

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

Sanatta Yeterlik Tezi

CAZ MÜZİĞİNİN DOĞAÇLAMA PRATİĞİNDE  
POLİRİTMİK YAPILARIN MÜZİKAL  
CÜMLELEMeye ETKİLERİ: CAZ GİTAR  
ÖZELİNDE UYGULAMAYA YÖNELİK BİR  
YAKLAŞIM ÖNERİSİ

Hakan KAMALI

2502190324

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Zehra Müge HENDEKLİ

İSTANBUL, 2024

## ÖZ

### CAZ MÜZİĞİNİN DOĞAÇLAMA PRATIĞİNDE POLİRİTMİK YAPILARIN MÜZİKAL CÜMLELEMeye ETKİLERİ: CAZ GİTAR ÖZELİNDE UYGULAMAYA YÖNELİK BİR YAKLAŞIM ÖNERİSİ

**Hakan KAMALI**

Bu çalışma, caz müziğinin poliritmik yapıları barındıran arasından seçilmiş eserlerden yola çıkarak, kompozisyonel malzeme veya solo kesitlerden elde edilen verilerin incelenmesiyle, doğaçlamada ritmik bakış açılarının geliştirilmesine yönelik bir çalışma pratiği oluşturmayı amaçlamaktadır. Çalışma kapsamında, caz müziğinde doğaçlamanın temel unsurları açıklanarak, müzikte ritmin temel yapılanmaları hakkında bilgiler verilmiştir. Doğaçlama ve ritim hakkında ele alınan bilgiler, farklı caz müzisyenleri ve gruplarının seçilmiş eserleri üzerinden örneklendirilmiş ve örneklerin doğaçlama kesitlerinde yer alan poliritmik yapılar incelenmiştir. Bu bulguların ışığında çalışma pratiği örneği olması amaçlanan çeşitli müzikal materyaller metodik olarak bir araya getirilmiştir. Bu çalışma pratiği kapsamında uygulamaya yönelik kullanılması amaçlanan poliritmik cümlecikler, ölçü ve ritimle kurulan bağlantılar çerçevesinde çalışma materyallerine dönüştürülmüş ve müzikal bağlantılarıyla birlikte açıklanmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Caz Müziği, Doğaçlama, Poliritim, Alt bölünmeler, Caz Gitar, Melodik Cümleme

## **ABSTRACT**

**Hakan KAMALI**

### **THE EFFECTS OF POLYRHYTHMIC STRUCTURES ON MUSICAL PHRASING IN THE IMPROVISATIONAL PRACTICE OF JAZZ MUSIC: A PRACTICAL APPROACH TO JAZZ GUITAR IMPROVISATION**

This study aims to create a working practice for the development of rhythmic perspectives in improvisation by analyzing the data obtained from compositional material or solo sections based on works selected Works that contain polyrhythmic structures of jazz music. Within the scope of the study, the basic elements of improvisation in jazz music are explained and information about the basic structures of rhythm in music is given. The information about improvisation and rhythm is exemplified through selected works of different jazz musicians and groups, and the polyrhythmic structures in the improvisational sections of the examples are analyzed. In the light of these findings, various musical materials, which are intended to be examples of working practice, have been methodically brought together. Polyrhythmic phrases, which are intended to be used for practice within the scope of this study practice, have been transformed into study materials within the framework of the connections established with meter and rhythm and explained together with their musical connections.

**Key Words:** Jazz Music, Improvisation, Polyrhythm, Sub Divisions Jazz Guitar, MelodicPhrasing

## ÖNSÖZ

Müzisyenler, müziğin en güçlü ve belirleyici unsurlarından biri olan ritmin mekanik özelliğinin yanı sıra derinliğini de yansıtmaya çalışmışlardır. Bu yüzden ritim söz konusu olduğunda sayılar ve metrik düzenden ziyade, müzisyenin iç ritmi ve icra edilen müziğin temel karakteri arasında ne kadar bağlantı kurabildiği onun seviyesini gösteren önemli bir unsurdur.

Bir gitarist olarak, ilk gitarıma sahip olduğum günden beri birçok farklı müzik türünü yorumladım. Dinlediğim ve araştırdığım her müzik türünde bestecinin, yorumcunun ve dinleyicinin müzikte zaman algısının değişebileceğine tanık oldum. Müzisyenin zamanla kurduğu ilişki kişisel bir durumdur. Bu da her yorumcunun kendi imzası haline gelmiştir. Caz müziğinde, bazen zamana sıkı sıkıya bağlı olan müzik cümleleri, bazen de nabzı içinde taşıyan ama sanki bunu hiç umursamıyormuş gibi gösteren müzikal performanslar dikkatimizi çeker. Bazı yorumları dinlerken de sanki müzisyen birden çok zamanı aynı anda yaşıyormuş gibi hissettirir ve bu da beni hep şaşırtmıştır.

Kendi müzikal geçmişime baktığımda zamanla ve ritimle daha yakından ilişki kurmam gerektiğini her zaman hissettim. Bu noktada önce neye ihtiyacım olduğunu tespit etmeliydim, ardından da bir an önce işe koyulmalıydım. Caz müzisyenlerinin yazılı veya sözlü röportajları veya kişisel ifadelerinde hemen hepsi, müzikte zamanla kurulan ilişkinin öneminden ve bunun ne kadar ciddiye alınması gerektiğinden bahsetmiştir. Müzikte zaman ve zamanlamayla ilgili temel bilgiler dışında her şeyin icraya özgü olduğunu düşünmeme rağmen, zamanla kurduğum ilişkinin ve yapacağım araştırmanın bir taklitten öte olması gerektiğini farkettim. Araştırmaya devam ettim ve bir gitarist için bu konuda sistematik veya metodik bir çalışma yapmaya yardımcı olabilecek zengin bir materyale ulaşamadım. İşte bu noktada araştırmam gereken konuyu bulmuştum. Kendime nereden başlamam gerektiği ve nereye doğru gitmem gerektiğine dair sorular sormaya başladım. Caz müzisyenlerinin incelikli yorumları ve kompozisyonlarını dinlemeye, transkript yapmaya ve eserlerinin notalarını bulmaya başladım. Burada çalışmamın ana ekseninde ritim, poliritim ve ritmik çeşitlemeye

yardımcı olabilecek farklı konular bulunmalıydı. Ritmik çeşitleme veya ritmik detaylandırma müzikte yeni bir buluş değildi tabii ki; ama bunun en başından nasıl çalışılabileceğiyle ilgili kendim için bir yol haritası oluşturmalıydım.

İlgimi çeken caz müzisyenlerinin ritme yaklaşımlarını anlamaya, onlardan edindiğim ipuçlarıyla caz müziğinin en sade icraları arasında bağlantılar kurmaya ve bunları da en sade şekliyle ifade etmeye çalıştım. Bu çalışmanın benim için bir başlangıç olması, bu konuya benim gibi ilgi duyan gitaristler için verimli bir yol haritası oluşturması ile birlikte sistematik bir çalışma pratiği olarak akademik ve pedagojik olarak faydalı bir kaynak teşkil edeceğini düşünüyorum.

Bu tez çalışması sürecinde bana her aşamada destek olan ve her kelimesinde benimle birlikte fikir yürüten değerli danışmanım Prof. Dr. Zehra Müge Hendekli'ye, bana olan inancını kaybetmeyen ve beni her zaman destekleyen sevgili eşim Esra Kayıkcı Kamalı'ya sonsuz teşekkür ederim.

Hakan KAMALI

İstanbul, 2024

## İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	vi
ÖRNEKLER LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ.....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### CAZ MÜZİĞİNDE DOĞAÇLAMA VE RİTİM

1.1. Caz Müziğinde Doğaçlama.....	3
1.1.1. Caz Doğaçlamasında Tematik Bir Kaynak Olarak Melodi.....	6
1.1.2. Dikey Dokusallıkta Temel Materyal Olarak Armoni.....	7
1.1.3. Zamansal Paradigmada Belirleyici Bir Unsur Olarak Ritim.....	13
1.1.4. Doğaçlamada Yapısal Bir Unsur Olarak Form.....	14
1.2. Müzikte Ritmin Temel Yapılanmaları.....	16
1.2.1. Multimetre.....	18
1.2.2. Polimetre.....	20
1.2.3. Poliritim.....	22
1.2.4. Çapraz Ritimler.....	25
1.2.5. Metrik Modülasyon.....	27
1.2.6. Aksak ve Bileşik Ölçüler.....	28
1.3. Caz Müziğinde Swing ve Groove.....	32
1.3.1. Swing Hissiyatı.....	32
1.3.2. Caz Müziğinde Groove.....	35
1.4. Hint Müziğinde Ritim ve Konnakol Sanatı.....	36
1.4.1. Hint Müziğinde Ritim.....	36
1.4.2. Konnakol Sanatı.....	37

## İKİNCİ BÖLÜM

### CAZ MÜZİĞİ VE DOĞAÇLAMADA POLİRİTİM ÖRNEKLERİ

2.1.Caz Müziğinde Poliritim.....	48
2.1.1. <i>A Foggy Day</i> – Wynton Marsalis.....	48
2.1.2. <i>Lingus</i> - Snarky Puppy.....	49
2.1.3. <i>The Way Up</i> – Pat Metheny.....	51
2.1.4. <i>Five</i> , Bill Evans .....	53
2.1.5. <i>Pinzin Kinzin</i> – Avishai Cohen.....	55
2.1.6. <i>Levitation 21</i> – Tigran Hamasyan.....	59
2.2.Doğaçlamada Poliritim Örnekleri.....	65

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### ÇALIŞMA PRATİĞİ ÖNERİSİ

3.1.Zamanı İçselleştirmek.....	73
3.2.Temel Metronom Çalışması.....	73
3.3. Armonik Ritmin Değiştirilmesi.....	86
3.4. Ana Melodiyi Dönüştürmek.....	89
3.5. Alt Bölümlerin Gruplanması.....	93
3.5.1. Sekizliklerin Gruplanması.....	94
3.5.2. Sekizlik Üçlemelerin Gruplanması.....	97
3.5.3. Onaltılıkların Gruplanması.....	102
3.6.Akorlar Üzerine Alt Bölünme Çalışması.....	107
3.6.1. Bir Akor Üzerine Alt Bölünme Çalışması.....	107
3.6.2. İki Akor Üzerine Alt Bölünme Çalışması.....	111
3.6.3. Üç Akor Üzerine Alt Bölünme Çalışması.....	115
3.6.4. Dört Akor Üzerine Alt Bölünme Çalışması.....	117
3.7.Caz Standard'ları Üzerine Poliritmik Çalışmalar.....	119
3.8.Ölçü Merkezli Poliritmik Çalışmalar.....	124
3.9. Aksak Ölçüler Üzerine Poliritmik Çalışmalar.....	131
<b>SONUÇ.....</b>	<b>139</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>144</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>148</b>

## ÖRNEKLER LİSTESİ

<b>Örnek 1:</b> <i>Misty</i> , A cümlesi lead sheet.....	8
<b>Örnek 2:</b> <i>Misty</i> , G. Bock'un piyano düzenlemesi ilk üç ölçü.....	8
<b>Örnek 3:</b> <i>Misty</i> , Sy Johnson'ın piyano düzenlemesi 1-4 ölçüler.....	9
<b>Örnek 4:</b> <i>Misty</i> , lead sheet.....	10
<b>Örnek 5:</b> Akor gamları.....	11
<b>Örnek 6:</b> Genişletilmiş akorlar.....	12
<b>Örnek 7:</b> Akorlara eklenen tansiyon sesleri.....	12
<b>Örnek 8:</b> Rumba ritmi ve ritmik katmanları.....	17
<b>Örnek 9:</b> Pat Metheny, <i>Have You Heard</i> , giriş cümlesi.....	19
<b>Örnek 10:</b> Pat Metheny, <i>Have You Heard</i> , A cümlesi.....	20
<b>Örnek 11:</b> Polimetrik ölçüler.....	21
<b>Örnek 12:</b> Gorillaz, 5/4, polimetrik doku.....	21
<b>Örnek 13:</b> Frank Zappa, <i>Pound for a Brown</i> , polimetrik ana temadan bir kesit.....	22
<b>Örnek 14:</b> Alt bölünmeler (yapay).....	23
<b>Örnek 15:</b> 2:3 ve 3:4 oranlarında Poliritmik katmanlar.....	23
<b>Örnek 16:</b> Bir çift sayı ve bir asal sayıdan oluşan poliritim.....	23
<b>Örnek 17:</b> İki asal sayının oranıyla elde edilen poliritim.....	24
<b>Örnek 18:</b> Tüm ölçüye yayılan poliritmik katmanlar.....	24
<b>Örnek 19:</b> Çok katmanlı poliritmik doku.....	24
<b>Örnek 20:</b> Çapraz ritimlerde gruplamalar – 1.....	25
<b>Örnek 21:</b> Çapraz ritimlerde gruplamalar – 2.....	25
<b>Örnek 22:</b> Çapraz ritimlerde gruplamalar – 3.....	26
<b>Örnek 23:</b> Çapraz ritimlerde gruplamalar ve vurgular.....	26
<b>Örnek 24:</b> Metrik modülasyon - 1.....	27
<b>Örnek 25:</b> Metrik modülasyon – 2.....	27
<b>Örnek 26:</b> Basit ölçüler.....	28
<b>Örnek 27:</b> Bileşik ölçüler.....	28
<b>Örnek 28:</b> Ritmik örnekler.....	29



<b>Örnek 29:</b> Swing sekizlik değer işareti.....	29
<b>Örnek 30:</b> 9/8'lük ölçü.....	30
<b>Örnek 31:</b> <i>Blue Rondo à la Turk</i> , basit ve aksak ölçüler.....	30
<b>Örnek 33:</b> <i>I Fall in Love Too Easily</i> , Jonathan Kreisberg'in solosundan bir kesit...31	
<b>Örnek 32:</b> <i>Blue Rondo à la Turk</i> , basit ve aksak ölçüler.....	31
<b>Örnek 34:</b> Swing sekizlik nota.....	32
<b>Örnek 35:</b> Caz müziğinde güçlü ve zayıf zamanlar.....	33
<b>Örnek 36:</b> 2'li gruplamada güçlü ve zayıf zamanlar.....	33
<b>Örnek 37:</b> Swing sekizlik notalar ve artikülasyonlar.....	33
<b>Örnek 38:</b> Vurgularla oluşan poliritmik yapı.....	34
<b>Örnek 39:</b> Ritmik ve melodik çeşitleme.....	34
<b>Örnek 40:</b> Solkattu hece demeti – 1.....	38
<b>Örnek 41:</b> Solkattu hece demeti – 2.....	38
<b>Örnek 42:</b> Solkattu hece demeti – 3.....	39
<b>Örnek 43:</b> Solkattu hece demeti – 4.....	40
<b>Örnek 44:</b> Solkattu örneği, <i>ta-ka-di-mi</i> .....	40
<b>Örnek 45:</b> Solkattu örneği, <i>ta-ki-ta</i> .....	41
<b>Örnek 46:</b> Konnakol okuma çalışması -1.....	41
<b>Örnek 47:</b> <i>You Know You Know</i> , tematik materyal.....	42
<b>Örnek 48:</b> Konnakol okuma çalışması – 2.....	42
<b>Örnek 49:</b> Konnakol okuma çalışması – 3.....	43
<b>Örnek 50:</b> Konnakol okuma çalışması – 4.....	43
<b>Örnek 51:</b> Konnakol okuma çalışması – 5.....	44
<b>Örnek 52:</b> Konnakol okuma çalışması – 6.....	44
<b>Örnek 53:</b> Konnakol okuma çalışması – 7.....	44
<b>Örnek 54:</b> Konnakol okuma çalışması – 8.....	45
<b>Örnek 55:</b> Konnakol okuma çalışması – 9.....	45
<b>Örnek 56:</b> Konnakol ritmik döngüsü (7/4).....	46
<b>Örnek 57:</b> Konnakol çeşitlemesi – 1 (7/4).....	46
<b>Örnek 58:</b> Konnakol çeşitlemesi – 2 (7/4).....	47

<b>Örnek 59:</b> McLaughlin'in solo başlangıcı.....	47
<b>Örnek 60:</b> <i>A Foggy Day</i> , intro (Marsalis, 1997: 4).....	48
<b>Örnek 61:</b> <i>A Foggy Day</i> intro, ritmik katmanlar.....	49
<b>Örnek 62:</b> <i>Lingus</i> , H kesiti, bas hattı.....	50
<b>Örnek 63:</b> <i>Lingus</i> , O kesiti, 5'li gruplama.....	50
<b>Örnek 64:</b> <i>The Way Up</i> , 1 – 4 ölçüler.....	51
<b>Örnek 65:</b> <i>The Way Up</i> , 46 – 48 ölçüler, 2'li gruplama.....	52
<b>Örnek 66:</b> <i>The Way Up</i> , 52 – 55 ölçüler, 4'lü gruplama.....	52
<b>Örnek 67:</b> <i>The Way Up</i> , 59 – 61 ölçüler, 5'li gruplama.....	53
<b>Örnek 68:</b> <i>Five</i> , intro.....	54
<b>Örnek 69:</b> <i>Five</i> , A cümlesi.....	54
<b>Örnek 70:</b> <i>Five</i> , B cümlesi.....	55
<b>Örnek 71:</b> <i>Pinzin Kinzin</i> , bas hattı.....	56
<b>Örnek 72:</b> <i>Pinzin Kinzin</i> , piyano sağ el.....	56
<b>Örnek 73:</b> <i>Pinzin Kinzin</i> , piyano sol el.....	56
<b>Örnek 74:</b> <i>Pinzin Kinzin</i> , poliritmik A cümlesi.....	57
<b>Örnek 75:</b> <i>Pinzin Kinzin</i> , poliritmik A cümlesi ritmik gruplama.....	57
<b>Örnek 76:</b> <i>Pinzin Kinzin</i> , poliritmik C cümlesi.....	58
<b>Örnek 77:</b> <i>Pinzin Kinzin</i> , multimetrik E cümlesi - 1.....	58
<b>Örnek 78:</b> <i>Pinzin Kinzin</i> , multimetrik E cümlesi – 2.....	59
<b>Örnek 79:</b> <i>Levitation 21</i> , piyano unison intro.....	60
<b>Örnek 80:</b> <i>Levitation 21</i> , vokal hattı.....	60
<b>Örnek 81:</b> <i>Levitation 21</i> , 9. Ölçü.....	61
<b>Örnek 82:</b> <i>Levitation 21</i> , poliritim 1.....	61
<b>Örnek 83:</b> <i>Levitation 21</i> , B cümlesi.....	61
<b>Örnek 84:</b> <i>Levitation 21</i> , vokal interlude.....	62
<b>Örnek 85:</b> <i>Levitation 21</i> , D cümlesi, tempoya dönüş.....	62
<b>Örnek 86:</b> <i>Levitation 21</i> , poliritmik zirve noktası.....	63
<b>Örnek 87:</b> <i>Levitation 21</i> , E cümlesi.....	63
<b>Örnek 88:</b> <i>Levitation 21</i> , piyano solo başlangıcı.....	64

<b>Örnek 89:</b> <i>Levitation 21</i> , outro.....	64
<b>Örnek 90:</b> <i>Levitation 21</i> , final.....	65
<b>Örnek 91:</b> <i>Five</i> , sekizlikler üzerine 3'lü gruplama .....	66
<b>Örnek 92:</b> Coltrane, sekizlikler üzerine 7'li gruplama .....	67
<b>Örnek 93:</b> <i>Bright Size Life</i> , 3'leme üzerine 2'li gruplama.....	68
<b>Örnek 94:</b> <i>Summertime</i> , 3'leme üzerine 2'li gruplama.....	68
<b>Örnek 95:</b> <i>Solar</i> , sekizlikler üzerine 3'lü gruplama.....	68
<b>Örnek 96:</b> <i>Europa</i> , sekizlikler üzerine 3'lü gruplama.....	69
<b>Örnek 97:</b> <i>Milestones</i> , sekizlikler üzerine 3'lü gruplama.....	69
<b>Örnek 98:</b> <i>Milestones</i> , asimetrik motif tekrarı.....	69
<b>Örnek 99:</b> <i>I Fall in Love Too Easily</i> , 3'leme üzerine 4'lü gruplama.....	70
<b>Örnek 100:</b> <i>New for Now</i> , sekizlikler üzerine 5'li gruplama.....	70
<b>Örnek 101:</b> <i>Europa</i> , onaltılıklar üzerine 5'li gruplama.....	70
<b>Örnek 102:</b> <i>Boplicity</i> , onaltılıklar üzerine 5'li gruplama.....	71
<b>Örnek 103:</b> <i>Just Friends</i> , sekizlikler üzerine 7'li gruplama.....	71
<b>Örnek 104:</b> Metronom çalışması.....	75
<b>Örnek 105:</b> Metronomla zayıf zaman çalışması – 1.....	75
<b>Örnek 106:</b> Metronomla zayıf zaman çalışması – 2.....	75
<b>Örnek 107:</b> Metronomla zayıf zaman çalışması – 3.....	75
<b>Örnek 108:</b> Metronomla zayıf zaman çalışması – 4.....	75
<b>Örnek 109:</b> Metronomla ritmik bölünme çalışmaları – 1.....	76
<b>Örnek 110:</b> Metronomla ritmik bölünme çalışmaları – 2.....	76
<b>Örnek 111:</b> Metronomla ritmik bölünme çalışmaları – 3.....	76
<b>Örnek 112:</b> Üçleme ritmik tartım ile metronom çalışması.....	79
<b>Örnek 113:</b> Üçleme ritmik tartım üzerine gruplama çalışması.....	79
<b>Örnek 114:</b> Üçleme üzerine 2'li gruplama.....	79
<b>Örnek 115:</b> Üçleme üzerine 7'li akorlarla 4'lü gruplama – 1.....	79
<b>Örnek 116:</b> Üçleme üzerine 7'li akorlarla 4'lü gruplama – 2.....	73
<b>Örnek 117:</b> Üçleme üzerine 9'lu akorlarla 5'li gruplama.....	80
<b>Örnek 118:</b> Üçleme üzerine hareket eden 4'lü gruplama.....	80

<b>Örnek 119:</b> Temel metronom çalışması için 5 kademe.....	81
<b>Örnek 120:</b> Metronom çalışması için tartımlar.....	82
<b>Örnek 121:</b> C majör gam, temel pozisyon.....	82
<b>Örnek 122:</b> Alt bölünmelerle metronom çalışması.....	83
<b>Örnek 123:</b> Ölçü üzerine asimetrik alt bölünmeler.....	84
<b>Örnek 124:</b> Büyük üçlemenin alt bölünmesi.....	85
<b>Örnek 125:</b> Altılamanın alt bölünmesi.....	85
<b>Örnek 126:</b> 3:4 Poliritim üzerine 3'lü gruplama.....	85
<b>Örnek 127:</b> 10'lu gruplama ve alt bölünmesi.....	86
<b>Örnek 128:</b> Blues formunda armonik ritmin değiştirilmesi - 1, 4/4 – 3/4.....	86
<b>Örnek 129:</b> Blues formunda armonik ritmin değiştirilmesi – 2.....	87
<b>Örnek 130:</b> Blues formunda armonik ritmin değiştirilmesi – 3.....	88
<b>Örnek 131:</b> Blues formunda armonik ritmin değiştirilmesi – 4.....	88
<b>Örnek 132:</b> <i>Blues for Alice</i> – C. Parker.....	89
<b>Örnek 133:</b> <i>Blues for Alice</i> , armonik ritimde 3'lü gruplama.....	90
<b>Örnek 134:</b> <i>Blues for Alice</i> , 3/4.....	91
<b>Örnek 135:</b> <i>Blues for Alice</i> , 5/4.....	92
<b>Örnek 136:</b> <i>Blues for Alice</i> , 7/4.....	93
<b>Örnek 137:</b> Sekizliklerin gruplaması.....	94
<b>Örnek 138:</b> 4/4'lük ölçüde 3'lü gruplama.....	94
<b>Örnek 139:</b> 4/4'lük ölçüde, 5'li akorlarla 3'lü gruplama.....	95
<b>Örnek 140:</b> Sekizliklerle 5'li gruplama – 1.....	95
<b>Örnek 141:</b> Sekizliklerle 5'li gruplama – 2.....	96
<b>Örnek 142:</b> Sekizliklerle 7'li gruplama.....	96
<b>Örnek 143:</b> <i>Rhythm Changes</i> akorları üzerine sekizliklerden oluşan 7'li gruplama...97	
<b>Örnek 144:</b> Sekizlik üçlemelerin gruplamaları.....	98
<b>Örnek 145:</b> 3'lü aralıklarla 2'li gruplama.....	98
<b>Örnek 146:</b> 7'li akorlarla 4'lü gruplama – 1.....	98
<b>Örnek 147:</b> C Lydian modunda 4'lü gruplama – 2.....	99
<b>Örnek 148:</b> C Lydian modunda 9'lu akorlarla 4'lü gruplama.....	99

<b>Örnek 149:</b> ii-V-I bağlantısı üzerine 5'li gruplama.....	100
<b>Örnek 150:</b> Yeni oluşan 5'li gruplamalar.....	100
<b>Örnek 151:</b> C Lydian modu üzerine 7'li gruplama.....	101
<b>Örnek 152:</b> C Lydian modu üzerine 7'li gruplama arpej örneği.....	101
<b>Örnek 153:</b> Onaltılıkların gruplanması.....	102
<b>Örnek 154:</b> D Dorian modu ile onaltılık 3'lü gruplama.....	102
<b>Örnek 155:</b> <i>Question and Answer</i> , Pat Metheny solosundan 25,28 ölçüler arası....	103
<b>Örnek 156:</b> <i>Question and Answer</i> , Pat Metheny solosundan 25,28 ölçüler.....	103
<b>Örnek 157:</b> Bb lydian modu üzerine melodik gruplama.....	103
<b>Örnek 158:</b> Simetrik akorlarla 3'lü gruplama.....	104
<b>Örnek 159:</b> Onaltılıklarla 5'li gruplama – 1.....	104
<b>Örnek 160:</b> Onaltılıklarla 5'li gruplama – 2.....	105
<b>Örnek 161:</b> Simetrik akorlarla 5'li gruplama.....	105
<b>Örnek 162:</b> Onaltılıklarla 7'li gruplama – 1.....	106
<b>Örnek 163:</b> Simetrik akorlarla 7'li gruplama.....	106
<b>Örnek 164:</b> Sekizliklerin 3'lü gruplaması.....	108
<b>Örnek 165:</b> Sekizliklerin 5'li gruplaması.....	108
<b>Örnek 166:</b> Sekizliklerin 7'li gruplaması.....	108
<b>Örnek 167:</b> Sekizlik üçleme 2'li ve 4'li gruplama.....	109
<b>Örnek 168:</b> Sekizlik üçleme 5'li gruplama.....	109
<b>Örnek 169:</b> Sekizlik üçleme 7'li gruplama.....	110
<b>Örnek 170:</b> Onaltılık 3'lü gruplama.....	110
<b>Örnek 171:</b> Onaltılık 5'li gruplama.....	110
<b>Örnek 172:</b> Onaltılık 7'li gruplama.....	110
<b>Örnek 173:</b> <i>So What</i> solo form.....	111
<b>Örnek 174:</b> Ritmik çalışma planı.....	112
<b>Örnek 175:</b> İki akor üzerine Onaltılık 3'lü gruplama çalışması.....	112
<b>Örnek 176:</b> İki akor üzerine, 5/4'lük ölçüde, sekizlik 2'li ve 4'lü gruplama.....	113
<b>Örnek 177:</b> İki akor üzerine, 7/4'lük ölçüde, sekizlik 3'lü gruplama.....	114
<b>Örnek 178:</b> İki akor üzerine, 7/4'lük ölçüde, sekizlik 5'li gruplama.....	114

<b>Örnek 179:</b> Bb Blues, sekizlik üçlemelerin 4'ü gruplaması.....	116
<b>Örnek 180:</b> F blues, sekizlik üçlemelerin 5'li gruplaması.....	116
<b>Örnek 181:</b> C. Parker, <i>Anthropology</i> , B cümlesi.....	117
<b>Örnek 182:</b> <i>Caravan</i> lead sheet.....	118
<b>Örnek 183:</b> Sekizlikler üzerine gruplama çalışması, <i>Anthropology</i> B cümlesi.....	119
<b>Örnek 184:</b> <i>Bright Size Life</i> , Pat Metheny, ritmik hücre 1-2.....	120
<b>Örnek 185:</b> <i>Bright Size Life</i> ana melodi (1) ve ritmik çeşitlemesi.....	120
<b>Örnek 186:</b> <i>Bright Size Life</i> ana melodi (2) ve ritmik çeşitlemesi.....	121
<b>Örnek 187:</b> <i>Bright Size Life</i> solo 5'li gruplama.....	121
<b>Örnek 188:</b> <i>Stella by Starlight</i> , B cümlesi.....	122
<b>Örnek 189:</b> <i>Stella by Starlight</i> , B cümlesi gruplama çalışması.....	123
<b>Örnek 190:</b> Pat Metheny, <i>Solar</i> solo – 1.....	123
<b>Örnek 191:</b> Pat Metheny, <i>Solar</i> solo – 2.....	124
<b>Örnek 192:</b> Poliritmik doku örnekleri.....	125
<b>Örnek 193:</b> Poliritmik doku noktasal diyagram.....	126
<b>Örnek 194:</b> <i>All the Things You Are</i> , Jerome Kern.....	127
<b>Örnek 195:</b> <i>All the Things You Are</i> , A cümlesi 3:4 poliritmik arpej.....	128
<b>Örnek 196:</b> <i>All the Things You Are</i> , A cümlesi 7:4 poliritmik melodik hat.....	128
<b>Örnek 197:</b> <i>All the Things You Are</i> , A cümlesi 4:3 poliritmik arpej.....	129
<b>Örnek 198:</b> <i>All the Things You Are</i> , A cümlesi 7:3 melodik hat çalışması.....	129
<b>Örnek 199:</b> <i>All the Things You Are</i> , A cümlesi 3:5 poliritmik arpej.....	129
<b>Örnek 200:</b> <i>All the Things You Are</i> , A cümlesi 4:5 melodik hat çalışması.....	130
<b>Örnek 201:</b> <i>All the Things You Are</i> , A cümlesi 4:7 poliritmik arpej.....	130
<b>Örnek 202:</b> <i>All the Things You Are</i> , A cümlesi bileşik ölçüde poliritmik arpej.....	130
<b>Örnek 203:</b> <i>Stella by Starlight</i> , A cümlesi, 4/4.....	131
<b>Örnek 204:</b> <i>Stella by Starlight</i> , A cümlesi, 5/4.....	132
<b>Örnek 205:</b> <i>The Girl from Ipanema</i> , A cümlesi, 4/4.....	132
<b>Örnek 206:</b> <i>The Girl from Ipanema</i> , A cümlesi, 7/4.....	132
<b>Örnek 207:</b> <i>Just Friends</i> , A cümlesi 5/4.....	133
<b>Örnek 208:</b> <i>All the Things You Are</i> , A cümlesi akor zinciri, 7/4 (4+3).....	134

<b>Örnek 209:</b> <i>All the Things You Are</i> , A cümlesi, sekizlik 3'lü gruptama.....	134
<b>Örnek 210:</b> <i>All the Things You Are</i> , A cümlesi, ritmik yer değiştirme.....	134
<b>Örnek 211:</b> <i>All the Things You Are</i> , A cümlesi, sekizlik 5'li gruptama.....	135
<b>Örnek 212:</b> <i>All the Things You Are</i> , A cümlesi, ritmik yer değiştirme.....	135
<b>Örnek 213:</b> <i>The South of Everywhere</i> , Solo 1 -2 akor zinciri.....	136
<b>Örnek 214:</b> <i>The South of Everywhere</i> , Solo 1, sekizlik 3'lü gruptama.....	136
<b>Örnek 215:</b> <i>The South of Everywhere</i> , Solo 1, sekizlik 5'li gruptama.....	136
<b>Örnek 216:</b> <i>The South of Everywhere</i> , Solo 2, sekizlik üçleme karışık gruptama....	137



## GİRİŞ

Geleneksel caz müziğinde doğaçlama, müzikte hem kompozisyon hem de performans süreçleri içinde; kişisel bakış açılarının ortaya çıkarıldığı yoğun bir eylem olarak yaratıcılığa hizmet eder. Doğaçlamada yaratıcılık, sürekli çalışmak, keşfetmek ve arayış içinde olmayı gerektirir. Ancak bu şekilde, yorumcu kendisini tekrar etmekten kurtulabilir. Bu doğaçlama pratiği içinde melodi, armoni ve form ile birlikte ritim, doğaçlamayı besleyen en güçlü materyalleri temsil eder. Her bir materyal, müzikal ifadeyi güçlendirebilecek zengin birer kaynak olma özelliğini taşır.

Bu çalışmada, geleneksel caz müziğinin doğaçlama pratiğinde, düzenli döngülere sahip olan müzikal cümleler içinde poliritmik dokuların müzik cümlesi içindeki yeri, nasıl kullanıldığı ve çalışma materyaline dönüştürülebileceği araştırılmıştır.

Çalışmada öncelikle, caz müziğinde doğaçlama ve doğaçlamayı besleyen müzikal unsurlar açıklanmıştır. Ardından, caz müziği özelinde poliritim ve doğaçlamada poliritim örnekleri incelenmiştir. Örnekler seçilirken, konuya doğrudan hizmet edebilecek olması ve olabildiğince sade ve anlaşılabilir olmasına özen gösterilmiştir. Ritmik ve poliritmik öğeler hem kompozisyonel olarak hem de doğaçlama içindeki karşıt öğeler olarak örneklenmiştir. İncelenen örneklerin yanı sıra çalışmada, doğaçlamada ritmik zenginliği besleyebilecek çeşitli öneriler ve pratikler okuyucuya sunulmuştur. Son bölümde önerilen çalışma prensipleri, uygulamaya yönelik sistematik bir çalışma pratiğine dönüştürülmüştür.

Bu tez kapsamında araştırma zemini oluşturulurken, uluslararası kaynaklar üzerinden literatür taraması yapılmıştır. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi aracılığıyla birçok akademik kaynak ve veri tabanına erişim sağlanmıştır. Çalışmanın önemli kaynakları arasında albüm ve konser performansları ve çeşitli soloların transkripsiyonları temel kaynaklar olarak yer almıştır.

Çalışma sırasındaki önemli zorluklardan biri, konu özelinde gitaristlere yönelik sistematik bir çalışma materyaline ulaşılamamasıdır. Ritim konusunda özellikle



vurmalı çalgılar üzerine birçok metodik yayın veya kitap bulunabilmesine rağmen, melodik ve armonik enstrümanlar özelinde yayınlanmış materyalin az olduğu görülmüştür. Gitaristler için yayınlanmış kaynaklar genellikle armoni üzerine olduğu için konunun ana kaynakları yukarıda da bahsedildiği gibi albüm kayıtları ve solo transkriptleri olmuştur.

Çalışma, caz müziğinin geleneksel doğaçlama pratiğine ritmik açıdan zengin bir bakış açısı sağlamak adına gitar özelinde bir çalışma pratiği oluşturmak adına; caz standartları, özgün besteler ya da doğrudan akorlar üzerine uygulanabilecek şekilde ölçü ve müzik cümlesi özelinde ritmik gruplamalar ile sınırlandırılmıştır.

Tez çalışması, üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, caz müziğinde doğaçlama ve ritim konuları ele alınmıştır. Doğaçlamanın dört temel materyali olan melodi, armoni, form ve ritim konunun başlangıç noktası olarak seçilmiştir. Ardından müzikte ritmin temel yapılanmaları, müzikal düşünceden kopmamak amacıyla caz müziğinde swing ve Groove konuları açıklanarak kuramsal çerçeve oluşturulmuştur.

İkinci bölümde, mekanik çalışmanın ilk aşaması olan temel metronom çalışması önerisi ile başlanmıştır. Mekanik çalışmanın müzik cümlesi ve akor zincirleriyle pekiştirilmesi amacıyla armonik ritim ve ana melodinin çeşitlemesine örnekler verilmiştir. Bu bölümde, aynı zamanda caz müziğinde ve doğaçlamada poliritim üzerine örnekler seçilerek ve açıklanmıştır.

Üçüncü bölümde, kuramsal çerçevenin sağladığı bilgi ve örnekler üzerinden edinilen bakış açılarıyla uygulamaya yönelik sistematik bir çalışma yöntemi önerilmiştir. Çalışma önerisi, ritmik alt bölünmeler merkeze alınarak akorlar, düzenli/aksak ölçüler ve caz standartları üzerine temellendirilmiştir.

Araştırma, poliritmik çalının sistematik bir çalışma pratiğine dönüştürülebilmesi amacıyla, caz standartları ve akor zincirleri üzerinden örneklenerek ve uygulamaya dönüştürülmüştür. Bu çalışmada, poliritmik cümlelerin ya da cümleciklerin ana melodi, armoni ya da form ile olan bağlantılarının kopmadan uygulanabilmesi amaçlanmıştır.

## 1. BÖLÜM

### CAZ MÜZİĞİNDE DOĞAÇLAMA VE RİTİM

#### 1.1. Caz Müziğinde Doğaçlama

Doğaçlama, Çekya'lı etnomüzikolog Bruno Nettle (1930-2020) tarafından “bir müzik eserinin yaratılması veya icra edildiği şekliyle bir müzik eserinin nihai biçimi”<sup>1</sup> olarak tanımlanmıştır. Nettle doğaçlamanın; “icracılar tarafından anlık olarak bir kompozisyonun yaratılması veya mevcut bir müzikal parçanın detaylandırılması veya düzenlenmesini” içerebileceğinden de bahsetmiştir. Amerikalı müzikolog ve caz saksofoncusu Barry Kernfeld (1950), editörlüğünü yaptığı *The New Grove Dictionary of Jazz* kitabının Doğaçlama (Improvisation) makalesinin girişinde, doğaçlamayı “icra edilirken müziğin kendiliğinden yaratılması” olarak tanımlamıştır. Kernfeld, aynı makalede, “icracılar tarafından eserin tüm kompozisyonunun anlık olarak yaratılabileceği, mevcut bir müzikal parçanın detaylandırılabilirliği veya farklı bir çeşitlemesinin yapılabileceği”nden de bahsetmiştir (Kernfeld, 1996: 554).

Her iki kaynakta da doğaçlamanın müziğin anlık yaratılması, tamamının ya da bir bölümünün anlık olarak yeniden düzenlenebileceği veya çeşitlenebileceği vurgulanmıştır. Müziğin anlık olarak yaratılması performans anına işaret eder. İcra edilecek olan müzikal malzeme her ne kadar belirlenmiş ya da tamamlanmış bir kompozisyon olsa da yine Kernfeld'in makalesinde belirttiği gibi “her performans bir dereceye kadar doğaçlama unsurları içerir, ancak doğaçlamanın derecesi müzikal döneme ve parça içindeki yere göre değişir” (Kernfeld, 1996: 554). Burada doğaçlamanın seviyesi; müziğin içinde hacim olarak ne kadar bulunduğu, yeri de formal yapı içindeki konumudur. Doğaçlama, “genellikle caz müziğinin temel unsuru olarak kabul edilir, çünkü doğaçlama; sürpriz, deney ve keşif olanakları sunar” (Kernfeld, 1996: 554).

---

<sup>1</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* çevrimiçi kaynak, Bruno Nettle'in Doğaçlama (Improvisation) başlıklı makalesinden alıntılanmıştır. Erişim tarihi: 25.11.2021.

Doğaçlama, neredeyse tüm müzik türleri içinde uygulamada değişiklikler sergileyebilen bir karaktere sahiptir ve beslenecek, türetilebilecek bir ana malzemeye ihtiyaç duyar. Bu durum neredeyse tüm müzik türleri için benzerdir. Ana malzeme; tematik bir fikir, bir ruh hali, dokusal bir kesit ya da herhangi bir müzikal hücre olabilir. Bu noktada ana malzeme olarak en güçlü unsur tematik materyalin kendisidir. Tematik materyal, içinde ritmik ve melodik bir hücre barındırır. Parçadan bütüne doğru hareket edildiğinde bir müzikal hücre motife, bir cümlecige ve ardından da müzik cümlesine dönüşür. Ana malzemenin kendisi olan müzik cümlesi bazen tek başına bazen de kendisine karşıtlık yaratabilecek bir başka cümle ile birlikte bir bütün oluşturur. En sade haliyle tarif edilen bu iki müzikal parça birbirlerini tamamladığında düşünürsek bu bütüne ana melodi diyebiliriz.

Ana melodi, doğaçlama için verimli bir kaynaktır. İçinde melodi hattı, ritmik malzemeler, armonik bağlantılar ya da armonik zincir ve cümle örgütlenmesini oluşturan formal bir bütünü barındırır. Bu dört müzikal unsur doğaçlamanın beslenebileceği ana kaynaklardır. Bir başka müzik türünde de olabileceği gibi caz müziğinde de bu müzikal unsurlar çeşitlenerek doğaçlama eylemi gerçekleştirilir.

Doğaçlama, kişisel bir eylemdir, bu yüzden “doğaçlama şu şekilde yapılır” gibi bir tarif söz konusu değildir. Bu sebeple, onun nasıl yapılabileceğinin belirli bir tarifi mümkün değildir. Ancak, geleneksel caz müziği içinde doğaçlama bu dört müzikal unsurun stil çerçevesinde çeşitlenmesi olarak kabul edilebilir. 20. yüzyılın başlarında genel karakterine kavuşmaya başlamış olan caz müziği içinde doğaçlama, vazgeçilemeyen temel unsurlardan biri haline gelmiştir.

Doğaçlama, performans esnasında ana melodinin kendisinden ritmik ve motifsel olarak beslenerek, armonik zincirin sunduğu olanaklar ve renklilikten faydalanan ve formal bütüne sadık kalınarak stil çerçevesinde yapılan bir müzikal eylemdir.

