

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

SANATTA YETERLİK TEZİ

**SCHENKER ANALİZİ İŞİĞINDA ÖZGÜN CAZ
KOMPOZİSYON, İCRA VE DOĞAÇLAMA
TEKNİKLERİ**

**Muharrem İsmail Can ÇANKAYA
2502180246**

**TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. Zehra Müge HENDEKLİ**

İSTANBUL – 2025

ÖZ

SCHENKER ANALİZİ IŞIĞINDA ÖZGÜN CAZ KOMPOZİSYON, İCRA VE DOĞAÇLAMA TEKNİKLERİ

MUHARREM İSMAİL CAN ÇANKAYA

Çağdaş klasik batı müziği besteciliği ve icracılığı ile ilgili yeni yöntem arayışları ve teknik araştırmalardan doğan ekol çeşitliliğine rağmen, cazda, bireysel çalışmalar dışında ağırlıklı olarak geleneksel caz müzik teorisi ve klasik batı müziği notasyonu günümüze kadar işlevini sürdürmüştür. Bu tezin amacı, Schenker analizi ışığında biçim, yapı ve notasyon bağlamında besteciye özgün ifade imkanları, icracıya ise eser içinde anlık gelişen yorum, doğaçlama ve geniş özgürlük alanları tanıyacak özgün bir müzik besteleme ve icra tekniği sunmaktır. Bu doğrultuda, öncelikle 20. yüzyıl klasik batı müziği ve caz alanlarındaki müzikal ifade biçimleri geniş bir bakış açısıyla açıklanacaktır. 20. yüzyıldan itibaren geçerliliği akademik çevrelerce kabul görmüş olan Schenker analiz metodu detaylı bir şekilde incelenip, sağladığı perspektiften yola çıkılarak yeni yöntemler önerilecektir. Edinilen bulgulardan oluşturulacak teknikler bestelediğim ‘Umut’ (2022) adlı eser üzerinde uygulanacaktır. Bu eserin icracılar tarafından yorumlanan birbirinden bağımsız versiyonları notaya dökülüp, transkripsiyonları analiz edilerek, önerilen özgün tekniğin yansımalarının ve uygulanabilirliğinin, çalışmanın amacında sözü edilen ölçütlerle uyumluluğu tetkik edilecektir. Besteciye geniş bir çerçeve, icracıya ise zengin yorum özgürlüğü sağlaması öngörülen bu tekniklerin Türkiye’de ve dünyada bestecilik ve icracılık sanatına katkı sağlaması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Doğaçlama, 20. Yüzyıl, İcra, Teknik, Müzik Analizi, Caz, Müzik Teorisi, Notasyon, Schenker Analizi, Bestecilik.

ABSTRACT

ORIGINAL JAZZ COMPOSITION, PERFORMANCE AND IMPROVISATION TECHNIQUES IN THE LIGHT OF SCHENKER ANALYSIS

MUHARREM İSMAİL CAN ÇANKAYA

Despite the variety of research that have emerged from the exploration for new methods and techniques in contemporary Western classical music composition and performance, jazz has largely continued to rely on traditional jazz theory and Western classical music notation—apart from a few individual works. The aim of this thesis is to present new methods for music composing and performance that, in the light of Schenkerian analysis, offers the composer unique possibilities of expression in terms of form, structure, and notation, while allowing the performer broad interpretive freedom, improvisatory space, and opportunities for spontaneous expression within the written music. To this end, this thesis will first survey the significant musical approaches of 20th-century Western classical and jazz music from a wide perspective. Schenker's analytical method which gained broad recognition in academic circles during the 20th century will be examined in detail and new methods will be proposed drawing from the perspectives it offers. Based on the findings, original techniques will be developed and applied to my composition titled 'Umut' (2022). Independently interpreted versions of a written tune will then be transcribed and analyzed to evaluate how the proposed original techniques are reflected in performance and to what extent they meet the criteria outlined in the objectives of this study. Ultimately, this research aims to contribute to the art of music composition and performance both in Turkey and internationally, by providing composers with a broader creative framework and performers with an extended interpretive freedom.

Keywords: Improvisation, 20th Century, Performance, Technique, Music Analysis, Jazz, Music Theory, Notation, Schenkerian Analysis, Composition.

ÖNSÖZ

“Organik olan sanat, organik insan ruhuna çekilir.”
Heinrich Schenker
Free Composition (1979).

Her caz müzisyeni iyi bir ansambl ve organik etkileşimin müzikal iletişimde ne kadar değerli olduğunu bilir. ‘*Happening*’ denen şeyin biz caz müzisyenlerini bu müziğe bağlayan anlık, sezgisel iletişim olduğuna inanıyorum. Tempo, ölçü birimi ve notalar değil, sadece akış.

Yüksek lisanstan mezun olduğum günden bu yana müzikal ifadeyi ve aktarımı sınırlandıran öğelere karşı bir yol arıyor, üzerinde düşünüyordum. Schenker analizi ile o dönemde karşılaştım ve bir analizini çalınca aslında bestelenen müziğin özünü hiç kaybetmediğini fark ettim. Schenker’in önerdiği sistemin ne kadar kuvvetli olduğu tartışılmaz bir olgu. Caz müzisyenlerinin ve hatta Rönesans kilise orgcularının bile benzer bir yaklaşımı doğal olarak uyguladıklarını düşünüyorum. Anlık müzikal fikirlerin bir kalıba sokulmadan (ya da olabildiğince az), esnekliğini kaybetmeden kâğıda dökülebilmesi ve rahat yorumlanabilmesi için yazılı, yeni bir dile ihtiyacım vardı.

Bu ihtiyaç beni müzikal analizde bestecinin algısı ile derinlemesine ilgilenen ve önerdiği kavramlar ile yapıyı anlamayı hedefleyen Schenker analizi metodu doğrultusunda bir besteleme ve icra yöntemi geliştirmeye yöneltti. Burada amaç sadece icracının değil bestecinin de anlık fikirlerini aktarırken sınırlanmamasıydı. Aynı zamanda hedeflediğim, bestelenen eserlerin sürekli aynı şekilde çalınmasının önüne geçerek icracının algısı ve tercihlerini ön plana çıkaracak bir yöntem geliştirmekti. Bu süreçte önerdiğim yöntemin gelişime açık bir kaynak özelliği taşıdığını belirtmek isterim. Yani yöntemin kendisinin de sınırlamalardan uzak olması gerektiğini düşünüyorum. Bu yaklaşım ile önerdiğim yöntemin akademi, besteci, icracı ve tüm müzisyenlere katkı sağlayacağına inanıyorum. Bu yöntemin, müzikte besteleme ve icra arasındaki mesafenin azaltılması için bir adım olduğunu düşünüyorum.

Bu tezin yazım aşamasında katkı, destek ve zamanını esirgemeyen sevgili danışmanım Prof. Dr. Müge Hendekli'ye teşekkürü borç bilirim. Meslektaşlarım, başta İmer Demirer, Kağan Yıldız, Jef Giansily, Orhan Deniz ve Kâşif Şahin Duşko'ya bu çalışmada yer aldıkları ve değerli fikirlerini paylaştıkları için çok teşekkür ederim. Konservatuvardaki öğrencilerime, bilgisi ve desteği için müzisyen/besteci Dr. Mahir Cetiz'e, bana olan inancı ve tüm desteği için Özlem Kurt'a, ailem Aysel Çankaya ve Cana Çankaya'ya ve bu tezi okuyacak herkese en derin şükranlarımı sunarım.

Bu çalışma babam Aziz Çankaya'nın anısına ithaf edilmiştir.

Muharrem İsmail Can Çankaya
İstanbul, 2025

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ.....	iv
ÖRNEKLER LİSTESİ	viii
TABLolar LİSTESİ.....	xi
KISALTMALAR.....	xii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

CAZ MÜZİĞİ PERFORMANSINDA GELENEKSELLEŞMİŞ İFADE ARAÇLARI

1.1. Doğaçlama.....	4
1.2. Ritim, Melodi ve Armoniye Yaklaşım.....	9
1.3. Swing ve Cümleme	12
1.4. Notasyon.....	13
1.5. Temel Formlar	17
1.6. Caz Standartları	20
1.7. Jam Session	22
1.8. Yorum ve Aranjman.....	23

İKİNCİ BÖLÜM

20. YÜZYIL CAZ VE KLASİK BATI MÜZİĞİ AKIMLARININ BİÇİMSEL ÖZELLİKLERİ

2.1. Post Romantisizm'den Ekspresyonizm'e	26
2.2. Erken Caz ve Swing Dönemi	31
2.3. Neoklasisizm ve Seriyalizm	34
2.4. Bebop, Cool Jazz, Hardbop ve Modalite.....	36
2.5. Minimalizm ve Postmodernizm	38
2.6. Serbest Caz, Füzyon ve Post-bop	40

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SCHENKER ANALİZİ

3.1. Heinrich Schenker'in Müzik Analizi Perspektifi	43
3.2. Tonal Müzik	45
3.2.1. Armoni ve Ses İlerletme	46
3.2.2. Akor Dışı Sesler	55
3.2.3. Caz Müziğinde Armoni	59
3.2.4. Kontrpuan	65
3.2.5. Tonal Analiz	72
3.3. Schenker Analiz Metodu	75
3.3.1. Terminoloji	78
3.3.2. Semboller	80
3.3.3. Yapısal Seviyeler	81
3.3.4. Yatay Hareket Bileşenleri	86
3.3.5. Armonik İlişkiler	94
3.3.6. Cazdaki Yansımaları	99
3.4. Grafik Analiz	110

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

YÖNTEM VE UYGULAMA

4.1. Önerilen Özgün Yöntem	123
4.2. Transkripsiyonlar ve Analizleri	127
4.2.1. Birinci Grup Uygulama Analizi	129
4.2.2. İkinci Grup Uygulama Analizi	132
SONUÇ	137
KAYNAKÇA	139
EKLER	147
RÖPORTAJLAR	156
ÖZGEÇMİŞ	162

ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 1: Geçiş sesi (Passing tone, p).....	56
Örnek 2: Komşu ses (Neighbor tone, n).....	56
Örnek 3: Askıya Alma (Suspension, s).....	56
Örnek 4: Geciktirme (Retardation, r).....	57
Örnek 5: Apojatür (Appoggiatura, app.).....	57
Örnek 6: Kaçış sesi (Escape tone, e).....	57
Örnek 7: Komşu grup (Neighbor group, n.gr)	58
Örnek 8: Önceleme (Anticipation, ant.).....	58
Örnek 9: Pedal notası (Pedal point, ped.).....	58
Örnek 10: Birinci Tür – Notaya karşı nota tekniği	68
Örnek 11: Mozart'ın Birinci Tür kullanımı	68
Örnek 12: Fux'un Birinci Tür dört sesli kullanımı	69
Örnek 13: Herman Roth'un İkinci Tür – Bir notaya karşı iki nota tekniği.....	69
Örnek 14: Mozart'ın Üçüncü Tür kullanımı	69
Örnek 15: Fux'un Dördüncü Tür kullanımı	70
Örnek 16: Schenker'in tüm türleri serbest uygulaması.....	70
Örnek 17: Arka Plan, Orta Plan ve Ön Plan.....	76
Örnek 18: 3-2-1 Ana Hat ve Bas Hareketi	78
Örnek: 19 Arpejleme Örnekleri	80
Örnek 20: Do majör komşu nota uzatmaları	84
Örnek 21: Ana Yapı formları	85
Örnek 22: Analizin aşamaları.....	86
Örnek 23: Melodik Küçültme tekniği	87
Örnek 24: Komşu Notalar, Arpejleme ve Geçiş Notaları	88
Örnek 25: Komşu Notalar (n) Konsonant Atlama (cs) ve Geçiş Notaları (p).....	89
Örnek 26: Melodik Küçültme, Komşu Notalar ve Geçiş Notaları ile Arpejlemeler..	90
Örnek 27: Ritmik İndirgeme	90
Örnek 28: Bileşik Melodi.....	91
Örnek 29: Bileşik Melodi, Arpejlenmiş sol el pasajı	92

Örnek 30: Yatay Aralık Kalıbı Paradigması	92
Örnek 31: Konsonant Atlamalar ve Ritmik İndirgeme	93
Örnek 32: Handel, Si Bemol Majör Leçon, Air ve Varyasyon 3 teması	93
Örnek 33: Ritmik İndirgeme, Kuyruk ve Bağlar	94
Örnek 34: Schenker'in Armonik Analizi	95
Örnek 35: Ana Yapı Analizleri	96
Örnek 36: Ritmik ve Analitik İndirgeme	97
Örnek 37: Arpejlenmiş Akor.....	98
Örnek 38: Bileşik Melodi Analizi	98
Örnek 39: Arpejleme ve Ses İlerletme	99
Örnek 40: "How High the Moon" ve "Ornithology" karşılaştırması.....	101
Örnek 41: "How High the Moon" Orta Plan analizi	102
Örnek 42: "Ornithology" Orta Plan analizi.....	102
Örnek 43: Charlie Parker "Ornithology" solosu analizi 1. kısım.....	103
Örnek 44: Charlie Parker "Ornithology" solosu analizi 2. kısım.....	104
Örnek 45: Charlie Parker "Ornithology" solosu analizi 3. kısım.....	105
Örnek 46: "Naima" Leadsheet	107
Örnek 47: Miles Davis "So What" solosu.....	109
Örnek 48: Armonik İndirgeme.....	111
Örnek 49: Analitik Grafik	111
Örnek 50: Schenker'in Ana Yapı ve Ana Hat analizi	113
Örnek 51: Schenker'in Ana Yapı ve Ana Hat analizinin devamı	114
Örnek 52: Peterson, "Round Midnight" İntro'sunun ikinci yarısı ve tekrarı.....	115
Örnek 53: Peterson, "Round Midnight" Solo sonrası B teması	116
Örnek 54: Peterson, "Round Midnight" İntro'nun ikinci yarısının analizi.....	116
Örnek 55: "Round Midnight" bağlı Motiflerin analizi	117
Örnek 56: "Round Midnight" 1-8. ölçüler arası melodi analizi.....	118
Örnek 57: "Round Midnight" A Temasının ikinci yarısının analizi.....	119
Örnek 58: "Round Midnight" B temasının ses ilerletme analizi.....	119
Örnek 59: "Round Midnight" B temasının transkripsiyonu	120
Örnek 60: Hodges, Brown ve orijinal melodi analizi	122
Örnek 61: Önerilen Yöntem ile yazılmış orijinal bestenin İntro'su.....	129

Örnek 62: Birinci Grup transkripsiyonunun ilk dört ölçüsü	129
Örnek 63: Önerilen Yöntem ile yazılmış ilk Hiper-metrik ölçü	130
Örnek 64: Nakaratın ilk üç ölçüsü	130
Örnek 65: Nakaratın 4-8 ölçüleri arası.....	131
Örnek 66: Önerilen Yöntem ile yazılmış 2-4 ölçüleri arası Hiper-metrik ölçüleri..	131
Örnek 67: Piyano solo ilk beş ölçü	132
Örnek 68: Alto Saksafon ve Elektrik Bas solo.....	132
Örnek 69: İkinci Grup ilk iki Hiper-metrik ölçü transkripsiyonu.....	133
Örnek 70: Nakaratın ilk ve ikinci bölüm transkripsiyonu.....	134
Örnek 71: Trompet solosu transkripsiyonu.....	134
Örnek 72: Elektrik Bas solo transkripsiyonu	135
Örnek 73: Piyano solo transkripsiyonu	136
Örnek 74: Çıkış bölümü transkripsiyonu	136
Örnek 75: Önerilen Yöntem ile Yazılmış Orijinal Beste ‘Umut’	148
Örnek 76: Önerilen Yöntem ile yazılmış Orijinal Bestenin Solo kesiti.....	148
Örnek 77: Orijinal beste “Umut” geleneksel leadsheet notasyonu ile yazılmış versiyonu	149
Örnek 78: Birinci grup transkripsiyonu (Sayfa 1).....	150
Örnek 79: Birinci grup transkripsiyonu (Sayfa 2).....	151
Örnek 80: İkinci grup transkripsiyonu (Sayfa 1)	152
Örnek 81: İkinci grup transkripsiyonu (Sayfa 2)	153
Örnek 82: İkinci grup transkripsiyonu (Sayfa 3)	154
Örnek 83: İkinci grup transkripsiyonu (Sayfa 4)	155
Örnek 84: İkinci grup transkripsiyonu (Sayfa 5)	155

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: İkincil Dominantlar.....	60
Tablo 2: İlişkili ii-7	60
Tablo 3: Triton Vekil Akoru	60
Tablo 4: Form içinde Triton Vekil Akorları	61
Tablo 5: Genişletilmiş Dominant Akor Türleri.....	61
Tablo 6: Dominant Vekil Akorları ve İlişkili ii-7 akorları.....	62
Tablo 7: İkincil Dominantlar ve Vekillerinin İlişkili ii-7 Akorları ile kombinasyon	62
Tablo 8: Ardışık ii- V kalıpları.....	63
Tablo 9: Majör Gam Akorları	64
Tablo 10: Melodik Minör Gam Akorları	64
Tablo 11: Armonik Minör Gam Akorları.....	64

KISALTMALAR

A.B.D.	: Amerika Birleşik Devletleri
ADS	: Akor Dışı Sesler
CF	: Cantus Firmus
D	: Dominant
d.	: Doğum
DY	: Doğrusal Yürüyüş
GD	: Genişletilmiş Dominant
İD	: İkincil Dominant
MDT	: Modal Değiş Tokuş
No.	: Numara
ö.	: Ölüm
S.	: Sayfa
SD	: Sub-Dominant
SF	: Özel Fonksiyonlar
T	: Tonik
Vb.	: Ve benzeri
VL	: Ses İlerletme
yy	: Yüzyıl

GİRİŞ

Bir klasik batı müziği eseri, bestecisinin son halini belirlemesinin ötesinde, icra esnasında farklı ton rengi, tempo ve dinamikler ile yeniden yorumlanabilmektedir. Bu alanlarda icracıya özgürlük tanınsa da yorumunda dönemin ve bestecinin müzikal dilini yansıtması beklenmektedir. Klasik batı müziğinde performans, eserin ve dönemin özelliklerini öne çıkarmak için en üst seviyede bir müzikal sunuma ulaşmayı hedeflemektedir. Caz müziğinde ise icracı eserin yorumunda daha etkin bir role sahiptir. Bu esneklik, caz müziğinde gelenekselleşmiş olan stilistik biçimin yeniden yorumlanabilmesi ve doğaçlama alanları sayesinde gerçekleşmektedir. İracının belirleyici rolü nedeniyle yorum, bestecinin müzikal dilini yansıtmayabilmektedir. Bunda en önemli etkenlerin başında caz müziğindeki eser ve performansa bakış açısı gelmektedir. Caz müziğinde eser performans ile şekillenmekte ve bireysel olarak icracının doğaçlama ve özgün ifade imkanlarına ulaşması için bir vasıta olarak görülmektedir (Cugny, 2019). Bu özerkliğin gelişiminde en önemli unsurlardan biri caz müziğinde ortak repertuvar olarak görülen *caz standartları*'dır.

1930'lu yıllardan itibaren caz müzisyenleri Broadway müzikalleri, televizyon ve radyo gibi iletişim araçları ile popüler olmuş eserleri yorumlamaya başlamışlardır. Genellikle bu eserlerin nakarat kısımlarını orijinal enstrümantasyondan farklı olarak küçük gruplar ile çalarken, eserlerin ana yapıları olan melodi ve temel akorları, dinleyicinin çalınan eseri tanıyabilmesi için koruyup, formun tekrar eden bölümlerinde ana yapının üzerine doğaçlamalar yapmışlardır. Bu uygulama zamanla bir performans pratiğine dönüşerek, caz müzisyenlerinin farklı ortamlarda ön hazırlık veya prova ihtiyacı duymadan beraber çalabilecekleri bir repertuvarın oluşmasını sağlamıştır.

Caz müzisyenine bu alanda özerklik sağlayan diğer bir etken ise besteci ve icracının aynı kişi olduğu durumlardan kaynaklanmaktadır. Bu da caz literatürüne dönemsel olarak *orijinaler* olarak geçmiştir. Cazın performans odaklı olmasından dolayı bestecinin kendi eserini bile değişik kayıtlarda farklı çaldığı sıkça karşılaşılan bir durumdur. Bestecinin amaçladığı hedeflerden farklı olan yeniden yorumlamalar

orijinal eserlerin tarih boyunca evrim geçirmesine neden olmuştur (Gioia, 2020). Ayrıca bazı orijinallerin müzisyenler tarafından çokça çalınması ve içselleştirilmesi sayesinde zamanla caz standardı repertuvarına dahil olduğu görülmüştür. Caz tarihinde besteci ve icracı arasındaki mesafe Duke Ellington¹'un bestelemeye yaklaşımı ile azalmıştır. Ellington çalgı müziğini icracının bireysel müzikal özelliklerine göre bestelemeye başlayan ilk caz bestecilerindendir (Berendt, 2019).

Caz standartları repertuarı kendi notasyonunu beraberinde getirmiş, klasik müzikte kullanılan detaylı notasyonun aksine daha basit ve eserin genel hatlarını içeren tek porteli bir notasyon tarzı oluşmuştur. 1970'lerde ortaya çıkan bu notasyon tarzı, caz standartlarının kayıt altına alınmasını ve bir caz antolojisinin oluşmasını sağlamıştır (Gioia, 2020). Caz müziğinde yaygın olarak kullanılan notasyon tarzı olan leadsheet², icracıya eserin ritmik, melodik ve armonik temel yapısını vermektedir. Bu sayede her icracı eseri kendi müzikal dağarcığı ve teknik donanımı ile farklı yorumlayabilmektedir. Leadsheet yazısı caz tarihinde o kadar gelenekselleşmiştir ki bunlardan oluşan fakebook³ ve realbook⁴ olarak adlandırılan repertuar kitapları yayımlanmıştır. Ancak bu notasyon besteci ve icracıyı sınırlandırarak müziği sadece melodi ve akorlardan oluşan bir alana sıkıştırmaktadır. Şifre olarak adlandırılan sembollerle tanımlanan akorlar, tansiyon seslerinin hareketsiz olarak yazılması veya şifrelenmesi, melodi ve akorlar arasında zaman anlamında esnekliğin sınırlandırılması bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

Bir eserin içerdiği müzikal araçları ve bu araçların müziğin yatay/dikey boyutlarında birbirleri ile etkileşimini anlamak için sistematik bir analiz modeline ihtiyaç duyulmaktadır. Tonal müziğin hiyerarşik yapısı tüm unsurlarının tek bir analiz modeliyle, aynı çatı altında incelenmesini zorlaştırmaktadır. Schenker analiz metodu ana hedef olarak tonal müziğin unsurlarını incelemek üzere geliştirilmiştir. Eseri farklı katmanlara ayıran ve grafik sembollerle ifade eden bu analiz metodu 80'li yıllardan

¹ Duke Ellington: (d. 1899 – ö. 1974) A.B.D.'li besteci, orkestra şefi ve piyanist. Caz tarihinin en önemli bestecilerindendir.

² Leadsheet: Sadece melodi ve akorları içeren popüler şarkı notalarıdır.

³ Fakebook: 1940'larda ortaya çıkan farklı müzik stillerinden birçok bestenin leadsheet notalarının olduğu repertuar kitabıdır.

⁴ Realbook: Caz standartları repertuvarına odaklanan repertuar kitabıdır.

itibaren tüm dünyaya yayılmıştır. Matthew Brown, “Explaining Tonality: Schenkerian Theory and Beyond” adlı kitabında “*Fonksiyonal tonalitenin doğasını açıklamaya yönelik birçok girişimden belki de en kapsamlı olanı Heinrich Schenker tarafından üstlenilmiştir*” iddiasında bulunmuştur (Brown, 2005). Schenker’in önerdiği sembolizmin de dahil olduğu grafik analiz metodu tonal müziğin tüm bileşenlerini aynı çatı altında buluşturmaya başarmaktadır.

