılın sonu, 19.yüzyılın başından itibaren

⁸ Alonso Mudarra: İspanyol besteci (d. 1510 ö. 1580), Juan Vasquez: İspanyol besteci (d. 1500 ö. 1560), Melchior de Barberiis: İtalyan besteci (d. 1500 ö. 1549)

⁹ https://www.metmuseum.org/toah/hd/guit/hd_guit.htm

¹⁰ Paolo Foscarini: İtalyan gitarist (d. 1600 ö. 1647)

¹¹ Francesco Corbetta: İtalyan gitarist (d. 1615 ö. 1681)

¹² Robert De Visee: Fransız gitarist (d. 1655 ö. 1732)

¹³ Francisco Guerau: İspanyol gitarist (d. 1649 ö. 1722)

ise, hem 6 telli olarak kullanılmaya başlayan hem de akort sistemi olarak günümüzdeki sisteme geçen gitar; Fernando Sor¹⁴, Mauro Giuliani¹⁵ gibi önemli gitaristlerin besteleri ve performanslarıyla gelişimini sürdürmüştür (Wade, 2001).

19.yüzyılda gitar yapımı konusunda da önemli gelişmeler kaydedilmiştir. Ve bugün halen kullanılmakta olan kasa büyüklüğü ve tel uzunluğu gibi değerler konusunda da belli standartlara ulaşılmıştır. Ayrıca 6 telli gitarın da bir standart haline gelmesi gitar teknikleri ve metotları konusunda da yeni gelişmeler olmasına olanak sağlamıştır. O zamana kadar alışlagelmiş birçok yöntem terkedilmiş ve gitaristlerin önünde yeni ufuklar belirlemiştir (Alves, 2015).

1.2. 20.YÜZYIL VE ÇELİK TELLİ AKUSTİK GİTAR

Avrupa kıtasındaki gelişmelerin haricinde, gitar dünyanın diğer bölgelerinde de gelişimini sürdürmeye devam etmiştir. Gitar ve çalım stili benzer telli enstrümanlar, Afrika ve Amerika kıtasında da müzik hayatında önemli yer tutmuşlardır.

19.yüzyılın sonlarında Kuzey Amerika'da gitar telleri konusunda önemli bir gelişme olmuştur. O zamana kadar tel üretimi için hammadde olarak hayvan bağırsakları ve benzeri organik materyaller kullanılmış; ancak hem sanayi alanındaki gelişmeler hem de metal işçiliği konusundaki teknolojik gelişmelerin de etkisiyle 1843 yılından itibaren çelik tel kullanan gitarlar üretilmeye başlanmıştır¹⁶. Önceki modellere göre daha parlak bir tona sahip olan çelik teller, akustik gitarlarda daha yüksek ses üretilebilmesi konusunda önemli bir katkı sağlamıştır. Aynı dönemlerde A.B.D.'de gelişmekte olan blues müziğinin de önemli çalgılarından biri olan akustik gitar hem kullanılan tel

¹⁴ Fernando Sor: İspanyol gitarist, besteci (d. 1778 ö. 1839)

¹⁵ Mauro Giuliani : İtalyan gitarist, besteci (d. 1781 ö. 1829)

¹⁶ İlk olarak A.B.D.'de enstrüman yapımcısı Christian Frederick Martin (d. 1796 ö. 1873) tarafından üretilmiştir.

materyali, hem çalım tekniği, hem de müzikteki kullanımı itibarı ile klasik gitardan bütünüyle ayrılmıştır.

Blues, Amerika Birleşik Devletleri topraklarında, Afrika'daki ülkelerinden köle olarak çalışmak için getirilmiş Afro-Amerikalı toplulukların kendi kültürleri ile karşılaşmış oldukları müzikleri harmanlayarak meydana getirdikleri bir müzik türüdür. Kendi ülkelerinden ve inanışlarından getirdikleri ritüel müziklerini, ilahileri, dans ritmlerini geldikleri ülkenin enstrümanları ve kültürüyle harmanlamaları üzerine kurulmuş olan blues, 19.yüzyılın ikinci yarısından itibaren kıtanın özellikle güney kısımlarında iyice yayılmaya başlamıştır. Amerikan İç Savaşı'nın (1861-1865) sona ermesinin ardından güney şehirlerindeki tarıma ve köleliğe dayalı sistemin gevşemesi ve şehir yaşamının önem kazanması müzik dünyasında da bir hareketlenme yaratmıştır. (Evans, 2001)

Kulüplerde ve restoranlarda çalınmaya devam etse de 1920'lere kadar blues müziği, o dönemde yaygınlaşmakta olan, plak kayıtlarında boy göstermemiştir. 10 Ağustos 1920'de Mamie Smith¹⁷'in kaydettiği "Crazy Blues" isimli parça önemli bir hit haline geldikten sonra, blues kayıtları dönemi de başlamıştır. **Boogie-Woogie, Delta, Chicago, Texas**¹⁸ ve bunun gibi birçok türü olan blues müziği caz müziğinin gelişimine öncü olmuştur. Çelik telli akustik gitarın başat enstrüman olduğu bu müzik türü gitarın gelişimine de önemli katkılarda bulunmuştur. Blues müziğinde gitarın bu denli çok kullanılması ise yerel malzemelerle fabrikasyon üretimine başlanan gitarın, ekonomik olarak son derece ulaşılabilir hale gelmesi sayesinde gerçekleşmiştir (Seeger, 2016). Ünlü blues gitaristi B.B.King'in de aktardığı gibi:

¹⁷ Mamie Smith: Amerikalı Blues şarkıcısı (d. 1891 ö. 1946)

¹⁸ Boogie-Woogie: Dans müziği olarak çalınan bir blues türü. Delta Blues: Missisipi Delta'sında ortaya çıkan blues türü. Chicago Blues: Chicago şehrinde çalınan blues türü. Texas Blues: Texas şehrinde çalınan blues türü.

“Missisipi Delta’ında büyüdüğüm yerde, gitardan başka bir enstrüman bulmanın imkanı yoktu diyebilirim, gerçekten, belki bazen bir harmonika. Ve kimse başka birinin çaldığı harmonikayı üflemez istemiyordu. Ama müzikle bir şekilde ilgilenen herkesin bir yerlerde bir gitarı vardı, genelde. Benim bölgede, kimse tuşlu bir çalgı satın alabilecek kadar kazanmıyordu. Bir piyano ya da org görebildiğim tek yer kiliseydi.” (Obrecht, 2003, s: 88)

Önemli blues gitaristleri arasında Robert Johnson¹⁹, Blind Willie Johnson, Elmore James, Howlin Wolf, T-Bone Walker, Muddy Waters, Albert King, Buddy Guy, Son House²⁰, B.B.King, John Lee Hooker, Jimi Hendrix ve Eric Clapton gibi isimler sayılabilir (Resim 2).

Resim 2: B.B. King çelik telli gitar ile



Kaynak: <https://acousticguitar.com/trekking-the-mississippi-blues-trails-delta-highlights-b-b-king-museum-parchman-farm-dockery-farms-and-more/>

¹⁹ Robert Johnson: Amerikalı gitarist, şarkıcı (d. 1911 ö.1938), Blind Willie Johnson: Amerikalı gitarist, şarkıcı (d. 1897 ö. 1945), Elmore James: Amerikalı gitarist, şarkıcı (d. 1918 ö.1963), Howlin Wolf: Amerikalı gitarist, şarkıcı (d. 1910 ö.1976), T-Bone Walker: Amerikalı gitarist, şarkıcı (d. 1910 ö.1975), Muddy Waters: Amerikalı gitarist, şarkıcı (d. 1913 ö.1983), Albert King: Amerikalı gitarist, şarkıcı (d. 1923 ö.1992), Buddy Guy: Amerikalı gitarist, şarkıcı (d. 1936)

²⁰ Son House: Amerikalı gitarist, şarkıcı (d. 1902 ö. 1988), B.B.King: Amerikalı gitarist, şarkıcı (d. 1925 ö. 2015), John Lee Hooker: Amerikalı gitarist, şarkıcı (d. 1917 ö. 2001), Jimi Hendrix: Amerikalı gitarist, şarkıcı (d. 1942 ö. 1970), Eric Clapton: İngiliz gitarist, şarkıcı (d. 1945,

1.3. ELEKTRİK GİTARIN DOĞUŞU

1890'lardan itibaren gitarlarda kullanımı yaygınlaşan başlayan metal teller, daha önce kullanılmakta olan bağırsak tellere göre daha dayanıklı olmalarının ve daha çok ses çıkarmalarının yanı sıra o zamana kadar hayal edilmemiş bir gelişmenin önünü açmışlardır. Metal tellerin elektrik akımı ile birlikte oluşturduğu manyetik alan elektrik gitarın doğuşunun önemli sebeplerinden biri olmuştur. Öte yandan bilim adamı Lee de Forest²¹'in 1906 yılında icat ettiği elektron tüpü çok düşük elektrik sinyallerinin bile duyulabilir ses dalgalarına dönüştürülecek şekilde yükseltilmesini mümkün hale getirmişti. Aynı zamanda radyo ve televizyon gibi buluşların da önünü açan bu gelişme gitar amfisinin üretiminin de önünü açmıştır.

İlk olarak 1890 yılında Amerikalı deniz subayı George Breed²²'in patentini almış olduğu ilk manyetikli gitar tasarımı ile ilgili çalışmalar ilerleyen yıllarda da devam etmiştir. Rickenbacker, Beauchamp gibi markaların girişimlerinin ardından 1936 yılında, o sırada metal telli ve boş kasalı gitar üretiminde piyasanın en önemli markalarından biri olan Gibson firması ilk manyetikli gitarları EH-150 ve ES-150 modelini piyasaya sürmüştür. Bu gelişme o zamana kadar akustik olanakları ile sınırlı olan ve özellikle büyük orkestralar içinde bir solist olarak duyulması imkânsız olan gitara yeni roller kazandırmıştır (Freeth & Alexander, 2004).

²¹ d. 1873 ö.1961

²² George Breed: Amerikalı bilim insanı (d. 1864 ö.1939)

Resim 3: İlk elektrik gitar örneklerinden Gibson ES-150



Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Gibson_ES-150#/media/File:Gibson_ES-150.png

Bu yeni gitar tasarımını kullanmaya başlayan Charlie Christian²³ özellikle Benny Goodman²⁴'ın orkestrası ile yaptığı performanslar ve kayıtlar ile bu enstrümanın geniş kitleler tarafından duyulmasına ve kabullenilmesine önemli katkılar yapmıştır. Aynı zamanda büyük bir caz orkestrasında solist olarak tanınan ilk gitarist olmuştur. Elektrik gitarın kullanımı da bu yıllardan itibaren önemli bir oranda artmıştır.

1940'lı yıllardan itibaren **solid body**²⁵ gitarların üretilmesiyle birlikte, amfilenmiş gitarda oluşabilen geri besleme sorunu da ortadan kaldırılmıştır. Çok yüksek kazançlı amfilerin kullanılması sayesinde **overdrive**²⁶ ve **distortion**²⁷ gibi efektler de gitar sesine eklenmiştir. Bu sayede de elektrik gitar 20.yüzyılın en önemli ve popüler

²³ Charlie Christain: Amerikalı gitarist(d. 1916 ö.1942)

²⁴ Benny Goodman: Amerikalı klarnetçi ve grup lideri (d. 1909 ö. 1986)

²⁵ Solid body: Gövdesinin için dolu olan gitarlara verilen isim

²⁶ Overdrive: Gitar amplifikatörlerinin kazanç seviyesinin normal seviyenin üstünde açılmasıyla oluşan seste oluşan bir nevi bozulma

²⁷ Distortion: İleri seviyede overdrive

enstrümanlarından biri olarak rock'n roll ve rock gibi müzik türlerinin ana enstrümanı olmuş, popüler müzik türlerinin çoğunluğunda kendine yer bulmuştur.

1.4. CAZ GİTAR BAĞLAMINDA CAZ TARİHİNE GENEL BİR BAKIŞ

Caz müzik, çok geniş bir perspektiften bakıldığında, Amerika Birleşik Devletleri'nde bulunan farklı kültürlerden özellikle Afrika ve Avrupa kültürlerinin karışımı olarak nitelendirilmektedir.

“Afrikalı performans sanatlarının Avrupa'dan gelen kompozisyon geleneğini dönüştürürken, bazı elementlerini de asimile etmesi belki de modern müzik tarihindeki en vurucu ve güçlü evrimsel dönüşümlerden biridir. Bu dönüşüm birçok müzik türü doğurmuştur.” (Gioia, 2021, s: 8)

Özellikle İspanyol, Fransız ve Afrikalı göçmenlerin yoğunlukla yaşadığı Louisiana eyaletine bağlı New Orleans kenti bu müziğin gelişmesi için önemli bir ortam sağlamıştır. Cazın doğumunda en etkili müzik türlerinden biri olarak isimlendirilen **ragtime**²⁸, bugün Scott Joplin²⁹ gibi piyanistlerin eserleri ile bilinse de, aslında birçok farklı enstrümanla da çalınmıştır. **Ragtime** türünün günümüzde bilinen hali uzun bir gelişme döneminin son hali olarak adlandırılmaktadır (Berendt, 2003). İki dörtlük bir ritim üzerine ve genelde yazılı parçaların çalınması şeklinde icra edilen müziği ilk olarak doğaçlama ile harmanlayarak bir nevi cazın temellerini atmış önemli müzisyenlerden biri

²⁸ Ragtime: Müziği yürütücü bir şekilde senkoplu olan bir müzik türü. Cazın ve Amerikan pop müziğinin öncüllerinden olarak kabul edilir

²⁹ Scott Joplin: Amerikalı piyanist (d. 1868 ö.1917)

New Orleans'ta Jelly Roll Morton³⁰'dır. Kendinden sonra gelecek ve New Orleans tarzı³¹ ve **dixieland**³² olarak isimlendirilen türe de önemli bir ilham kaynağı olmuştur.

“İlk caz toplulukları New Orleans'ta çalmaya başladığında, caz diye nitelenen şeyle, blues arasında başlangıçta bir fark vardı. Ancak kısa süre sonra halk şarkısı türündeki country³³ ve blues, caz müziğinin ana arterine karıştı. O zamandan beri blues ve caz öylesine iç içe geçti ki, Ernest Borneman³⁴, cazın Avrupa müziğine uyarlanmış blues ya da tesine, blues'a uyarlanmış Avrupa müziği olduğunu yazabilmiştir. Günümüzün en modern ve en 'serbest' çalan caz müzisyenleri bile kendilerini blues'a bağlı hissederler; gerçekten de, blues bilinci bugünkü cazda çoğu erken caz stilinden daha köklüdür.” (Berendt, 2003, s: 31)

New Orleans'taki bu gelişmelerin ardından kurulan orkestralar ve ünlenen müzisyenlerin Amerika'nın farklı şehirlerine göç etmeye başlaması sonucunda, 1920'li yıllarda caz müzik için önemli bir merkez daha ortaya çıkmıştır: Chicago, hem blues hem de caz için son derece önemli bir şehir olmuştur. Aynı yıllarda başlayan plak üretimi ise, bu müzik türlerinin ticari boyutlarını da farklı noktalara taşımıştır (Say, 1997). Caz müzik ise daha önce New Orleans'ta çalınan ve **ragtime** etkilerini taşıyan müzik ile blues müziğin bir karışımı olmaya başlamıştır.

Bu döneme kadar elektrik gitar henüz gelişmemiş olduğu için, büyük orkestra müziklerinde gitarın duyurulabilmesi mümkün olmamıştır. Bu sebeple akustik gitar ve banjo büyük orkestralarda ritim enstrümanı olarak görev yapmıştır. Armonik enformasyon da içeren bir çeşit perküsyon gibi görev yapan gitar nadiren solist olarak ön

³⁰ Jerry Roll Morton: Amerikalı piyanist (d. 1890 ö.1941)

³¹ New Orleans: New Orleans ve Chicago'da gelişen ve grup halinde doğaçlamaya imkan sağlayan ilk caz stillerinden biri

³² Dixieland: Bir caz stili, New Orleans'ta gelişen cazın ilk türlerinden biri.

³³ Country Müzik: Amerika'nın Güney ve Doğu bölgelerinden çıkmış olan bir halk müziği. Genelde İngiliz, İskoç ve İrlandalı köklerle ilişkilendirilmektedir

³⁴ Ernest Borneman: Alman yazar, müzisyen ve müzikolog (d. 1915 ö. 1995)

plana çıkmıştır. Johnny St. Cyr³⁵ ve Lonnie Johnson³⁶ caz gitar alanında ilk ismini duyuran gitaristler arasındadır. St. Cyr ritim gitar alanında öne çıkarken, Lonnie Johnson bir solist olarak tanınmıştır.

Chicago'daki kent yaşamı ve nüfusun farklı ırk ve sosyoekonomik kesimlerinden oluşan demografik dağılımı ile birlikte, artık görece olarak büyük orkestralar tarafından yorumlanmakta olan caz müziği özellikle bölgede yaşayan beyaz gençler tarafından da keşfedilmiştir. Böylece New Orleans'ta doğup büyüyen müzik, birçok farklı kültürel öğeden etkilenme ve değişme fırsatını bulmuştur. Bugün Chicago stili olarak adlandırılan bu stilde, birey ve solo doğaçlama eskisine oranla daha ön plana çıkmış ve saksafon bir enstrüman olarak cazda daha fazla kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemin önemli müzisyenleri arasında King Oliver, Louis Armstrong, Bessie Smith ve Bix Beiderbecke³⁷ gibi isimler sayılmaktadır.

1930'lu yıllara gelinirken, bu sefer New York'a doğru, ikinci bir göç dalgası ile birlikte caz müziğinin diğer bir önemli dönemi başlamıştır: Swing dönemi olarak adlandırılan bu dönemde artık **big band**³⁸ ismi verilen büyük gruplar bu müziği ticari olarak da oldukça başarılı bir noktaya taşımışlardır. Hem büyük orkestraların hem de enstrümanlardaki solistlerin büyük önem kazandığı bu dönemdeki orkestra liderlerinden bazıları Benny Goodman, Duke Ellington³⁹ ve Count Basie⁴⁰'dir. Büyük talep gören birçok farklı grubun düzenli müzik ürettiği ve cazın önemli bir popüler dans müziği olarak algılandığı bu dönem, oluşan ekonomik imkanlardan dolayı sürekli olarak müzisyenlerin yetiştiği ve caz müziğinin gelişime katkıda buldukları bir dönem olmuştur. Özellikle

³⁵ Johnny St. Cyr: Amerikalı gitarist (d. 1890 ö. 1966)

³⁶ Lonnie Johnson: Amerikalı gitarist (d. 1899 ö. 1970)

³⁷ King Oliver: Amerikalı kornetist ve grup lideri (d. 1881 ö. 1938), Louis Armstrong: Amerikalı trompetçi ve şarkıcı (d. 1901 ö. 1971), Bessie Smith: Amerikalı şarkıcı (d. 1894 ö.1937), Bix Beiderbecke: Amerikalı kornetist, piyanist ve besteci (d. 1903 ö. 1931)

³⁸ ³⁸ Big Band: Saksafon, trompet, trombon ve ritim sazlarından oluşan büyük caz orkestrası((Gioia, 2021)

³⁹ Duke Ellington: Amerikalı besteci, piyanist ve grup lideri (d. 1899 ö. 1974)

⁴⁰ Count Basie: Amerikalı besteci, piyanist ve grup lideri (d. 1904 ö. 1984)

Coleman Hawkins gibi müzisyenlerin katkılarıyla saksafon bu dönemde önemli bir solist olarak caz müzikte yerini iyice sağlamlaştırmıştır (Wade-Matthews & Thompson, 2003).

Swing dönemi aynı zamanda caz gitarın da bir solist olarak müzik sahnesine sağlam bir şekilde çıktığı dönem olmuştur. Caz tarihinde ilk önemli yere sahip gitaristlerden biri Charlie Christian'dır. Amplifikatörler yardımı ile elektrik gitarın sesinin yükseltilmesinden bir solist olarak önemli ölçüde faydalanmıştır. Bu sayede daha önce gitarın duyulmasının imkansız olduğu büyük orkestra müziğinden gitarın bir solist olabilmesini sağlamıştır ve çok kısa bir süre içerisinde yetişecek olan bir çok solo gitarist için önemli bir ilham kaynağı oluşturmuştur (Resim 3).

Resim 3: Charlie Christian



Kaynak: <https://www.guitarplayer.com/gear/listen-to-jazz-innovator-charlie-christian-bringing-electric-guitar-to-the-forefront-of-music>

Gitarist Charlie Christian, müzik dünyasında ismini 1939 yılında Benny Goodman Orkestrasına katılmasıyla birlikte duyurmuştur. Özellikle bir solist olarak kaydettiği ve sahnede icra ettiği parçalar ile dikkatleri çeken gitarist, çok kısa süren bir kariyerin ardından 1942 yılında hayatını kaybetmiştir.

“Charlie Christian o dönemde elektrik gitar çalan tek gitarist değildi, ilk gitarist de değildi. Onu Eddie Durham, George Barnes ve Bus Etri gibi diğer gitaristlerden ayıran şey, onun gerçekten elektrik gitar çalabiliyor olmasıydı. Charlie Christian’ın elektrik gitara caz müziğinde otantik bir varoluş bahşeden müzisyen olduğu söylenir.” (Crawford, 2002, s: 6)

Bu dönemden itibaren Freddie Green, Eddie Durham ve Allan Reuss⁴¹ gibi gitarisler **big band**lerde çalmaya devam etmişlerdir.

Aynı dönemde Avrupa’da da **gypsy** veya **manouche**⁴² denilen bir caz stili ortaya çıkmıştır. Bu akımın en önemli temsilcilerinden biri olarak Belçika’da doğan Django (Jean) Reinhardt, Avrupa kıtasında doğup büyüyen ancak caz tarihine en büyük katkılardan birini yapan gitarist olarak tanınmıştır. Çocukluk yıllarında geçirdiği bir kaza sebebiyle gitarın klavyesi üzerinde kullandığı sol elinin yalnızca iki parmağını efektif bir şekilde kullanabilen müzisyen, buna rağmen son derece kendine has ve etkili bir müzikal dil geliştirmeyi başarmıştır. Özellikle kemancı Stephane Grappelli⁴³ ile birlikte Paris’te kurdukları **Quintette du Hot Club de France** isimli grupları ile birlikte **manouche** veya **gypsy** caz olarak anılan türlerin doğmasına sebep olmuşlardır. Duke Ellington’ın davetiyle bir Amerika turnesinde çıkan gitarist, kıtada önemli izler bırakmıştır. Başka müzisyenlerin ondan etkilenerek veya onun için bestelemiş olduğu birçok parça vardır (Berendt, 2003).

“1930’lu yılların Amerikan gitarıcıları, özellikle akorlarla çalma uzmanlarıdır. Tek ses melodi çalımında Atlantik’in öteki yakasında Django Reinhardt’la ilk büyük virtüözünü tanır.” (Bergerot, 2004, s. 98)

⁴¹ Freddie Green: Amerikalı gitarist (d. 1911 ö. 1987), Eddie Durham: Amerikalı gitarist(d. 1906 ö. 1987)
Allan Reuss: Amerikalı gitarist (d. 1915 ö. 1988)

⁴² Gypsy: İngilizce çingene, Manouche: Fransızca çingene

⁴³ Stephane Grappelli: Fransız kemancı (d. 1908 ö. 1997)

Günümüzde halen, **manouche** ve **gypsy** caz türleri hem melodik hem de armonik olarak önemli bir değişime uğramadan çalınmakta ve kaydedilmektedir. Django Reinhardt'ın etkisi çok yoğun ve güncel bir şekilde caz gitaristliğinde ve genel olarak caz müziğinde devam etmektedir.

Bu dönemin ardından, 1940'lı yıllardan başlayarak, **bebop** dönemi gelmiştir. Hem 2.Dünya Savaşı'nın varlığı hem de ekonomik krizler ve çöküntüler sebebiyle büyük gruplar eskisi kadar iş yapamaz olmuştur. Ancak bütün bu gruplarda yetişmiş olan müzisyenler küçük klüplerde bir araya gelerek, bu sefer dörtlü, beşli gibi küçük gruplar halinde konserler düzenlemeye başlamışlardır. Bu konserler, caz icracıları için müzikte yeniliklerin denenebildiği özgürlük alanları yaratmış; virtüöz denebilecek solistlerin yetişmesi için önemli imkanlar sunmuştur. **Bebop** döneminin önemli müzisyenleri arasında Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Kenny Clarke, Bud Powell, Max Roach, Sonny Stitt, Sonny Rollins, Lennie Tristano, Charlie Christian, Barney Kessel ve Kenny Burrell⁴⁴ gibi isimler sayılabilir. **Bebop** aynı zamanda günümüzde halen caz dili olarak geçerliliğini korumakta olan bir doğaçlama dilinin geliştiği dönem olarak gösterilmektedir. Son derece hızlı ritmik cümleler ve senkoplar kullanarak, akor sesleri, tansiyon sesleri ve yaklaşım seslerinin çok etkin bir şekilde kullanıldığı bu doğaçlama dili, dönemin virtüöz müzisyenlerinin katkılarıyla oluşturulmuştur.

1950'lerden itibaren ise caz müzik birçok farklı türe ayrılarak gelişmeye devam etmiştir. Miles Davis⁴⁵, Gil Evans⁴⁶ gibi müzisyenler öncülüğünde ortaya çıkan **cool jazz** bunlardan biridir. **Bebop** dönemindeki sıcak ve hareketli müzikal yaklaşıma cevap olarak

⁴⁴ Charlie Parker: Amerikalı saksafoncu ve besteci (d. 1920 ö. 1955), Dizzy Gillespie: Amerikalı trompetçi ve besteci (d. 1917 ö. 1993), Thelonious Monk: Amerikalı piyanist ve besteci (d. 1917 ö. 1982), Kenny Clarke: Amerikalı davulcu (d. 1914 ö. 1985), Bud Powell: Amerikalı piyanist ve besteci (d. 1924 ö. 1966), Max Roach: Amerikalı davulcu ve besteci (d. 1924 ö. 2007), Sonny Stitt: Amerikalı saksafoncu (d. 1924 ö. 1982), Sonny Rollins: Amerikalı saksafoncu ve besteci (d. 1930), Lennie Tristano: Amerikalı piyanist ve besteci (d. 1919 ö. 1978), Barney Kessel: Amerikalı gitarist ve besteci (d. 1923 ö. 2004), Kenny Burrell: Amerikalı gitarist ve besteci (d. 1931)

⁴⁵ Miles Davis: Amerikalı trompetçi (d.1926 ö.1991)

⁴⁶ Gil Evans: Kanadalı piyanist, aranjör (d. 1912 ö. 1988)

oluşan bu tarz, daha yavaş tempolarda, daha kontrollü, aranjmanın **bebop** dönemine göre daha fazla önem kazandığı bir müzikal yaklaşım olarak dikkat çekmiştir. Bu dönemde **bebop** döneminde sıkça görülen homofoni, yani bir melodik hat ve armonik eşlik mantığının yanı sıra, aynı zamanda farklı yönlere hareket eden melodik hatların kullanıldığı polifonik yaklaşımların uygulanması da artmıştır. Chet Baker, Dave Brubeck, Gerry Mulligan⁴⁷ gibi isimler de bu dönemin önemli müzisyenleri arasında yer almaktadır.

Bu dönemde ortaya çıkan bir diğer tarz da **hard bop** türüdür. Bu müzik, bebop türünün devamı olarak algılanabilir, ancak müzikal olarak **cool jazz**'dan da aldığı müzikal unsurlar vardır. Hem doğaçlama yaklaşımı olarak, bir bakıma hareketli **bebop** yaklaşımı kullanılmış, hem de **cool jazz** ile birlikte daha çok kullanılan polifoni gibi aranjman teknikleri de müziğin içine dahil olmuştur. Birçok müzisyen hem **hard bop** hem de **cool jazz** akımında da eserler vermiştir. Dönemin önemli müzisyenleri arasında, Art Blakey, Horace Silver, Kenny Dorham, Clifford Brown, Wes Montgomery, John Coltrane⁴⁸, Sonny Rollins gibi isimler sayılabilir.

Hard bop dönemi ile birlikte ismini duyuran ve 1923 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nin Indianapolis kentinde dünyaya gelen John Leslie 'Wes' Montgomery, caz gitar tarihinin önemli yapı taşlarından biridir. Bir solist olarak önemli bir bilinirliğe ulaşan gitarist, özellikle pena yerine baş parmağını kullanması ile ve kendine özgü oktavlı çalış stiliyle ünlenmiştir. Müzik için geç sayılabilecek bir yaşta gitara başlayan Montgomery, vibrafonist Lionel Hampton⁴⁹ orkestrası ile yaptığı çalışmalar ile ismini duyurmuştur. 1960 yılında yayınlanan "Incredible Jazz Guitar" ve 1966 yılında yayınlanan "Impressions: The Verve Jazz Sides" gibi albümlerinde sergilediği akıcı melodik

⁴⁷ Chet Baker: Amerikalı trompetçi (d.1929 ö.1988), Dave Brubeck: Amerikalı piyanist ve besteci (d. 1920 ö. 2012), Gerry Mulligan: Amerikalı saksafoncu ve besteci (d. 1927 ö. 1996)

⁴⁸ Art Blakey: Amerikalı davulcu ve grup lideri (d. 1919 ö. 1990), Horace Silver: Amerikalı piyanist ve besteci (d.1926 ö. 2014), Kenny Dorham: Amerikalı trompetçi ve besteci (d. 1924 ö. 1972), Clifford Brown: Amerikalı trompetçi ve besteci (d. 1930 ö. 1956), Wes Montgomery: Amerikalı gitarist ve besteci (d. 1923 ö. 1968), John Coltrane: Amerikalı saksafoncu ve besteci (d. 1926 ö. 1967)

⁴⁹ Amerikalı vibrafonist (d. 1908 ö. 2002)

cümleleri, akorlar ile oluşturduğu melodiler ve ritmik solo fikirleri ile caz gitar tarihine önemli katkılarda bulunmuştur (Cook & Morton, 2004).

Bütün bu olumsuz durumlara rağmen Wes Montgomery'nin bir solist olarak etkinliği kendisinden sonra gelen kuşakları fazlasıyla etkilemiştir. George Benson'dan Pat Martino'ya, Kurt Rosenwinkel'den Bill Frisell⁵⁰'e birçok gitarist daha sonra Wes Montgomery'den fazlasıyla etkilenmiş olduklarını röportajlarında belirtmişlerdir⁵¹ (Resim 4).

Cool jazz ve **hard bop** ile birlikte caz müzik, diğer müzik türlerinden beslenerek polifoni, modalite, farklı enstrümanların kullanımı ve katılımı, değişik doğaçlama yaklaşımları gibi yenilikleri sürekli olarak bünyesine katmaya devam etmiştir. 1950'li yılların sonlarında, o zamana kadar gelişmiş ve birbirini takip etmiş bütün alt türlere bir tepki olarak görülebilecek yeni bir tür ortaya çıkmıştır: Ornette Coleman⁵², Cecil Taylor⁵³ ve Don Cherry⁵⁴ gibi müzisyenlerin öncülüğünde **free jazz**(serbest caz). Müzisyenler daha önceden belirlenmiş ve kalıplaşmış akor değişimlerini, armonik gidişata göre kurgulanan doğaçlamaları reddetmişlerdir. Bu müzikte, form veya **chorus**⁵⁵ gibi caz doğaçlamasının çok önemli unsurları kullanılmamış, tamamen o anda kalınarak, diğer müzisyenlerin çaldıkları fikirler ve izleyicilerden alınan tepkilere göre doğaçlamalar oluşturulmuştur. Bu türün yenilikçi yaklaşımı daha sonra gelen türleri ideolojik ve müzikal açılardan etkilemiştir. Örneğin, **free jazz** doğaçlamasında sıklıkla kullanılan basit melodilerin sürekli olarak farklı tonlara taşınması gibi teknikler günümüzde **bebop** veya **hard bop** stilinde eserler veren müzisyenler tarafından kullanılmaktadır. Serbest doğaçlama ile ilgili birçok akademik çalışma yapılmaya devam edilmektedir.

⁵⁰ George Benson: Amerikalı gitarist (d. 1943), Pat Martino: Amerikalı gitarist (d. 1944 ö. 2021), Kurt Rosenwinkel: Amerikalı gitarist (d. 1970), Bill Frisell: Amerikalı gitarist (d. 1951)

⁵¹ <https://www.npr.org/2004/05/17/1896018/intersections-bumpin-into-a-guitar-legend>

⁵² Amerikalı saksafoncu ve besteci (d. 1930 ö. 2015)

⁵³ Amerikalı piyanist ve şair (d. 1929 ö. 2018)

⁵⁴ Amerikalı trompetçi (d. 1936 ö. 1995)

⁵⁵ Chorus: Caz müziğinde parçanın sürekli tekrar eden formuna verilen isim.

Caz müziği 1960'lı yıllarda popüler müzik alanında olan gelişmelerden de büyük ölçüde etkilenmiştir. Aynı dönemde yaygınlaşan soul ve funk gibi müzik türleri, hem gelişmekte olan rock gibi müzik türleri caz müzisyenlerini de etkilemeye başlamıştır. Bu noktadan hareketle **fusion jazz** denilen bir tür ortaya çıkmıştır. Caz müziğinin form, doğaçlama ve armoni gibi ana özelliklerini, rock veya latin müzik gibi birçok farklı müzik türünü ritmik, tınısal ve enstrümantal özellikleri ile birleştirerek hibrit bir yaklaşım ortaya koyan bu müzik türü özellikle 1970 ile 1990 yılları arasında son derece popüler olmuştur. Rock müzik ritimleri ve rifflerinin, synthesizer ve elektronik müzik öğelerinin, uzun soloların stilistik olarak sıkça kullanıldığı bu dönemin öne çıkan müzisyenleri arasında Miles Davis, Weather Report⁵⁶, Chick Corea⁵⁷, John McLaughlin⁵⁸ ve Jaco Pastorius⁵⁹ gibi isimler kabul edilmektedir.

1990 yılından itibaren modern caz akımları iki farklı kolda devam etmektedir. Bu iki yön; eski tarzlarda (özellikle **bebop** ve **hardbop**) gibi türlerde üretim yapan ve geleneği muhafaza eden müzisyenler ve yeni arayışlar içine giren ve farklı türlerden beslenerek modern bir caz arayışında olan müzisyenler olarak açıklanabilmektedir. Eski tarzlarda üretim yapılmaya devam eden müzik türüne genel olarak Mainstream Jazz denilmektedir. Diana Krall, Wynton Marsalis, Peter Bernstein⁶⁰ gibi müzisyenler bu tarzda icra ve kayıtlarına devam etmektedirler. Diğer alanda yer alan müzisyenler ise, hem R&B ve hiphop gibi güncel türlerin özelliklerinden hem dünya müziklerinden, hem çağdaş klasik müzik yaklaşımlarından faydalanarak kendileri için yeni bir dil üretmeye çalışmaktadırlar. Bu stildeki müzisyenler arasında Gilad Hekselman, Mark Turner, Esperanza Spalding ve Robert Glasper⁶¹ gibi isimler sayılabilir.

⁵⁶ Amerikalı caz füzyon grubu

⁵⁷ Amerikalı caz piyanisti ve besteci (d. 1941 ö. 2021)

⁵⁸ İngiliz gitarist ve besteci (d. 1942)

⁵⁹ Amerikalı caz basçısı (d. 1951 ö. 1987)

⁶⁰ Diana Krall: Kanadalı şarkıcı ve piyanist (d. 1964). Wynton Marsalis: Amerikalı trompetçi (d. 1961). Peter Bernstein: Amerikalı gitarist (d. 1967)

⁶¹ Gilad Hekselman: İsraili gitarist (d. 1983). Mark Turner: Amerikalı saksafoncu (d. 1965). Esperanza Spalding: Amerikalı şarkıcı ve basçı (d. 1984). Robert Glasper: Amerikalı piyanist (d. 1978)

1.5. ESERLERİ İNCELENEN GİTARİSTLER

Bu bölümde, armonik yaklaşımları açısından caz gitar tarihinin dört farklı bölümünü temsil eden ve bu çalışmada eserlerinin analizleri yapılmış olan sekiz gitaristin biyografik bilgileri verilmiş, müzikal kimlikler açıklanmıştır. Aynı zamanda caz gitar tarihine de önemli katkılarda bulunan ve birçok gitariste ilham vermiş olan bu müzisyenler, gitardaki armonik yaklaşımları itibarı ile birbirlerinin ardıllarıdır. Joe Pass ve Bucky Pizzarelli⁶² daha çok kök pozisyonunda blok akorlar kullanılan bir ekolü temsil ederken, George Van Eps ve Jim Hall⁶³ bu akorların çevrimleri ile birlikte reharmonizasyonlar⁶⁴ da kullanmaya başlamışlardır. Ardından füzyon döneminde müzik yapmaya başlayan Bill Frisell ve Ralph Towner⁶⁵, farklı müzik türlerinden gelen yaklaşımları ve farklı gitar seslerini caz gitar dünyasına eklemiştir. Son iki gitarist, Kurt Rosenwinkel ve Lage Lund⁶⁶ ise bütün bu yaklaşımlardan ciddi etkiler, izler taşıyan yeni bir armonik yaklaşım ile çağdaş caz müziğin içerisinde farklı bir ses üretmeye çalışmaktadırlar.

1.5.1. Joe Pass

1929 yılında New Jersey kentinde Joseph Anthony Passalacqua ismi ile doğan Joe Pass, çok küçük yaşlarda ailesinin de etkisiyle müzikle ilgilenmiştir. 12 yaşından itibaren yerel gruplarla sahne almış ve profesyonel olarak çalışmaya başlamıştır. 18’li yaşlarından itibaren New York sahnelerinde **bebop** müziğinin doğuşuna ve gelişimine tanıklık etmiş, uzun **jam session**⁶⁷’larda yer alarak bu müziğe katkıda bulunmuştur. 1970’lere gelindiğinde ise özellikle solo olarak kaydettiği “Virtuoso” albümleriyle caz gitar

⁶² Joe Pass: Amerikalı gitarist (d. 1929 ö. 1994), Bucky Pizzarelli: Amerikalı gitarist (d. 1926 ö. 2020)

⁶³ George Van Eps: Amerikalı gitarist (d. 1913 ö. 1998), Jim Hall: Amerikalı gitarist (d. 1930 ö. 2013)

⁶⁴ Reharmonizasyon: Bir müzikal eserin tamamının veya bir bölümünün aynı melodiye eşlik edebilecek şekilde yeniden armonizasyonunun yapılması işine verilen isim

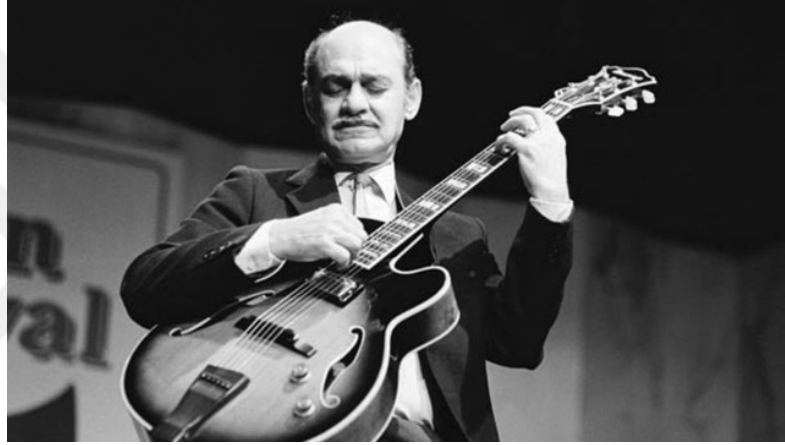
⁶⁵ Ralph Towner: Amerikalı gitarist (d. 1940)

⁶⁶ Lage Lund: Norveçli gitarist (d. 1977)

⁶⁷ Jam Session: Müzisyenlerin önceden bir hazırlık yapmadan bir araya gelerek yaptıkları icra.

alanında önemli bir başarıya ve tanınırlığa ulaşmıştır. Her ne kadar bir solist olarak öne çıksa da eşlikçi olarak da çok talep gören önemli bir gitarist olan Pass, Ella Fitzgerald'dan Sarah Vaughan'a ve Carmen McRae'ye⁶⁸ caz tarihinin çok önemli vokalistleri ile çalışma fırsatı bulmuştur (Marshall, 2000) (Resim 5).

Resim 5: Joe Pass



Kaynak: https://www.ultimate-guitar.com/articles/features/from_drug_addict_to_jazz_legend_life_and_work_of_joe_pass-75663

Joe Pass, kendi ilham kaynakları arasında Charlie Christian'a yer vermeyen nadir gitaristlerden biri olarak da dikkat çekmektedir. Fazlasıyla saksafon ve trompet icracılarından etkilenerek oluşturduğu kendi melodik stili de gitar adına bir yenilik olarak kayıtlara geçmiştir. Aynı zamanda armonik yaklaşımı ve akorları kullanımı ile de kendisine ve başkalarına eşlik ederken ciddi farklılıklar yaratmayı başarmıştır.

Bütün bu özellikleri ile Joe Pass sadece tek bir caz döneminin içinde değerlendirilmemektedir. Hem **bebop** döneminin etkilerini taşıyan ve ciddi bir **bebop**

⁶⁸ Ella Fitzgerald: Amerikalı şarkıcı (d. 1917 ö. 1996), Sarah Vaughan: Amerikalı şarkıcı (d. 1924 ö. 1990), Carmen McRae: Amerikalı şarkıcı (d. 1920 ö. 1994)

yorumcusu olan müzisyen, aynı zamanda **cool** ve **hard bop** döneminin de önemli bir temsilcisi olarak sayılmaktadır. (Crawford, 2002)

1.5.2. Bucky Pizzarelli

1926 yılında New Jersey kentinde dünyaya gelen John ‘Bucky’ Pizzarelli, ailesinde bulunan profesyonel müzisyenlerin katkılarıyla genç yaşında gitar dersleri almaya başlamıştır. 17 yaşında profesyonel olarak çalışmaya başlayan Bucky Pizzarelli, 1940’lardan 2020 yılındaki ölümüne kadar neredeyse 80 senelik bir süreçte müzisyenlik hayatını devam ettirmiştir. Benny Goodman, Stephane Grapelli ve Frank Sinatra gibi müzisyenlere de eşlik etmiş olan gitarist, Count Basie orkestrasının önemli ritim gitaristi Freddie Green ile birlikte, caz gitar eşliğinin günümüze ulaşmasında önemli isimlerden biri olarak değerlendirilmektedir⁶⁹ (Resim 6).

