

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**CHARLIE PARKER'İN KOMPOZİSYON VE DOĞAÇLAMA
YAKLAŞIMI**

TAMER TEMEL

18740004

TEZ DANIŞMANI

PROF. DR. KORAY SAZLI

2024

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CHARLIE PARKER'IN KOMPOZİSYON VE DOĞAÇLAMA
YAKLAŞIMI

TAMER TEMEL
20740028
ORCID NO: 0000-0002-5088-4903

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. KORAY SAZLI

TEMMUZ 2024

Tamer TEMEL tarafından hazırlanan “Charlie Parker’ın Kompozisyon ve Doğaçlama Yaklaşımı” başlıklı çalışma, **08/07/2024** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunmuş ve jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Müzik ve Sahne Sanatları Programında **YÜKSEK LİSANS** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman

İmza

Prof. Dr. Koray Sazlı

.....

Jüri Üyeleri

İmza

Doç. Dr. Ece Merve Yüceer Nishida

.....

Prof. Dr. Tolga Tüzün

.....

ÖZET

CHARLIE PARKER'IN KOMPOZİSYON VE DOĞAÇLAMA YAKLAŞIMI

1950’li yıllardan günümüze hızla büyüyen caz eğitim endüstrisi kendisine alan açmak, diğer müzik eğitimlerinden ayrılmak adına kendine has bir yöntem geliştirmiş olarak göze çarpmaktadır. Soğuk savaşın en yoğun yaşandığı yıllara denk gelen bu gelişme içerisinde oluşturulan söylem birçok müzisyen tarafından eleştirilmiş ve farklı bakış açıları ortaya konulmaya çalışılmıştır. Caz eğitim endüstrisi tarafından üretilen kavramlar içerisinde en dikkat çeken “*chord scales*” (*akor dizileri*) olarak karşımıza çıkmaktadır.

Caz müziği zaman içerisinde büyük değişimler göstermiş, birçok caz stili ortaya çıkmıştır. Bu stiller içerisinde en büyük değişimlerden biri bebop akımı sayesinde gerçekleşmiştir.

Bebop döneminin en öncü, önemli müzisyenleri arasında, bu çalışmanın da ana konusu olan Charlie Parker yer almaktadır. Getirdiği üstün çalma becerisi, besteleri ve soloları ile günümüzde müzisyenlerin en çok çalıştıkları ve örnek aldıkları eserleri üretmiştir.

Bu çalışmanın ilk bölümünde caz eğitim endüstrisi ele alınmış, kurumsal eğitimin başladığı yıllarda bu endüstri üzerinde etkili olan siyasal ve politik etkilere de yer verilmiştir. Ayrıca caz eğitiminde yoğun olarak kullanılan chord scales ve II-V-I gibi kavramlar incelenmiştir. İkinci bölümde Bebop stili ile birlikte, Charlie Parker’ın caz müziğine ve caz doğaçlama diline olan katkılarına odaklanılmıştır. Son bölümde ise Charlie Parker’ın Confirmation, Yardbird Suite, Moose the Mooche, Blues for Alice ve Koko parçaları armonik ve ritmik açıdan incelenmiş, besteleri ve doğaçlamalarında kullandığı yöntemler analiz edilmiştir. Parçalarda saptanan tespitler nitel araştırma yöntemi kullanılarak, betimleme yolu ile aktarılmıştır.

Anahtar kelimeler: Charlie Parker, bebop, caz, chord scales, saksafon.

ABSTRACT

COMPOSITIONAL AND IMPROVISATIONAL APPROACH OF CHARLIE PARKER

Since the 1950s, the rapidly growing jazz education industry has developed a unique method to distinguish itself and carve out its own space apart from other music education disciplines. This development, which coincided with the peak years of the Cold War, has been criticized by many musicians, leading to the emergence of diverse perspectives. Among the concepts produced by the jazz education industry, the notion of "chord scales" stands out prominently.

Jazz music has undergone significant transformations over time, resulting in the emergence of various jazz styles. One of the most profound changes occurred through the bebop movement. Among the leading and influential musicians of the bebop era is Charlie Parker, who is the primary focus of this study. His exceptional playing skills, compositions, and solos have produced works that musicians study and emulate extensively today.

The first section of this study examines the jazz education industry, addressing the political and social influences that affected this industry during the early years of institutional education. Additionally, it explores concepts heavily utilized in jazz education, such as chord scales and the II-V-I progression. The second section focuses on the bebop style and Charlie Parker's contributions to jazz music and improvisational language. The final section provides a harmonic and rhythmic analysis of Charlie Parker's pieces "Confirmation," "Yardbird Suite," "Moose the Mooche," "Blues for Alice," and "Koko," analyzing the methods he employed in his compositions and improvisations. The findings in these pieces are conveyed through qualitative research methodology and descriptive analysis.

Keywords: Charlie Parker, bebop, jazz, chord scales, saxophone.

ÖN SÖZ

Bu çalışmada, icra edilmek istenen müzik türünün aslına uygun şekilde analiz edilmesine dikkat çekilmesi ve bu yolla çalışılmasına vurgu yapmak amacıyla, bebop stilinin öncü müzisyenlerinden Charlie Parker'ın kompozisyon ve doğaçlama yöntemleri incelenerek, caz müziğini icra etmek isteyen, caz müziğinin evrimsel sürecini özümsemek isteyen öğrenci ve eğitimcilere, günümüzdeki eğitim endüstrisinden farklı bir bakış açısı sunulması öngörülmektedir.

Bu çalışmaya başlamanın asıl nedeni olan, katkıları sadece bu çalışma ile sınırlı kalmayan, derin bilgisini hiç esirgemeyen ve hem bu çalışmaya hem de tüm müzik birikimime büyük katkılar sağlayan Koray Sazlı'ya çok büyük teşekkürlerimi sunarım. Müzik yolculuğumda her zaman bir şeyler öğrendiğim, birlikte müzik üretmeye çalıştığım, ilham aldığım tüm müzisyen arkadaşlarıma da ayrıca teşekkür etmek isterim. Aynı zamanda tüm yoğun çalışmalarını arasında desteğini ve sevgisini esirgemeyen, yazdıklarımı hep kontrol eden sevgili eşim Çağrı Kaya'ya teşekkürlerimi sunarım.

Tamer TEMEL

Temmuz, 2024; İstanbul

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	viii
1. GİRİŞ	1
1.1. Araştırmanın Amacı	2
1.2. Problem	2
1.3. Alt Problemler	2
1.4. Araştırmanın Önemi.....	3
1.6. Yöntem.....	4
1.6.1. Araştırmanın Modeli	4
1.6.2 Verilerin Toplanması	4
1.6.3. Verilerin Analizi.....	4
1.7 İlgili Araştırmalar:.....	4
2. CAZ EĞİTİMİ	8
2.1. Caz Eğitim Endüstrisi	8
2.2. Soğuk savaş yılları, Jazz Ambassadors (Caz Elçileri)	18
2.3. Müzik dili ve doğaçlama	21
3. CHARLIE PARKER.....	26
3.1. Bebop Akımının Doğuşu	26
3.2. Bebop Akımının Getirdiği Değişimler.....	28
3.2.1. Charlie Parker Ve Bebop Akımının Caz Müziğine Getirdiği Armonik Yenilikler.....	28
3.2.2. Bebop Akımının Caz Müziğinde Yarattığı Ontolojik Değişiklik	34
3.3. Charlie Parker İmajı Ve Parker'ın İç Dünyası	37
4. ANALİZLER	41
4.1. Confirmation	41
4.2. Yardbird Suite	50
4.3. Moose The Mooche.....	64
4.4. Blues For Alice	73

4.5. Ko Ko.....	82
5. SONUÇ.....	90
KAYNAKÇA.....	95
EKLER.....	97



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: J.S.Bach, Well-Tempered Clavier, Prelude 1	9
Şekil 2: Bach chorale, no 8	10
Şekil 3: Bach chorale, no 48	10
Şekil 4: IReal Pro, Yardbird Suite parçası, ekran görüntüsü	11
Şekil 5: Jamey Aebersold, Play-Along, Yardbird Suite parçasının görseli	12
Şekil 6: George Russell “ <i>The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation</i> ” (1953) kitap kapağı	15
Şekil 7: John O'Gallagher “ <i>Twelve-Tone Improvisation</i> ” kitap kapağı	24
Şekil 8: John O'gallagher, <i>Twelve-Tone Improvisation</i> ” kitabından bir egzersiz örneği	24
Şekil 9: Down Beat dergisi, 1942 kayıt yasağı ve kayıt grevi ile ilgili haberi.....	27
Şekil 10: G.Gershwin, “I’ve got Rhythm” parçasının notası	29
Şekil 11: C. Parker, “Moose the Mooche” parçasının notası.....	29
Şekil 12: M.Lewis, “How High The Moon” parçasının notası	30
Şekil 13: C. Parker, “Ornithology” parçasının notası	31
Şekil 14: H.Warren, “There Will Never Be Another You” parçasının notası	32
Şekil 15: C.Parker, “Confirmation” parçasının notası	32
Şekil 16: C.Parker, “Ballade” parçasında Parker solosunun notası	33
Şekil 17: C.Parker, “Blues For Alice” parçasının notası, ilk 5 ölçünün akor şifrelerinin derecelendirmesi	34
Şekil 18: Charlie Parker Omnibook, kitap kapağı	39
Şekil 19: Charlie Parker, Confirmation parçasının notası.....	41
Şekil 20: “Twilight Time” parçasının notası.....	42
Şekil 21: Confirmation parçası, B bölümü ilk 4 ölçü	44
Şekil 22: Confirmation, parçasının akorları. Jamey Aebersold Vol.6	45
Şekil 23: Confirmation parçası, 24. ölçü.....	45
Şekil 24: Confirmation, B bölümü ve Apojyatür kullanımı	46
Şekil 25: Confirmation, ilk dört ölçü, antisipasyon notaları	46
Şekil 26: Confirmation, son 3 ölçü, pedal notaları.....	47
Şekil 27: Billie's Bounce parçası, son 2 ölçü, pedal notaları	47
Şekil 28: Confirmation, 17-19. ölçüler	48
Şekil 29: Confirmation 21,22, 23. ölçüler.....	48
Şekil 30: Yardbird Suite, melodi ve solo transcript notası	50
Şekil 31: Rosetta parçasının notası	52
Şekil 32: Yardbird Suite, 1-4. ölçüler	53
Şekil 33: Yardbird Suite, B bölümü, akor dereceleri.....	53

Şekil 34: Yardbird Suite, form şeması	54
Şekil 35: Yardbird Suite, 13-15. Ölçüler	55
Şekil 36: Chopin prelude 4, Opus 28, 11, 12. ölçüler	56
Şekil 37: Electra Chord, Richard Strauss	56
Şekil 38: Yardbird Suite, 36. ölçü	57
Şekil 39: Yardbird Suite, 13-16. ölçüler	57
Şekil 40: Yardbird Suite, 61,62,63. ölçüler	57
Şekil 41: Yardbird suite, 28. ölçü	58
Şekil 42: Yardbird Suite, 32. ölçü	58
Şekil 43: Aebersold, Yardbird suite 15,16,17,18. ölçüler	59
Şekil 44: Yardbird Suite, 51 ve 56. ölçülerdeki armoni kullanımı	60
Şekil 45: J.S.Bach, Envansiyon 1, 11 ve 12. Ölçüler	61
Şekil 46: Yardbird Suite, A bölmesi senkop kullanımı	62
Şekil 47: Yardbird Suite, doğaçlamada B bölmesindeki paralel cümleler	62
Şekil 48: Charlie Parker, Moose The Mooche parçası melodi ve solosu	64
Şekil 49: Moose The Mooche, ilk 16 ölçü	68
Şekil 50: Moose The Mooche, 10-11. ölçüler	68
Şekil 51: Moose The Mooche 8. ölçü	69
Şekil 52: Moose The Mooche 24. ölçü	70
Şekil 53: Moose the Mooche, doğaçlama 52. ölçü	70
Şekil 54: An Oscar For Treatwell, 24. ölçü	71
Şekil 55: Donna Lee, 12. ölçü	71
Şekil 56: Donna Lee, 16. ölçü	71
Şekil 57: Donna Lee, 22. ölçü	71
Şekil 58: Blues For Alice, parçasının melodi ve doğaçlama notası	73
Şekil 59: Blues For Alice, 7,8. ölçüler	75
Şekil 60: Blues For Alice, 11,12. ölçüler	75
Şekil 61: Geleneksel Blues formu örneği	77
Şekil 62: Blues For Alice, 6-10 ölçülerindeki kromatik yürüyüş	77
Şekil 63: Jamey Aebersold, How to Play Jazz And Improvise, Vol I. 40. sayfa	78
Şekil 64: Blues For Alice, Charlie Parker doğaçlama, birinci <i>chorus</i> , son dört	79
Şekil 65: Blues For Alice, Charlie Parker doğaçlama, ikinci <i>chorus</i> , son dört ölçü	80
Şekil 66: Blues For Alice, Charlie Parker doğaçlama, üçüncü <i>chorus</i> , son dört ölçü	80
Şekil 67: Ko Ko, parçasının Charlie Parker doğaçlama notası	82
Şekil 68: Alphonse Picou, High Society parçasındaki klarinet solosu, ilk dört ölçü	86
Şekil 69: Cherokee parçasının 1943 yılı kaydında Charlie Parker solosunun B bölmesi, ilk sekiz ölçü	86
Şekil 70: Ko Ko parçasının, Charlie Parker solosunun B bölmesi, ilk sekiz ölçü	87
Şekil 71: Ko Ko, 34. ölçü	87
Şekil 72: Ko Ko, 38. ölçü	88

1. GİRİŞ

Modal müzik türünden ödünç alınmış bir kavram olarak, modların tonal parçalara uygulanması yoluyla doğaçlama çalınması olarak özetleyebileceğimiz chord scales, günümüzde caz eğitim endüstrisinin başlıca konularından birini oluşturmaktadır. Ancak tonal müzik üretmiş, önemli besteci, yorumcu ve müzisyenleri incelediğimizde, bu isimlerin klasik müzikte uygulandığı şekilde tonal müzik besteledikleri ve doğaçlamalarında bu kavramları kullandıklarını gözlemlemekteyiz.

Bebop 1940'lı yılların başlarında ortaya çıkmış, 1945 yılında ilk stüdyo kayıtları yapılmış ve 50'li yılların başlarına kadar popülerliğini sürdürmüştür. Özellikle swing döneminde zamanının popüler müziği haline gelen caz müziği bebop stili sayesinde daha sanatsal güdülerle yapılan bir hale evrilmiş, siyahi müzisyenlerin kendilerini ifade etme aracı olarak kendisinden sonraki dönemleri de etkilemiştir.

Bu çalışmada, bebop akımının öncü caz müzisyeni Charlie Parker' dan seçilmiş eserler ve doğaçlamalar, armonik ve ritmik açıdan analiz edilmiş, bu analizlerde klasik müzik analiz yöntemleri kullanılmıştır. Çalışmanın ana konusu olan Charlie Parker' ın eserlerindeki armonik ilişkiler, fonksiyonel yapıya dayanmaktadır. Bu ilişkileri caz eğitim endüstrisinde sıkça kullanılan chord scales (akor dizileri) kavramı ile analiz etmek, söz konusu fonksiyonel ilişkilerin ya da yapıların arka planını açıklamakta yetersiz kalmakta, eserlerin aslına uygun bir bakış açısıyla, derinlemesine analiz edilmesini engellemektedir.

Bu tezde yapılan analizlerin, caz müziği eğitim kurumlarında çoğunlukla benimsenen yöntemlerden farklılığının ortaya çıkarılması da gözetilmiştir. Charlie Parker'ın seçilmesindeki sebeplerin en başında, kendisinden sonra gelen nesilleri en çok etkileyen müzisyenlerden biri olması gelmektedir. Parker ve arkadaşlarının oluşturdukları caz dili, günümüzde hala en çok başvurulan kaynak olarak kabul görmektedir.

Caz müzik eğitim endüstrisinin gelişimine ve özellikle bu eğitimin şekillendiği 1950’li ve 60’lı yıllardaki soğuk savaş döneminin etkilerine de bu açıdan yer verilmiştir.

Bu endüstride yaygın olarak kullanılan yöntemler hakkında dönemin önde gelen müzisyenlerinin ve eğitimcilerinin görüşlerine değinilmiştir. Aynı zamanda Charlie Parker ve bebop akımının caz müziği tarihi içerisinde yarattığı büyük değişimler üzerinde durulmuştur. Analizi yapılan parçalar ve doğaçlamalarda Parker’ın bakış açısı, sergilediği virtüözite, bulgular ışığında değerlendirilmiştir.

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada bebop döneminin en önemli isimlerinden biri olan Charlie Parker’ın müziklerinin, analiz edilip bu analizler sonucunda, Parker’ın eserlerindeki müzikal anlayış ve doğaçlamada kullandığı yaklaşımın, fonksiyonel ilişkiler bağlamında aktarılması amaçlanmıştır.

1.2. Problem

“Charlie Parker özelinde tonal caz parçalarının ve doğaçlamalarının *chord scales* kavramıyla analizi mümkün müdür?” sorusu, bu çalışmanın problem cümlesini oluşturmaktadır.

Caz müziği hakkında ülkemizde yazılan tezlerde ya da diğer araştırma çalışmalarında eğitim endüstrisi yöntemleri üzerine bu anlamda bir çalışmaya rastlanmamıştır. Yurt dışında incelenen tez çalışmalarında caz müziği ile klasik müziğin ortak yönleri üzerine araştırmalar tespit edilse de, eğitim endüstrisinde kullanılan yöntemlerin eleştirisi, genellikle müzisyenlerin röportajları veya bazı atölye çalışmalarıyla sınırlı kalmıştır. Bu yöntem farklılıkları arasındaki karşılaştırma çalışmalarının azlığı bu tezin ana problem nedenlerini teşkil etmektedir.

1.3. Alt Problemler

Bu tez çalışmasında ele alınan alt problemler şunlardır:

- Caz eğitim endüstrisinin kurumsallaşma sürecinde siyasal, politik, ekonomik ne gibi faktörler etkili olmuştur?

- Bebop stilinin önemli özellikleri nelerdir ve caz müziğinde ne gibi değişimlere neden olmuştur?
- Charlie Parker'ın eser ve doğaçlamalarında tonalite kuralları kullanılmakta mıdır?
- Caz müziğinde kullanılan II-V-I kadansının temelleri nereye dayanmaktadır?
- Charlie Parker'ın eserlerinde başvurduğu ya da en çok kullandığı temel ritmik öğeler nelerdir?
- *Chord Scales* kavramı tonal caz müziği parçalarında bize tutarlı bir analiz yöntemi sağlar mı?
- Charlie Parker'ın beste ve doğaçlamalarında *chord scales* kavramı görülmekte midir?

1.4. Araştırmanın Önemi

Caz eğitim endüstrisinin günümüzde geldiği durumu incelediğimizde, birbirinden kopyalanan yöntemlerin yaygınlığı ve dijital ortamlardaki eğitim araçlarında bu yöntemlerin kullanımı göze çarpmaktadır. Bu eğitim sisteminin caz müziğini anlama açısından doğru yöntem olamayacağını belirten birçok müzisyenin sesi az duyulur olarak kalmakta, atölye çalışmalarında, röportajlarda ve nadir akademik çalışmalarda rastlanır bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Ülkemizde de çoğu eğitim kurumunun benzer bir mantıkla eğitim verdiğini, hatta aynı müfredatları kullandığını görmekteyiz. Bu anlamda iyi bir caz müzik icracısı olma yolunda kadim yöntemlerin kullanılması ve incelenen müzik dilinin doğru araştırılması, her müzisyenin gelişmesinde etkili olabilecek bir olgu olarak görülmektedir.

1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışma tonal caz müziğinin bütünü ile ilgili görüşler bildirmesine rağmen, bu türün en önemli müzisyenlerinden biri olan Charlie Parker'ın eserleri ve doğaçlamaları ile sınırlandırılmıştır. Charlie Parker'ın tüm eserleri ve sololarının arasında tarihi öneme sahip 5 parça seçilmiştir. Bu analizlerde, armonik yürüyüşlerde kullandığı sesler akorlara göre değerlendirilmiş, ritmik açıdan incelenmiş, kontrapuntal açıklamalar kapsam dışı bırakılmıştır.

1.6. Yöntem

1.6.1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemi kullanılarak, söz konusu eserlerin bestelenmiş olduğu tarih, dönem ve çevresel faktörler göz önünde bulundurulmuştur. Analizi yapılan eserlerin tonal müzik kavramları ile bestelendiği ve doğaçlama çalışıldığı saptanmış ve bu doğrultuda analiz ve açıklamalar yapılmıştır. Eğitim endüstrisi ile ilgili tespitlerde bu alanda yazılmış kitap, akademik tez ve internet ortamında bulunabilen röportajlardan yararlanılmıştır.

1.6.2 Verilerin Toplanması

Nitel olarak araştırmaya katkı sağlayacak bilgileri toplama amacıyla, literatür taraması yapılarak konuyla ilgili yerli ve yabancı kaynaklara ulaşılmıştır. Parker'a ait eserlerin analizinde, bu eserlerin kayıtlarının transcript edilerek notaya alınması yöntemi kullanılmıştır. Kullanılan kaynakların büyük bir çoğunluğu yabancı dilde olup, kitap, makale, fotoğraf ve tezlerden oluşmaktadır. Yurt dışı kaynaklarının bir kısmına ise online veri tabanları üzerinden ulaşılmıştır.

1.6.3. Verilerin Analizi

Bu çalışmada, yapmış olduğumuz araştırma ve literatür taraması sonucu elde edilen veriler doğrultusunda, söz konusu eserlerin yapısal analizi, betimsel bir üslup ile ortaya konulmuştur.

1.7 İlgili Araştırmalar:

Caz müziği eğitimi, Charlie Parker, tonal müzik ve doğaçlama gibi kavramları araştırma konusu yapan bu tez için yapılan literatür araştırmasında konunun genişliği açısından bakıldığında çok miktarda çalışma yapıldığını gözlemlemekteyiz. Tezin ana bölümlerinden biri olan Charlie Parker hakkında, yurtdışında sayısız makale, tez, film, belgesel, roman ile karşılaşmaktayız.

“Caz Kompozisyonu Ve Doğaçlamasına Matematiksel Bir Yaklaşım: Müzikal Materyal Üretme Stratejisi Olarak Ezgisel Ve Ritmik Öğelerin Formülize Edilmesi” başlıklı tezinde Süner (2020), akor sesleri çözümleri üzerine doğaçlamayı ele almış, bunu matematiksel olarak tanımlamayı amaçlamıştır.

“Yirminci Yüzyıl Müzik Teorisinin John Coltrane’in Yorumculuğuna ve Besteciliğine Etkisi” başlıklı doktora tezinde Yavuz (2022), John Coltrane müziğindeki klasik müzik etkilerini araştırırken “chord scales” gibi kavramlara da değinmiştir.

“Caz Doğaçlamalarında, Dikey – Yatay Materyaller Arasındaki İlişkilere Örnek Olarak Akorlar Arası Geçişlerde Kullanılan Parti Hareketleri: 1990 Sonrası Kuşaklara Mensup Tenor Saksafoncuların Parti Hareketleri Kullanımları Örneğinde Karşılaştırmalı Bir İnceleme ve Analitik Çerçeve Bir Formülasyon Denemesi” başlıklı tezinde Ulusoy (2018) günümüz önemli saksafoncularının sololarından örnekler vermiş ve *voice-leading* (parti hareketleri) analizleri yapmıştır.

Caz eğitimi konusunda caz gitar çerçevesinde derinlikli bir araştırma olarak, Biçer’in (2023) “Caz Gitarda Armonizasyon: Solo ve Duo İcralarda Armonik Olanakları Geliştirmeye Yönelik Bir Metot Çalışması” isimli doktora tezi önemli bir yer tutmaktadır. Eylül Biçer bu tezde, caz gitar tarihinin bütün dönemlerini incelemiş, armonik anlayıştaki değişimleri örneklendirilmiş ve bir çalışma metodu ortaya koymuştur.

“Cazda Akor Yürüyüşleri Tarihi” başlıklı tezinde Küçükarslan (2013), caz müziğinde kullanılan akor yürüyüşleri ile ilgili detaylı bir çalışma yapmış ve dönemler içerisinde gelişen, değişen stillerden örnekler vermiştir.

Yanıkoğlu (2007) “Caz Müziğinin Bugünkü Sorunları: Caz Müziğinin Üretilme Koşullarının Güncel Görünümü” başlıklı tezinde, caz müziğinin dönemlerini incelemiş ve bu dönemleri karşılaştırmalı olarak açıklamıştır.

“Caz Tarihinde Önemli Kontrbasçılar” başlıklı teziyle, Yıldız (2018), caz tarihinin önemli kontrbasçılarını detaylı bir şekilde incelemiştir.

Altıparmak’ın (2020) “Caz Kompozisyonu Öğrencileri İçin Tarihsel Arka Plan Işığında Müzikal Fikirlerin Farklı Stratejilere Ve Parametrelere Göre Akış Diyagramları Yoluyla Biçimlendirilmesine Yönelik Bir Yöntem Önerisi” başlıklı tezi caz kompozisyon çalışmaları ile ilgili detaylı çalışmalar içermektedir.

“Cazda Statik Form Anlayışına Karşı Geliştirilen Kompozisyon Stratejileri: 20. Yy’in İkinci Yarısında Dönüşen Müzik Algısı Ve “Açık Yapıt” Kavramı Çerçevesindeki Yenilikçi Üretimler” isimli yüksek lisans tezi’nde Kamalı (2018) açık yapıt kavramı etkisinde gelişen caz kompozisyon ve stillerini araştırmıştır.

Yurtdışında Charlie Parker ve caz eğitimi alanında yayınlanan kitap ve tezler içinde bu çalışmanın konusuna yönelik dikkati çeken bazı örnekler şunlardır.

Michael Neal Jacobson 1999 tarihli “*A Comparison of the Improvisational Performance Practices of Jazz Saxophonists Charlie Parker and Julian Adderley with the Embellishments Found in the Methodical Sonatas of Georg Philipp Telemann.*” başlıklı doktora tezinde

Charlie Parker ve Julian Adderley’in doğaçlamalarında kullandıkları yöntemleri Telemann’ın sonatlarında kullandığı süslemelerle karşılaştırmış ve aynı teknikleri kullanmaları üzerine bir çalışma yapmıştır.

“*Analyzing Jazz Improvisation With Voice-Leading Models: A Study Of Saxophonists Harmonic Variations On Rhythm Changes.*” başlıklı doktora tezinde Helm (2022) *Rhythm Changes* stilinde parçalara yapılmış bir çok soloyu incelemiş ve *voice-leading* açısından analiz çalışması yapmıştır.

Bu konudaki dikkat çekici çalışmalardan biri de Mitchell, David William’ın 1992 tarihli “*A Comparison Of Embellishments In Performances Of Bebop With Those In The Music Of Chopin*” isimli doktora tezidir. Bu çalışmada Bebop müzisyenlerinin doğaçlamalarındaki süslemelerin, Chopin’in müziğiyle ne kadar çok benzerlik gösterdiğini ve aynı mantıkla yapıldığını detaylı örneklerle analiz etmiştir.

“*The Color of Jazz: Race and Representation in American Culture, 1945-1966*” başlıklı doktora tezinde ise Jon Seebart Panish (1995), Charlie Parker ile ilgili film, roman gibi eserleri incelemiş ve bu eserlerde çizilen Parker portresini ayrıntılı olarak analiz etmiştir.