Schenker analizinin temelini oluşturan, her tonal eserin farklı ölçeklerdeki yapısal özelliklerine, Ana Yapı (öz) ve Ana Hat’larına analiz seviyeleri ve indirgeme yöntemleri ile ulaşılabilmesi düşüncesi tersine işletildiğinde de geçerliliğini korumalıdır. Yani eserin yapısal özelliklerinin bu çalışmada belirlenen ölçütlerle bestelenmesi eserin özünü korumakla birlikte eser ve kompozisyon eylemini sabit kalıcılıktan icracının geniş alanlara sahip olduğu bir açık yapıya dönüştürecektir. Bu durum cazda yukarıda açıklanan düzeylerde halihazırda uygulanan genel performans pratiği ile örtüşmektedir. Schenker’in grafik analiz metodu sunduğu kavramlar ile besteci ve icracının iç içe geçtiği bir müzikal organizmanın üzerine inşa edilebileceği en tutarlı ve kapsamlı uygulamadır. Bu çalışmada Schenker analizi ışığında önerilen özgün yöntem ile eseri ve icrasını üretken bir performans süreci pratiğine dönüştürmek hedeflenmiştir.

Sistematik bir besteleme ve performans modeli ihtiyacı, cazda bahsi geçen notasyon tarzının müziği kalıplaştırması, melodik ve armonik yapıyı durağan bir alana sıkıştırarak eserde müziğin içsel hareketini kısıtlamasından doğmuştur. Bu çalışmanın amacı, Schenker’in, müziğe farklı bir bakış açısı getirdiği grafik analiz metodunun sunduğu imkanları caz müziği alanında geliştirerek orijinal bestede müziğin temel yapısının korunduğu ancak icracının ritmik, melodik ve armonik organizasyonda özgür alanlara sahip olacağı yeni bir performans pratiği oluşturmaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

CAZ MÜZİĞİ PERFORMANSINDA GELENEKSELLEŞMİŞ İFADE ARAÇLARI

1.1. Doğaçlama

Latince *improvisus* yani ‘beklenmeyen’ kelimesinden türeyen doğaçlama, sanatın diğ er birçok alanında kullanılmaktadır. Orta Asya ve Afrika m z klerinde doğaçlama alanları önemli yer tutmaktadır. Doğaçlamanın kökenlerine müzik performansının en eski dönemlerinde rastlanmış, müzisyenler notasyonun gelişip yaygınlaşmasından önce sözlü gelenek ile ritmik ve melodik yapılar kurmuşlardır (Ustinskovs, 2013). Caz m ziğı dışında da tüm dünya coğrafyası m z klerinde karşılaşılan doğaçlama olgusu halen Hindistan ve Arap yarımadasındaki yerel m z klerde uygulanmaya devam etmektedir (Ferand, 1940). Genellikle melodik sekanslar, eşitlemeler ve tekrarlar en öncül uygulamalardan bazılarıdır.

Doğaçlamanın bestecilikten temel farkı anlık olarak gelişen müzikal fikirlerin ifade edilmesidir. Bach ve Beethoven gibi bestecilerin eserlerinin doğaçlama olarak doğmuş olması fikri doğal bir süreç olarak kabul edilebilse de besteci, eseri üzerinde geniş bir zaman aralığında çalışıp karar alabilmektedir. Bu alışmalar, yazıya dökülüp kalıcılaştığı için bir müzik eserine dönüşmüşlerdir. (DeVeaux, 1997).

15. yy’a kadar doğaçlama ve bestelenen müzik birbirinden ayrı alanlar olarak görülmemiştir. Dinsel ayin m z kleri, liturjik doğaçlamanın ilk örnekleri olarak görülebilir. Cantus supra librum⁵ (kitap üstü şarkı) ve Contrappunto Alla Mente⁶ (zihinsel kontrpuan), doğaçlama içeren çok sesli yaklaşımların teknik anlamda gelişmesini sağlamıştır. Zarlıno⁷   sesli kontrpuan yazısında doğaçlama ögesine yer

⁵ Cantus supra librum: 15. ve 16. yy Avrupa müziğinde yaygın olarak kullanılan bir doğaçlama kontrpuan tekniğidir. Melodi  zerine kurulan doğaçlama hatlar olarak tanımlanır.

⁶ Contrappunto alla mente: Müzisyenlerin zihinlerinde oluşturarak çaldığı bir doğaçlama kontrpuan tekniğidir.

⁷ Gioseffo Zarlıno: (1517 – 1590) İtalyan müzik teorisyeni ve bestecisidir.

vermiştir. Bu gibi gelişmeler sayesinde doğaçlama teorik bilgi ile harmanlanmış, süsleme sanatının oluşmasına vesile olmuştur. Motet, chanson ve madrigaller dönemlerinden farklı olarak tekrar yorumlanmış, Palestrina⁸ ve Lassus⁹ gibi önemli bestecilerin eserleri doğaçlama alanlarıyla farklı şekillerde icra edilmiştir. 15. yy'a kadar organistler cantus firmus¹⁰ üzerine füg¹¹ stilinde çok sesli doğaçlama yapmışlar, cantus firmus'un çerçevesinde anlık olarak gelişen bir performans stilini icra etmişlerdir. 16. yy'da müzik teorisini Tomas De Santa Maria'nın yazdığı L'Arte de tañer Fantasia¹² gibi çalışmalar doğaçlamanın eğitim müfredatına girdiğini açıkça göstermektedir. Bu durum cazda ritmik, melodik ve armonik yapıların üzerine doğaçlama yapılmasına benzer bir performans pratiğinin tarihin erken dönemlerinden itibaren gelişen, evrimleşen bir olgu olduğunun kanıtı niteliğindedir. İcracının bu alanlardaki müzikal hakimiyeti caz müzisyeninden beklenen armonik ve melodik farkındalık ile paralellikler göstermektedir. Caz müziğinin doğaçlamaya yaklaşımı ilkel ve doğu müziklerinde uygulanan teknikleri batı gelenekleri ile birleştirip tarih içinde evrimleşen bir olguya dönüşmesini sağlamıştır (Ferand, 1940).

Cazda doğaçlama, icracının eser üzerindeki bireysel yorumunu dinleyiciye aktarımında gelenekselleşmiş ifade araçlarından biridir. Doğaçlama, icracının bireysel müzikal tercihlerini yansıttığı bir sanat pratiği olarak yaygınlaşmıştır. Genel olarak önceden tasarlanmamış, gelişim sürecinde, akışta olan bir müzikal yolculuk olarak tanımlanmaktadır. Müzikal anlatı olarak kavramsallaşan doğaçlama olgusu farklı teorik ve felsefi yaklaşımlar içermektedir. Anlık müzikal hikâye anlatımı veya anlık soyut ifade biçimleri olarak da tanımlanmaktadır. İcracı doğaçlamada yıllar içinde gelenekselleşmiş motif ve tema geliştirme, değişken dinamikler, gerilim-çözülüm gibi teknikleri sıklıkla kullanmaktadır. Her ne kadar bu teknikler zaman içinde işlevsel

⁸ Giovanni Pierluigi da Palestrina: (1525 – 1594) İtalyan Rönesans bestecisidir. Kilise müziği alanında verdiği eserler ile tanınır.

⁹ Orlande de Lassus: (1532 – 1574) Geç Rönesans bestecilerindendir.

¹⁰ Cantus Firmus: 13. yy başlarında ortaya çıkmış, çok sesli kompozisyonun temelini oluşturan var olan sabit melodileri ifade eder.

¹¹ Füg: Bestenin başında tanıtılan müzikal bir yapı üzerine, iki veya daha fazla sesle uygulanan kontrapuntal ve polifonik bir kompozisyon tekniğidir.

¹² L'Arte de tañer Fantasia: Tomás de Santa María tarafından yazılmış ve 1565 yılında yayımlanmış olan müzik teorisi kitabıdır.

özelliklerini korusa da cazda doğaçlamayı belirlenmiş formlara sıkıştırmak icracının ifade biçimlerini kalıplaştırma riskini taşımaktadır.

Doğaçlama sadece cazda karşılaşılan bir ifade aracı olmayıp etkileşimin ve yaratıcılığın insan hayatındaki önemli bir parçasıdır. Önemi ise, toplumların sosyal ve kültürel yapılarına göre değişiklik göstermektedir. Gilbert Ryle, Elliot Eisner ve Stephen Nachmanovitch gibi filozof ve teorisyenler doğaçlamayı insan yaşamının ayrılmaz bir parçası olarak nitelendirmektedir (Alperson, 1994). Ryle, anlık seçimlerin ve yeni durumlara karşı verilen tepkilerin doğaçlamaya dayandığını iddia etmiş, Bresler ise doğaçlamayı mekanikliğin karşısında organik yaşamın bir varoluş biçimi olarak değerlendirmiştir. Cazda ise bu varoluş sanatsal form kazanıp kolektif anlık etkileşimleri içeren bir iletişim biçimine dönüşmüştür (Burnard, 2012). Alperson doğaçlamayı bilinçli bir etkinlik olarak görüp dinleyicinin icracının anlık tercihlerinde yadsınamaz bir rolü olduğunu iddia etmiş ve dinleyicinin icracının yaratım sürecine şahitlik ettiği, süreç ile sonucun iç içe geçtiği bir olgu olarak görmüştür. Doğaçlama olgusunun doğasındaki öngörülemez değişkenler tüm bu tanımlamalardan kesin bir analitik sonuca ulaşmanın zorluğunu ortaya koymuştur. Paul Berliner gibi araştırmacılar doğaçlamayı bireysel ve kolektif bir süreç olarak tanımlarken Derek Bailey gibi teorisyenler doğaçlamanın özü gereği belgelenmeye imkân tanımayan bir olgu olduğunu savunmuştur. Caz tarihçisi Ted Gioia ise caz ve doğaçlamayı sabit tanımlamaların tamamen dışında tutmuş, onları anlık fikirlerin risk alınarak ifade edildiği bir müzikal platform olarak görmüştür. Bu bağlamda her ne kadar bir tanımlamaya gerek görülme de doğaçlama olgusunu açıklarken ‘kusurun estetiği’ gibi kavramlardan yararlanılabileceği görüşü de ileri sürülmektedir (Bjerstedt, 2014).

Klasik Batı müziğinde nota yazımı ve bestecilik zamanla doğaçlamadan daha önemli hale gelmiştir. Bunun başlıca nedenleri arasında basım ve yayım imkanlarının gelişmesi ve bestecinin eseri hakkında sahip olduğu haklar gösterilebilir. Ancak bu durum yazılı ve sözlü gelenek arasındaki ayrışmanın önünü açmıştır. 19. yy’da Avrupa’da eserlerin basılı notaları yaygınlaştıkça icranın eserin bestecisinin müzikal hedeflerine sadık kalınarak yorumlanması gerektiği fikri genel bir kanı olarak yerleşmiştir.

Sözlü gelenekle aktarılan ve doğaçlamanın önemli bir parçası olan müzik stilleri fikri mülkiyet anlamında bestecinin rolüne meydan okumaktadır. Bu açıdan her ne kadar bestecinin hakları korunsun da doğaçlamanın müzikal olarak icracıya tanıdığı imkanlar ve eserin icrasındaki rolü yeni hakların tartışılmasını kaçınılmaz hale getirmektedir. Caz geleneği müzikal fikirlerin zaman içinde gelişmesini ve sözlü gelenek ile dönüşmesini sağlamıştır. Bu bakış açısına göre doğaçlama pratiği müzik icrasının vazgeçilemez bir ögesi olmanın yanında yaratıcı süreçte kapsayıcı bir anlayışın oluşmasının gereğini de ortaya koymaktadır. Doğaçlama icracı açısından müzikal özgürlüğün önünü açmıştır (DeVeaux, 1997).

Doğaçlamada hikâye anlatı biçimleri önemli kabul edilmektedir. Özellikle geleneksel cazda doğaçlamanın kendi içinde bir bütünsellik ve konuşmaya dayalı anlatım içermesi kritik öneme sahip olarak görülmektedir. Caz efsanelerinden Lester Young¹³'in sololarındaki konuşma akıcılığı ve motifsel gelişim Afro-Amerikan retoriğinin temel özelliklerini barındırmaktadır (Bjerstedt, 2014). Her ne kadar müzisyenin anlık tercihleri doğaçlama eylemini gerçekleştirse de önceden kavranmış motifsel gelişim çalışmaları yani küçük motiflerin geliştirilip dönüştürülmesi müzikte eser ile ilişkilendirilebilecek müzikal tutarlılığın sağlanmasında önemli rol oynamaktadır (Sato, 1996). Doğaçlama anlık anlatım özelliği sayesinde önceden planlanmış çalışmaların aksine risk alma ve aktif düşünme gibi özellikleri sanatsal ifadeye dönüştürdüğünden müzisyene dinamik bir egzersiz deneyimi de sunmaktadır (Deliège, Wiggins, 2006).

Doğaçlama yapan müzisyene aynı formda eşlik eden bir yapı ile sıkça karşılaşmıştır. Bu model solo çalan icracıya bir döngü ve varış noktasına ilerleyen bir akış sunmakta ve eşlikçilerin takip ettiği bir yapı oluşturmaktadır. Bu yapıların başında gelen modalite Kuzey Afrika, Asya ve Endonezya müziklerinde sıkça kullanılmaktadır. Güney Asya'da raga, Batı Asya'da makam, Endonezya Gamelan müziğinde ana melodi üzerine çeşitlemeler ve süslemeler, Afrika'da call and response¹⁴ gibi modeller, üzerine anlık müzikal fikirlerin inşa edilebileceği bir

¹³ Lester Young: (d. 1909 – ö. 1959) "Pres" lakaplı A.B.D.'li caz tenor saksafon ve klarnet sanatçısıdır.

¹⁴ Call and Response: Cazda karşılıklı etkileşim olarak tanımlanır. Müzikal ifadenin başka bir ifade ile yanıtlanmasıdır.

platform işlevi görmüştür. Christopher D. Azzara “Improvisation” adlı makalesinde doğaçlama sürecindeki etkenleri anlık müzikal fikirlerin iyi anlaşılmış bir yapı ya da rehber hat üzerinde müzikal bir iletişim yolu ile ifade edilmesi olarak tanımlamaktadır (Colwell, Richardson, 2002). Burada bir diğer önemli etken de müzisyenlerin birbirleriyle olan müzikal etkileşimidir. Belirli bir kalıp üzerinde doğaçlama yapan müzisyen, eşlikçilerin farklı ritmik aksan veya süslemeleri ile yeni bir motifsel figürü işleme ve geliştirme imkanına sahip olmaktadır. Bu etkileşim sayesinde grup içinde çalmanın getirdiği ritmik ve melodik zenginlik icrada tek düzeliğin ortadan kalkmasını sağlamaktadır.

Her ne kadar doğaçlama caz müziği ile dünya çapında formasyon kazanmış olsa da geçmişte klasik batı müziğinde doğaçlamanın erken türleri tema ve çeşitlemeler formunda ve kadanslarda görülmüştür. Tüm bunlara rağmen doğaçlama olgusu klasik müzik müfredatında gereken önemi görmemiştir (Colwell, Richardson, 2002). Bu durumda yazılı ve sözlü materyalin etkisi önemlidir. Klasik batı müziği notasyonu zaman içinde değişmeyen kalıcılık ile sabittir. 16. yy’da gelişen basım ve çoğaltma teknikleri ile yeni bir üretim alanı ortaya çıkmış, bu durum besteciye eserleri üzerinde hak sahibi olma imkanını kazandırmıştır. Ancak beraberinde sözlü gelenek ve yorum çeşitliliği kısıtlanmıştır. Oysaki sözlü gelenek caz tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Radikal değişimlere uğrasa bile müziğin tüm bileşenleri tekrar yoruma ve doğaçlamaya açık kalmış ve bu özgürlük yorumcuya tanınmıştır. Caz müzisyeni yazılı materyale bağlı kalmaktan çok eserin melodik, ritmik ve armonik haritası üzerinde kendi müzikal fikirlerini ifade etmektedir.

Cazda hedeflenen müzik ideali notada değil, performansın kendisinde gerçekleşmektedir. Bundan dolayı cazda icracının kendisini geliştirmesi gereken konulardan en önemlisi caz müziği geleneği ve dili ile bağlantılı özgün ifade biçimleri olmuştur. İracı doğaçlama olgusunun etkisiyle parçanın yorumunda bestecilik nitelikleri kazanmıştır. Doğaçlama caz müziği eğitiminde de yıllar içinde belirli bir forma kavuşmuştur. Ayrıca ana stillerin alt dallarında farklı metotlarla uygulandığı da görülmektedir. Farklı müzik stillerinin kullandıkları teknikler zamanla iç içe geçmiş ve çeşitlilik artmıştır. Bu durum beraberinde çağın müzisyeninin çok çeşitli müzik

tekniklerini ve araçlarını kullanma ve geliştirme sorumluluğunun artmasına neden olmaktadır. Doğaçlama diğ er tekniklerle birlikte bunların başında gelir (Sarath, 2009).

Doğaçlama dinleme, taklit etme ve uygulama ile ifade etme pratiğini oluşturmaktadır. Kayıt teknolojilerinin gelişmesi ile bu prosedürün dinleme ve taklit etme adımları caz müziğinde baş a müzisyenlerin performanslarındaki sololarının notaya dökülmesi ve tekrar çalınması olarak eğitim müfredatına dahil olmuştur. Transkripsiyon olarak adlandırılan bu çalışma, solo çalan kişinin/icracının müzikal fikirlerinin melodik, armonik ve ritmik olarak ilişkilendirilmesi, anlaşılması ve enstrümanda farklı bir müzisyenin yaklaşımlarının öğrenilmesi açısından kritik önem arz etmektedir. Bu alışma sayesinde müzisyenler caz tarihindeki efsane icracıların ve çağdaşlarının müzikal kelime haznesini kavrama ve geliştirme şansı bulmaktadırlar. Performanslarda müzikal fikirler ödünç alınarak gönderme yolu ile caz efsanelerine atıfta bulunmaktadır (Bjerstedt, 2014). Bu da icracıların ortak sosyal bir gelenek oluşturabilmesinin önünü açmaktadır.

1.2. Ritim, Melodi ve Armoniye Yaklaşım

Tarih boyunca cazda bebop gibi alt stillerin geleneğ  getirdiğı ağdaş ereve ritmik, melodik ve armonik anlamda bileşenlerin aynı anda işlendiğı bir doğaçlama yaklaşımını ortaya çıkarmıştır. Bu durum cazda müzisyenlerin bireysel ve kolektif katkılarıyla sürekli gelişen ve dönüşen bir dilin oluşmasının önünü açmıştır. M ziğın temel bileşenleri olan ritim, melodi ve armoninin caz müzik performansında pratik uygulanabilirliğı ve yaklaşımdaki deneysellik özgürlüğü ağ  uygun ve yenilikçi bir performans kalitesinin oluşmasına imkân vermektedir.

Cazda eserler sözlü ve sözsüz olarak ikiye ayrılmaktadır. Broadway m zikallerinin nakarat bölümleri caz standartları repertuvarını oluşturmakla birlikte müzikal bestecilerinin caz müzisyenleri ile ortak çalışmalarla ürettikleri eserler de repertuvara dahil olmuştur. Genellikle sözlü eserler şarkı, sözsüz eserler ise parça olarak tanımlanmıştır. Melodinin rolü doğaçlamanın yapısını direkt etkilemekte ve solonun eser ile bütünlüğü açısından önem arz etmektedir. Buna ek olarak ana tema

yani melodi icracı tarafından farklı yorumlanabilmektedir. İcracı melodiyi genişleterek (*augmentation*) veya daraltarak (*diminution*) zaman içinde ritmik yapıyı şekillendirebilmektedir. Melodinin içerdiği motifleri kullanarak farklı ifadeler oluşturmak da sık başvurulmuş tekniklerden biridir. Doğaçlama içinde ana tema ile bu anlamda iletişimde kalmak güçlü bir ifade ve tutarlılık dışında dinleyiciye eser ile bağlantı kurabileceği bir ipucu vermektedir. Melodi ve doğaçlamada icracının özgür ifadesini bu araçlarla yönlendirmesi geleneksel caz doğaçlamasında başarılı bir solonun gerekliliklerinden biri olarak görülmektedir. Motifsel gelişmeler melodik doğaçlamanın biçimsel tutarlılığında en temel prensiplerden olup bütünlük ve temalar arası bağlam açısından kullanışlı araçlardan biri olarak görülmektedir (Sato, 1996). Ayrıca ana melodinin ilerleme hattı, adımsal veya atlamalı yapısı doğaçlamanın içeriğinde kullanılabilecek etmenlerdendir. Diyatonik yapı dışında kullanılabilecek kromatik yaklaşım notaları bebop stiline öne çıkmıştır. Bir yatay hareket olarak tanımlanabilecek melodik hareket kromatik yaklaşım tonları ile akorların birbirine geçişlerinde akıcılığı sağlayıp icracının tonal merkezde daha esnek müzikal cümleler kurmasına imkân tanımaktadır (Sarath, 2009). Buna ek olarak farklı artikülasyonlar da özellikle enstrümantal doğaçlamada icracıya vokal benzeri efektler sunmaktadır. Örneğin ses kaydırma ve vibrato gibi teknikler icracının özgün sesini ifade etmesinde etkili olmaktadır.

Eserin armonik yürüyüşü icracıya doğaçlaması için sunulan en geçerli verilerden biridir. Caz armonisi içerdiği çeşitli farklı yaklaşımlarla karakterize edilmiş ve kendi teorisini zaman içinde geliştirmiştir. En temel armonik hareket subdominantın diyatonik vekil akoru olan ii. derece, dominant V. derece ve tonik I. derece armonik yürüyüşüdür. Bu yürüyüş kadanssal bir etki barındırıp klasik batı müziğindeki mükemmel kadansın cazdaki versiyonudur. Ton merkezlerini belirlemede önemli olup icracıya doğaçlamasında ihtiyacı olan tonal veriyi klasik müziğe kıyasla daha kısa ölçekte sunmaktadır. Ayrıca icracının armonik yürüyüşü takip edebileceği bir harita niteliğindedir. İcracıdan eserin ritmik, melodik ve armonik yapısını geliştirirken aynı zamanda bağlamı koruyarak özgün ifade biçimleri sunması beklenmektedir (Nettles, Graf, 1997).

Caz armonisinde diğerk bir esneklik unsuru eserin temel akorlarının yeniden armonileme tekniğı ile değıştirilmesidir. Etkili bir yeniden armonileme için eserin orijinal yapısı ile denge sağlanması ve ana melodi ile uyumu önemli kabul edilmektedir.

Doğaçlama tekniklerinin bir diğeri ise tonal merkezlerin çerçevesi dışında modları temel alan bir yaklaşımdır. Modal doğaçlama Miles Davis¹⁵'in *Kind of Blue* (1959) albümündeki soloları ile popülerlik kazanmış ve cazın ifade biçimlerinden biri olarak tarihte yerini almıştır. Bu yaklaşım armonik yürüyüşün yerine belirli modal dizilerin etkisinde bir doğaçlamayı gerektirmektedir. Akor yürüyüşlerindeki sık değışimler yerini daha uzun zamanlı sabit akorlara ve icracının ritmik ve melodik olarak kendini ifade edebileceğı geniş alanlara evrilmiştir. Ritim, melodi ve armoni cazda icracıya bileşik bir yapı sunmaktadır. Müzikal cümlelerin ritmik yapısı anlık olarak armonik hareketin ritmik yapısını veya armonik yürüyüşün durağanlığı melodinin ritmik yapısını interaktif anlamda etkilemektedir. Bu bileşenler birbiriyle iç içe geçip akıcı bir şekilde ilişkilendirildiğinde icracının doğaçlamasına etkileyici bir alan tanımaktadır. İracının bu alanda anlık kompozisyon yaklaşımı ile eserle uyumlu doğaçlamalar çalması cazın özünü tanımlamaktadır (Rawlins, Bahha, 2005). Bu sebepten dolayı cazda icracının ritmik, melodik ve armonik anlamda yetkin bir pratiğe sahip olması beklenmektedir. Ritim zamanın eser içinde nasıl işlendiğini, melodi temaların yapısını, armoni ise alanların akorsal ilerleyişini oluşturmaktadır. Caz müzisyeninden eserin performansında bu unsurları ilişkilendirmesi beklenmektedir.