Resim 6: Bucky Pizzarelli



Kaynak: <https://guitar.com/news/music-news/bucky-pizzarelli-has-died-coronavirus/>

⁶⁹ <https://www.usatoday.com/story/entertainment/music/2020/04/02/jazz-great-bucky-pizzarelli-dies-after-testing-positive-coronavirus/5112393002/>

Özellikle George Van Eps'ten etkilenererek çalmaya başladığı 7 telli caz gitarı ile kendine ve başkalarına eşlik ederken kullandığı bas yürüyüşleri Bucky Pizzarelli'nin ayırt edici özelliklerinden biridir.

“Pizzarelli, günümüzdeki en sağlam ritim gitaristtir. Caz camiasında uzman bir eşlikçi ve çok swing eden bir zamana sahip olarak bilinir; aynı zamanda bir solist olarak da çok başarılıdır. Ve 7 telli gitarını kullanarak sıklıkla kendine eşlik eder” (Enright, 2009, s:34).

1.5.3. Jim Hall

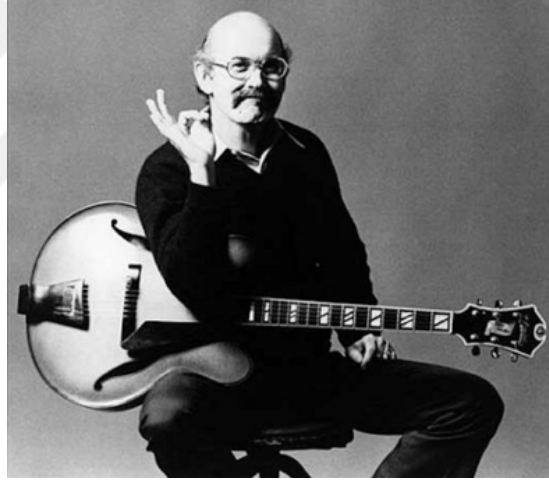
1930 yılında Amerika'nın New York kentinde dünyaya gelen Jim Hall, Charlie Christian sonrasında gitarda tamamen farklı bir konsept önerisinde bulunan ilk gitaristtir. Cleveland bölgesinde büyüyen ve Cleveland Müzik Enstitüsü'nde müzik teorisi eğitimi alan Hall daha sonrasında klasik kompozisyon da çalışmıştır. İlk olarak Los Angeles'ta profesyonel müzik kariyerine başlayan müzisyen, Chico Hamilton ve Jimmy Giufre gibi önemli müzisyenlerin gruplarında yer almıştır. Ardından yerleştiği New York'ta özellikle saksafonist Sonny Rollins ile birlikte yaptığı çalışmalarla ülke çapında üne ve saygınlığa ulaşan gitarist, Bill Evans ve Ron Carter⁷⁰ gibi isimlerle yaptığı duo çalışmalar ile de tarihe geçmiştir (Marshall, 2000).

Özellikle o döneme kadar alışılmadık bir şekilde albümlerde ve konserlerde piyano yerine eşlikçi olarak yer almış ve bu anlamda caz tarihinde gitaristler arasında çok önemli bir üne sahip olmuştur. “Jim Hall, yaratıcı akor tansiyonları, çevrimleri ve sololarında boşluğu kullanımıyla ünlüdür.” (Feather, 1999, s: 286)

⁷⁰ Bill Evans: Amerikalı piyanist ve besteci (d. 1929 ö. 1980), Ron Carter: Amerikalı basçı (d. 1937)

Kompozisyon altyapısının da etkisiyle, çalımında hızlı pasajlar kullanımı yerine çoğunlukla uzun sesleri ve motivik hareketleri tercih eden Jim Hall, boşluğa ve sakinliğe müziğinde fazlasıyla yer vermiştir. Akorlara olan yaklaşımı ise yine kendinden önceki gitaristlerden ve çağdaşlarından oldukça farklı bir yerde bulunan müzisyen, özellikle bu açıdan kendinden sonraki jenerasyonları önemli ölçüde etkilemiştir. 1958 yılında Downbeat dergisine verdiği bir röportajda “Ben aslında gerçekten bir caz gitaristi değilim, ben sadece gitar çalan bir besteciyim.” demiştir (Enright, 2009)(Resim 5).

Resim 7: Jim Hall



Kaynak: <https://www.jazzwax.com/2019/05/playing-like-jim-hall.html>

1.5.4. George Van Eps

1913 doğumlu gitarist George Van Eps, akustik caz gitarında öncü bir uzman olarak görülmektedir (Feather, 1999). Kariyeri boyunca birçok önemli caz efsanesi ile çalışma fırsatı da bulmuş olan önemli gitarist, özellikle bazı kayıtlarında kullandığı 7 telli gitarıyla birlikte birçok solo kayıt yapmıştır. Ayrıca gitarda armoni üzerine yazmış olduğu kitaplar da vardır. Çoğu ağdaş gitaristin de referans kitap olarak kabul ettiği ‘Harmonic Mechanisms For Guitar’ (Eps, 1980) isimli 3 ciltlik gitar metodu, bu çalışma için de önemli bir esin kaynağı oluşturmaktadır (Resim 8).

Resim 8: George Van Eps



Kaynak: <https://secondhandsongs.com/artist/887>

Kariyerine babası gibi bir banjocu olarak başlayan Van Eps, 1920'ler 30'lar boyunca gelişimine gitar ile devam etmiş ve dönemin önemli isimleri ile çalışma fırsatı bulmuştur. Bir akor uzmanı olarak isimlendirilen gitarist, kendinden sonra gelen birçok jenerasyonu birden etkileyecek olan yeni bir armonik yaklaşım geliştirmiştir. 16 Temmuz 1964 tarihinde Downbeat dergisine verdiği bir röportajda “Armoniye blok halinde gelen akorlar olarak görmektense, devam eden bir hat olarak düşünmeyi tercih ediyorum; çünkü blok akor fikri içinde kontrpuan içeren herhangi bir devamlılığı imkansız hale getiriyor.” diyen müzisyen gitara bir ölçüde piyano yaklaşımıyla bakmakta olduğunu belirtmiştir. (Enright, 2009)

1.5.5. Bill Frisell

1951 doğumlu gitarist Bill Frisell, 1970'lerden sonra gerçekleşen füzyon döneminden başlayarak önemli izler bırakmış bir müzisyendir. Gitar çalmaya 11 yaşında başlayan ve ilk olarak Otis Rush, B.B. King gibi blues gitaristlerinden etkilenen Frisell, önce University of N.Colorado'da ve sonra da Berklee College of Music'te müzik öğrenimi görmüştür (Feather, 1999). Özellikle caz tarihinde önemli bir yer tutan ve adeta bir caz alt türü gibi anılan ECM albüm şirketinden birçok albümü yayınlanan ve yine

birçok başka müzisyenin albümünde de eşlikçi olarak yer alan gitarist, kendine has tarzı ile caz gitaristler arasında kendine özel bir yer edinmiştir.

Birçok türden etkilenen ve bu türler arasında geçişler yapan yaklaşımı ile Bill Frisell, bu açık ve maceracı yaklaşımı ile caz gitar türüne yenilikler katmıştır. Zaman zaman kullandığı ve dağarcığına eklediği müzik türleri arasında Bluegrass, pop, americana, avantgarde, blues, batı Afrika halk müzikleri, film müzikleri, alternatif rock, country ve klasik müzik sayılmaktadır (Watson, 2022)(Resim 9).

Resim 9: Bill Frisell



Kaynak: <https://thereader.mitpress.mit.edu/guitar-talk-in-conversation-with-legendary-guitarist-bill-frisell/>

1.5.6. Ralph Towner

1940 yılında Amerika'nın Washington kentinde doğan gitarist Ralph Towner, müzisyen bir ailenin çocuğu olarak çok küçük yaşta trompet çalmaya başlamıştır. Daha sonra annesinin de etkisiyle piyanoya başlayan ve Oregon Üniversitesinde klasik kompozisyon okuyan müzisyen, üniversitenin son yılında klasik gitara yönelmiştir.

Viyana üniversitesinde klasik gitar öğretimini de tamamladıktan sonra özellikle grubu Oregon⁷¹ ile birlikte füzyon alanında önemli albümlere ve konserlere imza atmıştır.

Bir gitarist olarak, klasik gitar tekniğini ve naylon telli gitarları fazlasıyla kullanan Ralph Towner caz gitara yeni bir yaklaşım getirmiştir. Aynı zamanda, oran olarak daha az olsa da, çelik telli akustik gitarları ve 12 telli akustik gitarları da kullanan Towner, hem grubu Oregon ile birlikte hem de kendi adına ellinin üzerinde albüm yayınlamıştır (Resim 10).

Resim 10: Ralph Towner



Kaynak: <https://www.npr.org/2017/04/22/524937829/ralph-towner-an-old-hand-with-a-foolish-heart-and-an-unmatched-style>

Ralph Towner, caz müzikte, bir çeşit oda müziği olarak adlandırabilecek olan ve klasik müzik, folk müzik ve dünya müziği elementlerinin birleşiminden oluşan yeni bir tür füzyonun gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır (Feather, 1999). Hem gruplarıyla hem de kendisi solo olarak uzun süreler ECM plak şirketinin kataloğunda yer almıştır. Klasik müzisyenlerin yanı sıra, çalım stilini oluştururken, en çok piyanist Bill Evans'tan etkilendiği tespit edilmektedir.

⁷¹ 1970 yılında Ralph Towner ve arkadaşları tarafından kurulan caz füzyon grubu

1.5.7. Kurt Rosenwinkel

1970 yılında Philadelphia’da dünyaya gelen gitarist Kurt Rosenwinkel, çok küçük yaşlarda, ailesinin de etkisiyle, piyano eğitimi almaya başlamıştır. 12 yaşında gitara başlayan Rosenwinkel, üniversite eğitimi için Boston’da bulunan Berklee College of Music’e gitmiştir. Burada birlikte çalışma fırsatı bulduğu hocalar ve diğer öğrenciler ile düzenli olarak çalmaya başlayan Rosenwinkel, 90’lı yıllardan başlayarak değişen caz gitarın önemli seslerinden biri olmaya başlamıştır. Özellikle Gary Burton⁷² ve Paul Motian⁷³ ile çalmaya başladıktan sonra ismini duyuran gitarist, kendi jenerasyonunun en önemli enstrümcuları arasında gösterilen Brad Mehldau⁷⁴, Larry Grenadier⁷⁵, Mark Turner⁷⁶ ve Jeff Ballard⁷⁷ gibi isimlerle birlikte 90’lı yıllarda değişen caz müziğinin yeni seslerinin yaratılmasına katkıda bulunmuşlardır (Resim 11).

Resim 11: Kurt Rosenwinkel



Kaynak: <https://chicagoreader.com/music/jazz-guitarist-kurt-rosenwinkel-sings-and-flirts-with-brazilian-pop-modes-on-the-new-caipi/>

⁷² Gary Burton: Amerikalı vibrafonist (d. 1943)

⁷³ Paul Motian: Amerikalı davulcu (d. 1931 ö. 2011)

⁷⁴ Brad Mehldau: Amerikalı piyanist (d. 1970)

⁷⁵ Larry Grenadier: Amerikalı basçı (d. 1966)

⁷⁶ Mark Turner: Amerikalı saksafoncu (d. 1965)

⁷⁷ Jeff Ballard: Amerikalı davulcu (d. 1963)

Kendi adına ve eşlikçi olarak bulunduğu onlarca albüm kaydına ve sayısız konsere imza atmış olan gitarist, sürekli olarak dünyanın çeşitli noktalarında konser vermekte ve aynı zamanda eğitimcilik de yapmaktadır. Kendi röportajlarında söylediklerine göre Keith Jarrett, Bud Powell, Allan Holdsworth, Jim Hall ve George Van Eps gibi müzisyenlerden fazlasıyla etkilenen müzisyen, hem bir solist olarak hem de kullandığı armonik dil olarak modern bir caz yaklaşımı kurmuştur. Özellikle 1990’lardan sonra yetişen bütün caz gitaristleri için önemli bir ilham kaynağı yaratmış olan gitarist günümüzde de birçok gitarist tarafından örnek alınmaya devam etmektedir (Kajornkevaekin, 2011).

1.5.8. Lage Lund

1977 yılında Norveç’te dünyaya gelen gitarist Lage Lund, 13 yaşında gitar çalmaya başlamıştır. 16 yaşından itibaren kulüplerde düzenli olarak sahne almaya başlayan müzisyen, üniversite yıllarını Boston’daki Berklee College of Music’te tam burslu olarak geçirmiştir. Ardından 27 yaşındayken Amerika’daki önemli caz yarışmalarından biri olan “The Thelonious Monk International Jazz Competition” yarışmasını kazanarak ismini duyuran Lage Lund, günümüze dek solist ve eşlikçi olarak birçok önemli albüm çalışmasına imza atmış, konserler vermiştir.

“Bazı gitaristler son derece karizmatikti ve gayet iyi çaldılar. Lage onlar gibi parıltılı değildi. O sadece müzik ve ruhan ibaretti, hepimiz bunda hemfikir olduk. Harika bir ton ve harika bir yorumcu. Onun hakkında en sevdiğim şeylerden biri, o melodileri gerçekten çalıyor, onları süslemiyor, onlara karşı çok dürüst davranıyor.”⁷⁸ (Russell Malone⁷⁹-yarışma jürisi)

Etkileyici solistliğinin yanı sıra, birçok başka önemli müzisyen tarafından eşlikçi olarak da tercih edilen Lund, armonik yaklaşım olarak jenerasyonunda fark yaratan gitaristlerden biri olmuştur. Özellikle sofistike bir armoniyi basitlik vasıtası ile sağlama

⁷⁸ <https://www.allaboutjazz.com/news/three-of-the-worlds-best-young-jazz-guitarists-on-one-stage/>

⁷⁹ Russell Malone: Amerikalı gitarist (d. 1963)

adına yaptığı çalışmalar ve bu konuda düzenlediği atölyeler dünya çapında gitaristler tarafından ilgi çekmiştir (Resim 12).

Resim 12: Lage Lund



Kaynak: <https://www.whirlwindrecordings.com/lage-lund/>

İKİNCİ BÖLÜM

CAZ GİTAR TARİHİNİN DÖRT FARKLI DÖNEMİNDEN İCRA ANALİZLERİ

Bu bölümde, dört ana başlık altında dönemlere ayrılmış olan caz gitar tarihinin her döneminden başlıca iki gitaristin icraları ele alınmıştır. Bu dönemler belirlenirken kronolojik sıra kullanılmamış, onun yerine armonik yaklaşımdaki gelişmeler ve yenilikler bağlamında bir ayırım yapılmıştır.

Her parçanın icrasındaki olası değişiklik ve farklı yaklaşımların tespit edilebilmesi için, orijinal versiyonlarının armonik analizi yapılmıştır. Bunun yanı sıra, her parçadaki gitar icralarının tümünün transkripsiyonları⁸⁰ yapılmış, üzerlerinde detaylı bir analiz uygulanmış ve akor pozisyonlarıyla örneklendirilmişlerdir.

İlk caz gitar kayıtlarından bu yana sürekli olarak çalınan ve kullanılan blok akor yöntemi bu çalışmada da ilk bölüm olarak yer almaktadır. Gitarın klavyesinin ve akort sisteminin mümkün kıldığı en temel akor pozisyonlarını içeren ve kalıplaşmış akor pozisyonlarının perdeler arasında kaydırılması mantığının kullanıldığı bu yöntem ile ilgili olarak, Joe Pass'ın Ella Fitzgerald ile birlikte kaydetmiş olduğu, 1986 tarihli “Easy Living” albümünde yer alan “The Days Of Wine and Roses” ve Bucky Pizzarelli'nin kemancı Stephane Grappelli ile birlikte kaydetmiş olduğu, 1979 tarihli “Duet” albümünde yer alan “Tangerine” şarkısı seçilmiştir.

Blok akorların kalıplaşmış ve tekrar eden şekillerini bir adım ileriye taşıyan ve dört sesli armoni yazımının kurallarına uygun bir armonik yaklaşım benimseyen ikinci bölümde ise George Van Eps'in 1969 tarihli “Soliloquy” albümünde solo olarak

⁸⁰ Bütün transkripsiyonlar Ek 2'de görülebilir.

kaydetmiş olduğu “Nice Work If You Can Get It” ve Jim Hall’un 1971 tarihli “Where Would I Be?” albümünde solo olarak kaydetmiş olduğu “I Should Care” parçalarının analizi yapılmıştır. İki gitarist de blok akorları, çevrimler, pedal sesler ve farklı armonik yaklaşımları kullanarak genişletmişler, gitar armonisi açısından farklı bir dönemi örneklemişlerdir.

Müzikte elektronik etkilerin, dijital efekt ve kayıt aletlerinin artması ve yaygınlaşması ile birlikte aynı zamanda caz tarihinde de bir dönem olarak değerlendirilen füzyon dönemi, gitaristler için de, özellikle tınısal açıdan, önemli gelişmelerin olduğu bir dönem olmuştur. Bu dönemde caz gitaristleri de diğer müzik türlerindeki gitarın kullanımından etkilenmiş, diğer müziklerdeki stilistik özellikleri caz müziğinin içine katmaya çaba göstermişlerdir. Bu dönemi temsilen Bill Frisell’in 1989 yılında “That Guitar Show⁸¹” isimli televizyon programı için solo olarak kaydetmiş olduğu “The Days of Wine and Roses” ve Ralph Towner’ın 2009 tarihli “Chiaroscuro” albümünde trompetçi Paolo Fresu⁸² ile birlikte duo olarak kaydetmiş olduğu “Blue in Green” analizleri yapılmıştır.

Son olarak 1990’lı yıllardan itibaren gelişmekte ve halen devam etmekte olan çağdaş caz gitar stilleri incelenmiştir. Bu dönem caz gitar tarihinin bütün dönemlerinin bir karışımı olmanın yanı sıra, klasik, popüler ve dünya müziklerinden etkilenen bir başka füzyon dönemi olarak da isimlendirilmektedir. Caz gitarın güncel dönemini temsilen Kurt Rosenwinkel’in 2011 yılında düzenlenen Tayland Uluslararası Caz Konferansında yapmış olduğu atölye çalışmasında solo olarak performansını yaptığı “Darn That Dream” ve Lage Lund’un 2016 tarihinde yayınlanmış olan “Inspired” albümünde solo olarak kaydetmiş olduğu “Body and Soul” parçalarının analizi yapılmıştır.

⁸¹ Christian Roebing tarafından çekilmiş olan televizyon programı

⁸² Paolo Fresu : İtalyan trompetçi (d. 1961)

Bu bölümde yapılmış bu analizlerin üzerine inşa edilmiş olduğu gitar klavyesinin yapısı, akort sistemi, kök, çevrim, **drop** akorlarının öncelikle açıklanması önemlidir.

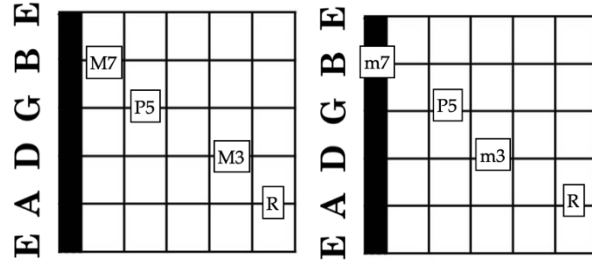
Gitarıda, kalın telden inceye doğru mi - la - re - sol - si - mi seslerinden oluşan ve dünya çapında yaygın olarak kullanılan akort sistemi, bir tanesi hariç, dörtlü aralıklardan oluşmaktadır (Örnek 1).



Örnek 1: Gitar tellerinde kullanılan akort sistemi

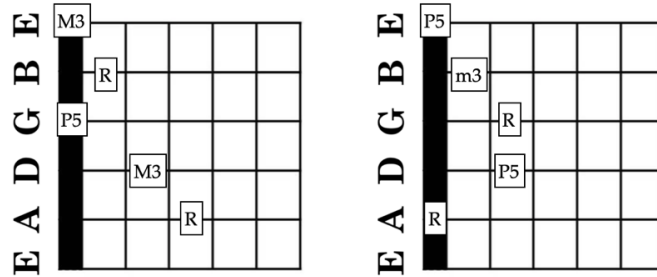
Sol ve si arasındaki büyük üçlü aralık ise gitar üzerinde tam bir simetriyi imkansız hale getirmektedir; ancak müzikte gitarın bir armonik çalgı olabilmesinin de önünü açmaktadır. Bu sayede tam dörtlülerden oluşan tamamen simetrik bir akort sisteminin birçok akor tipi ve tansiyonların çalınmasında çıkaracağı zorluklardan kaçınılmış olmaktadır.

Gitarın üzerinde yedili akorlardan bahsedildiğinde çevrimleri ve **dropları** kullanmadan herhangi bir akor çalabilmek, fiziksel sebeplerle, neredeyse imkansızdır. Bazı seslerin sol el ile perdelere basmadan, boş teller kullanılarak çalınabildiği çok kısıtlı kök sesler haricinde, minör 7 ve dominant 7 akorlarını çalmak fiziksel olarak çok büyük sorunlar yaratmaktadır (Örnek 2).



Örnek 2: Çevrim kullanılmadan maj7 ve min7 akorların çalım şekilleri

Fiziksel olarak karşılaşılan bu sorunlar, gitarda pozisyonlara bağlı olarak gelişen blok akor sistemlerini ortaya çıkarmışlardır. Örneğin gitara yeni başlayan herkesin ilk önce öğrendiği 1.pozisyondaki akorlar bu sebeple birkaç şeklin basitçe ezberlenmesiyle çalınabilmektedir. Bu sebeple de gitar öğrencileri çok kısa bir sürede birçok akoru çalabilir hale gelmektedir. Ancak ilk başlarda büyük kolaylık sağlayan, şekilleri ezberlemekten ibaret bu sistem uzun vadede ve armonik bilginin derinleşmesiyle birlikte tam tersine gitaristlerin önüne ciddi engeller çıkarmaktadır. Bu şekillerden bağımsızlaşmak adına, birçok farklı şekli öğrenip, bütün bu şekiller arasındaki bağlantıları içselleştirmek gerekmektedir (Örnek 3).



Örnek 3: İlk pozisyonda C ve Am akorları

Bu şekiller oluşturulurken kullanılan yöntemlerden belki de en önemlisi **big band** ve yaylı orkestralar için aranjman yöntemi olarak da öne çıkan **drop** sistemidir. Temel olarak bu sistem bir akorun veya çevrimin herhangi bir sesinin bir oktav aşağıya

düşürülmesi ile çalışmaktadır. Dolayısıyla “**Drop 2**”, “**Drop 3**”, “**Drop 2,4**” vs. gibi versiyonları vardır (Örnek 4).



Örnek 4: Amin7 akorunun drop çevrimleri

Caz gitarda bu versiyonların içinden en fazla kullanılanları **drop 2** akorları ve **drop 3**'ün bazı çevrimleridir. Bu sistemde herhangi bir akor veya çevrimin en tizden 2. sesi alınarak bir oktav aşağıya düşürülür. Örneğin, la-do-mi-sol seslerinden oluşan Amin7 akorunun en tizden ikinci sesi olan mi aşağıya düşürülür ve bu işlemin sonucunda akor mi-la-do-sol şeklini alır. Daha sonra da aynı işlem akorun bütün çevrimlerine uygulanır. Gitarın üzerindeki birçok akorun en çok kullanılan pozisyonları ve çoğu ilk pozisyon akoru da **drop 2** formunda bulunan akorlardır. Tam olarak da bu sebepten ötürü, yaygın olarak kullanılan **drop 2** akorları cazda da çok önemli bir yer kaplar. Bu tarz akorlar oldukça kalıplaşmış şekillerinden ötürü blok akorlar olarak da adlandırılmaktadırlar. Belli pozisyonların kalıplar halinde hareket ettirilmesiyle de bütün akorların çalınması mümkün olabilmektedir.

2.1. BLOK AKORLARI KULLANAN GİTARİSTLER

2.1.1. Joe Pass: “The Days Of Wine and Roses”

Gitarist Joe Pass’in caz vokalisti Ella Fitzgerald ile birlikte kaydettiği 1986 tarihli “Easy Living” albümünde yer alan “The Days of Wine and Roses”⁸³ isimli caz standardı, bu bölümde ele alınan ilk eserdir. İcranın analizinden önce parçanın orijinal halinin akorlarının armonik analizi yapılmıştır. Kayıtta fa majör tonunda çalınmış olan parçada, ilk tekrarın ardından ise önce sol majör tonuna ardından da si bemol majör tonuna modülasyon yapılmıştır. Bu şekilde herhangi bir solo veya orijinalinden farklılık içermeyen eser, hem tekdüzelikten kurtulmuş, hem vokalistin ses alanının farklı bölümlerini sergilemesini sağlamış, hem de gitariste farklı akor şekillerini ve çevrimlerini çalma fırsatı tanımıştır.

İlk ölçü tonun I.derecesi ile başlamaktadır. Ardından II.derecede yer alan Gm7 akoruna çözülmek adına iki dominant akor arka arkaya gelmiş; önce D7 akoruna çözülmek üzere gelen **Secondary Substitute Dominant**⁸⁴ olan Eb7 akoru ve hemen ardından da II.derecenin V’i olan D7 akoru gelmiştir. II.derece akorunda iki ölçü kaldıktan sonra, modal değişim akorları⁸⁵ olarak nitelendirilen IVm7 ve bVII7 akorlarına geçilmiştir (Örnek 5).

⁸³ Henry Mancini tarafından yazılmış bir caz standardı

⁸⁴ Secondary Substitute Dominant : Tonun içindeki I.derece hariç herhangi bir dereceye kromatik olarak çözülen dominant akorlara verilen isim

⁸⁵ Modal Değişim Akoru: Herhangi bir tonun paralel minör veya majör tonlarından ve paralel modlarından ödünç aldığı akorlara verilen genel isim

Fmaj7	Eb7	D7	
G-7		Bb-7	Eb7

Örnek 5: “The Days of Wine and Roses”ın ilk 8 ölçüsünün akorları

İlk 8 ölçü bu şekilde kurgulandıktan hemen sonra, 4lü kök hareketleri kullanılarak, sırasıyla IIIIm7, VIm7, IIm7 ve V7 akorları çalınmıştır. I.dereceye çözülecekmiş gibi kurgulanan bu bölümden sonra ise cazda çok kullanılan ve **turnaround**⁸⁶ olarak adlandırılan bir kadans görülmüştür. Önce VI.dereceye çözülecek şekilde bir E-7b5 - A7 II-V’i, sonra V.dereceye çözülecek şekilde gelen bir D-7 – G7 II-V’i gelmiş ve I.dereceye çözülecek olan IIm7 ve V7 akorları parçanın B bölümüne bağlanmıştır (Örnek 6).

A-7	D-7	G-7	C7
E-7b5 A7	D-7 G7	G-7	C7

Örnek 6: “The Days Of Wine And Roses” Ölçü:9-16

B bölümünün ilk 8 ölçüsü, AB formundaki caz stardardında görüldüğü gibi A bölümünün ilk 8 ölçüsü ile aynı şekilde gerçekleşmiştir. Son 8 ölçü ise yine arka arkaya gelen IIIIm7 ve VIm7 akorlarıyla başlamış ancak daha sonra **turnarounda** daha erken başlanmış ve III.dereceye çözülecek bir **Substitute II-V**⁸⁷ kullanılmıştır. B-7b5 - Bb7 akorları tekrar IIIIm7 akoruna bağlanmış ve hemen arkasından gelen VIm7-IIm7-V7 döngüsü I.dereceye çözümlenerek parça tamamlanmıştır (Örnek 7).

⁸⁶ Turn-around: Caz müzikte II-V-I, I-VI-II-V-I gibi sıklıkla kullanılan kadanslara verilen genel isim

⁸⁷ Substitute II-V: Herhangi bir Substitute akorun kendi ikinci derecesiyle birlikte kullanılması

A-7	D-7	B-7b5	Bb7
A-7	D-7	G-7	C7
		Fmaj7	

Örnek 7: “The Days Of Wine And Roses” Ölçü: 25-32

Joe Pass’ın yaklaşıma genel olarak bakıldığında, kayıt boyunca toplam 72 ölçüde, 47 farklı akor şekli kullandığı görülmektedir. Bunların çoğunluğu ise birbirinin varyasyonu olarak adlandırılabilir tansiyon akorlarıdır. 5 ölçüden oluşan kısa intro kısmını geride bıraktıktan hemen sonra, parçanın formunun başladığı yerde gelen ilk akor **drop** olmayan bir majör 7 akoru olarak göze çarpmaktadır. Daha önceki bölümlerde de gösterildiği üzere, majör 7li akor, aralıkları itibariyle özellikle gitar üzerinde orta tel grubunda çevrim kullanılmadan en rahat çalınabilen akordur. Ancak daha sonra gelen bütün akor çevrimlerinin büyük bir kısmı, **drop 2** veya **drop 3** olarak adlandırılan ve üstelik bu **drop** akorların kök pozisyonuna denk gelen ilk halleri olarak çalınmıştır. Burada gitarist Joe Pass’ın büyük bir ustalikle kurguladığı bas yürüyüşleri ve ritmik zenginliğin de etkisiyle, günümüzden bakınca sınırlı olarak nitelendirilebilecek bu armonik yaklaşım klasikleşmiş bir yapıya dönüşmektedir.

Joe Pass, icrasının en başında 5 ölçülük bir giriş bölümü tasarlamıştır. Introda çalınan C13 akoru, tonik derece olan I.dereceye çözülmek üzere bir **vamp**⁸⁸ olarak kullanılmıştır. Bu akor hemen sonraki ölçülerde kendisine çözülecek olan bir **tritone substitution**⁸⁹ akoru ile takip edilmiş ve dominant akor olan C13’e geri dönmüştür. Burada tek fark daha önce do kök sesinin 9. derecesi olan re yerine, b9. derece olan re

⁸⁸ Vamp: Müzikte tekrar eden figürler içeren bölümlere verilen isim. Burada bir pedal ses ile kurgulanmış dominant alanı anlatmaktadır.

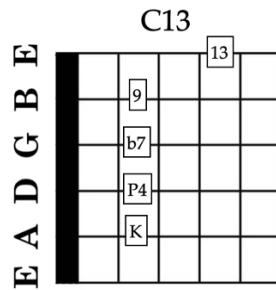
⁸⁹ Tritone substitution: Substitute dominantlara verilen bir diğer isim.

bemol sesinin kullanılması; bu sayede tonik akor olan Fmaj7 akorunda duyulacak olan beşli do sesine bir **voice leading**⁹⁰ yapılmış olmasıdır (Örnek 8).



Örnek 8: Joe Pass transkripsiyonunun ilk 6 ölçüsü

Bu introda kullanılan C13 akor şekli ile kayıt boyunca bolca karşılaşılmaktadır. A teli üzerinde kök sesin bulunduğu perdeye konulan bu **bare**⁹¹ aşağıya doğru sırasıyla kök sesi, tam dörtlüyü, minör yediliyi, dokuzluyu ve beşliyi kapamayı sağlamış ve diğer parmaklar da işin içine katıldığında rahatlıkla, majör üçlü, minör üçlü, altılı, bemol ve diyez dokuzlu ve on üçlü akorların çalınabilmesini mümkün hale getirmiştir. Bu akor herhangi bir üçlü içermediği durumlarda, armonik olarak kullanıldığı dereceye bağlı olarak minör veya dominant olarak değerlendirilebilmektedir. Joe Pass'in ve birçok gitaristin sürekli olarak kullandığı bu akor tipi de **drop** akorların arasında yer alan, bir **sus**⁹² akor tipidir (Örnek 9).



Örnek 9: C13 akoru

⁹⁰ Voice leading: Simültane bir şekilde seslendirilen melodik hatların armoniler yaratacak şekilde birbirleriyle etkileşime geçmeleri.

⁹¹ Bare: Gitarda herhangi bir perdeye işaret parmağının bütün telleri kapayacak şekilde basılması

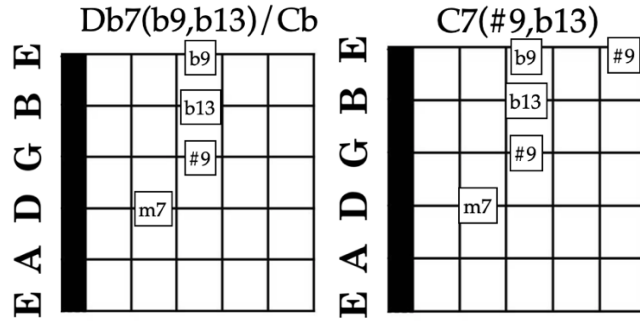
⁹² Suspended akor

Parçanın formunun ilk A'sının başlamasıyla birlikte daha önce bahsedilen I.derece majör 7 akoru gelmiş ve hemen ardından F/Eb akorunun çalındığı görülmüştür. Bu akor altında Eb7#11 akoru yerine kullanılmıştır ve tansiyon olarak 6, 9 ve #11 derecelerini içermektedir. Hemen ardından gelen b9 ve #9 tansiyonlarını kullanan D7 akoru da tam olarak kök sesi la telinde olan bir **drop** akor örneğidir. II.derece olan G-7'ye çözüldükten sonra gelen akorlar ise, yine **drop 2** pozisyonlarının bu kez kök sesi kalın E telinde olan örnekleri olarak göze çarpmaktadırlar (Örnek 10).

7 Fmaj7 F/Eb D7#9 D7b9
11 G-7 A-7 Bbmaj7 A-7 G-7 A-7 Bb-7 Eb Eb7sus4 Bb-6 Eb7sus
G-11

Örnek 10: Pass transkripsiyonu ölçü 7-14

Formun ilk 16 ölçüsü içerisinde bulunan farklı akor şekillerinden biri de bu bölümün hemen ardından gelmiştir. D7b9/F# akoru bir G-7 akorunun çevriminin bas sesi yarım ses düşürülmüş şeklinde çalınmış ve ardından gelen minör 11'li akorlara bir çözülme yapılmıştır. A bölümünün sonuna yaklaşırken, 21.ölçüde görülen ve caz gitar literatüründe önemli bir yer tutan, tiz 4 tel grubunda yer alan b9, b13 dominant çevrimleri ilk A bölümünü bitirirken farklılık yaratan unsurlardan biri olarak gerçekleşmiştir (Örnek 11).



Örnek 11: Pass transkripsiyonu 21.ölçüdeki Db7 ve C7 akorları

İkinci 16 ölçü, yani B bölümü, bu kez tonik akor olan Fmaj7 akorunun da **drop 2** versiyonuyla başlamış; ve arkasından intro bölümünde de görülen **bare** şeklinde çalınan, normal halinde tam dörtlüyü de içeren 13lü akor pozisyonu ile Eb13 akoru görülmüştür. İkinci kez aynı akorların gelmesi ile varyasyon sayısını arttıran Joe Pass, bu noktada D7 akorunu parçalara bölmüş ve kök, beşli ve yediliyi çaldıktan sonra kromatik bir geçiş kullanarak akoru normal tansiyonları olan b9 ve #9 haline çözmüştür (Örnek 12).



Örnek 12: Pass transkripsiyonundaki D7 akoru

B bölümünün 5.ölçüsünden itibaren yine önceki bölümle aynı şekilde kök sesi kalın mi telinde olan **drop** pozisyonları çalınmaktadır. Bu bölümde karşılaşılan en önemli farklılık Bb-7 akorundan hemen sonra gelen Bbsus pozisyonudur. En tiz 4 tel grubunda görülen bu pozisyon özellikle minör akorlar için fazlaca kullanılan çevrimlerden biridir. İçinde üçlüyü içermese de tam dörtlü derecesinin en yukarıda tınlatıldığı için daha çok minör 11'li olarak kullanımı söz konusudur (Örnek 13).

Bunun sebeplerinden biri de yine ilk bölüme oranla daha yoğun bir **walking bass**⁹³ kullanılması gösterilebilir. Örneğin, pese doğru kök hareketlerini dominant bir akorla veya tize doğru olan kök hareketlerini diminished bir akorla süslemek, Joe Pass'ın stilinde sıkça karşılaşılan bir yaklaşımdır. 45.ölçünün sonunda duyulan Fmaj9 akoruna giden Gb7#9 akoruna bakıldığında hem pese doğru hareket eden bir **tritone substitution** dominant akoru görülüyor hem de bas yürüyüşü üzerinde çalınan bir aksan akoru tespit edilmiştir. Bu aksanlı çalınan akorlar da gitar eşliğinde önemli bir unsur oluşturmaktadır (Örnek 15).



Örnek 15: Pass transkripsiyonu ölçü 45-46

2.chorusun A'sından B'sine hareket ederken yeniden bir modülasyon gerçekleşmiş ve böylece toplamda 2 dönüşten oluşan bu performansta 3.kez ton değişimi olmuştur. Tam olarak bu modülasyonun olduğu noktada da C-7 ve F7 akorları kullanılarak oluşturulmuş bir II-V hareketiyle Bbmaj7 akoruna çözülme gerçekleşmiştir.

3.ton olan si bemol majör tonalitesine geçildiğinde ilk ton olan fa majöre göre tam dörtlü bir değişim olmuştur ve bu nedenle akor pozisyonları önemli ölçüde farklılaşmıştır. Bu durum, özellikle bu stil bir eşlik çalımında, gitardaki önemli tınısal farklılıklardan birini yaratmıştır. I.derece kök pozisyonunun çalındığı tel grubunun değişmesi üzerine, bu noktaya kadar (fa majör ve sol majör tonlarında) sürekli olarak la telinde başlayan pozisyonlarda ve 8. ve 10.perde bölgesinde tonik akorları çalınırken, bu noktadan itibaren tonik akoru kalın mi telinden başlayan ve 6.perdede bulunan pozisyona taşınmıştır. Bütün bu detaylar, her ne kadar kendi başlarına küçük farklılıklarmış gibi görünseler de,

⁹³ Walking bass: Yürüyen bas

parçanın genelinde ciddi değişimler oluşmasına katkıda bulunmuşlardır. Finale ilerleyen son B bölümünde dikkat çeken başka bir yaklaşım olarak ise, 59.ölçüde gerçekleşen C-9 akorunun parçalara ayrılması durumu dikkat çekmektedir. Hem Joe Pass'ın hem de diğer gitaristlerin sıkça kullandığı bu teknik her akor tipinde ve her armoni türünde varyasyonlarının çalışılması gereken bir egzersiz üretimine katkıda bulunabilir. Aynı yaklaşımın değişik yönlere değişik şekillerde hareket eden versiyonları 67.ölçüde başlayan ve finale giden **turn-around**un içinde de görülmektedir (Örnek 16).



Örnek 16: Pass transkripsiyonu ölçü 67-70

Joe Pass'ın kullandığı bas yürüyüşlerinden ayrıca bahsedilmesi gereklidir. Kariyeri boyunca gitar ile akorlar çalarken bas yürüyüşlerinden fazlasıyla faydalanan Joe Pass bu kayıttan da bu becerisini sürekli olarak kullanmaktadır. İlk chorusun başlarında önce ikilik notalarla başlayan bu yürüyüş, kök sesler ve bir sonraki akorun kök sesine yaklaşım sesleri şeklinde gerçekleşmiştir. 11.ölçüden itibaren dörtlükler halindeki bas sesleri dikkat çekmeye başlamış ve yine öncelikle kök sesler ve ardından beşlilerin kullanımıyla devam etmiştir. Özellikle birbiri ile uzaklığı bir tam dörtlü olan iki akor arasında geçiş yaparken ilk akorun kök sesinin ardından üçlünün kullanıldığı da görülmektedir. Bu noktada, gitaristin genel olarak caz bas yürüyüşüne benzer prensipler izlediğini söylenebilir; akor sesleri ve bir sonraki akora doğru hareket eden diyatonik veya kromatik yaklaşım seslerini kullanarak, akorlar ile birlikte hareket eden bir bas hattı inşa edilmektedir (Örnek 17).



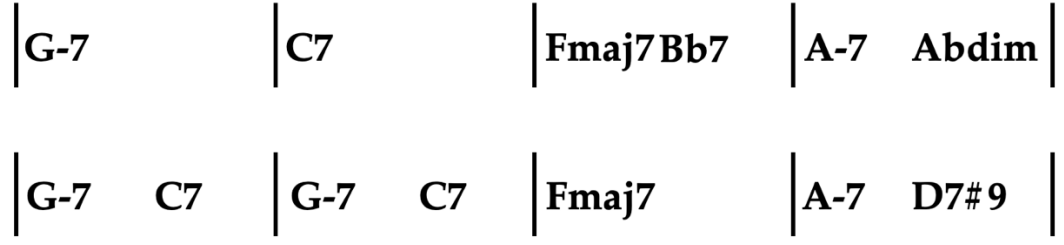
Örnek 17: Pass transkripsiyonu örnek bas yürüyüşü, ölçü:39-42

2.1.2. Bucky Pizzarelli: “Tangerine”

Swing gitaristi Bucky Pizzarelli'nin kemancı Stephane Grapelli ile birlikte kaydettiği “Tangerine”⁹⁴ isimli caz standardı blok akorlar bölümünün ikinci örneği olarak ele alınmıştır. Bu kayıta Pizzarelli 7 telli caz gitarını kullanmış; 7.tel kalın mi telinin de üstüne eklenen daha da kalın bir si teli şeklinde yer almıştır. Gitarist, bu sayede, Joe Pass bölümünde de bahsedildiği üzere, **drop 2** çevriminin en kalın sesi la telinde olan ve özellikle 6-7.perdeden daha ileride yer alan tonlarda kalın si telinden faydalanarak bas seslerde bir genişleme yaratmıştır. Bu çalışma için yapılan transkripsiyonda si telinde çalınmış olan bas sesler bir oktav yukarı alınmış ve gitarın normal ses sınırlarının içine çekilmiştir. Bu sayede diğer örneklerle birebir bir karşılaştırma yapılabilmesi sağlanmıştır.