“*Charlie Parker And Beyond: His Legacy And Everlasting Influences*” isimli 2013 tarihli yüksek lisans tezinde Daniel Raymond Hutton, Charlie Parker’ın müziğini incelemiş ve sonraki nesillerdeki saksafonculardan Sonny Stitt, Phil Woods ve Vincent Herring gibi isimleri nasıl etkilediğini araştırmıştır.

“*Bird’s Words And Lennie’s Lessons: Using Or Avoiding Patterns In Bebop*” başlıklı doktora tezinde Max W. Stehr (2016), Charlie Parker ve Lennie Tristano okulunda iki saksafoncu Lee Konitz ve Warne Marsh’ın sololarındaki paternleri araştırmış ve kendilerine has “lick” kullanımlarından örnekler vermiş ve armonik açıdan incelemiştir.

Caz araştırmacısı ve müzisyen Thomas Owen'in 1974 tarihli doktora tezi bu alanda yapılmış en detaylı ve önemli araştırmalardan biridir. “*Charlie Parker: Techniques of Improvisation Volume I*” başlıklı doktora tezinde Charlie Parker'ın sololarında en sık bulunan motifleri analiz etmektedir. Owen'a göre, Parker'ın alışlarında yaklaşık 100 tekrar eden ortak motif bulunmaktadır. Owens ayrıca, Parker'ın müziğindeki daha büyük melodi yapılarını tanımlamak için Schenkerian analizi kullanmaktadır. Owen bu kapsamlı tezinin yanı sıra, *Owens, Bebop: The Music and Its Players* adlı kitabında Parker hakkında geniş kapsamlı bir araştırma yazmıştır.

Günümüzün önemli caz müzisyenlerinden Steve Coleman'ın, Parker hakkında yazdığı “*The Dozens: Steve Coleman On Charlie Parker*” makalesi, detaylı ritmik incelemeleri ile dikkat çekmektedir.

Henry Martin'in Charlie Parker'ın müziği ile ilgili yazmış olduğu iki kitap “*Charlie Parker and Thematic Improvisation*” (1996), “*Charlie Parker, Composer*” (2020) detaylı analizleri ile bu konuda önemli kaynaklardan sayılmaktadır.

2. CAZ EĞİTİMİ

2.1. Caz Eğitim Endüstrisi

Günümüzde caz müziği alanında sayısız okul, kurs, eğitim kitapları, cep telefonu ve bilgisayar için dijital uygulamalar vb oluşan dev bir endüstri ile karşı karşıyayız. Caz müziği, 20. yüzyıl boyunca etnik denebilecek bir müzik türü iken, tüm dünyada icra edilen, diğer etnik müziklerle de etkileşim içerisinde olan “evrensel” bir nitelik kazanmıştır. Tarihi boyunca cazın kendi içinde de yeni stiller ortaya çıkmaya başlamıştır. Başlıcaları arasında Bebop, Cool caz, hard bop, Third stream, fusion, elektronik caz, pop caz, free caz... yer almaktadır. Bunun yanında diğer etnik müzikler ile de etkileşim içinde “Avrupa Cazı” “Kuzey Cazı” hatta “İtalyan, Alman, Türkiye Cazı” gibi coğrafi konuma ve yaklaşıma daha çok vurgu yapan türler ile de karşılaşırız.

1950’li yıllardan itibaren caz eğitim endüstrisinin kurumsal bir hale gelmeye başladığını, caz eğitim kurumlarının giderek arttığını görmekteyiz. Eğitim endüstrisinin gelişmesinde, cazın bazı öğelerinin öne çıkarılarak, kendine has yönlerinin vurgulanması, bazen de aslında cazın kendisine ait olmayan bazı öğeleri ona atfederek, neredeyse “soylulaştırma” diyebileceğimiz çabaların da katkısı büyük olmuştur. Eğitim kurumları arasında en ünlü ve etkili kurum olarak Berklee College of Music gelmektedir. Dünya çapında büyük üne sahip Berklee College of Music 1945 yılında piyanist, besteci, aranjör ve MIT mezunu Lawrence Berk tarafından kurulduğunda okulun adı Schillinger House idi. 1954 yılında okulun adı Berklee School of Music olarak değiştirildi. Uyguladıkları yöntemler birçok okul tarafından örnek alınmakta ve aynı müfredatları uygulayan dünya çapında birçok eğitim kurumu bulunmaktadır.

Caz eğitim endüstrisi teknolojik gelişmelere de yabancı kalmamış, dijital ortamlarda bir çok cep telefonu uygulaması ve bilgisayar programları, bu dev endüstrinin önemli parçası haline gelmiştir.

Caz eğitimi ve çalışma yöntemleri dediğimizde ilk akla gelenler, II-V-I, *chord scales*, sencopation, akor şifreleri, akor şifreleri üzerine doğaçlama yapmak gibi kavram ve tanımlamalardır.

Örneğin bugün caz denince hemen ilk akla gelen II-V-I kavramı, caz armonisi derslerinin bel kemiğini oluşturmaktadır. Alt çeken, dominant, tonik ilişkisinin kısaca söyleniş hali olan II-V-I, 2. derece akorunu alt çeken, 5. dereceyi çeken, 1. dereceyi de eksen olarak ifade etmek için kullanılmaktadır. Bu kavramların tonal-fonksiyonel klasik müzik kavramları olduğunu bilmekteyiz. Klasik müzik terminolojisinde 2. ve 4. derece alt çeken bölgesine dahil derecelerdir. Caz eğitim endüstrisinde, klasik müziğin temel olarak sadece 4. derece akorunu alt çeken bölgesi olarak kullandığı vurgulanmaktadır. 2. derece akorunu alt çeken fonksiyonu olarak kullanmak ise caz müziğine ait ve neredeyse caz müziğinin icat ettiği bir yapı olarak sunulmaktadır. Ancak klasik müzik bestecilerini incelediğimizde alt çeken fonksiyonu olarak 2. derece akorunun kullanıldığı sayısız örnek görmekteyiz.

Örneğin tonal fonksiyonel müziğin en büyük isimlerinden J.S.Bach'ın en ünlü eserlerinden biri olan *Well Tempered Clavier* kitabının ilk eseri, I-II-V-I kadansıya başlamaktadır. Sayısız örnekle gösterilebileceği gibi alt çeken fonksiyonunda 2. derecenin kullanılması caz müziğine ait bir kavram değil, klasik müziğin sıkça kullandığı araçlardan biridir.

Şekil 1: J.S.Bach, Well-Tempered Clavier, Prelude 1.

PRAELUDIUM I.



Kaynak: J.S.Bach, *Well Tempered Clavier*, Franz Kroll

Şekil 2: Bach chorale, no 8



Kaynak: J.S.Bach, 371 Harmonized Chorales, Albert Riemenschneider

Şekil 3: Bach chorale, no 48



Kaynak: J.S.Bach, 371 Harmonized Chorales, Albert Riemenschneider

Günümüzde caz eğitiminde en çok karşılaştığımız bir diğer yapı ise “*chord scales*” yani “akor dizileri” bir başka deyiş ile “akor gamları” kavramıdır. Chord Scales, bir parçanın akor yürüyüşü üzerine doğaçlama yapılırken her akor için tespit edilen bir gamın (dizi, mod) kullanılmasıdır. Caz dünyasında kullanılan bu diziler, kilise modlarında da olduğu gibi isimlerini yunan modlarından almıştır. İonian, Dorian, Phrygian vb.

II-V-I kavramını anlatırken bile yapılan vurgu tonal-fonksiyonel yapı olmasına karşın, akorlar üzerine çalınabilecek dizileri doğaçlama öğrenmede birincil konumda tutan çok sayıda kurum ve yayın mevcuttur. Örneğin günümüzde müzik alanında, en güncel ve en çok kullanılan cep telefonu uygulamalarından biri olan IReal Pro neredeyse bütün müzisyenlerinin ve öğrencilerin kullandığı bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır. İçinde caz ve diğer popüler müziklerin altyapıları bulunmakta ve backing track¹ olarak çalışmalarda kullanılabilirdiği gibi, aynı zamanda performanslarda nota yerine de sıklıkla kullanılmaktadır. Ancak parçaların melodi kısımlarını içermemekte, yalnızca akorlar gösterilmektedir. Bu yüzden bu uygulamayı kullanan öğrenci ve müzisyenler birçok caz eğitimcisi tarafından eleştirilmektedir. Uygulama

¹ **Backing track:** Çalışma ve performans amaçlı olarak, parçaların melodisi olmaksızın kaydedilen ya da çalınan alt yapıları.

incelendiğinde, parçaların melodi kısmını içermemekle birlikte caz standardı parçalarının akorları üzerine çalınacak dizilerin gösterildiği görülmektedir.

Şekil 4: IReal Pro, Yarbırd Suite parçası, ekran görüntüsü

Yarbird Suite
(Medium Up Swing) Charlie Parker

A

4/4 C6 | F-7 B7^b | C7 B7^b | A7 |

D7 | G7 | E-7 A7 | D-7 G7 |

1.

2.

C6 | F#7 B7^{b9} ||

B

E-7 | F#7 B7^{b9} | E-7 | A7 |

D-7 | E#7 A7 | D7 | D-7 G7 ||

A

C6 | F-7 B7^b | C7 B7^b | A7 |

E-7

Dorian

Kaynak: IReal Pro, versiyon 8.0.2

Aynı şekilde caz eğitim dünyasında önemli bir yere sahip olan Jamey Aebersold'un caz standartlarının çalışılması için hazırlanan kitaplarında, akorların üzerine çalınacak dizileri görmekteyiz. Jamey Aebersold'un ilki 1967 yılında yayınlanan sayısız caz eğitim kitabı ve *play-along*² materyali bulunmaktadır. Şekil 5'de verilen örnekte olduğu gibi Aebersold kitaplarında, IReal Pro uygulamasındaki gibi akorların üzerine çalınabilecek diziler gösterilmiştir.

² **Play-Along** : Parçaların sadece altyapısının (rhythm section) çalınmış olduğu ve üzerine melodi ya da doğaçlama çalmak için hazırlanmış materyal

Şekil 5: Jamey Aebersold, Play-Along, Yardbird Suite parçasının görseli

Concert Progression
SIDE 1, TRACK 2
Yardbird Suite by CHARLIE PARKER

The image shows a musical score for 'Yardbird Suite' by Charlie Parker. It includes a concert progression and a solo section. The score is written in 4/4 time and features a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The solo section is marked 'SOLO' and includes a 'BIRD' section. The score is published by Atlantic Music Corp. and includes copyright information for 1945 and 1976.

Kaynak: Jamey Aebersold, Volume 6 - Charlie Parker All "Bird" (1976)

"Chord Scales" ile ilgili, Wikipedia sayfası şöyle başlamakta ve meseleyi kendiliğinden anlatmaktadır. "Sistem 1970'li yıllardan beri yaygın olarak kullanılmaktadır. Ancak eski müzisyenlerin çoğunluğu akor sesi (chord tone) /arpej yöntemini kullanıyordu." https://en.wikipedia.org/wiki/Chord-scale_system

Bu açıklama, *chord scales* uygulamasının caz müziğinin geleneğine uymadığını, bu şekilde kompozisyon ve doğaçlama içermediğini göstermektedir. Sadece swing ve bebop dönemi müzisyenlerinin değil, daha sonraki nesilde iz bırakan büyük müzisyenlerin de bu yöntemi kullanmadığı gözlemlenmektedir. Günümüzün önemli caz müzisyenlerinden, piyanist, besteci Ethan Iverson görüşlerini paylaştığı ve eğitim amaçlı yayımları da olan websitesi dothemath.com adresindeki yazısında bu konuyu ele almış ve büyük müzisyenlerin hiçbir zaman *chord scales* ile doğaçlama yapmadıklarını, en doğru çalışma biçiminin, kompozisyonu ve eski ustaların kullandığı cümleleri incelemek olduğunu vurgulamıştır. Doğaçlamanın kompozisyon ile ilişkisi üzerine söyledikleri dikkat çekicidir, ayrıca IReal Pro uygulamasının melodi notalarını içermemesini de eleştirmektedir. "Sorun şu ki, hiçbir usta hiçbir şarkıda melodiye bakmadan herhangi bir değişiklik yapmamıştır. Şarkı melodidir. Şarkı estetiği belirler"

Caz müziğinde kullanılan armonik yapılar, cazın ilk dönemlerinden itibaren basitten karmaşığa doğru bir gelişim göstermiştir. Bebop dönemi ile birlikte swing dönemine göre çok daha hızlı tempolarda besteler ve doğaçlamalar ortaya çıkmış ve armonik olarak daha yoğun akor yürüyüşleri kullanılmaya başlanmıştır. Özellikle 1950’li yıllarda armonik yapılardaki bu gelişme daha da hız kazanmış, John Coltrane’nin Giant Steps parçasında zirveye ulaşmıştır. Giant Steps parçasında John Coltrane birbirine yakın olmayan tonal merkezlerdeki II–V–I armonik yürüyüşünü kullanmış ve oktavı üç eşit parçaya bölen, tonlar arasında son derece hızlı ilerleyen armonik bağlantılar ile, 3 tonal merkezli bir yapıya ulaşmıştır. (si majör, mi bemol majör, sol majör)

Ancak bu parça ve Coltrane’nin bu yöntemi kullandığı benzer parçalarında, fonksiyonel akor ilerleyişi ve akor yürüyüşleri üzerine doğaçlama hala geçerliliğini sürdürmektedir. Caz terminolojisinde bu yöntemle (armoni notaları ile) doğaçlama çalmaya verilen isim “*playing the changes*” yani “akor yürüyüşlerini çalmak” olarak adlandırılır. Günümüzde de müzisyenlerin teknik yeterliliğinde önemli bir derecelendirme olarak karşımıza çıkmaktadır. Zaman zaman bu konuda yüksek bir beceriye sahip müzisyeni övme amaçlı olarak kullanıldığını görmekteyiz.

Bu tanımlama, aynı zamanda tonal fonksiyonel armonik yapıdaki tüm parçalarda, bir caz müzisyeninin ne şekilde doğaçlama çaldığını açıkça göstermektedir. 1950’li yılların sonlarına doğru daha özgür ve melodi eksenli doğaçlama yapmaya doğru bir eğilim ortaya çıkmış ve iki önemli akım daha caz tarihinde yerini almıştır. Birincisi, her türlü kısıtlamayı reddeden ve tamamen özgür bir şekilde doğaçlama yapmayı amaç olarak müziğin merkezine yerleştiren Free Caz akımıdır. Önemli müzisyenleri arasında Ornette Coleman, Cecil Taylor, Albert Ayler, John Coltrane, Archie Shepp, Sun Ra, gibi müzisyenler sayılmaktadır.

1950’li yılların sonlarına doğru ortaya çıkan bir diğer önemli caz akımı ise, armonik yürüyüş yerine melodi üzerine odaklanan ve tonal armonik ilerleyiş yerine mod kavramına yönelen “modal caz” türüdür. Modal caz parçalarında ve doğaçlamalarında armonik yürüyüş yerine bir mod veya birden fazla mod hakimdir. Doğaçlama çalan müzisyen, akor yürüyüşlerinin gerektirdiği ilkeler yerine sadece modlar ile yaratabileceği melodik hat üzerine doğaçlama yapmaya yönelmektedir.

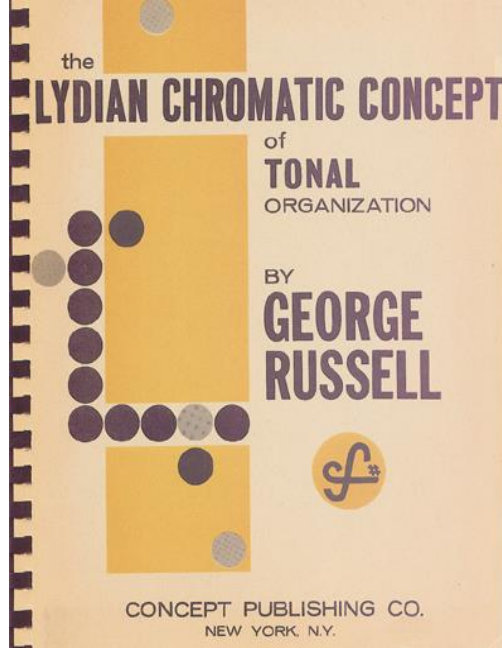
Grove Music Online'daki (2002) *Harmony, Jazz* makalesinde Steven Strunk bu konuyu şöyle açıklamıştır.

Bir modun, bir parçanın tüm bölmelerini domine ettiği durumda, armonik ritim neredeyse durur ve ilgi sağlamanın yükü, akor ilerlemelerini ifade etmeyen melodik hat üzerine yerleştirilir; bu, melodinin, modların yeni ve daha serbest sınırları içinde, özgürce icra edilmesi gereken bir durumdur. Bu alandaki öncü figür, (hem röportajlarında hem de örneklerle) “akor değişimlerini çalmak” yerine güzel melodiler yaratma vurgusunu savunan Miles Davis'dir.

Steven Strunk'un da vurguladığı gibi, Miles Davis, akor yürüyüşü üzerine çalmak yerine melodik yapıyı öne çıkararak belirli bir mod üzerine doğaçlama çalma anlayışını uyguladığı albümler ile modal cazın en önemli temsilcilerinden biri olmuştur.

Chord Scales ile ilgili ilk referans verilen kaynak George Russell'ın “*The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*” (1953) kitabı olmaktadır. Ancak Russell'ın kitabı tonal parçalarda kullanılan akorlara çalınacak akor dizileri hakkında bir öneride bulunmamıştır. Kitabı, caz müziğinde modal tarzda yazılmış parça ve albümlere ilham olmuştur. Örneğin, bu kitabın basılmasından kısa süre sonra yayınlanan Miles Davis'in *Kind of Blue* albümü, John Coltrane'in albümleri, Bill Evans gibi müzisyenlerin modal caz çalışmalarının, Russell'ın kitabından esinlendiği anlaşılmaktadır.

Şekil 6: George Russell “*The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*” (1953) kitap kapağı



Kaynak: Lydian Chromatic Concept, 2024

Türkçe’ye de çevrilen “*The Jazz Book*“ (2019, 441) kitabında Joachim Berendt de, Russell’ın konseptinin, Kind of Blue gibi albümlere yaptığı ilhamdan bahseder. George Russell adına hazırlanan internet sitesinin ana sayfasında şu ifadelere rastlamaktayız. “Miles, Coltrane, Bill Evans gibi arayış içindeki müzisyenler ve onları takip eden birçok nesil için Russell’ın teorisi, armonik bir arka plan ve daha fazla keşif için bir yol sağladı. Ayrıca, 70’ler ve 80’lerde büyük popülerlik kazanan "modal" caz akımına yol açtı”

George Russell, caz müzisyeninin önündeki melodik engelleri kaldırmak adına bu kromatik yaklaşım metodunu yazdığını belirtmiştir. Ona göre kromatik olasılıklar, her müzisyene kendi stilini ortaya koyabileceği ihtimalleri sunmaktadır.

Russell bu sistemi yazmakta ilham aldığı kavramlardan biri olarak, Parker ve Gillespie gibi bebop müzisyenlerinin, bazen tonun tritone aralığına denk gelen notasında bitiriş yapmaları olduğunu belirtmektedir. Bunun, kendisini *Lydian* dizisinin potansiyellerini araştırmaya yönlendirdiğini belirtmiştir. Russell, kitabının hemen başında caz müzisyenlerinin yazılı akor yürüyüşlerinin üzerine doğaçlama yapmaları gerektiğini açıkladıktan sonra, "akor sembolünün bir skalaya (yani, akorun sesini en iyi ileten' bir melodi hattına) dönüştürülmesi gerektiğini" söylemektedir. Ancak sonraki

dönemlerde *Chord Scales* olarak karşımıza çıkan kavram, Russell'dan yola çıktığını söylemesine rağmen onun konseptinden önemli farklılıklar göstermektedir.

“*Chord-Scales, Networks in the Music and Improvisations of Wayne Shorter*” (2018) başlıklı makalesinde, Garrett Michaelsen, Russell’ın görüşünü şöyle tanımlamıştır. “Kromatik Lydian Konsept, Russell’ın Ionian yerine Lydian modunu, skalalar evreninin merkezine yerleştirmesidir.”

Russell’ın çalışmasında *chord scales* kavramı yer almasa da, sonraki dönemde John Mehegan, Jerry Coker gibi teorisyenler ’bu sistemi Lydian yerine Ionian modundan başlatmış ve majör gamdan türeyen dizileri tanımlamak için Yunan (kilise) modlarının isimlerinin kullanmışlardır. (örneğin, İonian, Dorian, Phrygian vb.) Bu süreci aynı makalesinde Garrett Michaelsen şöyle dile getirmektedir.

Esasen, bunlar Russell’ın akor ve gam ilişkileri konseptini fonksiyonel tonaliteye uygular ve Lydian’ın önceliği hakkındaki iddialarını dışarıda bırakırlar. Bu caz teorisyenleri ve eğitmenleri, kendi fikirlerini açıkça "chord scales" olarak adlandırmazlar. Ancak terim, görünüşe göre Boston, Massachusetts’teki Berklee College of Music’te ortaya çıkmıştır.

Chord Scales teorisyenlerinin bile birleştiği noktalardan biri, bu teorinin, armonik bilgisi yetersiz öğrencilerde bir egzersiz olarak işe yarayabileceğidir.

Chord Scales teorisinde, diyatonik yapıdaki bir parçanın içindeki akorların, parçanın tonuna göre kaçınıcı derecede yer aldıklarını belirleyip, bu dereceye göre o akorun hangi modu (gamı) içereceği analiz edilir. Doğaçlama çalınırken de her akor için belirlenmiş bir mod kullanılır. Burada dikkati çeken durum şöyledir; her akor tonalitenin belli bir derecesi ise ve uygulanan modlar bu derecelere göre olacağı için, parçanın tonu değişmediği sürece, çalınan gam aynı majör diziye denk düşmektedir. Başka bir deyişle, değişen armonik derecelerin tekabül ettiği modlar doğaçlamada kullanılmakta, genelde eksen akor dizisinin dışına çıkmamaktadır.

Bu anlamda aslında parçanın tonu içerisinde dolaşmanın doğaçlama için yeterli olacağı sonucu çıkmaktadır. Tonal armoni içinde, diyatonik olsalar bile, akorların birbirine çözülmesi, armoni ve melodiyi meydana getirir. Dolayısıyla melodik yapı, gam içinde rastgele dolaşılması yoluyla meydana gelmemektedir. Bu yöntem ile bir çalışma egzersizi, en başta işe yarasa bile, öğrencinin müzik teorisinin kurallarını ve tarih içindeki değişimini algılamasında, karşısına bir engel olarak çıkmaktadır.

Bu teörinin önemli temsilcilerinden 30 yılı aşkın bir süre Berklee’de doğaçlama dersleri veren Hal Crook, bu konuda yazdığı “*Chord Scales vs. Chord tones*” başlıklı makalesinde bu meseleyi ele almış ve aslında, ders verdiği okulda yürütölen sistemin karşısında fikirler belirtmiştir. Yazısının ilk bölümünde *chord scales*’in faydalarını açıklarken bu teörinin kendi deyimiyle “daha az yetenekli” olan öğrenciler için faydalı bir çalışma olabileceğini söylemiştir. Makale *chord scales*’in öneminden bahsettikten sonra şu sözlerle sona ermektedir.

Ancak başlangıç ve orta seviyedeki müzisyenler için chord scales yaklaşımının potansiyel bir dezavantajı vardır. Birçok öğrenci, müzik eğitiminin erken dönemlerinde chord scales çalışmaya başlar ve edindiğı bilgileri hemen enstrümanlarında uygulamaya çalışır. Ne yazık ki bu, genellikle öğrencinin, yalnızca veya esas olarak akor seslerini kullanarak bir akor veya akor yürüyüşü üzerinde kulak yoluyla çekici bir doğaçlama melodiyi nasıl şekillendireceğini öğrenmeden önce, bir doğaçlamacı olarak gelişiminde çok erken gerçekleşir. Caz doğaçlamasının öncülerinin, doğaçlamalarına rehberlik etmek ve ilham verici melodiler yaratmak için dinleme/işitme becerilerine ve temel akor sesini doğru bir şekilde özetleme becerilerine güvendiklerini burada belirtmek yerinde olacaktır.(Crook, 2024)

Eskinin ve daha sonraki dönemlerin, iyi doğaçlama çalan müzisyenlerinin chord scale mekanizmasına güvenerek, buna dayalı solo çalmadıklarını belirten Hal Crook, doğaçlama yapmaya yeni başlayan müzisyenlere, chord scales cazibesini ve karmaşıklığını deneyimlemeden önce, ilk olarak akorların ne kadar iyi ses çıkardığını ve yalnızca akor seslerini kullanarak akorların içinde çalmanın ne kadar doğru hissettirdiğini deneyimleme tavsiyelerinde bulunur. Sözlerini şu tavsiyeler ile bitirmektedir.

Bu nedenle, sadece akor tonlarını kullanarak doğaçlama melodiler yapmak, solistin, şarkının armonisi ile bağlantı kurmasını sağlar ve ona parça ile birlik hissi verir. Bir icracının akor gamlarını ve armoni dışı esas ses yaklaşım notalarını (approach note) etkili bir şekilde nasıl kullanacağını duyabilmesi için bu çok önemlidir. İdeal olarak, doğaçlamacılar için melodik kulak eğitimi, armoni notaları ile yapılan solo ile başlamalı ve daha sonra esas sese yaklaşım notaları (approach note) ve/veya chord scale ile solo çalmaya yönelmelidir. (Crook, 2024)

Open Music Theory kitabının yazarlarından biri olan John Kukur, *Chord Scales* bölümünde yöntemi anlattıktan sonra, bu kavramın handikaplarından bahsederken, modal uygulamaların eski parçalara uygulanmasını anakronizm olarak, yani dönemlerin, çağların birbirine karıştırılması olarak tanımlar. Sözlerine şöyle devam etmektedir: “Chord scales teorisi, Charlie Parker, Dizzy Gillespie ve Bud Powell gibi bebop müzisyenleri tarafından kullanılan komşu (işleme) tonlar, geçiş tonları, ikincil öncü tonlar ve Blue note’ları hesaba katmaz” (Kukur, 2023)

Chord Scales teorisi bir egzersiz yöntemi olarak ele alındığında, öğrenciye faydalı olabilecektir. Ancak bir müzik türünü öğrenirken o türün iyi örneklerinden yola çıkarak doğru analiz yapmak önemlidir. Bu perspektif ile yola çıkıldığında, o müzik daha iyi anlaşılıp performe edilebilecektir. Pratik gibi görülebilecek kavramlar yöntem olarak benimsendiğinde, yarardan çok müzisyenin önüne engeller çıkarmaktadır. Ayrıca bu kavram karmaşasının, Russell gibi teorisyenlerin ortaya koydukları fikirlerin doğru anlaşılmasını sıkıntılı bir hale getirme tehlikesi vardır.