Bu anlamda, doğaçlama söz konusu olduğunda müzik ve doğaçlamayla doğrudan ilgili olan bazı kavramlardan bahsetmek gereklidir. Bunlar; müzikal dilin yaratıcı kullanımı ( a creative use of musical language), ölçü çizgilerinin üzerinde çalmak (playing over the bar lines) ve ölçü çizgileri arasında çalmak (playing over the

boxes) kavramlarıdır. Müzikal dilin yaratıcı kullanımı, bizim müzikal malzemeyi nasıl bir yaratıcı materyal olarak yorumladığımız ve bu malzemeye hangi düşünceler ve anlamlar yükleyerek yorumladığımız ile ilgilidir. Örneğin, edebiyatta kelimeler ve metaforlar ile yapılan ifade farklılıkları benzer şekilde müzikte temel müzikal materyallerin yorumlanması ve çeşitlenmesiyle oluşturulabilir. Bunlar; melodik çeşitlemeler, ana temaya yapılan atıflar, ritmik ve armonik malzemenin dokusal ve müzikal atmosferi etkileyici birer unsur olarak kullanılması gibi örneklenebilir. Ölçü çizgilerinin arasında ve üzerinde çalmak kavramları ise birbirleriyle doğrudan ilişkili ve çok temel bir farkı içinde barındırır. Caz müzisyenleri, doğaçlama çalışmaları içinde ölçü çizgilerinin arasında çalışmak ve her ölçü içinde ritmik, melodik ve armonik olarak olabildiğince zengin bir sunum elde etmeye gayret eder. Müzikal icra esnasında da tüm bu mekanik çalışmayı müzikal bir söyleme dönüştürmeye çalışır. Burada bizi sınırlayan ve ritmik olarak döngüsellik içine alan ölçü çizgilerinin ritmik bir hissiyat ile soyutlanması ve bu döngüsellik bağlamından uzaklaşma çabası icracıyı ölçü çizgilerinin arasından ölçü çizgilerinin üzerinde çalma eylemine taşıyabilir. Burada amaç, ritmik anlamda sıkı döngüsellik zengin ve etkileyici bir müzikal ifadeye dönüştürülmesidir. Bu da icracının çalışma aşamasında kontrollü bir şekilde pratik yapması ile başlar. Bu pratikten edindiği deneyim ve ritmik hakimiyeti müzikal icrada ölçü çizgilerinin üzerine taşıması yorumcunun müzikalitesini doğrudan etkileyecek bir yaklaşımdır. Bu tez çalışmasında da, disiplinli bir şekilde yapılacak ritmik, melodik ve armonik çalışmaların, benzer şekilde müzikal ifadeyi güçlendirici ve destekleyici bir uygulama pratiğine dönüşmesi amaçlanmaktadır.

Ölçü çizgileri içinde ve üzerinde çalmak ile ilgili önemli bir benzerlik ve farklılık ise, Caz müziği ve Hint ve Türk müzikleri gibi içinde doğaçlamanın yer aldığı müzikler arasındadır. Bu müzik türleri arasındaki benzerlik hemen hepsinde icra esnasında bir doğaçlama kesiti bulunmasıdır. Temel farklılık ise; makamsal ya da modal temelli doğu müziklerinde, bir pedal ses (dem sesi) ya da ritmik döngü üzerine açık doğaçlama yapılmasıdır. Doğaçlama esnasında icracının çalmasına yön verecek bir müzikal malzeme yoktur. Caz müziğinde ise; ana melodi, armoni, form ve ritim geleneksel caz doğaçlamasında yorumlanan temel müzikal parametreler olarak karşımıza çıkar. Bir diğer fark ise; Hint ve Türk müziği gibi müziklerde caz müziğinde olduğu gibi döngüsellik hizmet eden chorus gibi bir formal unsur olmamasıdır.

### 1.1.1. Caz Doğalamasında Tematik Bir Kaynak Olarak Melodi

Melodi, Amerikalı müzikolog Don Michael Randel'in (1940) editörlüğünü yaptığı *The New Harvard Dictionary of Music*'te tema kavramını karşılayacak şekilde “bir bestenin veya kompozisyonun büyük bir bölmenin temelini ya da başlangıç noktasını oluşturan müzikal fikir” olarak tanımlanmıştır (Randel, 1986: 844). Müzik araştırmacısı İrkin Aktüze'nin (1933) *Ansiklopedik Müzik Szlg*'nde aynı kavram “Konu, ana fikir, bir beste içinde motiflerden kurulu, bir yandan belirgin bir bütünlük yansıtan, diğer yandan yeni gelişmeler ve şekil değiştirmek için olanakları içeren müzikal düşünce” şeklinde, (Aktüze, 2003: 578) son olarak da *Oxford Concise Dictionary of Music*'te “kompozisyonun inşasında önemli rol oynayan notalar dizisi” olarak tanımlanmıştır (Kennedy & Kennedy, 2007: 756).

Tüm tanımlamalarda ana fikri temsil eden tema genellikle beste veya kompozisyon için zengin ve tretililebilecek bir malzemedir. Beste ve kompozisyon her ne kadar aynı anlama geldiği düşünülse de beste yapmak, genellikle şarkı yazarı ve icracılarının (singer & songwriter) alışmalarına; kompozisyon ise “bir müzik eseri yaratma etkinliği” olarak tanımlanmış ve terim çoğunlukla “doğaçlamanın aksine, performanstan önce gerçekleştirilen bir faaliyeti veya müziğin temel kimliğini, bir performanstan diğerine değişmeden koruyabilmek için yapılan ayrıntılı bir çalışma”ya işaret etmiştir (Randel, 1986: 182).

Ana temanın en belirgin unsurlarından biri melodik hattın kendisidir. Melodi genel olarak “eşlikli söylenen solo şarkı” olarak kabul grmştir (Kennedy & Kennedy, 2007: 484). şarkı, müzik tarihinde genel olarak tüm müzik türleri için ana kaynak teşkil etmiştir. Müziğin, sosyal bir eylem halinde icra edilmesinin ilk aşamaları genellikle insanın şarkı söylemeye başlamasıyla ilişkilendirilmiştir. Daha sonra müziğin bir sanat disiplinine dönüşmesi aşamasında şarkı bestelemek yerine müzikal kompozisyon yapmak eylemi ortaya çıkmıştır. Caz müziği de, ilk dönemlerinde şarkı söyleme temeline dayanmıştır. Daha sonraları icracılar, çeşitli şarkıların melodilerini kendi çalgılarıyla solo olarak icra etmeye ve sonraki aşamada da enstrmancılar artık kendi müzikal kompozisyonlarını yaratmaya başlamışlardır. İlk kompozisyonlar genellikle şarkı formunda ve tematik materyalin öncülüğünde oluşturulmuştur.

Tematik materyalin kendisi olan ana melodiye caz müziğinde *head (head melody)* adı verilmiştir. Terim, “bir caz performansının dayandığı tema veya bu amaç için kullanılan popüler bir şarkı”yı tarif etmek için kullanılmıştır (Kernfeld, 1996: 510).

### 1.1.2. Dikey Dokusallıkta Temel Materyal Olarak Armoni

Caz müziği, zamanının popüler bir müzik türü olarak köklerini vokal müzikten almıştır ve ardından enstrümental olarak da kendi kimliğini yaratmayı başarmıştır. 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkmış popüler bir müzik türü olarak caz müziğinin, armonik anlamda Batı Klasik Müziği'nin temel prensiplerinden beslenmiştir. Bu durum şu şekilde özetlenebilir: caz müziğindeki de temel akor oluşumları Batı Klasik Müziği'nde de olduğu gibi 3'lülerin üst üste yerleştirilmesiyle elde edilir. 3, 4 ya da 5 sesli ya da daha fazla ses içeren akorların oluşumu teorik açıdan her iki müzik için de aynıdır fakat uygulamada farklılıklar içerebilir. Uygulamadaki farklılıklardan ileriki başlıklarda daha detaylı olarak bahsedilmiştir. Caz müziğinin armonik uygulamasında da; aralıklar, 5'li, 7'li, 9'lu ve daha fazla tansiyon ses<sup>2</sup> içeren akorlar aynı şekilde oluşturulur. Bu temel benzerlikler çerçevesinde şu kavram karmaşasını ortadan kaldırmakta yarar vardır. Batı çoksesli müziği merkezli bir teorik yaklaşımda akorlar konusu özelinde, caz müziği içinde ya da başka herhangi bir müzik söz konusu olduğunda *caz akoru* adıyla anılabilecek bir kavram söz konusu değildir. Akor genel olarak birlikte tınlayan ses grubunu ya da öbeğini temsil eder, akorların farklı müzik türlerinde nasıl kullanıldığı da o müziğin hissiyatını ve temel karakterini oluşturan bir unsurdur.

Caz müziğinde armoninin temel yapıtaşı yine akorları oluşturan aralıklardır, aralıkların oluşturduğu akorlar ve bu akorların hangi pozisyonda tınlatıldığı ise armonik renkliliği tayin eder. Caz müziğinde *voicing*, *chord progression*, akorlar ve tonalitenin genişletilmesi ve modal armoni gibi konular temel başlıklar arasındadır. Voicing, genellikle caz müziğinde “bir arada tınlayan seslerin/notaların dikey dizilimine, aralık ilişkilerine ve enstrümental dağılımına bağlı olan ve bir akorun belirli

---

<sup>2</sup> **Tansiyon ses:** Tansiyon sesler bir akor içinde 7'li'den daha geniş 9'lu, 11'li ve 13'lü aralıklara verilen isimdir. #5, b5, #9, b9, #11 ve b13 gibi aralıklar da akorda tansiyon yaratan sesler arasındadır. Genel olarak tansiyon sesler, akor içinde gerilim ve renk yaratmak amacıyla kullanılır.

bir sonoritesini<sup>3</sup> anlatan bir terimdir” (Kernfeld, 1996: 1252). Terim genel olarak öncü olan melodi ve bas hattı ile birlikte akor seslerinin istenilen sıralama ile nasıl dizileceğinin tercih edilmesidir. Bu konu caz müziğinin armonik uygulamasında önemlidir. Akor dizilimleri piyanoda, gitarda, nefesli grupta veya big band yazısında farklılıklar gösterir. Örneğin; sözlerini Johnny Burke, müziğini Erroll Garner’ın yaptığı Misty’nin ilk dört ölçüsünün akor dizilimleri aşağıda örneklenmiştir.

Örnek 1: *Misty*, A cümlesi lead sheet.<sup>4</sup>

Ana melodinin en sade hali ve üzerinde akor şifrelerinin yer aldığı nota yazısı (*lead sheet*) caz müziğinde sıklıkla kullanılan temel bir malzemedir. *Misty*’nin bu notasında akor pozisyonunun nasıl seslendirileceğine dair bir ipucu bulunmamaktadır. Melodiyi armonize ederek seslendirecek olan her bir müzisyen melodi ile birlikte tınlayacak olan akor pozisyonunu kendisi seçmekte özgürdür. Alman piyanist Gabriel Bock’un (1959) yaptığı piyano düzenlemesi buna bir örnek olarak gösterilmiştir.

Örnek 2: *Misty*, G. Bock’un piyano düzenlemesi ilk üç ölçü (Bock, 1991: 20).

<sup>3</sup> **Sonorite:** Ses dolgunluğu ve kalitesi (Aktüze, 2003: 541).

<sup>4</sup> <https://sheetdownload.com/Erroll-Garner/Misty-2/15195>, (Erişim tarihi, 11.03.2021).

Bir diğerk örnek yine aynı melodinin Amerikalı caz piyanisti ve aranjör olan Sy Johnson (1930) tarafından yapılan düzenlemesidir. Yine ilk üç ölçü akor pozisyonlarının seçimlerindeki farkı ortaya koymaktadır.

The image shows a musical score for the piece 'Misty' by Sy Johnson. It is a piano arrangement in 4/4 time with a tempo of 64. The key signature is B-flat major. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1-3, and the second system covers measures 4-6. The melody is written in the right hand, and the piano accompaniment is in the left hand. The first measure starts with a piano (mf) dynamic and a pedal (Ped.) marking. The second measure has a mezzo-piano (mp) dynamic. The third measure has a mezzo-piano (mp) dynamic. The fourth measure has a mezzo-piano (mp) dynamic. The lyrics are: 'Look at me, I'm as help-less as a kit-ten up a tree, And I feel like I'm cling-ing to a cloud, I'.

**Örnek 3:** *Misty*, Sy Johnson'ın piyano düzenlemesi 1-4 ölçüler (Johnson, 1977: 42).

Parçanın ilk akoru olan Ebmaj7 için her iki piyanist farklı akor seçimleri yapmışlardır. Bock, ilk akorda bir miktar tansiyon yaratmak amacıyla akorun 3'lüsü yerine 4'lüsünü kullanmayı tercih etmiştir. Böylece akor artık bir majör 7'li değil *suspended chord*<sup>5</sup>dur. Bunun aksine Sy Johnson maj7'li akor karakterini korumayı tercih etmiştir.

Armoninin temel malzemelerinden biri olan akorlar caz müziğinde türetilebilecek ana kaynaklar olarak görülebilmektedir. Caz müziğinde akorlar fonksiyonel bir değer taşıyabilir ancak, yalnızca renk yaratmak amacıyla, birbirleriyle doğrudan bağlantısı olmayan akorlar da seçilebilir. Yine de ana melodinin bağlamından uzaklaşmamak adına bir diğer önemli konu başlığı, melodi ile birlikte

<sup>5</sup> **Suspended chords:** Akor sesleri arasında 3'lü yerine 2'li ya da 4'lüsünün tercih edilmesiyle elde edilen akor türü.



oluşan akor zinciridir, caz müziğinde buna verilen isim *chord progression*'dur. Akor zinciri, melodiyle birlikte tınlatılacak olan akorların (armonilerin) müzikal ilerlemesi ve gelişimini işaret eder. Ana melodi tonal, modal ya da başka bir bağlamda armonize edilebilir, ancak her durumda akorların oluşturacağı zincir, ana melodi ile birlikte bir bütün halinde tınlayacaktır. Bu yüzden her bir akor aynı zamanda melodinin de bir parçasıdır. Akor zincirine yine *Misty* örneği üzerinden göz atılmıştır.

**MISTY** — ERROLL GARNER

Örnek 4: *Misty*, lead sheet<sup>6</sup>

Akor zinciri, hem ana melodiyi destekleyecek önemli bir müzikal unsur hem de doğaçlama için zengin bir kaynak teşkil eder. Armonik zincir içinde, ana melodi tonal ya da modal, fonksiyonel ya da fonksiyonel olmayan (*non-functional*) bir akor sıralaması ile birlikte düşünülebilir, ancak caz müziğinde her bir akor yine de kendi

<sup>6</sup> <https://sheetdownload.com/Erroll-Garner/Misty-2/15195>, (Erişim tarihi, 11.03.2021).

özelinde değerlendirilir. Bu durumda her bir akora armonik olarak değişiklikler anlamına gelen *changes* adı verilir. Bunun sebebi, her bir akorun bağlam içinde kendi karakterine sahip olması ve doğaçlama esnasında bu karakterin çeşitlendirilebileceğidir. Bu yüzden her bir akor farklı bir renk kabul edilir, böylece akorlar değiştikçe armonik renklilik artar.

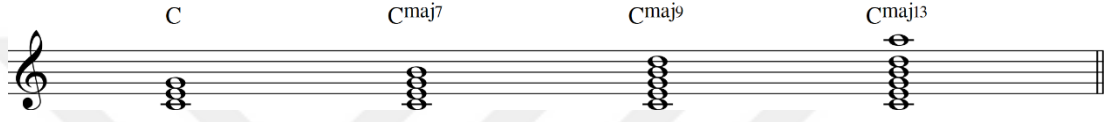
Caz müziğinde armoni merkezli düşünülduğünde, akor zincirinin zenginleştirilmesi hem doğaçlama çalmak hem de yeni yorumların ortaya çıkarılması için verimli bir yöntemdir. Akorlar temel olarak en az dört farklı sestem oluşur. Akorlar 6'lı ya da 7'li olarak kullanılır. Bunun amacı, melodi ile birlikte tınlayan her bir akorun doğaçlama esnasında kendi karakteri ile icracıya yorumlayabileceği ve çeşitlendirebileceği hazır bir malzeme sunmaktır. Bu anlamda her bir akorun bir gamı olduğu teorik olarak bir başlangıç noktasıdır. Bu gamlara, akorlara ait gamlar anlamında *chord scales* adı verilmiştir. Caz müziğinde majör gam temel malzeme olarak kabul edilmiştir. Bu yüzden de tüm teori genel olarak majör gamın dereceleri üzerinden anlatılmıştır.

The image displays seven musical staves, each representing a different mode of the major scale. Each staff shows the scale notes in a treble clef and a corresponding chord symbol above it. The modes and their corresponding chords are: C Ionian (Cmaj7), D Dorian (Dm7), E Phrygian (Em7), F Lydian (Fmaj7), G Mixolydian (G7), A Aeolian (Am7), and B Locrian (Bm7(b5)).

### Örnek 5: Akor gamları (Chord scales).

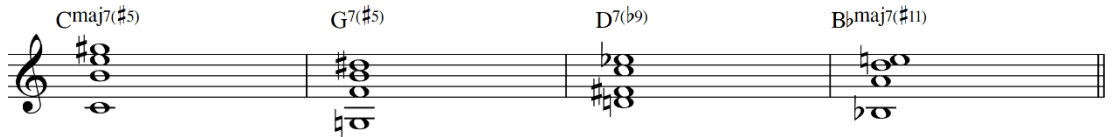
Yukarıda örnek gösterilmiş olan modlar ve 7'li akorlar doğaçlama için ses malzemesini teşkil eder. Armonik renkliliğin artırılması ve müzisyenlerin duyum ihtiyaçları ve arayışları onları armoni içinde daha çok ses kullanmaya itmiştir. Böylece akorlar içinde duyurulan seslerin sayısı artarak armonik bir genişlemeye sebep olmuştur. Bu uygulamaya caz müziği teorisinde genişletilmiş akorlar anlamına gelen *extended chords* adı verilmiştir. Genişletilmiş akorlar, “üç sestem oluşan bir 5'li

akorun, 5'lisi üzerine 1 veya daha fazla 3'lü aralığın eklenmesiyle oluşturulur (genellikle 7'li, 9'lu ve 13'lü); akoru tınlatırken kök ses ile en tizdeki aralığı tanımlayan nota arasındaki seslerden herhangi bir ses kullanılmayabilir” (Kernfeld, 1996: 349). Akorun tanımlanması kök ses ile en tizdeki ses arasındaki aralık ilişkisine göre yapılır. Örneğin; bir akorda kök sese göre en tiz ses 9'lu ise akor karakterine göre 9'lu, en tiz ses 13'lü ise yine akor aynı şekilde karakterine göre 13'lü olarak kabul edilir. Karakterden kasıt akorun minörlük ya da majörlük durumu ya da dominant gibi bir akor türü olup olmamasıdır.



**Örnek 6:** Genişletilmiş akorlar.

Armonik renkliliği artırmak için akor genişlemesi ile birlikte mevcut akor seslerine tansiyon kazandıracak eklemeler ya da müdahaleler de yapılabilir. Örneğin; akorun temel karakterini belirten 3'lü ile uyumsuz tınlayacak 4'lü ya da oktavı olan 11'linin akora dâhil edilmesi, akorun 5'lisi ve 9'lusunu tizleştirerek ya da pestleştirerek yapılan müdahaleler mevcut akora tansiyon kazandırmak ve duyumda bir renklilikle birlikte bir hareketlilik de sağlamayı amaçlar. Akor içinde ya da akor seslerine yabancı tınlayacak olan tüm bu sesler doğaçlama esnasında kullanılacak olan ses malzemesini zenginleştirir. Burada mutlaka unutulmaması gereken önemli nokta tüm ses malzemesinin duyumu zenginleştirmeye hizmet etmesidir. Duyumda kabul görmeyen sesler teorik olarak varlığı kabul edilse de uygulamada kullanılmak zorunda değildir. Bu da öncelikli olarak icracının seçimi ve kontrolü altındadır. Aşağıda akorlara tansiyon kazandıran seslere örnekler verilmiştir.



**Örnek 7:** Akorlara eklenen tansiyon sesleri<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Batı Müziği kuramında *alterasyonlu sesler* olarak ifade edilen akor sesleri, caz müziği teorisinde *tansiyon sesler* olarak belirtilmektedir.

### 1.1.3. Zamansal Paradigmada Belirleyici Bir Unsur Olarak Ritim

Ritim, “vuruşların etkileri, aksanlar, ölçüler, notaların vuruşlar ve ölçüler halinde gruplanmaları ve ölçülerin cümleler halinde gruplanmaları gibi müziğin zamanla ilgili hemen her parametresini kapsar” (Kennedy & Kennedy, 2007: 622). Bu parametreler, tempo, artikülasyon ve caz müziğinin karakteristik ifadesini etkileyen güçlü ve zayıf zamanlar ve benzerleri ile çoğaltılabilir. Önemli olan icracının müziğin zamanlamasına hizmet eden tüm bu parametreleri yaratıcılığını destekleyecek birer unsur olarak ele alıp müziği mekaniklikten uzak tutmaya çalışmasıdır.

Caz müziğinin doğaçlama pratiği içinde ritim birçok noktada kullanılan ses malzemesinin de önüne geçiyor denebilir. Bunun sebebi doğaçlama esnasında ortaya çıkan melodik hat ya da dokunun (ya da atmosferin) amacına ulaşmış ulaşmadığının genellikle stil çerçevesinde değerlendirilmesidir. Burada asıl amaç, stil gerekliliklerini karşılayabilmek ve bu gereklilikleri müzikal bir ifade olarak sunabilmektir. Bir parçanın doğaçlama kesitinde yaratılacak olan müzik, parçanın stiline göre farklılıklar barındırabilir. Örneğin; parça *swing* hissiyatındaysa farklı, *samba* ya da *bossa nova* ise farklı ya da eşit sekizliklerle (even eight) seslendirilecekse tamamen farklı bir müzikal ve ritmik atmosfer ortaya çıkabilecektir. Bu durumda doğaçlama esnasında icracının güçlü ve zayıf zaman kullanımı ve artikülasyon seçimi müzik cümlesinin ifadesini doğrudan etkileyecektir.

Caz müziğinde ritim, doğaçlamanın en karakteristik parametresi olmasından ötürü, caz müzisyenleri arasında ifadeyi belirleyen önemli bir unsur olarak görülür.

Ritim, birkaç farklı noktadan değerlendirilmelidir. Birincisi, ana melodinin karakterini tayin edecek olan stil seçimidir. Yani, ana melodinin *latin*, *blues* ya da *ballad* gibi farklı müzikal stillerden hangisi ile yorumlanacağıdır. Stil seçimi tabii ki tempo seçimiyle birliktelik barındırır. Stil seçimi ne kadar büyük bir farklılık yaratıyorsa, tempo seçimi de aynı etkiyi yaratır. İkinci olarak, ritmin ölçü özelinde düşünülecek olan döngüsellik karşımıza çıkar. Armonik ritim içinde hangi cümle ya da cümleciklerin nasıl oluşturulacağı, ölçü içinde ve ölçülerin oluşturduğu cümleler içinde belirlenir. Üçüncü olarak, ana melodi içindeki küçük ve büyük ritmik yapılar (tartımlar) doğaçlama içinde kullanılabilecek temel malzemeye örnek teşkil eder.

#### 1.1.4. Doğaçlamada Yapısal Bir Unsur Olarak Form

Form, “müzikte kurucu veya düzenleyici unsur”<sup>8</sup> olarak tanımlanmıştır. Form, genellikle bir ana melodi varsa, melodinin yönlendiriciliğinde çekirdek halinde oluşturulabilir. Kısaca, ana melodi kendi içindeki formal örgütlenmeyi bize temel dönüş noktalarıyla sunar. Caz müziğindeki ezgi ve eşlik bütünlüğü genellikle sadedir. Caz müziği kompozisyonlarındaki ana melodi en sade olabilecek 4 sesli armonilerle birlikte 12, 20, 24, 32 ve benzeri bir ölçü uzunluğunda olabilir. Örneğin; Miles Davis’in (1926-1991) yorumladığı *Solar* isimli parça 12 ölçü uzunluğundadır ve bu ana melodi müziğin başladığı anda eğer bir giriş müziği çalınmayacaksa bir ya da iki kez seslendirilir. Ardından aynı temayı bir kez de müzik sonlandırılırken duyarız. Arada bulunan kesit, ana tema ve armonik zincir üzerine stil gerekliliklerini gözeterek çalınan doğaçlamalardır. Bu şekilde *Solar*’ın performansının ortalama 5 dakika uzunluğunda olacağı varsayılırsa, ana melodi müzikal hacmin yaklaşık %20-25’lik kısmında duyulur, geride kalan büyük kesit ise doğaçlamalardır. Bununla birlikte formal yapılanma ve ana melodi her ne uzunlukta olursa olsun caz müziğinde form içinde mutlaka olması gereken kesit doğaçlamadır. Müziğin ana ekseninde tematik materyal bulunsa da bu tematik materyalin çeşitlendirileceği ya da ona karşıtlık yaratabilecek olan doğaçlama kesiti caz müziğinde formal dengeyi değiştirebilecek kadar önemlidir.

Caz müziğinde doğrudan doğaçlamaya hizmet eden formal parçacıklar; giriş müzikleri (introduction), solo kesitleri (solo section), ritmik ve melodik döngülerden oluşan *wamp* ve müziğin sonlandırıldığı çıkış (outro) kesitleridir. Yani aslında neredeyse ana melodi dışında kalan tüm formal yapılar doğaçlama için bir alan olarak kullanılabilir.

Müzikte, tür ayırmaksızın doğaçlama yapmak ya da yapabilmek bir yetenek olarak kabul edilse de, başka bir yönden amaca yönelik disiplinli bir çalışma sonucu öğrenilebilen ve zamanla gelişebilen bir reflekstir. Bunu şöyle örnekleyebiliriz: müzik öğrenmek ya da yapabilmek, üretebilmek neredeyse tamamen dil öğrenme

---

<sup>8</sup> **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, çevrimiçi kaynak, Arnold Whittall’ın Form başlıklı makalesinden alıntılanmıştır. Erişim tarihi: 27.11.2021.

yöntemleriyle büyük bir benzerlik gösterir. Örneğin; genel olarak hangi dili öğrenmek istersek o dil ile ilgili konuşma, okuma, yazma, dinleme ve dil bilgisi deneyimleri edinmeye başlarız. Hangi dil olursa olsun belirli bir kelime haznesine sahip olmak, o dilin genel kullanımları, günlük veya resmi kullanımları arasındaki farklar gibi bilgilere zaman içinde sahip olmak gereklidir. Aynı zamanda, zamanla edinilen bir kulak dolgunluğu gereklidir. Bu durum müzik için de neredeyse aynıdır. Müzikte de kendine özgü sembol dizinine sahip olan bir yazı dilini okuyabilmek, yazabilmek ve yorumlayabilmek gereklidir. Kelime haznesini geliştirebilmek için çok sayıda müzik örneğini dinlemek ve aynı dil eğitiminde olduğu gibi taklit etmek doğru bir uygulamadır. Müziğin de kendine özgü bir teorik birikimi vardır ki, bu da bir çeşit dil bilgisi bütünüdür. Hangi dili öğrenmek istersek konuşma eylemi için önce kulak dolgunluğu ile bir birikime sahip olmak gereklidir, bu durum müzikte de aynıdır. Önce duyduğumuz melodiler ve diğer müzikal unsurları taklit ederek oluşturduğumuz kütüphaneyi zamanla dışa vurmaya başlarız. Bu da dildeki konuşma eylemine karşılık gelir. Bu noktada yukarıda bahsedilen her bir müzikal unsur doğaçlama yapabilmek için önemli birer kaynağa dönüşür.

Doğaçlama yapabilmek için öncelikle ana melodinin bilinmesi gereklidir. Ana melodi, cümle örgütlenmesi (form), armonik zincir ve türetilebilecek olan ritmik dokular barındırır. Doğaçlama, topluluk önünde yapılan bir konuşma gibi düşünülecek olursa, ana melodi de konu başlığı ve içeriği oluşturur. Ana melodi aynı zamanda doğaçlama için bir rehber niteliğindedir. Bu yüzden de doğaçlama esnasında ana melodiyi düşünmek ve onun çeşitlemelerini yapmaya çalışmak icracının bağlama sıkı sıkıya tutunmasını sağlar.

Ana melodi ile birlikte tınlayan armonik zincir doğaçlama için temel ses malzemesini teşkil eder. Armonik zincir hangi akorda hangi seslerin seçebileceğine ya da aksine dair ipuçları verir. Bu seçeneklerle birlikte ses malzemesi seçimi doğaçlamadaki renkliliğin artmasına hizmet eder.

Ritim başlığı altında da değinildiği gibi, seçilen stile göre farklı ritmik kurgular ya da tempo, doğaçlama yaparken yorumcunun kullandığı/başvurduğu temel

öğelerdendir. Bu ritmik ya da tempo farklılıkları, doğaçlama esnasında parçanın formal yapısını etkilememektedir.

Form iki açıdan değerlendirilmelidir. Birincisi, büyük kesitler arasında doğaçlamanın müziğin hangi kesitinde yapılacağına işaret eder. İkinci olarak da, doğaçlama kesiti içindeki döngüselliktir. Bu döngüsellğe caz müziğinde *chorus takibi* denir. Chorus, caz müziğinde ana melodinin bütününe işaret eder. Örneğin; Amerikalı besteci, aranjör, kemancı ve şef olan Albert Victor Young'un (1899-1956) *Paramount Pictures Yapım Şirketi*'nin *The Uninvited* filmi için 1944'te bestelediği Stella by Starlight'in ana melodisi 32 ölçü uzunluğunda ve 8'er ölçülük 4 cümleden oluşur. 32 ölçülük bu bütün caz müziğinde "1 chorus" olarak kabul edilir. İcra sırasında genellikle 32 ölçülük bu bütünün döngüleri temel alınır. Örneğin; ana melodi bir kez duyulduktan sonra (ilk 32 ölçü) ardından doğaçlamalara geçilebilir. Doğaçlama çalacak olan kişi bu 32 ölçülük bütüne sadık kalmak durumundadır. Bu bütün içindeki cümle örgütlenmesi ve armonik zinciri takip ederek isterse 1 chorus (32 ölçülük 1 döngü) ya da daha uzun bir doğaçlama çalabilir. Ardından eğer varsa diğer bir müzisyen yine aynı malzeme üzerine doğaçlama çalabilir. Doğaçlama kesiti bittikten sonra genellikle parçanın ana melodisi bir kez daha duyurularak (son 32 ölçülük döngü – 1 chorus) müzik sonlandırılabilir. Bu şekilde form makro ve mikro boyutta takip edilmesi gereken ve bir bakıma yönlendirici diğer bir malzeme haline gelir.

Son olarak melodi, armoni, ritim ve form, doğaçlama için kaynak teşkil eder. Yorumcu, bu kaynağı bilgisi, deneyimi, öngörülleri, hissiyatı ve yaratıcılığıyla birleştirerek zengin bir müzikal ifade ve sunum elde etmeye çalışır.

## **1.2. Müzikte Ritmin Temel Yapılanmaları**

Müzikte ritim, "zaman içindeki hareketin kalıbı" olarak tanımlanmıştır (Randel, 1986: 700). Ritim, zamansal bir kalıp olarak süreklilik ve döngüsellik ile algılanır. Süreklilik içinde ritmik döngünün anlamlandırılabilmesi için güçlü ve zayıf zamanların oluşturduğu bir düzen bulunur. Bu düzen zaman içindeki tekrarlarla anlamlı bir bütün olarak algılanmaya başlar ve akış içinde melodi, armoni ve form gibi önemli müzikal unsurları taşıyan bir zemin haline gelir.

Ritim, temel olarak vuruş ve ölçü ile doğrudan ilişkilidir. Birim süre nabızı, ölçü ise ritmin zamanda kapladığı alanı belirler<sup>9</sup>. Ritmin zamanda kapladığı alan aynı şekilde tempo ile de doğrudan ilişkilidir. Ölçü, tek başına ritmi tarif etmek için yeterli değildir. Amerikalı besteci Walter Piston'un da (1894-1976) belirttiği gibi “ölçünün ritmi yoktur” (Creston,1961: iii). Bununla birlikte ritim ile ilgili olarak aşağıda farklı görüşler belirtilmiştir (Creston, 1961: v):

- Ritim, uzayda ve zamanda düzen ve orantıdır (Vincent d'Indy -1851-1931).
- Ritim düzenli harekettir (Platon, MÖ 428/427-348/347).
- Ritim, belirli bir sıraya göre düzenlenmiş bir vurgular topluluğudur (Aristide Quintillianus, M.Ö. 530-468).
- Ritim, iyi düzenlenmiş hareketin sanatıdır (St. Augustine - 354-430).
- Ritmin doğası, tüm hareketlerin düzenli veya düzensiz periyodik mahiyeti olarak tanımlanabilir (Margaret Henrietta Glyn, *The Rhythmic Conception of Music* – 1865-1946).
- Müzikte ritim, sürenin organizasyonudur (Marie François Maurice Emmanuel, *Le Rhythme d'Euripide a Debussy* – 1862-1938).

Bu tanımlamaların ışığında ritmin, vuruşlarla yapılan bir zaman düzeneği olduğu söylenebilir. Örneğin; 4/4'lük ölçü içinde *Rumba (Rhumba)* ritmi farklı ritmik katmanların ve vurguların bileşiminden oluşur.

The image displays seven musical staves, each representing a different rhythmic component of Rumba in 4/4 time. The staves are arranged in two columns. The left column contains Clave, Cowbell, Bongos, and Drum set. The right column contains Maracas, Guiro, and Conga. Each staff shows a sequence of notes and rests, with some notes marked with 'x' or 'o' to indicate specific rhythmic patterns or accents. The Clave staff shows a sequence of notes and rests. The Maracas staff shows a sequence of notes and rests. The Cowbell staff shows a sequence of notes and rests, with some notes marked with 'x' or 'o'. The Guiro staff shows a sequence of notes and rests. The Bongos staff shows a sequence of notes and rests. The Conga staff shows a sequence of notes and rests. The Drum set staff shows a sequence of notes and rests, with some notes marked with 'x' or 'o'.

**Örnek 8:** Rumba ritmi ve ritmik katmanları (Brown, 1992: 10).

<sup>9</sup> Bu çalışma kapsamında ölçü anlayışı olmayan/bulunmayan örnekler ele alınmamıştır.



Yukarıdaki örnekte de görüldüğü gibi ritim, özünde farklı ritmik dokular ve vurguların oluşturduğu katmanların bir bileşimidir. Ritmik döngüler farklı uzunluklarda bir ölçülük kesitlerden oluşabileceği gibi iki ya da daha fazla ölçüden de oluşabilir. Ritmik döngüler aynı zamanda belirli vurgularla birlikte kendilerine özgü ritmik karakterleri oluşturur. Örneğin; yukarıdaki örnekte Rumba ritminin *Clave* vuruşlarında olduğu gibi. 4/4'lük ölçü içinde birim süre olan 1 vuruşluk süre iki eşit parçaya bölünmüş ve duyumda alt bölünmelerinde 3+3+2 olarak gruplanmıştır. Toplamda 4/4'lük ölçü içindeki sekiz adet yarım vuruşluk süre ile eşit olmayan bir gruplamayla ritmik bir karakter yaratılmıştır. Süre organizasyonu içinde ölçü, bir *birim değer* olarak düşünüldüğünde *polimetre* ve *multimetre* önemli süre organizasyonlarıdır.

### 1.2.1. Multimetre

Müzikte ritmin temel bileşenleri arasında ölçü ve ölçünün metrik bütünlüğü de yer alır. Ölçü, tek başına döngüsellığe işaret etse de, ölçünün bireysel bütünlüğü ile yapılabilecek değişiklikler hem ritmik hem de melodik anlamda müzik cümlesine bir renklilik getirebilir. Bireysel bütünlük ile anlatılmak istenen, ölçüyü zaman döngüsü olarak kabul etmek yerine her bir ölçüyü yatay ya da dikey olarak müzik cümlesi içinde bireysel bir müzikal unsur olarak kullanmaktır. Ölçüyü bu bakış açısıyla kullanmak adına iki örnek verilecektir. Bunlardan birincisi *multimetre*, ikincisi de *polimetre*'dir. Multimetre ve polimetre birden çok ölçünün bir araya gelerek oluşturduğu yapısal bütünlüğü ifade etmek için kullanılır. Multimetre, birbiri ardına asimetrik olarak sıralanan ölçüleri, polimetre ise birbirleriyle aynı anda duyulan ve üst üste ritmik katmanlar oluşturan ölçüleri ifade eder. Her iki uygulamada da ölçü döngüsellikten uzak, bireysel ve asimetrik bir bütün olarak kullanılmıştır. Asimetriklikten kasıt, birbirini takip eden ölçülerin farklı hacimdeki zaman bütünlükleri içermesi, örneğin; 4/4'lük bir ölçüden sonra, 3/4'lük ve 2/4'lük birer ölçünün müzik cümlesi içinde birbirini takip etmesidir.

Amerikalı besteci ve caz gitaristi Pat Metheny'in (1954) *Have You Heard* parçasının ana melodisi multimetrik bir yapıdadır. Parça, 7/4'lük tartımda bir giriş cümlesi ile başlar.

INTRO  
 ♩ = 150 (EVEN EIGHTHS)

Cm7 Fm7Gm7 A<sup>b</sup>maj7 Cm7 Fm7Gm7 A<sup>b</sup>maj7

**Örnek 9:** Pat Metheny, *Have You Heard*, giriş cümlesi (Metheny, 2000: 242).

Giriş cümlesindeki 7/4'lük tartım  $\frac{3}{4}$  ve 4/4'lük ölçülerin bileşiminden oluşur, fakat Metheny  $\frac{3}{4}$ 'lük ölçü içindeki gruplamayı sekizliklerin oluşturduğu üçlü gruplamayla 6/8'lik bir ölçü gibi duyurmuş ve bu ritmik çeşitlemeyi ana melodide karakteristik bir ritmik uygulama olarak kullanmıştır.

Gitarist, ana melodide 7/4,  $\frac{3}{4}$ , 4/4/ ve 5/4'lük ölçülerden oluşan multimetrik bir cümle oluşturmuştur. Ana melodi kendi içinde 2 cümleden oluşur. İlk cümle 7/4'lük tartım ile başlar ancak cümle her iki tekrarında da  $\frac{3}{4}$ 'lük ölçü ile biter. Cümle sonundaki üç zamanlı ölçüde, vurgularla 6/8'lik ölçü gibi duyurulmuştur. İkinci cümle 5/4 ve  $\frac{3}{4}$ 'lük ölçülerin bileşiminden oluşur. İkinci cümle de 4/4'lük ölçüler ile sona erer. Ana melodi içinde vurgular cümlelerin ritmik karakterini belirler. Bu şekilde bir anlamda hem multimetrik, hem de polimetrik bir ritmik yapı duyulur. Ancak polimetrik olabilecek cümle yapısı düzenlilikten uzaktır. Genellikle ısrar eden sesler ya da melodideki tizden pes dönüş notaları vurgulanmıştır.

**A MELODY**

Cm7 Fm7 Gm7 A<sup>b</sup>maj7 Cm7 Fm7 Gm7 A<sup>b</sup>maj7  
(CONT. OSTINATO, SIMILE)

A<sup>b</sup>/B<sup>b</sup> E<sup>b</sup>/B<sup>b</sup> D<sup>b</sup>/B<sup>b</sup> A<sup>b</sup>/B<sup>b</sup> Gm9sus4 (1., 3.)

Fm9sus4 Gm9sus4 (2., 4.) Gm9

Fm9

Gm9 Fm9

Gm9 N.C. DRUM FILL Fm9 Cm

**Örnek 10:** Pat Metheny, *Have You Heard*, A cümlesi (Metheny, 2000: 242).

Multimetre, ölçü ve cümle merkezli oluşturulabilecek yatay ritmik çeşitlilik için de önemli bir uygulamadır.

### 1.2.2. Polimetre

Polimetre, multimetre'den farklı olarak yatay değil dikey bir ritmik kurguya işaret eder. Burada amaç, cümleyi ritmik olarak çeşitlendirmek yerine farklı ritmik katmanların yaratacağı çeşitliliğe erişebilmektir. Polimetrik yapılar, aynı metronom vuruşunu takip eden birden çok ritmik katmanın birlikte duyulmasıyla elde edilir. Polimetrik ölçüler farklı hacimlerdeki zaman döngüleridir. Birlikte başlayabilirler ancak belirli bir zaman sonra tekrar aynı güçlü zamanda birlikte duyulurlar. Bu da birlikte duyulan ölçülerin vuruş sayılarıyla değişir. Örneğin; 4/4'lük ve 5/4'lük iki farklı ölçü birlikte duyulduğunda polimetrik bir yapı oluşturur.

**Örnek 11:** Polimetrik ölçüler.

Yukarıdaki polimetrik yapıda her iki ölçünün vuruş değerleri itibariyle 20 vuruşta bir güçlü zamanlar aynı anda duyulur. 4/4'lük ölçü özelinde 5 döngü sonra, 5/4'lük ölçü özelinde 4 döngü sonra her iki ölçünün de 1. zamanları (güçlü zamanları) aynı anda duyulur.

Polimetrik yapılar, kompozisyon içinde hareketli dokusal katmanlar oluşturmak için uygun malzemelerdir. Bu yüzden de genellikle ana temaya karşıtlık oluşturarak ve bir anlamda yarattığı kontrast ile onu dengeleyerek oluşturulmak istenen müzikal atmosfere yardımcı olurlar.

İngiliz elektronik ve alternatif rock müzik grubu Gorillaz'ın 2001 yılında grup ismiyle yayınladıkları albümde yer alan 5/4 adlı parçanın giriş cümlesi ve ana melodinin eşlik dokusu yukarıdaki örnekte olduğu gibi polimetrik bir yapıdadır. Gitar 5/4'lük, davul ise 4/4'lük ölçüdedir. Gitardaki 5/4'lük ölçü  $2/4 + 3/4$ 'lük iki ölçünün bileşiminden oluşur. Akorlar da bu ölçülerin güçlü zamanlarında değişir. Gitar ve davulun bileşimi ile oluşan polimetrik doku 20 vuruşta 1 kez birbirini tamamlar.

**Örnek 12:** Gorillaz, 5/4, polimetrik doku.

Bir diğer örnek, Amerikalı gitarist ve besteci Frank Vincent Zappa'nın (1940-1993) *Pound for a Brown*<sup>10</sup> isimli parçasının ana temasının polimetrik bir dokusudur.