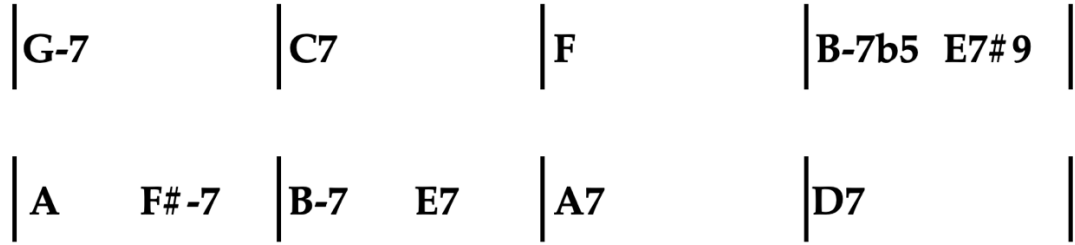
“Tangerine” parçasının armonik analizine bakıldığında, bir önceki eser gibi fa majör tonunda olduğu ve A-B formundan oluştuğu görülmektedir. İlk ölçüde II.derece akoru olan G-7 akoru ve hemen ardından V.derece akoru olan C7 akoru gelmiş; Fmaj7'ye çözülmesiyle birlikte parça bir II-V-I çözülmesiyle başlamıştır. 3. ve 4.ölçülerde ise, Fmaj7 akoru önce IV.derece olan Bb'e ve hemen ardından da II.derecenin ilgili II-V'i olan A-7 ve D7 akorlarına ilerlemiştir. Ardından I.dereceye çözülen II-V hareketi ile birlikte ilk 8 ölçü tamamlanmıştır (Örnek 18).

⁹⁴ J.Mercer tarafından bestelenmiş bir caz standardı



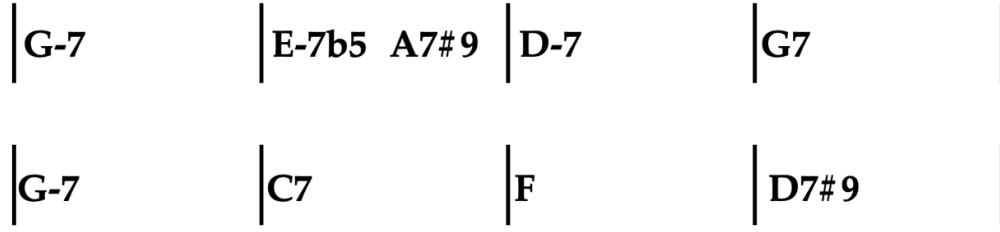
Örnek 18: “Tangerine” parçasının ilk 8 ölçüsü

12.ölçüde gelen B-7b5 E7 ikilisi ile kısa bir süreliğine ton değişikliği gerçekleşmiş ve la majör tonuna geçilmiştir. Hemen sonrasında fa majör tonunun V.derecesinin dominantı olan A7 akoru D7’ye bağlanmıştır (Örnek 19).



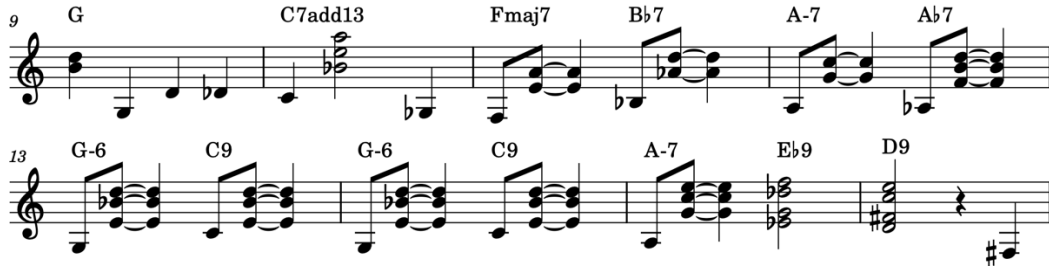
Örnek 19: “Tangerine” ölçü 9-16

Bu noktadan sonra B bölümü başlamış ve ilk 8 ölçüsü ilk A bölümü ile benzer şekilde gerçekleşmiştir. Burada bulunan tek fark B bölümünün 7. ve 8.ölçüsünde G-7’ye çözülmek üzere arka arkaya çalınan Eb7 ve D7 akorlarının bulunmasıdır. Eb7 bir **tritone substitution** olarak D7’ye çözülmüş ve ardından D7 ile birlikte G-7’ye geri dönmüştür. Son 8 ölçü ise tekrar II.derece ile başladıktan sonra arka arkaya birçok II-V çözülmü gerçekleşmiş; önce VI.dereceye giden E-7b5 A7, hemen ardından V.dereceye giden D-7 G7 ve son olarak I.dereceye gitmek üzere gelen G-7 C7 tonik akor olan Fmaj7’ye çözülmüş ve parça bu şekilde sonlanmıştır. Dolayısıyla, son bölümde genel bütün II-V’lerin birbirine çözüldükleri tespit edilmiştir (Örnek 20).



Örnek 20: “Tangerine” ölçü 25-32

Gitarist Bucky Pizzarelli'nin “Tangerine”e yaklaşımına bakıldığında 8 ölçülük bir intro ile başladığı görülmektedir. Introda triad⁹⁵ şeklinde re, fa ve la sesleri ile bir Dm akoru çalınmıştır, burada fa majör tonunun ilgili minörünü tınlattığı tespit edilmiştir. Kemancı Stephane Grapelli'nin çaldığı do, fa ve re seslerinden oluşan melodi ile birleştiğinde ikili D-7 akorunu oluşturmaktadır. Gitarist, bu intronun sonunda kromatik yaklaşım sesleri kullanarak bir diminished çözülümü ile birlikte G akoruna doğru hareket etmiştir (Örnek 21).



Örnek 21: Pizzarelli transkripsiyonu ölçü 9-16

“Tangerine”, hem **real book**larda⁹⁶ bulunan notalarına bakıldığında, hem de birçok farklı müzisyenin çalımı incelendiğinde II.derece minör yedili akoruyla başlasa da, Bucky Pizzarelli bu yorumda çoğunlukla G veya G7 akorunu tercih etmiştir. Bu tercih aynı kökteki majör veya dominant bir akorun V.derece olan C7 akoruna dominant bir çözülme sağlamasından kaynaklanmaktadır.

⁹⁵ Triad: Üç sestten oluşan en temel akor

⁹⁶ Real Book: Caz standartlarının notalarını içeren kitapların genel adı

Yaratılan bu kontrast 2.**chorusta** gitaristin tercih edeceği armonik yapının vurgusunun artması için tercih edilmiştir. Parçanın formunun 2.dönüşü ile birlikte Pizzarelli, her dörtlük vuruşta bir akor çaldığı ve bas yürüyüşlerini basitleştirirken esas vurguyu kromatik ve diyatonik olarak hareket eden akorlara verdiği bir çalım şekline geçmektedir.

“Tangerine” analizinin belki de en önemli kısmını, parçanın 2.dönüşünde izlenen eşlik yöntemi içermektedir. Zira, bu eşlik biçimi caz gitarın geçmişinden günümüze kadar halen güncelliğini korumaktadır. Özellikle tek gitarın eşlik ettiği müziklerde, hem yarattığı güçlü ritmik hissiyat hem de armoninin bütün ihtiyaçlarını karşılayabilmesi sebebiyle, özellikle **swing** ve **manouche** gibi caz türlerinde olsa da neredeyse bütün caz disiplinlerinde bu ve benzeri gitar eşlikleri kendilerine yer bulabilmektedir. Bu yöntemle ilgili incelenmesi gereken ilk şeylerden biri, genel olarak takip edilen armonik ritim mantığının nasıl ilerlediğidir. Bütün bölüme bakıldığında göze çarpan şeylerden ilki, parçanın esas akorlarının ve onun dışındaki diyatonik akorların genellikle armonik ritim⁹⁷ olarak kuvvetli olan 1. ve 3.vuruşlarda gelmesi, kromatik yaklaşım akorlarının veyahut geçiş akoru olarak kullanılan akorların çoğunlukla 2. ve 4.vuruşlara denk gelmesidir. Güçlü zamanlara denk getirilen akorlar, sürekli kullanılan kromatisizmin etkisini dengeleme görevini görmektedirler. Bu yaklaşımı akorlarla birlikte yapılan bir bas yürüyüşüne benzetmek mümkündür, aynı şekilde bas yürüyüşünde de armonik olarak güçlü yerlerde çalınan akor seslerinin ardından kullanılan kromatik sesler ton algısını sarsmamaktadır (Örnek 24).

⁹⁷ Armonik ritim: Herhangi bir müzik eserinin akorlarının geldiği yerlerin ritmik karşılığı

41 G-6 A-6 G-6 A-6 C9 Db9 C9 Db9 Fmaj7/A F6/A Fmaj7 G-6 Fmaj/A Db9b13 C9b13

45 G-7 A-7 Bbmaj7 A-7 C7 Db7 C7 Db7 C6 B-6 Bb-6 A-6

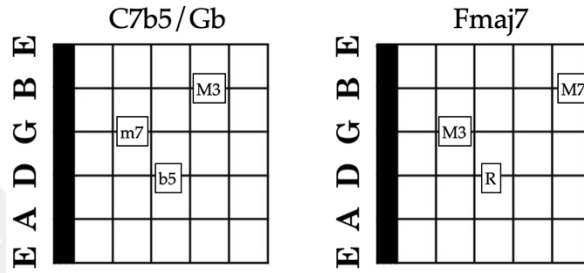
Örnek 24: Pizzarelli transkripsiyonu ölçü 41-48

2.dönüş detaylı incelendiğinde, ilk 2 ölçüde yer alan G-7 ve C7 akorlarının, G-6 ve C9 olarak çalındığı ve aralarda ilk ölçü için diyatonik A-6 akoru, ikinci ölçü için ise kromatik Db9 akorunun kullanıldığı görülmektedir. Ardından gelen Fmaj7-Bb-Am7-D7 kadansı yerine ise tiz seslerde kurulan bir **voice leading** kullanımı tespit edilmektedir. Burada sırasıyla önce Fmaj7 **Drop** akorunun 1.çevrimi şeklinde gelmiş, ardından tiz ses mi'den re'ye düşmüş ve akor F6/A olmuştur. Daha sonra Fmaj7 kök **drop** çevrimi olarak duyurulmuş ve tekrar 1.çevrime hareket ederken geçiş akoru olarak G-6 akoru kullanılmıştır.

4.ölçüde ise D7 akoru yerine Db7 ve C7 akorları çalınmıştır ancak akorların en tiz seslerinin sırasıyla la ve la bemol olarak gerçekleşmesi ile birlikte bu hareket G-7 akoruna çözülmektedir. İkinci 4 ölçülük kısımda ise bu sefer G-7 her ne kadar kök pozisyonunda gelse de bu kez **voice leading** için kullanılan tiz ses akorun 7.derecesi olan Fa sesi olmuş ve önceki 4 ölçüde olduğu gibi Gm – Am arasında gidip gelmek yerine diyatonik akor dizisi Bbmaj7'ye kadar devam etmiştir. Sonraki ölçüde gelen C7 en tizde mi sesini kullanarak **voice leading** düzeninin devam etmesini sağlamış ve ilk 4 ölçüdeki gibi 2 ve 4.vuruşlarda Db7 ile süslenmiştir. Bu **chorusun** devamındaki yaklaşım ise buraya kadar olan bölümle benzerlik göstermektedir. Burada farklılık gösteren akor şekillerinden biri 50.ölçüdeki C7b5/Gb ve 57.ölçüde görülen G9/D akor kalıbının kromatik olarak hareket ettirilmesi olarak gösterilebilir (Örnek 25)(Örnek 26).



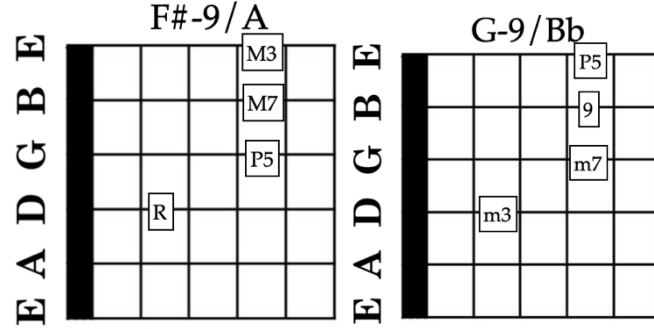
Örnek 25: Pizzarelli transkripsiyonu ölçü 49-52



Örnek 26: 50 ve 51.Ölçüdeki Akor Şekilleri

Özellikle formun B bölümüne gelindiğinde, dominant 7 akorların çok fazla kromatik olarak hareket ettiği pasajlar görülmektedir. Bu şekilde pasajlar özellikle caz gitar literatüründe fazlasıyla kullanılan bir tekniktir ve Bucky Pizzarelli de bu akor tipi ile neredeyse serbest denilebilecek şekilde rahatlıkla hareket etmektedir. Bu dominant hareketi kurgularken gitaristin dikkat ettiği şey ise, eğer bas sesler tekrar ediyorsa tiz seslerde, tiz sesler tekrar ediyorsa bas seslerde varyasyon yaratmaya çalışmak olmuştur.

3.chorusa gelindiğinde ise Pizzarelli'nin blok akorları kullanarak bir solo çalmaya başladığı görülmektedir. Herhangi bir eşlik olmadan çalınan bu tarz sololar yine caz gitar geleneğinde önemli yer tutmaktadır ve bunu yapabilmek her gitarist için seviye belirten bir eşik olarak görülür. Bu solonun mantığı, esasen, daha önceki dönüşlerde çalınmış eşliklerden çok farklı değildir: parçanın armonik gidişatını takip etmenin yanında gitarist bir blok akoru almış ve bu akoru kromatik olarak tize ve pese kaydırarak çeşitlilik yaratmıştır. Örneğin solonun hemen başlangıcında kök sesi D telinde olan bir Amaj7 **drop 2** akoru görülmektedir, bu akoru kökü olmayan bir F#m7 olarak yorumlamak daha doğru olacaktır; çünkü hemen ardından Bbmaj7 yani kökü olmayan bir Gm7 akoru çalındığı görülmüştür (Örnek 27).

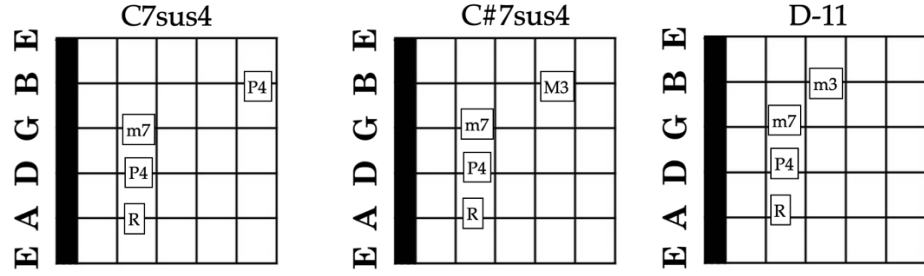


Örnek 27: F#-9 ve G-9 akoru

II-V kadansının V kısmına geçildiğinde ise bu sefer C13 akoru üzerinde kromatik hareketler çalınmıştır. Ardından devam eden akorlarla birlikte ilk 8 ölçüye genel olarak bakıldığında ise gitaristin sınırlı sayıda akor pozisyonu ile değişen armoniye uyum sağlayacak biçimde bir solo kurguladığını tespit edilmektedir.

Solonun ikinci 8 ölçüsü ilk 8 ölçü ile tam olarak aynı şekilde başlamaktadır. La majör tonalitesine modülasyon yapılan 5.ölçüye gelindiğinde ise iki adet yeni akor şekli tanıtılmış, cümlelemeler devam etmiştir. Sürekli olarak benzer akor şekillerinin kullanımı, stilistik bir yaklaşım olmasının yanı sıra parçanın yüksek tempoda çalınmasından da kaynaklanmaktadır.

Bu bölümde farklılık yaratan yerlerden biri B bölümünde (93.ölçü) yer alan C7sus akoru ile başlayan kısımdır. Tiz sesi sabit tutarak kromatik olarak hareket ettirilen bir **bare** akoru olarak tarif edilebilecek sekans, caz gitarda fazlasıyla başvurulan akor şekillerinden biri olarak dikkat çekmektedir. Bu şekilde arka arkaya C7sus C#7sus D-11 akorlarını çalmak hem armonik olarak bir yeniden yorumlamaya imkan vermekte hem de tizde tutulan ses sayesinde önemli bir tınısal zenginlik yaratmaktadır (Örnek 28).



Örnek 28: 93.ölçüde kullanılan sekans

Gitar solonun sona ermesiyle birlikte gitarın yeniden eşlikçi rolüne döndüğü parçanın son 2 **chorus**u başlamaktadır. Mantık ve yaklaşım olarak solodan hemen önce gelen 2.chorustaki eşlik ile aynı olan bu bölümde yeni bir akor şekli ile karşılaşılmamaktadır, ancak daha önceden de kullanılmış olan akor şekilleri farklı bas notaları ile çalınmıştır. Bu da tam olarak daha önceden bahsedilmiş olan varyasyonlar yaratma ve eşlik hareketini artırma açısından fayda sağlayan bir başka yöntem olarak kullanılmıştır. Finale doğru ilerlerken gitaristin kullandığı ritmik yapılar, yine soloda olduğu gibi **swing** hissini kullanarak eşliği hareketlendirmek ve 4 veya 8 ölçülük bölümlerinin sonunu vurgulamak için fazlasıyla kullanılmaktadır. Son 2 ölçüde kullanılan ve akorlar ile birlikte çalınan final melodisi ise caz literatüründe **Basie ending**⁹⁸ olarak bilinen finalin bir versiyonu olarak kullanılmıştır (Örnek 29).



Örnek 29: Basie ending

⁹⁸ Basie Ending: Ünlü orkestra şefi Count Basie ile özdeşleşmiş bir parça bitirme yöntemi.

Bucky Pizzarelli, “Tangerine” kaydının özellikle ilk **chorusunda** bas yürüyüşlerinden çoğunlukla faydalanmaktadır. Bu yürüyüş daha sonraki **choruslarda** da devam etse dahi, artık her vuruşta bir akorun gelmesi sebebiyle varyasyonlarını ve özgürlüğünü kaybetmiştir. Bu sebepten ötürü gitaristin bas yürüyüşlerine yaklaşımını incelemek ve çıkarımlar yapmak istendiğinde en faydalı verileri sunacak olan bölüm ilk **chorus** olarak göze çarpmaktadır. Gitarist, yürüyüşleri konusunda bir önceki bölümde incelediğimiz Joe Pass’e çok benzer prensipleri dikkate almaktadır. Çok büyük oranda kök sesleri, bazı durumlarda akorun diğer dereceleri (özellikle 5 ve 3.dereceler) ve bir sonraki akora bağlantı oluşturacak şekilde kullanılan kromatik veya diyatonik yaklaşım sesleri ile birlikte bas hatlarını oluşturmaya özen göstermiştir. Özellikle ilk **chorusun** B bölümünün son 4 ölçüsüne bakıldığında, arka arkaya gelen G-7 ve C7 akorlarını bas ile seslendirirken G minörün kökü, 2.derecesi ve 3.derecesinin ardından C7’ye hareket edecek şekilde kullanılan kromatik yaklaşım sesi si, C dominant akorunun kök ve minör 7.derecesi ile devam eden bir yürüyüşe götürmüştür. Sonunda ise diyatonik bir gidişat kullanılarak tonun I.derecesi olan Fmaj7 akoruna çözümlenme gerçekleşmiştir.

2.2. DÖRT SESLİ ARMONİ KULLANAN GİTARİSTLER

2.2.1. George Van Eps: “Nice Work If You Can Get It”

George Van Eps’in 1969 tarihli “Soliloquy” albümünde solo olarak kaydetmiş olduğu bir George Gershwin⁹⁹ bestesi olan “Nice Work If You Can Get It”e genel olarak bakıldığında, gitaristin, bir önceki bölümdeki gitaristlerden çok farklı akor şekilleri kullanmamış olduğu tespit edilmiştir. Burada yaratılan farklılık daha çok müzisyenin kendisinin armoniyi algılama ve yansıma biçiminden kaynaklanmakta; sürekli olarak kullanılan küçük reharmonizasyonlar, akorlar ve bas seslerin adeta bir yaylı dörtlü mantığında ilerlemesini sağlamaktadır.

Gitaristin re majör tonundan yorumladığı ‘Nice Work If You Can Get It’ isimli standardın orijinal notası üzerinden armonik analizine bakıldığında, arka arkaya birbirlerine çözülen birçok dominant akor kullanıldığı görülmektedir. Bu dominant akorlar, gitariste de reharmonizasyon yapmak için imkanlar sağlamıştır. Parçanın A bölümünün, en sonunda V.derece dominant akora çözülecek olan bir dominant zinciri ile başladığı tespit edilmiştir (Örnek 30).

F#7	B7	E7	A7	D7	G7	E13	Fdim	
F#-7	F7	E-7	B7	E-7	A7	Dmaj7		

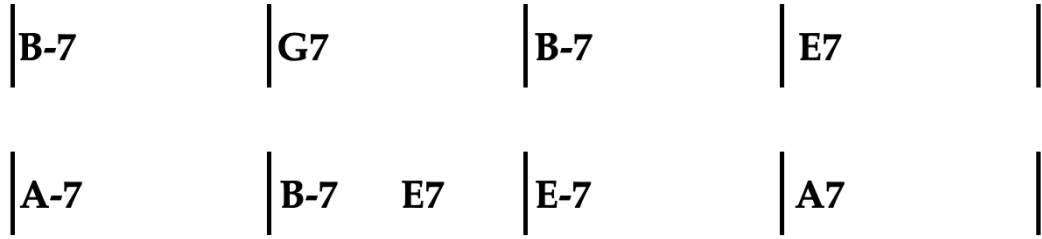
Örnek 30: “Nice Work If You Can Get It”in ilk A bölümü

İlk akor olan F#7, B7’ye, oradan E7’ye ve ardından A7’ye çözümlenerek tonik dereceye doğru hareket etmiş, ancak I.derece maj7 akoruna çözülmek yerine gelen D7

⁹⁹ George Gershwin: Amerikalı besteci ve piyanist (d. 1898 ö. 1937)

akoru IV.dereceye giden bir **secondary dominant** olarak gerçekleşmiştir. Ardından bu dominant zincir, bir modal değişim akoru olarak isimlendirilecek IV7 akoru olan G7 akoru ile son bulmuştur. 4.ölçüde de bir başka modal değişim akoru olan II7 akoru E13, hemen sonrasında gelen bir eksilmiş akor ile birlikte III.derece akor olan F#-7'ye bağlanmıştır. A bölümünün son 4 ölçüsü ise III.derece F#-7 akoru ile başlamış ve arka arkaya gelen **secondary dominantlar**¹⁰⁰ ile I.dereceye çözülecek olan II-V-I'e hareket etmiştir.

B bölümü tonun ilgili minörü olan B-7 akoru ile başlamış, ardından IV7 akoru olan G7 tekrar duyurulmuştur; bu akor B-7'ye çözülmek için başlamış bir kadansın başlangıcı olarak değerlendirilebilir. Ancak V.derece olan F#7'ye çözülmek yerine B-7 akoruna geri dönmüştür. Sonraki ölçüde V.derece minör 7 akoru olan A-7'ye gidecek olan II-V'i gelmiş ve A-7'ye çözülmüştür (Örnek 31).



Örnek 31: “Nice Work If You Can Get It”ın B bölümü

B'nin son 3 ölçüsünde ise V.derece dominant akor olan A7'ye çözülecek olan bir II-V çalınmıştır, hemen ardından da II.derece ve V.derece akorları arka arkaya duyurulmuştur. Bu şekilde son A bölümüne çözüme gerçekleşmiştir. Son A bölümünde ise ilk A'dan armonik olarak hiçbir farklılık gözlemlenmemiştir.

George Van Eps'in yorumuna bakıldığında ise, gitaristin parçanın armonisinde çeşitli değişiklikler yaptığı tespit edilmiştir. Bu değişiklikler parçanın bütün eksenini ve

¹⁰⁰ Secondary dominant: Tonun birinci derecesi hariç diğer derecelerine çözülen dominant akor

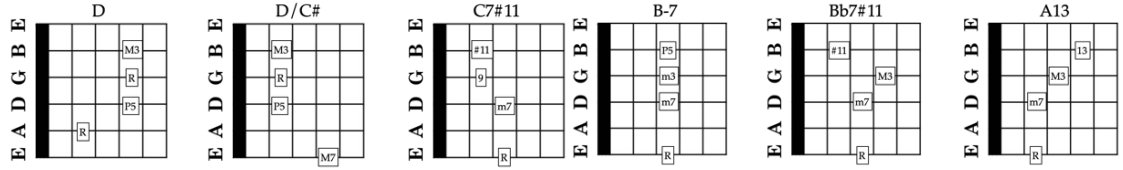
hissini değiştirmemektedirler. Buna rağmen Van Eps bu ufak dokunuşlar sayesinde, melodiyi de eş zamanlı olarak çaldığı bu aranjmanda, bas sesler, akoru oluşturan aradaki sesler ve melodide bir armonik bütünlük yaratmayı amaçlamıştır. Gitarın yapısından kaynaklanan sebeplerle zaman zaman yine paralel hareketler görülebilsede genel olarak ses tutmaya, gidilen yöne göre basa ve tize doğru aynı anda açılmaya ve kapanmaya özen gösterilen bir düzenleme mantığı da bu kayıttta tespit edilmiştir.

Van Eps'in transkripsiyonu detaylı incelendiğinde gitaristin, introda parçanın A bölümünün başına iki ölçü eklediği ve bu ölçülerde I.derece akoru olan D majör akorunu ardından da aynı akorun 3.çevrimi olan D/C# akorunu kullandığı görülmektedir. Parçanın orijinal halinde kök sesi III.dereceye denk gelen F#7 akoruyla başlanan bölümü ise bir **tritone substitution** olan C7#11 ile değiştirmiş ve arkasından gelen bütün akorları kromatik olarak ilerletmiştir. Sırasıyla C7, B-7, Bb7, A7, Ab7 akorları ile sürekli kromatik olarak birbirlerine çözülen bir dominant zinciri, parçanın orijinal A bölümündeki dörtlü kök hareketlerinden oluşan dominant zinciri ile değiştirmiş olan gitarist, bu sayede bu bölümde, büyük aralıklar yerine art arda seslerden oluşmakta olan melodi hattının altına kromatik olarak aşağıya inen bir bas hattı sağlamıştır (Örnek 32).



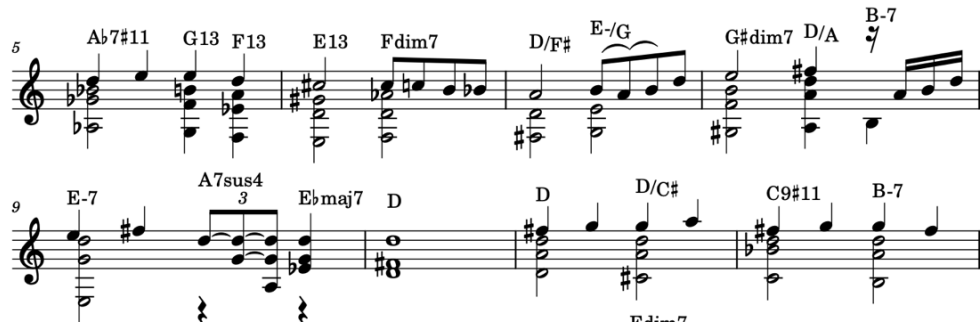
Örnek 32: Van Eps transkripsiyonunun ilk 4 ölçüsü

Tercih edilen akor **voicinglerine** bakıldığında, gitaristin yine bundan önceki örneklerde de görüldüğü üzere çoğunlukla **drop 2 ve 3** akorlarını tercih ettiği tespit edilmiştir. A bölümüne re-la-re-fa# şeklinde çalınan bir D akoruyla başlanan Van Eps, bölüm boyunca devam eden tüm akorlarda **drop** şekilleri ve o şekillerin üzerine yapılandırılmış tansiyonlu akor şekillerini kullanmaktadır (Örnek 33).



Örnek 33: A bölümündeki akor şekilleri

Armonik olarak bakıldığında ise, kromatik olarak Ab7 akoruna kadar gelindikten sonra, arka arkaya birer vuruşluk G13 ve F13 akorları kullanılarak E13 akoruna çözüldüğü görülmektedir. Burada gitaristin, parçanın orijinal versiyonuyla ortaklaştığı bir noktaya varılmıştır ve bu noktadan itibaren bu sefer de kromatik olarak tize doğru ilerleyen bir pasaja başlanmıştır. E13 akorunun ardından bir eksilmiş yedili akoru, basta üçlüsü olan bir D akoruna ve hemen ardından basta üçlüsü olan bir Em akoruna bağlanmıştır. Arkasından başka bir eksilmiş akor bu sefer basta beşlisi olan bir D akoruna çözülmüştür. Bu sayede de mi sesinden la sesine kadar kromatik olarak ilerleme sağlanmış, A bölümünün ilk 4 ölçüsünde yapılmış olan iniş hareketi ters yöne doğru çıkmıştır (Örnek 34).



Örnek 34: Van Eps transkripsiyonu ölçü 5-12

Bu kısmın en sonunda ise E-7 ve A7 akorları kullanılarak I.dereceye giden bir II-V çözümleri görülmektedir, I.dereceye çözülmeyen hemen önce ise bir reharmonizasyon örneği daha tespit edilmiştir. D akoruna çözülmeyen hemen önce bir vuruşluk bir Ebmaj7 akoru çalınmaktadır.

Rubato¹⁰¹ başlayıp yavaş yavaş tempoya doğru hareketlenmeye başlayan bu ilk A'nın ardından gelen ikinci A, akor pozisyonları olarak birebir aynı şekilde devam etmektedir. Bu iki A arasındaki tek fark ilk A'nın başında 2 ölçülük bir D majör kısmı bulunmaktayken, ikinci A'da ise sadece tek ölçülük bir D bölümünün bulunmasıdır. B bölümünde ise, armonik olarak orijinal versiyondan fazla bir değişik görülmemiştir. Bu kısımda, B bölümünün ilk akoru olan B-7'ye çözülmek için bir **tritone substitution** akoru kullanıldığı tespit edilirken, ayrıca B'nin ilk 4 ölçüsünden ikinci dört ölçüsüne geçerken çevrim akorlar kullanılarak oluşturulmuş bir çözüme görülmektedir. Bu bölümün detaylı bir analizi Van Eps'in genel yaklaşımını özetleyebilmek açısından önemlidir (Örnek 35).

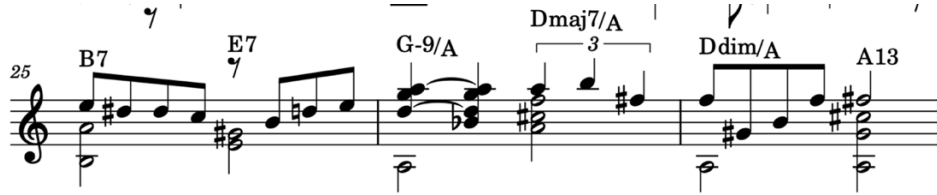
The musical score for Van Eps, measures 17-24, is presented in two staves. The first staff (measures 17-20) shows a sequence of chords: G#dim7, D/A, B-7, E-, A7sus4, Ebmaj7, D, C7, B-, and B-6. The second staff (measures 21-24) shows a sequence of chords: D-7, G7, B-, B-7, E13, B-/F# E/G#, A-, and A-6. The score is annotated with measure numbers 17, 21, and 24.

Örnek 35: Van Eps transkripsiyonu ölçü 17-24

B bölümünün ilk 4 ölçüsünün sonuna gelindiğinde, A-7 akoruna çözülecek bir dominant olan E7 akoru tınlatılmıştır. Gitarist bu çözülmü güçlendirmek adına, tekrar B-7 ve E7 akorlarını çalmış ve bu sayede Am akoruna çözülecek olan bir II-V kadansı oluşturmuştur. Burada farklılık yaratan nokta ise bu akorları tınlatırken kullandığı çevrimler ve görevleridir. Bm akoru basta fa diyez olacak şekilde, E akoru ise basta sol diyez olacak şekilde gelmiş ve bu sayede mi sesinden la sesine kadar diatonik bir bas hareketi kullanılarak ilerlenmiştir. Bu yaklaşım George Van Eps'in bütün parça boyunca kullandığı yaklaşımın, küçük ama çok iyi bir örneği olarak gösterilebilir. B bölümünün

¹⁰¹ Rubato : Serbest zamanlı

ikinci 4 ölçüsünün sonunda ise yine Van Eps'in bu aranjmanında fark oluşturan bir kadans görülmektedir (Örnek 36).



Örnek 36: Van Eps transkripsiyonu ölçü 25-27

V.derece A7 akoru gelmeden önce, la sesi pedal olarak kullanılarak arka arkaya birkaç akor çalınmış ve stilistik bir kadans örneği sergilenmiştir. La pedal üzerine önce **subdominant minör**¹⁰² IV.derece akoru sonra I.derece majör akoru Dmaj7, ardından I.derece üzerine gelen bir diminished akor ve en son olarak da dominant akoru çalınmıştır. Bu sayede buradaki kadans oldukça kuvvetlenmiş ve yine dominant bir alanda ciddi bir çeşitleme ve varyasyon yapılmıştır. Daha önceki örneklerde de görüldüğü üzere dominant bölge müzisyenlere ve icracılara ciddi özgürlük alanları sunmaktadır.

Formun son A bölümüne bakıldığında daha önceki bölümlerden dikkate değer bir farklılık olmadığı tespit edilmiştir. Ancak 36.ölçüye gelindiğinde ve tonik akora çözülme olması gereken noktada finale gidiliyormuş gibi kurgulanmış olan bir **turn-around** ile karşılaşmıştır. Burada I.dereceye çözülmek adına gelen tonun II. ve V.derecesinin hemen ardından III.derece olan F#-7 akoru ve VI.derece olan B-7 akoru görülmüştür. Finale gitme hissini içeren bu bölüm parçanın rubato olarak çalınan ilk **chorusunun** bitişini ve tempo içinde çalınan ikinci **chorusun** başlangıcını vurgulamak adına oluşturulmuştur (Örnek 37).

¹⁰² Majör bir tonda minör subdominant akorunun kullanılması

2

33 D/F# E-/G G#dim7 D/A B-7 E-7 A13 F#-7 B-7

37 E-7 A9 F#-7 B-7 E-9 A9 F#-7 B-7

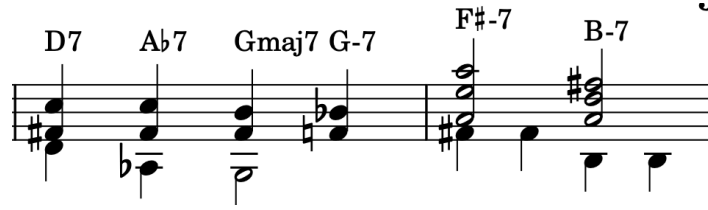
Örnek 37: Van Eps transkripsiyonu ölçü 33-40

44.ölçüde tempo içinde çalınan **chorus** başlamış ve parçanın formu AABA şeklinde tekrar çalınmıştır. Bu çalım esnasında daha önceden duyurulmamış olan hiçbir akor veya çevrim kullanılmamıştır. George Van Eps parça için yapmış olduğu aranjmanı baştan sona aynı şekilde seslendirmiştir. İkinci **chorusun** sona ermesinden sonra tekrar bir **turn-around** başlamış ve bu bölümde akor şekillerinde çok fazla olmasa da akor seçimlerinde bazı farklılıklar tespit edilmiştir. Örneğin 69.ölçüde gelen II-V'in ardından gidilen III. ve VI.derece akorlarının hemen ardından aynı **turn-around** bu sefer **tritone substitution** akorları kullanılarak çalınmıştır (Örnek 38).

69 E-7 A9 C13 B7 Bb7 A9 3

Örnek 38: Van Eps transkripsiyonu ölçü 69-71

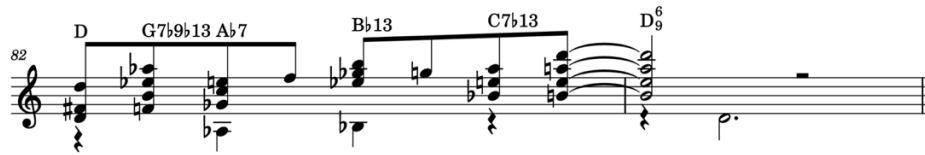
Tritone substitution akorlarının gelmesinden sonra, **turn-aroundun** içindeki derece akorları da zaman zaman dominant akorlara dönüşerek **secondary dominant** fonksiyonları kazanmışlardır. Parçanın finaline doğru ilerlerken Van Eps'in daha önce de kullanmış olduğu ve parça içinde önemli farklılık yaratan kadanslardan birini tekrar çaldığı tespit edilmiştir (Örnek 39).



Örnek 39: Van Eps transkripsiyonu ölçü 75-76

I.derece akoru olan D ile başlayıp ardından VI.dereceye giden oradan birinci dereceye çözülecek bir **tritone substitution** ve ilgili II.derecesine giden kadans daha sonra da I.derecede kalmamış önce IV.derece akoru olan Gmaj7'ye hemen ardından da **subdominant minör** IV.derece minör yedili akoruna çözülmüştür. Bu kadansın hemen ardından gelen III.derece akoru olan F#-7 de kromatik hareketi bir adım öteye taşımıştır.

George Van Eps'in "Nice Work If You Can Get It" isimli caz standardına yaptığı bu aranjmanın finali de armonize edilmiş şekilde gitarda çalınmış bir **Basie Ending** örneğidir. I.derece akoru olan D ile başlayan ve sekizlik notalarla son derece hızlı hareket eden akorlar önce G7'ye ardından Ab7-Bb7 ve C7 bağlantısını kullanarak sonunda D6/9 akoruna çözülmektedirler. Buradaki çözülme yine bir modal değişim akoru olan bVII7 derecesinin tonik dereceye çözülmesiyle sağlanmıştır. Oraya doğru ilerleyişte ise dominant bir çözülmeye ziyade dominant akorlarla kurulmuş bir sekans tespit edilmiştir (Örnek 40).



Örnek 40: Van Eps transkripsiyonu ölçü 82-83

George Van Eps'in ünlü Gershwin bestesine yaptığı bu aranjmana genel olarak bakıldığında, akor şekilleri ve tansiyonları açısından bir önceki bölümde yer alan gitaristlerden ciddi bir farklılık görülmemiştir. Sürekli olarak **drop 2 ve 3** olarak

isimlendirilen akorların kullanıldığı bu aranjmandaki en büyük farklılık, çevrimlerin daha çok işin içine girmesi ve armonik yaklaşımda çevrimlerin aktif olarak kullanmasıdır. Gitarist buradaki yaklaşımında, dörtlü aralıkları zaman zaman kromatik aralıklarla veya tam tersi yönde değiştirmeyi ve bu sayede gitar üzerinde bir kompozisyon yaratmayı amaçlamıştır. Bu kompozisyonun genel prensipleri Joe Pass veya Bucky Pizzarelli’de görülen blok akorlarla kurulmuş yaklaşımın, daha fazla reharmonizasyon yardımıyla kromatik hatlarla, açılan ve kapanan **voicing**’ler¹⁰³ ile zenginleştirilmesi olarak özetlenebilir.

2.2.2. Jim Hall: “I Should Care”

Bu bölümde Jim Hall’un 1971 yılında yayınladığı “Where Would I Be” isimli albümünde yer alan bir solo icra olan “I Should Care” analiz edilmiştir. Bu icra solo bir icra olduğu için hem melodik materyalin kullanımı hem de armoninin kullanımı aynı anda olmaktadır. Bu yaklaşım incelenirken, tek sesli melodiler ile oluşturan armonik kurgular da dikkate alınmıştır. Jim Hall bu aranjmanın birçok bölümünde çok sesli akorlarla kullanımı yerine tek sesli pasajlar aracılığıyla akorları tınlatmayı seçmiştir. Bu da caz gitar tekniği açısından bir başka önemli yaklaşımdır.

Axel Stordahl¹⁰⁴ ve Paul Weston¹⁰⁵ tarafından bestelenmiş olan “I Should Care” form olarak 16 ölçülük hücreler üzerinden değerlendirildiğinde AB veya 8 ölçülük hücreler üzerinden değerlendirildiğinde ise ABAC olarak nitelendirilebilecek bir şarkıdır. Parçanın orijinal versiyonunun armonisi incelendiğinde, A bölümünün hemen başında I.dereceye çözülmek üzere bir II-V kadansı geldiği ancak I’e gitmek yerine tekrar II.dereceye çözülecek olan bir **secondary dominant** ve onun ilgili II’sinin tınlatıldığı

¹⁰³ Voicing: Bir akorun içindeki seslerin sıralanma biçimine verilen isim

¹⁰⁴ Axel Stordahl d. 1913 ö. 1963

¹⁰⁵ Paul Weston d. 1912 ö. 1996

görülmüştür. Ardından tekrar gelen II-V ile birlikte de I.derece olan Dmaj7 akoruna çözüme tamamlanmıştır (Örnek 41).

E-7	A7	F#-7	B7	E-7	A7	Dmaj7	
F#-7b5	B7	E-7		G-7	C7		

Örnek 41: "I Should Care"ın A bölümü

İlk 4 ölçütünün bu şekilde geçilmesinin ardından, ikinci 4 ölçü yine II.dereceye çözülecek şekilde bir F#-7 B7 II-V'iyile başlamış ve sonuçta II.derece olan E-7'ye çözülmüştür. I.dereceye çözülmek için bu sefer bazı kaynaklarda **backdoor dominant**¹⁰⁶ olarak da geçen IV-7 ve bVII7 akorları kullanılmıştır. A bölümünün 9.ölçüsünde I.derece akoru olan Dmaj7'ye geri dönmüş ve hemen ardından VI.dereceye gidecek olan bir II-V gelmiş ancak VI.dereceye çözülmemiş onun yerine IV.derece olan Gmaj7'ye çözülmek üzere onun ilgili II-V'i duyurulmuştur (Örnek 42).