2.2. Soğuk savaş yılları, Jazz Ambassadors (Caz Elçileri)

Caz müzik eğitiminin kurumsallaşması 1950’li yılların ortalarında başlayıp 60’lı yıllarda hız kazanmıştır. Bu dönem Amerika Birleşik Devletleri ile Sovyetler Birliği arasındaki soğuk savaşın en yoğun yaşandığı yıllar olarak karşımıza çıkmaktadır. Politik, askeri ve ekonomik mücadelelerin yanında, kültürel propaganda konusunda iki ülkenin de büyük uğraşlar verdiğini görmekteyiz. Kültürel alanda, A.B.D’ nin en ilgi çekici uygulamalarından biri “*Jazz Ambassadors*” olmuştur. Amerikalı bazı ünlü caz müzisyenleri resmi olarak dünyanın çeşitli ülkelerine konserler vermek ve caz müziğini tanıtmak için gönderilmiştir. 1956 yılında ilk defa Dizzy Gillespie ile başlayan bu uygulama, A.B.D’ nin kendi kültürünü dünyaya tanıtmaya ve yayma girişimidir. Louis Armstrong, Dave Brubeck, Benny Goodman, Duke Ellington gibi zamanının en ünlü caz müzisyenleri bu organizasyonlarda yer almıştır. Kültürel propaganda aracı olarak caz müziğini kullanma yolunda en büyük adımlardan biri olan Jazz Ambassadors, radyo ve televizyon programları ile de desteklenmiş ve caz müziği, Amerikan Sanat Müziği olarak lanse edilmiştir. Aynı zamanda özgürlük temasını propaganda çalışmalarında başat unsur olarak sunan Amerikan hükümeti, siyahlara uygulanan ayrımcı şiddeti de bu yolla gizlemeye çalışmıştır. Aynı dönemde Sovyet Rusya’nın A.B.D’ye karşı propaganda yayınlarında en çok vurgu yapılan konu,

siyahlara uygulanan ayrımcılık ve şiddettir. 2018 yılında yayınlanan Hugo Berkeley'in hazırladığı "The Jazz Ambassadors" başlıklı belgeselde bu girişim bütün detaylarıyla anlatılmış ve Amerikan hükümetinin caz müziğini soğuk savaş yıllarında kültürel bir silah olarak kullanma çabası vurgulanmıştır.

Tarihsel perspektif çerçevesinde, bu tür girişimler, zaman zaman ülkelerin siyasi, politik uygulamalarında görülmektedir. Karşısında olan Sovyetler Birliği ile kıyaslandığında kültürel anlamda A.B.D.'nin sahip olduğu seçenekler arasında caz müziği önemli ve nadir bir kültürel unsur olarak öne çıkmaktadır. Çünkü gerek müzik, gerekse edebiyat alanında Rus-Sovyetler Birliği kültürü A.B.D.'ye kıyasla daha köklü bir geleneğe sahiptir.

Aynı dönemde caz müziği eğitim endüstrisinin kurumsallaşma çabalarının da hız kazandığını görmekteyiz. Ve bu kurumsallaşmada caz müziğinin avrupa klasik müziğinden aldığı kavramlar daha az vurgulanıp, caz müziğinin kendine ait yönleri ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır. Ancak "soylulaştırma" diyebileceğimiz bu çaba içerisinde II-V-I ve *chord scales* gibi kavramların öne çıkarıldığını görmekteyiz. Böylece cazın armonik açıdan kendine ait bir dili olduğu şeklinde bir algı yaratılmıştır. Caz müziğinin asıl alamet-i farikası sayılabilecek ritim tarafı ise senkop kavramı ile sınırlandırılarak sunulmuştur. Oysa caz müziğini diğer müziklerden ayıran en önemli kısım ritim ve *blues*'da gizlidir. Bu ritmik yapı Afrikalı bir köke sahiptir. Bu Afrikalı yöne vurgu yapmanın, kölelik kurumunu çağrıştırabileceği için göz ardı edildiği, akla gelmektedir.

Ritmik yapı, senkop ile sınırlandırılmış, Afrikalı köklerden az bahsedilmiş bir halde, kendi armonik yapısı olan bir müzik olarak sunulmuş ve bu yöndeki eğitim desteklenmiştir.

Caz elçilerinin konserler vermeye devam ettiği yıllarda gerçekleşen durumlardan birine örnek olarak Louis Armstrong'un yaşadıkları bu konuda fikir verebilecek niteliktedir. 1957 yılında Moskova'ya gitmesi planlanan sanatçı bu seyahati iptal etmiştir. Döneminde siyahlar tarafından, beyaz ırk ile ilişkileri nedeniyle eleştirilen Armstrong'un iptal gerekçesi, Başkan Dwight D. Eisenhower'ın Little Rock, Arkansas'taki ırkçı olaylara müdahale etmemesi ve okul entegrasyon yasalarını uygulamayı reddetmesi olmuştur.

Armstrong'un bu konudaki sözleri şöyledir: "Güney'de insanlarıma nasıl davrandıklarına bakılırsa, hükümet cehenneme gidebilir, işler o kadar kötü ki, siyah bir adamın hiçbir ülkesi kalmamış gibi."

Büyük bir baskıyla karşılaşan başkan Eisenhower Ulusal Muhafızları Arkansas' a göndermiştir. Bunun üzerine, Armstrong, bu adımı övgüyle karşılamış ve Güney Amerika'da bir konser turuna çıkmayı kabul etmiştir.

(When Ambassadors Had Rhythm - Fred Kaplan - New York Times June 29-2008)

Daha önce bahsedildiği gibi caz müziğinin en önemli, belki de diğer müziklerden en çok ayrıldığı yön ritmik yapılarda gizlidir. Caz, armonik dil olarak Avrupa klasik müziğinin dilini kullanmakla beraber, bu dile önemli katkılarda bulunmuştur. Bu anlamda klasik müziğe bir açılım sunmuştur ve klasik müzik bestecilerine zaman zaman ilham kaynağı olmuştur. Ravel, Shostakovich, Stravinsky, Bartok, Milhaud, vb gibi başta gelen birçok klasik müzik bestecisi caz müziğinden etkilendikleri parçalar yazmışlar ya da kendi eserlerinde cazdan esinlendikleri öğeler kullanmışlardır. Armonik dil konusunda cazın, müzik tarihine önemli bir katkısı olarak *blues* türünü de eklemek gerekir. Caz müziğinde önemli bir yer tutan *blues*, giderek diğer müzikleri de etkileyen, siyahi müzik geleneğinin en önemli unsurlarından biridir.

Ritmik olarak ise caz müziğinin dünya müziğine katkısı büyük olmuştur. Caz denince ilk akla gelen kavramlardan biri olan swing, caz müziğinde bir dönemi tarif etmek için kullanılmıştır. Zaman içinde bir müzik türü olmaktan çok, müzisyenin kendi kimliğini ortaya koyabileceği bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Matematiksel olarak basitçe tarifleri olsa da (1 vuruş içindeki iki sekizlik notanın ilk ikisi bağlı şekilde üçleme olarak çalınması) swing kavramının çok daha karmaşık ve formülize edilmesi imkansız bir yapısı olduğunu görmekteyiz.

Her ne kadar caz müziğinde ritmik öğelerin kullanılmasına dair genelleşici söylemler (*laid back* çalmak gibi) ile karşılaşsak da detaylı dinlemeler ve analizler yoluyla bu durumun çok daha karmaşık olduğunu görmekteyiz. Üst düzey bir caz müzisyeni aynı parçayı başka zamanlarda çaldığında o anki ruh durumunu, diğer müzisyenlerle iletişimini vb etkileri o an icra ettiği müziğe aktarabilmektedir. Bu tutum müzisyenin ustalık seviyesini sergilemektedir.

Dolayısıyla bir kayıttan daha önden çaldığı halde başka bir kayıttan daha geç veya daha çaldığı duyulabilmektedir. Hatta aynı parça içinde zaman zaman daha geç veya daha

erken çalma uygulamaları ile karşılaşmaktadır. Bu özellik sayesinde dünyanın her yerinde müzisyenler bu öznel çalış tekniği ve kendini ifade edebilme özelliğini kendi deneyimlerine de aktarmış ve aktarmaya devam etmektedir. Bu sayede caz, başka yerel müziklerle de iç içe geçmiş bir çok alt tür yaratmıştır.

Ritmik yapıdaki swing ögesinin, cazın temellerinden birini oluşturan Afrika müzik geleneğinden geldiğini görmekteyiz. Afrika müziğindeki ritmik yapıda üçleme en yaygın yapılardan biridir. Köle ticareti aracılığı Amerika kıtasına taşınan bu ritmik yapı, kıtanın bütün müziklerinde en temel unsurlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Zaman içinde üstün icra becerisine sahip virtüözler sayesinde son derece karmaşık bir yapıya ulaşmıştır. En erken dönemlerden bu yana caz müzisyenleri, diğer müziklerle etkileşim içinde bulunmuşlar ve buralardan müzikal olarak beslenmeye devam etmişlerdir. Bu sayede günümüzde caz müziğinde, dünyadaki diğer etnik müziklerden özellikle ritmik etkiler gözlemlenmektedir.

Sonuç olarak, caz müziği süreç içinde, diğer çoğu müzik türlerinde olduğu gibi farklı akımlardan ve siyasi tutumlardan, kaçınılmaz olarak etkilenmiştir.

2.3. Müzik dili ve doğaçlama

Caz doğaçlamalarının erken dönemleri incelendiğinde, ilk dönem doğaçlamalarını ana melodiyi süsleme ya da varyasyonlarını çalma olarak görmekteyiz. İlkel olarak da caz müziğinde doğaçlama, verili bir parçanın akor yürüyüşünü devam ettirerek yeni melodiler çalma olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla o parçanın armonik yapısı nasıl ise, kompozisyon bu yapıyla uyumlu olarak kurulmuş olmalıdır. Aynı doğrultuda doğaçlamanın da bu yapıyı ve kuralları uygulaması beklenir.

Caz müziği özelinde ilk dönemlerden başlayarak, 1950'li yılların sonlarına kadar, fonksiyonel tonalite araçlarıyla oluşturulan müzik türünün geçerli olduğunu, kompozisyonların ve doğaçlamaların bu yapıda olduğunu görmekteyiz. 50'li yılların sonlarında modal caz, free caz gibi türler ortaya çıkmasına rağmen tonal caz müziği günümüzde de varlığını sürdürmektedir. Great American Songbook olarak adlandırılan, yani caz standartlarından oluşan kitabın bestecileri arasında en çok göze çarpanlar olarak Irving Berlin, George Gershwin, Cole Porter, Jerome Kern, Harold Arlen, Johnny Mercer, Hoagy Carmichael, Richard Rodgers gibi klasik müzik kökenli Broadway bestecilerinin yanında, Duke Ellington, Billy Strayhorn, Charlie Parker,

Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Tadd Dameron gibi caz dünyasından önemli bestecileri de saymak gerekir. Broadway müziklerinde ün yapmış bir çok parça caz müzisyenleri tarafından çokça çalınmış, doğaçlamalarla zenginleştirilmiş ve bu parçalar caz standartları arasında sayılmaya başlamıştır.

“Caz Kitabı”nın yazarı Joachim Berendt, doğaçlama ile ilgili bölümünde (s.174)) şunları belirtmektedir: “Gerçekten de cazın New Orleans’tan, yenilikçiliğinin yükselişine dek uzanan bütün tarihinde, eski Avrupa müziğindeki teknik ve yöntemlerin aynısı kullanılarak -yani armoni kalıplarının yardımıyla- doğaçlama yapıldı” (Berendt, 2003)

Caz müziğinde 1950’li yılların ikinci yarısında modal müzik anlayışıyla yazılmış parçalar da kullanılmaya başlamıştır. 1959 yılında tüm zamanların en ünlü caz albümlerinden biri olan Kind Of Blue modal caz müziğinin ilk başladığı albüm olarak kabul edilmektedir. Ayrıca Miles Davis’in bu türde yazdığı Milestones parçası 1958 tarihlidir. Bu tarihten itibaren özellikle 60’lı yıllar boyunca modal müzik caz müziğinde önemli bir yer tutmaktadır. Ancak bu modal akım tonal dilde yazılmış parçaların da bu yol ile icra edilmesini gerektirmemiştir. Müzisyenler parça hangi armonik dilde ise, o dilin gereçleri ile doğaçlamalarını yapmışlardır.

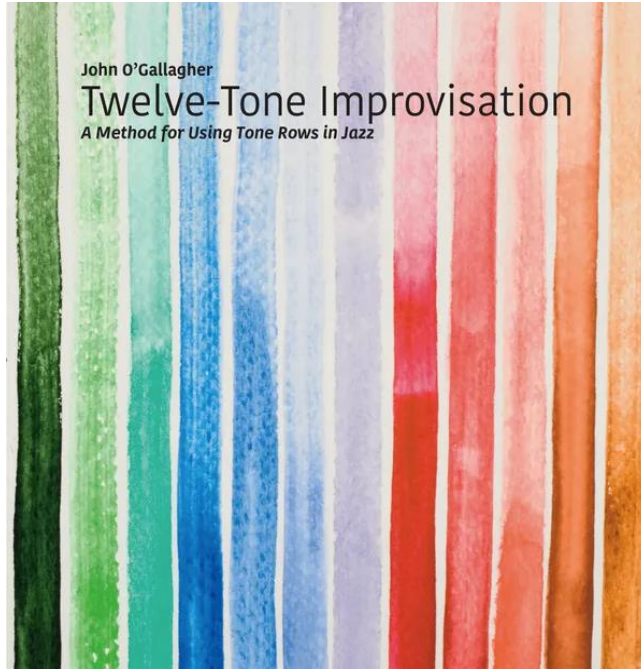
Ekler bölümünde yer alan (ek 1 ve 2) doğaçlama örneklerinde görüldüğü gibi Cannonball Adderley, modal müziğin en ünlü örneklerinden biri olan Kind Of Blue albümünde çaldığı iki doğaçlama örneğinde, parçaların yapılarına uygun doğaçlamalar yapmıştır. İlk örnekteki ‘‘So What’’ parçasında iki mod geçerlidir. Bunlar Re Dorian ve Mi bemol Dorian modlarıdır. Adderley doğaçlamasında Dorian modunun karakteristik özelliği olan majör altılı dereceyi sık sık kullanmış ve Dorian modunun karakterini son derece melodik bir şekilde duyurabilmiştir. Diğer örnekteki All Blues parçası adı üzerinde majör tonalite de bir blues parçasıdır. Bu parçada ise Adderley akor geçişlerine sadık kalmış, her akor üzerine bir mod ile doğaçlama yöntemini uygulamamıştır. Bu parçada modal düşünmek yerine, tonal müzik anlayışına bağlı kalmış, aynı akor üzerine çaldığı notaları zaman zaman değiştirmiş, *bluesy* öğeler eklemiş ve *voice leading* olarak adlandırılabilir şekilde doğaçlama çalmıştır.

Burada Miles Davis solo örneği kullanılmama sebebi, Davis’in bu albümdeki sololarında modal karakteri vurgulayan nota seçimlerinin çok az sayıda olmasıdır.

Bu anlamda, modların asıl araç olarak kullanıldığı modal müzik kavramı karşımıza çıkmaktadır. Modal müzik, dizilerin verdiği karakteristik özellikleri gözeterek yazılan, akorların birbirine fonksiyonel olarak bağlı olmadığı bir müzik anlayışıdır. Modların karakterlerini yansıtmak ve bu modlar sayesinde daha melodik bir yapıda eserler vermek ve doğaçlama çalma olarak değerlendirilmiş, 1950'lerin sonlarından itibaren özellikle 60'lar ve 70'lerde bu türde sayısız parçalar bestelenmiş ve albümler kaydedilmiştir. Miles Davis, John Coltrane, Bill Evans, Wayne Shorter, Herbie Hancock, Joe Henderson, McCoy Tyner, Chick Corea gibi isimler, bu alanın önemli bestecileri arasında sayılmaktadır. Özellikle 60'lı ve 70'li yıllarda bu anlayış ile sayısız eser ve albüm ortaya çıkmıştır. Özellikle Miles Davis'in ikinci beşlisi olarak adlandırılan grubu ile yaptığı albümler bu türün en önemli örnekleri arasında sayılmakta ve günümüzde de hala önemini korumaktadır.

Modal caz türünde, akor geçişleri arasındaki armonik bağlantılar yerine modları melodik yapıda kullanmak, modların karakterlerini öne çıkarmak gibi hususlar geçerli iken, eğitim dünyasında giderek modların, tonal müzik akorları içinde kullanılması olarak *chord scales* kavramı karşımıza çıkmaktadır. Müzik parçasının bestelendiği dil ile doğaçlama dili arasındaki bağlantı için verilebilecek örneklerden biri olarak Amerikalı alto saksafoncu John O'Gallegher'in "*Twelve-Tone Improvisation*" (2013) kitabı gösterilebilir. John O'Gallegher, Anton Webern Project (2013) isminde bir caz albümü kaydetmiş, bu albümde Webern'in parçalarında doğaçlamalar da kullanmıştır. Parçalar 12 ton stilinde yazıldığı için John O'Gallegher doğaçlamalarında da aynı yöntemi kullanmış, bu yöntemi "*Twelve-Tone Improvisation*" (12 ton doğaçlama) kitabında açıklamış ve nasıl çalışılabileceği üzerine önemli önerilerde bulunmuştur.

Şekil 7: John O'Gallagher “*Twelve-Tone Improvisation*” kitap kapağı




Kaynak: O'Gallegher,.2024

Şekil 8: John O'gallagher, “*Twelve-Tone Improvisation*” kitabından bir egzersiz örneği.

6

TRICHORD 1+2


The practice techniques described in the next four chapters are to be used for all the material presented in this book. In order to become familiar with the construction of each trichord and all its transposition possibilities, begin by practicing each trichord individually. Non-symmetric trichords are those that are constructed with different interval distances between each pitch (1+2, 1+3, 1+4, 1+5, 2+3, 2+4, 3+4). Symmetric trichords have the same distance between pitches (1+1, 2+2, 3+3, 4+4, 2+5). Trichord 2+5 is the exception because its symmetry is found in its first rotation.



Ex. 6.1

Above are examples of trichord 1+2 and 2+1. Every non-symmetric trichord set class has two constructions for its members that are inversions of each other and are harmonically equivalent in our system.

When practicing the following exercises it is important that you not only play them as melodic lines, but as chords if it is possible on your instrument. Some possible voicings:



Ex. 6.2

Begin by practicing 1+2 and transposing chromatically, ascending and descending through the range of your instrument.

Kaynak: O'Gallegher, 2024

Caz tarihinde önemli bir müzisyen ve eğitimci olan piyanist Barry Harris 2010 yılında Aaron Graves'a verdiği bir röportajda, caz müziğinde modalite kullanımı ile ilgili düşüncelerini şöyle ifade etmiştir.

Cazı okullara koymaya karar verdiklerinde, modları öğretmeye karar verdiler. Bu çok saçma, ben hayatımda hiç mod bilmedim ve yine de caz çalmayı öğrendim. Yani burada bir yanlışlık var, biliyor musunuz? Modları düşünmeden caz çalmayı öğrendim. Bir mod bilmek istemiyorum. Frigian, dorian, mixolydian gibi şeylerden bahsediyorlar ve tüm bunlar bana saçma geliyor. Biliyorsunuz, bunların özellikle cazla hiçbir ilgisi yok. Ama işte, okullara koyduklarında, bir şeyleri olması gerekti ve seçtikleri şeylerden biri buydu. Dediler ki, "Oh, öğretebileceğimiz şey bu. Modları öğretebiliriz." Bu yüzden insanlara modları öğretiyorlar, biliyorsunuz. Ve sonra şeyler söylüyorlar – ve gerçekten bu böyle. Tüm dünyadaki öğretmenlere çıktım. Bana o yarım ton, tam ton şeylerini vermeyin şimdi, bir diminished scale'in (gam) ne olduğunu bilmiyorsunuz. Onları durdurmak zorunda kaldım. (Harris 2010)

3. CHARLIE PARKER

3.1. Bebop Akımının Doğuşu

Charlie Parker, "Bird" veya "Yardbird" takma adlarıyla da bilinen, zamanının popüler müziği olan caz müziğinde köklü değişiklikler yapan Bebop akımının en önemli ve öncü ismi olarak tarihe geçmiştir. Kendinden sonraki tüm caz müzisyenlerini etkileyen Parker, caz tarihinde devrimsel nitelikte tanımlanabilecek Bebop akımının öncüsüdür. Bu akımın önemini belki de en iyi anlatan özelliklerden biri modern cazın başlangıcı kabul edilmesidir.

Miles Davis, Farah Jasmine'in kitabında (2008, 237) aktarılan bir röportajda, "caz tarihini dört kelime ile anlatabilirsiniz: Louis Armstrong, Charlie Parker" diyerek Parker'ın önemini vurgulamıştır. Davis'in bu cümlesinde Armstrong geleneği, Parker ise köklü değişimi temsil etmektedir.

1920'de Kansas City'de doğan Charlie Parker, 1930'lu ve 40'lı yıllarda caz müziği açısından merkez kabul edilen bu şehirde genç yaşlarda yoğun bir çalışma temposu ile tekniğini geliştirmiştir. Aynı zamanda caz orkestralarında yer almaya başlamış ve swing müziğini kaynağından öğrenme fırsatı bulmuştur. 1939 yılında New York'a taşınan Parker, aynı yıl Bebop stilinin yaratılmasında önemli bir rol oynayan Dizzy Gillespie ile tanışmıştır. 40'lı yılların başlarında çoğunlukla Minton's Playhouse isimli kulüpte geç saatlerde düzenlenen jam session'larda³ genç müzisyenler bir araya gelerek birlikte yeni bir dil oluşturma imkanı bulmuşlardır. Bu buluşmalar, her nesilden müzisyen için popüler olmuş ve rekabetçi bir hava yaratarak Bebop'un laboratuvarı haline gelmiştir. Bebop'un gelişmesinde Parker ve Gillespie'nin yanı sıra, Bud Powell, Thelonious Monk, Kenny Clarke, Roy Haynes, Max Roach ve Curley Russell gibi müzisyenler de önemli rol oynamıştır.

³ **Jam session** : Müzisyenleri bir araya gelerek çalışması

Frank Tirro'nun "Jazz: A History" (1977) adlı kitabında belirttiği gibi, Bebop stilinde orkestralar genellikle 4 veya 5 müzisyenden oluşmaktadır. 2. Dünya Savaşı'nın getirdiği ekonomik sıkıntılar da büyük orkestraların iş bulmasını zorlaştırmış ve bu süreçte rol oynamıştır (Tirro, 266-267).

Caz tarihi boyunca birçok stil dönemi ortaya çıkmıştır ve bu stillerin en önemlilerinden biri olan Bebop, genç müzisyenlerin çalışmaları sayesinde gerçekleşmiştir. 1940'lı yılların başlarında ortaya çıkan Bebop akımının, ticari olarak stüdyoda kaydedilmesi 1945 yılına kadar mümkün olmamıştır. Dinleyiciye ulaşması Amerika Müzisyenler Sendikası'nın kayıt yasağı nedeniyle ancak 1945 yılında mümkün olmuştur.

Şekil 9: Down Beat dergisi, 1942 kayıt yasağı ve kayıt grevi ile ilgili haberi.



Kaynak: SwingCity Radio, 2024

Frank Tirro'nun kitabından öğrendiğimiz bilgilere göre, 1 Ağustos 1942 tarihinde, Amerikan Müzisyenler Sendikası, üyelerinin ticari radyo programlarında ve music box'larda⁴ kullanılacak herhangi bir kayıt yapmasını yasaklamıştır. Bu yasağın, müzisyenlere daha iyi ücretler sağlamak ve radyo istasyonlarını, restoranları ve gece

⁴ **Music box:** ticari işletmelerde bozuk para atılarak istenilen parçaların çaldırılabilirdiği müzik kutusu

kulüplerini plak çalmak yerine sendikalı müzisyenleri çalıştırmaya zorlamak amacıyla yapılmıştır. Tirro, konuya şöyle devam etmektedir: “Bu yasaklama pek çok tartışmaya neden olmuş ve ABD Kongresi'nin, Adalet Bakanlığı'nın ve Yüksek Mahkeme'nin dikkatini çekmiştir. 1944 yılında sendika bireysel şirketlerle sözleşmeler müzakere ederken, müzisyenler de kayıt yapmaya yavaş yavaş geri dönmüşlerdir” (Tirro, 1993)

3.2. Bebop Akımının Getirdiği Değişimler

3.2.1. Charlie Parker Ve Bebop Akımının Caz Müziğine Getirdiği Armonik Yenilikler

Parker'ın tarzının ve yeni müziğinin gideceği yönün ilk sinyallerine 1942 tarihli "Cherokee" kaydında rastlamaktayız. Swing döneminde, 1938 yılında yayınlanan popüler bir parça olan "Cherokee" üzerine çaldığı solo ile Parker'ın, kromatik yaklaşımları ve Bebop'da sıkça kullanılan tritone-substitution⁵ uygulamalarını bu erken tarihlerde kullanmaya başladığını görmekteyiz.

Aynı zamanda, sadece çeken (dominant) ve eksen ilişkisinin bulunduğu akor ilerleyişlerine, alt çekenin (subdominant) de sıkça eklendiğini ve armonik zenginliğin arttırılmaya çalışıldığını Bebop'un ilk yıllarından itibaren gözlemlemekteyiz. Aşağıdaki örnekte görüldüğü üzere Parker, sadece dominant 7'li akor yerine, bu akordan önce alt çeken bölgesinde yer alan 2. derece akoru ile desteklemiş ve armonik yürüyüşü zenginleştirmiştir. Parker "I Got Rhythm" parçasının B bölümünde yer alan dominant akorları, "Moose the Mooche" parçasında 2. derece akorlarıyla yoğunlaştırmıştır.

Bu yenilikler, caz müziğinde daha karmaşık ve zengin armonik yapılar oluşturulmasına olanak sağlamış, Bebop akımının karakteristik özelliklerinden biri haline gelmiştir. Parker'ın bu yaklaşımı, kendisinden sonraki pek çok caz müzisyenine ilham kaynağı olmuş ve cazın evrimine önemli bir katkı sağlamıştır.

⁵ **Tritone Substitution:** Gerçekli olan dominant akor yerine orijinal akorun artmış 4'lü ya da eksik 5'li derecesindeki dominant akorun kullanılması

Şekil 10: G.Gershwin, “I’ve got Rhythm” parçasının notası

I'VE GOT RHYTHM
GEORGE GERSHWIN

Chords: B \flat , C-7, F7, B \flat , C-7, F7, B \flat 7, E \flat 7, A \flat 7, B \flat , C-7, F7, B \flat , D7, G7, C7, F7, B \flat , C-7, F7, B \flat , C-7, F7, B \flat , C-7, F7, B \flat , C-7, F7.

Şekil 11: C. Parker, “Moose the Mooche” parçasının notası

♩♩♩ upm

Moose The Mooche
C. Parker

Chords: B \flat , Gm, Cm7, F7, B \flat , G7, Cm7, F7, Fm7, B \flat 7, E \flat , A \flat 7, B \flat , G7, Cm7, F7, B \flat , Gm, Cm7, F7, B \flat , G7, Cm7, F7, Fm7, B \flat 7, E \flat , A \flat 7, Cm7, F7, B \flat , Am7, D7, Dm7, G7, Gm7, C7, Cm7, F7, Gm7, B \flat , Cm7, F7, B \flat , G7, Cm7, F7, Fm7, B \flat 7, E \flat , A \flat 7, Cm7, F7, B \flat .

Be-bop stilineki parçaları armonik açıdan incelediğimizde, bu parçaların *contrafact*⁶ yöntemi kullanılarak, eski parçaların akor dizimleri üzerine yeni melodiler yazılmasıyla oluşturulduğunu görüyoruz. Yani armonik açıdan büyük bir değişiklik olmamasına rağmen, köklü değişiklik olarak tempoların çok hızlandığını ve melodilerin çok daha karmaşık olduğunu, dinleyicilerin takip etmesini zorlaştıran bir hale geldiğini gözlemlemekteyiz.

Örneğin, "How High The Moon" parçasının akor dizilimi kullanılarak Parker'ın yeni bir melodi yazmasıyla ortaya çıkan "Ornithology" parçasını ele alabiliriz. Orijinal haliyle sade bir melodik hat olan "How High the Moon", Parker tarafından hızlı tempoda çalınan ve 8'lik notalarla dolu bir bebop parçasına dönüştürülmüştür.