<sup>10</sup> *Pound for a Brown* parçası Zappa'nın Amerika'nın New York Şehri'nde orijinal adı Academy of Music olan Palladium Tiyatrosu'nda 26-29 Aralık 1976 tarihlerinde gerçekleştirmiş olduğu

melody

ostinato

drums: (pulse)

cycle

7 (etc.)

8

**Örnek 13:** Frank Zappa, *Pound for a Brown*, polimetrik ana temadan bir kesit.

Parçanın ana teması yalnızca bir melodiden oluşmaz, ana tema polimetrik doku ile birlikte tasarlanmıştır. Melodi ve ostinato doku birlikte ana temanın kendisini oluşturur. Bu polimetrik yapıda melodik hat 7/4'lük olarak tasarlanmıştır, ancak 4/4 ve 3/4'lük iki parça halinde yazılmıştır. Ostinato olan eşlik dokusunda duyulan en küçük ritmik değer sekizlik notalardır. Bu sekizlik notalar, melodideki 4+3 yapısına karşıt olarak 3+4 gruplamasıyla organize edilmiştir. Böylece her ölçüde ritmik senkron bir sekizlik nota değeri kadar hareket eder. Bu durum 7/4'lük döngü her başladığında güçlü zamanda birleşir.

Multimetre ve polimetre yatay ve dikey ritmik çeşitlilik olarak verimli birer uygulamadır. Her ikisinde de yaratılmak istenen atmosfer ve dokuya göre çeşitli ritmik kurgular oluşturulabilir. Bu noktada melodik ya da dokusal herhangi bir ritmik çeşitleme için vurguların ve gruplamaların nasıl düzenlendiği ortaya çıkacak sonucun niteliği için önemlidir.

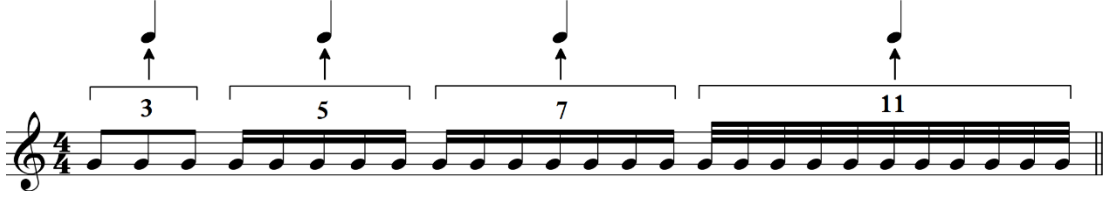
### 1.2.3. Poliritim

Poliritim, öncelikli olarak vuruşların alt bölünmeleriyle ilgilidir. Müzikte alt bölünmeler doğal ve yapay alt bölünmeler olarak ikiye ayrılır. Doğal bölünmeler, her bir nota değerinin, her bir adımda 2'ye bölünmesi ya da 2'ye katlanması şeklinde tanımlanır. Örneğin; bir vuruşa eş değerde olan "dörtlük nota" değerinin ilk alt bölünmesi onun yarısına denk gelen ve yarım vuruş değerinde olan "sekizlik nota" değeridir. Bu durumda sekizlik nota değeri, dörtlük nota değerinin alt bölünmesidir. İkilik nota değeri ise, dörtlük nota değerinin iki katıdır ve bu durumda dörtlük nota

---

konserlerden derlenen *Zappa in New York* adlı konser albümünün 1991 yılında tekrar yayınlanan versiyonunda yer almaktadır. Albümün ilk versiyonu 1977 yılında plak olarak yayınlanmıştır. Ayrıca, müziğin nota örneği Brett Clement'in *A Study of the Instrumental Music of Frank Zappa* adlı doktora çalışmasının 274. Sayfasından alınmıştır.

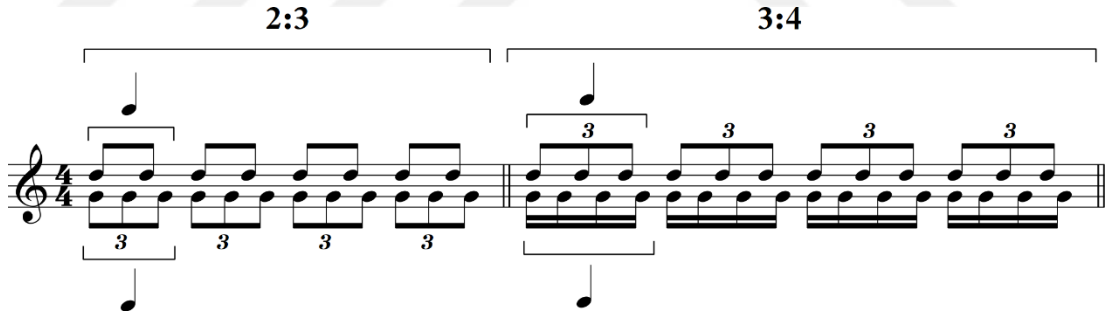
değeri, ikilik nota değerinin alt bölünmesidir. Yapay olarak ifade edilen alt bölünmeler ise, bir nota değerinin 3, 5, 7, 11 vb. gibi asal sayılara bölünmesiyle elde edilir.



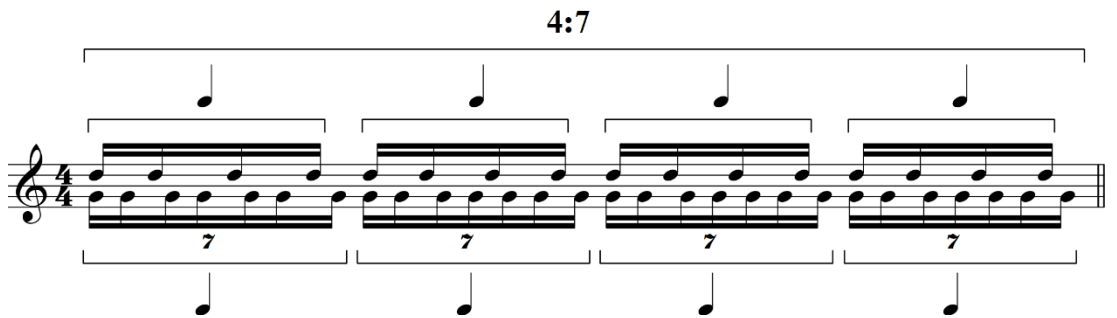
**Örnek 14:** Alt bölünmeler (yapay).

Bu durumda, çift sayılar ile elde edilen alt bölünmeler *doğal*, asal sayılarla elde edilen alt bölünmeler *yapay* alt bölünmeler olarak ifade edilebilir.

Poliritim, birbirinden farklı, birbirinin katları olmayan, birbirine bölünemeyen birden çok alt bölünmenin aynı anda duyulmasıyla elde edilir. Örneğin; 2:3 ve 3:4 oranları poliritmik bir yapı oluşturabilmek için ilk alt bölünmelerdir. Bu oranlar sırasıyla, iki adet sekizlik nota değerinin üçleme sekizlik nota değerine oranı ve üçleme sekizlik nota değerinin dört adet on altılık nota değerine oranıdır.

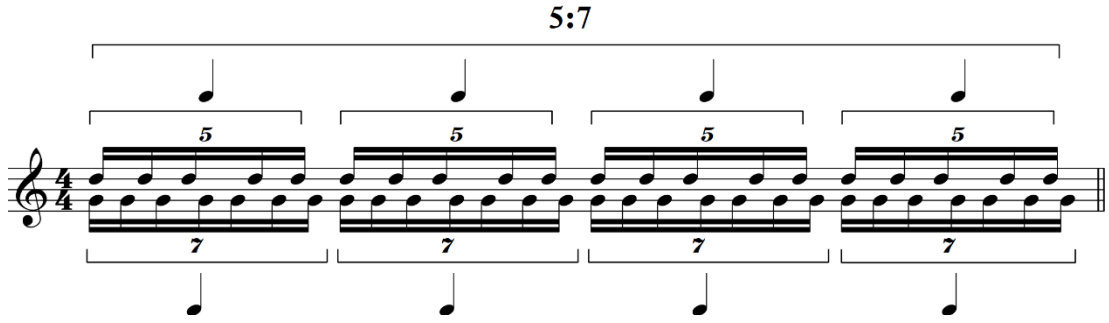


**Örnek 15:** 2:3 ve 3:4 oranlarında Poliritmik katmanlar.



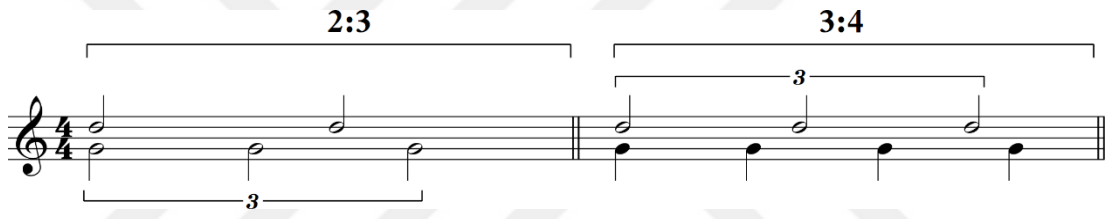
**Örnek 16:** Bir çift sayı ve bir asal sayıdan oluşan poliritim.

Poliritim, aynı zamanda iki asal sayının birbirine oranıyla da elde edilebilir.



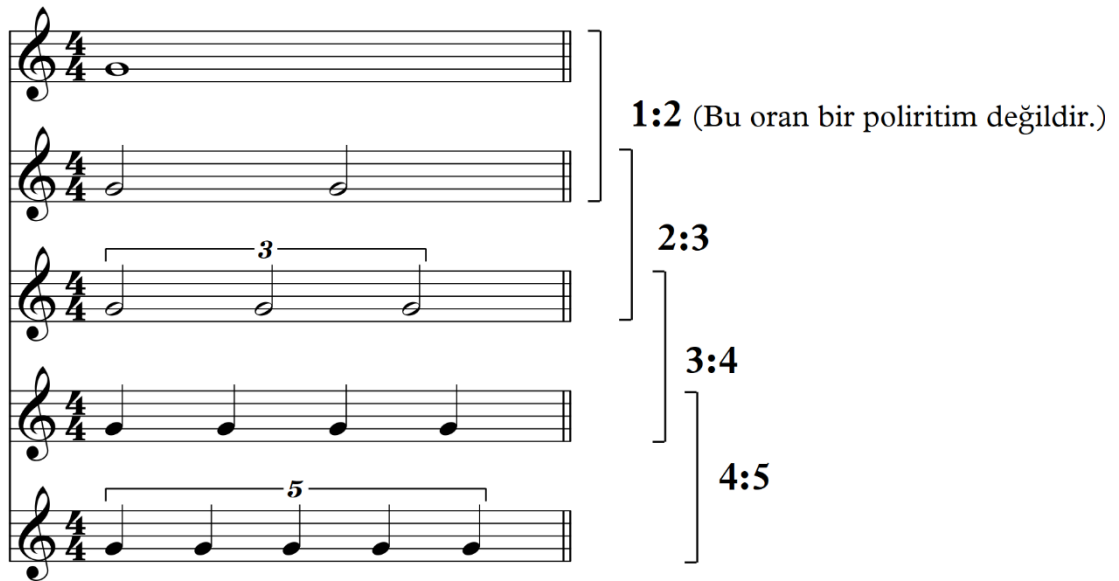
**Örnek 17:** İki asal sayının oranıyla elde edilen poliritm.

Birbirine karşıt gelen iki farklı alt bölünme ile örnekler çoğaltılabilir. Yukarıdaki örneklerde tüm poliritmik katmanlarda temel değer (1) vuruş yani dörtlük nota olarak seçilmiştir. Poliritmik katmanlar tüm ölçüye yayılarak da genişletilebilir.



**Örnek 18:** Tüm ölçüye yayılan poliritmik katmanlar.

İkiden çok ritmik katman üst üste bindirilerek de poliritim elde edilebilir.

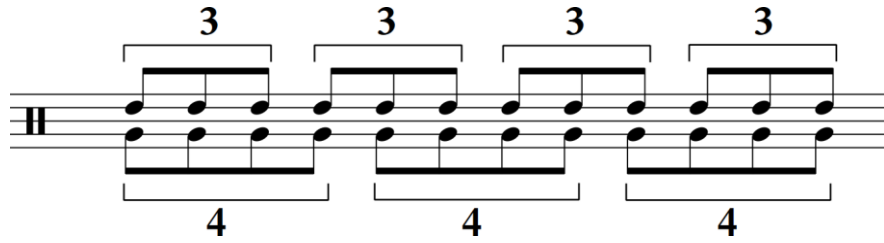


**Örnek 19:** Çok katmanlı poliritmik doku.

Poliritim özelinde, dikkat edilmesi gereken en önemli nokta ritmik katmanların, alt bölünmeleri ne olursa olsun tek bir zaman döngüsünde duyulmasıdır. Örneğin; bir vuruş içindeki 2:3 ya da 3:4 oranlarının birlikte bir bütün oluşturması ya da bir ölçü içindeki benzer oranların bir döngü oluşturması gibi. Poliritim, her zaman ritme karşılık gelen ölçü ve ölçü rakamları özelinde düşünülmelidir. Poliritim söz konusu olduğunda belirleyici olanlar ölçü ve poliritmik yapıların elde edileceği parçalanacak olan nota değerleridir. Bu yüzden ölçüye yayılmış poliritmik olan katmanlar ölçü başından yani birinci vuruştan başlayarak bölünürler ve bir diğer ölçünün başında da aynı anda tınlayarak bir döngüye dönüşürler.

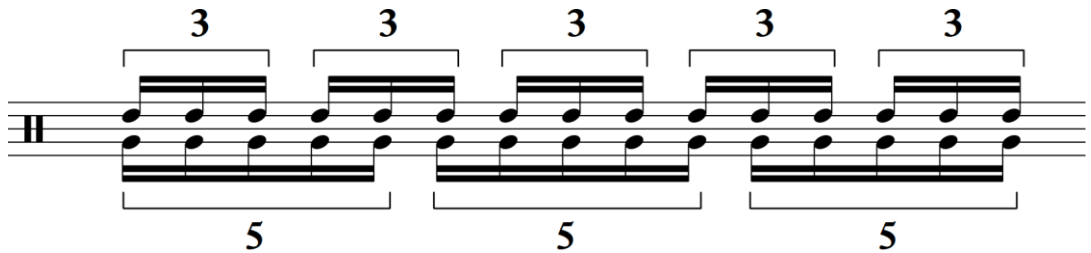
#### 1.2.4. Çapraz Ritimler

Çapraz ritimler, poliritim gibi birbirinin katları olmayacak olan birden çok ritmik katmanın birlikte duyulmasıyla ortaya çıkar. Burada da yine poliritimde olduğu gibi alt bölünmeler önemlidir fakat artık alt bölünmeler karşımıza gruplamalar olarak çıkar. Çapraz ritimlerde gruplamaların, yani ritmik katmanların birlikteliğini sağlayan önemli unsur, her iki gruplama için de en küçük ritmik değer ortak değer olmasıdır.



Örnek 20: Çapraz ritimlerde gruplamalar – 1.

Yukarıdaki örnekte en küçük değer sekizlik nota değeri olarak belirlenmiştir. Sekizlik nota değeri 3'erli ve 4'erli olarak iki farklı sayıda gruplanmış ve üst üste iki katman oluşturmuştur.

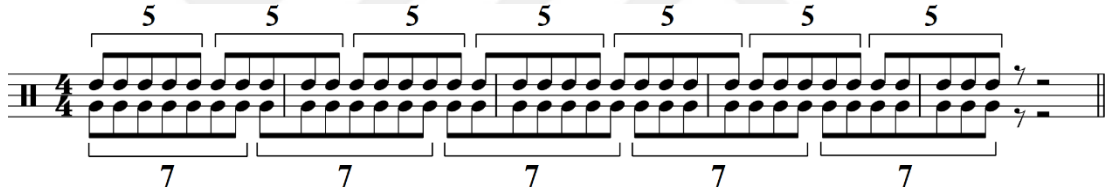


Örnek 21: Çapraz ritimlerde gruplamalar – 2.



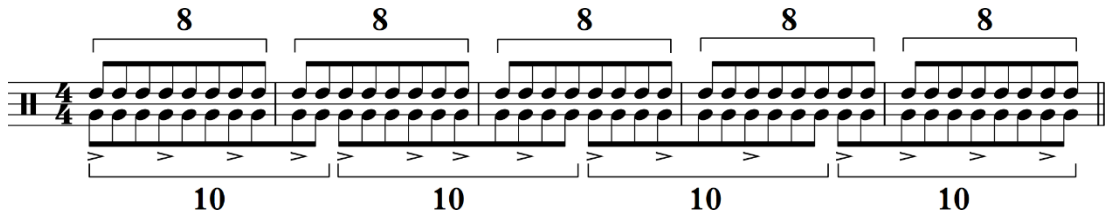
Diğer bir örnekte de en küçük nota değeri olarak 16'lık nota değeri belirlenmiştir ve iki farklı asal sayıyla oluşturulan ritmik katmanlar bulunmaktadır.

Çapraz ritimlerde ritmik dokuların ne zaman bir döngüye dönüşeceği gruplamaların sayısal çarpımıyla elde edilir. Örneğin; yukarıdaki çapraz ritimde gruplamalar,  $3 \times 5 = 15$  adet çeyrek vuruşluk nota değeri sonra bir döngüye girerler. Döngüye girmekle anlatılmak istenen her iki gruplamanın da güçlü zamanlarının aynı anda duyulmasıdır. Burada önemli olan çapraz ritimlerin bir ölçüyü tamamlamak zorunda olmamasıdır. Çapraz ritimler, doğrudan gruplamalara dayalı olan bu özelliğiyle poliritimden ayrılmaktadır. Örneğin; 4/4'lük bir ölçü içinde 8'lik nota değeri ortak değer olarak alındığında 5'li ve 7'li gruplama yapılırsa bu gruplamalar 35 adet yarım vuruşluk nota değeri sonunda biter ya da bir döngüye girerler. Bu da dört ölçüden daha uzun sürer ve yine ölçü tamamlanmamış olur.



**Örnek 22:** Çapraz ritimlerde gruplamalar – 3.

Ayrıca, gruplamaların döngüye girmeden kaç kez duyulacağı da bir diğer gruplamanın sayısal değeri kadardır. Örneğin; yukarıdaki 5:7 gruplamasında 5'li gruplama toplam 7 kez; 7'li gruplama ise toplam 5 kez duyulmuştur. Çapraz ritimler gruplamaların içindeki vurgular değiştirilerek de kullanılabilir. Bu durum ritmin tekdüzeliğini kırmaya da olanak verir.

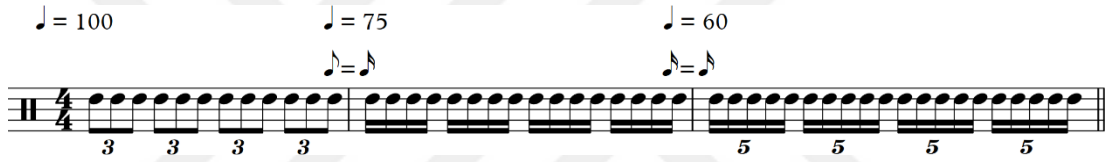


**Örnek 23:** Çapraz ritimlerde gruplamalar ve vurgular.

### 1.2.5. Metrik Modülasyon

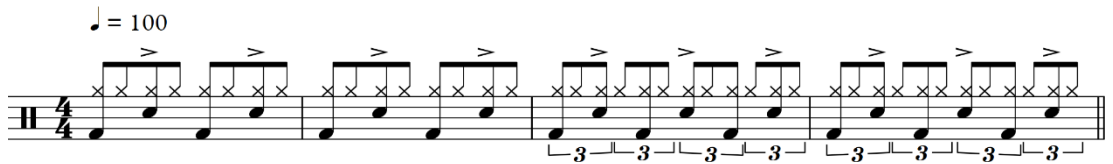
Metrik modülasyon, alt bölünmeler üzerindeki vurguların yerlerini değiştirerek elde edilir ve müzikte tempo, ölçü ve ritmik hissiyatın farklılaşmasını sağlar. Metrik modülasyon, poliritim ve çapraz ritimlerde de olduğu gibi birbirine karşıtlık yaratacak iki alt bölünmenin ritmik dokusudur. “Metrik modülasyon, bir tempodan diğerine geçiş için bir tekniktir. Her iki tempoda da ortak ilerleyen bir ritim olmasını gerektirir” (Weisberg, 1993: 51). Caz müziğinde sıklıkla tercih edilen *double time*<sup>11</sup> da bir metrik modülasyondur.

Müzik icra edilirken tempo değiştirebilmek için sürekli duyulan küçük nota değerinin gruplanması ve grup başlarındaki sürenin vurgulanması gerekir.



Örnek 24: Metrik modülasyon, 1.

Kimi zaman sadece alt bölünmeleri ve vurguları değiştirilerek süregiden müzikal yapı içinde kısmi olarak metrik modülasyon algısı yaratılabilir. Örneğin; aşağıdaki örnekte alt bölünmeler 8’lik iken, yine aynı tempoda üçleme haline dönüştürülerek istenilen etki yaratılabilir.



Örnek 25: Metrik modülasyon – 2.

<sup>11</sup> **Double time:** Hakim nota değerinin yarıya indirilmesiyle elde edilen, genellikle bir parçanın tanınabilir 4, 8 ya da 16 ölçülük bir bölümünde veya bir *break*’de temponun görünürde iki katına çıkması. Aynı zamanda, tam bir ikiye katlamadan ziyade büyük bir tempo artışını tanımlamak için de kullanılabilir (Kernfeld, 1986: 304).

**Break:** Eşlikte aniden durulması şeklinde meydana gelen, genellikle 1 veya 2 ölçü süren, parçanın temel ritmini ve armonisini koruyan kısa bir geçiş. Break’ler en sık olarak büyük cümlelerin sonunda, özellikle formal bir kesitteki son cümlede (örneğin; 12 bar blues veya 32 ölçülük şarkı formunda) veya çok temalı bir parçanın 16 ölçülük bir cümlesinin sonunda görülür (Kernfeld, 1986: 148).

Yukarıdaki örnekte, ilk iki ölçüde metronom değeri 100'dür, üçüncü ve dördüncü ölçülerde müziğin metronom değerinde bir değişim yapılmamasına rağmen hissedilen metronom değeri yaklaşık 160 olur. Bu gibi ritmik illüzyonlar icra esnasında müziğin tansiyonuna ve atmosferine katkıda bulunur ve sıklıkla tercih edilir.

### 1.2.6. Aksak ve Bileşik Ölçüler

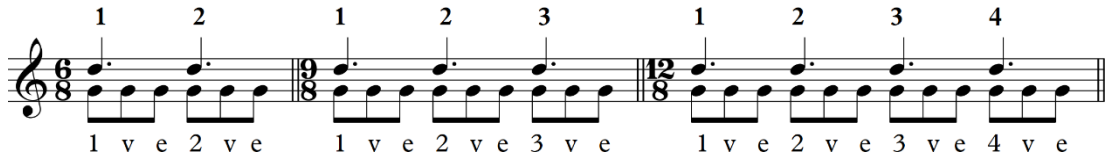
Müzikte alt bölünmeler ritmik dokuyu ve ritmik karakteri belirleyen ilk malzemelerden biridir. Alt bölünmelerin gruplamaları ve bu gruplamalar üzerindeki vurgular ile ritmik cümle oluşmaya başlar. Ölçü, genellikle düzenli bir yapıya işaret eder, ancak bu düzenli yapı bestecinin fikirleri ya da ritmik cümlenin tekdüzelikten kurtarılma çabalarıyla değişime uğratılabilir.

Müzikte alt bölünmeler iki ve katlarından oluşur. Daha önce de bahsedildiği gibi her bir ritmik değer bir öncekinin yarısı ya da iki katıdır. Buna müzikte doğal bölünme denir. Genellikle doğal bölünme ile alt bölünmelere sahip olan ölçüler *basit ölçüler* olarak kabul edilir. Basit ölçülerde her bir vuruş iki eşit parçaya bölünür.



Örnek 26: Basit ölçüler.

Bileşik ölçülerde ise; her vuruş üç eşit parçaya bölünür. Ancak bu durum her bir değer için yapay olarak 3'e bölünmesi değildir. Bileşik ölçülerde üçlü gruplama ritmik dokunun değişmeyen karakteridir. Bu durumda birim süre ♩'tür.



Örnek 27: Bileşik ölçüler.

Caz müziğinde, daha önce de bahsedildiği üzere baskın ritmik karakter *blues*, *shuffle*<sup>12</sup> ve *swing*'dir. Bu ritimlerin yapısal bütünlüğü, 1 vuruşun 3 eşit parçaya bölünmesi temeline dayanır.



**Örnek 28:** Ritmik örnekler (Riley, 2015: 17, 23, 33).

Caz müziğinde, basit ölçüler (ya da ritimler) doğal bölünmeye sahip olarak kabul edilse de, bileşik ritmik tartımlar olarak kabul edilir ve o şekilde icra edilir, yani her bir vuruş teorik olarak iki eşit parçaya bölünmüş gibi yazılsa da ritmik karakter aşağıdaki gibi düşünülür. Bu noktada caz müziğinde basit ölçülerin bileşik ölçü olarak kabul edildiği söylenilebilir.



**Örnek 29:** Swing sekizlik değer işareti.

Müzikte, ölçü ve ritmik karakter ne olursa olsun düzenlilik, dokusal bir katman yaratır. Bu katman sürekli duyulduğunda ise giderek tekdüze olmaya başlayabilir. Bu durumda melodik, ritmik, armonik ya da dinamik olarak tekdüzelik bozulmaya ve müzikal bir renklilik yaratılmaya çalışılır.

Ritmik düzenliliğin yaratabileceği tekdüzeliğe karşı aksak ritmik dokular veya pasajlar ilgi çekici ve duyum olarak cezbedici olmaya başlar. Aksak ölçüler, yapısal olarak birden fazla ritmik bileşenden oluşur ve bir anlamda multimetrik bir yapıya sahiptir. Örneğin; Türk müziğindeki 9/8'lik ölçü, 2'li ve 3'lü gruplamaların bileşiminden oluşur.

<sup>12</sup> **Shuffle:** 18. Yüzyıldan gelen ve kökeni güneyli siyahi Amerikalılara atfedilmiş olan, ayakların kaldırılmadan zeminde ritmik olarak hareket ettirildiği belirsiz dans adımlarından elde edilen bir ritimdir. Terim hecelerinin yansımaları olmasından türetilmiştir. Uzun ve kısa hecelerinin birbirini izlemesi (shuf-*fl*e) ritmin ayırt edici özelliğini oluşturur ve özellikle trampet üzerinde çalındığında genel karakteristiğini yansıtır (Kernfeld, 1994: 1116). Ritmin temel karakteristiği sekizlik üçleme ritmik tartımının ilk iki sekizliğinin birleştirilmesiyle elde edilir.

(2+2+2+3)



Örnek 30: 9/8'lük ölçü.

9/8'lik ölçü, kendi içinde düzenli ve eşit 3'lü gruplama bulunan basit bir ölçüdür, Yukarıdaki 9/8'lük ölçü ise; 3 yerine 4 gruplamaya sahiptir ve bu gruplamalar düzenli olarak birbirine eşit değildir. Son ritmik parçayı oluşturan 3'lü gruplama ritmin duyumdaki düzenliliğini kırar ve aksamasına sebep olur. Ancak bu durum, duyumda kendine has bir lezzet barındırır. Amerikalı piyanist, ve besteci Dave Warren Brubeck (1920-2012) bu ritmik yapıyı kullanarak *Blue Rondo à la Turk* isimli bir beste yapmış ve 1959 yılında yayınladığı *Time Out* albümünde seslendirmiştir. Parça, multimetrik bir yapıya sahip değildir fakat duyumda multimetrik bir ifadeye yaklaşmıştır. Ana tema 4 ölçüden oluşur. İlk 3 ölçü aksak, son ölçü basit ölçüdür, yani son ölçü düzenli ritmik bölümelere sahiptir.

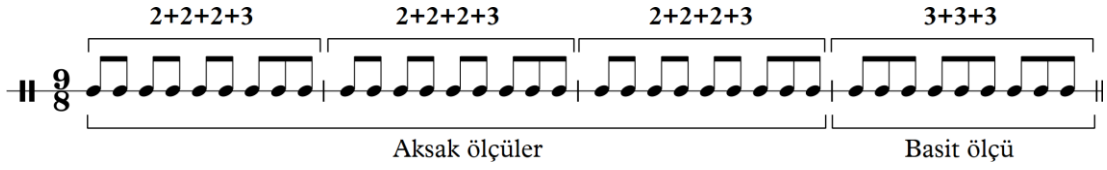
## BLUE RONDO A LA TURK

By DAVE BRUBECK

Lively  $\text{♩} = 126$  ( $\text{♩} = 378$ )

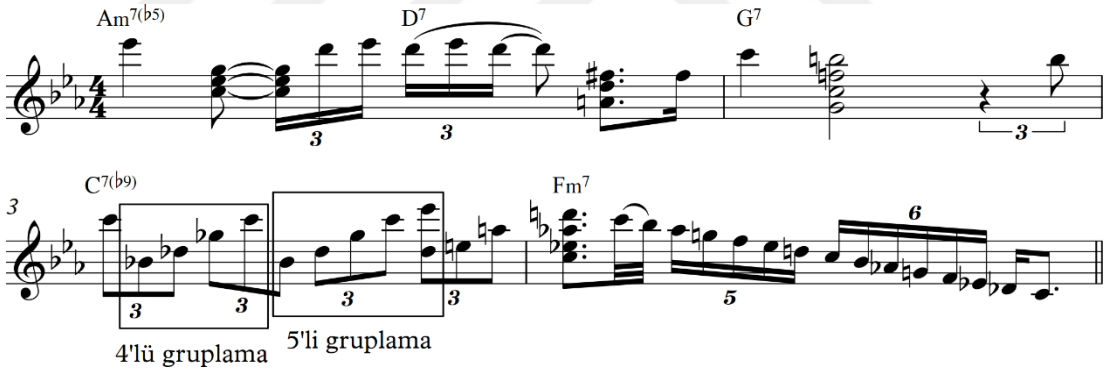
Örnek 31: *Blue Rondo à la Turk*, Dave Brubeck, ana tema (Brubeck, 1988: 1)<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Blue Rondo A La Turk by Dave Brubeck, Copyright by Derry Music Company, 1960-62, Digitally published by Sunhawk.com under license from Warner Bros. Publications, U. S. Inc.



**Örnek 32:** *Blue Rondo à la Turk*, basit ve aksak ölçüler.

Parçanın ana temasında 3 adet aksak ve 1 adet basit (düzenli alt bölünmeye sahip) ölçü bulunmaktadır. Ölçü, basit ya da bileşik de olsa, 3'lü gruplamalar tematik materyalin kompozisyonunda olduğu gibi, doğaçlama solo içinde de türetililecek bir ritmik yapı olma özelliği gösterir. Örneğin; Jonathan Kreisberg'in (1972)'in 2002'de yayınladığı *Trioing* albümünde; sözlerini Amerikalı söz yazarı Sammy Cahn (1913-1993), müziğini ise Amerikalı besteci ve şarkı yazarı Julius Kerwin Stein (1905-1994)'in 1944 yılında bestelediği *I Fall in Love Too Easily* parçası üzerine çaldığı soloda swing sekizlikler üzerine yaptığı 4'lü ve 5'li gruplamalar soloya hem ritmik hem de armonik bir renklilik kazandırmıştır.



**Örnek 33:** *I Fall in Love Too Easily*, Jonathan Kreisberg'in solosundan bir kesit.<sup>14</sup>

Yukarıdaki örnekte, basit ölçü, swing sekizlik hissiyatıyla bileşik ölçü olacak şekilde düşünülmüştür. Ardından, sekizlik üçlemelerin bacakları bir sonraki üçleme içindeki seslerle birlikte farklı gruplamalar oluşturacak şekilde icra edilmiştir. Bu şekilde düzenli ritmik bölünmeler içinde ritmik senkronu değiştirebilecek hamleler solo esnasında uygulanabilir.

<sup>14</sup> Nota örneği, Hakan Kamalı tarafından hazırlanmıştır.

### 1.3. Caz Müziğinde Swing ve Groove

Müzikte ritim, müzikal ifadenin belirleyici özellikleri arasında en güçlülerinden biridir. Kimi zaman bir müzik cümlesinin hangi ritmik yapı ile seslendirildiği, içinde bulunduğu eserin dünyanın hangi coğrafyasına veya hangi müzikal dönemine ait olduğuna dair bir ipucu verir. Bu ipucu elbette tek başına yeterli değildir, ritmik yapı ile birlikte tempo, artikülasyonlar ve dinamiklerin yanında çok önemli bir diğer unsur ise; ritmin temel karakterini içinde barındıran groove'dur<sup>15</sup>. Ritim ve Groove, birbirinden ayrı düşünülemez iki kavram olarak bir parçanın müzikal karakteri ve kimliği hakkında dinleyiciye önemli ipuçları verir.

#### 1.3.1. Swing Hissiyatı

Swing hissî, caz müziği içinde tanımlanabilen değil, hissedilebilen bir ritmik karakterdir. Bu yüzden de kesin bir tanımlama veya metrik bir gösterge olarak kullanılmaz. Kimi kaynaklarda swing hissiyatı metrik bir ifadeyle somutlaştırılmak adına 3:1 ya da 3:2 gibi oranlar ile tanımlanmak istense de bu gibi matematiksel oranlar yetersiz kalmaktadır.

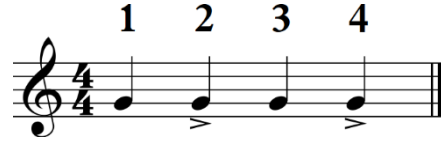


Örnek 34: Swing sekizlik nota.

Aranjör ve eğitimci Bert Ligon (1954)' a göre: “bir swing sekizlik notayı tanımlamak, tanımlanamaz olanı tanımlamaktır” (Ligon, 2001: 11). Swing sekizlik bölünmesini ve swing hissini anlamak, uzun süren bir dinleme deneyimi ve deneme yanılmalar ile başlar ve swing hissi güçlü olan müzisyenlerle birlikte mümkündür. Yine Ligon'a göre, “müziğin swing etmesini sağlayan şey yalnızca sekizlik notaların oranı değildir, aynı zamanda iyi yerleştirilmiş vurgular ve artikülasyonların birleşimidir” (Ligon, 2001: 11). Swing hissiyatının en belirgin özelliklerinden biri caz müziğinin ritmik karakteristiğinden kaynaklanmıştır. Müzikte ritim bir anlamda güçlü ve zayıf zamanlar kombinasyonudur. Müzikte güçlü zaman baskın bir karaktere

<sup>15</sup> Bu kavram, ileriki bölümlerde detaylı olarak açıklanacaktır.

sahiptir ve genellikle ölçünün ilk vuruşu güçlü zaman hissini taşır. Ölçü iki zamanlı ya da 3 zamanlı olsun ilk zaman güçlü, ardından gelen ikinci zaman zayıf karakterdedir. Bu durum caz müziğinde farklılık gösterir. Caz müziğinde ilk zaman zayıf, ikinci zaman güçlüdür.



**Örnek 35:** Caz müziğinde güçlü ve zayıf zamanlar.

Güçlü ve zayıf zamanlardaki bu vurgu farklılığı mikro boyutta sekizlik notalar özelinde de benzerlik gösterir. Sekizlik notalardan oluşan alt bölünmelerde 2'li gruplamalar içinde güçlü zaman yine ikinci sekizliklerdir.



**Örnek 36:** 2'li gruplamada güçlü ve zayıf zamanlar.

Swing hissiyatını ortaya çıkaran bir diğer unsur da vurgularla birlikte artikülasyonlardır. İkinci sekizlikler vurgulu çalınırken, swing hissini kuvvetlendirmek adına bir sonraki sekizlik nota *staccato* çalınır ve bu notaya da bir hece bağı ile ulaşılır. Bu şekilde “sallanmak” anlamına gelen swing hissi artikülasyonlarla güçlendirilmiş olur.



**Örnek 37:** Swing sekizlik notalar ve artikülasyonlar.

Caz müziğinde swing sekizlikler ya da eşit sekizliklerle (even eights) çalınan bir doğaçlama esnasında ortaya çıkarılacak olan melodik hat önemlidir. Ligon, vurguları belirlerken “dikkate alınması gereken önemli şey melodik hattın şekli” demiştir (Ligon, 2001: 13). Ona göre melodik hattın kırılma noktalarını oluşturan üst



noktalar vurgulanmaya ihtiyaç duyar. Vurgulu çalınan kırılma noktaları bazen farklı gruplamalarla poliritmik bir yapı da oluşturabilir.



**Örnek 38:** Vurgularla oluşan poliritmik yapı (Ligon, 2001: 13).

Caz müziğinde ritmik ve melodik çeşitleme bir çeşit icra geleneğidir. Yani genellikle en sade melodik hat bile olduğu gibi seslendirilmez, sürekli değiştirilerek çalınır. Bu çeşitlemeler ritmik değerlerin değiştirilmesi ve çeşitli artikülasyonların melodik hatta eklenmesiyle yapılır.

Aşağıdaki örnekte<sup>16</sup> do majör gamına ait 5 ses ritmik değişiklikler ve artikülasyonlarla çeşitlenmiş ve duyum olarak monotonluktan uzaklaştırılarak zenginleştirilmiştir.



**Örnek 39:** Ritmik ve melodik çeşitleme (Ligon, 2001: 14).

Caz müziğinde swing ederek çalmak vuruşları hissetmekle başlayan ve anlık fikirler üretilmesi gereken ve bitmek bilmeyen bir arayıştır. Bu yüzden *swing etmek* tabiri metrik olarak tarif edilemez, hissedilerek ifade edilebilir.

<sup>16</sup> Bu örnek Hakan Kamalı tarafından Ligon'un *Jazz Theory Resources Vol 1* adlı kitabından alınmış ve görsel olarak sadeleştirilmiştir.

### 1.3.2. Caz Müziğinde Groove

*Groove*, her müzisyenin ne anlama geldiğini bildiği, ancak kesin bir tanımının yapılması güç veya kesin tanımlanamayan bir kavram ya da hissiyata karşılık gelir. Groove, genel olarak müzikte ritim ve akış ile doğrudan ilişkilendirilir. Groove, “müziyen ve onun enstrümanı arasında veya topluluktaki müzisyenler arasında oluşan bir hissiyattır. 1930’lu ve 40’lı yıllarda, swing dönemi içinde ‘in the groove’ ifadesi ‘mükemmel’ ve ‘sofistike’ caz performansına gönderme yapmak için kullanılmıştır. *Don’t Mean a Thing if it Ain’t Got That Swing*, *Groovin’ High* veya *I Got Rhythm* gibi caz standard’larının isimleri bu kavrama gönderme yapar (Troes, 2017: 1)”.

Groove kavramı her ne kadar tanımlanması zor bile olsa, dinleyicinin müzikten aldığı haz ile birlikte sallanma ya da dans etme isteğine karşılık gelir. Groove, ritmin döngüsellikle oluşur ya da müzisyenin becerisiyle oluşturulur. Amerikalı besteci, piyanist ve prodüktör Vijay Iyer (1971), groove’un “ müzisyenler ve dinleyiciler tarafından paylaşıldıktan sonra zamanın animasyonu ve dekorasyonu ile ilgili” olduğunu ifade etmiştir (Iyer, 1998: 16). Bu anlamda Groove için ritmin sürekliliği içinde müzisyenlerin akış ile oluşturduğu bir hissiyat olduğunu söyleyebiliriz. Iyer’e göre Groove, “oldukça sübjektif bir hissiyat olmasına rağmen, müzikal olarak ‘hiçbir şey olmuyor’ hissi yaratılmış olsa bile, yine de groove hissine sahip olan bir müzik, kültürlü bir dinleyicinin ilgisini veya dikkatini uzun süre koruyabilir.” (Iyer, 1998: 18). Iyer’e göre en belirgin örnek *soul* ve *funk* müziğinin en güçlü temsilcilerinden biri olarak kabul edilen James Brown’un (1933-2006) müziğidir. “Bu müzik, sıklıkla küçük hacimli değerli melodik ve armonik malzeme içerir ve oldukça tekrara sahiptir, ancak asla durağan olarak tanımlanmayacaktır” (Iyer, 1998: 18-19).

Groove, caz müziği ve swing hissiyatının merkezinde bulunur. Öncelikli amaç, dinleyiciyi harekete geçirmek ve dikkatini olabildiğince ayakta tutabilmektir. Bu, ritmi çalarken swing edebilmek ya da groove hissini yakalayabilmekle mümkündür. Düzenli ritmik döngüler içinde groove ederken yeni bir ritmik malzemeyi müziğe dahil etmek son derece riskli bir hamle olabilir. Bu yüzden ister düzenli ritmik döngüye hizmet etsin, ister poliritmik bir anlayışla kontrast oluştursun bu yeni malzeme öncelikle kendi içinde tutarlı ve işlevsel olmalıdır. Yeni ritmik öge, ritmin temel

yapısına ve kurgusuna katkıda bulunacak fakat groove hissini azaltmayacak şekilde düşünülmelidir. Bu anlamda ileriki bölümlerde örnekleneceği gibi, kontrast yaratabilecek ritmik malzeme müziğe geçici olarak dahil olabilir. Bu şekilde swing ya da groove hissinden uzaklaşmadan ritmik bir zenginlik yaratılabilir.

#### 1.4. Hint Müziğinde Ritim ve Konnakol Sanatı

##### 1.4.1. Hint Müziğinde Ritim

Ritim, tüm müzik türleri içinde müzikal yapı ve ifadenin en önemli unsurları arasında yer alır. Tematik fikre karakterini veren, tematik materyalin temel karakterini oluşturan, müzikte süreklilik ve akıcılığın en temel kaynaklarından biridir. Geleneksel müziklerde ritim, şarkı ve dansın özünü oluşturur. Bu anlamda Hint Müziği içinde yer alan Konnakol Sanatı, kendi uygulama yöntemleri, yapısı ve ifade yöntemleriyle hem geleneksel Hint müziği hem de merkezinde doğaçlama bulunan birçok müzik türü için zengin bir kaynak olmuştur.

