

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
CAZ SANAT DALI
SANATTA YETERLİK PROGRAMI**

SANATTA YETERLİK TEZİ

**PİYANİST OLAN CAZ VOKALİSTLERİ:
CAZ VOKAL İCRASINDA KENDİNE EŞLİK
EDEBİLME OLGUSUNUN MÜZİKAL YAPI VE
YORUM ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ**

**ECE GÖKSU
2502180245**

**TEZ DANIŞMANI
PROF. EVRİM DEMİREL**

İSTANBUL- 2023

ÖZ

PİYANİST OLAN CAZ VOKALİSTLERİ: CAZ VOKAL İCRASINDA KENDİNE EŞLİK EDEBİLME OLGUSUNUN MÜZİKAL YAPI VE YORUM ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

ECE GÖKSU

Bu tezin amacı, caz vokal icrasında kendine piyano ile eşlik edebilme olgusunun, icradaki müzikal unsurlar üzerindeki etkilerini belirlemek ve edinilen bulgular ışığında caz vokal eğitime katkıda bulunabilecek egzersizler ortaya koymaktır. Çalışma kapsamında ilk olarak vokalin caz tarihindeki yerinden kısaca söz edilmiş, caz tarihi boyunca dönemseller olarak önemli caz şarkıcılarının bilgilerine yer verilmiştir. Aynı zamanda piyanist de olan üç büyük caz şarkıcısı Shirley Horn, Sarah Vaughan ve Carmen McRae'nin biyografileri ve müzikal kimlikleri sunulmuştur. Bu vokalistlerin kendilerine eşlik ettikleri ikişer ve başka piyanistler eşliğindeki icralarından ikişer tanesinin transkripsiyonu yapılmış ve analiz edilmiştir. Elde edilen bulgular sonucunda kendine piyano ile eşlik etme olgusunun bir caz şarkıcısına kattıkları ve bu olgunun icradaki önemi belirlenmiştir. Bu unsurlar, “doğaçlama”, “entonasyon”, “soru-cevap”, “tempo **rubato** ve farklı tempolara adaptasyon” başlıkları altında ele alınmış ve seçilen farklı bir caz standardı üzerinden caz vokal öğrencileri için yararlı olacağı düşünülen çalışmalar oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Caz Müziği, Caz Vokal, Caz Vokal Eğitimi, Piyano Eşliği

ABSTRACT

JAZZ VOCALISTS WHO ARE ALSO PIANISTS: THE EFFECTS OF THE PHENOMENON OF SELF- ACCOMPANIMENT IN JAZZ VOCAL PERFORMANCE ON MUSICAL STRUCTURE AND INTERPRETATION

ECE GÖKSU

The purpose of this study is to determine the effects of self-accompaniment with the piano on the musical elements in jazz vocal performance and to present exercises that can contribute to jazz vocal education based on the obtained findings. Within the scope of this study, first of all, a brief overview of the place of vocals in jazz history is presented, and information about significant jazz singers in different periods of jazz history is provided. Additionally, biographies and musical identities of three great jazz singers who are also pianists, Shirley Horn, Sarah Vaughan and Carmen McRae are presented. Transcriptions of two performances in which each of these vocalists accompanied themselves, as well as two performances by other pianists were transcribed and analyzed. The findings determined the significance of self-accompaniment with the piano for a jazz vocalist and the contributions it brings to their performances. These elements were discussed under the headings of “improvisation”, “intonation”, “call and response”, “tempo rubato and adaptation to different tempos” and exercises were created for jazz vocal students based on a selected jazz standard.

Keywords: Jazz Music, Jazz Vocal, Jazz Vocal Education, Piano Accompaniment

ÖNSÖZ

Uzun zamandır, çalıştığım şarkıcıların çok iyi kaliteleri olmalarına rağmen caz müziği ve caz şarkıcılığı ile ilgili temel bilgilerinin noksan olmasından kaynaklanan bariyerler olduğunu gözlemledim. Bu bariyerler arasında en majör konulardan bazılarının; İngilizce dili yetersizliği, şarkıcılık eğitiminin yeterince somut bir anlatıyla biçimlendirilemiyor olması ve öğrencilerin herhangi bir şarkıyı öğrenirken ki yaklaşımlarının bir enstrümancı kadar net olmaması olduğunu gördüm. Caz vokal öğrencilerinin bir caz şarkısına melodik, armonik, ya da ritmik olarak yaklaşımlarının, doğaçlama üzerine düşüncelerinin çok soyut kaldığını gözlemledim. Bunun sebebinin, birçoğunun çok sesli bir enstrüman çalmayı bilmemesi ve dolayısıyla kendilerine eşlik edememeleri olduğunu fark ettim. Şarkıcıların bir enstrümancının enstrümanı ile geçirdiği zaman, disiplin ve o çalgı ile kurmaya çalıştığı bağ için verdiği emeği, kendi seslerine vermediklerini gördüm. Oysa ki şarkıcı için bir enstrüman çalıyor olmak ve kendine eşlik edebilmek doğal olarak caz müziğinin temel gerekliliklerini ona getirmektedir. Bu disiplini şarkıcıya taşıyabilmek ve şarkıcının temel ihtiyaçlarını en basit şekilde karşılayabilmek amaçlı, caz tarihinde önemli yeri olan üç caz piyanist/şarkıcısının müziklerini inceledim ve öğrencilerin repertuarlarında kendilerine piyano ile eşlik edebilecekleri bir çalışma modeli hazırladım.

Amacım, yaptığım analizler sonucunda ortaya çıkan bulgular doğrultusunda belirlediğim konular üzerinden (doğaçlama, entonasyon, soru-cevap, tempo **rubato** ve farklı tempolara adaptasyon) bir caz standardına çalışırken kendine eşlik etme olgusunun şarkıcının müzisyenliğini ne kadar üst seviyelere taşıyabileceğini anlatabilmek ve bunu somut bir şekilde sunabilmek oldu.

Bu tez çalışması süresince ilk olarak bugüne kadar beraber çalıştığım tüm öğrencilerime benim caz şarkıcılığımı daha iyi ifade edebilmeme sebep oldukları ve beni farkında olmadan piyanoya yakınlaştırdıkları için; sanatta yeterlik programına girdiğim ilk günden itibaren danışmanım olan Prof. Dr. Hatice Gülden Teztel'e tüm çabaları ve yardımları için ve Gülden Hocamın emekliliği dolayısıyla ikinci

danışmanım olan Prof. Evrim Demirel'e çok teşekkür ederim. Tez sürecinde yardım ve desteğini esirgemeyen ve tüm sorularımı samimiyetle cevaplayan Eylül Biçer'e; caz müziğine hayran olmamı sağlayan, sanata, felsefeye, bilime karşı farkındalık kazandıran değerli hocam, besteci Prof. İlhan Baran başta olmak üzere benimle bildiklerini paylaşan tüm hocalarıma, bu süreçte ve hayatım boyunca gösterdikleri tüm sevgi, ilgi ve anlayış için annem Bahar Göksu ve bana şarkı söylemeyi öğreten ve her gün daha çok sevmemi sağlayan babam Murat Göksu'ya içten teşekkürlerimi sunarım.

Ece Göksu
İstanbul, 2023



İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ	iv
RESİMLER LİSTESİ	ix
ÖRNEKLER LİSTESİ	x
KISALTMALAR LİSTESİ	xvi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

CAZ TARİHİNDE VOKALİN GELİŞİMİ

1.1 BLUES'UN KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ.....	5
1.1.2. Önemli Blues Şarkıcıları.....	7
1.2 SCAT ŞARKICILIĞI	9
1.3 CAZ TARİHİNDE ÖNEMLİ CAZ ŞARKICILARI	12
1.3.1. Swing (Big Band) Dönemi Şarkıcıları.....	12
1.3.2. Bebop (Bop) Dönemi Şarkıcıları.....	14
1.3.3. Bossa Nova Şarkıcıları.....	15
1.3.4. 1970-1990 Yılları Arası Önemli Caz Şarkıcıları.....	17
1.3.5. 1990'lardan Günümüze Önemli Caz Şarkıcıları.....	18
1.3.6. Türkiye'de Önemli Caz Şarkıcıları.....	19

İKİNCİ BÖLÜM

SHIRLEY VALERIE HORN

2.1. SHIRLEY HORN'UN BİYOGRAFİSİ	22
2.2. I THOUGHT ABOUT YOU	26
2.2.1. "I Thought About You" İcrası Analizi: Shirley Horn (Piyano ve Vokal)	27

2.2.2. “I Thought About You” İcrası Analizi: Shirley Horn (Vokal), Marian McPartland (Piyano)	33
2.2.3 “I Thought About You” İcralarından Edinilen Bulguların Değerlendirilmesi	37
2.3. A TIME FOR LOVE.....	41
2.3.1. “A Time For Love” İcrasının Analizi: Shirley Horn (Piyano ve Vokal)	43
2.3.2. “A Time For Love” İcrasının Analizi: Shirley Horn (Vokal), George Mesterhazy (Piyano)	51
2.3.3. “A Time For Love” İcralarından Edinilen Bulguların Değerlendirilmesi	57

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SARAH LOIS VAUGHAN

3.1. SARAH VAUGHAN’IN BİYOGRAFİSİ	60
3.2. ONCE IN A WHILE	63
3.2.1. “Once In A While” İcrası Analizi: Sarah Vaughan (Piyano ve Vokal)	64
3.2.2. “Once In A While” İcrası Analizi: Sarah Vaughan (Vokal), Jimmy Jones (Piyano)	74
3.2.3. “Once In A While” İcralarından Edinilen Bulguların Değerlendirilmesi	79
3.3. BODY AND SOUL	81
3.3.1. “Body And Soul” İcrası Analizi: Sarah Vaughan (Piyano ve Vokal)	83
3.3.2. “Body And Soul” İcrası Analizi: Sarah Vaughan (Vokal), John Veith (Piyano)	89
3.3.3. “Body and Soul” İcralarından Edinilen Bulguların Değerlendirilmesi	96

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

CARMEN MERCEDES MCRAE

4.1. CARMEN MCRAE’NİN BİYORGRAFİSİ	101
4.2. MORE THAN YOU KNOW	104
4.2.1. “More Than You Know” İcrası Analizi: Carmen McRae (Piyano ve Vokal)	106
4.2.2. “More Than You Know” İcrası Analizi: Carmen McRae (Vokal), George Shearing (Piyano)	111
4.2.3. “More Than You Know” İcralarından Edinilen Bulguların Değerlendirilmesi	114
4.3. “I HADN’T ANYONE TILL YOU” VE “SWEET LORRAINE”	117
4.3.1. “I Hadn’t Anyone Till You” İcrası Analizi: Carmen McRae (Piyano ve Vokal)	118
4.3.2. “Sweet Lorraine” İcrası Analizi: Carmen McRae (Vokal), George Shearing (Piyano)	124
4.3.3. “I Hadn’t Anyone Till You” Ve “Sweet Lorraine” İcralarından Edinilen Bulguların Değerlendirilmesi	131

BEŞİNCİ BÖLÜM

CAZ VOKAL ÇALIŞMALARI

5.1. VOKAL DOĞAÇLAMASI	134
5.2. ENTONASYON	142
5.3. SORU-CEVAP ÇALIŞMALARI	144
5.4. TEMPO RUBATO VE FARKLI TEMPOLARA ADAPTASYON	149
SONUÇ	153
KAYNAKÇA	157
EKLER	161
ÖZGEÇMİŞ	222

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Shirley Horn.....	24
Resim 2: Sarah Vaughan.....	62
Resim 3: Carmen McRae.....	102



ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 1: 12 ölçü blues akor yapısı	7
Örnek 2: Blues dizisi.....	7
Örnek 3: Bossa nova ritmi kalıbı.....	16
Örnek 4: I Thought About You: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 1-3)	28
Örnek 5: The New Real Book 1’de melodinin orijinal yazılımı (Ölçü: 5-8).....	28
Örnek 6: I Thought About You: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 5-8).....	29
Örnek 7: I Thought About You: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 9-12).....	29
Örnek 8: I Thought About You: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 13-16).....	30
Örnek 9: I Thought About You: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 17-20).....	31
Örnek 10: I Thought About You: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 21-24).....	32
Örnek 11: I Thought About You: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 25-32).....	33
Örnek 12: I Thought About you: Piyano Marian McPartland, vokal Shirley Horn (Ölçü: 1-8).....	34
Örnek 13: I Thought About You: Piyano Marian McPartland, vokal Shirley Horn (Ölçü: 9-16).....	35
Örnek 14: Shirley Horn ses aralığı.....	36
Örnek 15: I Thought About You: Piyano Marian McPartland, vokal Shirley Horn (Ölçü: 17-24).....	36
Örnek 16: I Thought About You: Piyano Marian McPartland, vokal Shirley Horn (Ölçü: 25-32).....	37
Örnek 17: I Thought About You: Piyano Marian McPartland, vokal Shirley Horn (Ölçü: 17-19).....	38
Örnek 18: I Thought About You: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 17-18).....	38
Örnek 19: I Thought About You: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 15-16).....	40
Örnek 20: I Thought About You: Piyano Marian McPartland, vokal Shirley Horn (Ölçü: 15-16).....	40
Örnek 21: A Time For Love: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 1-8).....	44
Örnek 22: A Time For Love: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 4).....	45
Örnek 23: A Time For Love: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 31-32).	45

Örnek 24: A Time For Love: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 9-10).....	46
Örnek 25: A Time For Love: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 9-14).....	46
Örnek 26: A Time For Love: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 15-16).	47
Örnek 27: A Time For Love: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 17-24).	48
Örnek 28: A Time For Love, piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 25-30).	49
Örnek 29: A Time For Love: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 31-32).....	49
Örnek 30: A Time For Love: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 34-38).	50
Örnek 31: A Time For Love: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 44-51).	51
Örnek 32: A Time For Love: Piyano George Mesterhazy, vokal Shirley Horn (Ölçü: 1-2).....	52
Örnek 33: A Time For Love: Piyano George Mesterhazy, vokal Shirley Horn (Ölçü: 3-8).....	53
Örnek 34: A Time For Love: Piyano George Mesterhazy, vokal Shirley Horn (Ölçü: 9-16).....	54
Örnek 35: A Time For Love: Piyano George Mesterhazy, vokal Shirley Horn (Ölçü: 17-22).....	55
Örnek 36: A Time For Love: Piyano George Mesterhazy, vokal Shirley Horn (Ölçü: 23-24).....	55
Örnek 37: A Time For Love: Piyano George Mesterhazy, vokal Shirley Horn (Ölçü: 31-33).....	56
Örnek 38: A Time For Love: Piyano George Mesterhazy, vokal Shirley Horn (Ölçü: 34-38).....	56
Örnek 39: A Time For Love: Piyano George Mesterhazy, vokal Shirley Horn (Ölçü: 3-4).....	58
Örnek 40: A Time For Love: Piyano George Mesterhazy, vokal Shirley Horn (Ölçü: 14-16).....	58
Örnek 41: A Time For Love: Piyano George Mesterhazy, vokal Shirley Horn (Ölçü: 31-33).....	59
Örnek 42: Once In A While: Piyano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 1-8).....	65
Örnek 43: Once In A While: Piyano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 1-8).....	66
Örnek 44: Once In A While: Piyano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 9-16).....	66
Örnek 45: Once In A While: Piyano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 9-16).....	67

Örnek 46: Once In A While: Piyano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 17-20).....	68
Örnek 47: Once In A While: Piyano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 23-24).....	69
Örnek 48: Once In A While: Piyano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 26-30).....	70
Örnek 49: Once In A While: Piyano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 31-32).....	70
Örnek 50: Once In A While: Piyano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 33-34).....	71
Örnek 51: Once In A While: Piyano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 35-38).....	72
Örnek 52: Once In A While: Piyano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 38-45).....	73
Örnek 53: Once In A While: Piyano Jimmy Jones, vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 1-8).....	75
Örnek 54: Once In A While: Piyano Jimmy Jones, vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 9-16).....	76
Örnek 55: Once In A While: Piyano Jimmy Jones, vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 17-24).....	77
Örnek 56: Once In A While, piyano Jimmy Jones, vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 25-32).....	79
Örnek 57: Once In A While: Vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 4-6).....	80
Örnek 58: Once In A While: Piyano Jimmy Jones, vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 4-5).....	80
Örnek 59: Once In A While: Vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 9-11).....	81
Örnek 60: Once In A While: Piyano Jimmy Jones, vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 9-16).....	81
Örnek 61: Body and Soul: Piyano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 1-3)	84
Örnek 62: Body and Soul: Piyano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 4).....	84
Örnek 63: Body and Soul: Piyano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 7-8)	85
Örnek 64: Body and Soul: Piyano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 9).....	85
Örnek 65: Body and Soul: Piyano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 11)	86
Örnek 66: Body and Soul: Piyano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 12-16).	86
Örnek 67: Body and Soul: Piyano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 19-20).	87
Örnek 68: Body and Soul: Piyano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 19-20)	88
Örnek 69: Body and Soul: Piyano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 30-35)	89
Örnek 70: Body and Soul: Piyano John Veith, vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 1-4)	90

Örnek 71: Body and Soul: Real Vocal Book orijinal melodi (Ölçü: 1-8)	90
Örnek 72: Body and Soul: Piyano John Veith, vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 1-8)	91
Örnek 73: Body and Soul: Piyano John Veith, vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 11-13)...	92
Örnek 74: Body and Soul: Piyano John Veith, vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 17-18)...	92
Örnek 75: Body and Soul: Piyano John Veith, vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 19-21)...	93
Örnek 76: Body and Soul: Piyano John Veith, vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 22-24)...	94
Örnek 77: Body and Soul: Piyano John Veith, vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 25-28)...	95
Örnek 78: Body and Soul: Piyano John Veith, vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 29-32)...	96
Örnek 79: Body and Soul: Piyano ve vokal Sarah Vaughan, ilk A bölümü piyano partisi (Ölçü: 1-8)	97
Örnek 80: Body and Soul: Piyano John Veith, ilk A bölümü piyano partisi (Ölçü: 1-8)	98
Örnek 81: Body and Soul: Piyano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 12)	99
Örnek 82: Body and Soul: Piyano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 13-14)	99
Örnek 83: Body and Soul: Piyano John Veith (Ölçü: 1-8)	100
Örnek 84: More Than You Know: Piyano ve vokal Carmen McRae (Ölçü: 1-2).....	107
Örnek 85: More Than You Know: Piyano ve vokal Carmen McRae (Ölçü: 4-5)	107
Örnek 86: More Than You Know: Piyano ve vokal Carmen McRae (Ölçü: 9-11) ...	108
Örnek 87: More Than You Know: Piyano ve vokal Carmen McRae (Ölçü: 8-15) ...	108
Örnek 88: More Than You Know: Piyano ve vokal Carmen McRae (Ölçü: 17-24)..	109
Örnek 89: More Than You Know: Piyano ve vokal Carmen McRae (Ölçü: 27-28)..	110
Örnek 90: More Than You Know: Piyano ve vokal Carmen McRae (Ölçü: 29-32)..	110
Örnek 91: More Than You Know: Piyano George Shearing, vokal Carmen McRae (Ölçü: 1-2)	112
Örnek 92: More Than You Know: Piyano George Shearing, vokal Carmen McRae (Ölçü: 4)	112
Örnek 93: More Than You Know: Piyano George Shearing, vokal Carmen McRae (Ölçü: 17-24)	113
Örnek 94: More Than You Know: Piyano George Shearing, vokal Carmen McRae (Ölçü: 18-23)	113
Örnek 95: More Than You Know: Piyano George Shearing, vokal Carmen McRae (Ölçü: 25-32)	114

Örnek 96: More Than You Know: Piyano ve vokal Carmen McRae (Ölçü: 17-24)..	115
Örnek 97: More Than You Know: Piyano George Shearing, vokal Carmen McRae (Ölçü: 17-24)	115
Örnek 98: More Than You Know: Piyano George Shearing, vokal Carmen McRae (Ölçü: 25-32)	116
Örnek 99: More Than You Know: Piyano ve vokal Carmen McRae (Ölçü: 25-32)	116
Örnek 100: I Hadn't Anyone Till You: Piyano ve vokal Carmen McRae (Ölçü: 1-9)	117
Örnek 101: I Hadn't Anyone Till You: Piyano ve vokal Carmen McRae (Ölçü: 11-18)	120
Örnek 102: I Hadn't Anyone Till You: Piyano ve vokal Carmen McRae (Ölçü: 19-26)	121
Örnek 103: I Hadn't Anyone Till You: Piyano ve vokal Carmen McRae (Ölçü: 27-34)	122
Örnek 104: I Hadn't Anyone Till You: Piyano ve vokal Carmen McRae (Ölçü: 35-42)	123
Örnek 105: I Hadn't Anyone Till You: Piyano ve vokal Carmen McRae (Ölçü: 43-47)	124
Örnek 106: Sweet Lorraine: Piyano Marian McPartland, vokal Carmen McRae (Ölçü: 1-8)	126
Örnek 107: Sweet Lorraine: Piyano Marian McPartland, vokal Carmen McRae (Ölçü: 9-16)	127
Örnek 108: Sweet Lorraine: Piyano Marian McPartland, vokal Carmen McRae (Ölçü: 17-24)	129
Örnek 109: Sweet Lorraine: The New Real Book 1, B bölümü.....	129
Örnek 110: Sweet Lorraine: Piyano Marian McPartland, vokal Carmen McRae, (Ölçü: 25-32)	130
Örnek 111: I Hadn't Anyone Till You: Piyano ve vokal Carmen McRae (Ölçü: 10-18)	131
Örnek 112: Sweet Lorraine: Piyano Marian McPartland, vokal Carmen McRae (Ölçü: 1-8)	132

Örnek 113: Sweet Lorraine: Piyano Marian McPartland, vokal Carmen McRae (Ölçü: 19-21)	133
Örnek 114: Sweet Lorraine: Piyano Marian McPartland, vokal Carmen McRae (Ölçü: 23-24)	133
Örnek 115: Polkadots and Moonbeams: İlk A bölümü.....	136
Örnek 116: Polkadots and Moonbeams: Melodi çeşitlemesi 1.....	136
Örnek 117: Polkadots and Moonbeams: Melodi çeşitlemesi 2.....	136
Örnek 118: Polkadots and Moonbeams: Melodi çeşitlemesi 3.....	137
Örnek 119: Polkadots and Moonbeams: I-VI-II-V piyano eşliği (Ölçü 1-2)	137
Örnek 120: Polkadots and Moonbeams: Ritim çeşitlemesi 1.....	138
Örnek 121: Polkadots and Moonbeams: Ritim çeşitlemesi 2.....	138
Örnek 122: Polkadots and Moonbeams: Şarkı sözü çeşitlemesi 1.....	139
Örnek 123: Polkadots and Moonbeams: Şarkı sözü çeşitlemesi 2.....	140
Örnek 124: Polkadots and Moonbeams: Scat şarkılama çeşitlemesi 1.....	141
Örnek 125: Polkadots and Moonbeams: Scat şarkılama çeşitlemesi 2.....	141
Örnek 126: Majör dizi çalışması.....	143
Örnek 127: Dominant dizi çalışması.....	143
Örnek 128: Doğal minör dizi çalışması.....	143
Örnek 129: Polkadots and Moonbeams ağır çalışma.....	144
Örnek 130: Polkadots and Moonbeams soru-cevap çalışmaları 1.....	146
Örnek 131: Polkadots and Moonbeams soru-cevap çalışmaları 2.....	147
Örnek 132: Polkadots and Moonbeams soru-cevap çalışmaları 3.....	148
Örnek 133: Polkadots and Moonbeams soru-cevap çalışmaları 4.....	148
Örnek 134: Polkadots and Moonbeams tempo rubato çalışması.....	150
Örnek 135: Polkadots and Moonbeams farklı ölçü birimleri üzerine çalışmalar 1....	151
Örnek 136: Polkadots and Moonbeams farklı ölçü birimleri üzerine çalışmalar 2....	151

KISALTMALAR LİSTESİ

ABD : Amerika Birleşik Devletleri

Bkz. : Bakınız

d. : Doğum tarihi

ö. : Ölüm tarihi

Hz. : Hertz

Vs. : Vesaire



GİRİŞ

Çok sesli bir enstrüman ile kendine eşlik edebiliyor olmak, bir caz şarkıcısı için son derece önemli bir konudur. Konservatuvarların eğitim sisteminde caz, müzikal ya da opera bölümlerinde okuyan şarkıcılar için yardımcı piyano dersi olsa da maalesef çok yeterli olmamakta; çoğu şarkıcı kendine eşlik edebilecek seviyede piyano çalamamaktadır. Dünya çapında bazı şarkıcılara bakıldığında (Ayhan Baran, Placido Domingo, Nina Simone, Nat King Cole, vs.) çoğunun ileri derecede piyano çaldıkları, ya da piyanistlikten şarkıcı oldukları görülmektedir. Çok sesli bir enstrüman çalıyor olmak şarkıcı için çok fazla avantaj sağlamaktadır. Bu avantajların en başında entonasyon sorunlarının minimuma inmesi yer almaktadır. Bir şarkıcı için entonasyon konusu elbette duyuş kalitesi ve nefes kontrolü ile de ilgilidir. Ancak kendine piyano ile eşlik edebiliyor olmak piyanonun tampere bir akort sistemine sahip olmasından şarkıcının müzik kulağının gelişiminde büyük rol oynamaktadır.

Piyano ile çalışırken ya da kendine eşlik ederken tuşları görebiliyor olmak, nereye bastığını, hangi tuşun nasıl tınladığını ayırt edebiliyor olmak kulak gelişimi ile beraber müziği yazıldığı gibi, doğru bir şekilde öğrenmek için de önemli olmaktadır. Öncelikli olarak melodinin doğru aktarımından sorumlu olan şarkıcının melodiyi öğrenirken kendini piyano çalarak destekliyor olması, daha sonrasında caz müziğinin önemli detaylarından melodi çeşitlemelerinin yaratımı bağlamında büyük katkı sağlayacaktır.

Armoni ve form bilgisi enstrümanlılara kıyasla düşününce çoğu şarkıcının yetersiz olduğu bir konu olmaktadır. Oysa çalışılan şarkıyı teorik olarak da biliyor olmak şarkıcı için çok önemli bir konudur. Caz müziğinde doğaçlama olgusunun gelişimi ve uygulaması tamamen bu iki başlık üzerine kuruludur. Akorları bilmeden doğaçlama yapabilecek bir enstrümanlı olmadığı gibi bir şarkıcı da yoktur. Piyano çalmak şarkıcıya bu konuda da yardımcı olmaktadır. Kendine eşlik ederken akorları çalma zorunluluğu doğaçlama için açılacak en önemli kapıdır.

Şarkıcılık eğitimi çok soyut bir başlangıç ve ilerleme kaydetmektedir. Referans alınabilecek, uygulamalı çalışılabilecek gözle görünen bir enstrüman olmamasından dolayı eğitmen de öğrenci de çoğu zaman müzikal unsurlar üzerinde yeterince somutlaşmamaktadır. Opera şarkıcılığı çok eski ve köklü bir eğitim sistemine dayanmakta ancak caz şarkıcılığı eğitimi konservatuvarlarda kısa olan geçmişi nedeniyle, ekol haline gelmiş, köklü bir sisteme henüz sahip değildir.

Şarkıcılığı anlatabilmek müziğin stillerine ve karakteristiklerine hâkim olan eğitimcinin mümkün olduğu kadar temel bilgilere inerek başlamasını gerektirmektedir. Bu noktada caz müziğinin temellerinde neler vardır sorusu doğru bir soru olmaktadır. Doğaçlama, form, caz armonisi/teorisi, hikâye aktarımı, İngilizce dili hakimiyeti ve zaman algısı bu soruyu ilk başta yanıtlandırmak için yeterlidir.

Bu tezde ilk olarak caz müziğinin temellerinin dayandığı en önemli müzik türü ve formu olan **blues** ve blues şarkıcılarına kısaca yer verilmiştir. **Blues**dan ve blues şarkıcılarından söz etmeden caz şarkıcılığına geçebilmek imkansızdır. Çünkü caz müziğinin çoğu temel dayanağı **blues**dan gelmektedir. Ardından caz şarkıcılığı ile özdeşleşen ve vokal doğaçlaması için kullanılan “**scat şarkıcılığının**” ne olduğu, nasıl ortaya çıktığı ve zaman içerisinde nerelere evirildiği ile ilgili olarak bir bölüm bulunmaktadır. Scat şarkıcılığının bu tezdeki önemi büyüktür. Çünkü çoğu caz şarkıcısı tarafından vokal doğaçlamasının sadece scat şarkıcılığından oluştuğu zannedilmektedir ancak bu doğru değildir. Daha sonra dünya ve Türkiye caz tarihinde kronolojik olarak gelmiş geçmiş bazı önemli caz şarkıcılarından söz edilmiştir.

İki, üç ve dördüncü bölümlerde müziği piyano ile öğrenmiş, daha sonra şarkıcı olmuş ve şarkı söylerken kendine eşlik edebilen, üç büyük caz şarkıcısı/piyanistin (Shirley Horn, Sarah Vaughan ve Carmen McRae) seçilmiş caz standartlarının **headleri**¹ üzerinden kendilerine eşlik ederken ki transkripsiyonları² ve analizleri

¹ Head: Caz şarkılarının doğaçlama bölümüne geçilmeden melodinin ilk kez duyulduğu kısma verilen İngilizce terim.

² Transkripsiyon: Yazılı olmayan bir müziği notaya dökmek, dikte yapmak. Ya da yazılı bir müziğin başka bir enstrüman ya da enstrümanlar için uyarlanmasına denir.

yapılmıştır. Buradaki amaç bir şarkıcının kendine eşlik ederken karşılaştığı avantaj ya da dezavantajları; ayrıca eşliğin melodiye ve sözlere nasıl katkıda bulunduğunu incelemek olmuştur. Şarkıcılara ait analizleri yapılan kayıtların bazıları düo, bazıları ise kuartet olarak kaydedilmiştir. Kıyaslama yapabilmek açısından sadece kendilerine eşlik ederken ki analizlerini incelemek yetersiz olacağından, aynı şarkıların başka piyanistler eşlik ederken ki yorumlarının transkripsiyonları da yapıp incelenmiştir. İncelemeler sonucunda bu üç müzisyenin aynı şarkıyı kendi eşlikleri ve başka piyanistlerin eşlikleriyle nasıl söyledikleri somut bir şekilde ortaya çıkmıştır. Son bölümde ise analizler sonucunda ortaya çıkan bulgular doğrultusunda caz vokal eğitiminde şarkıcı adaylarının yönlendirilmesi gereken maddelere yer verilmiş ve şarkıcı adaylarının kendilerine piyano ile eşlik etmeye başladıklarında izlemeleri gereken yollar gösterilmiştir.

Bir caz şarkıcısının kendine olan eşliğinde ortaya çıkan bulgular; entonasyonlarının çok iyi olması, form ve armoni bilgilerinin ileri seviyede olması, doğaçlamaya olan yatkınlıkları, zaman algıları, hikâye anlatımları 4 ana başlık altında son bölümde toplanmıştır. Bu dört ana başlık “doğaçlama”, “soru-cevap”, “entonasyon”, “tempo **rubato** ve farklı tempolara adaptasyon” olarak caz vokal öğreniminde öğrencilere anlatılmak üzere kısa egzersizler yolundan bir çalışma şekline dönüştürülmüştür.

Bu tezdeki piyano ve vokal transkripsiyonları müzisyenlerin albümlerinden, YouTube’da bulunan canlı konser kayıtlarından ve canlı radyo programlarından yazılmıştır. Literatür taraması, Türkçe olarak caz vokalistleri ve caz müziği ile ilgili yayın az olmasından dolayı, çoğu İngilizce olan kitaplardan, makalelerden, belgesellerden ve iki tane yabancı dilde yazılmış tezden oluşmaktadır.

Bu çalışma sırasındaki karşılaşılan kısıtlılıklar; Carmen McRae’nin hem çalıp söylediği hem de farklı bir piyanistin ona eşlik ettiği aynı şarkı bulunamadığından, yerine benzer iki şarkı analizi kullanılmış olmasıdır. Transkripsiyonlarda özellikle albümlerden olmayan canlı konser kayıtlarının eskiliği ve kayıt kalitelerinin düşük olmasından kaynaklanan ve duymakta zorluk çekilmiş olan bazı akorlar yanlış bilgi

vermemek için duyulduğu kadarıyla bırakılmıştır. Caz m¼ziđinin ana dilinin İngilizce olması, hemen hemen t¼m yazılı literat¼r¼n İngilizce olması, şarkı s¼zlerinin İngilizce olması bu çalışmada sıklıkla İngilizce terminoloji kullanılmasına sebep olmuştur. Hem terminoloji hem şarkı s¼zleri İngilizce metinlerin ardından T¼rkeye çevrilmiştir.



BİRİNCİ BÖLÜM

CAZ TARİHİNDE VOKALİN GELİŞİMİ

Caz müziği 1900'li yılların başında Amerika Birleşik Devletleri'nde henüz doğmadan önce, **blues**³, iş şarkıları⁴ (**work songs**), dini müzikler⁵ (**spirituals**) cazın doğmasında büyük yer kaplayan önemli müzik türleri olmuştur. Marshall Stearns'ın⁶ "arkaik caz"⁷ dediği bu dönemden itibaren şarkı söylemek çok önemli bir beceri olmuş, kölelik zamanında hayatta kalmak, yaşam mücadelesi ve motivasyonu, bu şarkılar sayesinde mümkün hale gelmiştir. Caz müziğini doğuran bu müzik türlerinde başrolde hep şarkılar ve şarkıcılar yer almıştır. İnsanlar dertlerini de sevinçlerini de şarkılarla anlatmış, birbirleriyle o şekilde iletişim kurmuş ve bunu çoğunlukla doğaçlama yoluyla yapmışlardır (Berendt, 1992).

1.1. BLUES'UN KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ

Blues'un kökleri 17. Yüzyıla kadar uzanmaktadır. 1600'lerden 1800'lere Kuzey Amerika ve Batı Afrika ülkeleri arasında köle ticareti olmuş ve bu ticaretin en güney ve yoğun limanı Louisiana eyaletine bağlı olan New Orleans şehri olmuştur. Ülkelerinden, ailelerinden ve sevdiklerinden kopartılmış, eziyetlere ve akla hayale sığmayan istismarlara maruz bırakılan Afrika'dan gelen köleler Mississippi Nehri yakınlığında başka şehirlere transfer edilmek ya da satılmak üzere bekletilmişlerdir. Bu travmalar blues'un kökleri olmuştur (Shapiro, 2016). Batı Afrika ülkelerine giden tüccarlar farklı Afrikalı komünlerin arasında müzik ve dansın ne kadar önemli olduğunu anlamışlardır. En önemli enstrümanlar vurmalı çalgılar olmuştur. Davullar

³ Blues: ABD'nin güneyinde Afrikalı Amerikalılar tarafından ortaya çıkmış bir müzik stili ve aynı zamanda bir müzik formudur.

⁴ İş Şarkıları: Afrikalı Amerikalı işçi kölelerin tarlada ya da arazilerde çalışırken motivasyon amaçlı söyledikleri şarkılardır.

⁵ Dini müzikler: Blues'un dinsel biçimi olarak da anılan, Afrikalı Amerikalılarla ilişkilendirilen bir Hristiyan müzik türü.

⁶ Marshall Stearns: (d. 1908-ö. 1966) Amerikalı caz eleştirmeni ve müzikolog.

⁷ Arkaik: Erken bir dönemi anlatmak için kullanılan bir terimdir.

aynı tempo içerisinde farklı akortlarda, tınılarda ve ayrı ritmik kalıplarda çalınmıştır (poliritim⁸). Dahil olmak isteyen herkes dans edip şarkı söyleyerek ya da sadece el çırparak, ayaklarını vurarak bu ritüellerde yer almışlardır. Doğum, ölüm, evlilik gibi önemli günlerde de bu ritüeller gerçekleştirilmiştir ve müzik daima Afrika kültürünün ve iletişiminin temeli olmuştur (Shapiro, 2016).

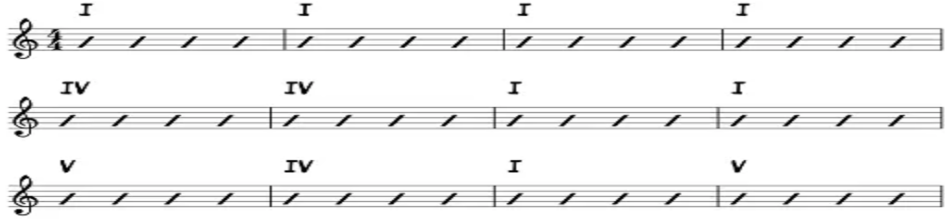
18. Yüzyılda New Orleans'taki kölelere Pazar günleri tatil hakkı verilmiştir. Bu günlerde şehrin Kongo Meydanında toplanıp, çalıp söyleyip, birbirlerini tanımamalarına, aynı dili konuşmamalarına ve Afrika'nın farklı yerlerinden geliyor olmalarına rağmen enstrümanları, dansları ve şarkılarıyla iletişim kurmuşlardır. Bu zamanlarda spontane bir şekilde şarkıcı bir melodi söylemiş, diğerleri de bu melodiyi soru-cevap şeklinde tekrar etmişlerdir (**call and response**⁹). Bu tekrarlar zaman içerisinde ritmik ya da melodik olarak gelişmiştir (Shapiro, 2016).

Kuzey Güney Savaşı olarak da bilinen Amerikan İç Savaşı 1865 yılında sona ermiş ve kölelik kaldırılmıştır. ABD'de yaşayan Afrikalı-Amerikalı (Afro-Amerikan) topluluklar hayatlarına "hikâye anlatıcısı" olarak devam etmişlerdir. Yaklaşık 150 yıl süren köleliklerini, üzüntülerini, kederlerini, özlemlerini, umutlarını ve tüm hikayelerini müzikle anlatmaya devam etmiş, alışık oldukları gibi acılarını bu şekilde dindirmişlerdir. Zamanla blues sadece acı ve kederli bir müzik olmaktan çıkmış, sözlerine sevinç, tutku, mizah gibi konular da eklenmiştir. Tam da bu noktada blues, şarkıcının liderliğinde çoğunluğu doğaçlama öğelere dayanan bir Afro-Amerikan halk müziği olmuştur.

Blues zaman içerisinde bir müzik formu haline gelmiştir. Klasik blues son derece basit bir formdur. Toplam 12 ölçüden, armonik yapı olarak I. derece (eksen), IV. derece (alt çeken) ve V. dereceden (çeken) oluşmaktadır (Örnek 1). Bu 12 ölçüye sözler rahat bir şekilde ve çoğunlukla **call and response** (soru-cevap) şeklinde uyumlanmıştır.

⁸ Poliritim: 1'den fazla ritmin aynı andaki akışına denir.

⁹ Call and response: Melodik ya da ritmik soru-cevap atışmaları.



Örnek 1: 12 ölçü blues akor yapısı.