Bu yenilikçi yaklaşım, caz müziğinde klasik melodilerin üzerine yeni ve karmaşık melodiler ekleyerek, müziğin teknik ve virtüöz performanslara açık hale gelmesini sağlamıştır. Parker ve diğer bebop müzisyenleri, bu tarz yeniliklerle caz müziğinin sınırlarını genişletmiş ve müziğe daha dinamik ve entelektüel bir yapı kazandırmıştır.

Şekil 12: M.Lewis, "How High The Moon" parçasının notası

HOW HIGH THE MOON - MORGAN LEWIS

Gmaj7 Fmaj7 Ebmaj7 Gmaj7 Fmaj7 Ebmaj7 B-7 Bb7 A-7 D7 G-7 C7 F-7 Bb7 A-7 D7 G-7 C7 B-7 Bb7 A-7 D7 G-7 C7 (A-7 D7)

⁶ **Contrafact** : Daha eski dönemlerden alınan parçaların, akor yürüyüşlerinin korunarak, yeni melodiler yazılması ile oluşturulan, yeni parça yazma yöntemi

Şekil 13: C. Parker, "Ornithology" parçasının notası

Akor yürüyüşünü aynı şekilde koruyarak melodide hızlanma yönteminin dışında, Parker bazı parçalarında armonik yürüyüşü hızlandırma yöntemini de sıklıkla kullanmıştır. Thomas Owens'in detaylı şekilde belirttiği gibi, armonik yürüyüşün hızlanması yöntemi ve parçaların hızlı tempoda çalınması, bebop stiline müziği "eski stillerle kıyaslandığında daha karmaşık ve doğaçlama yapılması çok daha zor bir yapıya dönüştürmüştür." (Owens, 1974)

Şekil 16'da görüldüğü gibi "There Will Never Be Another You" parçasında, eksen akoruyla başlayıp 4. derece akoruna 8 ölçü sonra varılan bir akor yürüyüşü olmasına rağmen, Parker "Confirmation" parçasında hem tempoyu hızlandırmış, melodik hattı çok daha yoğun kullanmış, hem de armonik yürüyüşü iki kat hızlandırarak aynı yürüyüşü 4 ölçüye sığdırmıştır.

Bu yöntem, caz müziğinde armonik yapının daha sık ve hızlı değişmesini sağlamakla birlikte, doğaçlamaların daha karmaşık ve teknik olmasına olanak tanımıştır. Parker'ın bu yaklaşımı, caz müziğinde teknik beceri ve yaratıcılığın önemini vurgulayarak, bebop stiline karakteristik özelliklerinden biri haline gelmiştir.

Şekil 14: H.Warren, “There Will Never Be Another You” parçasının notası

355

There Will Never Be Another You
Med. Swing
Music by Harry Warren
Lyric by Mack Gordon

There will be man - y oth - er nights like this, And
I'll be stand - ing here with some - one new, There
will be oth - er songs to sing, An - oth - er fall, an - oth - er spring, But

Şekil 15: C.Parker, “Confirmation” parçasının notası

confirmation Charlie Parker

confirmation

Zaman zaman 300 bpm’den yüksek tempolara ulaşan ve yoğun armonik yürüyüşler içeren bu parçalarda doğaçlama yapmak, üstün bir teknik yeterlilik gerektirmiştir. Bu icraları dinlediğimizde, müzisyenlerin enstrüman teknik kapasitesi açısından, kendilerinden önceki nesillere kıyasla büyük bir ilerleme kaydettiklerini fark ediyoruz. Şekil 16’daki icra, yüksek düzeyde teknik beceri ve ustalık gerektirmektedir. Ancak, bu yüksek teknik kapasite, enstrümanın ses kalitesinden ödün verilmesi riskini de beraberinde getirir. Bu durum müzisyenlerin karşılaştığı önemli zorluklardan biridir. Parker’ın kayıtlarında, yüksek hızlarda ve büyük ustalık gerektiren pasajlarda ton kalitesinde bir azalma olmadığını gözlemliyoruz.

Şekil 16: C.Parker, “Ballade” parçasında Parker solosunun notası

Ballade

By Charlie Parker

VERVE MGV8002

♩ = 70

1 C- F7 Bb

2 Bb- Eb7 Eb D- G7

3 D- G7

4 G- D7+9 G- C7+9

5 F D- A7+9

D7 1 D7

Bebop stili içinde Charlie Parker'ın özel bir yeri ve önemi olduğu vurgulanır. Parker'ı diğer bebop müzisyenlerinden ayıran en önemli faktörlerden biri, yüksek teknik becerisiyle birlikte her eserinde blues öğelerini ustalıkla kullanmasıdır. Bebop müzisyenleri, zamanlarına göre ileriye dönük bir müzik yaratmalarına rağmen, siyahi müzik geleneğine bağlılıklarını ve bu mirası ileri taşımak için gösterdikleri çabayı, blues anlayışı üzerinden sergilemişlerdir.

Parker'ın müziğinde blues'un önemli bir yer işgal ettiği açıktır. Kendisinin ve ardından gelen neredeyse tüm caz müzisyenlerinin başucu kitabı olarak kabul edilen "Omnibook"tan da anlaşılacağı üzere, Parker birçok blues parçası bestelemiş ve icra etmiştir. Ayrıca, her çaldığı eserde *bluesy* bir yaklaşımı benimsemiştir. Blues formuna getirdiği yenilikçi yaklaşımlar ve armonik hareketlilik, "Parker blues" olarak adlandırılan bir akor ilerleyişi kavramının ortaya çıkmasına katkıda bulunmuştur.

Örneğin, "Blues for Alice" parçasındaki akor ilerleyişi, geleneksel blues formuna kıyasla çok daha kompleks bir yapıdadır. Geleneksel formda ilk 4 ölçüde genellikle sadece eksan akoru kullanılırken, "Blues for Alice" parçasında ilk 4 ölçüde 7 akor bulunmaktadır. Parker, 1. dereceden 4. dereceye doğrudan gitmek yerine birbirine

çözülen 2. ve 5. derece akorları kullanarak armonik yapıyı güçlendirmiş ve parçanın ilerleyen bölümlerinde inici kromatik akor geçişleriyle bu karmaşık yapının devamını sağlamıştır. Bu parçaların doğaçlama kısımlarında, Parker'ın bu karmaşık akor ilerlemelerindeki doğaçlamalarını ne kadar ustalıkla üretebildiği gözlemlenebilmektedir.

Şekil 17: C.Parker, “Blues For Alice” parçasının notası, ilk 5 ölçünün akor şifrelerinin derecelendirilmesi

165 bpm

Blues For Alice C. Parker

The musical score for 'Blues For Alice' is presented in 4/4 time at 165 bpm. The first five measures are shown, with chord symbols and their degree-based classifications. The chords and their classifications are as follows:

Measure	Chord	Classification
1	Fmaj7	I
2	E m7b5	vii7
3	A7	III7
4	Dm7	vi7
5	G7	II7
6	Cm7	v7
7	F7	I7

The score continues with measures 6-9 and 10-13, with chord symbols: Bb7, Bbm7, Eb7, Am7, D7, Abm7, Db7, Gm7, C7, F, Gm7, C7.

3.2.2. Bebop Akımının Caz Müziğinde Yarattığı Ontolojik Değişiklik

Günümüzde birçok caz müzisyeninin çalışmalarında ve performanslarında kullandığı "lick" kavramı genellikle bebop'un öncülerinin müzikal cümlelerinden oluşmasıyla tanımlanır, bu da Charlie Parker ve arkadaşlarının yarattığı dili günümüzde hala etkili bir şekilde kullandıklarını göstermektedir.

"Lick çalma", günümüzde caz eğitim endüstrisinin sıkça kullandığı bir yöntem olarak karşımıza çıkarmaktadır.

Robert Witmer, "lick" terimini The New Grove Müzik Sözlüğü'nde "caz, blues veya pop müzik ortamında doğaçlama sırasında kullanılan herhangi bir kısa, tanımlanabilir motif, melodik parça veya cümle" olarak tanımlar.

Chuck Haddix, Parker'ın müziğin gidişatını değiştirdiğini ve bebop ve post-bebop dönemlerinde herkesin ondan etkilendiğini belirterek, "birçoğunun bariz bir şekilde ondan intihal ettiğini" ifade etmektedir (Haddix, 2013).

"Lick çalma", çalınan parçanın akorları üzerine doğaçlama yaparken önceki icracıların kullandıkları motif veya cümleleri kullanma yöntemi olarak tanımlanır. Bu tarz doğaçlamalar, önceki ustaların çaldıkları cümlelerden yararlanmayı gerektirir ve bu da doğal olarak yüksek bir teknik yeterlilik gerektirmektedir. Bebop döneminden itibaren Charlie Parker ve diğer müzisyenlerin teknik kapasitelerini göz önünde bulundurduğumuzda, bu doğaçlama anlayışının benzer bir yeterlilik ve yoğun çalışma gerektirdiği açıktır. Parker'ın etkisi altında kalmış daha sonraki saksafoncuları incelediğimizde, bu teknik zorluk daha da belirgin hale gelir. Bu müzisyenlerin teknik yetenekleri enstrümanlarında zirve noktalardan biri olarak kabul edilmektedir.

Örneğin, Sonny Stitt, zaman zaman Parker'ı fazla taklit etmekle eleştirilmiş olsa da, Parker ekolünün önemli bir temsilcisi olmuştur.

Cannonball Adderley ise genç yaşta 1955 yılında sergilediği performans sonrasında Parker'ın varisi olarak anılmaya başlanmış ve kısa bir süre sonra Miles Davis tarafından grubuna davet edilmiştir.

Phil Woods da genç yaşlarında "Yeni Bird" olarak lanse edilen önemli alto saksafonculardan biridir.

Günümüz alto saksafoncularından Vincent Herring, bebop ekolünün önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilir. "Parker 100 yaşında" adlı konser kaydında Parker'ın etkisi çok güçlü bir şekilde hissedilmektedir.

Ayrıca, günümüzün önemli alto saksafoncularından Kenny Garrett'in "Warner Jams - A Tribute To The Jazz Masters" albümündeki "Ornithology" kaydı, Parker'ın günümüz müzisyenlerine olan etkisini açıkça göstermektedir (Warner Bros. Records, 1995).

Günümüzde özellikle saksafon tekniği ve gelenek bilgisi ile tanınan Chris Potter, 2001 yılında kaydettiği "Gratitude" albümünde Charlie Parker'a olan saygısını göstermek için kaydettiği "Star Eyes" parçasında Parker'ın etkilerini ve kendi müzikal dilindeki etkisini net bir şekilde ortaya koymaktadır.

Günümüzde hala çok sayıda Parker'a ithaf, saygı albümleri yapılmaya devam etmektedir. Bunlar içinde göze çarpanlardan bir kaçısı olarak, günümüzün önemli müzisyenlerinden Joe Lovano'nun "Bird Songs", Rudresh Mahanthappa "Bird Calls" albümleri sayılabilir.

Charlie Parker ve Bebop müzisyenleri, kendilerinden önce gelen müzisyenlerden önemli farklılıklar gösterirler, ancak aynı zamanda onlardan da derin etkiler almışlardır. Özellikle swing döneminin önde gelen saksafoncularından Lester Young'dan etkilenen Parker, bu birikimi bebop döneminde ileri bir noktaya taşımıştır. Chuck Haddix'in vurguladığı gibi, Charlie Parker ve bebop ekolü, hem performans hem de dinleyici beklentileri açısından caz müziğinde köklü değişikliklere yol açmıştır.

Walser'in (2015) kitabından edindiğimiz bilgilere göre, bebop akımı ile gerçekleşen, caz müziğindeki bu önemli değişimi, çağının en ünlü hatta bazı kritiklerce tüm zamanların en yıldız caz müzisyeni kabul edilen Louis Armstrong, genç caz müzisyenleri (bebop'un öncüleri) hakkında 1948 yılında Downbeat dergisine verdiği röportajında şöyle ifade etmektedir. (Walser, 141)

Bu genç kediler (müzisyenler) şimdi önce para kazanmak istiyorlar ve müziği umursamıyorlar. Ve kötü niyet dolu oldukları için herkesi dışlamak istiyorlar. Tek istedikleri sizi rezil etmek ve daha önce çaldığınızdan farklı olması koşuluyla her türlü yolu denemek. Bu yüzden hiçbir anlam ifade etmeyen tuhaf akorlar alırsınız ve ilk başta insanlar sadece yeni olduğu için merak ederler, ama yakında ondan sıkılırlar çünkü bunun gerçekten iyi olmadığını, hatırlanacak bir melodi olmadığını ve dans edilecek bir ritmi olmadığını fark ederler. (Downbeat dergisi, 1948)

Eric Lott'un "Bebop's Politics of Style" kitabında bebop akımını "müzisyenlerin müziği" olarak tanımlaması, önemli bir değişimi ifade eder.

Lott'a göre bebop, dans merkezli popüler caz müziğinden farklı olarak, dans edilmesi güç olan hızlı tempolarda çalınan ve dinleyiciden dikkatli bir şekilde dinlemesini talep eden bir müzik haline gelmiştir.

Bebop'ta melodilerde bolca senkop kullanımı ve armonik değişikliklerin karmaşıklığı vurgulanır. Lott'a göre, bebop ile caz müziği artık sadece dinleyiciyi eğlendiren bir tür olmaktan çıkıp, müzisyenlerin kendilerini ifade etme aracı olarak icra ettikleri bir sanat anlayışı haline gelmiştir.

Bu değişimi Mark C.Gridley başka bir açıdan şöyle tarif etmektedir: ‘‘Bebop’un gelişiyle cazın statüsü Amerikan popüler müziğinden çok klasik oda müziğine benzemeye başladı. Performansının son derece karmaşık beceriler gerektirmesi ve yalnızca göreceli elit kesim tarafından takdir edilmesi anlamında bir sanat müziği haline geldi’’ (Gridley, 1997)

Frank Tirro ise ‘‘eğlence’’ müziğinden ‘‘sanat’’ müziğine geçişi Jazz: A History kitabında şöyle dile getirmiştir: ‘‘... Bu bölünmenin ortaya çıkmasının en önemli nedeni, bebop müzisyeninin cazın kalitesini faydacı dans müziği seviyesinden sanat formuna yükseltmeye çalışmasıydı. Aynı zamanda cazcının statüsünü şovmenlikten sanatılığa yükseltmeye çalışıyordu...’’ (Tirro, 1993)

Bebop akımı, caz müziğinin evriminde önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilir, çünkü müzikal anlamda önemli değişimler getirmiş ve cazı bir sanat formuna dönüştürmüştür. Özellikle bebop, Amerikan siyahilerinin müzikal ifade biçimlerini daha derinlemesine ve teknik olarak daha karmaşık bir şekilde yansıtmıştır. Bu akım, popüler müzik endüstrisinin egemenliğine karşı bir tepki olarak ortaya çıkmış ve müzisyenler için bir sanat icra aracı olarak önemli bir yer edinmiştir. Bebop’un melodik ve armonik yenilikleri, dinleyiciden daha fazla dikkat ve anlayış bekleyen bir müzikal form yaratmıştır, böylece caz müziği sanatsal bir derinlik kazanmıştır.

3.3. Charlie Parker İmajı Ve Parker’ın İ Dünyası

Caz tarihinin en önemli müzisyenlerinden biri olan Charlie Parker’ın hayatı, yaptıkları anlatılırken vurgulanan yönler genellikle magazin boyutta kalmış ve asıl katkıları zaman zaman gölgede bırakılmıştır. Uyuşturucu bağımlılığı, dağınık hayat tarzı elbette gerçeklere dayanmaktadır. Ancak Parker’ı neredeyse sadece bu yönler ile anlatmak sanatsal anlamda yaptıklarının ve kend i dünyasının doğru aktarılmasını geri plana itmektedir. Ayrıca, dönemin zorlu yaşam koşulları ve siyahi Amerikalıların maruz kaldıkları sosyal travmaların etkileri de genellikle ikinci plana atılmaktadır.

Ünlü oyuncu ve yönetmen Clint Eastwood’un Parker’ın hayatını anlattığı 1988 tarihli ‘‘Bird’’ filminde bile çok yetenekli ama kötü alışkanlıkları olan, ‘‘zavallı’’ bir müzisyen portresi çizilmektedir. Dönemin koşulları, Parker’ın yaptığı devrimsel değişiklikler, belki de bu yüzden uğradıkları haksızlıklar ve entellektüel dünyası yansıtılmamış, bu nedenle Parker ve yaşadığı dönem hakkında sağlıklı bir fikir sunamamıştır.

Parker'ın entelektüel açıdan da önemli bir müzisyen olduğunu gösteren pek çok anekdot bulunmaktadır. Örneğin, Jimmy Raney'in anılarından Parker'ın, Bartok ve Schönberg gibi çağdaş klasik müzik bestecilerini takdir ettiği ve dinlediği bilinmektedir. Bu durum, Parker'ın sadece bir caz müzisyeni olmadığını, aynı zamanda çağdaş klasik müzik dünyasını da yakından izlediğini ve yeniliklere açık bir şekilde müziğini geliştirmeye çalıştığını göstermektedir.

Bir röportajında, Bela Bartok için şunları söylemiştir: “Ne yazık ki, onunla tanışma şerefine erişmeden vefat etmişti. Bana göre, tartışmasız yaşayan en yetkin ve başarılı müzisyenlerden biriydi”

Carl Woideck tarafından yayınlanan röportajlarında Charlie Parker, klasik müziği yakından takip ettiğini yine vurgular. Kendisi de alto saksafoncu olan Paul Desmond'un yaptığı röportajda Parker, “New York'da tanıştığı Fransız besteci Edgar Varese ile müzik çalışmak ve ayrıca Avrupa'ya gitmek” (Woideck, 2018) istediğinden bahseder.

Brian Priestley'in *Chasin' the Bird: The Life and Legacy of Charlie Parker* kitabında ünlü müzisyen Wayne Shorter'ın Parker ile olan anılarından bahsederken, Shorter'ın 1948 yılında Parker'ı izlediği bir konser ile ilgili söylediklerini şöyle aktarmaktadır: “Hatırlıyorum, Bird solosunu yaparken, Stravinsky'ye giriyordu. Çok hızlı bir şekilde, L'Histoire Du Soldat'tan ve Petrouchka'dan küçük bir cümleyi solosuna ekleyip devam ediyordu.” (s. 74)

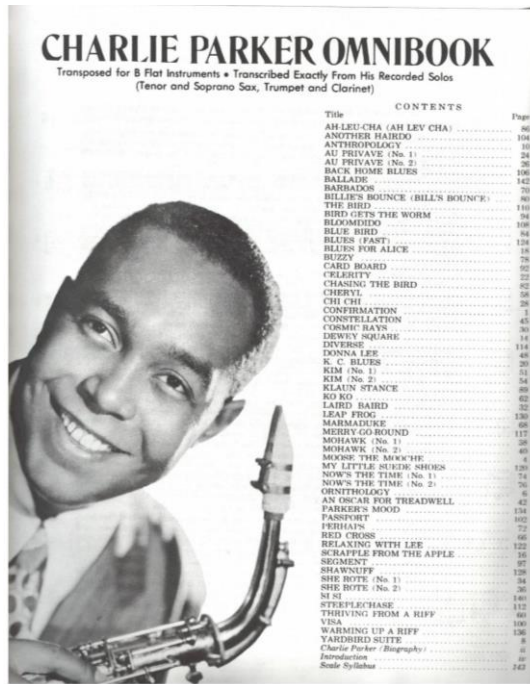
Yine aynı kitapta Priestley'in aktardığına göre, “Charles Mingus da Parker'ın Stravinsky plaklarına eşlik ederek doğaçlama yaptığını hatırlıyordu.” (s. 74)

Klasik orkestralar ile de kayıtlar yapan Charlie Parker bu sayede Bebop akımından hemen sonra ortaya çıkan “third stream” akımını ilgi ile takip etmiştir. Third Stream akımı caz ve klasik müziği birleştirmeyi amaç edinen müzisyenlerin oluşturduğu bir müzik türü olarak caz tarihinde yerini almıştır. Russell Ross'un bu konuda Parker ile ilgili aktardığı bilgiler şöyledir: “çağdaşları, en çok Igor Stravinsky'nin müziği ve biçimsel yenilikleriyle ilgilendiğini ve daha sonra *Third Stream* olarak bilinen bir projeye katılmayı arzuladığını bildirdiler. Bu, caz standartlarının performansına sadece bir yaylı bölümü dahil etmek yerine, hem caz hem de klasik unsurları birleştiren yeni bir tür müzikti.” (Russell, 273)

Ne yazık ki, Parker çok genç yaşta, 1955 yılında hayatını kaybettiği için müzikte daha da ileri gitme şansını yakalayamamıştır. Ancak bıraktığı miras, günümüz caz müziğinin gelişiminde ve sanat formu haline gelmesinde büyük bir etkiye sahiptir. Onun öncülüğünde caz, sadece popüler bir müzik türü olmaktan çıkıp sanatsal bir ifade biçimine dönüşmüş, müzisyenler için derin duygusal ve entelektüel ifade aracı haline gelmiştir.

Charlie Parker'ın etkisi günümüzde hala güçlüdür ve birçok caz müzisyeni için ilham kaynağıdır. Özellikle Parker'ın soloları ve besteleri, birçok eğitimci ve müzisyen tarafından incelenip öğrenilmekte ve Parker'ın teknik ve müzikal yenilikçiliği, onu caz müziği eğitiminde önemli bir figür haline getirmektedir.

Şekil 18: Charlie Parker Omnibook, kitap kapağı



Kaynak: Atlantic Music Corp, 1978, s. 1

Charlie Parker ve Bebop akımı, caz müziğinde gerçekten ontolojik bir değişikliğe yol açmıştır. Bu akım, müziğin temel yapı taşları olan ritim, melodi ve armoniyi köklü bir şekilde dönüştürmüş ve geliştirmiştir. Parker ve Bebop'un caz müziğinde sağladığı önemli katkılar şunlardır:

1. Armonik Yenilikler: Bebop, geleneksel cazın sınırlarını genişletmiş ve daha karmaşık armonik yapılar ortaya koymuştur. Akor ilerlemelerinde ve kullanılan akor türlerindeki zenginlik, melodilere yeni ifade olanakları sağlamıştır.

2. Teknik Yenilikler: Parker'ın ve diğer Bebop müzisyenlerinin üstün çalım teknikleri, özellikle hızlı tempolarda ve karmaşık ritmik yapılar içeren parçalarda müzikal yetkinliği göstermiştir.
3. Melodik Gelişim: Bebop, daha önceki dönemlerin basit ve kolay hatırlanabilir melodilerine karşı, karmaşık ve senkoplu melodik yapılar sunmuştur. Bu, dinleyiciye daha derinlemesine bir anlam katarken, müzisyenlere de yaratıcılıkta daha fazla özgürlük sağlamıştır.
4. İfade ve doğaçlama: Parker ve diğer Bebop müzisyenleri, doğaçlama üzerinde önemli ilerlemeler kaydetmiş ve solo çalımını cazın merkezine koymuşlardır. Teknik yetkinlikleri sayesinde, yaratıcılıklarını daha özgürce ifade etmişlerdir.
5. Sanat Müziği Olarak Caz: Bebop'un getirdiği bu derinlik ve karmaşıklık, caz müziğini popüler bir eğlence biçiminden çıkartıp bir sanat müziği haline getirmiştir. Dinleyici, müzisyenin iç dünyasına ve duygusal ifadesine daha yakından tanıklık etmiştir.

Bu yönleriyle Charlie Parker ve Bebop akımı, sadece müzikal yenilikler getirmekle kalmamış, aynı zamanda caz müziğinin evriminde temel bir dönüm noktası olmuştur. Katkıları, günümüzde hala caz müziğinin temel taşlarından biri olarak kabul edilmekte ve müzisyenler üzerinde derin bir etki bırakmaktadır.

4. ANALİZLER

4.1. Confirmation

Şekil 19: Charlie Parker, Confirmation parçasının notası

confirmation

Charlie Parker

A

F Em7b5 A7 Dm G7 Cm F7

Bb7 Am7 D7 G7 Gm7b5 C7

A

F Em7b5 A7 Dm G7 Cm F7

Bb7 Eb7 D7 Gm7 C7 F

B

Cm7 F7 Bb

Ebm7 Ab7 Db Gm7b5 C7#5

B

F Em7b5 A7 Dm G7 Cm F7

Bb7 Am7 D7 Gm7 C7 F

"Confirmation" Charlie Parker tarafından, 1945 yılında bestelenmiş bir bebop parçasıdır. Çok yaygın kullanılan bir form olarak 32 ölçülük AABA bölmelerinden oluşmaktadır. Bebop stilinde yazılmış parçalar arasında hızlı akor değişimleri nedeniyle zorlu bir eser olarak bilinir; Daha önce vermiş olduğumuz örnekte de

görülebileceği gibi ilk kısmında daha önceki dönem caz parçalarında rastlayabileceğimiz IIm-V7 çözümleri aracılığıyla modülasyon ya da bir tona ulaşma yöntemi bu parçada da kullanılmıştır. Ancak önceki dönem parçalarından farklı olarak bu akor geçişleri sıklaştırılmış ve çok hızlı bir tempoda çalınarak akor yürüyüşü üzerine doğaçlama yapılması güç bir parça ortaya çıkmıştır. Bu anlamıyla parça Bebop stiline en önemli özelliklerini sergilemektedir.

Bebop döneminde oldukça yaygın olarak kullanılan *contrafact* yöntemi bu parçada da geçerlidir. Contrafact olarak alınan parça 1944 tarihli Al Nevins ve Buck Ram şarkısı "Twilight Time" dır. Charlie Parker A bölümünde bu parçanın akor yürüyüşünden yararlanmış, B bölümünde ise farklı bir akor yürüyüşü kullanmıştır.

Şekil 20'deki "Twilight Time" parçasının notası ve şekil 19'daki Confirmation notaları karşılaştırıldığında görüleceği gibi, A bölümünün ilk iki, üç ve dördüncü ölçülerinde kullanılan dominant akorlar Parker tarafından alt çeken fonksiyonundaki 2. derece minör akorları ile daha yoğun bir hale getirilmiştir. B bölümünde ise "Twilight Time" parçasında caz dünyasında turnaround olarak nitelenen (III,VI, II, ve V. dereceler) bir yapı kullanılmıştır. Confirmation parçasında bu yapı yerine önce Si bemol tonalitesine sonra da Re bemol tonalitesine, alt çeken ve dominant akorlar ile modülasyonlar yapılmıştır.

Şekil 20: "Twilight Time" parçasının notası

The musical score for "Twilight Time" is presented in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score is marked as a ballad. The melody is written in eighth and sixteenth notes, often with ties. The chord progression is highly chromatic and complex, featuring many accidentals and chromatic alterations. The chords are indicated by letters and numbers above the staff, such as G, B7, E-3, G7, C, C-, G, E9, A7, A-7, D7, A7, D7, G, B7, E-, D#07, E-, A7, D7, B-, Bb-, D7, G, B7, E-3, G7, C, C-, G, E9, A7, D7, G.

Confirmation parçasının A bölmeleri Fa majör tonalitesindedir. B bölümü ilk 4 ölçüde Si bemol Majör, sonraki 3 ölçüde Re bemol majör tonalitesindedir. IIm-V7 kadansı ile yine sonuncu A bölümüne Fa majör tonalitesine dönmektedir.