Hint müziği, zengin bir tarihsel ve kültürel geleneğe sahiptir. Hindistan'da müzikal kültür coğrafi olarak ülkenin kuzeyi ve güneyi olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Kuzey Hindistanda *Hindustani*, güneyde ise *Karnatik* müzik geleneği yerleşmiştir. “Hindustani ve Karnatik müziği, temelde soyut özelliklerde aynı, ancak ayrıntıda farklıdır. Birincil melodik malzeme geleneksel olarak bir şarkıcı, bir yaylı ya da kamışlı bir çalgı tarafından icra edilir. Ritmik döngüleri taşıyan vurmali sazlar basit döngüsel kalıplardan karmaşık pasajlara kadar bağımsız bir ritmik katmana sahip olabilir”.<sup>17</sup>

Dini ritüeller için icra edilen müzikler büyük önem taşısa da Hint müziğinde “dini içerikler müziğin temel bir gereği değildir çünkü bazı şarkılar dünyevi konularla ilgilidir ve bazıları da anlamsız hecelerden oluşur. Hint müziğinde dini temalar genellikle sanatsal ifade için araçlar olarak hizmet eder” (Jairazbhoy, 1971: 11). Hint müziğinde melodik yapıları ifade etmek için *rāg*, metrik döngüleri ifade etmek için de *tāl* ifadeleri kullanılır (Clayton, 2000: 1). Hint müziği içinde önemli bir yere sahip olan doğaçlama içinde, bu iki müzikal malzeme çeşitlendirilerek kullanılır. Modal dizileri

<sup>17</sup> The New Grove Music Dictionary, Indian Music makalesi.

ve ritmik dokuları ifade eden bu iki terim rāga ve tāla olarak da kullanılır. “Rāga ve tāla’ya olan bağıllık ve bunların kullanımının temel ilkeleri her iki stilde de ortaktır. Rāga’ların perde içeriği ve tāla’ların metrik yapıları farklı olmasına rağmen birçok rāga ve tāla adları aynıdır. Buna benzer şekilde, performans pratiğinin temel kategorileri de hemen hemen aynıdır, ancak tercih edilen açıklama teknikleri, süsleme stilleri ve tempo kullanımları farklılık gösterir. İki müzikal gelenek özünde benzerdir ve anlaşılabilirlik açısından bir farklılık göstermez”<sup>18</sup>.

Hint müziği içinde ritim, yüksek oranda ritmik hakimiyete ihtiyaç duyar. Bu anlamda ritmik beceriyi geliştirmeyi amaçlayan bir sistem geliştirilmiş ve zamanla bu disiplin bir sanat anlayışı olarak yerini almıştır.

#### **1.4.2. Konnakol Sanatı**

“Solkattu okuma ve icra etme sanatı olan Konnakol, ritmi öğrenmek ve ustalaşmak için etkili ve gelişmiş bir yaklaşımdır”. Solkattu, Konnakol sanatında ritmik kalıpların fonetik olarak seslendirildiği hece ve cümle demetlerine verilen isimdir. *Sol* ‘hece’, *kattu* ise ‘demet, grup’ anlamına gelmektedir (Sankaran, 2010: xi). Karnatik müzik geleneğinde Konnakol, besteleme ve ezberlemeye yardımcı bir araç olarak, müzikal fikirlerin ve yapıların davul vuruşları, dans adımları ve melodilerde fonetik hecelerle temsil edilmesi ve solkattu’nun konuşma tonundaki ritmik okunuşunun performans sanatı biçimidir (Young, 2015: 7).

Solkattu’da hece yapısı önemlidir. Her bir hece en küçük ritmik değer düşünülerek organize edilir. Bu durumda her bir vuruş ya da ritmik hücre içindeki alt bölünme hangi hece demetinin kullanılacağını belirler. Solkattu’da fonetik olarak kısa tınlayacak olan sert ünsüzlerle başlayacak olan heceler tercih edilmiştir.

---

<sup>18</sup> The New Grove Music Dictionary, Indian Music makalesi.

**ta**  
**ta – ka**  
**ta – ki – ta**  
**ta – ka – di – mi**  
**ta – din – gi – na – tom**  
**ta – ri – ta – ka – jo – nu**

**Örnek 40:** Solkattu hece demeti – 1

<b>1</b>	ta	<b>7</b>	ta * din * gi na tom,
<b>2</b>	ta ka		ta ki ta ta ka di mi,
<b>3</b>	ta ki ta,		ta ka ta din gi na tom,
	ta jo nu,		ta din * * gi na tom,
	ta di mi		ta din * * gi na tom
<b>4</b>	ta ka di mi,	<b>8</b>	ta din * * gi * na tom,
	ta ka jo nu,		ta ki ta ta din gi na tom,
	ta ri ki ta,		ta ka di mi ta ka jo nu
	ki ta ta ka	<b>9</b>	ta * din * gi * na * tom,
<b>5</b>	ta din gi na tom,		ta ka di ku ta din gi na tom,
	ta ka ta ki ta,		ta ka di mi ta ka ta ki ta,
	ta * * tom * ,		ta ki ta ta ki ta ta ki ta
	ta ki ta tom *	<b>10</b>	ta ki ta tom * ta din gi na
<b>6</b>	ta din * gi na tom,		tom,
	ta ki ta ta ki ta,		ta ki ta ta * din * gi na tom,
	ta ka ta ka di mi,		ta ka di ku ta din * gi na
	ta ri ta ka jo nu		tom

**Örnek 41:** Solkattu hece demeti – 2 (Sankaran, 2010: 4).

1 2 3 4 5

ta ta ka ta ki ta ta ka di mi ta din gi na tom  
 ta ka jo nu ta ka jo nu ta ka ta ki ta  
 ta di mi ta ri ki ta ta \* \* tom \*  
 ki ta ta ka ta ki ta tom \*

6 7 8

ta din \* gi na tom ta \* din \* gi na tom ta din \* \* gi \* na tom  
 ta ki ta ta ki ta ta ki ta ta ka di mi ta ki ta ta din gi na tom  
 ta ka ta ka di mi ta ka ta din gi na tom ta ka di mi ta ka jo nu  
 ta ri ta ka jo nu ta din \* \* gi na tom

9 10

ta \* din \* gi \* na \* tom ta ki ta tom \* ta din gi na tom  
 ta ka di ku ta din gi na tom ta ki ta ta \* din \* gi na tom  
 ta ka di mi ta ka ta ki ta ta ka di ku ta din \* gi na tom  
 ta ki ta ta ki ta ta ki ta

### Örnek 42: Solkattu hece demeti – 3

Konnakol, solkattu'lardan oluşan ritmik cümlelerin konuşma tonunda icra edildiği bir performans sanatı biçimidir. Bu yüzden konnakol sanatı olarak adlandırılmıştır. Konnakol performansı icra edecek olan öğrenciler uzun ritmik cümleleri dinler, taklit eder ve ezberlerler.

Solkattu çalışmasının önemi:

- İcracı, enstrümanını çalmadan önce solkattu külliyatındaki tüm kalıpları – sus'lar da dahil olmak üzere – zihinsel olarak formüle eder.
- Ritmin temelleri – tāla'lar, farklı tāla'lardaki alıştırılmalar, ritmik kadanslar ve tüm perküsif kompozisyonlar – hepsi solkattu aracılığıyla öğretilir.
- Solkattu, en karmaşık ritmik kalıpları ve besteleri bile hatırlamaya yardımcı olur. Anımsatıcı bir araç ve kavramsallaştırma için etkili bir araç olarak hizmet edebilir (Sankaran, 2010: 3).

Konnakol icrasında uzun ritmik cümleler ve karmaşık ritmik gruplamalar söz konusudur. Bu yüzden de alt bölünmeler arasındaki ritmik gruplamalar ve yer değiştirmeler son derece önemlidir.

Konnakol sisteminde okuma çalışmaları, *Konnakol solfej* ya da *Takadimi solfej* ifadeleri ile de isimlendirilmiştir. Bu okuma çalışmaları sırasında ritmik yapıların ve döngülerin takibi için, geleneksel solfej çalışma sistemine benzer şekilde her iki el kullanılarak bir sayma yöntemi geliştirilmiştir. Bu yöntemde, bir elin avuç içine diğer elin parmak uçlarıyla dokunarak sayma eylemi gerçekleştirilir.

Konnakol solfej sisteminde ölçünün ilk vuruşu avuç içlerinin birbirine dokunmasıyla başlar, takip eden vuruşları sırasıyla serçe, yüzük, orta, işaret ve başparmak takip eder. Ölçü kaç vuruştan oluşacaksa o kadar parmak kullanılır. Örneğin; 4/4'lük bir ölçüde önce avuç içleri, ardından serçe, yüzük ve orta parmaklar her bir vuruşu takip için kullanılır.

\* 1 Avuç içleri  
2 Serçe parmak  
3 Yüzük parmağı  
4 Orta parmak

### Örnek 43: Solkattu hece demeti – 4

Konnakol okuması yapılırken tempoyu korumak çok önemlidir. Yapılması gereken ilk şey ritimlerin telaffuzu ile el vuruşlarının takibini koruyarak egzersizler yapmaktır. Basit gibi görünmesine rağmen yeni ve temel teşkil edecek bir refleks öğrenilerek ilk çalışmalar yapılır. Örneğin, 4'lü gruplamayı ifade etmek için kullanılan solkattu heceleri olan *ta-ka-di-mi* 4/4'lük ölçü içinde aşağıdaki gibi çalışılabilir.

### Örnek 44: Solkattu örneği, *ta-ka-di-mi*

Aynı egzersiz 3/4'lük ölçüde 3'lü gruplama için de uygulanabilir. Bu kez solkattu heceleri *ta-ki-ta* olur.

ta-ki ta ta-ki-ta ta ki-ta ta-ki ta ta-ki-ta ta ki-ta ta-ki-ta ta ki-ta ta-ki ta ta-ki-ta ta ki-ta ta ki-ta

### Örnek 45: Solkattu örneği, ta-ki-ta

Konnakol çalışmalarında daha önce de bahsedildiği üzere solkattu hecelerinin oluşturduğu ritmik grupların yer değiştirmeleri önemlidir. Bunun sebebi ritmik bölünmeler, cümle ya da cümleciklerin tamamının solkattu heceleri üzerinden okunmasıdır. Hecelerin, farklı yerleşimlerde gelen ritmik yapıların okunmasında kolaylık yaratacağı bu okuma sistemi özelinde savunulur.

Aşağıda, 2'li, 3'lü ve 4'lü gruplamaların farklı yerleşimleri bulunan bir okuma örneği yer almaktadır. Bu okuma örneğinde *ta*, *ta-ka*, *ta-ki-ta*, *ta-ka-di-mi* hece grupları kullanılmıştır<sup>19</sup>.

1 2 3 4 ta ta ta ta ta ta ta ta-ka ta ta-ka ta ta-ka ta ta ta ta-ka ta-ka

6 ta ta-ka ta-ka ta ta-ka ta-ka ta-ka ta-ka ta-ka ta-ka ta-ka ta-ka ta-ka ta-ka ta-ka-di-mi

9 ta-ka-di-mi ta-ka-di-mi ta-ka-di-mi ta-ka-di-mi ta-ka-di-mi ta-ka-di-mi ta-ka-di-mi ta-ka-di-mi

11 ta - ka - di - mi ta-ka-di-mi ta-ka-di-mi ta-ka-di-mi ta - ka - di - mi ta-ka-di-mi ta-ka-di-mi

13 ta-ka-di-mi ta-ki-ta ta-ki-ta ta-ka-di-mi ta-ki-ta ta-ki-ta ta-ki-ta ta-ka-di-mi ta-ka-di-mi

16 ta-ka-di-mi ta-ki-ta ta-ki-ta ta-ki-ta ta-ka-di-mi ta-ki-ta ta-ki-ta ta-ki-ta ta-ki-ta ta

### Örnek 46: Konnakol okuma çalışması -1

Yukarıdaki örnekte gruplamaların başındaki vurgular hangi solkattu hecesi ile başlanacağını seçmemize yardımcı olur. Farklı sıralamalarla yerleştirilebilen

<sup>19</sup> Konnakol okuma çalışmalarının örnekleri, John McLaughlin ve Hintli perküsyoncu ve Konnakol ustası olan Selva Ganesh Vinayakram (1966)'ın birlikte hazırladıkları ve 2007 yılında dvd olarak yayınladıkları *The Gateway to Rhythm* isimli çalışmadan derlenerek hazırlanmıştır.



gruplamalar da içinde farklı ritmik kalıplar bulunan uzun ritmik cümlelerin oluşmasını sağlar. İçinde uzun ve detaylı ritmik çeşitlemeler barındıran Konnakol solfejinin amacı, akıcı ve hızlı okumayı mümkün kılmaktır.

İngiliz Caz gitaristi John McLaughlin (1942) *The Gateway to Rhythm* çalışmasının birinci bölümünün sonunda 1971 yılında Amerika’da New York şehrinde kurduğu *Mahavishnu Orkestra* adlı grup için bestelediği ve aynı yıl *The Essential Mahavishnu Orchestra with John McLaughlin* albümünde yer alan *You Know You Know* parçasının ana temasının 3’lü gruplama olan *ta-ki-ta* solkattu’sundan geldiğini anlatmıştır. Parça 12/4’lüktür ve tematik materyal arpej dokusundan oluşan bir ritmik gruplamadır. 8’lik eksik ölçü ile başlayan cümle 3 adet 8’lik üçlü gruplamadan oluşur.

### You Know You Know

♩ = 66

John McLaughlin

**Örnek 47:** *You Know You Know*, tematik materyal.

Solkattu’lar poliritmik ya da multimetrik cümleler oluşturmak ve okumak için de kullanılabilir. Örneğin, 4/4’lük ölçü içinde 3’lü gruplama ile farklı bir ritmik senkron ve buna bağlı olarak da vurgu düzeni değiştirilerek zengin bir ritmik cümle elde edilebilir.

**Örnek 48:** Konnakol okuma çalışması – 2.

Konnakol solfejinde iç içe geçmiş farklı ritmik gruplar oluşturulabilir. Aşağıda üçlü gruplama içine ikili gruplama yer almaktadır.

1 2 3 4 ta-ki-ta ta-ki-ta ta-ki-ta ta-ki-ta ta ta ta ta ta-ki ta-ki ta-ki ta-ki ta-ki ta-ki

5 ta ta ta ta ta-ki ta-ki ta-ki ta-ki-ta ta-ki-ta ta ta ta ta ta-ki-ta ta-ki-ta ta-ki ta-ki ta-ki ta

### Örnek 49: Konnakol okuma çalışması – 3.

İç içe geçmiş ritmik gruplamaların alt bölünmeleri metrik modülasyon yapmadan tempo değişimi etkisi yaratabilir. Gruplamalar üzerindeki vurgular değiştirilerek yeni gruplamalar oluşturulur. Yeni gruplamalar için okunacak ses sayısını karşılayacak yeni solkattu'lar seçilmelidir.

1 2 3 4 ta-ki-ta ta-ki-ta ta-ki-ta ta-ki-ta ta-ka-di-mi ta-ka-ju-na ta-ka-di-mi

4 ta-ka-ju-na ta-ka-di-mi ta-ka-ju-na ta-ki-ta ta-ki-ta ta-ki-ta ta-ki-ta

6 ta-ka-di-mi ta-ka-ju-na ta-ka-di-mi ta-ka-ju-na ta-ka-di-mi ta-ka-ju-na ta

### Örnek 50: Konnakol okuma çalışması – 4.

Ritmik cümleler oluşturulurken değer büyütme ya da küçültme, yer değiştirme, hece grupları içindeki vurguların yerlerinin değiştirilmesi gibi seçeneklerden sonra asimetrik gruplamaları okuyabilmek için de solkattu'lar bu yöntem içinde mevcuttur. Örneğin; 5'li gruplama için bir solkattu olan *ta-di-gin-na-tom*, 2+3 (ta-ka-ta-ki-ta) ya da 3+2 (ta-ki-ta-ta-ka) yerine 5 heceyi bir bütün olarak kullanmayı önerir.

1 2 3 4 ta -din-gi-na-tom ta -din-gi-na-tom ta -din-gi-na-tom ta -din-gi-na-tom

1 2 3 4 ta din-gi-na-tom ta din-gi-na-tom ta din-gi-na-tom ta din-gi-na-tom ta

### Örnek 51: Konnakol okuma çalışması – 5.

Yukarıdaki örnekteki solkattu, hem 5’li gruplama hem de 6’lama için kullanılabilir. Konnakol okumalarında hece gruplarını tercih ederken öncelikli olan, her bir heceye denk gelecek olan ritmik nota sayısıdır.

Gruplamalara eklenecek olan sus’lar, ritmik senkronu değiştirebilmeyi de olanaklı kılar. Değişen ritmik senkron içinde 5’li gruplama yine aynı hece grubuyla okunur.

1 2 3 4 ta -ka -di -mi ta -ka -ju -na ta -ka -di -mi ta -ka -ju -na

ta -din -gi - na-tom ta -din -gi - na-tom ta -din -gi - na-tom ta

### Örnek 52: Konnakol okuma çalışması – 6.

Ritmik çeşitliliği artırmak için kalıplar arasına eklenen yeni parçacıklar ritmik cümleyi zenginleştirmeye hizmet eder. Aşağıda 4 adet hece demeti seçilmiştir. Bunlar; *ta-ka-di-mi*, *ta-ka-ju-na*, *ta-ka* ve *ta-din-gi-na-tom*’dur. Bu hece demetleri, cümlenin tekdüzelikten sıyrılmasına yardımcı olur.

1 2 3 4 ta-ka-di-mi ta-ka-ju-na ta-ka ta-din - gi-na-tom ta

### Örnek 53: Konnakol okuma çalışması – 7.

Cümle içine eklenen yeni ritmik malzemeler cümleyi genişleterek zenginleştirme amacını taşır. Unutulmamalıdır ki Konnakol okumasında ritmik

cümleler solkattu'lar düşünülerek kurgulanır. Ölçü ve vuruş değişmeyen değerlerdir, ancak tüm kurgu hece grupları üzerine kuruludur.

1 2 3 4 ta - ka - di - mi ta - ka - ju - na ta - ka - di - mi ta - ka ta - din -  
3  
gi - na - tom ta - din gi - na - tom ta - din - gi - na - tom ta

### Örnek 54: Konnakol okuma çalışması – 8.

Konnakol solfejinde farklı gruplamalar için bir örnek de 4+5+7'dir. Bu örnekte amaç senkop yapmadan ritmik döngünün zenginleştirilmesidir.

1 2 3 4 ta-ka-di-mi ta-din-gi-na-tom ta-din - gi-na-tom ta

### Örnek 55: Konnakol okuma çalışması – 9.

Konnakol, ritmik bir doğaçlama sanatıdır. Önceden öğrenilmiş kalıplar, cümleler ve cümlecikler müzikal akış içinde sergilenir. Konnakol'da ölçü ve vuruş (beat), performans sanatçısının zamana tutunabilmesi için en önemli malzemelerdir. Konnakol'da ritmik parçacıklar (pattern) birden çok kez tekrarlanabilir. Bu şekilde ritmik büyütme ve küçültmeler yapılarak ölçü içindeki vurgu düzenine yerleştirilir. Bu yüzden Konnakol doğaçlamasında bir hücre ya da figürü üs üste birkaç kez duymak mümkündür.

Konnakol üzerine çalışmalar yapan ve bu yöntemi müziğinde majör bir unsur olarak kullanan ilk caz müzisyenlerinden biri John McLaughlin'dir. 1970'lerin başlarında kurduğu grubu *Mahavishnu Orchestra* ile Konnakol yöntemini kullanarak hem kompozisyonlar hem de içinde uzun doğaçlama pasajları bulunan konserler gerçekleştirmiştir. Konnakol doğaçlaması üzerine bir örnek olarak Hint'li perküsyoncu ve Konnakol ustası Selva Ganesh Vinayakram ile birlikte hazırladıkları *The Getaway to Rhythm* isimli video serisinin 6. Bölümünde ikili, Konnakol doğaçlamasına örnek olması amacıyla bir performans gerçekleştirmişlerdir. İkili,

Konnakol doğaçlaması için 7/4'lük ölçüyü seçmişlerdir. Bu ölçü içindeki ritmik yapılanmada 3 katmanı üst üste kullanmayı tercih etmişlerdir.

The image shows three staves of music in 7/4 time. The top staff is for guitar, the middle for konnakol, and the bottom for el vuruşları. The konnakol staff has lyrics: ta - ka - di - mi ta - ka - ju - na ta - ka - di - mi ta - ka. The el vuruşları staff has numbers: 1 3 5 6. The guitar staff has a melodic line with a sharp sign on the second measure.

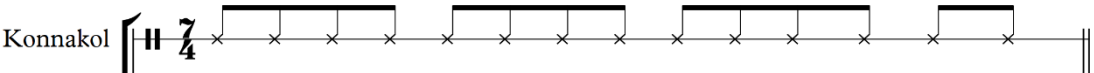
**Örnek 56:** Konnakol ritmik döngüsü (7/4).

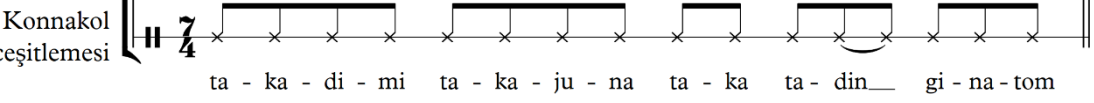
Yukarıdaki örnekte 7/4'lük ölçü 4+3 olarak kullanılmıştır. McLaughlin'in arpej dokusu olarak seslendirdiği ilk katman 2+2+3; ikinci katman Selva Ganesh'in seçtiği hece demetleri 2+2+2+1 yani, ta-ka-di-mi, ta-ka-ju-na, ta-ka-di-mi, ta-ka; üçüncü katman da yine Selva Ganesh'in el vuruşları olan 2+2+1+2'dir. Ölçünün ikinci yarısını oluşturan 3 sekizlik kısım 3 farklı ritmik doku olarak karşımıza çıkmıştır. Bu durum ritmik döngü üzerinde herhangi bir karmaşa yaratmaz, tam tersine duyumda bir zenginlik oluşturmuştur.

Doğaçlama, kompozisyonel olarak 5 kesitten oluşmaktadır. Bu kesitler sırasıyla; *intro*, Selva Ganesh'in doğaçlama pasajı, McLaughlin'in doğaçlama pasajı, *interplay* yaptıkları kesit ve *outro*'dur. Giriş kesiti McLaughlin'in arpej dokusuyla başlar, ardından Selva Ganesh seçtiği hece demetleriyle ritmik döngüye (Groove hissiyatına) katılır. Ardından Ganesh, 7/4'lük ölçünün ilk 4 ölçüsünü olduğu gibi muhafaza ederek 3/4'lük ikinci kısmını ritmik olarak çeşitlemeye başlar. Bu kısmı 6'lı hece demeti ile seslendirir.

The image shows two staves of music in 7/4 time. The top staff is for konnakol with lyrics: ta - ka - di - mi ta - ka - ju - na ta - ka - di - mi ta - ka. The bottom staff is for konnakol çeşitlemesi with lyrics: ta - ka - di - mi ta - ka - ju - na ta - din\_\_\_ gi - na - tom. The notation includes rhythmic patterns with 'x' marks and brackets above the notes.


**Örnek 57:** Konnakol çeşitlemesi – 1 (7/4).

Konnakol 

Konnakol çeşitlemesi 

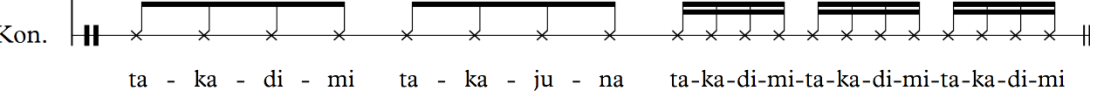
**Örnek 58:** Konnakol çeşitlemesi – 2 (7/4).

Ritmik çeşitlemeyi değer küçülterek yapmaya devam eder ve doğaçlamasında 7/4'lük ölçünün vurgularını değiştirir ve geliştirir. Gelişim kesitinde değerleri ritmik olarak küçültür, tempo değişmese de (*double time* çalmanın yarattığı etkiye benzer şekilde) dinamik olarak bir üst seviyeye geçmiş olur.

Gitar 

Konnakol 

Gtr. 

Kon. 

**Örnek 59:** McLaughlin'in solo başlangıcı.

Ganesh ölçünün ikinci kısmında ritmik çeşitlemeler ve değer küçültmeler yaparken McLaughlin 16'lık notalarla bir hat çalmaya başlar. McLaughlin ölçünün her bir 4'lük değerini temel vuruş olarak değerlendirir.

## 2. BÖLÜM

### CAZ MÜZİĞİ VE DOĞAÇLAMADA POLİRİTİM ÖRNEKLERİ

#### 2.1. Caz Müziğinde Poliritim

Poliritim, caz müziğinde cümleler, kesitler, dokular oluşturmak; tansiyon yaratmak; kompozisyonu zenginleştirecek intro, outro veya karşıt bölmeler gibi formal bütünler kurgulamak veya müzik içinde bölgesel olarak ritmik çeşitlilik yaratmak gibi birçok farklı amaçla kullanılabilir.

##### 2.1.1. *A Foggy Day* – Wynton Marsalis

Poliritmin caz müziğinde nasıl kullanılabileceği ile ilgili ilk örnek olarak Wynton Marsalis'in (1961) 1987 yılında yayınladığı *Marsalis Standard Time – Volume I* adlı albümündeki Amerikalı besteci ve piyanist George Gershwin'in (1898-1937) bestesi olan *A Foggy Day* yorumu seçilmiştir.

**A FOGGY DAY**

By  
GEORGE GERSHWIN and  
IRA GERSHWIN

**Medium Swing**

The image displays a musical score for the piece 'A Foggy Day'. It is arranged for Trumpet in Bb and Piano/Sketch. The tempo is marked as 'Medium Swing'. The score shows the introduction of the piece, which is in 4/4 time. The piano part includes a bass line and a sketch of the piano accompaniment. The score is written in G major and consists of 4 measures.

Örnek 60: *A Foggy Day*, intro (Marsalis, 1997: 4).

Parça albümde orta tempoda ve 4/4'lük olarak yorumlanmıştır. Poliritim, parçanın 8 ölçülük giriş kesitinde piyano ve kontrbas arasında oluşturulmuştur. Bas hattında birim süre sekizlik olarak belirlenmiş ve 5'li gruplama yapılarak 4/4'lük ölçü ile birlikte ikinci bir ritmik katman yaratılmıştır. Bu yeni katman ölçünün ikinci vuruşunda başlar. Bu şekilde ritmik senkrona bir hareket de elde edilmiştir.

The image shows a musical score for the introduction of 'A Foggy Day'. It consists of two systems of music. The first system is labeled 'Piano' and the second is labeled 'Pno.'. Both systems are in 4/4 time. The piano part features a series of chords marked with 'x' in the treble clef. The piano accompaniment (Pno.) features a bass line with eighth notes and quarter notes. The score is annotated with numbers 1 through 4, indicating specific rhythmic features. A legend below the score explains these annotations: 1. Ritmik senkronu kaydıran sessiz süre. (Rhythmic synchronization delay silent duration), 2. 5/8'lik ritmik katman. (5/8 rhythmic layer), 3. 5/8'lik ritmik katmanın sonu. (End of 5/8 rhythmic layer), 4. 8 ölçülük giriş cümlesini tamamlayan süre. (Duration completing the 8-measure introduction phrase).

### Örnek 61: *A Foggy Day* intro, ritmik katmanlar.

#### 2.1.2 *Lingus* – *Snarky Puppy*

İkinci örnek, Amerikalı bas gitarist ve prodüktör Michael League (1984) tarafından Denton Texas'ta kurulan *Snarky Puppy* adlı grubun 2014'te yayınladığı *We Like it Here* albümünde yer alan ve yine bir M. League bestesi olan *Lingus*'tur.

*Lingus*, bir giriş cümlesi ve 17 kesitten oluşur. *Lingus*'ta ana tema ve hâkim ritmik döngü 5/4'lüktür. Ancak, parçanın H kesitinde başlayan ve Amerikalı piyanist, şarkıcı ve şarkı yazarı Cory Henry (1987) tarafından çalınan keyboard solosu 4/4'lüktür. Böylece parçada artık 5/4 ve 4/4'lük olmak üzere 2 büyük bölme bulunmaktadır. Henry'nin solosuyla başlayan ikinci bölme, kendi içinde 2'ye ayrılır. Bu solo sekiz ölçülük bir bas hattı üzerine duyulur.





**Örnek 62:** *Lingus*, H kesiti, bas hattı.

Henry, solosunu yukarıdaki bas hattı üzerine açık solo (open solo) olarak çalmıştır. Bunun anlamı, Henry solosunu bitirinceye kadar grubun bu bas hattını *built-up*<sup>20</sup> yaparak tekrarlamaya devam etmesidir.

*Lingus*'ta poliritmik ilk pasaj 124. Ölçüde 'O' kesitinde nefesliler ile başlar. Burada 4/4'lük ölçüdeki her bir vuruş içindeki 16'lık değerler ile 5'li gruplama oluşturulmuştur. Aynı zamanda 5'lü gruplamayla kompozisyonun ana temasının 5 zamanlı ritmik döngüsüne de atıfta bulunulduğu görülmektedir.

**Örnek 63:** *Lingus*, O kesiti, 5'li gruplama<sup>21</sup>

5'li gruplama, önce ölçü başında, ardından da bir sonraki ölçüde ölçünün ikinci sekizliğinden başlayarak duyurulmuştur. Böylece Marsalis'in *A Foggy Day* yorumunun girişinde olduğu gibi ritmik senkron geciktirilmiş olur.

<sup>20</sup> **Built-up:** Caz müziğinde genellikle döngü olarak çalınan bir pasajın (*wamp* ya da chorus gibi) her bir döngüde ya da solo çalan (lead eden) kişinin müzikal jestleri doğrultusunda müziğin tansiyonunun, orkestrasyonunun ya da ifadesinin değişmesidir.

<sup>21</sup> [https://www.academia.edu/20299740/lingus\\_snarky\\_puppy](https://www.academia.edu/20299740/lingus_snarky_puppy), Erişim tarihi: 12.02.2022

### 2.1.3. *The Way Up* – Pat Metheny

*The Way Up*, Amerikalı caz gitaristi ve besteci Pat Metheny'nin 2005 yılında *Pat Metheny Group* adıyla yayınladığı albümüdür. *The Way Up*, 5 bölümden oluşur. Bölümler sırasıyla; *Opening* (Açılış), *Part One* (Birinci Bölüm), *Part Two* (İkinci Bölüm), *Part Three* (Üçüncü Bölüm) ve *Interview* (Röportaj) adlarını taşır. Kompozisyon, her biri birden çok enstrüman çalan sekiz müzisyen için bestelenmiştir. Bölümler, genellikle birbirlerine bir ritmik doku ya da bir enstrüman jestiyle bağlanarak devam eder.

Bu örnekte poliritmik yapı Metheny tarafından giderek genişleyen bir doku olarak tasarlanmıştır. Açılış bölümünde 4/4'lük ölçü içinde sürekli devam eden nabız oluşturan alt bölünme sekizlik üçlemedir.

## The Way Up

### Opening

♩ = 162

Pat Metheny and Lyle Mays

**A**

**Örnek 64:** *The Way Up*, 1 – 4 ölçüler (Pat Metheny Group, 2005: 4).

Açılış bölümünde düzenli üçlü gruplama ile ana ritmik değere dönüşen sekizlik notalar ile ilerleyen kesitler, 2'li, 4'lü ve 5'li gruplamalar halinde duyulacaktır.

**E**

2'li gruplama

G/B

**Örnek 65:** *The Way Up*, 46 – 48 ölçüler, 2'li gruplama (Pat Metheny Group, 2005: 10).

4'lü gruplama

D(add4)/Eb   D/Eb   D(add4)/Eb   D/C   D/C

**Örnek 66:** *The Way Up*, 52 – 55 ölçüler, 4'lü gruplama (Pat Metheny Group, 2005: 11).

**Örnek 67:** *The Way Up*, 59 – 61 ölçüler, 5'li gruplama,  
(Pat Metheny Group, 2005: 12).

#### 2.1.4. Five – Bill Evans

Piyano, vurmali bir çalgı olarak ses alanının genişliği, polifonik ifadesinin güçlülüğü ve çalım pratiklerinin zenginliğiyle poliritmik çalım kapasitesi çok yüksek bir enstümandır. Birçok önemli caz piyanisti ve caz müzisyeni, doğaçlama esnasında poliritmik yapılar kullanmaya özen göstermiştir. Bu müzisyenler arasında iki önemli isimden bahsetmek gereklidir. İlki, caz müziğinde yorumculuğu ve piyanistliğiyle önemli bir yere sahip olan Bill Evans adıyla bilinen William John Evans (1929-1980)'dır. Bill Evans, geleneksel ile modern caz müziği icrası arasında önemli bir köprü kurmuştur. Melodi hatlarının incelikli çeşitlemeleri ve zengin armoni kullanımıyla kendisinden sonraki birçok caz müzisyenine zengin bir müzikal miras bırakmayı başarmıştır.

Caz müziğinde poliritmik yapılar bir örnek olarak Bill Evans'ın 1957 yılında yayınladığı *New Jazz Conceptions* albümünden *Five* parçası seçilmiştir. Parça 4/4'lük ölçüde kurgulanmıştır, fakat intro, A ve B cümleleri içinde 4/4'e karşıt oluşturan 5:+ ve 4:3 gibi ritmik katmanlar bulunmaktadır.

Parça sekizliklerin 3'lü gruplaması üzerine Fa pedal sesinden oluşan 12 ölçülek bir intro kesiti ile başlar. Başlangıç kesiti basın tek başına duyulduğu 4 ölçü ve piyanonun blok akorlar ile vurmali bir çalgı etkisi gösterdiği iki cümlecikten oluşur.

Medium Uptempo Swing  $\text{♩} = 200$

Bass N.C.

Piano N.C.\*

\* Bass pedals on F through meas. 12.

Örnek 68: *Five*, intro, (Edstrom, 2003: 55).

Parça, formal olarak A-A-B-A yapısındadır. A cümleleri 8'er ölçü ve B cümlesi de bir köprü (bridge) özelliği gösterecek şekilde olarak 10 ölçü uzunluğunda kurgulanmıştır.

13 Bb Gm7 Cm7 F7 Dm G7 Cm7 F7

18 Bb Bb/Ab Eb/G Ebm/Gb Bb/F

Örnek 69: *Five*, A cümlesi (Edstrom, 2003: 56)<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Örneklerde yer alan intro, A ve B cümlelerine ait görseller, yazar tarafından yeniden düzenlenmiştir.

Parçanın A cümlesi 4/4'lük ölçü düzenindedir fakat, cümle; içinde 3:2, 5:4 ve 6:4 (2 adet 3:2'den oluşan) poliritmik katmanlar barındırır. Parçanın B cümlesi, köprü niteliğinde tasarlanmıştır. Toplam 10 ölçüden oluşan B cümlesinde davulcu cümle boyunca 4/4'lük ölçü döngüsündeki ritmik hissiyatını değiştirmez. B cümlesi, 5'er ölçülük parçalardan oluşan iki cümlecikten oluşur. Her bir beş ölçülük cümlecikğin ilk ölçüsünde 5:4 ve kalan dört ölçülük bütünde 4:3 poliritmi duyulur. Parçanın A cümlesinin ilk altı ölçüsünde her ölçü içinde iki akor duyulur. B cümlesindeyse her ölçü içinde bir akor ile armonik zincirde akorlar yerine poliritme odaklanılmıştır.

### Örnek 70: Five, A cümlesi (Edstrom, 2003: 56)

Five, tematik olarak doğrudan tüm cümleleriyle poliritmik olarak kurgulanmış bir parçadır. Parçanın intro, A ve B cümleleri boyunca metronom değeri ve genel 4/4'lük ölçü döngüsü değişmez. Cümleler ve ölçüler düşünülerek kurgulanmış poliritmik bir kompozisyonudur.

#### 2.1.5 Pinzin Kinzin – Avishai Cohen

*Pinzin Kinzin*, İsraili kontrbasçı, besteci ve aranjör olan Avishai Cohen'in (1970) İsrail'li piyanist Shai Maestro (1987) ve Amerikalı davulcu ve besteci Mark Guiliana (1980) ile birlikte 2008 yılında yayınladıkları *Gently Disturbed* albümünde yer alan bir parçadır.

*Pinzin Kinzin*, Cohen tarafından Mi minör ton merkezli, 4/4'lük ölçü üzerine tasarlanmış poliritmik bir kompozisyonudur. Kompozisyon, ritmik katmanlar ve döngüler üzerine kurgulandığı için baskın bir tematik materyalden söz etmek zordur. Bu yüzden ana tema yerine ritmik kurguyu oluşturan materyale ana fikir demek daha doğru olacaktır. Ana fikri oluşturan ritmik kurgu 2 ölçü uzunluğundadır ve kontrbasta duyulur.



**Örnek 71:** *Pinzin Kinzin*, bas hattı.

A cümlesi 8 ölçüden oluşur ve bu bas hattı döngü oluşturarak 4 kez tekrar eder. Ardından ikinci katman piyanonun sağ elinde duyulan mi sesi ve mi minör dizinin ilk dört sesidir.



**Örnek 72:** *Pinzin Kinzin*, piyano sağ el.

Üçüncü katman, piyanoda duyulan armoniler ve davul ile başlar.



**Örnek 73:** *Pinzin Kinzin*, piyano sol el.

Piyanonun sol el yazısındaki ritmik kurgu kontrbas ile aynıdır. Üst üste binen bu katmanlar poliritmik dokuyla birlikte müziğin ana malzemesi ve iskeletini de oluşturur.

2 **A**  $\text{♩} = 112$   
 1st x: bass only, 2nd x: add piano, 3rd x: add drums

**Örnek 74:** *Pinzin Kinzin*, poliritmik A cümlesi (Gadu Music, 2008: 10).

Parçada, alt bölünmeler için en küçük değer 16'lıktır. Temel döngüler 2 ölçülük kesitler olduğu için toplam 32 adet 16'lık nota değeri için gruplamalar aşağıdaki gibidir.

**Örnek 75:** *Pinzin Kinzin*, poliritmik A cümlesi ritmik gruplama.

2 adet 4/4'lük ölçü üzerine kurgulanmış olan A cümlesi aslında 3 adet 9/16 ve 1 adet de 5/16'lık ölçünün bileşiminden oluşur. Yukarıdaki iki ölçülük bas hattı ve ritmik yapısı müziğin ana malzemesidir. Bu ana malzemeden uzaklaşmadan ve onu türetecek şekilde Cohen, C kesitinde bu sefer bas hattını daha düzenli bir ritimde kurgulamıştır. Ana fikri oluşturan ritmik döngü devam ederken altta yer alan metronom vuruşlarını daha düzenli takip eden bir bas hattı müziğin ikinci



malzemesidir. Piyanoyla *unison* duyulan bu bas hattı 8 ölçülük cümlelerin ikinci 4 ölçüsünde sadeleştirilerek bir 'b' cümlesi etkisi yaratılmıştır.

**Örnek 76:** *Pinzin Kinzin*, poliritmik C cümlesi (Gadu Music, 2008: 12).

Müziğe yeni bir malzeme olarak duyulan son kesit, E kesitidir. Bu kesit, melodik yapısıyla müziğin genel karakteristiğini yumuşatmıştır. E kesiti, toplam sekiz ölçü uzunluğunda *multimetrik* bir yapıdadır. Yine en küçük değer 16'lıktır. Ölçülere bakıldığında yine toplamda 64 adet 16'lık notaya eş değer bir bütün duyulmaktadır.

$$9/16 + 9/16 + 10/16 + 4/16$$

$$9/16 + 9/16 + 9/16 + 5/16$$

**Örnek 77:** *Pinzin Kinzin*, multimetrik E cümlesi - 1.

50 **E**

54

**Örnek 78:** *Pinzin Kinzin*, multimetrik E cümlesi – 2 (Gadu Music, 2008: 13).

*Pinzin Kinzin*'de bulunan paralel iki cümle yapısı Shai Maestro'ya solo esnasında iki seçenek olarak sunulmuştur. Maestro, genel karakteristiği yoğun ve sıkışık olan parçaya armonik ve ritmik olarak son derece sade bir solo çalmayı tercih etmiştir. Kompozisyonel ve dinamik olarak müziğe nefes aldırın bu solonun ardından ritmik döngüye geri dönülerek parça birbiri ardına sıralanmış dinamik kesitlerle sonlandırılmıştır.

### 2.1.6. *Levitation 21* – Tigran Hamasyan

*Levitation 21*, Ermeni caz piyanisti Tigran Hamasyan'ın (1987) İsviçreli davulcu Arthur Hnatek (1990) ve Amerikalı bas gitarist Evan Marien (1986) ile birlikte kaydettiği ve 2020 yılında yayınladığı *The Call Within* albümünde yer alan poliritmik bir kompozisyonudur.

*Levitation 21*, piyanolu trio ve sadece tınsal bir tercih olan insan sesi için 21/8'lik tartımda bestelenmiştir. İnsan sesi, kompozisyon içinde solistik bir amaca hizmet etmez, grubun bir üyesi olarak bir renk enstrümanı gibi yer almıştır.

Kompozisyon 6 kesitten oluşur. Her bir bölme içinde genellikle 8'er ya da 4'er ölçülük cümleler ve yarım cümleler bulunmaktadır. Parçanın genelinde 21/8'lik tartım

döngüsü neredeyse hiç kopmadan devam eder. İlk tematik materyal piyanoda unison çalınır ve ikinci tekrarında vokal hattı ile devam eder. Böylelikle bir çeşit giriş kesitine de dönüşür.

## Levitation 21

from the album 'The Call Within'

Transcribed by Han Zhao

Written by Tigran Hamasyan  
and performed with Arthur Hnatek and Evan Marien

♩ = 100

Voice

Piano

Bass Guitar

Drum Set

### Örnek 79: *Levitation 21*, piyano unison intro.<sup>23</sup>

İki ölçü uzunluğundaki unison hat noktalı dörtlük değerle 3'lü gruplamalar halinde çalınır. 3. Ölçüden itibaren vokal hattı ikinci katmanı oluşturur ve genel olarak groove oluşturan ritmik dokuya eşlik eder.

V.

Pno

### Örnek 80: *Levitation 21*, vokal hattı.

<sup>23</sup> *Levitation 21* parçasının nota örnekleri transkripsiyonu yapan Han Zhao'nun youtube hesabından alınmıştır.