Blues şarkıcıları 12 ölçü içerisinde duydukları akorlara farkında olmadan söyledikleri bir dizi ile doğaçlama yapmışlardır. Bu diziye sonradan blues dizisi denmiştir (Örnek 2). Bu dizi ve blues şarkıcılığında bulunan doğaçlama karakteristikleri içinde hikâye anlatıcılığı, bağırma ya da konuşur gibi bir biçimde ifadeli bir söz aktarımını da bulunduran farklı türlere sahip olmuştur (Berendt, 1992).



Örnek 2: Blues dizisi

1.1.2. Önemli Blues Şarkıcıları

1900'lerin başında Afro-Amerikan blues şarkıcıları daha geniş dinleyici kitlelerine şarkı söylemeye başlamışlardır. Performansları tiyatro sahnelerine, barlara, çadırlara taşınmış, çoğunlukla bir piyanist ya da gitarist tarafından eşlik edilmişlerdir. Daha sonraları gruplara klarnet veya üflemlerli başka çalgılar da eklenmiştir. Ma Rainey, Bessie Smith, bilinen en eski ve en önemli kadın blues şarkıcılarındandır. Mahalia Jackson, Billie Holiday, Ethel Waters, farklı stillere uzanmış olan ama kökleri blues'dan gelen diğer önemli kadın şarkıcılarıdır.¹⁰

¹⁰ Gertrude "Ma" Rainey: (d. 1886-ö. 1939) Amerikalı blues şarkıcısı; Bessie Smith: (d. 1894-ö. 1937) Amerikalı blues şarkıcısı; Mahalia Jackson: (d. 1911-ö. 1972) Amerikalı gospel şarkıcısı; Billie Holiday: (d. 1915-ö. 1959) Amerikalı caz şarkıcısı, şarkı sözü ve şarkı yazarı; Ethel Waters: (d. 1896-ö. 1977) Amerikalı şarkıcı ve oyuncu.

“Blues imparatoriçesi” olarak anılan Bessie Smith, ABD’nin Tennessee eyaletinin Chattanooga eyaletinde doğmuştur. Smith’in bazı şarkıları şiir gibi, melodisiz bir şekilde söylenmiştir. Çok fazla şarkısı 1920’lerin popüler şarkıları arasına girmiştir. Büyüleyici sesi, yorumu, şarkı yazarlığı sonradan gelen jenerasyonlara ilham olmuştur. Caz şarkıcısı Billie Holiday bu şarkıcıların başında gelmektedir. Smith’in 200’e yakın albüm kaydı ayrıca bir film tecrübesi de olmuştur. Kariyerine Ma Rainey’nin de dahil olduğu bir gruba girerek dansçı olarak başlayan Bessie Smith döneminin en büyük sanatçılarından biri olmayı başarmış fakat 43 yaşında geçirdiği trafik kazası sonucu yaşamını yitirmiştir (Gleason, 1975).

“Blues’un annesi” olarak bilinen Gertrude Ma Rainey, erken dönem blues müziğinin en etkileyici isimlerinden biri olmuştur. Erken dönem **vodvil**¹¹ müziği ve blues arasında çok önemli bir köprü oluşturan Ma Rainey’yi müzikal olarak en özel kılan özelliklerinden bazıları bazen neredeyse inler gibi şarkı söyleyişi, büyük müzikal cümleleri ve vokal tekniği olarak dönemin sınırlarını zorlaması olmuştur. Sahneye kimi zaman iş şarkıları (**work songs**) ve dini şarkıları (**spirituals**) da taşımış ve bunları tamamen blues haline getirmese de “blues gibi” (**bluesy**) bir havaya sokmuştur.

Blues her halk müziği gibi duyguları ifade edebilmenin en doğal ve gerçek yolu olmuştur. Coğrafyanın, kederin, kaderin, acıların, ayrılıkların söz bulmuş müzikal anlatısıdır. Blues olmasa caz müziği olmazdı demek son derece doğru bir cümledir. Caz müziğinin doğmasına sebep olan en büyük kültürel kaynak blues’dur. Tam bu noktada blues’un caz müziğini doğurmasından bahsederken Louis Armstrong’dan¹² bahsedilmelidir. Armstrong birçok caz tarihçisi ve caz yazarı tarafından “cazın babası” olarak anılmıştır. Caz müziğini doğuran, cazın annesi eğer blues ise, babası da bu iki müziği en doğal şekilde harmanlayan trompetçi, şarkıcı Louis Armstrong olmuştur. Caz tarihindeki istisnasız her şarkıcıyı özel sesi ve müzikal cümleleriyle etkilemiştir. Ancak bir konu vardır ki Louis Armstrong’un caz tarihinde

¹¹ Vodvil: 19. Yüzyıl sonlarında Fransa’da doğan eğlenceli, müzikli, komik ve teatral bir sahne güldürüsü.

¹² Louis Armstrong: (d. 1901-ö. 1971) Amerikalı trompetçi, şarkıcı.

çığır açmasına sebep olmuştur, bu da vokal doğaçlaması yani **scat singing**'dir¹³ (scat şarkıcılığı).

1.2. SCAT ŞARKICILIĞI

Scat şarkıcılığı (**Scat Singing**) kelimeleri kullanmadan, vokaller ve hecelerle yapılan, şarkıcıların yaptığı doğaçlamadır. Scat şarkıcılığı sayesinde vokalistler de enstrümanlılar gibi doğaçlama melodiler ve ritimler söyleyebilmektedir. Caz vokal tarihi boyunca her şarkıcının tercih ettiği melodik, armonik ve ritmik kalıplarda heceler olmuştur. Tarihteki ilk scat şarkıcılığı örnekleri Cliff Edwards, Don Redman ve Red Nichols tarafından kaydedilmiştir.¹⁴ Louis Armstrong scat şarkıcılığını geliştirmiştir. Swing çağında¹⁵ scat şarkıcılığı hem şarkıcının kendini göstermesi hem de eğlence maksatlı kullanılmıştır (Schuller, 1989).

1926'da Armstrong'un "Heebie Jeebies"¹⁶ isimli kaydı bu tip bir vokal doğaçlamasının daha popüler olmasına sebep olmuştur. Kimi kaynaklara göre Armstrong kayıt sırasında sözleri unutunca böyle bir yöntem başvurmuş, kimilerine göre ise trompetteki doğaçlamalarını sesiyle de yapmak istemiş ve ilk kez bir kayıta böyle bir yöntem denemiştir¹⁷.

Her şarkıcının doğaçlamalarında tercih ettiği farklı heceler vardır. Armstrong'un seçtiği heceler hem efektif hem de melodik olmuştur. Armstrong aynı

¹³ Scat singing: Scat şarkıcılığı, hiçbir anlam ifade etmeyen heceler ya da vokallerle şarkıcıların doğaçlama yapması demektir.

¹⁴ Cliff Edwards: (d. 1895-ö. 1971) Amerikalı şarkıcı, ukuleleci, oyuncu; Don Redman: (d. 1900-ö. 1964) Amerikalı saksafoncu ve grup lideri; Red Nichols: (d. 1905-ö. 1965) Amerikalı kornetist, besteci ve grup lideri.

¹⁵ Swing çağı: 1930'lu yıllarda ABD'de başlayan ve yaklaşık 20 yıl süren, büyük orkestraların popüler olduğu bir caz dönemi.

¹⁶ Heebie Jeebies: Caz ve blues saksafoncusu Boyd Atkins'in Louis Armstrong kaydıyla popüler olan bir şarkısı.

¹⁷<https://web.archive.org/web/20071223035158/http://criticalinquiry.uchicago.edu/issues/v28/v28n3.edwards.html>

zamanda belli başlı caz **rifflerini**¹⁸ de vokale uyarlamıştır. Armstrong'dan sonra Dizzy Gillespie¹⁹ bu yaklaşımı bir adım daha ileri taşımış olan caz müzisyenidir.

Louis Armstrong'un en büyük hayran ve takipçilerinden Ella Fitzgerald²⁰ için tüm zamanların en büyük scat şarkıcısı denilebilmektedir. Fitzgerald da Armstrong gibi vokal doğaçlamalarında açık sesli harfler ve sessiz harfler kullanmıştır (Shoo-Doo, shoo-bee, shoo-dah, boo-bah gibi). Swing çağı büyük orkestra (**big band**)²¹ stiliyle, melodide olduğu gibi yatay bir yaklaşımla sololarını yapılandırmıştır. Doğaçlamalarının yanı sıra yazılı sololar da söylemiştir, grup arkadaşları Tommy Flanagan ve Fletcher Henderson²² Fitzgerald için caz vokal tarihine geçmiş sololar yazmışlardır (Nicholson, 1995).

Bebop çağında²³ vokal doğaçlamasına olan yaklaşım değişmiştir. Grupların küçülmesi ve **bebop** müziğinin enstrümantal bir müzik olması sebebiyle şarkıcılar gruplarda kendilerine yer bulabilmek adına doğaçlamaya daha çok yönelmişlerdir. Bu dönemde enstrümcular da (özellikle üflemeli çalgı çalan müzisyenler) zaman zaman scat şarkıcılığı yapmışlardır. Dizzy Gillespie, James Moody, Clark Terry bunlardan bazıları olmuştur.²⁴

Jon Hendricks, Eddie Jefferson, Mark Murphy ve Betty Carter olağan üstü şarkı sözü yazarlıkları ve doğaçlama yetenekleriyle caz vokal tarihine damgalarını vurmuş şarkıcılardır.²⁵ Swing çağı scat şarkıcılığının yatay yapısının aksine **bebop** döneminde vokal doğaçlamaları dikey yapılandırılmıştır. Bu dikey yapı **scat**

¹⁸ Riff: Caz müziğinde ve popüler müziklerde kullanılan kısa melodik motifler.

¹⁹ Dizzy Gillespie: (d. 1917-ö. 1993) Amerikalı trompetçi, grup lideri, besteci, eğitimci ve şarkıcı.

²⁰ Ella Fitzgerald: (d. 1917-ö. 1996) Amerikalı caz şarkıcısı.

²¹ Big band: Swing çağında 4 trompet, 4 saksafon, 4 trombon, 1 gitar, 1 piyano, 1 kontrbas ve 1 davuldan oluşan orkestralara verilen addır. Minimum 16 kişiden oluşur.

²² Tommy Flanagan: (d. 1930-ö. 2001) Amerikalı piyanist ve besteci; Fletcher Henderson: (d. 1897-ö. 1952) Amerikalı piyanist, grup lideri, aranjör ve besteci.

²³ Bebop çağı: Hızlı tempolar, sofistike akor yaklaşımları, bol doğaçlama ve virtüözite gerektiren, 1940'lar Amerika'sında swing çağından sonra doğmuş olan bir caz dönemi.

²⁴ James Moody: (d. 1925-ö. 2010) Amerikalı saksafoncu ve flütçü; Clark Terry: (d. 1920-ö. 2015) Amerikalı trompetçi, eğitimci ve besteci.

²⁵ Jon Hendricks: (d. 1921-ö. 2017) Amerikalı şarkıcı ve söz yazarı; Eddie Jefferson: (d. 1918-ö. 1979) Amerikalı caz şarkıcısı ve söz yazarı; Mark Murphy: (d. 1932-ö. 2015) Amerikalı caz şarkıcısı ve söz yazarı; Betty Carter: (d. 1929-ö. 1998) Amerikalı caz şarkıcısı.

şarkıcılığına akor seslerinin seslendirilmesi ve ritmik olarak daha zengin bir stil getirmiştir. Betty Carter doğaçlamalarını yumuşak sessiz ve sesli harfler kullanarak yapmıştır (Louie-ouie, la-lah, louie-lah gibi).

Caz vokal tarihi boyunca şarkıcılar bir enstrümancı gibi doğaçlama yapabilmek için scat şarkıcılığı tekniğini kullanmıştır. Ancak Billie Holiday, Dinah Washington ve Jimmy Rushing gibi bazı şarkıcılar ise tamamen doğaçlamadan uzak durmuş caz şarkıcılarıdır.²⁶

Caz müziği doğduktan sonra enstrümanlı şarkıcıları taklit etmeye çalışmıştır. Şarkıcılar gibi melodi çalabilmek, onlar gibi müziği ifade edebilmek öncelikleri olmuştur. Caz müziği genellikle enstrümantal bir müzik olarak algılansa da aslında kökleri açısından insan sesine, vokale dayanmaktadır. Tarih boyunca önde gelen caz şarkıcılarının bazılarının (Louis Armstrong, Chet Baker, Nat King Cole²⁷) aslında enstrüman da çalıyor olmaları bir tesadüf değildir. Şarkı da söyleyen enstrümanlılar insan sesine yakın tınılar bulmaya çalışıp, şarkıcılar gibi güçlü ifadelerinin olabilmesine önem göstermişlerdir.

“Cazın özgün tınılarına ilişkin pek çok şeyi, nefesli çalgılarının insan sesinin tınısını taklit etmeleriyle açıklamak mümkündür. Örneğin Duke Ellington’ın orkestrasında trompet ya da trombonun homurdanan tınılarında veya Eric Dolphy’nin²⁸ bas klarnetinde bu durum çok bellidir.” (Berendt, 1992: 406).

²⁶ Dinah Washington: (d. 1924-ö. 1963) Amerikalı caz şarkıcısı ve piyanist; Jimmy Rushing: (d. 1901-ö. 1972) Amerikalı şarkıcı ve piyanist.

²⁷ Chet Baker: (d. 1929-ö. 1988) Amerikalı trompetçi, şarkıcı; Nat King Cole: (d. 1919-ö. 1965) Amerikalı piyanist, şarkıcı, aktör.

²⁸ Duke Ellington: (d. 1899-ö. 1974) Amerikalı caz piyanisti, besteci ve hayatının sonuna kadar kendi orkestrası olan Duke Ellington Orkestrası’nın şefi; Eric Dolphy: (d. 1928-ö. 1964) Amerikalı alto saksofoncu, bas klarnetçi ve flütçü.

1.3. CAZ TARİHİNDE ÖNEMLİ CAZ ŞARKICILARI

Caz şarkıcılığı şov dünyasının son derece eğlendirici sahnelerinden en avangart noktalara kadar gidebilmiş zaman içerisinde birçok kez evrimleşmiş ve yenilenmiştir. Bu bölümde tarihsel olarak caz müziğinin önemli caz şarkıcılarına ve bazı stilistik özelliklerine dönemsel olarak yer verilmiştir. Caz vokal tarihinin başlangıcını Louis Armstrong olarak kabul edip günümüze getirmek doğru olmaktadır. Her dönemde farklı stiller, farklı söz yazarlıkları, farklı ifade şekilleri ortaya çıkmıştır.

1.3.1. Swing (Big Band) Dönemi Şarkıcıları

Caz müziğinin altın çağı olan Swing dönemi, şarkıcılar için de son derece verimli ve bereketli bir dönem olmuştur. Büyük orkestralar için yazılan etkileyici melodiler ve eşlikler, ifadeli armoniler, yaylı çalgıların lirik desteği, bakır üflemler çalgıların gücü, ritim seksiyonunun²⁹ (**rhythm section**) desteği, şarkıcıların son derece rahat ve güvenli bir şekilde şarkıları ifade edebilmelerini sağlamıştır. Bu özgürlük kimi şarkıcılara yanında dans etmeyi de getirerek, performansların gösteriye dönüşmesine sebep olmuştur. Cab Calloway ve Bing Crosby³⁰ gibi seyircileri eğlendiren şovmenler bu dönemde daha ticari işlere yönelerek çok popüler olmuşlardır. Her caz müzisyenin repertuarlarının önemli parçaları olan caz standartlarının³¹ çoğu da bu döneme aittir (Berendt, 1992).

Swing döneminde kariyerlerine başlamış, yıldız olan ve herhangi bir enstrüman çalmayan şarkıcılardan bazıları; Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Frank Sinatra, Anita O'Day, Tony Bennett ve Billy Eckstein'dır.³² (Tony Bennett'in

²⁹ Ritim seksiyon: Caz gruplarında parçaya ritmi veren enstrümanlara verilen genel ad. Ritim seksiyon enstrümanları gitar, piyano, kontrbas (bas) davul, varsa perküsyondan oluşur.

³⁰ Cab Calloway: (d. 1907-ö. 1994) Amerikalı şarkıcı, dansçı, şarkı yazarı, orkestra şefi ve grup lideri; Bing Crosby: (d. 1903-ö. 1977) Amerikalı şarkıcı ve aktör.

³¹ Caz standartları: Çoğu Amerikan Broadway müzikallerinden ve Holywood filmlerinden gelen ve caz müzisyenlerinin repertuarlarının önemli bir bölümünü kapsayan parçaların genel adıdır.

³² Frank Sinatra: (d. 1915-ö. 1998) Amerikalı caz şarkıcısı ve aktör; Anita O'Day: (d. 1919-ö. 2006) Amerikalı caz şarkıcısı; Billy Eckstein: (d. 1914-ö. 1993) Amerikalı caz ve pop şarkıcısı; Tony Bennett: (d. 1926) Amerikalı şarkıcı.

bilinirliği 1950'lerden itibaren başlamıştır.) Billie Holiday dışında tüm bu şarkıcıların uzun kariyerleri olmuş dolayısıyla **bebop** dönemi ve sonrasında da aktif kariyerlerine devam etmişlerdir (Schuller, 1989).

Billie Holiday birçok çağdaşının yanı sıra scat şarkıcılığından uzak durmuş olsa da melodiyi ve sözleri yorumlayışı kendine özgü, çok özel doğaçlamalar içermiştir. Louis Armstrong ve Bessie Smith Holiday'in çocukluğundan itibaren en büyük iki ilham kaynağı olmuştur. şarkıcılığında Smith'in büyük sesine ve Armstrong'un trompet alarkenki hissiyatına sahip olmak istemiştir (Jones, 1974). Kendine has tarzı, yumuşak ve kırılgan sesiyle son derece özgün bir ifade biçimi olmuş ve ardında büyük bir hayran kitlesi bırakmıştır.

“Billie Holiday anlatımcılığın büyük şarkıcısıdır. Sesinin bir Bessie Smith'in gücü veya haşmetiyle hiçbir ilgisi yoktur. Onunki yumuşak, eğitimi, duyarlı bir sestir.” (Berendt, 1992: 416).

Yakın arkadaşı ve sıkça birlikte şarkı söylediği tenor saksafoncu Lester Young ve Holiday'in tarzları birbiriyle çok benzemektedir. Billie Holiday çok zor, yıpratıcı ve erken biten ömrü boyunca hemen hemen hep aynı ekiple çalışmıştır. Özellikle piyanist Teddy Wilson'la³³ yol arkadaşı olmuştur. Kaydetmiş olduğu 350'den fazla albümün 70 tanesini Teddy Wilson ile kaydetmiştir (Berendt, 1992). Count Basie Orkestrası ile konserler yapmış, şarkılar yazmış, söylemiştir. Özellikle **Strange Fruit**³⁴ tüm kaydettiği şarkılar arasında en vurucu olanıdır. Billie Holiday caz şarkıcılığı deyince anılmadan geçilemeyecek kadar büyük bir isim olmuştur.

Ella Fitzgerald da tıpkı Billie Holiday gibi caz şarkıcılığının merkezinde durmaktadır. Fitzgerald Holiday'in aksine daha uzun bir hayat yaşamıştır ve repertuarı dolayısıyla farklı caz dönemlerinde farklı yönlere gitmiştir. Swing döneminin etkisinden gelirken, **bebop** döneminde de son derece aktif olmuş **scat**

³³ Teddy Wilson: (d. 1912-. 1986) Amerikalı caz piyanisti.

³⁴ Strange Fruit: Abel Meeropol'un şarkı yazarı ve bestecisi olduğu bir şarkı. 1939'da Billie Holiday' tarafından kaydedilmiştir.

şarkıcılığı konusunda ders niteliğinde sololara imza atmıştır. 70'ler, 80'ler ve ölene kadar da söylediği tüm farklı stillerin en iyi şekilde yorumlamış, yüzlerce kayıt yapmış ve uluslararası üne sahip olan bir caz şarkıcısıdır.

Swing müziğinin stilistik özelliklerini yaşatan veya o dönemde yaşamış ve şarkıcılıklarından önce aslında enstrümcü olarak bilinen caz müzisyenleri arasında; Jack Teagarden (trombon), Louis Armstrong (trompet), James Moody (saksafon), Chet Baker (trompet), Nat "King" Cole (piyano), Mel Tormè (davul), Clark Terry (trompet) ve Grady Tate (davul)³⁵ gelmektedir.

1.3.2. Bebop (Bop) Dönemi Şarkıcıları

Şarkıcılar için altın bir çağ olan swing çağından sonra 1940'ların ilk çeyreğinde doğan **bebop**, şarkıcı dostu bir stil olmamıştır. Çok hızlı tempoları, sofistike ve zor armonileri, karmaşık melodileri şarkıcıların bu stilin içine dahil olmalarını zorlaştırmıştır. Enstrümantal bir müzik olan **bebop**'a şarkıcıların dahil olması önce belli başlı şarkılara söz yazarak sonra da vokalizlerle (**vocalese**)³⁶ gelişmiştir. Caz vokal tarihinde yazılmış önemli vokalizlere örnekler arasında; James Moody'nin bir caz standardı olan "I'm In The Mood For Love"³⁷ şarkısına çaldığı soloya Eddie Jefferson'ın sonradan yazdığı sözler gelmektedir. Şarkının ismini "Moody's Mood For Love" olarak değiştirmiştir ve hala caz şarkıcıları tarafından söylenen ve zor olarak kabul edilen bir şarkıdır. Bazı başka vokaliz örnekleri olarak; Lambert, Hendricks ve Ross'un "Sing a Song of Basie"³⁸ albümünün (1957) tümü ve Joni Mitchell'in³⁹ daha ileriki yıllarda Charles Mingus'un "Mingus Ah Um"

³⁵ Jack Teagarden (d.1905-ö. 1964) Amerikalı tromboncu ve şarkıcı; Mel Tormè (d.1925-ö. 1999) Amerikalı davulcu, şarkıcı, şarkı yazarı, aranjör; Grady Tate (d.1932-ö. 2017) Amerikalı davulcu ve caz şarkıcısı.

³⁶ Vokaliz: Bebop döneminde ilk örnekleri görülen, enstrüman doğaçlamalarına yazılan sözlerin şarkıcılar tarafından söylenmesine denir. Bu terim caz şarkıcısı Jon Hendricks tarafından bulunmuştur.

³⁷ I'm in the mood for love: Müziği Jimmy McHue, sözleri Dorothy Fields'a ait olan 1935'te 'Every night at Eight' filmi için yazılmış popüler bir şarkı.

³⁸ Lambert, Hendricks and Ross: Dave Lambert, Jon Hendricks ve Annie Ross'tan oluşan vokal grubu.

³⁹ Joni Mitchell: (d. 1943) Kanadalı-Amerikalı şarkıcı, şarkı yazarı, prodüktör ve ressam.

albümünde “Goodbye Pork Pie Hat” parçasında tenor saksafoncu Booker Ervin’in solosuna yazdığı sözler gelmektedir.⁴⁰ Özellikle Lambert, Hendricks ve Ross, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, John Coltrane, Miles Davis gibi büyük caz müzisyenlerin sololarına yazdıkları sözler ve sololara yazdıkları vokalizlerle tarihe geçmişlerdir.⁴¹ Billy Eckstein **bebop** döneminin aktif şarkıcılarından birisidir. Ayırt edilen ve etkileyici bas-bariton ses rengi ve sonradan öğrendiği trombonculuğu 1940’larda ona büyük şöhret getirmiştir. Oscar Brown Jr., Johnny Hartman, Mark Murphy, Lambert, Hendricks ve Ross, Eddie Jefferson, Kenny Hagood, Joe Carroll bazı diğer önemli **bebop** dönemi şarkıcıları arasına girmektedir⁴² (Giddins-DeVeaux, 2009).

Bu dönemde yaşamış ve müziğe dahil olmuş her şarkıcının önceliklerinden ilki bir saksafoncu ya da trompetçi gibi duyulmak olmuştur. Buna en yakın şarkıcılardan bir tanesi de stilinde kimi zaman Charlie Parker kimi zaman Dizzy Gillespie’yi andıran Betty Carter’dır. Carter **bebop** döneminin müzikal karakteristik özelliklerini taşıyan en yetkin şarkıcılardan bir tanesi olmuştur. Bazen en iyi bilinen bir melodide dahi öyle çeşitlemeler yapabilmektedir ki şarkı tanınamaz hale gelmektedir. Bir **scat** şarkıcısı olarak da son derece özgün ve stilistik bir caz şarkıcısıdır.

1.3.3. Bossa Nova Şarkıcıları

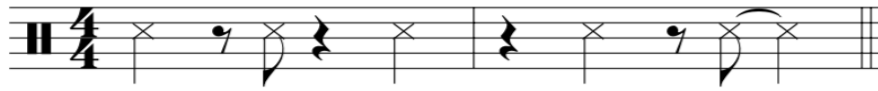
1950’lerin sonundan Brezilya’da “yeni akım” ya da “yeni dalga” olarak çevrilebilecek yeni bir müzik doğmuştur. Bu müzik Brezilya’nın halk müziği olan samba, Amerikan müziği caz ve biraz da Avrupa klasik müziğinden etkilenmiştir (Giddins-DeVeaux, 2009). Bossa Nova deyince akla ilk gelen iki isim kuşkusuz Antonio Carlos Jobim ve Joao Gilberto olmalıdır. Bu iki isim modern Brezilya

⁴⁰ Charles Mingus: (d.1922-ö. 1979) Amerikalı kontrbasçı, piyanist, besteci, grup lideri ve yazar; Mingus Ah Um: Charles Mingus’un 1959’da Columbia plak şirketinden çıkan albümü.

⁴¹ John Coltrane (d. 1926-ö. 1967) Amerikalı tenor saksafoncu, besteci ve grup lideri; Miles Davis (d. 1926-ö. 1991) Amerikalı trompetçi, grup lideri ve besteci; Charlie Parker (d. 1920-ö. 1955) Amerikalı alto saksafoncu ve besteci.

⁴² Oscar Brown Jr: (d. 1926-ö. 2005) Amerikalı caz şarkıcısı, şarkı yazarı ve aktivist; Johnny Hartman (d. 1923-ö. 1983) Amerikalı caz şarkıcısı; Kenny Hagood: (d. 1926-ö. 1989) Amerikalı caz şarkıcısı; Joe Carroll: (d. 1919-ö. 1981) Amerikalı caz şarkıcısı.

müziğinin iki büyük temsilcisidir⁴³ (Berendt, 1992: 412). Bossa nova da swing veya blues gibi hem bir stil hem de müzikal bir anlatıdır. Blues bir müzik türü olduğu gibi aynı zamanda belirli bir akor devamlılığını ve müzik formunu anlatmakta, swing de hem bir dans hem caz tarihinde bir dönem hem de bir ritimdir. Bossa nova da belli bir ritmik kalıba dayalıdır. Bu ritim yavaşlatılmış bir samba ritmi olarak da tarif edilebilmektedir (Örnek 3).



Örnek 3: Bossa nova ritmi kalıbı.

Jobim'in Amerikalı caz müzisyenleriyle olan iş birliği sayesinde bossa nova kısa sürede tüm dünyaya yayılmıştır. Frank Sinatra ile olan albümleri (Francis Albert Sinatra- Antonio Carlos Jobim, Complete Reprise Recordings, 1967) tüm dünyada büyük yankı uyandırmış ve caz vokal tarihinin önemli albümleri arasına girmiştir (Yanow, 2008). Milton Nascimento, Gilberto Gil ve Caetano Veloso bir alt jenerasyon olarak bossa nova müziğini daha modern ve farklı yerlere taşımış erkek şarkıcılardır.⁴⁴ Astrud Gilberto, Elis Regina, Tania Maria ve Flora Purim de aynı jenerasyonun önemli Brezilyalı kadın şarkıcılarıdır. Elis Regina'nın Antonio Carlos Jobim ile olan albümleri "Elis & Tom" (1974) gelmiş geçmiş en iyi bossa nova albümlerinden biri olmuştur. Tania Maria şarkıcılığının yanı sıra aynı zamanda bir piyanisttir ve 30'a yakın albüm kaydetmiştir. Astrud Gilberto en çok bir bossa nova klasiği olan "The Girl From Ipanema" (Garota de Ipanema) şarkısı yorumuyla bilinmektedir. Flora Purim ise özellikle caz piyanisti Chick Corea ile kaydettikleri "Return to Forever" (1972) albümleriyle uluslararası bir tanınırlık kazanmıştır.⁴⁵ (Yanow, 2008).

⁴³ Antonio Carlos Jobim: (d. 1927-ö. 1994) Brezilyalı besteci, piyanist, gitarist, şarkı yazarı, aranjör ve şarkıcı; Joao Gilberto: (d. 1931-ö. 2019) Brezilyalı gitarist, şarkıcı ve besteci..

⁴⁴ Milton Nascimento: (d. 1942) Brezilyalı şarkıcı, şarkı yazarı; Gilberto Gil: (d. 1942) Brezilyalı şarkıcı, şarkı yazarı; Caetano Veloso: (d. 1942) Brezilyalı şarkıcı, besteci ve gitarist.

⁴⁵ Astrud Gilberto: (d. 1940) Brezilyalı bossa nova ve samba şarkıcısı; Tania Maria: (d. 1948) Brezilyalı şarkıcı, piyanist, besteci, şarkı yazarı; Elis Regina: (d. 1945-ö. 1982) Brezilyalı şarkıcı; Flora Purim: (d. 1942) Brezilyalı şarkıcı.

1.3.4. 1970-1990 Yılları Arası Önemli Caz Şarkıcıları

1970 sonlarından itibaren bilinirlik kazanmaya başlamış 4 önemli kadın şarkıcı Dianne Reeves, Cassandra Wilson, Dee Dee Bridgewater ve Diane Schuur hala kariyerlerine devam eden ve tüm kariyerleri boyunca ticarileşme boyutunu sınırdan tutmuş caz şarkıcılarıdır.⁴⁶ Swing döneminde caz müziğinin popüler bir müzik olması özellikle şarkıcıların zaman zaman reklamlar, filmler gibi daha ticari sayılabilecek mecralarda bulunmalarına sebep olmuştur. Dönemin gerektirdiği her türlü ticarileşmeyi tarih boyunca birçok caz müzisyeni yaşamıştır ve yaşamaya devam etmektedir. Örneğin, 1960-1970 yılları arasında sadece 10 yıl boyunca aktif olarak müzik yapıp, dünyanın en popüler müzik grubu olan The Beatles⁴⁷, şarkılarıyla 1970’li yıllardan itibaren birçok caz müzisyeninin, özellikle caz şarkıcısının, albümlerinde yer almıştır. Elbette bu moda katılmayan müzisyenler de olmuştur, şarkıcıların arasında ise Betty Carter bu isimlerden biridir. Carter Berendt’in kitabında bu durumu şöyle açıklamıştır:

“Sanırım son Mohikan benim. Bugünün genç şarkıcıları ticari şarkı söylemek istiyorlar, ama eğer şarkın ticarileşmişse, bazen, caz olmaktan çıkıyor.” (Berendt, 1992: 422).

1970’lerin en popüler erkek caz şarkıcılarından bir tanesi metalik ses rengi ve şarkı söylerken ki dikkat çekici jestleriyle Al Jarreau, bir diğeri ise hala kariyerine devam eden George Benson’dır⁴⁸. Al Jarreau da Benson da sadece caz müziği ile kendilerini sınırlandırmayıp popüler müzikler de söylemişlerdir (Yanow, 2008). 1980’lerin başında mükemmel entonasyonu, aynı anda gerçekleştirebildiği farklı enstrüman taklitleri, alt ve üst sınırları zorlayan dev ses aralığıyla Bobby McFerrin⁴⁹ ortaya çıkınca, dinleyenler tüm vücudunu bir enstrüman gibi kullanabilen McFerrin karşısında hayrete düşmüşlerdir (Yanow, 2008). McFerrin’in bir diğeri inanılmaz

⁴⁶ Dianne Reeves (d. 1956) Amerikalı caz şarkıcısı; Cassandra Wilson (d. 1955) Amerikalı caz şarkıcısı ve şarkı yazarı; Dee Dee Bridgewater (d. 1950) Amerikalı caz şarkıcısı; Diane Schuur (d.1953) Amerikalı caz şarkıcısı ve piyanist.

⁴⁷ The Beatles: İngiliz rock müzik grubu.

⁴⁸ Al Jarreau: (d. 1940-ö. 2017) Amerikalı şarkıcı; George Benson: (d. 1943) Amerikalı şarkıcı, gitarist.

⁴⁹ Bobby McFerrin: (d. 1950) Amerikalı şarkıcı.

özelliği ise, tüm şarkıcılar gibi sadece nefes verirken şarkı söylemektense, alırken de söyleyebilmesi olmuştur. Bu daha önce görülmemiş ve McFerrin'in bulduğu bir tekniktir. Böylece çok uzun cümleleri tek solukta söyleyebilmiş, hatta hiç nefes alma ihtiyacı duymadan tüm şarkı boyunca tek nefeste devam edebilmiştir (Friedwald, 1990).

1.3.5. 1990'lardan Günümüze Önemli Caz Şarkıcıları

Chicago'lu şarkıcı Kurt Elling⁵⁰ jenerasyonun en önemli erkek caz şarkıcısı ve söz yazarıdır. Uzun zamandır beraber çalıştığı piyanisti Laurance Hobgood⁵¹ ile tüm dünyada konserler vermektedirler. Elling özellikle bebop geleneğinden gelen vokaliz yazma konusunda da kendini kanıtlamıştır. John Coltrane, Wayne Shorter⁵² gibi önemli caz müzisyenlerinin çok zor sololarına yazdığı sözler eşsiz güzellikte ve söyleme açısından çok zordur (Yanow, 2008).

İtalyan caz şarkıcısı Roberta Gambarini⁵³ burs kazandığı New England Konservatuvarında okumak için İtalya'dan Amerika'ya taşındıktan sonra uluslararası Monk yarışmasında 3.'lük kazanmış ve sonrasında "akıl hocam" olarak tanımladığı James Moody dahil olmak üzere birçok önemli caz müzisyeni ile çalışmıştır. Hank Jones⁵⁴ ile düo olarak kaydettikleri albüm "You Are There" (EmArcy, 2007) bir piyano-vokal albümü olarak caz düo kayıtları arasında literatürde çok büyük bir yer kaplamaktadır (Yanow, 2008).

Esperanza Spalding⁵⁵ virtüözite olarak oldukça ileri seviyede bir kontrbasçı ve bir şarkıcıdır. Spalding, mükemmel entonasyonu, geniş ses aralığı ve buğulu ses rengiyle günümüzün en önemli caz müzisyenleri arasındadır. Sadece caz müziği adına değil, çağdaş müzik besteciliği adına da önemli eserler ortaya koymakta olan

⁵⁰ Kurt Elling: (d. 1967) Amerikalı caz şarkıcısı ve söz yazarı.

⁵¹ Laurance Hobgood: (d. 1959) Amerikalı piyanist, aranjör, besteci.

⁵² John Coltrane: (d. 1926-ö. 1967) Amerikalı saksafoncu, besteci; Wayne Shorter: (d. 1933-ö. 2023) Amerikalı saksafoncu, besteci.

⁵³ Roberta Gambarini: (d. 1965) İtalyan caz şarkıcısı.

⁵⁴ Hank Jones: (d. 1918-ö. 2010)

⁵⁵ Esperanza Spalding: (d. 1984) Amerikalı kontrbasçı, şarkıcı, besteci ve şarkı yazarı.

Spalding'in, Wayne Shorter ile ortak çalışmaları olan "Iphigenia" isimli bir operaları vardır. Bu operanın librettosu Spalding'e, bestesi ise Shorter'a aittir. Teatral sahnelemeleriyle izleyiciye sunduğu performansları çok etkileyicidir. Caz müziğini sadece duysal bir müzik olarak değil, sahneye aktarımı olarak da evrimleştirmiştir.

1.3.6. Türkiye'de Önemli Caz Şarkıcıları

Türkiye'de caz müziğinin ilk esintileri 1920'li yıllara kadar gitmektedir. Ermeni ve Yahudi asıllı müzisyenler tarafından ilk örnekleri görülmüş ve yayılmıştır. Alto saksafoncu ve kemancı Leon Avigdor, davulcu Şadan Çaylıgil, tromboncu ve orkestra şefi Gido Kornfilt, tromboncu Arto Haçaturyan⁵⁶, Avrupa'da duydukları bu müziğin etkisinde kalmış ve bazı büyük orkestralar ve küçük gruplarla caz müziğini İstanbul'da icra etmeye başlamışlardır. Klarinetçi Hulki Saner, klarinetçi Mehmet Akter, armonikacı Necdet Alpün, besteci ve aranjör Erdem Buri, gitarist Fazıl Abrak da Türkiye'de caz müziğini icra eden ilk müzisyenlerdendir. Büyük orkestraların repertuvarlarının çoğu Chick Webb, Fletcher Henderson ve Jimmy Lunceford orkestralarının kütüphanelerinden yararlanılmıştır⁵⁷ (Mimaroglu, 2013).

Sevinç Tevs Türkiye caz tarihinin ilk caz şarkıcısı olarak geçmektedir. Ankaralı olan Tevs uluslararası başarılar yakalamış, muazzam kontralto sesiyle ardında kayıtlar bırakmış ve zamanın en büyük müzisyenleriyle çalışmıştır. Bu müzisyenler arasında Arif Mardin, İsmet Sıral, Muvaffak "Maffy" Falay, Selçuk Sun gelmektedir.⁵⁸ İlham Gencer, Ayten Alpman, Tülay German farklı müzikal duruşları olsa da Türkiye'de doğmuş büyümüş, caz da söylemiş önemli şarkıcılardır. German'ın özellikle çağdaş müzik bestecisi İlhan Mimaroglu ile yaptığı kayıtlar kendisini sadece

⁵⁶ Leon Avigdor: (d. 1900'ler başı-ö. 1973) Alto saksafoncu ve kemancı; Şadan Çaylıgil: (d. 1900'ler başı-ö. 1972); Davulcu; Gido Kornfilt: (d. 1909-ö. 1993) Tromboncu ve orkestra şefi.

⁵⁷ Hulki Saner: (d. 1921-ö. 2005) Türk klarinetçi; Mehmet Akter: (d. 1926-ö. biyografik bilgilere ulaşamamıştır) Türk klarinetçi; Necdet Alpün: (biyografik bilgilere ulaşamamıştır); Türk armonikacı; Erdem Buri: (d. 1925-ö. 1993) Türk besteci ve aranjör; Fazıl Abrak: (biyografik bilgilere ulaşamamıştır) Türk caz gitaristi; Chick Webb: (d. 1905-ö. 1939) Amerikalı davulcu ve grup lideri; Jimmy Lunceford: (d. 1902-ö. 1947) Amerikalı alto saksafoncu, grup lideri.