Her ne kadar anlık müzikal tercihler caz doğaçlamada önemli olsa da süreç geleneğin tamamen dışında değildir. Armonik ve ritmik yapılar gelenekten aldıkları ilkeler ile gelişip şekillenmektedir. İracının özgün ifadesinde kendi içerisinde mantıklı ve tutarlı bir bağlam içinde olması önemlidir (Small, Durant, Prévost, 1984). Cazda icracıya tanınan özgürlük alanlarının yapı ile ilişkisi bu müziğin tarih içindeki yönü açısından da belirleyicidir. Hagberg¹⁶ cazda doğaçlamanın organik olarak

¹⁵ Miles Dewey Davis III: (1926 – 1991) 20. yy müzik tarihinin önemli figürlerinden, A.B.D.'li caz trompetçisi ve bestecisidir.

¹⁶ Anders Hagberg: (1958 –) Flütçü, saksafoncu, besteci ve eğitimci. Caz ve dünya müziğinde yenilikçi bir doğaçlama sanatçısıdır.

evirildiğini savunmuş, Gould¹⁷ ve Keaton¹⁸ ise bu evrimin klasik batı müziği ve caz müziği arasında bir ayırımdan daha çok, iki müzik türünün içerik açısından farklı seviyelerde esneklik barındırdığını iddia etmiştir. Sonuç olarak caz müziğinde doğaçlama bütünlüğün korunduğu yaratıcı detaylarla örülmüş bir hikâye anlatısı olarak kabul edilmektedir (Bjerstedt 2014).

1.3. Swing ve Cümleleme

Genellikle ritim seksiyon olarak adlandırılan piyano, kontrbas ve davul enstrümanları doğaçlama yapan icracı için tempo, form, akor yürüyüşleri ve stilistik öğeleri barındıran bir eşlik yapısı hazırlamaktadır. Ritim, cazda eşliğin ve doğaçlamanın devinimini sağlayan zemini (nabız) oluşturmakla birlikte, melodik ve armonik ifadede vurguları şekillendiren zamansal akışın ana bileşenidir (Sarath, 2009). Eşlik eden davul ziller ve çeşitli aksanlar, kontrbas yatay bas yürüyüşü, piyano ise ritmik ve armonik varyasyonlar ile soliste esnekliği, anlık müzikal etkileşimi olan bir akış ve nabız sağlamaktadır. Swing kavramı bu yaklaşımın bir sonucudur. Notaların ve akorların ritmik anlamda asimetrik ifadesiyle sağlanan esneklik icracıya çeşitleme yapma imkânı tanıyan ivmenin önünü açmıştır (Rawlins, Bahha, 2005).

Doğaçlamanın en belirgin özellikleri müzikal cümleleme ile sağlanmaktadır. İcracının kendisine ait, özgün müzikal cümleleri aynı zamanda kimliği ile bütünleşmekte, müzikal kimliğini özgün cümleleriyle ifade etmektedir. Cazda cümle hattının ritmik özellikleri ve nabız üzerindeki başlangıç noktası yani vuruşlar üzerindeki pozisyonu klasik batı müziğinde rastlanılmayacak kadar esnek ve kişiseldir. Her caz müzisyeninin swing anlayışı farklılıklar göstermektedir.

Cazda cümleleme doğaçlamanın anlatımsal yönünü vurgulamaktadır. *Lick* olarak adlandırılan kısa melodik cümleler, caz dilinin aktarım yoluyla gelişmesini ve icracının doğaçlamasının kişiselleştirilmesini sağlamaktadır. Konuşmadaki kelime

¹⁷ Carol S. Gould: A.B.D.'li bir filozof ve teorisyendir.

¹⁸ Kenneth Keaton: (1953 – 2019) A.B.D.'de klasik gitar ve müzik tarihi alanlarında eğitmen olarak görev yapmış, doğaçlama ile ilgili makaleler yayımlamıştır.

haznesinin önemi gibi caz müziğinde de *lick*'ler bir icracının ifadesinin derinliğine etki etmektedir. Ayrıca müzik ölçü ve vuruşlarının zayıf zamanlarının vurgulandığı senkoplar, çok ritimli yapılar ve melodik yer değiştirmeler doğaçlama pratiğinde gerilim ve çözülüm etkilerinin ifadeyi güçlendirmesine imkân tanımaktadır (Sato, 1996).

Sven Bjerstedt¹⁹, swing ve cümlelemenin cazdaki hikâye anlatımının merkezini oluşturduğunu savunmuş ve caz müziği eğitiminde bu unsurların önemini altını çizmiştir. Ayrıca, caz müziği eğitiminin öğrencinin özgün kimliğini ortaya çıkarmasına imkân tanıyacak şekilde tasarlanması gerektiğini belirtmiştir. Bjerstedt, Paul Ricoeur²⁰'ün anlatı kuramından yola çıkarak caz müziğinde doğaçlamayı ön-biçimleme, biçimleme ve yeniden biçimleme olarak üçe ayırmıştır. Ön-biçimlemeyi, kültürel ve biçimsel arka planı, biçimlemeyi doğaçlama yapan icracının hikâye anlatım süreci, yeniden biçimlemeyi ise dinleyicinin performansı algılaması olarak ifade etmektedir. Bu süreçte swing biçimlemeyi hareketlendirip anlatıya alan açarken cümleleme hareketin biçiminde etkili olup gerilim-çözülüm etkisini sağlamaktadır. Saksafoncu David Liebman²¹ bahsi geçen yapıyı “*Besteler birer bölüm, içindeki doğaçlamalar ise paragraflardır. İyi bir solo giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşur*” şeklinde ifade etmiştir. Swing ve cümleleme bir teknikten daha çok caz müzisyeninin özgün anlatı stili olarak görülmektedir. Bu anlatıyı ifade etmeye olanak sağlayan enstrüman hakimiyeti teknik olarak görülürken, gelenekten edinilmiş bilgi ise müzisyenin kelime haznesi olarak kabul edilebilir (Bjerstedt, 2014).

1.4. Notasyon

Müzikte notasyon seslerin belirli sembollerle ifade edilmesinin yanında kültürel ve estetik açıdan dönemin anlayışını yansıtan bir araçtır (Taruskin, 2005). Bu açıdan bakıldığında çağdaş müzikteki yeni notasyon arayışlarının temelinde yatan

¹⁹ Sven Bjerstedt: İsveçli müzik eğitimcisi ve caz piyanisti.

²⁰ Paul Ricoeur: (d. 1913 – ö. 2005) Fransız filozof. Felsefe, hermenötik, fenomenoloji ve teoloji alanlarında eserler vermiştir.

²¹ David Liebman: (d. 1946 –) A.B.D.’li caz tenor saksafoncu, flütçü ve bestecidir.

motivasyonlardan birinin yeni bakış açılarını döneme daha uyumlu şekilde ifade edecek bir uygulama ihtiyacı olduğu görülmektedir. Ancak dönemin getirdiği bireysel ve çok disiplinli ortam tek bir notasyonun hakimiyetine olanak tanımamakta, besteciler kendi dilini en iyi aktardığına inandığı karma bir anlayış ile eserlerini yayınlamaktadırlar. Geleneksel notasyon 11.yy'da Guido d'Arezzo²²'nin çizgili sisteminden 17.yy'a kadar gelişimini sürdürmüştür. 20. yy'dan itibaren besteciler gelişen yeni besteleme tekniklerinin etkisiyle farklı notasyonlar keşfetmeye girişmişlerdir.

Müzik yazısı farklı coğrafyalarda farklı şekillerde gelişim göstermiş ancak günümüze kadar Avrupa kıtasında gelişen notasyon hakimiyetini korumuştur. Müzik notasyonunun gelişimi yazının keskinlik kazanması, nota değerleri ve ritimlerinin daha belirgin şekillerde ifade edilmesi ile sonuçlanmıştır. Avrupa'dan tüm dünyaya yayılmış ve gelenekselleşmiş günümüz notasyonu, 9.yy'dan itibaren gelişen Gregoryen neumatik sistemine dayanmaktadır. Ortaçağ'da 9-13. yüzyıllar arası kullanılan neumatikler tarihte kayıtlı ilk müzik yazılarıdır. *Neuma* Yunanca 'işaret' anlamına gelir. Neumatik notasyon, Ortaçağ Hristiyan dinsel müziğinin en önemli örneklerinden olan Gregoryen şarkılarında, sesleri grafik şekillerle gösteren bir notasyon çeşidi olup, icracıya melodinin yönü hakkında fikir vermektedir. İcracı, ritim ve seslerin kesin olarak sınıflandırılmadığı bu notasyonla, sözel aktarımla öğrendiği eserlerin bir çeşit sembolik haritasına ulaşmaktadır. Neumatikler melodinin akışını gösterirken daha sonraları porte, seslerin kesin yerleri, vuruşlar ve ritimlerin de eklenmesi ile gelenekselleşmiş notasyona dönüşmüştür.

Notasyon ve basım tekniklerine kadar sözel aktarım ve doğaçlama müzik sanatının gelişiminde lokomotif olmuştur. Notasyonun ilk örnekleri dinsel müzikte görülse de 11-14. yy arasında sokak müzisyenleri sözel aktarımla doğaçlama yapmaya devam etmiştir. Eski çağlarda nota yazısının gelişmemiş olması sözel aktarım ile aktarılan müziğin yorumunda melodik varyasyonların önünü açmıştır.

²² Guido d'Arezzo: (d. 991 – ö. 1050) 11. yy'da İtalya'da yaşamış müzik teorisyeni ve öğretmendir.

Geleneksel notasyonda notalar diyatonik sistem üzerine inşa edilmiştir. Diyez ve bemoller bu seslerin yanına koyulan işaretlerle belirtilmektedir. Ancak Cornelis Pot²³ tarafından geliştirilen Klavarskribo notasyonunda piyano klavyesi ölçek alınmış ve siyah ve beyaz tuşların konumuna göre bir sistem oluşturulmuştur. Bu notasyon görsel anlamda çalan kişiye kolaylıklar sağlamaktadır. Gitar ve akordeon gibi enstrümanların kullandığı tabulatura sistemi ise enstrümanın yapısına uyumlu bir notasyon olup perde ve tel konumları ile ilgili bilgi vermektedir. Günümüzde teknolojinin gelişmesi ile bilgisayar dünyasında müzik enstrümanı dijital ara yüzü (*Musical Instrument Digital Interface- Midi*) gibi veri aktarımının çeşitli versiyonları ortaya çıkmaktadır. Midi protokolünde seslerin dinamik aralıkları, şiddetleri ve uzunlukları işlenebilmekte, ayrıca transpozisyon ve analiz gibi işlemler geleneksel notasyondan çok daha pratik hale gelmektedir. Bu durum aynı zamanda grafiksel bir özelliğin işlevselliğini ortaya çıkarmıştır. Tüm bunlara ek olarak bükme ve kaydırma gibi efektlerin kullanımında seslerin doğru yazımı için ekstra semboller gerekmektedir. Bundan dolayı grafik semboller cazda ve çağdaş müzikte giderek yaygınlaşmaktadır. Yeni notasyon çeşitliliği teknik imkanları genişletip özgün ifadenin önünü açtığından geleneksel notasyonun yanında besteciye özgü alternatif notasyonların desteklenmesi gerekmektedir (Gaare, 1997).

1950'lerden itibaren grafik notasyon etkili bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Özgün ifade çeşitliliği ve deneysellik bu tip bir notasyonu zorunlu kılmıştır. Farklı ritmik yapılar, mikro-tonalite ve tınısal arayışlar doğrultusunda geleneksel sabit semboller yeterliliğini yitirmiş, ihtiyaçlar doğrultusunda mekânsal notasyonlar üretilmiştir (Cope, 2000). Bu tip notasyonlar doğaçlama yapan icracıların zamanı özgür şekilde kullanmasına olanak tanımaktadır. Örneğin *cluster* olarak adlandırılan ve grafik notasyonla gösterilen ses kümeleri serbest caz gibi stillerde sıkça kullanılmaktadır. Aleatorik müzik²⁴ gibi stillerde ise icracı eserde daha geniş ifade imkanlarına sahiptir. Kullanılan simgesel notasyon icracının tekrar eden yapıların ne zaman çalınacağına karar verme gibi alanlarda özgür olmasını sağlamış, böylelikle performansın bireyselleşmesinin önü açılmıştır. Örneğin Belçika'da gerçekleşen

²³ Cornelis Pot: (d. 1885 – ö. 1977) Hollandalı müzik notasyonu sistemleri geliştiricisi, mucit.

²⁴ Aleatorik müzik: Müzikte bazı öğelerin rastlantıya ya da icracıya bırakıldığı bir çağdaş müzik stilidir.

Ghent Konferansı'nda (22-25 Ekim, 1974) müzik teorisyenleri yeni semboller geliştirirken, notasyon anlamında çoğulcu yapının korunup özellikle caz gibi doğaçlama içeren müzik stillerine bir çerçeve sunulması amacı güdülmüştür (Stone, 1976).

Cazın en önemli bileşenlerinden olan doğaçlamanın etkisiyle yazılı ve işitsel olarak aktarılmış gelenek tamamlayıcı anlamda beraber işlemektedir. Yazılı gelenek enstrümantal anlamda gelişmeyi hızlandırırken işitsel anlamda icracının konfor alanına girmesine sebep olmaktadır. İşitsel ve hafıza temelli bir aktarım ile doğan caz, Afro-Amerikan kültürünün New Orleans'ta Avrupa bando enstrümanları ile birleşmesi sonucu ortaya çıkmıştır (Southern, 1997). İlk örnekleri Blues ve Ragtime gibi stillerdir. Cazın erken dönem gelişiminde genellikle siyahi müzisyenler işitsel aktarım ve doğaçlama yolunu izlerken, klasik batı eğitimi almış beyaz müzisyenlerin çalışmalarında notasyon sıkça kullanılmıştır (Gioia, 2011). Big band gibi büyük orkestraların 1930'lu yıllarda yaygınlaşması ile cazda nota yazımının kullanımı kaçınılmaz hale gelmiştir. Kalabalık orkestraların çaldığı aranjmanlar Swing döneminin yapısında büyük etki sağlarken big band orkestralarının dönemin dans orkestraları haline gelmesi ile cazın popülerliği artmıştır. Duke Ellington, Benny Goodman²⁵ gibi orkestralar büyük bölümü yazılı olan aranjmanlar çalmışlardır (Schuller,1989). Bu aranjmanlarda doğaçlama bölümleri sınırlanmış ancak yerini korumuştur.

Bebop müziğinin etkisiyle doğaçlama eski önemine kavuşurken yazılı müzik parçanın melodisi ve akor yürüyüşleri ile sınırlandırılmıştır. Bebop stilinin mucitleri olan Charlie Parker²⁶ ve Dizzy Gillespie²⁷ eşsiz enstrüman teknikleri ile hem melodi çalımında hem de doğaçlamada var olan seviyeyi yükseltmişlerdir (DeVeaux, 1997). Bu noktada nota yazısına ihtiyaç giderek azalırken bebop stili işitsel aktarım ve jam session kültürünün getirdiği sosyal paylaşım sayesinde yaygınlaşmıştır (Berliner, 1994). Alabama State University, Northern Texas University ve Berklee College of

²⁵ Benny Goodman: (d.1909 – ö.1986) A.B.D.'li klarnetçi ve orkestra şefi.

²⁶ Charlie “Bird” Parker Jr.: (d. 1920 – ö. 1955) A.B.D.'li alto saksafoncu ve Bebop akımının kurucularındandır.

²⁷ John “Birks” Dizzy Gillespie: (d. 1917 – ö. 1993) A.B.D.'li trompetçi, Bebop akımının kurucularından ve Afro-Küba cazının öncülerindendir.

Music gibi kurumlarda caz bölümlerinin açılması ile caz eğitiminde birçok teorik yaklaşım ortaya çıkmıştır. 1950'lerden itibaren birçok caz eğitimi metodu basılarak okullarda öğretilmeye başlanmış, ayrıca Realbook ve Fakebook gibi kaynaklar popülerleşmiştir.

Caz sözlü gelenekten doğan bir müzik stili olduğundan ötürü yazılı ifadesi bir anlamda tarifi ötesine geçememektedir. Aksanlar, mikro-tonlar, bükme ve kaydırma gibi özellikler yazılı notaya aktarılamamıştır. Aynı şekilde dinamikler de caz notasında sık rastlanan bir olgu olmamıştır. Bu durumlar genellikle icracının yorumuna ve duyusuna bırakılmaktadır. Nota yazısının belirleyiciliği cazın özünde olan ön görülemez anlık süreçleri kısıtlama riski taşımaktadır. Günümüzde gelişen nota yazılım programları analitik anlamda yeni imkanlar sunsa da cazın geniş ifade alanlarının gereğini karşılayamamaktadır. Bu da besteciye yeni notasyon arayışlarına iten önemli faktörlerdendir (Cook, 1998). Cazda yazılı müzik ve notasyon icracıyı sınırlasa da enstrümantal müziğin gelişiminde büyük rol oynamaktadır. Bestecinin rolü caz notasyonunda bir rehber, notanın ise bir harita olma özelliğini yitirmesi icracının bireysel tercihlerinin müziğe yansımalarının önüne set çekecektir.

1.5. Temel Formlar

Cazda form yapısal özelliklerinin yanında doğaçlamaya alan tanınması açısından icracının içselleştirmesi gereken bir çerçeve sunmaktadır. İracı temel formlara olan hakimiyeti ile özgün ifadesini anlık etkileşimi sınırlayabilecek metrik hesaplamalara girişmeden yapabilmektedir. Gridley bu durumu *“Bir caz müzisyeni için form, yalnızca akorların sırası değil, zamanın içinde yaratıcı anlatımın sahnesidir”* (Gridley, 2006) sözleriyle tanımlamakta, formu caz müzisyeninin anlatım aracı olarak görmektedir. Blues ve AABA şarkı formu gibi temel caz müziği formları tekrar tekrar yorumlanıp icracının doğaçlamasında kendi müzikal hikayesini anlatmasına olanak sağlamaktadır.

Cazda en temel formlardan biri 12 ölçüden oluşan Blues formudur. En tipik hali I-I-I-I / IV-IV-I-I / V-IV-I-V derecelerinden oluşan akor yürüyüşlerini

içermektedir. Caz müzisyeninden beklenen bu form içinde blues geleneğinin öğelerini taşıyan sololar inşa etmesidir. Ted Gioia, blues'un duygusal yanına değinmiş, onu ironi, acı ve neşeyi barındıran bir yapı olarak tanımlamıştır (Gioia, 2011). Caz tarihi boyunca blues, Louis Armstrong'dan günümüz caz müzisyenlerine kadar temel yapısı değişmeyen ancak gelişip farklı alternatif akor yürüyüşleriyle yorumlanan bir olgu olarak işlevini sürdürmüştür. Bu formun içselleştirilmesi caz müzisyeninin gelişimi için çok önemlidir. Sade armonik hareket yapısı üzerine müzikal fikirlerin niteliğinin gelişmesi için uygun bir kaynak olmuştur. David Baker, caz eğitiminde blues'un önemini vurgulamış ve genç müzisyenlerin gelişebilmesi için ideal bir form olduğunu savunmuştur (Baker, 1988).

Cazda önemli formlardan bir diğeri ise Tin Pan Alley²⁸ geleneğinin sonucunda gelişen otuz iki ölçülük şarkı formudur. Bu form sunum teması, temanın tekrarı, gelişme ya da karşı tema ve temaya dönüşten oluşan AABA yapısındadır. Her tema sekiz ölçüden oluşmaktadır. Caz standartlarına dahil olmuş Cole Porter²⁹, Jerome Kern³⁰ gibi bestecilerin çoğu eseri bu formdadır.

Rhythm Changes formu ise Gershwin'in "I Got Rhythm" adlı şarkısının akor yürüyüşünden türemiştir. Yüksek hızda ve sürekli değişen akor hareketleri ile icracının doğaçlamada yetkinlik kazanmasını sağlayacak formlardan biridir. İçerdiği ii-V-I akor yürüyüşleri kuvvetli bir tonal yapı sunar. Bebop döneminde Parker'ın *Anthropology* gibi parçaları ile caz müzisyeni için hızlı tempolarda teknik bir yetkinlik aracı haline gelmiştir. David Baker, bu formu "bir caz müzisyeni için teknik olgunluğun sınındığı alan" olarak tanımlamıştır (Baker, 1988). Bebop döneminin sonlarına doğru caz müzisyenleri klasik batı müziğindeki büyük formlardan esinlenerek süit ve rondo formlarında eserler yazmaya başlamışlardır. Mingus³¹ altı bölümden oluşan *The Black Saint and The Sinner Lady* (1963) albümünü süit formunda bestelemiştir. Üçüncü

²⁸ Tin Pan Alley: 19. yy'ın sonlarından 20. yy'ın ortalarına kadar Amerikan müzik endüstrisinin merkezi olan New York'taki bir müzik yayıncılığı ve bestecilik geleneğini ifade eder. Popüler şarkıların bestelenip yayımlandığı, yayıncılar, besteciler ve söz yazarlarının bir araya geldiği yerdir.

²⁹ Cole Porter: (d. 1891 – ö. 1964) A.B.D.'li söz yazarı ve bestecidir.

³⁰ Jerome David Kern: (d. 1885 – ö. 1945) Müzikal tiyatro ve popüler müzik alanında Amerikalı bir besteci.

³¹ Charles Mingus: (d. 1922 – ö. 1979) A.B.D.'li kontrbasçı. Post-bop, üçüncü akım (third-stream), avangart caz etkileri taşıyan stillerde eserler vermiştir.

Akım'ın öncüsü Gunther Schuller ise klasik batı formlarının caz müzisyeni tarafından iyi kavranmasının doğaçlamadaki ifadeyi güçlendireceğini iddia etmiştir (Schuller, 1986).

Bebop döneminden sonra modal caz yine bir bebop kökenli müzisyen tarafından popülerlik kazanmıştır. 1959 yılında yayınlanan Miles Davis "Kind of Blue" albümünde özellikle Davis ve piyanist Bill Evans³²'in soloları bu formun etkisindedir. Diğer formlara göre daha durağan akor çeşitliliğine sahip olan parçalarda icracılar tonal gamların dışında kalan modal diziler üzerine sololar çalmışlardır. Bu formun yapısı akor yürüyüşlerine dayanmayıp modal değişimlerin yönlendirdiği zamansal aralıklarla gelişir. Modal cazın teorik anlamda en yetkin kaynaklarından biri olan "Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization" adlı kitabında George Russell³³ bu formu "*Modlar hem sınırlı hem de sınırsızdır. Sınırlar yaratır ama sonsuz varyasyon üretme imkânı da sunar*" olarak tanımlamıştır (Russell, 1953). 1960'lardan itibaren caz daha deneysel ve eş zamanlı arayışlar dönemine girmiştir. Ornette Coleman³⁴, Cecil Taylor³⁵, Albert Ayler³⁶ gibi müzisyenlerin öncülüğünü yaptığı serbest caz akımında belirsiz formlar, eş zamanlı doğaçlamalar ve yapının yıkılıp tekrar yapılandırıldığı bir icra pratiği gelişmiştir. Geleneksel form ve müziğin diğer bileşenlerine alternatif yaklaşımlar değer kazanmıştır. Doğaçlama gibi form olgusu da anlık olarak icracılar tarafından inşa edilmeye başlanmıştır. Ekkehard Jost³⁷, serbest caz dönemini şu şekilde özetler: "*Serbest cazda form önceden belirlenmez. Parçanın içindeki etkileşimlerle oluşur yani form çalındıkça var olur*" (Jost, 1975).