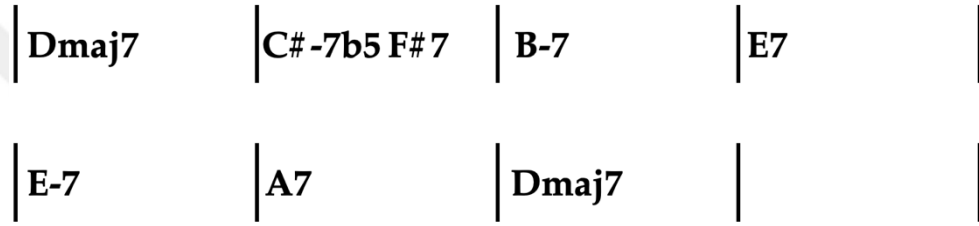
Dmaj7	C#-7b5 F#7	A-7	D7	Gmaj7	
C#-7b5 F#7	B-7	B-7	E7	E-7	A7

Örnek 42: "I Should Care"ın B bölümü

Son 4 ölçüye gelindiğinde ise bu kez VI.derece olan B-7'ye kendi II-V'i ile çözüme gerçekleşmiş, sonrasında da V.dereceye giden bir II-V ve I.dereceye çözülmek üzere gelen tonun II. ve V.derecesi duyurularak A bölümü tamamlanmıştır.

¹⁰⁶ Backdoor Dominant: Arkakapı dominantı

İkinci A bölümü, ilk A bölümüyle aynı şekilde gerçekleştikten sonra 9.ölçüde yine I.derece akoru duyulmuştur. Ardından gelen II-V ile birlikte VI.derece olan B-7 akoruna çözülme gerçekleşmiştir. Bu akor aynı zamanda V.dereceye çözülecek bir **secondary dominant** akorunun ilgili II'si olmaktadır. Dolayısıyla buradaki çözülme ile birlikte tonun II. ve V.dereceleri duyurularak tonik derece olan Dmaj7 akoruna gidiş tamamlanmış ve form burada son bulmuştur (Örnek 43).



Örnek 43: "I Should Care"ın C bölümü

Bir önceki bölümde incelenen parça ile kıyaslandığında, özellikle arka arkaya gelen ve birbirlerine çözümlenerek sonunda tonik dereceye doğru hareket eden dominant akorların ağırlıkta olduğu benzer bir armonik yapı tespit edilmiştir.

"I Should Care" üzerine, Jim Hall'un icrasının transkripsiyonu incelendiğinde, özellikle A bölümünün ilk 8 ölçüsünde bir pedal nota kullandığı görülmüştür. Tonun V.derecesi olan la sesini basta sabit tutacak şekilde bir reharmonizasyon yapan gitarist, bu sayede parçanın armonisini önemli ölçüde değiştirmiş ve tamamen yeni bir yaklaşımla parçayı yorumlamıştır. Parçanın orijinal halinde II-V'ler ve **secondary dominantlar** ile kurgulanmış ilk 4 ölçüde, gitaristin çaldığı akorlar öncelikle 11'lisi de olan bir A7, ardından A6, daha sonra **suspended** bir akor olarak yorumlanabilecek G/A akoru ve yine A6 şeklinde gelişmiştir (Örnek 44).

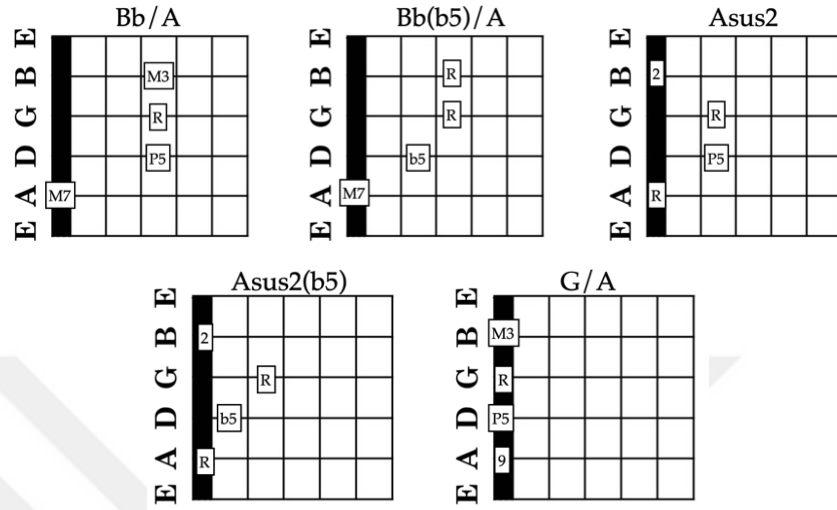
Örnek 44: Hall transkripsiyonunun ilk 8 ölçüsü

Burada gitarın boş la teli kullanılarak, melodiyi de çalmaya imkan tanıyacak şekilde bir armonik kurgu yapılmıştır. Bu bölümde kullanılan akorlar yine **drop 2** çevrimleri içermektedir, ancak yine de özellikle pedal nota kullanımı ve daha sonra gideceği noktalar dikkate alındığında, Jim Hall kendinden önceki armonik yaklaşımlara göre özgünleşmiştir (Örnek 45).

Örnek 45: Jim Hall'un ilk dört ölçüde kullandığı akor şekilleri

İkinci dört ölçülük kısma gelindiğinde, la pedal devam ederken, armonik olarak bir **tritone substitution** olarak adlandırılan, Bb akoruna gidildiği görülmüştür. Bb akorunun 5.derecesi olan fa sesi de üç ölçü boyunca ikilik notalarla ilerleyen bir **line cliche**¹⁰⁷ kullanılarak önce Bb(b5) akoruna ardından Asus2, Asus2(b5) ve nihayetinde G/A akorlarına doğru hareket etmiştir. Burada kullanılan akor şekilleri bu zamana kadar analizlerde karşılaşılmamış pozisyonlar olarak dikkat çekmektedirler (Örnek 46).

¹⁰⁷ Line Cliche: Bir akorun içindeki herhangi bir derecenin kromatik olarak pese veya tize hareket ettirilmesi ile başka akorlar oluşturulmasını sağlayan tekniğe verilen isim



Örnek 46: Jim Hall'un ikinci dört ölçüde kullandığı akor şekilleri

Hall bu aranjmanda, yaylı dörtlü mantığını andıran bir şekilde, yani mümkün olan şekilde ses tutmak ve küçük hareketlerle akor seslerini değiştirmek gibi prensipleri içeren bir yaklaşım sergilemiştir. Bu 8 ölçülük bölümün ardından gelen 4 ölçü boyunca hiçbir akor çalınmamıştır ancak, ölçülerin içinde belli akorları tınlatacak şekilde akor seslerinin ve kök notalarının çalındığı anlaşılmıştır. Dolayısıyla, Jim Hall'un sırasıyla, A6 akorunu ardından Cmaj7#11 akorunu ve G akorunu tınlattığı anlaşılmaktadır. Bu yaklaşım caz literatüründe **implied harmony**¹⁰⁸ olarak isimlendirilmektedir (Örnek 47).



Örnek 47: Implied Harmony örnekleri

¹⁰⁸ Implied Harmony: Akorların melodik ifade ile seslendirilmesi ve bu şekilde bir nevi 'kast edilmesi' eylemine verilen isimdir

Jim Hall'un da özellikle A bölümünün ikinci yarısında fazlasıyla kullandığı bu akor seslerinden oluşan ölçüler, solo ve duo icralarda gitaristlerin kullandığı başka eşlik mantığını da gözler önüne sermektedir. Armonik olarak modal değişim akorları ve ton içindeki derecelerde dolaşırken, gitarist hem melodiyi çalma hem de akor seslerini duyurma fırsatını kullanmıştır.

B bölümüne gelindiğinde yine aynı akorlar ile bir kurgunun başladığı görülmüştür, ancak bu sefer B'nin 7.ölçüsüne gelindiğinde armonik olarak farklılaşmış bir sekans kullanımı izlenmiştir. b6 tansiyonu içeren minör 7 akorlarının arka arkaya çalındığı bu kısım önce bVII.derece minör 7 akorunda durmuş, hemen ardından da kromatik başka bir minör yedi akoruyla tonik akora çözülmüştür (Örnek 48).

21 B \flat /A B \flat (b5)/A Asus2 Asus2(b5) G/A B-7(b6) C-7(b6) D-7(b6) A-7(b6) B-7(b6)

25 C-7(b6) C#-9 D $_9^6$ B \flat -6 B-6

Örnek 48: Hall transkripsiyonu ölçü 21-28

Bu bölgenin arkasından gelen bölümde önce VI.derece minör 7 akoruna gidilip ardından da D9#11 akoruyla IV.dereceye ve V.dereceye gidildikten sonra tonik dereceye dönülerek ilk **chorus** tamamlanmıştır. Burada II-V-I yerine IV-V-I'den oluşan bir kadans görülmüştür, bu da caz müzikte çok daha az rastlanan bir kadans şeklidir (Örnek 49).

29 D9#11 G/A A7 \flat 9 Dadd9/A

Örnek 49: Hall transkripsiyonu ölçü 29-32

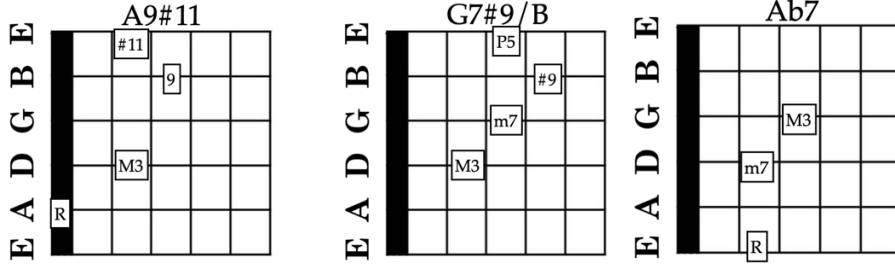
2.**chorus** bir anda gerçekleşen bir modülasyonla başlamıştır ve ton merkezi ani bir şekilde re majörden mi bemol majöre değişmiştir. Aynı zamanda bu sefer parçanın, ilk **chorusta** duyulmuş olan reharmonizasyonu ile değil parçanın orijinal versiyonundaki akorlara çok daha yakın bir armoni ile çalındığı tespit edilmiştir. Adeta bir köprü bölümü gibi tasarlanmış olan bu ikinci **chorus**, o noktaya kadar kullanılmış olan bütün armonik yaklaşımı değiştirecek şekilde başlamıştır (Örnek 50).

Örnek 50: Hall transkripsiyonu ölçü 33-40

İlk 8 ölçüde bir tane **tritone substitution** kullanımı haricinde orijinal akorlardan fazla ayrılmayan Hall, 9.ölçüden itibaren hem akor çalmadan tek ses üzerinden armoni betimlemelerine başlamış, hem de melodiden ayrılp doğaçlama melodik cümleler çalmıştır. Bu bölümün sonlarına doğru gelen ve arka arkaya kromatik dominant çözümlerden oluşan pasaj armonik doğaçlamaya bir örnek teşkil etmektedir (Örnek 51).

Örnek 51: Hall transkripsiyonu ölçü 49-55

Bu bölümdeki akor pozisyonları da tansiyonlu **drop** akor şekilleri olarak kullanılmıştır (Örnek 52).



Örnek 52: Hall'un dominant akor şekilleri

Jim Hall 2.**chorus**'a her ne kadar parçanın orijinal armonik yapısı ile başlamış olsa da, hem **implied harmony** kullanımlarıyla, hem doğaçlamalarla hem de arka arkaya gelen genişletilmiş dominant pasajlarla birlikte bu **chorus**'u özgür bir şekilde tamamlamıştır. 2.chorusun sadece son 3 ölçüsünde tekrar en başta kullandığı pedal nota üzerine gelen akorlara dönmüştür. Tonal merkez bu bölümde mi bemol majöre gelmiş olduğu için pedal nota da la sesinden si bemol sesine aktarılmıştır (Örnek 53)



Örnek 53: Hall transkripsiyonu ölçü 60-64

Parçanın en başındaki yaklaşıma küçük bir hatırlatma mantığında olan bu ölçülerin hemen ardından ani bir şekilde ton bir kez daha değişmiş ve yarım ses daha tizleşerek mi majör tonuna gelinmiştir. Bu bölüm parçanın finalinin olacağı bölüm olarak tasarlanmıştır. Tam bir **chorus** çalınmamış olan bu bölüm daha çok bir final **turn-around**'u olarak adlandırabilecek 16 ölçüden oluşmaktadır. Buradaki armonik yaklaşım ilk baştaki reharmonizasyondan ziyade ikinci **chorus**'un başında olduğu gibi orijinal yapıya daha yakın olarak gerçekleşmiştir. Önce dominantı olan B7'yi kullanarak

Emaj7'ye gidilmiş, hemen ardından yine dominantı C#7'den hemen sonra gelen II.derece akoru F#-7'yi kullanılmıştır. Ardından bir vuruşluğuna duyulan Emaj7'nin hemen sonrasında iki tane kromatik ilerleyen II-V vasıtasıyla tekrar ikinci derece olan F#-7'ye çözülme yapılmıştır. 4 ölçü kadar II.derecede kaldıktan sonra da önce A/B şeklinde gelen **suspended** V.derece akoru ve B7 ile tonik dereceye çözülme gerçekleşmiştir. Son 4 ölçüde ise gitarın boş telleri ve harmonikler de kullanılarak final kadansı yapılmıştır (Örnek 54).

C6

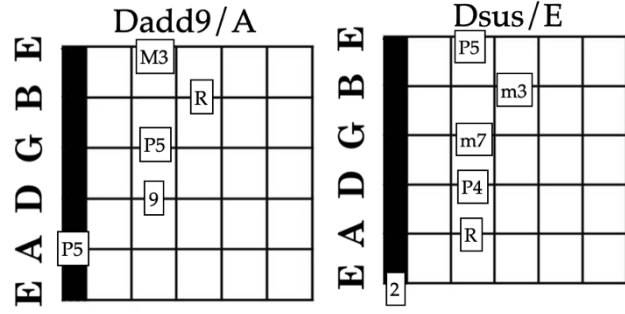
D⁹

Eadd9

Örnek 54: Hall transkripsiyonu ölçü 76-80

Bu bölüm armonik olarak incelendiğinde, minör tonaliteden ödünç alınmış olan bVI ve bVII.derece majör akorlarının, parçayı I.dereceye götürdüğü tespit edilmiştir.

Jim Hall, kendisinden önce gelmiş gitaristlerden ve çağdaşlarından armonik yaklaşım olarak ayrılmış bir gitaristtir. “I Should Care” transkripsiyonunda da açıkça görülebildiği üzere, bundan önceki bölümlerde incelenmiş olan gitaristlerle birçok açıdan farklı özellikler göstermektedir. Öncelikle bu kaydın solo bir icra olması özgürlük anlamında Hall’a fayda sağlamaktadır, ancak gitaristin başka çalışmaları ve duo icraları da dikkate alındığında kendisinin bu yaklaşımını oralarda da sürdürdüğü görülmektedir. Armonik yaklaşım olarak, daha fazla pedal ses kullanımı, akor seslerinde daha fazla tansiyon kullanımı ilk olarak ortaya konabilecek prensiplerin arasında yer almaktadır. Bunun yanında kullanılan akor şekillerine bakıldığında; yine **drop 2** ve **3** akorları ağırlıkta olsa da, bu akorların özellikle farklı bas notaları ve tansiyon notaları kullanılarak özelleşmiş versiyonları göze çarpmaktadır (Örnek 55).



Örnek 55: Hall'un kullandığı Drop şekilleri

2.3. FÜZYON DÖNEMİ GİTARİSTLERİ

2.3.1. Bill Frisell: “The Days of Wine and Roses”

Bill Frisell, **solid body** elektrik gitarı ile Amerika’da çekilmiş olan “The Guitar Show” isimli TV programı için solo olarak kaydettiği ‘The Days of Wine and Roses’ caz standardında **delay**¹⁰⁹ ve **swell**¹¹⁰ gibi efektlerden faydalanmıştır. Parçayı, Joe Pass ve Ella Fitzgerald icrasında olduğu gibi, fa majör tonunda çalmıştır. Parçanın orijinal halinin armonik analizi 2.1.1. bölümünde yapılmıştır¹¹¹.

Gitarist Bill Frisell, performansına 8 ölçü boyunca sürecek olan bir pedal intro ile başlamıştır. Tonun V.derecesi olan dominant C akorununun çalındığı bu pedal intro daha çok tek seslerin çalımıyla kurulmuştur. Gitaristin icra boyunca sık sık başvurduğu bu akor çalım yöntemi, sesleri aynı anda tınlattığı akorlar kullanmaktansa, akorların arpej seslerinin tek sesler halinde çalınmasından oluşmaktadır. Frisell’in kullanmış olduğu **delay** efektinin de etkisiyle seslerin uzaması ve aynı anda çalınmışlarcasına birlikte tınlaması da mümkün olmuştur (Örnek 56).



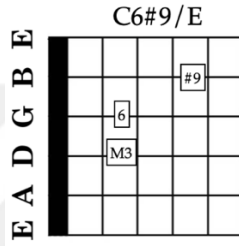
Örnek 56: Frisell transkripsiyonu ölçü 1-8

¹⁰⁹ Delay: Gitarın sesini, çalındıktan belirli bir süre sonra tekrar eden ve çok kullanılan bir gitar efekti.

¹¹⁰ Swell: Gitarıda herhangi bir sesin çalındığı anda sesinin kısılması ve yavaş yavaş tekrar açılmasıyla yapılan, gitarın sesini yaylı bir enstümana benzetmeye yarayan bir efekt

¹¹¹ Bkz. Sayfa 38

İlk 4 ölçüde C akorunun arpej seslerini, C **blues gamını**¹¹² kullanarak süslemiş ve ardından gelen C6#9'u bu bölüme kadar karşılaşılanlardan farklı bir **voicing** ile tınlatmıştır. Gitarist fazla notalı akorlar yerine bu tarz parçalara bölünmüş akorları tercih etmektedir (Örnek 57).



Örnek 57: C6#9/E akoru

Bill Frisell'in kullandığı akor tiplerine genel olarak bakıldığında, sadece **drop 2** üzerinden veya **quartal**¹¹³ akorlardan bahsederek açıklanabilecek bir yapıdan söz edilememektedir. Gitarist zaman zaman bütün bu akor şekillerini kullansa ve bu çevrimlerden faydalansa da, genelde akorları bölmeyi ve aralıklar üzerinden düşünmeyi tercih etmektedir. Örneğin ilk A'nın başladığı 9.ölçüye bakıldığında, melodi notası olan la'yı çaldıktan hemen sonra, o bölümdeki akor olan Fmaj7'nin geriye kalan seslerini tınlattığı tespit edilmiştir. Yani bir akor olarak bir arada çaldığı sesler sadece fa ve mi notalarından oluşmuştur, ancak önceden tınlatmış olduğu ve efektlerin de etkisiyle halen duyulmakta olan melodi notası la (akora göre büyük üçlü) ile birleştiğinde akor tamamlanmıştır. Hemen arkasından gelen Eb7 akorunda da çok benzer bir durum söz konusu olmuştur. Önce sadece mi bemol ve re bemol sesleri (akorun kök sesi ve minör yedilisi) duyulmuş, ardından gelen melodi notaları ise sol sesinden başlayarak devam etmiş dolayısıyla tonal yapının da yardımıyla akorlar tamamlanmıştır. Gitaristin bu sade yaklaşımı müzikte oldukça büyük boşluklar yaratmaya ve tonal yapıyı esnetmeye imkan tanımaktadır (Örnek 58).

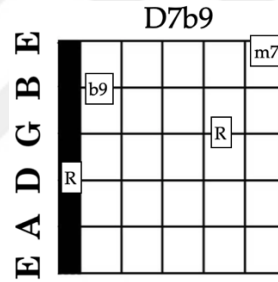
¹¹² Blues gamı: Minör pentatonik diziyeye b5.derecenin eklenmesiyle oluşmuş dizi.

¹¹³ Quartal Akor: Dörtlü aralıklarla kurulmuş olan akorlara verilen isim



Örnek 58: Frisell transkripsiyonu ölçü 9-12

A bölümünün 3.akoru olan D7'ye gelindiğinde ise, Bill Frisell'in icralarında önemli yer kaplayan bir akor şekli ile karşılaşmıştı. İlk başta sadece akorun yedinci derecesi, kökü ve bemol dokuzlusunun tınlatıldığı bir D7b9 akoru, hemen arkasından gelen tek sesli cümlelerle birlikte akora tamamlanmıştır (Örnek 59).



Örnek 59: D7b9 akoru

Re, fa diyez ve la seslerinin hepsi bir cümlenin parçaları olarak duyurulmuştur. Bu yaklaşım hem armonik yapıya bir hareket kazandırmış hem de armonik yapıyı dikey olmaktan çıkarıp yatay bir düzleme yaklaştırmıştır. D7'nin çözüldüğü Gm9 akoru ise yine yatay bir şekilde kurulmuş bir diğer akor olarak tespit edilmiştir (Örnek 60).



Örnek 60: Frisell transkripsiyonu ölçü 13-16

Bu icranın farklılaşmasını sağlayan ve gitaristi özelleştiren yaklaşımlardan bir diğeri de Bb-6 akorunun seslendirilme biçimi olmuştur. Gitarist akorun üçlüsünü tınlattıktan hemen sonra, si bemol melodik minör gamını temel alacak şekilde üçlü aralıklarla kurulmuş bir yapı oluşturmuş ve arka arkaya la-do, si bemol-re bemol, do-mi bemol ve re-fa aralıklarını duyurduktan sonra akorun birinci ve üçüncü derecesi olan si bemol-re bemol aralığında kalmış ve akorunu kök sesini bu sefer pes oktavdan çalmıştır. Bu yaklaşım Frisell'in çalımında sık sık görülen bir yaklaşım olarak tespit edilmiştir.

Bb-6 akorundan sonra gelen D-11 veya Dsus olarak yorumlanabilen akor şekli daha önce Joe Pass yorumunda da sıklıkla görülmüş olduğu gibi **bareli** bir şekilde çalınmıştır. Hemen arkasından gelen E-7 ve A7 akorlarına bakıldığında ise yine akorların parçalara ayrılmış oldukları ve iki sesli aralıkların akor yerine kullanılmakta oldukları görülmüştür (Örnek 61).



Örnek 61: Frisell transkripsiyonu ölçü 17-20

A bölümünün son 2 akoruna geldiğinde ise arka arkaya G-9 ve C7b9 akorları görülmüştür. Bu akorların ilki yine bir bare yardımıyla çalınan ve içinde dizonans bir aralığı barındıran G-9 akoru olmuştur, bu tarz dizonansların Bill Frisell tarafından sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Hemen ardından gelen C7 akorunun içinde ise si bemol, do ve re bemol sesleri bir arada tınlatılmıştır, dolayısıyla üç yan yana sesin bir arada çalınması ile Frisell stilistik yaklaşımını bir adım öteye taşımıştır (Örnek 62).



Örnek 62: Frisell transkripsiyonu ölçü 21-24

B bölümünün ilk iki akoru A bölümündekiler ile aynı şekilde çalınmıştır. Üçüncü akor olan D7 akoruna gelindiğinde ise yine bölümlere ayrılmış bir akor çalımı ile karşılaşmıştır. Tek başına tınladığında Dm akoru olarak algılanabilecek bir şekilde fa, la ve re seslerinden oluşan bir D7#9 çevriminin hemen ardından gelen ikinci akor şekli ile birlikte aslında D7 akorunun alterasyona uğramış bütün tansiyonlarının bir arada duyulduğu anlaşılmaktadır (Örnek 63).



Örnek 63: Frisell transkripsiyonu ölçü 25-28

Sonrasında bir önceki A bölümüne oldukça benzer bir şekilde devam eden akor pozisyonları ve şekilleri özellikle 34.ölçüde gelen E7b9 pozisyonuyla ciddi bir şekilde değişmiştir. Burada hem akorun parçalara ayrılması yaklaşımının hem de boş tel kullanımının bir arada görüldüğü bir akor pozisyonu ile karşılaşmıştır. Özellikle gitarın orta perde gruplarını da aşan pozisyonlarında (örneğin 5.pozisyon veya daha ilerisi) boş tel kullanımı başka bir anlam kazanmaktadır. Çünkü gitar arpejinin doğal yapısı gereği teller kalından inceye veya inceden kalına doğru çalındığında oluşması beklenen tize veya pese doğru hareket arada çalınan boş tel vasıtası ile sekteye uğramaktadır. Örneğin E7 pozisyonuna bakıldığında, ince mi teli üzerinde 12.perdede bulunan mi sesinden sonra gelen boş tel si sesi esasında ilk çalınan mi sesinin iki oktav aşağısında yer aldığı görülmüştür. Bu yöntem ile birlikte seslerin kalınlık incelik sıralarında farklılık yaratılmış ve gitarın alışılmış arpej tınlalarının dışına çıkılmıştır (Örnek 64).

Örnek 64: E7b9 akoru ve çalım şekli

39.ölçünün içerisinde yine tek sesler üzerinden tınlatılan bir C7 akoru görülmüştür ve bu akorun b9 tansiyonu olan re bemol çalındıktan hemen sonra, sol bemol sesi de tınlatılmıştır. Bu sayede aynı George Van Eps örneğinde de görüldüğü gibi bir reharmonizasyonun bu sefer tek bir nota değişimiyle yapılmış olduğu tespit edilmiştir (Örnek 65).

Örnek 65: Frisell transkripsiyonu ölçü 37-40

Bill Frisell'in çok ciddi ölçüde boşluklar içeren ve tek seslerle kurgulanan armonik yaklaşımında, tek bir farklı bas notası eklemek veya boş bir teli tınlatmak gibi hareketler akorun karakterini ve tınısını çok hızlı ve radikal bir şekilde etkileyebilmektedir. Bu da doğaçlama yapabilmek, eşlik etmek veya müzik üretmek açısından da oldukça verimli olabilecek bir yaklaşım oluşturmaktadır. Örneğin, 39-40.ölçüdeki **tritone substitution** akorundan hemen sonra gelen I.derece akoru olan Fmaj7 41.ölçüde hiç tınlatılmamıştır. Onun yerine sadece arpej sesleri melodik bir hat olarak çalınmıştır. Hemen ardından ise bu sefer Eb7 akoru sadece beşli ve üçlüsünden oluşan bir aralık olarak, yani si bemol ve sol sesleri ile duyurulmuş ve hızlı bir şekilde la ve fa diyez seslerine çözülmüştür (Örnek 66).



Örnek 66: Frisell transkripsiyonu ölçü 41-44

Bu sayede artık tanıtılmış olan parçanın armonisi farklı aralıklar ve farklı melodik setler ile duyurulmaya başlamıştır. Ardından gelen parçanın ikinci **chorusu** ise genel hatlarıyla ilkinde benzer bir şekilde gerçekleşmiştir.

Toplamda 4 **chorus** olarak gerçekleşen performansın ilerleyen ölçülerinde armonik açıdan yaklaşım ve genel olarak kullanılan akor şekilleri fazla değişiklik göstermemiştir, fakat dikkat çeken birkaç önemli akor şekli ile karşılaşıldığı tespit edilmiştir. Örneğin 102.ölçüde karşılaşılan D7#9/F# akoru, daha önce kullanılmamış bir pozisyonda gerçekleşmiştir. En tiz 3 sesine bakıldığında Dm olarak yorumlanabilecek olan bu akor, daha pes seslerde, re'nin majör üçlüsü ve minör yedilisini de içerecek şekilde değişik bir çevrim olarak tespit edilmiştir (Örnek 67).



Örnek 67: Frisell transkripsiyonu ölçü 100-103

Aynı şekilde 114.ölçüde bu kez de tam bareli bir akor görülmüştür. G-11 olarak tercüme edilebilecek bu akor, bütün tellerde 3.perdenin çalınmasıyla oluşmuştur. Bu da Bill Frisell'in daha önce kullanmamış olduğu bir başka akor tipi olarak karşımıza çıkmıştır (Örnek 68).

G-11

G-11

E A D G B E

R P5 m3 m7 P4 R

Örnek 68: G-11 akoru ve çalmışı

Yorumun en sonunda gelindiğinde ise yine bir **turn-around** görülmüştür. Bu bölümün daha önce analiz edilmiş final bölümlerinden farkı ise neredeyse iki sesli aralıklardan oluşmuş akorlar ve tek ses üzerinden kurulmuş armonilerden oluşmuş olmasıdır (Örnek 69).

128

Am D7#9 G-9 C7b9

Örnek 69: Frisell transkripsiyonu ölçü 128-135

Bill Frisell'in genel armoni yaklaşımı, akorları parçalara ayırmak, tansiyon seslerini tek başlarına, akor seslerini ayrıca tek başlarına seslendirmek veya tek sesleri birleştirerek akorları tınlatmak gibi prensipler içermektedir. Bu prensipler özellikle 1980'lerden sonra gitaristler tarafından sıklıkla benimsenmiş ve geliştirilmiş bakış açılarıdır.

2.3.2. Ralph Towner: “Blue in Green”

2008 yılında ECM şirketinden yayınlanan “Chiaroscuro” isimli albümde yer alan bu parçanın bestesi ünlü caz trompetçisi Miles Davis ve ünlü caz piyanisti Bill Evans’a aittir. İkisinin kaydın genelinde bir tempoya girmeden, sürekli olarak serbest zamanda icra ettikleri ‘Blue in Green’ 10 ölçülük forma sahip bir ballad olarak tanımlanabilir. Klasik eğitim alan Ralph Towner, bu kayıta da naylon telli klasik bir gitar kullanmış ve özellikle ECM stüdyolarının en önemli özelliklerinden biri olan **reverb**¹¹⁴ efekti kayıt boyunca duyurulmuştur. Ayrıca penalı bir çalım yerine parmaklarını kullandığı belli olan Ralph Towner’ın bu teknik kullanımı da hem çıkardığı ses açısından hem de akorların ve akor şekillerinin kullanımı açısından farklılıklar yaratmıştır. İcranın duo olarak gerçekleşmesi ve serbest zamanlı olması hem trompetçi Fresu hem de Towner için armonik olarak daha rahat hareket edebilme imkanını sağlamıştır.

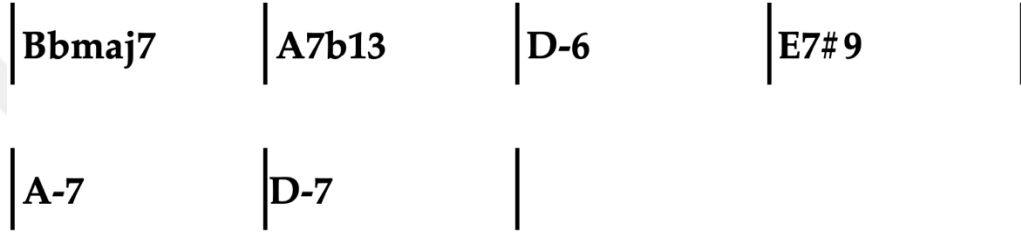
Towner ve Fresu parçayı orijinal tonu olan re minörde kaydetmiştir. Parçanın orijinal versiyonunda yer alan akorlarının armonik analizine bakıldığında, 10 ölçülük formun, minör tonaliteye göre bVI.derece olarak isimlendirilen Bbmaj7 akoruyla başladığı görülmüştür. Hemen arkasından da V.derece dominant akoru olan A7 akoru gelmiş ve bu akor I.derece olan D-9 akoruna çözülmüştür. Ancak çözüldüğü yerden Bbmaj7’ye geri dönmek adına bir **secondary dominant** ve ilgili II’lerden oluşan bir kadans başlamıştır. D-7’nin hemen arkasından C’ya çözülmek üzere gelen bir **tritone substitution** olan Db7 akoru gelmiş, ve onun ardından da Bbmaj7’ye çözülmek üzere gelen bir II-V olan C-7 ve F7 akorları tınlatılmıştır (Örnek 70).

| Bbmaj7#11 | A7#9 | D-7 Db7 | C-7 F7b9 |

Örnek 70: “Blue In Green” ilk 4 ölçü

¹¹⁴ Kaydedilen herhangi bir ses kaynağının mekânsal olarak farklı bir akustik karakter kazandırmayı sağlayan ses efekti.

Bbmaj7'ye dönüş yapıldıktan sonra tekrar A7 akoru gelmiş ve bu sefer I.dereceye çözümlenmiş. Takip eden ölçüde bu sefer V.derece minör yedili akoru olan A-7'ye çözümlenmiş üzere başka bir **secondary dominant** olan E7 akoru görülmüştür. Son 2 ölçüde ise önce V.derece minör akoru A-7 ve ardından I.derece akoru olan D-7 tınlatılmaktadır (Örnek 71).



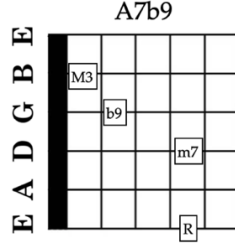
Örnek 71: “Blue In Green” ölçü 5-10

Ralph Towner'ın duo kayıttaki yaptığı icranın transkripsiyonunda duyulan ilk akor G-11 akoru olmuştur. Burada Bbmaj7'nin subdominant karakteri yerine ufak bir **reharmonizasyon** yapılarak, IV.derece minör 7 akorunu kullandığı tespit edilmiştir. Bu ilk akorda **drop 2** veya **3** olarak adlandırılabilir (tansiyon sesinin yerine geldiği nota belirsiz olduğu için) bir akor çevrimi kullanıldığı görülmektedir (Örnek 72).



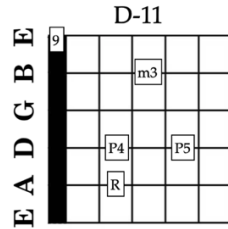
Örnek 72: Towner transkripsiyonu ölçü 1-3

Sonraki ölçüde gelen V.derece dominant akoru olan A7b9 ise, daha önceden de başka gitaristlerin analizlerinde de tespit edilmiş olan dominant 7 çevrimlerine benzer bir şekilde çalınmıştır. Bu çevrim sadece dominant akorlarda karşılaşılan ve kök sesin kalın mi telinde 3.parmak vasıtasıyla çalındığı ve tiz tellere doğru kök sestem daha geride perdelere basıldığı pozisyon olarak açıklanabilmiştir (Örnek 73).



Örnek 73: Towner'ın A7b9 şekli

Tonun I.derecesine çözümlenmiş 3.ölçüde ise boş tellerin kullanımı vasıtasıyla içinde dizonanslar da içeren ve çalınırken melodik hareketlerin de yapıldığı bir akor pozisyonu görülmüştür. Burada görüldüğü üzere boş tellerin de kullanımıyla hareketlendirilmiş akor pozisyonları Ralph Towner'ın çalımındaki en önemli farklılıklardan biri olarak tespit edilmiştir (Örnek 74).



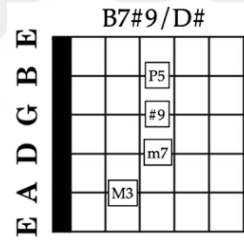
Örnek 74: Towner'ın D-11 şekli

D-11 akorunun hemen ardından normalde Db7, C-7 ve F7 olarak gerçekleşen armonik yürüyüş Towner tarafından Ab-7 ve G-7 olarak yorumlanmıştır. Bu minör yedili akorlar b6 tansiyonlarıyla çalındığı için, istenirse Db-7 ve C-7 olarak da yorumlanabilmektedir. Bu anlamda, ilerleyen **choruslarda** gitaristin de C-7 akorunu bu şekilde kullandığı tespit edilmiş, buradaki çift anlamlılık da vurgulanmıştır (Örnek 75).



Örnek 75: Towner transkripsiyonu ölçü 4-6

Bu bölümün hemen arkasından gelen B7#9/D# akoru ise değişik bir akor şekli olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha önceki analizlerde karşılaşılmayan bu dominant 7 akor çevrimi, hem 1.çevrim şeklinde gerçekleşmiştir hem de içinde #9 derecesini içermektedir. Bu akor hemen kendisinden sonra gelecek olan Bb6/9 akoruna çözülmek için gelen bir **tritone substitution** olarak yorumlanmıştır (Örnek 76).



Örnek 76: Towner'ın B7#9/D# şekli

Buradaki Bbmaj7#11 akorundan hemen sonra bu kez dominant değil ama bir minör maj7 akoru olarak A-maj7 akoru görülmüştür. Ralph Towner çok ufak çaplı **reharmonizasyonlar** yaparak, akor tiplerini değiştirmiştir (Örnek 77).



Örnek 77: Towner transkripsiyonu ölçü 7

9.ölçüde gelen Dm/A akorunda ise yine boş tel kullanımının önemli örneklerinden biri ile karşılaşılmıştır. Arkasından gelen E7#9 daha önceki analizlerde örneği fazlaca

görülmüş olan bir **drop 2** akoru olarak tınlatılmıştır. Arka arkaya gelen A-11 ve D-maj7 akorları ile de ilk **chorus** son bulmuştur (Örnek 78).

9 Dm/A let ring -----| E7#9³ let ring -----| A-11 let ring -----|

12 D-maj7 let ring -----|

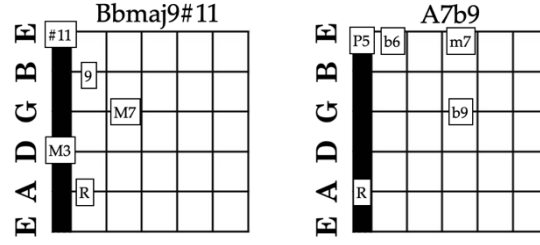
Örnek 78: Towner transkripsiyonu ölçü 9-13

Gitarın tek başına çaldığı ilk bölümün ardından, ikinci **chorus** trompet ile birlikte başlamıştır. Akor tiplerine ve şekillerine bakıldığında, 18.ölçüde karşılaşılan Bbmaj9#11 ve A7b9 akorlarına kadar önemli bir değişiklik görülmemiştir. Bbmaj akoru gitar üzerinde 1.pozisyonda çalınan bir akor olarak çalınmıştır ve bu pozisyonda boş teller de kullanılmıştır (Örnek 79).

18 Bbmaj9#11 let ring --| A7b9 let ring ---| D-9 let ring -----| E7b9 let ring -----| A-11 let ring -----|

Örnek 79: Towner transkripsiyonu ölçü 18-21

Aynı ölçüde gelen A7 akoru ise bu kez, daha önce Bill Frisell bölümünde de görülmüş olduğu gibi, akorun belli bir bölümünün çalınması şeklinde icra edilmiştir. Yine 1.pozisyonda çalınan bu akor, boş la telinin ardından, si bemol, sol, fa ve mi seslerinin tınlatılmasıyla tamamlanmıştır. Dolayısıyla sadece kök ses, bemol dokuzuncu derece, minör yedili ve son olarak da beşlinin tınladığı bir akor olarak duyurulmuştur (Örnek 80).



Örnek 80: Towner'ın Bbmaj9#11 ve A7 pozisyonları

İkinci ve üçüncü **chorus** da benzer şekilde devam etmiştir. 35.ölçüde bu sefer başka bir akor ile karşılaşılmıştır. Bu akor G-7 akorundan hemen sonra gelen Gbdim akoru olarak tespit edilmiştir. Gbdim akoru parçayı G-7 akorundan, burada yine **reharmonizasyon** ile kullanılmış olan F6 akoruna bağlamıştır. F6 akoru da hemen ardından gelen E7 akoruna doğru hareket ettiğinden burada da bir kromatik yürüyüş elde edilmiştir (Örnek 81).



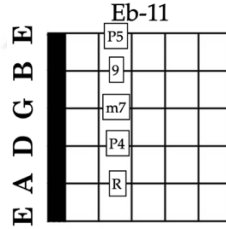
Örnek 81: Towner transkripsiyonu ölçü 34-37

Üçüncü **chorusun** ardından trompetin sustuğu ve gitarın kendi doğaçlama solosunu çaldığı bir bölüm görülmektedir. Ancak bu bölümde de bir iki ufak detay haricinde Ralph Towner aynı akor gidişatlarını ve şekillerini kullanmıştır. Burada farklılık olarak gösterilebilecek durumlar: 64.ölçüdeki A-7/G gibi akorların parçalara ayrılması, sadece en tiz bölümlerinin ve bas bölümlerinin ayrı çalınması durumu veya 65.ölçüdeki D7/C akoru gibi, 10.pozisyon civarında melodik olarak gitaristin geldiği bölgelerdeki akorların tınlatılması gibi küçük hareketler olarak özetlenebilmektedir (Örnek 82).



Örnek 82: Towner transkripsiyonu ölçü 65-68

Son **chorusta** ise trompet ile birlikte son kez melodi çalınmıştır. Gitarist burada finalde kullandığı Eb-11 akoru dışında hiçbir farklı akor kullanmamıştır. Eb-11 akoru ise kendinden sonra gelecek ve tonal merkez olarak nitelendirilen D-11 akoruna çözülmek için kullanılmıştır. Buradaki akor şekli ise yine daha önceki bölümlerde de sıkça görülmüş olan, bütün tellerde aynı perdenin çalınmasıyla oluşan, 11’li veya sus4 akoru olarak adlandırılan akor pozisyonu olarak tespit edilmiştir (Örnek 83).



Örnek 83: Towner’ın Eb-11 pozisyonu

Bütün bu bilgilerin ışığında Ralph Towner’ın yaklaşımı konusunda genel bir özet yapıldığında, gitaristin sık sık arpejleri kullandığı ve akorları çalarken tansiyonlarını değiştirmeyi sıkça tercih ettiği söylenebilmektedir. Ayrıca, parçanın bazı bölgelerinde çaldığı akorları parçalar halinde tınlattığı ve birçok durumda akorların üçlü, yedili gibi temel seslerini çalmamayı tercih edip bunların yerine tansiyon seslerini kullandığı tespit edilmiştir.

2.4. ÇAĞDAŞ DÖNEM GİTARİSTLERİ

2.4.1. Kurt Rosenwinkel: “Darn That Dream”

Gitarist Kurt Rosenwinkel’in 2011 yılında gerçekleşen Tayland Uluslararası Caz Konferansında düzenlediği atölye çalışmasında solo olarak performansını yaptığı “Darn That Dream” isimli caz standardı bu bölümde incelenmiştir.