⁵⁸ Sevinç Tevs: (d. 1927-ö. 1976) Türk caz şarkıcısı; Arif Mardin: (d. 1932-ö. 2006), Türk-Amerikalı müzik prodüktörü, aranjör, piyanist; Muvaffak Falay: (d. 1930-ö. 2022) Türk trompetçi; Selçuk Sun: (d. 1934-ö. 2016) Türk kontrbasçı; İsmet Sıral: (d. 1927-ö.1987) Türk saksafoncu ve flütçü.

bir caz şarkıcısı olmaktan ayırmaktadır. Öte yandan Alpman ve Gencer caz şarkıcılığının yanı sıra daha popüler müzik türlerini de seslendirmişlerdir.⁵⁹ İlham Gencer ve Ayten Alpman'ın kızları Ayşe Gencer⁶⁰, 1970'lerde caz söylemeye başlamış ve verdiği sayısız konserlerle Türkiye'de caz müziğinden asla vazgeçmemiş şarkıcılardandır. Popüler bir ailenin kızı olmasına rağmen, müziğini hiçbir zaman ticarileştirmemiş ve yaşamının sonuna kadar caz söylemiştir. "But Beautiful" (2011, Aisha Records) Gencer'in tek solo albümüdür ve beraber çaldığı müzisyenlerle Türkiye'de kaydedilmiş önde gelen caz vokal albümlerindendir.⁶¹

Nükhet Ruacan ve Sibel Köse⁶², üniversite yıllarında farklı branşların eğitimlerini almalarına rağmen caz müziği ile ilgilenmeye ve şarkı söylemeye başlamışlardır. Her ikisi de Türkiye'nin en kıymetli caz müzisyenleri, şarkıcıları ve aynı zamanda eğitimcileri arasındadır. Köse, kariyeri boyunca ulusal ve uluslararası birçok festivalde yer almış, albüm kayıtları yapmış, alto ses rengiyle günümüzde de aktif bir şekilde konserler vermeye ve kayıtlar yapmaya devam etmektedir. Nükhet Ruacan ise 20'li yaşlarında İsviçre'ye taşınmış ve burada caz söylemeye başlamıştır. Emin Fındıkoğlu, Neşet Ruacan, Elvan Aracı ve Türkiye'nin çok kıymetli caz müzisyenleri ile birçok kez beraber çalışmış olan Ruacan, 2007'deki vefatına kadar naif ve özgün şarkıcılığı ayrıca yetiştirdiği öğrencilerle Türkiye caz vokal tarihine geçmiştir.⁶³

Günümüzde yukarıda belirtilen şarkıcılar gibi klasik caz müziğine sadık kalmış caz şarkıcısı çok fazla bulunmamaktadır. Ancak 2000'li yıllardan itibaren hem caz söyleyen hem de kendi müziğini yapan değerli isimler vardır. Elif Çağlar, Sanem

⁵⁹ Ayten Alpman: (d. 1931-ö. 2012) Türk caz ve pop müzik şarkıcısı; İlham Gencer: (d. 1922) Türk piyanist, şarkıcı; Tülay German: (d. 1935) Türk şarkıcı.

⁶⁰ Ayşe Gencer: (d. 1956-ö. 2022) Türk caz şarkıcısı.

⁶¹ <https://www.posta.com.tr/magazin/pazar-postasi/ikinci-planda-kaldigim-icin-terapi-gordum-75572>

⁶² Nükhet Ruacan: (d. 1951-ö. 2007) Türk caz şarkıcısı; Sibel Köse: (d. 1969) Türk caz şarkıcısı.

⁶³ Emin Fındıkoğlu: (d. 1940) Türk besteci, aranjör, piyanist; Neşet Ruacan (d. 1948) Türk caz gitaristi; Elvan Aracı (d. 1952-ö. 2018) Türk caz tromboncusu.

Kalfa, Çağıl Kaya bu isimlerden bazılarıdır⁶⁴. Bu isimler aynı zamanda eğitimlik de yaparak, caz şarkıcıları yetiştirmektedirler.



⁶⁴ Elif Çağlar: (d. 1980) Türk caz şarkıcısı, şarkı yazarı; Sanem Kalfa: (d. 1982) Türk caz şarkıcısı, viyolonselci, şarkı yazarı; Çağıl Kaya: (d. 1980) Türk caz şarkıcısı, şarkı yazarı.

İKİNCİ BÖLÜM

SHIRLEY VALERIE HORN

2.1. SHIRLEY HORN BİYOGRAFİSİ

Shirley Horn 1 Mayıs 1934'de Amerika Birleşik Devletleri'nde Washington DC'de doğmuş ve hayatı boyunca burada yaşamış bir caz piyanisti/şarkıcısıdır. Öncelikli olarak bir piyanisttir çünkü şarkıcılık kariyerine başlaması piyanistliğinden çok sonra gelmiştir. Piyanistliğinin yanına aynı zamanda şarkıcılığı da eklemesinin sebebi tamamen ekonomik sebeplerden dolayıdır. Horn şarkı söylese de söylemese de caz müziğinin harika kadın piyanistlerinden biri olarak tarihe geçmiştir.

Shirley Horn, kariyeri boyunca 24 solo albüm kaydetmiştir. Bu albümlerden bazıları 25-30 sene beraber çaldığı sadık triosuyla, bazıları Johnny Mandel veya Quincy Jones gibi büyük aranjörlerin büyük orkestralar için yaptığı düzenlemelerle, bazıları ise tamamen projeye bağlı olarak seçilmiş müzisyenler tarafından kaydedilmiştir. Solo albümlerinin yanında konuk olarak da onlarca albümde yer almıştır. Eşlik ettiği bu albümler arasında Charlie Haden, Clark Terry, Toots Thielemans gibi dünyaca ünlü, büyük müzisyenler vardır.⁶⁵

Horn'un sakin, hassas ve naif karakteristik özellikleri müzisyenliğinde de görülmektedir. Özellikle **ballad**⁶⁶ yorumlarındaki kendine özgü **rubato**⁶⁷ hissiyatındaki farklılığı ve kariyerinin son yıllarına kadar sürdürdüğü, kendine eşlik ederken ki ustalığıyla göze çarpmaktadır. Bu özgün stil içerisindeki en etkileyici konu

⁶⁵ Johnny Mandel: (d. 1925-ö. 2020) Amerikalı besteci ve aranjör; Quincy Jones: (d. 1933) Amerikalı prodüktör, besteci, caz piyanisti ve trompetçi; Charlie Haden: (d. 1937-ö. 2014) Amerikalı kontrbasçı, besteci ve eğitimci; Toots Thielemans: (d. 1922-ö. 2016) Belçikalı armonikacı ve besteci.

⁶⁶ Ballade: Klasik müzikte şiirsel anlatıma sahip, serbest biçimde yazılmış enstrümantal ya da vokal için olan eser anlamına gelse de caz müziğinde çoğunlukla yavaş tempoda icra edilmesi gereken şarkı anlamına gelmektedir.

⁶⁷ Rubato: Özellikle tempo açısından yoruma bağlı olan müzikal cümle ya da cümlelerdir. Bestecilerin icracıya hissettikleri gibi yorumlayabilecekleri alan bıraktıkları yerlerdir.

ise sözleri ve hikayeleri eşliğiyle daha da güçlendirmiş olmasıdır. Muazzam bir kontralto rene sahip olan Horn, aynı zamanda nefesli ve çoğunlukla konuşur gibi, kısa tuttuğu müzik cümleleriyle dikkat çekmiştir. Bir diğer büyük piyanist/şarkıcı Carmen McRae kendisi ile ilgili “Shirley Horn kadar iyi bu derece ağır tempolarda çalan/söyleyen biri yok. Bunu ancak kendine eşlik eden biri yapabilir” demiştir (Here’s To Life, 1992, PolyGram Records and Video – Horn’un Hayatı ve Müziği).⁶⁸

4 yaşında, amatör bir org sanatçısı olan büyükannesinin ve annesinin teşvikiyle piyano dersleri almaya başlayan Horn, üniversite yıllarına kadar klasik piyano eğitimi almıştır. Üniversitede New York’ta bulunan dünyanın en iyi müzik okulları arasında yer alan, Juilliard Müzik Okuluna kabul edilmiş, ancak ailesinin New York’taki yaşamının ve okul masraflarının karşılayamayacak olmasından dolayı bu okula gidememiştir. Juilliard Müzik Okulu yerine daha mütevazı olan ve aynı zamanda evi de olan Washington DC eyaletindeki Howard Üniversitesi’nde klasik piyano bölümünde okumuştur. Horn’un caz piyanoya olan en büyük etkileşimi Erroll Garner, Oscar Peterson ve Ahmad Jamal ile başlamış ve 20 yaşına geldiğinde ilk triosunu biçimlendirmiştir.⁶⁹ Shirley Horn verdiği bir röportajda “Oscar Peterson benim için Rachmaninov, Ahmad Jamal ve Erroll Garner ise Debussy oldu”⁷⁰ demiştir (Fordham, 2005)⁷¹

İlk albümü “Embers and Ashes”ı (Stere-o-Craft, 1961) 1960’ta, henüz 26 yaşında New York’da kaydetmiş ve albümün yayınlanmasıyla büyük trompetçi/besteci Miles Davis’in büyük ilgisini çekmiştir. Davis, Shirley Horn’a ulaşarak kendi konserlerinde, set aralarında piyano çalmasını teklif etmiştir. Daha sonraları, o zamanlar Mercury plak şirketinin başında olan Quincy Jones’un da dikkatini çekerek adının caz çevrelerinde sık sık anılmasını sağlayacak albümlerini “Mercury Records” etiketiyle yayınlamış, adını caz tarihine altın harflerle yazmıştır.

⁶⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=IUg5jhpRzfU>

⁶⁹ Erroll Garner: (1921-1977) Amerikalı caz piyanisti ve besteci; Oscar Peterson: (1925-2007) Kanadalı caz piyanisti; Ahmad Jamal: (1930) Amerikalı caz piyanisti, besteci ve eğitimci.

⁷⁰ Sergei Rachmaninoff: (1873-1943) Rus besteci, piyanist ve orkestra şefi; Claude Debussy: (1862-1928) Fransız besteci.

⁷¹ <https://www.theguardian.com/news/2005/oct/25/guardianobituaries.arts>

Aynı sırada Horn için “bence gelmiş geçmiş en iyi şarkı sözü yorumlayan kişi” diyen menajeri John Levy ile tanışmış ve uzun yıllar sürecek iş birlikteliklerine başlamışlardır (Here’s To Life, 1992, PolyGram Records and Video – Horn’un Hayatı ve Müziği).⁷²

Resim 1: Shirley Horn



Kaynak: <https://ig.ft.com/life-of-a-song/heres-to-life.html>

Shirley Horn, hayatı ve müziği ile ilgili hazırlanan belgesel filmi “Here’s To Life”ın girişinde aslında kendisini bir şarkıcı olarak görmediğini, sadece ne hissediyorsa onu söylediğini, elbette söylediği her şeyi yaşamadığını ama sözlerin onun için çok büyük bir önem taşıdığını söylemiştir. Stüdyo albümlerinden Miles Davis’e ithaf ettiği “I Remember Miles” albümü, Horn’a daha önce 9 kere aday gösterilip kazanamadığı Grammy müzik ödülünü “en iyi caz vokal performansı” kategorisinde kazandırmıştır.⁷³

Shirley Horn, 25 sene boyunca aynı grup ile çalışmıştır. Basta Charles Ables, davulda Steve Williams triosunun vazgeçilmez iki müzisyeni olmuştur.⁷⁴ Horn tüm kariyeri boyunca sadece kendine eşlik etmiş ve çok özel bir stil ortaya koymuştur.

⁷² <https://www.youtube.com/watch?v=IUg5jhpRzfU>

⁷³ Grammy müzik ödülleri: Müzik endüstrisinin farklı branşlarda verilen önemli ödülleri.

⁷⁴ Charles Ables: (d.1943-ö.2001) Amerikalı caz başçısı; Steve Williams: (d.1956) Amerikalı caz davulcusu.

Hayatının son döneminde kanser ve şeker hastalığının komplikasyonları sonucu sol ayağı ampute edilmek zorunda kalmıştır. O dönem sadece şarkı söyleyerek ve çeşitli piyanistlerle çalışarak konserlerine devam etmiştir. Bu müzisyenler arasında en çok beraber çaldığı piyanist Macar asıllı Amerikalı piyanist George Mesterhazy olmuştur. Sonraları özel bir aparat sayesinde pedalı kullanabilmeye başlamış ve tekrar piyano çalmaya dönmüştür. Hastalığı dolayısıyla hayatında büyük ilham kaynağı olan Ahmad Jamal de Horn'a son stüdyo albümü "May The Music Never End" albümünde (Verve, 2003) eşlik etmiştir. Ahmad Jamal dışında George Mesterhazy de bu albümde Horn'a eşlik eden bir diğer piyanist olmuştur. Ayrıca Alan Broadbent⁷⁵ de son kayıtlarında Horn'a zaman zaman eşlik eden piyanistlerden biri olmuştur.

En sevilen Shirley Horn albümlerinden biri olan "Here's to Life" (Verve, 1992), Johnny Mandel'in büyük orkestra aranjmanlarından oluşmaktadır. Bu albümde Horn'un yumuşacık sesi büyüleyicidir (Yanow, 2008). Bir diğer sıra dışı albüm, Shirley Horn'un şarkıcı olarak değil triosuyla bir eşlikçi olarak yer aldığı "Sarah: Dedicated To You" (BMG/Novus, 1991) albümüdür. Sarah Vaughan'ın ölümünden sonra, Carmen McRae'nin de son stüdyo albümü olacak olan bu albüm için McRae Shirley Horn'a Vaughan için beraber bir kayıt yapmayı teklif etmiştir. Birlikte bir şarkı listesi hazırlayıp, 1990 yılında kayıtlara başlamışlardır. McRae albümde Horn'un da şarkı söylemesini istese de Horn yalnızca eşlik etmek istemiştir (Gourse, 2001).

⁷⁵ Alan Broadbent: (d. 1947) Yeni Zelandalı caz piyanisti, aranjör ve besteci.

2.2. I THOUGHT ABOUT YOU

I Thought About You, müziği Jimmy Van Heusen, sözleri Johnny Mercer⁷⁶ tarafından 1939'da yazılmış, birçok caz müzisyeni tarafından defalarca kez kaydedilmiş bir caz standardıdır. Ted Gioia'nın⁷⁷ caz standartlarının hikayelerine yer verdiği "Caz Standartları" kitabında Gioia bu şarkının hikayesini "mahrem bir aşk şarkısı" olarak ifade etmektedir (Gioia, 2016: 252). Ancak şarkı ilk kayıtlarında düşünülen aksine son derece hareketli ve dans ettirebilecek yorumlarla kaydedilmiştir. 1950'lerdeki kayıtlarda düşünülen haline yani daha ağır tempolara ve melankolik yorumlara gelmiştir. "I Thought About You" ABAC formunda ve 32 ölçüden oluşmaktadır. Şarkının sözlerini Johnny Mercer trende Chicago'ya giderken yazmıştır:

"Jimmy (Van Heusen) şarkıyı bana çalmıştı, benim Benny Goodman⁷⁸ konseri için Chicago'ya gitmem gerekiyordu, trende düşünüyordum, pencereden dışarı bakıyordum ve geçtiğimiz o ufak yerleşim yerlerini, arabaları, karanlıkta parlayan ışıkları fark edip ne kadar şirin olduklarını düşündüm, sonra Jimmy'ye verdim ve o da şarkıyı tamamladı."⁷⁹ (Mercer, 1970).

Şarkının orijinal sözleri ve çevirisi şu şekildedir:

A - I took a trip on a train and I thought about you.

I passed a shadowy lane and I thought about you.

B - Two or three cars parked under the stars a winding stream.

Moon shining down on some little town and with each beam, same old dream.

A - And every stop that we made, I thought about you.

And when I pulled down the shade then I really felt blue.

C - I peeped through the crack and looked at the track, the one going back to you

⁷⁶ Jimmy Van Heusen: (d. 1913-ö. 1990) Amerikalı besteci; Johnny Mercer: (d. 1909-ö. 1976) Amerikalı söz ve şarkı yazarı, şarkıcı.

⁷⁷ Ted Gioia: (1957) Amerikalı müzik yazarı.

⁷⁸ Benny Goodman: (d. 1909-ö. 1986) Amerikalı klarnetçi ve grup lideri.

⁷⁹ <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc847493/m1/#track/6>

And what did I do? I thought about you.

A- Trenle bir geziye çıktım ve seni düşündüm.

Üzerine gölgeler düşmüş, belli belirsiz bir yoldan geçtim ve seni düşündüm.

B- Yıldızların altına park etmiş iki ya da üç araba, dolambaçlı akan bir su yolu.

Küçük bir kasabaya vuran ayın ışığı ve her ışıltıyla gelen aynı rüya.

A- Durduğumuz her durakta seni düşündüm.

Gölgeliği indirdiğim zaman ise epey hüznüldüm.

C- Sana geri dönen tren yoluna aradan bir göz attım ve ne yaptım?

Seni düşündüm.

Bu tezde ilk olarak incelenmiş olan “I Thought About You” şarkısı, Shirley Horn’un 1987’de, canlı olarak Hollywood’da kaydedilmiş olan “I Thought About You: Live at Vine St.” (Verve Records, 1987) albümünden alınmıştır. Bu albümde Horn kendine eşlik edip söylemiştir ve triosunda uzun dönem yol arkadaşları olan başçı Charles Ables ve davulcu Steve Williams yer almıştır. Horn bu grup ile 25 sene beraber çalışmıştır dolayısıyla birbirleriyle olan **interplay**⁸⁰ son derece ileri seviyededir.

2.2.1. “I Thought About You” İcrası Analizi: Shirley Horn (Piyano ve vokal)

Shirley Horn şarkıya solo olarak başlamış ve şarkının A ve B bölümlerini rubato olarak çalıp söylemiştir. Yaptığı kısa piyano introdandan sonra mi majörden şarkının orijinal tonu olan fa majöre kromatik bir geçiş yapıp **puandorg**⁸¹ üzerinde kaldığı fa majör akoruyla ilk cümlesini tamamlamıştır. “I took a trip” dedikten sonra

⁸⁰ Interplay: Net bir Türkçe karşılığı olmayan İngilizce müzikal terim. Birbirine tesir ederek, birbirini dinlerken aynı zamanda etkileşimde bulunarak çalmak anlamına gelmektedir.

⁸¹ Puandorg: Fransızca bir müzik terimi olan puandorg Türkçe’ye durgu olarak geçmiştir. İtalyanca’sı ve İngilizce’deki sık kullanımını ise fermata’dır. Puandorg üzerine geldiği notayı yorumcunun hissiyatına göre uzatabileceği anlamına gelir.

şarkının orijinalinde bulunmayan bir akor ilerlemesi ile la minöre gitmiş ve “on the train” dedikten sonra si minör 7 bemol 5, bemol 13 akoru üzerinde yeniden durup, aslında şarkının adını aldığı “I thought about you” kısmını eşlikte hiçbir destek olmadan tek başına kalarak söylemiştir (Örnek 4).

A E Maj F Maj B dim9 E 7(b9) A-7 B-7(b5) (b13) F Maj (#5)/G

I took a trip on the train, and I thought a-bout you.

Örnek 4: I Thought About You: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 1-3)

İkinci cümle olan “I passed a shadowy lane and I thought about you” orijinal notada sol minör akoruyla başlarken (Örnek 5) Horn’un çaldığı bölüm sol minörün ilgili majör tonu olan si bemol majörden başlamıştır. Si bemol majöre giderken bir önceki akor olan sol majörden kromatik bir yaklaşımla si bemol majöre geçmiştir. Bu kromatik yaklaşım iki akor arasındaki bağlantıyı yumuşatmış ve homojen bir geçiş sağlamıştır. Bu bölümde ilk akor dışındaki tüm akorlar, orijinaline tabi kalarak çalınmış, sadece tansiyon sesler⁸² eklenmiştir (Örnek 5-6).

G_M7 E_M7(b9) A7 D_M7 D^b7 C_M7 F7

I passed a shadowy lane and I thought about you.

Örnek 5: The New Real Book 1’de melodinin orijinal yazılımı (Ölçü: 5-8).

Horn melodiyi çoğunlukla eşliksiz, yalnız bırakmaktadır. Akorları melodiyile ne ritmik ne de armonik olarak çakışmayacak şekilde biçimlendirmektedir. İkinci cümlelerin devamı olan bölümde tekrar eden “I thought about you” cümlesini bir

⁸² Akor sesleri olan I-III-V-VII haricinde seslendirilen tüm diğer seslere tansiyon ses denmektedir.

öncekiyle aynı olmamasına dikkat eden Horn, bu sefer “and I” dedikten sonra biraz durup, bir belirsizlik yaratmakta, re minör 7 akoru üzerinde, aslında parçanın orijinalinde kök ses olarak gelirken, karşımıza bir tansiyon ses olarak 11. derece olarak çıkartmaktadır (re minör 7, 11). Böylece şarkının A bölümü, yani ilk 8 ölçüsü sonlanmaktadır (Örnek 6).

Örnek 6: I Thought About You: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 5-8).

B bölümüne yani ikinci 8 ölçüye geçerken şarkı orijinalinde si bemol majöre gitmiştir. Horn da aynı tonda kalmış, akora #11 tansiyon sesi eklemiş ve yeniden bu akor üzerinde tek başına ve daha seri bir şekilde melodiyi söylemeye başlamıştır. Bu uzun cümleyi üç küçük motife bölmüş ve her birinin arasında kısa geçişler çalarak melodiyle soru-cevaplar (**call and response**) yaratmıştır. Şarkının genel grafiğine bakıldığında, özellikle solo çalıp söylediği bölümde, aslında melodinin altında çok da fazla eşlik olmadığı görülmektedir. Yalnız kalmış bir melodi ya da uzayan bir akor üzerine resitatif⁸³ gibi söylenmiş kısa motiflere rastlanmaktadır (Örnek 7).

Örnek 7: I Thought About You: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 9-12).

⁸³ Resitatif: Konuşur gibi yapılan bir şarkı söyleme stildir.

Shirley Horn melodileri genişleten, yayan ve çoğunlukla melodiye geç başlayan bir şarkıcıdır. Rahat ve geriden söylemek konusunda tüm caz şarkıcılarından ayırt edilebilir bir yerdedir. İkinci büyük cümle olan “Moon shining down on some little town” cümlesi de bir Shirley Horn özelliği olarak söylenmesi gereken yer yerine, ölçünün ortasında iki buçuk vuruş daha geç olarak başlamaktadır. Cümlenin ikinci kısmı olan “in with each beam, same old dream” kısmını tansiyon sesler ekleyerek orijinal akorlarla aynı armonik yapı üzerine söylemektedir. Parçanın B bölümüne geçmeden son akor olan do 7 akoruna olan geçişi şarkının orijinalinde olduğu gibi tipik bir VI-V-I çözülümü yapmaktansa **substitute dominant**⁸⁴ kullanarak re bemol majöre gitmiştir ve son kelime olan “dream” kelimesi do 7 (b9, b13) akoru üzerine çözmüştür ve böylece ilk 16 ölçü bitmiştir (Örnek 8).

B-7(b5) E7(b9) B-7(b5) E7(b9) A 13 /D A^b7 D^bMaj7(#11) C7(b13)
(b9)

Moon shi-ning down on some lit-tle town in with each beam, same old dream.

Örnek 8: I Thought About You: Pişano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 13-16).

Parçanın ikinci A bölümünde bas ve davul da şarkıya dahil olmuştur. Tempo **rubato**dan çıkıp çok ağır bir ballad temposuna girilmiştir. Şarkının ikinci A bölümü metronom olarak dörtlük notaya 35 gibi ağır ve zor bir tempoda trio olarak devam etmiştir:

⁸⁴ Substitute dominant: Caz müziğinde dominant bir akorun yerine geçebilen akorlara denir.

“O kadar ağır tempolarda, kendi içinde ayrı bir salınımı da olan piyanist/şarkıcıyı takip etmek de bir o kadar zor. Takip etmek de edilirken o salınımı yaratabilmek de.”⁸⁵ (Here’s To Life, Carmen McRae, 1992).

İkinci A bölümünde bu sefer orijinal akorlara tabi kalınarak III. dereceye giden bir kromatik dominant çözülme görülür. Melodide ise bu sefer daha akıcı bir ilk cümle duyulur. “At every stop that we made” derken “stop” kelimesine verdiği vurgudan o kelimeye verdiği önem anlaşılmaktadır. Yine cümlenin tamamlayıcısı “I thought about you” kısmı geldiğinde, (bu sözler şarkının içerisinde 4 kez gelmektedir) her seferinde olduğu gibi Horn bu cümleyi farklı yerlerde, farklı zamanlarda ve farklı seslerle söylemektedir (Örnek 9).

A In tempo ♩ = 35
B-7(b5) Bb7(#11) A7 D7(b13) G7 D7(b13) G7

17 And every stop that we made, I thought a-bout you.

Örnek 9: I Thought About You: Piiano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 17-20).

Şarkının orijinalinde si bemol majör ile başlayan ölçü burada yine A bölümünün başındaki akor şeklinde si minör 7 bemol 5 olarak duyulmaktadır. Sonraki akorlar yine orijinal notayla (tansiyon sesler eklenmiştir ve çevirim akorlar çalınmıştır) aynı ilerlemektedir. Melodide Horn yine kısa ve konuşur gibi bir şekilde sözleri söylemektedir. Eşlikteki ritmik hareketlilik ise sadece kısa melodik motiflerin aralarında gelmektedir (Örnek 10).

⁸⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=IUg5jhpRzfU&t=189s>

21 B-7(b5) BbMaj7 E-7(11) A-11 G9 G7(b5) C9

And when I pulled down the sha - de, then I re - al - ly felt blue.

Örnek 10: I Thought About You: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 21-24).

Şarkının son 8 ölçüsü olan C bölümüne yine şarkının orijinalinde olan 4. dereceyle başlanmıştır. Akorla beraber direkt olarak duyulan melodi Horn versiyonunda bir buçuk vuruş daha geç başlamaktadır. “I peeped through the track” ve “and looked at the back” motifleri tamamen aynı ritmik sekansta duyulmaktadır. Şarkının en uzun cümlesi de aslında 27. ölçüde yarım kaldığı yerden devam eden “the one going back to you, and what did I do?” dediği yerde gelmektedir. Bu sorunun cevabını vermeden önce Horn beklemiş ve son kez “I thought about you” kısmını söylemiştir (Örnek 11).

C BbMaj9 F-/Eb

I peeped through the crack and looked at the track,

25

F F/D C-6 B-7(b5) BbMaj9 A7 D

Oh I'm go-ing back to you — oh, what did I — do?

30 A9 F 6/C E7(b9) F E7(b9) F E7(b9) F E7(b9) F

I thought a-bout you.

Örnek 11: I Thought About You: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 25-32).

2.2.2. “I Thought About You” İcrasının Analizi: Shirley Horn (Vokal), Marian McPartland (Piyano)

Marian McPartland (1918-2013) uzun diskografisi, beraber çalıştığı müzisyenler ve 33 yıl boyunca yüzlerce caz müzisyenini konuk ettiği radyo programı “Piano Jazz” sayesinde, bir İngiliz, bir kadın ve bir piyanist olmasına rağmen caz dünyasında saygıyla anılan çok önemli bir caz piyanisti, besteci, yazar ve radyo programcısıdır. Washington D.C. merkezli A.B.D.’nin Ulusal Halk Radyosu olan NPR’da⁸⁶ 33 yıl boyunca (1978-2011) yayınlanmış olan radyo programı “Piano Jazz”

⁸⁶ NPR (National Public Radio): Amerikan Ulusal Halk Radyosu.

programında “I Thought About You” şarkısı canlı olarak kaydedilmiştir. Program boyunca her iki müzisyenin müzikal sohbetleri, solo ve duo kayıtları bulunmaktadır.⁸⁷

Bu kaydı öncekinden ayıran dikkat çekici ilk konu tempodur. Şarkının girişinde McPartland Horn’dan tempoyu vermesini istemiştir, Horn da dörtlük notaya 60-65 arası swing temposu saymıştır. 4 ölçüden oluşan ve fa majör içerisinde dolanan kısa piyano intro sonrasında Horn sakin bir şekilde melodiye başlamıştır. Bu kayıтта Horn’un yorumu tamamen tempo içerisindedir. McPartland son derece duru çalmış, yazılmış orijinal akorlara tamamen uymuştur. Bütün parça boyunca sol elini bas eşliği gibi kullanmıştır. Tüm kök sesler eksiksiz duyulmakta ve dörtlük notalar ve bas yürüyüşüyle zaman olarak şaşmayan bir eşlik çalmıştır. İlk 8 ölçü armonik olarak tonal merkezde, tempo olarak stabil bir şekilde ilerlemiştir (Örnek 12).

A

FMaj7 A7 D7(#11) G9

I took a trip on the train, and I thought a-bout you.

G7(b9) G-7 A7

I passed a sha - do - wy lane

D-11 D#7 C-7 /Gb F7 A7(b9) (b5)

and I thought a - bout you.

Örnek 12: I Thought About you: Piyano Marian McPartland, vokal Shirley Horn (Ölçü: 1-8).

⁸⁷ <https://www.npr.org/2015/05/01/403529273/shirley-horn-on-piano-jazz>

Şarkının B bölümünde akorlar yine parçanın orijinali gibi çalınmıştır. Tek farklılık 11. ölçüden 12. ölçüye geçerken basta kullanılan kromatik geçiş sesi olan sol diyezdir. Horn'un melodik motiflere yaklaşımı, tüm B bölümü boyunca, ritmik olarak hep bir sekizlik geç başlamaktadır. Öncelikle akoru duyup sonra cümleye başlamak bir şarkıcının güvende hissetmesi için önemli bir göstergedir (Örnek 13).

B BbMaj7 Bb-7 Eb13 FMaj7 G-

Two or three cars parked un-der the stars a win-ding stream.

12 FMaj7/A B-7(b5) E7(b9) B-7(b5) E7(b9)

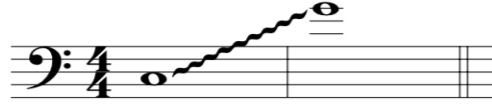
Moon shi-ning down on some lit-tle town

15 A-7 D7(b9) G-7 C-7 (b9)

in with each beam same old dream.

Örnek 13: I Thought About You: Piyano Marian McPartland, vokal Shirley Horn (Ölçü: 9-16).

Horn'un şarkı boyunca kullandığı ses aralığı 440 Hz. la notasının altındaki sol sesine kadar çıkmaktadır. Piyano klavyesinin ortasındaki do sesinin bir oktav altındaki do sesine kadar rahatlıkla inebiliyor olması ise bir kadın şarkıcı için nadiren görülen bir durumdur. Genel ses aralığı çok geniş bir şarkıcı olmadığı için bir buçuk oktavlık bir alanda özgür olabilmek için ritmik değişiklikler ve kendini tekrar eden notalara sıklıkla başvurduğu görülmektedir (Örnek 14).



Örnek 14: Shirley Horn ses aralığı.

Horn şarkının ikinci A bölümüne ilk A bölümüne başladığından daha farklı başlamıştır. Burada, ritmik olarak ve melodide kullandığı seslerle 2. kez aynı gelen bir melodi ile nasıl doğaçlama yapılabileceğini ve yaklaşılması gerektiğini göstermiştir. Şarkının orijinali 17 ve 21. ölçülerde fa majör ve re minör arpejlerle başlarken, Shirley Horn burada aynı seste kalmayı tercih etmiştir. 17. ölçüdeki fa majör 7 akorunda, akorun 7'lisi olan mi sesi, 21. ölçüdeki sol minör akorunda ise do sesini yani akorun 11. derecesini tutmuştur. Horn'un “doğaçlamavari” ritmik akışını tüm şarkı boyunca sürdürmesi piyano eşliğinin daha sabit ve tempo içerisinde kalmasını sağlamıştır (Örnek 15).

At eve-ry stop that we made, I thought a-bout you —
But when I pulled down the shade, than I
real-ly got blue.

Örnek 15: I Thought About You: Piyano Marian McPartland, vokal Shirley Horn (Ölçü: 17-24).

Şarkının son 8 ölçüsü olan C bölümüne gelindiğinde Horn'un sesini aralık olarak en geniş kullandığı bölüme gelinmiştir. Bir buçuk oktavlık ve son derece pes bir oktavda söylemiş olduğu bu bölümü Horn hiç zorlanmadan, kolaylıkla ifade etmiştir. Horn'un genellikle melodik cümleleri, şarkı sözlerini ifade edişi dolayısıyla sıkıştırıyor olması cümleler arasında normalinden daha uzun boşluklar olmasına sebep olmuştur (Örnek 16).

The musical score for 'I Thought About You' is presented in three systems. The first system (measures 25-26) shows the vocal line and piano accompaniment. The second system (measures 27-29) continues the vocal line and piano accompaniment. The third system (measures 30-32) concludes the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a prominent horn line in the right hand, which is the focus of the analysis.

Örnek 16: I Thought About You: Piyano Marian McPartland, vokal Shirley Horn (Ölçü: 25-32).

2.2.3. “I Thought About You” İcralarından Edinilen Bulguların Değerlendirilmesi

Şarkının Shirley Horn'un kendine çalıp söylediği versiyonunun analizi sonucuna bakıldığında en çarpıcı konu melodi ve eşliğin aslında bir bütün olduğudur. Melodiyi ve sözleri korumak ve en iyi şekilde ifade edebilmek için eşliğin asla

melodiye müdahale etmediği açıkça görülmektedir. Piyano eşliği burada sözleri ve melodiyi güçlendirmek için bir destek olmuştur ve şarkıyı zenginleştirmek dışında bir gösterişi yoktur.

McPartland çalarken ve Horn söylerken tempo içerisinde ilerleniyor olması Horn'un vurgulamak istediği bazı kelimeleri ya da sesleri vurgulayamamasına sebep olmaktadır. Örneğin, şarkının 17. ölçüsünde "stop" kelimesine yaptığı vurguyu ve duraksamayı McPartland'la söylediği versiyonda yapamamıştır (Örnek 17-18).

A

FMaj7 F7/Eb D7 G-9

At eve-ry stop that we made, I thought a-bout you

17

Örnek 17: I Thought About You: Piyano Marian McPartland, vokal Shirley Horn (Ölçü: 17-19).

B-7(b5) Bb7(#11) A7 D7(b13)

And eve-ry stop that we made,

17

Örnek 18: I Thought About You: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 17-18).

Horn kendine çalarken melodiye olan yaklaşımında çok fazla nota değişikliği yapmamaktadır. Yaptığı değişiklikler daha çok zamanla yani tempoyla ilgilidir. Bu tempo değişikliklerini ise sözler belirlemektedir. Hikâye anlatımı en doğal şekilde nasıl ortaya çıkıyorsa, zaman orada devreye girmekte, belirli yerlerde yavaşlamakta, belirli yerlerde ise hızlanmaktadır. Sözleri nasıl ifade etmek istiyor ise ona göre

zamanına karar vermekte, eşlik ile bunu desteklemekte ve böylece özgün bir yorum ortaya çıkartabilmektedir. Son derece organik ve kendine has zaman algısı ile kendine eşlik ettiği her şarkıda bu görülmektedir.

Horn performanslarında **scat** söyleyen bir şarkıcı değildir. Solo doğaçlamalarını piyano ile yapmaktadır. Ancak doğaçlama demek sadece solo çalmak ya da söylemek anlamına gelmemektedir. Doğaçlama; zamanda (tempoda), ritimlerde, sözlerde veya melodide değişiklikler yaparak da gerçekleştirilebilmektedir. Shirley Horn bunu kendine eşlik ettiği kayıtlarında usta bir şekilde yapmaktadır. Kendine eşlik etmediği kayıtlarda ise bu doğaçlamaların kısıtlandığı ve özellikle tempoyu değiştirememesinin diğer unsurları da etkilediği görülmektedir.

Horn'un hayatı ve müziğiyle ilgili yapılmış olan "Here's To Life" belgeselinde Horn'un piyanistliği, şarkıcılığı ve kendine eşliği üzerine pek çok müzisyen yorum yapmıştır. Carmen McRae de bu müzisyenlerden biridir ve belgeselde verdiği röportajda şöyle demiştir: "Kendinize piyano çaldığınız zaman, otomatikman doğaçlama yapıyorsunuz."⁸⁸ (Here's To Life, Carmen McRae, 1992).

Horn'un kendine çaldığı yorumda sözlere karşı piyano eşliğinde verdiği tepkiler bir diğer önemli konudur. Kelimelerin anlamlarına enstrümanlarla verilen yansımalar caz müziğinde kullanılan unsurlardır. Kendine çaldığı versiyonda bunu yapabilmekteyken, bir başkası ona çalarken bunu sağlayamamaktadır. 16. ölçüde "dream" (rüya) kelimesinden sonra gelen akor o kelimeye piyanoda verilmiş bir yansımadır (Örnek 19-20).

⁸⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=IUg5jhpRzfU&t=189s>

A 13 /D A \flat 7 D \flat Maj7(#11) C7(+13)
(b9)

in with each beam, same old dream.

Örnek 19: I Thought About You: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 15-16).

A-7 D7(b9) G-7 C-7 (b9)

15 in with each beam same old dream.

Örnek 20: I Thought About You: Piyano Marian McPartland, vokal Shirley Horn (Ölçü: 15-16).

Marian McPartland ile olan yorum kendine eşlik ettiği kayıtlarla kıyaslandığında, herhangi bir maceraya girilmeden, risksiz bir icra ve söyleniş görülmektedir. “I Thought About You” tüm caz müzisyenlerinin ezbere bildiği ve sıklıkla çalılıp söylemekten sakınmadığı bir caz standardıdır. Bu tarz şarkılar **jam session**’larda⁸⁹ da sıklıkla çalınır ve spontane çalınması gerekliliği açısından özellikle enstrümcular tarafından farklı tonlardan bilinmektedir. McPartland temiz ve uyumlu eşliği ile Horn’a melodiyi kurabilmesi için konforlu bir alan sağlamıştır ancak Horn’un kendine çalarken hissettiği özgürlüğü ona verememiştir.

⁸⁹ Jam session: Repertuarı önceden planlanmamış caz müzisyenlerinin bir araya gelerek o anda karar verdikleri dinleti.

2.3. A TIME FOR LOVE

“A Time For Love”, müziği Johnny Mandel, sözleri Paul Francis Webster tarafından, 1966’da “An American Dream” (Bir Amerikan Rüyası) filmi için yazılmış ve sonradan standartlaşmış bir caz şarkısıdır. Johnny Mandel (1925-2020) Shirley Horn, Frank Sinatra, Tony Bennett gibi büyük birçok caz şarkıcısı ile çalışmış bir besteci, aranjör, orkestra şefi ve film müziği bestecisidir. “Emily”, “You Are There” gibi bilinen ve Bill Evans’dan, Roberta Gambarini’ye birçok caz müzisyeni tarafından kaydedilmiş şarkıların bestecisi, Shirley Horn’un “Here’s To Life” albümünün orkestra düzenlemelerini yapan ve Horn belgeselinde çok kez söz alan kişidir.