Günümüz caz formlarında ise çok farklı akımların birbirleriyle etkileşimi sonucu eklektik bir anlayış ortaya çıkmıştır. Form yatay düşünüşten sıyrılmış üst üste gelen farklı yapılar ile yeni uygulamalar oluşturulmuştur. Teknoloji de bu tip bir

³² Bill Evans: (d. 1929 – ö. 1980) Caz tarihinin en önemli piyanistlerinden biridir. Armoni anlayışı ve trio müziğindeki yenilikçi yaklaşımı ile caz müziğinin gelişimine büyük katkıları olmuştur.

³³ George Russell: (d. 1923 – ö. 2009) A.B.D.'li caz teorisyeni, piyanist ve besteci.

³⁴ Ornette Coleman: (d. 1930 – ö. 2015) A.B.D.'li alto saksafoncu, serbest caz akımının öncülerindendir.

³⁵ Cecil Taylor: (d. 1929 – ö. 2018) A.B.D.'li piyanist, avangart cazda klasik müzik tekniklerini kullanarak doğaçlamalar yapmıştır.

³⁶ Albert Ayler: (d. 1936 – ö. 1970) A.B.D.'li saksafoncu, spiritüel serbest caz doğaçlamaları ile tanınmıştır.

³⁷ Ekkehard Jost: (d. 1938 – ö. 2017) Alman müzikolog, saksafoncu ve caz araştırmacısıdır.

ilerlemenin sebeplerinden ve lokomotiflerinden biridir. Aynı zamanda grup liderinin farklı jestlerle yönlendirdiği, performansın her icrasında farklı sonuçlar verdiği açık formlar sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır. Cazda form gittikçe daha serbestlik içeren aynı zamanda müzisyenlerin anlık etkileşimleri ile ansambl özelliğini kaybetmeyen bir hale evrilmiştir.

1.6. Caz Standartları

Literatüre “*The Great American Songbook*” olarak geçen caz standartları popüler müzik alanında gelişen sektörün ana merkezi olan Tin Pin Alley’de, sahne sanatlarının önemli bir mabedi haline gelen Broadway’de ve film endüstrisinin başkenti Hollywood’da üretilmiş müzik eserlerinin içinden seçilen şarkılardan oluşan bir repertuvarıdır. Bu şarkılar caza uyarlanabilmesine olanak sağlayan basit yapılara sahip olmakla birlikte zengin akor yürüyüşleri ve geniş melodik yapılar içermektedir. Gioia’ya göre şarkıların caz müziğine uyarlanabilir olması formlarının esnekliğinden kaynaklanmaktadır (Gioia, 2020). Caz standartları repertuarı Broadway müzikallerinin sahne görselliğinin de etkisiyle şarkı sözlerinde yüksek dramatik anlatım içermektedir. Repertuarın büyük bölümü yukarıda bahsi geçen sektör merkezleri için çalışan söz yazarı ve bestecilerin eserlerinden oluşmaktadır. Bu besteciler George ve Ira Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin, Richard Rodgers, Lorenz Hart ve Jerome Kern gibi alanlarında dönemin popüler olmuş isimleridir.

Melodide diatonik yapının ağırlıkta olması ve geniş alanlar, ii-V-I tipi kadanslar ve kesitler arasındaki modülasyonlar doğaçlama için elverişli bir platform oluşturmaktadır. Ayrıca bu sadelik ve esneklik jam session’lar ve caz eğitimi için de kaynak sağlamaktadır. İcracıya melodi yorumu, armonik kalıplar ve form bilgisi alanlarında çalışma imkânı sunmakla birlikte aynı şarkıların farklı stillerde tekrar yorumlanabilmesine de olanak sağlamaktadır. Her ne kadar cazı gelenekçi bir yapıya sıkıştırma riski taşısa da icracıya eserleri yeniden biçimlendirme olanağı sağlayan caz standartları repertuarı modernite ile geleneğin arasında bir köprü niteliğindedir (Nicholson, 2005).

Caz standartları bir repertuvar kültürünün gelişmesini sağlamakla birlikte jam session’larda ortak bir dilin oluşmasında lokomotif olmuştur. Swing döneminde bu repertuvara Duke Ellington ve Count Basie³⁸ gibi bestecilerin eserleri eklenmiştir. Bu besteciler sayesinde daha yaratıcı ve armonik açıdan daha zengin bir dil gelişmiştir (Berliner, 1994). Bebop döneminde ise Parker ve Gillespie, caz standartlarının ana melodilerini kullanmadan akor yürüyüşlerinin üzerine yeni melodiler bestelemişler, bu yaklaşım tarihe ‘contrafact’ olarak geçmiştir. Bu teknikte yazılmış eserlere örnek olarak: “*Ornithology-How High The Moon*”, “*Donna Lee-Back Home Again In Indiana*” ve “*Groovin’ High-Whispering*” verilebilir. Ayrıca yeniden armonileme, farklı ritmik ve form gibi tekniklerle icracı caz standartlarını kendi müzikal stilinde yorumlayabilmektedir. Buna en bilinen örnek değişen pedal noktası ve ritmik yapısı ile John Coltrane³⁹’in “*My Favorite Things*” yorumudur (DeVeaux, 1997).

1950’lerden itibaren yayımlanmaya başlanan Fakebook notaları telif yasalarından kaçınmak amacıyla korsan olarak basılmıştır. 70’li yıllardan itibaren Berklee College of Music yasal olarak ilk Realbook’u yayımlamıştır. Caz standartlarının jam session’larda ortak bir repertuvar olarak kabul görmesi Realbook’ların pedagojik rolünü de ortaya çıkarmaktadır. 60’lı yıllardan itibaren Herbie Hancock⁴⁰, Wayne Shorter⁴¹ gibi caz müzisyenlerinin eserlerinin bu repertuvar kitaplarına dahil olması ile modern caz standartları oluşmuş ve bu sayede modalite, asimetrik form yapıları ve şarkı sözü içermeyen eserler de literatüre girmiştir.

Her ne kadar içerdikleri senkoplar ve stilistik öğeler klasik batı müziğinden farklı olsa da caz standartları eserleri tonalite anlamında temel ilkelere bağlı kalmıştır. Örneğin, Schenker analizinin temellerini oluşturan ana hat (*Urlinie*), ana bas hattı (*Bassbrechung*), orta plan (*Mittelgrund*), ve kontrpuan gibi öğeler caz standartlarında mevcut olup, bu tip bir analiz için uygundur. Form anlamında simetrik yapılar melodik

³⁸ William James “Count” Basie: (d. 1904 – ö. 1984) A.B.D.’li caz piyanisti, orkestra şefi ve besteci. Kendi orkestrasını kurmuştur. Swing döneminin öncülerindendir.

³⁹ John Coltrane: (d. 1926 – ö. 1967) A.B.D.’li saksafoncu ve bestecidir. Bebop, modal caz ve serbest cazın gelişiminde önemli rol oynamıştır.

⁴⁰ Herbie Hancock: (d. 1940 –) A.B.D.’li piyanist, besteci ve prodüktördür. Modal caz, post-bop, caz-füzyon, funk ve elektronik müzik alanlarında öncü olmuştur.

⁴¹ Wayne Shorter: (d. 1933 – ö. 2023) A.B.D.’li saksafocu ve bestecidir. Caz ve füzyon’un öncülerindendir.

ve tonal açılardan analize imkân tanımaktadır. Sık kullanılan formlar: AABA (otuz iki ölçü), ABAC ve Verse/Nakarat'tır. On iki ölçü Blues ve *Rhythm Changes* formları bu repertuvarda cazın temel yapıları olarak işlevini sürdürmektedir. AABA formunda kesitler arasında tonik ve diyatonik-kromatik modülasyonlar görülmektedir. “All The Things You Are” gibi eserlerde ise değişen tonal merkezler armonik ve melodik hareketi sağlamaktadır. Ayrıca yedili akorların seslerinin sağladığı yatay hareket Schenker'in Uzatma (*Prolongation*) ilkesi ile uyumludur. Bu melodik yatay hareket ana hattın (*Urlinie*) 5-4-3-2-1 vb. çözümlenmesini sağlamaktadır. Caz standartları melodi ve armonik ilişkiler bağlamına indirgenmiş bir notasyon yapısı ile ifade edilmektedir. Bu durum caz standartlarını doğaçlama alanları için, eserin performansı ile ilgili detaylı ve kesin yönlendirmelerde bulunan müziklerden daha uygun hale getirmektedir (Larson, 2009).

1.7. Jam Session

Doğaçlama alanları ve caz standartları repertuarındaki eserlerin performanslarda yeniden farklı şekillerde yorumlanabilmesi gibi özerklikler, müzisyenlerin çalınan eserleri önceden planlamadığı veya prova yapmadan çalabilecekleri *jam session* kavramının oluşmasını ve kurumsallaşmasını beraberinde getirmiştir. 20.yy'ın ikinci yarısında yaygın olarak dönemin caz kulüplerinde uygulanmaya başlanan bu disiplin daha sonra tüm dünyada kabul görmüş ve yaygınlaşmıştır. Bu durum cazın sosyal anlamda yaşayan ve gelişen bir dil olmasının önünü açmış, jam session'larda caz dili ve biçimlerinin süreklilik halinde evrilmesine sebep olmuştur. Jam session aktiviteleri caz müzisyenlerinin müzikal gelişimlerini taze ve dinamik tutmalarında önemli bir araç olarak gelenekselleşmiş kolektif bir müzikal buluşmadır. Belirli bir sistem içinde bireylere enstrümanları ile kendilerini ifade etme imkânı tanınmaktadır. Müzisyenlerin konser veya provalar dışında toplanıp beraber çaldıkları jam session'lar ilk olarak Kansas şehrindeki caz kulüplerinde uygulanmaya başlamış, daha sonra New York'ta Minton's Playhouse gibi kulüplere sıçramıştır. Bebop akımının temeli Minton's Playhouse'daki jam session'larda atılmış ve burası bir anlamda bebop'un laboratuvarı haline gelmiştir (DeVeaux, 1997).

Cazın gelişiminde sürekli performans olanağı sağlayan caz kulüplerinin etkisi çok önemlidir. Bu ortamlarda sergilenen önceden planlanmamış performanslar müzisyenlerin caz standartlarına hâkim olmasını gerektirmektedir. Aynı zamanda müzikal duyum ve sosyal becerilerin de sınındığı bir performans platformu niteliğindedir. Bu müzikal buluşmalar müzisyenlerin birbirleriyle rekabet ettikleri, teknik ve müzikal kapasitelerini gösterdikleri bir alan işlevi görmektedir. Jam session'larda müzisyenlerin performanslarına göre müzikal sosyal bir hiyerarşi oluşmuş, çok farklı tecrübelerden çeşitli müzisyen aynı sahnede beraber çalabilmiş, genç müzisyenlere kendilerini ispatlamaları için olanak sağlanmıştır. Jam session'larda genellikle caz standartlarından parçalar yorumlanmaktadır (Berliner, 1994).

Cazın eğitim kurumlarında yaygınlaşmasından önce usta-çırak ilişkisiyle müzisyenlerin kendilerini geliştirdikleri en önemli yapılardan biri olan jam sessionlarda çalınan parçalar sözlü aktarım ya da anlık dikte yolu ile öğrenilmektedir. Charlie Parker ve Dizzy Gillespie gibi efsaneler gençliklerinde caz müziğini jam sessionlarda öğrenmiş, ustalaştıklarında ise genç müzisyenlere jam sessionlarda rehberlik etmişlerdir (Owens, 1995). Jam sessionlar kadar onların gerçekleştiği mekanlar da önem kazanarak düzenli buluşma noktaları olmuşlardır. Caz eğitiminin yaygınlaşması, festivallerin çoğalması sayesinde jam sessionlar rekabetçi yapısından eğitici ve paylaşımcı bir yapıya evrilmiştir. Cazın tüm dünyada dinlenen bir müzik olması ile jam session kavramı da yaygınlaşmış ve çok farklı kültürlerden müzisyenlerin bir arada çalabilmesine olanak sağlayan bir platform halini almıştır (Nicholson, 2005).

1.8. Yorum ve Aranjman

Cazda icracıya tanınan özerklikler besteci ve yorumcu arasındaki mesafeyi azaltmaktadır. Anlık ifade özgürlüğü icracının çalınan eser üzerinde müzikal tercihlerde bulunmasına olanak sağlamaktadır. Eserin yapısı icracının yorumuyla şekillenip ortak bir forma kavuşmaktadır. Caz standartlarının ortak bir dil için anlaşılması ile icracının bireysel yorumları caz müziğinin temel olgularından biri

haline gelmiştir. Yorum, eser icrasından çok klasikleşmiş bir eserin yapısının tekrar kurgulanması sayesinde soyut bir ifade biçimine dönüşmüştür (Gioia, 2020). İcracı yorumunda kendi özgün sesi ve estetik tercihlerini kullanarak kolektif bir müzik dilini şekillendirebilmektedir.

Erken dönemde müzikal topluluklar genellikle enstrümantasyona göre şekillenen partiler ile bir eseri kolektif olarak yorumlayıp doğaçlamışlardır. Trompetlerin melodileri, klarnetlerin varyasyon ve süslemeleri ve trombonların çağrı ve yanıt yöntemleri ile kolektif bir bütünlük sağlanmaktadır. Swing döneminde ise büyük orkestralar için yazılan aranjmanlar caza önceki dönemlerden farklı bir disiplin ve müzikal zenginlik katmıştır. Aranjman bestecinin yarattığı müzikal ifadenin aranjör tarafından farklı bir atmosferde yeniden oluşturulması olarak özetlenebilir. Swing dönemi ile aranjman bir kompozisyon niteliğine kavuşmuş, büyük orkestralar sanatsal anlamda zirveye ulaşmıştır (Schuller, 1989). Bebop akımı ile soloist kavramı ön plana çıkarken, Cool Jazz akımı sayesinde aranjmanlar kontrpuan ve tınısal arayışlarla evrim geçirerek popülerliğine tekrar kavuşmuştur. Bu dönemde yazılı caz aranjmanı Gil Evans⁴² ile Miles Davis'in Birth of the Cool (1949) albümü ile modernite anlamında zirveye çıkmıştır. Bu albümle birlikte aranjmanın rolü artarak tınısal tercihler çeşitlenmiştir (Gioia, 2011). 1960'larda besteci ve piyanist Gunter Schuller öncülüğünde gelişen Üçüncü akım ile klasik batı müziği enstrümantasyonu caz aranjmanlarında kullanılmaya başlanmış ve bu alanda senfonik çalışmalar yapılmıştır. Post-modern dönemin getirdiği en önemli etkilerden biri ise türler arası ayrımın bulanıklaşması ve elektronik enstrümanların aranjmanlara dahil olmasıdır. Bu durum aynı zamanda yazılı ve doğaçlama alanlarının iç içe geçtiği daha bileşik bir yapının oluşmasına öncülük etmiştir (Nicholson, 2005).

Cazın farklı dönemlerinde yorum da müzik dili gibi evrimleşmiştir. Erken dönemde toplu doğaçlama alanları uygulanırken, Swing dönemi Louis Armstrong ile bireysel solo olgusunu oluşturmuş, aynı dönemde büyük orkestra aranjmanları ise yazılı müziğin içinde sınırlı ölçü sayılarıyla icracıya doğaçlama imkânı tanımıştır.

⁴² Gil Evans: (d. 1912 – ö. 1988) Kanada'lı aranjör, besteci, orkestra şefi ve piyanist. Oda müziği ve klasik müzik ile cazın birleşimini denemiştir. Flüt, tuba ve korno gibi klasik müzik enstrümanlarını caz aranjmanlarında kullanarak caz orkestrasyonuna yenilik getirmiştir.

Bebop akımında icracının ifade biçimleri bireyselleşirken, eserin melodik yapısı dinleyicinin yakınlık kurabilmesi açısından aynı çalınıp solo bölümleri soyut anlamlar kazanmıştır. Ayrıca teknik yeterlilik ve kromatisizm caz dilinde önemli belirleyicilerden biri haline gelmiştir (DeVeaux, 1997).

Notalar dışında müzikal yorumda en önemli etkenlerden biri de notaların ritmi ve zamanıdır. Bu anlamda swing salınımının getirdiği vuruşun üzerinde çalmama alışkanlığı melodilerin farklı karakterlerde inşasına yardımcı olmaktadır. Melodinin ifadesi sözlü aktarımın da etkisiyle notanın üzerindeki zaman ve ritmin dışında esnekleşmiştir. Müzikal yorum da repertuvar gibi dinleyerek öğrenilen bir olgu olup, caz eğitiminin temelini oluşturan taklit ve alıntı ile aktarılmıştır. Günümüzde cazın global anlamda yaygınlaşması, caz diline farklı yaklaşımların kaynaşmasını ve sentezlenmesini sağlamaktadır. Aynı sahneyi paylaşan farklı kültürlerden birçok müzisyen ortak bir dil olarak caz platformunda birleşseler de kendi kültürel yapılarını da müziğe aktarma şansına kavuşmaktadırlar (Nicholson, 2005).

İKİNCİ BÖLÜM

20. YÜZYIL CAZ VE KLASİK BATI MÜZİĞİ AKIMLARININ BİÇİMSEL ÖZELLİKLERİ

2.1. Post Romantisizm'den Ekspresyonizm'e

Müzik tarihçisi Donald Jay Grout “A History of Western Music” adlı kitabında Birinci ve İkinci Dünya Savaşı arasındaki dönemde artan ekonomik depresyon ile Almanya, İtalya ve Rusya’daki diktatörlüklerin müzik tarihini iki ayrı döneme böldüğünü düşünmektedir. Bu dönemleri savaş öncesi ve savaş sonrası olarak tanımlayan Grout, savaş sonrası yapılmış besteleri isyankârlık ile karakterize etmiş, 1910-1930 yılları arasında yeni müzik olarak adlandırılan eserleri ise radikal ve deneysel eserler olarak tanımlamıştır. Bu eserlerin tonalite, ritim ve formu tamamen reddettiğini iddia etmiş ancak 50’ler ve 60’lardaki yeni müziğin önceki dönemi bile aratacak kadar radikalleştiğini savunmuştur. Grout’a göre 20.yy’ın ilk yarısını şekillendiren üç ana yön vardır; ilki artan müzik stillerinin halk müziği unsurlarını öne çıkarması, ikincisi çeşitli akımların yüzyılın yeni keşiflerini önceki form ve tekniklerden bağımsız olarak uygulamasıdır. Üçüncü ve son olarak, Alman post-Romantik akımının dodekafonik ya da Schoenberg, Berg ve Webern’in 12-ton stiline dönüşmesidir. Grout, Messiaen ve Stravinsky’nin ise dönemden bağımsız olarak değerlendirilmesini önermiştir. Schoenberg ekolu hariç bahsi geçen üç yönü bir okul olarak nitelendirmemiştir. Her birinin merkezi bir otorite tarafından yönlendirilmediği için farklı yöntemler kullandığını ama zaman içinde üst üste geldiğini savunmuştur. 20. yy’daki ulusalcılık hareketinin ise bir önceki yüzyıldan farklı olduğunu ve geniş ölçüde bilimsel bir metot ile geliştirildiğini iddia etmiş ve bu gelişmenin etnomüzikoloji disiplininin oluşmasına imkân sağladığını belirtmiştir (Grout, 1973).

1894-1945 yılları arası genel olarak duygu aktarımında sezgisel (izlenim ve atmosfer odaklı), varoluşsal (nesnelliğin ötesinde) ve ironik (Romantisizm’in formlarından uzak) ifade biçimlerinin geliştiği bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır (Grout, 1973).

“Eğer modern müziğin kesin bir başlangıcı olduğu söylenebilirse, bu başlangıç Debussy’nin 1894 yılındaki prömiyerinde “Bir Kır Tanrısının Öğleden Sonrası” adlı eserinin açılışındaki flüt melodisi ile olmuştur” (Griffiths, 2010).

Debussy müzikte empresyonizmin vazgeçilmez simgelerindendir. Bu alanda ona en yakın isim ise Ravel’dir. Debussy ve Ravel empresyonist yaklaşımlarıyla armonik belirsizlik dönemini başlatmışlardır. 1800’lerde Alman senfonik stili ile gelişen biçimleri geliştirmişlerdir. Bunu motifsel gelişim ile tematik malzemenin işlenmesi ve sürekli modülasyonlar kullanmadan daha çok renk ve tını arayışlarıyla özgün biçimler oluşturarak başarmışlardır. Debussy armonik çekimin dışlandığı bir estetik anlayış getirmiştir. Romantik dönemin dramatik dili Debussy sayesinde atmosferik bir ifadeye yönelmiştir. Tonalite yerini modaliteye ve daha belirsiz ton merkezlerine, paralelizme bırakmıştır (Rosen, 1996). Program müziğinin getirdiği betimleyici ifade Debussy müziğinin sezgisel anlatısını güçlü kılmaktadır. Diğer bir yandan tonalitenin hiyerarşisini en çok tehdit eden besteci ise kullandığı kromatisizm ile Wagner’dir. Bu yaklaşım erken dönem 20. yy. bestecilerini ikiye bölmüş; Wagner’in geniş ifade alanları, disonant akorsal yürüyüşleri, organik devamlılığı ve Debussy’nin aniden kesilen formları ve durağan akor yürüyüşleri ile karakterize edilen post-Wagner’ciler ve post-Debussy’ciler erken dönemin ilk eserlerini vermişlerdir (Crocker 2014).

Genel olarak 20. yy’ın ilk yarısından itibaren tonalite olgusunun katı hiyerarşiden kurtulduğu, farklı ritmik yaklaşımlar içeren ve tınısal anlamda önceki döneme göre daha deneysel ve gerilim-çözülüm etkilerinin farklı değerlendirildiği bir döneme girilmiştir. Gerilim ve çözülüm etkisinin esnemesi kromatik armoni ve modalitenin önünü açmıştır. Armonik ritim gelişmiş, ses aralıkları daha özgürce kullanılmış, disonant akorlar çözüme gitmeden kullanılmış ve ses kümesi oluşturan (cluster) akor tipleri kurulmaya başlanmıştır. Bi-tonalite, poli-tonalite sıkça uygulanmıştır. Üçlü ses aralıklarından oluşan (tertian) akorlar dışında dördü ve beşli aralıklardan oluşan akorlar kullanılmaya başlanmıştır. Yine aynı dönemde Almanya’da gelişen ekspresyonizm disonant aralıkların sık kullanımı ve tonalitenin terki ile gerilim unsurlarını estetik anlamda zirveye çıkarmıştır. Farklı coğrafyaların

halk müziklerinde rastlanan diziler besteciler tarafından sıkça kullanılmıştır. Örneğin bunların en eskisi beş sestten oluşan pentatonik dizidir. Bu diziye Debussy, Ravel ve Bartok'un eserlerinde rastlanır. Bartok ile halk müzikleri tekrar değer kazanmış ve geleneksel literatür halk ezgileriyle zenginleştirmiştir. Modal yaklaşım ve ritmik çeşitlilik yerel melodilerin evrensel anlamda kimlik bulmasına fayda sağlamıştır (Whittall, 2008). Ayrıca 20. yy'ın başından itibaren doğal armonik sesler armonik yapıya dahil edilmeye başlanmıştır. Ses birçok farklı frekansın titreşimi ile oluştuğundan ana ses bir enstrüman tarafından seslendirildiğinde üst ve alt bileşenleri sesin ton ve karakter içeriğini meydana getirmekte, ancak temel ses yoğunluğunda duyulmamaktadırlar. Bu sesler doğuşkanlar olarak adlandırılmaktadır.