AABA formunda ve sol majör tonunda olan “Darn That Dream”, I.derece tonik akoru olan Gmaj7 akoru ile başlamış ve hemen aynı ölçünün içinde II.dereceye çözülmek üzere gelen bir **tritone substitution** II-V görülmüştür. Bb-7 ve Eb7 kullanılarak, A-7’ye doğru hareket edilmiş ancak gelmesi beklenen D7 akoru yerine ise, VI.dereceye çözülecek olan bir **secondary dominant** akoru olan B7 akoru görülmüştür. 3.ölçü VI.derece akoru olan E-7 ile başladıktan sonra kök hareketi olarak sırasıyla re ve do sesleri kullanılarak 4.ölçüde II.dereceye çözülmek üzere gelen bir II-V olan B-7b5 ve E7 ikilisi ile karşılaşmıştır (Örnek 84)

| G6 Bb-7Eb7 | A-7 B7b5 | E-7 D7 C-6 | B-7b5 E7 |

Örnek 84: “Darn That Dream” ölçü 1-4

5.ölçü tekrar II.derece akoru olan A-7 ile başladıktan hemen sonra daha önce ilk ölçüde görülen **tritone substitutiona** benzer bir şekilde B-7’ye hareket edecek şekilde bir F7 akoru görülmüştür. 6.ölçüden itibaren ise sırasıyla III.derece minör 7 akoru B-7, kromatik bir hareketle Bb-7 ve hemen ardından tonun II-V hareketi olan A-7 D7 akorları gelmiştir. Son ölçünün içinde ise her vuruşa bir akor gelecek şekilde sırasıyla B-7 Bb7 A-7 ve D7 kullanılarak I.dereceye geri dönmüştür. Yani kısaca önce III.derece, sonra

II.dereceye giden **tritone substitution** akorları ve hemen ardından da tonun II. ve V.derecesi görülmüştür (Örnek 85).

$$\left| \mathbf{A-7} \quad \mathbf{F9} \right| \left| \mathbf{B-7} \quad \mathbf{Bb-7} \right| \left| \mathbf{A-7} \quad \mathbf{D7} \right| \left| \mathbf{B-7} \quad \mathbf{Bb7} \quad \mathbf{A-7} \quad \mathbf{D7} \right|$$

Örnek 85: “Darn That Dream” ölçü 5-8

İkinci A bölümü ilki ile aynı şekilde gerçekleşmiş, sadece bu sefer son ölçüde I.derece olan Gmaj7'ye gittikten hemen sonra Eb majör tonuna yapılacak olan modülasyonu duyurmak için, o tonun II-V'i olan F-7 ve Bb7 akorları gelmiş ve B bölümüne geçiş yapılmıştır (Örnek 86).

$$\left| \mathbf{A-7} \quad \mathbf{F9} \right| \left| \mathbf{B-7} \quad \mathbf{Bb-7} \right| \left| \mathbf{A-7} \quad \mathbf{D7} \right| \left| \mathbf{G6} \quad \mathbf{F-7} \quad \mathbf{Bb7} \right|$$

Örnek 86: “Darn That Dream” ölçü 13-16

B bölümü ise yeni ton olan Ebmaj7 akoru ile başlamış ve ilk 2 ölçü I-VI-II-V şeklinde ifade edilen, caz müzikte çokça kullanılan bir akor dizilimi ile devam devam etmiştir. Ardından gelen B bölümünün 3. ve 4.ölçülerinde ise bu sefer önce III.derece akoru olan G-7 akoru ardından tonun II. ve V.derece akorlarına çözülecek olan **tritone substitution** II-V'i F#-7 ve B7 akorları, sonrasında da F-7 ve Bb7 akorları görülmüştür (Örnek 87).

$$\left| \mathbf{Ebmaj7} \quad \mathbf{C-7} \right| \left| \mathbf{F-7} \quad \mathbf{Bb7} \right| \left| \mathbf{G-7} \quad \mathbf{F\#-7} \quad \mathbf{B7} \right| \left| \mathbf{F-7} \quad \mathbf{Bb7} \right|$$

Örnek 87: “Darn That Dream” ölçü 17-20

B'nin ikinci bölümünde Ebmaj7'nin hemen arkasından VI.derece akoru olan C-7 ve III.derece akoru olan G-7 görülmüştür. Bu noktada A bölümündeki ton olan sol majöre

doğru bir hareket başlamış, önce sol majörün II-V'i olan A-7 D7 akorları gelmiş ve hemen ardından da Bb-7 Eb7 **tritone substitution** akorları parçayı tekrar A-7 ve D7 akorlarına bağlamıştır. Bu şekilde de son A bölümüne gelinmiştir (Örnek 88).



Örnek 88: “Darn That Dream” ölçü 21-24

Son A bölümünde ise daha önceki A'lardan farklı bir armonik kısım tespit edilmemiş ve I.derece akoru olan Gmaj7'ye çözümlenerek parça tamamlanmıştır (Örnek 89).



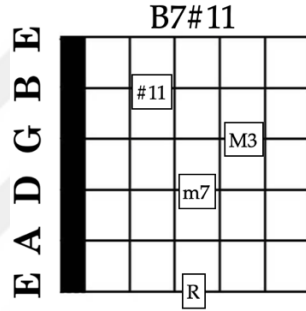
Örnek 89: “Darn That Dream” ölçü 29-32

Kurt Rosenwinkel'in parçaya yaptığı icraya genel olarak bakıldığında özellikle ilk **chorusta** çok fazla reharmonizasyon yapmadığı ve parçanın akorlarını genel olarak takip ettiği görölmüştür. Akor şekillerine de genel olarak bakıldığında yine büyük çoğunlukla **drop 2** ve **3** akorlarını tercih eden Rosenwinkel esas farklılığı neredeyse her vuruşta çaldığı akorlar ve çevrimleri ile yaratmıştır. Yüksek bir armonik ritim kullanılarak, akorların kendilerini, belli bölümlerini veya çevrimlerini çalma stili Kurt Rosenwinkel'in özellikle farklılaştığı bir alan oluşturmaktadır. Öncelikle en tizde re sesi bulunan G69 akoruyla başlayan icra daha sonra yine en tiz ses melodiyi alacak şekilde Bb-11 ve A-7 akoruyla devam etmiştir (Örnek 90).



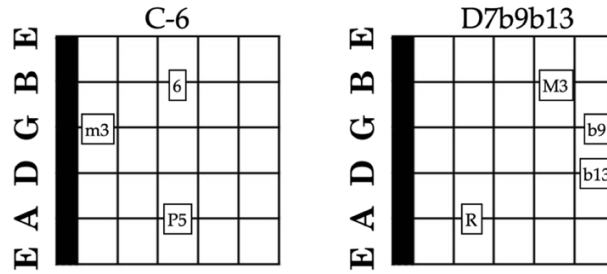
Örnek 90: Rosenwinkel transkripsiyonu ölçü 1-4

Tam bir **drop** pozisyonunda gelen B7#11 akorundan hemen sonra gelen re# ve fa# sesleri ise Kurt Rosenwinkel'in stiliyle ilgili ilk ipuçlarından birini vermektedir. Gitarist akorun tamamını tınlattıktan hemen sonra sadece üçlü ve beşli seslerden oluşan bir geçiş alanı kullanmıştır. Bastaki re# sesi de hemen sonra gelecek olan E-7 akoruna kromatik olarak hareket etmiş ve çözülme kuvvetli bir şekilde duyurulmuştur (Örnek 91).



Örnek 91: B7#11 akoru

Aynı şekilde B-7b5 E7 akorlarının geldiği yerlerde ise D/F# ve F-69 akorları kullanılmış ve o bölümde de kromatik bir hareket yakalanmıştır. Kurt Rosenwinkel bu icranın genelinde hem akorların farklı çevrimlerini kullanarak hem de ufak reharmonizasyonlar yaparak bas hareketlerini ve bazı durumlarda da melodik hareketi özgür bir şekilde düzenlemiştir. Melodik yaklaşımda ise genelde, parçanın melodisini takip ettiği durumlar ve gitaristin kendi doğaçlamasını yaptığı kısımlar haricinde, akor değişimlerinde en tiz sesi sabit tutmanın prensip olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Serbest zamanlı olarak çalınan ilk A'nın sonlarına gelindiğinde şekil olarak farklılaşan akorlar ile karşılaşmaya başlanmıştır. Öncelikle 9.ölçüde görülen C-6'nın 2.çevrimi olarak isimlendirilebilecek sol, mi bemol ve la seslerinden oluşan akor pozisyonu ve ardından gelen D7b9b13 akor pozisyonu bu dikkat çeken iki önemli şekil olmaktadır (Örnek 92).



Örnek 92: C-6 ve D7b9b13 akorları

A bölümünün en sonunda ise, en tiz notayı sabit tuttuğu 4 akor görülmüştür. Bu akorlar sırasıyla B-7, Bb7, Ebmaj ve Ab7#11 şeklinde çalınmış ve A'nın ilk akoru olan Gmaj7'ye çözülmüşlerdir, bu da Kurt Rosenwinkel'in kullanmayı tercih ettiği armonik hareketlerden biri olarak tespit edilmiştir (Örnek 93).



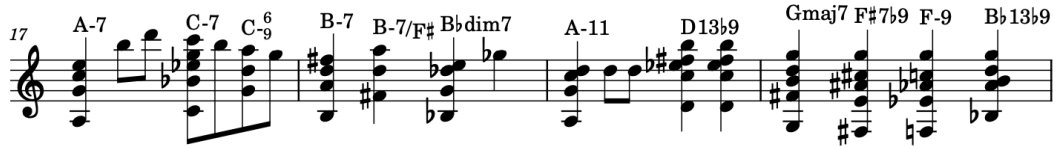
Örnek 93: Rosenwinkel transkripsiyonu ölçü 9-12

İkinci A bölümü ilk A'ya benzer şekilde başlamıştır. Son ölçünün içinde ise Kurt Rosenwinkel'in, daha önce de bahsedilen, bas ve tiz hareketlerini devam ettirmek için kullandığı çevrim hareketlerinden biri görülmüştür. Önce E-7 akorundan başlayarak, normal şartlarda, si kök sesine hareket edecek olan bas hareketi do# notasından fa'ya bir atlama yapmış, hemen sonrasında ise bu kez sırasıyla D akorunun 1.çevrimi olan D/F# akoruna, F-69 akoruna, onun arkasından ise E7'nin birinci çevrimi olan E7/G# akoruna ve A-7 akoruna çözülecek olan **secondary dominant** fonksiyonundaki E7#9 akoruna gitmiştir. Buradaki hareketler hem bir önceki A bölümüne göre bir farklılık yaratmış hem de bu devamlılık aranjmana farklı bir derinlik katmıştır (Örnek 94).



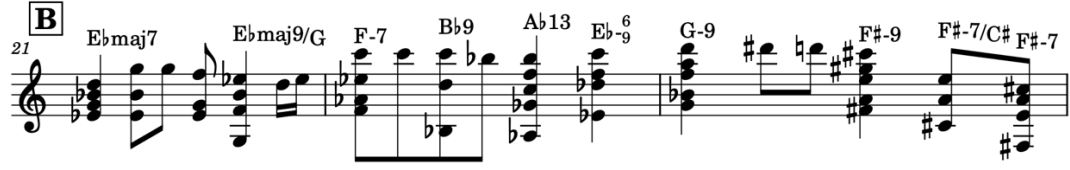
Örnek 94: Rosenwinkel transkripsiyonu ölçü 13-16

İkinci A bölümünün devamına bakıldığında özellikle 18.ölçüde bir kez daha karşılaşılan B-7 akorunun hemen ardından gelen B-7/F# çevrimi dikkat çekmektedir. Gitarist bu hareketi hem sıklıkla kullanmakta hem de gittikçe geliştirmektedir. Bu akorun hemen ardından ise yine çok küçük bir reharmonizasyon gerçekleşmiş ve bir **diminished** akor kullanılarak A-11 akoruna çözüme gerçekleşmiştir. A bölümünün en sonunda ise yine en tiz ses olan sol sesi sabit tutularak modülasyona gidilmiştir (Örnek 95).



Örnek 95: Rosenwinkel transkripsiyonu ölçü 17-20

B bölümü **drop** akor olmayan bir Ebmaj7 akoruyla başlamıştır. Bu bölümde reharmonizasyon adına ciddi bir değişiklik tespit edilmemiştir, ancak daha önce de örnekleri görülmüş olan çevrimler ve akorların parçaları kullanılarak yaratılan hareket bu bölümde de devam etmiştir. Örneğin 22.ölçüde tonun II. ve V.derecesinin gelmesinden hemen sonra, VI.dereceye gidecek bir Ab13 akoru görülmüştür, hemen ardından ise Eb-69 olarak isimlendirilebilecek bir akor gelmiştir. Bu akor, aynı zamanda, Ab7 akorundan hemen sonra geldiğinde onun bir versiyonu olarak da yorumlanabilmektedir. La bemol köküne göre beşlinin basta olduğu ve sırasıyla büyük üçlü, on birli ve on üçlüden oluşan bir akor olarak da düşünülmesi mümkündür. Müzisyen bu akor şeklini kullanmayı ilerleyen ölçülerde de tercih etmektedir (Örnek 96).



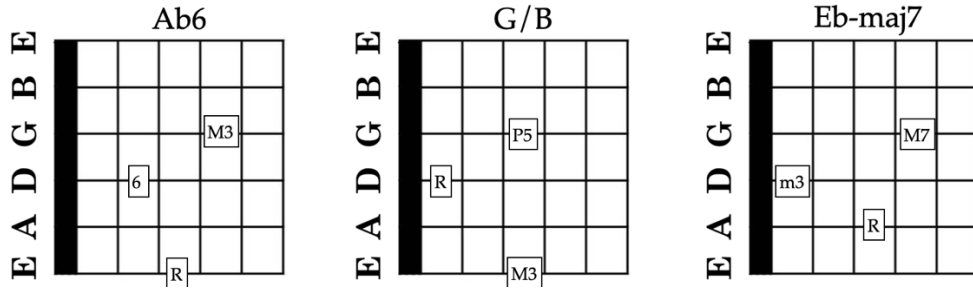
Örnek 96: Rosenwinkel transkripsiyonu ölçü 21-23

Buna benzer bir başka yaklaşım ise B bölümünün 3.ölçüsünde, yani 23.ölçüde gelmektedir, önce 7.pozisyonda görülen F#-9 akoru bir sonraki vuruşta 2.pozisyonda iki farklı versiyon ile görülmüştür. B bölümü sonuna gelindiğinde, 28.ölçüde karşılaşılan ve Sol majör tonuna geri dönmek için kurgulanmış olan kadans örneği Kurt Rosenwinkel'in genel armoni algısı ile ilgili önemli göstergeler barındırmaktadır (Örnek 97).



Örnek 97: Rosenwinkel transkripsiyonu ölçü 28

Müziyen, bu ölçüde ilk başta mi bemol majör tonunun IV.derecesi olan Ab6 akorunu ve hemen ardından V.derece olan Bb9 akorunu seslendirmiştir. Bu akorların sonrasında gelen G/B akoru ise kromatik yaklaşımın bir örneği olarak göze çarpmaktadır. Son olarak Eb-maj7 olarak yorumlanabilecek bir akor tespit edilmiştir. Bu akor aynı zamanda sol majör tonunun V.derecesi olan D7 akorunun bir varyasyonu olarak yorumlanabilmektedir. Kökü en tizde çalınmış halde üçlü ve bemol dokuzludan oluşan bir V.derece dominant akoru olarak görev yapan bu akor I.derece olan G69 akoruna çözülmüştür (Örnek 98).



Örnek 98: Rosenwinkel transkripsiyonu 28.ölçüdeki akor şekilleri

Melodinin çalındığı son A bölümü daha önce gelen A bölümlerine benzerlik gösterecek şekilde seslendirilmiştir ve ardından parçanın ikinci **chorus**u doğaçlama bir solo ile icra edilmiştir. Bu bölüm ile ilgili söylenebilecek en önemli şey, melodi sırasında iki vuruşta bir veya her vuruşta gelen akorların sıklığının burada sekizlik notalara kadar ulaşması olmuştur. Gitarist bu noktada hem diyatonik akorların hem kromatik yaklaşım akorlarının hem de çevrimlerin kullanımı ile çok yoğun bir armonik örgü yaratmıştır. Dolayısıyla ölçüler ve hatta vuruşlar içinde küçük küçük yeni ve başka armonik alanlar yaratmaktadır. Örneğin solo bölümünün hemen 1.ölçüsüne bakıldığında Gmaj7 ile başladıktan hemen sonra melodik hattı da takip edecek şekilde bir yukarıya doğru hareket başladığı görülmektedir. Bu çıkışın içerisinde hem kromatik (Gbmaj9-Gmaj9) hareketi hem de diyatonik (F-11 – G-11) hareketi örneklemek mümkün olmaktadır (Örnek 99).



Örnek 99: Rosenwinkel transkripsiyonu ölçü 37-38

Rosenwinkel, ardından A-7'ye çözülecek olan bölüm için önce G-11 akoru ile bir II-V oluşturacak şekilde C akorunu duyurmuş, B-7'ye çözüldükten sonra yine diyatonik olarak A-7'ye hareket etmiştir. Bütün bu örnekler gitaristin armonik yaklaşımının ne kadar esnek hatta bir bakıma elastik olduğunu göstermektedir (Örnek 100).



Örnek 100: Rosenwinkel transkripsiyonu ölçü 39-41

Gitaristin doğaçlama bölümü boyunca korumaya çalıştığı melodi ve armonideki elastik yaklaşım müziğe akışkanlık hissi kazandırmaktadır. Bölümün tamamına bakıldığında gitaristin müziğe yeni akor şekilleri eklememiş olduğu, ancak var olan ve o noktaya kadar tanıtmış olduğu akor pozisyonlarını kullanarak akışkan ve yoğun bir armonik örgü oluşturduğu anlaşılmaktadır. Bu bölümde özellikle üzerinde durulması gereken noktalardan ilki, daha önce de bahsedilmiş olan herhangi bir akoru çevrimleri ile ileriye taşıma ve bunu melodik bir hareket olarak kullanma durumu olmuştur. Örneğin 50.ölçüde gerçekleşen B-7 akoruna bakıldığında önce basta akorun kök sesi olacak şekilde gelen **Drop** pozisyonu görülmektedir. Hemen sonraki sekizlikte kökte beşlisi olacak şekilde aynı akorun çevrildiği, bir sonraki sekizlikte ise akorun yine çevrilerek bu sefer bir üst oktavda, basta kök ses olacak şekilde, çalındığı tespit edilmektedir (Örnek 101).

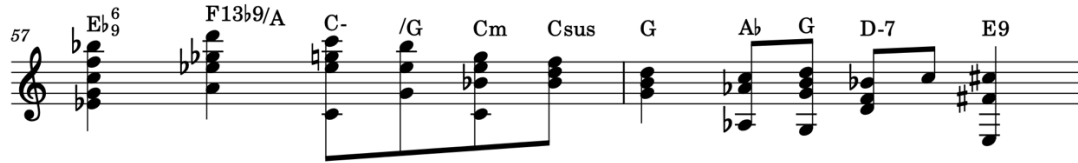


Örnek 101: Rosenwinkel transkripsiyonu ölçü 49-52

Bu yaklaşım, gitaristin kendi atölye çalışmalarında ve röportajlarında bahsettiği bir armonik egzersizin önemli bir uygulaması olmuştur. Daha önceki bölümlerde bahsedilen gitarist George Van Eps'in yazmış olduğu "Harmonic Mechanisms For Guitar" isimli gitar metodunun içinde de yer alan egzersizlerden etkilenerek oluşturulan bu çalışma, gitar klavyesi üzerinde her akor tipinde tekrarlanarak gitaristlerin armonik

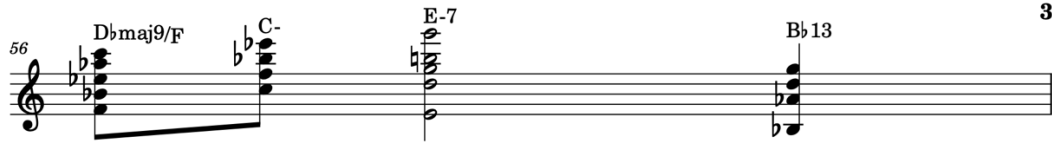
hakimiyetini arttırmayı amaçlamaktadır. Bu çalışmanın, Kurt Rosenwinkel analizi üzerinden incelendiğinde hem çevrimler üzerinden hem de diyatonik olarak ilerleyen akorlar ile desteklendiği anlaşılmaktadır.

Bu yaklaşımın bir benzeri de 57.ölçüde, yani doğaçlamanın B bölümünde görülmektedir. Eb69 akorundan hemen sonra gelen pasajda bu kez C- akorunun çevrimlerinin sekizlik notalar halinde geldiği ve bu kez çevrimlere dördü ve dokuzlu tansiyon seslerinin de eklendiği görülmüştür (Örnek 102).



Örnek 102: Rosenwinkel transkripsiyonu ölçü 57-58

Yine B bölümünde armonik örgü gittikçe karmaşıklaşmış ve her vuruşta gelen akorlar bazı durumlarda tamamen gitarın doğal yapısından kaynaklanan akışlara dönüşmüştür. Örneğin 56.ölçüde E-7 akorunun hemen ardından Bb13 akorunun geldiği görülmüştür. Burada birbirleri ardına gelebilecek olan iki tane kromatik II-V akorunun bir tanesinin II.derecesinin ardından diğerinin V.derecesi gelmektedir (Örnek 103).



Örnek 103: Rosenwinkel transkripsiyonu ölçü 56

Gitaristin icrası, son A bölümünde benzer yaklaşımların tekrar edilmesi ve farklı melodik hareketler ile devam ederek sona ermiştir.

2.4.2. Lage Lund: “Body and Soul”

Bu çalışmanın son bölümünde kendisinin Rale Micic¹¹⁵'in “Inspired” isimli albümünde bulunan solo “Body and Soul” yorumu incelenmiştir. Bilinen bir caz baladı olan parça, gitarist Lage Lund tarafından rubato olarak seslendirilmiştir.

1930 yılında Johnny Green¹¹⁶ tarafından bestelenmiş olan caz standardı “Body and Soul” neredeyse 100 yıla varan ömrü boyunca birçok önemli müzisyen ve caz efsanesi tarafından seslendirilmiştir. Real Booklarda bulunan hali re bemol majör tonundan olan standardı gitarist Lage Lund da aynı tondan yorumlamıştır. Toplamda 32 ölçüden oluşan ve AABA formunda olan şarkı II.derece akoru olan Eb-7 ile başlıyor ve hemen ardından aynı ölçünün içinde kendi **secondary dominant** akoruna hareket etmektedir. Bb7 akorundan tekrar Eb-7 akoruna döndükten hemen sonra da gelen **tritone substitution** akoru D7 ile tonik akor olan Dbmaj7'ye çözülmektedir (Örnek 104).



Örnek 104: “Body And Soul” ölçü 1-4

3.ölçünün sonunda gelen Gb9 akoru vasıtasıyla III-7 akoruna çözüldükten sonra II.dereceye giden bir diminished akor olan Edim7 akoru parçayı 5.ölçünün başında yine II-7 akoruna götürmektedir. Sonra gelen 3 ölçü ise arka arkaya II-V çözümlerinden oluşmaktadır, önce VI.dereceye giden C-7b5 F7, ardından V.dereceye giden Bb-7 Eb7 akorları ve son olarak da I.dereceye çözülecek Eb-7 Ab7 akorları 8.ölçünün başında tonik akor olan Dbmaj7'ye çözülmektedir (Örnek 105).

¹¹⁵ Rale Micic : Sırp gitarist (d. 1975)

¹¹⁶ Johnny Green : Amerikalı besteci, söz yazarı, piyanist ve şef (d. 1908 ö. 1989)

| Eb-7 | C-7b5 F7 | Bb-7 Eb-7 Ab7 | Db6 F-7Bb7 |

Örnek 105: “Body And Soul” ölçü 5-8

Bu şekilde ilk A tamamlandıktan sonra ikinci A bölümü birebir aynı şekilde gelmektedir. Sadece ikinci A bölümünün son ölçüsünde B bölümüne çözülmek üzere gelen A7 akoru görülmektedir.

Parçanın B bölümünde yarım seslik bir modülasyon yapılmakta ve tonal merkez re majöre taşınmaktadır. B’nin ilk ölçüsünde tonik derece olarak Dmaj7 akoru görülmekte ve hemen ardından diyatonik bir şekilde akorlar tize doğru ilerlemeye başlamaktadırlar. Sırasıyla E-7 ve D/F# akorlarından sonra, VI.dereceye çözülecek bir **substitute** II-V olan G-7 C7 ikilisi tınlatılmaktadır (Örnek 106).

| Dmaj7 E-7 | F#-7 G-6 | F#-7 B-7 E-7 A7 | Dmaj7 |

Örnek 106: “Body And Soul” ölçü 17-20

B bölümünün 3.ölçüsünden itibaren ise her vuruşa bir akor gelecek şekilde III-7 VI-7 II-7 V7 akorları ile I.dereceye çözülmeye gerçekleşmektedir. B’nin ikinci yarısında ise yine bir modülasyon görülmekte ve ton bu sefer do majöre taşınmaktadır. Önce D-7 G7 şeklinde bir II-V ile I.derece olan Cmaj7’ye çözülmeye olmaktadır ve hemen ardından Ebdim7 akoruyla tekrar II.dereceye gidilmektedir. B’nin 7.ölçüsünde yine D-7 G7 akorları görülmekte ancak bu sefer Cmaj7 yerine bir **tritone substitution** akor zinciri ile C7 B7 ve Bb7 kullanılarak A’nın ilk akoru olan Eb-7’ye geri dönülmektedir (Örnek 107).

| D-7 G7 | E-7 Ebdim7 | D-7 G7 | C7 B7 Bb7 |

Örnek 107: “Body And Soul” ölçü 21-24

Son A bölümü de ilk A ile aynı şekilde tamamlanmaktadır. Armonik yapıya daha geniş bir açıdan bakıldığında parçanın bir açıdan büyük bir II-V-I kadansı olduğu söylenebilmektedir. Sürekli olarak geriye dönecek şekilde yapılan II-V-I kadansları bütün A bölümlerinde devam etmekte, B bölümünde ise önce D majöre ardından da C majöre yapılan modülasyonlar yine bu tonlardaki II-V-I'ler ile sürdürülmektedir. Sonuç olarak neredeyse tonal olarak başka hiçbir dereceye gitmeden parça tamamlanmaktadır.

Gitarist Lage Lund'un "Body and Soul" yorumuna bakıldığında ise bu zamana kadar incelenmiş olan analizlerin çoğunluğundan farklı bir yaklaşım dikkat çekmektedir. Sadece bir ölçüde Bill Frisell'in yaklaşımına benzetilebilecek bir şekilde akorların genel olarak arpejlerle veya tek sesli pasajların armonik açıdan anlamlandırılmasıyla çalındığı görülmektedir. Ancak Bill Frisell'den farklı olarak özellikle akorların **voicing**lerinde ciddi farklılıklar bulunduğu tespit edilmiştir. Transkripsiyonun en başında ilk akorun iki parça halinde çalındığı görülmektedir. Eb-11 akoru önce 11 ve 9.derecenin çalınmasıyla, ardından da akorun üçlüsü ve kök sesinin çalınmasıyla tınlatılmıştır. Hemen arkasından gelen Bb7 akoru ise, önce akorun üçlüsü ve beşlisinin bir arada seslendirilmesi sonradan tek ses şeklinde yedili ve kök sesin çalınmasıyla oluşmaktadır (Örnek 108).

The image shows a musical score for a 4/4 measure. The tempo is marked as 76. The key signature is one flat (Bb). The notation includes the following chords and markings: Eb-11, Bb7/D, Eb-7/Db, and D6#11/C. The first two chords are played in two parts, and the last two are played in one part. The notation includes 'let ring' markings for the Eb-7/Db and D6#11/C chords.

Örnek 108: Lund transkripsiyonu ölçü 1-4

Bu yaklaşım sonra gelen Eb-7 ve D6 akorlarında da devam etmiştir. Böylece melodiyle eş zamanlı şekilde yürüten ve akorların orta seslerinden oluşan bir başka melodik hat oluştuğu tespit edilmiştir. Tınısal anlamda veya vurgular açısından melodiden

pek aşağıda kalmayan ancak tizlik ve peslik durumundan melodinin öne çıktığı bir armonik örgü de gitarist Lage Lund tarafından bu şekilde kurulmuştur (Örnek 109).



Örnek 109: Lund transkripsiyonu ölçü 5-7

Reharmonizasyon açısından parçanın ilk A'sında önemli bir değişiklik gözlemlenirse de, özellikle F-7(b6) akorunda ve hemen arkasından gelen D-7(b6) ve Eb-7(#11) akorlarında arpej olarak tınlatılan akor sesleri önce büyük üçlü sonra küçük üçlü olarak tınlatılmıştır. Bu akorlardan hemen sonra gelen C#m/E akoru ise Cm akoruna geçebilmek için bir kromatik geçiş akoru olarak işlev görmüştür (Örnek 110).



Örnek 110: Lund transkripsiyonu ölçü 8-11

İlk A'nın sonuna gelindiğinde ise orijinal akorlardan farklı olarak Ab7 akorundan başlayarak sırasıyla Ab-11, G6, Gb6 ve F6 akorları gelmiştir. Buradaki F6 olarak isimlendirilen bu iki sesli akor aynı zamanda Bb majör akorunun basta Fa sesi olacak şekilde çalınmış hali olarak yorumlanabilmektedir. Bu da tekrar Eb- akoruna götüreceği olan dominant çözümü sağlanmaktadır (Örnek 111).

Örnek 111: Lund transkripsiyonu ölçü 12-17

İkinci A bölümünde ise yine melodik hattı tekrar edecek şekilde motivik bir şekilde gelen altılı aralıklar görülmüştür. Bu altılı aralıklar aynı zamanda akorların parçalarını da oluşturmaktadırlar (Örnek 112).

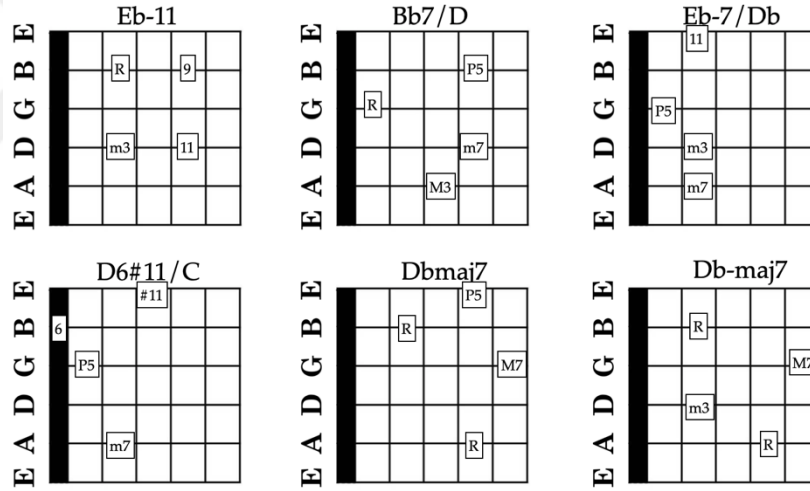
Örnek 112: Lund transkripsiyonu ölçü 18-20

Lage Lund'un akorları parçalara ayırırken en çok tercih ettiği yaklaşımlardan biri de, kök ses yerine b9 veya #9 gibi aralıkları kullanmak ve bu sayede armonik olarak bir dışarıdalık hissini besleme mantığı olmuştur. 19.ölçüde de Bb7 akorunun en kalın sesi olarak si sesini kısa bir süre tınlatmayı tercih etmiş ve bu sayede bir anda bir reharmonizasyon yapmakta olduğu veya bir modülasyona gidildiği hissini yaratmıştır. Hemen sonrasında gelen Eb-9 ve D7 akorlarında ise bu kez tek sesli hatlar çalmayı tercih etmiş ancak iki akorda da önce do-re(kendi akoruna göre altılı ve majör yedili) sonra si-la(kendi akoruna göre beşli ve altılı) gibi aralıkları tekrar ederek bir nevi bu dizons aralıklara vurgu yapmıştır (Örnek 113).



Örnek 113: Lund transkripsiyonu ölçü 21-23

Daha sonra ikinci A'nın devamında yine arpej sesleri çalınarak ve sesler aynı anda değil tek tek çalınarak akorlar tınlatılmıştır. A'nın sonunda ise yine A7 ve Ab7 akorları arka arkaya duyulmuş ve son olarak gelen do# sesi bir açıdan A7 akorunu tekrar hatırlatmış ve B bölümündeki D majör tonuna çözülmüştür (Örnek 114).



Örnek 114: Lund transkripsiyonu A bölümünde kullanılan akor şekilleri

B bölümüne D majör tonunun I.derece akoru ile başlanmış ve Lage Lund boş telli ve içinde ikili aralıklar barındıran akor pozisyonlarını tercih etmiştir. Gitaristin bu noktaya kadar çaldığı akorlara bakıldığında kendisinin daha önceki analizlerde sıkça karşılaşılan **Drop 2 ve 3** akorlarına daha az başvurduğu görülmüştür. Akorları sürekli olarak parçalara böldüğü ve tek sesli pasajlarla çaldığı için pozisyon sınırlarından görece olarak kurtulabilen gitarist, bu sayede çaldığı akorlarda çok daha fazla yan yana sesleri kullanabilmektedir. Ayrıca birçok tansiyon sesini de sürekli olarak kullandığı ve tınlattığı için, alışılmış akor pozisyonlarından uzaklaşabilmeyi de başarmıştır. B bölümü ise Lage

Lund'un **Drop** akor pozisyonlarına en çok yaklaştığı ve kullandığı kısım olarak görülmüştür. Boş tellerle başladığı bölümü F#-7 ve G-7 akorlarındaki alışıldık pozisyonlarla devam ettirmiştir. B'nin ikinci kısmına yaklaşıldığında ise ilk kez yoğun anlamda reharmonizasyon kullanıldığı görülmüştür. Normalde C majöre olan modülasyonu tam olarak olduğu yerde tınlatmak yerine b6 tansiyonlu Dmaj akorlarını kullanan Lund, ancak kadansa başladığında IV.derece F akorunu ve V.derece G7 akorunu tınlatmış ve o noktada tonun do majör olduğunu netleştirmiştir (Örnek 115).

44 Dmaj7b6 F6 F/A G7
 3 3 let ring - - | let ring - | let ring - - - |
 47 E-7 Eb dim7 Am G D-7/F G6 B7/F#
 let ring - - - - - | let ring | let ring | let ring

Örnek 115: Lund transkripsiyonu ölçü 44-51

Son A bölümünde ise üzerinde ayrıca durulması gereken bir bölüm göze çarpmaktadır. Burada gitarist tamamen aralıklarla bir yapı kurmuştur. Özellikle ikinci A'da tanıttığı ve parçanın ilk melodik motifini kullanıp geliştirmek şeklinde kurguladığı bu müzikal fikir, son A'da kendi zirve noktasına ulaşmıştır. Melodiyi tınlattıktan hemen sonra, akorları da benzer motiflerle ve parçalara ayırarak bir soru cevap yapısı içerisinde çalan Lage Lund, aynı tek sesler ile akorları tınlattığı daha önceki bölümlere de yeni bir katman eklemiştir. Özellikle bu tek ses ve aralık yaklaşımı gitaristin farklılık yarattığı noktaları özetlemek açısından önemli bir yerde bulunmaktadır (Örnek 116).

52 $Bb7/F$

let ring

56

let ring -l

Örnek 116: Lund transkripsiyonu ölçü 52-58

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GİTAR METODU MODELİ

Bu bölümde, caz gitar tarihinin dört farklı döneminden analizi yapılan eserlerden edilen bulgular, bir metot kapsamında formülize edilmiştir. Bu çalışma, gitardaki temel armoni konularını ele alan bir giriş ile birlikte dört ayrı dönemin armonik yaklaşımlarını içeren dört ana başlıktan oluşmaktadır. Analiz bölümünün en başında yer verilmiş olan temel akorlar ile ilgili kısım, sonrasında sunulacak bilgilerin anlam ifade edebilmesi açısından bir zorunluluk oluşturmaktadır.

Metot modelinin içinde yer alan bütün egzersizler, 8 ölçülük bir örnek parça üzerinden örneklenmişlerdir. Örnek akorlar yazılırken, caz müziğinde sıkça karşılaşılan II-V hareketlerinin, **secondary dominant** ve **tritone substitution** gibi unsurların kullanılmasına özen gösterilmiştir (Örnek 117).

$$\begin{array}{|c|c|c|c|} \hline \text{:D-7} & \text{A7} & \text{D-7} & \text{G7} & \text{Cmaj7} & \text{F7} & \text{E-7b5} & \text{A7} & \\ \hline \text{D-7} & \text{A7} & \text{D-7} & \text{Db7} & \text{Cmaj7} & \text{(A7)} & \text{:} & \\ \hline \end{array}$$

Örnek 117: Örnek parçanın akorları

Bu metot çalışmasının başlangıcında, gitar üzerindeki temel akor şekilleri ve çevrimleri hakkında bilgi verilmektedir. Bu noktada kapsayıcı olmak adına, aralıklardan başlayarak, önce triad akorlar, ardından kök pozisyonundaki yedili akorlar ve tansiyonları, son olarak da **drop** sistemi ve bütün çevrimleri detaylı olarak açıklanmıştır.

Bu konularla ilgili örnek egzersizler, bu çalışmada tek bir kök ses üzerinden, majör ve minör akorlar üzerinde örneklenmişlerdir¹¹⁷ (Örnek 118).



Örnek 118: Triad akorlar ve çevrimleri

Bu egzersizin uygulaması, tek bir tondan örneklenmiş olan triad akorların, kök pozisyonlarında ve bütün çevrimlerinin gitar üzerinde olası tüm pozisyonlarda icra edilmesi şeklindedir. Ayrıca bu egzersiz tüm tonlara uygulanmalıdır. Bu bölümden sonra ise triad akorların **drop 2** versiyonları ile ilgili örnek egzersizler bulunmaktadır. Bu egzersizler bütün triad akorlar ile her tonda ve gitarın her bölgesini kapsayacak şekilde planlanmışlardır (Örnek 119).



Örnek 119: Triad akorların drop örnekleri

Aynı yaklaşım bu kez yedili akorlar ve onların çevrimleri için uygulanmıştır. Kök pozisyonunda olan bu akor tiplerinin gitar üzerindeki mümkün olan yerlerde çalınmaları gösterilmiş, konuyla ilgili egzersizler üretilmiştir (Örnek 120).

¹¹⁷ Metot bölümündeki bütün örneklerin ses kayıtlarına ulaşmak için : <https://on.soundcloud.com/WZhGu>

189 Cmaj7 C7 C-7 C-7b5

193 C+7 C7sus2 C7sus4 C-maj7

197 Cdim7

Örnek 120: Yedili akorlar

Yedili akorların gitar üzerindeki pozisyonlarının ardından, bu bölümünde en önemli yeri tutacak olan yedili **drop** akorlar bölümüne geçilmektedir. Bu bölüm temel olarak **drop 2**, **drop 3** ve **drop 2&4** akor tiplerini içermektedir. Bölümde, bu akorların bütün çevrimleri ile birlikte, bütün tonlarda ve gitarın bütün tel gruplarında çalınması için egzersizler yer almaktadır (Örnek 121).

Drop 2
201 Cmaj7

Drop 3
205 Cmaj7

Drop 2&4
209 Cmaj7

Örnek 121: Drop akor örnekleri

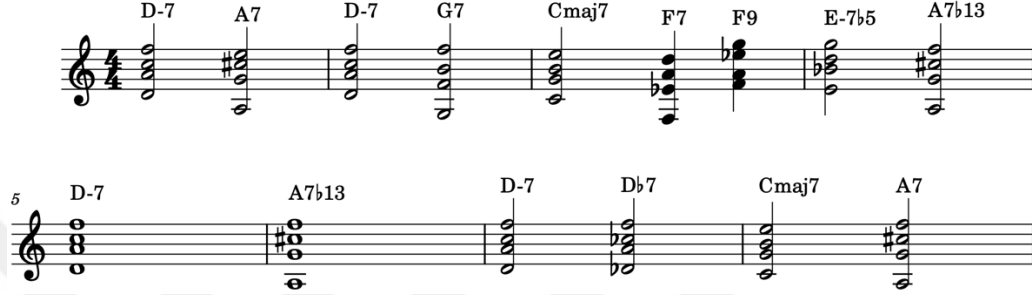
3.1. Blok Akorlar

Hem Joe Pass'in hem de Bucky Pizzarelli'nin ilk **chorus**ları dikkate alındığında, genel armonik yaklaşım şu şekilde gelişmiştir: Kök pozisyonundaki **drop 2** ve 3 akorlar ile temel bir yapı kurulmuştur, bu yapıda bas sesler birbirlerine kromatik veya diyatonik bağlantı sesleriyle çözülmüştür, **voice leading** sesleri ise genel prensip olarak birbirlerine yakın seslerden seçilmiştir. Bu yakınlık sayısal olarak ifade edildiğinde, akordan akora geçerken en fazla 3'lü aralıkların kullanılması şeklinde tanımlanabilmektedir. Aynı akorda kalma durumunda ise, tiz ses istediği kadar atlama yapabilmektedir. Bu açıdan bakıldığında genel olarak klasik armonide kullanılan 4 ses yazım kurallarına benzer bir yaklaşımla armoninin kurulduğu tespit edilmiştir. Metodun bu bölümünde kullanılacak ilk egzersiz bu prensipleri takip etmektedir. Bu prensipler madde madde bu şekilde özetlenebilmektedirler:

1. Drop 2 ve 3 akor pozisyonları kullanılır.
2. **Voice Leading** ile ilgili bir ihtiyaç olduğu durumlarda kök akor pozisyonları kullanılır.
3. Akor değişimleri esnasında en tizde yer alan ses majör 3'lüden büyük bir hareket yapmaz.
4. Akorun sabit kaldığı durumlarda atlamalar yapılabilir.

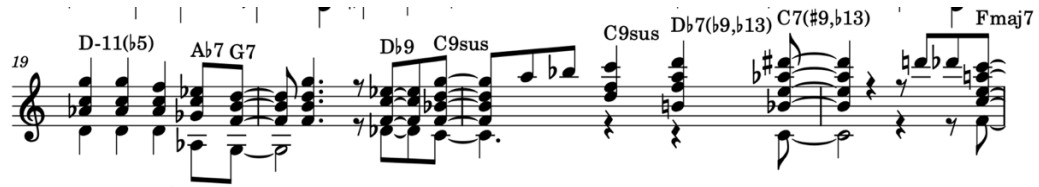
Metodun bütün bölümleri için kullanılmakta olan örnek şarkının akorları üzerine yukarıdaki prensiplerin uygulanması sonucunda ilk egzersiz örneği ortaya çıkmıştır. Bu örnekte tamamen temel **drop** pozisyonları ve onların üzerine eklenmiş tansiyon sesleri kullanılmıştır, herhangi bir çevrime yer verilmemiştir. 3.ölçüde, kökü kalın mi telinde 1.perdede olan F7 akoru, sonrasında gelecek E-7b5 akoruna geçerken en tiz seste büyük bir atlamadan kaçınmak adına, dörtlük notalar olarak gerçekleşen bir ritimle la telinde 8.perdedeki pozisyona taşınmıştır. İkinci fa akoru ise 9'lu bir tansiyonla kullanılmış, bu

sayede hemen sonra gelecek olan akor ile aynı tiz sesi paylaşmaları sağlanmıştır (Örnek 122).