“Carmen McRae ve Peggy Lee dahil olmak üzere, tüm şarkıcıların önünde saygıyla eğildiği bir müzisyendir Shirley Horn. Çok değerli bir piyanist ve şarkıcı.”⁹⁰ (Here’s To Life, Mandel, 1992)

Şarkının söz yazarı olan Paul Francis Webster birçok popüler caz standardının da söz yazarıdır. Bu şarkılar arasında “Love is A Many Splendoured Thing”, “The Shadow Of Your Smile” ve “Secret Love” gibi caz müzisyenleri tarafından defalarca kez söylenmiş/çalınmış şarkılar vardır. Bir Mandel- Webster şarkısı olan “A Time For Love”, Shirley Horn’un müzikal yaşantısına damga vurmuş şarkılardan bir tanesidir. Horn bu şarkıyı konserlerinde ve kayıtlarında sıklıkla seslendirmiştir.

Şarkının formu AABC şeklindedir ve 38 ölçüden oluşmaktadır. Şarkıda Webster’ın masalsı sözleri Horn’u eşlik ve melodik anlatım açısından çok ileri taşımıştır, sözlerle kurgulayabildiği her cümleyi eşliğine de yansıtmıştır. Horn’un kendine çalıp söylediği bu kayıt 1998 yılından Marciac Caz Festivali’ndendir.

⁹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=IUg5jhpRzfU&t=189s>

Şarkının orijinal sözleri ve çevirisi şu şekildedir:

A - A time for summer skies,
For humming birds and butterflies,
For tender words that harmonize with love.

A - A time for climbing hills,
For leaning out of windowsills,
Admiring daffodils above.

B - A time for holding hands together
A time for rainbow colored weather
A time for make believe that we've been dreaming of.

C - As time goes drifting by
The willow bends and so do I
But oh, my friends whatever skies above
I know a time for spring, a time for fall,
But best of all, a time for love.

A- Artık gökyüzünde yaz zamanı,
Sinek kuşlarının ve kelebeklerin,
Şefkatli ve yumuşacık kelimelerin aşkla uyumlandığı zaman.

A- Dağlara tırmanma zamanı,
Pencere kenarlarından sarkma ve yukarılara uzanan nergisleri izleme zamanı.

B- El ele tutuşma zamanı,
Gökkuşağı renkleri gibi olan bir havanın zamanı,
Hayallerimizin gerçek olduğuna inanma zamanı.

C- Zaman ilerledikçe söğüt dalları bükülüyor, ben de bükülüyorum
Ama dostlarım, yukarıdaki gökler ne olursa olsun
İlkbahar ya da sonbahar zamanı
Aralarında en güzeli aşk zamanı.

2.3.1. “A Time For Love” İcrasının Analizi: Shirley Horn (Piyano ve vokal)

Bu tezde Shirley Horn'un ikinci olarak incelenmiş şarkısı kendine çalıp söylediği ve kariyerinin ve hayatının son yıllarında beraber çalıştığı piyanist George Mesterhazy ile yorumladıkları “A Time For Love” şarkısıdır. Bu şarkı için yapılmış olan transkripsiyonda vokal partisi Horn'un söylediği yerin bir oktav yukarisından yazılmıştır.

Shirley Horn bu canlı kayda herhangi bir intro çalmadan direkt başlamaktadır. Şarkının orijinalinin aksine eksik ölçüyle girmek yerine bir buçuk vuruş geç girmektedir. İlk A bölümü olan ilk 8 ölçüye bakıldığında yoğun bir piyano eşliği göze çarpmaktadır. Horn'u bu tezde yer alan diğer piyanist/şarkıcılardan ayıran en büyük unsurlardan bir tanesi budur. Piyanistliği hiçbir zaman şarkıcılığının gerisinde kalmamıştır. Piyano eşliği oldukça yoğun olmasına rağmen melodiyle çakışmamakta aksine sözleri desteklemektedir. Caz müziğinin en önemli unsurlarından biri olan **call and response**'un eşlik ve melodi arasındaki diyalogu çok net bir şekilde görülmektedir. 2. ölçünün ilk vuruşunda melodinin bitmesiyle piyano eşliği devamlılığı sağlamakta ve 3. ölçüde yeniden melodi başlayana dek eşlik arada bir köprü oluşturmaktadır. Bu, şarkı boyunca tüm kısa motifler arasında görülmektedir (Örnek 21).

A C Maj7 B \flat 7(#11) C Maj7 A-7

A time ___ for sum-mer skies for hum-ming birds

D7(#11) G 13

and but-ter-flies for ten-der words

F Maj7 B-/E E7(\flat 9) E7(\flat 9)

that har-mo-nize with love.

Örnek 21: A Time For Love: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 1-8).

Şarkı çok ağır ve sallanan bir tempoda yorumlanmıştır. Metronom olarak dörtlük notaya 35-40 arası bir tempoda, başçı ve davulcu tarafından çok dikkatli bir takipte başlamıştır. Tempo kendi içinde de sürekli değişmektedir ve neredeyse tüm grup olarak **rubato** çalınmıştır. Horn yine sözlere göre tempoyu zaman zaman sıkıştırıp, zaman zaman genişletmiştir.

Eşlikçilerin, vokalistlerin sözlerde bahsettikleri olgulara yansımalar çalmaları nadir de olsa görülen eşlik stilleridir. Horn kendi eşliğinde bunu sık sık kullanmaktadır. Henüz şarkının 4. ölçüsünde **butterflies** (kelebekler) kelimesinin ardından hemen piyanoda çaldığı 32'lik ve 16'lık notalardan oluşan motif bu yansımalarından bir tanesidir. Tüm şarkı boyunca da bunun gibi örnekler birçok kez görülmektedir (Örnek 22).

D 7(#11)

Örnek 22: A Time For Love: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 4).

Bir diğer benzer örnek, 31. Ölçüde duyulan **above** (yukarı) kelimesidir. Horn burada “whatever skies above” (yukarıdaki gökler ne olursa olsun) dedikten sonra üzerine basmak istediği **above** kelimesini daha belirgin hale getirebilmek için piyano eşliğinde de yukarı çıkan bir armonik yapı ile bu kelimeyi desteklemiştir. Burada Horn piyano eşliği ile giderek tizlere çıkmakta ve şarkının sonlarına doğru, 32. ölçüde bu şekilde şarkıyı zirveye taşımaktadır (Örnek 23).

E E 7(b9)

Örnek 23: A Time For Love: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 31-32).

Bölümün hemen başında gelen “A time for climbing trees” (ağaçlara tırmanma zamanı) bölümünde melodinin tırmanışı, söz ve melodik yaklaşım açısından ve **prozodi**⁹¹ açısından yukarıdaki örneğe benzemektedir (Örnek 24).

⁹¹ Prozodi: Sözler ve hecelerın melodıyle uyuşması anlamına gelmektedir.

A A-7 Ab7(#11)

A time for clim-bing hills

Örnek 24: A Time For Love: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 9-10).

İkinci A bölümünde 11 ve 14. ölçüler arasında alçalan melodik sekansın sözler ve eşlikle olan uyumu Horn tarafından ustaca işlenmiştir. 11. ölçüden itibaren gelen aynı kısa melodik motif önce mi, sonra do, la ve fa sesleriyle başlayıp alçalan bir melodik sekans oluşturmuştur. Her kısa motif sonrasında piyano eşliğinde cevap görülmüştür. 13. ölçüyü 14. ölçüye bağlarken iki motifi birbirinden ayırmaması, piyano eşliğinde de doğal olarak ayırmamasına, sağ elinde çaldığı akorla melodiyi birbirine bağlamasına sebep olmuştur (Örnek 25).

A A-7 Ab7(#11) G⁶ A-7

A time for clim-bing hills for lea-ning out

of win-dow sills ad-mi-r-ing the daf-fo-dils

Örnek 25: A Time For Love: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 9-14).

Bu melodik inişin hemen arkasından, 2. A bölümünün son iki ölçüsünde, piyano eşliğinde bir tırmanış gelmektedir. Bu tırmanış sırasında Horn **above** (yukarı) kelimesini ilk kez uzun bir ses olarak tutmakta, piyanoda ise bu sefer farklı bir armonik yükseliş çalmaktadır (Örnek 26).

15 B-/E D/E E7

a - bove.

Örnek 26: A Time For Love: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 15-16).

Şarkının B bölümünde melodide yine alçalan bir sekans görülmektedir. Burada iki kısa motiften oluşan melodiyi ilk iki gelişinde birbirinden ayırmadan, 21. ölçüdeki gelişinde ise iki ayrı motif olarak söylenmiştir. Tüm şarkı boyunca eşlikte tuttuğu **ostinato**⁹² ritmik kalıbı (16'lık, noktalı 8'lik) 21. ölçüden itibaren daha ısrarcı duyulmaya başlamıştır. 23. ve 24. ölçülerde bu **ostinato** ile şarkıyı C bölümüne taşımıştır (Örnek 27).

⁹² Ostinato: Müzikte ısrarlı bir şekilde devam eden aynı melodik ya da ritmik kalıp.

B

A-7 E7 A-7 D 7(#5) (#9) GMaj7 F# B

A time for hol-ding hands — to-get-her — Time for rain-bow

17

E-7 E7 A-7 G F#-7(b5) B7

co-lore-d weat-her — a kind of make be-leive that we've been

20

23 EMaj7 C#-7 D-7 G7

drea-ming of —

23

Örnek 27: A Time For Love: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 17-24).

“A Time For Love” şarkısının C bölümü tipik bir şarkı formundan farklı olarak 8 ölçü olmak yerine 14 ölçüdür. Bu bölümde B bölümünde kullanılmaya başlanan **ostinato** sekans daha da yoğunlaşmış ve 27. ölçüden itibaren şarkının tansiyonu giderek artmıştır. A bölümünde gelen melodik sekans yine görülmektedir fakat Horn bu sefer motiflerin ilk iki seslerini aynı tutarak, daha farklı söylemektedir (Örnek 28).

C

CMaj7 B-7(b5) E7 A-7

As time goes drif-ting by — the wil-low bends

25

E7 G7 FMaj7

and so do I. But oh my friend what-e-ver

28

Örnek 28: A Time For Love, piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 25-30).

31. Ölçüde yeniden **above** kelimesiyle ve yine daha önce de yaptığı gibi önce melodiyi, sonra da piyano eşliğini yukarı taşımıştır (Örnek 29).

31

E7 E7(b5)(b9) A-7

sky a-bove, I've known a time for spring,

31

3

Örnek 29: A Time For Love: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 31-32).

Şarkı 38. Ölçüde bitmiştir. Çok kısa, bir piyano solosu duyulur ve ardından finale gidilmiştir (Örnek 30).

34 CMaj7(#5) C6 C6 G7(b9) CMaj7 (Bb7)

a time for fall but best of all a time for love.

39 C A-7 D7(#11) G7 Fmaj7 B-/E D/E

Örnek 30: A Time For Love: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 34-38).

Horn kısa piyano solosundan sonra bas ve davulun çekilmesiyle şarkıyı bitirmeden yeniden tempo **rubato**ya dönmüştür. Bu bölümde şarkının en başında söylediği sözlerde ufak bir de değişiklik yapmıştır. Daha önce şimdiki zamanda söylediği sözleri şarkının finalinde geçmiş zamanda söylemektedir. 46. ölçüde “a time for fall” (sonbahar zamanı) dediği melodik motiften sonra piyanoda da aynı motifin bir yansımasını çalmıştır. “A time for love” (aşk zamanı) diye bitirdiği son 3 ölçü, do pedal üzerine çaldığı mi bemol majör ve re majör akorlarının en son olarak do majöre bağlanması ve grubun da bu armonik çözülmünde yeniden şarkıya dahil oluşuyla büyük ve etkileyici bir final ile sonlanmıştır (Örnek 31).

rubato

44 E7(b9) N.C. A-7 D7(#11)

I've known a time for spring, a time for fall,

47 G13 D-7/G G7(b9) C

best of all, — a time for love.

Örnek 31: A Time For Love: Piyano ve vokal Shirley Horn (Ölçü: 44-51).

2.3.2. “A Time For Love” İcrasının Analizi: Shirley Horn (Vokal), George Mesterhazy (Piyano)

Shirley Horn'un son olarak incelenmiş olan şarkısı, “A Time For Love”ın Horn'un sağlığının iyi olmadığı ve bu dönemde çoğu konserinde ona eşlik eden piyanisti George Mesterhazy ile 2002 senesinden ve yine Marciac Caz Festivali'nde gerçekleşen konserlerindedir. Macar asıllı Amerikalı piyanist George Mesterhazy'nin (1954-2012) Horn'la olan müzikal birliktelikleri Horn'un sağlık sorunlarından kaynaklanmıştır.

Shirley Horn bu şarkıya da tıpkı kendine eşlik etmediği tüm kayıtlarında olduğu gibi **in tempo** (tempo içerisinde) ve trio ile başlamıştır. Mesterhazy'nin eşliğinde de Marian McPartland'inkine benzer bir dinamizm görülmektedir. Mesterhazy'nin sol eli bu sefer grupta kontrbas ve davul olmasına rağmen, hemen hemen tüm **head** boyunca dörtlük değerleri çalarak ilerlemektedir. Tempo yine çok

yavaştır, başının tamamen kök sesleri çalmış olduğu, Mesterhazy'nin ise çoğunlukla akor çevirimleri ve **drop** akorlar⁹³ çaldığı gözlemlenmiştir.

Şarkı en başından itibaren stabil bir metronomla ilerlemektedir. Piyanistin tonal merkez içerisinde çaldığı kısa introdandan sonra Horn şarkıya başlamıştır. Mesterhazy'nin tüm şarkı boyunca sabit bir şekilde sol elinde tempoyu dörtlük akorlarla çaldığı görülmüştür. Horn şarkıya eksik ölçü ile başlamıştır ve ilk iki ölçüde önceki kaydına göre daha uzun bir cümle söylemiştir (Örnek 32).

The image shows a musical score for the song "A Time For Love" by George Mesterhazy, featuring Shirley Horn. The score is in 4/4 time and consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics "A time for summer skies, --". The piano accompaniment features a steady bass line and a melodic line with triplets. Chords C Maj7 and Bb7(#11) are indicated above the staff.

Örnek 32: A Time For Love: Piyano George Mesterhazy, vokal Shirley Horn (Ölçü: 1-2).

Ardından eksilen melodik bir sekansla devam eden A bölümünde, Horn birbirinin benzeri kısa motifler söylemektedir. 7. ölçüde 2 vuruş boyunca tuttuğu sesi, bir kadın sesinden nadiren duyulabilecek pesliktedir. Mesterhazy'nin eşliği 7. ölçüdeki cümle sonuna kadar ritmik olarak stabil gitse de 2. A bölümüne geçmeden melodideki boşlukları üçlemeler ve daha farklı ritmik değerlerle geçiş için zenginleştirmiştir (Örnek 33).

⁹³ Drop akorları: Akorun içinden bir sesin alınıp (örneğin 2 veya 3. Ses) bir oktav aşağıda seslendirilmesine denir.

3 CMaj7 A-7 D7(#11) G13

for hum-ming birds and but-ter-flies and ten-der words

6 FMaj7 B-/E E7(b9) E7(b9)

that har-mo-nize with love.

Örnek 33: A Time For Love: Piyano George Mesterhazy, vokal Shirley Horn (Ölçü: 3-8).

2. A bölümünde Horn “a time for climbing hills” (dağlara tırmanma zamanı) dediği bölümde “tırmanmak” kelimesinden etkilenerak bu fikri melodiye işlemiş ve melodiye oldukça ritmik olarak da genişleterek söylemiştir. 11. ölçüden itibaren duyulan alçalan melodik motifler arasını Mesterhazy boş bırakmamıştır (Örnek 34).

A TIME FOR LOVE

9 A-7 A \flat 7(#11) G \flat 9 A-7

A time for clim-bing hills, for lea-ning out

12 D7(#11) G \flat 9

of win-dow sills ad-mi-r-ing

14 FMaj7(#11) E7(\flat 9) E7(\flat 9)

the daf-fo-dils a-bove

Örnek 34: A Time For Love: Piyano George Mesterhazy, vokal Shirley Horn (Ölçü: 9-16).

B bölümünün ilk 4 ölçüsü haricinde Horn'un melodiye yaklaşımı kendine çalarken ki kayıt ile aynıdır. İlk 4 ölçü olan 17- 20. ölçüler arasında zaman olarak kendi çaldığı kayda göre farklı bir yerdedir. Cümlelere daha erken başlamakta ve daha hızlı söylemektedir (Örnek 35).

B

A-7 E7 A-7 D7(#5) GMaj7 F# B

A time for hold-ing hands to-get-her — A time for rain bow co-lored

17

E-7 E7 A-7 G F#-7(b5) B7

weat-her — a kind of make be-lieve that we've been

20

Örnek 35: A Time For Love: Piyano George Mesterhazy, vokal Shirley Horn (Ölçü: 17-22).

B bölümünün son iki ölçüsü Mesterhazy'nin inşa ettiği, üçlemelerden oluşan bir buçuk ölçülük, son vuruşu kromatik olarak ilerleyen bir bölüm ile C bölümüne geçilmiştir (Örnek 36).

23 EMaj7 C#-7 D-7 G7

drea-ming of —

23

Örnek 36: A Time For Love: Piyano George Mesterhazy, vokal Shirley Horn (Ölçü: 23-24).

C bölümünün 31. ölçüsünde **above** kelimesi yine duyulmaktadır. Daha önce Horn tarafından empoze edilmiş “yükselme” yine benzer şekilde gelmekte, bu sefer Horn melodiyi daha da tize taşmaktadır. Önce 5’li olarak mi-si aralığı ile, ikinci kez minör 7’li olarak mi-re aralığı ile söylemektedir (Örnek 37).

31 E E7(9) A-7
a-bove a-bove I've known a time for spring,
3

Örnek 37: A Time For Love: Piyano George Mesterhazy, vokal Shirley Horn (Ölçü: 31-33).

32. ölçüden itibaren çalınan ve finale giden son 6 ölçüyü Horn daha kesik kesik söylemiştir. 34. ölçünün son 16’lığında tek bir kelime söylemiştir, o da “but” kelimesidir. Şarkıyı oldukça pes bir oktavda bitiren Horn’a Mesterhazy kontrast olarak piyanonun soprano oktavlarından eşlik etmiş ve sololara gidilmeden önceki ilk **head** bitmiştir (Örnek 38).

34 D7 G D-7/G G7 CMaj7
a time for fall, But best of all a time for love
3

Örnek 38: A Time For Love: Piyano George Mesterhazy, vokal Shirley Horn (Ölçü: 34-38).

2.3.3. “A Time For Love” İcralarından Edinilen Bulguların Değerlendirilmesi

Shirley Horn'un melodiyi seslendirışı resitatif gibi ve sözlerden gelen akışla biçimlenen bir yaklaşımdadır. “A Time For Love” şarkısının kendine eşlik ettiği kaydında tüm bunların aynı anda yapıldığı görülmektedir. Şarkı içerisinde tempoyu da sözleri ve hikâye bütünlüğünü de özgürce değiştirebilmekte, özellikle zaman içerisindeki yavaşlama ve hızlanmalarıyla sözlere ve melodiye yön verebilmektedir. Kendine çalıp söylerken piyanistliğinin şarkıcılığına kattığı tüm detaylar, bu kayıta da bir önceki kayıta olduğu gibi görülmektedir.

Mesterhazy'nin tüm şarkı boyunca olan piyano eşliği enstrümanının tüm sınırlarının kullanıldığı bir eşliktir. Ritmik olarak da armonik olarak da oldukça zengin bir eşlik çalmıştır. Ancak Horn'un kendine çalarken yakaladığı sözel bağlardan oldukça kopuktur. İlk incelenen “I Thought About You” şarkısında Horn'a eşlik eden McPartland'a göre daha fazla şarkıcılarla çalan bir piyanist olduğundan, şarkıcı eşliğine daha yatkındır. Gerek kullandığı süslemelerle (**embellishments**) gerekse Horn'un melodisine kontrast yaratacak renklerdeki (tınılardaki) eşliğiyle McPartland'dan daha farklıdır.

Bir önceki analizde Horn'un kendine eşlik ettiği kaydın 4. ölçüsündeki **butterflies** (kelebekler) kelimesini söyledikten sonraki eşliğine dikkat çekilmişti. Mesterhazy'nin eşlik ettiği bu yorumdaki aynı yere bakıldığında bu sefer herhangi bir yansıma görülmemekte, eşliğin sözlerden bağımsız ilerlediği görülmektedir. Tüm şarkı boyunca piyano eşliğinde sözlerle hiçbir etkileşim bulunmamaktadır (Örnek 39).

3 CMaj7 A-7 D7(#11)

for hum-ming birds and but-ter-flies

**Örnek 39: A Time For Love: Piyano George Mesterhazy, vokal Shirley Horn
(Ölçü: 3-4).**

Bir diğer somut örnek olarak, yine bir önceki bölümde verilen örnekten yola çıkıldığında, 15. ve 31. ölçülerde de duyulan **above** (yukarıda) kelimesinde Horn'un sözlere cevabı piyano eşliğine de yansımıştır. Ancak bu kayıttaki eşlikte piyanodan herhangi bir cevap duyulmamaktadır. Horn, **above** kelimesini ilk kez söylediikten sonra bir cevap gelmediğinde melodiye herhangi bir müdahalede bulunmamaktadır (Örnek 40).

14 FMaj7(#11) E7(b9) E7(b9)

the daf-fo-dils a-bove

**Örnek 40: A Time For Love: Piyano George Mesterhazy, vokal Shirley Horn
(Ölçü: 14-16).**

31. ölçüde ikinci kez **above** kelimesi gelmektedir. Bu sefer Horn eşlikte destek isteğini anlatabilmek için **above** kelimesini üst üste 2 kez ve her seferinde daha tiz bir sese götürerek, melodiye yükseltmektedir. 32. ölçüde Horn'un cümlesine bir cevap gelmiştir ve Mesterhazy melodiye yukarı götürerek la minöre taşımıştır (Örnek 41).

31 E E7(b9) A-7

a-bove a-bove I've known a time for spring,

**Örnek 41: A Time For Love: Piyano George Mesterhazy, vokal Shirley Horn
(Ölçü: 31-33).**

Shirley Horn'un tüm kayıtlarda melodiye olan yaklaşımına ritmik ve armonik olarak yakından bakıldığında öncelikle tempo **rubato**dan söz etmek gerekmektedir. Tempo rubato aslında bir müzik cümlesini ifade etmekteki en özel ve ifadeli yöntemdir. Bu müzik terimini bu kadar özel ve kişiye has kılan niteliği her müzisyenin içindeki zaman algısının farklı olmasıdır. Klasik müzikte de özellikle Romantik dönem bestecilerinde sık sık görülen rubato terimi, bestecinin icracıya bir süreliğine kendi istediği/hissettiği zamanda olabileceğine dair izin verdiği bölümlerdir. Kendine çalıp söylerken kendi zamanını yaratabilirken, başka bir eşlikçiyle bu hissi yakalamak zordur. Dolayısıyla kendine çalıp söylemek her zaman bir başka eşlikçiyle çalmaktan daha doğaçlamaya açıktır, özgürlük alanı çok daha fazladır. Horn kendine eşlik ettiği kayıta, askıda kalan, **puandorg** (durgu) ile uzattığı akorların üzerinde istediği gibi melodiye söylemiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SARAH LOIS VAUGHAN

3.1. SARAH VAUGHAN BİOGRAFİSİ

Sarah Vaughan geniş ses aralığı, operatik şarkı söyleme stili ve şekilden şekle sokabildiği belirgin **vibratosu**⁹⁴ ile her melodiyi kendine göre farklı anlatımlara sokabilen bir şarkıcı olmuştur. Sesini gerçek bir enstrüman gibi kullanmış, son derece özgün denemeler yapmış ve onun için melodi her zaman müzikte birinci planda yer almıştır. Notalara ve müzik cümlelerine verdiği büyük önem onun bir enstrümancı gibi söylemesine sebep olmuş, zaten kendini bir enstrümancı olarak görmesi, şarkı sözlerini ikinci plana atmasına ve zaman zaman sözleri unutmasına sebebiyet vermiştir (Gourse, 2001).

27 Mart 1924'te New Jersey'de doğan Sarah Vaughan müziğe 7 yaşında doğduğu şehirde piyano dersleri alarak başlamıştır. O zamanın her yıldız şarkıcısı gibi, Apollo Tiyatrosu'nda girdiği amatör müzik yarışmasını kazanarak profesyonel müzik yaşantısına başlamıştır. Bu başarının sonrasında tanıştığı Earl Hines⁹⁵ ona iş teklif etmiş ve 1945'ten itibaren, New York kulüplerinde şarkı söylemeye başlamıştır. Sonrasında Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Clifford Brown gibi büyük **bebop** müzisyenleriyle de beraber çalışmıştır. Hiçbir zaman kesintiye uğramamış olan kariyeri boyunca hem müzisyenler hem de dinleyiciler tarafından çok sevilen bir şarkıcı olmuştur. Konserleri swing dolu, virtüözlük seviyesi yüksek, eğlenceli ve birçok caz şarkıcısının tersine komik geçmiştir (Yanow, 2008). Hayatı boyunca büyük sigara tiryakisi olan Vaughan'ın hızlı yaşantısına rağmen sesi çok fazla etkilenmemiştir. En büyük hayranlık duyduğu, idollerinden sayılabilecek şarkıcılardan biri opera sanatçısı Leontyne Price⁹⁶ olmuştur. Price'ın büyük sesi,

⁹⁴ Vibrato: Seslerin dalgalı izlenimi verecek şekilde çıkartılması, titreşimli.

⁹⁵ Earl Hines: (d.1903-ö.1983) Amerikalı caz piyanisti ve grup lideri.

⁹⁶ Leontyne Price: (d.1927) Amerikalı opera sanatçısı, soprano.

vibratosu Vaughan'ı çok etkilemiştir. Vaughan'ın Price hayranlığı ile ilgili olarak Betty Carter da Arthur Taylor ile yaptığı röportajda şöyle demiştir:

“Sarah Vaughan'ın çok güzel bir sesi var. O da Carmen McRae de asla sesleriyle ilgili sorun yaşamadılar çünkü doğru şarkı söylüyorlardı, doğru nefes alıyorlardı. Ama Billie Holiday'in tınısı ve herhangi bir şarkıya yaklaşımı tamamen ona aitti. Bu örnekleri verdim çünkü birbirinden çok farklı oldukları için. Sarah'nın bir vokal eğitimi olduğunu sanmıyorum, yaptığı her şeyi doğal olarak yapıyordu. Bir de çalışmış olsaydı Leontyne Price kadar ileri gidebilirdi.” (Taylor, 1993: 270).

Tıpkı Carmen McRae gibi Vaughan da bir piyanistti ancak çekingen yapısı onun McRae kadar rahat bir şekilde kendine eşlik etmesine izin vermedi. Kariyeri ilerleyip kendini daha rahat hissetmeye başladıkça zaman zaman konserlerinde kendine eşlik etmeye başladı. Kendine eşlik edebilmenin kazanımlarından biri olarak da başka piyanistlerle çalışırken onlara nasıl bir eşlik istediğini rahatlıkla anlatabiliyordu. Akorların nerede gelmesi, temponun nerelerde nasıl esnemesini istediği, ya da doğaçlamalarında eşliğinin nasıl olması gerektiği gibi. Bir dönem beraber çalıştığı piyanisti Bob James⁹⁷ Vaughan'dan eşlikle ilgili ne kadar çok şey öğrendiğini belirtmiştir.

“Beni kenara kaydırıp nasıl bir eşlik istediğini gösterirdi. Bana ilk öğrettiği şey her şarkıcının tempo konusunda titiz olduğu ve aynı zamanda her şarkıcının her şarkıyı hissettiği ve söylemek istediği farklı tempolar olduğunu söylemiştir. O da kendi nefesine ve rahatına göre belirli şarkıları belirli tempolarda tutmak isterdi ve benim tüm bu tempoları hatırlamam gerekiyordu.” (Gourse, 1994: 118).

Sarah Vaughan da tıpkı Carmen McRae veya Ella Fitzgerald gibi muazzam bir doğaçlama uzmanıdır. Akorları o kadar iyi duymaktadır ki, melodiyi o akorun içinden çekip bambaşka yerlere götürebilmekte ve piyaniste de yeni ve maceralı bir yol açabilmektedir. Bazı kelimelerin altını çizmek için söylerken onlara farklı artikülasyonlar eklemesi her şarkıcının yapamayacağı kalitede olmuştur.

⁹⁷ Bob James: (d.1939) Amerikalı piyanist, aranjör, prodüktör.

Resim 2: Sarah Vaughan



Kaynak: https://twitter.com/mk_vs04/status/1485741345876680708

Jimmy Jones Sarah Vaughan'ın uzun yıllar beraber çalıştığı, birlikte birçok albüm kaydettiği, en sevdiği piyanisti olmuştur. Çok iyi anlaşıyor olmaları ve beraber çalarken ezber alıyor olmaları Vaughan için önemli bir konudur. Jones, Vaughan'ı her zaman çok iyi anlamış ve takip edebilmiştir. 1953'de rahatsızlığından dolayı iki sene konserlere ara veren Jones'un yerine gelen piyanist programı karıştırıp konsere gelmeyince Vaughan kendi piyanoya geçmek zorunda kalmış ve böylece de konserlerinde kendine daha fazla eşlik etmeye başlamıştır. Her konserinin sonunda en azından 1-2 şarkıda mutlaka kendine eşlik etmiştir (Gourse, 1994).

“Her zaman daha fazla piyano çalabilmeyi istedim ama ayaklarım hep geri geri gitti. Hep aklımın bir köşesinde. Art Tatum'u çok seviyorum, Hank Jones'u, Jimmy Jones, Erroll Garner'ı ve George Shearing'i. Zaman bulabildiğimde evde ya da kuliste hep çalışıyorum. Nat Cole gibi çalıp söyleyebilmek istiyorum⁹⁸” (Gourse, 1994: 86).

Üçüncü bölümde piyanist/şarkıcı Sarah Vaughan'ın iki ayrı şarkısının dört farklı yorumu incelenmiştir. İlk olarak canlı bir konser kaydından kendine çalıp

⁹⁸ Art Tatum: (d.1909-ö.1956) Amerikalı caz piyanisti; Hank Jones: (d.1918-ö.2010) Amerikalı caz piyanisti; Jimmy Jones: (d.1918-ö.1982) Amerikalı caz piyanisti; Erroll Garner: (d.1921-ö.1977) Amerikalı caz piyanisti; George Shearing: (d.1919-ö.2011) İngiliz caz piyanisti.

söylediği ve en sevdiği piyanisti olan Jimmy Jones ile kaydetmiş oldukları “Once In A While” şarkısı incelenmiştir. İkinci olarak ise 2 ayrı canlı konser kaydından Vaughan’ın kendine eşlik ettiği ve piyanist John Veith’in Vaughan’a eşlik ettiği “Body and Soul” şarkısının analizleri yer almaktadır.⁹⁹

3.2. ONCE IN A WHILE

“Once In A While” şarkısı 1937’de müziği Michael Edwards ve sözleri Bud Green tarafından yazılmış bir caz standardıdır.¹⁰⁰ Aynı sene Tommy Dorsey Orkestrasının kaydından sonra popüler olmuştur ve sonrasında birçok caz müzisyeni tarafından kaydedilmiştir. Bu bölümde ilk olarak “Once in a While” şarkısının 1981 yılında North Sea Caz Festivali’nde, Sarah Vaughan’ın kontrbas ve davul eşliği ile beraber kendine çalıp söylediği versiyonu incelenmiştir. Bu şarkıda Vaughan’a kontrbasta Andy Simpkins ve davulda Harold Jones eşlik etmiştir.¹⁰¹ İkinci olarak, Sarah Vaughan’ın 1947-1949 yılları arası MGM¹⁰² için kaydettiği albümlerden bir versiyon incelenmiştir. Bu kayıtlarda piyanoyu en sevdiği piyanisti olan Jimmy Jones, kontrbası Al McGibbon ve davulu da Kenny Clarke çalmıştır.¹⁰³

AABA formunda ve 32 ölçüden oluşan “Once In A While” şarkısının sözleri ve Türkçe çevirisi şu şekildedir.

A - Once in a while will you try to give one little thought to me?

Though someone else may be nearer your heart.

A - Once in a while, will you dream of the moments I shared with you?

Moments before we two drifted apart.

B - In love’s smoldering ember one spark may remain.

⁹⁹ John Veith: (biyografik bilgilerine ulaşılamamıştır) Amerikalı caz piyanisti.

¹⁰⁰ Michael Edwards: (d.1893-ö.1962) Amerikalı besteci; Bud Green: (d.1887-ö.1991) Amerikalı şarkı sözü yazarı.

¹⁰¹ Andy Simpkins (d.1932-ö.1999) Amerikalı kontrbasçı; Harold Jones (d.1940) Amerikalı davulcu.

¹⁰² MGM: Metro-Goldwyn-Mayer Amerikan prodüksiyon şirketi.

¹⁰³ Tommy Dorsey: (d.1905-ö.1956) Amerikalı tromboncu, şef ve grup lideri; Al McGibbon: (d.1919-ö.2005) Amerikalı caz kontrbasçısı; Kenny Clarke: (d.1914-ö.1985) Amerikalı caz davulcusu.

If love still can remember that spark may burn again.

A - I know that I'll be contented with yesterday's memory,
Knowing you think of me once in a while.

A – Arada bir de olsa beni biraz düşünmeye çalışır mısın?

Aslında kalbine yakın başka biri olsa da...

A – Arada bir de olsa paylaştığımız anları düşünmeyi dener misin?

Ayrılmadan önceki anları...

B – Aşkın yanmış külünde hala bir kıvılcım olabilir

Ve aşk hatırlanırsa o kıvılcım tekrar tutuşabilir.

A – Biliyorum ki ben dünün hatıralarıyla yetineceğim,

Arada bir de olsa sen beni düşüneceksin diye.

3.2.1. “Once In A While” İcrası Analizi: Sarah Vaughan (Piyano ve vokal)

Şarkı 4/4'lük zamanda ve yürük bir ballad (**walking ballad**) olarak çalınmıştır. Şarkının genelinde piyano eşliğinde Vaughan'ın dominant akorlara sıklıkla diyez 5 ve bemol 9 tansiyon sesleri eklediği görülmektedir. 2. ölçüde başlayan ve 4 ölçü boyunca süren “will you try to give one little thought to me” (beni biraz düşünmeye çalışır mısın) cümlesi, Vaughan'ın tek nefeste söylediği ilk cümledir. Bu cümlenin altındaki piyano eşliği ritmik olarak dörtlük ve ikilik akorlardan oluşmaktadır. 4. ölçüde uzun sol sesini tutmaya başladığında üçlemelerle eşliğe ritmik bir canlılık katmaktadır. 1., 4. ve 7. ölçülerde görüldüğü üzere Vaughan'ın uzun tuttuğu seslerin altında hızlı arpejler ya da yoğun ritmik cevaplar çaldığı görülmektedir (Örnek 42).

Örnek 42: Once In A While: Pişano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 1-8)

İkinci A bölümüne şarkının girişindeki gibi benzer bir pişano eşliğıyle başlayan Sarah Vaughan, bu sefer melodide çeşitlemeler yapmaktadır. Aynı melodi üzerine yapılan bu çeşitlemeler caz müziğinde melodi çalan enstrümanların ya da şarkıcıların sıklıkla uyguladıkları bir müzikal tarzdır. Birbiriyle aynı gelen melodilere kendi yorumlarına göre çeşitlemeler yaparak melodiyi doğaçlamak caz müziğinin etkin ayrıntılarından bir tanesidir. Bu şekilde AABA gibi formlarda kendini tekrar eden bölümlerin melodi aktarımı monotonluktan uzaklaşmış olmaktadır. Sözlerin melodi ile aynı olmaması ise bu çeşitlemelerin uygulamasına yardımcı olmaktadır (Örnek 43-44).

A

A^bMaj7 D^b13 A^bMaj7 /E^b /D^b C-7 G7(#5) C-7 F9/GB

Once in a while, will you try to give one lit-tle thought to me _____

5 B^b-7 F7/B^b E^b7 /D^b C-7 F7 B^b-7

_____ know-ing you think of me once in a while.

Örnek 43: Once In A While: Piyano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 1-8)

A

A^bMaj7 D^b13 A^bMaj7 /E^b C-7 F7(#5)

Once in a whi - le, ___ will - you - dream-of the mo-ments mo-ments I share with you

12 C-7 F9 B^b-7 F7 E^b7 A^b6 D^b-7 A^b6 D-7G7

_____ mo-ments be-fore we two, ___ drif-ted a-part. ___ In love's

Örnek 44: Once In A While: Piyano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 9-16)

Vaughan'ın eşliği ve vokali birbirini akıcı bir şekilde takip etmektedir. Melodide yoğun ritmik ya da melodik motifler söylediğinde 10. ölçüde görüldüğü gibi piyano eşliğini minimal; melodide uzun sesler söylediğinde, cümle sonlarında, ya da sade bir anlatım tercih ettiği pasajlarda ise 15. ve 16. ölçülerdeki gibi piyano eşliğini yoğun çalmaktadır (Örnek 45). 10. ölçüde melodiyi bir merdiven gibi tırmandırdığı motifte üzerine basarak söylediği alt oktavdaki mi bemol sesi tüm şarkı boyunca indiği en pes sestir. 12. ölçüde ritmik olarak ve armonik olarak (fa 9 #11 akoruyla) melodinin boş kaldığı yeri doldurmaktadır. 15 ve 16. ölçülerde şarkıyı B bölümüne taşımadan önce piyano eşliğinde çaldığı II-V-I akor dizilimi ile B bölümüne gidilmektedir (Örnek 45).

Örnek 45: Once In A While: Piyo ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 9-16).

B bölümüne geçildiğinde şarkı majör üçlü yukarı do majöre giderek modülasyona uğramıştır. Tüm bölüm I-VI-II-V dereceleri akor kombinasyonu ile biçimlenmiştir. 18. ölçüde Vaughan'ın eşlikte kullandığı beşlemeler ayrıca 20. ölçüde benzer ritmik motiflerle yalnız kalan melodinin altında kurguladığı akorlar melodide söylediği ritmik çeşitlemeleri eşliğinde de görmemizi sağlamıştır.

B

CMaj7 A-7 D-7 G7

smol-de-ring em-ber 5

19 E-7 A-7 Dsus7 G/D

One spark may re-main

Örnek 46: Once In A While: Pişano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 17-20).

B bölümünün son iki ölçüsünden itibaren Vaughan pişano eşliğinde uzun sesler çalmıştır. 23. ölçüden itibaren şarkıya olan hakimiyetini kaybettiğinden, en güvendiğı yerden yani melodi çeşitlemesinden doğaçlamalar yaparak bir süre kadar akorları ve sözleri hatırlamaya çalışmıştır. Bu durumu ise melodileştirerek söylediğı doğaçlamayla “every time I get lost on the piano I got to sing where I am at” (ne zaman piyanoda kaybolsam şarkı söyleyerek yerimi buluyorum) sözleriyle doğal ve esprili bir hale getirmiştir (Örnek 47).