Doğuşkanlardan yapay olarak arındırılmamış her sesin üst ve alt doğuşkanları bulunmaktadır. Bu seslerin oluşturduğu diziler üst ve alt doğal armonikler olarak tanımlanmaktadır. Doğuşkanlar serisindeki yarım ses aralığından küçük (koma) sesler mikro-tonalitenin ve spektral açılımların önünü açmıştır. Tam ses aralığının dörde veya altı aralığa bölünmesiyle sistematize edilen mikrotonlar 20. yy'ın ilk yarısında İtalyan besteci Busoni tarafından önerilmiştir (Aldwell, Schachter, 1989)

Bu gibi gelişmelerin yanı sıra, artmış, eksilmiş ve altere akorları kullanımına ve akorlarda 9-11-13'lü tansiyon seslerine yer verilmiştir. Örneğin Scriabin kadans kalıplarını kırarak atonaliteye kadar varan eserler vermiştir. Scriabin'in eserlerinde dörtlü döngüsü gibi paralel ilişkiler içeren armonik yapılara da rastlanmaktadır. Tonalite savunucuları bile dönemde fonksiyonel ilişki içeren tonalite anlayışını terk etmişlerdir (Deri, 1968).

Müzik, diğer sanat dalları gibi soyutlaşırken, bu doğrultuda icracının karşısına ifade biçimleri anlamında da yeni teknikler çıkmıştır. Ezgisiz ritmik kalıplar ile müziğin nabzı belirginleşmiş, sıkışık aralıklarla oluşturulan salkım akorlar armonik ritmin ön plana çıkmasına sebep olmuştur. Bu bağlamda örneğin Stravinsky biçimsel anlamda duyguların tarifinde primitivizm ile ritmik öğelerin ve kontrastların ön plana çıktığı bir dil oluşturmuştur (Taruskin, 1996). Stravinsky, Prokofiev ve Milhaud poli-tonalite (çok tonluluk) tekniğini geliştirmişlerdir. Stravinsky ayrıca melodinin ritmik yapısını gelişime uğratıp zayıf zamanları aksanlayarak dramatik etkiyi artırmıştır.

Bunun en önemli örneği prömiyerinde tüm müzik dünyasını etkilemiş olan Bahar Ayini adlı eseridir.

Yine bu dönemde ölçü çizgileri sorgulanmış, caz müziğinin etkisi ile aksanların yer değiştirdiği farklı gruplamalar ortaya çıkmış ve poliritim alışlagelmiş bir araç haline gelmiştir. Bu gelişmelerden etkilenen Stravinsky cazın karmaşık senkop ve bakır nefesli etkisini Avrupa müziğine taşımıştır. Ayrıca çeşitleme, sonat ve rondo gibi formlar yeniden yorumlanmıştır. Kontrpuanda ses partileri bağımsızlık kazanmış ve bu teknik çok tonlu ya da tonsuz müzikler için de kullanılmaya başlanmıştır (Kütahyalı, 1981).

Schoenberg, Berg ve Webern'in temsil ettiği İkinci Viyana Okulu ekspresyonizmin öncülerindendir. Melodinin bu dönem müziğindeki rolü önceki dönemlerden farklılıklar gösterir. Örneğin şarkılanabilirlik yapısal özellikleri arasında değildir (Kütahyalı, 1981). 12 ton müziği ve türevleri de İkinci Viyana Okulu sayesinde ortaya çıkmıştır. 12 ton müziğinin mimarı olan Schoenberg bu tekniği yeni bir dil oluşturmak amacıyla kurallara bağlamıştır. Bunu yaparken tonal müzik tarihini yadsınamış, Wagner ve Strauss gibi bestecilerin kromatisizmi tonal merkeze bağlı kalmaksızın kullandığı eserlerinden etkilenmiştir. Atonalite deyiimi Schoenberg tarafından eleştirilmiş ve atonal deyiimi yerine pantonal deyiiminin kullanılmasını önermiştir. Kütahyalı, 12 ton tekniğinin ilk örneklerinin Schoenberg'den önce Joseph Matias Hauer⁴³ tarafından geliştirildiğini, Hauer'ın 12 sesi "*Tropes*" adı verdiği bir teknik ile kullandığını ancak bu tekniğin tutulmadığını iddia etmektedir. (Kütahyalı, 1981). 12 ton tekniği dönemde her ne kadar eleştiri olsa da Alban Berg'in Wozzeck gibi eserleri müzik eleştirmenlerinin ve müzikologların takdirini toplamıştır. Bu eser tonal bölümler içermekle birlikte genel olarak tonal yapıda değildir. Berg tonalite ve atonaliteyi bir ifade biçimi olarak serbestçe kullanmıştır. Schoenberg'in öğrencilerinden Webern'in 12 ton sistemi üzerine geliştirdiği seriyalizm ise müzikte melodinin ritmik ögesini sistematik anlamda zirveye çıkarmıştır (Deri, 1968). 12 ton

⁴³ Joseph Matias Hauer: (d. 1883 – ö. 1959) Avusturyalı besteci, müzik teorisyeni ve yazar. Atonal ve seriyal müziğin öncülerindendir. Geliştirdiği "trope sistemi" ile müziği matematiksel bir düzene oturtmayı hedeflemiştir.

sistemine mesafeli duran Ives ve Ravel gibi besteciler bitonalite (çift tonluluk) tekniği ile eserler bestelemişlerdir.

20. yy'ın ilk yarısının ritim, melodi, armoni ve form anlamında getirdiği yeniliklerin birçoğu müzik sanatına hızla dahil olmuştur. Buna rağmen bu yeniliklerin içselleştirilmesi için nitelikli bir zaman aralığı yakalanamadığından deneySELLİK sınıfına girmeyen teknikler bile radikal görülmüştür. Klasik Batı müziği bu dönemde Romantik dönemin etkisinden sıyrılarak dramatik dili terk etmiştir. Modernitenin getirdiği perspektife rağmen Mahler ve Strauss gibi besteciler 19. yy Romantik dönemin kazanımlarını yok saymamıştır. Opera sanatı gerçekçiliğin etkisi ile evrilmiş, Cavallo ve Puccini gibi besteciler ile doruğa ulaşmıştır. Bartok bilimsel çalışmalarını Balkan ve Ortadoğu ülkelerine kadar genişletmiştir. Villa Lobos ve De Falla Latin müzik dağarcığını çağdaş müzik dili ile birleştirmede başarılı olmuşlardır (Kütahyalı, 1981). Fransa'da Erik Satie'den ilham alan Darius Milhaud, Francis Poulenc, Arthur Honegger, Georges Auric, Louis Durey ve Germaine Tailleferre (Les Six)⁴⁴, Alman ekspresyonizmine karşı gelişen avangart stilinin öncüleri olarak ironi ve deneysel yaklaşım ile sinematik bir müzikal atmosferin desteklediği kabare, sirk gibi farklı estetikleri birleştiren bir dil sunmuşlardır.

20. yy'da modern toplumda günlük yaşamın hızlanması ve sanayileşmenin getirdiği yenilikler bestecileri derinden etkilemiştir. Bu dönem aynı zamanda müzik tarihinde ilk olarak popüler müzik kavramının ortaya çıktığı yıllardır. Sebepleri arasında radyo ve televizyon gibi iletişim araçların ortaya çıkması gösterilebilir. Savaş arası dönemde çoğu ülke bu araçlarla müziği daha fazla insana ulaştırmıştır. Popüler müzik; Blues, Caz, Folk ve Country tarzları olarak sınıflandırılıp iletişim araçlarında yayımlanmıştır.

⁴⁴ Les Six: 1920'lerde Fransa'da Darius Milhaud, Francis Poulenc, Arthur Honegger, Georges Auric, Germaine Tailleferre ve Louis Durey adlı altı besteciden oluşan bir topluluktur. Fransa'da müzikte sadeleşme ve ulusal kimlik arayışının simgesidir.

2.2. Erken Caz ve Swing Dönemi

20. yüzyılın en önemli müzik dillerinden biri olan caz müziği, 19. yy'ın sonlarında Amerika'nın New Orleans kentinde, Fransa'dan getirilen bando çalgılarının Afrika poliritim ve özgün ritüelleri ile birleşmesi sonucu ilk örneklerini vermiştir. Bu örneklerden Ragtime⁴⁵ klasik müzik bestecilerinin de ilgisini çekmiştir. Gershwin, Copland gibi besteciler caz müziğini içeren ünlü yapıtlar vermişlerdir. İkinci kuşak Viyana okulu bestecilerinden Krenek tonsuz müzik ile caz müzik dilini birleştirmeye çalışmıştır. Amerikan besteci Gunther Schuller caz ve çağdaş müziği birleştirme çabalarında bir sonraki aşamaya geçip 'Üçüncü akım' geleneğini başlatmıştır (Kütahyalı, 1981).

Cazda Erken dönem 1890-1930 yılları arasında ilk olarak New Orleans'ta ortaya çıkmış, daha sonra Chicago ve New York'a yayılmıştır. Kökeni Blues ve Gospel'a dayanmaktadır. New Orleans'ın Fransız ve Afro-Amerikan toplulukların yaşadığı çok kültürlü yapısı Congo Square⁴⁶ ve Fransız opera müziği örneklerinin aynı coğrafyada barınabilmesini sağlamıştır. Bu dönemde ağırlıklı piyano müziği olarak gelişen ragtime, vokal ve bakır nefeslilerle şekillenen Blues müziklerinin karışımı olarak cazın ana omurgasını inşa etmiştir (Gioia, 2011). Yüksek teknik hakimiyet gerektiren ragtime piyanosunun en önemli icracı ve bestecilerinden Scott Joplin'in eserlerinde rastlanan zengin ritmik senkoplar ve Delta Blues tarzının güçlü vokal ifadesi cazın temel ritmik ve ifade yapısını oluşturmaktadır. Blues formunun 12 ölçü ile sınırlandırılmış armonik (dikey) yürüyüşü doğaçlamanın için gerekli platformu, kolektif doğaçlama ise polifonik kontrpuan (yatay) özelliklerini caz müziğine kazandırmıştır. Bu kolektif doğaçlama 1920'lerde King Oliver⁴⁷ ve Creole Jazz Band'in caza getirdiği formasyon ile ilk temellerini atmıştır. Louis Armstrong⁴⁸ ise

⁴⁵Ragtime: 1895 ve 1918 yılları arasında popüler olmuş piyano için yazılmış müziklere verilen isimdir.

⁴⁶ Congo Square: 18. ve 19. yy'da New Orleans'ta Afro Amerikalıların toplandıkları, dans edip çaldıkları meydandır.

⁴⁷ Joseph Nathan "King" Oliver: (d. 1881 – ö. 1938) A.B.D.'li, caz kornetçisi. Kolektif doğaçlama ile erken caz stilinin öncüsü olmuştur.

⁴⁸ Louis Armstrong: (d. 1901 – ö. 1971) "Satchmo" lakaplı A.B.D.'li trompetçi ve şarkıcı. Cazın en önemli isimlerindendir.

scat ve bireysel solo anlamında ilk kayıtlı örnekleri vermiştir (Berliner, 1994). Daha sonra Chicago'ya yayılan caz, Bix Beiderbecke⁴⁹, Earl Hines⁵⁰ ve Jimmy Noone⁵¹ gibi müzisyenlerin katkılarıyla armonik ve melodik anlamda zenginleşmiştir (Gridley, 2006).

Tarihte ilk caz kaydı olan Original Dixieland Jazz Band 1917 yılında gerçekleştirilmiştir. Buradan yola çıkarak caz, Armstrong, Jelly Roll Morton⁵² ve King Oliver gibi müzisyenlerin kayıtları ve radyolar aracılığı ile tüm Amerika ve Avrupa'ya yayılmaya başlamıştır.

Sözlü geleneğin ağırlığını korumasının yanında Jelly Roll Morton'ın yazılı aranjmanları cazda form öğesinin disipline edilmesinde öncü olmuştur. Morton doğaçlama ve yazılı alanların dengesini önemseyerek bigband aranjmanlarının gelişmesine vesile olmuştur (Gioia, 2011). Erken dönemde Swing anlayışının ilk izleri Louis Armstrong ve Sidney Bechet⁵³'in vuruşların öncesi ve sonrasında çaldıkları esnek ritmik ifadelerinde görülmüştür. Berliner, bu esnekliği swing duygusu olarak tanımlamakta ve bireysel olarak her caz müzisyeninin ifadesinin özgün bir dil oluşturduğunu savunmaktadır. Bu dönemin doğaçlamalarının form anlamında disiplin kazandığı, melodinin ise sözlü anlatımın izlerini taşıdığı görülmektedir (Berliner, 1994).

Klasik Batı müziği ve caz, 20. yy'ın başlarında Amerika ve Avrupa'nın önemli şehirlerinde birbirleri ile etkileşim içine girmeye başlamıştır. Milhaud'un "La création du monde" (1923) adlı eseri bu etkileşimin öncül örneklerindendir (Whittall, 2008). Her ne kadar cazın doğaçlama öğesini barındırmasa da stil ve form açısından caz unsurları içeren Stravinsky'nin "Ragtime" (1918) ve "Ebony Concerto" (1945) adlı eserleri Avrupa Klasik müzik çevrelerine caz esintilerini duyuran ilk çalışmalardır (Taruskin, 2005). Bu etkileşimin Amerika'daki en önemli temsilcisi ise hiç kuşkusuz

⁴⁹ Leon Bismark "Bix" Beiderbecke: (d. 1903 – ö. 1931) A.B.D.'li caz kornetçi.

⁵⁰ Earl Hines: (d. 1903 – ö. 1983) A.B.D.'li bir caz piyanist. Caz piyanosunun gelişimine önemli katkılar sağlamıştır.

⁵¹ Jimmy Noone: (d. 1895 – ö. 1944) A.B.D.'li bir caz klarnetçisi.

⁵² Ferdinand Joseph "Jelly Roll" Morton: (d. 1890 – ö. 1941) A.B.D.'li caz piyanisti ve besteci.

⁵³ Sidney Joseph Bechet: (d. 1897 – ö. 1959) A.B.D.'li caz klarnetçisi ve soprano saksafoncusudur. Soprano saksafonu caz müziğine kazandıran isim olarak bilinir.

George Gershwin'dir. "Rhapsody in Blue" (1924) ile caz unsurlarını klasik müzik orkestrasyonu ile seslendirmiştir. Buradaki önemli konu bu eserin cazın bir süsleme sanatından çok müzik akımı olarak Avrupa'da kimlik kazanmasını sağlamasıdır (Gioia, 2011). Jelly Roll Morton ve James P. Jones⁵⁴ gibi piyanistler Chopin gibi romantik dönem bestecilerinden etkilenmiştir. Paul Whiteman⁵⁵ klasik müzik ile cazı sentezlemek amacıyla senfonik caz yaklaşımını benimsemiş olsa da cazın anlık gelişen doğaçlama yapısına aykırı bir deneme olarak eleştiri almıştır. Bu dönemdeki doğaçlama sanatı ifade anlamında geç romantik dönemin enstrümantal kadanslarının izlerini taşımaktadır. Schumann ve Brahms gibi önemli bestecilerin eser yorumlarında anlatımsal ifadeye verdikleri önem cazın hikâye anlatımı ilkesiyle paralellikler göstermektedir. Ayrıca romantik dönemde gelişen rubato⁵⁶ kavramı da cazdaki 'vuruşun üzerinde çalmamak' gibi ifade biçimleriyle benzerlikler içermektedir (Gioia, 2011). Klasik müzikteki tınısal arayışlar kendini blue note⁵⁷ ve farklı ses renkleriyle cazda göstermiştir. Klasik müzikteki süslemeler ise cazda kaydırma, sallama gibi artikülasyonlara evrilmiş ifade araçları olarak kullanılmıştır (Berliner, 1994).

Swing dönemi Bigband orkestra ve düzenlemelerinin ortaya çıktığı, dönemin iletişim araçları ile cazın popülerleştiği bir dönemdir. Artık cazın melodik, ritmik ve armonik bileşenleri büyük orkestralar için gereken yapıya kavuşmuştur. Bu durum her ne kadar doğaçlama alanlarını sınırlandırsa da caza tınısal ve yapısal zenginlikler katmıştır. Beş saksafon, dört trombon, dört trompet, piyano, gitar, bas ve davuldan oluşan Bigband, cazda yazılı müziğin zirve noktasına ulaşmasında kullanılan en yaygın enstrümantasyonu oluşturmaktadır. Dönemin en önemli besteci ve aranjörlerinden Duke Ellington'ın "Mood Indigo" (1930), "Harlem Air Shaft" (1940) ve "Concerto for Cootie" (1940) adlı eserleri Swing döneminin ifade biçimlerinin rafine bir örneğini oluşturmaktadır (Gioia, 2011). Doğaçlama alanlarının küçülmesine

⁵⁴ James P. Jones: (d. 1894 – ö. 1955) A.B.D.'li piyanist, stride piyano stiline kurucularından biridir.

⁵⁵ Paul Whiteman: (d. 1890 – ö. 1967) "Cazın Kralı" ünvanıyla anılmış A.B.D.'li bir orkestra şefidir.

⁵⁶ Rubato: İtalyanca "çalmak" anlamındaki rubare fiilinden türetilmiştir. Tempoda bilinçli olarak genişletme anlamına gelir. Eserin ritmik yapısını bozmadan, müzikal anlatıma özgürlük kazandırır.

⁵⁷ Blue note: caz, blues ve soul gibi Afro-Amerikan müzik türlerinde yer alan notalardır. Genellikle gamın 3., 5. ve 7. derece seslerinden birinin yarım ya da çeyrek ton pesleştirilmesiyle elde edilir.

rağmen Lester Young⁵⁸ ve Coleman Hawkins⁵⁹ gibi icracılar özgün seslerini bulabilecekleri boşlukları yazılı düzenlemelerin içinde bulmuşlardır. Swing dönemi ve klasik batı müziğindeki Neoklasisizm dönemi eserlerinde ritmik yapılar ön plana çıkmıştır. Cazdaki yürüyen kontrbas eşliğinin klasik batı müziğindeki ostinato ile ilişkisine bakıldığında, her ikisinin de üzerine müzikal fikirlerin inşa edilebileceği platform özelliğini taşımaları ve aynı zamanda armoninin akışı ve temel yapısını şekillendirmeleri dikkat çekicidir. Bu iki müzik stiline de ritmik yapılar ifadenin önemli araçlarından olmuştur (Taruskin, 2005). Örneğin, Berendt'e göre Duke Ellington'ın "Harlem Air Shaft" gibi eserlerinde orkestranın tınısal ses paletinin kullanımında Debussy izlerine rastlanmaktadır. Bu anlayış enstrümanların melodik hattın dışında tınısal efektler olarak da kullanılmasının önünü açmıştır. Swing dönemi ve Neoklasisizm'de ritim ve form önceki dönemlerdeki esnekliğinden çıkmış, yapısal disiplin ve müzikal döngüsel kalıpların kullanımı giderek yaygınlaşmıştır. Doğaçlama ve tüm orkestranın çaldığı tutti bölümlerinin geçişleri klasik batı müziğindeki konçerto formu ile benzerlikler göstermektedir (Berendt, 2019).

2.3. Neoklasisizm ve Seriyalizm

Birinci ve İkinci Dünya savaşları arasındaki dönemde izlenimcilik, post-romantisizm ve ekspresyonizm gibi akımlar giderek marjinal görülmeye başlanmış ve ortaya çıkan estetik anlayış Neoklasisizm'in önünü açmıştır. Klasik dönemin biçimleri ve formları yeniden uygulanmaya başlanmış, özgün armonik arayışlar yerini klasik dönemin oturmuş tınılarının yeniden yorumlanmış hallerine bırakmıştır. Bu alanın önemli bestecileri Reger ve Busoni'dir. Bu yeni akım önceki akımın bestecilerini de derinden etkilemiştir. Stravinsky ve Prokofiev, Neoklasisizm alanında eserler vermişlerdir. Hindemith, Roussel ve Poulenc, bu akımın diğer önemli bestecileri arasındadır.

⁵⁸Lester Young: (d. 1909 – ö. 1959) A.B.D.'li tenor saksafoncu, lirik melodi yorumlarıyla öne çıkan bir müzisyendir.

⁵⁹Coleman Hawkins: (d. 1904 – ö. 1969) A.B.D.'li tenor saksafoncu, cazın öncü müzisyenlerindendir.

Romantik dönemin aşırı dramatik ifadesine tepki olarak Neoklasisizm sadeliği ön plana çıkarmıştır. Bu dönemde tonaliteye geri dönüşmüş ve kontrpuan ifade biçimleri tekrar kullanılmaya başlanmıştır (Whittall, 2008). Shostakovich'in eserleri dönemin politik durumunu yansıtırken, yüzeyde ideolojik uyum ancak alt katmanlarda deforme edilmiş yapılarla bir anlamda protestonun yeni ifadesi olmaktadır. Bu dönemde Messiaen da Katolik mistik inancının etkisiyle dönemin en modern ancak aynı zamanda en spiritüel örneklerini sunmuştur. Ayrıca Hind ritimlerini de çeşitlendirmiştir (Hill, Simeone, 2005).

Schoenberg 1908'de sergilenen ikinci dörtlüsünün son bölümünde tonaliteyi terk etmiştir. 12 ton tekniğinin ana temeli Schoenberg'in "*Style and Idea*" adlı kitabı ile atılmıştır. Schoenberg'e göre bu teknik ihtiyaçtan doğmuş ve Wagner'in kromatisizmi ve Debussy'nin fonksiyonsuz armonisinin doğal bir sonucudur. İkinci Dünya savaşı sonrasında Schoenberg'in 12 ton sistemini temel alan seriyalizm en önemli akımlardan biridir. Seriyalizmin gelişmesinde Almanya ve Fransa öncü ülkelerdir. 12 ton sistemi artikülasyon, ritim ve dinamikleri de içeren bir organizasyona evrilmiştir. Schoenberg sonrasında öğrencileri Webern ve Berg ritim ve dinamik anlamında 12 ton sistemini geliştirmişlerdir. Bu ekolden Webern en karmaşık ritmik yapıya sahip bestecilerdendir. Bu ritmik anlayış Amerika'da Elliot Carter'ın metrik modülasyonu icat etmesinde etkili olmuştur. Burada modülasyon, metrik yapının sürekli değişimini ifade etmektedir. Carter'ın çalışmalarındaki deneysellik gelenekselleşmiş notasyon dışına çıkmasına sebebiyet vermiştir. Örneğin, Stockhausen, Schnell Werlangsam (yavaşça hızlanma) olarak tanımladığı, bazı enstrümanların hızlanırken diğerlerinin yavaşlayarak çaldığı tekniği sıkça kullanmıştır. Avangart akımda ise ritmik gruplamalar ön plandadır. Buna örnek olarak dört zamanlı bir ölçüde beş veya yedi notanın eşit değerde çalınması verilebilir. Çoklu ritimlerin dışında çapraz ritimler de bu dönemde sıklıkla kullanılmıştır (Deri, 1968).

Genel olarak bu dönemde ses aralıkları, konsonant ve disonant özellikleri bakımından eskiye göre daha özgürce kullanılmıştır. Doğuşkanlar serisi önem kazanmış, akor yapılandırılmalarında ve melodik hatlarda kullanımı artmıştır.