Klasik müzik literatüründe zaman zaman tartışılan bir konu olarak karşımıza çıkan rounded binary, ternary konusu, caz standardlarına uygulandığında farklı yorumlara rastlanmaktadır.

Bu tezde yer alan analizlerde B bölümünün, uzunluk, A bölümünden kontrast olarak farklılığı gibi özellikler gözetilerek bazı parçalar rounded binary, bazıları ise ternary olarak değerlendirilmiştir.

Bu açıdan bakıldığında Confirmation parçasında, B bölümünün kısa olması, A bölümüne göre büyük bir kontrast oluşturmaması ve en sonda gelen A bölümünün tüm olarak tekrar edilmemesi gibi hususlar göz önüne alındığında, rounded binary form özellikleri gösterdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Eksen (tonik) akoru ile başlayan parçada 2. ölçüden itibaren 4. derece akoruna ulaşmak için kullanılan 6 akor görmekteyiz. 4. Derece akoru olan Si bemol majöre (Bb) ulaşmak için birbirine çözülen IIm-V7 akorları kullanılmıştır. Cazda ve popüler müzikte de kullanılan şifre gösterimi ile Em7b5, A7, Dm7, G7, Cm7, F7 akor yürüyüşünden oluşan, dörtlü aralıklarla ilerleyen üç adımlı sequence ile Si bemol akoruna ulaşılmıştır.

Melodide kullanılan sesler incelendiğinde, akorların genellikle 4 sesli ele alındığını görmekteyiz, bazen genişletilmiş akorlara da rastlamaktayız. Ayrıca Bebop stilinde sıkça kullanılan tritone substitution yönteminin parçada kullanıldığını görmekteyiz. Örneğin 14. ölçüde La minör akoru yerine Mi bemol majör triad kullanılmıştır. Bu anlamda Parker'ın zaman zaman alt çeken fonksiyonundaki 2. derece akorunda da tritone substitution kullandığına rastlamaktayız.

Genişletilmiş akorlara örnek olarak Charlie Parker'ın sıkça kullandığı dominant akorlarda bemol dokuzlu ve diyez dokuzlu notalarını eklemeyi örnek olarak verebiliriz. Örneğin (18. ölçü) B bölümünün ikinci akoru fa dominant akorunda hem sol bemol hem de sol diyez notaları kullanılmıştır. Bir sonraki akor olan si bemol majör akorunun altıncı dereceye çözümünde ise ulaşmak istenilen sol notasına, fa diyez ve la bemol sesleri (alt ve üst kromatik komşu notaları) kullanılarak, güçlü bir tansiyon ile geçiş yapılmıştır. Ayrıca, şekil 21'de görüldüğü üzere, fa dominant

akorunun, tritone substitution akoru olan si dominant akorundan ödünç alınmış si naturel notası da kullanılmıştır. Bas partisinde çözüldüğünü gördüğümüz si naturel ve si bemol ilişkisindeki ilk notanın (si) başçı yerine, Charlie Parker tarafından saksafonun alt seslerinde çalındığı duyulmaktadır.

Şekil 21: Confirmation parçası, B bölümü ilk 4 ölçü



Tonik olarak kullanılan akorlar genellikle 6'lı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Örneğin 19. ölçüdeki si bemol akoru 6'lı şekilde kullanılmış. Yine benzer bir kullanım ile 23. ölçüde re bemol akoru 6'lı olarak kullanılmıştır. Klasik müzik terminolojisinde kırık kadans (deceptive cadence) olarak adlandırılan kullanım, yani bir dominant akorun tonik akoruna çözülmesi yerine başka bir akora çözülmesi (genellikle 6. derece akoruna) parçanın devamlılık hissi için sıklıkla kullanılan bir uygulamadır. Parker eksen fonksiyonundaki majör akorlarda 6. dereceyi ekleyerek (eksen ek altılı) bu etkiyi yaratmaktadır.

Caz müzik endüstrisi nota ya da eğitim kitaplarında ve dijital uygulamalarında sıkça rastladığımız bir durum olarak, majör eksen akorunun genellikle majör 7'li eklenmiş haliyle (maj7) karşılaşmaktayız. Örneğin şekil 22'deki Confirmation parçasının notası Jamey Aebersold'un kitabından alınmıştır. Ancak şekil 21'deki notadan da anlaşılacağı üzere, hem Parker'ın hem diğer caz müzisyenlerinin, genellikle majör akora 6'dereceyi ekleyerek (ek altılı, F6, Bb6) kullandığını görmekteyiz. Aynı şekilde minör eksen akorlarında sıkça karşılaştığımız minör 7'li akorun eğer bu akor tonik fonksiyonunda ise 7'li olarak kullanılmadığını görmekteyiz. Genellikle sadece triad akor olarak veya zaman zaman majör 6'lı eklenmiş haliyle kullanıldığına rastlamaktayız. Minör akorun eksen fonksiyonunda olduğu durumlarda, eğitim endüstri ile caz müzisyenlerin kullanım farkları, Yardbird Suite parçasının incelendiği bölümde ele alınmıştır.

Şekil 22: Confirmation, parçasının akorları. Jamey Aebersold Vol.6

SOLOS

FA Eφ A7+9 D- G7 C- F7 Bb7 A- D7 G7 G- C7

FA Eφ A7+9 D- G7 C- F7 Bb7 A- D7 G- C7 FA

(BRIDGE)

C- F7 BbA BbA Eb- Ab7 DbA G- C7 FA

Eφ A7+9 D- G7 C- F7 Bb7 A- D7 G- C7 FA

Kaynak: Jamey Aebersold, All Bird Vol.6 (1976)

Majör tonaliteye çözülen kadansta, alt çeken fonsiyonundaki ikinci derece akorunun, sıklıkla paralel minör tonalitenin kadansından ödünç alınmış şekilde, yarı eksilmiş (half diminished) olarak kullanıldığını görmekteyiz. Örneğin B bölümünden son A bölümüne geçilen 25. ölçüde sol minör akoru yarı eksilmiş (half diminished) olarak, do çeken yedili akoru (dominant) ise diyez beş ve bemol dokuzlu eklenmiş şekilde kullanılmıştır. Bemol dokuz ve diyez beş notalarının tansiyonu arttırması sayesinde son A bölümüne ve eksen akoruna dönüş çok daha güçlü ve etkisi yüksek olacak şekilde kullanılmıştır.

Şekil 23: Confirmation parçası, 24. ölçü

33

Gm7b5 II

C7#5 V7

Parçanın A ve B bölmeleri arasında armonik yürüyüş hızı açısından önemli bir fark göze çarpmaktadır. A bölümünde IIm-V7 akor geçişleri ile çok hızlı bir armonik yürüyüş sağlandığını, B bölümünde ise buna kontrast yaratacak şekilde armonik yürüyüşün yavaşladığını görmekteyiz. (17-24. ölçüler) B bölümünün ilk 4 ölçüsü boyunca IIm, V7 ve I (altılı eklenmiş) 'dan oluşan üç akor bulunmaktadır, sonraki dört ölçüde aynı yapı sürdürülmüştür. B bölümünün sonunda ana tona dönüş için kadans akorları (IIm-V7) kullanılmıştır. Parker'ın B bölümünde armonik ritmin yavaşlamasına kontrast yaratacak şekilde bu defa melodik olarak hızlı ritmik devinimler kullandığını görmekteyiz.

Şekil 24: Confirmation, B bölmesi ve Apojiyatür kullanımı

The image displays a musical score in three systems. The first system (measures 13-18) features a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Chords above are Bb7, Eb7, D7, Gm7, C7, and F. A red circle highlights the final note G4, labeled 'apojiyatür'. The second system (measures 19-20) is labeled 'B' and shows a melodic line with notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Chords below are Cm7 (im7 (Bb)), F7 (3 V7 (Bb)), and Bb (I (Bb)). The third system (measures 21-26) shows a melodic line with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Chords below are Ebm7 (im7 (Db)), Ab7 (V7 (Db)), Db (I (Db)), Gm7b5 (im7b5 (F)), and C7#5 (V7 (F)).

Klasik müzikte 1. ve 3. zamanların kuvvetli, 2. ve 4. zamanların zayıf olarak nitelendirildiğini bilmekteyiz. Ancak caz müziğinde tam bir formülasyon üzerinde anlaşıldığını söylemek zor olacaktır. Örneğin, bir caz parçasına başlarken tempoyu veren kişi 2. ve 4. zamanları saymaktadır. Swing hissiyatını arttıran bir husus olarak 2. ve 4. zamanların vurgulanması caz müziğinin özelliklerinden biri olarak görünmektedir. Bu durumda klasik müzikte kuvvetli zamanda kullanılan apojiyatür notalarının caz müziğinde kuvvetli olmayan zamanlarda hatta senkop vuruşlarında kullanıldığını da görmekteyiz. Örneğin 16. Ölçüdeki re notası do minör akoruna yanaşık olarak çözülmek üzere senkoplu bir ritim ile kullanılmış ve yanaşık olarak bir sonraki ölçüde do notasına çözülmüştür. (Şekil 24)

Parker'ın sıklıkla başvurduğu bir diğer yapı antisipasyon kullanımıdır. İlk ölçüde son vuruşta gelen mi, fa, fa diyez notaları bir sonraki akora ait olarak önceden duyurulmuş ve akorun 1. derecesinden üçüncü derecesine kromatik geçit notalarıyla melodi oluşturulmuştur. Aynı şekilde 4. ölçünün sonundaki si bemol notası bir sonraki akora ait olarak önceden duyurulmaktadır. (Şekil 25)

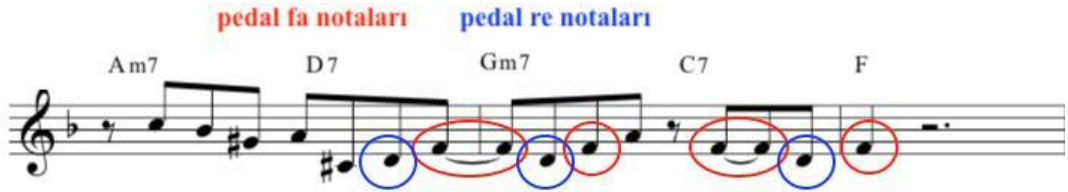
Şekil 25: Confirmation, ilk dört ölçü, antisipasyon notaları

The image displays a musical score in one system (measures 1-4) in 4/4 time. The melodic line consists of notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Chords above are F, Em7b5, A7, Dm, G7, Cm7, and F7. A red circle highlights the final note G3, labeled 'Bir sonraki akora ait antisipasyon notası'. A blue arrow points from this note to the first note G4 of the next measure. A red circle highlights the notes A4, B4, C5, labeled 'kromatik antisipasyon notaları'.

15. Ölçünün sonunda la ve fa seslerinin de bir sonraki akora yani fa majöre ait olduğu görülmektedir. Parçanın son ölçüsü 32. ölçüdeki eksen akoru fa majör, bir önceki ölçüde duyurularak antipasyon etkisi sağlanmıştır. Bu ölçüdeki uygulamayı antipasyon olarak değerlendirebileceğimiz gibi pedal melodik yapı olarak da değerlendirebiliriz.

Son iki ölçüde pedal karakteri yapısı sergileyen melodik yapı, 30. ölçünün son vuruşundan itibaren re ve fa seslerinin baskın yapısıyla sergilenmektedir. Akor yapısı değişse de bu pedal niteliğindeki melodik yapı en sonda fa notasında kalmakta ve çözüm bu şekilde gerçekleşmektedir. (Şekil 26) Parker'ın başka parçalarında ve doğaçlamalarında da zaman zaman kullandığı bir yapı olarak, armoni değişse de melodik pedal notalarını benzer şekilde kullandığını görmekteyiz. Örneğin Billie's Bounce parçasının melodisinin son iki ölçüsünde akorlar değişmesine rağmen fa ve re notaları benzer bir şekilde pedal olarak kullanılmaktadır. (Şekil 27)

Şekil 26: Confirmation, son 3 ölçü, pedal notaları



Şekil 27: Billie's Bounce parçası, son 2 ölçü, pedal notaları



Benzer bir uygulama olarak 3. ölçüde 4. ölçüye bağlanan la notası, tamamlanmamış işleme notası (Incomplete Neighbor Tone) olarak kullanılmıştır.

Parker'ın melodi ve doğaçlamalarında, işleme (neighbor tone) ve geçit notalarını, ayrıca süsleme (embellishment) notalarını sıklıkla kullandığına rastlanmaktadır.

1. ölçüde akorun 3. derece sesi olan la notası kullanılmış 3. vuruşta tekrar la notasına gelmek için si bemol komşu ses kullanılmıştır. 3. vuruşta kromatik geçit notaları olarak fa ve fa diyez kullanılmıştır. 4. ölçüde do minör yedili akorunun 7. ve 5. sesleri arasında geçit sesi olarak la notası kullanılmıştır. 9. ölçüde ise la sesi kromatik süsleme notaları

si bemol ve sol diyez ile çevrelenmiş ve komşu ton sol naturel notası kullanılmış ve bir sonraki ölçüdeki fa notasına geçit sağlanmıştır.

25. ölçüde mi bemol minör 7'li akorunda si bemol notası la bemol, la naturel ve do sesleri ile çevrelenmiş şekilde bir süsleme oluşturulmuş ve çok hızlı bir pasaj olarak B bölmesinin tansiyonunun artması sağlanmıştır. 27. ölçüde yine hızlı bir figür yapılmış, re bemol notası mi bemol, re naturel ve do sesleri ile çevrelenerek kromatik geçiş sağlanmıştır. 30. ölçüde do sesinden la sesine geçişte si bemol notası hem geçit olarak hemde sol diye ile beraber süsleme şeklinde kullanılmıştır.

Yine 30. ölçüde do diyez notasının re notasına yaklaşım notası olarak kullanıldığını görmekteyiz.

Parker'da ve diğer Bebop müzisyenlerinde çok kullanılan başka bir uygulama da, bir akorun tek başına olduğu hallerde bile zaman zaman çeken akorunu veya yeden sesini de duyurmalarıdır. 17. ölçüde do minör tonalitesinin çeken akoru olan sol dominant sesleri si naturel ve sol (ortak ses) notaları kullanılmış ve sonradan gelen si bemol sesine kromatik bir bağlantı oluşturulmuştur.

Şekil 28: Confirmation, 17-19. ölçüler



Parçanın senkop kullanımında en çok göze çarpan öge, noktalı dörtlükler olmaktadır. İlk iki A bölmelerinde 1. ve 2. vuruşlar arasındaki senkoplu yapı son A bölümünde kırılarak senkopsuz olarak kullanılmıştır. Ayrıca tüm A bölmelerinde 3. ve 4. vuruşlar arasında hiç senkop kullanılmamasına rağmen B bölümünün ikinci yarısında 21 ve 22. ölçülerde senkop 3 ve 4. vuruşlar arasında kullanılarak senkop yapısında da bir kontrast yaratıldığını görmekteyiz.

Şekil 29: Confirmation 21,22, 23. ölçüler



Tritone substitution: Bir dominant yedili akorunu, ondan triton uzakta olan başka bir dominant yedili akor ile değiştirme işlemidir. Örneğin, do majör tonalitesinde, sol dominant yedili akoru yerine re bemol dominant yedili akoru kullanmak. Klasik müzik dünyasında “alman artmış altılı akoru” olarak bilinen tritone substitution örnekleri, klasik müzikte yaygın olarak kullanılmaktadır. Tritone substitution olarak kullanılan bir akorda örneğin re bemol dominant yedili akorunda, akor sesleri re bemol, fa, la bemol, do bemol olarak kurulurken, alman artmış altılı olarak kullanıldığında aynı akor sesleri re bemol, fa, la bemol, si natürel seslerinden oluşmaktadır.

Yukarıdaki veriler ışığında parçanın melodi hattının akor seslerinin çözülümüyle oluşturulduğu, A ve B bölmeleri arasında özellikle ritmik açıdan bir kontrast yaratıldığı görülmektedir. Tonik fonksiyonundaki akorların altılı eklenmiş olarak kullanılıp, dominant yedili akorlarda tritone substitution veya akor genişlemesi (extended chord) tekniklerinin kullanıldığı duyulmaktadır. *Contrafact* olarak alınan parçada 2. ölçüden 5. ölçüye kadar olan dominant akorlara 2. derece alt çeken bölgesi akorları da eklenerek daha zengin bir armonik yürüyüş gerçekleştirilmiştir.

4.2. Yardbird Suite

Şekil 30: Yardbird Suite, melodi ve solo transcript notası

224 bpm
fast swing

Yardbird Suite

Charlie Parker

The musical score for 'Yardbird Suite' by Charlie Parker is presented in two systems, A and B. The tempo is 224 bpm, fast swing. The key signature is one flat (Bb). The score is in 4/4 time and consists of 36 measures.

System A:

- Measures 1-4: Chords C, Fm7, Bb7, C7, Bb7, A7.
- Measures 5-8: Chords D7, G7, Em7, A7, Dm7, G7.
- Measures 9-12: Chords C, Fm7, Bb7, C7, Bb7, A7.
- Measures 13-16: Chords D7, G7, C7, C, Bb7. Measure 16 contains a triplet.
- Measures 17-20: Chords Em, F#m7b5, Bb7, Em, A7.

System B:

- Measures 21-24: Chords Dm, Em7b5, A7, D7, Dm7, G7.
- Measures 25-28: Chords C, Fm7, Bb7, C7, Bb7, A7.
- Measures 29-32: Chords D7, G7, C, Dm7, G7. Measure 32 contains a triplet.
- Measures 33-36: Chords D7, G7, C, Dm7, G7. Measure 36 contains a triplet.

yardbird suite 2

2

C

Fm7 Bb7 C7 Bb7 A7

D7 G7 Em A7 Dm7 G7

D

C Fm7 Bb7 C7 Bb7 A7

D7 G7 C C Bb7

Em F#m7b5 Bb7 Em A7

E

Dm Em7b5 A7 D7 Dm7 G7

C Fm7 Bb7 C7 Bb7 A7

F

D7 G7 C Dm7 G7

65

Charlie Parker tarafından 1946 yılında bestelenmiş olan Yardbird Suite parçası, Bebop döneminde sıklıkla karşımıza çıkan 32 ölçümlük AABA formundadır. Parçanın ismi Parker'ın lakabı olan Yardbird'den gelmektedir, sonraları Charlie Parker için kısaca "Bird" takma adı kullanılmıştır. Bu eserde contrafact olarak Earl Hines'a ait "Rosetta" parçası kullanılmıştır.

Şekil 31: Rosetta parçasının notası

Rosetta Words and Music by Earl Hines and Henri Wood ³¹

Medium-Up Swing

Ro - set - ta, My Ro - set - ta, In my
heart, dear, there's no one but you. You
told me that you loved me. Nev - er
leave me for some - bod - y new.
You've made my whole life a dream;
I pray you'll make it come true. Ro -
set - ta, My Ro - se - ta, Please say
I'm just the one, dear, for you.

Yarbird Suite, Rosetta parçasından bazı farklılıklar da göstermektedir. Rosetta parçası fa majör tonalitesindedir, Yarbird Suite ise do majör tonalitesinde bestelenmiştir.

Ayrıca, 2. ölçüdeki akor yürüyüşü farklıdır. Ayrıca B bölümünde de farklılıklar bulunmaktadır. Rosetta parçasının ikinci ölçüsünde 3. dereceye giden (La minöre) dominant akoru (E7) görülürken Yarbird Suite parçasında 4. derece minör (Fm7) ve 7. derece üzerinde kurulan dominant akor (Bb7) görülmektedir. (Şekil 31)

Şekil 32: Yardbird Suite, 1-4. ölçüler

A

C Fm7 Bb7 C7 Bb7 A7

IIm7 (Eb) V7 (Eb) I7 (Eb:VI) bII7 (A) V17 (C)

tritone substitution E7 yerine

B bölümü ise aynı yönde bir armonik hareket ile başlamasına rağmen Rosetta parçasında 3. derece la minör tonalitesinden sonra do majör (5. Derece) tonalitesi görülmektedir. Bu bölümde Yardbird Suite parçasında 3. derece mi minör akordan sonra 2. derece re minör akoruna gidilmiştir.

Şekil 33: Yardbird Suite, B bölümü, akor dereceleri

B

Em F#m7b5 Bb7 Em A7

iii ii7/iii V7/iii iii V7/ii

2/ Dm Em7b5 A7 D7 Dm7 G7

ii ii7/ii V7/ii ii7 (V7/V) ii7 V7

Yardbird Suite parçasının A bölümleri, Do majör tonalitesindedir, B bölümünde ise ilk önce Mi minör (17-19. ölçüler) ve sonrasında Re minör (21-24. ölçüler) tonaliteleri gelmektedir. Sunmuş olduğumuz notada 32 ölçülük melodiden sonra Charlie Parker'ın yine 32 ölçü doğaçlaması yer almaktadır.

Yardbird parçasının analizinde ilk göze çarpan husus ikinci ölçüdeki Fm, Bb7 akor yürüyüşüdür. Günümüz caz terminolojisinde sıkça karşımıza çıkan “back door II,V” tanımlamasına uyan bir akor yürüyüşüdür. Mi bemol tonalitesine ait görünen IIm, V7 kadansı bir sonraki ölçüde tonik akoruna çözülmektedir. Ancak, tonik konumundaki do tonalitesi dominant akor olarak gelmektedir. Bu tercihi, parçada blues hissinin arttırılması olarak yorumlamak mümkün görünmektedir. Ayrıca, mi bemol majöre çözümlenmesi gereken kadansın 6. derece akoruna çözümlenmesi klasik müzikte sıkça karşımıza çıkan *deceptive* “kırık” kadansı hatırlatmaktadır. (Şekil 32)

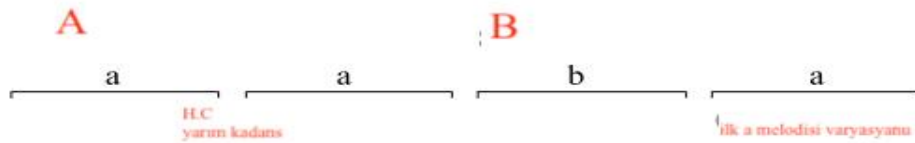
Mi bemol majörün altıncı derece akoru do minör olmasına rağmen, burada paralel majörü olan do majöre çözülmüştür. Bu sayede ana tonaliteye geri dönülmektedir. Bu anlamda bemol yedili pozisyonundaki akorun toniğe çözümlenmesi sıkça karşımıza çıkan bir uygulamadır. Günümüz caz jargonunda “back door II,V” olarak tanımlanmaktadır.

Do tonalitesinin çeken akoru olan sol dominant dokuzlu (veya köksüz çeken dokuzlu) akoru ve buradaki si bemol dominant yedili akoru si, re, fa, la bemol seslerinden oluşan eksilmiş beşli akorunun seslerini barındırmaktadır. Cazda ve klasik müzikte bu tür eksilmiş beşli akoru, modülasyon veya sürprizli armonik geçiş yapmak amacıyla sıklıkla kullanılmaktadır. Ayrıca, simetrik bir yapıya sahip olan eksilmiş beşli akoru/arpeji, bu simetrinin getirdiği güçlü çözülüm hissi sebebi ile caz müzisyenlerinin kullanmayı sevdiği bir yapı olarak her dönemde karşımıza çıkmaktadır.

Tritone substitution uygulaması bu parçada da karşımıza çıkmaktadır. 3. ölçüdeki si bemol dominant akoru mi dominant akoru yerine kullanmış Bu şekilde la majör akoruna çözülmüştür. (Şekil 32) Bu çözülüm Rosetta parçasında ve Yardbird Suite parçasının diğer A bölmelerinde de aynı şekilde kullanılmıştır. Klasik müzikte kullanılan Alman altılı akorunun caz müzik dünyasında kullanılan hali olan *tritone substitution*'dan "Confirmation" (4.1.) parçasının analizinde bahsedilmiştir. .

A bölümü 8 ölçülük bir cümleden oluşmuş görünmektedir. İlk A bölümü dominant akordan sonra (6. ölçüdeki) ulaşılmak istenen kadans noktasını, mi, la, re, sol (*turaround*) döngüsü kullanımı ile güçlendirerek, yarım kadans ile bitmektedir. Bu sayede tekrar ikinci A bölümüne bağlanmıştır.

Şekil 34: Yardbird Suite, form şeması



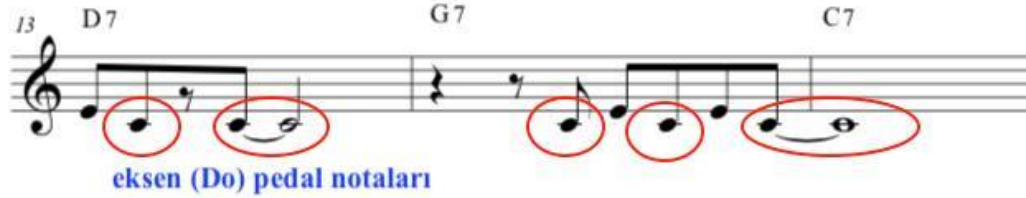
Bu III, IV, II, V. derecelerden oluşan döngü caz müzik terminolojisinde *turnaround* olarak adlandırılmaktadır. *Turnaround* genellikle 1 veya onun yerine geçen 3. Derece akor, daha sonra 6, 2,5 derece akorlarının yürüyüşüyle sağlanmakta ve yine toniğe dönüş için ya da final cümlelerinde kullanılmaktadır. Burada da ilk A bölümü 3,6,2 ve 5. derece akorları ile ikinci A bölümüne geçiş sağlanmıştır. (mi minör, la dominant, re minör, sol dominant)

İkinci A bölümünün sonunda 13. ve 14. ölçülerde alt çeken ve çeken akorları (II,V) gelmesine rağmen, melodik olarak eksen notası pedal olarak kullanılmıştır. Akor olarak 15. ölçüde gelen eksene çözülüm, melodik olarak 13. ölçüden başlayarak erken çözülmüş olarak görünmektedir. 13-15. ölçülerde melodik yapıda görülen do majör

akoruna ait notalar, eksen akoruna erken bir çözüm olarak sunulmuştur. Bu kullanımda, eksen notasının pedal etkisiyle, altındaki akorlarda (II, V ,I) kadans tamamlanmıştır.

Eksen notasının pedal kullanımıyla yapılan benzer bir erken çözülüm yöntemini Confirmation parçasında da gözlemlemiştik.

Şekil 35: Yardbird Suite, 13-15. Ölçüler



Parçanın B bölümü *turnaround* olarak kullanılan Mi minör, La dominant, Re minör, Sol dominant akorlarının genişletilmiş hali olarak görünmektedir. Parker A bölümünde iki ölçüde gerçekleşen turnaround uygulamasını B bölümünde sekiz ölçüde genişleyen bir yapıya dönüştürmüştür. Bu dönüştürmede minör akorların II,V kadanslarını da kullanarak minör akorları geçici olarak eksenleştirmiştir (tonicization). Mi minör ve Re minör geçişleri bu tonların alt çeken ve dominantları ile kullanılmıştır.

Form analizi açısından incelendiğinde, AABA bölmelerinden oluşan parçada B bölümü armonik ve ritmik açıdan parçadan çok uzaklaşmamış, genişletilmiş turnaround olarak karşımıza çıktığı için rounded binary özellikleri taşıdığını söyleyebilmekteyiz.