24

B \flat sus7 7 Eb7

rn ev-ry time I get lost on the pi-a-no I got-ta

A

AbMaj7 Db13

25

sing where I'm at shoo-ba doo-bah doo-bah doo-bah there I - am there I - am there I - am there I - am

Örnek 47: Once In A While: Piyano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 23-24)

Son A bölümünün başlangıcında Vaughan bir önceki bölümden gelen doğaçlamalarına devam etmektedir. 27 ve 28. ölçülerde çaldığı aksanlı akorlarla duyulan ritmik yapı, grubun da kendisiyle aynı ritmik motifleri çalmasıyla şarkıyı olduğu yürük **ballad** havasından daha farklı bir yere taşımıştır. 29. ölçüde si bemol minör 7 akoruyla yeniden şarkının sözlerine dönene kadar daha agresif bir swing hissine sahip olan şarkı, buradan itibaren yeniden yürük ballad olarak devam etmektedir (Örnek 48).

26 A♭Maj7 C-7 G7(#5)
 26 Sha-wah wah wah wah wah shoo-dee bee-bee yoow wee. Baa-bo baa-bo boo-we
 28 C-7 F9 B♭7/F F7 E♭7
 28 bee-bee boo-be Whaa kno-wing you think of me once in a

Örnek 48: Once In A While: Piyoano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 26-30)

31. ölçüde tonik akor olan la bemol majöre çözümlmesi beklenen yerde bir kırık kadans (aldatıcı çözümlme) ile şarkı 3. derecesi olan do minöre gitmiştir ve 32. ölçüden itibaren bir **ritardando**¹⁰⁴ (yavaşlama) ile şarkı finale taşınmıştır (Örnek 49).

31 C-7 /G♭ F13
 31 while kno - rit. wing you
 rit. rubato

Örnek 49: Once In A While: Piyoano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 31-32)

¹⁰⁴ Ritardando: Ağırlaşarak, yavaşlayarak anlamına gelen İtalyanca bir müzik terimidir.

32. ölçüden itibaren Vaughan şarkıyı solo ve rubato bir şekilde VI-II-V-I **turn around**¹⁰⁵ ile devam eden **vamp**¹⁰⁶ üzerine biçimlendirmiştir. Bu vamp Sarah Vaughan'ın muhteşem melodik doğaçlamaları ve “knowing you’ll think of me” (beni düşüneceğini bilerek) sözleri üzerine bir süre devam etmiştir (Örnek 50).

33 B \flat -7 E \flat 13 C-7(11)

33 think of me kno - wing you'll think of me,

34 F7(b9) B \flat -7 E \flat 7

34 kno - wing - you think of me Once, in a

Örnek 50: Once In A While: Piyano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 33-34)

Bu bölüm 35. ölçüde **turn around**'un 1. dereceye çözülmesi ve davulla basında şarkıya dahil olmasıyla **in tempo** bir şekilde ve bu sefer I. ve IV. dereceler içinde (la bemol majör 7 ve re bemol 7) dönen bir **vamp** ile finale gitmektedir (Örnek 51). **Vamp** Sarah Vaughan'ın melodik cambazlıkları ile uzunca bir süre devam ettikten sonra şarkıyı sonlandırmakta zorluk çeken grup, Vaughan'ın şarkının B bölümünde yaptığı gibi sözlerdeki esprili doğaçlamalarıyla, bu sefer dinleyicilerden yardım

¹⁰⁵ Turn around: Tonik merkeze hareket edecek şekilde kurgulanmış ve istenilen kadar uzatılabilen bir kadans biçimi.

¹⁰⁶ Vamp: Şarkının bitmesi beklenirken eklenen ve kendini tekrar eden armonik ya da melodik yapı.

isteyerek “as soon as you applaud this song will be over” (alkışladığınız zaman şarkı bitecek) diyerek şarkıyı sonlandırmıştır (Örnek 52).

The image shows a musical score for the song "Once In A While" by Sarah Vaughan. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor) and the time signature is 4/4. The tempo is marked "a tempo".

System 1 (Measures 35-36): The key signature is A-flat major (AbMaj7). The tempo is "a tempo". The vocal line starts with "while" followed by a long note, then "da - da - da - dee - da - da - da - dee" and ends with "woo-woo-woo -". The piano accompaniment features a steady bass line and chords.

System 2 (Measures 36-37): The key signature is D-flat major (Db7). The vocal line continues with "woo - wee - ah" followed by "shoo-be doo-bah doo-bah doo-bah doo-bah". The piano accompaniment includes sixteenth-note runs in the right hand.

System 3 (Measures 37-38): The key signature is A-flat major (AbMaj7). The vocal line continues with "bee bee doo bah doo bee" followed by "hee hee hee hee hee sha-la-la-la-aa-aa-aa-aa-aa-". The piano accompaniment includes sixteenth-note runs in the right hand.

Örnek 51: Once In A While: Pişano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 35-38)

38 $D^{\flat}7$

38 dey - dah-da-dey - dah-dah dey - dah-dah-dey - dah-dah-dah shoo-boo-dey shoo-boo-dey shoo-boo-day shoo-boo-

39 $A^{\flat}Maj7$

39 loo shoo boo — loo shoo boo loo - boo

40 $D^{\flat}7$

40 hee-hee-hee-hee-hee-hee-hee-hee la - la - la - la - la - la la - la - la - la as soon as you app-laud

41 $A^{\flat}Maj7$

41 this song will be o - ver —

Örnek 52: Once In A While: Piyano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 38-

45)

3.2.2. “Once In A While” İcrasının Analizi: Sarah Vaughan (Vokal), Jimmy Jones (Piyano)

Şarkı tek ölçüden oluşan bir piyano introsundan sonra **in tempo** (tempo içerisinde) bir şekilde başlamaktadır. Parçanın temposu yürük bir ballad temposudur. Dörtlük notaya 73 gibi stabil bir tempoda şarkı başlamaktadır. Kayıтта Vaughan şarkıyı bir **chorus**¹⁰⁷ (AABA) söyledikten sonra doğaçlama alanı bırakmadan tekrar B bölümüne dönmekte ve son A bölümünü de söyledikten sonra şarkıyı bitirmektedir.

Tüm şarkı boyunca Jimmy Jones’un eşliğı oldukça sıra dışıdır. Sol elini neredeyse hiç kullanmayan Jones’un sol elinin yerini kontrbas almıştır. Başçı tüm parça boyunca sadece dörtlüklerde, armonik olarak akor seslere, özellikle kök seslere bağlı kalarak çalmaktadır. Piyanist Jones ise eşliğı daha çok süsleme gibi düşünmüş ve çokça süslemeler çalmıştır. Akor çalmak yerine çoğunlukla onaltılık notalarla akorların arpej seslerinden oluşan motifler çalarak müzikte hiç boşluk bırakmamıştır.

Şarkıya tamamen doğaçlamadan uzak başlayan ve tüm şarkı boyunca da melodiyi orijinal haline bağlı kalarak söyleyen Vaughan’ın şarkı boyunca yaptığı en belirgin melodik doğaçlama 4. ölçüde söylediğı dört notadan oluşan kısa motiftir (Örnek 53).

¹⁰⁷ Chorus: Caz müziğinde chorus formun 1 kez çalınması anlamına gelir. Her tamamlanan form 1 chorus’tur.

A

A♭Maj7 D♭13 A♭Maj7 C-7 D-7

Once in a while, will you try to give one — lit-tle thought to

me? Know-ing you'll think of me —

once in a while? Once

Örnek 53: Once In A While: Piyano Jimmy Jones, vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 1-8).

İkinci A bölümünde şarkının girişinde (4. ölçüde) yaptığı süslemeyi bu sefer yapmadan orijinal melodiye tabi kalarak 12. ölçüdeki sol sesini 4 vuruş boyunca uzatmıştır. 13. ölçüden itibaren B bölümüne kadar da piyano eşliği yine 16'lık notalarla yürüyen, akışkan bir hava sağlamakta ve Vaughan melodiyi daha uzun sesler tutarak söylemektedir (Örnek 54).

A

AbMaj7 D♭13 AbMaj7 /Eb /D♭

9 in a while, will you dream of the

11 C-7 D-7 C-7/E♭ B-7(b5) B♭-7 F 7

11 mo-ments I shared with you? Mo-ments be-fore we two

14 B♭-7 Eb7 Ab6 D D♭ G 7(#5)

14 drif-ted a - part. In

Örnek 54: Once In A While: Piyano Jimmy Jones, vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 9-16).

Sarah Vaughan'ın vibratosu yıllar içerisinde şekillenmiştir. Doğasında sık ve güçlü bir vibrato olan Vaughan, ilerleyen yaşlarında sesine, tekniğine ve vibratosuna da daha hâkim olmuş ve kimi zaman çok sık, kimi zaman daha geniş vibrato ile söylemiştir. Vaughan özgün vibratosuyla tüm diğer caz şarkıcıları arasında son derece ayırt edilebilen bir şarkıcı olmuştur. Bu kayıтта 23 yaşında olan Sarah Vaughan, şarkının B bölümünü yine derin vibratosu ile uzun sesler tutarak söylemiştir. Çoğunlukla uzun sesleri bir süre düz tuttuktan sonra, seslerin sonuna doğru vibrato yapmaktadır.

Jimmy Jones'un eşliği ve melodiye bakıldığında uzun seslerin altına 16'lık notaların, melodide sıklaşan ritimlerin altında ise çoğunlukla sekizlik ya da dördlük notaların geldiği görülmektedir. Ayrıca tüm şarkı boyunca duyulan ve tek vuruşa gelen 1 sekizlik ve 2 onaltılıktan oluşan ritmik model, şarkının dengesi açısından epey ilginç duyulmaktadır. B bölümünde şarkı armonik olarak ana ton olan la bemol majörün 3. derecesine, do majör tonuna gitmiştir ve tüm bölüm II-V akor ilerlemesinden oluşmaktadır. Son ölçüde de yine son A bölümünde ana tona gitmeden önce bir II-V akor ilerleyişi görülmektedir (Örnek 55).

B

17 love's smol-der-ing em-ber — once spark may re-

20 main. But if love still can re-

22 mem-ber — that spark may burn — a-gain.

Chords: CMaj7, D-7, G7, E-7, A-7, D-7, G7(b9), CMaj7, D-7, G7(b9), C6, Bb-7, Eb7

Örnek 55: Once In A While: Piyano Jimmy Jones, vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 17-24).

Tüm şarkı boyunca Sarah Vaughan'ın en özel ve önemli yaptığı konulardan bir tanesi de sözlerde gelen sesli harfleri uzatmasıdır. Sessiz bir harfle biten heceleri hiçbir zaman önceden kapatmamaktadır. Her seferinde açık olan heceleri uzun seslerle denk getirmiştir. Şarkıcılığın önemli teknik unsurlarından biri olan bu konu, şarkı yazarları tarafından düşünüldüğünde şarkıcı için alan açmakta ve özellikle uzun seslerde şarkıcıya alan tanımaktadır.

Son A bölümü olan 25. ölçüden itibaren özellikle dikkat çeken ve Vaughan'ı diğer caz şarkıcılarından ayırt eden konulardan bir tanesi söylediği uzun ve bağlı cümlelerdir. Çoğu şarkıcı 25-29 ölçüleri arasındaki cümleyi 2 ya da 3 küçük motife bölerek söyleyecekken, Vaughan bu cümlenin hepsini bir büyük nefesle ve **legato**¹⁰⁸ olarak söylemektedir. 29. ölçüde ve 30. ölçünün ortasında ufak nefesler olarak bölümün sonunu uzun ve akorun 9. derecesi olan si bemol sesini tutarak bitirmektedir (Örnek 56).

¹⁰⁸ Legato: Notaların birbirine bağlanarak söylenmesi/çalınması gerektiğini belirten müzik terimidir.

[A]

AbMaj7 D13 AbMaj7 C-7 D-7

And I know that I'll be con-ten-ted with yes - ter-day's me-mo-

25

28 C-7/Eb B Bb-7 F7

ries kno - wing you'll think of me -

28

30 F Eb7 Ab D D13 G

once in a while.

30

Örnek 56: Once In A While, piyano Jimmy Jones, vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 25-32).

3.2.3. “Once In A While” İcrasında Edinilen Bulguların Değerlendirilmesi

Sarah Vaughan genç yaşında doğaçlamaya olan yatkınlığıyla ilgi çekmiş bir piyanist/şarkıcıdır. Kusursuz entonasyonu sayesinde gerek melodi ya da sözlerle yaptığı doğaçlamalar olsun, gerekse scat şarkıcılığı ile erken kayıtlarında dahi şarkıları kendine özgü yorumlamaktan kaçınmamıştır. İlk olarak incelenmiş olan kendine eşlik ettiği kayıtta bu özgürlüğünü ilk ölçüden itibaren görebilsek de Jimmy Jones ile olan kayıtta bu özgürlüğe dair hiçbir yer görülmemektedir.

Şarkının hemen başlangıcında Vaughan’ın kendine çalarken söylediği melodilerin altında çaldığı sağ elindeki paralel melodi dikkat çekicidir. Hem melodiye cevap vermekte hem de eşliğinde paralel olarak alternatif bir melodi yaratmaktadır.

Ancak vokal ve eşlik arasındaki bu birlikteliğe Jimmy Jones ile olan kayıta rastlanmamıştır. Jones tüm kayıta aynı ritmik ve armonik kalıpları çalmış, Vaughan'ın söylediği melodilerle herhangi bir etkileşime girmemiştir (Örnek 57-58).

Musical score for 'Once In A While' by Sarah Vaughan. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part consists of a bass line and a treble line. The vocal line is in the treble clef. The lyrics are: 'know-ing you think of me once in a'. The chords are: C-7, F9/G /B, Bb-7, F7/Bb, Eb7, /Db. The piano part has triplets in the treble line.

Örnek 57: Once In A While: Vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 4-6).

Musical score for 'Once In A While' by Jimmy Jones. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part consists of a bass line and a treble line. The vocal line is in the treble clef. The lyrics are: 'me? Know-ing you'll think of me'. The chords are: Eb, B-7(b5), Bb-7, F7. The piano part has triplets in the treble line.

Örnek 58: Once In A While: Piyano Jimmy Jones, vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 4-5).

Vaughan'ın kendine çaldığı versiyonda şarkının ikinci A bölümünde gelen cümlede hem melodiyi ne kadar farklı yorumlayarak bambaşka bir hale soktuğu, hem de bu yorum sırasında **moments** (anlar) kelimesini iki kez tekrar ederek o kelimenin altını çizmek istediği görülmüştür (Örnek 59).

A

Once in a whi - le, — will - you - dream-of the mo-ments mo-ments I share with you

Örnek 59: Once In A While: Vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 9-11).

Jimmy Jones ile söylemiş olduğu kayıttan ise aynı yer notada yazılmış olduğu gibi, yorum ve doğaçlamadan uzak bir şekilde söylenmiştir (Örnek 60). Bu tür doğaçlamaları yapabilmek için elbette eşlik çok önemli bir yer oynamaktadır ve Jones'un eşliği bu tarz doğaçlamalara izin vermemektedir.

A

in a while, — will you dream of the mo-ments I shared with you?

13 Mo-ments be - fore we two — drif-ted a - part. — In

Örnek 60: Once In A While: Piyano Jimmy Jones, vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 9-16).

3.3. BODY AND SOUL

“Body and Soul” 1930’da müziği Johnny Green, sözleri Edward Heyman, Robert Sour ve Frank Eyton¹⁰⁹ tarafından yazılmış gelmiş geçmiş en popüler caz standartlarından bir tanesidir. Her caz müzisyeninin repertuarında bulunan bu şarkının orijinal tonu re bemol majördür ve AABA formunda bir caz **ballad**dır.

¹⁰⁹ Johnny Green (d.1908-ö.1989) Amerikalı şarkı yazarı, besteci, aranjör, orkestra şefi ve prodüktör; Edward Heyman (d.1907-ö.1981) Amerikalı şarkı sözü yazarı, besteci ve prodüktör; Robert Sour: (d.1905-ö.1985) Amerikalı şarkı sözü yazarı ve besteci; Frank Eyton: (d.1894-ö.1962) İngiliz şarkı sözü yazarı.

Şarkının sözleri ve çevirisi şu şekildedir;

A - My days have grown so lonely,

For you I sigh, for you dear only

Why haven't you seen it? I'm all for you body and soul

A – I spend my days in longing

I'm wondering why it's me you're wronging

I tell you I mean it, I'm all for you body and soul.

B – I can't believe it, it's hard to conceive it that you'd turn away romance.

Are you pretending?

It looks like the ending unless I could have one more chance to prove dear.

A – My life a wreck you're making.

You know I'm yours just for the taking

You know I surrender myself to you body and soul.

A - Günlerim çok yalnız geçmekte.

İçim sıkılıyor, senin için içim sıkılıyor.

Neden görmüyorsun? Her şeyimle, tüm bedenim ve ruhumla seninim.

A – Günlerimi özlem içerisinde geçiriyorum.

Neden sadece beni suçladığını anlamaya çalışıyorum.

Sana söylüyorum ve ciddiyim; tüm bedenim ve ruhumla seninim.

B – İnanamıyorum, anlaması çok güç

Aşkı neden geri çeviriyorsun? Numara mı yapıyorsun?

Yapmıyorsan sanırım aşk bitti eğer bana kanıtlamam için bir şans daha vermezsen

A – Hayatım senin yarattığın bir enkaz

Biliyorsun ki seninim ne olursa olsun

Biliyorsun sana tüm bedenim ve ruhumla teslim olurum.

İlk olarak incelenmiş olan “Body and Soul” yorumu, Sarah Vaughan’ın 1974 yılında Brüksel’deki bir konserinden kaydedilmiştir. Bu konserde piyanoda Carl Shroader, basta John Giannelli ve davulda Jimmy Cobb yer almaktadır.¹¹⁰ Sarah Vaughan konserlerinin sonunda birkaç şarkıda kendine eşlik eden bir piyanist/şarkıcıdır, bu konserde de son parça olan “Body and Soul” şarkısında kendi çalıp söylemiştir.

İkinci analiz ise 1969’da Kopenhag’daki bir konser kaydından alınmıştır. Bu kayıta ise Sarah Vaughan’a piyanoda John Veith, kontrbasta Ronnie “Gus” Mancuso ve davulda Ed Pucci eşlik etmektedir.¹¹¹ Bu iki trio ile de Vaughan 1960-1970 yılları arasında turneler yapmış, sıklıkla beraber çalışmıştır.

3.3.1. “Body and Soul” İcrasının Analizi: Sarah Vaughan (Piyano ve vokal)

Sarah Vaughan kendine eşlik ettiği 1974 kaydında 50 yaşındadır. Ses kalitesi, vibratosu, özgüveni ve bu popüler şarkıya yaklaşımı son derece kendine özgü ve olgundur. Şarkının orijinal tonu olan re bemol majör yerine 4 ton aşağıdan, la bemol majör tonundan şarkıyı çalıp söylemektedir. Vaughan bu canlı konser kaydında orijinal akorları değiştirmeden, tıpkı “Once in a While” şarkısında olduğu gibi ders niteliğinde bir eşlik çalmaktadır.

Vaughan şarkıya solo piyano ile bir A bölümü çalarak başlamaktadır. Melodiye girdiğinde henüz şarkının ikinci ölçüsünde mi bemol 7 akorunda söylediği bemol 9 (fa bemol) sesini eşliğinde de çaldığı görülmektedir (Örnek 61).

¹¹⁰ Carl Shroader: (d. bilinmiyor) Amerikalı piyanist; John Giannelli: (d. bilinmiyor) Amerikalı kontrbasçı; Jimmy Cobb: (d.1929-ö.2020) Amerikalı caz davulcusu.

¹¹¹ Ronnie “Gus” Mancuso (d.1933- ö.2021) Amerikalı kontrbasçı; Ed Pucci (d. bilinmiyor-ö.2016) Amerikalı caz davulcusu.

A B \flat -7 B \flat -Maj7 B \flat -7 E \flat 7(\flat 9) A \flat Maj7 D \flat 7

My days are grown so lone-ly ————— For you I die for

Örnek 61: Body and Soul: Pişano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 1-3).

4. ölçüde melodide üçleme ile söylediği **only** (yalnızca) kelimesine hemen ardından piyanoda kendine cevap olarak aynı motifin bir yansımasını çalmıştır (Örnek 62).

C-7 Bdim7 B \flat -7

you dear on - ly. —

Örnek 62: Body and Soul: Pişano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 4).

8 ölçüden oluşan ilk A bölümünün son ölçüsünde melodiyi olması gerektiği gibi tonik ses olan la bemol sesinde çözmemiş onun yerine akorun 5. derecesine yani mi bemol sesine götürmüştür. Aynı ölçüde Vaughan, fa 7 bemol 9 akorunun altına akor seslerinden oluşan kısa ve inici bir motifle 2. A bölümünün ilk akoru olan si bemol minör 7 akorunun 3. derecesine, re bemol sesine gitmiştir (Örnek 63-64).

Örnek 63: Body and Soul: Piyano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 7-8).

Örnek 64: Body and Soul: Piyano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 9).

İkinci A bölümünün 3. ölçüsünde **wondering** (merak etmek) kelimesinin ilk hecesinde söylediği mi bemol sesi ve üçüncü vuruşta piyanoda **sforzando**¹¹² (aksan) ile çaldığı aynı oktavdaki mi bemol sesleri birbirini takip etmektedir. Aynı zamanda bu ölçüde ilk kez piyano eşliği söylediği oktavin üzerine çıkmaktadır. Re bemol 7 akorunda çaldığı **voicing**¹¹³ (akor seslendirışı) melodide tuttuğu fa sesi ve sözlerdeki **why?** (neden?) kelimesinin uyumu duyum olarak dikkat çekmektedir (Örnek 65).

¹¹² Sforzando: Sesi aksanlı çalmak/söylemek anlamına gelen İtalyanca bir müzik terimi.

¹¹³ Voicing: Akor seslerinin sıralanmalarına verilen isim.

A♭Maj7 D♭7

- won - dring why it's

Örnek 65: Body and Soul: Pişano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 11).

Şarkının 12. ölçüsünden ikinci A bölümünün sonunda kadar Vaughan'ın melodide yaptığı doğaçlamalar şarkıyı orijinalinden tamamen farklı bir yere götürmektedir. 12. ölçüde melodiyle paralel olarak eşliğinde de yaptığı kromatik iniş ile melodiye destek olduğu görülmektedir. 13. ölçünün sonunda gelen **I mean it** (ciddiyim) cümlesini 14. ölçüde daha varyasyonlu ve vurgulayarak bir kez daha söylemektedir. 16. ölçüde B bölümüne geçişte modülasyonu yumuşatmak adına la bemol sesini la natürelle kaydırarak, çaldığı akoru da la bemol majörden la majöre kaydırarak şarkının B kısmına gelinmiştir (Örnek 66).

C-7 Bdim7 B♭-7 /A♭ G-7(b5) C7(b9)

12 me you're - wron - ging, I tell you I mean it I - me

15 F-7 B♭-7 A♭Maj7 AMaj7

15 it I'm all for you bo - dy and so - ul

Örnek 66: Body and Soul: Pişano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 12-16).

B bölümünde şarkıda la bemol majörden la majöre modülasyon olmakta ve tempoda **accelerando**¹¹⁴ hissedilmektedir. Şarkının bundan sonrasının Vaughan için bir melodik doğaçlama alanı olduğu görülmektedir. 19. ölçüdeki III-VI-II-V akor diziliminde **substitute dominant** kullanarak I. dereceye çözülmüştür. Vaughan'ın indiği en pes ses de bu çözülmünde duyulan mi natürel sesidir (Örnek 67).

19 C#-7 F#-7(b5)/C B-7 Bb7(#11) A Maj7

19 turn a - way - ro - mance

Örnek 67: Body and Soul: Piyano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 19-20).

B bölümü bitip şarkı son A kısmına geçtiğinde tekrar la bemol majöre modülasyon olmaktadır ve tüm şarkı boyunca duyulan en orijinal doğaçlama cümlelerden bir tanesi bu bölümde görülmektedir. 25. ve 27. ölçüler arasında duyulan “my life a wreck you’re making” (hayatım senin yarattığın bir enkaz) cümlesini Vaughan bir melodik sekans ile daha **rubato** bir tempoya dönerek seslendirmektedir (Örnek 68).

¹¹⁴ Accelerando: Temponun giderek hızlanmasını anlatan müzik terimi.

Örnek 68: Body and Soul: Piyano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 19-20).

Şarkının finaline gelirken, 29. ölçüden itibaren Vaughan artık tempoyu tamamen ağırlaştırmakta ve **rubato** çalıp söylemektedir. “Myself to you” (kendimi sana) ifadesi üzerine kurduğu melodik motifleri eşliğinde arpejler ve kırık akorlarla desteklemekte ve bir **turn around** yaparak şarkıyı sonlandırmaktadır. Bu **turn around** melodi ve piyano eşliği arasında soru cevap şeklinde işlemektedir (Örnek 69). 31. ölçüde mi bemol sesinde ve si bemol minör akorunda kalıp “myself to you” cümlesini tekrar etmektedir, 32. ölçüde aynı melodiye do minör akorunda, 33. ölçüde aynı cümleyi fa diyez eksilmiş 7’li akorunda ve son olarak tekrar si bemol minör 7’li akorunda söyleyip, sondan bir ölçü önce de la eksilmiş 7’li akoru üzerinde sol bemol sesini sol natürelle bağlayarak şarkıyı I. derece olan la bemol majör tonuna çözerek bitirmektedir (Örnek 69).

30 G-7(b5) C sus7 F-7 Bb-7 Eb7
ren - dor my-self to you my-self to you

32 C-7 F#dim7/A
my-self to you my-self to you my-self to you

34 Bb-7 A dim7 AbMaj7
bo - dy and soul.

Örnek 69: Body and Soul: Piyano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 30-35).

3.3.2. “Body and Soul” İcrası Analizi: Sarah Vaughan (Vokal), John Veith (Piyano)

Şarkı piyanist Veith'in si bemol minör tonunda çaldığı introdandan sonra Vaughan'ın melodiye **rubato** olarak girmesi ile başlamaktadır. Şarkının başlangıcından itibaren piyanist Veith'in şimdiye kadar incelenmiş olan eşlikçiler arasında en yoğun eşliği çaldığı görülmektedir. Vaughan'ın melodide yaptığı değişiklik 3. ölçüdeki beşlemeden oluşan kısa varyasyondur (Örnek 70).

My days have grown lone-ly for
you I cry for you dear on-ly

Chords: B \flat -7, E \flat 7, A \flat Maj7, D \flat 7, C-7, Bdim7

Örnek 70: Body and Soul: Piyano John Veith, vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 1-4).

Özellikle rubato tempolarda bu derece yoğun çalimler şarkıcıyı genellikle şarkıyı söylemek istediği zaman hissiyatından uzaklaştırabilmektedir. Bu noktada Vaughan melodiyi daha önden söyleyerek eşlik eden kişinin onu doğru zamanda takip edebilmesi için öncülük ederek eşliği de istediği yere çekmiştir. Şarkının orijinal melodisinde cümle başlarında duyulan akorlar üzerine melodinin inşa edildiği görülmektedir (Örnek 71). Ancak Vaughan bunun tam tersini yapmıştır. Kendi melodiye başlamış, ardından akorların çalınmasına yer açmıştır (Örnek 72).

My heart is sad and lonely, For you I sigh, for you, dear, on-ly
Why haven't you seen it? I'm all for you body and soul!

Chords: E \flat -7, B \flat 7, A \flat 7, D \flat 7, D \flat Maj7, C7 ak., F-7, E \flat

Örnek 71: Body and Soul: Real Vocal Book orijinal melodi (Ölçü: 1-8).

A B \flat -7 B \flat -7 E \flat 7 A \flat Maj7 D \flat 7
 My days have grown so lone-ly for you I cry for
 4 C-7 B dim7 B \flat -7 G-7(b5) C7(b9)
 you dear on-ly I tell you I me-an it. I'm
 7 F-7 Eb-7 Edim7 AbMaj7
 all for you bo-dy and soul. I spent

Örnek 72: Body and Soul: Piyo John Veith, vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 1-8).

5. ölçüden itibaren ve B bölümüne gelene dek süren **duo** ve **rubato** bölümde Veith'in eşliği giderek yoğunlaşmaktadır. Vaughan bu yüzden daha yalın ve varyasyondan uzak kalmak durumundadır. 11. ölçüde “wondering why” (merak ediyorum neden) derken söylediği melodik değişiklik ve son olarak 12. ölçüden 13'e geçerken söylediği la natürel sesi tüm bölüm içerisindeki başlıca farklılıklardır (Örnek 73).

11 A♭Maj7 D♭7

won - dring why it's

12 C-7 F7(♭9) B♭-7 /A♭

me you're wron-ging I tell you I

Örnek 73: Body and Soul: Pişano John Veith, vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 11-13).

Şarkının B bölümünde tempoya girilmektedir. 18. ölçüde piyanistin kısa bir süre akorları hatırlayamaması eşlikte ufak bir boşluk ve duraksamaya sebep olmuştur (Örnek 74). Vaughan bu sırada melodik açıdan dikey olarak, akor seslerini söyleyerek piyaniste hatırlatmada bulunmuştur (Örnek 75).

B AMaj7 B-7/A AMaj7

can't be-lieve it it's hard to con-ceive it that

Örnek 74: Body and Soul: Pişano John Veith, vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 17-18).

19 C#7 B-7 E7

you turn a - way — shoo - do - wah - wah - wah - wah - wah - wah - wah

20 A Maj7 A-7 D7

uu ro - mance. Are — you pre - ten - ding —

Örnek 75: Body and Soul: Pişano John Veith, vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 19-21).

22. ölçüden şarkının sonuna kadar Veith daha yalın bir eşlik çalmaktadır. Bu da Vaughan'ın hikâye anlatımının güçlenmesini sağlamıştır. Eşlikteki boşlukların bitmesiyle melodi yorumunda dikey düşünmek zorunda kaldığı bölüm sonlanmıştır, artık doğaçlamalarının daha yatay bir düzlemde olduğu görülmektedir.

22 B-7 6
it looks like the en - ding un - less I

23 A-7 D7 3
can have one mo - re chance

24 G7 Gb7 F7
to prove dear

Örnek 76: Body and Soul: Piyano John Veith, vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 22-24).

Son A bölümünde Vaughan melodiyi tamamen değiştirmektedir. 27. ölçüde “you know I’m yours” (biliyorsun seninim) cümlesini Vaughan hızlı ve konuşur gibi söylemektedir. Şarkının sonuna yaklaşırken 28. ölçüde Vaughan ağırlaşarak finale gitmektedir (Örnek 77).

A

B \flat -7 3 B \flat -7 3 E \flat 7

25 My life a wreck you're ma - king -

27 A \flat Maj7 Db7 C-7 rit. Bdim7

27 you know I'm yours for just a ta - king oh

Örnek 77: Body and Soul: Piyano John Veith, vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 25-28)

Bu ağırlaşma ile beraber 29. ölçüden itibaren şarkı en baştaki gibi bir **rubato** tempoya dönmektedir. Tempo **rubato** piyanist için yeniden hızlı akan arpejleri ve yoğun çalımı getirmiştir. Şarkının en sonuna kadar olabildiğince nefesli ve acele etmeden şarkıya devam eden Vaughan, son ölçüde beklenmedik bir şekilde do bemol sesinde, piyano eşliğinde de duyulan re eksilmiş 7'li akorunda bir süre durduktan sonra tonik akor olan la bemol majörün 7. derecesinde melodiyi çözmüştür (Örnek 78).

29 Bb-7 *rubato* G-7(b5) C7(b9)

ba - by — you know I sur - ren - dor — My -

31 F-7 Eb7 D dim7 AbMaj7

- - self to you — Bo - dy and so - ul.

Örnek 78: Body and Soul: Piyano John Veith, vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 29-32)

3.3.3. “Body and Soul” İcralarından Edinilen Bulguların Değerlendirilmesi

Vaughan’ın kendine çaldığı eşlik 4 sesli bir koral stilindedir. Akorlar değişirken hareket eden sesleri en yakın sese götürerek, ortak sesleri de tutarak **voice leading**¹¹⁵ açısından klasik armoni gibi seslendirmeler çalmaktadır (Örnek 79).

¹¹⁵ Voice leading: Klasik armoni ve kontrpuan kurallarına uygun olarak melodilerin birbiriyle etkileşimidir.

A

6

3

**Örnek 79: Body and Soul: Piyano ve vokal Sarah Vaughan, ilk A bölümü
piyano partisi (Ölçü: 1-8)**

John Veith'in eşliğı ise akor seslerinin hızlı arpejlerle ölçülere dağılan yoğun bir eşliktir. İki farklı stil de melodi yorumlamada şarkıcıyı farklı yerlere taşımaktadır. Vaughan'ın kendine eşlik ettiği koral stili eşliklerde akorlar ve tempo temiz ve net olduğundan, üzerine söylenen melodiyi daha elverişli bir doğaçlama alanına yönlendirmektedir. Veith'in eşliğı gibi zaman olarak daha akışkan ve yoğun eşlikler ise melodinin önden söylenmesini gerektirmektedir. Şarkıcıda öncelikli olarak **lead** etme (liderlik) kaygısı oluşturmaktadır (Örnek 80).

A

**Örnek 80: Body and Soul: Piyanoda John Veith, ilk A bölümü piyano partisi
(Ölçü: 1-8)**

Shirley Horn örneklerinde görüldüğü gibi, Sarah Vaughan da kendine eşlik ettiği kayıtlarda, sözlere ve motiflere piyanoda yansımalar çalmaktadır. Şarkının 4. ölçüsünde (Bkz. örnek 62) **only** (yalnızca) kelimesine söylediği ufak varyasyonun aynısını hemen sonrasında piyanoda da tekrar etmektedir. Veith'in eşliğinde ise Vaughan'ın söylediği herhangi bir sözle ya da motifle bir iletişim olduğu görülmemektedir.

Vaughan'ın kendi eşliğinde melodide yaptığı anlık değişikliklere anında piyano eşliğinde de tekrar ettiği ya da aynı anda uyguladığı görülmektedir. Ancak Veith'in eşliğinde bu tarz herhangi bir bulguya rastlanmamıştır (Örnek 81).

Örnek 81: Body and Soul: Piyano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 12)

Kendine eşlik ederken Vaughan melodik çeşitlemelerinin altını piyano eşliğinde çoğunlukla yalnız bırakmaktadır. Melodiyi ne kadar yoğun söylerse eşlik o kadar yalınlaşmaktadır. Bunun dengesi ise tüm şarkı boyunca görülmektedir. 13 ve 14. ölçülere yaydığı “I mean it” (ciddiyim) cümlesi bu boşluğun görülebileceği yerlerden bir tanesidir (Örnek 82). Veith’in eşliğinin tümüne bakıldığında ise böyle bir dengeye rastlanmamaktadır. Onun eşliği, B bölümüne kadar tempo **rubato** olarak ilerlemekte olan akor seslerinin çalındığı yoğun arpejlerin ve B bölümünde tempoya girilmesiyle sakinleşmesi, tekrar tempo **rubato**ya dönüldüğünde ise yeniden aynı stilin tekrarından oluşmaktadır (Örnek 83).

Örnek 82: Body and Soul: Piyano ve vokal Sarah Vaughan (Ölçü: 13-14)

A

The image displays a piano score for the piece 'Body and Soul' by John Veith, measures 1 through 8. The score is written in 4/4 time and the key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). Measure 1 is marked with a box containing the letter 'A'. The first system (measures 1-2) shows a treble clef with a whole rest and a bass clef with a whole note chord. The second system (measures 3-4) features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a triplet of eighth notes. The third system (measures 5-6) continues the melodic lines in both hands. The fourth system (measures 7-8) concludes the excerpt with a treble clef and a bass clef. The score includes various musical notations such as rests, chords, and melodic lines.

Örnek 83: Body and Soul: Piyano John Veith (Ölçü: 1-8)

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

CARMEN MERCEDES MCRAE

4.1. CARMEN MCRAE BİYOGRAFİSİ

Carmen McRae 8 Nisan 1920’de New York’ta doğmuştur. Ella Fitzgerald ya da Sarah Vaughan gibi sesinin güzelliği ile dinleyicileri etkilememiş olsa da vuruşun gerisinde söyleme stili, kalın ve koyu ses rengi ve gelmiş geçmiş en büyük hikâye anlatıcılarından (şarkı sözü aktarımcılardan) biri olarak hala caz şarkıcıları için büyük bir ilham kaynağıdır (Yanow, 2008). McRae’de de yine her şarkıcıda olduğu gibi, karakteristik özelliklerinin şarkıcılığına inanılmaz yansımaları görülmektedir. Sosyal, korkusuz, açık sözlü, kötü konuşmaktan kaçınmayan, net ve sözünü çekinmeden söyleyen bu cesur kadının şarkıcılığı da biyografilerde tıpkı bu sıfatlar gibi anlatılmaktadır.

8 yaşından itibaren özel piyano dersleri almaya başlayan McRae’nin müzisyen olarak ilk profesyonel işleri çok bilinmeyen Chicago ve New York kulüplerinde set aralarında piyano çalarak başlamıştır. Ailesi aslında bir klasik piyanist olmasını istese de o bu özel derslerden aldığı eğitimle caz müziğine eğilmiştir (Friedwald, 1990). Art Taylor’ın¹¹⁶ kitabı “Notes and Tones”da yaptığı röportajda o günlerdeki tecrübeleri sayesinde bulunduğu yerde olduğunu, çocukluğundaki o günleri yaşamamış olsa muhtemelen şarkı bile söylemiyor olacağını, ya da söylese bile şimdiki kadar etkileyici olmayacağını belirtmektedir (Taylor, 1993).

McRae’nin hayatı piyanist Teddy Wilson’ın eşi Irene Kitchings ile tanışınca değişmiştir.¹¹⁷ Kitchings onun için bir akıl hocası ve idolü Billie Holiday ile tanıştıran çok önemli bir kişi olmuştur. Kitchings’in McRae’nin idolü olduğu gibi, McRae de

¹¹⁶ Art Taylor: (d.1929-ö.1995) Amerikalı caz davulcusu.

¹¹⁷ Teddy Wilson: (d.1912-ö.1986) Amerikalı caz piyanisti; Irene Kitchings: (d.1908-ö.1975) Amerikalı şarkı yazarı, caz piyanisti.

Kitchings için hayata tutunabileceği bir dost olmuştur. McRae, Kitchings için şöyle demektedir:

“Irene çok mutsuz bir kadındı. Hayatının çok zor bir zamanında ben onun hayatını kurtardım. Biz tanışmadan kısa zaman önce kendi canını almaya kalkmıştı ama ben ona hayatın biricik ve çok güzel olduğunu anlattım ve elinden tuttum.” (Gourse, 2001: 13).