[https://www.youtube.com/watch?v=Z47PKin6rbM&ab\\_channel=HanZhao](https://www.youtube.com/watch?v=Z47PKin6rbM&ab_channel=HanZhao), 18.12.2022, 20:41

Sekiz ölçümlük A cümlesinin ikinci tekrarında davul ve bas 21/16'lık tartımda eşlik etmeye başlar. Aslında davul ve bas (*rhythm section*) *double time* çalar. A2, müzikteki ilk poliritmik cümledir. Piyano ilk cümleyi tekrarlarlarken eşlik enstrümanları, yeni bir gruplamayla çalar.

9

Pno

B. Gtr

Dr.

(4,4,4,4,5)

**Örnek 81:** *Levitation 21*, 9. Ölçü.

Piyanonun

Davul & Bas

1 2 3 4 5 6 7

4 4 4 4 5 4 4 4 4 5

**Örnek 82:** *Levitation 21*, poliritim 1.

Aynı gruplama piyanonun moto perpetuo arpejleriyle B cümlesine dönüşür ve tüm grup tarafından ritmik olarak *unison* çalınır.

17

Pno

B. Gtr

Dr.

**Örnek 83:** *Levitation 21*, B cümlesi.

Yukarıdaki ritmik yapı parçanın ortasındaki yarı serbest kesite kadar devam eder. Bu pasaj tansiyon ve dinamik olarak daha düşüktür ve dinleyiciye müziğin sıkı dokusu içinde bir nefes alma şansı tanır, ancak 21/8'lik ölçü döngüsü bir nabız olarak devam etmektedir. Müziğe tekrar vokal dâhil olur ve formal olarak bir *interlude* kesiti oluşturur. Arpejler ve ardından zillerin de etkisiyle dinamik müzikal tansiyon giderek düşer.

**Örnek 84:** *Levitation 21*, vokal interlude.

Tekrar ana tempoya dönen kesitte ritmik gruplama değişir. Tüm grup ritmik unison olarak 16'lık notalarla 5+5+5+6 gruplamasını çalar.

**Örnek 85:** *Levitation 21*, D cümlesi, tempoya dönüş.

Bir sonraki cümle müziğin içinde poliritmik olarak bir zirve noktasıdır. Hamasyan, şu ana kadar duyduğumuz tüm ritmik gruplamaları bize B cümlesinin sıkı arpej dokusuyla birlikte sergiler.

82

Pno

(4,4,4,4,5)

(6,5,5,5)

B. Gtr

(7,7,7,7,7,7)

Dr.

2/8

(6,6,6,6,6,6)

**Örnek 86:** *Levitation 21*, poliritmik zirve noktası.

Bu zirve noktası Hamasyan tarafından kompozisyonun toplam süresi içinde altın oran noktasına yakın bir düzende sunulmuştur. Burada poliritmik dokuya yeni katılan ritmik katman, davulun kick pedalının (2 ölçü birlikte düşünülerek) 16'lık nota değeriyle 6'lı gruplama yapmasıdır.

Poliritmik zirve noktasından sonra gelen ve dinamik olarak daha düşük olan E cümlesinde yine üç katmanlı poliritmik bir yapı söz konusudur.

90

Pno

(6,6,6,6,6,6)

B. Gtr

(6,6,6,6,6,6)

Dr.

2/8

(6,6,6,6,6,6)

**Örnek 87:** *Levitation 21*, E cümlesi.

Burada bas gitar 21/16'lık tartımda, 16'lık nota değeriyle 6+5+5+5 gruplamasını çalarken davul; 21/8'lik tartımda, yine 16'lık nota değeriyle 6 üzerine 7'li gruplama çalar. Bas gitarın döngüsü 1 ölçü sürerken, davulun döngüsü iki ölçü uzunluğundadır.

91. ölçüde F kesitinde Hamasyan'ın solosu başlar. Piyanist, solosunu yukarıdaki poliritmik doku üzerine çalar, ancak onun ölçü değeri 21/8'lik olduğundan burayı sekizlik nota değeriyle 3'lü gruplama ile çalar. Hamasyan, kompozisyonun genel tansiyonunun yüksek olması ve solonun kontrast yaratabilmesi için armonik ve dinamik olarak sakin bir solo çalmayı tercih etmiştir. Solo sırasında müziğe yeni dâhil olan ritmik malzeme, noktalı dörtlük değer içinde ikileme olarak notada gösterilmiştir.

**Örnek 88:** *Levitation 21*, piyano solo başlangıcı.

Kompozisyonun final cümlesinde Hamasyan ilk tematik fikre geri döner ve cümle sonuna kadar dört katmanlı poliritmik yapı sürdürülerek kompozisyon sonlandırılır.

**Örnek 89:** *Levitation 21*, outro.

Piyano 21/8'lik ölçüde sekizlik 3'lü gruplama, bas gitar 21/16'lık ölçüde 16'lık değerle 6+5+5+5 gruplama ve davul da 21/8'lik ölçüde 16'lık değerde 6 üzerine 7'li gruplama çalar. Daha sonra bu gruplamalar enstrümanlar arasında değiştirilir. Son

ölçüde, piyanonun 16'lık değerde 7'li gruplaması üzerine davulun 16'lık değerde 6+5+5+5, 6+5+5+5 gruplamasıyla müzik sona erer.

110

V.

Pno

B. Gtr

### Örnek 90: *Levitation 21*, final.

*Levitation 21*, poliritmik olarak son derece zengin bir örnektir. Üst üste binen katmanların her biri ritmik döngüler dikkatlice düşünülerek tasarlanmıştır. Fakat, Hamasyan bu yoğun dokuya sahip müziği bestelerken dinamik hareketlilik ve ana formal yapıdan feragat etmemiştir. Müziğin sıkı poliritmik dokusu içine ustaca yerleştirilen vokal hatları ve yarı serbest kesitler genel yapıdaki müzikal tansiyonu dengelemiş ve müziğin estetik olarak monotonluğa düşmemesini sağlamıştır.

Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü üzere poliritim, caz müziğinde ritmik renklilik oluşturmak, akışı zenginleştirmek ya da kompozisyonel bir unsur olarak kullanılmıştır. Tüm örneklerde ortak olan poliritmik pasajlar seslendirilirken groove ve akış içinde kalabilmek önemlidir.

## 2.2. Doğaçlamada Poliritim Örnekleri

Ritim, melodik doğaçlamanın en önemli unsurlarından biri olarak tematik materyali çeşitlendirme ve müzikal dokuyu zenginleştirme adına kullanılan en başvurulan kaynaklar arasındadır. Müzikte doğaçlama esnasında melodik hat, müzikal dinamikler, artikülasyonlar ve ifadeyi güçlendirici her detay düşünülürken; aynı zamanda mümkün olduğunca akıcı çalabilmek adına ritmik cümleyi de kurgulamak gereklidir. Dolayısıyla anlık olarak kurgulanan ritmik cümle; çalınan stile, tempoya, müziğin formal bütünlüğüne uygun olmalı ve zengin bir kurgu içermelidir. Bu müzikal unsurlar doğaçlama esnasında müzisyene yardımcı bir kaynak olma görevini üstlense



de, bir noktada onu kendini tekrar etmeye veya monotonluğa düşürebilir. Bu yüzden ritmik kurgu tüm bu unsurlardan beslenmeli, ancak olabildiğince zengin olmalıdır. Bu anlamda da doğaçlamanın en önemli ya da zorlayıcı aşaması olabilir.

Poliritmik çalım, kendi başına bir dile dönüşebilir. Yaratıcı materyal olarak poliritmin tercih edildiği müziklerde ritmik dokular ve katmanlar kimi zaman tematik materyalin de önüne geçebilmektedir. Bu yüzden poliritim bazı müzisyenler için baskın bir müzikal tercih olabilmektedir. Poliritim, doğaçlama içinde cümle ya da cümlecik gibi daha küçük hücrel parçalar halinde kullanıldığında, müzikal dokuyu herhangi bir yöne çekmeye zorlamayan, renkli ve karakteristik yeni bir malzeme olarak dinleyicinin ezberini bozar. Böylelikle, müzik içinde farklı bir etki yaratmaya yardımcı olur.

Doğaçlamada poliritim kullanımı genellikle gitaristler üzerinden örneklendirilmiştir. Ancak, burada öncelikle yine piyanist Bill Evans'ın *Five* parçasının solosu üzerinde bir örnekleme yapmak doğru olacaktır.

**Örnek 91:** *Five*, sekizlikler üzerine 3'lü gruplama (Edstrom, 2003: 60)<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Örnekteki görsel, Hakan Kamalı tarafından yeniden düzenlenmiştir.

Parçanın doğaçlama kesitinde Evans, sekizlik üçleme gruplamasını cümle içinde sağ elde tek sesli notalarla dikkat çekecek şekilde ısrarlı bir ritmik malzeme olarak sunmuş, daha sonra dokuz seslik uzun bir zincire dönüştürerek müzik cümlesi içinde kullanmıştır.

Doğaçlamada poliritme diğer bir önemli örnek de, Amerikalı caz müzisyeni John William Coltrane (1926-1967)'nin *On Green Dolphin Street* yorumudur. Coltrane, parçanın doğaçlama kesitinde sekizliklerden oluşan 7'li gruplamayı cümlelerin karakteristik ritmik malzemesi olarak seçmiş ve iki parça halinde sunmuştur. İlk zincir, üç tekrar; ikinci zincir, iki tekrardan oluşur. Bu şekilde formal olarak A ve B cümleleri arasında poliritmik bir köprü oluşturmuştur.

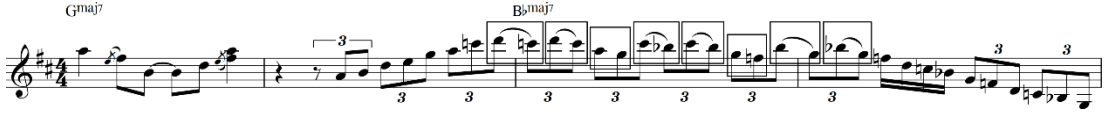
The image shows a musical score for a 7-measure phrase. The first group, labeled '1', consists of three measures with chords Gmaj7/F, F#maj7/F, and Fmaj7. The second group, labeled '2', consists of four measures with chords D7, Gm7, and C7. A box labeled 'B' is placed above the second group. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

### Örnek 92: Coltrane, sekizlikler üzerine 7'li gruplama<sup>25</sup>

Poliritmi doğaçlama içinde kullanan gitaristlere ilk örnek olarak Pat Metheny seçilmiştir. 1976'da yayınladığı ilk albümünden *Bright Size Life* parçasının solosundaki ritmik tercihi gösterilebilir.

Metheny, albüm kaydında parçaya 2 chorus solo çalmıştır. İkinci chorus'ta ilk cümledeki modal değişimin etkisini güçlendirmek adına aynı zamanda ritmik olarak yeni bir malzemeyi müziğe dâhil etmiştir. İlk cümlede 2 ölçü *G Ionian* ve 2 ölçü de *G minör* diziler duyulmaktadır ve genellikle solo içindeki ritmik değerler üçleme sekizlik, 16'lık ve dördlük nota ve sus değerleridir. Metheny, üçleme sekizlik değerler üzerine 2'li gruplama yapmıştır. Bu yeni gruplama, solo içinde dikkat çekici yeni bir malzeme niteliğindedir.

<sup>25</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=rcyYALUfopI>, Erişim tarihi: 28.12.2022



**Örnek 93:** *Bright Size Life*, 3'leme üzerine 2'li gruplama (Metheny, 2003: 7).

Benzer bir ritmik gruplama, Jonathan Kreisberg'in 2013'te yayınladığı *One* albümündeki *Summertime* yorumunda bulunmaktadır. Kreisberg, 5/4'lük ölçüde çaldığı parçanın solosunun ilk chorus'unda üçleme sekizlikler üzerine 2'li bir gruplama yapmayı tercih etmiştir.



**Örnek 94:** *Summertime*, 3'leme üzerine 2'li gruplama.

Bir diğer örnek ise Pat Metheny'nin 1990'da yayınladığı *Question and Answer* albümündeki Miles Davis'in de yorumladığı *Solar* parçasıdır. Metheny parçanın solo kesitinde 9. chorus'un ilk 4 ölçüsünde, sekizlikler üzerine 3'lü gruplama yapmıştır. Akorların ortak sesini pedal olarak kullanarak dinleyicinin yalnızca ritmik tartıma odaklanmasını sağlamıştır.



**Örnek 95:** *Solar*, sekizlikler üzerine 3'lü gruplama (Metheny, 2003: 9).

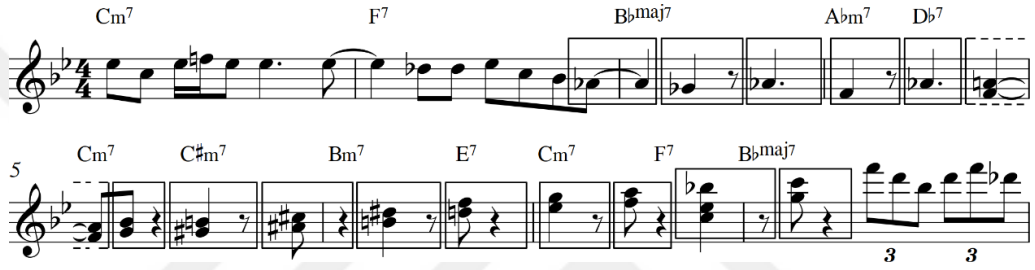
Sekizlik üzerine 3'lü gruplamaya bir başka örnek de, Frank Gambale'nin (1958) *Europa* parçasının *wamp*<sup>26</sup> akorları (Bm7 – Em7) üzerine çaldığı solo içindedir. Solonun 8. Ölçüsünde Gambale, seçtiği sesler ile 3'lü gruplama çalmayı tercih etmiştir. Burada amaç, *E Dorian* modunun sesleriyle solonun ritmik tartımını çeşitlendirmektir.

<sup>26</sup> **Wamp:** Parçanın belirli bir bölümünde seçilen akorların bir doğaçlama kesiti oluşturmak amacıyla bir döngü içinde çalınması.



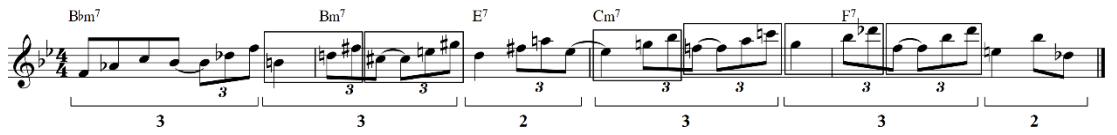
**Örnek 96:** *Europa*, sekizlikler üzerine 3'lü gruplama.<sup>27</sup>

Sekizlik üzerine 3'lü gruplamaya diğer bir örnek olarak Kurt Rosenwinkel'in (1970) *Milestones* parçasına çaldığı solodaki kesit gösterilebilir. Rosenwinkel parçanın 7. Chorus'unda diğer örneklerden daha uzun süren bir 3'lü gruplama zinciriyle, armonik dokuyu solo içinde belirgin kılmıştır.



**Örnek 97:** *Milestones*, sekizlikler üzerine 3'lü gruplama.

Rosenwinkel, solusunda bir başka ritmik çeşitleme olarak, 4 ölçümlük bir yarım cümleyi, 3+3+2 şeklinde gruplamıştır. Yeni oluşturduğu ritmik hücreler içinde de, birbirine çok yakın duyulan fakat birebir aynı olmayan ritmik parçalarla, motif tekrarı yapmıştır. Bu sayede, armonik zinciri, solo içerisinde ritmik bir renklilikte sunmuştur.



**Örnek 98:** *Milestones*, asimetrik motif tekrarı.

Üçlü gruplama üzerine bir başka örnek, Jonathan Kreisberg'in *I Fall in Love Too Easily* parçası üzerine çaldığı solosudur. Kreisberg, üçleme üzerine 4'lü gruplamayla yoğun bir ritmik ve armonik doku yaratmıştır. Bu ritmik doku içinde düzene aykırı yalnızca bir adet 5'li gruplama bulunmaktadır. Bunun sebebi de, dokusal

<sup>27</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=NzVsfwyN9RM&ab\\_channel=Min7Sharp5](https://www.youtube.com/watch?v=NzVsfwyN9RM&ab_channel=Min7Sharp5), Erişim tarihi: 14.02.2022.

olarak akorların en tiz seslerinin ölçü başlarında tınlamasını hedeflediği görülmektedir.

**Örnek 99:** *I Fall in Love Too Easily*, 3'leme üzerine 4'lü gruptama.

Üçleme ritmik tartım üzerine bir başka örnek, Kreisberg'in 2005'de yayınladığı *New for Now* parçasının solosundaki 3. chorus'da yer alan sekizlikler üzerine 5'li gruptamadır. Kreisberg, 5'li gruptlamayı yine bir arpej dokusu olarak oluşturmuş ve armonik zinciri akor pozisyonlarını birbirine bağlayarak muhafaza etmiştir. Burada, armonik zincirde yeni gelecek olan akoru, ölçü başında tınlatabilmek ve armonik senkronun bozulmasını önlemek adına 5'li gruptlamaya ilk ölçünün son vuruşunda başlamıştır. Bu şekilde hem yeni duyulacak akorun 3'lüsüne ulaşmış, hem de armonik zincirdeki akıcılığı muhafaza etmeyi başarmıştır.

**Örnek 100:** *New for Now*, sekizlikler üzerine 5'li gruptama.

5'li gruptama için ikinci örnek, Frank Gambale'nin *Europa* parçasının solosu içinde yer almaktadır. Gitarist, 5'li gruptlamayı, 16'lık ritmik değer üzerine yapmış ve armonik zenginlik yerine aynı notaların duyulduğu bir motif kullanmıştır.

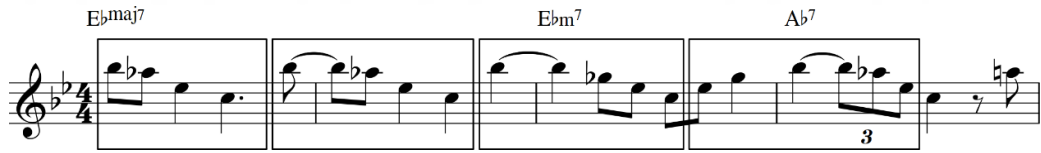
**Örnek 101:** *Europa*, onaltılıklar üzerine 5'li gruptama.

5'li gruptama üzerine diğer bir örnek, İsrail asıllı Amerikalı caz gitaristi Gilad Hekselman'ın (1983) caz standardı *Boplicity* üzerine çaldığı solodan bir kesittir.



**Örnek 102:** *Boplicity*, onaltılıklar üzerine 5'li gruptama.<sup>28</sup>

Alt bölünmelerle yapılan gruptamalara son örnek, Joe Pass'ın (1929-1994) *Just Friends* parçasına çaldığı solo içinde bulunan sekizlik notalar üzerine 7'li gruptamadır. Gitarist, bu gruptamada diğer örneklerden farklı olarak, yalnızca en küçük alt bölünme değil, iki ve üç katı olan dörtlük, noktalı dörtlük ile birlikte 2'lik değer de kullanmıştır. 4/4'lük ölçüde sekiz adet 8'lik üzerine 7'li gruptamayı, hem ritmik hem de dokusal olarak çeşitlendirmiştir. Melodik olarak tizden pese doğru hareket eden hat, son duyulduğunda ters yönde (pesden tize doğru) hareket etmiştir. Pass, solonun bu kesitini hem monotonluktan kurtarmış hem de yarım cümleyi bitirdiğine dair bir ipucu vermiştir.



**Örnek 103:** *Just Friends*, sekizlikler üzerine 7'li gruptama.<sup>29</sup>

Doğaçlamada, bir ritmik motif ya da hücrenin düzenli devam eden bir ölçü üzerine poliritmik bir katman oluşturabilmesi için, o hücrenin tekrara girmesi gereklidir. Ritmik bir hücrenin/motifin yalnızca bir kez duyulması onu poliritmik bir dokuya dönüştürmeye yetmeyebilir. Birden, hatta duruma göre ikiden çok tekrar eden asimetrik alt bölünmeler düzenli ölçü içinde kontrast yaratacak ikinci bir katman olarak kendisini belli edecek ve dinleyicinin dikkatini çekecektir. Doğaçlamada bu gibi poliritmik cümleciklerin ikinci bir özelliği ise; kısa süreli duyulmalarıdır. Bu gibi dokusal parçacıklar daha uzun süreli duyulduklarında, soloda yeni bir kesite dönüşmek

<sup>28</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=MLv-DI2mtCY&ab\\_channel=SharpElevenMusic](https://www.youtube.com/watch?v=MLv-DI2mtCY&ab_channel=SharpElevenMusic), Erişim tarihi: 15.02.2022.

<sup>29</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=JOUWsrCpf80&ab\\_channel=RogerAmundsen](https://www.youtube.com/watch?v=JOUWsrCpf80&ab_channel=RogerAmundsen), Erişim tarihi: 17.02.2022.

veya bir yeni bir malzemenin müzikte yer alması gibi işitsel yansımalar oluşturabilir. Poliritmik kesitlerin amacı, ritmik ve dokusal olarak doğaçlamaya renk ve gerektiğinde tansiyon kazandırmaktır.



## 3. BÖLÜM

### ÇALIŞMA PRATIĞİ ÖNERİSİ

#### 3.1. Zamanı İçselleştirmek

Ritim duygusu ve zamanlamayı geliştirebilmek için, öncelikle birim süre/beat üzerinde hâkimiyet kurmaya çalışmak, temel eylemlerden biri olmalıdır. Bu çalışmayı yaparken, metronom kullanmak doğrudan fayda sağlayacaktır. Bunun yanında, ölçü içindeki vuruşları, alt bölünmeler ne olursa olsun saymaya çalışmak, gelişmesi faydalı olabilecek diğer bir önemli reflekstir. Sayarak çalışabilmek, ritmik olarak güvende hissetmemizi sağlar, bu da çalışma ve performans esnasında yorumcuyu kaygıdan ve endişeden uzak tutmaya yardımcı olur. Saymanın oynadığı rolü anlamak için, öncelikle bu eylemle neyin hedeflendiğini anlamak gereklidir. Saymak, amaca ulaşmak ve ritmik duyguyu geliştirmek için bir araçtır. Ana amaç, metrik olarak olabildiğince kusursuz bir zamanlamaya sahip olmaktır. Zamanlamanın kusursuzluğu ve güven hissini basitçe, ölçü içindeki alt bölünmeler ve gruplamalara yüksek oranda hâkimiyet olarak ifade edebiliriz. Tabii ki müzikteki zaman algısı içinde, sesli süreler kadar sessiz sürelerin de kontrolü önemlidir. Bunun üzerinde ne kadar yüksek kontrole sahip olunursa, müzikte istenilen doku ya da melodik hat o kadar iyi ifade edilebilir. Bunu yapabilmek için, müzikte zamanla kurulan ilişkiyi geliştirmek başlangıç noktası olmalıdır. Bu da metronom çalışmasıyla başlar.

#### 3.2. Temel Metronom Çalışması

Caz müzisyenleri, doğaçlama becerilerini geliştirmek adına deneme yanılmalarla sürekli tekrara dayalı çalışmalar yapmaktadırlar. Bu çalışmalar arasında en karmaşık konulardan biri de detaylı armonik uygulamalardır. Form içinde sürekli değişen armonik zincirler, tonal/modal merkezler, tansiyon sesler barındıran armonik açıdan renkli akorlar ve bu malzemeler üzerine her çalımda yeni bir söylem geliştirme çabası, caz müzisyenleri için her gün yeniden çözülmeyi bekleyen bir bulmaca gibidir. Bu bulmacayı çözmek için caz müzisyenleri armonik merkezli melodik bir düşünce alışkanlığı geliştirmeye başlar. Bunun anlamı, doğaçlama anında yaratılacak olan her



melodik hattın armonik zinciri de göz önünde bulundurarak anlık olarak tasarlanmasıdır. Bu noktada ‘zaman’ kavramı önemli olmaya başlar. Müzik, düzenli ya da düzensiz olsun zamanın devinimi üzerine kuruludur. Bu devinim için ilk anahtar birim süre (ya da beat/vuruş), ikincisi ölçü döngüsü, bir diğeri de cümle örgütlenmesini oluşturan form’dur. Caz müzisyenleri bu parça ve bütünlerin oluşturduğu zaman algısı içinde armonik zinciri takip ederek, yaratıcı melodik hatlar oluşturmaya çalışır. Bu aşamada müzisyenin içinde özgürce hareket etmesini sağlayan en önemli unsur, müziğin ritmik karakteridir. Bu ritmik karakter swing, latin ya da herhangi bir groove hissi olabilir. Müzisyen, müziğin hâkim ritmik karakteri neyse onunla birlikte akışa geçmeye çalışır. Artık ritim ve akış en az armonik zincir ya da form kadar önemli olmaya başlar. Bu noktada artık caz müzisyenleri ritmik kelime dağarcıklarını detaylandırmaya ve geliştirmeye ihtiyaç duyarlar. Amerikalı caz gitaristi ve besteci Dave Allen (1970) *Advanced Rhythmic Concepts for Improvisation* kitabında ritim hakkında şöyle demiştir (Allen, 2022: 6):

“Ritim, doğaçlamanın daha soyut, kodlaması daha zor olan bir ögesidir. Güçlü bir zaman hissi geliştirmek, söz söylemeye kişisel bir yaklaşım geliştirmek, karmaşık ritmik durumlarda akıcı bir şekilde çalmak, bas hattı üzerinde cümle kurmak, daha hızlı tempoları çalarken rahat olmak, bu kavramlar hakkında çok fazla konuşulmaz; çünkü, onları bir kağıt ve kalemle metot haline getirmek daha zordur.”

Allen’ın da kitabında bahsettiği gibi ritim, doğaçlamanın armoniye nazaran daha soyut bir ögesidir; fakat unutulmamalıdır ki armoni, ritim ve form bir bütün olarak düşünülmeli ve her biri bütünü desteklemek amacıyla, doğaçlamada yaratıcılığa hizmet edecek şekilde kullanılmalıdır.

Ritimde çeşitlilik yaratabilmek ve karmaşık ritmik dokular arasında var olabilmek için öncelikle en temel ritmik parçacıkların zaman içindeki kontrolü önem kazanır. Yani öncelikle birim süre, alt bölünmeler, ölçü döngüsü ve form takibinin güçlendirilmesi gereklidir.

Bunun için ilk olarak temel metronom çalışmaları yapılmalıdır. Düşük bir tempoda her bir vuruş iki, üç, dört ve beş eşit parçaya bölünerek çalışılabilir. Bu çalışma, yalnızca ritmik kalıp düşünülerek (ya da sayarak), veya Konnakol ritmik okumalarında olan solkattu’lar ile yapılabilir. Örneğin;

1 2 3 4 1 ve 2 ve 3 ve 4 ve 1 ve e 2 ve e 3 ve e 4 ve e  
4 ta ta ta ta ta - ka ta - ka ta - ka ta - ka ta - ki - ta ta - ki - ta ta - ki - ta ta - ki - ta

1 2 3 4 2 2 3 4 3 2 3 4 4 2 3 4 1 2 3 4 5 2 2 3 4 5 3 2 3 4 5 4 2 3 4 5  
ta ka di mi ta ka di mi ta ka di mi ta ka di mi ta - ka ta - ki - ta ta - ka ta - ki - ta ta - ka ta - ki - ta ta - ka ta - ki - ta

### Örnek 104: Metronom çalışması.

Metronom çalışmasının ikinci aşaması, sekizlik notaların zayıf zamanlarını (offbeat) çalışmaktır.

### Örnek 105: Metronomla zayıf zaman çalışması - 1.

Üçüncü aşama, sekizlik üçlemelerin ikinci ve üçüncü zamanlarının çalışılmasıdır.

### Örnek 106: Metronomla zayıf zaman çalışması - 2.

Dördüncü aşama, onaltılık notaların ikinci ve dördüncü zamanlarının çalışılmasıdır.

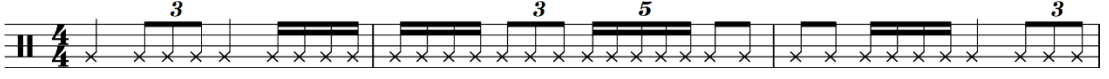
### Örnek 107: Metronomla zayıf zaman çalışması - 3.

Sonraki adım, onaltılık beşlemenin zayıf zamanlarının çalışılması olacaktır.

### Örnek 108: Metronomla zayıf zaman çalışması - 4.

Metronom çalışmasının son aşaması tüm bu ritmik bölünmelerinin güçlü ve zayıf zamanlarını raslamsal olarak karıştırarak çalışmaktır. Vuruşlar ve alt bölünmelere hâkimiyet için müzisyenin ölçünün hangi vuruşunda ve o vuruşun hangi

alt bölünmesinde olduğu ya da olacağının kesin olarak bilincinde olması gerekir. Tüm bu temel metronom çalışmaları bu hâkimiyet seviyesini yükseltmeye hizmet eder.



**Örnek 109:** Metronomla ritmik bölünme çalışmaları – 1.

Yukarıdaki tüm örnekler, herhangi bir armonik ya da melodik kaygı olmadan yalnızca metronom takip edilerek çalışılmalıdır. Armonik uygulamalar ve melodik cümleleri kurmak çalışmaların ileriki aşamaları için daha uygun olacaktır. Bu çalışmalar ritmik alt bölünmelerin tüm değerleri çalınarak yapılabileceği gibi sadece seçilen değerler çalınarak da yapılabilir.



**Örnek 110:** Metronomla ritmik bölünme çalışmaları – 2.

Tüm bu metronom çalışmaları yapılırken vuruşların güvenle takip edilebileceği ve çalışmayı gereksiz zorlaştırmayacak 48 ya da 52 gibi düşük bir metronom değeri seçilerek başlanmalıdır. Çalışma yapılırken ihtiyaç duyulduğunda bu değer kademeli olarak artırılabilir.



**Örnek 111:** Metronomla ritmik bölünme çalışmaları – 3 (Allen, 2022: 9).

Metronom çalışmaları yapılırken alt bölünmelerin değerlerini çeşitlendirmek için her bir vuruşun birim süre olarak kabul edilebileceği gibi, her bir ölçü de birim

süre ya da döngü olarak kabul edilebilir. Bu durumda her bir ölçü önce tek bir bütün olarak düşünülür ve ardından 2, 3, 4, 5, 6, 7, ... gibi alt bölünmeler çalışılabilir. Allen, yukarıdaki çalışmayı kitabında *Do majör gamı* üzerinden örneklendirmiştir.

Allen, bu egzersizin metronom değerinin başlangıçta 30 olarak belirlenmesini önermiştir ve tüm metronom çalışmalarının önce geleneksel yöntemle (yani her bir vuruş için 1 metronom vuruşu), ardından da 4/4'lük ölçü için yalnızca 2 ve 4. vuruşlarda swing hissiyatını yaratacak şekilde metronom vuruşlarının duyulmasını önermiştir (Allen, 2022: 9).

Caz müziğinin ana karakteri swing hissiyatıdır ve daha önce de bahsedildiği gibi swing hissiyatı sekizlik üçleme ritmik tartımıyla somutlaştırılır. Bu yüzden üçlü gruplamayı ifade eden tartım, birim süre dörtlük de olsa ikilik de olsa caz müziğinde temel alt bölünme olarak kullanıla gelmiştir.

Metronom çalışması yapılırken büyük ya da küçük üçlemenin öncelikle 1, 2 ve 3 zamanı birlikte çalışılır. Ardından her bir zaman metronom eşliğinde ayrıca çalışılmalıdır.

4/4

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3

3 3

3 3

**Örnek 112:** Üçleme ritmik tartım ile metronom çalışması.

Amerikalı caz davulcusu, besteci ve eğitimci Ari Hoenig (1973) *Intro to Polyrhythms Contracting and Expanding Time Within Form* adlı kitabında, her müzisyen için ritmik çalışmalar yaparken kullanılacak bazı ipuçları önermiştir (Hoenig, 2009: 5).

“Enstrümanınızda ritmik alıştırmalardan herhangi birini çalışmaya başlamadan önce, onları el vuruşlarıyla okuyabilmeli, ritmik okumalarını yapabilmeli ve söyleyebilmelisiniz. Bunlar, egzersizleri birbirinden ayırt edebilmenize yardımcı olur ve nota seçimleri ya da enstrümanınızın teknik özellikleri gibi egzersize müdahale edebilecek faktörleri ortadan kaldırır.”

Hoenig, her bir egzersizin öncelikle ritmik okumasının yapılması gerektiğine son derece önem vermiştir. Aynı zamanda ritmik çalışmalar yapılırken müzisyenin kendisini en rahat hissedeceği tempoda çalışmaya başlamasını da önermiştir. Bu egzersizlerin amacı, yapılan tüm ritmik çalışmalarda doğaçlama esnasında müzisyenin kendisini mental olarak rahat ve özgürce ifade edebilmesidir.

Hoenig, kitabında bu çalışmaların nasıl yapılması gerektiğini şöyle anlatmıştır (Hoenig, 2009: 5):

1. Metronom vuruşları ölçünün tüm vuruşları için duyulurken her bir süreyi elinizi vurarak takip edin.
2. Metronom vuruşları ölçünün ikinci ve dördüncü vuruşlarında duyulurken her bir süreyi elinizi vurarak takip edin.
3. Metronom sadece ölçü başındaki ilk vuruş için duyulurken her bir vuruşu elinizi vurarak takip edin.
4. Metronom değerini değiştirin ve ayağınızı yere hafifçe vurarak yukarıdaki egzersizleri tekrarlayın.
5. Ölçünün her bir zamanını el vuruşlarıyla takip ederken çekirdek/öz (core rhythm) ritmi konuşma tonunda ritmik olarak okumaya (seslendirmeye – bona yapar gibi) başlayın.
6. Ölçünün ikinci ve dördüncü vuruşlarını elinizi vurarak takip ederken çekirdek ritmik dokuyu okuyun.
7. Her ölçünün ilk vuruşunu elinizi vurarak takip ederken çekirdek ritmi okuyun.
8. Egzersizleri ayakta yapın ve yürürken adımlarınızı ikilik ya da dörtlük notalar olarak düşünün. Bunu yaparken elinizi vurarak çekirdek ritmi takip edin. Yukarıdaki egzersizleri  $\frac{3}{4}$ 'lük ölçü için tekrarlayın.

Hoenig, yukarıda bahsi geçen çekirdek ritmi şöyle tanımlamıştır (Hoenig, 2009: 4):

“Form oluşturmak için gruplanabilen sekizlik notalar, üçlemeler ya da onaltılık notalar gibi alt bölümlere çekirdek ritim (core rhythm) adını veriyoruz. Örneğin, noktalı dörtlük nota bir çekirdek ritimdir; sekizlik notanın üçlü gruplamasına dayanır. Bu kitapta noktalı dörtlük, sekizlik üçleme ve dörtlük üçleme ritmik değerler olmak üzere üç temel çekirdek ritim tanımladık. Çekirdek ritimler, çekirdek groove'lar olarak isimlendirdiğimiz ritimler için temel bloklardır.”

Üçleme olarak tanımlanan üçlü gruplama caz müziğinde en temel ritmik tartım olarak kullanılagelmiştir. Bu temel ritmik gruplama üzerinde üçlü dışında olan 2'li, 4'lü ve 5'li gibi karşıt gruplamalar da çalışılmalıdır.

2' li gruplama

4' lü gruplama

5' li gruplama

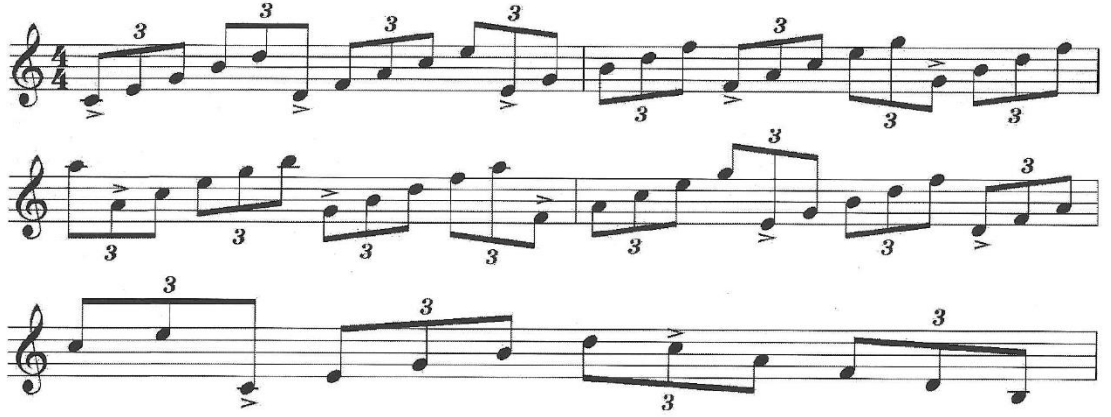
**Örnek 113:** Üçleme ritmik tartım üzerine gruplama çalışması.

Metronom üzerine yapılan tüm çalışmalar  $\frac{3}{4}$ 'lük ölçü için de tekrarlanmalıdır. Bu ritmik çalışmalar içselleştirildikten sonra artık gitar üzerinde gam ve pozisyon çalışmalarına başlanabilir. İlk olarak tek bir mod ve tek bir pozisyon üzerine Allen'ın C Ionian modu üzerine önerdiği egzersizlerle çalışmaya başlanabilir.

**Örnek 114:** Üçleme üzerine 2'li gruplama (Allen, 2022: 11).

**Örnek 115:** Üçleme üzerine 7'li akorlarla 4'lü gruplama – 1 (Allen, 2022: 11).

**Örnek 116:** Üçleme üzerine 7'li akorlarla 4'lü gruplama – 2 (Allen, 2022: 11).



**Örnek 117:** Üçleme üzerine 9'lu akorlarla 5'li gruplama (Allen, 2022: 12).

Üçleme ritmik kalıp üzerine çalışırken her bir üçleme arasına bir sekizlik değerde sus eklenerek yeni bir 4'lü gruplama elde edilebilir. Allen'ın örneğinde 4'lü gruplamaya örnek olan ritmik kalıp her bir tekrarda bir sekizlik değer geç başlayarak hareket eden bir ritmik katmana dönüşmüştür.



**Örnek 118:** Üçleme üzerine hareket eden 4'lü gruplama (Allen, 2022: 14).

Üçleme ritmik tartım üzerine örnekler oldukça detaylandırılabilir. Burada amaç, üçleme ritmik tartımın hissiyatı üzerine çokça pratik yaparak onu olabildiğince içselleştirmektir. Bu tartım üzerine ne kadar güçlü bir kontrol sağlanırsa yeni ritmik fikirler oluşturabilmek için o kadar çok alternatif düşünülebilir.

Bu tarz çalışmaları, metronomu dinleyerek yapmaya çalışmak doğru sonuçlar vermeyebilir. Metronom, çalışma esnasında bir referans aracıdır, yardımcı bir araç değildir. Çalışırken metronomu duymaya gayret etmek metronomun ilerisinde ya da gerisinde çalmaya sebep olabilir. Bu yüzden metronomu duymaya çalışmak yerine onunla birlikte aktif olarak saymaya çalışmak daha faydalı olacaktır. Metronom

eşliğinde aktif sayma eylemi içinde yapılacak olan ritmik çalışmalar genel anlamda hem ritmik duygumuzu güçlendirmeye, hem de düzenli ritmik bölünmeleri daha iyi içselleştirmemize yardımcı olur.

Temel metronom çalışmasında bir ölçü değeri seçilmesi ilk aşamada önerilmemektedir. Bunun sebebi, ölçüye değil, birim süreye yani vuruşlara odaklanılması gerektiğidir. Bu çalışmada her bir vuruş önce bir birim süre olarak çalışılmalıdır, yani her bir metronom değeri için 1 vuruş çalışılmalıdır. Bunun amacı, metronom çalışması yapılırken yukarıda bahsedilen hataya düşülmemesidir. Temel metronom çalışmasında başlangıç temposunun 60 bpm<sup>30</sup> olması ritmik alt bölünmeleri zaman baskısını minimum derecede hissederek çalışmak için idealdir. Alt bölünmelerin değerlerine göre metronom değeri 52 bpm'e kadar düşürülebilir.

Temel metronom çalışması uzun soluklu bir süreçtir. Bu çalışma yoğun konsantrasyon gerektirdiği için, mümkünse her gün düzenli olarak, gün içinde beden ve zihnin yorgun olmadığı bir zaman diliminde yapılmalıdır.

Metronom çalışmasında tempo kademeli olarak artırılmalıdır. Başlangıç değeri 60 bpm ve en üst değer de 200 bpm olarak çalışılabilir. Bu iki değer arasında da çalışma içinde 5 aşama oluşturulmuştur<sup>31</sup>.

1. Kademe: 60 – 120 bpm
2. Kademe: 120 – 140 bpm
3. Kademe: 140 – 160 bpm
4. Kademe: 160 – 180 bpm
5. Kademe: 180 – 200 bpm

**Örnek 119:** Temel metronom çalışması için 5 kademe.

Yukarıdaki 5 kademe içinde en önemlisi 1. Kademedir. Tüm temel değerler bu iki metronom değeri içinde uygulanabilir ve içselleştirilebilir. 1. Kademe içinde de öncelikle aşağıdaki değerler ile çalışmaya başlanabilir.

---

<sup>30</sup> **Beat per minute (bpm):** Müzikte dakikadaki vuruş sayısını ifade etmek için kullanılır.

<sup>31</sup> Temel metronom çalışması yapılırken, düşük metronom değerlerinde de çalışması önerilir. Yüksek tempolarda çalışmak ve cümle kurmak ne kadar zorlaşıyorsa, aynı şekilde düşük tempolarda da benzer zorluklar ile karşılaşmaktadır. Düşük tempolarda da zamanın kontrolü çok önemlidir.