Genişletilmiş akorlara örnek olarak parçada eksen Do akorunun genellikle ek altılı olarak (C6) kullanıldığını görmekteyiz. Ayrıca dominant 7'li akorlar sıklıkla bemol dokuzlu ve diyez dokuzlu olarak sunulmaktadır. Örneğin melodide 20. ölçüde la dominant akoru si bemol eklenerek bemol dokuzlu olarak kullanılmıştır. Doğaçlamanın başladığı 32. ölçüde sol dominant akoru hem diyez dokuzlu hem bemol dokuzlu (la diyez, la bemol) içermektedir. Parker'ın diğer parça ve doğaçlamaları incelendiğinde çokça karşımıza çıkan bir uygulamadır. Parker'ın çok sık kullandığını gözlemlediğimiz dominant 7'li akor kullanımı Rönesans'tan itibaren klasik müzikte (özellikle romantik dönemde) sıkça rastladığımız "False Relation" nota kullanımını akla getirmektedir.

Şekil 36: Chopin prelude 4, Opus 28, 11, 12. ölçüler



Dominant akorda majör ve minör 3'lünün birlikte kullanılması olarak tanımlayabileceğimiz *false relation* notası kullanımına örnek olarak yukarıda gösterilen besteci Chopin, Parker'ın en çok göndermeler kullandığı bestecilerden biridir. Parker üzerindeki Chopin etkisini “*Charlie Parker: His Music and Life*” adlı kitabında Carl Woideck örneklerle açıklamıştır. (Carl Woideck, *Charlie Parker: His Music and Life*, 1996. sayfa 169).

Ayrıca bemol dokuzlu olarak kullanılan dominant akorlardaki uygulama klasik müzik literatüründe Richard Strauss'un “Elektra Akoru” olarak bilinen akor yapısını da çağrıştırmaktadır.

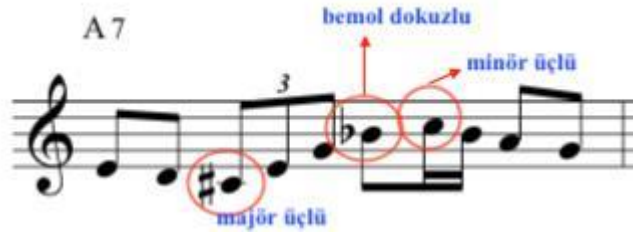
Şekil 37: Elektra Chord, Richard Strauss



Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Elektra_chord

Yine 36. ölçüdeki La dominant akoru hem bemol dokuzlu hem diyez dokuzlu (si diyez, si bemol) içermektedir.

Şekil 38: Yardbird Suite, 36. ölçü



44. Ölçüde La dominant akoru yine diyez dokuzlu, bemol dokuzlu olarak kullanılmış buna ek olarak bu cümlede bemol onüçlü yani fa naturel notası da kullanılmıştır. 50. Ölçüde Si dominant akoru yine bemol dokuzlu (do naturel) olarak kullanılmıştır. 56. Ölçüde Sol dominant akoru bemol dokuzlu olarak la bemol notasıyla genişletilmiştir.

Yardbird Suite parçasında karşımıza çıkan ve sık rastlanmayan armonik hareket ikinci A bölmesinin bitişinde tonik akorunun dominant yedili olarak yer almasıdır. *Bluesy* bir hava katmak için böyle kullanıldığı söylenebileceği gibi aynı zamanda B bölmesinde gidilen ton olan mi minör tonalitesine hazırlık olarak mi minör tonunun bemol altıncı deresindeki dominant akor (alman artmış altılı akoru) olarak değerlendirilebilir. Bir sonraki ölçüde mi minör akorunun çeken akoru Si dominant akoru gelmektedir. Dolayısıyla do dominant ve si dominant, mi minör tonalitesine göre VI,V kadansı olarak da işlev görmektedir. (Şekil 39)

Şekil 39: Yardbird Suite, 13-16. ölçüler



Antisipasyon kullanımı olarak parçaya çok hakim biçimde, bir sekizlik önceden çözme, hem melodide hem soloda karşımıza çıkmaktadır. Bir sonraki ölçünün sekizlik önceden duyurulması, ritmik enstrümanlarda da sıkça duyulmaktadır. Bu uygulama, parçanın ritmik devinimini arttırması ve swing hissini güçlendirmesi için kullanılan bir yapı olarak görülmektedir.

Benzer bir şekilde kullanım, doğaçlamanın sonunda (62. Ölçü) tonik notası do önceden çözülmesi olarak duyurulmaktadır. Melodik pedal notası olarak da işlev görmektedir. Ayrıca, 61. ölçüde re dominant akorunda kullanılan mi notası Bu akorunun dokuzlu

olarak kullanılması şekilde yorumlanacağı gibi, eksen akoru olan do akoruna ait bir ses olarak, antisipasyon amacıyla kullanılmış olarak da yorumlanabilir.

Şekil 40: Yarıbird Suite, 61,62,63. ölçüler



Süsleme ya da geçit notaları bu parçada da sıkça kullanılmıştır. 4. ölçüde la dominant akorunda fa notası, mi ve sol notaları arasında geçit işlevi görmektedir. 6. ölçüde mi notası 7. ölçüde fa notası geçit işlevindedir. 14. ölçüde sol dominant akorunda pedal olarak do ve mi notaları kullanılmış, tonik akoruna önceden bir çözülüm sağlanmıştır. (antisipasyon) 17. ölçüde fa diyez geçit notası olarak, 19. ölçüde la sesi komşu ton notası olarak, do naturel yine kromatik geçit notası olarak kullanılmıştır. 21. ölçüde mi notası geçit notası olarak kullanılmış ve önceden duyurulan sol notası ile antisipasyon sağlanmıştır. 22. ölçüde fa ve re notaları, sol notasından do diyez notasına geçiş sağlayacak şekilde geçit olarak kullanılmıştır. 28. ölçüde la dominant akorunun beşinci derecesi mi notası, fa ve re diyez notalarıyla çevrelenerek, süsleme olarak (embellishment) kullanılmış ve etkisi artırılmıştır. (Şekil 41)

Şekil 41: Yarıbird suite, 28. ölçü



32. ölçü yani doğaçlamanın başladığı ölçü karakteristik Parker özellikleri göstermektedir. Dominant akorda bemol dokuzlu, diyez dokuzlu notalarının kullanımı yanında akorun 7. sesi olan fa notasından sol notasına fa diyez kullanarak kromatik bir geçiş yapıldığını görmekteyiz. Böylece Parker, solosuna tansiyonu yüksek tutarak başlamış, sonraki 5 ölçüde de ritmik olarak parçanın melodisine kontrast bir şekilde 16'lık nota kullanımı ile, tansiyon anlamında parçanın devinimini arttırmıştır.

Bu ölçüde bulunan iki akor re minör yedili ve sol dominant akorlarının, kök olmayıp, ortak olan fa notası haricinde hiç bir sesini kullanmamıştır. Bu iki akorun sesleri haricinde, kromatik dizide kalan tüm sesler olan la bemol, si bemol, do diyez, mi bemol, mi, fa diyez olarak görünmekte ve Parker bu ölçüdeki cümlesinde, sadece bu akorlarda olmayan bütün bu kromatik notaları duyurmaktadır. Bir tek do diyez notası istisna olarak kullanılmamış olarak görünmektedir. Bu kullanımın, sol notasına çözümlüde tansiyonu çok yüksek bir şekilde gerçekleştirme amacıyla yapıldığı gözlemlenebilmektedir. Nitekim bir sonraki ölçüde ilk nota olarak sol sesi kullanılmıştır.

Şekil 42: Yardbird Suite, 32. ölçü



32. ölçüde sol dominant akorunda, Parker'ın kullandığı fa diyez notası kromatik bir geçit notası olarak kullanılmakla birlikte, caz eğitim endüstrisinde karşımıza çıkan *Bebop Scale* konusunu da hatırlatmaktadır. *Bebop scale*, caz eğitim dünyasında, dominant akorun mixolidyan modu olarak alınıp, bu diziyeye majör yedili sesin eklenmesi ile oluşturulmaktadır.

Örneğin, sol dominant akoru örnek olarak alınırsa, sol mixolydian dizine fa diyez notasının eklenmesi ile kurulmaktadır. (sol, la, si, do, re, mi, fa, fa diyez, sol)

Ancak Parker'ın buradaki cümlesinde bir diziden bahsetmek zor görünmektedir. Parker tansiyonu arttırmak amacıyla, sol notasını la bemol ve fa diyez notalarıyla çevrelemiş, bir sonraki akor olan do majör'ün beşinci derece sesine güçlü ve tansiyonlu bir çözümlüm sağlamıştır. Aynı uygulamayı 44. ölçüde la dominant akorunda görmekteyiz. Parker la notasını si bemol ve sol diyez notaları ile çevrelemiş, bir sonraki akora geçişi tansiyonu yüksek olarak çözmüştür. Buradaki notaları ardışık olarak dizsek bile *Bebop Scale*'e ulaşmak mümkün görünmemektedir. Ardışık olarak la, si bemol, do diyez, mi, fa naturel ve sol diyez notaları bir scale'den çok akor sesleri arasına yerleştirilmiş kuvvetli kromatik geçit notaları olarak görünmektedir.

Caz eğitim endüstrisinde yine yaygın olarak kullanılan, ancak Charlie Parker ve diğer müzisyenlerin icralarında pek rastlayamadığımız konu ise, nerdeyse her minör akorun

7'li olarak değerlendirilmesidir. Bu konuda Yardbird Suite parçasında önemli bir uygulama karşımıza çıkmaktadır. Parçanın B bölümü mi minör tonalitesine transpoze olduğunda, neredeyse bütün kaynaklarda buradaki tonik yani mi minör akoru, 7'li olarak gösterilmektedir. Bu parçanın IReal Pro uygulamasındaki kullanımı, Şekil 4'de gösterilmiştir. Bu akora önerilen dizi ise genellikle dorian ya da aeolian olmaktadır.

Şekil 43: Aebersold, Yardbird suite 15,16,17,18. ölçüler



Kaynak: Jamey Aebersold, Vol 6, "All Bird"

Ancak Parker doğaçlamasında bu şekilde bir kullanıma rastlamamaktayız. Eksen haline gelen mi minör akorunda (49. Ölçü) Parker dizisel bir cümle yapmıştır. Akorun beşinci derecesi si notasından oktav si notasına hızlı bir geçiş görmekteyiz. Burada dikkati çeken kullanım ise, mi minör akorunda kullandığı dizinin melodik minör dizisi olmasıdır. Böylece kitaplarda yazanların tersine, Parker'ın mi minör akorunu, tonik olduğu durumda 7'li olarak kullanmadığını görmekteyiz. Minör akor fonksiyonel olarak ikinci derece yani alt çeken fonksiyonunda olduğu zamanlarda, Parker bu akoru 7'li olarak kullanmaktadır. Örneğin aşağıdaki şekilde gösterildiği gibi, 51. ölçüde mi minör akoru eksen fonksiyonunda iken yedili kullanılmamış, 56. ölçüdeki re minör akoru, alt çeken fonksiyonunda olduğu için bu akorun 7. derecesi do notasını da kullanmıştır.

Şekil 44: Yardbird Suite, 51 ve 56. ölçülerdeki armoni kullanımı

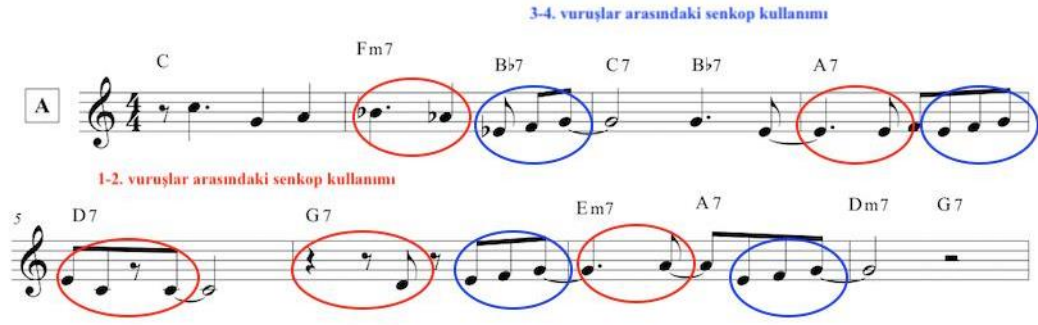
Em F#m7b5 Bb7 Em A7
mi minör triad
Dm Em7b5 A7 D7 Dm7 G7
re minör yedili'de yedinci derece kullanımı

Aynı şekilde 53. Ölçüde re minör akoru fonksiyonel olarak, eksen şeklinde gelmiş görünmektedir. Parker doğaçlamasında mi minör (49. ölçü) akorunda yaptığı figürün paralelini 53. ölçüde re minörde yapmıştır. Yani eksen fonksiyonunda olan re minörde melodik minör dizisini kullanmıştır. Buna benzer bir çok cümlelere, yani melodik minör kullanıma Barok ve diğer klasik müzik türlerinde sıkça rastlamaktayız. Örnekler arttırabileceği gibi, burada örnek olarak J. S. Bach'ın Envansiyon 1'den ilgili ölçüler şekil 45'de sunulmuştur.

Şekil 45: J.S.Bach, Envansiyon 1, 11 ve 12. Ölçüler

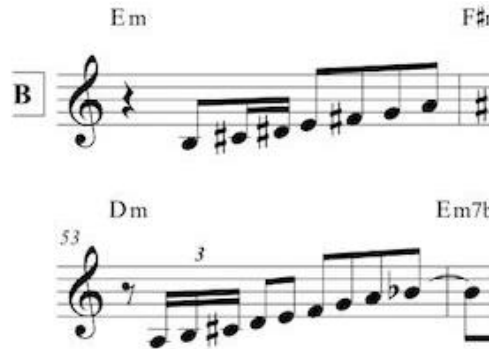
Ritmik açıdan parçayı incelediğimizde Confirmation parçasından farklı olarak, melodide yoğun olarak senkop kullanıldığını görmekteyiz. Melodi 1. ölçüde senkop ile başlamakta ve diğer ölçülerde 1 ve 2. vuruşlar arasında da senkop kullanılmaktadır. Yine Confirmation parçasından farklı olarak, 2 ve 3. vuruşlar arasında da senkop kullanımının daha fazla olduğu göze çarpmaktadır. Örneğin aşağıdaki şekilde, A bölmesindeki, 3. ve 4. vuruşlar arasındaki senkop kullanımları işaretlenmiştir.

Şekil 46: Yardbird Suite, A bölümü senkop kullanımı



Doğaçlama kısmında ise parçanın senkoplu yapısına tezat biçimde az senkop kullanılıp yoğun sekizlik ve onaltılık notalar kullanımı ile daha akıcı bir icra edilmesi amaçlanmış görünmektedir. Aynı akıcı yaklaşım B bölümünün doğaçlamasında kullanılan paralel ritmik hareketlerde de göze çarpmaktadır.

Şekil 47: Yardbird Suite, doğaçlamada B bölümündeki paralel cümleler



Parçanın melodi kısmında baskın olarak kullanılan senkoplu yapıya örnek olarak, A bölümünde sadece 2. ve 5. ölçülerde vuruşların kuvvetli birimlerinde (*downbeat*) ile karşılaşmaktayız. Diğer hiç bir ölçüde *downbeat* kullanılmamıştır. A bölümünün parçanın yüzde 75'ini kapladığını düşündüğümüzde, melodik hattın senkoplu yapısının yoğunluğu daha iyi anlaşılmaktadır.

B bölümünde ise 2 ölçülük cümleler kullanılmış ve senkoplu yapıya çok az yer verilmiştir. B'de sadece ilk ölçüde 3, 4, vuruşlar arasında senkop kullanılmış, bölmenin geri kalanında senkoplu yapı kullanılmamıştır. İlk ölçüde A bölümündeki senkoplu yapıyı hissettirip, devamında kullanmayarak bir kontrast yaratmıştır.

Son A bölümünde de, ilk vuruşlarda, sadece 2. ölçüde *downbeat* kullanılmıştır. A bölümünün önemli bir özelliği olarak, *downbeat* göstermemeyi tercih ettiğini söylemek mümkün görünmektedir.

Doğaçlama kısmı ise senkoplu yapı yerine, yoğunlukla *downbeat* kullanımı sayesinde, melodi kısmına (*head*) kontrast olarak, daha akıcı şekilde çalınmıştır.

Doğaçlama kısmının bitiminde, son ölçüde toniğe göre minör 7'li ve minör 3'lü kullanımıyla *bluesy* bir hava yaratılmıştır.

Ses aralığı açısından ele alındığında solo kısmında, sol 3 ile re 4 arasında bir genişlik kullanılmıştır. Nüans kullanımı anlamında ise, bütün cümlelerde çok sık nüans değişimleri kullanıldığı, bu sayede swing hissinin derinleştirildiği duyulmaktadır.

Yukarıdaki veriler ışığında, parçanın hem melodi kısmında hem de solo (doğaçlama) kısmında, melodik yapının genel itibarıyla akor seslerinden oluşacak şekilde oluşturulduğu, tonik fonksiyonundaki akorların triad ya da altılı eklenmiş halde kullanıldığı tespit edilmiştir. Eksen akoru olan do majör, üçüncü derece akoruna çözülecek pozisyonda geldiği zamanlarda dominant yedili olarak kullanılmış, böylece hem bluesy bir etki sağlanmış hem de gidilecek olan üçüncü derece minör akorun alt çeken fonksiyonu olarak da işlev görmesi sağlanmıştır. *Chord scales* uygulaması içeren kaynaklarda gösterilen dizilerin kullanılmayıp, barok dönemi çağrıştıran dizi kullanımları saptanmıştır. Ayrıca *turnaround* kavramının, parçanın B bölümünde genişletilmiş şekilde kullanıldığı belirlenmiştir.

4.3. Moose The Mooche

Şekil 48: Charlie Parker, Moose The Mooche parçası melodi ve solosu

224 bpm

Moose The Mooche

C. Parker

The musical score for 'Moose The Mooche' is presented in a single system with eight staves of music. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as 224 bpm. The score includes a melody line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and triplet markings. Chords are indicated above the staff, such as Bb, Gm, Cm7, F7, Bb, G7, Cm7, F7, Fm7, Bb7, Eb, Ab7, Bb, G7, Cm7, F7, Bb, Gm, Cm7, F7, Bb, G7, Cm7, F7, Fm7, Bb7, Eb, Ab7, Cm7, F7, Bb, Am7, D7, Dm7, G7, Gm7, C7, Cm7, F7, Bb, Gm, Cm7, F7, Bb, G7, Cm7, F7, Fm7, Bb7, Eb, Ab7, Cm7, F7, Bb, and Bb. The score concludes with a final triplet of eighth notes.

moose the mooche

2

33 B^b Gm Cm7 F7 B^b Gm Cm7 F7

37 Fm7 B^b7 E^b A^b7 B^b Cm7 F7

41 B^b Gm Cm7 F7 B^b G7 Cm7 F7

45 Fm7 B^b7 E^b A^b7 B^b

49 Am7 D7 Dm7 G7

53 Gm7 C7 Cm7 F7

57 B^b Gm Cm7 F7 Dm7 C[#]m7 Cm7 F7

61 Fm7 B^b7 E^b A^b7 B^b Cm7 F7 B^b

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "moose the mooche". It consists of seven staves of music in a single system. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various chord symbols such as B^b, Gm, Cm7, F7, B^b7, E^b, A^b7, G7, Am7, D7, Dm7, C[#]m7, C7, and F7. Measure numbers 33, 37, 41, 45, 49, 53, 57, and 61 are indicated at the start of their respective staves. The music features eighth and sixteenth notes, with some triplets marked with a '3' and a slur. The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh staff.

Charlie Parker'ın contrafact olarak en çok kullandığı ve beste ürettiği eserlerin en başında, George Gerswin'e ait "I Got Rhythm" parçası ve blues formu gelmektedir. Bu dönemde "I Got Rhythm" parçasının akor yürüyüşü üzerine bestelenen çok sayıda parça olduğu görülmektedir. Parker dışındaki besteci ve parçalara örnek olarak, T. Monk "52nd Street Theme", Kai Winding "Bop City", Bud Powell "Celia", Duke Ellington "Cottontail", Dizzy Gillespie "Dizzy Atmosphere", Sonny Stitt "The Eternal Triangle", Lester Young "Lester Leaps In", Sonny Rollins "Oleo" verilebilir.

Ayrıca, müzisyenlerin bazen belirli bir parça olmadan bile sadece bu akor yürüyüşü üzerine doğaçlama çaldıkları bilinmektedir. Bu akor yürüyüşü ve formu üzerine bestelenen parçaları tarif ederken, ya da sadece doğaçlama yapmak için kısaca "*rhythm changes*" deyimini yerleşmiştir. Buradaki *rhythm*, *I Got Rhythm* parçasını kast etmekte, *changes* kelimesi ise akor yürüyüşü anlamında kullanılmaktadır.

Parker'ın 1946 tarihli "Moose the mooche" eseri de "I Got Rhythm" parçasının formunda, 32 ölçülük ve AABA bölmelerinden oluşan bir parçadır. Bölmelerin herbiri 8'er ölçüden oluşmaktadır. "I Got Rhythm" contrafact'i olarak yazılan bir çok parçada görülen B bölmesinin melodi yazılmadan, doğaçlama alanı olarak boş bırakılması, Parker'ın bu parçasında geçerli değildir. Parker ve diğer müzisyenler *rhythm changes* parçalarında, zaman zaman B bölümünde melodi kullanmayıp, doğaçlama çalmıştır. Örneğin Parker'ın, "Scrapple From the Apple", "An Oscar For Tredwell", "Chasing the Bird" gibi parçalarında sabit bir B melodisi kullanılmamıştır. Sabit B melodisi olan *rhythm changes* parçalarına örnek olarak ise "Anthropology", "Red Cross" gibi parçalar verilebilir.

Moose the Mooche parçasında da, B bölümü için sabit bir melodi yazmıştır.

Ayrıca Parker, B bölümünde genellikle dört ayrı dominant akordan (III7, VI7, II7, V7) oluşan yapıyı, ikinci derece minör (alt çeken fonksiyonu olarak) akorları ile genişletmiştir.

"I Got Rhythm" parçasının B bölümündeki akorlar şöyle ilerlemektedir.

D7 / D7 / G7 / G7 / C7 / C7 / F7 / F7

Moose the Mooche parçasında ise B bölümündeki akorların şu şekilde zenginleştirildiğini görmekteyiz.

Am7 / D7 / Dm7 / G7 / Gm7 / C7 / Cm7 / F7

A bölmelerinin B bölmesine göre farklılığı, A bölmelerinin her ölçüsünde iki akor, B bölmesinde ise her ölçüde bir akor kullanılmasıdır. Armonik hareketlilik A bölmesinde, B bölmesine göre daha yoğundur. Moose The Mooche parçası, hem melodi kısmı hem de doğaçlama açısından diğer Parker parçalarına göre daha yalın bir yapı sergilemektedir.

Transkripti sunulan notada, Charlie Parker doğaçlamasından sonra 65. Ölçüde, trompetçi Miles Davis doğaçlaması başlamaktadır.

Form analizi açısından incelendiğinde, AABA bölmelerinden oluşan parçada, B bölmesi armonik ve ritmik açıdan parçadan çok uzaklaşmamış, sırasıyla 3, 6, 2 ve 5. derece dominant akorlarına eklenen 2. derece alt çeken akorlarıyla daha zengin bir hale getirilmiştir. Ancak B bölmesinin bir turnaround uygulaması olarak da yorumlanabilecek yapısından dolayı, rounded binary olarak değerlendirilmiştir.

Parçanın ritmik yapısında en çok göze çarpan husus “*upbeat*” kullanımının yoğunluğudur. Parça bu yönüyle, Latin müziğinde sıklıkla duyulan *upbeat* kullanımını hatırlatmakta ve parçada bir Latin müzik etkisi hissedilmektedir.

Parçanın melodisinde bazı notaların önceden duyurulduğunu (antisipasyon) görmekteyiz. Şekil 49’da görüleceği gibi, ilk A bölmesinde, 5 ve 7. ölçüler dışında (bu ölçülerin son notaları tınlayan armoninin dokuzlu sesini oluşturmaktadır) bütün ölçülerde antisipasyon notaları kullanılmıştır. A bölmesinin tekrarında, antisipasyon notaları 9,11,12. ölçülerin son sesleri olarak görülmektedir. 12. ölçüde duyulan la bemol notası, hem tınlayan fa dominant yedili akorunun altere olmuş sesi olarak duyulmaktadır, aynı zamanda bir sonraki armoninin akor sesi olarak kullanılmıştır. Şekil 49’da gösterildiği üzere, antisipasyon kullanılmayan bütün ölçülerde dominant akorların 9’lu olarak kullanılmış olması dikkat çekici bir unsur olarak göze çarpmaktadır.

Şekil 49: Moose The Mooche, ilk 16 ölçü

○ Antisipasyon notaları
○ Armonideki 9'lu notalar

B \flat Gm Cm7 F7 B \flat G7 Cm7 F7

Fm7 B \flat 7 E \flat A \flat 7 B \flat G7 Cm7 F7

B \flat Gm Cm7 F7 B \flat G7 Cm7 F7

Fm7 B \flat 7 E \flat A \flat 7 Cm7 F7 B \flat

Benzer bir kullanım 10. ölçünün son notası olan do bemol sesi için de geçerlidir, ancak bu nota bir sonraki notaya bağlanmamaktadır.

Son A'da ise 25, 26, 27 ve 30. ölçülerdeki son notalar, antisipasyon şeklinde kullanılmıştır.

16. ölçüde B bölmesine geçişte, mi notası antisipasyon olarak kullanılmış ve devamında, 17 ve 21. ölçülerde antisipasyon notaları duyulmaktadır.

B bölmesinin son iki ölçüsündeki armoni başka olsa da, Parker'ın kullandığı melodik hat turnaround uygulamasına uygun görünmektedir. 22. ölçüdeki la notası, sonraki ölçüde fa ve re notaları, re minör akoruna, 23. ölçüdeki re notası sol dominant akoruna ait notalar olarak duyulmaktadır. 24. ölçüde ise do minör ve fa dominant kadansına uygun notalar yer almaktadır. Armonide duyulmamasına rağmen Parker, B bölmesinin sonunda A bölmesine dönmek için, melodi hattında turnaround armonisini düşünerek çalmış olarak duyulmaktadır. 22. ölçüdeki la notası akora ait olmayan apojiyatür olarak değerlendirilebileceği gibi re minöre ait antisipasyon notası olarak da değerlendirilebilir.

24. ölçüde fa dominant akorunda sol bemol, mi naturel notaları ile çift işleme (double neighbor) kullanımı, bir sonraki ölçüde fa notasına güçlü bir geçiş sağlamıştır.

Melodi kısmında buradaki armonide re minörden sonra sol dominant yedili akoru gelmektedir (27. ölçü). 59. ölçüde, *Triton subsitutaion* uygulamasının yanısıra kromatik minör geçiş akoru yürüyüşü sağlanmıştır.

Akor genişlemesi olarak, dominant akorlarda dokuzlu kullanımı yine göze çarpmaktadır. Eksen akorunun dominant akoru olan fa dominant akoru 24. ölçüde, sol bemol ve sol diyez notaları ile genişletilmiş, sol diyez sesinin eksen ile minör yedili ilişkisi sayesinde *bluesy* bir etki sağlanmıştır. Ayrıca daha önce *Yarbird Suite* parçasında açıklandığı üzere diyez dokuzlu notasını bemol üçlü olarak da yorumlamak mümkündür.