Önemli bir piyanist ve şarkı yazarı olan Irene Kitchings, o dönemde McRae’ye teşekkür etmek için “I’m Pulling Through” isimli şarkıyı ve onunla beraber bir sürü şarkıyı kendisine hediye etmiştir. Bunlardan bazılarının sözleri Billie Holiday ile de ortak çalışmaları olan şarkı yazarı Arthur Herzog tarafından yazılmıştır. 1939’da McRae’nin kendi bestesi olan “Dream of Life” Billie Holiday tarafından kaydedilmiştir (Vocalian/Okeh, 1939). Holiday McRae’nin en büyük idolüdür ve en başta takip ettiği şarkıcıdır. Bu hayranlık dolayısıyla Billie Holiday’in etkisi McRae’nin şarkı söyleşinde duyulmaktadır (Gourse, 2001).

Resim 2: Carmen McRae



Kaynak: <http://www.maniadb.com/artist/118663?o=d&d=m>

McRae genç yaşlarından itibaren kendini bir piyanist olarak görmekte ancak şarkı söylemeyi de çok sevmektedir. Caz piyanisti olarak bir kariyere soyunmak istemiş ama bir kadın olarak bunun çok kolay olmayacağını erken yaşta fark etmiştir.

Şarkıcı olarak ilk profesyonel işi 1944'de Benny Carter'ın orkestrasına katılmasıyla başlamıştır. Aynı zamanlarda kısa bir süreliğine dahi olsa Count Basie ve Mercer Ellington Orkestraları ile de şarkı söylemiştir. Fakat yıldızının parlayışı bu orkestralar sayesinde ya da bu dönemde gerçekleşmemiştir¹¹⁸. McRae piyano çalmayı hiçbir zaman bırakmamıştır. Repertuar çalışmaları ve teknik olarak gerilememek için kendi kulüp konserlerinin sonlarına doğru mutlaka piyanoda kendine eşlik etmiştir. Özellikle gençlik zamanlarında şarkıları her tonda çalmak konusunda yeterli hissetmeyen McRae, sadece belli başlı birkaç tonda şarkılarına eşlik etmiş ve dolayısıyla şarkıcılığını da o tonlara göre ayarlamıştır (Gourse, 2001)

Kariyeri ilerledikçe doğru eşlikçiyi bulabilmek kolay olmamıştır; 1961'de nihayet sekiz sene boyunca birlikte çalışacağı piyanist Norman Simmons'lı¹¹⁹ yılları başlamıştır. Simmons, Sarah Vaughan, Anita O'Day, Joe Williams gibi büyük şarkıcılarla çalışmış aranan ve şarkıcılarla çok iyi anlaşan bir eşlikçi olmuştur¹²⁰. McRae Simmons'a şarkıcı eşliğinin önemli noktalarını öğretmiştir. Bu önemli noktalar arasında eşliğin çok fazla çalmaması gerektiği ne zaman nerede ne çalması gerektiğinin çalışılması gerekliliği ve her kendine eşlik edebilen şarkıcının aslında istediği yerlerde istediği akorları çalabileceğini, bir başka eşliğin ise bunu hissedebilip uygulaması gerektiği gerçekleri yer almaktadır. Ayrıca McRae Simmons'a tüm bunları öğrenmenin en iyi yolunun kendine eşlik eden şarkıcıları dinleyerek olabileceğini de söylemiştir (Gourse, 2001).

McRae'nin en önemli albümleri 1980 ve sonrasında kaydedilmiştir. "The Carmen McRae-Betty Carter Duets" (Bet-Car Verve, 1987), 1980'de piyanist George Shearing ile kaydetmiş oldukları düo albüm "Two For the Road" (ConcordJazz, 1980) caz tarihinde kaydedilmiş en özel albümlerdendir. McRae'nin sondan bir önceki albümü "Carmen Sings Monk" (RCA Novus, 1988) uzun zamandır kaydetmek istediği

¹¹⁸ Benny Carter: (d.1907-ö.2003) Amerikalı saksafoncu, trompetçi, besteci, aranjör; Count Basie: (d.1904-ö.1984) Amerikalı grup lideri, orkestra şefi, aranjör, besteci, piyanist; Mercer Ellington: (d.1919-ö.1996) Amerikalı grup lideri, besteci aranjör.

¹¹⁹ Norman Simmons: (d.1929-ö.2021) Amerikalı caz piyanisti.

¹²⁰ Anita O'Day: (d.1919-ö.2006) Amerikalı caz şarkıcısı; Joe Williams: (d.1918-ö.1999) Amerikalı caz şarkıcısı.

Thelonious Monk şarkılarından oluşmaktadır. Sonradan yazılan sözlerle söylediği bu şarkıları o zamanlar ki menajeri sayesinde ve onun desteğiyle kaydetmiştir. O zaman sağlığı çok iyi olmasa da bu zorlu Monk şarkılarını sabah akşam saatlerce süren çalışmalarından sonra büyük başarıyla icra etmiştir (Gourse, 2001).

“Eminim ki Monk bu şarkıları bir şarkıcı söylesin diye yazmadı. Eğer aklında şarkıcılar da olsaydı asla bu kadar zor olmazlardı.” (Gourse, 2001: 116)

“Sarah: Dedicated To You” (RCA Novus, 1990) caz vokal literatüründe çok büyük önem taşımaktadır. Sarah Vaughan’ın ölümünden sonra Carmen McRae’nin Vaughan için bir albüm yapmak istediği haberini duyan Shirley Horn McRae’yi arayarak bu albümde beraber olmaları gerektiğini söylemiştir. Daha önce hep beraber çalışmak isteyip fırsat bulamayan bu iki dev ismi Sarah Vaughan’ın vefatı birleştirmiştir. En yakın zamanda bir araya gelmiş, repertuvara karar vermiş ve çalışmaya başlamışlardır. McRae Horn’un da şarkı söylemesini teklif etse de Horn sadece eşlik etmek istemiştir (Gourse, 2001).

4.2. MORE THAN YOU KNOW

İlk olarak 1929’da “Great Day” isimli Broadway müzikalinde duyulmuş olan “More Than You Know” şarkısı, daha sonra “Funny Lady” filminde Barbara Streisand tarafından söylenip popüler hale gelince caz müzisyenlerinin de dikkatini çekmiş ve bir caz standardı haline gelmiştir. Şarkının bestecisi Vincent Youmans, söz yazarları ise Billy Rose ve Edward Eliscu’dur.¹²¹ “More Than You Know” uzun bir **verse**¹²² bölümünün ardından başlayan, 32 ölçüden oluşan bir şarkı formudur (AABA).

¹²¹ Barbra Streisand: (d. 1942) Amerikalı şarkıcı, oyuncu, yönetmen; Vincent Youmans: (d.1898- ö.1946) Amerikalı müzikal bestecisi ve prodüktör; Billy Rose: (d.1899- ö.1966) Amerikalı şarkı sözü yazarı; Edward Eliscu: (d.1902- ö.1998) Amerikalı şarkı sözü yazarı, oyun yazarı ve prodüktör.

¹²² Verse: Şarkı formuna başlanmadan önce çoğunlukla müzikallerde şarkıya hazırlık amacıyla yazılmış girizgâh.

Şarkının orijinal sözleri ve çevirisi şu şekildedir:

A - More than you know, more than you know
Man of my heart, I love you so
Lately I find, you're on my mind
More than you know.

A - Whether you're right, whether you're wrong
Man of my heart, I'll string along
You need me so,
More than you'll ever know

B - Loving you the way that I do
There's nothing I can do about it
Loving may be all you can give
But honey, I can't live without it

A - Oh, how I'd cry, oh how I'd cry
If you got tired, and said goodbye
More than I'd show
More than you'd ever know.

A – Sandığından fazla, çok daha fazla
Kalbimin erkeği seni çok seviyorum
Son zamanlarda fark ettim ki hep aklımdasın
Bildiğinden çok daha fazla

A – Haklı da olsan haksız da
Hayatımın erkeği uyum sağlayacağım
Senin de bana ihtiyacın var
Bildiğinden çok daha fazla

B – Benim seni sevdiğim gibi sevebilmek
Yapabileceğim hiçbir şey yok
Sevmek verebileceğin tek şey olabilir,
Ama sevgilim ben onsuz yaşayamam.

A – Ağlarım, öyle çok ağlarım ki

Eğer yorulup gidersen
Gösterdiğimden çok daha fazlasını,
Bildiğinden çok daha fazlasını.

Bu bölümde incelenmiş olan şarkının ilk kaydı Carmen McRae'nin 1973 yılında canlı olarak Japonya'nın Shinjuku şehrinde kaydedilmiş olan "As Time Goes By: Live At The Dug" (JVC, 1987) albümünden alınmıştır. Bu canlı konser albümü McRae albümleri arasında çok önemli bir yer kaplamaktadır. Şarkıcılık kariyerinin çoğunluğunda, Sarah Vaughan gibi, konserlerinde ara sıra piyano ile kendine eşlik etmesiyle bilinen McRae, tüm bu konser boyunca solo olarak çalıp söylemektedir.

İkinci olarak incelenmiş olan kayıt ise aynı şarkının McRae'ye piyanist George Shearing'in¹²³ eşlik ettiği versiyonudur ve caz tarihinin önemli vokal-piyano düo albümlerinden biri olan "Two for the Road" (Concord, 1980) albümünden alınmıştır.

4.2.1. "More Than You Know" İcrası Analizi: Carmen McRae (Piyano ve vokal)

McRae tek başına çalıp söylediği bu kayıta şarkıyı orijinal tonu olan do majörden 5 ton aşağıda, fa majörden söylemektedir. Şarkının melodideki ritmik yoğunluğu üçlemeler üzerine kurgulanmıştır. Bu versiyonda McRae şarkının **verse** bölümünü söylememektedir. Kısa ve tempo içerisinde bir intro çaldıktan sonra McRae ilk iki ölçüde tekrar ettiği "more than you know" (bildiğinden daha fazla) cümlesine piyano eşliğinde de bir vuruş sonrasında aynı ritmik kalıpta cevaplar çalmaktadır (Örnek 84). Üçlemelerden oluşan bu ritmik soru cevaplar tüm şarkı boyunca sürmektedir.

¹²³ George Shearing: (d. 1919-ö.2011) İngiliz caz piyanisti.

Örnek 84: More Than You Know: Piyano ve vokal Carmen McRae (Ölçü: 1-2)

McRae'nin melodiye başladığı zaman şarkının çoğunluğunda 4. vuruştadır. Ancak **auftakt**¹²⁴ (önel) olarak gelmesi gereken ana motifi McRae kimi zaman yer değiştirmiştir. Bu **rhythmic displacement**ların¹²⁵ (ritmik yer değiştirme) ilki 5. ölçüde görülmektedir. McRae burada üçlemeden oluşan motifi kaydırmış ve 2. vuruşta söylemiştir (Örnek 85).

Örnek 85: More Than You Know: Piyano ve vokal Carmen McRae (Ölçü: 4-5)

Şarkının girişinden itibaren McRae'nin sol eli yürüyen bir bas gibi dörtlük notaları çalmaktadır. Sağ eli ise zaman zaman melodiye cevap verirken, aksanlı eşliğiyle şarkıya perküsif bir hava katmaktadır (Örnek 86). Eşlik olarak piyano klavyesinin 5 oktavından daha tiz oktavlarda çalmadığı görülmüştür.

¹²⁴ Auftakt: Önel anlamına gelen Almanca müzik terimi.

¹²⁵ Rhythmic Displacement: Ritmik motiflerin vuruş olarak yer değiştirmesi, kayması ya da öne alınması.

A

F⁶ C7(b9) F B^b B^b- A- D7(b9)

right, whet-her you're wrong, man of my heart I'll string al-

Örnek 86: More Than You Know: Piyo ve vokal Carmen McRae (Ölçü: 9-11)

McRae melodileri sözlerin ritimlerine göre söylemektedir. Şarkı sözlerini konuşurken cümlelerin neresinde es veriyorsa, nerede hızlanıp nerede yavaşlıyorsa, melodileri de ona göre yorumlamaktadır. Şarkının ikinci A bölümünde de bu görülmektedir. Orijinal melodi ritmik olarak bu şekilde yazılmamış olsa da McRae melodiyi yorumlarken hece sayılarına, konuşurken o kelimelerin akışına ve motifler sonunda gelen sesli harflerin uzatılmasına göre şarkıyı söylemektedir (Örnek 87).

A

G-7 C7 F⁶ C7(b9) F B^b B^b- A- D7(b9)

Whet-her you're right, whet-her you're wrong, man of my heart I'll string al-

G-7 B^b-7 A-7 D7(b9) CMaj7/G G- C7 F6 B^b-

long, you need me so ————— more than you'll e - ver know. —

Örnek 87: More Than You Know: Piyo ve vokal Carmen McRae (Ölçü: 8-15)

Şarkı B kısmında la minör tonuna gitmektedir. Bu bölümde McRae melodiyi söylerken öncesine göre daha da sıkıştırmaktadır. Tüm melodileri ölçülerin sonuna dayamakta ve bir buçuk vuruş geç söylemektedir. Motifler arasına piyanoda çaldığı filller,¹²⁶ melodiyi söylediği alanlardan daha uzun olmaktadır. Vokal melodisine

¹²⁶ Fill: Sözler ya da melodiler arasındaki boşluğu doldurmak için enstrümanlar tarafından çalınan kısa motiflere verilen İngilizce kelime.

yarattığı alternatif melodiler la minör tonu içerisinde yepyeni cümleler olarak duyulmaktadır (Örnek 86).

B bölümünün ilk 4 ölçüsü la minör tonu içerisinde I-II-V-I akor ilerlemesiyle 21. ölçüde ilgili majör tonu olan do majöre gitmektedir. Burada da I-IV-V-I akor ilerlemesi görülmektedir ve bu sekans şarkıyı son A kısmına ve tekrar fa majör tonuna getirmektedir (Örnek 88).

B

A- F/A A-6 B-7(b5) E7

17 the way that I do there's no-thing I can do a -

19 A-7 (b13) A-6 CMaj7

19 bout it. Lo-ving may-be all you can give

22 F G G sus G-7 C7(#5)

22 but ba-by I can't love with-out it. Oh— how I'd

Örnek 88: More Than You Know: Piyano ve vokal Carmen McRae (Ölçü: 17-24)

Son A bölümünün 27. ölçüsünde McRae tüm şarkı boyunca duyulan en sıkışık cümleyi söylemektedir. Normalde 2 ölçüye yayılan bir şekilde yazılmış olan “if you grew tired and said goodbye” (eğer yorulur ve veda edersen) cümlesi, McRae yorumunda tek bir ölçüde duyulmaktadır. Cümlenin erken bitmesiyle de piyanodaki **fill** yine biraz sıkışık bir şekilde şarkıyı son 4 ölçüye taşımaktadır (Örnek 89).

27 B^bMaj7 A-/G D7(b⁹) G-7

if you grew tired and say good-bye —

Örnek 89: More Than You Know: Piyano ve vokal Carmen McRae (Ölçü: 27-28)

Son 4 ölçü III-VI-II-V-I akor ilerlemesi ile fa majör tonuna çözülerek bitmektedir. McRae burada melodiyi hiç uzatmadan bitirmektedir ve piyano eşliğinde sağ elinde üçlemelerden oluşan bir **fill** ile solo bölümüne geçmektedir. Son dört ölçüde McRae'nin vokal olarak indiği en pes sesler duyulmaktadır (Örnek 90).

29 A-7 D7 G-7 C7 F6

more than I'd show more than you'll e - ver know.

Örnek 90: More Than You Know: Piyano ve vokal Carmen McRae (Ölçü: 29-32)

4.2.2. “More Than You Know” İcrası Analizi: Carmen McRae (Vokal), George Shearing (Piyano)

Şarkının bu yorumu McRae'nin kendine çalıp söylediği yorumdan üç önemli farklılık göstermektedir. İlk olarak tonu yarım ton daha pes, mi majör tonunda icra edilmiştir. İkincisi tempo olarak daha yürük bir tempodadır. Üçüncü olarak ise McRae bu kayıta şarkının **verse** bölümünü de söylemiştir. **Verse** söylendikten sonra şarkı tempo içerisinde başlamaktadır. Bu eşliğin tezde yer alan tüm diğer eşliklerden en büyük farkı eşlik gibi olmamasıdır. Sadece piyano partisine bakıldığında başlı başına bir parça gibi olduğu görülmektedir. Üst düzey bir çalım olmasıyla beraber bir eşlik gibi değil, bir solo performans gibidir. McRae'nin kendine olan eşliğinden farklı olarak Shearing'in eşlik yaklaşımı melodi ile sürekli paralel olarak ilerlemekte olan alternatif bir şarkı gibidir ve melodiyi hiç boş bırakmamaktadır. Vokal melodisi ne şekilde olursa olsun, yoğun veya sade, Shearing aynı şekilde, melodinin altında aktif bir şekilde çalmaktadır.

2. ve 3. ölçülerde eşlikte görülen vokal melodisine karşı duyulan **motivic development**¹²⁷ (motif gelişimi), McRae'nin vokal partisinin de bir buçuk oktav üzerinde çalınmasından dolayı melodinin yalnız bir şekilde duyulmasına engel olmuş ve alternatif bir melodik yaklaşım kazandırmıştır (Örnek 91).

¹²⁷ Motivic development: Ritmik veya melodik fikirlerin çoğunlukla farklı akorlar üzerinde kendini tekrar etmesine denir.

A E6 B7(b13) B-7 Bb7

you know, _____ more than you know

Örnek 91: More Than You Know: Piyano George Shearing, vokal Carmen McRae (Ölçü: 1-2)

Şarkının 4. ölçüsünde fa diyez minörden la minöre gitmesi beklenen akorda Shearing la minörün ilgili majör tonu olan do majör akoru çalmaktadır. İlk A bölümünde akoru bu şekilde seslendirirken, diğer A bölümlerinde orijinal akor olan la minör 7 çalmıştır (Örnek 92).

F#-7 CMaj7 I

so _____

Örnek 92: More Than You Know: Piyano George Shearing, vokal Carmen McRae (Ölçü: 4)

Bu eşliğin üzerine McRae'nin melodi yorumu kendine çaldığı kayıttan daha bağlı ve daha uzun cümlelerden oluşmaktadır. Kendine çalarken kısa motifler halinde ve daha artiküle söylediği birçok melodiye burada bağlamış ve legato söylemiştir. McRae'nin alışık olunan perküsyif yaklaşımı bu kayıttan görülmemekte, Shearing'in lirizmine o da lirik bir anlatımla cevap vermektedir.

McRae ikinci A bölümünde ilk A bölümündeki yaklaşımına yakın bir melodik yorumlama içerisindedir. 1 oktav içerisinde melodiyi oldukça yer değiştirerek söylemekte, eşlikle herhangi bir iletişime girmeden şarkıyı B bölümüne taşımaktadır. B bölümüne geçerken ilk kez şarkının orijinal yazılışına yakın bir cümle söylemektedir. Burada tonun sol diyez minöre gitmesi McRae'nin sesinin alt oktavlarını epey zorlamaktadır (Örnek 93). Shearing ise piyanonun üst oktavlarında ve oldukça hareketli çalmaktadır (Örnek 94).

B G#-7 /F# F-7(b5) A#-7 D#-7 G#-7 G#-7 GMaj7(#11) (#5)

way that I do — there's no-thing I can do a - bo-ut it. — Lo-ving

G/F# G+ G#-9 C#-7 F#7 B6 Bb A-7 D7 GMaj7(#11) (#5) B7

21 may be all you can give — but — ho-ney — I can't live with-out it — Oh,

Örnek 93: More Than You Know: Piyoano George Shearing, vokal Carmen McRae (Ölçü: 17-24)

A#-7 D#-7 G#-7 G#-7 GMaj7(#11) (#5)

there's no-thing I can do a - bo-ut it. — Lo-ving

G/F# G+ G#-9 C#-7 F#7 B6 Bb A-7 D7

21 may be all you can give — but — ho-ney — I can't live with-out it —

Örnek 94: More Than You Know: Piyoano George Shearing, vokal Carmen McRae (Ölçü: 18-23).

Son A bölümüne geçerken B bölümünün son dörtlüğünden itibaren McRae “how I’d sigh” (nasıl da içimi çekerim) dediği bölüm öncesinde si sesi üzerinde 3 kez içini çekmektedir. Bu bölümde McRae’nin kontralto sesinin limitlerinin en altında söylediği, çok pes sesler duyulmaktadır. Özellikle 30. ölçüde orta do notasının bir oktav altında söylediği si sesi neredeyse duyulmamaktadır (Örnek 95).

A

E6 B7(b13) B-7 E7(b9) (#9) AMaj7 G#-7 C#7(b13) F#-7 A-6

Oh, — Oh how I'd sigh how I would cry — if you grew tired and said good-bye — more

29

G#-/B /C C#-7 F#7 B7 E6

than I show more — than you e - ver know. —

Örnek 95: More Than You Know: Piyano George Shearing, vokal Carmen McRae (Ölçü: 25-32)

4.2.3. “More Than You Know” İcrasında Edinilen Bulguların Değerlendirilmesi

George Shearing’in usta piyanistliği ve McRae’nin daha çok eşlik odaklı piyanistliğini karşılaştırmak kolay olmamaktadır. En somut olarak göze çarpan konulardan bir tanesi Shearing’in lirik piyanistliği ile McRae’nin perküsif piyanistliğinin McRae’nin vokal performansına olan etkileri olmaktadır. McRae’nin kendine çalıp söylediği yorumda, üçlemelerle oluşturduğu tüm **head** boyunca, yine üçlemelerle piyano eşliğinde kendine cevaplar verdiği görülmektedir. Ancak Shearing’in eşliği herhangi bir ritmik yapının baskınlığında ilerlememektedir. Son derece çeşitli, piyanonun tüm klavyesinde gezinen bir eşlik çalmaktadır. Bu da McRae’nin vokal yaklaşımında ritmik olarak daha dağınık olmasına sebep olmaktadır. McRae kendine eşlik ederken kendi vokal melodisinin çok üstüne çıkmamaktadır ve

piyano eşliğini, özellikle söylediği yerlerde daha alt oktavlarda tutarak vokal melodisinin parlamasına sebep olmaktadır.

McRae şarkının B bölümünde melodide uzun esler söylemiş ve piyano eşliğine yoğunlaşmıştır (Örnek 96).

B A- F/A A-6 B-7(b5) E7 A-7 (b13) A-6

the way that I do there's no-thing I can do a - bout it.

21 CMaj7 3 3 3 F 3 G G sus G-7 C7(#5)

Lo-ving may-be all you can give but ba-by I can't love with-out it. Oh how I'd

Örnek 96: More Than You Know: Piyano ve vokal Carmen McRae (Ölçü: 17-24)

Shearing ile çaldığı versiyonda ise piyano eşliği ile aralarında bir diyalog olmamasından dolayı bunu sağlayamamış, iki icracı da aynı anda uzun ve yoğun cümleler çalıp söylemişlerdir (Örnek 97).

B G#-7 /F# F-7(b5) A#-7 D#-7 G#-7 G#-7 GMaj7(#11) (#5)

way that I do — there's no-thing I can do a - bo-ut it. — Lo-ving

G/F# G+ G#-9 C#-7 F#7 B6 Bb A-7D7 GMaj#-/E#9 B7

21 may be all you can give — but — ho-ney — I can't live with-out it — Oh,

Örnek 97: More Than You Know: Piyano George Shearing, vokal Carmen McRae (Ölçü: 17-24).

McRae'nin kendine çaldığı versiyondaki ton ile Shearing ile olan ton arasındaki yarım seslik fark dahi şarkıcılıkta önemli bir detay olmaktadır. Sesin tınladığı yerler açısından çok fark etmekte, bu da şarkıcının cümlelemesini (**phrasingini**) değiştirmektedir. Mi majör tonu McRae gibi bir kontraltoya dahi pes gelmiştir. Özellikle şarkının sonlarına doğru tuttuğu alt oktavlardaki sesler kayıta neredeyse zor duyulacak bir yerdedir ve tınlamamaktadır (Örnek 98-99).

A

E6 B7(b13) B-7 E7(b9) (#9)AMaj7 G#-7 C#7(b13) F#-7 A-6

Oh, — Oh how I'd sigh how I would cry — if you grew tired and said good-bye — more

29 G#7/B /C C#-7 F#7 B7 E6

than I show more — than you e - ver know. —

Örnek 98: More Than You Know: Pişano George Shearing, vokal Carmen McRae (Ölçü: 25-32)

A

F⁶ C7 F9 BbMaj7 A-/G D7(b9)

sigh, oh how I cry, if you grew tired and say good - bye

28 G-7 A-7 D7 G-7 C7 F6

— more that I chose, more that you'll e - ver know.

Örnek 99: More Than You Know: Pişano ve vokal Carmen McRae (Ölçü: 25-32)

4.3. I HADN'T ANYONE TILL YOU VE SWEET LORRAINE

Bu tezde son olarak Carmen McRae'nin Marian McPartland'ın "Piano Jazz" programında kendi çalıp söylediği "I Hadn't Anyone Till You" ve ardından McPartland'ın McRae'ye eşlik ettiği "Sweet Lorraine" şarkıları incelenmiştir. İki kayıt da 1985 yılında Marian McPartland'ın canlı kaydedilen radyo programından analiz edilmiştir. Son analiz olarak bu iki şarkının seçilmesinin sebebi McRae'nin incelenen tüm kayıtlarında hem kendisine eşlik edip hem de bir başka piyanist tarafından eşlik edilmiş olduğu "More Than You Know" dışında şarkıya rastlanamamış olmasıdır. Bu iki şarkı tempo ve tür olarak birbirlerine olan benzerliklerinden dolayı seçilmiştir. İki şarkı da orta tempo **swing** şarkılardır ve her ikisinde de McRae'nin melodiye olan yaklaşımı farklılıklar göstermektedir.

"I Hadn't Anyone Till You" 1938'de Ray Noble¹²⁸ tarafından yazılmış bir caz standardıdır. Günümüzde çok fazla icra edilmeyen ama zamanının popüler caz şarkılarından bir tanesidir. İlk kaydı Tommy Dorsey Orkestrası tarafından kaydedilmiş orta tempo bir **swing** temposunda ve tonu mi bemol majördür. Şarkının formu ise formu ABAC'dir.

Şarkının sözleri ve Türkçe çevirisi şu şekildedir;

A - I hadn't anyone till you

I was a lonely one till you

B - I used to lie awake and wonder

If there could be a someone in this wide world just meant for me

A - Now I see, I had to save my love for you

I never gave my love till you

C - And with my lonely heart demanding it

Cupid took a hand in it

I hadn't anyone till you.

¹²⁸ Ray Noble: (d. 1903-ö. 1978) İngiliz besteci, şarkı yazarı ve aranjör.

A - Sen olana kadar kimse olmadı
Sen olana kadar yapayalnızdım.
B - Gözlerim açık uzanır meraklanırdım
Bu kocaman dünyada sadece benim için biri var mıdır diye
A - Şimdi görüyorum ki, senin için aşkımı sakladım
Sen gelene kadar hiç âşık olmadım
C - Yalnız kalbimin talebiyle
Aşk tanrısının yardımıyla, sen olana kadar kimse olmadı.

4.3.1. “I Hadn’t Anyone Till You” İcrası Analizi: Carmen McRae (Piyano ve vokal)

Kaydın başında Carmen McRae kendine ufak bir hatırlatma yaptıktan sonra aniden bir intro çalarak şarkıya başlamaktadır. İntro ritmik olarak senkoplardan oluşan, orta tempo bir **swing** hissiyatında, 10 ölçülük hangi tona gideceği pek belli olmayan bir armonik sekansta ilerlemektedir. Genellikle 4, 8 ya da katları düşünülerek çalınan introlar bu durumda 10 ölçüye uzamıştır. McRae şarkıyı Do Majör tonunda söylemek istemiştir ancak çaldığı giriş bölümü armonik onu fa majöre götürecektir gibi olduğundan introya iki ölçü daha eklemiştir ve son ölçüyü de 6/4'lük çalarak gitmek istediği ton olan Do Majöre varmıştır (Örnek 100).



Örnek 100: I Hadn't Anyone till You: Piyano ve vokal Carmen McRae (Ölçü: 1-9)

Şarkının A bölümü tonal merkez olarak II-V-I ve II-VI-I olarak, **in two** (akor kök seslerinin 1 ve 3. vuruşlarda duyulması) hissiyatında ilerlemektedir. McRae'nin eşliği son derece eğlenceli ve güçlüdür. Genel olarak röportajlarında kendi piyanistliğini Monk'un¹²⁹ çalışına benzetmektedir (Gourse, 2001). Sol eliyle yürüyen bir bas ve akorlar arasındaki kromatik geçiş sesleri eşliğin son derece hareketli duyulmasını sağlamaktadır. Şarkıcılığı da oldukça perküsif ve kısa motiflerden oluşan bir **phrasing** (cümleme) ile ilerlemektedir. McRae tüm şarkı boyunca şarkının orijinal melodisinin ritminden oldukça uzak bir şekilde kısa kısa motifler söylemektedir. Cümlelerin ikinci yarısı olan "till you" (sana kadar) kelimesini her iki seferde de bölmekte ve 2 büyük cümleden 4 küçük motif yaratmaktadır. Bu iki büyük melodi armonik olarak kendi içinde modülasyona uğramaktadır. İlk gelişinde sol sesinden başlayan cümle ikinci seferinden la notası ile başlamakta, Carmen McRae ise bu benzer iki cümleyi paralel olarak benzer bir ilişki ile ifade etmektedir (Örnek 101).

¹²⁹ Thelonious Monk: (d. 1917-ö. 1982) Amerikalı caz piyanisti ve besteci.

10 A D-7 G7 D-7 G7 C6 /D
 I had-n't a-ny-one till you.

14 E- C D- A7 D-7 A7 C F- F#-7(b5)
 I was a lone-ly one, till you. I used

Örnek 101: I Hadn't Anyone Till You: Piyano ve vokal Carmen McRae (Ölçü: 11-18).

İlk A bölümünde tempo stabil, McRae'nin eşliği emin ve sağlamdır. Melodiyi ise çalışına göre yorumladığı görülmektedir. Şarkının ilk 8 ölçüsü bittikten ve B bölümüne geçtikten sonra şarkıda hafif sallantılar oluşmaktadır. Bu bölüm armonik olarak zengin bir 8 ölçüdür. Mi majöre giden 23. ölçü şarkının armonik olarak sürprizli bir yeridir. Bu bölümde McRae ufak değişiklikler yapmıştır. Tüm şarkı boyunca en dikkat çeken melodik yaklaşımlardan bir tanesi McRae'nin herhangi bir cümleyi asla bir ölçüden uzun söylememiş olmasıdır. Her cümleyi bölmüş, kısa motifleri bile zaman zaman aralara esler koyarak daha da küçültmüştür (Örnek 102).

B

D-7 F/C G7 G#-7(b5)CMaj7 D-7 E-7

19 to lie a - wake and won - der if there could be a

23 EMaj7 F#-7 B7 E- Eb- D- G7

23 some-one in this wild wild world just meant for me now I see I

Örnek 102: I Hadn't Anyone Till You: Piyano ve vokal Carmen McRae (Ölçü: 19-26)

İkinci A bölümünde cümleleri ilk A bölümü gibi söylemektedir. Piyano eşliği daha yoğunlaşmıştır. Kaydın ortasında bir yandan çalmaya devam ederken, bir yandan neden bu şarkıyı çalıp söylemek için seçtiğini bilmediğini söylemektedir. Uzun zamandır çalmadığı ve hatırlamakta çok rahat olmadığını şarkıyı bitirdikten sonra McPartland ile paylaşmıştır. Bu rahatsızlıktan dolayı da şarkıyı solo çalmadan, sadece tek bir **head** çalarak sonlandırmaktadır (Örnek 103).

27 D-7 3 G7 D-7 G7 C6
ne-ver gave my love till you I

31 D- E7 A7 C F-(Maj7) F#-6
31 should have saved my love, till you. And with my

Örnek 103: I Hadn't Anyone Till You: Piyano ve vokal Carmen McRae (Ölçü: 27-34)

Parçanın C bölümünde parçayı çabuk bir şekilde bitirebilmek için bir **turn around** yapmış ve şarkının en başından beri kullandığı “I hadn't anyone” (kimsem olmadı) motifi üzerinde kısa süre II-V-III-VI akorları dönmüştür. C bölümündeki piyano eşliği de yine ritmik zenginliğini korumaktadır. Çaldığı **turn around** sonrasında C bölümünün son 4 ölçüsünde şarkıyı tonal merkez olan do majöre çok estetik bir kromatik yaklaşım ile bağlamaktadır (Örnek 104).

C

35 lone - ly heart de-man-ding it. Cu-pid took a hand in it. I had-n't

39 a-ny-one - I had-n't a-ny-one, I had-n't

Örnek 104: I Hadn't Anyone Till You: Piyano ve vokal Carmen McRae (Ölçü: 35-42).

Şarkının bitişi orta do notasının bir oktav altındaki do sesinde sonlanmaktadır. Bu kalın sesi seslendirirken Carmen McRae'nin sesi son derece parlak ve güçlü çıkmaktadır. Şarkı 44. ölçüde bitmelidir ancak McRae şarkının sonuna şarkının karakterine uygun olan bir uzatma daha eklemiştir ve **scat** heceleriyle söylediği 45. ölçüden sonra son iki ölçüde “bir an önce bu şarkıdan çıkıyorum” gibi esprili bir söz söylemiştir (Örnek 105). Kaydın sonunda McRae kendine çalıp söylemenin ne kadar zor olduğunu anlatmıştır:

“Kendine eşlik etmek çok zor. Bunca senedir yapıyor olmama rağmen halen aynı anda ellerini, ağzını ve beynini koordine etmek çok zor.”¹³⁰

<https://www.npr.org/2015/04/10/398749357/carmen-mcrae-on-piano-jazz>

¹³⁰ <https://www.npr.org/2015/04/10/398749357/carmen-mcrae-on-piano-jazz>

Örnek 105: I Hadn't Anyone Till You: Piyano ve vokal Carmen McRae (Ölçü: 43-47)

4.3.2. “Sweet Lorraine” İcrası Analizi: Carmen McRae (Vokal), Marian McPartland (Piyano)

“Sweet Lorraine” şarkısı Nat “King” Cole ile özdeşleşmiş eski ve popüler bir şarkıdır. Bestecisi Cliff Burwell söz yazarı ise Mitchell Parish¹³¹ olan 1928’de yazılmış olan bu şarkı AABA formundadır. Nat “King” Cole sayesinde bir caz standardına dönüşmüştür.

Şarkının sözleri ve Türkçe çevirisi şu şekildedir;

A – I’ve just found joy,
I’m as happy as a baby boy

¹³¹ Cliff Burwell: (d.1898-ö.1976) Amerikalı piyanist ve besteci; Mitchell Parish: (d.1900-ö.1993) Amerikalı şarkı sözü yazarı.

With another brand new choo-choo toy
When I met my Sweet Lorraine, Lorraine, Lorraine
A – She’s got a pair of eyes
They are brighter than the summer skies
When you see them you’ll realize
Why I love my Sweet Lorraine
B – Now when it’s raining, I don’t miss the sun
Because it’s in my baby’s smile
And to think that I’m the lucky one
That will lead her down the aisle
A – Each night I pray
That no one will still her heart away
I can’t wait until that lucky day
When I marry Sweet Lorraine

A – Mutluluğu buldum,

Yeni bir oyuncak treni olmuş

Bir bebek kadar mutluyum

Tatlı Lorraine’imi buldum.

A – Mavi göklerden daha da mavi

Bir çift gözü var

Görünce anlayacaksınız

Neden Tatlı Lorraine’imi sevdiğimi.

B – Artık yağmur yağdığında güneşi özlemiyorum

Çünkü güneş benim bebeğimin gülümsemesinde

Ve ne kadar şanslı olduğumu düşünüyorum

Onunla evliliğe giden yolda ben yürüyeceğim için

A – Her gece dua ediyorum

Kimse onun kalbini çalmasın diye

O şanslı günün gelişini heyecanla bekliyorum

Tatlı Lorraine’imle evleneceğimiz o günü.

Şarkının orijinal tonu fa majördür fakat McRae şarkıyı bir minör üçlü yukarıdan la bemol majör tonundan söylemektedir. Ton gereği çok fazla ek çizgi kullanmamak için bu analizde vokal partisi bir oktav yukarıdan yazılmıştır. Şarkıya başlamadan önce orta tempo bir **swing** temposu sayan McRae'ye McPartland şarkıya eksik ölçüyle başlayan, 4 ölçüden oluşan bir intro çalmıştır. Caz şarkıcılarının şarkı sözlerine göre sıklıkla değiştirdikleri cinsiyet belli eden kelimeleri bu şarkıda McRae dokunmamıştır. Şarkının tamamen Nat "King" Cole ile ilişkili olmasından dolayı, bu değişikliğe gerek görmemiştir. Kolaylıkla bir kadının bir erkeğe söyleyeceği hale getirebilecekken bunu tercih etmemiştir ve şarkıyı sanki Nat "King" Cole ağzından söylüyormuş gibi söylemiştir (Örnek 106).

A

AbMaj Gb7 F7 Bb-7 Eb7 Edim7 F-7 Eb-7 Ab7

I've just find joy, I'm as hap-py as a ba-by boy.

4 Db7 C7 B7(#11) Bb7

With a - not - her brand new choo-choo toy,

6 Bb-7 Eb7 C-7 F7 Bb-7 Eb7

when I'm with my Sweet Lor - raine, Lor - raine, Lor - raine. — She's got - ta

Örnek 106: Sweet Lorraine: Piyano Marian McPartland, vokal Carmen McRae (Ölçü: 1-8).

Şarkının ikinci A bölümü aynı armonik ilerleme ve benzer bir eşlik ile devam ederken McRae'nin melodiye olan yaklaşımı farklıdır. Orijinal melodide aynı olan her iki A bölümü de McRae yorumunda çoğunlukla her şarkıcının yaptığı gibi, değiştirerek söylemektedir. Bu değişimler McRae şarkıcılığında daima sözlerden gelen anlam ve hece sayılarıyla oluşmaktadır. McRae ritmik olarak son derece zengin ve varyasyona açık bir şarkıcıdır. Birçok şarkıcının özellikle orta tempo swing şarkılarda dışına çıkamadığı sekizlik değerlerden oluşan ritmik sekanstan çok uzaktadır. Üçlemeler, sekizlikler, onaltılıklar, dörtlükler ve en önemlisi esler. Es kullanımı çok fazla önemsenmese de aslında melodiye olan yaklaşımında çok önemli bir yer kaplamaktadır. Ne kadar durulduğu ne kadar söyleneceğini de biçimlendirmektedir ve özgün olabilmeye giden yolda şarkıcıya yardım etmektedir. Birçok usta şarkıcı, sessizliği en önemli müzikal element olarak kullanmıştır. Carmen McRae bu şarkıda da bir önceki "I Hadn't Anyone Till You" şarkısında olduğu gibi uzun cümleleri eslerle yani boşluklarla ikiye bölmektedir.