Örnek 122: Örnek parça Drop egzersizi

Hall ve Pizzarelli transkripsiyonlarının analizinde bu genel prensiplerle kurulan ana yapının özellikle dominant bölgelerde hareketlendiği tespit edilmiştir. Daha özel bir ifade ile 8 veya 16 ölçülük her bölümün sonunda, uzunluğu değişen dominant bölgeler görülmüş ve bu bölgelerde hem ritmik hem de melodik olarak, tansiyon sesleriyle oluşturulmuş, serbest alanlar tespit edilmiştir. Örneğin Joe Pass'ın ilk A'sının sonuna bakıldığında Fmaj7 akoruna çözülecek şekilde arka arkaya C7 ve Db7 akorlarının geldiği ve hatta bu akorların tansiyon sesleri üzerinden melodik motiflerin çalındığı görülmektedir (Örnek 123).



Örnek 123: Pass transkripsiyonu dominant bölüm

Bucky Pizzarelli'nin "Tangerine" yorumuna bakıldığında ise, her 8 ölçünün sonunda benzer bir alanın kullanılmış olduğu ve Gm veya G akoruna çözülecek şekilde arka arkaya Eb7 ve D7 akorlarının çalındığı görülmektedir. Bu örneklerden hareketle, daha önce belirtilmiş olan presiplere ek olarak, dominant alanların bu gitaristler için eşlik

esnasında doğaçlama alanları olarak kullanılabilirdiği anlaşılmıştır. Dominant alanların, tonal yapının en rahat esnetilebildiği yerlerden biri olması sebebiyle bu çıkarım daha önce bahsedilmiş olan prensipler ile çelişmemektedir. Dolayısıyla bu konuda ortaya konacak olan egzersiz çalışmalarında dominant alanlarda daha özgür hareketler kullanabilmek mümkün olacaktır. Örnek 122’de görülen egzersizin 6.ölçüsündeki dominant alanda bu tarz bir uygulama yapıldığında hemen sonrasında gelen D-7 akorunun da farklı bir şekilde çalınabilmesine olanak sağlanmış olacaktır. Bu tarz eklemeler ile, **drop** akorların herhangi bir çevrim kullanılmayan bu ilk egzersiz biçimi çeşitlendirilebilir (Örnek 124).

Örnek 124: Dominant alan egzersizi 1

İki analizin de ikinci choruslarına bakıldığında iki farklı konu başlığı ortaya çıkmaktadır. Joe Pass icrasında bas yürüyüşünün özellikle ağırlık kazandığını ve akorların parçalara bölünerek bu bas yürüyüşünü destekleyecek şekilde bazen vuruşların üstünde, bazen ise vuruşların arasındaki sekizliklere denk gelecek şekilde çalındığı görülmektedir. Bas yürüyüşü analizinden elde edilen bazı prensipler şu şekildedir:

1. Bas sesleri olarak, öncelikli olarak kök sesler ve beşliler kullanılmıştır.
2. Bir sonraki akora çözülecek şekilde kromatik yaklaşım sesleri kullanılmıştır.
3. Eğer diğer akor sesleri aynı zamanda yaklaşım sesi olarak kullanılabiliriyorsa tercih edilmişlerdir.

Bu temel prensipler ile ortaya bazı yürüyen bas egzersizleri çıkarılabilmektedir. Bu egzersizler herhangi bir parça için ve herhangi bir armonik yürüyüş için uygulanabilir. Örnek akorlar üzerinden üretilen bir bas egzersizi de bu konuda yol gösterici olmaktadır (Örnek 125).

17 D-7 A7 D-7 G7 Cmaj7 F7 E-7b5 A7b13

21 D-7 A7b13 D-7 Db7 Cmaj7 A7

Örnek 125: Bas egzersizi

Ayrıca kırık akor olarak da isimlendirilebilen, önce bas sesin çalındığı ardından da akorun geri kalanını swing sekizliklere denk gelecek şekilde çalındığı egzersiz aşağıda örneklendirilmiştir. Bu tarz bir gitar çalımının en önemli stilistik hareketlerinden biri yürüyen bir bas sesi üzerine kırık akorların çalınmasıdır. Kırık akorları farklı melodik varyasyonlar ve süslemeler için de kullanmak mümkün olmaktadır (Örnek 126).

25 D-7 A7 D-7 G7 Cmaj7 F7 E-7b5 A7b13

29 D-7 A7b13 D-7 Db7 Cmaj7 A7

Örnek 126: Kırık akor egzersizi

Bucky Pizzarelli'nin 2.chorustaki yaklaşımına bakıldığında ise her dörtlük vuruşa bir akorun geldiği, kromatik-diyatonik akor yürüyüşleri, yaklaşım akorlarıyla

şekillendirilen ve ritmik açıdan son derece kuvvetli olan bir çalım dikkat çekmektedir. Bu konuda üretilmiş olan egzersizde de benzer prensipler kullanılmıştır. Yine bu çalımda da dominant bölge her türlü özgür hareketin yapılabildiği bir alan olarak dikkat çekmektedir (Örnek 127).

33 D-7 Eb-7 A7 Eb7 D-7 Ab7 G7 Db7 Cmaj7 Gb7 F7 E-7 Bb7 A7 Db7
37 D-7 E-7 Fmaj7 E-7 A7 Bb7 A7 Bb7 D-7 E-7 Db7 Cmaj7 D-7 A7 Db7

Örnek 127: Pizzarelli egzersizi 1

Joe Pass'ın "The Days of Wine and Roses" performansı 2.**chorus**un ardından sona ererken bir final **turn-around**'u kullanılmıştır. Buradaki kadansın içinde daha önce incelenmiş bas yürüyüşleri, kırık akorlar ve **drop**lar haricinde bir akor kullanımı tespit edilmemesi nedeniyle örneklendirilmemiştir.

Bucky Pizzarelli ise icrasının 3.**chorusunda** blok akorlarla kurgulanmış bir gitar solosu çalmaktadır. Burada **drop** akorların özellikle en tiz 4 tel grubundaki pozisyonlardan faydalanarak ritmik çeşitlemeler kullanılmıştır. Ayrıca **voice leading** notaları vasıtasıyla çok geniş çaplı olmasa da melodik bir kurgu da ortaya konulmuştur. Bunun benzeri çalışmalar hem solo fikirleri olarak hem de değişik eşlik imkanlarını arttırabilmek adına örneklenmiştir (Örnek 128).

41 D-7 A7 D-7 G7 Cmaj7 F7 E-7b5 A7

Örnek 128: Pizzarelli egzersizi 2

Son olarak iki performansın giriş akorlarına bakıldığında, iki gitaristin de I.dereceye çözülecek şekilde kurgulanmış pedal introları tercih ettikleri görülmüştür. Joe Pass V.derece akoru olan C7sus akorunu ve ona çözülecek bir **tritone substitution** akorunu merkeze almıştır. Bucky Pizzarelli ise ilgili minör olan Dm üzerinden kurguladığı bir introyu daha çok ritmik öğelerle I.dereceye götürmüştür. Bu introlardan hareket ederek örnek parçanın I.derecesi olan C akoruna çözülecek şekilde sol pedal sesinin kullanan bir intro egzersizi üretilmiştir (Örnek 129).

225 G13 A♭13/G G13 A♭13/G G13 A♭13/G G13

Örnek 129: Intro egzersizi

3.2. Dört Sesli Armoni

İkinci bölümde incelenen George Van Eps'in bir önceki bölümdeki gitaristlerden ayrıştığı nokta kullandığı çevrimler olarak tespit edilmiştir. Gitarist, benzer **drop** pozisyonlarını belirli yönlerde hareket eden bas notları ve çevrimlerle birlikte çalmaktadır. Bu yaklaşım ilk egzersiz alanını oluşturmaktadır (Örnek 130).

45 D-7 D-7/C A7 A7/G D-7 G7 G7/B Cmaj7 Cmaj7/E F7 F9 E-7b5 E-7b5/D A7/C# A7b13

49 D-7 D-7/C A7/C# A7b13 D-7 Db7 Cmaj7 A7

Örnek 130: Van Eps egzersizi 1

Bu armonik yaklaşım icranın akışı süresince, sadece bas seslerin ve akorların çevriminin kullanımından özgürleşerek yepyeni armonilerin kullanımı şeklini almıştır. Örnek akorların son dört ölçüsü üzerinde bu yaklaşımın bir örneği türetilmiştir (Örnek 131).

53 D-7 D-7/C B-7 Bb-7 A-7 Ab7 G7 Cmaj7 A7

Örnek 131: Van Eps egzersizi 2

D-7 akorundan itibaren aşağıya doğru inen bas sesler, ikinci ölçüde akor tiplerini değiştirmeye başlamıştır. A7 akoru yerine, sırasıyla, önce B-7 ardından da Bb-7 akorları

gelmiş, hemen sonrasında ise A-7 ve Ab7 akorları kullanılarak tonik dereceye çözülecek olan V.derece akoruna gidilmiştir. Bu tarz bir yaklaşım George Van Eps'in icrasında zaman zaman kullandığı ve bas ses ile melodi notalarının birleşiminden yeni akor tipleri yarattığı yöntemin bir tekrarı olarak düşünülmüştür. Dolayısıyla birçok parça veya akor döngüsü üzerine bu yaklaşımda egzersizler üretmek mümkün olmuştur.

Van Eps'in icrasının sonunda, Joe Pass'in yapmış olduğuna benzer bir **turn-around** göze çarpmaktadır. Burada bazı akorların kendi dominant versiyonları ile yer değiştirmesi şeklinde gerçekleşmiş reharmonizasyonlar haricinde değişik bir yaklaşım bulunmamaktadır. Finalde ise bu kez Pizzarelli icrasının sonunda kullanılan benzer bir ritmik yaklaşım göze çarpmaktadır (Örnek 132).

82

D G7^b9^b13 Ab7 B^b13 C7^b13 D⁶₉

Örnek 132: Van Eps transkripsiyonunu finali

Jim Hall'un "I Should Care" transkripsiyonunda ise iki ana madde ön plana çıkmaktadır. Bu maddelerden ilki bir reharmonizasyon yöntemi olarak kullanılan pedal bas notası sistemidir. Jim Hall'un parçanın girişindeki ilk **chorus** boyunca çalmış olduğu bu pedal notası yaklaşımı, üzerine çalışılması gereken ve armoniye farklı bir derinlik katabilecek bir tekniktir (Örnek 133)

Örnek 133: Jim Hall'un pedal kullanımı

Hall'un yaklaşımının bir benzeri düşünülerek örnek akorlar üzerinden gerçekleştirilen aşağıdaki egzersiz çalışmasında, önce bir bas nota seçilmiştir. Bu bas nota, tonal merkezin do majör olması ve bütün akorlara rahatlıkla uygulanabilir olması sebebiyle, ilgili minör olan la sesi olarak belirlenmiştir. Daha sonra bütün akorlar, eğer mümkünse akor çevrimi ile, eğer mümkün değil ise la sesini bir tansiyon sesi olarak basa alacak şekilde uyarlanmıştır. Bu egzersiz, farklı şekillerde ve farklı bas sesleri ile tekrar edilebilir (Örnek 134).

Örnek 134: Hall egzersizi 1

Jim Hall'un icrasında önemli bir farklılık yaratan ikinci teknik ise, analizde de belirtildiği üzere **implied harmony** olarak isimlendirilmiş tekniktir. Akorların aynı anda tınlatılan sesler yerine, tek sesler vasıtasıyla melodik olarak seslendirilmesi şeklinde özetlenebilecek bu teknik, caz gitar için önemli armonik yaklaşımlardan birini oluşturmaktadır. Bu konuyla ilgili sonsuz sayıda olasılık ile sonsuz egzersiz üretmek mümkün olacaktır, ancak hepsinin temeli aynı mantığa dayanmaktadır. Arpej sesleri ve

tansiyon seslerinin kullanımı ile, bir bas yürüyüşü gibi hem armoniye yürütecek aynı zamanda melodiyi destekleyecek ama herhangi bir şekilde melodinin üzerine çıkmayacak ve sabote etmeyecek hatlar yaratmak bu tekniğin önemli prensiplerini oluşturmaktadır.

Armoniye melodik yaklaşımdaki bu egzersizleri temel olarak ikiye ayırmak mümkün olabilir. İlk tip egzersiz daha çok arpej sesleri ile kurulmuş olan bir melodik yaklaşımı içermektedir. Dolayısıyla genel olarak üçlü aralıklar üzerine kurulmuş bir hareket barındırır (Örnek 135).

65 D-7 A7 D-7 G7 Cmaj7 F7 E-7b5 A7

69 D-7 A7 D-7 Db7 Cmaj7 A7

Örnek 135: Hall egzersizi 2

İkinci bir yaklaşım tipi ise gam mantını içeren melodik hareket olarak isimlendirilmiştir. Burada akorlar değişirken çalınan melodi de o akorlara uygun sesleri içerecek şekilde güncellenmektedir. Dolayısıyla bu çalışmaya genel olarak bakıldığında sürekli değişen seslerle bir gam çalışması olarak isimlendirilebilir (Örnek 136).

73 D-7 A7 D-7 G7 Cmaj7 F7 E-7b5 A7

77 D-7 A7 D-7 Db7 Cmaj7 A7

Örnek 136: Hall egzersizi 3

Bu konuyla ilgili son çalışma ise, aynı gam çalışmasının sadeleştirilmesi şeklinde oluşturulmuştur. Burada gam çalışması içerisinde özellikle bazı tansiyon seslerinin elenmesi ile farklı ritmik ve melodik olasılıkların mümkün hale getirilmesi amaçlanmıştır. Bu sayede armonik eşlik aynı zamanda tekdüzelikten kurtularak tek başına da anlamı olan bir melodik yapı haline gelebilmektedir (Örnek 137).

85 D-7 A7 D-7 G7 Cmaj7 F7 E-7b5 A7

89 D-7 A7 D-7 Db7 Cmaj7 A7

Örnek 137: Hall egzersizi 4

3.3. Füzyon Dönemi

Bill Frisell ve Ralph Towner'ın analizleri üzerinden incelenmiş olan füzyon dönemi gitaristlerinde, Jim Hall'un armonik yaklaşımına ve akor şekillerine benzerlikler bulunmaktadır. Ancak Hall'dan farklı olarak daha komplike ve sofistike akor kullanımı yerine, akorların parçalara bölünmesi yöntemi ile üretilmiş hücrelerinin kullanımı tespit edilmiştir. Bu kullanım hem melodik bir doku yaratmaya hem kullanılan akorların parçalarındaki tansiyon sesleri sebebiyle bambaşka bir armonik algıyı da beraberinde getirmektedir. Örneğin Bill Frisell'in "The Days of Wine and Roses" icrasının ilk 8 ölçüsüne bakıldığında, gitaristin dominant derece olan C akorunda bir pedal intro yaptığı görülmüştür. Bu intronun 5.ölçüsünde C6#9/E olarak isimlendirilebilecek bir akor çalınmıştır, ancak gitarist burada C akorunun parçalarını do blues gamı ile birlikte seslendirmektedir. Dolayısıyla oluşan bu tansiyon bu analiz ile birlikte anlamlı olmaktadır.

Bill Frisell yaklaşımına benzer bir egzersiz üretilirken, ilk başta akorların kök sesleri ve 7.derecelerinin tınlatılması, daha sonraki vuruşta ise diğer derece veya tansiyonların seslendirilmesi prensip olarak kullanılmıştır. Buradan hareketle örnek parçanın akorları üzerine ilk egzersiz üretilmiştir (Örnek 138).

93 D-7 A7 D-7 G7 Cmaj7 F7 E-7b5 A7

97 D-7 A7 D-7 Db7 Cmaj7 A7

Örnek 138: Frisell egzersizi 1

Bu konuda hazırlanan bir diğer egzersiz ise yine aynı yaklaşıma sahip olan ancak bütün akorların kök pozisyonlarında çalınmadığı ve bütün seslerin kendilerine yakın seslere ilerleyerek çevrimleri oluşturduğu bir çalışmadır. İki farklı çalışma da iki sesli akorlardan oluştuğundan dolayı, sol el için rahat pozisyonlar içermektedir. Bu durumda ötürü melodi eklemeye ve doğaçlama solo çalımına uygun çalışmalardır (Örnek 139).

101 D-7 A7 D-7 G7 Cmaj7 F7 E-7b5 A7

105 D-7 A7 D-7 Db7 Cmaj7 A7

Örnek 139: Frisell egzersizi 2

Bill Frisell analizinden çıkarılabilecek bir diğer çalışma da icranın 15.ölçüsünde karşılaşılan Bb-6 akorunun seslendirilmesi ile ilgilidir. Burada gitarist, akoru tınlatmak için alışılmış bir akor çalımı yerine, içinde yer aldığı si bemol melodik minör gamını üçlü aralıklarla diyatonik olarak çalmıştır. Gamın içinde yaptığı bu melodik hareketin ardından ise basta kök sesi tınlatarak akoru çalmayı tamamlamıştır. Bu çalışma özellikle bir ölçü süren akorlarda tekrarlanabilir. Bu konudaki bir egzersiz için örnek akorların son 4 ölçüsü uygun olmaktadır (Örnek 140).

109 D-7 A7 D-7 Db7 Cmaj7 A7

Örnek 140: Frisell egzersizi 3

Aynı analizden çıkarılabilecek son çalışma ise daha önce Jim Hall bölümünde de bulunan melodik hatlar yoluyla armoniyi duyurma çalışmasıdır. Burada Bill Frisell, Jim Hall'a çok benzer bir yaklaşım kullanmakta ve ciddi bir farklılık yaratmamaktadır. Dolayısıyla bu konu için ayrı bir örnek egzersize ihtiyaç duyulmamıştır.

Ralph Towner'ın "Blue in Green" icrasının analizine bakıldığında ise en önemli farklılık öncelikle bütün akorların arpej olarak çalınması olarak dikkat çekmektedir. Parçanın tonu do majör olduğu için bu arpejlerin içerisinde boş tellerin kullanımı da mümkün olmaktadır. Bu analiz üzerinden üretilen ilk egzersiz arpej seslerinin kullanımı ile ilgili bir çalışma olmuştur (Örnek 141).

113 D-7 A7 D-7 G7 Cmaj7 F7 E-7b5 A7

117 D-7 A7 D-7 Db7 Cmaj7 A7b13

Örnek 141: Towner egzersizi 1

Arpej çalışmasını geliştirmenin çeşitli yolları vardır. Ralph Towner transkripsiyonunda da tespit edildiği üzere boş tel kullanımına yer verilmesi önemli bir çalışmadır. Örnek parçanın tonu do majör olduğu için bu arpejlerin içerisinde boş tellerin kullanımı da mümkün olmaktadır. Özellikle ince mi telinin sürekli tekrar eden boş tel olarak kullanılması Dm akorunu bir dokuzlu akor haline getirmekte, onun dışındaki diğer akorlarda da akor sesi veya tansiyon olarak görev yapmaktadır (Örnek 142).

121 D-7 A7 D-7 G7 Cmaj7 F7 E-7b5 A7

125 D-7 A7 D-7 Db7 Cmaj7 A7b13

Örnek 142: Towner egzersizi 2

Towner analizinde genel olarak farklılık yaratan arpej yaklaşımı dışında birkaç farklı akor pozisyonundan bahsedilebilir. Bunlar daha önce analiz bölümünde detaylıca incelenmiş olan A7b9, D-11 ve B7#9 gibi akorlardır ve bu bölümde bulunan egzersizlerde bu akor şekillerine de yer verilmektedir.

Füzyon dönemi gitaristleri, akor şekilleri açısından önemli bir farklılık göstermeseler de gitar müziğindeki armonik yaklaşımı, akorları ve tansiyonları parçalara bölme tekniğini geliştirmek suretiyle, önemli ölçüde geliştirmişlerdir. Frisell'in country ve blues müzikten etkilenen melodileri ve Towner'ın klasik gitar kullanımı da işin içine eklenince, o zamana kadar duyulmamış bir gitar tınısı ile karşılaşılmaktadır. Bu stilistik yaklaşım egzersizlere de yansıtılmaktadır.

3.4. Çağdaş Dönem

Caz gitar tarihinden yapılan analizlerin son bölümünde Kurt Rosenwinkel'ın "Darn That Dream" ve Lage Lund'un "Body and Soul" analizleri incelendiğinde, iki gitaristin de kendilerine kadar gelmiş olan caz gitar armonik yaklaşımına bir nevi yapı söküm uygulamış oldukları tespit edilmiştir. Bunu yaparken füzyon dönemindeki temel mantık olan, akorları parçalara bölme tekniğinden de faydalanılmıştır.

Rosenwinkel analizinde öne çıkan başlıklardan ilki, armonik ritmin ciddi biçimde yoğunlaşması ve bazı bölgelerde her dörtlük vuruşa, zaman zaman ise sekizlik notalara bile akorların gelmeye başlamış olmasıdır. Bunu sağlayabilmek için gitarist hem **drop** çevrimlerinden hem de reharmonizasyonlardan faydalanmıştır. Aynı zamanda bu tekniği uygularken yaptığı doğaçlamalarda **voice leading** seslerinde gam içinde çıkış ve iniş gibi yaklaşımlar kullanmıştır. Bütün bu teknikler ayrı ayrı egzersizlerin konusu olabileceği gibi, hepsinin birlikte işlendiği egzersizler yazmak da mümkün olmuştur (Örnek 143).

129 D-7 A7 D-7 G7 Cmaj7 F7 E-7b5 A7

133 D-7 A7 D-7 Db7 Cmaj7 A7

Örnek 143: Rosenwinkel egzersizi 1

Egzersizin ilk kısmında her dörtlükte çevrim akorlar gelerek birbirlerine hareket etmekteyken, ikinci kısımda en tiz ses do notasından başlayarak bir oktav boyunca aşağıya inilmiş ve son iki ölçüde tekrar tizleşmeye başlayarak do notasına geri dönmüş olmaktadır. Rosenwinkel'ın icra sırasında kullanmış olduğu birçok tansiyonlu akor ile de

aynı egzersiz tekrarlanabilir. Bu egzersizdeki en önemli nokta, Rosenwinkel yaklaşımının mantığının anlaşılmasıdır.

Rosenwinkel analizinde dikkat çeken diğer nokta, gitaristin daha önce kendi atölye çalışmalarında da detaylı olarak anlattığı, akorları bölme tekniği olmuştur. Bu teknik en temel şekilde önce her akorun kökü ve yedilisinin ardından, üçlü ve beşlisinin çalınması mantığına dayanmaktadır. Bu teknik sayesinde, normal şartlarda gitar klavyesi üzerinde akor çalarken erişilemeyecek olan perdelere erişmek ve dolayısıyla değişik tansiyonları veya melodi notalarını çalmayı mümkün hale getirmek amaçlanmaktadır. Önce en temel ve kök akor pozisyonlarından başlanarak, birçok farklı parça ve armonik ilerleyiş üzerinde aynı çalışma devam ettirilebilir, ardından da çalışmaya tansiyonlu akorlar ve reharmonizasyonlar eklenebilir. En sade haliyle örneklenmesi için metodun örnek parçanın akorları bölümlere ayrılarak dörtlük notalar halinde bir çalışmaya dönüştürülmüştür (Örnek 144).

137 D-7 A7 D-7 G7 Cmaj7 F7 E-7b5 A7

141 D-7 A7 D-7 Db7 Cmaj7 A7

Örnek 144: Rosenwinkel egzersizi 2

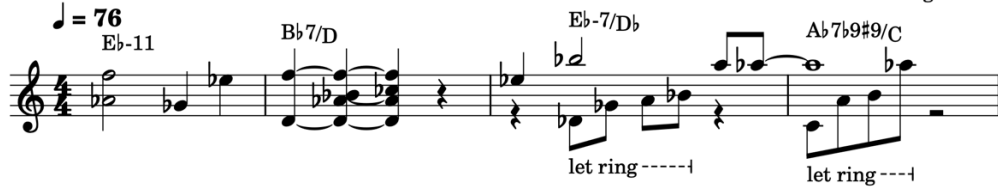
Jim Hall ile ilk örnekleri görülen ve füzyon dönemi ile birlikte gelişmeye başlayan akorları parçalara ayırma işinin bu noktada Rosenwinkel tarafından metodize edildiği anlaşılmaktadır. Bu yaklaşım bir açıdan bakıldığında çift sesli bir bas yürüyüşü tekniği olarak da düşünülebilir. Aynı zamanda parçalara ayrılmış haldeki akorlar, kendi başlarına da zaman zaman reharmonizasyon hücreleri gibi tınlamaktadırlar. Buna sebep olan durum sürekli olarak iki sesli halde tınlatılan akorlardan oluşmuş armonik yapıdır. Kurt Rosenwinkel kurmuş olduğu bu yapının olanaklarından sürekli olarak faydalanmaktadır

ve bu konuda yapılacak ciddi egzersizler ve çalışmaların ardından gitaristlerin bu tekniği kendilerine göre özelleştirmeleri mümkündür.

Kök-yedili, üçlü-beşli şeklinde isimlendirilebilecek olan egzersiz, bir önceki çalışmada olduğu gibi tizde aşağı veya yukarı yönlü hareket eden bir melodi hattı ile çeşitlendirilebilir. Bu konuda örnek bir egzersiz yazılmıştır (Örnek 145).

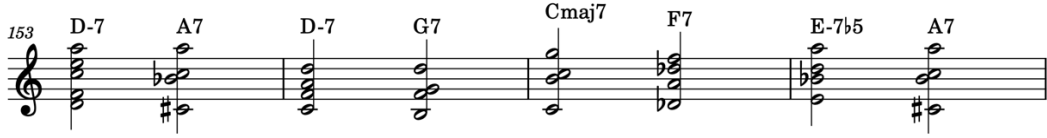
Örnek 145: Rosenwinkel egzersizi 3

Lage Lund'un "Body and Soul" yorumuna bakıldığında ise gitaristin caz gitar tarihinin bütün bölümlerinden teknikler kullandığı ve bunları birbirleri ile harmanladığı tespit edilmiştir. Öncelikle reharmonizasyon ve çevrimler konusunda daha önceki gitaristlere göre daha radikal tercihler yaptığı pasajlar mevcuttur. Örnek olarak 4.ölçüde kullandığı Ab7b9#9/C akoru gösterilebilir. Do notası ile üçlünün bas seste olduğu, kök ve üçlü dışında da sadece b9 ve #9 tansiyonlarını içeren bir akor olarak tespit edilmiştir (Örnek 146). Lund, bu tarz tercihleri ile hem armoninin gidişatında büyük kesintiler yaratmadan, yeni armonik tınlar yakalamayı amaçlamaktadır.



Örnek 146: Lund reharmonizasyon örneği

Özellikle dominant akorlara uygulanan bu tarz çevrim örnekleri Lund analizinden üretilen egzersizlerden birini oluşturmaktadır. Örnek akorların özellikle ilk 4 ölçüsü dikkate alınarak benzer bir egzersiz örneği oluşturulmuştur (Örnek 147).



Örnek 147: Lund egzersizi 1

Bu örnekte orijinal akorlara Lage Lund'un yaklaşımına benzer çevrim akor pozisyonları yazılmış ve tınısal olarak bir benzerlik yakalanmıştır. Örneğin ilk ölçüde yer alan A7 akoru yerinde basta do diyez sesi olan ve b9 ve #9 dereceleri içeren bir akor çevrimi tercih edilmiştir. Bir benzeri de 3. ölçüde yer alan F7 akoru için uygulanmıştır. Akorun b6 derecesi en basta olacak şekilde tize doğru yine üçlü ve kök ses yer almıştır. Bu tarz bir mantık ile oluşturulmuş egzersizler Lage Lund'un çevrim yaklaşımını içselleştirebilmek açısından önemli yer tutmaktadır.

Lage Lund kullandığı değişik çevrimleri çalarken, daha önceki egzersizlerde ve başka gitaristlerin bölümlerinde çalışılmış olan, akorları parçalara bölme ve arpej tekniklerini de kullanmaktadır. Dolayısıyla aynı çevrim egzersizinin bu hareketleri de içeren versiyonlarının bulunması gerekli olmaktadır. Bir önceki örnekte kullanılan akorların parçalara ayrılmış ve arpej ile çalınmış hali için başka bir örnek de hazırlanmıştır (Örnek 148).

Örnek 148: Lund egzersizi 2

Lund'un icrası boyunca sıkça kullandığı tekniklerden bir diğeri ise, özellikle melodik yaklaşımlar için, altılı ve yedili aralıklar ile oluşturduğu ve hem akor seslerine göre hem de diyatonik olarak ilerlettiği iki sesli akorlardır. Bu iki sesli yaklaşımla ilgili olarak akor seslerini ve diyatonik ilerlemeyi kapsayan iki örnek egzersiz hazırlanmıştır. Bu örnekleri diğer aralık setleri ile de çalışmak ve hakimiyet kazanmak Lund'un yaklaşımına hakim olabilmek adına önemlidir. Akor seslerini temel alan ilk egzersiz altılı ve yedili aralıkların akor seslerine uyum sağlayacak şekilde tercih edildiği bir şekilde oluşturulmuştur (Örnek 149).

Örnek 149: Lund egzersizi 3

Diyatonik olarak devam eden seslerden oluşan ikinci egzersizde ise, arka arkaya gamın içinden sesler seçildiği için her durumda akor seslerini tınlatabilmek mümkün olmamıştır. Ancak Lund'un icrasında da aynı durumu söz konusu olduğu için bunun, bu yaklaşımın doğal bir sonucu olduğu söylenebilir. Bu tarz bir egzersiz, akorlar çevresinde

aralıklar üzerinden diyatonik bir hakimiyet sağlamada gitaristlere yardımcı olacaktır (Örnek 150).

173 D-7 A7 D-7 G7 Cmaj7 F7 E-7b5 A7

177 D-7 A7 D-7 Db7 Cmaj7 A7

Örnek 150: Lund egzersizi 4

Bütün bunların yanında, Lund'un armonik materyale tek sesli melodik bir doku gibi davranması, soru cevaplar kullanması da yaklaşımının önemli noktaları olarak tespit edilmiştir.

SONUÇ

Bu çalışmada caz gitar için tarihsel perspektif üzerinden hareket eden ve caz müziğinin tüm dönemlerindeki gitar icra stillerini kapsayan bütüncül bir metot modeli ortaya konmuştur. Metot çalışmasının oluşturulabilmesi yolunda öncelikle gitarın tarihsel gelişimi ve caz müziğindeki yeri açıklanmıştır. Daha sonra tarih boyunca caz gitar armonisini şekillendirmiş gitaristlerin icralarının transkripsiyon ve analizleri yapılmış; bu analizlerden elde edilen bulgular ışığında farklı çalışma şekilleri belirlenmiştir.

20.yüzyılın başlarında başlayan caz gitar tarihi, caz tarihi ile paralel olarak birçok döneme ayrılmıştır. Her dönemi birbirinden ayıran birçok farklı müzikal unsur bulunmaktadır. Bu çalışmanın bulgularını belirleyen analiz bölümünde, caz gitar tarihi yalnızca armonik yaklaşımlar açısından değerlendirilmiş ve temel armonik gelişmeler dikkate alınarak dört dönem belirlenmiştir. Öncelikle en temel blok akorları ve varyasyonlarını kullanarak caz icraları yapan gitaristler incelenmiş, ardından ikinci dönem altında çevrimler ve reharmonizasyonların kullanımları ele alınmıştır. Füzyon döneminde, caz dışı müziklerin caz gitar armonisi üzerindeki etkileri incelenmiş ve son olarak çağdaş dönem gitaristleri ile günümüzde armonik yaklaşımların gittikleri yön tespit edilmiştir.

Çalışmada incelenen transkripsiyonlar sonucunda; akor şekilleri, akor çevrimleri, armonik yaklaşım, armonik ritim, bas yürüyüşleri, ritmik varyasyonlar, reharmonizasyonlar ve bunların kullanım yöntemlerine dair çeşitli sonuçlara ulaşılmıştır: Akor şekilleri bağlamında, öncelikle gitarın dört sesli aralıklardan oluşan ve yakın notaların aynı anda icra edilmesine izin vermeyen akort sisteminden kaynaklanan sebepler ile **drop** akorların bütün gitaristler tarafından sistematik olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. **Drop** akor kullanımının caz gitar tarihinin bütün dönemlerinde stilden ve değişen armonik yaklaşımlardan bağımsız olarak kullanıldığı belirlenmiştir. Bu nedenle,

drop akorların bütün pozisyonlarda ve bütün varyasyonlarıyla birlikte kullanımının içselleştirilmesi caz gitar eğitiminin en büyük önceliklerinden biridir.

İlk olarak analizi yapılan, blok akorlar üzerinden bir armonik yaklaşım geliştirmiş olan Joe Pass ve Bucky Pizzarelli; ağırlıklı olarak **drop 2** ve **3** akorlarının dışına çıkmamışlar ve akorları da büyük çoğunlukla kök pozisyonlarında kullanmışlardır. Bu temel prensibi takip eden icralarını yer yer kullandıkları bas yürüyüşleri, ritmik hareketler ve armonik varyasyon işlevindeki geçiş akorları ile çeşitlendirdikleri anlaşılmıştır. Bu dönemi temsil eden gitaristlerin kullandıkları kısıtlı sayıda armonik materyal, akor pozisyonu ve dolayısıyla icrada gereken minimum sol el hareketi, eşlik yöntemini son derece akıcı bir hale getirmiştir.

Caz gitar tarihinin ikinci döneminden itibaren **drop** akor kullanımı sistematik olarak devam etmiş, ancak kullanım şekilleri birçok farklı yöntemle genişletilmiştir.

Dört sesli armoni yaklaşımını benimseyen George Van Eps'in, çevrim akorları ve akorların altında değişen bas notalarıyla birlikte melodiyi her iki vuruşta bir değiştirdiği akorlar ve reharmonizasyonlarıyla takip ettiği, bas sesler açısından bakıldığında aşağı ve yukarıya hareket eden diyatonik veya kromatik hatlar oluşturmayı tercih ettiği gözlemlenmiştir. Öte yandan Jim Hall'un reharmonizasyonlarında daha çok pedal bas notalarını ve tansiyonlu akorları kullandığı, bu sayede parçanın bölümleri arasında önemli kontrastlar yakaladığı görülmüştür. Bazı dönüşlerde blok akorları tercih eden Hall, bazı dönüşlerde ise tek sesli melodiler ve arpej sesleri vasıtası ile armoniyi duyurmuştur. İki gitarist de kullandıkları teknikler yoluyla, bir önceki dönemde armonide yaygın olarak kullanılan paralel hareketleri geliştirerek, caz gitar armonisinde **voice leading** kullanımını yansıtmışlardır.

Füzyon dönemi gitaristleri olarak ele alınmış olan, Bill Frisell ve Ralph Towner ise başka müzik türleriyle yoğun bir etkileşim içindeki yaklaşımları ile tınısal ve çalım

teknikleri açısından önemli farklılıklar yaratmışlardır. Country, blues, rock'n roll ve rock gibi müziklerin etkisini dönemin caz müziği ile harmanlamış olan Bill Frisell, daha önce cazda çok fazla kullanılmayan bir elektrik gitar tonu ve efektlerin de yardımıyla değişik bir armonik yaklaşım oluşturmuştur. Bazı durumlarda temel akor seslerini dahi tınlatmayıp onların yerine tansiyonları kullanan gitarist, efektlerden de faydalanarak sesleri uzatabilmesi yönüyle yaylı çalgılara benzeyen bir tını yaratmayı tercih etmiştir. Akorlardaki seslerin uzatılabilmesi, daha az ses ile daha rafine armonik yapının oluşturulmasını mümkün kılmıştır. Bu uygulama caz gitar icrasında önceki dönemlerde karşılaşılmamış bir kullanımdır. İcrası sırasında naylon telli klasik gitar kullanan, çağdaş klasik müzik ve dünya müziklerinin etkisini de müziğinde yansıtan Ralph Towner ise özellikle boş tel kullanımı ile öne çıkmıştır. Kullandığı akorları, gitarın boş tellerini de akor sesleri arasına ekleyebilecek şekilde reharmonize eden veya çevrimlerini kullanan müzisyen, bu sayede sık sık başvurduğu arpejler ile kendine özgü bir armonik yaklaşım oluşturmuştur. Boş telin kullanımı, arpejlerin geniş bir registra yayılmasını mümkün kılarak gitara tınısal bir derinlik kazandırmıştır.

Çağdaş caz dönemini temsilen Kurt Rosenwinkel ve Lage Lund'un analizleri yapılmıştır. 1990'lardan başlayarak günümüzde halen devam eden bu dönem cazda yeni arayışların sürdüğü bir dönem olarak düşünülebilir. Çağdaş klasik müzikten, dünya müziklerinden ve rock, r&b, hiphop gibi popüler müzik türlerinden de etkilenecek yeni füzyonların yapıldığı bu dönemde eser veren iki gitarist, önceki dönemlerden gelen caz armonisi birikimini yeni tekniklerle harmanlamışlardır. Akorları parçalara bölme işini son derece metodik bir şekilde yapan, Rosenwinkel son derece basit bir akorun parçalarına eklediği melodi notalarıyla büyük bir armonik zenginlik yaratmayı başarmıştır. Yüksek bir armonik ritim kullanan gitarist, reharmonizasyon konusunda da son derece özgür bir yaklaşım sergilemiştir. Triad çevrimleri, çift ve tek sesli soru cevap yöntemlerinden yararlanan Lage Lund ise armoniye farklı bir yönden yaklaşmaktadır. Reharmonizasyon konusunda triadlar ve çevrimlerinden ciddi ölçüde yararlanmış olan Lund, armonik ritim konusunda daha esnek bir yol izlemiştir. Triad çevrimlerini farklı fonksiyon görevlerinde

kullanarak, akor d6ng6lerini her gelişinde 6zg6n bir armonik yapıya d6n6řt6rd6đ6 belirlenmiştir. Kimi zaman parçaya birebir bağlı kalan; bazı akorları almayarak sadeleştiren m6zisyen, kimi zaman ise d6rtl6k ve sekizlik notalarda çift sesli armoniler tınlatmıştır. Bu kullanım işaret ettiği bas y6r6y6ř6 fonksiyonuyla caz gitar icrasına farklı bir uygulama katmıştır.

Tarihin farklı d6nemlerinde kullanılan y6ntemlerin, ilgili m6zikal yaklaşımların kavranması, caz gitar icracısına geniş bir bakış açısı kazandıracak; farklı alım teknikleri 6zerinde hakimiyet ve geniş bir tını zenginliğine sahip olabilmesine katkıda bulunacaktır. Bunun yanı sıra, caz gitarın en 6nemli işlevlerinden biri olan armoniyi oluşturma konusundaki yetkinlik bir gitar icracısı için elzem bir kavramdır. Bu nedenle bahsedilen t6m bu kavramların sistematik bir y6ntem içerisinde caz gitar 6đrencilerine aktarılabilmesi eğitimin verimliliğine ve çok y6nl6l6đ6ne fayda sağlayacaktır. Bu tez çalışması kapsamında yapılan analizler ve elde edilen çıkarımlar ile caz gitar tarihinde kullanılmış olan armonik yaklaşımların detaylı bir d6k6m6 ortaya konmuştur. B6t6n bu bulguların işiğında oluşturulan, caz gitar tarihinin b6t6n d6nemlerinden armonik uygulamaları içeren bir metot yoluyla, 6đrencilere bu evrimsel gelişmenin aktarılması faydalı olacağı d6ř6n6lm6řt6r. Tarihsel bir bakış açısına sahip olan bu metot çalışması, caz gitar tarihinin b6t6n d6nemlerindeki armonik uygulamaları tek bir çatı altında toplaması itibarı ile 6đrencilere bir kullanım kolaylığı sağlamaktadır.

Metot alışması, gitar 6zerindeki b6t6n temel akor pozisyonlarını ve bu akorların b6t6n çevrimlerini anlatan, bu konulardaki egzersizleri gitar klavyesinin b6t6n b6l6mlerine yayan egzersiz 6rnekleri ile başlamıştır. 6rnek egzersizlerin oluşturabilmesi adına 8 6l6l6k bir 6rnek akor dizisi yazılmış ve b6t6n egzersizler bu akorların 6zerine kurulmuştur. Metodun giriş b6l6m6nde temel akor bilgisi verilmiştir. Bu b6l6m daha sonra gelen t6m armonik yaklaşımlar için bir referans oluşurmaktadır.

Metodun ilk bölümü, blok akorlar ile ilgili olarak tanımlanmıştır. Bu bölümde analizlerden elde edilen verilere dayanarak, **drop** akorlar ile egzersizler oluşturulmuştur. Bu egzersizler, örnek şarkının akorları üzerine, ritmik varyasyonları, kırık akorları, bas yürüyüşlerini ve ayrıca giriş ve final fikirlerini içermektedir. Bu çalışmalar öğrenciye, kısıtlı armonik materyal ve akor pozisyonu kullanarak akıcı bir eşlik yapma nosyonunu kazandırmayı amaçlamaktadır.

Metodun ikinci bölümü, dört sesli armoni yaklaşımını baz alarak oluşturulmuş egzersizlerin üzerine kurulmuştur. Bir önceki bölümde yer almış olan blok akor egzersizleri bu bölümde genişletilerek, Van Eps'in yaklaşımına paralel bir şekilde, çevrim ve bas ses değişimleriyle çeşitlendirilmiştir. Jim Hall analizinden hareketle üretilmiş olan egzersizlerde ise pedal ses içeren reharmonizasyonlar kullanılmıştır. **Implied harmony** egzersizleri ise akorların tek sesli hatlar aracılığıyla tınlatılması üzerine ortaya konmuştur. Bu bölümde sunulan çalışmalar, öğrencilerde gitar klavyesinde yakın pozisyonlar üzerinden ekonomik hareketle armonik zenginlik oluşturabilme yetisini geliştirebilmeye yönelik hazırlanmıştır.