Şekil 51: Moose The Mooche 8. ölçü



Şekil 52: Moose The Mooche 24. ölçü



Yarbird Suite parçasının analizinde belirttiğimiz üzere, dominant 7'li akorlarda diyez dokuzlu olarak değerlendirdiğimiz ses, klasik müzik terminolojisinde minör üçlü olarak (false relation note) olarak kullanılabilir. İlgili bölümde Chopin örneği ile açıklama yapılmıştır. Moose The Mooche nota yazımında da fa dominant akorundaki sol diyez notası, la bemol sesi (minör üçlü) olarak yazılmıştır. (Şekil 51, 52)

Aynı şekilde 31. ölçüde si bemol majör eksen akorunda, minör üçlü re bemol notasıyla bluesy etki güçlendirilmiştir. Doğaçlama bölümünde 52. ölçüde (şekil 53) sol dominant akorunda hem la diyez hem la bemol sesleri eklenerek oluşturulan, Parker'ın çokça kullandığı bemol ve diyez dokuzlu dominant akor kullanımı burada da karşımıza çıkmaktadır.

Şekil 53: Moose the Mooche, doğaçlama 52. ölçü



Aşağıdaki örneklerde Parker'ın başka parçalarındaki benzer kullanımları gösterilmiştir. Bu örneklerde de dominant akorda kullanılan diyez dokuzlu notası, bemol üçlü olarak notaya alınmıştır.

Şekil 54: An Oscar For Treatwell, 24. ölçü



Şekil 55: Donna Lee, 12. ölçü



Şekil 56: Donna Lee, 16. ölçü



Şekil 57: Donna Lee, 22. ölçü



Parçada, kromatik geçit seslerinin de sıkça kullanıldığı karşımıza çıkmaktadır. 5. ölçüde fa minör akorunda la bemol'den fa naturel notasına kromatik geçiş sağlanmıştır. 8. ölçüde do minör akorunda, yedilisi si bemol notasına la naturel sesi ile kromatik geçiş kullanılmıştır. 16. ve 18. ölçülerde akorun 7. sesi ile kök sesi arasında kromatik kullanım göze çarpmaktadır.

37, 43, 45, 51. ölçülerde akor sesleri arasında kromatik nota geçişleri kullanılmıştır.

Upbeat kullanımı açısından oldukça yoğun bir parça Moose the Mooche. *Upbeat* kullanımının yoğunluğu sayesinde senkop hissi yaratılmaktadır. B bölmesinde ise 17. 20. ve 24. ölçüler, tamamen *upbeat*'de kullanılan notalardan oluşmaktadır. Parçanın neredeyse tamamına hakim olan *upbeat* kullanımı bu ölçülerde bütün notalara uygulanarak ritmik tansiyon arttırılmış görünmektedir. Melodi kısmında yoğun *upbeat* kullanılan yapıya kontrast oluşturacak şekilde, doğaçlama kısmı çok daha yalın olarak icra edilmiştir. Doğaçlama bölümünün daha az senkoplu ve *upbeat* içermeyen yapısı parçaya bir akıcılık getirmiş aynı zamanda melodi kısmındaki *upbeat*'lerin hakim olduğu yapı, bu kontrast sayesinde öne çıkarılmıştır.

Ses aralığı sol 3 ile fa 5 arasında kullanılmıştır. Nüans kullanımı yoğun bir şekilde yine karşımıza çıkmaktadır.

Yukarıdaki veriler ışığında, parçanın hem kendi melodi kısmında *upbeat* kullanımının yoğunluğu, solo kısmında ise buna kontrast oluşturacak şekilde *downbeat* kullanımı göze çarpmaktadır. Akor sesleri arasında yoğun kromatik geçişler ve dominant akorların dokuzlu kullanımı yaygın olarak gözlemlenmiştir. Parçanın karakteristik özelliği olarak, melodi kısmında, antisipasyon kullanımı dikkat çekmektedir. Antisipasyon olmayan ölçülerde, tınlayan armoni olarak dokuzlu kullanılmıştır. Hem melodi hem de solo kısımlarında *chord scales* uygulaması içeren kullanımlara rastlanmamıştır.

4.4. Blues For Alice

Şekil 58: Blues For Alice, parçasının melodi ve doğaçlama notası

165 bpm

Blues For Alice

C. Parker

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of eight staves of music, each with a measure number and a set of chords above it. The chords are: Fmaj7, Em7b5, A7, Dm7, G7, Cm7, F7, Bb7, Bbm7, Eb7, Am7, D7, Abm7, Db7, Gm7, C7, F, Gm7, C7, Fmaj7, Em7b5, A7, Dm7, G7, Cm7, F7, Bb7, Bbm7, Eb7, Am7, D7, Abm7, Db7, Gm7, C7, F, Cm7, F7, Fmaj7, Em7b5, A7, Dm7, G7, Cm7, F7, Bb7, Bbm7, Eb7, Am7, D7, Ab7, Db7. The melody features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes).

The musical score for 'Blues for Alice' is presented in five staves. The first staff (measures 33-36) features chords Gm7, C7, F, Cm7, and F7. The second staff (measures 37-40) features Fmaj7, Em7b5, A7, Dm7, G7, Cm7, and F7. The third staff (measures 41-44) features Bb7, Bbm7, Eb7, Am7, D7, Abm7, and Db7. The fourth staff (measures 45-48) features Gm7, C7, F, Gm7, and C7. The fifth staff (measures 49-50) features F. The score includes various melodic lines with triplets and chromatic movements.

Charlie Parker'ın besteleri arasında en çok kullandığı formların başında blues formu gelmektedir. Bu parçalar içerisinde Blues for Alice parçası, karmaşık armonik yürüyüşü ve bu yürüyüş üzerine Parker'ın çaldığı üstün doğaçlama nedeniyle öne çıkmaktadır.

Çok sayıda blues eseri bestelemiş olan Parker, bu parçada Confirmation parçasında kullandığı akor yürüyüşünü blues formuna adapte etmiş ve kromatik akor yürüyüşleri eklemeleri ile klasik blues formundan çok daha karmaşık bir armonik yapı elde etmiştir.

Parçanın melodi hattında, akorların hızlı değişimi sayesinde zenginleştirilmiş akor yürüyüşü, kendi içinde sade olarak kullanılmış ve *tritone substitution* ya da akor genişletilmesi yöntemlerine çok başvurulmamıştır. Akor genişlemesi olarak 10. ölçüde do dominant akoru diyez dokuzlu olarak kullanılmış (re diyez) bu sayede blues etkisi

güçlendirilmiştir. Ayrıca Parker'ın diğer parçalarından farklı olarak eksen akoru, ilk ölçüde genellikle majör yedili eklenmiş olarak kullanılmıştır.

Dominant karakterli akorların genellikle bemol dokuzlu olarak kullanıldığını görmekteyiz. Örneğin 2. ölçüdeki la dominant akoru bemol dokuzlu olarak kullanılmıştır.

Senkop kullanımı açısından, diğer parçalarına oranla daha az senkop görünmektedir. Armonik yoğunluğa vurgu yapmak veya kontrast oluşturmak amacıyla, daha düz bir ritmik yapı tercih edilmiş olduğunu gözlemlemekteyiz. Ritmik açıdan 1, 3, 7 ve 12. ölçülerde melodik yapıdaki notalar, gelmesi gereken yerden bir sekizlik önceden çalınıp, ölçünün kuvvetli zamanı olan 1. vuruşta, aksanlı bir şekilde duyulmamaktadır. Caz pratiğinde çok rastlanan bir çalma anlayışı olan bu yöntem, bu parçada da ritmik devinimi arttırmak amacıyla kullanılmıştır.

Ritmik ve melodik anlamda parçada iki motif özelliği karşımıza çıkmaktadır. 1 ve 3. ölçülerdeki bir dörtlük ve iki sekizlikten oluşan birinci motif karakterine bir dörtlük eklenerek, ikinci motif (7, 8, 11, 12. ölçüler) oluşturulmuştur. Bu anlamda ikinci motif, birinci motifin çekirdeğinden, bir vuruş uzatılarak meydana getirilmiştir. Parçanın dominant bölgesi olan 9. ve 10. ölçülerden sonra ikinci motife geri dönülerek motif yapısı vurgulanmıştır.

Şekil 59: Blues For Alice, 7,8. ölçüler



Şekil 60: Blues For Alice, 11,12. ölçüler



Bu motif karakterinin doğaçlama kısmında da kullanıldığını görmekteyiz. Örneğin 23. ölçünün üçüncü ve dördüncü vuruşlarında, 29 ile 30. ölçüler arasında aynı motif yapısı görülmektedir.

Parçanın hem melodi hattı hem de doğaçlama bölmelerinde, materyal olarak, arpej hareketlerinin vurgulandığı bir yapı duyulmaktadır. Ancak doğaçlama bölmesinin dominant bölmelerinde (formun 9 ve 10. ölçüleri, Gm7, C7) bazen kromatik geçit notalarının yanında, oktatonik (octatonic) dizi hareketlerinin kullanıldığını görmekteyiz.

Do dominant akoru içerisinde, akor seslerine bemol dokuz, diyez dokuz, diyez 11 ve 13'lü eklenerek genişletilmiş bir akor şeklinde değerlendirdiğimizde, oktatonik diziyi içerdiğini söyleyebilmekteyiz. Burada Parker'ın genişletilmiş Do dominant akorunu mu yoksa oktatonik diziyi mi düşündüğünü bilmek mümkün olmamakla birlikte, melodi hattını da incelediğimizde, bu kullanımları, Parker'ın bazı dizisel materyaller etrafında düşündüğü şekilde yorumlamak mümkün görünmektedir.

Melodi hattında kuvvetli zamanlarda gelen melodik ana sesler olan fa, mi, re, do diyez notaları, eksilmiş dörtlü olarak oktatonik bir iniş hareketi yapmaktadır. Daha sonra ritmik olarak da sıkışarak, la, sol, fa, mi bemol, re bemol notalarıyla oluşan bir tam ton dizisi (whole tone) olarak devam etmektedir. Parker'ın bu melodik ana notaları daha aksanlı bir şekilde duyurduğunu da kayıtları dinlediğimizde anlayabilmekteyiz. Bu anlamda, doğaçlamasında Parker'ın oktatonik diziyi kullandığı öne sürülebilmektedir.

Aynı zamanda parçada kullanılan arpej hareketlerinin iç içe geçmiş, girift bir şekilde kullanıldığını görmekteyiz. Birinci ölçüdeki fa, do, la, mi, do, la arpej hareketinin 4. ölçüden başlayarak fa, do, la bemol, mi bemol, do bemol, la olarak kullanıldığı duyulmaktadır. 7. Ölçüdeki la notasının, bir önceki motif ile bir sonraki motif arasında pivot nota olarak, birinci arpej motifi ile bu motiften türetilmiş ikinci motifin başlangıç notası işlevinde kullanıldığını görmekteyiz.

Şekil 61: Geleneksel Blues formu örneği

The image shows three staves of musical notation in bass clef, 4/4 time. The first staff has four measures with the following chord symbols and Roman numerals: F7 I, F7 I, F7 I, F7 I. The second staff starts at measure 5 and has four measures: Bb7 IV, Bb7 IV, F7 I, F7 I. The third staff starts at measure 9 and has four measures: C7 V, Bb7 IV, F7 I, C7 V. The notation includes a repeat sign at the end of the third staff.

Blues, Afro Amerikan müzik geleneğinde önemli bir yer kaplayan bir form olarak karşımıza çıkmaktadır. Hiyerarşik fonksiyonel bir yapı içinde, eksen, alt çeken ve çeken fonksiyonlarını içermektedir. Şekil 61’de gösterilen geleneksel blues formunda, ilk 4 ölçü eksen, 5-6 ölçüler alt çeken, 7-8 ölçüler tekrar eksen, 9-10 ölçüler çeken (dominant) ve 11, 12. ölçüler yine eksen bölgesi olarak, blues formunun iskeletinden bahsetmek mümkün görünmektedir.

Confirmation parçasında olduğu gibi 1. derece akoru olan fa majör (eksen) akorundan 5. ölçüdeki si bemol majör akoruna, birbirine çözülen II minör V dominant akorları ile çözülm sağlanmıştır. Geleneksel ya da caz blues parçalarında rastlanmayan bu akor yürüyüşü sayesinde, çok daha karmaşık, aynı zamanda blues formunun iskelet yapısının korunduğu bir yapıya ulaşılmıştır. Klasik blues formunda, 5. ölçüde 4. derece alt çeken akoruna ulaşıldıktan sonra yine 1. derece (eksen) akoruna dönülmekte, 9 ve 10. ölçülerde kadans hareketiyle 11. ölçüde 1. derece akoruna (eksen) tekrar dönülmektedir. Ancak bu parçada Parker, 5. ölçüde si bemol akorundan sonra, 9. ölçüdeki alt çeken fonksiyonundaki sol minör akoruna kromatik olarak çözülen II, V’ler kullanarak, blues yapısını daha karmaşık, devinimi daha yüksek bir yapı elde etmiştir. 6. Ölçüdeki si bemol minör akorundan 9. ölçüdeki sol minör akoruna kadar, minör akorların inici kromatik bir hat oluşturduğunu, yine 9. ölçüdeki mi bemol dominant akorundan 10. ölçüdeki do dominant akoruna, inici kromatik olarak çözüldüğünü görmekteyiz. Aşağıdaki şekilde kırmızı renk ile işaretlenen minör 7’li akorlar ve mavi

renk ile işaretlenmiş dominant 7'li akorlar, kromatik olarak aşağıya çözülmektedir.

Şekil 62: Blues For Alice, 6-10 ölçülerindeki kromatik yürüyüş

The image shows a musical score for the piece 'Blues For Alice' by Charlie Parker. It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 6 and ends at measure 10. The second staff starts at measure 10 and ends at measure 14. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The notation includes a chromatic descent in the bass line, with chords indicated above the staff. The chords are: Bb7, Bbm7, Eb7, Am7, D7, Abm7, Db7, Gm7, C7, F, Gm7, C7. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket.

Blues For Alice parçası, tempo olarak diğer bebop parçalarından görece daha yavaş bir tempodadır. Ancak Charlie Parker, doğaçlamasında çok hızlı, onaltılık nota kullanımları, sekizlik 3'leme, onaltılık 3'leme gibi uygulamalarla, teknik kapasiteyi oldukça zorlayan ustalıkla bir icra gerçekleştirmiştir. Bu sayede Bebop stiline en önemli örneklerinden birine imza atmıştır.

Ritmik olarak melodi kısmında kullanılan 4. vuruştaki senkop anlayışının doğaçlamada da sık sık kullanıldığını görmekteyiz. Melodinin 2. ve 6. ölçülerinde kullanılan senkop örneği doğaçlama bölümünde 3. 7. ölçülerinde kullanılmış, 15. ölçüde 1 vuruş sonrasında alınarak bir sonraki ölçünün ilk vuruşunda benzer cümle yapısı kullanılmıştır. Aynı uygulamayı doğaçlamanın 3. chorus'unun 4. ölçünün başında görmekteyiz.

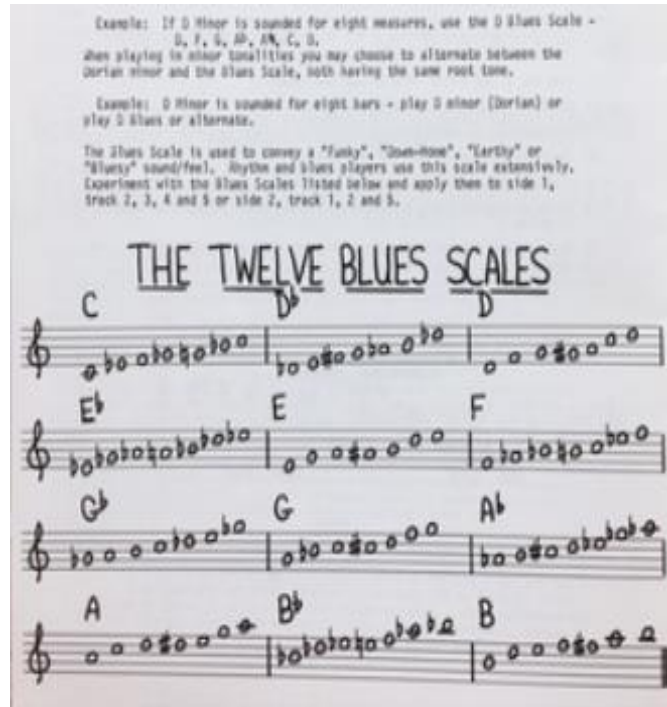
Doğaçlama bölümü ritmik açıdan çok çeşitlilik göstermektedir. Onaltılık notalar, onaltılık üçleme ve beşleme kullanımları, parçaya melodi bölmesinden sonra büyük bir ivme kazandırmış ve melodi hattındaki yapı varyasyon tekniğiyle çok daha girift hale getirilmiştir.

Parker'ın parçalarında, blues içeriğini en çok vurguladığı, daha klasik blues cümlelerine en yaklaştığı kısımların, formun 5. ölçülerinde gerçekleştiğini görmekteyiz. Bu parçada da aynı uygulama ile karşılaşmaktayız. Blues *chorus*larının 5. ölçülerinde gelen si bemol dominant akorunda, Parker genellikle bu *bluesy* cümleleri kullanmaktadır. Burada si bemol dominant akorunu bemol dokuzlu şekilde kullanarak blues hissini daha da arttırmaktadır. Bu akordaki bemol dokuzlu do bemol notası ve yedilisi olan la bemol notaları, ana tonumuz olan Fa tonalitesinin de bemol

beşli aralığı ve minör üçlü aralığı olduğu için, blues karakteri öne çıkarmaktadır. Örnek olarak doğaçlama kısımlarının 5. ölçülerine bakılabilir. (18 ve 42. ölçüler)

Burada caz eğitim endüstrisinde çokça kullanılan *blues scale* kavramından bahsetmek gerekir. Eğitim alanında, blues scale'in bilinen ilk yayınlanmış örneği *Jamey Aebersold'un How to Play Jazz and Improvise Volume 1* kitabı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Şekil 63: Jamey Aebersold, How to Play Jazz And Improvise, Vol I. 40. sayfa



Kaynak: https://www.jazzbooks.com/mm5/merchant.mvc?Screen=PROD&Product_code=VOIDS

Bu yayında, blues scale (Fa tonalitesinde) fa, la bemol, si bemol, do bemol, do, mi bemol notalarından oluşmaktadır. Yine eğitim alanında sıklıkla kullanılan minör pentatonik dizisine bemol beşinci derece eklenmiş olarak görünmektedir. Parker'ın, bu diziyi andıran notaları genellikle blues'un 5. ölçüsünde yani alt çeken si bemol dominant akorunda kullandığından bahsetmiştik. Parker'ın blues scale'den ziyade, si bemol dominant akoruna bemol dokuzlu ekleyerek bu etkiyi yarattığını görmekteyiz. Parker ve diğer usta caz müzisyenlerinin blues doğaçlamalarının tamamında böyle bir kullanıma rastlamamaktayız. Bu önerildiği şekilde dominant akorların üzerine blues scale çalarak doğaçlama yapmak, ilk dönemlerde bir öğrencinin işine yarayabilir, blues tınısını çıkarmalarına yardımcı olabilir

görülmektedir. Ancak bu anlayışta kalındığında, sıkça duyduğumuz kısır ve ilerlemeye kapalı, tekdüze bir doğaçlama anlayışı ile karşılaşmaktayız.

Parker bestelerinde sık karşılaştığımız akor genişleme yapıları bu doğaçlamada da karşımıza çıkmaktadır. Dominant akorlar genellikle bemol dokuzlu ve diyez dokuzlu içerecek şekilde genişletilmiştir. Solo choruslarının 2. ölçülerinde la dominant akoru si bemol ve si diyez eklenmiş halde kullanılmıştır. Yine 8. ölçüde do diyez dominant akorunda bemol dokuzlu olarak re naturel duyulmaktadır.

Akor genişleme uygulaması olarak en yoğun kullanıma, chorus bitimlerindeki dominant bölgesinde rastlanmaktadır. Şekil 64, 65, 66'da gösterildiği şekilde Parker, bu kısımlarda ritmik olarak çok hızlı notalarla, kromatik geçişlerle ve dominant akor olan do yedili akorunda normal dokuzlu, bemol dokuzlu, diyez dokuzlu, diyez 11 gibi notalarla adeta do notasının etrafında tansiyon yaratarak, genellikle do notasında bitiş hissi yaratmış böylece kadans bölmesini dominant notasında bırakarak, devam etme hissini güçlendirmiştir. Do notasının gelişinde hazırlanan kromatik tansiyondan dolayı bir sonraki *chorusta* yaşanan çözülme güçlü hale getirilmiştir.

Şekil 64: Blues For Alice, Charlie Parker doğaçlama, birinci chorus, son dört



Şekil 65: Blues For Alice, Charlie Parker doğaçlama, ikinci chorus, son dört ölçü



Şekil 66: Blues For Alice, Charlie Parker doğaçlama, üçüncü chorus, son dört ölçü



Kromatik ve diyatonik geçit notaları, süsleme ve işleme notaları gibi kullanımların doğaçlama boyunca en çok dominant bölgesinde uygulandığını görmekteyiz.

Chorus'ların 9 ve 10. ölçülerinde gerçekleşen IIm7 (alt çeken) ve V7 (çeken) akor bölgelerinde Parker, son derece hızlı, bolca kromatik ve diyatonik geçit notası kullanmıştır. *Chorus*'ların diğer bölgeleri zaten yoğun bir armonik yürüyüşte olduğu için bu armonik yürüyüşleri duyurmak yeterli görülmüş görünmektedir. Diğer blues yapıları ile aynı olan alt çeken, çeken bölgesinde bu ritmik ve kromatik geçişler yoğunluklu olarak kullanılmıştır.

İncelemiş olduğumuz transcript için kaynak olarak, Parker'ın 1951 yılında yaptığı stüdyo kaydı alınmıştır. Bu kayıta Parker'ın doğaçlama solosundan sonra trompetçi Red Rodney solo almaktadır. Transcriptden de anlaşılacağı üzere Parker solosuna devam edecek gibi görünmekte olup, trompet solo başlayınca solosunu bitirmiştir.

Kayıt tarihi 1951, Red Rodney (tp); Charlie Parker (as); John Lewis (p); Ray Brown (b); Kenny Clarke (dr)

Ses genişliği olarak fa 3 ile fa 5 arasında kullanıldığı ve hızlı cümlelerde bile büyük nüans farkları ile icrada bulunduğu tespit edilmiştir.

Yukarıdaki veriler ışığında, parçanın armonik yapısında, blues formunun, yoğun bir akor yürüyüşü ile armonik açıdan daha karmaşık ve zengin bir hale getirildiği, doğaçlama bölmesinde de bu akorlara sadık kalınarak doğaçlama çalındığı görülmektedir. *Blues* havasının, yoğun olarak, alt çeken bölgesi olan si bemol dominant akorunda hissettirildiği ve ayrıca alt çeken ve çeken fonksiyonu olarak karşımıza çıkan kısımlarda Parker'ın çok yoğun kromatik geçiş notaları kullandığı tespit edilmiştir. Terminolojide *blues scale* ve *bebop scale* uygulamaları olarak karşımıza çıkan dizisel yaklaşıma, melodi ya da solo kısımlarında rastlanmamıştır.

4.5. Ko Ko

Şekil 67: Ko Ko, parçasının Charlie Parker doğaçlama notası

308 bpm

Ko Ko Charlie Parker solo

C.Parker

The musical score for Charlie Parker's 'Ko Ko' solo is presented in a single system of 32 measures, organized into eight staves of four measures each. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as 308 bpm. The score includes various chords and rhythmic patterns, including triplets.

Chord progressions and measure numbers are as follows:

- Staff 1 (Measures 1-4): B^b, Fm7, B^b7
- Staff 2 (Measures 5-8): E^b, A^b7
- Staff 3 (Measures 9-12): B^b, C7
- Staff 4 (Measures 13-16): Cm7, G7b9, Cm7, F7
- Staff 5 (Measures 17-20): B^b, Fm7, B^b7
- Staff 6 (Measures 21-24): E^b, A^b7
- Staff 7 (Measures 25-28): B^b, C7
- Staff 8 (Measures 29-32): Cm7, F7, B^b

4

33 C#m7 F#7 B

Musical staff 33-36: Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb). Measure 33 starts with a whole rest, followed by a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) over a C#m7 chord. Measure 34 continues the triplet (B4, C5, B4) over an F#7 chord. Measure 35 has a whole rest over a B chord. Measure 36 has a whole rest.

37 Bm7 E7 A

Musical staff 37-40: Treble clef, key signature of two flats. Measure 37 starts with a whole rest, followed by a triplet of eighth notes (Bb4, C5, Bb4) over a Bm7 chord. Measure 38 continues the triplet (C5, D5, C5) over an E7 chord. Measure 39 has a whole rest over an A chord. Measure 40 has a whole rest.

41 Am7 D7 G

Musical staff 41-44: Treble clef, key signature of two flats. Measure 41 has a whole rest over an Am7 chord. Measure 42 has a whole rest over a D7 chord. Measure 43 has a whole rest over a G chord. Measure 44 has a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) over a G chord.

45 Gm7 C7 Cm7 F7

Musical staff 45-48: Treble clef, key signature of two flats. Measure 45 has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) over a Gm7 chord. Measure 46 has a triplet of eighth notes (C5, D5, C5) over a C7 chord. Measure 47 has a triplet of eighth notes (Bb4, C5, Bb4) over a Cm7 chord. Measure 48 has a triplet of eighth notes (C5, D5, C5) over an F7 chord.

49 Bb Fm7 Bb7

Musical staff 49-52: Treble clef, key signature of two flats. Measure 49 has a triplet of eighth notes (Bb4, C5, Bb4) over a Bb chord. Measure 50 has a whole rest over an Fm7 chord. Measure 51 has a whole rest over a Bb7 chord. Measure 52 has a triplet of eighth notes (Bb4, C5, Bb4) over a Bb7 chord.

53 Eb Ab7

Musical staff 53-56: Treble clef, key signature of two flats. Measure 53 has a triplet of eighth notes (Eb4, F4, G4) over an Eb chord. Measure 54 has a whole rest over an Ab7 chord. Measure 55 has a triplet of eighth notes (Ab4, Bb4, Ab4) over an Ab7 chord. Measure 56 has a triplet of eighth notes (Cb5, Bb4, Ab4) over an Ab7 chord.

57 Bb C7

Musical staff 57-60: Treble clef, key signature of two flats. Measure 57 has a triplet of eighth notes (Bb4, C5, Bb4) over a Bb chord. Measure 58 has a triplet of eighth notes (C5, D5, C5) over a C7 chord. Measure 59 has a triplet of eighth notes (Bb4, C5, Bb4) over a C7 chord. Measure 60 has a whole rest over a C7 chord.

61 Cm7 F7 Bb

Musical staff 61-64: Treble clef, key signature of two flats. Measure 61 has a whole rest over a Cm7 chord. Measure 62 has a whole rest over an F7 chord. Measure 63 has a whole note (Bb4) over a Bb chord. Measure 64 has a whole rest over a Bb chord.

65 B^b $Fm7$ B^b7

69 E^b A^b7

73 B^b $C7$

77 $Cm7$ $G7b9$ $Cm7$ $F7$

81 B^b $Fm7$ B^b7

85 E^b A^b7

89 B^b $C7$

93 $Cm7$ $F7$ B^b

4

97 C#m7 F#7 B

101 Bm7 E7 A

105 Am7 D7 G

109 Gm7 C7 Cm7 F7

113 Bb Fm7 Bb7

117 Eb Ab7

121 Bb C7

125 Cm7 F7 Bb Cm7 F7 Bb

Charlie Parker'ın 1945 yılında kaydettiği, caz repertuvarında kilometre taşı haline gelmiş parçalarından biri olan Ko-Ko, yine bir contrafact olarak karşımıza çıkmaktadır. Akor yürüyüşleri ve form olarak kullanılan parça Ray Noble'ye ait Cherokee parçasıdır. Parker'ın çok genç yaşlarda Cherokee parçasına çaldığı doğaçlamalar, caz dünyasında en önemli kayıtlardan sayılmaktadır. Bunun sebeplerinden biri de bebop stilinin habercisi, hatta ilk kayıtlarından sayılmasıdır. Cherokee parçası, günümüzde de genellikle çok hızlı tempolarda çalınan bir caz standardıdır. Ko-Ko parçasında da tempo 300 bpm'in üzerindedir. Bu tempolarda armonik yürüyüşe bağlı kalarak doğaçlama yapmak üstün bir enstrüman becerisi ve müzikal hakimiyet gerektirmektedir.