Konsonant ve disonant algısı esnekleşmiş ve enstrümanların yapılarına göre farklı ton ve tını kullanımları artmıştır (Persichetti, 1961). Akor kurulumlarında ses aralıkları tonal hiyerarşinin yapısal özelliklerinden bağımsız olarak kullanılmış ve yeni aralık kalıplarının önünü açmıştır. Akor bağlantılarında gerilim ve çözülüm yerini tınısal özelliklere bırakmış, yatay yazıda aralıklar şarkılanabilir olmaktan çıkmıştır. Bu durum armonik yürüyüşe kök hareketleri ve ton ilişkileri dışında da esneklik kazandırmıştır. Bu yüzyılda akorlar önceki kullanımlarından farklı olarak tonik, dominant ve sub-dominant'ın armonik varışa çekimi ile değerlendirilmemiştir. 18 ve 19. yy'larda kullanılan dörtlü ve beşli döngüleri yerini yeni simetrik veya asimetrik döngülere bırakmıştır.

Dokusal ilişkiler müzikte hatların yoğunluğu ve tınısal renkler olarak ifade edilebilir. Bu yoğunluk monofonik, homofonik ve polifonik olarak gerçekleşmektedir. Bu dönemde bu üç tipin de kullanımı görülmektedir. Yani katı, tek tip bir dokusal yapıya rastlanmamıştır. Bu dönemde kontrpuan yeniden yorumlanmış, paralel ve bağımsız, fonksiyonsuz armonik yürüyüşler önem kazanmıştır. Disonant kontrpuan ise eksilmiş aralık kullanımını daha mümkün hale getirmiştir. Dönemin estetik anlamda getirdiği perspektiflerden bir diğeri de müziğin kulağa hoş gelme baskısından kurtulmasıdır. Bu durum deneysel enstrüman kombinasyonlarının kullanımının önünü açmıştır. Tınısal arayışın sonucu olarak elektronik ses kaynakları sonorite dünyasına dahil olmuştur.

2.4. Bebop, Cool Jazz, Hardbop ve Modalite

Bebop akımı ile cazda bireysellik ağırlık kazanmış, icracılar virtüozite gösterebilecekleri hızlı tempolar, yoğun melodiler ve armoniler çalmaya başlamışlardır. Bu akımın öncüleri olan Parker ve Gillespie dönemin teknik kapasitesi yüksek besteci ve icracılarından. Bu dönemde her iki stilde de teknik beceri duygu aktarımında kritik öneme sahiptir. Bu durum, örneğin, klasik batı müziğinde aynı dönemdeki Bartok ve Prokofiev sonatlarındaki teknik zorluklarla paralellikler göstermektedir. Aynı dönemde senkoplar ve farklı aksanlar ritmik tansiyon için sıkça kullanılmıştır. Armonide tansiyon seslerinin kullanımı yaygınlaşmış, melodi

kromatikleşmiş, Bebop dili cazın geneline egemen olmuştur. 1940'lardan itibaren bebop'ın yoğunluğuna alternatif olarak Cool Jazz akımı Miles Davis, Lee Konitz⁶⁰ ve Gerry Mulligan⁶¹ gibi isimlerin öncülüğünde başlamıştır. Cool caz, köklerinin Swing dönemindeki esnek ve geniş Lester Young sololarına dayandığı bir dili benimsemekte ancak bebop akımının getirdiği özellikleri yadsımamaktadır. Cool Jazz dönemindeki ses rengi tercihleri klasik müzikte yeni klasikçilikteki arayışlarla örtüşmektedir. Gil Evans'ın orkestrasyonlarında kullandığı enstrümantasyonlarda bu arayışların izlerine rastlanmaktadır. Örneğin Lenny Tristano⁶² eserlerinde kontrpuan yazısına yer vermiştir. Yapının deneysellikten uzak olması, tınısal anlamda düşünülmüş enstrümantasyonlar ve yatay hareketin başlıca bir ifade unsuru olarak kullanılması cool jazz akımının temel karakteristik özellikleridir. Bu akımdaki mikro dinamikler klasik batı müziğindeki post romantik akımın dinamik tercihleri ile benzerlikler göstermektedir (Whittall, 2008).

Hardbop akımı cool jazz'ın karşısında cazın Afro-Amerikan köklerine dönüşünü temsil eder. Önceki döneme göre daha dışavurumcu ve tansiyonlu ritmik, melodik ve armonik yapılar içermektedir. Drama etkisi yüksek tematik malzemeler, halk müziği göndermeleri ve modalitenin özgürce kullanımı hardbop'ın atmosferinin oluşmasında etkilidir (Gioia, 2011).

Modal caz stilistik özellikler bakımından modları ve yatay hareketi temel alan bir yaklaşıma sahiptir. Zamansal anlamda akor yürüyüşlerinin getirdiği armonik hareketi formun sadeleşmesine dönüştürmüştür. Modal yaklaşım Miles Davis'in "Kind of Blue" ve John Coltrane'in "Impressions" albümleriyle yerini sağlamlaştırmıştır. Sağladığı zamansal esneklik transandantal ifade biçiminin gelişmesini sağlamıştır. Fonksiyonel armoni tamamen terk edilmiştir. George Russell "Lydian Chromatic Concept of Tonal Organizations" çalışmasıyla bu akımın genel hatlarını çizmiştir. Miles Davis bestesi "So What" modal caza iyi bir örnektir. D dorian ve Eb dorian modlarında oluşturulmuş form icracıya bu modda geniş alanlar

⁶⁰ Lee Konitz: (d. 1927 – ö. 2020) A.B.D'li alto saksafoncu, Cool Jazz akımının öncülerindendir.

⁶¹ Gerry Mulligan: (d. 1927 – ö. 1996) A.B.D.'li caz saksafoncusu, klarnetçi, piyanist, besteci ve aranjör.

⁶² Lenny Tristano: (d. 1919 – ö. 1978) A.B.D'li caz piyanisti, besteci ve eğitmen. Tristano ekolünün kurucusudur.

sunmaktadır. Bu akım aynı zamanda cazda motifsel düşüncenin de önünü açmıştır (Gioia, 2011).

John Coltrane'in "A Love Supreme" adlı albümü modal spiritüel yaklaşımın en önemli eserlerindendir. Transandantal yoğunlaşma için gerekli boşlukları sağlaması ve icracıya döngüsel bir platform sunması modal yaklaşımın özelliğidir (Berliner, 1994). Yatay hareket sadece tek sesli melodik yapılar için değil modlardan oluşan akor seslendirmeleriyle piyano ve gitar gibi enstrümanlara da gerekli kazanımı getirmiştir. Bu dönemde McCoy Tyner⁶³'in dörtlü aralıklarla inşa ettiği akor seslendirmeleri piyaniste doğaçlama yapan icracıya tonal etki yaratmadan eşlik etme imkanını tanımaktadır (Griffiths, 2010). Miles Davis'in cool jazz döneminden modal caza taşıdığı ifadede rafinelik ve sadelik gibi ifade biçimleri klasik batı müziğindeki minimalizm ile ortaklıklar barındırmaktadır. Buna örnek olarak Erik Satie ve Morton Feldman⁶⁴'in eserlerindeki yapılar verilebilir. Tonal hiyerarşiden arınmış modların kullanımı Debussy (La Mer) Messiaen (Turangalîla-Symphonie) ve Bartok (akustik modlar) gibi bestecilerin de eserlerinde kullandığı araçlardandır (Taruskin, 2005).

2.5. Minimalizm ve Postmodernizm

Seriyalizme karşı gelen akım müziğin akışını sisteme tercih eden Aleatorik müziktir. Bu akımın öncüsü John Cage⁶⁵ rastlantısallık kavramını müzikal dile uyarlamıştır. Bu akımda müziğin yorumcu ve dinleyici tarafından şekillendirildiği örnekler bestelenmiştir. Ayrıca teknolojinin gelişimi sayesinde kompozisyon evrelerinde kayıt teknolojisi kullanılmaya başlanmıştır. Buna en iyi örnek Pierre Schaeffer⁶⁶'in geliştirdiği *musique concrète*⁶⁷ akımıdır. Bu akımda sesler çeşitli tekniklerle manipüle edilip kompozisyon için yeni bir enstrüman değeri kazanmıştır.

⁶³ McCoy Tyner: (d. 1938 – ö. 2020) A.B.D.'li caz piyanisti, John Coltrane Quartet'in üyesidir.

⁶⁴ Morton Feldman: (d. 1926 – ö. 1987) A.B.D.'li çağdaş müzik bestecisi ve öncü figürlerdendir.

⁶⁵ John Cage: (d. 1912 – ö. 1992) A.B.D.'li çağdaş müzik bestecisi, teorisyen ve yazardır. En bilinen eserlerinden biri olan 4'33''te icracı sessizlik ile çevredeki sesleri ön plana çıkarmaktadır.

⁶⁶ Pierre Schaeffer: (d. 1910 – ö. 1995) Fransız besteci ve müzikolog, *Musique Concrete* kavramını geliştirmiştir.

⁶⁷ *Musique Concrète*: 1948 yılında Pierre Schaeffer tarafından ses kayıtlarının kurgusundan müzik oluşturmayı hedefleyen elektronik müzik akımıdır.

Ayrıca Stockhausen⁶⁸ gibi besteciler eserlerinde sentetik sesler kullanmışlardır (Griffiths, 2010). Bu gelişmeler sayesinde elektro-akustik müzik doğmuştur. Kompozisyon nota kağıdından ses kayıtlarına ve elektronik enstrümanlara yönelmiştir. Tınısal arayışlar Fransa’da IRCAM⁶⁹ adlı merkezde spektral anlayışın doğmasına sebep olmuştur. Grisey⁷⁰ ve Murail⁷¹, sesin fiziksel spektrumunda tınısal arayışlara girilerek frekansa ve ses davranışına yönelik eserler vermişlerdir (Whittall, 2008).

Cardew⁷² gibi besteciler grafik notasyonun imkanları ile yorumcuya yeni alanlar açmış, Kagel⁷³ gibi besteciler ise beden ve jestleri kullanarak müziği performans sanatları ile görselleştirmiştir. 1960’lı yıllardan itibaren Riley⁷⁴, Reich⁷⁵ ve Glass⁷⁶ gibi besteciler Amerika’da tekrarsal döngülere dayanan minimalist akımın öncüleridir. Şehir yaşamının ve makineleşmenin müzikal ifadesi olarak görülebilecek minimalist müzik, döneminin ses dünyasına katkı sağlamıştır (Potter, 2000). 1980’li yıllarda Brian Ferneyhough⁷⁷ ve Michael Finnissy⁷⁸ gibi besteciler teknik anlamda enstrümanların kapasitelerini zorlayarak çok katmanlı yapılar ve teknik zorluklar içeren yeni karmaşıklık akımının⁷⁹ öncüleri olmuşlardır (Griffiths, 2010).

Anton Webern seriyalizmin alanını genişleten eserleriyle Boulez ve Stockhausen gibi bestecilere ilham kaynağı olmuştur. Cage’in “4’33” (1952) eseri sessizliğin çevresel farkındalığa alan açan bir ifade aracı olabileceğini göstermektedir. John Cage’in aleatorik çalışmalarıyla bestecinin otoriter kimliği sorgulanmıştır. George Rochberg⁸⁰, Alfred Schnittke, Sofia Gubaidulina⁸¹ gibi besteciler ise post-

⁶⁸ Karlheinz Stockhausen: (d. 1928 – ö. 2007) Alman besteci, 20.yy’ın en yenilikçi bestecilerindendir.

⁶⁹ IRCAM: ‘Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique’ 1977 yılında Paris’te kurulmuş, öncü çağdaş müzik araştırma ve üretim merkezlerindendir.

⁷⁰ Gerard Grisey: (d. 1946 – ö. 1998) Fransız çağdaş klasik müzik bestecisi, Spektral akımın öncüsüdür.

⁷¹ Tristan Murail: (d. 1947 –) Fransız çağdaş klasik müzik bestecisi, Spektral akımın öncüsüdür.

⁷² Cornelius Cardew: (d. 1936 – ö. 1981) İngiliz besteci, Avangart akımında eserler vermiştir.

⁷³ Mauricio Kagel: (d. 1931 – ö. 2008) Arjantin asıllı Alman avangart besteci ve müzik teorisyenidir.

⁷⁴ Terry Riley: (d. 1935 –) A.B.D.’li minimalist besteci ve icracı

⁷⁵ Steve Reich: (d. 1936 –) A.B.D.’li minimalist bestecidir.

⁷⁶ Philip Glass: (d. 1937 –) A.B.D.’li besteci, minimalist akımın öncülerindendir.

⁷⁷ Brian Ferneyhough: (d. 1943 –) İngiliz çağdaş klasik müzik bestecisi, Yeni Karmaşıklık akımının öncüsüdür.

⁷⁸ Michael Finnissy: (d. 1946 –) İngiliz besteci, piyanist ve eğitimcidir.

⁷⁹ Yeni karmaşıklık akımı: 20. yy’da gelişen çok katmanlı genellikle atonal ve disonant aralıkların yer aldığı çağdaş klasik müzik kompozisyon ekolüdür.

⁸⁰ George Rochberg: (d. 1918 – ö. 2005) A.B.D.’li çağdaş klasik müzik bestecisidir.

⁸¹ Sofia Gubaidulina: (d. 1931 – ö. 2025) Sovyet-Rus çağdaş klasik müzik bestecisidir.

modern yaklaşımla gelenek ve yeni arasında estetik bir bağ kurmaya girişmişlerdir (Kramer, 2002). Bu dönemde yeni estetik anlayışlar ön plana çıkmıştır. Bir tarafta Cage ile yapılar rastlantısallık kazanırken diğer tarafta seriyalizmin etkisi müziğin tüm bileşenlerine yayılmış, spektral yaklaşım ile sesin davranışı incelenmeye başlanmış, minimalizm ritmin döngüsel etkisini değerlendirmiş ve post- modernizm birbirinden farklı yaklaşımları aynı platformda birleştiren bir estetik anlayışı sunmuştur. Bu yeni estetik anlayışın bir getirisi olarak dramatik anlatının yerini kavramsal ifade biçimleri almış ve sistematik yapılar ifade araçları arasında ön plana çıkmıştır (Griffiths, 2010).

Spektral müzik anlayışı ile bestecinin ses spektrumundaki estetik tercihleri armonik hareketin yerini almıştır (Whittall, 2008). Berio ⁸² “Un Re In Ascolto” (1979-1983) adlı eserinde müziğe bir performans sanatı bütünlüğünde yaklaşarak insan bedeninden çıkan çılgılık ve nefes gibi sesleri müzikal anlamda değerlendirmiştir. Alfred Schnittke⁸³ ve George Rochberg gibi besteciler geçmişteki dönemlerin müzikal araçlarını modern bir bakış açısıyla ifade etmişlerdir (Kramer, 2002).

2.6. Serbest Caz, Füzyon ve Post-bop

Serbest caz akımı besteci ve icracılarının başında Ornette Coleman gelmektedir. The Shape of Jazz to Come (1959) ve Free Jazz (1960) albümleri bu akımın mihenk taşları olarak görülmektedir. Serbest caz, öncesindeki tüm form ve armonik yapıları reddetmektedir. Doğaçlamayı ansambl üyelerinin oluşturduğu kolektif bilinç ile gelişen bir olgu, formu ise anlık, sezgisel bir süreç olarak değerlendirmektedir. Serbest cazın klasik müzikteki çağdaşları aleatorik müzik ve deneysel eserler olarak gösterilebilir. Performans pratiğinde sınırsızlık, doğaçlama ve formun belirli bir yapı tarafından yönlendirilmemesi, ansambl ve tınısal olarak deneysel yaklaşımlar serbest caz akımının en belirleyici özellikleridir. Ornette Coleman ve Cecil Taylor gibi isimlerin öncüleri olduğu bu akım çerçevesinde Sun

⁸² Luciano Berio: (d. 1925 – ö. 2003) İtalyan besteci, elektronik ve deneysel çağdaş klasik müzik bestecisidir.

⁸³ Alfred Schnittke: (d. 1934 – ö. 1998) Sovyet-Rus besteci, çok disiplinli yaklaşımı geliştirmiştir.

Ra⁸⁴ ve Alber Ayler da farklı çalışmalarıyla dikkat çekmektedir. Özellikle Ayler'in saksafonda yakaladığı ton ve Archie Shepp⁸⁵'in sololarındaki tınısal deneyler akım için önemli referans noktalarıdır; ses sadece notalar ile ilgili değil aynı zamanda fiziksel frekans özellikleri ile efekt olarak da kullanılmaktadır (Griffiths, 2010). Notasyonu reddederek tamamen doğaçlamaya dayalı bir akım olan serbest caz, nadir de olsa belirli jestlerden veya grafik sembollerden oluşan yönlendirmeler kullanmaktadır.

Serbest cazda müzikal yorum, icracının enstrümanını bedeninin bir parçası olarak kullandığı alanlar da içermektedir. İracının tercihleri müzikal estetik seçimlerden daha çok varoluşsal dışavurum etkileri göstermektedir. Buna örnek olarak Cecil Taylor'ın piyanodaki ifade biçimleri, John Coltrane'in uzun soloları gösterilebilir. Bu dönemde müzikte zaman kavramı esneklik kazanırken, nota yerine tını ve ses odaklı bir yaklaşım ön plana çıkmıştır. Form, biçim ve yapıların esnemesiyle beste ve doğaçlama arasındaki mesafe azalmıştır. Albert Ayler, müzikte zaman olgusunu doğrusal bir yapıdan çıkarıp bir enerji alanı olarak değerlendiren çalışmaları sayesinde çağdaşları Ligeti ve Xenakis ile paralellikler gösteren örnekler vermiştir (Griffiths, 2010).

Cazda Füzyon akımı Rock müziğin etkisiyle şekillenerek kültürel anlamda da sentez etkisi yaratmıştır. Miles Davis bu dönemde elektronik enstrümanlar kullanarak Afrika ve Latin Amerika ritmik ve melodik yapılarını da caz literatürüne kazandırmıştır. Cazdaki senkoplu ve asimetrik cümle yapılarının rock müziği çağrıştıran sabit müzikal kalıplarla sentezlenmesi sonucunda çok katmanlı ritmik yapılar ortaya çıkmıştır. Füzyonda müzikal zamanın genişleyip daraldığı örnekler Stravinsky'nin çoklu ritimleri ile örtüşmektedir. Ayrıca coğrafyanın müziğe olan etkisi artmıştır. Doğu ve Batı sentezleri Miles Davis, John Coltrane ve dönemin klasik müzik bestecileri George Crumb ve Henry Cowell'in eserlerinde görülmektedir (Berendt, 2019).

⁸⁴ Sun Ra: (d. 1914 – ö. 1993) Avangart caz müzisyeni, Arkestra grubunun lideridir.

⁸⁵ Archie Shepp: (d. 1937 –) A.B.D.'li saksafoncu, Blues kökenli Avangart akımı müzisyenlerindendir.

Postbop döneminde Miles Davis'in "İkinci Beşlisi" öncü gruplar arasındadır. Eseri yorumlamak yerine onunla ilgili doğaçlama yapmak bu grubun müziğe olan zengin yaklaşımlarından sadece bir örnektir. Hancock ve Shorter'ın performansları ve besteleri yapıyı esnetirken sezgisel anlık kararların verilmesine de olanak tanımaktadır. Postbop dönemi tonal ve modal armoninin hibrid bir şekilde kullanımı açısından çok çarpıcı örnekler içermektedir. Modalite sabit dizisel bir unsurdan çok serbestçe şekillenebilen bir ses paleti olarak değerlendirilmiştir. İfade biçimleri melodik, armonik ve ritmik yapıların ötesinde dinamik olarak da çeşitlenmiş, dramatik kontrastlar ve çözülme gerilim unsurları yapıda yoğunluğu sağlamıştır. İcracı, besteci kimliğini üstlenerek kolektif performansta karar verici bir rol üstlenmiştir. Teknik anlamda icracıyı zorlayabilecek pasajlar, daha iç içe akor yürüyüşleri, modalite, dramatik dinamik değişimler ve ritmik zenginlik dönemin başlıca özelliklerindendir (Berliner, 1994).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SCHENKER ANALİZİ

3.1. Heinrich Schenker'in Müzik Analizi Perspektifi

Heinrich Schenker II. Dünya Savaşı öncesi Avusturya ve Macaristan İmparatorluğuna ait olup 1945'ten sonra Ukrayna ve Polonya sınırlarında yer alan Galiçya'da doğmuş, gençlik yıllarında Viyana'ya taşınarak burada hayatını tamamlamıştır. Eğitimci, besteci ve icracı olarak hayatını sürdüren Schenker'in 1953 yılında basılan "Der Freie Satz" (Serbest Kompozisyon) adlı kitabı 1979 yılında Ernst Oster⁸⁶ tarafından İngilizce'ye çevrilmiş ve bu sayede özellikle A.B.D.'de akademik çevrelerde ün kazanmıştır. Schenker'in öğrencisi Hans Weisse⁸⁷ Mannes School of Music'te ve Columbia Üniversitesi'nde bu teorileri öğretirken Schenker'in fikirlerinin A.B.D.'de tanınmasını sağlamışlardır. Diğer öğrencileri Felix Salzer⁸⁸, Oswald Jonas⁸⁹ ve o dönemde New England Konservatuarı'nda öğretim görevlisi olan Ernst Oster, Schenker'in fikirlerinin yayılmasının önünü açmıştır (Damnschroder, 2018).

Schenker "Neue Musikalischen Theorien und Phantasien", "Harmonielehre (1906)", "Kontrapunkt (1910, 1922)" adlı kitaplarında sesin dikey ve yatay hareketini incelemiş, önerdiği analiz modelinin nasıl çalıştığını göstermiş ve bu modeli *"kompozisyon eylemini en temel yapısından başlayıp, karmaşık ve spesifik olanlara kadar izlemek ve temel yapının kompozisyonunu çıkarmak"* olarak nitelendirmiştir. Analizde en temel organizasyonu anlamaya yönelik olan bu sistemi öneren Schenker'in metodu kaçınılmaz olarak indirgeme eylemini kullanmıştır. Sunduğu

⁸⁶ Ernst Oster: (d. 1908 – ö. 1977) Alman piyanist ve müzik teorisyenidir.

⁸⁷ Hans Weisse: (d. 1892 – ö. 1940) Alman asıllı müzikolog.

⁸⁸ Felix Salzer: (d. 1904 – ö. 1986) Avusturya asıllı A.B.D.'li teorisyen, müzikolog.

⁸⁹ Oswald Jonas: (d. 1897 – ö. 1978) Avusturyalı müzikolog ve teorisyen. Viyana Schenker Enstitüsü kurucusudur.

analiz metodu sadece müzik teorisyenleri tarafından değil, besteciler ve icracılar tarafından da kullanılmaktadır⁹⁰.

Schenker'in müzik analizine yaklaşımı bir binanın tüm iç tasarımlarını eleyip, taşıyıcı kolonlarına ulaşana kadar belirli bir sistematik içinde indirgeme yapmak olarak örneklendirilmektedir⁹¹. Yapının iskeletine ulaşmak mimarın tasarımı için temel teknik ve artistik çözümleri belirli bir alan içerisinde nasıl uyguladığı hakkında fikir vermektedir. Önerdiği yaklaşımda çözümleme, bestecinin hedeflediği müziği anlamaya yardımcı olmaktadır. Çoğu teorisyene göre Schenker analiz metodu ancak klasik dönemin eserleri için uygulandığında başarıya ulaşabilmektedir. Her ne kadar dönemin teorisyenleri tarafından ilgi gören bir metot olsa da Jonathan Dunsby⁹², Schenker'in argümanlarını mantıksız bulmuş, William Benjamin⁹³ ise tutarsız olmakla nitelendirmiştir (Damnschroder, 2018). Dünyanın önde gelen Schenker teorisyenlerinden Carl Schachter⁹⁴ bir röportajında, Schenker'in dehasının müzik dilinin doğasıyla ilişkili olduğunu, 1600-1920 yılları arasında müzik kompozisyonunda çok özel bir dönem yaşandığını ve Schenker'in bu dönem içindeki dahi besteciler hakkındaki çalışmalarının saygıyı hak ettiğini savunmuştur. Aktif bir icracının analizi performansın diğer etkenleri ile nasıl dengelemesi gerektiği ile ilgili ise *“analizin zaman aldığını ancak bunu pratik hale getirmenin yolları olduğunu, en basit şekliyle üzerine gam derecelerinin yazılacağı bir notanın bile icracıya faydalı olacağını”* belirtmiştir (Schachter, 2016). Schenker analiz metodunun temel iddiası, her tonal eserin analizinde kompozisyonun ana yapısına ulaşılabilmesidir. Grafik analiz notasyonu ile, tonal organizasyonu ortaya çıkaran pratik bir araç sunmayı hedeflemektedir (Beach, 2019).