İlk iki A bölümünü birbirinden ayıran fark bölümlerin son iki ölçülerinde duyulmaktadır. Şarkının B kısmında re bemol majör tonuna gidilecek olduğundan ikinci A bölümünde 15. ölçüde melodi la bemol majöre çözülmektedir. 16. ölçüde re bemol majör tonuna bir II-V akor ilerlemesi ile B bölümünün başında I. dereceye gidilmektedir (Örnek 107).

A

AbMaj Gb7 F7 Bb-7 Eb7 E dim7 F-7 Eb-7 Ab7

9 pa - ir of eyes, that are brigh - ter then the sum - mer skies.

12 Db7 C7 B7(#11) Bb7 Bb-7 Eb7

12 When you see them you will re - a - lize why I love my Swe - et

15 AbMaj7 Eb-7 Ab7

15 Lor - raine. —

Örnek 107: Sweet Lorraine: Piyano Marian McPartland, vokal Carmen McRae, (Ölçü: 9-16).

Şarkı B bölümünde IV. derecesi olan re bemol majör tonuna gitmiştir. Marian McPartland ilk bölümlerde çaldığı eşlik tarzına B bölümünde de devam etmektedir. Ancak 21. ölçüye gelince akorları unutmuş ve orada McRae'yi bir süre yalnız bırakmıştır. McRae versiyonunun orijinal melodik sekans ile hiçbir ilgisi yoktur. **Real book**'ta¹³² yazılı olan melodi ile McRae'nin söylediği kıyaslandığında hemen hemen hiçbir ortak nokta görülmemektedir (Örnek 108-109).

¹³² Real Book: Caz parçalarının notalarını bulunduran kitaplara verilen addır.

B D \flat Maj7 C-7 F7 B \flat -7 A \flat -7 D \flat 7 G \flat Maj7 C-7(b5) F7

When it's rain - ing I don't miss the sun, cause it's in my ba - by

17

B \flat -7 A \flat -7 D \flat 7 G \flat 7 F7(#5) E7(#11) E \flat 7

20 smile, Ho-Ho! And to think that I'm the luc - ky one,

20

G \flat 7 F7(#5) E7(#11) E \flat 7(#5)

23 that will lead her down the aisle, — Ho - Ho - oo - hoo - oo.

23

Örnek 108: Sweet Lorraine: Piyano Marian McPartland, vokal Carmen McRae, (Ölçü: 17-24).

B C 6 E 7 A M^{\flat} (A $^{\flat}$) G M^{\flat} C $^{\flat}$

When it's rain - ing I don't miss the sun,

F M^{\flat} E 7 A M^{\flat} (A $^{\flat}$) G M^{\flat} C $^{\flat}$

for it's in my sweet - ie's smile. —

F 7 E 7 E $^{\flat}9(\#11)$ D 7

Just to think that I'm the luck - y one

F 7 E 7 E $^{\flat}9(\#11)$ D 7 D $^{\flat}(\#5)$

who will lead her down the aisle! — Each

Örnek 109: Sweet Lorraine: The New Real Book 1, B bölümü.

Son A bölümünün yine McRae'nin melodik zenginlikleri ile dolu olduğu görülmektedir. 26. ölçüde üçlemeler ile “that no one will steal her heart away” (kimse onun kalbini çalmayacak) dediği kısım orijinal notada sekizlik notalar ile yazılmıştır ancak McRae burayı da sözlere göre değiştirmiş ve bambaşka bir halde söylemiştir (Örnek 110).

A

Each night I pray, that no one will steal her heart away.

I can't wait until that lucky day

when I marry Sweet Lorraine.

Örnek 110: Sweet Lorraine: Piyano Marian McPartland, vokal Carmen McRae, (Ölçü: 25-32).

4.3.3. “I Hadn’t Anyone Till You” ve “Sweet Lorraine” İcralarında Edinilen Bulguların Değerlendirilmesi

Birbirinden farklı bu iki şarkının özellikle tempo olarak benzerlikleri McRae’nin cümleme açısından benzer yaklaşımlarda olduğunu göstermektedir. Ancak kendine çaldığı “I Hadn’t Anyone Till You” şarkısında sol elinde çaldığı noktalı dörtlük ve sekizliklerden oluşan ritmik bas kalıbı, şarkının salınımlarını, **swing** hissiyatını desteklemektedir. Metronom gibi ve alt oktavlarda ilerleyen bu eşliğin üzerine de McRae her zamanki perküsif ve kısa motiflerden oluşan cümlemesini monte edebilmektedir (Örnek 111).

The image shows a musical score for the song "I Hadn't Anyone Till You" by Carmen McRae. The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system (measures 10-13) features a vocal line with lyrics "I had-n't a-ny-one till ___ you." and a piano accompaniment. The second system (measures 14-17) features a vocal line with lyrics "I was a lone-ly one, till you. I used" and a piano accompaniment. Chord symbols are provided above the vocal lines: D-7, G7, D-7, G7, C6, /D in the first system, and E-, C, D-, A7, D-7, A7, C, F-, F#-7(b5) in the second system. A box labeled 'A' is placed above the first measure of the first system.

Örnek 111: I Hadn’t Anyone Till You: Piyano ve vokal Carmen McRae (Ölçü: 10-18).

Sweet Lorraine şarkısında Marian McPartland’ın çaldığı eşlik benzer bir yaklaşımda olsa da yukarıda incelenmiş olan tüm diğer eşlik eden piyanistler gibi vokal melodisiyle bir iletişimi görülmemektedir. Şarkının içerisinde kendin çalıp söylerken yansımalar, soru cevaplar yaratılabilecek yerler çok fazla vardır. Bunlardan bir tanesi ilk A bölümünde gelen, sözlerde “choo choo toy” (çuf çuf tren) geçen tren

benzetmesidir. Özellikle tren caz müziği için her zaman önemli bir metafor olmuştur. Köle ticareti yapılan zamanlarda kullanılan bir ulaşım aracı olarak, isminde tren geçen şarkılara kadar (“Take the A Train”¹³³, “Night Train”¹³⁴ veya ikinci bölümde Shirley Horn’un incelenen şarkılarından “I Thought About You” şarkısının sözlerinde olduğu gibi) tren sıklıkla caz standartlarında bahsedilen bir araç hatta bir kavramdır. Dolayısıyla kendine eşlik eden, özellikle McRae gibi şarkı söylerken sözlerle bütün olan bir piyanistin 5. ölçüde kendine vereceği bir cevap kaçınılmazdır (Örnek 110).

The musical score for "Sweet Lorraine" is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The score includes chord symbols above the vocal line and lyrics below it. The lyrics are: "I've just find joy, I'm as hap-py as a ba-by boy. With a - not - her brand new choo-choo toy, when I'm with my Sweet Lor-raine, Lor-raine, Lor-raine. She's got-ta". The piano accompaniment features a steady bass line and chords that support the vocal melody. The score is marked with a box 'A' at the beginning of the first system.

Örnek 112: Sweet Lorraine: Piyanö Marian McPartland, vokal Carmen McRae (Ölçü: 1-8).

¹³³ Take the A Train: Duke Ellington’ın yazdığı en popüler caz standartlarından bir tanesi.

¹³⁴ Night Train: Oscar Washington, Lewis P. Simpkins ve Jimmy Forrest tarafından yazılmış blues formunda bir caz parçası.

Soru cevap örneklerine verilebilecek bir başka yer şarkının B bölümünün 20. ölçüsünde gelen, “cause it’s in my baby smile” (çünkü o benim bebeğimin gülüşünde) bölümüdür. McRae burada sözlerde söylediği gülüşü cümlelerin sonunda notalara dökmüş ve bir gülme efekti koymuştur (Örnek 113).

The image shows a musical score for Example 113. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The lyrics are: "cause it's in my ba-by smile, Ho-Ho! And to think that I'm the lu". The piano accompaniment features a steady bass line and chords that support the vocal melody. The vocal line has a playful, lighthearted quality, with a "Ho-Ho!" interjection.

Örnek 113: Sweet Lorraine: Piyano Marian McPartland, vokal Carmen McRae (Ölçü: 19-21).

Bu bölüme bir başka cevabı McRae yine kendine vermiştir. 23. ölçüde gelen “that will lead her down the aisle” (onunla evliliğe yürüyeceğim) cümlesinin sonuna yukarıdaki gülme efektini bu sefer biraz daha varyasyonla tekrar etmiştir (Örnek 114).

The image shows a musical score for Example 114. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The lyrics are: "that will lead her down the aisle, Ho - Ho - oo - hoo - oo.". The piano accompaniment features a steady bass line and chords that support the vocal melody. The vocal line has a playful, lighthearted quality, with a "Ho - Ho - oo - hoo - oo." interjection.

Örnek 114: Sweet Lorraine: Piyano Marian McPartland, vokal Carmen McRae (Ölçü: 23-24).

BEŞİNCİ BÖLÜM

CAZ VOKAL ÇALIŞMALARI

Bu bölümde, üç caz şarkıcısının yapılan analizleri üzerinden edinilen bulgular doğrultusunda, caz vokal öğrencileri için uygulamalı bir çalışma metodolojisi oluşturulmuştur. Bu çalışma analizler sonucunda ortaya çıkmış dört ana başlıkta toplanmıştır; “Vokal doğaçlaması”, “soru-cevap”, “entonasyon”, “tempo rubato ve farklı tempolara adaptasyon”. Bu bulguları örnekleyebilmek için bir Amerikan caz standardı olan “Polkadots and Moonbeams”¹³⁵ şarkısı üzerinden ilerlenmiştir.

Bu çalışmanın ortaya konulmasının amaçlarından bir tanesi olan kendine eşlik edebilen caz şarkıcısında özgürlük alanının daha fazla olduğu fikri, tüm analizler doğrultusunda ortaya çıkan bulgularla kanıtlanmıştır. Özgürlük alanının genişlemesi, müziğin formunda, sözlerde ya da doğaçlamaya açık alanlarda kendini daha iyi ifade edebilmek demektir. Kimse gibi olmadan, özgün bir şarkıcı olabilmek için aşağıda verilmiş olan çalışmalar repertuar üzerinde uygulandığında yol gösterici olmaktadır.

5.1. VOKAL DOĞAÇLAMASI

Caz şarkıcıları tarafından vokal doğaçlaması çoğunlukla **scat singing** (scat şarkıcılığı) olarak anlaşılmaktadır. Oysa doğaçlama caz müziğinin tüm müzikal elementlerinde yer almaktadır ve bu müziği özgün kılan en önemli karakteristik özelliğidir. Klasik müziğin aksine, hiçbir caz müzisyeni melodiyi notada yazılı olduğunun aynısını çalarak icra etmemekte, içinden geldiği gibi varyasyonlarla aktarmaktadır. Buna doğaçlamanın melodiye olan yansıması olarak bakılabilmektedir. Bir melodinin çeşitlendirilebilmesi caz şarkıcısı için de önemli bir konudur ve gerekli çalışmalarla melodiyi çeşitlendirebilme konusu esneklik kazanmaktadır.

Caz şarkıcılığında doğaçlama konusu 4 ana başlıkta incelenmelidir:

¹³⁵Polkadots and Moonbeams: Jimmy Van-Heusen tarafından bestelenmiş popüler bir caz standardı.

1. Melodik varyasyon üzerine doğaçlama
2. Ritmik varyasyon üzerine doğaçlama
3. Sözel (şarkı sözlerinde) varyasyon üzerine doğaçlama
4. **Scat** şarkıcılığı

Bu doğaçlama türleri grup bileşenlerine göre farklı formasyonlar göstermektedir. Düo performanslarda doğaçlamalar yapabilmek, kuartet ya da daha büyük gruplardan daha farklı dinamiklere sahiptir. Grup küçüldükçe müzisyenlere doğaçlama için daha çok yer açılmaktadır. Bu denkleme göre kendine çalıp söyleyen bir şarkıcının doğaçlama alanı tüm diğer kombinasyonlardan daha fazladır.

Melodik doğaçlama, bir melodinin olması gerektiği gibi öğrenildikten sonra, varyasyonlar (çeşitlemeler) yaparak söylemek demektir. Bu varyasyonları çalışmanın çeşitli yöntemleri vardır. Öncelikle ana melodiyi ve akorların ne şekilde ilerlediğini iyi bilmek gerekmektedir.

Özellikle şarkı formlarında (AABA) ilk tema bir **chorus** içerisinde üç kez seslendirilmektedir. “Polkadots and Moonbeams” şarkısındaki ilk A bölümü melodik olarak incelendiğinde, diyatonik olarak do majör tonu içerisinde ilerleyen, basit bir melodi görülmektedir. Armonik olarak incelendiğinde, ilk 2 ölçüde I-VI-II-V akor ilerlemesi görülmektedir. 3. ve 4. ölçülerde yine aynı armonik sekans gelecek gibi duyulurken 5. ölçüde ilgili minör ton olan la minöre geçebilmek için bir II-V yapılmakta ve 5. ölçüden itibaren kromatik olarak pesleşerek, 7. ölçüde re minör 7 akorundan itibaren yeniden do majöre çözülmek üzere tekrar II-V-I yapılarak ilk A bölümü sonlanmaktadır (Örnek 115).

A

A coun - try dance was be - ing held in a gar - den. I felt a bump and heard an

"Oh beg your par - don" Sud - den - ly I saw pol - ka - dots and moon - beams

all a - round a pug - nosed dream.

Örnek 115: Polkadots and Moonbeams: İlk A bölümü

Bu melodi bir solfej çalışması yapılarak, notalarıyla öğrenildikten sonra çeşitleme çalışmalarına başlanabilir. Öncelikle melodiyi alıp ayna efekti ile seslendirmek iyi bir başlangıç olacaktır. İlk ölçüde yükselen melodiyi bu kez alçalan bir melodi haline getirmek, ikinci ölçüyü de doğal olarak farklı seslendirmek için bir yol açacaktır (Örnek 116).

A coun - try dance was be - ing held in a gar - den

Örnek 116: Polkadots and Moonbeams: Melodi çeşitlemesi 1

İkinci olarak çeşitlemeye yine ters bir hareketle ancak bu sefer farklı bir notadan başlayarak devam edilebilir (Örnek 117).

A coun - try dance was be - ing held in a gar - den

Örnek 117: Polkadots and Moonbeams: Melodi çeşitlemesi 2

Son olarak melodik varyasyon çalışmasına tansiyon sesler ekleyerek bulunduğu diyatonik halden daha kromatik bir dizi şekline getirme çalışmaları yapılabilmektedir (Örnek 118).

37 C Maj7 A-7 D-9 G7(b9)

A coun - try dance was be - ing held in a gar - den

Örnek 118: Polkadots and Moonbeams: Melodi çeşitlemesi 3

II-V-I ya da III-VI-II-V-I akor çevrimleri caz müziğinde en çok karşılaşılan akor bağlantılarıdır. Hemen her caz standardında karşılaşılan bu akor çevrimlerini piyanoda bir şarkıcının kendine eşlik ederken en rahat seslendirebileceği **voicing** sol elde akorun 1 ve 7. derecelerini, sağ elde ise 3 ve 5. derecelerini çalmak olacaktır. Bu **voicing** diğer çevrim ya da seslendirilişlerden daha açık bir akor tınısı sağladığından şarkıcıya yer açmakta ve melodi icrası sırasında rahat ettirmektedir (Örnek 117). İlk akoru seslendirdikten sonra klasik armoni kurallarında olduğu gibi akorlar arasındaki ortak seslerin tutulması ve değişen seslerin en yakın sese ilerlemesi, atlama olmaması ve rahat eşlik edebilmek açısından uygun olacaktır. 4. bölümde Carmen McRae'nin kendine çalarkenki piyano analizlerinde görüldüğü üzere koral tarzı eşlik piyanistlerin kendilerine çalarken yaygın olarak kullandıkları bir stildir (Örnek 119).

A C Maj7 A-7 D-7 G7 C

A coun-try dance was be-ing held in a gar-den.

Örnek 119: Polkadots and Moonbeams: I-VI-II-V piyano eşliği (Ölçü 1-2)

Bu denemeler yapıldıkça şarkıcının melodiye olan hakimiyeti artmakta, giderek melodide daha kolay çeşitlemeler söyleyebilecek esnekliğe kavuşmaktadır. Şarkının A bölümleri sonrasında B bölümü için de benzer bir çalışma yapılması sonrasında son bir aşama olarak bu çalışmaların farklı tonlardan da denenmesi tını ve ses aralığı açısından şarkıcıyı farklı yerlere taşıyacağından, çeşitlemelere zenginlik katacaktır.

Melodik olarak çeşitlemelerde istenilen esneklik kazanıldığında benzer bir çalışma bu sefer melodiye ritmik çeşitlemeler getirebilmek için çalışlabilmektedir. Öncelikle **rhythmic displacement**¹³⁶ (ritmik yer değiştirme) çalışmaları denenmelidir. Normalde sekizlik esle başlayan melodiyi farklı vuruşlardan başlatarak kaydırmak önemli bir çalışma olmaktadır. Bu çalışmayı yaparken sözlerde çok büyük anlam farklılığına sebep olmayan kelimeler çıkartılabilir ya da hece sayısına göre değiştirilebilmektedir (Örnek 120-121).

39 CMaj7 A-7 D-7 G7

Coun - try dance was be - ing held in a gar - den

Örnek 120: Polkadots and Moonbeams: Ritim çeşitlemesi 1

41 CMaj7 A-7 D-7 G7(b9)

Coun try dance held in a gar - den

Örnek 121: Polkadots and Moonbeams: Ritim çeşitlemesi 2

Melodik ve ritmik çeşitlemeler çalışıldıktan sonra sıra bir şarkıcıyı enstrümcülardan ayırt eden en önemli faktörü ortaya çıkartmaya gelmektedir. Bu faktör şarkı sözleridir. Hikâye anlatımı ve şarkıyı tamamen özgünleştirecek ifade

¹³⁶ Belirli bir ritim kalıbının duyulduğu vuruşu değiştirerek, farklı vuruşlarda seslendirmek anlamına gelmektedir.

bütünlüğü için ileri seviye bir İngilizce bilgisi gerekmektedir. İngilizce dili hakimiyeti sayesinde daha kolay şekilde içselleştirilen şarkı sözleri ve genel olarak hikâyenin bütünü, şarkıcının o andaki doğaçlamalarıyla değişkenlik gösterebilmektedir. Bunun örneklemeleri için aynı şarkının son A bölümünün sözleri kullanılmıştır. (Piyano eşliğinde blok akorlarla benzer **voicing**ler kullanılmış, ritmik olarak farklılaştırılmıştır).

Şarkının son A bölümünün ilk 4 ölçüsünün sözleri ve çevirisi şu şekildedir:
(Örnek 122)

Now in a cottage built of lilacs and laughter.
I know the meaning of the words “ever after”.

Şimdi leylaklar ve kahkahalarla dolu bir kır evinde
“Sonsuza dek” kelimelerinin anlamını biliyorum.

A CMaj7 A-7 D-7 G7 CMaj7 A-7 D-7 Bmin7(b5)E7(#11)

25 Now in a cot-tage built of li-lacs and laugh-ter. I know the mea-ning of the words "e-ver af - ter".

Örnek 122: Polkadots and Moonbeams: Şarkı sözü çeşitlemesi 1

Bu sözleri anlatımı bozmadan şu şekilde doğaçlamak mümkün olabilmektedir:
(Örnek 123)

Now in a marriage full of champaign and roses,
I'm sure of the words meaning oh, “ever after”.

Şimdi şampanya ve güllerle dolu bir evlilikte
“Sonsuza dek” kelimelerinin anlamını biliyorum.

CMaj7 A-7 D-7 G7 CMaj7 A-7 D-7 Bmin7(b5)E7(#11)

33

Now in a marriage full of cham-paign and ro-ses, I'm sure of the words mea-ning Oh! "E-ver af - ter"

33

Örnek 123: Polkadots and Moonbeams: Şarkı sözü çeşitlemesi 2

Tüm bu doğaçlama biçimleri bir şarkıcının repertuvarındaki her şarkı için uygulanabilecek çalışmalardır. Bunlara paralel olarak uygulanması gereken **scat** şarkıcılığı çalışmaları da yine şarkıcının kendine eşlik ettiği durumda daha çabuk ilerler ve doğaçlama şarkıcı için mistik bir kavram olmaktan çıkıp sağlam temeller üzerine kurulu bir yapıya dönüşür. Bunu örneklemek için aynı şarkının A bölümü kullanılmaktadır.

Tüm caz müzisyenlerinin yaptığı **voice leading** çalışmaları **scat** şarkıcılığı için çalışılması gereken en önemli pratiktir. Akorların piyanoda seslendirilip üzerine akor dizilerinin söylenmesi ve akor değişiminde kalınan seste bir atlama yapmadan en yakın sese gidilerek bu çalışmanın sürdürülmesi gerekmektedir. Bu diziler söylenirken hem solfej olarak hem de **scat** heceleri ile söylemek gerekmektedir (Örnek124). Öncelikle diyatonik olarak uygulanabilecek olan bu dizi çalışmasına ikinci etapta kromatik yaklaşım ile tansiyon sesler de ilave edilerek devam edilmelidir (Örnek 125).

37 C Maj7 A-7 D-7 G7

Doo - bah Doo - bah Doo - bah Doo - bah Doo - bah Doo - bah Doo - bah Doo - bah

37 C Maj7 A-7 D-7 Bmin7(b5) E7

Shoo - bee Doo - bee Shoo - bah Doo - bah Doo - dah Doo - dah Shoo - bee Doo - dee

Örnek 124: Polkadots and Moonbeams: Scat şarkılama çeşitlemesi 1

41 C Maj7 A-7 D-7 G7

Doo - bah Doo - bah Doo - bee - yah, Doo - bah Doo - bah Doo - bee - yah.

41 C Maj7 A-7 D-7 Bmin7(b5) E7

Doo - bah Doo - bah Doo - bah Doo - bee yah, Shoo - bee Doo - bee

Örnek 125: Polkadots and Moonbeams: Scat şarkılama çeşitlemesi 2

5.2. ENTONASYON

Kendine piyano ile eşlik edebilen şarkıcıda kulak gelişimi çok daha hızlı ve etkili olmaktadır. Nancy Marano'nun "Musicianship for the Jazz Vocalist" kitabında, Marano "sadece duyduğunu söylersin" demektedir (Marano, 2013: 16). Doğru duyum, doğru entonasyon ile ilişkilidir. Kulağı geliştirmek şarkıcılığın en önemli koşullarından bir tanesidir. Bu tezde incelenmiş olan şarkıcıların hepsinin üst seviye duyumları ve entonasyonları vardır. Elbette incelenmiş üç şarkıcının da piyanist olmaları duyumlarının ve dolayısıyla entonasyonlarının gelişmesinde büyük rol oynamıştır.

Entonasyonu geliştirmek için şarkıcıların da tüm enstrümcular gibi dizi ve arpej çalışıyor olmaları önemlidir. Bu çalışmalarını piyano başında akorları basarak söyleyebilmek ise şarkıcının duyduğu akoru görmesine de sebep olmaktadır. Aralıkları görmek akorların ve tınların görsel olarak da hafızaya işlenmesine sebep olmakta ve ezberi kolaylaştırmaktadır.

Şarkıcılar için dizi çalışmaları piyanoda akor basıp, üzerine dizileri vurgulayarak (artiküle ederek) söylemektir. Diziler metronomla ve **scat** heceleriyle (doo-bah) çalışılmalıdır. Öncelikle majör 7 (Örnek 124), dominant 7 (Örnek 125) ve minör 7 (Örnek 126) akorları teker teker ve her tondan söylenmelidir. Daha sonra armonik ve melodik minörler eklenmelidir. Zamanla ise tüm modlar, majör ve minör pentatonik diziler, kromatik ve **whole tone** (tam seslerden oluşan dizi) dizileri, **blues** dizisi, **bebop** dizileri, **diminished** (eksilmiş) diziler, **augmented** (artmış) dizi, **altere** diziler bu çalışma sistematığına eklenmelidir. Aşağıdaki dizi çalışmaları hazırlanırken vuruşların eksik kalmaması açısından akorların 9. derecesine kadar gidilmiştir.

C^{Maj7} (İonian) C^{Maj7}

Örnek 126: Majör dizi çalışması

C⁷ (Mixolydian) C⁷

Örnek 127: Dominant dizi çalışması

C-7 (Aeolian) C-7

Örnek 128: Doğal minör dizi çalışması

Bu tezde Sarah Vaughan'un ikinci olarak incelenmiş olan şarkısı "Body and Soul" ya da Carmen McRae'nin "Sweet Lorraine" kayıtlarında olduğu üzere, piyanistlerin eşliklerde akorları unuttuğu yerlerde her ikisi de boşlukları dizi ve arpej söyleyerek, dolayısıyla akorları hatırlatarak devamlılık sağlamışlardır (Bkz. Örnek 74-75). Bu ancak doğru entonasyon ve armoni bilgisi ile yapılabilecek bir yetenektir.

Entonasyonu geliştirme çalışmaları kapsamında yukarıdaki çalışmalar yapıldıktan sonra bir sonraki adım melodiyi (hangi şarkı olursa olsun) çok ağır çalıp söylemektir. Sol elde bas üzerine kurulu basit bir üç sesli akor basıp, sağ elde ise melodiyi vokal melodisini çalmak doğru duyum için önemlidir. Bu egzersiz yapılırken temponun çok ağır olması ve sözlerdeki tüm sesli harflerin olabildiğince sesi tutarken uzatılması gerekmektedir. Ağızın açık ve nefesin de tutulmadığından emin olmak gerekmektedir. Örneğin “Polkadots and Moonbeams” şarkısının ilk cümlesi yeniden ele alınacak olduğunda aşağıdaki çalışma ilk olarak uygulanmalıdır (Örnek 129).

46 CMaj7 A-7 D-7 G7

Aaa coouun - tryyy daaance waaas beee - iing heeeeld iiiin aaa gaaar - deeen

Örnek 129: Polkadots and Moonbeams ağır çalışma

Şarkının her cümlesinde bu çalışma uygulandıktan sonra ki adım şarkının akorlarını çalıp üzerine melodiyi yine ağız olabildiğince açık ve sesli harfleri uzatarak söylemektir (Bkz. Örnek 117). Bu çalışmalar piyano başında oturarak yapılıyor olduğundan, şarkıcının ayakta söylerken ya da oturarak şarkı söylerken ki nefes ile ilgili akışına dikkat etmesi gerekmektedir.

5.3. SORU-CEVAP ÇALIŞMALARI

Tıpkı doğaçlama gibi soru-cevap da (**call and response**) caz müziğinin en önemli karakteristik özelliklerinden biridir. Bu bölümde, Shirley Horn'un kendine çalıp söylerken sıklıkla yaptığı, sözlerden ya da vokal melodisinden sonra piyanoda tekrar edilen yansımalara yer verilmiştir. Bu tezde görülen önemli bulgulardan bir

tanisi de soru-cevap pratiğinin şarkıcı kendine çalıp söylerken daha kolay ve doğal bir şekilde gelişmekte olduğudur. Bunun sebebi, tıpkı Shirley Horn ya da Sarah Vaughan gibi, aynı anda hem armoniye hem sözlere hem de melodiye hâkim olmasından kaynaklanmaktadır.

Soru-cevap çalışmaların nasıl yapılabileceği konusunda iki başlık belirlenmiştir:

1. Melodik motiflerden gelen etkileşimle soru-cevap çalışmaları yapmak
2. Sözlere gelen etkileşimle soru-cevap çalışmaları yapmak.

Bu çalışmalar aynı zamanda şarkıcının dinleme becerisini de geliştirdiğinden, davulla ya da başka enstrümanlarla yapılan **trader**¹³⁷ (sırayla doğaçlama çalmak/söylemek) için de faydalı olmaktadır. Şarkıcı refleks olarak öncelikle sesiyle duyduğuna cevap verebilmektedir. Dolayısıyla soru-cevap çalışmalarında öncelikli olarak soru kısmının piyanoda çalınıp cevabın ise ses ile verilmesi daha doğal ve beklenen bir yol olacaktır. Aşağıdaki çalışmada “Polkadots and Moonbeams” şarkısının B kısmının melodisini piyanoda sağ el ile çalarken ses ile melodiye cevap verme çalışmaları gösterilmiştir (Örnek 128). Sol elde ise ilk etapta sadece bas sesleri çalmak yeterli olacaktır. (Bu çalışmalar scat heceleriyle yapılmalıdır).

¹³⁷ Trade: Caz müziğinde gruptaki yer alan müzisyenlerin sırayla ve çoğunlukla 4 ya da 8'er ölçülük sıralarla solo almalarına denir. Davul genellikle her müzisyenin arasına girer.

60

EMaj7 F dim7 F#-7 B7

63

EMaj7 C#-7 F#-7 B7 EMaj7

Örnek 130: Polkadots and Moonbeams soru-cevap çalışmaları 1

Bu çalışma yapıldıktan sonra egzersizi ters çevirip, bu sefer melodiyi söylerken piyanoda benzer cevaplar vermeye çalışmak gerekmektedir. Öncelikli olarak sesle bu cevaplar verildiği için bundan sonrasında şarkıcı daha rahat olacaktır. Aşağıdaki örneğin ilk iki ölçüsünde melodinin taklidi bir motif piyano eşliğinde görülmektedir. Son iki ölçüde ise yine melodiyle uyum sağlayabilecek ritmik ve armonik olarak bir eşlik örneklendirilmiştir (Örnek 131).

66 EMaj7 Fdim7 F#-7 B7

ques - tions in the eyes of ot - her dan - cers

66

68 EMaj7 C#-7 F#-7 B7

as we floa - ted o - ver the floor. There were

68

Örnek 131: Polkadots and Moonbeams soru-cevap çalışmaları 2

Sözlerle olan yansımalar özellikle Shirley Horn'un kendine eşlik ederken sıklıkla kullandığı bir müzikal yapı olmuştur. Örneğin tezin 2. bölümünde görülen (Bkz. Örnek 19) **dream** (rüya) kelimesinden sonra çaldığı akor, ya da (Bkz. Örnek 22) **butterflies** (kelebekler) kelimesinden sonra piyanoda çaldığı kısa motif bu kelimelerin anlamlarından yola çıkarak eşlikte söylediği sözlere verdiği yansımaların net göstergeleridir. Horn'un bu fikirleri rahatça uygulayabilmesinin sebeplerinden bir tanesi elbette **rubato** ve ağır tempolardaki uzmanlığıdır. Horn'un anlık olarak sözlerle aynı anda yaptığı efektler de görülmektedir (Bkz. Örnek 18). Burada da **stop** (dur) kelimesine aksan verip, müziğe ufak bir duraksama vermiştir.

Şarkıcının repertuarında bulunan her şarkının sözlerinde bunu düşünmesi gereklidir. Özellikle birinci dili İngilizce olmayan şarkıcıların önemle sözlerdeki detayları incelemeleri gerekmektedir. "Polkadots and Moonbeams" şarkısında bu

örneklemeleri yapmaya çalışacak olursak, 3. ölçüde gelen “I felt a bump...” (bir çarpma hissettim) diye başlayan cümledeki **bump** (çarpma, çarpışma) kelimesi oldukça Horn’un yaptığı gibi yansımalara kapı açabilecek bir kelimedir (Örnek 132).

A

C Maj7 A-7 D-7 G 7 C Maj7 A-7

A coun-try dance was be-ing held in a gar-den. I felt a bump and heard an

Örnek 132: Polkadots and Moonbeams soru-cevap çalışmaları 3

Son A bölümünde geçen “words ever after” (sonsuz dek) cümlesi ise, evlilikle ilgili bir cümle olduğundan Horn gibi söylediği melodiyle interaktif bir eşlik çalan bir şarkıcının kolaylıkla çeşitlendirmeler yapabileceği bir bölüm olmaktadır (Örnek 133).

C Maj7 A-7 D-7 Bmin7(b5) E7(#11) A-7 Ab7

70

I know the mea-ning of the words "e-ver af-ter" and I'll al-ways see,

70

C/G E-7 Eb7 D-7 G 7 C 6

73

pol-ka dots and moon-beams when I kissed a pug-nosed dream.

73

Örnek 133: Polkadots and Moonbeams soru-cevap çalışmaları 4

5.4. TEMPO RUBATO VE FARKLI TEMPOLARA ADAPTASYON

Özellikle tempo **rubato** müzisyenler için adapte olması zor bir tempo olmaktadır. Önceki bölümlerde incelenmiş kayıtlarda da görüldüğü gibi çoğunlukla düo olarak bu tempo seslendirilmektedir. **Rubato** bölümlerde eşlik eden kişinin de şarkıcının da zaman olarak alanlarının açık olması müzisyenlerin ne yapacağını bilememesine sebep olmaktadır. Bu durumda melodiyi icra eden kişi olan şarkıcının liderlik edip eşlik eden kişiyi yönlendirmesi beklenmektedir. Kendine eşlik ederken tempo **rubato**nun bu açıdan olan zorluğu ortadan kalkmış olmaktadır. Eşlik de melodi de tek bir kişiden çıkmakta olduğundan icracı zamanı rahatlıkla istediği gibi kullanabilmekte ve bu da şarkıcıya çok büyük bir özgürlük alanı vermektedir.

Farklı bir eşlikçiyle **rubato** bir bölüm ya da şarkı söylenecek olduğunda, burada en doğru zaman algısını şarkıcıya sözler vermektedir. Şarkı sözleri melodinin neresinde yavaşlayıp neresinde hızlanılmasının mümkün olabileceğini, nefesleri, duraksamaları açıkça göstermektedir. Shirley Horn'un kendine çalıp söylerken incelenmiş her iki kaydında olduğu gibi "Polkadots and Moonbeams" şarkısının ilk A bölümü rubato bir şekilde sözlerden yola çıkılarak çalışıldığında Horn'un cümlelemelerine çok benzer motifler ortaya çıkmaktadır (Örnek 134).

84 G7(b9) CMaj7 A-7 D-7 G7
A coun-try dance — was be-ing held in a gar-den —

87 CMaj7 A-7 D-7 G7 E7 A-7 Ab7
I felt a bump and heard "Oh I beg your par - don" sud-den-ly I saw

90 C/G E-7 Eb-7 D-7 G7 E-7 A-7 D-7 G7
pol - ka - dots — and moon - beams all a-round a pug - nosed dream.

Örnek 134: Polkadots and Moonbeams tempo rubato çalışması

Zaman çalışmalarıyla ilgili olarak caz şarkıcısının repertuarına yeni aldığı şarkıları farklı tempolarda ve farklı zaman birimlerinde çalışması önemli bir konu olmaktadır. Bu pratik, şarkıcıya farklı müzisyenlerle söylerken zaman konusunda esneklik ve özgüven sağlamaktadır. Aşağıdaki ilk çalışmada “Polkadots and Moonbeams” şarkısının ilk A bölümünün ilk dört ölçüsü bir caz vals şeklinde, 3/4’lük yazılmıştır (Örnek 135). İkinci örnekte ise aynı şarkının 5/4’lük bir düzenlemesi görülmektedir. Bu şarkı gibi birçok caz standardı istenirse 7/4, 12/8, vs. gibi farklı zamanlara ya da tempolara aranje edilebilmektedir. Caz müziği genellikle 4/4’lük bir müzik olduğundan, bu farklılıklar hem şarkıya yeni bir soluk getirmekte hem de şarkıcıyı da farklı zamanlarda cümlelemeler yapabilmek adına ve doğaçlama söyleyebilmek adına geliştirmektedir.

76 CMaj7 A-7 D-7 G7

A coun - try dance was being held in a gar - den

76 CMaj7 A-7 D-7 E7

I felt a bump and heard "oh beg your par - don."

Örnek 135: Polkadots and Moonbeams farklı ölçü birimleri üzerine çalışmalar 1

92 CMaj7 A-7 D-7 G7 CMaj7 A-7

A coun - try dance was be - ing held in a gar - den I felt a bump and heard

95 D-7 B min7(b5) E7 A-7 Ab7

"Oh beg you par - don" Sud - den - ly I saw

97 C/G E-7 Eb-7 D-7 G7

pol - ka - dots and moon - beams all a - round a pug - nosed dream.

Örnek 136: Polkadots and Moonbeams farklı ölçü birimleri üzerine çalışmalar 2

Zaman konusu özellikle başka eşlikçiler ile beraber çalarken çok önemli bir konu olmaktadır. Ortak bir zaman hissiyatı olmadığında o zaman şarkıcının istediği zaman algısını belirginleştirmesi gerekmektedir. Güçlü bir **swing** hissi bunun için önemlidir. **Swing** çalışmaları içerisinde metronomla çalışmak önemli bir yer almaktadır.

1. 2 ve 4. vuruşları metronomla duyarak önce **scat** heceleri ile melodiyi çalışmak, daha sonra sözleri ilave etmek. (İlk etapta çok ağır tempolar uygulama açısından daha zor olmaktadır. Dolayısıyla orta tempo bir metronomla **swing** çalışmaları yapmak daha uygun olacaktır).
2. Sürekliliği sağlayabildikten sonra metronomu sadece 2. ya da 4. vuruşu vuracak şekilde ve 2 ya da 4 ölçüde bir duyumsayacak şekilde ayarlamak ve boş ölçülerde temponun dışına çıkmadan melodiyi sürdürebilmek ve sözleri eklemek çalışmanın ikinci aşaması olmaktadır.
3. Son olarak ise metronom kullanmadan bir tempoda şarkının melodisini kaydedip, dinlerken temponun ne kadar stabil olduğunu kontrol etmek gerekmektedir.

SONUÇ

Bu çalışmada caz şarkıcıları için çok önemli bir gereklilik olan kendine piyano ile eşlik edebilme olgusu ele alınmıştır. Bu yolda öncelikle tüm caz tarihinin etkilendiği **Blues** müziği ve önemli **blues** şarkıcılarından, sonrasında caz tarihi boyunca önemli caz şarkıcılarından kısaca söz edilmiştir. Üç büyük caz piyanist/şarkıcısı Shirley Horn, Sarah Vaughan ve Carmen McRae'nin kendilerine çaldıkları ve başka piyanistler tarafından eşlik edildikleri caz standartlarının analizleri sonucunda ortaya çıkan bulgular doğrultusunda lisans düzeyine caz vokal okuyan öğrencilerin kendilerine piyanoda eşlik edebilmeleri için bir çalışma modeli ortaya koyulmuştur. Bu çalışma modelinin oluşumunda seçilen caz standartlarının sadece birinci **head** bölümlerinin transkripsiyonları yapılmış ve analiz edilmiştir.