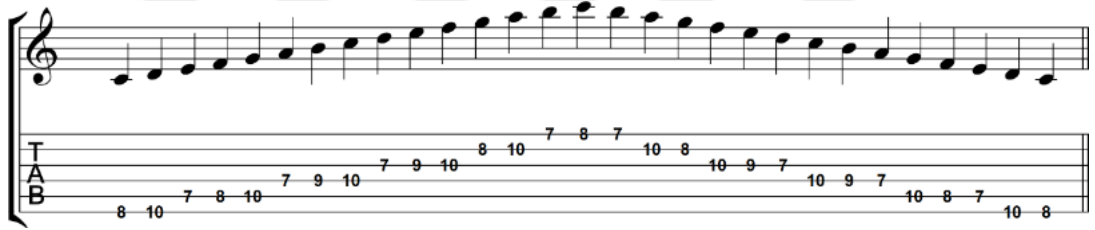




**Örnek 120:** Metronom çalışması için tartımlar.

Birinci aşamada metronom ile çalışırken, daha önce de bahsedildiği gibi önce 4'lük nota değerleri öncelikli olarak seçilebilir. Amaç, metronom eşliğinde aktif sayma eylemini gerçekleştirebilmektir. Ardından her bir metronom vuruşu 2, 3, 4 ve 5 eşit parçaya bölünerek çalışılabilir.

Metronom çalışmaları, armoni ile bütün olarak düşünülebilir. Bu yüzden her çalışmada, bir gam ve onun gitar üzerindeki pozisyonu üzerinden uygulamalar yapılabilir. Seçilecek olan bir ya da birden fazla gam üzerinde tüm ritmik tartımlar çalışılabilir ve seçilen gamın karakteriyle birlikte alt bölünmelerin gruplamaları içselleştirilebilir. Bu şekilde metronom çalışması aynı zamanda gamların pozisyonları ve parmak kombinasyonları ile birlikte bir bütüne dönüşür.



**Örnek 121:** C majör gam, temel pozisyon.

Metronom çalışması yapılırken tüm gamları, yukarıda görüldüğü gibi öncelikle tek bir pozisyon içinde 2 oktav çalışmak doğru bir başlangıç olacaktır. Ardından, aynı pozisyonda alt bölünmeler çalışılmaya başlanabilir. Metronom çalışması için tekrar esastır. Bu yüzden çalışılan gam en kusursuz haliyle 3'er kez tekrar edildikten sonra diğer bir alt bölünmeye geçilebilir.

Alt bölünmelerle metronom çalışması yaparken sadece tek bir gam ve pozisyon üzerinden çalışmak şart değildir. Birden çok gam ve pozisyon çalışılabilir. Örneğin; her bir alt bölünme için farklı bir mod seçilebilir ya da aynı mod transpoze edilerek çalışılabilir. Sekizliklerle do majör gamı, dörtlüklerle 1 perde geride olan B majör gamı, üçlemelerle Bb majör, 16'lıklar A majör ve 16'lık beşlemelerle Ab majör gamı gibi pozisyon değişiklikleri yapılabilir. Gitarda pozisyonlar temel alındığı için bu gibi

değişiklikler parmak sıralamalarında farklılık göstermez. Bu yüzden her bir alt bölünme için birbiri ile ilişkisi olmadan tamamen farklı pozisyonlar da seçilebilir. Pozisyonların birbirine komşu hareket etmesi yerine başlangıç sesinin yeri değiştirilerek mod/gam değiştirilebilir. Örneğin; örnekteki C majör gamının başlangıç sesi 6. Telde 2. Parmakla çalınır. Bu durumda 2. Parmağımızı 6. Tel üzerinde hangi sese/perdeye taşırsak o gamın tonik sesiyle başlamış oluruz.



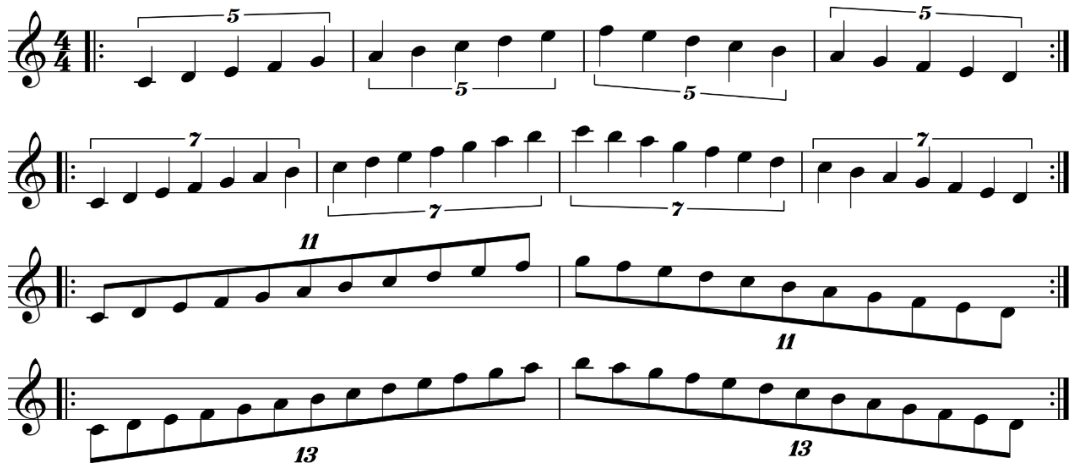
**Örnek 122:** Alt bölünmelerle metronom çalışması.

Metronom çalışması yaparken:

- İlk aşamada metronomu vurgusuz olarak sadece 4'lükleri sayacak şekilde ayarlayın.
- Yukarıdaki alt bölünmeleri doğru şekilde uygulayabildikten sonra, metronom vuruşlarını 4/4'lük ölçünün 2 ve 4. Vuruşları olarak düşünün ve tüm çalışmayı bu şekilde yapın. Bu durumda çalışmaya başladığınız metronom değerini yarıya düşürmeniz gerekecektir.
- Metronom çalışması yaparken aktif olarak sayın. Metronom bir referans aracıdır. Çalışmayı metronom vuruşlarına bağlı kalarak yaparsanız pasif bir sayma eylemi yaparsınız. Amaç, metronomla birlikte aktif sayma alışkanlığı oluşturmaktır.

- Allen'in de kitabında bahsettiği gibi ritmik akışa özen gösterin ve akışı bozmamaya çalışın. Önemli olan ritmik duygumuzu müzikal akış içinde geliştirmek olacaktır (Allen: 2022, 8).
- Alt bölünmeleri birer birer çalıştıktan sonra 4'er ya da 8'er ölçülük yarım ya da tam cümle gibi parçalar halinde karıştırarak çalışmaya başlayın.
- Kendinize Miles Davis'in *So What* parçasında olduğu gibi akorların uzun süreler halinde tınladığı parçalar seçin ve akor zincirleri üzerine çalışmaya başlayın. Parça seçiminde zorlanırsanız birbirine kontrast yaratacak iki, üç ya da dört akor seçerek bu akorları sekizer ölçülük cümleler olarak kabul ederek çalışabilirsiniz.
- Allen'e göre "bir akor zinciri içinde çaldığımızda bu egzersiz hem ritmik hem de armonik bir egzersiz haline gelir. Armonik ya da formlar zorluk ne olursa olsun öncelik yine çalınan seslerin tutarlılığı ve akış içinde olmasıdır. Bu aşamada çalışma zorlaşmaya başlarsa ya akorları basitleştirerek ya da tempoyu düşürerek, kendinizi en rahat hissettiğiniz tempoyu bulun. Ardından tempoyu kademeli olarak artırın (Allen: 2022, 8).

Metronomla çalışırken zaman hissiyatımızı güçlendirmek için alt bölünmeler bir vuruş için değil bir ölçünün tamamını düşünülerek de çalışılabilir.



**Örnek 123:** Ölçü üzerine asimetrik alt bölünmeler.

Tüm ölçü üzerine uygulayacağımız alt bölünmelerde asal sayılar ile yapılacak olan bölünmeler asimetrik olduğu için bu gruplamaları ölçünün birinci zamanı referans

alınarak çalışılmak daha doğru olacaktır. Örneğin; 5, 7, 11, 13 ve 15 gibi. Bunlar dışındaki tüm alt bölünmelerin de en küçük değerlerini düşünülerek saymak ve çalışmak gerekir. Örneğin; aşağıdaki ikilik notalarla yapılan büyük üçleme gibi.

**Örnek 124:** Büyük üçlemenin alt bölünmesi.

Bu şekilde bakıldığında büyük üçlemeyi oluşturan ritmik tartımın üçlemelerin 4'lü gruplaması olduğu net olarak anlaşılacaktır ve sayma eylemi kolaylaştığı gibi çalarken akor veya pozisyon düşüncesi de hızlanacaktır.

**Örnek 125:** Altılamanın alt bölünmesi.

Tüm ölçü üzerine yapılacak 9'lu gruplama için büyük üçleme hissiyatının yeterince pekişmiş olması gerekir. Metrik olarak doğru alt bölünmeye ulaşabilmek için hafızada yerleşik bir ritmik tartımın referans alınması daha doğru olacaktır. Çünkü tüm ölçü üzerine zaten 4 üzerine 3 poliritmik tartımı bir kez daha alt bölünmelere ayrılacaktır ve bu şekilde poliritim içinde gruplama yapılmış olacaktır.

**Örnek 126:** 3:4 Poliritim üzerine 3'lü gruplama.

**Örnek 127:** 10'lu gruplama ve alt bölünmesi.

Zamanlama ve metrik ritim duygusunu güçlendirmek amacıyla yapılan bu çalışmada, istenen gruplamaları sayabilmek için, ritmik olarak gruplanabilecek en küçük alt bölünmeleri bilmek esastır. Çalışma her ne kadar matematiksel bir çerçeve içindeymiş gibi görünse de ritim ile ilgili her çalışma, aslında ritmik hissiyatı geliştirmek ve içselleştirmeyi hedefler. Metronom ve tüm bu alt bölünmeler, çalışırken bize birer araç olarak hizmet ederler, performans anında müzikal reflekslerimiz ve ritmik hissiyatımız (bir anlamda ritmik hafızamız) bize yardımcı olur.

### 3.3. Armonik Ritmin Değiştirilmesi

Caz müziğinin doğaçlama pratiği içinde armonik ritmin takibi bir anahtar görevi görür. Doğaçlama esnasında melodi tasarlarken bizi yönlendiren etmenler ölçü, form ve armonik ritimdir. Armonik ritmin değişmesi melodik vurguların da değişmesine sebep olur. Armonik ritmin değişimini öncelikle geleneksel 12 ölçümlük bir blues cümlesi üzerinde uygulayabiliriz.

Allen, kitabında geleneksel blues formu 4/4'lük ve 12 ölçü uzunluğunda iken 4/4'lük ölçü içinde armonik ritmi üç vuruşta bir değişecek şekilde yeniden kurgulamıştır.

**Örnek 128:** Blues formunda armonik ritmin değiştirilmesi - 1, 4/4 – 3/4 (Allen, 2022: 21).

Yukarıdaki örnekte 4/4'lük ölçü içinde Hoenig'in ifadesiyle üç vuruşluk bir çekirdek ritim oluşturulmuştur. Ancak, Allen bu iki ritmik katmanın üst üste binmesi halinde 4/4'lük *blues* hissiyatından uzaklaşılması gerektiğini vurgular (Allen, 2022: 21):

Bu kalıbın ¾'lük olmadığı unutulmamalıdır. Ölçüler değişirken 4/4'lük ölçü ile olan ilişkilerini hissedin ve ¾'lük ölçü hissi yokmuş gibi 4/4'lük blues formunu hissetmeye konsantre olun.

Armonik ritmin değiştirilmesi ile akorlar artık ölçünün farklı zamanlarında duyulacaktır. Akorlar bazen bir vuruş erken, bazen de bir vuruş gecikerek duyulacaktır. Bu durumda kulak alışkanlığımız bizi ne kadar yönlendirse de bu değişime uyum sağlamak zorunda kalabiliriz. Hoenig, benzer bir örneği F blues üzerinde sunmuştur. Allen'den farklı olarak çekirdek ritmi parçalayarak noktalı dörtlük değerinde seçmiştir.

F7 Bb7 F7 F7 Bb7

Bb F7/C A-7 D7 G-7

C7 A-7 D7 G7 C7

**Örnek 129:** Blues formunda armonik ritmin değiştirilmesi - 2 (Hoenig, 2009: 27).

Hoenig, armonik ritmin değiştirilmesini kitabında *ritmik yer değiştirme* (rhythmic displacement) olarak isimlendirmiştir. Her iki isimlendirmede de ortak olan 4/4'lük ölçü içinde yeni bir çekirdek ritmin kullanılmasıdır. Hoenig, bu değişimle ilgili olarak şunları önermiştir (Hoenig, 2009: 27):

Alıştırılardan bazıları armonik ritmin yerini değiştirmeyi içerir. Noktalı dörtlük nota gibi bir çekirdek ritmi armonik bir yapıya uyguladığımızda, armonik ritim yer değiştirir ve akorlar artık yalnızca birinci veya üçüncü vuruşlara düşmez. Bazen yeni zamanda tüm akorları ifade etmeye yetecek kadar vuruş olmayacak ve bazen çok fazla vuruş olacak ve akorları tekrarlamamız gerekecek. Yeni ritmi, mevcut armonik yapının/formun üzerine oturtmaya ve müzikal tınıya kavuşturmaya çalışmalısınız. Çoğu zaman akorları önceden duyurmak veya geciktirmek zorunda kalırsınız; bunların ikisi de doğru hamlelerdir. Armonileri erken tınlatmak blues formunu çekme, geciktirmek ise zamanı esnetmek hissi verecektir.

F7 B<sup>b</sup>7 F7 F7 B<sup>b</sup>7

B<sup>°</sup> F7/C A-7 D7 G-7

C7 A-7 D7 G7 C7 C7

**Örnek 130:** Blues formunda armonik ritmin değiştirilmesi - 3 (Hoening, 2009: 27).

Hoening, yukarıdaki örnekte bu ritmik yer değiştirmeyi aşağıdaki bas hattıyla da örneklendirmiştir. Armonik ritmin değişimini daha belirgin duyabilmek için bu şekilde hazırlanan bas hatları da çalışılabilir.

Ritmik çalışmalar içinde değer büyütme sıklıkla tercih edilen bir uygulamadır ve verimli bir kaynak olarak kullanılmıştır. Hoening, aynı ritmik değişimde çekirdek ritmi büyütürken büyük üçleme halinde kurgulamıştır. Artık armonik ritim daha geniş bir zaman diliminde değişmeye başlar.

F7 B<sup>b</sup>7 F7

B<sup>b</sup>7 B<sup>dim</sup> F7/C A-7<sup>b</sup>5 D7

G-7 C7 A-7 G-7 C7

**Örnek 131:** Blues formunda armonik ritmin değiştirilmesi - 4 (Hoening, 2009: 27).

4/4'lük ölçü üzerine üç zamanlı ritmik değiştirmenin uygulamalarında ana amaç, hâkim bir ritmik döngü içinde yeni bir ritmik kalıbın *shuffle* ya da *blues* hissiyatından uzaklaşmadan uygulanabilmesidir. Akor değişimleri ise, doğaçlama esnasında melodik çeşitliliğe de hizmet etmeye başlayacaktır.

### 3.4. Ana Melodiyi Dönüştürmek

Müzikte doğaçlama yapmak, melodik hatlar ya da dokular üretebilmek, yaratıcı ritmik cümleler kurabilmek müzisyenin kişisel çabası ve kendisini hangi kaynaklardan beslediğine göre farklılık gösterir. Geleneksel caz müziği icrası düşünüldüğünde doğaçlama yapılırken kullanılan ana malzeme bir şarkının ya da kompozisyonun ana melodisidir. Bu ana melodi çeşitlemeye ne kadar elverişliyse performans anındaki doğaçlama eylemi de o kadar zenginleşir. İcracının öncelikle bilmek zorunda olduğu şey ana melodinin kendisidir. Ancak bu şekilde daha renkli, zengin ve yaratıcı bir doğaçlama eylemi gerçekleştirilebilir.

Ana melodi, melodik olarak çeşitlenebileceği gibi ritmik olarak da çeşitlenebilir ve hatta farklı ölçü döngüleriyle seslendirilebilir. Ana melodiyi farklı tartımlarda seslendirmek, onu aksak ya da bileşik ölçülerde çalmaya çalışmak başta zor olsa da ritmik hâkimiyeti güçlendirici bir çalışmadır. Amerikalı davulcu, besteci ve eğitimci Tony Moreno (1956), farklı ölçüler üzerine ritmik çalımı anlayabilmek ve güçlendirmek için yazdığı *Rhythmic Studies for All Instruments Vol. 1* adlı kitabında 4/4'lük olan Charlie Parker'ın (1920-1955) *Blues for Alice* parçasını 3/4, 5/4, 6/4 ve 7/4 gibi farklı ölçüler için yeniden düzenlemiş ve parça üzerine ana melodiden oluşan yeni çalışma materyalleri üretmiştir.

(MED. SWING) **BLUES FOR ALICE** - CHARLIE PARKER 55

F6 E-7 A7(b9) D-7 G7

C-7 F7 Bb7 Bb-7 Eb7

A-7 D7 Ab-7 Db7 G-7

C7 A-7 D-7 G-7 C7

Örnek 132: *Blues for Alice* – C. Parker (The Real Book 6th Ed., 2004: 55).



Parker'ın *Blues for Alice* parçası 12 ölçümlük bir blues'dur. F majör tonunda olan parça armonik olarak geleneksel blues formunun aksine sürekli birbirini takip eden ve her zaman I. dereceye çözülmeyen ii-V (m7-V7) bağlantılarından oluşur. Bu özelliğiyle de doğaçlama için hem ritmik hem de armonik olarak zengin bir kaynak olma özelliği taşır.

Moreno, *Blues for Alice* parçası için önce armonik ritmin değiştirilmesini önermiştir. Bunu da 4/4'lük ölçünün üzerine sekizlik notalardan 3'lü gruplamalarla yapmıştır.

The image displays three systems of musical notation for the piece "Blues for Alice". Each system consists of three staves: a treble staff with a melodic line, a bass staff with a rhythmic accompaniment, and a piano staff with chordal accompaniment. The music is in F major and 4/4 time, with a 3/8 note triplet rhythm. The first system contains the following chords: FMA7, E-7b5, A7b9, D-7, G7, C-7, and F7. The second system contains: Bb7, Bb-7, Eb7, A-7, D7, Ab-7, and Db7. The third system contains: G-7, C7, F, D-7, G-7, and C7.

Örnek 133: *Blues for Alice*, armonik ritimde 3'lü gruplama (Moreno, 2006: 3).

Bu şekilde armonik ritimle birlikte yeni bir poliritmik yapı da oluşturulmuş olur. Her bir 3'lü grupta bir hücre olarak kabul edilirse, armonik ritimde akorlar bazen bir bazen de iki ya da daha çok hücre uzunluğunda tınlar, artık asıl takip edilmesi gereken ritmik yapı 3'lü gruplamadır. Ari Hoenig, bu yapılara *core rhythms / çekirdek ritimler* adını vermiştir ve bu ritmik hücreleri poliritmik çalışmaların başlangıç ve ana malzemeleri olarak kabul etmiştir.

Moreno, kitabında *Blues for Alice* parçasının ilk olarak  $\frac{3}{4}$ 'lük tartım ile çalışılmasını önermiştir.

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Blues for Alice'. Each system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The first system has four measures with chords: FMA7, E-7b5 A7b9, D-7 G7, and C-7 F7. The second system has four measures with chords: Bb7, Bb-7 Eb7, A-7 D7, and Ab-7 Db7. The third system has four measures with chords: G-7, C7, F D-7, and G-7 C7. The melodic lines feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some measures contain triplets.

**Örnek 134:** *Blues for Alice*,  $\frac{3}{4}$  (Moreno, 2006: 8).

Parça,  $\frac{3}{4}$ 'lük tartımda çalındığında armonik ritim doğrudan 3'lü gruplamayla bir zincir haline gelecektir ancak öncelikle değişen şey artık ölçünün uzunluğudur. Bu durumda ilk karşılaşılabilecek zorluk melodinin  $\frac{3}{4}$ 'lük zaman üzerine oturtulmasıdır, bu değişiklik doğru şekilde çalındığında armonik ritmin takibi ve seslendirilmesi kolaylaşacaktır.

İkinci olarak Moreno parçayı 3+2 düzeninde 5/4'lük olarak uyarlamıştır. Artık melodide vurgular yer değiştirmiş ve bazı notalar büyütülerek ana melodinin yeni bir çeşitlenmesi elde edilmiştir.

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Blues for Alice'. Each system consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a bass line. The time signature is 5/4, and the key signature has one flat (B-flat). The first system (measures 1-4) features chords: FMA7, E-7b5, A7b9, D-7, G7, C-7, and F7. The second system (measures 5-8) features chords: Bb7, Bb-7, Eb7, A-7, D7, Ab-7, and Db7. The third system (measures 9-12) features chords: G-7, C7, F, D-7, G-7, and C7. The bass lines are marked with '3' and '2' indicating triplet and dyad rhythms, respectively. The melody includes slurs and accents, with some notes marked with a '5' indicating a fifth fret position.

**Örnek 135:** *Blues for Alice*, 5/4 (Moreno, 2006: 9).

Burada artık melodinin genel karakteristiğini oluşturan vurgular yerine artık 5/4'lük ölçünün yeni düzeni olan 3+2 düzeni takip edilmelidir. Bu şekilde parça artık yeni bir karaktere sahip olmuştur.

Bir sonraki adım parçayı bir diğer bileşik ölçü olan 7/4 düzeninde çalışmaktır. Bu sefer bileşik ölçünün düzeni 4+3 olacaktır. Yine melodide bazı değerler büyümek ve bazıları da değişmek durumundadır. Ana melodiye yer yer ritmik olarak büyük üçlemeler de eklenerek ritmik çeşitlilik artmaya başlamıştır.

**Örnek 136:** *Blues for Alice*, 7/4 (Moreno, 2006: 11).

Sadece tartımın değişmesiyle giderek çeşitlenen ve değişen bir ana melodi karşımıza çıkmıştır. Artık takip edilmesi gereken şey armonik ritimle birlikte ana melodideki yeni ritmik değerler de olacaktır. Bileşik ölçüler üzerine çalışmalar yapmak icracının ritmik kütüphanesini zenginleştireceği gibi aynı zamanda onun birim zaman, alt bölünmeler ve gruplamalar üzerine olan hâkimiyetini de artırır.

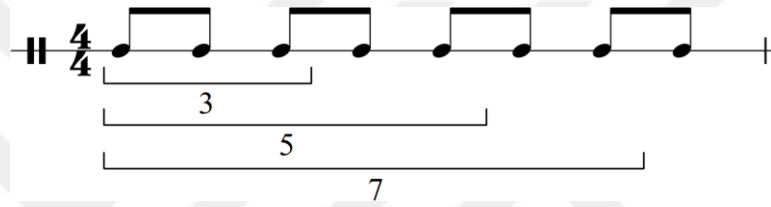
### 3.5. Alt Bölünmelerin Gruplanması

Doğaçlamada ritmik çeşitlilik ve poliritmik yaklaşımları akış içinde uygulayabilmek için alt bölünmelerin çeşitli gruplamaları, yaratıcılığı besleyecek en önemli kaynaklardan biridir. Alt bölünmeler, düzenli duyulan ritmik döngü üzerine karşıtlık yaratabilmek için asimetrik ya da vurguların yerlerini değiştirecek şekilde gruplanmalıdır. Gruplamalar, çift sayılar üzerine tek, tek sayılar üzerine çift sayılı gibi ya da asal sayılardan oluşacak şekilde yapıldığında ritmik bir karşıtlık elde edilebilir. Ancak, burada dikkat edilmesi gereken şey gruplamaların olabildiğince küçük ya da

orta büyüklükteki hücrelerden oluşmasıdır. Bu konu aşağıdaki örneklerle daha iyi anlaşılabilir.

### 3.5.1. Sekizliklerin Gruplaması

Sekizlikler bir vuruşun iki eşit parçası olduğu için, gruplamaları yapılırken ritmik karşıtlığı oluşturabilmek amacıyla tek sayılar tercih edilmelidir. Örneğin; 4/4'lük bir ölçü içinde bulunan 8 adet sekizlik tartım 3'lü, 5'li ve 7'li olarak gruplanabilir. Amaç, genel olarak küçük ve/veya büyük ölçekte 2:3, 3:4, 5:4 gibi poliritmik hücreler oluşturmaktır.



#### Örnek 137: Sekizliklerin gruplaması.

Gruplamalar, hem ritmik hem de gam ve akor zincirleriyle birlikte armonik olarak çalışmalıdır. Yalnızca ritmik çalışma yapmak doğaçlama yapabilmek için yeterli olmayabilir. Bu yüzden gruplama çalışmaları seçilen akorlar ya da caz standard'larının akor zincirleri üzerine metronom eşliğinde çalışmalıdır. Çalışma yapılırken takip edilen akor üzerine gamlar ve arpejler 3, 4 ya da 5 sesli olarak çalışılabilir.

♩ = 120

3'lü Gruplama

5

A musical score for Example 138. It features a treble clef and a 4/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 120. The first staff shows a melodic line with eighth notes and accents. The second staff, labeled '3'lü Gruplama', shows a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks, grouped into three groups of three notes each. The third staff, labeled '5', shows a melodic line with eighth notes and accents. The fourth staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks, grouped into five groups of three notes each.

#### Örnek 138: 4/4'lük ölçüde 3'lü gruplama.

Yukarıdaki örnekte Do majör gamının sesleri 3'lü gruplanmıştır. Her 3'lü gruplamanın ilk sesi vurgulu çalınarak oluşan ritmik karşıtlık belirgin olarak duyulabilir. 3'lü gruplama arpejlerle de çalışılmalıdır. Aşağıdaki örnekte üç sesli 5'li akorlar tekrar edilecek hücre olarak seçilmiştir.

♩ = 120

3'lü Gruplama

**Örnek 139:** 4/4'lük ölçüde, 5'li akorlarla 3'lü gruplama.

Gruplamalar, akor çevrimleri ve daha geniş aralıkların tercih edilmesiyle çeşitlendirilebilir. Armonik malzeme ne kadar çeşitlendirilirse, alt bölümlerin gruplamalarıyla yapılacak olan çalışmalar o kadar zengin ve faydalı olacaktır. Aşağıdaki örneklerde sekizlik tartımlar 5'li ve 7'li olarak gruplanmıştır.

**Örnek 140:** Sekizliklerle 5'li gruplama – 1.

Example 141: Musical score in 4/4 time, featuring a treble clef staff and a guitar tablature staff. The score is divided into three systems. The first system has four measures, the second has four measures, and the third has two measures. The tablature includes various fret numbers (7, 8, 9, 10) and techniques like slurs and accents.

Örnek 141: Sekizliklerle 5'li gruptama – 2.

Example 142: Musical score in 4/4 time, featuring a treble clef staff and a guitar tablature staff. The score is divided into four systems. The first system has four measures, the second has four measures, the third has three measures, and the fourth has four measures. The tablature includes various fret numbers (7, 8, 9, 10) and techniques like slurs and accents.

Örnek 142: Sekizliklerle 7'li gruptama.

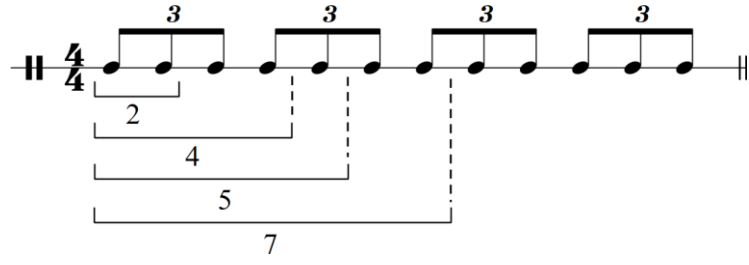
Yukarıdaki örnek mekanik bir çalışma olarak sunulmuştur. Ancak, daha önce, gruplamalar çalışılırken bir caz standardı ya da akor zinciri seçilebileceğinden bahsedilmiştir. Buna bir örnek olarak, sekizliklerden oluşan 7’li gruplamanın arpej çalışması bir *rhythm changes* üzerine uygulanabilir. Bunun için de Charlie Parker’ın *Anthropology* parçasının A cümlesi son derece uygundur. Aşağıdaki örnekte, rhythm changes akor zinciri 7’li gruplama içinde olabildiğince korunmuştur. Akorlardan önce duyulan sesler hem ritmik hücreye atıfta bulunmak hem de akora giden öncü ses niteliğindedir. Örnekte, 7’li gruplama 4 + 3 olarak (2+2+3) tercih edilmiştir. İstendiği takdirde 3’lü gruplama ortaya ya da başa alınabilir fakat, bu durumda hemen hemen tüm akor pozisyonları değişeceği için yeni bir cümle oluşturmak gerekecektir. Bu gibi çalışmalarda ritmik kurgudaki değişiklikler yapısal değişikliklere sebep olabilir.

**Örnek 143:** *Rhythm Changes* akorları üzerine sekizliklerden oluşan 7’li gruplama.

### 3.5.2. Sekizlik Üçlemelerin Gruplaması

Sekizlik üçleme, swing hissiyatının temel alt bölünmesi olduğu için önemlidir. Üçlemeler, 3’e karşı çift sayılar ve 3’e karşı 5 ve 7’li asal sayılar olacak şekilde gruplanacaktır. 5’li ve 7’li gruplamalar 2+3 ve 2+2+3 ve çeşitlemeleriyle birlikte bileşik olarak gruplanabilir. 7’liden daha uzun bileşik gruplamalar özel kompozisyonda özel tercihler içerisinde işlevsel olabilir. Bunun dışında bileşik gruplamalar genişledikçe işlevselliğini yitirmeye başlar.





**Örnek 144:** Sekizlik üçlemelerin gruplamaları.

Üçlemelerin gruplamasına ilk örnek bir aralık çalışması olacaktır. 3'lü aralık ile yapılacak bu çalışma istenirse 4'lü, 5'li, 6'lı, 7'li ve oktav aralıklara genişletilebilir ve farklı tonlarda çalışılabilir.



**Örnek 145:** 3'lü aralıklarla 2'li gruplama.



**Örnek 146:** 7'li akorlarla 4'lü gruplama – 1.

Üçlemelerle yapılan 4'lü gruplama daha önce de bahsedildiği üzere büyük üçlemenin alt bölünmesini algılayabilmek için de uygulanabilir. Bu gibi çalışmalarda amaç mekanik olarak kas hafızası yaratmak ve ritmik olarak da hücresel yapıyı içselleştirebilmektir. Her ikisi birleştiğinde doğaçlama esnasında bu iki malzemeden yararlanarak yeni fikirler geliştirebilmek mümkün olmaya başlar.

Example 147: C Lydian mode, 4-measure phrase. The notation shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody consists of four measures, each containing a triplet of eighth notes. The first measure starts with a quarter rest followed by a triplet of eighth notes (C4, D4, E4). The second measure starts with a quarter rest followed by a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4). The third measure starts with a quarter rest followed by a triplet of eighth notes (B4, C5, B4). The fourth measure starts with a quarter rest followed by a triplet of eighth notes (A4, G4, F#4). The bass line consists of two staves (T and B) with fingerings: 3 2 4 5 5 4 5 7 7 10 7 9 | 9 7 9 10 10 9 10 7 7 10 7 9 | 7 7 8 10 9 8 10 7 7 10 7 8.

**Örnek 147:** C Lydian modunda 4'lü gruplama – 2.

Yukarıdaki örnekte, gruplama çalışırken yapılabilecek modal değişikliğe örnek verilmiştir. Bu çalışmada her bir gruplamada akorun 1-3-4-5 sesleri çalınarak hem akorsal hem de melodik bir hücre elde edilmiştir.

Example 148: C Lydian mode, 4-measure phrase. The notation shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody consists of four measures, each containing a triplet of eighth notes. The first measure starts with a quarter rest followed by a triplet of eighth notes (C4, D4, E4). The second measure starts with a quarter rest followed by a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4). The third measure starts with a quarter rest followed by a triplet of eighth notes (B4, C5, B4). The fourth measure starts with a quarter rest followed by a triplet of eighth notes (A4, G4, F#4). The bass line consists of two staves (T and B) with fingerings: 8 7 10 9 10 9 7 10 9 7 10 7 10 | 9 7 7 9 8 7 7 10 9 8 7 7 10 8 10 | 7 8 9 10 7 7 8 9 | 10 7 7 9 8 9 10 7 9 | 7 7 9 10 7 9 10 7 9 | 10 8.

**Örnek 148:** C Lydian modunda 9'lu akorlarla 4'lü gruplama.

Gruplama çalışmaları, pozisyon hareketleriyle birleştirilerek de çalışılabilir. Gitar transpozisyonel bir enstrüman olduğu için buna çok elverişlidir. Burada bir akor pozisyonu ve bir lick<sup>32</sup> ya da figür seçilebilir. Seçilecek olan hücre armonik ya da melodik olabilir. Örneğin; aşağıdaki örnekte 5'li akorlarla 5'li gruplamaya verilen örnek pozisyon hareketi üzerine kuruludur. 5'li gruplamanın her bir tekrarında pozisyon bir perde pesleşerek tuşe üzerinde geriye doğru hareket eder.

### Örnek 149: ii-V-I bağlantısı üzerine 5'li gruplama.

Daha önce de bahsedildiği gibi gruplamalar çalışılırken armonik bağlantılar göz ardı edilmemelidir. Bu örnekte G majör üzerine ii-V-I akor bağlantısı, 5'li gruplamaların pozisyon hareketleri üzerine kuruludur. Örnekte a ve b olmak üzere birbirine karşıt olan iki adet 5'li gruplama bulunmaktadır. İlk gruplama majör akor pozisyonunun hareketiyle elde edilmiştir. İkinci gruplama *dim7* akor pozisyonudur. İlk gruplamada sırasıyla C, B, Bb, A, Ab ve G majör akorları 5'li olarak tınlar. 5'li gruplamanın hücresel yapısını tamamlayabilmek için peş peşe tınlayan 2 akor bir hücreyi oluşturur. Her hücredeki ilk akorun üçüncü sesi 5'li gruplamayı tamamlayabilmek ve 2+3 gruplamasını oluşturabilmek amacıyla gruplamaya dâhil edilmemiştir.

### Örnek 150: Yeni oluşan 5'li gruplamalar.

<sup>32</sup> **Lick:** Kendi başına bir ifadesi olmayan ve tematik bir özellik taşımayan, farklı akorlar üzerine transpoze edilebilen hücresel melodik parçalar.

7'li gruplama için bir diğer örnek Cmaj7#11 akoru üzerine çalışılabilecek Lydian modu ile verilmiştir. Gruplama iki ölçü uzunluğunda 4+3 (2+2+3) yapısında ve üç tekrardan oluşur. Gruplamalar sona erdiğinde swing ritminin güçlü zamanı olan 4 zamanda ölçü tamamlanmış olur. Örnekteki orta partide gruplamanın ritmik yapılanması daha net görülebilmektedir.

Cmaj7(#11)

7'li gruplama

T  
A  
B

### Örnek 151: C Lydian modu üzerine 7'li gruplama.

7'li gruplamaya bir diğer örnek aynı mod üzerine bir arpej örneğidir. Gruplamalar çalışılırken dikkat edilecek olan şey çalınan melodik hatlar ve arpejler içinde gelen vurgular ve bağlar gibi artikülasyonlardır. Gruplamanın belirgin hale gelmesini sağlayan şey, bu gibi müzikal detaylardır.

Cmaj7(#11)

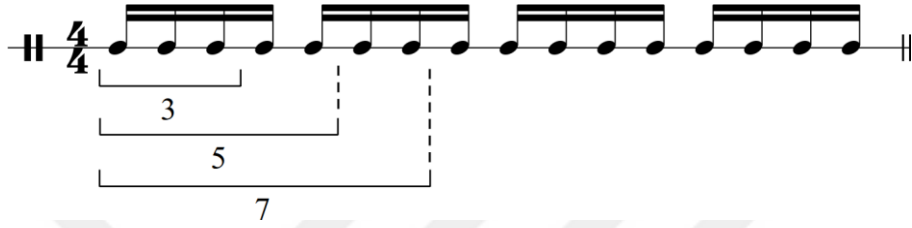
7'li gruplama

T  
A  
B

### Örnek 152: C Lydian modu üzerine 7'li gruplama arpej örneği.

### 3.5.3. Onaltılık'ların Gruplaması

Onaltılıklar, 3'lü, 5'li ve 7'li olmak üzere üç farklı gruplamayla çalışılmalıdır. Her bir grup, onaltılık ritmik tartımın doğal bölünmesine karşıtlık oluşturacak şekilde çift sayılara karşı tek sayılardan oluşan bölünmeler ile çalışılırsa amaçlanan poliritmik doku oluşturulabilir.



Örnek 153: Onaltılıkların gruplanması.



Örnek 154: D Dorian modu ile onaltılık 3'lü gruplama.

Onaltılıkların 3'lü gruplaması noktalı sekizliğe karşılık gelmektedir. 3'lü gruplama onaltılık ve sekizlik nota değerleri bağlanarak yazılabildiği gibi yukarıdaki örnekte alt satırda görüldüğü üzere yalnızca noktalı sekizlik değer ile de yazılabilir. Hangi yazım şeklinin tercih edileceği cümlenin uzunluğuna göre değişebileceği gibi okuma kolaylığı da düşünülerek seçilmelidir.

Noktalı sekizlik ritmik tartımı da  $\frac{3}{4}$ 'lük ölçü üzerine çalındığında 3 üzerine 4'lü gruplama yapılmış olur. Pat Metheny, *Question and Answer* parçasının hem ana melodisinde hem de doğaçlama cümleleri içinde bu gruplamayı kullanmıştır.

**Örnek 155:** *Question and Answer*, Pat Metheny solosundan 25,28 ölçüler arası  
(Metheny: 2003, 28)

Yukarıdaki örnekte  $\frac{3}{4}$ 'lük ölçüde 3 üzerine 4'lü gruplamalar sekizlik notadan daha büyük bir değere karşılık geldiği için dörtlük notalar halinde gösterilmiştir. Ancak, asıl değer 3 adet onaltılık değerlerin birleşimi olan noktalı sekizlik olmasına rağmen yukarıdaki sunum görsel olarak daha doğrudur.

**Örnek 156:** *Question and Answer*, Pat Metheny solosundan 25,28 ölçüler (Metheny: 2003, 28).

Metheny, bu gruplamayı bir önceki örnekte olduğu gibi melodik ve akorsal olarak da kullanmayı tercih etmiştir.

**Örnek 157:** Bb lydian modu üzerine melodik gruplama.

Yukarıdaki örnekte Bbmaj7#11 akoru üzerine lydian modunda 3'lü gruplama örneği verilmiştir. Gruplamalar içinde bağlı notalar kullanmak vurgular ile birlikte hem gruplamaların ayrıştırılmasını hem de pozisyonların birbirine taşınabilmesinde kolaylık sağlar.

C#5 D#5 E#5 F#(#5) G#(#5) A#(#5) C#5

T  
A  
B

1 2 3 5 4 3 5 6 7 9 8 7 9 10 11 13 12 11 13 13

**Örnek 158:** Simetrik akorlarla 3'lü gruplama.

Doğaçlamada ritmik yaratıcılığı geliştirmeye yönelik tüm bu çalışmalarda, armonik zincirle olan bağ kopmamalıdır. Bu yüzden tüm gruplama çalışmaları bir mod ya da bir armonik merkez düşünülerek yapılırsa dağaçlama içinde uygulama aşamasında daha faydalı olacaktır. Aşağıdaki 5'li gruplama A Aeolian merkezlidir ve istenirse örnek, 2 parça halinde çalışılabilir. Birinci kısım, F, G ve Am akor zinciri, ikinci kısım da A minör pentatonik cümle olarak ayrılabilir.

F G Am A minör pentatonik

T  
A  
B

4 5 6 5 8 6 7 8 7 10 8 9 10 8 12 15 12 13 14 12 15 13 14 12 14 12 14 12 14 12 15 14 10 12

**Örnek 159:** Onaltılıklarla 5'li gruplama – 1.

Onaltılıklarla 5'li gruplamaya bir diğer örnek G Dorian modu üzerinedir. 5'li gruplamalarda ölçünün güçlü zamanında ulaşılması hedeflenen ses önemlidir. Gruplama asal sayıda olduğu için ölçü içine tam olarak yerleşmeyecektir, bu yüzden güçlü zamanda doğru akorda olabilmek amacıyla gruplamadan sonra ölçüyü tamamlayacak olan ses farklı şekilde artiküle edilirse ritmik bütünlük (veya senkron) hissi korunmuş olur.

Gm7

6 5 3 | 5 3 6 5 3 | 5 3 6 5 3 | 5 3 | 5 | 3

**Örnek 160:** Onaltılıklarla 5'li gruplama – 2.

Bir diğer örnek yine simetrik bir akor üzerinedir. Simetrik akorlar bu gibi ritmik çalışmalar için verimli kaynaklar olduğu gibi doğaçlama esnasında da armonik renkliliğe katkıda bulunurlar.

D7(b9)

4 7 | 5 | 4 7 | 7 10 | 8 | 7 10 | 10 13 | 11 | 10 13 | 13 | 13 | 16 | 14 | 13 16 15

**Örnek 161:** Simetrik akorlarla 5'li gruplama.



7'li gruplamalarda ritmik hücre daha çok sestem olduğu için hücreleri tekrarlayarak bir modu tınlatmak daha geniş bir zamana yayılır. Bir mod ya da akor içinde çalınacak olan ritmik hücrenin kendisini fark ettirebilmesi için iki ya da üç kez duyularak kendi döngüsünü yaratması gerekir. Bu yüzden 7'li gibi büyük gruplamaları bir ölçünün tamamı ya da daha uzun süre tınlayan akorlar üzerine çalmak icracıyı ritmik sıkışma hissinden kurtarır.

Abmaj7(#11)

T  
A  
B

6 4 3 6 4 3 5 6 4 3 5 3 5 3 6 5 3 6 5 3 6 4 4

**Örnek 162:** Onaltılıklarla 7'li gruplama – 1.

Bir diğer yaklaşım, yine simetrik akorlar aracılığıyla; hem ton dışında tınlayacak olan sesler ile armonik renkliliğe katkı sağlamak; hem de bir mod'dan diğerine dokusal bir köprü oluşturmamıştır. Aşağıdaki örnekte kullanılan +5'li akoru hem armonik bir malzeme hem de melodik bir köprü görevi üstlenmiştir.