⁹⁰Jacob Gran – “Introduction to Schenkerian Analysis in Western Art Music”, (Çevrimiçi) <https://youtu.be/Y6R5C4iy1Og?si=qmBfBzGi2xxz1CAC>, (Erişim tarihi: 10.04.2025).

⁹¹ Dr. Mehmet Yüksel, Gazi Üniversitesi – “Schenker Analizi Konferansı (I / VII)”, (Çevrimiçi) https://youtu.be/V8gADvQp2DY?si=j6lXL97w6hM_mdj8, (Erişim tarihi: 10.04.2025).

⁹² Jonathan Dunsby: (d. 1953 –) İngiliz piyanist ve müzikolog.

⁹³ William Benjamin: (d. 1944 –) Kanadalı teorisyen, müzikolog ve bestecidir.

⁹⁴ Carl Schachter: (d. 1932 –) A.B.D.'li müzik teorisyeni ve eğitimci. Schenker analizi konusunda önden gelen otoritelerdendir.

3.2. Tonal Müzik

Tonal müziği anlamak için tonalite teriminin nasıl ortaya çıktığını anlamak gerekmektedir. Bu terim ilk olarak Alexander-Etienne Choron⁹⁵ tarafından “Sommaire de l’histoire de la musique” (1810) adlı kitabında kullanılmış ve 1830-1840 yılları arasında François-Joseph Fetis⁹⁶ tarafından yaygınlaştırılmıştır. Choron, kitabında tonalite terimini tonik üçlüsü ile fonksiyon olarak ilişkili diğer akorları ifade etmek için kullanmış, bu terim daha sonra “fonksiyonel tonalite” olarak anılmıştır (Brown, 2005).

Tonalite, müzikte bir eserin genel veya belirli bölümlerinde varış ve kalış duygusunu barındıran, diğer ton merkezleri ile ilişkileri ve geçişi sağlayan ana merkez olarak kabul edilmektedir. Avrupa’da 18.yy’da gelişen tampere sistem en küçük ses aralığının yarım ses olduğu (kromatik dizi) ve bir oktav arasındaki seslerin on iki sese bölündüğü bir ses paletidir. Müziğin temel bileşenleri ritim, melodi ve armoni bu ses paletinin üzerine uygulanmaktadır. Tonalite kavramı sunduğu hiyerarşik yapı ile algısal bir deneyim olarak tanımlanmakta ve tonik sesin merkez olarak algılandığı bir duyma deneyimi olarak kabul edilmektedir (Rings, 2011). İçerdiği hiyerarşik yapıda diatonik akorlar ve yatay hatlar bu merkezin odağını güçlendirmektedir. Bunların yanında gerilim-çözülüm ve kadanslar da bu etkiyi desteklemektedir. Kontrpuan ve ses iletme ise tonal müzikte merkeze çekim yolculuğunu gerçekleştiren teknik araçlardır.

Tonal müzikte tonun merkezi tonik olarak adlandırılmaktadır. Ton merkezleri dikey olarak akorlar, yatay olarak ise diziler ile tamamlanmaktadır. Her ton belirli akor ve diziler içermektedir. Tonal yapıda bu dizilere gam adı verilmektedir. Diatonik deneyimi majör ve minör gamların (armonik ve melodik dahil olmak üzere) seslerinden oluşan dizi ve akorları tanımlamak için kullanılmaktadır. Kromatik deneyimi ise ton

⁹⁵ Alexander-Etienne Choron: (d. 1771 – ö. 1834) Fransız müzikolog, besteci ve eğitimcidir. 1817 yılında ‘*Institution Royale de Musique Classique et Religieuse*’ okulunun kurucusudur.

⁹⁶ François-Joseph Fetis: (d. 1784 – ö. 1871) Belçikalı besteci, müzikolog ve eğitimcidir. 1827 yılında ‘*Revue Musicale*’ dergisini kurmuştur.

merkezinin dışında kalan seslerin kullanımı anlamına gelmektedir. Tonal merkezinin gam seslerinde oluşan her akorunun organizasyonda bir fonksiyonu bulunmaktadır. Fonksiyonlar bu hiyerarşinin oluşması için derecelere verilen önem sırasını belirlemektedir. Fonksiyonlar Romen rakamları ile gösterilmektedir. Bu organizasyonda tonun merkezi olan tonik ve onun diğer ton merkezleri ile ilişki kurmasını sağlayan sub-dominant (IV. derece) ve dominant (V. derece) tonal yapının ana sütunlarını oluşturmaktadır. Bu dereceler temel fonksiyonlar olarak adlandırılmakta ve bir tondan başka bir tona geçişte armonik ilişkileri kurmak için kullanılmaktadır. I. derece tonik akoru tonun ana merkezi olup melodik, ritmik ve armonik harekette önem taşımaktadır. I, IV ve V. derecelerden kurulan akorlar majör tonalitede tonun tüm seslerini barındırmaktadır. Bu dereceler fonksiyonları gereği tonal dereceler, iii ve vi. dereceler ise tonal çekime daha az etkileri dolayısıyla modal dereceler olarak adlandırılmaktadır. ii. derece armonik olarak IV. derecenin alanına, vii. derece kök sesinin (sansıbl) tonik sese olan çekimi nedeniyle V. derece akorunun alanına dahil edilmektedir.

3.2.1. Armoni ve Ses İlerletme

Müzikte iki ses arasındaki mesafe ‘aralık’ olarak tanımlanmaktadır. Aralıklar, durağan ve aktivite ya da gerilim oluşturan aralıklar olarak iki gruba ayrılmaktadır. Durağan etki oluşturan aralıklara konsonant, aktivite oluşturan aralıklara ise disonant adı verilmektedir. Durağan aralıklar; oktav, ünison, tam beşli, tam dörtlü (bazen), majör üçlü, minör üçlü, majör altılı ve minör altılılar, hareketli aralıklar ise tüm artmış ve eksilmiş aralıklar (*augmented, diminished*), tüm ikili ve yedili, tam dörtlü (bazen) aralıklar olarak sınıflandırılmıştır. Çıkıcı kromatik dizide diyez, inici kromatik dizide ise bemollerin kullanılmasından dolayı aynı ses için iki farklı isim kullanılmaktadır. Ses aynı tınlsa da sesin ismi değişmekte ve bu duruma anarmonikler denmektedir. Bu durum aralıklar için önemli olup, artmış (*augmented*) ve eksilmiş (*diminished*) aralıkların ortaya çıkmasına imkân tanımaktadır; +1: yarım ses aralığı, +2: 1,5 ses aralığı, +4: 3 ses aralığı, +5: 4 ses aralığı, +6: 5 ses aralığıdır (Kostka, Payne, 1995).

Armoni, akorlardan oluşan dikey yapılardır. Tonal armoni tonun ve ilişkili diğer tonların akorlarının ana merkeze yani toniğe çekimi ile değerlendirilmektedir. Tonal armonide rehber sesler (akorların üçlü ve yedilisi) tonal veriyi sağladıkları için önem taşımaktadır. Bir akorun majör, minör veya dominant olup olmadığı akorun üçlü ve yedilisinden anlaşılabilir. Akorun üçlüsü majör veya minör, yedilisi ise dominant olup olmadığını göstermektedir. Rehber seslerin akorun cinsini belirlemelerinden dolayı alterasyonları mümkün değildir.

Seslerin üst üste gelmesi ile akorlar oluşmaktadır. Aralıklar iki sesli, akorlar ise en az üç seslidir. Gamın tüm dereceleri kök ses pozisyonlarına göre isimlendirilmişlerdir. Bunlar; I. derece tonik, ii. derece supertonik, iii. derece medyant, IV. derece sub-dominant, V. derece dominant, vi. derece sub-medyant, vii. derece sensibl'dir. Diyatonic armonide ise tüm dereceler tonik, sub-dominant ve dominant fonksiyonları çerçevesinde değerlendirilmiştir; tonik ailesi: I, iii ve vi, sub-dominant ailesi: IV ve ii, dominant ailesi V ve vii. (eksilmiş) derecelerden oluşur. Klasik Batı müziği armonisinde dominant derecesi yani V. derece ton merkezinin diğer tonlar ile ilişkisini sağlayan organizasyonun ana formunu oluşturmaktadır. İçerdiği sensibl sesi (dominant akorunun üçlüsü) ile gerilim ve çözülüm ilişkisinin yönünü belirlemektedir.

Akor kurulumlarında ilk karşılaşılan akorlar üç sesli akorlardır. 5'li akorlar kök ses ile üst ses aralığının beşli aralık olmasından dolayı bu şekilde adlandırılmaktadır. Beşli akorlar ve çevrimleri en temel akor yapılarıdır ve Majör 5'li, minör 5'li, artmış 5'li ve eksilmiş 5'liden oluşmak üzere dört çeşidi vardır. Akor çevrimleri ise en kalın sesin bir oktav yukarı alınması ile elde edilmektedir. 5'li akorların birinci çevriminde 6'lı, ikinci çevriminde 6/4 akorları elde edilmektedir. Akor çevrimleri klasik müzik dışında caz ve türevlerinde şifrenmemekle birlikte icracının kontrolüne bırakılmaktadır.

Tonal müzikte majör, doğal, armonik ve melodik minör gamlardan akorlar elde edilmektedir. Majör gamdan; I. derece majör, ii. derece minör, iii. derece minör, IV. derece majör, V. derece majör, vi. derece minör, vii. derece eksilmiş 5'li akorları, doğal minör gamdan; I. derece minör, ii. derece eksilmiş, iii. derece majör, iv. derece minör, v. derece minör, VI. derece majör, VII. derece majör 5'li akorları, armonik

minör gamdan I. derece minör, ii. derece eksilmiş, III. derece artmış, iv. derece minör, V. derece majör, VI. derece majör, vii. derece eksilmiş 5'li akorları ve melodik minör gamdan; i. derece minör, ii. derece minör, III. derece artmış, IV. derece majör, V. derece majör, vi. derece eksilmiş, vii. derece eksilmiş 5'li akorları türetilmektedir.

Tonal müzik tüm akorların işitsel ve sembolik olarak tanımlanmasında armoni ve ses ilerletme (*voice leading*) tekniklerini kullanmaktadır. Müzikal hareket seslerin birbiriyle ilişkisi ve mesafesi anlamında kullanılmaktadır. Bir sesi tekrar etmek veya uzatmak için melodik hattın adımsal ilerlemesine bileşik hareket (*conjunct*), melodik hattın ses atlayarak ilerlemesine ise ayırık hareket (*disjunct*) denir. Müzik teorisinde yıllar içinde gelişen yeni uygulamaların yanında ses ilerletme seslerin yatay ve dikey boyutlarını sistematize etmiş en etkin yöntem olarak geçerliliğini sürdürmüş, tonal müziğin melodik ve armonik dilinin oluşmasını sağlamıştır (Kostka, Payne, 1995). Armoni akorlar ile, ses ilerletme ise partilerin melodik hatları ile ilgilenmektedir. Armoninin hareket kazanması ve her partinin aynı zamanda yatay melodik bir hat oluşturması ses ilerletme (VL) tekniği ile sağlanmaktadır.

Ses ilerletme uygulaması insan sesini temel alarak bas, tenor, alto ve soprano partilerinden oluşan koro yapısı üzerine kurulmaktadır. Soprano partisi, üst sesleri ve melodiyi ihtiva eder. Bas partisi, en kalın sestir, aşağıdan yukarı doğru işleyen akor kurulumlarında akorun kök ses ve cinsini belirlemektedir. Bas ve soprano hatları akorların çeperlerini oluşturduklarından dolayı dış sesler olarak adlandırılmaktadır. Tenor ve alto partileri armoninin içsel hareketinde önemli rol oynamaktadır. Melodik hattın bu partilere geçişi de mümkün olmaktadır. VL, akorların birbirlerine geçişlerinde partiler arası devamlılık ve bağlantısallık ile ilgili olup akor seslerinin yatay hareketlerinin belirli bir sistematik ile inşa edilmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda, akor kurulumlarına ek olarak seslerin çeşitli hareket türlerini önermektedir.

Akorların ses ilerletme tekniği ile birbirine bağlantılarında mümkün olan dört hareket türü vardır. Eğimli (*oblique*) hareket ortak sesi tutar diğerlerini hareket ettirir, ters (*contrary*) harekette sesler ters yöne hareket etmektedir. Paralel (*parallel*) harekette ise sesler aynı yöne ve aynı ses aralıklarıyla hareket etmekte, direkt (*similar*) harekette ise sesler aynı yöne ancak farklı ses aralıklarıyla hareket etmektedir. Tonal

müzik analizi ise bu hareketlerin ritmik, melodik ve armonik yapısını incelemektedir (Piston, DeVoto, 1978).

Armonide akorları birbirine bağlarken paralelliği önlemek ve örgüsel bir yapı oluşturmak adına iki temel kural önerilmektedir. Bitişik dereceler bas partisine göre ters hareket ile, bitişik olmayan dereceler ise akorların ortak seslerinin uzatılması/tutulması ile bağlanmaktadır. 5'li akorların partilerdeki yayılımında temel altı pozisyon vardır. Bunlardan üçü kapalı diğer üçü ise açık pozisyon olarak adlandırılmıştır. Partilerin kullanım sınırları ve iç içe girmemeleri alanlarını kontrol etmek için önem arz etmektedir.

Akor yapılandırmalarına ek olarak ses iletme, birbirinden bağımsız dört sesin yatay hareketini içerirken ilk karşılaşılan hareket türü tek sesin melodik hareketidir. İki ve birçok sesin hareketinde armonik kurallar uygulanır ve kısıtlamalar söz konusudur. Partiler arasında armonik olarak art arda beşli ve sekizli aralıklar, ünisona paralel/direkt hareket, ünisondan sonra sekizli veya tersi ve ünisondan ünisona hareket paralelliği ve bloklaşmayı engellemek adına kısıtlanmaktadır. Temel amaç dikey ve yatay olarak müziğin akıcılığını, bağlantısallığını ve partilerin kendi içindeki müzikal akışını sağlamaktır. Partiler arasında melodik yani yatay harekette bütün artmış, eksilmiş ve yedili aralıkların kullanımı kısıtlanmakta, eksilmiş beşli ve eksilmiş dörtlü aralıklara ise soprano partisinde bulunması ve sansiblin tonik sese çözülmesi şartıyla izin verilmektedir. Ayrıca aynı partide yedili aralık atlamalarında, notalardan birinin bitişik hareket etmesi gerekmektedir. Artmış dörtlü aralığını oluşturan notalar arasında bitişik ses olmalı ve artmış dörtlünün ilerleyiş yönüne göre sonraki nota yarım ses çıkmakta ya da inmektedir.

Üç sesli akorların dört sesli koro partis adaptasyonunda bir sesin tekrar kullanılması gerekmektedir. Bunun için en iyi çözüm bas sesin katlanması yani tekrardır. Tonal müzikte dominant-tonik, gerilim-çözülüm ilerleyişi sansibl sesin tonik sese çözülmesiyle sağlanmaktadır. iii. derecenin beşlisi toniğe çekimi V. derecenin üçlüsü kadar barındırmadığı ve fonksiyon ilişkilerinde iii. derece tonik akorunun vekil akorlarından biri olduğu için tonik çözülümü gerekmemektedir. Tonal

armonideki konsonant aralık etkisi yüzünden üçlü ve altılı paralel hareketlere izin verilmektedir.

6'lı akorlar ise 5'li akorların birinci çevrimidir. Derecelendirilirken dördüncü sese rastlayan 6'lı akor hariç hepsi akorun esas haline çevrilip 5'li akor gibi derecelendirilmektedir. Armoni kurallarına göre 6'lı akorların bas sesi katlanmamaktadır. Yalnız gam sırasına göre dördüncü sese rastlayan (fonksiyon IV) 6'lı akorda, vii. derece akorunda ve geçitlerde bas sesinin katlanmasına izin verilmektedir. 6'lı akorların bitişik seslerde art arda gelmesi durumunda ise akor pozisyonuna göre birinin üçlüsü, diğerinin altılısı katlanmaktadır.

6/ 4'lı akorlar 5'li akorun ikinci çevrimidir. Sıklıkla işleme, geçit ve apojatür olarak kullanılmaktadır. Akorun kök sesine göre dörtlü ve altılı aralıklardan kurulup, akorun kök sesi veya bazı formüllerde dörtlüsü katlanır. Minör tonların ise ii. derecesinde bas ses katlanmamaktadır. 6/4 akorlar disonant (durağan olmayan) veya konsonant (durağan) aralıklar içerebilmektedir. Dominant ses üzerine (*accented*), işleme (*neighbouring*) ve geçit (*passing*) olarak kurulan üç farklı şekilde karşılaşılmaktadır. Dominant üzerine kurulan 6/4'lü akorlar kadansal tipte olup, (V6/4-5/3) şifrajında, işleme tipinde kurulan 6/4'lü akorlar ise aksansız kalıcı bir bas ses üzerine 5/3-6/4-5/3 şifrajında kurulmaktadır. Geçit tipinde karşılaşılan 6/4 akorlar 5/3 ve 6/3 pozisyonlarının ile bağlanmaktadır. Akor yürüyüşü ise V6/4 I veya I6'dır. Uzayan, devam eden bir akorun bas sesi değiştiğinde çevrimi de değişmektedir. Akorun şifrajının yanında görülen çizgi akor seslerinin uzaması anlamına gelmektedir. Bas ses değişiyorsa akor yerinde kalır, fakat çevrimi değişir. Bas ses değişmeyip akor değişiyorsa bas pedal sesi niteliğindedir.

Yedili akorlar kök ses ve üst sesin aralığından dolayı disonant kategorisindedir. Armonide tonik sese varış gerilimini dominant derecesinin üçlüsü olan sansibl sesi barındırırken, dominant 7 akorunun yedilisi bu etkiyi kuvvetlendirmektedir. Bu etki Barok dönem bestecileri tarafından oktav sesini akorun yedilisine çekerek sağlanmıştır. Müzikte bu uygulama '*contraction*' (daralma) ya da '*elision*' (eksiltme) olarak adlandırılmaktadır (Aldwell, Schachter, 1989).

Dominant yedili akorunun sembolü 7'dir. Majör 5'li akorunun üzerine minör üçlü aralığı ile kurulur, majör ve minör gamların V. derece akordur. Temel hareket olarak disonant yedili yarım ses inerek tonik akorunun üçlüsüne çözülmektedir. Yedili akorlar gamların tüm derecelerinde bulunurlar ve çevrimleri dört ses içerdiği için üç tanedir. İlk çevrimde akorun üçlüsü, ikinci çevrimde beşlisi, üçüncü çevrimde yedilisi en alttaki sestir. Klasik batı müziği armonisinde şifrajı ise 7/5/3, 6/5/3, 6/4/3, 6/4/2 olup 7, 6/5, 4/3 ve 4/2 ya da 2 olarak yazılmaktadır.

Majör gamdan türeyen yedili akorlar; I. derece majör 7 (M5 + M3), ii. derece minör 7 (m5 + m3), iii. derece minör 7 (m5 + m3), IV. derece majör 7 (M5 + M3), V. derece dominant 7 (M5 + m3), vi. derece minör 7 (m5 + m3), vii. derece yarı eksilmiş 7 (-5 + M3), armonik minör gamdan türeyen 7'li akorlar, i. derece minör - majör 7 (m5 + M3), ii. derece yarı eksilmiş 7 (-5 + M3), III. derece majör 7#5 (+5 + m3), iv. derece minör 7 (m5 + m3), V. derece dominant 7 (M5 + m3), VI. derece majör 7 (M5 + M3), vii. derece eksilmiş 7 (-5 + m3), melodik minör gamdan türeyen 7'li akorlar ise i. derece minör - majör 7 (m5 + M3), ii. derece minör 7 (m5 + m3), III. derece majör 7#5 (+5 + m3), IV. derece dominant 7 (M5 + m3), V. derece dominant 7 (M5 + m3), vi. derece yarı eksilmiş 7 (-5 + M3), vii. derece yarı eksilmiş 7 (dim5 + M3) olarak gerçekleşmiştir.

Dominant yedili akoru üzerine bulunduğu ton merkezine göre majör veya minör üçlü eklenmesi ile dominant dokuzlu akoru kurulmaktadır. Dominant yedili akorunun temel hareket prensibi olan sansibl sesinin çıkıp yedilisinin inmesi kuralı korunmakla birlikte dokuzlu da inmektedir. Şifrajı esas pozisyonda 9/7 veya minörlerde b9/7, birinci çevrimde 7/6/5 veya -7/6/5, ikinci çevrimde 5/6/4, üçüncü çevrimde ise 3/4/2 veya minör tonda 4/3/2'dir. Beş ses içeren bu akorları dört sesli armoniye indirgemek için akorun beşlisi çıkarılmaktadır. Köksüz dominant dokuzlu akorlarının ise sansibl yedili ve eksilmiş yedili akoru olarak iki türü vardır. Çözümleri dominant dokuzlu akor ile aynıdır; sansibl çıkmakta, yedili ve dokuzlu inmektedir. Şifrajı; esas pozisyonda 7/5, birinci çevrimde 5/6, ikinci çevrimde 3/4, üçüncü çevrimde ise 4/+2 dir. Kök sesi olmayan dominant dokuzlu minör akoru ise eksilmiş yedili akordur. Şifrajı esas pozisyonda -7, birinci çevrimde +6/-5, ikinci

çevrimde +4/b, üçüncü çevrimde ise +2 dir. Bu akor minör tonların vii. derece akoru olmasına rağmen majör toniğe de çözülebilmektedir. Dokuzlu akorların dominant olmayan türleri majör gamda I. ve IV. derecelerden majör 7/9, ii ve vi. derecelerden minör 7/9, iii. dereceden ise minör 7b9 akorları, melodik minör gamda i. dereceden minör majör 7/9, ii. dereceden minör 7b9, III. dereceden majör 7/9 artmış 5'li, vi. dereceden minör 7/9 eksilmiş 5'li, armonik minör gamında ise i. dereceden minör majör 7/9, ii. dereceden minör 7b9 eksilmiş 5'li, III. dereceden majör 7/9 artmış 5'li, iv. dereceden minör 7/9, VI. dereceden ise majör 7 artmış 9'lu akorlarından oluşmaktadır.

Tonal müzikte tonik derecesi ritmik, armonik ve melodik olarak çeşitli gerilim ve çözümler ile varılan karar noktasıdır. Kadans deyimi bu hedefi gerçekleştirirken kullanılan akor yürüyüşlerini ifade etmektedir. Tonal müzikte çeşitli kadans türleri vardır. Bazı kadans türleri karar/varış noktasına ulaşırken daha belirgin akor yürüyüşleri içerirken diğerleri içermeyebilir. Kadans sınıflandırmaları majör ve minör tonlar için geçerlidir. En önemli kadans tiplerinden biri, tonik derecesine çözülmenden önce dominant akoru veya çevrimlerinin (V, vii eksilmiş, V7 ve çevrimleri) gelmesiyle oluşan 'Otantik' kadanslardır. Kadanslar tonik akoruna çözülenler (Otantik ve Plagal) ve toniğe çözülmeyenler (Kırık ve Yarım) olarak iki sınıfa ayrılmaktadır.