Füzyon dönemini inceleyen üçüncü bölümde akorların parçalara ayrıldığı çalışmalara öncelik verilmiştir. İlk olarak bütün akor seslerinin simetrik şekilde vuruşlara bölündüğü egzersizler üretilmiş, ardından en yakın seslere hareket eden ve dört sesli armoni kurallarına da benzer bir yaklaşım sergileyen çalışmalar ile devam edilmiştir. Frisell yaklaşımına referansla kurulmuş olan son egzersiz ise akorların üzerine aralıklar ile melodik cümleler oluşturma mantığına sahiptir. Bu çalışmalar, armonide sadeleşme yoluyla daha az ses kullanılarak akorların duyurulabilmesine katkıda bulunmaktadır. Towner analizleri sonucunda üretilmiş çalışmalarda ise özellikle boş telleri içeren arpej sesleri kullanılmıştır.

Metodun dördüncü ve son bölümü, Rosenwinkel analizinden hareketle, yoğun bir armonik ritim ile **drop** çevrimleri egzersizi ile başlamıştır. Ardından yine her vuruşa bir

akor gelecek şekilde akorların kök-yedili ve üçlü-beşli sesleri olarak ikiye bölünmesi üzerine kurulmuş bir başka çalışma ile devam edilmiştir. En son egzersiz örneği ise, akorların bölünmesi ile eş zamanlı olarak melodi çalmak üzerine yoğunlaşmıştır. Bu yöntem akorun parçaları ve melodi notalarının eş zamanlı ele alınarak farklı armonizasyon teknikleri üretilmesine katkıda bulunmaktadır. Lund egzersizleri ise gitaristin kullandığı akor çevrimlerine odaklanarak başlamıştır. Lund'un triad ve **drop** çevrimlerini tansiyonlar açısından efektif bir biçimde kullandığı tespit edilmiş olduğundan, özellikle tansiyon seslerini çalınan çevrimlerin odak noktalarına yerleştirmek gibi tekniklerden faydalanan çalışmalar üretilmiştir. Aynı yaklaşım arpej sesleri kullanılarak da çeşitlendirilmiştir. Son olarak beşli-altılı-yedili aralıklar kullanılarak akor seslerinin çalınması ve bu aralıklar ile devam eden diyatonik dizi çalışmalarına yer verilmiştir.

Caz gitar tarihinden hareketle, bütüncül bir yaklaşım içeren, çeşitli dönemlerden önemli gitaristlerin armonik kurgularının analizlerini ve uygulamalarını da kapsayan bu tez çalışması ile caz gitar eğitimine katkıda bulunulması ve bu çalışmaya paralel yeni üretimlerin ortaya konması için bir temel oluşturulması amaçlanmıştır. Bu çalışmalar caz gitar armonik kullanımının farklı dönemleri temsil eden referans bir repertuar oluşturulması ve metotta yer alan armonik yaklaşımların baz alındığı aranjmanlar yapılması olarak örneklendirilebilir. Bunların yanı sıra güncel gitaristlerin armonik yaklaşım ve uygulamaları akademik bir düzlemde ele alınarak caz gitarın gelişimini yansıtan kaynaklar oluşturulabilir.

KAYNAKÇA

- Alves, Julio R.: **The History Of Guitar: Its Origins and Evolution**, Huntington, 2015.
- Berendt, Joachim E.: **Caz Kitabı**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003.
- Bergerot, Franck: **Tarih Boyunca Caz: Gelenekler, Stiller, Sahne Arkası, Kişiler**, Dost Yayınevi, 2004
- Coelho, Victor A. : **The Cambridge Companion to the Guitar**, Cambridge, Cambridge University Press. 2003
- Cook, R., & Morton, B.: **The Penguin Guide to Jazz on CD**, London, Penguin Books, 2004
- Copland, Aaron: **Yeni Müzik (1900-1960)**, İstanbul, Yazılama Yayınevi, 2015
- Crawford, James A.: **Jazz Guitar: The History, The Players**, University of Tennessee Honors Thesis Projects, 2002
- Dickinson, S. Leslie: **Building From Within: A Harmonic Self-Help Guide For Guitar Chord Voicings, Their Densities, and Applications**, University of Miami, **Doktora Tezi**, 2019
- Dregni, Michael: **Gypsy Jazz: In Search Of Django Reinhardt and the Soul of Gypsy Swing**, Oxford University Press, 2008

- Enright, Ed: **75 Great Guitarists**, Downbeat, s.34, 2009
- Evans, David: **The Guitar in the Blues Music of the Deep South**, In A. Bennett, & K. Dawe, Guitar Cultures, Oxford, Oxford International Publishers Ltd., 2001
- Feather, Leonard: **The Biographical Encyclopedia of Jazz**, Oxford University Press, 1999
- Freeth, N., & Alexander, C.: **The Illustrated Directory of Guitars**, London, Salamander Books Ltd., 2004
- Gioia, Ted: **A Subversive History Of Music**, New York, Basic Books, 2019
- Gioia, Ted: **Caz Standartları**, İstanbul, Alfa Yayınları, 2020
- Gioia, Ted: **The History of Jazz**, New York, Oxford University Press, 2021
- Jackson, Leigh: Elements Of Jazz, Conservatorium of Music, Massey University, **Yüksek Lisans Tezi**, 2001
- Kajornkevaekin, P.: A Method To Approach Jazz Guitar In The Styles Of Kurt Rosenwinkel, Ben Monder And Gilad Hekselman, Mahidol University, **Makale**, 2011

- Kearns, J. Michael.: Thinking about Jazz Education in Canada: A Comparative Study of Collegiate Educators regarding Pedagogy, Administration, and the Future of Jazz Education, Indiana University, **Doktora Tezi**, 2011
- Leonard, Hal: **The Real Book - Volume II**, Second Edition: C Edition, Hal Leonard LLC, 2005
- Lutton, Gary: Contemporary Steel-String Fingerstyle Guitar: Developing New Vocabulary and Improvisational Approaches, Ulster University, **Doktora Tezi**, 2019
- Maas, M., & Snyder, J. M.: **Stringed Instruments of Ancient Greece**, Yale University Press, 1989
- Marshall, Wolf: **The Best Of Jazz Guitar**, Hal Leonard, 2000
- Obrecht, Jas: **A Century of Blues Guitar**, In V. A. Coelho, The Cambridge Companion to the Guitar, s. 88, Cambridge University Press, 2003
- Say, Ahmet: **Müzik Tarihi**, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1997
- Seeger, Mike: **Early Southern Guitar Sounds: A Brief History of the Guitar and Its Travel South**, (Çevrimiçi) Smithsonian Music: <https://music.si.edu/story/early-southern-guitar-sounds-brief-history-guitar-and-its-travel-south> , Erişim Tarihi: 22 Kasım 2022

Van Eps, George:

Harmonic Mechanisms For Guitar, Mel Bay
Publications, Inc., 1980

Wade-Matthews, M. &

Thompson, W.:

The Encyclopedia Of Music, London, Hermes House,
2003

Wade, Graham:

A Concise History of the Classic Guitar, Mel Bay
Publications Inc., 2001

Watson, Philip:

**Bill Frisell Beautiful Dreamer: The Guitarist Who
Changed the Sound of American Music**, Faber & Faber,
2022

Url-1:

<https://www.guyguitars.com/eng/handbook/BriefHistory.html> , Erişim Tarihi: 3 Aralık 2022

Url-2:

<https://www.etymonline.com/search?q=guitar> , Erişim
Tarihi: 14 Aralık 2022

Url-3:

https://www.metmuseum.org/toah/hd/guit/hd_guit.htm ,
Erişim Tarihi: 15 Aralık 2022

Url-4:

<https://acousticguitar.com/trekking-the-mississippi-blues-trails-delta-highlights-b-b-king-museum-parchman-farm-dockery-farms-and-more/> , Erişim Tarihi: 4 Aralık 2022

Url-5:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Gibson_ES-150#/media/
File:Gibson_ES-150.png](https://en.wikipedia.org/wiki/Gibson_ES-150#/media/File:Gibson_ES-150.png) , Erişim Tarihi: 4 Aralık 2022

- Url-6: <https://www.guitarplayer.com/gear/listen-to-jazz-innovator-charlie-christian-bringing-electric-guitar-to-the-forefront-of-music> , Erişim Tarihi: 5 Aralık 2022
- Url-7: https://www.ultimate-guitar.com/articles/features/from_drug_addict_to_jazz_legend_life_and_work_of_joe_pass-75663 , Erişim Tarihi: 5 Aralık 2022
- Url-8: <https://guitar.com/news/music-news/bucky-pizzarelli-has-died-coronavirus/> , Erişim Tarihi: 5 Aralık 2022
- Url-9: <https://www.usatoday.com/story/entertainment/music/2020/04/02/jazz-great-bucky-pizzarelli-dies-after-testing-positive-coronavirus/5112393002/> , Erişim Tarihi: 5 Aralık 2022
- Url-10: <https://www.jazzwax.com/2019/05/playing-like-jim-hall.html> , Erişim Tarihi: 6 Aralık 2022
- Url-11: <https://secondhandsongs.com/artist/887> , Erişim Tarihi: 6 Aralık 2022
- Url-12: <https://thereader.mitpress.mit.edu/guitar-talk-in-conversation-with-legendary-guitarist-bill-frisell/> , Erişim Tarihi: 6 Aralık 2022

Url-13: <https://www.npr.org/2017/04/22/524937829/ralph-towner-an-old-hand-with-a-foolish-heart-and-an-unmatched-style> , Erişim Tarihi: 7 Aralık 2022

Url-14: <https://chicagoreader.com/music/jazz-guitarist-kurt-rosenwinkel-sings-and-flirts-with-brazilian-pop-modes-on-the-new-caipi/> , Erişim Tarihi: 8 Aralık 2022

Url-15: <https://www.whirlwindrecordings.com/lage-lund/> , Erişim Tarihi: 8 Aralık 2022

Url-16: <https://on.soundcloud.com/WZhGu>

EK 1: DISKOGRAFI

Ella Fitzgerald and Joe Pass, **Easy Living**, Pablo Records, **1986**

Stephane Grapelli, Bucky Pizzarelli, **Duet**, Disques Black and Blue S.A.R.L., **1979**

George Van Eps, **Soliloquy**, Capitol Records, **1969**

Jim Hall, **Where Would I Be?**, Milestone, **1972**

Ralph Towner / Paolo Fresu, **Chiaroscuro**, ECM, **2009**

R. Micic, J. Abercrombie, P. Bernstein, L. Lund, **Inspired**, Artistshare, **2016**

Kurt Rosenwinkel – Darn That Dream : <https://youtu.be/Vh9tylO3XO0>

Bill Frisell – The Days Of Wine And Roses : <https://youtu.be/gCibhce7vwQ>

EK 2: TRANSKRİPSİYONLAR

The Days Of Wine and Roses

Swing

Joe Pass

♩ = 100

7

11

15

19

23

27

31

2

35 A-7 D-7 Ab7 G-9 C9sus A7b13 D-7 D7b9

39 **2** Gmaj7 E7sus Ddim7 B-7 E-7 E7#9 Bb7#11

43 A-7 F13 Gb7#9 Fmaj9 D7#9 D7b9

47 Gmaj7 A-7 A#-7 B-7 E-7 G#-7b5 A-9 D13/F# C13 B7 D#dim

51 Esus Eadd9 A7b13 A13 Dsus4 C-9 C-7b5/Gb F7

55 Bbmaj7 Ab7#11 G9 Ab9 G9 E7#9 G7add13 Db7

59 C-9 3 Eb-9/Gb Eb-11 3 Ab7#3 F7add13

63 Bbmaj7 C-7 C#-7 D-7 Bbmaj7 E-7b5 E-b6 E-7 A7b9b13 Eb7#11

Tangerine

Bucky Pizzarelli

♩ = 180
Swing

5

9 G C7add13 Fmaj7 Bb7 A-7 Ab7

13 G-6 C9 G-6 C9 A-7 Eb9 D9

17 G-9 C7 Fmaj7 Bb7 A-7 B6
let ring-----

21 Amaj7 Amaj7/C# B-7 Esus9 Amaj7 Eb9 D9
let ring

25 G13 C7add13 Fmaj7 Bb7 A-7 Ab7
let ring

29 G-6 C9 G-6 C9 F9 Eb9 D7b9

33 Bb-6 A-6

37 Eb9 D9

2

41 G-6 A-6 G-6 A-6 C9 D^b9 C9 D^b9 Fmaj7/A F6/A Fmaj7 G-6 Fmaj/A D^b9^b13 C9^b13

45 G-7 A-7 B^bmaj7 A-7 C7 D^b7 C7 D^b7 C6 B-6 B^b-6 A-6

49 G-7 D9/F[#] G-7 D^b7 C7 B7 C7 C7^b5/G^b Fmaj7 C-6 B-6 C-6 C-6 B-6

53 Amaj7 F[#]-7 F-7 E7/B E^b7/B^b E7/B B-7^b5/D Amaj7 E7^b9 D9 D^b9 D9

57 G9/D F[#]9/C[#] G9/D D^bsus Csus D^b13 C7 D-6 Fmaj7 C-6 B-6 C-6 Fmaj7 F-6 E-7 D7[#]9

61 G-7 A-7 B^bmaj7 A-7 D^b7 D^b13 C7 B7 B^b7 A7 D9

65 G-6 A-6 G-6 B7 B^b7 A7 E^b7 D7 E7 D7 A^b7 G7 G^b7 G7 A/C[#]

69 B^bmaj7/D Cmaj7/E B^bmaj7 Amaj7/C[#] C7 B7 C7 G7 F[#]-7 E7 E^b7 D7

73 Amaj7 B^bmaj7 A B^b B13/A C13/B^b Amaj7 B^bmaj7 C[#]13/B

75 C7/B^b B^b13/D B^b9/D D-9/C A^b13/C F[#]-9/E

77 G-9/F F[#]-9 G-9 G-9/D A^b-9/E^b B^bmaj7/D Cadd13 Fmaj9 E7/G[#] F7/A E7/G[#]

let ring - l

80 Eb7/G D7/F# Db7/F D7/F#

81 Amaj7 Bbmaj7 A Bb Amajb5 C9/Bb Amaj7 Bbmaj7 C#13/B

83 C7/Bb Bb13/D Bb9/D D-9/C Cm/Eb Bm/D A-7 F#9/A

85 Amaj7 F#-11 F-11 F#-11 B-/A B-11 B-9/A B-7/A A6/F# Eb7 A6/F#

88 Db7/F D7/F# Db7/F D7/F# Db7/F

89 D7/F# Db7/F D7/F# G-9/Bb F#-9/A G-9/Bb F#-9/A G-9/Bb E9/G# F#9/A Bb13/D

92 A-9/C C13/Bb B13/A C13/Bb

93 G-9/Bb C7sus C#7sus D-11 C#7sus E7/G# F7/A Eb7/G D7/F#

96 Db7/F D7/F# Db7/F D7/F#

97 A7/G G13/B G9/B

101 C7sus Dsus D#11 Eb7/G D7/F#

let ring ↓

4

105 G-7/D C/E G-7/D D \flat 7 C7 B7 C7 C \sharp 7 Fmaj9/C B7 B \flat 7 B \flat 7

108 Fmaj9/C F \sharp maj9/C \sharp Fmaj9/C D7

109 G-7/D C/E G-7/D D \flat 7 C7 B7 C7 C \sharp 7 C-6 B-6 B \flat -6 A-6

113 G-7/D C/E G-7/D D \flat 7 C7 B7 C7 C \sharp 7 C7 B7 B \flat 7 B7 C7 B7 B \flat 7

117 Amaj7 F \sharp -7 B-6 C-6 B-6 B \flat 7 Amaj7 E \flat 7 D7

121 D-9 D-7 D-7 D \flat -7 C7 D \flat 7 Fmaj9/C Emaj9/B E \flat maj9/B \flat Emaj9/B Fmaj9/C C \flat /E \flat

125 B \flat /D C7 G-9/D C/E E \flat 9 D9 D \flat 9 D9

129 C9 D \flat -9 C9 D \flat -9 A7 B \flat 7 A7 E \flat 7 D-7 C \sharp -7 D-7 A \flat 7 G7 F \sharp 7 G7 C \sharp us4

133 C \sharp us4 Fmaj9/C B \flat 13/A \flat E \flat 7 D7

137 B \flat maj7/D Amaj7/C \sharp B \flat maj7/D D \flat 7 C7 B7 C7 C \sharp 7

139 Fmaj9/C Emaj9/B E \flat maj9/B \flat Emaj9/B Fmaj9/C G \flat maj9/D \flat Fmaj9/C D7

The image shows a musical score for guitar, consisting of ten staves of music. Each staff begins with a measure number (105, 108, 109, 113, 117, 121, 125, 129, 133, 137, 139) and is followed by a series of chord names. The chords are written in a standard notation, including slash chords (e.g., G-7/D), triads (e.g., C/E), and various seventh, ninth, and suspended chords (e.g., C7, B7, C \sharp 7, Fmaj9/C, B \flat 7, B \flat -6, A-6, Amaj7, F \sharp -7, B-6, C-6, B-6, B \flat 7, Amaj7, E \flat 7, D7, D-9, D-7, D \flat -7, C7, D \flat 7, Fmaj9/C, Emaj9/B, E \flat maj9/B \flat , Emaj9/B, Fmaj9/C, C \flat /E \flat , B \flat /D, C7, G-9/D, C/E, E \flat 9, D9, D \flat 9, D9, C9, D \flat -9, C9, D \flat -9, A7, B \flat 7, A7, E \flat 7, D-7, C \sharp -7, D-7, A \flat 7, G7, F \sharp 7, G7, C \sharp us4, C \sharp us4, Fmaj9/C, B \flat 13/A \flat , E \flat 7, D7, B \flat maj7/D, Amaj7/C \sharp , B \flat maj7/D, D \flat 7, C7, B7, C7, C \sharp 7, Fmaj9/C, Emaj9/B, E \flat maj9/B \flat , Emaj9/B, Fmaj9/C, G \flat maj9/D \flat , Fmaj9/C, D7). The music is written in a single melodic line on a treble clef staff, with a key signature of one flat (B \flat major or D \flat minor). The chords are indicated by letters and numbers, with accidentals (sharps and flats) as needed. Some chords are accompanied by small diagrams showing the fingerings on the guitar strings.

141 G-7/D C/E Dm/F C/E G-7/D Db7 C7 Db7 C-6 B-6 Bb-6 A-6

145 G-9 G-7/D Db7 C7 Db7 Fmaj9/C B7 Ebmaj9/Bb B7 Fmaj9/C B7 Bb7

149 Amaj7 C#-7 C-7 B-7 Bb-7 B-7 Bb7 A7 F9/A D9 C#9 D9

153 G-7/D G-6 G-7 G-7/D Db7 C7 Db7 Fmaj9/C B7 Ebmaj9/Bb B7 Fmaj9/C A-9 D7

157 G-7/D C/E G-7/D Db7 C7 B7 C7 A7b13 F7/A D9 C#9 D9 C#9 D9

161 G-7 C-7 B-7 Bb7 A7 Eb7 F/A G-7 Db9

165 G-7 G#-7 A-7 Bb-7 A-7

169 G-7/D G-9 A-7 G-7 E7b9/G# A-7 Fmaj9

Nice Work If You Can Get It

George Van Eps

5 D D/C# C9#11 B-7 Bb7#11 A13

9 Ab7#11 G13 F13 E13 Fdim7 D/F# E-/G G#dim7 D/A B-7

13 Bb7#11 A13 Ab7#11 G13 F13 E13 Fdim7 D/F# E-/G

17 G#dim7 D/A B-7 E- A7sus4 Ebmaj7 D C7 B- B-6

21 D-7 G7 B- B-7 E13 B-/F# E/G# A- A-6

25 B7 E7 G-9/A Dmaj7/A Ddim/A A13 D D/C#

29 C9#11 B-7 Bb7#11 A13 Ab7#11 G13 F13 E13 Fdim7

2

33 D/F# E-/G G#dim7 D/A B-7 E-7 A13 F#-7 B-7

37 E-7 A9 F#-7 B-7 E-9 A9 F#-7 B-7

41 E-7 A9 D B-7 Bb-7 Eb7 D7 Ab7 Gma7 G-7 C9#11 B-7

45 Bb7#11 A13 Ab7#11 G13 F13 E13 Fdim7 D/F# E-/G

49 G#dim7 D/A B-7 E- A7sus4 Ebmaj7 D 1. 2. C7 D

53 B- B-6 D-7 G7 B- B-7 E13 B-/F# E/G#

57 A- A-6 B7 E7 G-/A Dmaj7/A Ddim/A A13

61 C7#11 B7 Bb7#11 A13 Ab7#11 G13 F13 E13 Fdim7

65 D/F# E-/G G#dim7 D/A E-7 A7 F#-7 B-7

69 E-7 A9 C13 B7 Bb7 A9 3 F#7(#9b13) B7

Detailed description: This is a guitar score for a piece labeled '2'. It consists of ten staves of music, each with a measure number (33, 37, 41, 45, 49, 53, 57, 61, 65, 69) and a series of chords written above the staff. The chords include D/F#, E-/G, G#dim7, D/A, B-7, E-7, A13, F#-7, B-7, A9, F#-7, B-7, E-9, A9, F#-7, B-7, E-7, A9, D, B-7, Bb-7, Eb7, D7, Ab7, Gma7, G-7, C9#11, B-7, Bb7#11, A13, Ab7#11, G13, F13, E13, Fdim7, D/F#, E-/G, G#dim7, D/A, B-7, E-, A7sus4, Ebmaj7, D, C7, D, B-, B-6, D-7, G7, B-, B-7, E13, B-/F#, E/G#, A-, A-6, B7, E7, G-/A, Dmaj7/A, Ddim/A, A13, C7#11, B7, Bb7#11, A13, Ab7#11, G13, F13, E13, Fdim7, D/F#, E-/G, G#dim7, D/A, E-7, A7, F#-7, B-7, E-7, A9, C13, B7, Bb7, A9, 3, F#7(#9b13), B7. The notation includes treble clefs, stems, beams, and various chord symbols with accidentals and extensions.

I Should Care

Jim Hall

♩ = 96

Swing

A7(add11) A6 G/A A6

5 Bb/A Bb(b5)/A Asus2 Asus2(b5) G/A Bb-6

9 A6 Cmaj7#11 G C#7#9 F#7b9b13

13 B-7 E7 A7

17 A7(add11) A6 G/A A6

21 Bb/A Bb(b5)/A Asus2 Asus2(b5) G/A B-7(b6) C-7(b6) D-7(b6) A-7(b6) B-7(b6)

25 C-7(b6) C#-9 D₉⁶ Bb-6 B-6

29 D9#11 G/A A7b9 Dadd9/A

33 F-9⁵ Bbsus4 Bb Bb C7#9 Bb7sus4 Bb9

37 Bb6 Ab-7 Ab-6 Db7#9 G-7 F-7

Detailed description: This is a musical score for the piece 'I Should Care' by Jim Hall. It is written in 4/4 time with a tempo of 96 beats per minute and a swing feel. The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody is written in the treble clef, and the guitar accompaniment is written in the bass clef. The score includes various guitar chords such as A7(add11), A6, G/A, Bb/A, Bb(b5)/A, Asus2, Asus2(b5), Bb-6, A6, Cmaj7#11, G, C#7#9, F#7b9b13, B-7, E7, A7, A7(add11), Bb/A, Bb(b5)/A, Asus2, Asus2(b5), G/A, B-7(b6), C-7(b6), D-7(b6), A-7(b6), B-7(b6), C-7(b6), C#-9, D₉⁶, Bb-6, B-6, D9#11, G/A, A7b9, Dadd9/A, F-9⁵, Bbsus4, Bb, Bb, C7#9, Bb7sus4, Bb9, Bb6, Ab-7, Ab-6, Db7#9, G-7, and F-7. The score also includes melodic lines with triplets and a '5' fingered note. The piece concludes on the tenth staff with a final chord of F-7.

2

41 $A\flat-7$ $F-7$ $Csus4/G$ $D\flat_9^6$

45 $A\flat maj7$ $E\flat7$ $D7\#9$ $G7$ $C-9$

49 $A9\#11$ $G7\#9/B$ $A\flat7$ $G7$ $G\flat7/B\flat$ $F7/A$ $G\flat7$ $F7$

52 $E7/G\#$ $E\flat7/G$ $Dsus/E$ $A\flat-9$ $D\flat9$ $G7$

56 $E\flat sus$ $A\flat-$ $D\flat7\#11$ $D\flat9/F$

60 $F13/E\flat$ $A\flat/B\flat$ $B\flat7\flat9$ $B\flat_9^6$

65 A/B $B7\flat9$ $E maj7$ $C\#7\#9$ $F\#-7$ $E maj7$ $B\flat-11$ $A-7\flat5\flat$ $D7/F\#$

68 $A\flat-11$ $D\flat7/F$ $F\#-7$ $F\#-7\flat5$

73 A/B $B7\flat9$ $C6$ D_9^6 $Eadd9$

The Days Of Wine and Roses

Bill Frisell

♩ = 110
C

5 C6#9/E

9 Fmaj7 Eb7 D7b9

13 Gm9 Bb-6

17 D-11 E-7 A7

21 G-9 C7b9

25 Fma7 Eb7 D7#9 D7b9b13 D7b9/A

29 Gm11 Bbm

33 D-11 E7b9 A-7 G-7

37 C7 Gb7

2

41 Eb/Bb D/A D7b9

45 G-9 Bb-7

49 D-11 A7/E A7 G13/F

53 G-7 C7b13

57 Eb7 D7 D/A

61 Gm7 Bb-9

65 D-11 E7 E7b9 A-7/G D9 D7b9 G-7/F C7#9 C7b9

68 C

69 F Eb7 D7#9 D7b9b13/A

73 G-7 Bb-7

77 G-7

81 Em7 A7 D-11 G-9

85 Eb7/G D7/F#

89 Bb-9 D-11

93 E7b9 Am D

97 Gm C Am D G-7 C7#9

100 Fmaj7 Eb7 D7#9/F# D7b9b13/A

104 G-9

108 D-11 G-11/F C7add13

112 A7 Dsus4 G13 G-11 Gb7#11

116 Fmaj7 Eb7 D7#9/F# D7b9b13/A

120 G-9/A Bm

Detailed description: This is a guitar score for 12 measures. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The score includes various chord voicings such as Em7 A7, D-11, G-9, Eb7/G, D7/F#, Bb-9, E7b9, Am, D, Gm, C, G-7, C7#9, Fmaj7, Eb7, D7#9/F#, D7b9b13/A, G-9, D-11, G-11/F, C7add13, A7, Dsus4, G13, G-11, Gb7#11, Fmaj7, Eb7, D7#9/F#, D7b9b13/A, G-9/A, and Bm. The melody consists of eighth and quarter notes, often with triplets. Chord diagrams are provided for many of the chords, showing fingerings and fret numbers. The page number '3' is in the top right corner.

4
124

E7 \flat 9

128

132

Am D7 \sharp 9 G-9 C7 \flat 9

136

Fmaj7/E

Blue in Green

Ralph Towner

$\text{♩} = 80$

Chords and instructions:

- Staff 1: G-11, let ring
- Staff 2: Ab-7(b6), let ring; G-7(b6), let ring; B7#9/D#, let ring; Bb9(#11), let ring
- Staff 3: A-maj7, let ring
- Staff 4: Dm/A, let ring; E7#9, let ring; A-11, let ring
- Staff 5: D-maj7, let ring
- Staff 6: **A** G-11(add6), let ring; A7b9#9, let ring; D-11, let ring; Ab-7(b6), let ring; G-7(b6), let ring
- Staff 7: Bbmaj9#11, let ring; A7b9, let ring; D-9, let ring; E7b9, let ring; A-11, let ring
- Staff 8: D-maj7, let ring; G-11, let ring; A7b13, let ring; D-11, let ring; Ab-7 G-7, let ring; D7/A, let ring

2

26 Bbmaj9#11 A7b19 D-11 E7b9

let ring -----| let ring -----|

30 A-9 D-maj7 G-11 A7/G

let ring -----| let ring -----| let ring -----|

34 D-11 Ab-7(b6) G-7/b6 Gbdim13 F6add11 E7b5#9 A7

let ring let ring -| let ring let ring -----|

38 D-11 E7#9 A-9 D-maj7

let ring -----| let ring -----| let ring

43 G-11 A-7b5 D-11 Ab-7 C-7 F7b9

let ring -----| let ring -----| let ring -----|

47 Bb9#11 A7b9b13 D-11 E7#9

let ring -----| let ring -----| let ring -----|

51 A-maj7 D-9 G-11

let ring -----| let ring -----|

54 A7b9 D-11 Ab-7 G-7 D/A

let ring -| let ring ---| let ring ---| let ring -|

57 Bb9#11 A7b9b13

let ring -----|

solo

Detailed description: This is a musical score for guitar, consisting of nine staves of music. Each staff begins with a measure number and a key signature of one flat (B-flat). Above the notes, various chords are indicated, such as Bbmaj9#11, A7b19, D-11, E7b9, A-9, D-maj7, G-11, A7/G, D-11, Ab-7(b6), G-7/b6, Gbdim13, F6add11, E7b5#9, A7, D-11, E7#9, A-9, D-maj7, G-11, A-7b5, D-11, Ab-7, C-7, F7b9, Bb9#11, A7b9b13, D-11, E7#9, A-maj7, D-9, G-11, A7b9, D-11, Ab-7, G-7, D/A, and Bb9#11, A7b9b13. Below the notes, 'let ring' instructions are placed with dashed lines and vertical bars to indicate where to sustain notes. Some measures contain triplets, marked with a '3'. A 'solo' box is present above the 51st measure. The music is written in a standard staff with a treble clef and a key signature of one flat.

60 E7#9 A-7/G A-9 D-maj7³
 let ring 3 let ring

65 D7/C A G-6/F D-11
 let ring let ring - |

69 C-7 Gb dim13 Fmaj7add11 A7b13
 let ring ----- | let ring ----- | let ring ----- | let ring ----- |

73 E7b9/G# A-9 D-maj7
 let ring let ring let ring - |

A 80 G-11 A7b13 D-11 Ab-(b6) G-7(b6) F6add11 Bbmaj9#11
 let ring ----- | let ring ----- | let ring ----- | let ring let ring let ring let ring

85 A7b9 D-11 E7b9³ A-9
 let ring ----- | let ring ----- | let ring ----- | let ring ----- |

89 D-maj7 G-11 A7b13 Bb⁶₉ Eb-11
 let ring ----- | let ring ----- | let ring ----- | let ring ----- |

94 D-11
 let ring ----- |

Darn That Dream

Kurt Rosenwinkel

$\text{♩} = 80$

Chord symbols: G_9^6 , $Bb-11$, $A-7$, $B7\#11$, $B7/D\#$, $E-7$, $D-9^6$, $C\#-7$, $F9\#11$, $D/F\#$, $F-9^6$, $B-7$, $Bb-7(b9)$, $A-7$, $C-7$, $C-maj7$, $C-6$, $B-7$, $E-7$, $Bb7\#11A-11$, $D7b9b13$, $B-7$, $Bb7$, $Ebmaj7$, $Ab7\#11$, G_9^6 , $Bb-11$, $Ebsus4$, $A-7$, $B7\#11$, $E-7$, $D-6$, $C\#-7$, $F7\#11$, $D/F\#$, $F-9^6$, $E7/G\#$, $E7\#9$, $A-7$, $C-7$, $C-9^6$, $B-7$, $B-7/F\#$, $Bb\dim7$, $A-11$, $D13b9$, $Gmaj7$, $F\#7b9$, $F-9$, $Bb13b9$, $Ebmaj7$, $Ebmaj9/G$, $F-7$, $Bb9$, $Ab13$, $Eb-9^6$, $G-9$, $F\#-9$, $F\#-7/C\#$, $F\#-7$, $F-7$, $Bb7$, $E9$, Eb , G/D , $C-11$, $Bb7$, $A-11/D$, $D-7$, $G-$, $A-11$, $A-11/D$, $A-11$, $A-9$, $Ab6$, $Bb9$, G/B , $Ebmaj7$

let ring -----+

let ring

2

29 G_9 $Bb-11$ $A-7$ $B7\#11$ $B7/D\#$ $E-11$ $D13$ $C\#-7$ $A-7b5/G$ $B-7$ $E(b5)$

let ring

33 $A-7$ $D-7/C$ $C-11/Bb$ G/B Fm/C $A-7$ $D13b9$ $Gmaj7$ $Bb13$ $A-11$ $D7$

let ring ---4 let ring

37 $Gmaj7$ $A-7$ $Gbmaj9/Bb$ $Gmaj9/B$ $Bb13$ $F-11$ $G-11$ C $B-7$ $A-7$ $B7\#9$ $B7b9$

39 Em $D7sus$ $C\#-11$ $C-6$ $B-7$ $B-maj7$ $Bb7\#11$ $E7$ $A-7$ $A-11/D$ $C-6$ $C-11/F$

42 $B-7$ $B7sus$ $Bb-7b5$ $A-11$ $A-7$ $G6$ $D7/F\#$ $B-7$ $C\#-7$ $A-$ $Dsus$

45 $Gmaj7$ $Bb-6$ $F-7$ $G-7$ $A-7$ C/E C/D $C-7$ $C7$ $Bsus4$

47 G/B $Gsus/D$ $F\#-7b5$ $G_9/F\#$ $C-6$ D/F $B-7$ $B-11$ $Bb7\#11$

49 $A-7$ $C-6$ $B-7/F\#$ $/F\#$ $E-6$ $D7$ $D7/F\#$ $E-9$ $A-7$ $Gmaj7$ G_9 $F-9$ $Bb9$

53 $C-9$ Bb/D $Ab-6/Cb$ $Bb7sus4$ $Amaj7$ Eb/G $F-7$ $F-11/Bb$ Eb Eb/G $Dmaj9/F\#$

56 **3**

Dbmaj9/F C- E-7 Bb13

57

Eb⁶9 F13b9/A C- /G Cm Csus G Ab G D-7 E9

59

G/B A9#11 Bb-7 /F Eb-11 C-/Eb Cmaj9 C+ Gmaj7/B B-7 Bb-7

61

A-7 Bb F/A Em/G D C#-6 B-7 E7b9 A-7 C-6

let ring ---|

65

B-7 Bb-7 /F Ebmaj7 Ab6 A9 A- Gmaj7

let ring -----| let ring

Body and Soul

Lage Lund

$\text{♩} = 76$

Chords and performance instructions for the first staff:

- Eb-11
- Bb7/D
- Eb-7/Db (let ring)
- Ab7b9\#9/C (let ring)

Chords and performance instructions for the second staff:

- Dbmaj7 (let ring)
- Db-maj7 (let ring)
- F-7b6 (let ring)

Chords and performance instructions for the third staff:

- D-7b6 (let ring)
- Eb-7(\#11) (let ring)
- C\#m/E (let ring)
- C- (let ring)
- C7sus (let ring)

Chords and performance instructions for the fourth staff:

- B7
- Bb-7
- A7\#11 (let ring)
- Ab7\#11 (let ring)

Chords and performance instructions for the fifth staff:

- Ab-11
- G6\#11
- Gb6
- F6

Chords and performance instructions for the sixth staff:

- Eb-9
- Bb7b9\#9 (let ring)
- Eb-9 (let ring)

Chords and performance instructions for the seventh staff:

- D7 (let ring)
- Dbmaj7 (let ring)

Chords and performance instructions for the eighth staff:

- Gb
- Fm
- F (let ring)

Chords and performance instructions for the ninth staff:

- E7
- Eb-7 (let ring)

2

30 C-11 A7#11

34 Ab7#11

37 D11 Dmaj7 E- F#-7

40 G- F#-7 B6 Em A(b6) D

44 Dmaj7b6 F6 F/A G7

47 E-7 Ebdim7 Am G D-7/F G6 B7/F#

52 Bb7/F

56

59 D-7 Dbsus4

63 G \flat 6

let ring -----| 3 3 let ring | let ring

67

let ring | 3 3 3 C

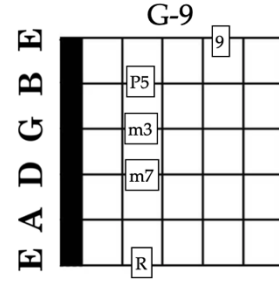
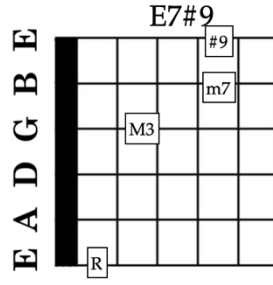
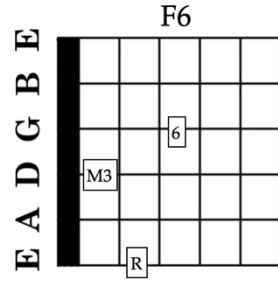
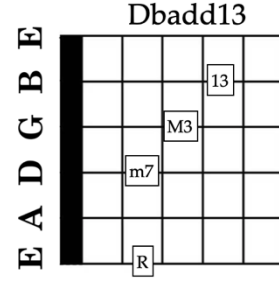
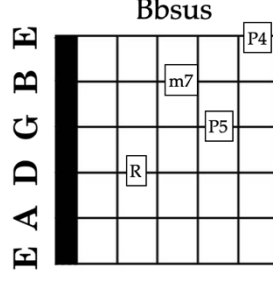
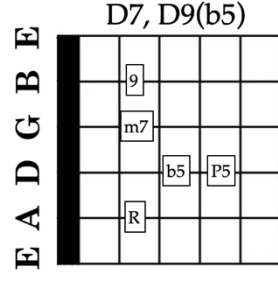
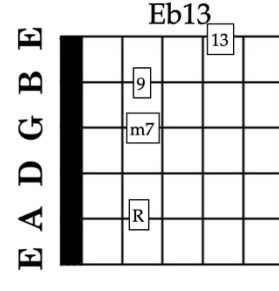
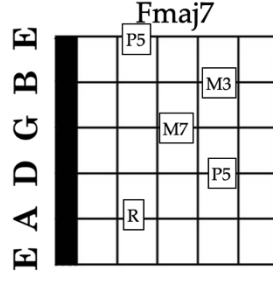
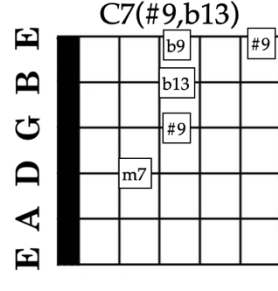
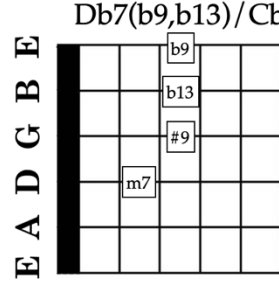
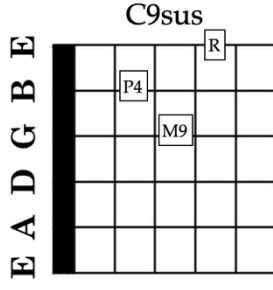
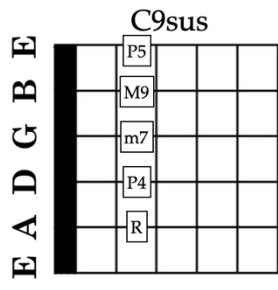
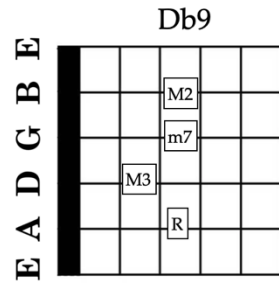
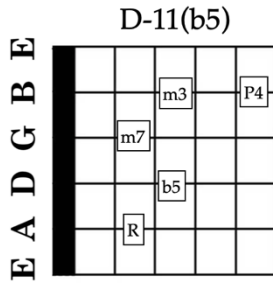
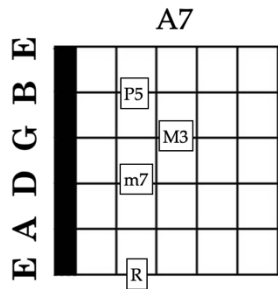
71 D \flat maj7

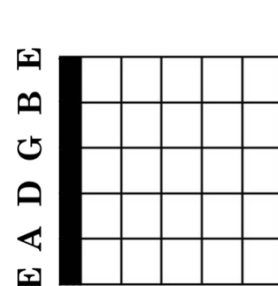
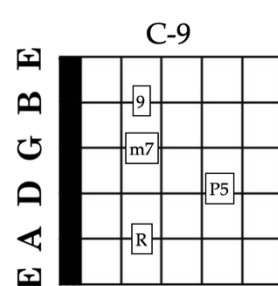
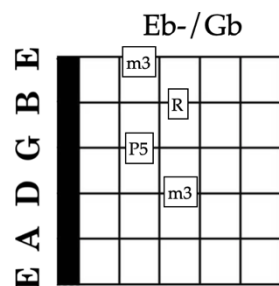
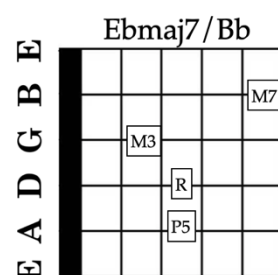
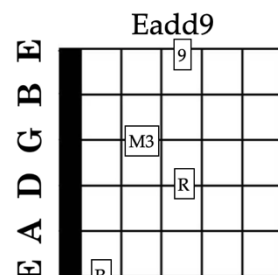
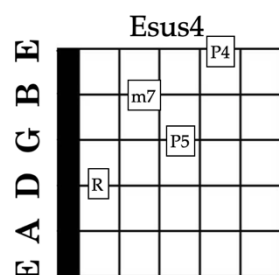
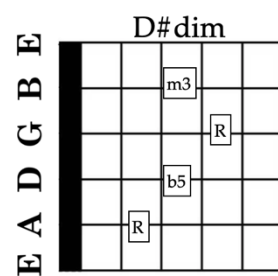
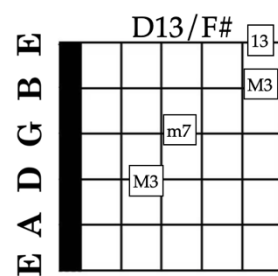
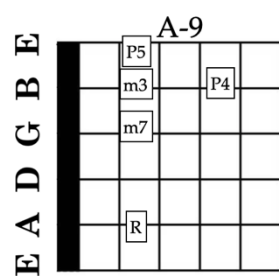
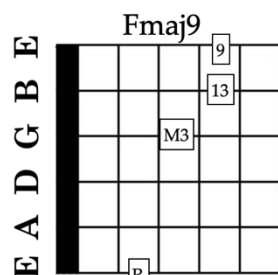
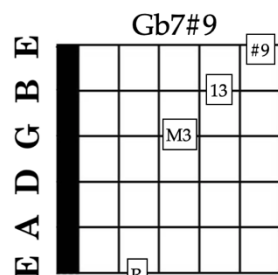
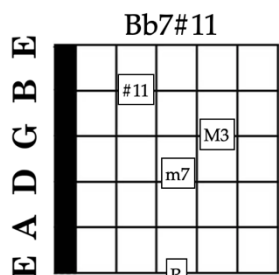
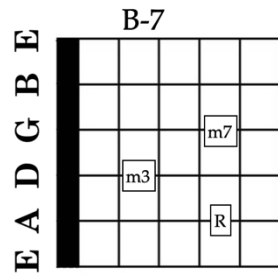
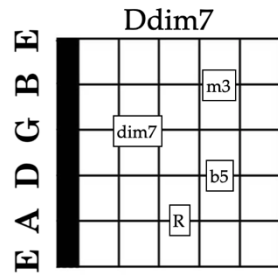
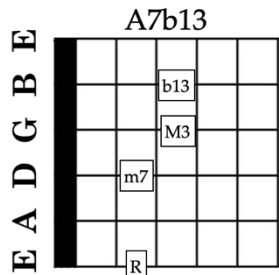
D \flat maj7