Ab(#5) F#5 D#5

T  
A  
B

11 12 10 11 9 10 8 9 7 8 6 7 5 6 4 5 3 4 5 3 3

**Örnek 163:** Simetrik akorlarla 7'li gruplama.

### **3.6. Akorlar Üzerine Alt Bölünme Çalışması**

Doğaçlamada ritmik dokuyu, yaratıcılığı besleyici ve zengin bir kaynak olarak kullanabilmek için yapılabilecek poliritmik çalışmalar, üç müzikal unsurun bir araya getirilmesi ile çalışılabilir. Bunlar poliritmik dokuların oluşturulduğu alt bölünmeler (ritim), armonik ritmi oluşturan akorlar (veya modal diziler) ve ölçü döngüsüdür. Bu üç unsurun bir arada çalışılması için en verimli alıştırmaya materyali alt bölünmeler ve alt bölünmelerin gruplamalarıdır. Çalışmanın her zaman metronom ile birlikte uygulanması ve ritmik dokuların her birinin içselleştirilmesi önerilmektedir.

Akorlar üzerine alt bölünmelerin gruplama çalışmaları öncelikle akor ve modal dizi merkezli olarak yapılabilir. İlk aşamada ana melodi üzerine ritmik bir çeşitleme yapılmak zorunda değildir. Bu yüzden odaklanılacak temel materyal alt bölünmelerin oluşturacağı ritmik dokular olacaktır. Burada amaç ritmik dokunun içselleştirilmesidir.

#### **3.6.1. Bir Akor Üzerine Alt Bölünme Çalışması**

Alt bölünmelerin gruplaması üzerine yapılacak ilk çalışmada daha önce de bahsedilmiş olan gruplamalar temel alınmıştır. Bunlar; sekizlikler, üçleme sekizlikler ve onaltılıkların gruplamalarıdır.

Çalışmada her bir alt bölünme bir akor ile birlikte seslendirilerek uygulanabilir. Seçilecek olan akorun ilişkilendirileceği gam ve gamın gitarda çalınan pozisyonu ana melodik ya da armonik malzeme olarak seçilebilir ve akor sesleri melodik olarak ya da arpej dokusu oluşturacak şekilde kullanılabilir. Örneğin; bir Gm akoru üzerine G Dorian modu, çalışmanın armonik materyali olarak seçildiyse, modun hangi pozisyonlarda ve hangi parmak sıralamalarıyla çalınabileceği bilinmelidir.

Çalışma yapılırken ritmik dokulara olabildiğince yüksek oranda odaklanılabilmesi için sadece metronom eşliğinde çalışılması önerilir. Alt bölünmelerin zorlanmadan çalınabilmesi için başlangıç metronom değeri 100 ile 120 bpm arasında seçilebilir. Bu ilk çalışma 4/4'lük ölçü döngüsü temel alınarak yapılır.

Çalışmaya sekizliklerin gruplamalarıyla başlarken, 8 adet sekizlik notanın oluşturduğu çift sayıdaki bütüne karşılık, asal sayıların oluşturacağı gruplamalar kullanılmıştır. Bunlar sekizliklerin 3'lü, 5'li ve 7'li gruplamalarıdır.

İlk örnekte sekizliklerin 3'lü gruplamasını belirgin olarak algılayabilmek ve ritmik dokunun sürekliliğini sağlayabilmek için bir akor pozisyonu seçilmiştir.

3 4 3 4 5 4 5 6 5 6 7 6 7 8 7 8 9 8 9 10 9 10 11 10 11

**Örnek 164:** Sekizliklerin 3'lü gruplaması.

Yukarıdaki örnekte bir 5'li akorun ikinci çevrimi hücresel materyal olarak seçilmiş ve gruplamayı oluşturmuştur. Alt bölünmelerin gruplama çalışmalarında gruplamanın ritmik bir doku oluşturabilmesi için kendisini ritmik ve motifsel olarak tekrar etmesi gereklidir. Bu şekilde duyumda ritmik parçacığın oluşturduğu dokusal malzeme temel ritme bir karşıtlık yaratır. Bu karşıtlık da poliritmik dokunun temelini oluşturur.

5 3 4 3 6 6 4 5 4 7 7 5 6 5 8 6 7 6 9 9 7 8 7 10

**Örnek 165:** Sekizliklerin 5'li gruplaması.

Bu örnekte yine aynı 5'li akorun ikinci çevrimi ritmik ve armonik hücre olarak seçilmiştir ve pozisyon kromatik olarak taşınarak ritmik doku elde edilmiştir. Sekizlikler 3+2 şeklinde gruplanmıştır.

6 3 4 5 3 5 3 7 4 5 6 4 6 4 8 5 6 7 5 7 5 8 7 6 8

**Örnek 166:** Sekizliklerin 7'li gruplaması.

Son örnekte aynı akor pozisyonunda sekizlikler 3+2+2 şeklinde gruplanmış ve pozisyon hareketiyle ritmik doku oluşturulmuştur. Üçüncü ölçünün sonunda bir sonraki ölçü başında güçlü zamana yerleşebilmek için 7'li gruplamanın ardından bir adet 3'li gruplama eklenmiştir. Gruplama çalışmalarında hedeflenen akor sesi ve güçlü zamana doğru anda yerleşebilmek için bu gibi hesaplamaların önceden çalışılması önerilmektedir. Bunun sebebi ritmik dokunun bir armonik zincir ile birlikte müzikal akışa hizmet etmesidir. Doğaçlama içinde oluşturacağımız cümle veya cümlecikler içinde bir sonraki akoru veya güçlü zamanı gerektiği gibi tınlatabildiğimizde tüm bu ritmik çalışmalar değer kazanır.

Sekizlik üçlemelerin gruplamalarında bu kez 3'e karşı 2, 4, 5 ve 7'li gruplamalar arpej dokusu ve melodik olarak çalışılabilir. İlk örnekte 2'li gruplama iki kez tekrarlanarak 4'lü gruplamayı oluşturur. Bu yüzden 2'li ve 4'lü gruplama arpej dokusunda birlikte düşünülebilir.

6 3 4 3 7 4 5 4 8 5 6 5 | 9 6 7 6 10 7 8 7 11 9 9 8 | 8

**Örnek 167:** Sekizlik üçleme 2'li ve 4'li gruplama.

Aşağıda sekizlik üçlemelerin 5'li gruplamasında arpej dokusu 3+2 şeklinde oluşturulmuştur. Gruplamalar içindeki ritmik yapı, bağlar ile belirgin hale getirilmiştir.

6 3 4 5 3 7 4 5 6 4 8 5 | 6 7 5 9 6 7 8 6 10 7 8 9 | 7

**Örnek 168:** Sekizlik üçleme 5'li gruplama.

6 3 4 5 3 5 3 7 4 5 6 4 8 5 6 7 5 7 6 7 5 6 7

**Örnek 169:** Sekizlik üçleme 7'li gruplama.

Alt bölünmelerin gruplamalarında tek bir akor pozisyonu üzerine farklı ritmik değerlere odaklanmak ritmik dokunun algılanabilmesi için yeterlidir. Bu yüzden aşağıda 16'lık notaların 3'lü, 5'li ve 7'li gruplamaları için de aynı akor pozisyonu örneklenmiştir.

3 4 3 4 5 4 5 6 5 6 7 6 7 8 7 8 9 8 9 10 9 10 11 10 10

**Örnek 170:** Onaltılık 3'lü gruplama.

6 3 4 5 3 5 3 7 4 5 6 4 6 7 6 9 6 7 8 6 8 9 8

**Örnek 171:** Onaltılık 5'li gruplama.

6 3 4 5 3 5 3 7 4 5 6 4 6 4 8 5 6 7 5 7 5 9 6 7 8 6 8 6 6

**Örnek 172:** Onaltılık 7'li gruplama.

### 3.6.2. İki Akor Üzerine Alt Bölünme Çalışması

Alt bölünmeler ritmik bir doku olarak içselleştirilirken ikinci aşamada artık birden fazla akor ile de çalışılabilir. Ritmik dokular akorların birbirini takip ettiği cümleciklere dönüştürülmeye başlanırken, armonik ritim de takip edilecek bir diğer müzikal unsur olarak çalışmanın içine dâhil edilebilir. Bu aşamada armonik zincir oluşturacak iki akor seçmek yeterli olacaktır. Akor seçimi yaparken doğrudan uygulamaya yönelik düşünmek daha doğru sonuç verecektir. Bu yüzden bir caz standardı seçilebilir. Miles Davis'in *So What* parçası bu uygulama için sade armonik yapısıyla doğru bir seçim olacaktır. *So What*, D Dorian modunda, A-A-B-A formunda 32 ölçülük bir ana melodiye sahiptir.

A	A	B	A
Dm7	Dm7	Ebm7	Dm7
8	8	8	8

**Örnek 173:** *So What* solo form.

Daha önce bahsedilmiş olan alt bölünmeler ve gruplamaları *So What* parçasındaki bu iki akor (Dm7 – Ebm7) üzerine D Dorian ve Eb Dorian modları kullanılarak melodik ve arpej dokusu olarak orta tempoda 4/4'lük ölçü döngüsü içinde çalışılabilir. Uygulamaya yönelik bu çalışmada mutlaka parçanın ana melodisinin de gerçek temposunda çalışılması önerilir. Bu yüzden hangi caz standardı üzerine çalışılacaksa mutlaka o parçanın ana melodisi ve temel ritmik karakterinin (swing, even eight ya da latin gibi...) bilinmesi çalışmaya pozitif katkı sağlar. Ana melodi ve müziğin temel karakterinden uzak yapılan ritmik ya da armonik çalışmalar müzikal olarak bağlamdan uzaklaşılması tehlikesini ortaya çıkarabilir.

Bu noktada, artık iki akor üzerine alt bölünmelerin çalışılmasıyla poliritmik dokular oluşturulmaya başlanacaktır. Bir sonraki aşamada aynı iki akor üzerine  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{5}{4}$  ve  $\frac{7}{4}$ 'lük çalışmalar yapılabilir. Bu şekilde ritmik olasılıklar artırılmış olacaktır. Çalışmayı sistematikleştirmek adına şöyle bir yöntem izlenebilir. Çalışmada armonik malzeme sabit tutularak (Dm7 ve Ebm7), alt bölünmelerin gruplamaları ve farklı ölçü döngüleriyle birleştirilebilir.

Alt bölünmeler	Gruplamalar	Ölçüler
Sekizlik	3'lü	3/4
	5'li	
	7'li	
Sekizlik üçleme	2'li	4/4
	4'lü	5/4
	5'li	
	7'li	
Onaltılık	3'lü	7/4
	5'li	
	7'li	

### Örnek 174: Ritmik çalışma planı.

Yukarıdaki çalışma planında alt bölünmeler, gruplamalar ve ölçü döngüleri birden çok seçenek oluşturabilecek şekilde sunulmuştur. Çalışmayı yaparken bu plan içindeki her bir sütundan bir seçim yapılarak, çalışmayı yapacak olan kişi, kendi etüt materyalini elde edilebilir. Örneğin; alt bölünme olarak onaltılık, gruplama olarak 3'lü ve ölçü döngüsü de  $\frac{3}{4}$ 'lük seçilebilir. Bu seçenekler birleştirildiğinde aşağıdaki ritmik gruplama çalışılacaktır.

Metronom  $\frac{3}{4}$

Alt bölünme  $\frac{3}{4}$

Gruplama  $\frac{3}{4}$

Melodik hat

Dm<sup>7</sup> Onaltılık 3'lü gruplama

3 üzerine 4'li gruplama

Ebm<sup>7</sup>

T 6 8 5 6 5 7 5 7 6 7 5 7

A 6 8 5 6 5 7 5 7 6 7 5 7

B 9 7 6 8 6 6 8 6 6 8 6 6 9 7

### Örnek 175: İki akor üzerine Onaltılık 3'lü gruplama çalışması.

Yukarıdaki örnekte çalışma planından yapılan seçimlerle oluşturulan ritmik gruplamada hem onaltılık 3'lü gruplama hem de 3 üzerine 4'lü poliritmik doku çalışması birlikte yapılarak armonik zincir ile birleştirilebilmektedir. Bu etüt bir döngü halinde çalışılabilir ve bir *lick*<sup>33</sup> olarak ezberlenerek çalınacak herhangi bir solo içinde hazır bir materyal olarak kullanılabilir. Örneğin; bu gruplama çalışması Pat

<sup>33</sup> **Lick:** Bir akor ya da derece üzerinde bir bütün olarak tınlayabilen ve farklı tonlara transpoze edilebilen, caz müziğinde geleneksel ii-V-I kadanslarında sıklıkla kullanılan 2 ya da 4 ölçülük cümle parçacığı ya da yarım cümle.

Metheny'nin *Question and Answer* parçasının solo kesiti için uygun bir malzemedir. Çünkü, parçanın tonu D Dorian ve ana melodisinde de aynı ritmik grupta (3 üzerine 4'lü grupta) temel ritmik ve tematik materyal olarak kullanılmıştır.

Çalışma planından bir diğer seçenek aksak ölçüler üzerine olabilir. Örneğin; alt bölünme sekizlik üçleme, grupta 4'lü ve ölçü döngüsü de 5/4'lük olarak seçilebilir.

The image displays two musical systems for Example 176. The first system is in 5/4 time, with a metronome, a bass line (Alt bölünme), a guitar group (Gruplama), and a melodic line (Melodik hat). The melodic line is in D Dorian mode and features a 4-measure group with 3-measure sub-groups. The guitar fretboard diagrams show the following notes: 8-5, 6-5-8-5, 7-5-7-5, 7-5-7-5, 8, 5-6-9, 6-8, 6-8, 7-9-6-7, 6-9-6-7. The second system is in 4/4 time, with a metronome, a bass line, a guitar group, and a melodic line. The melodic line is in D Dorian mode and features a 2-measure group with 3-measure sub-groups. The guitar fretboard diagrams show the following notes: 5, 6, 7-7-5-5, 6-6, 5-5-8-8, 10-10-12, 12-6-6-9-9, 7-7-9-9, 8-8-6-6.

**Örnek 176:** İki akor üzerine, 5/4'lük ölçüde, sekizlik 2'li ve 4'lü grupta.

Yukarıdaki örnekte 2'li ve 4'lü grupta birlikte çalışılabilmektedir. İlk iki ölçüde 5/4'lük 4'lü grupta, sonraki 2 ölçüde ise bağlı seslerin oluşturduğu arpej dokusuyla 2'li grupta çalışması yapılabilmektedir. İkinci ölçü başındaki Re sesi yeni gelecek olan akoruna bir bağlantı sesi olarak duyulabilir ya da kabul edilebilir. 2'li gruptanın ardından da tekrar işaretiyle yeni gelecek akorun içinden bir sese



güçlü zamanda ulaşılabilir. Böylece çalışma hem ritmik hem de armonik bir döngü olarak işlevini yerine getirebilmektedir.

Bir diğer örnek 7/4'lük ölçüde, sekizliklerin 3'lü gruplaması olarak seçilebilir. Bu durumda gruplamanın çalışılacağı ritmik doku aşağıdaki gibi olur.

Metronom 7/4 3 + 2 + 2

Alt bölünme 7/4

Gruplama 7/4 Dm<sup>7</sup> Eb<sup>m7</sup> Simetrik 7'li gruplama

Melodik hat 7 5 6 5 8 8 9 6 7 8 6 8 6 8 6

**Örnek 177:** İki akor üzerine, 7/4'lük ölçüde, sekizlik 3'lü gruplama.

Yukarıdaki örnekte armonik ritim her ölçüde bir akor değişimiyle duyulmaktadır. Ölçü içindeki vurgu düzeni 3+2+2'dir. İlk ölçüde arpej dokusuyla duyulan sekizlik 3'lü gruplama ikinci ölçüde simetrik bir gruplama oluşturmuştur. Oluşan simetrik gruplamadaki son sekizlik nota tekrardan sonra duyulacak olan akorun 5'lisine hareket edecek sesi barındırarak armonik hareket hissini de sürekli kılar. Sekizliklerin gruplamaları için bir diğer örnek 5'li gruplama olarak seçilebilir. Bu durumda çalışılacak olan ritmik ve melodik hat aşağıdaki gibidir.

Metronom 7/4 2 + 2 + 3

Alt bölünme 7/4

Gruplama 7/4 Dm<sup>7</sup> Eb<sup>m7</sup> Dm<sup>7</sup> Eb<sup>m7</sup>

Melodik hat 8 5 6 7 5 6 7 5 8 6 8 6 8 7 6 5 6 7 5 7 6 8 7 6 7

**Örnek 178:** İki akor üzerine, 7/4'lük ölçüde, sekizlik 5'li gruplama.

Yukarıdaki örnekte hem sekizliklerin gruplamaları hem de 7/4'lük ölçü içindeki ritmik kalıp değiştirilmiştir. Ritmik dokular üzerine her bir çalışmanın farklı bir çeşitleme üzerine yapılması çalışmayı zenginleştirecek bir uygulamadır. Örnekte armonik ritim bir ölçüde 2 akor duyulacak şekilde kurgulanmıştır. 7/4'lük ölçü aslında,

4/4'lük ve 3/4'lük iki ölçüden oluşan bir bileşik ölçüdür. 4/4'lük ölçüde Dm7, 3/4'lük ölçüde Ebm7 akorları duyulur. Bu dokunun üzerine çalışılan 5'li grupta ise 2 ölçülük bütünün döngüsünü devam ettirebilmesi için ikinci ölçünün sonundaki 3 adet sekizlik bir sonraki arpejin ilk üç sesinin ritmik ve melodik öncüsü gibi duyulur. Bu şekilde armonik, ritmik ve yarım cümlelerin döngüsü kopmadan sağlanmış olur.

### 3.6.3. Üç Akor Üzerine Alt Bölünme Çalışması

İki akor üzerine uygulanan alt bölünme çalışması tür olarak birbiriyle aynı olan minör 7'li akorlar üzerine uygulanmıştı. Bir sonraki aşama olarak akor sayısını 3'e çıkardığımızda çalışmayı doğrudan *blues* formunun fonksiyonlarını oluşturan üç adet dominant 7'li akor üzerinden yapılabilir. Bu kez akorlar majör karakterli olacaktır. Tüm tonlarda yapılması önerilen çalışma Bb ve F majör tonlarında iki ton merkezi üzerinden örneklenmiştir. Bb tonundaki fonksiyon dereceleri I-IV-V ve akorlar da Bb7, Eb7 ve F7'dir. Bu üç akor gruplamaların çalışılacağı armonik materyali oluşturmuştur. Bu kez alt bölünmeleri form üzerinde çalışmak daha doğru olacaktır. Çünkü, sadece ritmik bir çalışma yapmak doğaçlamanın zenginleştirilmesi için yeterli olmayabilir. Ritmik çeşitlendirmeleri form üzerinde doğru zamanda çalabilmek ve akor zincirini doğru şekilde duyurabilmek de amaçlanmalıdır. Bu yüzden hangi gruplama seçilirse seçilsin 12 ölçülük formun içinde doğru bölgelerde çalınabilmelidir.

Blues formu, caz müzisyenleri için üzerine detaylı çalışılması gereken en önemli konulardan biri olarak kabul edilir. Bu yüzden tüm alt bölünme çalışmaları olabildiğince detaylı şekilde basit blues ve caz blues formu üzerine çalışılmalıdır. Bu bölümde bir örnek basit blues formu, bir örnek de caz blues formu üzerine verilmiştir.

Alt bölünmelerin gruplama çalışmaları büyük bir cümle yaratmak amacı taşımaz. Amaç, aslında bir yarım cümle ya da cümlecik yaratarak onu bir bağlantı aracı ya da dokusal bir materyal olarak kullanabilmektir. Bu yüzden gruplamalar akor değişimlerinin bulunduğu bölgelerde bir akordan diğerine hareket edecek şekilde çalışılırsa zengin bir ritmik materyal olarak müziğe katkı sağlayabilir. Aksi takdirde müzik cümlesi ifade gücünü kaybedebilir. Ayrıca gruplamalar bölgesel olarak çalışıldığında ve müzik cümlesine dâhil olduğunda phrasing'e (cümleme) dönüşür. Bu da bu tez çalışmasının ana amaçlarından biridir.

İlk örnek, sekizlik üçlemelerin 4'lü gruplamaları üzerine verilmiştir. Gruplama aşağıda akor bağlantıları üzerine uygulanmıştır.

**Örnek 179:** Bb Blues, sekizlik üçlemelerin 4'lü gruplaması.

İkinci örnek F majör tonunda sekizlik üçlemelerin 5'li gruplaması üzerine kuruludur. Bu gruplamalar blues formunun 4 ölçümlük cümle parçacıklarının ortalarında değişen akor zincirlerini de kapsayacak şekilde düşünülmüştür. Her iki gruplama çalışması da dört adet 5'li gruplamanın tekrarından oluşur. Gruplamalarda başlangıç ve bitiş sesleri herhangi bir güçlü zamana denk getirilmemiştir. Bu şekilde ölçü içinde ritmik köşelerin belirgin olabileceği bir çalımdan uzaklaşmıştır. 5'li gruplamalarda bağlar ve vurgular üçleme sekizliklerin 3+2 ya da 2+3 tercihlerini belirginleştirmiştir.

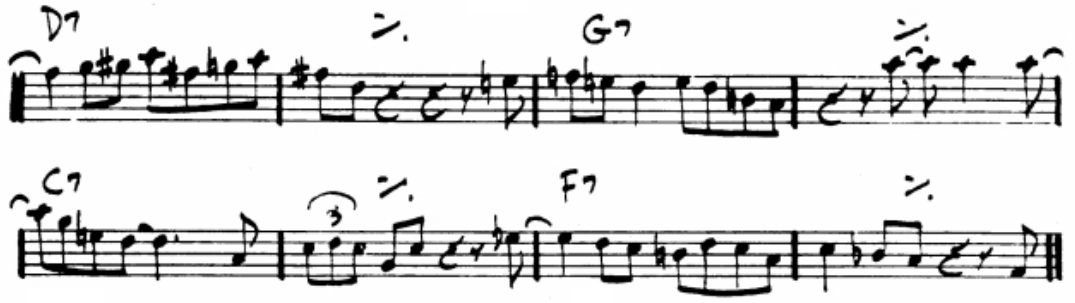
**Örnek 180:** F blues, sekizlik üçlemelerin 5'li gruplaması.

Alt bölünmelerin gruplamalarıyla ilgili bu çalışmalar kendi başına bütünsel bir ifadeye sahip olmasa da solo içinde anlam kazanacak ve müzikal ifadeyi zenginleştirecektir. Gruplamalar kendi başlarına birer melodik unsur olarak

düşünülmemelidir, müzik cümlesi içinde, dinamik dalgalanma ve artikülasyonlar ile birlikte çalındığından müzikal olarak daha zengin bir anlama sahip olurlar.

### 3.6.4. Dört Akor Üzerine Alt Bölünme Çalışması

Bir diğer adım olarak, dört akorluk bu çalışmayı caz müziğindeki bilinmesi gereken bir başka formal bütünü olan *rhythm changes* formunun B cümlesindeki 4 adet dominant 7'li akor üzerine yapabiliriz. Blues üzerine yapılan çalışmanın bir sonraki adımı olan bu adımda akorlar yine aynı türde fakat bu kez birbirlerine çözümlenerek hareket etmektedir. Bu çalışma için G. Gerswin'in *I Got Rhythm*, C. Parker'ın *Anthropology* veya Sonny Rollins'in (1930) *Oleo* parçaları çalışılabilir.



**Örnek 181:** C. Parker, *Anthropology*, B cümlesi (The Real Book 1, 2014: 25).

Bu veya benzeri akor zincirleri birçok farklı caz standardında karşımıza çıkabilir. Örneğin; Juan Tizol (1900-1984) ve Duke Ellington'un (1899-1974) birlikte besteledikleri *Caravan*'da da birbirine çözümlenen benzer bir dominant 7'li akor zinciri bulunur ve yine parçanın B cümlesinin armonik bütünü oluşturur. Bu yüzden birbirine çözümlenen bu dominant 7'li akor zinciri dikkatle çalışılması gereken bir sıralamadır.

Rhythm changes, bebop geleneğinde genellikle yüksek tempolu çalınan parçalar olduğu için alt bölünmelerin seçiminde onaltılıklardan ziyade, sekizlik veya sekizlik üçlemelerin 2'li, 3'lü ve 5'li gruplamalarını tercih etmek ritmik dokuyu güvenle sayabilmek ve çalabilmek açısından daha doğru bir hamle olacaktır.

**CARAVAN** 77  
- DUKE ELLINGTON

**(BRIGHT AFRICAN-LATIN)**

**[A] (LATIN)**

C7 Db7 C7

Db7 C7

Db7 C7

F-6

**[B] (SWING)**

F7

Bb7

Eb7

Ab6 C7

D.C. AL FINE

SOLO [A][A][B][A]

Copyright © 1937 (Renewed 1965) and Assigned to Famous Music Corporation and BMI Music Inc. in the U.S.A.  
Rights for the world outside the U.S.A. Controlled by BMI Music Inc. (Publishing)  
and Warner Bros. Publications U.S. Inc. (Print)

Örnek 182: Caravan lead sheet.<sup>34</sup>

Bu yüzden bu dominant 7'li zincir için sekizliklerin gruplaması başlangıç olarak seçilebilir. Aşağıdaki örnekteki çalışma sekizliklerin 3'lü, 5'li ve 7'li gruplamaları üzerinedir.

<sup>34</sup> <https://www.sheetmusicplus.com/title/caravan-digital-sheet-music/19425069>, Erişim tarihi: 17.03.2022.

The image shows two systems of musical notation for a guitar solo. The first system is in 4/4 time and features a D7 chord and a G7 chord. The melody is divided into three sections: 'Ana melodi' (3-4-5-2-3-5), 'Melodik tekrar' (3-4-5-4-5-7), and 'Dim. scale (W-H)' (3-5-6-3-4-3-4). The second system is in 4/4 time and features a C7 chord and an F7 chord. The melody is divided into three sections: 'Ana melodi' (3+2+2), '3+2+2', and '2+2+3'. The guitar tablature is provided for both systems.

**Örnek 183:** Sekizlikler üzerine gruplama çalışması, *Anthropology* B cümlesi.

*Anthropology*'nin B cümlesi sekizliklerin ritmik gruplamaları için zengin bir kaynak oluşturmuştur. Ana melodi içinde 3'lü ve 7'li gruplamaların kendileri tematik materyalin içinde mevcuttur. 3'lü gruplama için ana melodiden gelen ritmik figürler tekrar edilmiştir. 5'li gruplamada ise; G7 akoru üzerine birçok tansiyon sesi içinde barındıran tam-yarım ilişkisine sahip (*dim. scale*) gamın pozisyonu hem renkli bir armonik malzeme olmuş, hem de bir sonraki akora hareket hissini güçlendirmiştir. 7'li gruplama için de, ana melodi içinde 3+2+2 ritmik yapısında hazır bir melodik hat bulunmaktadır. Gruplamayı büyütmek için ana melodiden gelen parçacığın başına bir gruplama daha eklemek ritmik hattın döngüsünü sürekli kılmıştır. Gruplama çalışmasının ana melodiden bir parçacıkla başlaması ve yine ana melodiden bir cümlecikle bitmesi doğaçlamada bağlamdan uzaklaşmamak adına verimli bir çalışma olacaktır.

### 3.7. Caz Standard'ları Üzerine Poliritmik Çalışmalar

Alt bölünmelerin gruplamaları üzerine yapılan poliritmik çalışmalar öncelikle akor ve armonik ritim merkezli bir önerme olarak sunulmuştur. Çalışmanın bir sonraki uygulama alanı doğrudan ana melodi ve form merkezli olacaktır. Bunun için caz müziğinde sıklıkta yorumlanan üç adet parça seçilmiştir. Bunlar; Victor Young'a ait *Stella by Starlight*, Amerikalı Caz gitaristi Chuck Wayne'ye (1923-1997) ait olan ve

1954 yılında Miles Davis'in *Miles Davis Quintet* albümünde ilk kez kaydettiği *Solar* ve Pat Metheny'nin ilk albümüne adını veren parçası *Bright Size Life*'dir. Bu üç parçanın benzer cümle örgütlenmeleri ve akor türlerine sahip olmaları bir diğer tercih sebebi olmuştur.

Seçilecek parçalar üzerine yapılacak ritim merkezli çalışmalarda parçaların tematik materyalleri her zaman melodik çeşitleme için temel kaynaklardan biri olarak kullanılabilir. Aslında amaçlardan biri doğaçlama esnasında poliritmik çeşitlilik yapmak uğruna ana melodinin sunduğu bağlamdan uzaklaşmadan cümle kurabilmektir. Bu yüzden *Anthropology*'nin B cümlesinde olduğu gibi ritmik olarak çeşitlendirilebilecek olan malzeme ana melodiden kaynaklanabilir. Örneğin; Metheny'nin *Bright Size Life* parçasının ana melodisinin girişindeki sekizlik notalar (1) doğaçlama içinde üçleme sekizliklerin ikili gruplaması olarak çeşitlenebilir.



**Örnek 184:** *Bright Size Life*, Pat Metheny, ritmik hücre 1-2 (Metheny, 2000: 15).

Yukarıda (1) numaralı sekizlikler ana melodi içinde 2'li gruplama ile yer alırken, aşağıdaki örnekte aynı sekizlikler sekizlik üçlemelerin 2'li gruplamasına dönüştürülerek kendisini ritmik olarak tekrar eden bir kalıba (pattern) dönüştürülmüştür. Bu hücre ikinci kez tekrar edildikten sonra yine ana melodideki Mi sesine güçlü zamanda bağlanmıştır.



**Örnek 185:** *Bright Size Life* ana melodi (1) ve ritmik çeşitlemesi.

Ana melodiden beslenen diğer bir ritmik örnek olarak aşağıda (2) numara ile belirtilen üçleme sekizliklerden oluşan ritmik figür kendi başına bir 3'lü gruplamadır. Bu gruplama bir 5'li gruplamaya dönüştürülebilir.

### Örnek 186: *Bright Size Life* ana melodi (2) ve ritmik çeşitlemesi.

Ana melodiden beslenerek oluşturulan ritmik çeşitlilikler doğaçlama esnasında hem parçanın temel karakteristiğini dinleyiciye hatırlatır hem de yorumcunun ana melodiye olan hakimiyetinin bir göstergesi olur.

### Örnek 187: *Bright Size Life* solo 5'li gruplama.

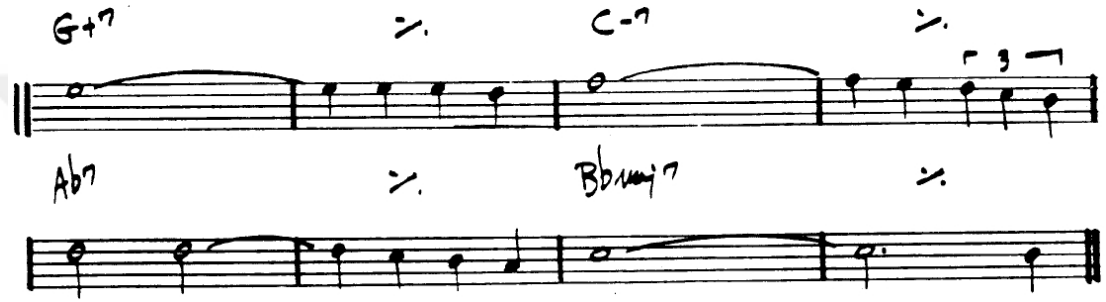
Ritmik çalışmalar yapılırken ana melodiden esinlenilebileceği gibi Metheny'nin albümündeki solosundan bir kesit de çalışma materyali olarak kullanılabilir. Yukarıdaki örnekte Metheny'nin solosundaki üçleme sekizliklerin 2'li gruplaması aynı pozisyon kullanılarak 5'li gruplamaya dönüştürülebilir. Bu da yine Metheny'nin solosuna bir gönderme olarak doğaçlama esnasında çalınabilir.

Bu gibi ana melodi ya da sololardan beslenerek yapılan çalışmalar ritmik gruplamaların nerelerde çalınabileceği üzerine güçlü örnekler oluşturur. Çünkü, ritmik olarak ne çaldığımız gibi ne zaman ve nasıl çalındığı ve doğaçlama esnasında yorumcunun kendi cümleleriyle ne anlatabildiği de son derece önemlidir. Bu yüzden



parçanın bağlamına ne derece yakın olunursa ifadesi o derece güçlü bir solo çalınacaktır.

Poliritmik cümlelemenin nerede kullanılacağına dair bir başka örnek ise, *Stella by Starlight* parçasının B cümlesidir. Bu cümlenin seçilmesinin sebebi, dokusal değişimle ritmik bir tansiyon yaratabilmektir. Parçanın B cümlesi aynı rhythm changes'lerde olduğu gibi 2'şer ölçüden oluşan dört akor üzerine kuruludur. Rhythm changes'lerden farklı olarak akor türleri farklılık gösterir.



**Örnek 188:** *Stella by Starlight*, B cümlesi (The Real Book 1, 2014: 408).

Yukarıdaki cümle ve armonik zincir üzerine tempoya göre farklı alt bölünmelerle ritmik gruplamalar çalışılabilir. Örneğin; parça yüksek tempoda çalınırsa; sekizliklerin 3'lü, 5'li ve 7'li gruplamaları, orta tempoda çalınırsa; üçleme sekizliklerin 2'li, 4'lü, 5'li ve 7'li gruplamaları, düşük tempoda çalınırsa da; onaltılıkların 3'lü, 5'li ve 7'li gruplamaları çalışılabilir. Hangi tempo veya gruplama seçilirse seçilsin B cümlesi içinde anlamlı bir ritmik doku oluşturmak ve bir sonraki akorun rehber sesleri ya da tansiyon seslerinden birine bağlanmak amaçlanmalıdır. Bu şekilde armonik ve ritmik olarak bir bütünlük hissi yaratılabilir.

Aşağıdaki örnekte sekizlik üçleme alt bölünmesi temel ritmik doku olarak seçilmiş ve her akorda farklı bir ritmik gruplamanın çalışılabileceği bir etüt hazırlanmıştır. Seçilen gruplamalarla ilgili olarak en önemli nokta, alt bölünmelerin yarattığı dokunun değişimlerinin armonik ritmi (güçlü zamanlarda değişen akorları) takip etmesidir. Gruplama çalışmaları yaparken bu gibi sayısal hesaplamaları yapmak uzun vadede ritmik kütüphanemizdeki dokuların daha bilinçli kullanımına olanak sağlayacaktır.

**Örnek 189:** *Stella by Starlight*, B cümlesi gruplama çalışması.

Son örnek Pat Metheny'nin *Question and Answer* albümündeki *Solar* adlı parçada çaldığı solo içinde yer alan gruplamalar üzerinden verilmiştir. Metheny, parçayı yüksek tempoda yorumlamıştır, bu yüzden de solonun genelindeki temel alt bölünmeler sekizlikler üzerine kurulmuştur. Sıkı bir ritmik doku ve ritmik yer değiştirmeler ile çalınmış olan soloda sekizliklerin 3'lü ve 5'li gruplamaları küçük birer etüt olarak çalışılabilir.

**Örnek 190:** Pat Metheny, *Solar* solo – 1 (Metheny, 2003: 6).

Yukarıda Metheny'nin *Solar* parçasındaki solosundan bir kesit bulunmaktadır. Bu altı ölçülik kesitte Metheny, yüksek tempoda birbiri ardına üç farklı ritmik bileşenle zengin bir solo kesiti seslendirmiştir. İlk olarak, chorus başlangıcındaki Cm7 akorunun tınladığı 4/4'lük iki ölçüyü ritmik bir çeşitlemeyle  $\frac{3}{4} + \frac{5}{4}$ 'lük olarak duyurarak düzenli bir ölçü döngüsünü bileşik bir ölçü yapısına dönüştürmüştür. İkinci adımda, ilk olarak majör duyulan IV dereceye çözülen ii-V (Gm7-C7) bağlantısı üzerine sekizlikleri 5'li gruplamalar halinde çalarak başlamış ve çözülen akor üzerine de sarkıtmıştır. Son olarak, 5'li gruplamayı bitirirken simetrik akorlar ile (artmış 5'li akorlarıyla) yeni bir ritmik doku yaratarak cümleyi geliştirmiştir. Üçüncü adımdaki

simetrik akorlar ölçü döngüsü üzerinde karşıtlık yaratacak bir grupta olmadığı halde (çift üzerine tek ya da sekizliklerin 3'lü grupta olması gibi) 3 sestene oluşan akorun son sesindeki artikülasyon veya son zamandaki sus işaretiyle duyumda bir 3'lü grupta etkisi (efekt) yaratabilmektedir.

Metheny'nin *Solar* parçasının solosundan bir diğere örnek, parçanın ikinci cümlecigi<sup>35</sup> üzerine duyulan sekizliklerin 3'lü grupta olmasıdır.

The image shows a musical score for a guitar solo. It consists of a single staff in treble clef, key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. The melody is written in a 3-measure phrase. Below the staff is a guitar fretboard diagram with strings T, A, and B labeled. The fret numbers are: 0, 3, 3, 3, 3, 5, 10, 8, 8, 8, 8, 11, 12, 13, 10, 12, 13. Chords Fmaj7, Fm7, and Bb7 are indicated above the staff.

**Örnek 191:** Pat Metheny, *Solar* solo – 2 (Metheny, 2003: 10).

Doğaçlamada alt bölünmelerin uygulaması ve poliritmik çalım ile ilgili çok sayıda detaylı örnek çalışılabilir. Amaç, alt bölünmeler ve katmanlar halinde üst üste binen ritmik yapıların içselleştirilmesi, duyulabilmesi ve dinleyiciye yeni bir müzikal unsur olarak sade bir şekilde sunulabilmesidir. Bu noktada yapılabilecek bir diğere çalışma tekil ölçüler üzerine doğrudan poliritmik dokular oluşturarak çalışmak olabilir.

### 3.8. Ölçü Merkezli Poliritmik Çalışmalar

Ölçü merkezli poliritmik çalışmalar alt bölünmeler üzerine yapılan grupta çalışmalarından farklı olarak birbiri üzerine duyulacak iki ritmik katmandan oluşur. Her iki ritmik döngü de aynı anda başlar ve biter, bu şekilde poliritmik bir doku oluşturur. Öncelikle birbiri üzerine duyulacak ritmik katmanların alt bölünmelerinin nasıl yapıldığı bilinmelidir.

<sup>35</sup> *Solar*'ın cümle yapısı '12 bar blues' (12 ölçülük blues) cümle yapısını andırmaktadır. Blues formunda cümleler 4'er ölçülük bütünler halinde 3 eşit parçadan oluşur. *Solar* da benzer şekilde 4'er ölçülük 3 eşit parça halindedir fakat melodik yapı ve akor zinciri farklıdır.

2:7 (3.50)

3:8 (2.67)

2:5 (2.50)

3:7 (2.33)

4:7 (1.75)

3:5 (1.67)

5:8 (1.60)

2:3 (1.5)

5:7 (1.40)

3:4 (1.33)

4:5 (1.25)

5:6 (1.20)

6:7 (1.17)

7:8 (1.14)

7:2 (.286)

8:3 (.375)

5:2 (.400)

7:3 (.429)

7:4 (.571)

5:3 (.600)

8:5 (.625)

3:2 (.667)

7:5 (.714)

4:3 (.750)

5:4 (.800)

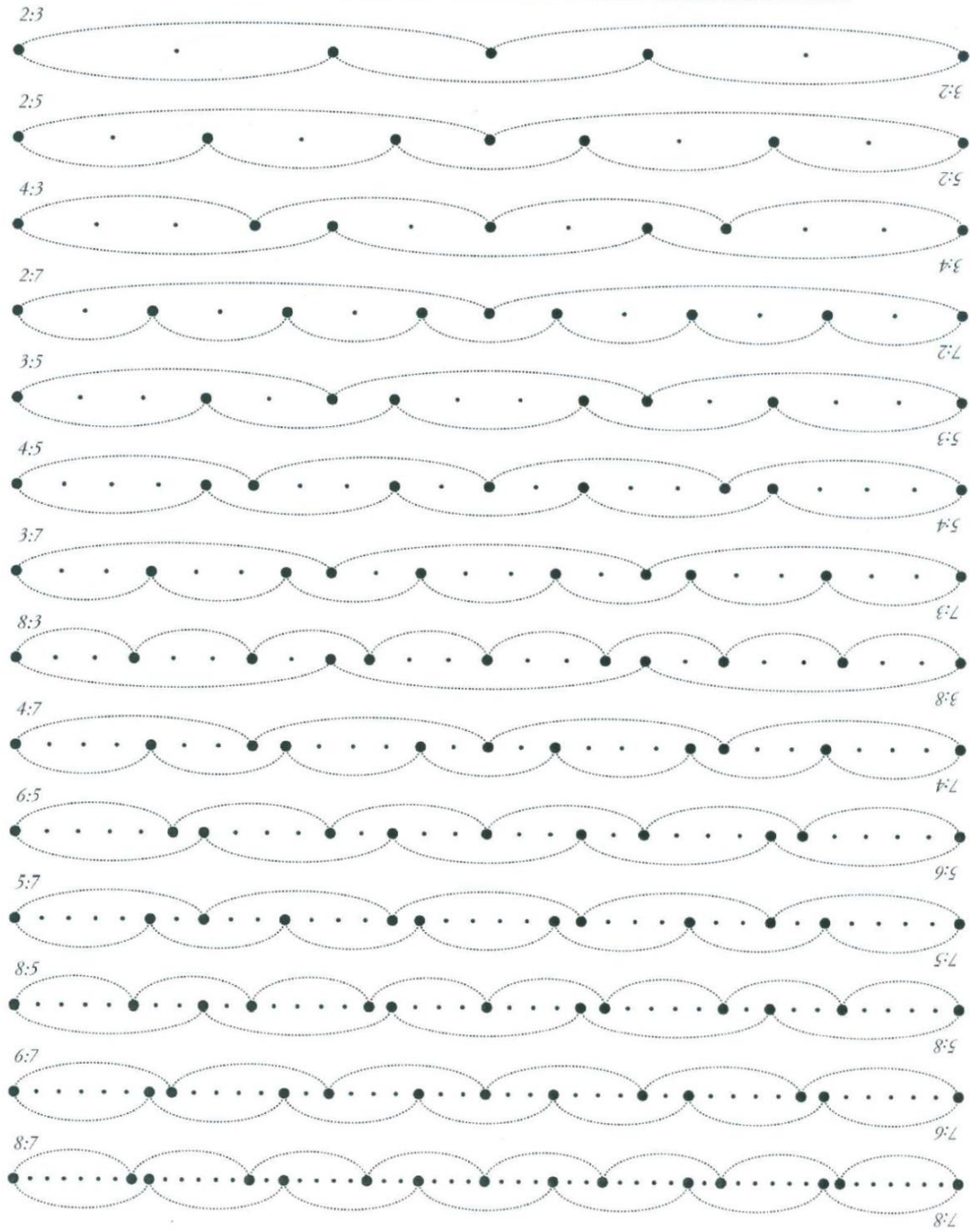
6:5 (.833)

7:6 (.857)

8:7 (.875)

**Örnek 192:** Poliritmik doku örnekleri (Okazaki, 2015: 136).

Amerikalı gitarist ve besteci Miles Okazaki (1974), kitabında poliritmik yapıların notalarıyla birlikte noktalardan oluşan görsel bir diyagram da hazırlamıştır. Bu diyagramda poliritmik yapıların görsel sunumunu, bu karşılığın daha iyi anlaşılabilmesi amacıyla kitabına eklemiştir.