Doğaçlamalarında kendinden önceki dönem icracılarına ya da parçalarına göndermeler/alıntılar yapmayı sıkça kullanan Parker, Ko-ko doğaçlamasında "High Society" parçasındaki Alphonse Picou tarafından çalınmış olan klarinet solosundan iki ölçülük alıntı kullanmıştır. Caz tarihinde en çok bilinen klarinet sololarından biri olan bu solo zaman içinde parçanın orijinal melodisine dahil olmuş bir şekilde çalınır hale gelmiştir. Parker'ın bu soloya gönderme yapması kendisinden önceki dönemleri ne kadar içselleştirdiğini de göstermektedir.

Şekil 68: Alphonse Picou, High Society parçasındaki klarinet solosu, ilk dört ölçü



Ko-ko, Cherokee parçasının contrafact'ı olsa da, kayıt esmasında müzisyenlerin intro bölümü sonrasında Cherokee melodisini çalmaya başladıkları ancak plak şirketinin telif hakları yüzünden bu kaydı durdurdukları ve ikinci kez çaldıklarında Cherokee melodisini kullanmadıkları ve bu kaydın yayınlandığı bilinmektedir. Dolayısıyla Ko-ko parçası daha çok doğaçlamaya dayalı ve bu yönü ile Bebop'un en göze çarpan kayıtlarından biri olmuştur.

Parçanın formu AABA'dan oluşan 64 ölçülük bir yapıdır. Her bir bölme 16'şar ölçüden oluşmaktadır. B bölmesinin uzunluğu, A bölmesine göre contrast oluşu vb. sebeplerden, rounded ternary formu olarak değerlendirilmiştir. A bölmeleri Si bemol majör tonalitesinde, B bölmesi ise sırayla Si majör, La majör, Sol majör ve Fa majör tonalitelerine transpoze olan 4'er ölçülük cümleler içeren bir yapıdadır. Tekrar A

bölmesine geri dönmek amacı ile Fa majör tonalitesine geçmek yerine A bölmesi tonalitesi olan Si bemol majör tonalitesinin alt çeken ve çeken akorları yer almaktadır. Armonik ritim açısından parçanın A bölmelerinde akorlar 2 ölçüde bir değişmektedir. B bölmesi ise armonik açıdan daha yoğundur. 4 ölçüde iki akor yerine, 4 ölçüde 3 akor değişimi görmekteyiz.

1942 tarihli Cherokee solosunun B bölümünde kullandığı motif hareketlerinin çok benzerini bu solusunda da kullandığını görmekteyiz.

Şekil 69: Cherokee parçasının 1943 yılı kaydında Charlie Parker solosunun B bölümü, ilk sekiz ölçü

4 Cherokee (1943)

97

101

Şekil 70: Ko Ko parçasının, Charlie Parker solosunun B bölümü, ilk sekiz ölçü

97

101

Akor genişlemesi anlamında tonik akorunun genelde 6'lı (ek altılı) olarak kullanıldığını görmekteyiz. *Secondary dominant* (5'in 5'i) fonksiyonundaki do dominant 7'li akorunun ise genellikle 9'lu olarak kullanıldığı duyulmaktadır. 14. Ölçüde sol dominant bemol dokuzlu, 16. ölçüde fa dominant bemol dokuzlu. 34. ölçüde fa diyez 7'li akorda bemol 13'lü çalınmış, ayrıca re diyez, re, do diyez, kromatik inişi kullanılmıştır. Aynı uygulama paralel olarak 38. ölçüde mi dominant akorunda do diyez, do, si olarak kullanılarak motivik bir tekrardan yararlanılmıştır.

Şekil 71: Ko Ko, 34. ölçü



Şekil 72: Ko Ko, 38. ölçü



Parker'ın, bu doğaçlamada en çok kullandığı araç olarak, kromatik geçit notaları göze çarpmaktadır. 81. ölçüde eksen akorunda çok yoğun kromatik geçit notaları ile akorun 3. ve 5. dereceleri arasında kromatik geçişler çalınmış, aynı satırda si bemol dominant akorunda yine yoğun kromatik geçit sağlanmıştır. Yine 89. ölçüde eksen akorunda 3 ve 5. dereceler arası kromatik hızlı pasaj, 94. ölçüde nerdeyse tamamen kromatik geçit notaları, 110 ve 111. ölçülerde do dominant 7 ve do minör akorlarında, kromatiklere dayanan çok klasik bir Parker klişe cümlesi duyulmaktadır. 128. ölçüde solo biterken yine kromatik geçitler kullanılmıştır.

Cümlelerin ritmik yapısı anlamında Parker'ın bu doğaçlamasında, özellikle B bölümünde farklı ritmik motif kullanımlarıyla karşılaşmaktayız. İlk B bölümünde güçlü zaman olan birinci vuruşlarda başlamak yerine, cümlelerine ikinci vuruşlarda başlamıştır. İkinci defa B bölümü geldiğinde ritmik olarak başladığı motif hareketini varyasyonlarla sürdürmüştür.

A bölümünde, 5. ve 7 ölçülerde birbirine paralel olarak 3. ve 4. vuruşlar arasında senkop kullanmıştır. 5. ve 7. ölçüler ile 6. ve 8. ölçüler simetrik bir ritmik yapıda oluşturulmuştur.

B bölmelerinde senkop hissi yaratacak şekilde kurgulanan ritmik, motivik yapıya kontrast oluşturacak şekilde, A bölümüne dönüldüğünde daha düzenli sekizliklerden oluşan bir ritmik yapı söz konusudur.

Ses aralığı olarak mi bemol 3 ile sol 5 arasında bir kullanım görmekteyiz. Çok hızlı bir parça olmasına rağmen nüans kullanımı oldukça yoğun olarak kullanılmış, bu sayede çok akıcı bir icra ortaya çıkarılmıştır.

Yukarıdaki veriler ışığında, parçanın eksen akorunun sıklıkla altılı eklenmiş halde kullanıldığı, akor geçişleri arasında yoğun kromatik geçişlerin çalındığı, kendisinden önceki müzisyenlere atıflar yapıldığı ve bolca motifsel hareketlerin kullanıldığı tespit edilmiştir. Daha sonraları Parker klişe cümleleri haline gelmiş olan yapıların bu erken dönemde kullanılmaya başladığı görülmektedir. Çok hızlı bir tempoda çalınmasına rağmen, özellikle armonik olarak çok hareketli olan B bölümünde, armonik kuralların ustalıkla kullanıldığını gözlenmiştir.



5. SONUÇ

Sanat tarihi yakından incelendiğinde, genellikle kanonik bir gelişme ve ilerleme ile karşılaşmaktadır. Devrimsel değişikliklerin arka planında, gelenekten beslenip, büyük değişimler yaratılması yatmaktadır. Aynı şekilde, kanonik yapıda bir evrimsel ilerleme, caz müziği gelişiminde de gözlemlenmektedir.

Caz müziği, Kuzey Amerika kıtasındaki Afro Amerikalılara ait bir etnik müzik türünden, günümüzde bir çok farklı türü olan, dünyadaki diğer müzikleri de etkileyen bir müzik türü haline gelmiştir. Bu değişimlerin kökeninde, müzisyenlerin kendilerinden önceki müziği özümseyip, yarattıkları devrimsel değişiklikler yatmaktadır. Bu müziğin eğitim endüstrisinin ise, gerek ekonomik gerek politik sebeplerden, bu ilişkilerden uzaklaşabildiklerini gözlemlemek mümkün görünmektedir. 1950'li yılların ortalarında kurumsallaşmaya başlayan caz müzik eğitiminin, dönemin siyasal gelişmelerinden de etkilendiği, dolayısıyla, sadece müzik disiplini kavramları ile açıklanamayacak gelişmelerin de bu süreçte etkili olduğu anlaşılmaktadır. Politik ve ekonomik etkenler sebebiyle, caz müziğinin geleneğini yansıtmayan uygulamalara da rastlanmaktadır. Örneğin bu çalışma kapsamında yer alan *chord scales*, II, V, I gibi, caz müzik endüstrisinde yoğunlukla kullanılan bazı kavramların, müzisyenlerin analizinde doğru malzeme sunmadığı tespit edilmiştir.

Caz müziğinin tarihsel gelişimini araştırdığımızda, Avrupa klasik müziği armonik yapısının kullanıldığı, bilinen ve kabul edilen bir gerçektir. Armonik yapı olarak kullanılan bu müziğe, Afro Amerikan ritim geleneğinden gelen karmaşık ritim yapısının eklenmesi ve blues türünün de büyük bir rol oynaması ile, kendine has ve dünya çapında ün yapan bir müzik türü gelişmiştir.

1940'lı yılların başlarına kadar olan süreçte popüler müzik konumunda olan, dolayısıyla eğlence sektörünün önemli bir parçası haline gelen caz müziğinin, bebop sayesinde geçirdiği değişikliklerle, daha çok sanat güdüsüyle üretilen, müzisyenlerin kendilerini ve yaşadıkları dünyayı ifade etme aracına dönüşen bir yapıya evrildiği

görülmektedir. Armonik dil aynı kalsa da melodi üretme anlayışının kökten değiştiği, dinleyicilerin görece rahatça öğrenebildiği, tekrar edebildiği şarkıların, çok daha karmaşık, öğrenmesi zor melodiler haline geldiği saptanmıştır. Ritmik yapılar genel anlamda büyük değişimlere uğramasa da, tempolar çok hızlanmış, böylece de dans edilmesi neredeyse imkansız bir müzik gelişmiştir. Bu değişimlerin önemli etkenleri arasında, bebop müzisyenlerinin, caz müziğini salt eğlence aracı olmaktan çıkarıp, virtüözitenin ön plana çıktığı, sanatsal ifade aracına dönüştürme çabalarının bulunduğu anlaşılmaktadır.

Üstün enstrüman becerisi ve gelenek bilgisi ile kendinden sonraki nesilleri derinden etkileyen müzisyenlerden biri olan Charlie Parker bebop stiline en önemli ve öncü temsilcilerinden biridir.

Bu bilgiler ışığında, Parker, caz müziği eğitiminde hem bestecilik hem de doğaçlama açısından, en önemli kaynaklardan biri olarak kabul edilmektedir. Sololarının ve bestelerinin olduğu Charlie Parker Omnibook, bir çok eğitimci ve müzisyen açısından son derece önemli, etkin olarak kullanılan kaynaklardan biri olarak değerlendirilmektedir.

Bu tezde, Charlie Parker'ın, çalışma kapsamında belirlenen besteleri ve doğaçlamaları incelenmiş, sanatçının fonksiyonel tonalite uygulamaları kullandığı tespit edilmiştir.

Caz eğitiminde, ekonomik sebepler başta olmak üzere, bir kimlik yaratmak için belli ayrıştırmalara gidildiği ve bu sayede bir endüstrileştirme çabası olduğu göze çarpmaktadır.

Örneğin, caz armonisi dersleri, çoğunlukla klasik müzikten farklı bir yapı olarak sunulmaktadır. Bunun en önemli örneklerinden biri IV, V, I kadansının klasik müziğe ait olduğu, cazda ise II, V, I kadansının kullanıldığı vurgulanmaktadır. Alt çeken, çeken gibi kavramların doğru tarihsel perspektifler ışığında anlatılmamasının kavram karmaşasına yol açtığı görülmektedir.

II, V, I kadansının, klasik müzikte, Barok dönemden özellikle de Bach'dan bu yana sıklıkla kullanılan bir yapı olduğunu görmekteyiz.

Charlie Parker'ın çalışma kapsamında incelenen parçalarında, blues formunda olan "Blues For Alice" hariç diğer parçaların AABA bölmelerinden oluşan yapılarda oldukları tespit edilmiştir. Form analizi anlamında, B bölmesinin özelliklerine göre

rounded binary (çevrelenmiş iki bölmeli) veya küçük ternary (üç bölmeli) olarak değerlendirilmiştir.

Analizlerde ele alınan parçalarda senkop ya da senkop hissi verecek kullanımlar dikkat çekici şekilde, kontrast bir yapı ile sunulmaktadır.

Confirmation parçasında A bölümünde 1. ve 2. vuruşlar arasında yer alan senkoplu yapı B bölümünde 3. ve 4. vuruşlarda uygulanmış, son A bölümünde ise kullanılmamıştır.

Yardbird Suite parçasında senkop açısından farklılık bu defa melodi ile doğaçlama kısımları arasında dikkat çekmektedir. Bolca senkoplu yapının olduğu melodi kısmından (32 ölçü) sonra gelen doğaçlama kısmı, senkoplu yapı yerine, daha çok sekizlik notaların kullanıldığı akıcı bir ritmik yapıda icra edilmiştir. Ayrıca doğaçlama bölümünde uygulanan paralel ritmik hareketler, akıcı bir icra olarak duyulmasında önemli bir etken olarak gözlemlenmiştir.

Moose the Mooche parçasında, melodik yapı senkop hissi verecek şekilde *upbeat* nota kullanımları ile kurulmuş, doğaçlama bölümü ise sekizlik notalardan oluşan akıcı bir halde sunularak ritmik kontrast oluşturulmuştur.

“Parker Blues” olarak literatüre geçmiş parçaların en önemli örneklerinden biri olarak Blues For Alice parçasında, 4. vuruşlardaki senkop kullanımı dikkat çekicidir. Ritmik olarak icraya büyük bir devinim kazandırmaktadır. Solo kısmında ise çokça varyasyon kullanılmış, sekizlik notalardan oluşan melodi bölümünden sonra 16’lık, 16’lık üçleme, beşleme gibi uygulamalar ile ritmik yapı çok daha girift hale getirilmiştir.

Koko, tempo açısından 300 bpm’e yaklaşan bir tempoda icra edilmiş bir parçadır.

Bu tempoya rağmen Parker’ın, yine A ve B bölmeleri arasında farklı ritmik öğeler kullandığı saptanmıştır. Armonik olarak daha hızlı değişimlerin olduğu B bölümünde paralel ritmik hareketler kullandığı, A bölümüne geri döndüğünde akıcı ve 8’lik notalardan oluşan yapıya geri dönmüş olduğu tespit edilmiştir. A bölmelerinde yine sıkça paralel ritmik hareketler kullanarak soru cevap olarak değerlendirilebilecek uygulamalar icra ettiği görülmektedir.

Caz müziğinin ritmik yapısının, eğitim endüstrisinin özellikle ilk yıllarında görece göz ardı edilen tarafı olarak, aslında bu müziğin en önemli ve kendine has tarafını oluşturduğu, tarihsel bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Analizlerde bu beş parçanın seçilmesindeki en önemli etkenlerin başında, seçilen parçaların kendi türlerinde sembol haline gelmiş eserler olarak değerlendirilmesi gelmektedir.

Parker döneminde alto saksafonun, re bemol 3 ile la bemol 5 ses aralığında çalındığı bilinmektedir. Enstrüman tekniği açısından üstün bir beceriye sahip olan Parker'ın, yaşadığı zamanda kullanılan tüm saksafon registrına hakim olduğunu ve doğaçlamalarında, saksafonun bütün bölgelerini ustalıkla kullandığını anlamaktayız. Söz konusu eserlerde Parker'ın, parti hareketleri kapsamında büyük aralık atlamalarını kullandığı, aynı zamanda daha yavaşık melodik hatlarda, kromatik geçişleri ustalıkla icra ettiği tespit edilmiştir.

Nüans, dinamik aralık kullanımı açısından Parker, bütün icralarında çok zengin bir yapı kullanmaktadır. Caz müziği notasyonunda genellikle nüansların yazılmama sebeplerinden biri de icracının her çalışında farklı uygulamalara başvurabilmesi, o anki duygu durumuna göre icrada bulunması olarak yorumlanmaktadır. Parker'ın icralarında, çok hızlı cümlelerde bile çok yoğun dinamik farklılıklar kullandığını ve bu nüansların neredeyse notaya geçirilmesinin pek mümkün olmadığını görmekteyiz. Bir cümle içinde pianissimo, forte aralığında çeşitlemelerin kullanılabilmesine rastlamak için herhangi bir icrasını dinlemek yeterli sayılmaktadır. Bu nüans kullanımı, ritmik açıdan büyük bir devinim getirmekte ve swing hissine büyük bir derinlik kazandırmaktadır. Analizlerde yer alan Koko doğaçlamasının tamamı, verilecek iyi örneklerden biri sayılabilir. Her cümlesi büyük dinamik aralıklar içermektedir. Bu sayede doğaçlamada büyük bir akıcılık sağlanmış olarak duyulmaktadır.

Caz standartları olarak adlandırılan parçaların bestecilerinin de genellikle klasik müzik bestecisi olduğunu veya bu eğitimden geçtiğini görmekteyiz. Caz müziğinde önemli bir yer tutan doğaçlama kavramı, çalınan parçanın armonik yürüyüşü üzerine, müzisyenin o anda yeni bir beste icra etmesi olarak tanımlanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında icracının, bestenin yapıldığı dilde ya da teknik kurallarda doğaçlama yapması, doğal bir sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır. Analizlerimizde ulaştığımız sonuçlar bu kanyı destekler niteliktedir.

Bebop stilinde beste/doğaçlama yapan müzisyenler tonal fonksiyonel müzik kurallarını takip etmiş görünmektedirler. 1950'li yılların sonlarına doğru gelişen

modal caz akımında ise modların karakterlerinden yararlanan bir yapıda, modlar ile beste ve doğaçlama üretilen bir stil gelişmiştir. Ancak bu dönemde ve sonrasında müzisyenlerin parçanın kompozisyon yapısına göre doğaçlama teknikleri kullandıklarını gözlemlemekteyiz. Tonal bir parça çalarken tonal kurallar, modal bir parçada modal kurallar kullanıldığına dair örnekler ilgili bölümde verilmiştir.

Zaman içinde bu türler arasında, birleştirmeler, geçişler, füzyonlar deneyen akımlar ve müzisyenler olmuştur. Ancak bu füzyon türlerinin de sağlıklı analiz edilmesi için bu bileşimlerde yer alan müziklerin, ayrı ayrı bilinmesi gerekliliğinin, birçok müzisyen tarafından dile getirildiği saptanmıştır.

“Nasıl caz doğaçlaması çalınır” konulu derslerin ya da uygulamaların bir diğer aracı olan *chord scales*, eğitim endüstrisinde çok sık olarak olarak karşımıza çıkmaktadır.

3. bölümde bulunan analizlerde yer alan parçalarda, Parker’ın tamamen armonik yürüyüşe sadık kalarak akor seslerinin çözülümü anlamında “voice leading” kullanımı, B bölmesinde kontrast kullanımı ve senkop yapısındaki farklı kullanımları tespit edilmiştir. Ayrıca parçaların melodi kısmından sonra gelen doğaçlamalarında, kontrast oluşturacak şekilde icralarda bulunduğu saptanmıştır. Tonalite çerçevesinde yapılan armonik analizler sonucunda, akor genişlemelerinde fonksiyonel yapıların göz önüne alındığı anlaşılmıştır. Eğitim endüstrisinden verilen görsel örneklerde neredeyse her akorun yedili, dokuzlu gibi uzantılarla gösterildiği tespit edilmiş, ancak Parker’ın analizlerinde, örneğin eksen akorunun genellikle altılı eklenmiş (bas sese göre altılı aralık eklenmiş) olarak veya sadece triad akoru olarak kullanıldığı görülmüştür. Doğaçlama bölmelerinde Parker’ın yine aynı tonal, fonksiyonel yapıları kullandığı, çok hızlı tempolarda bile bir besteci titizliğinde icralar yaptığı tespit edilmiştir. İncelenen parçalarda ve doğaçlamalarda, Parker tarafından *chord scales* uygulamalarına başvurulmadığı sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

- Aebersold, Jamey. (2024, 7 Temmuz)
https://en.wikipedia.org/wiki/Jamey_Aebersold
- Berendt, J. (2003). *Caz Kitabı* (Çev., N. Ozan) Ayrıntı Yayınları (4.basım, s.174)
- Chord Scale System (2024, 7 Temmuz)
https://en.wikipedia.org/wiki/Chord-scale_system
- Crook, Hal. (2024, 7 Temmuz) “*Chord Scales vs. Chord Tones.*”
<https://college.berklee.edu/bt/121/chord.html>
- Graves, Aaron, (2024, 7 Temmuz) *Barry Harris röportaj.*
https://jazzday.com/media/AC0808_Harris_Barry_Transcript.pdf
- Griffin, F. J., & Washington, S. (2008). *Clawing at the Limits of Cool: Miles Davis, John Coltrane, and the Greatest Jazz Collaboration Ever.* New York: Thomas Dunne Books. ISBN 9780312327859.
- Gridley, Mark C. *Jazz Styles*, 6th Edition. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1997, 164.
- Haddix, Charles. *Bird: The Life and Music of Charlie Parker.* Chicago: University of Illinois Press, 2013, 2-3.
- Iverson, Ethan (2024, 7 Temmuz) *Chord Scales ile ilgili görüşler.*
<https://ethaniverson.com/received-wisdom-jeff-goldblum-chord-scales-the-ireal-book-and-kamasi-washington/>
- Jump, Brian, (2024, 7 Temmuz) *How Charlie Parker, Dizzy Gillespie, and Bud Powell Savagely Beat Jazz into a Stupor,*
<https://brianjump.net/2017/09/08/the-bebop-destruction-how-charlie-parker-dizzy-gillespie-and-bud-powell-savagely-beat-jazz-into-a-stupor/>
- Jones, Olive. “*George Russell, “A New Theory for Jazz.”*” *The Black Perspective in Music* 2, no. 1 (1974): 63-65. <https://doi.org/10.2307/1214151>
- Kaplan, F. Louis Armstrong, *When Ambassadors Had Rhythm,* New York Times (June 29, 2008)

- Kokur, John. *Chord Scale Theory*, (2024, 7 Temmuz) <https://viva.pressbooks.pub/openmusictheory/chapter/chord-scale-theory/>
- Lott, Eric. (1988). *Double V, Double-Time: Bebop's Politics of Style*. Callaloo, No. 36, s. 597–605.
- Martin, Henry. *Charlie Parker and Thematic Improvisation*. Scarecrow Press, January 1, 1996. ISBN-10: 081084155X.
- Martin, Henry. *Charlie Parker, Composer*. ISBN: 9780190923389 Oxford University Press, May 19, 2020. ISBN-13: 978-0190923389.
- Owens, T. (1974). "*Charlie Parker: Techniques of Improvisation*," 2 vols. (Ph.D. dissertation, University of California-Los Angeles, 1974).
- O'Gallagher, John. (2024, 6 Temmuz) *kitap kapağı ve etüd* <https://johnogallagher.com/book>
- Parker, C. *Röportajlar* (2024, 7 Temmuz) <http://www.plosin.com/MilesAhead/BirdInterviews.aspx>
- Priestley, Brian. (2006) *Chasin' the Bird: The Life and Legacy of Charlie Parker*. New York: Oxford University Press, 2006, s.74.
- Swing City Radio, (2024, 7 Temmuz) *Downbeat Boykot Haberi* <https://www.swingcityradio.com/2020/01/194244-musicians-strike.html>
- Russell, George (2024, 7 Temmuz) <https://www.georgerussell.com/lc.html>
- Russell, Ross. (1973). *Bird Lives! The High Life & Hard Times of Charlie (Yardbird) Parker*. New York: Charterhouse. ISBN 0-306-80679-7, s. 273.
- Strauss, Richard (2024, 7 Temmuz) *Elektra Chord* https://en.wikipedia.org/wiki/Elektra_chord
- Strunk, Steven. (2003) "*Harmony, Jazz.*" <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J990085>. Published in print: January 20, 2002. s. 31-32.
- Tirro, Frank. (1977). *Jazz: A History*. New York: W. W. Norton and Company, Inc., 1977, s. 266-267.
- Walser, R. Ed. (2015). *Keeping Time: Readings in Jazz History*. "Bop is Nowhere." New York: Oxford University Press, 2015, p. 141.

EKLER

Ek 1. *So What* Parçasında, Cannonball Adderley Doğaçlama 1,2

13

The image shows a page of musical notation for Cannonball Adderley's improvisation on the jazz standard "So What". The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The music is divided into two systems. The first system consists of six staves of music. The second system consists of six staves of music. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Chord symbols are placed above the staves: "Em7" at the top right, "D | 1" above the fourth staff, "Bm7" above the fifth staff, "Bm7" above the sixth staff, and "Cm7" above the eighth staff. A box labeled "Adderley Solo" is placed above the fifth staff, indicating the start of the solo section. The solo section begins with a Bm7 chord and features a melodic line with triplets and other rhythmic patterns. The page number "13" is located in the top right corner.

The image displays a musical score for ten staves of music, all in G major (one sharp). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings. Key features include:

- Staff 1: A melodic line starting with a triplet of eighth notes.
- Staff 2: Continuation of the melodic line with another triplet.
- Staff 3: A chordal accompaniment line with a **Bm7** chord marking.
- Staff 4: A melodic line with a triplet at the end.
- Staff 5: A melodic line with eighth-note patterns.
- Staff 6: A chordal accompaniment line with a **Bm7** chord marking and a boxed **2** above the first measure.
- Staff 7: A melodic line with a triplet and a trill (*tr*) marking.
- Staff 8: A melodic line with a triplet and eighth-note patterns.

Kaynak: https://www.academia.edu/7039290/Miles_Davis_Kind_Of_Blue_Transcriptions

Ek 2. All Blues Parçasında, Cannonball Adderley Doğaçlama 1,2

46

A7

Evans
G7

Chambers
G7

Adderley Solo 1 B
E7

Etc. G7

Etc. G7

A7

E7 B7#9

C7#9 B7#9 E7 2 E7

A7 E7

B 7 \sharp 9 C 7 \sharp 9 B 7 \sharp 9
 E7
 3
 E7
 A7
 E7 B 7 \sharp 9
 C 7 \sharp 9 B 7 \sharp 9 E7
 4
 E7
 A7
 E7 B 7 \sharp 9 C 7 \sharp 9 B 7 \sharp 9

Kaynak: https://www.academia.edu/7039290/Miles_Davis_Kind_Of_Blue_Transcriptions

Ek 3. Cherokee, Ray Noble

47

Cherokee

Ray Noble

Fast Swing

A B^b6 B^b7 E^bMA^7

E^bMA^7 A^b9 B^b6 $(D^MI^7 G^7)$

C^9 $^1 C^MI^7$ $G^7(b9)$ C^MI^7 $F^7(\#5)$

$^2 C^MI^7$ F^7 B^b6

B $C^{\#MI^7}$ $F^{\#7}$ B^MA^7 B^MI^7 E^7

A^MA^7 A^MI^7 D^7 G^MA^7

G^MI^7 C^7 C^MI^7 $F^7(\#5)$

C B^b6 B^b7 E^bMA^7

E^bMA^7 A^b9 B^b6 $(D^MI^7 G^7)$

C^9 $\oplus C^MI^7$ F^7 B^b6 $(C^MI^7 F^7)$

solo break -----

$\oplus C^MI^7$ break ----- B^b6 $B^b13(+11)$

(bass walks) (trp. ten.)

Chords in parentheses are optional