Caz şarkıcılığı caz müziğinin doğuşundan itibaren dönemsel olarak çok farklı stiller içermiş ve müziğin kendisi gibi hızla evrilmiştir. Swing çağının büyük orkestralar eşliğinde söylenen lirik, eğlenceye yönelik popüler caz şarkıcılığı **bebop** döneminde yerini tamamen şarkıcı olmadan gelişmiş, enstrümantal bir stile bırakmıştır. Bu dönemde şarkıcılar müziğin içine dahil olabilmek için doğaçlama becerilerini geliştirmek zorunda kalmışlardır. **Bebop**'ın hızı, zor aralıkları ve karışık armonisi şarkıcıyı altın çağından çıkartıp yenilikler denemeye zorlamıştır. Bu süreçte seslerini bir enstrüman gibi kullanarak da müziğe dahil olabileceklerini anlamışlardır. Bu dönemde şarkıcılar ya enstrüman sololarına söz yazıp söylemiş (vokaliz), ya da bu stile uyum sağlayabilmek ve dahil olabilmek için doğaçlama üzerine daha fazla düşünmeye ve çalışmaya başlamışlardır.

Doğaçlama caz müziğinin en önemli müzikal elementlerinden biri olmasına karşın, şarkıcıların hayatında zorluklarla biçimlenmektedir. Çoğunlukla **scat** şarkıcılığı olarak algılanan vokal doğaçlaması tüm büyük caz şarkıcılarında görülebileceği üzere aslında müziğin şarkıcıya ait olan her anında uygulanabilmektedir. Melodide, sözlerde, ritmik olarak ya da sözel olarak herhangi bir şarkının her yerinde doğaçlama yapmak mümkündür. Bunun farkına varmak ve

çalışmak şarkıcıya özgüven getirmekle beraber caz müziğinin en önemli karakteristik özelliği olan doğaçlamayı da şarkıcıya katmaktadır. Yine caz müziğinin yapı taşlarından bir tanesi olan, **blues** kültürünün temel özelliklerinden **call and response** da (soru-cevap) doğaçlama çerçevesi içerisinde incelenebilecek olan bir müzikal elementtir. Doğaçlama konusuna soru-cevap çalışmaları yapmak şarkıcıya caz müziğinin doğal ihtiyaçlarını bulma yolunda önemli bir çalışma olmaktadır.

Bu tezde özellikle kendine piyano ile eşlik eden şarkıcıda doğaçlama konusunun kendiliğinden geliştiği görülmüştür. Bir enstrümanla (özellikle piyano ile) çalışmak, şarkıları piyano ile öğrenmek, akorları basabilmek, akor dizilerini çalabilmek, şarkıcının melodiye yaklaşımını değiştirmektedir. Entonasyonun daha sağlam, hikâye anlatımı becerilerinin daha nitelikli, müzikal hakimiyet ve özgürlük alanının daha fazla olmasını sağlamaktadır.

Tüm caz müzisyenleri tarafından bilinen bir caz standardı olan Polkadots and Moonbeams şarkısı üzerinden şarkıcılara kendilerine eşlik edebilmeleri için gereken temel konular dört başlık altında incelenmiştir. Bu başlıklar “doğaçlama”, “entonasyon”, “soru-cevap”, “tempo rubato ve farklı tempolara adaptasyon” konularıdır. Hazırlanan çalışmalar şarkıcı tarafından uygulandığında ve repertuar üzerinde çalışıldığında, şarkıcıyı doğal olarak özgürleştirecek ve bu başlıkların şarkıcının kafasında somutlaşmasında yardımcı olacaktır.

Bu tezde ilk olarak transkripsiyon analizleri yapılan piyanist/şarkıcı Shirley Horn tüm kariyeri boyunca kendi triosu ile kendine eşlik etmiştir. Şarkıcılığından önce bir piyanist olan Horn’un piyanoya olan hakimiyeti şarkıcılığının ötesindedir. Shirley Horn **scat** söylememektedir, sololarını piyano ile çalmaktadır. İnanılmaz ağır tempolarda bambaşka hale soktuğu melodi çeşitlemelerinin biçimlendirme yöntemi ve piyanodaki yetkinliği şarkı sözlerinden gelmektedir. Nefesinin yeteri kadar iyi olmaması, cümlelerini kısa motiflere bölmesine neden olmuştur. Kesik kesik söylediği her motifin arasını piyano eşliğindeki süslemeleri ve varyasyonlarıyla doldurmuş, söylediği sorulara cevaplar vermiş, sözlerine yansımalar çalmıştır. Horn özelinde

kendine eşlik etme olgusu diğer incelenen şarkıcılar arasında çok farklı bir yerde durmaktadır.

Duymak ve duyduğunu söyleyebiliyor olmak arasındaki fark ancak kendine çalıp söylediğinde anlaşılmalıdır. Kendine çalarken daha organik bir şekilde gelişen duyma ve söyleme refleksi, bir başka eşlikçiyle şarkı söylerken daha dikkatli dinleme gerektirebilmektedir. Sarah Vaughan piyanistliği ile bilinirse de müziği piyano ile öğrenmiştir. Armoni bilgisinin iyi olması doğaçlamalarına bir enstrümancı gibi yaklaşmasını sağlamıştır. Vaughan'ın **scat** şarkıcılığı üflemeli enstrüman çalan bir müzisyenin perspektifine benzetilebilir. Stil olarak tüm akor seslerini seslendiren, yatay hatlarda sololar söyleyebildiği gibi, dikey olarak da akorları duyumsayıp, sololarında müzikal cambazlıklar yapabilmektedir. Çok iyi bir müzik kulağının olması ve duyduğunu söyleyebiliyor olması onu doğaçlama konusunda ileri bir yere getirmiştir. Kendine eşlik ettiği zamanlarda melodiyi götürmek istediği her yere eşliğiyle destek olabilmekte, başka piyanistler ona eşlik ederken de melodide istediğini yapabilmek üzere eşlikçiye liderlik edebilmektedir.

Şarkıcılar için avantaj olarak düşünülen geniş ses aralığı bazen dezavantaja dönüşebilmektedir. Şarkıcı eğer sesiyle ilgili yeterince kontrole sahip değilse, başta entonasyon bozukluğu olmak üzere birçok zorlukla karşı karşıya gelebilmektedir. Sarah Vaughan'ın şarkıcı olarak kapasitesi çok büyüktür. Bir sürü farklı renge sokabildiği güçlü sesi, geniş ses aralığı, özgün vibratosu, repertuarındaki her şarkıyı kendine has yorumlayabilmesi ve piyanistliği. Her konserinin sonunda kendine eşlik ettiği bir, iki şarkıda melodiyi korumak ve en iyi şekilde ifade edebilmek için kullandığı zengin akorlar ve eşlik stili ustalığını ortaya çıkartmaktadır. Vaughan'ın geniş ses aralığının tüm limitlerini zorladığı enstrümancı bakış açılı bir şarkıcılık stili vardır. Shirley Horn'un ise çok limitli olan ses aralığı onu doğaçlamalarında ve melodi yaklaşımında daha ritmik ve konuşur gibi varyasyonlar yapmaya itmiştir.

Carmen McRae, Vaughan ve Horn'dan çok farklı şarkı söyleyen bir müzisyendir. Eğer Vaughan için melodiyi en iyi aktarabilen şarkıcılardan biri diyebiliyorsak, McRae için de bunu kolaylıkla sözler adına söyleyebiliriz. McRae'nin

sözlere olan hakimiyeti ve yaklaşımı birçok şarkıcıdan daha güçlüdür. Resitatif gibi ve perküsif bir şarkıcılık stili olan McRae'nin swing hissiyatı daha agresiftir. Kendine eşlik ederken ise diğer incelenen şarkıcılara göre daha fazla koral tarzında çalmaktadır. Klasik müzik armonisi gibi yaklaştığı eşlik stilinde daima çok sağlam bir şekilde tempoyu tutmakta ve melodiyi de temposuna göre biçimlendirmektedir.

Tıpkı doğaçlama gibi, tempo **rubato** kavramı da birçok müzisyen için olduğu gibi, şarkıcı için de belirsiz bir kavram olmaktadır. Özellikle ballad söylerken şarkıcıların tercih ettiği tempo **rubato** hissi çoğunlukla eşlikle bir araya geldiğinde kaosa sebep olabilmektedir. Bunun sebebi şarkıcının liderlik etmeyi bilmemesi, eşliğin de dinleme becerilerinin zayıf olmasından kaynaklanmaktadır. Özgürlük alanının grup küçüldükçe büyümesi, kendine çalıp söylerken en konforlu hale dönüşmektedir. Üç şarkıcının da kendilerine çaldıkları kayıtlarda ne kadar özgür oldukları tespit edilmiştir. Tempo adaptasyonu da şarkıcı kendine eşlik ederken gelişebilecek önemli bir konudur.

Bu tez çalışmasında üç caz piyanisti/şarkıcısının kendine olan eşlikleri ve başka piyanistler tarafından olan eşliklerinde melodiye olan yaklaşımlarından yola çıkılarak yapılmış analizler doğrultusunda oluşturulan çalışma modellerinden caz vokal okuyan öğrencilerin faydalanması amaç alınmıştır. Daha önce böyle bir çalışma yapılmamış olması ve henüz konservatuvarlarda yeni bir bölüm olan caz bölümünün eğitim müfredatında şarkıcıya piyano çalıyor olmasının müzisyenliği için önemli bir konu olduğunun anlatımı açısından önemli bir yer kaplamaktadır. Bundan sonra da bu tezde oluşturulmuş çalışma modelleri üzerinden daha kapsamlı bir akademik kaynak hazırlanması ön görülmektedir.

Yukarıda bahsedilen transkripsiyon ve analizleri yapılmış üç piyanist/şarkıcı Shirley Horn, Sarah Vaughan ve Carmen McRae birbirinden çok farklı stillere sahip müzisyenler olsalar da ortak yanları olan piyanistlikleri sayesinde şarkıcılıklarındaki özgürlük alanlarını genişletmişlerdir.

KAYNAKÇA

- Berendt, Joachim E.: **Caz Kitabı: Ragtime'dan Fusion ve Sonrası**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1992.
- Berliner, Paul F.: **Thinking in Jazz**, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1994.
- Chinen, Nate: **Playing Changes**, New York, Pantheon Books, 2018.
- Davis, Angela Y.: **Blues Legacies and Black Feminism**, First Vintage Books Edition, 1999.
- Friedwald, W: **Jazz Singing: America's Great Voices From Bessie Smith to Bebop and Beyond**, Collier Books, 1990.
- Giddins, Gary: **Visions of Jazz: The First Century**, Oxford University Press, 2009.
- Giddins, Gary: **Weather Bird: Jazz at the Dawn of Its Second Century**, Oxford University Press, 2004.
- Gioia, Ted: **Caz Standartları**, ALFA Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti., 2016.

- Gleason, Ralph J.: **Celebrating the Duke & Louis, Bessie, Billie, Bird, Carmen, Miles, Dizzy, & Other Heroes**, A Delta Book Delta Publishing Co., Inc., 1975.
- Gourse, Leslie: **Carmen McRae: Miss Jazz**, Billboard Books, 2001.
- Gourse, Leslie: **Louis' Children: American Jazz Singers**, First Cooper Square Press, 2001
- Gourse, Leslie: **Sassy: The Life Of Sarah Vaughan**, First Da Capo Press, 1994.
- Jones, Hettie: **Big Star Fallin' Mama: Five Women In Black Music**, Puffin Books, 1974, 1995.
- Marano, Nancy: **Musicianship For The Jazz Vocalist**, Advance Music, 2013.
- Nicholson, Stuart: **Ella Fitzgerald: Biography of the First Lady of Jazz**, First Da Capo Press, 1995.
- Reeves, Dianne: **Define Your Voice**, Open Studio, 2018.
- Shapiro, Jan: **So You Want to Sing Jazz: A Guide For Professionals**, Rowman & Littlefield, 2016.
- Shapiro, Jan: **So You Want To Sing Jazz: A Guide For Professionals**, Rowman & Littlefield, 2016.

Sponcia, Kristin J.: The Challenges And Advantages Of The Female Self-Accompanied Jazz Pianist/Vocalist, University of Illinois at Urbana-Champaign, **Doktora Tezi**, 2018.

Taylor, Arthur: **Notes and Tones: Musician-to-Musician Interviews**, First Da Capo Press, 1993.

White, Christopher Edward The Art Of Accompanying The Jazz Vocalist: A Survey of Piano Styles and Techniques, University of Illinois at Urbana-Champaign, **Doktora Tezi**, 2010.

Yanow, Scott: **The Jazz Singers The Ultimate Guide**, Backbeat Books, 2008.

Url-1: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc847493/m1/#track/6> , Erişim Tarihi: 4 Ocak 2023.

Url-2: <https://www.npr.org/2015/05/01/403529273/shirley-horn-on-piano-jazz> , Erişim Tarihi: 12 Ocak 2023.

Url-3: <https://www.npr.org/2015/04/10/398749357/carmen-mcrae-on-piano-jazz> , Erişim Tarihi: 20 Ocak 2023.

Url-4: <https://www.npr.org/2008/07/18/92646654/sarah-vaughan-the-divine-one> , Erişim Tarihi: 15 Ocak 2023.

Url-5: <https://www.theguardian.com/news/2005/oct/25/guardianobituaries.arts> , Erişim Tarihi: 14 Ocak 2023.

Url-6: <https://www.youtube.com/watch?v=IUg5jhpRzfU> , Erişim Tarihi: 13 Ocak 2023.

Url-7: <https://web.archive.org/web/20071223035158/http://criticalinquiry.uchicago.edu/issues/v28/v28n3.edwards.html> , Erişim Tarihi: 28 Aralık 2022.

EK 1: TRANSKRİPSİYONLAR

I THOUGHT ABOUT YOU

Shirley Horn piyano ve vokal

"Live at Vine St." (1987)

Transkripsiyon: Ece Göksu

Mercer/Van Heusen

Rubato

A EMaj FMaj Bdim9 E7(b9) A-7 B-7(b5) (b13)

I took a trip on the train, and I

thought a-bout you. I passed a sha-do-wy lane,

and I thought a-bout you. —

FMaj (#5)/G G9 GMaj Bb⁶

D/E A7(b9) D-11 C#-7 C-7 F7

B B \flat 13(#11) E dim B \flat /E \flat C $\frac{6}{9}$ /G

Two or three cars parked un-der the stars

11 FMaj7 /C A- B-7(b5) E7(b9)

a win-ding stream. Moon shi-ning down

14 B-7(b5) E7(b9) A 13 /D A \flat 7 D \flat Maj7(#11) C7(\flat 13)(b9)

on some lit-tle town in with each beam, same old dream.

In tempo ♩ = 35

A B-7(b5) Bb7(#11) A7 D7(b13) G7 D7(b13)

And eve-ry stop that we made, I thought a-bout you.

G7 B-7(b5) BbMaj7

And when I pulled down

E-7(11) A-11 G9 G7(b5) C9

— the sha - de, then I re - al - ly felt blue.

C F F-

I peeped through the crack and looked at the track,

F C-6 B-7(b5) B♭Maj9 A7 D7

Oh I'm go-ing back to you — oh, what did I — do?

A9 F⁶ E7(♭9) F E7(♭9) F E7(♭9) F E7(♭9) F

I thought a-bout you.

I THOUGHT ABOUT YOU

Shirley Horn vokal, Marian McPartland piyano

NPR canlı stüdyo kaydı (1995)

Transkripsiyon: Ece Göksu

♩ = 65

Mercer/Van Heusen

A FMaj7 A7 D7(#11) G9

I took a trip on the train, and I thought a-bout you.

4 G7(b9) G-7 A7

I passed a sha - do - wy lane —

7 D-11 Db7 C-7 /Gb F7 A7(b9) (b5)

and I thought a - bout you.

A TIME FOR LOVE

Shirley Horn piyano ve vokal
Marciac Caz Festivali, 1998
Transkripsiyon: Ece Göksu

J.Mandel
P.F.Webster

A

CMaj7 B \flat 7(#11) CMaj7 A-7

A time — for sum-mer skies for hum-ming birds

4 D7(#11) G13

and but-ter-flies for ten-der words

6 FMaj7 B-/E E7(\flat 9) E7(\flat 9)

that har-mo-nize with love.

A A-7 Ab7(#11) G⁶ A-7

9 A time for clim-bing hills for lea-ning out

12 D7(#11) G⁶ FMaj7(#11)

12 of win-dow sills ad-mi-r-ing the daf-fo-dils

15 B-/E D/E E7

15 a - bove.

B A-7 E7 A-7 D7(#5) (#9) GMaj7 F# B

A time for hol-ding hands _____ to-get-her _____ Time for rain-bow

E-7 E7 A-7 G F#-7(b5) B7

co-lore-d weat-her _____ a kind of make be-leive _____ that we've been

EMaj7 C#-7 D-7 G7

drea-ming of _____

C CMaj7 B-7(b5) E7 A-7

As time goes drif-ting by — the wil-low bends

25

28 E7 G7 FMaj7

and so do I. But oh my friend what-e-ver

28

31 E7 E7(b5) (b9) A-7

sky a-bove, I've known a time for spring,

31

3

34 C Maj7(#5) C6 C6 G7(b9) CMaj7 (Bb7)

a time for fall but best of all a time for love.

39 C A-7 D7(#11) G7 Fmaj7 B-/E D/E

44 E7(b9) N.C. A-7 D7(#11)

I've known a time for spring, a time for fall,

rubato

47 G13 D-7/G G7(b9) C

best of all,— a time for love.

A TIME FOR LOVE

Shirley Horn (vokal), George Mesterhazy (piyano)

Marciac Caz Festivali, 2002

Transkripsiyon: Ece Göksu

Ballad ♩ = 35

Johnny Mandel
Paul Francis Webster

A

CMaj7 B \flat 7(#11)

A time ————— for sum - mer skies, —

3 CMaj7 A-7 D7(#11) G13

for hum - ming birds and but - ter - flies and ten - der words

6 FMaj7 B-/E E7(\flat 9) E7(\flat 9)

6 that har - mo - nize with love.

2 **A** A TIME FOR LOVE

A-7 A \flat 7(#11) G $\overset{\flat}{9}$ A-7

A time for clim-bing hills, for lea-ning out

9

12 D7(#11) G $\overset{\flat}{9}$

of win-dow sills ad-mi-r-ing —

12

14 FMaj7(#11) E7(\flat 9) E7(\flat 9)

the daf-fo-dils a-bove —

14

The image shows a musical score for the song 'A Time for Love'. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system (measures 2-9) features a vocal line with lyrics 'A time for clim-bing hills, for lea-ning out' and piano accompaniment with chords A-7, A \flat 7(#11), G $\overset{\flat}{9}$, and A-7. The second system (measures 10-12) has lyrics 'of win-dow sills ad-mi-r-ing —' and piano accompaniment with chords D7(#11) and G $\overset{\flat}{9}$. The third system (measures 13-14) has lyrics 'the daf-fo-dils a-bove —' and piano accompaniment with chords FMaj7(#11) and E7(\flat 9). The piano accompaniment includes various musical notations such as triplets and slurs.

A TIME FOR LOVE

B

A-7 E7 A-7 D7(#5) (#9) GMaj7 F# B

A time for hold-ing hands to-get-her — A time for rain bow co-lored

20 E-7 E7 A-7 G F#-7(b5) B7

weat-her — a kind of make be-lieve that we've been

23 EMaj7 C#-7 D-7 G7

drea-ming of —

4 **C** A TIME FOR LOVE

C dim7 CMaj7 B-7(b5) E7 A-7

As time goes drif-ting by, the wil-low bends

28 D7 G7 FMaj7

and so do I — But oh — my friend — what e-ver sky —

31 E E 7(b9) A-7

a-bove a-bove I've known a time for spring,

34 D7 G

a time for fall, But best of all—

34

36 D-7/G G7 CMaj7

a time — for love —

36

ONCE IN A WHILE

Sarah Vaughan (Piyano ve vokal)
Northe Sea Caz Festivali (1981)
Transkripsiyon: Ece Göksu

M.Edwards
B.Green

Ballad ♩ = 47

A

AbMaj7 Db13 AbMaj7 /Eb /Db C-7 G7(#5)

Once in a while, will you try to give one lit-tle thought to me

4 C-7 F9/G /B Bb-7 F7/Bb Eb7 /Db

know-ing you think of me once in a

7 C-7 F7 Bb-7

while.

A

A^bMaj7 D^b13 A^bMaj7 /E^b C-7 F7

Once in a whi - le, — will - you-dream-of the mo-ments mo-ments I share with you

12 C-7 F9(#11) B^b-7 F7

mo-ments be-fore we two, —

14 E^b7 A^bMaj7 D^b-7 A^bMaj7 D-7 G7

— drif-ted a-part. — In love's

B

C Maj7 A-7 D-7 G7

smol-de-ring em-ber —

17

E-7 A-7 Dsus7 G/D

One spark — may re-main —

19

C Maj7 A-7 D-7 G7

Love — still can re-member, that

21

23 C 6 C-6

spark ma - y burn bu - - -

24 Bbsus7 Eb7

- - - m - ev - ry time I get lost on the pi - a - no I got - ta

B AbMaj7 Db13

sing where I'm at shoo - ba doo - bah doo - bah doo - bah there I - am there I - am there I - am there I - am

26 *AbMaj7* *C-7* *G7(#5)*

26 — Sha-wah wah wah wah wah shoo-dee bee-bee yoow wee. Baa-bo baa-bo boo-we

28 *C-7* *F-9* *Bb-7* *F7* *Eb7*

28 bee-bee boo-be Whaa — kno-wing you think of me — 3 once — in a

31 *C-7* */Gb* *rubato* *F13*

31 while kno - rit. wing you

33 B \flat -7 Eb13 C-7(11)

think of me _____ kno - wing you'll think of me,

34 F 7(♭9) B \flat -7 Eb7

kno - wing - you _____ think of me _____ Once, in a

35 A \flat Maj7

a tempo while _____ da - da - da - dee - da - da - da - dee woo-woo-woo -

36 Db7

woo - wee - ah — shoo - be doo - bah doo - bah doo - bah doo - bah

37 AbMaj7

bee bee doo bah doo bee hee hee hee hee hee sha - la - la - aa - aa - aa - aa - aa - aa -

38 Db7

dey - dah-da-dey - dah-dah dey - dah-dah-dey - dah-dah-dah shoo-boo dey shoo-boo-dey shoo-boo-day shoo-boo-

39 $A\flat$ Maj7

loo shoo boo — loo shoo boo loo - boo

40 $D\flat$ 7

hee-hee-hee-hee-hee-hee-hee-hee la - la - la - la - la - la la - la - la - la as soon as you app-laud

41 $A\flat$ Maj7

this song will be o-ver —

ONCE IN A WHILE

Sarah Vaughan (v), Jimmy Jones (p), Al McGibbon (b), Kenny Clarke (d)
29.12.1947 MGM Records
Transkripsiyon: Ece Göksu

Med. Ballad ♩ = 73

M. Edwards
B. Green

A

AbMaj7 D♭13 AbMaj7 C-7 D-7

Once in a while, will you try to give one lit-tle thought to

4 Eb B-7(b5) Bb-7 F7

me? Know-ing you'll think of me

6 Bb-7 Eb7(b9) C-7 F7 Bb-7 Eb7

once in a while? Once

A

AbMaj7 D♭13 AbMaj7 /Eb /D♭

9

in a while, _____ will you dream of the

11

C-7 D-7 C-7/E♭ B-7(b5) B♭-7 F7

11

mo-ments I shared with you? Mo-ments be-fore we two

14

B♭-7 E♭7 A♭6 D D♭ G7(#5)

14

drif-ted a - part. _____ In

A

A \flat Maj7 D \flat 13 A \flat Maj7 C-7 D-7

And I know that I'll be con-ten-ted with yes - ter-day's me-mo-

28 C-7/E \flat B-7(b5) B \flat -7 F7

ries kno - wing you'll think of me

30 F E \flat 7 A \flat Maj7 D7(#5) G7(#9) (b13)

once in a while.

BODY AND SOUL

Sarah Vaughan (piyano ve vokal)

Brüksel, 1974

Transkripsiyon: Ece Göksu

Ballad ♩ = 44

J.Green/E.Heyman/R.Sour/F.Eyton

A B \flat -7 B \flat -Maj7 B \flat -7 E \flat 7(b9) A \flat Maj7 D \flat 7

My days are grown so lone-ly ————— For you I die for

4 C-7 Bdim7 B \flat -7 /A \flat G-7(b5) C7(b9)

you dear on - ly. — I tell you I me-an it, I'm all for

7 F-7 B \flat -7 A \flat Maj7 F7(b9)

you bo - dy and so - -

A B \flat -7 B \flat -Maj7 B \flat -7 E \flat 7 A \flat Maj7 D \flat 7

ul. I spent my days in lon-ging I'm — won-dring why it's

C-7 B dim7 B \flat -7 /A \flat G-7(b5) C7(b9)

me you'-re — wron-ging, I tell you I mean it I — me -

F-7 B \flat -7 A \flat Maj7 A Maj7

it I'm all for you bo - dy and so - ul

B A Maj7 B-7 C#-7 D7

17 I can't hu-hu be-lieve it I can't be-lieve it it's hard to con-cieve it that you—

C#-7(b5)E7 Bb7(#11) A Maj7 A-7 D7

19 — turn a-way ro - mance — Are — you pre-ten-ding

G Maj9 B- Bb- A-7 D7 G7 Gb7 F7

22 it looks like the end-ing un - less I — can have one more chance to prove dear My

A B \flat -7(11) B \flat -Maj7 B \flat -7 E \flat 7

25 life — a wreck my life a wreck my life — a wreck my life a wreck you're ma-king you know

A \flat Maj7 D \flat 7 C-7 B \flat -7

27 I'm yours — for just a ta-king I glad-ly — sur-

G-7(b5) C \sharp sus7 F-7 B \flat -7 E \flat 7

30 ren - dor — my-self to — you — my-self to you

32 C-7 F#dim7/A

my-self to you — my-self to you — my-self to you

34 Bb-7 A dim7 AbMaj7

bo - dy and soul.



BODY AND SOUL

Sarah Vaughan (vokal), John Veith (piyano)

Kopenhag, 1969

Transkripsiyon: Ece Göksu

J.Green/E.Heyman/R.Sour/F.Eyton

A B \flat -7

B \flat -7

E \flat 7

My days have grown so lone-ly for

The first system of musical notation for the song 'Body and Soul'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in 4/4 time and starts with a quarter note 'My', followed by eighth notes 'days have grown', a quarter rest, eighth notes 'so lone-ly', and a quarter note 'for'. The piano accompaniment features a bass line with a quarter rest followed by a half note, and a treble line with a quarter rest followed by a series of eighth and sixteenth notes.

A \flat Maj7

D \flat 7

you I cry for

The second system of musical notation. The vocal line continues with a quarter note 'you', a quarter rest, eighth notes 'I cry', and a quarter note 'for'. The piano accompaniment continues with eighth and sixteenth notes in both hands, including some triplets and a five-fingered scale in the bass line.

C-7

B dim7

B \flat -7

you dear on-ly I tell you I me-an

The third system of musical notation. The vocal line continues with a quarter note 'you', eighth notes 'dear on-ly', a quarter rest, eighth notes 'I tell you I me-an', and a quarter note. The piano accompaniment continues with eighth and sixteenth notes, including a five-fingered scale in the bass line.

6 G-7(b5) C7(b9) F-7 Eb-7 E dim7

it. I'm all for you — bo-dy and soul.

8 AbMaj7

I spent

A Bb-7 B dim7 Eb7

my days — in lon - ging — I'm

11 A^bMaj7 D^b7

won - dring why it's

12 C-7 F 7(b9) B^b-7 /A^b

me you're wron-ging I tell you I

14 G-7(b5) C 7(b9) F-7 B^bsus7 E^b7

mean it I'm all for you, bo-dy and

16 A♭Maj7 E7 B AMaj7 B-7/A AMaj7

soul. I can't be-lieve it it's hard to con-ceive it that

19 C#-7 B-7 E7

you turn a - way — shoo - do - wah - wah - wah - wah - wah - wah

20 AMaj7 A-7 D7

uu ro - mance. Are — you pre - ten - ding —

22 B-7

6

it — looks like the en - ding — un - less I —

3 3

23 A-7 D7

3 3

can have — one mo - re chance

24 G7 Gb7 F7

to prove dear —

31 F-7 Eb7 D dim7 AbMaj7

- - self to you — Bo - dy and so - ul.



MORE THAN YOU KNOW

Carmen McRae piyano ve vokal (The Dug, Shinjuku Japonya 1973)

Transkripsiyon: Ece Göksu

V.Youmans

B.Rose/E.Eliscu

Walking Ballad ♩ = 50

A

C9 3 F9⁶ C7 3 C7/F 3 C7 C-6

More than you know, more than you know

3 BbMaj7 3 A-7 D7 3 G-7 3 Bb-7 G-9 3

man of my heart I love you so. Late-ly I find

6 G-9 3 C7 C7(#5) 3 A-7 D7(b9) G-7 C7 3

you're on my mind, more than you know. Whet-her you're

A

F⁶ C7(b9) F B^b B^b- A- D7(b9)

right, weat-her you're wrong, man of my heart I'll string a-

12 G-7 B^b-7 A-7 D7(b9) CMaj7/G G- C7

long you need me so _____ more than you ne-

15 F⁶ B^b- F E7

ver know. _____ Lo-ving you

B

A- F/A A-6 B-7(b5) E7

17 the way that I do there's no-thing I can do a -

19 A-7 (b13) A-6 CMaj7

19 bout it. Lo-ving may-be all you can give

22 F G Gsus G-7 C7(#5)

22 but ho-ney I can't live with-out it. Oh— how I'd

A

F⁶ C7 F9 B^bMaj7 A-/G D7(^b9)

25 cry Oh how I'd cry if you got tired and said good - bye

28 G-7 A-7 D7

more than I'd show, more than you'd

30 G-7 C7 F6

ne - ver know.

MORE THAN YOU KNOW

Carmen McRae (v), George Shearing (p) "Two for the Road" (1980)
Transkripsiyon: Ece Göksu

V.Youmans
B.Rose/E.Eliscu

Walking Ballad ♩ = 62

B7(b13) **A** E6 B7(b13) B-7 B7

More than you know, ————— more than you know

The first system of the score is in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand. The lyrics are "More than you know, ————— more than you know".

man of my heart I love you so ————— Late-ly I find, you're

The second system continues the melody and accompaniment. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand. The lyrics are "man of my heart I love you so ————— Late-ly I find, you're".

— on my — mind more than you ————— know. ————— Whe-ather you're

The third system concludes the piece. The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand. The lyrics are "— on my — mind more than you ————— know. ————— Whe-ather you're".

A

E6 B7(#5) B-7 E7(b9) AMaj7 G#-7(b5) C#7

right, whea-ther you're wrong, man of my heart I'll string a-

12 F#7 A-7 G#-7 C#-7(b5) (#9) F#-7 B7

long. You need me so more than you e-ver

15 EMaj7 A7 A# D#-7

know. Lo - ving you the

B

G#-7 /F# F-7(b5) A#-7 D#-7 G#-7

way that I do — there's no-thing I can do a - bo-ut it. —

G#-7 GMaj7(#11) (#5) G/F# G+ G#-9

Lo - ving may be all you can give — but

C#-7 F#7 B6 3 Bb A-7 D7 GMaj7 A-/C F#9 B7

— ho - ney — I can't live with-out it — Oh,

A E6 B7(b13) B-7 E7(b9) (#9)

Oh, — Oh how I'd sigh how I would cry —

25 AMaj7 G#-7 C#7(b13) F#-7 A-6

if you grew tired and said good-bye — more

27 G#-/B /C C#-7 F#7 B7

that I show more — than you e - ver know.

31 E6

31

3

3

7

5



I HADN'T ANYONE 'TILL YOU

Carmen McRae (piyano ve vokal) Piano Jazz, NPR, 1985

Transkripsyon: Ece Göksu

Ray Noble

Med.Swing ♩ = 100

5

5

9

A D-7 G7 D-7 G7

9

I had-n't a-ny-one till

13 C6 /D E- C D- A7

— you. I was a lone - ly one,

16 D-7 A7 C F- F#-7(b5)

till you. I used

B D-7 F/C G7 G#-7(b5) CMaj7 D-7

19 to lie a - wake and won - der if there could be

22 E-7 EMaj7 F#-7 B7

a some-one in this wild wild world

25 E- Eb- D- G7

just meant for me now I see

A D-7 G7 D-7 G7

ne - ver gave my love till you

C6 D- E7

29

I should have saved my love, —

A7 C F-(Maj7) F#-6

32

till — you. And with my

C FMaj7 F-9 CMaj7 B7

35

lone - ly heart de - man - ding it. Cu - pid took a

38 B \flat 7 A7 D-7 G13 E-7

38 hand in it. I had-n't a-ny-one — I had-n't a-ny-one,

42 A-7 D-7 G7

42 I had-n't a - ny - one I had - n't a - ny - one, till — I had you

45 F7 E-7 E \flat -6 D-7 G7(\flat 9) D \flat sus7 C C

45 — Shoo-hoo Shaa - ha I'm all get out of this real — quick.

SWEET LORRAINE

Carmen McRae (v), Marian McPartland (p) NPR, 1985

Transkripsiyon: Ece Göksu

Med.Swing ♩ = 95

Cliff Burwell
Mitchell Parish

A

A♭Maj G♭7 F7 B♭-7 Eb7 Edim7 F-7 Eb-7 A♭7

I've just find joy, I'm as hap-py as a ba-by boy.

4 Db7 C7 B7(#11) B♭7

With a - not - her brand new choo-choo toy,

6 B♭-7 Eb7 C-7 F7 B♭-7 Eb7

when I'm with my Sweet Lor-raine, Lor-raine, Lor-raine. — She's got-ta

The image shows a musical score for the song 'Sweet Lorraine'. It is arranged in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Med.Swing' with a quarter note equal to 95 beats per minute. The first system (measures 1-3) is marked with a box 'A' and contains the lyrics 'I've just find joy, I'm as hap-py as a ba-by boy.' The piano accompaniment features a steady bass line and chords. The second system (measures 4-5) contains the lyrics 'With a - not - her brand new choo-choo toy,'. The piano accompaniment includes a melodic line in the right hand and a bass line. The third system (measures 6-7) contains the lyrics 'when I'm with my Sweet Lor-raine, Lor-raine, Lor-raine. — She's got-ta'. The piano accompaniment continues with chords and a bass line. Chord symbols are placed above the vocal line and below the piano line. A box 'A' is placed above the first measure of the first system.

A

AbMaj Gb7 F7 Bb-7 Eb7 Edim7 F-7 Eb-7 Ab7

9 pa - ir of eyes, that are brigh - ter then the sum - mer skies.

12 Db7 C7 B7(#11) Bb7 Bb-7 Eb7

12 When you see them you will re - a - lize why I love my Swe - et

15 AbMaj7 Eb-7 Ab7

15 Lor - raine. —

B D \flat Maj7 C-7 F7 B \flat -7 A \flat -7 D \flat 7 G \flat Maj7 C-7(b5) F7

17 When it's rai-ning I don't miss the sun, cause it's in my ba-by

20 B \flat -7 A \flat -7 D \flat 7 G \flat 7 F7(#5) E7(#11) E \flat 7

20 smile, Ho-Ho! And to think that I'm the luc-ky one,

23 G \flat 7 F7(#5) E7(#11) E \flat 7(#5)

23 that will lead her down the aisle,— Ho - Ho - oo - hoo - oo.

A

AbMaj Gb7 F7 Bb-7 Eb7 Edim7 F-7 3 Eb-7 Ab7

Each night I pray, that no oo o-ne will steal her heart a - way.

25

28 Db7 C7 B7(#11) 3 Bb7

I can't wait un - til that luc - ky day —

28

30 Bb-7 Eb7 AbMaj7

when I mar - ry Swe - et Lor - raine.

30

EK 2: DISKOGRAFI

Shirley Horn – A Time For Love,

<https://www.youtube.com/watch?v=vSL5AHhpi6U>

Shirley Horn – A Time For Love,

<https://www.youtube.com/watch?v=cs1vfTuD6CU&list=PPSV>

Shirley Horn – I Thought About You,

<https://www.npr.org/2015/05/01/403529273/shirley-horn-on-piano-jazz>

Shirley Horn, **I Thought About You: Live At Vine St.**, Decca/Verve, **1987**

Sarah Vaughan, **Sarah Vaughan Sings**, MGM Records., **1951**

Sarah Vaughan, Once In A While,

<https://www.youtube.com/watch?v=AjP0rSP6SCA>

Sarah Vaughan – Body and Soul,

<https://www.youtube.com/watch?v=W5owC3tHcDM&list=PPSV>

Sarah Vaughan – Body And Soul,

<https://www.youtube.com/watch?v=J70YC7qurRM&list=PPSV>

Carmen McRae – I Hadn't Anyone Till You,

<https://www.npr.org/2015/04/10/398749357/carmen-mcrae-on-piano-jazz>

Carmen McRae- Sweet Lorraine

<https://www.npr.org/2015/04/10/398749357/carmen-mcrae-on-piano-jazz>

Carmen Mcrae and George Shearing, **Two For The Road**, Concord Records, **1980**

Carmen McRae, **As Time Goes By: Live At The Dug**, JVC, **1973**

ÖZGEÇMİŞ

Ece Göksu, H. Ü. Devlet Konservatuvarı piyano bölümüne girerek Doç. Banu Perk ve üniversitede Doç. Oya Ünler ile piyano çalıştı. Üniversite yıllarında caz müziğe karşı olan ilgisi sayesinde ilk grubunu biçimlendirdi. 2002 yılında İstanbul'a taşındı ve MSGSÜ Devlet Konservatuvarının piyano bölümünden Prof. Seher Tanrıyar'ın öğrencisi olarak mezun oldu.

2007 yılında Fulbright bursunu kazandı, William Paterson Üniversitesi'nden de burs alarak New Jersey'de caz vokal yüksek lisansı yapmak üzere ABD'ye gitti. Burada Nancy Marano, Cecil Bridgewater ve Mulgrew Miller gibi isimlerle çalıştı. Roberta Gambarini ve Jay Clayton'dan özel dersler aldı. Kurt Elling'in workshoplarına katıldı. Yüksek lisans tezini Billie Holiday'in kompozisyonları ve şarkı sözleri üzerine yazdı.

2012'nin Aralık ayında ilk solo albümü olan "Masal" A.K. Müzik tarafından yayınlandı. Yine aynı yıl efsanevi Duke Ellington Orkestrası ile konser yaptı. 2013 yılının Temmuz ayında Uluslararası İstanbul Caz Festivali'nde ve Alanya Caz Günleri'nde armonika virtüözü, Grammy ödüllü Grégoire Maret ile konserler yaptı. Temmuz 2015'de İstanbul Uluslararası Caz Festivali'nde Harbiye Açık Hava Tiyatrosu'nda TRT Caz Orkestrası'yla konserler yaptı. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, İstanbul, İzmir, Antalya ve Eskişehir Senfoni Orkestralarıyla solist olarak konserler yaptı. 2014 yılının Şubat ayında Neşet Ruacan ve Volkan Hürsever'le kaydettikleri, caz standartlarından oluşan albümleri "Slow, Hot Wind" Ada Müzik tarafından yayınlandı.

Göksu hala İstanbul'da yaşamakta, yurt içinde ve dışında konserler ve kayıtlar yapmaya devam etmektedir. Ayrıca İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı caz bölümünde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.