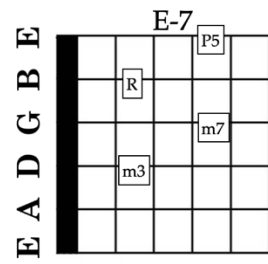
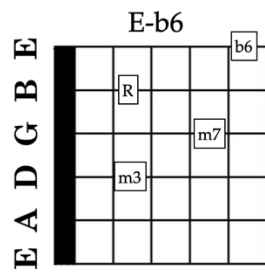
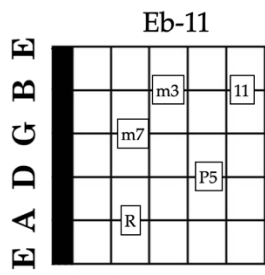
EK 3: AKOR POZİSYONLARI

JOE PASS - THE DAYS OF WINE AND ROSES

<p>C13</p>	<p>Db9(b13)</p>	<p>C13(b9)</p>
<p>Fmaj7</p>	<p>F/Eb</p>	<p>D7(b9,#9)</p>
<p>G-7</p>	<p>Bbmaj7</p>	<p>Eb/Bb</p>
<p>Ebsus4</p>	<p>Bb-6</p>	<p>Fmaj9</p>
<p>D-7</p>	<p>D7b9b13/F#</p>	<p>F#-11</p>







BUCKY PIZZARELLI - TANGERINE

<p>G</p>	<p>C7add13</p>	<p>Fmaj7</p>
<p>Bb7</p>	<p>A-7</p>	<p>G-6</p>
<p>C9</p>	<p>B6</p>	<p>Amaj7 / C#</p>
<p>Esus</p>	<p>G13</p>	<p>Fmaj7 / A (6)</p>
<p>C9</p>	<p>G-7</p>	<p>Bbmaj7</p>

C7b5/Gb

E A D G B E

Fmaj7

E A D G B E

E7/B

E A D G B E

G9/D

E A D G B E

Db sus

E A D G B E

Db7

E A D G B E

A/C#

E A D G B E

F#-7

E A D G B E

F#-9/A

E A D G B E

G-9/Bb

E A D G B E

Amaj7b5

E A D G B E

C13/Bb

E A D G B E

Bb13/D

E A D G B E

C-9/Bb

E A D G B E

G-9/F

E A D G B E

G-7/D

Fmaj9

A-7

F69/A

F#-11

B-11

A6,9/F#

C7sus4

C#7sus4

D-11

C/E

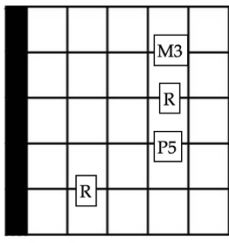
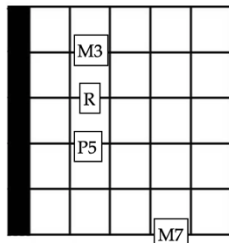
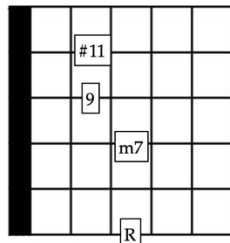
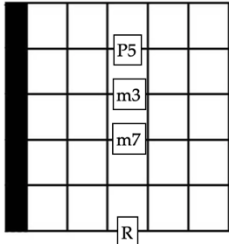
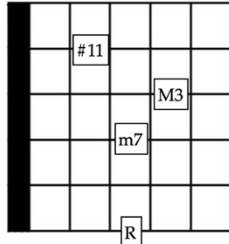
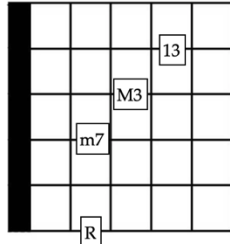
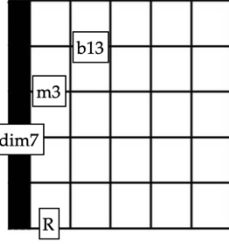
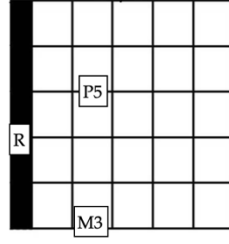
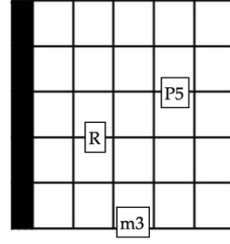
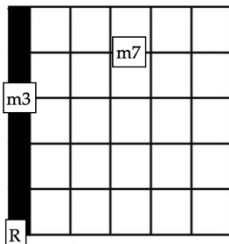
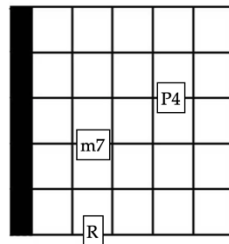
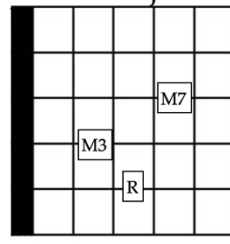
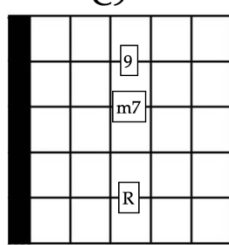
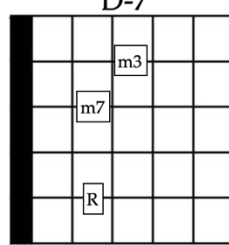
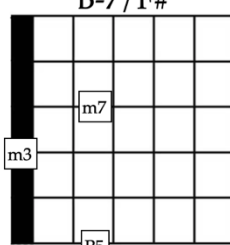
Fmaj9/C

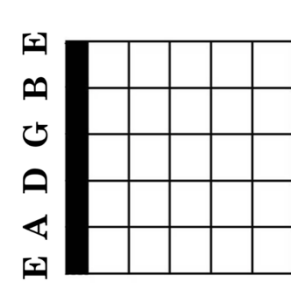
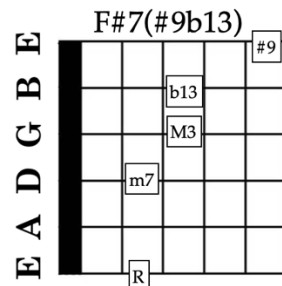
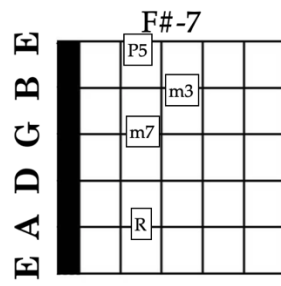
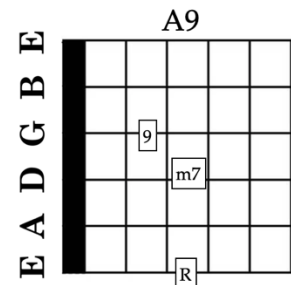
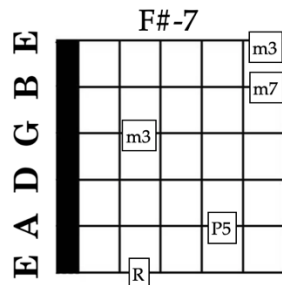
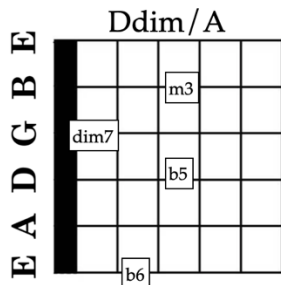
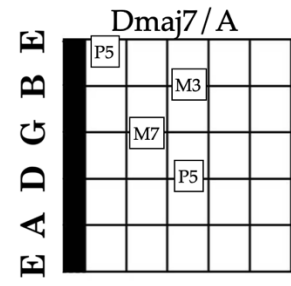
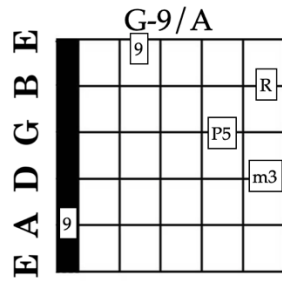
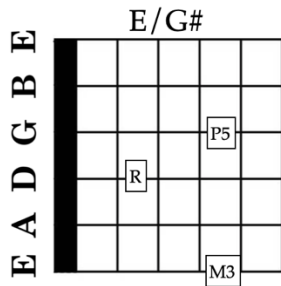
G-9

(Empty fretboard diagram)

(Empty fretboard diagram)

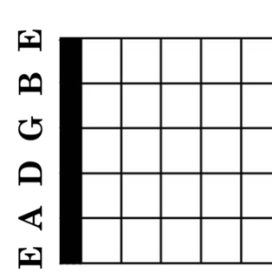
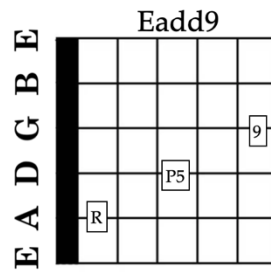
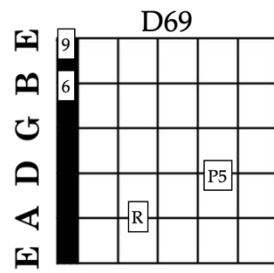
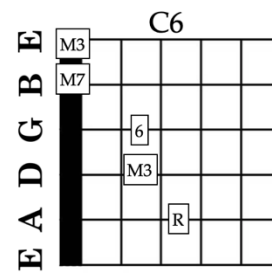
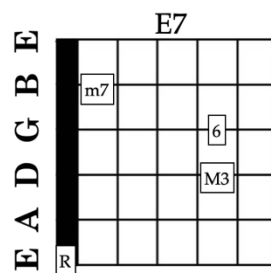
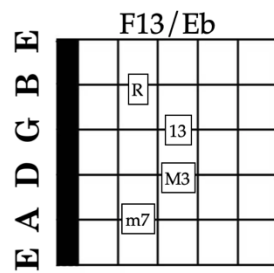
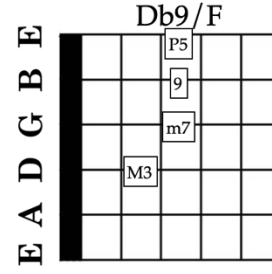
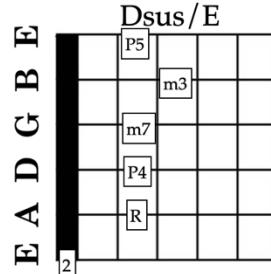
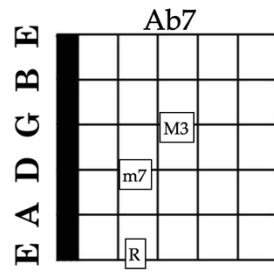
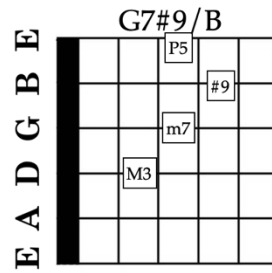
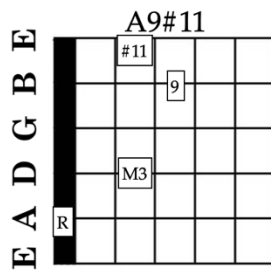
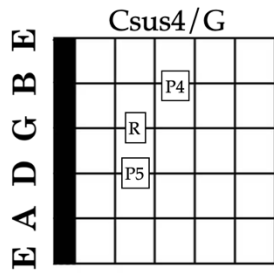
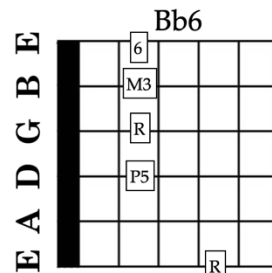
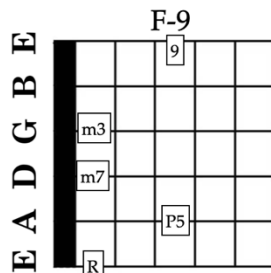
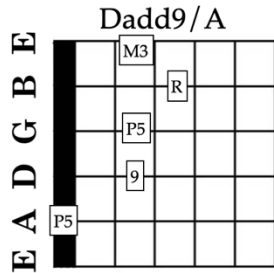
GEORGE VAN EPS - NICE WORK IF YOU CAN GET IT

<p>D</p> 	<p>D/C#</p> 	<p>C7#11</p> 
<p>B-7</p> 	<p>Bb7#11</p> 	<p>A13</p> 
<p>Fdim7</p> 	<p>D/F#</p> 	<p>Em/G</p> 
<p>Em</p> 	<p>A7sus4</p> 	<p>Ebmaj7</p> 
<p>C9</p> 	<p>D-7</p> 	<p>B-7/F#</p> 



JIM HALL - I SHOULD CARE

<p>A7(add11)</p>	<p>A6</p>	<p>G/A</p>
<p>Bb/A</p>	<p>Bb(b5)/A</p>	<p>Asus2</p>
<p>Asus2(b5)</p>	<p>G/A</p>	<p>C#7(#9)</p>
<p>F#7(b9b13)</p>	<p>B-7(b6)</p>	<p>C#-9</p>
<p>D69</p>	<p>D9#11</p>	<p>A7b9</p>



BILL FRISELL - THE DAYS OF WINE AND ROSES

<p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p>	<p>C</p>	<p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p>	<p>C6#9/E</p>	<p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p>	<p>Fmaj7</p>
<p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p>	<p>Eb7</p>	<p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p>	<p>D7b9</p>	<p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p>	<p>G-9</p>
<p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p>	<p>Bb-7</p>	<p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p>	<p>D-11</p>	<p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p>	<p>E-7</p>
<p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p>	<p>A7</p>	<p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p>	<p>G-7</p>	<p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p>	<p>C7b9</p>
<p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p>	<p>D7#9</p>	<p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p>	<p>D7b9b13</p>	<p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p>	<p>D7b9/A</p>

G-11

E7b9

Eb/Bb

G-9

G13/F

D9

G-11/F

C7add13/Bb

D7#9/F#

G-9/F

C7b9/Db

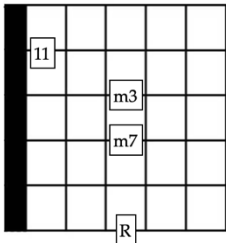
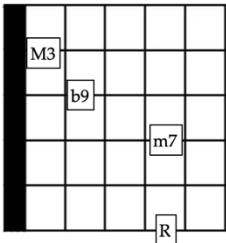
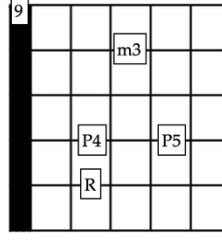
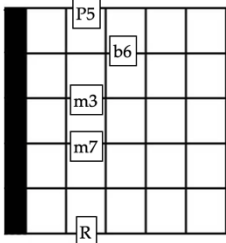
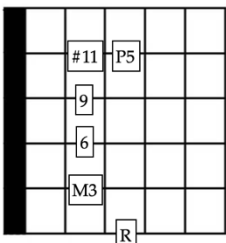
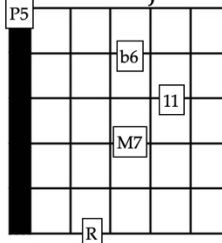
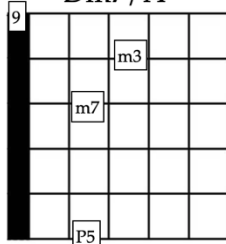
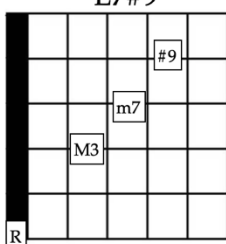
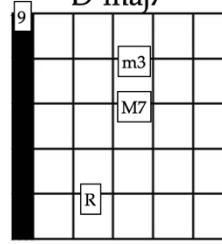
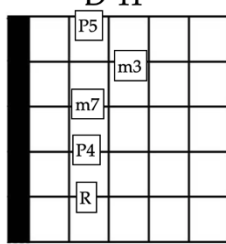
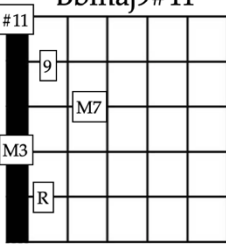
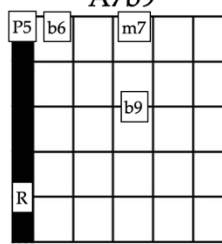
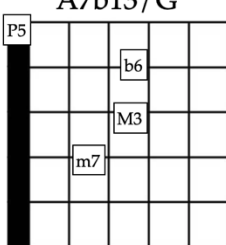
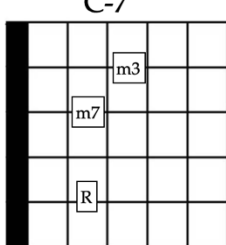
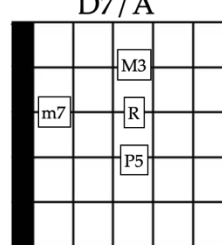
G-11

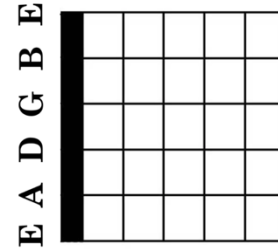
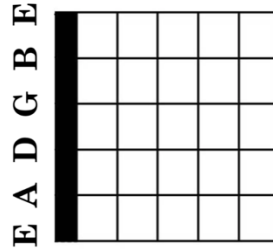
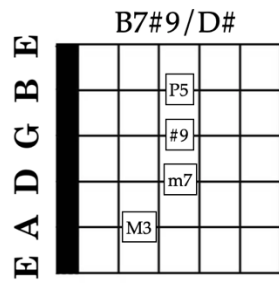
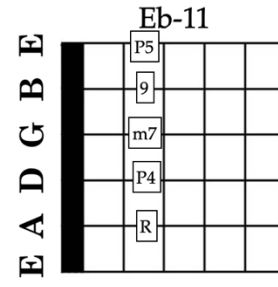
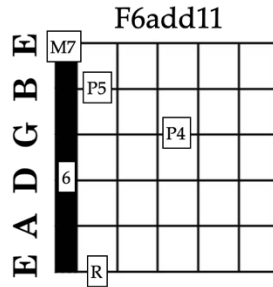
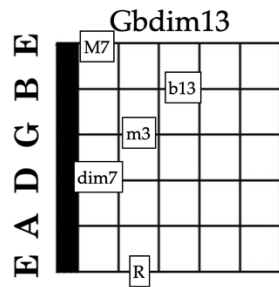
E A D G B E

E A D G B E

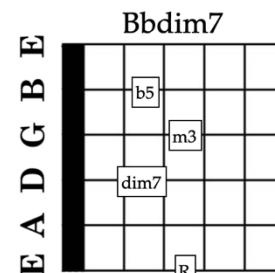
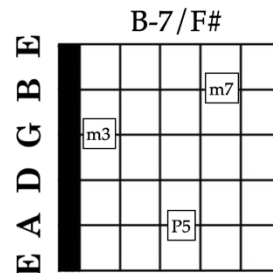
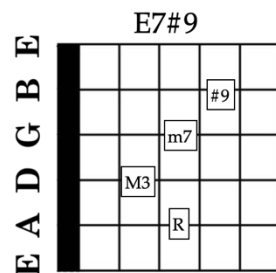
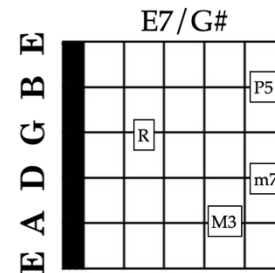
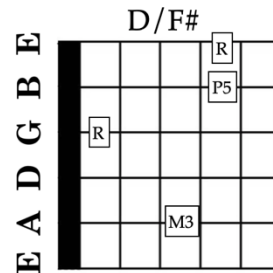
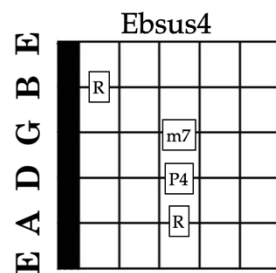
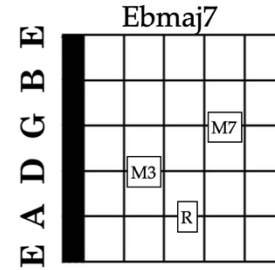
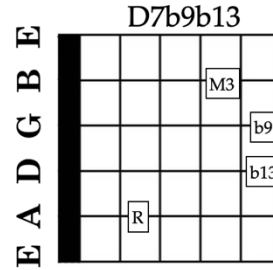
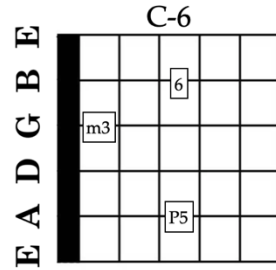
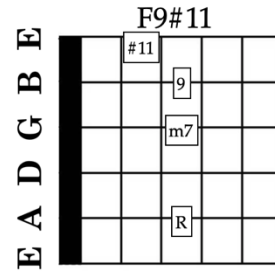
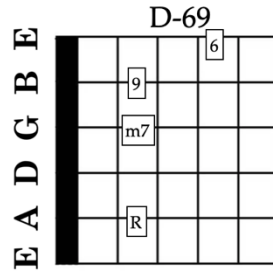
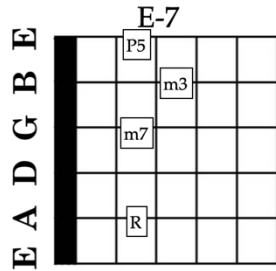
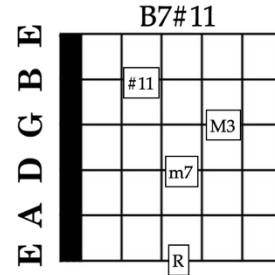
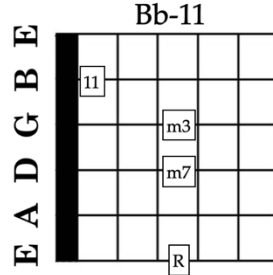
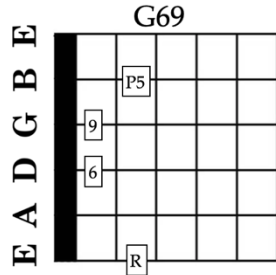
E A D G B E

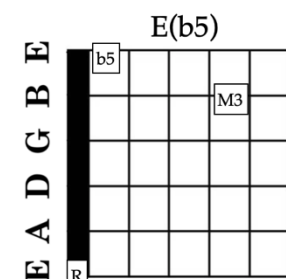
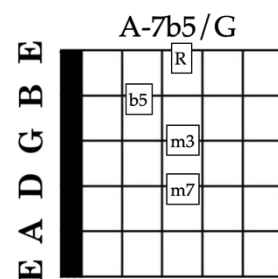
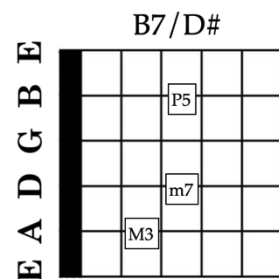
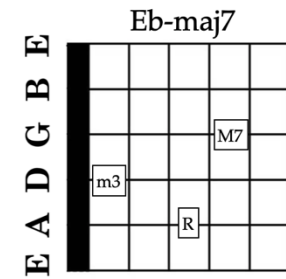
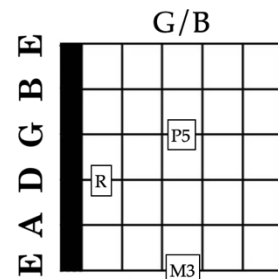
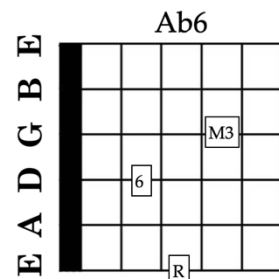
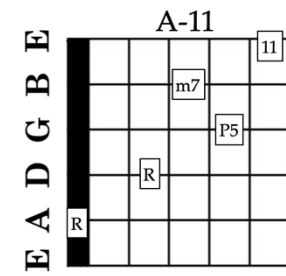
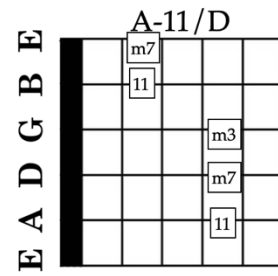
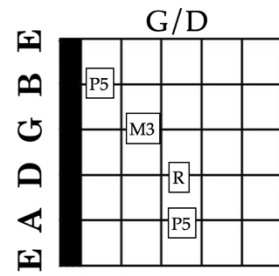
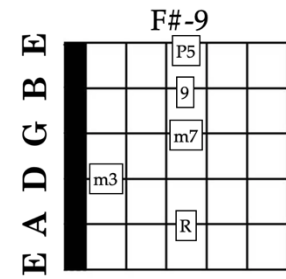
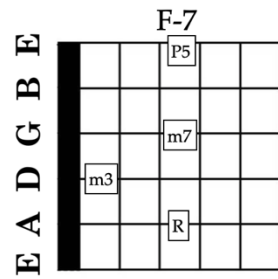
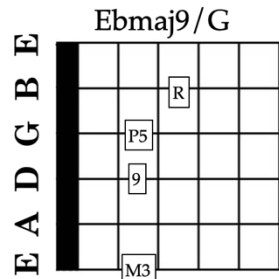
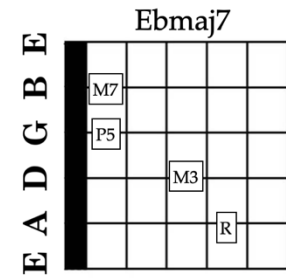
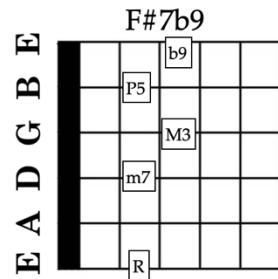
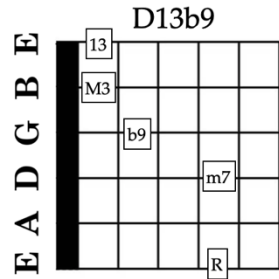
RALPH TOWNER - BLUE IN GREEN

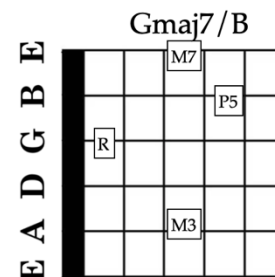
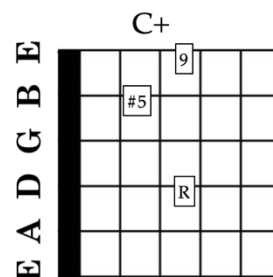
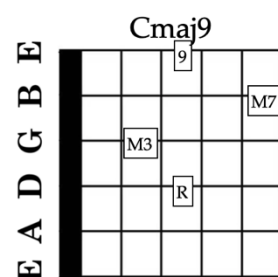
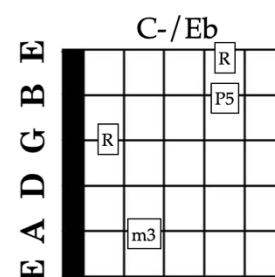
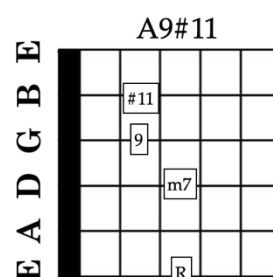
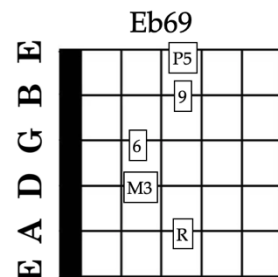
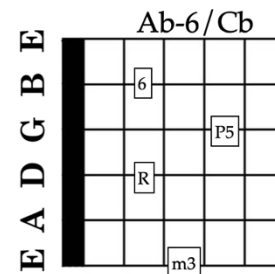
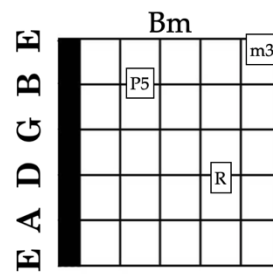
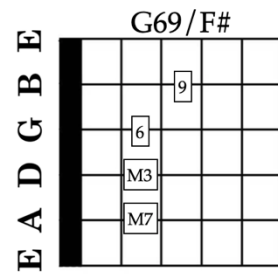
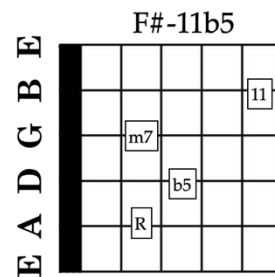
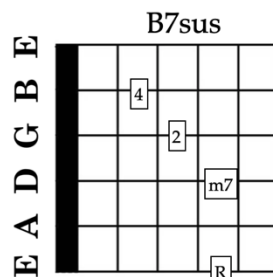
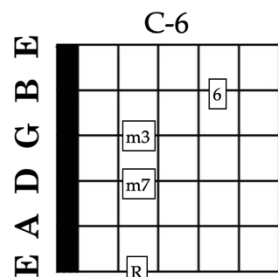
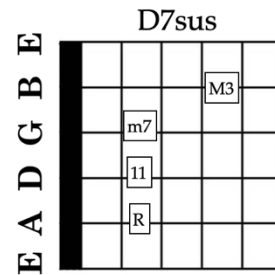
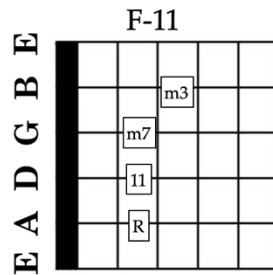
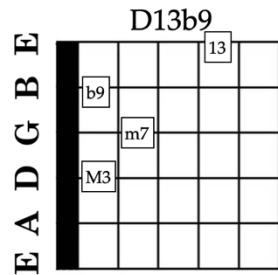
<p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p>	<p>G-11</p> 	<p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p>	<p>A7b9</p> 	<p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p>	<p>D-11</p> 
<p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p>	<p>Ab-7b6</p> 	<p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p>	<p>Bb69(#11)</p> 	<p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p>	<p>A-maj7</p> 
<p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p>	<p>Dm7/A</p> 	<p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p>	<p>E7#9</p> 	<p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p>	<p>D-maj7</p> 
<p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p>	<p>D-11</p> 	<p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p>	<p>Bbmaj9#11</p> 	<p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p>	<p>A7b9</p> 
<p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p>	<p>A7b13/G</p> 	<p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p>	<p>C-7</p> 	<p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p> <p>E A D G B E</p>	<p>D7/A</p> 



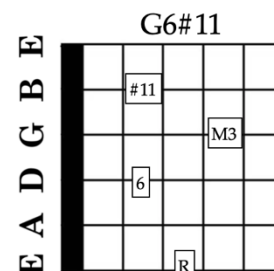
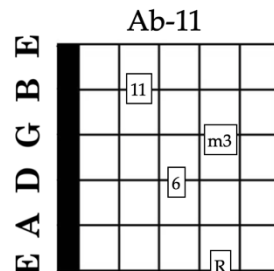
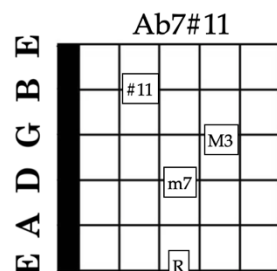
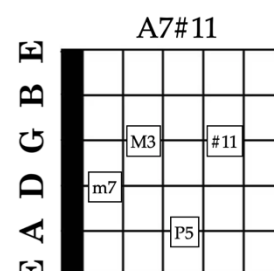
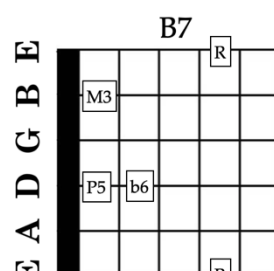
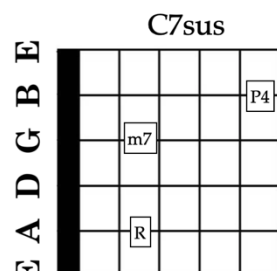
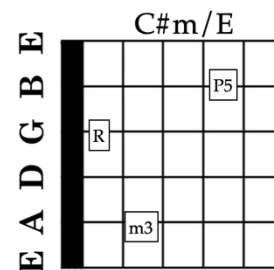
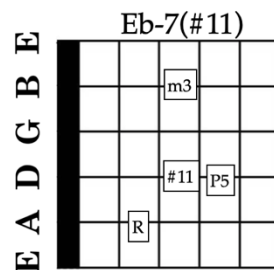
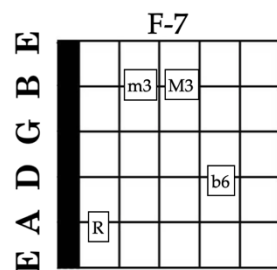
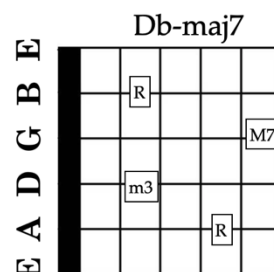
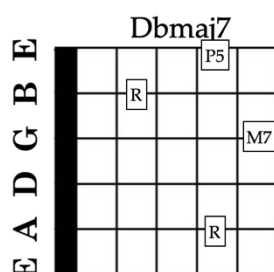
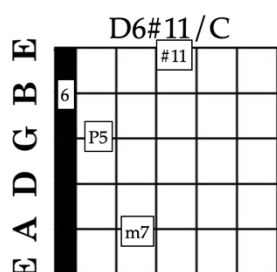
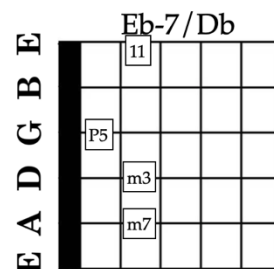
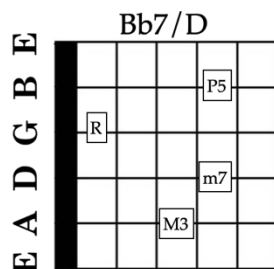
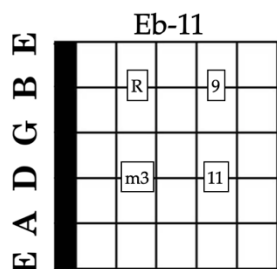
KURT ROSENWINKEL - DARN THAT DREAM

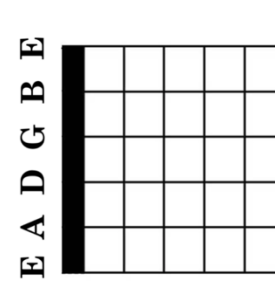
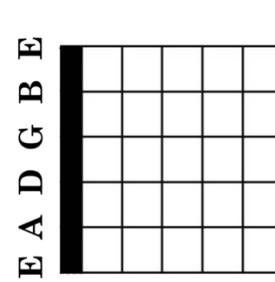
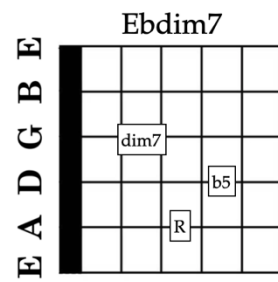
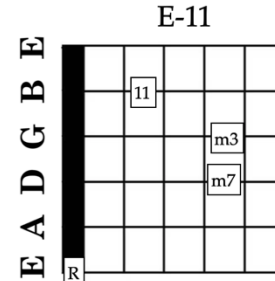
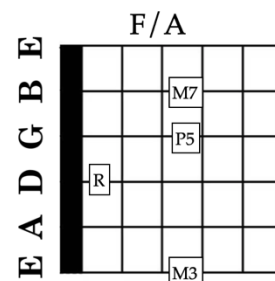
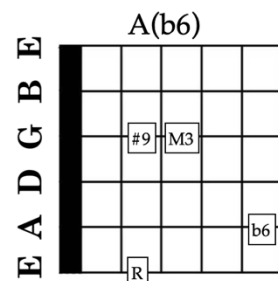
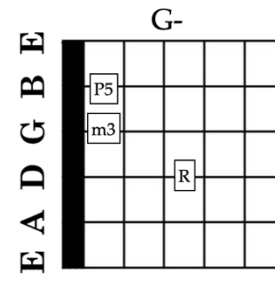
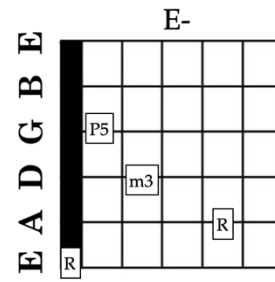
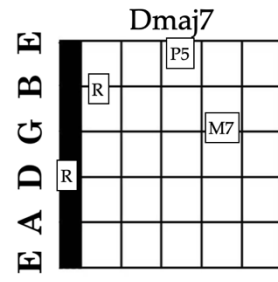
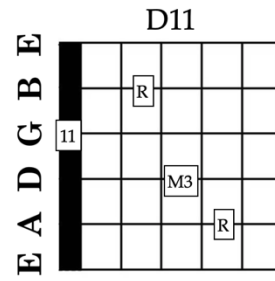
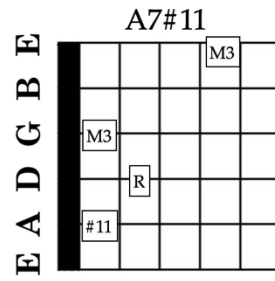
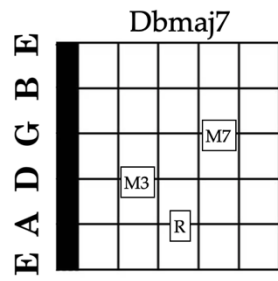
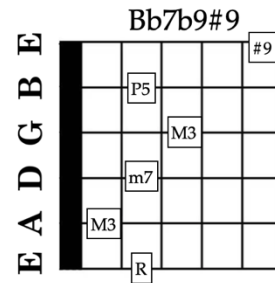
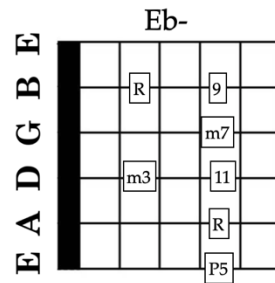
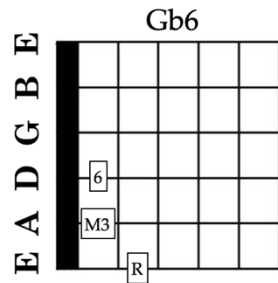






LAGE LUND - BODY AND SOUL





ÖZGEÇMİŞ

Kabataş Erkek Lisesi yıllarında müziğe başladı. Yıldız Teknik Üniversitesi Müzik Toplulukları Lisans Programı'ndan mezun olmasının ardından Bahçeşehir Üniversitesi Ses Teknolojileri Anabilim Dalı Caz Yüksek Lisans programını “Çalgı Grupları Arasında Projeksiyon” başlıklı teziyle tamamladı.

Okul yıllarında ve özel olarak Mümtaz Solmaz, Şevket Akıncı, Önder Focan, Kalle Kalima ve Dave Allen gibi gitaristlerle çalışma fırsatı buldu. Kendi kurduğu ve dahil olduğu gruplarla İstanbul Caz Festivali, İstanbul Müzik Festivali, Akbank Caz Festivali, EUROPAFEST Bükreş, Berlin Fusion Festivali, Berlin MyFest, Juu Jaab Estonia gibi bir çok festivalde defalarca yer aldı. Türkiye’de yer aldığı konserler haricinde Almanya, İsveç, İspanya, Bulgaristan, Romanya, Polonya, Avusturya, Estonya, Lübnan gibi ülkelerde de performanslarına devam etmektedir.

Gitarist olarak Tamer Temel, Timuçin Esen, Çağıl Kaya, Volkan Topakoğlu, Jehan Barbur gibi isimlerin albümlerinde yer aldı. Bunlar haricinde Ülkü Aybala Sunat’ın “Artiz Kahvesi” albümünde prodüktörlük ve aranjörlük görevlerini de üstlendi, aynı albümde besteleri de yer aldı. Jehan Barbur, Ezgi Aktan, Selin Sümbültepe gibi isimlerin albümlerine yaptığı aranjmanlarla katkıda bulundu.

Biçer ilk solo albümü “Byblos”u 2020 yılında SiMU Records etiketiyle çıkarttı. 2017 yılında itibaren İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Caz Anasanat Dalı’nda görev yapmaktadır.

Katkıda bulunulan albümler:

- Timuçin Esen, “Mayhoş”, Babajim Records, 2011
- Mutant, “Blues in Z”, AK Müzik, 2011
- Tamer Temel Quintet, “Bir Kedi Kara”, AK Müzik, 2013
- Volkan Topakoğlu, “Birdenbire”, Kalan Müzik, 2015
- Ülkü Aybala Sunat, “Artiz Kahvesi”, Kabak&Lin Records, 2016
- Esra Kayıkçı, “Bozgun Hatıra”, Kabak&Lin Records, 2016
- Tamer Temel Quintet, “Serbest Düşüş”, AK Müzik, 2016
- Ezgi Aktan, “Gece”, Ada Müzik, 2017
- Çağıl Kaya, “Şimdilik Her Şey Yolunda”, AK Müzik, 2017
- Jehan Barbur, “Evim Neresi”, Ada Müzik, 2017
- Selin Sümbültepe, “Cızgan”, Kabak&Lin Records, 2017
- Jehan Barbur, “Kuzgun’u Uçmak”, Ada Müzik, 2018
- Jehan Barbur, “Ürkerek Söylerim”, Ada Müzik, 2019
- Eylül Biçer, “Byblos”, SiMU Records, 2020