**Örnek 193:** Poliritmik doku noktasal diyagram (Okazaki, 2015: 135).

Yukarıdaki diyagram ve tartımlardan oluşan yazı poliritmik dokular içindeki küçük yapıları ve ritmik detayları sade ve net şekilde sunmaktadır. Bu metrik şablonların uygulama aşamasında armonik ritmi olabildiğince düzenli devam eden bir parça olan *All the Things You Are* (Jerome Kern, 1885-1945) doğru bir seçim olacaktır.

18.

ALL THE THINGS YOU ARE

- HAMMERSTEN/KERN

Handwritten musical score for "All the Things You Are" by Jerome Kern. The score consists of ten staves of music in 4/4 time, featuring various chords and melodic lines. The chords are: F-7, Bb-7, Eb7, Abmaj7, Dbmaj7, G7, Cmaj7, C-7, F-7, Bb7, Ebmaj7, Abmaj7, D7, Gmaj7, A-7, D7, Gmaj7, F#-7, B7, Emaj7, C+7, F-7, Bb-7, Eb7, Abmaj7, Dbmaj7, Db-7, C-7, Bb7, Bb-7, Eb7, Abmaj7, (G7 C7). The piece ends with "FINE".

Örnek 194: *All the Things You Are*, Jerome Kern (The Real Book 1, 2014: 18).

Parçada genellikle her ölçüde bir akor duyulması poliritmik dokular oluşturmak ve bu dokuların modal diziler veya arpejler ile birleştirilebilmesi için son derece uygundur. Bu parça üzerine yapılacak olan çalışma her ölçü üzerine kontrast

bir ritmik dokunun uygulanması şeklinde yapılabilir. Örneğin; 4/4'lük ölçü üzerine 3:4 ve 7:4 poliritimleri arpej dokusu ve gam pozisyonu olarak çalışılabilir.

**Örnek 195:** *All the Things You Are*, A cümlesi 3:4 poliritmik arpej.

Yukarıda ilk sekiz ölçü üzerine 3:4 poliritmik arpej dokusu örneklenmiştir. Arpej çalışılırken metronom orta tempoda ve ölçünün 2 ve 4. Vuruşlarında duyulmalıdır. Arpej dokusunda düzenli bir döngü yaratabilmek adına her akorun 1, 3 ve 7. Sesleri seçilmiştir. Böylelikle hem ilk vuruşlarda akorların kök sesleri tınlatılmış hem de arpejin devamında *rehber sesler* (guide tones)<sup>36</sup> duyularak parçanın akor zinciri duyurulmuş olur. 3:4 poliritminde üst partide temel alt bölünme sekizlik üçlemelerin 4'lü gruplamasıdır.

**Örnek 196:** *All the Things You Are*, A cümlesi 7:4 poliritmik melodik hat.

7:4 poliritmik hattının doğru alt bölünmelerle çalınabilmesi için öncelikle her bir vuruşun 7'ye bölünmesi ve ardından ortaya çıkan bölünmelerin 4'lü gruplaması gereklidir.

<sup>36</sup> **Guide tones:** 4 sesli 7'li akorlarda akorun 3'lü ve 7'li seslerine verilen isim.

Bu arpej ve melodik hat çalışmaları chorus'un tamamına uygulanabilir. Arpej dokularının orta tempoda, melodik hat çalışmasının ise düşük tempoda yapılması önerilir. Poliritmik alıştırmayı çeşitlendirmek adına parça  $\frac{3}{4}$  ve  $\frac{5}{4}$ 'lük ölçülerde de çalışılabilir.  $\frac{3}{4}$ 'lük ölçüde çalışılırsa, 4:3 ve 7:3 poliritmi parçanın bir cümlesi ya da tamamına uygulanabilir.  $\frac{3}{4}$ 'lük ölçüde çalışırken metronom orta tempoda ve her vuruşta duyulmalıdır.

**Örnek 197:** *All the Things You Are*, A cümlesi 4:3 poliritmik arpej.

Bu kez arpej 4 sesli olacağı için 7'li akorların sesleri ile doğrudan çalışılabilir. Akor seslerinin hangi yöne doğru çalınacağı ritmik alıştırma için önemli değildir, odaklanılması gereken poliritmik dokunun kulak refleksine dönüştürülmesidir.

**Örnek 198:** *All the Things You Are*, A cümlesi 7:3 melodik hat çalışması.

**Örnek 199:** *All the Things You Are*, A cümlesi 3:5 poliritmik arpej.

Yukarıdaki örnekte temel alt bölünme sekizlik üçlemelerin 5'li gruplamasıdır. Bu çalışma yapılırken orta tempodan başlanabilir ve metronom vuruşlarında 2+3 ya da 3+2 vurgularının her ikisi de seçilebilir.



Example 200: *All the Things You Are*, A cümlesi 4:5 melodik hat çalışması.

5/4'lük ölçüde melodik hat çalışmasında akor sesleri *bebop* geleneğinden gelen bir kalıp (pattern) olan 1-3-4-5 sıralamasıyla uygulanabilir. Ana alt bölünme onaltılıkların 5'li gruplamasıdır.

Diğer poliritmik çalışma 7 zamanlı olarak iki şekilde yapılabilir. Bunlardan biri her akoru 7/4'lük olarak bir ölçüde, diğeri de 4/4 + 3/4'lük iki ölçüden oluşan bileşik ölçü üzerine uygulanabilir.

Example 201: *All the Things You Are*, A cümlesi 4:7 poliritmik arpej.

Example 202: *All the Things You Are*, A cümlesi bileşik ölçüde poliritmik arpej.

Yukarıda örnekte 4/4'lük ölçüde 5:4, 3/4'lük ölçüde de 4:3 poliritmi seçilmiştir. İlk ölçüde temel alt bölünme beşleme içinde gelen onaltılıkların 4'lü gruplaması, ikinci ölçüde ise yine düzenli onaltılıkların 3'lü gruplaması bulunmaktadır. Onaltılık değer ortak gibi görünse de ilk ölçüdeki ile ikinci ölçüde gelen onaltılık değerler birbirine eşit değildir. Bu yüzden bu etüdün dikkatlice çalışılması gerekir.

### 3.9. Aksak Ölçüler Üzerine Poliritmik Çalışmalar

Aksak ölçüler üzerine yapılacak ritmik çalışmalar için temel iki ölçü döngüsü seçilmiştir. Bunlar, 5/4'lük ve 7/4'lük ölçülerdir. Bu iki aksak ölçünün seçilmesinin sebebi, alt bölünmelerinde ihtiyaç duyulan tüm gruplamaların uygulanabilmesi ve caz standartları'nın sıklıkla bu iki aksak ölçüde yorumlanabilmesidir. Bu anlamda seçilen örnekler şöyledir:

- *Stella by Starlight* – 5/4
- *Just Friends* – 5/4
- *The South of Everywhere* (Solo kesiti) – 5/4
- *All The Things You Are* – 7/4
- *The Girl from Ipanema* – 7/4

Bu örnekler üzerine daha önce bahsedilmiş olan bazı başlıklar uygulanabilir. Örneğin; yukarıdaki caz standard'ları caz geleneğinde 4/4'lük ölçüde bestelenmiş ve yorumlanmıştır. 5/4'lük ya da 7/4'lük olarak yorumlandıklarında 'ana melodinin dönüştürülmesi' gereklidir. Bu durumda ana melodi içindeki bazı ritmik tartımların değiştirilmesi gerekir.

The image shows a handwritten musical score for the song "Stella by Starlight" by Victor Young. The title "STELLA BY STARLIGHT" is written in large, bold, black letters across the top of the staff. Below the title, the name "VICTOR YOUNG" is written in smaller letters. The score is written on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The melody is written in a simple, rhythmic style. The chord progressions are written below the staff: E-7 b5, A7 b9, C-7, F7, F-7, Bb7, Ebmaj7, and Ab7. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with some rests and ties.

Örnek 203: *Stella by Starlight*, A cümlesi, 4/4 (The Real Book 1, 2014: 408).

## Stella by Starlight

Victor Young

Em<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) A<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>) Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup>

5 Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> Ebmaj<sup>7</sup> Ab<sup>7</sup>

### Örnek 204: *Stella by Starlight*, A cümlesi, 5/4.

Yukarıdaki örnekte parça 3+2 ölçü düzeninde yeniden yorumlandığı için ana melodide duyulan bazı 4'lük notalar genişleyerek 2'lik notaya dönüştürülmüştür. Bu şekilde ana melodinin temel karakteristiği korunarak 5/4'lük ölçüye uygulanabilir. Ana melodinin dönüştürülmesine bir diğer örnek Brezilyalı besteci Antonio Carlos Jobim'in (1927-1994) 1962 yılında bestelediği *The Girl from Ipanema*'dır.

SSA) Fmaj<sup>7</sup> G<sup>7</sup> Fmaj<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

G-<sup>7</sup> Gb<sup>7</sup> 1. Fmaj<sup>7</sup> Gb<sup>7</sup>

-JOBIM 17/.

### Örnek 205: *The Girl from Ipanema*, A cümlesi, 4/4 (The Real Book 1, 2014: 171).

## 7. The Girl From Ipanema

PLAY 4 TIMES (♩ = 112)

Music by Antonio Carlos Jobim  
Lyrics by Vinicius de Moraes  
and Norman Gimbel (English)

FA G<sup>7</sup> FA G<sup>7</sup>

G-<sup>7</sup> Gb<sup>7</sup>+<sup>4</sup> 1. FA Gb<sup>7</sup>+<sup>4</sup> 2. FA

### Örnek 206: *The Girl from Ipanema*, A cümlesi, 7/4 (Aebersold, 2000: 7).

Ana melodiyi aksak ölçüye dönüştürmek ve doğru zamanlamayla seslendirmek ritmik reflekslerin geliştirilmesi için verimli bir çalışmadır. Ana melodinin dönüştürülmesinin ardından yapılabilecek diğer bir çalışma ölçü merkezli poliritmik çalışmalar olabilir. Bu çalışmalar için de *Just Friends* (5/4) ve *All the Things You Are* (7/4) adlı iki caz standardı seçilmiştir.

*Just Friends*'in armonik ritminde bulunan ikişer ölçülük majör akorlar ve ii-V bağlantıları için 5/4'lük ölçü üzerine ritmik kontrast yaratabilecek bir bölünme seçilerek A cümlesi poliritmik bir etüde dönüştürülmüştür.

The image shows the musical notation for the A phrase of 'Just Friends' in 5/4 time. The notation is in treble clef and shows a melody with chords Cmaj7, Cm7, F7, Gmaj7, Bbm7, and Eb7. The melody is divided into groups of 3, 7, and 9 notes. The bass line is shown with fingerings for the thumb (T), index (A), and middle (B) fingers.

### Örnek 207: *Just Friends*, A cümlesi 5/4.

Yukarıdaki örnekte 5/4'lük ölçü üzerine 3'lü, 7'li ve 9'lu grupta çalışma yer almaktadır. Bu alt bölünmeler ölçü özelinde uygulanacağı için, ritmik yapılanmasının gösterilmesi yerine ölçü içindeki bütünün sunulması, etüdün anlaşılabilirliği açısından daha doğru olabilir.

Alt bölünmelerin grupta reflekslerini geliştirmek için bir başka önemli çalışma da ritmik yer değiştirme uygulamasıdır. Bu çalışma için *All the Things You Are* parçasının ilk cümlesi 7/4'lük aksak tartımda seçilmiştir. Bu çalışma, orta ve hızlı tempolarda yapılabilir, bu yüzden temel alt bölünmeyi *sekizlik* olarak seçmek doğru olacaktır. Parçanın A cümlesi 8 ölçüden oluşur, ancak ölçü döngüsü 7/4'e dönüştürüldüğünde her iki ölçülük bütün bir ölçüye denk gelir. Bu yüzden artık parçanın A cümlesi dört ölçü uzunluğundadır.

Example 208: *All the Things You Are*, A cümlesi akor zinciri, 7/4 (4+3).

**Örnek 208:** *All the Things You Are*, A cümlesi akor zinciri, 7/4 (4+3).

Burada amaç, seçtiğimiz bir ritmik cümlecığı ölçünün herhangi bir zamanı veya vuruşunda çalabilmekdir. Bu yüzden ritmik yer değiştirme çalışması için sabit bir gruplama seçmek doğru olacaktır. Bu ritmik gruplama da sekizliklerin 3'lü ya da 5'li gruplaması olabilir. Seçilen gruplamadan iki ya da daha uzun bir zincir oluşturarak 7/4'lük ölçü içinde farklı zamanlarda çalışılabilir.

Example 209: *All the Things You Are*, A cümlesi, sekizlik 3'lü gruplama.

**Örnek 209:** *All the Things You Are*, A cümlesi, sekizlik 3'lü gruplama.

Example 210: *All the Things You Are*, A cümlesi, ritmik yer değiştirme.

**Örnek 210:** *All the Things You Are*, A cümlesi, ritmik yer değiştirme.

Yukarıda sekizliklerin 3'lü gruplamaları A cümlesi içinde iki farklı zamanda başlayarak sunulmuştur. Bu gruplama çalışmaları, ölçünün farklı zamanlarında başlayarak uygulanabilir, çalışma yapılırken çalınacak sesler akor zinciri ve armonik ritme göre değişiklik gösterecektir.

Musical notation for Example 211, showing a sequence of chords and a melodic line in 7/4 time. The chords are Fm7, Bbm7, Eb7, Abmaj7, Dbmaj7, G7, and Cmaj7. The melodic line consists of eighth and quarter notes with slurs.

**Örnek 211:** *All the Things You Are*, A cümlesi, sekizlik 5'li gruplama.

Musical notation for Example 212, showing a sequence of chords and a melodic line in 7/4 time. The chords are Fm7, Bbm7, Eb7, Abmaj7, Dbmaj7, G7, and Cmaj7. The melodic line consists of eighth and quarter notes with slurs.

**Örnek 212:** *All the Things You Are*, A cümlesi, ritmik yer değiştirme.

Yukarıdaki örneklerde 5'li gruplama üç tekrarlı bir zincir oluşturmuş ve ritmik olarak farklı zamanlarda başlatılmıştır. Alt bölünmeler özelindeki bu gibi ritmik çalışmalarda amaç, gruplamanın ritmik karakteristiğini kulak refleksi haline getirmektir. Bu şekilde armonik zinciri bozmadan istenen herhangi bir zamanda çalınabilir.

Aksak ölçüler üzerine son örnek Jonathan Kreisberg'in *The South of Everywhere* parçasının solo kesitindeki akor zinciri üzerine verilmiştir. Örnekte farklı alt bölünmeler ve gruplamalardan zengin bir solo cümlesi üretilmeye çalışılmıştır. Parçada solo iki kesitten oluşmaktadır. Birinci kesit 5/4'lük 7 ölçüden oluşan bir döngü olarak çalınır. İkinci kesit ise; 4'er ölçü uzunluğunda tınlayan iki akorluk bir zincirden oluşur.

Parçanın temposu hızlı olduğu için temel alt bölünmeler sekizlik ve sekizlik üçleme olarak seçilebilir. Her iki solo kesiti de, yorumcu solosunu bitirene kadar birer döngü olarak çalınır.

**Solo 1:**

48 F#-11 A#-7(b6) CΔ7(#5) DΔ13(#11) C#-9

52 B-7 C#-7(b6) D-7(b6) *On cue: D.S.S. al Solo 2*

*open repeat*

**Solo 2:**

55 CΔ7(#11)

59 BΔ7(#11) *On cue: D.S. al Fine*

*open repeat*

**Örnek 213: The South of Everywhere, Solo 1 -2 akor zinciri.<sup>37</sup>**

Bu örnekte, seçilen alt bölümler akor zinciri üzerine yayılarak bir etüde dönüştürülmüştür. Amaç her bir alt bölünmenin oluşturduğu ritmik kontrastın bir kulak refleksine dönüştürülmesidir.

F#m<sup>11</sup> Bbm<sup>7(b6)</sup> Cmaj<sup>7(#5)</sup> Dmaj<sup>7(#11)</sup> C#m<sup>9</sup>

5 Bm<sup>7</sup> C#m<sup>7(b6)</sup> Gm<sup>11</sup>

**Örnek 214: The South of Everywhere, Solo 1, sekizlik 3'lü gruplama.**

F#m<sup>11</sup> Bbm<sup>7(b6)</sup> Cmaj<sup>7(#5)</sup> Dmaj<sup>7(#11)</sup> C#m<sup>9</sup>

5 Bm<sup>7</sup> C#m<sup>7(b6)</sup> Gm<sup>11</sup>

**Örnek 215: The South of Everywhere, Solo 1, sekizlik 5'li gruplama.**

<sup>37</sup> [https://jonathankreisberg.3dcartstores.com/The-South-of-Everywhere-C-Melody-CHART-DOWNLOAD\\_p\\_26.html](https://jonathankreisberg.3dcartstores.com/The-South-of-Everywhere-C-Melody-CHART-DOWNLOAD_p_26.html), Erişim tarihi: 11.04.2022.

Yukarıdaki iki örnek akor zinciri ve 5/4'lük ölçü üzerine sekizliklerin 3'lü ve 5'li gruplamalarını çalışmak için döngü olarak uygulanabilir. Her bir tekrarda ritmik doku sabit tutularak, çalınacak sesler ve pozisyonlar değiştirilebilir, bu şekilde armonik açıdan daha zengin bir çalışmaya dönüştürülebilir.

İkinci cümle üzerine de farklı alt bölünmeler temel alınarak dokusal bir ritmik cümle uygulanmıştır. Örneğin; sekizlik 3'leme temel alt bölünme olarak seçilmiş ve akorlar üzerine uygulanmıştır.

**Örnek 216:** *The South of Everywhere*, Solo 2, sekizlik üçleme karışık gruplama.

Yukarıdaki örnekte, solonun ikinci kesiti üzerine sekizlik üçleme temel alınarak bir gruplama çalışması hazırlanmıştır. Bu çalışma 4'lü ve 5'li gruplamalar için tasarlanmıştır, fakat gruplamaların birbirlerine ve yarım cümleler arasındaki akor değişimlerine doğal bir bağlantı sağlayabilmek adına üç adet bağlantı motifi eklenmiştir. 1 numaralı bağlantı, 5'li gruplamadan 4'lü gruplamaya dönerken sekizlik üçlemenin bir birim süresi kadar sus ile yapılmıştır. Cümlenin bu noktasında hem gruplama hem de gruplamanın çalım yönü değişir. 1 numaradaki sus ile birlikte duyumda 4'lü gruplama başlarken algıda hem 5'li hem de 4'lü gruplama hissi oluşur. Hangi dokunun hâkim olacağını devam eden gruplama belirlemiştir.

2 ve 3 numaralı 3'lü gruplamalar da benzer şekilde ritmik dokular arasında bir bağlantı işlevi görmüştür. Her ikisinde de bu 3'lü gruplamalar 5'li gruplamanın ilk 3'lüsü gibi duyulur, fakat baskın olan 5'li gruplama sonraki ölçü başında başlar. Bu gibi ritmik çeşitlilikler hem etüdün matematiksel olarak döngüyü tamamlamasına yardımcı olur, hem de duyumda ritmik bir renklilik yaratabilir.



Alt bölünmelerin ritmik gruplamalarına dayalı bu gibi çalışmalar mekanik ve döngüseldir. Tek başlarında çalındığında bir ifadeye sahip olmayabilir, fakat, bu çalışmalar içinde alınabilecek küçük ritmik parçacıklar doğrudan bir doğaçlama solo içinde kullanılabilirler. Burada amaç, ritmik dokunun kulak refleksi içinde yer edinmesidir. Tüm çalışmaların ileride daha yaratıcı ve zengin ritmik ve armonik cümleler kurabilmeye hizmet edeceği savunulmaktadır<sup>38</sup>.



---

<sup>38</sup> Tez çalışmasının başında, ana başlıklar halinde yer alan; multimetre, polimetre, poliritim, çapraz ritimler, metrik modülasyon, aksak ve bileşik ölçüler konuları (1.2. Müzikte Ritmin Temel Yapılanmaları); kompozisyona, doğaçlamaya ve çalışma pratiğine ait tüm verilen örnekler içinde yansıtılmıştır.

## SONUÇ

Bu çalışmada, caz müziğinin doğaçlama pratiğinde poliritmik çalının müzik cümlesi içinde kendisine nasıl yer edindiğine dair örnekler verilmiştir. Düzenli ritmik dokular üzerine poliritmik cümle ya da cümleciklerin nasıl uygulandığı ve bunun birim süre (vuruş/beat) ile nasıl ilişkilendirilebileceği üzerine bir çalışma pratiği geliştirmek amacıyla önerilerde bulunulmuştur. Bu öneriler olabildiğince sade ve anlaşılır bir sunumla, doğrudan caz müziğinde sıklıkla yorumlanmış olan parçalar üzerinden örneklendirilmiştir. Örnekler ve oluşturulmuş olan egzersizlerden elde edilen bulgular ışığında bir çalışma pratiği önerisi oluşturulmuştur.

Çalışma esnasında incelenmiş olan örnekler ve uygulamalar aracılığıyla, bulgulardan elde edilen saptamalar aşağıda yer almaktadır:

- Caz müzisyenlerinin ritmi metrik bir müzikal unsur olmakla birlikte, bir müzikal ifade aracı olarak da kullandığı görülmüştür.
- Caz müziği icrasında, ritmin temel uygulamaları arasındaki ölçü özelindeki farklı uygulamaların (multimetre, polimetre, poliritim, aksak ve bileşik ölçüler gibi) hem kompozisyona hem de doğaçlamaya hizmet edecek şekilde temel malzemeler olarak kullanıldığı tespit edilmiştir.
- Ritim üzerine yapılan tüm çalışmaların doğaçlamayı besleyecek temel materyaller olarak kullanılabilirdiği görülmüştür.
- Müzik cümlesi özelinde, poliritmik yapıların besteleme aşamasında farklı, doğaçlama performansında farklı olarak kullanıldığı görülmüştür.
- Caz müzisyenlerinin, doğaçlama esnasında poliritmik cümlelemeyi ifade edebilmek için sıklıkla alt bölünmelerin asimetric gruplamalarına başvurduğu anlaşılmıştır.
- Alt bölünmelerin poliritmik kullanımında temponun, alt bölünme seçimine etki ettiği tespit edilmiştir.
- Alt bölünmelerin, müzik cümlesi içinde poliritmik bir yapı oluşturabilmesi için tekrar eden bir döngüye girdiği ve cümle sonunda bir akor ya da kadansa bağlandığı görülmüştür.

- Alt bölünmelerin oluşturduğu poliritmik yapıların kompozisyonun ana malzemesi ya da doğaçlamanın temel ritmik fikri olduğu örnekler üzerinden tespit edilmiştir.
- Alt bölünmeler ile oluşturulan poliritmik yapıların, her bir parça özelinde genel ritmik doku ya da hissiyata kontrast oluşturmak amacıyla kullanıldığı görülmüştür.
- Poliritmik yapılar, müzik kompozisyonunda kullanıldığında solo kesitlerinin sade, solo kesitlerinde kullanıldığında ise, kompozisyon yazısının sade olduğu tespit edilmiştir. Böylece, her iki kullanımda da poliritmik yapıların formal veya cümle içinde karşıtlık yaratacak bir müzikal unsur olarak kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Çalışmanın genel iskeletinde ilk olarak, caz müziğinin doğaçlama pratiğinde doğaçlama eylemini besleyen dört müzikal kaynak ele alınmıştır. Bunlar; melodi, armoni, ritim ve form'dur. Her bir müzikal materyal doğaçlamada yaratıcılığı besleyen, aynı zamanda çeşitlenebilir, dönüştürülebilir ve türetilbilir zengin birer kaynak olarak caz müziği geleneği içinde kullanılmaya devam etmektedir. Bu dört müzikal malzeme yorumcunun müzikal bağlamdan kopmadan stil çerçevesi içinde doğaçlamasını şekillendirmesine kaynak teşkil etmektedir. Ana melodi; temel müzikal fikri oluşturmuş, armoni; çoksesliliğin sınırlarını genişletme imkânı sağlamış, form; müzikal yapıyı belirlemiştir. Ritim ise; tüm bileşenleriyle müzikal akışı ve genel dinamik hareketliliği sağlama aşamasında zengin bir müzikal unsur olmuştur.

Caz müziğinde doğaçlama, geleneksel anlamda stil gerekliliklerini yerine getirmeye ihtiyaç duyar. Bunlar; akorların en az dört sesli düşünülmesi, ana melodinin müzikal dönem ve özüne uygun şekilde çeşitlenebilmesi, akor zincirlerinin oluşturacağı armonik dokunun tansiyon sesler veya guide tone'lar gibi en temel armonik materyali içinde barındırması, chorus ve form takibinin eksiksizce yapılabilmesi, güçlü bir swing hissiyatına sahip olmak gibi ifade edildiği görülmüştür.

Doğaçlama esnasında müzikal cümlede ritmik çeşitlilik, geleneksel caz müziği icrasında, swing hissiyatından mümkün olduğunca kopmadan yapılmaya çalışılmıştır. Geleneksel caz doğaçlamasında amaç, solo çalan müzisyenin tek başına dinlendiği

varsayıldığında, solosunda ana melodinin bağlamından kopmadan, genel swing hissiyatını olabildiğince muhafaza ederek ve form ile bir bütün içinde, tüm akor zincirini duyurabilecek şekilde performansını gerçekleştirebilmesi olmuştur.

Melodik çeşitlilik, armonik zenginlik ve formal değişimler doğaçlama ve caz müziğinin geleneksel icrası içinde ne kadar sorgulandı ya da dönüştürülmeye çalışıldıysa, ritmik çeşitlilik de hem kompozisyon hem de doğaçlama eylemi içinde o denli genişletilmeye ve zenginleştirilmeye çalışılmıştır.

Ritim, tüm müzikal bileşenleriyle yorumcular tarafından en zengin müzikal kaynak olarak değerlendirilmiştir. Müzikal ritim içindeki arayışlar caz müzisyenlerini zamanla karşıt ritmik dokular oluşturmaya, çeşitli ritmik katmanları üst üste kullanmaya ve müziğin ritmik materyalini dönüştürmeye doğru yaklaştırmıştır. Bu tarz dönüşümler tez çalışmasındaki örneklerle, parçadan bütüne doğru özetlenmeye çalışılmış ve uygulamaya yönelik örneklerle desteklenmiştir.

Doğaçlamada poliritmik unsurların kullanılması ise, doğaçlamada müzik cümlesine yeni ritmik materyallerin dahil olmasına ve dolayısıyla müzik cümlesinin ifadesinin zenginleşmesine sebep olmuştur. Çalışmanın ana ekseninde, ritmik çeşitlemelerin müzik cümlesi içindeki katkıları ve ritmik çeşitliliği zenginleştirmeye hizmet edebilecek uygulamaların bir çalışma pratiğine nasıl dönüştürülebileceği bulunmaktadır.

İlk olarak, ritmik çeşitlemeyi artırmaya yönelik kullanılacak poliritmik yapıların müzikal cümlemeye (phrasing) etkileri şöyle özetlenmiştir:

- Müzikal cümleleyi geliştirmeye/değiştirmeye yönelik tüm ritmik çalışma, parçadan bütüne doğru en temel reflekslerin geliştirilmesiyle başlanarak, giderek detaylanan bir uygulama olduğu için, yorumcunun müzikte zamanla/zamanlamayla kurduğu ilişkiyi ve metrik becerilerini güçlendirecektir.
- Yorumcu, poliritmik yapısal materyali çalışırken onu küçük veya büyük ölçekli bir müzikal kaynak olarak kullanabilecektir. Bu şekilde yorumcu ölçü döngüsüyle kurduğu ilişkide yeni bir bakış açısı kazanacaktır.

- Düzenli döngüler halinde devam eden bir müzik cümlesine poliritmik katmanlar eklemek, müzikal cümle içinde yeni metrik yapıların ve karşıt ritmik döngülerin keşfedilmesine yardımcı olacaktır.
- Yorumcunun müzik cümlesi içine farklı poliritmik katmanları dâhil etmesi duyumda yeni bir müzikal estetik oluşmasını sağlayacaktır.
- Poliritmik ya da ritmik çeşitliliği geliştirmeyi hedefleyen bu çalışmalar yorumcunun yeni müzikal fikirler geliştirmesine kapılar açacaktır. Örneğin; ana temayı oluşturacak bir fikir; tematik bir materyal yerine, çok katmanlı ritmik bir doku üzerine kurulabilir.
- Poliritmik yapısal materyaller ya da katmanlar müzikte intro, interlude ya da outro gibi formal kesitlerin ana fikirlerini oluşturmak için kullanılabilir. gibi, çok katmanlı poliritmik dokular müziğin baskın ritmik dokusunu tayin etmek için de kullanılabilir.
- Poliritmik müzikal materyaller Pat Metheny'nin *Question and Answer* parçasında yaptığı gibi ana tema içindeki güçlü bir unsur olarak da kullanılabilir.

Çalışmanın eksenindeki ikinci sorunsal, bu ritmik çalışmanın sistematik bir çalışma pratiğine dönüştürülmesi üzerine bir öneri oluşturabilmektir. Burada, seçilmiş örnekler üzerinden yola çıkılarak poliritmik değer taşıyabilecek müzikal cümleciklerin yorumcunun ritmik algısı içinde kontrollü olarak nasıl uygulayabileceği üzerine bir çalışma pratiği oluşturulmuştur. Bu çalışma pratiğinde önemli noktalar şöyle özetlenmiştir:

- Ritmik hakimiyeti geliştirmeyi amaçlayan çalışma öncelikle birim süre (vuruş/beat) ile kurulan ilişkinin güçlendirilmesiyle başlamalıdır. Bunun için de temel metronom çalışması önerisi uygulanabilir ve çeşitlenebilir.
- Temel metronom çalışmasında odaklanılması gereken birim süre ve alt bölünmeler olmalıdır.
- Ritmik hissiyatı güçlendirmeye yönelik olan çalışmalar öncelikle bir modal dizi ile ilişkilendirilerek ve gitar üzerinde pozisyon ve parmak değişimleri gözetilerek yapılmalıdır.

- Ardından, akor zinciri genişletilmeli ve diğer tüm çalışmalar armonik bağlam ve formal bütünden uzaklaşmadan yapılmalıdır.
- Poliritmik cümlemeyi geliştirici çalışmalar her zaman bir caz standardı üzerinden ve formal bütüne bağlı kalınarak çalışılması önerilir.
- Ritmik çeşitliliğe sahip olan poliritmik yapıların müzikal bir değere sahip olabilmesi için ana melodi ve genel müzikal bağlamdan kopmadan uygulanması önerilir. Doğaçlama esnasında ana amaç poliritmik materyallerle müzik cümlesine zenginlik katmaktır.
- Ritmik çalışmalar, tez çalışmasında örneklendiği üzere alt bölünmeler merkeze alınarak, tek sayı üzerine çift ya da asal sayılar denk gelecek şekilde çalışılabilir.
- Poliritmik çalışmaların, düzenli ölçülerle birlikte aksak ölçüler üzerine de uygulanması önerilmektedir.
- Doğaçlamada yaratıcılığı besleyici olan bu çalışmalarda yorumcunun ritmik dağarcığının genişletilmesi hedeflenmiştir. Yorumcunun elinin altında ne kadar çok hazır materyali varsa, o derece zengin bir doğaçlama kapasitesi olacağı sonucuna varılmıştır. Bu yüzden olabildiğince fazla materyalin hatırlanması doğaçlama esnasında faydalı olacaktır.
- Ölçü merkezli poliritmik çalışmalarda, yorumcunun hangi ritmik katmanları üst üste bindirdiğini bilmesi ve ritmik katmanların temel alt bölünmelerine yüksek oranda hakim olması önerilir.

Sonuç olarak bu çalışmada, ritmik çeşitliliği zenginleştirmeye hizmet edecek poliritmik yapıların, müzikal cümlemeye pozitif katkılar sağlayacağı ve yorumcuların doğaçlamada yeni bakış açılarına sahip olabilmeleri için bir başlangıç noktası oluşturacağı sonucuna varılmıştır. Bu tarz bir çalışma pratiğinin, doğaçlama eyleminin yorumcular tarafından incelenmesi ve zenginleştirilmesi noktasında bir ilk veya bir son olduğu düşünülmemektedir. Ancak, ihtiyaçları ve eksikliklerini doğru tespit edebilen yorumcular için faydalı bir yol haritası olabileceği savunulmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Aebersold, Jamey: **Odd Times Workout in “Odd” Time Signatures Vol 90**, USA, Published by Jamey Aebersold Jazz, Inc., 2000.
- Aktüze, İrkin: **Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2003
- Allen, Dave: **Advanced Rhythmic Concepts for Improvisation**, USA, Mel Bay Publications, 2022.
- Bock, Gabriel: **All Time Standards Piano**, Germany, Schott Edition, 1991.
- Brown, Thomas, A.: **Afro-Latin Rhythm Dictionary**, USA, Alfred Publishing, 1992.
- Brubeck, Dave, W.: **Blue Rondo A La Turk**, USA. Copyright by Derry Music Company, 1060-62, Digitally Published by Sunhawk.com under license from Warner Bros. Publications, U. S. Inc., 1988.
- Clayton, Martin: **Time in Indian Music**, New York, Oxford University Press, 2000.
- Clement, Brett: *A Study of the Instrumental Music of Frank Zappa*, Florida State University, Doctor of Philosophy, 2009
- Creston, Paul: **Principles of Rhythm**, New York, Belwin Mills Publishing Corp., 1985.
- Cohen, Avishai: **Pinzin Kinzin**, USA, Gadu Music BMI, 2008.
- Edstrom, Brent: **Bill Evans**, USA, Folkways Music Publishers, Inc., 2003.
- Hoenig, A, Weidenmueller, J.: **Intro to Polyrythms Contracting and Expanding Time Within Form**, USA, Mel Bay Publications, 2009.
- Iyer, Vijay: *Microstructures of Feel, Macrostructures of Sound: Embodied Cognition in West African and African-American Musics*, University of California, Berkeley, Ph. D. Dissertation, 1998.
- Jairazbhoy, N. A.: **The Rags of North Indian Music**, London, Faber and Faber, 1971.

- Johnson, Sy: **The Erroll Garner Songbook Vol I**, New York, Cherry Lane Music Co., Inc., 1977.
- Kennedy, M., Kennedy, J.: **Oxford Concise Dictionary of Music**: New York, Oxford University Press, 2007.
- Kernfeld, Barry Ed.: **The New Grove Dictionary of Jazz**, New York, St. Martin's Press, 1996.
- Leonard, Hal: **The Real Book 6th Edition**, USA, Hal Leonard Publishing, 2004.
- Leonard, Hal: **The Real Book 1**, USA, Hal Leonard Publishing, 2014.
- Ligon, Bert: **Jazz Theory Resources: Tonal, Harmonic, Melodic & Rhythmic Organization of Jazz**, U. S.A., Houston Publishing, Inc., 2001.
- Marsalis, Wynton: **Standards**, USA, Warner Bros. Publications, 1997.
- Metheny, Pat: **Pat Metheny Songbook**, Milwaukee, Hal Leonard Corporation, 2000.
- Metheny, Pat: **The Way Up**, USA, Hal Leonard Corporation, 2005.
- Metheny, Pat: **Bright Size Life**, USA, Hal Leonard Corporation, 2003.
- Metheny, Pat: **Question and Answer**, USA, Hal Leonard Corporation, 2003.
- Moreno, Tony: **Rhythmic Studies for All Instruments Volume I**, New York, Muse Eek Publishing Company, 2006.
- Okazaki, Miles: **Fundamentals of Guitar**, USA, Mel Bay Publications, 2015.
- Sankaran, Trichy: **The Art of Konnakol**, Toronto, Canada, Published by Lalith Publishers, 2010.
- Randel, Don Ed.: **The New Harvard Dictionary of Music**, London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.
- Riley, Jim: **Survival Guide for the Modern Drummer**, USA, Alfred Music, 2015.
- Riley, John: **The Art of Bop Drumming**, New York, Published by Manhattan Music, Inc., 1994.



**The New Grove Dictionary Music and Musicians**, Form, Çevrimiçi kaynak, Erişim tarihi: 27.11.2021.

**The New Grove Dictionary Music and Musicians**, Improvisation, Çevrimiçi kaynak, Erişim tarihi: 25.11.2021.

**The New Grove Dictionary Music and Musicians**, Indian Music, Çevrimiçi kaynak, Erişim tarihi: 17.12.2021.

Troes, Tessy: *Measuring Groove: A Computational Analysis of Timing and Dynamics in Drum Recordings*, Universitat Pompeu Fabra, Master's Thesis on Sound and Music Computing, 2017.

Weisberg, Arthur: **Performing Twentieth-Century Music A Handbook for Conductors and Instrumentalists**, New Haven, Yale University Press, 1993.

Young, Lisa: *The Eternal Pulse: Creating with Konnakol and its Adaptation into Contemporary Vocal Performance*, Monash University, Ph. D. In Music Performance, 2015.

URL: Erişim tarihi, 11.03.2021.

<https://sheetdownload.com/Erroll-Garner/Misty-2/15195>

URL: Erişim tarihi: 12.02.2022.

[https://www.academia.edu/20299740/lingus\\_snarky\\_puppy](https://www.academia.edu/20299740/lingus_snarky_puppy)

URL: Erişim tarihi: 18.12.2022.

[https://www.youtube.com/watch?v=Z47PKin6rbM&ab\\_channel=HanZhao](https://www.youtube.com/watch?v=Z47PKin6rbM&ab_channel=HanZhao)

URL: Erişim tarihi: 14.02.2022.

[https://www.youtube.com/watch?v=NzVsfwyN9RM&ab\\_channel=Min7Sharp5](https://www.youtube.com/watch?v=NzVsfwyN9RM&ab_channel=Min7Sharp5)

URL: Erişim tarihi: 15.02.2022.

[https://www.youtube.com/watch?v=MLvDI2mtCY&ab\\_channel=SharpElevenMusic](https://www.youtube.com/watch?v=MLvDI2mtCY&ab_channel=SharpElevenMusic)

URL: Erişim tarihi: 17.02.2022.

[https://www.youtube.com/watch?v=J0UWsrCpf80&ab\\_channel=Roger Amundsen](https://www.youtube.com/watch?v=J0UWsrCpf80&ab_channel=Roger+Amundsen)

URL: Erişim tarihi: 17.03.2022.

[https://www.sheetmusicplus.com/title/caravan-digital-sheet-music/1942\\_5069](https://www.sheetmusicplus.com/title/caravan-digital-sheet-music/1942_5069)

URL: Erişim tarihi: 11.04.2022.

[https://jonathankreisberg.3dcartstores.com/The-South-of-Everywhere-C-Melody-CHART-DOWNLOAD\\_p\\_26.html](https://jonathankreisberg.3dcartstores.com/The-South-of-Everywhere-C-Melody-CHART-DOWNLOAD_p_26.html)

URL: Erişim tarihi: 28.12.2022.

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

## ÖZGEÇMİŞ

Lise yıllarında klasik gitar çalarak müziğe başladı. Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü'nden *Arnold Schoenberg, Alban Berg ve Anton Webern'nin Müzikleri Üzerine 12 Ton Müziği Analizi* adlı bitirme çalışmasıyla mezun oldu (2003). Bahçeşehir Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü Ses Teknolojileri Tezli Yüksek Lisans Bölümü'nden *Cazda Statik Form Anlayışına Karşı Geliştirilen Kompozisyon Stratejileri: 20. yy'ın İkinci Yarısında Dönüşen Müzik Algısı ve "Açık Yapıt" Kavramı Çerçevesindeki Yenilikçi Üretimler* başlıklı teziyle yüksek lisans derecesini aldı (2018).

2009-2011 yılları arasında (3 dönem), Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü Duysal (Ses) Sanatları Tasarımı Anabilim Dalı Müzikoloji Bölümü'nde Lisans seviyesinde Form Bilgisi dersi verdi. 2017-2018 yıllarında (2 dönem), Bahçeşehir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Ses Teknolojileri Tezli Yüksek Lisans Bölümü'nde Bilimsel Hazırlık Armoni dersi verdi.

Gitarist olarak, Ordu Gitar Festivali (2004), 11. Amatör Caz Müzisyenleri Festivali (2013), Zorlu PSM Caz Festivali (2017), XJAZZ Festivali (2017), Canis Majoris (2018), Ankara Caz Festivali (2019), Akra Caz Festivali (2022) gibi ulusal ve uluslararası birçok festivalde yer aldı.

Katkıda bulunduğu albüm ve projeler:

- Esra Kayıkçı, *Bozgun Hatıra* (2016) – Prodüktör, Gitarist
- Esra Kayıkçı, *Kelebek Orkide* (2020) – Prodüktör, Aranjör
- Esra Kayıkçı, *Seslen Bana* (2023) – Prodüktör, Aranjör, Gitarist
- Merve Ademo, *Basit Bir Depresyon Vakası, Serçe* (2022), Aranjör, Gitarist
- Hayvanlar için Ses Et (Sosyal Sorumluluk Projesi) (2016) – Gitarist
- Engelsiz Müzik Hareketi (Sosyal Sorumluluk Projesi) (2018) – Gitarist