Mükemmel Kadans (*Perfect Authentic Cadence*) V veya V7 – I esas pozisyonda ve tonik ses I. derecede soprano partisinde olmalıdır. Az Mükemmel Kadans (*Imperfect Authentic Cadence*) üçe ayrılmaktadır. Esas Pozisyonda, (*Root Position*) melodide akorun üçlüsünün veya beşlisinin olduğu, Çevrilmiş (*Inverted*), V veya I. derece akorlarının çevrim olarak geldiği ve Sansibl, (*Leading Tone*) vii eksilmiş- I derecelerinden oluşan kadanslardır. Kırık Kadans (*Deceptive Cadence*) V. derece I. dereceye çözülmek yerine vi. dereceye çözülmektedir. Her ne kadar vi. derece tonik akoru olmasa da tonik akorunun diyatonic vekil akoru olduğu (sub-median) için çözümlüm özellikleri taşımaktadır. Yarım Kadans, (*Half Cadence*) bitiş niteliği taşımayan bir kadanstır, çözülmenden V. dereceyle bitmekle birlikte öncesinde herhangi bir akor gelebilmektedir. Phrygian Yarım Kadans minör tonda V. dereceden önce iv. derece 6'lı akorunun gelmesiyle oluşmaktadır. Her ne kadar ismi Phrygian

Yarım Kadans olsa da Phrygian modu ile doğrudan ilişkili değildir. Plagal Kadans IV-I akor diziliminden oluşur ve en önemli özelliği dominant akoru içermemesidir.

Diyatonik dizide olmayan akorların kullanımı ana tonun diğer ton merkezleri ile ilişki kurmasını sağlayan bir uygulamadır. Örnek olarak ikincil dominantlar ana tonun barındırdığı derecelerin (vii. derece hariç) dominant akorlarıdır. vii. derece köksüz dominant olarak kabul edildiği için V. derece akoru bulunmamaktadır. Do majör tonunun ii. derecesi olan Re minörün dominant akoru La dominant, ikincil dominantlar sınıfına girmektedir. Do majör tonunda ikincil dominantlar; V7/ii = A7, V7/iii= B7, V7/IV= C7, V7/V= D7, V7/vi= E7'dir. İkincil dominantların temel özellikleri diyatonik dizide bulunan sesler üzerine kurulmaları, en az bir diyatonik olmayan ses içermeleri ve bir diyatonik akora çözülmeleridir.

Ton merkezinin sesleri dışında farklı ton veya modlardan akorların kullanımı mod karışımı olarak adlandırılmaktadır. En sık karşılaşılan mod karışımı majör tonda ilgili minörden akorların kullanılmasıdır. Napoliten 6'lı akoru ise majör veya minör gamların yarım ses pesleşmiş II. derece majör akorunun (bII) 1. çevrimidir. Bas sesi ana tonun IV. sesine denk geldiği için fonksiyon IV özelliklerini taşımaktadır. Örnek olarak Do majör tonunda bII majör akoru Re bemol majörün 1. çevrimi Fa-La bemol-Re bemol akorudur. Bu akor V. dereceye bağlanırken kromatik hareketi sağlamaktadır. V. derece 6/4 çevriminde dominant akora bağlanıp en sonunda da I. dereceye çözülmektedir. Sembölü ise N6'dır.

Sık kullanılan diğer bir uygulama ise ödünç alınan akorlardır. Majör I. derecenin minör gelmesi ve bVI, bIII ve bVII karşılaşılan ödünç akorlardır. Armonik yürüyüşte geçici duraklar ile modülasyon birbirinden farklı değerlendirilmektedir. Tonik triadı kontrolünde olmayan alanlar herhangi bir kadans ile bu yeni ton alanına karar vermemişse 'geçici ton alanları' olarak adlandırılmaktadır. Tonun gam derecelerinde olmayan yani diyatonik olmayan akorlardır. Bu akorlar aynı zamanda yaklaşılan ton merkezinin belirli dereceleri olabilmektedir.

Geçici tonikleştirme ve modülasyon herhangi bir majör veya minör triad veya gam derecesinde uygulanabilmektedir. Geçici tonikleştirme (*tonicisation*) sıklıkla

ikincil dominant akorlarını bir geçiş niteliğinde kullanır. Roger Sessions, “Harmonic Practice” adlı kitabında geçici tonikleştirme kavramını ilk olarak Schenker’in kullandığını iddia etmektedir. Bu kavramın biçim ve armoniye yaklaşım açısından büyük değere sahip olduğunu savunmaktadır (Sessions, 1951). V. derece akoru I. derece akoru ile en yakın ilişkide olan akor olduğu ve ‘tonik-dominant’ ilişkisini tonal yapıda ihtiva ettiği için en çok karşılaşılan modülasyon türüdür. Bu tip bir modülasyon için terminolojiye V’in V’i kavramı eklenmiştir. V’in V’i majör II. derece akorudur. V. dereceye giden #IV, V. derecenin sansibl sesidir ve katlanmaması tavsiye edilmektedir. V. dereceye giden akorların melodik hattının en tipik kullanımı IV, #IV ve V dir. Akor yürüyüşü olarak V. dereceye kadanssal bir armonik yürüyüş uygulanmadığında #IV geçici kromatik yani geçiş akoru olarak kullanılmıştır. Armonik yürüyüş V. dereceye geçici tonik olarak ilerliyorsa daha fazla akora ihtiyaç duyulmaktadır. Bu akorlar modülasyon özellikleri taşımamaktadır.

Modülasyonda temel amaç bir akor yürüyüşü ve/ya kadans kullanımı ile yeni ton merkezine geçiş yapmaktır. Bu geçiş yapılırken yeni tonun karakteristik akorları ve temel fonksiyonları yürüyüşe dahil edilmektedir. Modülasyon türlerine göre geçiş hızlı ya da direkt olabilmektedir. Uzun süren modülasyonlar melodik hattın motifsel tasarımında değişim içermesini gerektirmektedir. Bunun nedeni hedeflenen yeni tonun karakteristik özelliklerini sunmak ve müzikal akışı sağlamaktır. Ulaşılmak istenen tona yumuşak geçiş sağlamak için her iki tonda da olan bir akoru kullanmak gerekmektedir. Bu akorlar ‘pivot akor’ olarak tanımlanmaktadır. En etkili dominant akoruna ilerleyen pivot akoru II ve IV. derecelerdir. Diyatonik, kromatik ve anarmonik olmak üzere üç modülasyon türü vardır. Diyatonik modülasyonda eski ile yeni ton arasında ortak akorlar kullanılarak geçiş yapılmaktadır. Kromatik modülasyonda yeni tona geçilirken eski tona ait bir akorun en az bir sesinin kromatik olarak değişmiş olması gerekmektedir. Anarmonik modülasyonda ise yeni tona geçişte kullanılan akorun en az bir sesinin anarmonik olarak değişmesi gerekir.

Ses ilerletme tekniğinde bas sesin şifrenmesi (şifreli bas) dışında soprano melodisinin (şan) altına da armoni kurulmaktadır. Bu yöntemde melodinin yönü, öncül ve soncul cümlelerin yapıları armonik yürüyüşte varış (kads) noktalarının

belirlenmesini sağlamaktadır. Ayrıca melodinin ihtiva ettiği seslerin ton merkezindeki dereceleri de fonksiyon ilişkilerini kurmak için ip uçları vermektedir. Sansıbl sesi genellikle V. dereceyi göstermektedir. Akorlar derecelendirilirken temel fonksiyonlara öncelik verilmektedir.

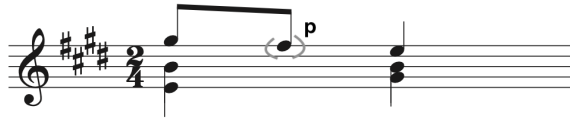
3.2.2. Akor Dışı Sesler

Figürasyon, armonik yürüyüşün farklı partiler arası melodik ilerleyişini, akorların çeşitli pozisyonları ile hareketlendirmesi anlamına gelmektedir. Armonik yürüyüşte notaya karşı nota dokusu kullanılmaktadır. Tüm sesler aynı ritmi koruyarak hem dikey hem de yatay bağlantılar oluşturmaktadır. Ancak kullanılan seslerin akorların üyeleri olmasından dolayı hareketlerinin kısıtlanması devreye figürasyonun girmesini kaçınılmaz hale getirmektedir. Figürasyon daha kısa değerlerde notalar ile armonik dokuya hareket kazandırmaktadır. Figürasyonda bu hareketleri sağlamak ancak belirli tekniklerle mümkündür. Bunlar diyatonik anlamda arpejleme yani akor seslerini kullanarak daha kısa nota değerleri ile hareket kazandırmak ya da akor dışı seslere başvurarak gerçekleşebilmektedir. En önemli figürasyon sesleri: Geçiş Sesi (*Passing Tone*, p), Komşu Ses (*Neighbouring Tone*, n), Askıya alma (*Suspension*, s), Geciktirme (*Retardation*, r), Apojatür (*Appoggiatura*, app), Kaçış Sesi (*Escape Tone*, e), Komşu Grup (*Neighbour Group*, n.gr.), Önceleme (*Anticipation*, ant.)’den oluşmaktadır. (Kostka, Payne, 1995).

Akor dışı sesler (ADS) akor seslerinin dışında kalan sesler olarak tanımlanmaktadır. Diyatonik ve kromatik kategorilere ayrılmıştır. Sesin hareket yönüne göre farklı şekilde sınıflandırılmaktadır. Hareketsiz, uzayan akor dışı sesler ise pedal notası olarak değerlendirilmektedir. Pedal notası uzarken değişen akor nedeniyle akor dışı sesler sınıfına girmektedir. ADS iki türe ayrılmaktadır. ADS 1, adımsal hareket ile (geçiş sesi, komşu ses, askıya alma ve geciktirme), ADS 2 ise atlamalı hareket ile (apojatür, kaçış sesi, komşu grup, önceleme ve pedal noktası) ilerlemektedir. Diğer bir belirleyici unsur ise ritim ve aksanlardır. Bir vuruş birimden kısa, aksanlı ya da aksansız notalar altbirimsel, bir vuruş birimi uzunluğunda, aksanlı

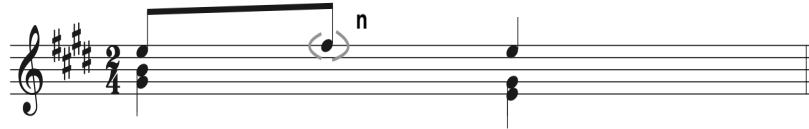
ya da aksansız notalar birimsel, bir vuruş birimden daha uzun notalar ise üstbirimsel olarak tanımlanmıştır.

Geçiş Sesi (Passing tone, *p*), iki ses arasındaki melodik geçiş notasıdır. Geçişin en az majör ikili aralığında olması gerekmektedir. Minor 3 ve majör 3'lü aralıklardan daha büyük aralıklarda ise iki ve daha fazla ADS sesi kullanmak gerekmektedir. Adımsal yaklaşım, aynı yönde adımsal ilerlemektir.



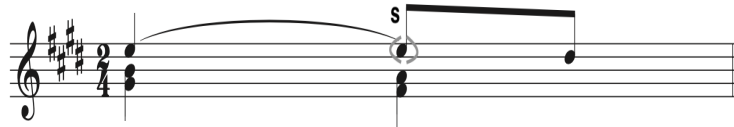
Örnek 1: Geçiş sesi (Passing tone, *p*)

Komşu ses (Neighbor tone, *n*), tek bir sesi süslemek için kullanılmaktadır. Sesin yukarısında (yukarı komşu) ve aşağısında (aşağı komşu) olarak tanımlanıp diyatonik ya da kromatik olabilmektedir. Adımsal yaklaşım ters yönde adımsal ilerlemektir.



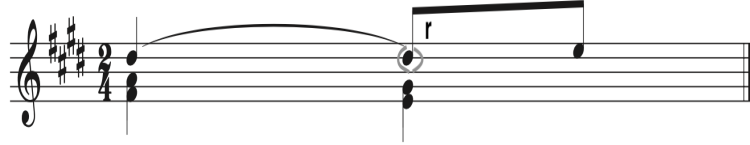
Örnek 2: Komşu ses (Neighbor tone, *n*)

Askıya alma (Suspension, *s*), akorun tüm sesleri bir sonraki akora geçerken bir sesini askıya almak şeklinde kullanılmaktadır. Alt-birimsel veya üst-birimsel olabilmekte ve olduğu yerde kalıp adımsal aşağı yönde ilerlemektir.



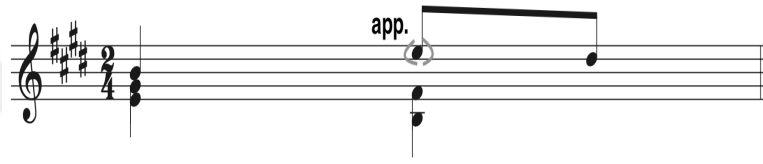
Örnek 3: Askıya Alma (Suspension, *s*)

Geciktirme (Retardation, *r*), akorun tüm sesleri bir sonraki akora geçerken bir sesini tutmak şeklinde, askıya alma ile aynı mantıkta kullanılır. Ancak askıya almanın tersine ses olduğu yerde kaldıktan sonra adımsal yukarı yönde ilerlemektedir.



Örnek 4: Geciktirme (Retardation, *r*)

Apojatür (Appoggiatura, *app.*) genel prensip olarak aksanlı çıkıcı bir atlama ile yaklaşım adımsal inici hareket ile ilerlemektedir. Ayrıca apojatür yukarıdan aksansız vuruşta yaklaşabilir.



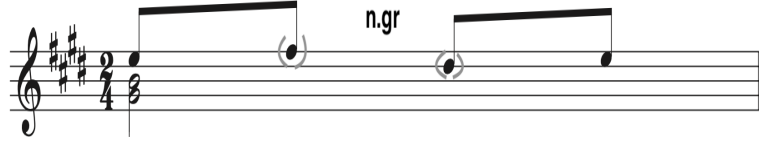
Örnek 5: Apojatür (Appoggiatura, *app.*)

Kaçış sesi (Escape tone, *e*), adımsal yaklaşım, ters yönde atlayış ile ilerlemektedir. Apojatürün tam tersidir. Alt-birimsel, aksansız vuruşlarda ve diyatonic olarak, genellikle tekrar eden pasajlarda gam seslerini süslemek için kullanılmaktadır.



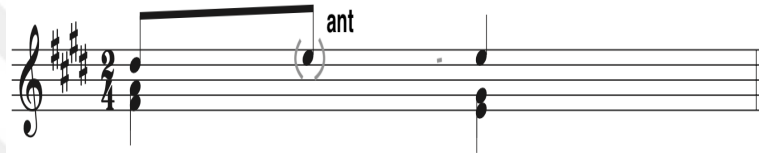
Örnek 6: Kaçış sesi (Escape tone, *e*)

Komşu grup (Neighbor group, *n.gr*) bir sesi süslemenin en sık karşılaşılan yolu, kaçış sesi ve apojatürden oluşan bir hareket sağlamaktadır. Kaçış sesi ile başlayıp, apojatür ile tamamlanmaktadır.



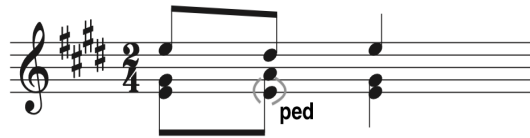
Örnek 7: Komşu grup (Neighbor group, n.gr)

Önceleme (Anticipation, *ant.*) çözülmemiş olan akorun bir sesinin önceden gelmesidir. Adımsal veya atlamalı uygulanmaktadır. Atlama ile yaklaşıp atlama ile ilerleyen ise daha az karşılaşılan önceleme türlerindendir.



Örnek 8: Önceleme (Anticipation, ant.)

Pedal notasının (Pedal point, *ped.*) diğer ADS'lerden en temel farkı bas ses ile uygulanmasıdır. "Pedal" deyimini kilise orglarında kullanılan pedaldan gelmektedir. Genellikle eser sonlarında organistin pedal sesi uzatıp yukarıda akorları değiştirebilmesine olanak sağlamaktadır. Sık kullanımı, pedalın I. ve V. derecelerde gelmesi olup, pedal notasının yani bas sesin tonik olması durumunda IV. derece akoru, dominant akorunun kök sesi olması durumunda ise I. derece akorunun yukarıda çalınmasıdır. Pedal notasının iki sestten oluşmasına "çifte pedal noktası" denir.



Örnek 9: Pedal notası (Pedal point, ped.)

Müzikte sekans bir melodi veya armonik yürüyüşün aynı sistematiğe transpozisyona uğrayarak tekrar etmesidir. Bu tekrarın tutarlılığı için pasajın en az iki defa transpoze olması gerekmektedir. Sekansın modülasyon içermesi durumunda ise transpozisyon ile ton da değişirken (başka bir tonun dereceleri ile kadans içermesi), modülasyonsuz sekanslarda ton merkezi tüm pasaj boyunca devam etmektedir.

Modülasyonsuz sekans, yapısı gereği diyatonik olup tonal sekans olarak da adlandırılmaktadır. Modülasyonlu sekans ise yeni tona geçiş için yeterli tonal kalıcılığı kuramadığında geçiş modülasyonu olarak değerlendirilmektedir.

Caz armonisinde akorların kök sesleri ile şifrelenen akor sembolleri armoniyi belirlemektedir. Leadsheet notasında melodinin üstünde akor şifreleri gösterilmektedir. Bu şifreler; Majör 7: Δ , Dominant 7: 7, Minör 7: -7, Minör 7 bemol 5: $\emptyset$, Eksilmiş 7: o7, Minör majör 7: - Δ 'dir. Bu temel akorların tansiyon sesleri şifrenin yanına yazılmaktadır. Akorlar değiştirilmediği sürece bulunduğu tonun arızalarını almaktadır. Örneğin, fa minör tonunda V. derece C7 akorunun 9'usu ve 13'lüsü bemol olmaktadır.

3.2.3. Caz Müziğinde Armoni

Klasik batı müziğindeki sekans kalıpları caz müziğinde melodinin armonik eşliğinin kurulmasında kullanılmaktadır. Caz standartlarında sıkça karşılaşılan bu sekanssal yapı adımsal (ikili), üçlü, dörtlü ve beşli aralıkların akorların kök sesleri olarak arka arkaya gelmesiyle armonik hareketi sağlamaktadır. Sekansların sonunda varış noktasına ulaşmak için kadanslar kullanılmaktadır. Ancak cazda kadanslar klasik batı müziğine göre daha az detaylı sınıflandırılmaktadır. V | I ilerleyişi dominant kadans, IV | I ilerleyişi sub-dominant kadans, IV | V | I ilerleyişi ise tam kadans olarak tanımlanmaktadır.

Cazda, diyatonik armonide tüm dereceler tonik (T), subdominant (SD) ve dominant olarak (D) gruplandırılmıştır. Bu tabloda tonik ailesi I., iii., ve vi. derecelerden, subdominant ailesi IV. ve ii. derecelerden, dominant ailesi ise V. ve vii $\emptyset$. derecelerden oluşmaktadır. Ayrıca bu akorlar aynı aileden olmak şartıyla birbirlerine vekil akor olarak kullanılabilir. En sık karşılaşılan akor yürüyüşünde sub-dominant IV. derece yerini diyatonik vekil akoru olan ii. dereceye bırakmıştır. Bu durum ii- | V | I kadansının ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Yedili akorların kullanımında ii-7 | V7 akor bağlantısı minör tonlarda ii $\emptyset$ | V7b9 olarak

diyatonik yapıya uygun tansiyon sesleri almaktadır. Bu armonik yürüyüş aşağı yönde beşli kök hareketidir.

Caz müziğinde ikincil dominantlar (İD) akor yürüyüşlerinde sıkça kullanılmaktadır. Öncül dominant (yani ana tonun dominant akoru) dışında, ikincil veya herhangi bir dominant akordan önce, o akorun ait olduğu tonun ikinci derecesi kullanılabilmektedir. Bu akorlar ilişkili ii-7 akorları olarak adlandırılmaktadır. Bazı ikincil dominantların ilişkili ii-7 akorları da ana ton merkezine diyatoniktir, hem ana tona hem de ikincil dominant akorunun ait olduğu tona diyatonik oldukları için çift fonksiyonlu akorlar olarak adlandırılmışlardır.

|| I | iii-7 V7/ii | ii-7 V7 | I ||

|| F | A-7 D7 | G-7 C7 | F ||

Tablo 1: İkincil Dominantlar

|| IΔ | ii/vi- V7/vi- | vi-7 | ii/IV V7/IV | IVΔ | V7/iii- | iii-7 ii-7 V7 | I6 ||

|| FΔ | E-7 A7 | D-7 | C-7 F7 | BbΔ | E7 | A-7 G-7 C7 | F6 ||

Tablo 2: İlişkili ii-7

Dominant yedili akorunun rehber tonları aynı zamanda kök sesi dominant akorun artmış dörtlü aralığına (Triton) denk gelen yedili akorun da rehber tonlarıdır. Bu durum iki akorun birbirlerine vekil olarak kullanılmasını sağlamaktadır. Cazda bu akorlar dominant vekil akorları (subV7) olarak sınıflandırılmıştır.

G7: G / B / D / F triton vekil akoru C#7: C# / E# / G# / B

C: || Eb7(subV7/ii) D-7 | Gb7(subV7/IV) FΔ | Db7(subV7/V) G7 ||

Tablo 3: Triton Vekil Akoru

F - : || : i-7 | subV7 V7 | i- subV7/ii | ii ø subV7 | i-7 subV7/iv | iv-7 |
subV7/V V7 | i- | bVIΔ | bIIΔ | i- | ii ø /iv V7b9/IV | iv- | // II7 | 1.
subV7/V | V7 : || 2. ii ø V7 subV7 | i- ||
|| : F-7 | Gb7 C7 | F- Ab7 | G ø Gb7 | F-7 B7 | Bb-7 | Db7 C7 | F-
| DbΔ | GbΔ | F- | C ø F7b9 | Bb- | // G7 | 1. Db7 | C7 : || 2. G ø
C7 Gb7 | F- ||

Tablo 4: Form içinde Triton Vekil Akorları

Genişletilmiş dominant (GD) akorları aynı yönde kök hareketini sağlayarak armonik ilerleyişte bir dominant akor sekansı oluşturmaktadır. Geçici ton alanları olarak görülüp V7/V olarak derecelendirilirler.

Bb: || D7 G7 | C7 F7 | BbΔ ||
a) (III) || D7 Db7 | C7 B7 | BbΔ ||
b) (bVII) || Ab7 G7 | Gb7 F7 | BbΔ ||
c) (bVII) || Ab7 Db7 | Gb7 B7 | BbΔ ||

Tablo 5: Genişletilmiş Dominant Akor Türleri

Yukarıdaki ‘a’ örneğinde ölçü başındaki akorlar hariç vekil genişletilmiş dominant akorları kullanılırken, ‘b’ örneğinde ölçünün ikinci yarısındaki akorlar genişletilmiş vekil dominant akorları, ‘c’ örneğinde ise tüm akorlar genişletilmiş dominant kalıbının vekil dominant akorları olarak kullanılmıştır.

Tüm ikincil dominantların kök sesleri ana tona diyatonik olduğu gibi V7/iii hariç tüm ilişkili ii-7 akorları da ton merkezine diyatoniktir. Ancak dominant vekil akorlar ve onların ilişkili ii-7 akorları (→ ii-7) ana tona diyatonik değildir.

C: || Ab-7 Db7 | CΔ || Bb-7 Eb7 | D-7 || Eb-7 Ab7 | G7 ||

|| →ii-7 subV7 | I || →ii-7 subV7/ii | ii-7 || →ii-7 subV7/V | V7 ||

Tablo 6: Dominant Vekil Akorları ve İlişkili ii-7 akorları

Öncül ya da ikincil dominantlar ve onların vekillerinin ilişkili ii-7 akorları ile kombinasyonunda dört tip yürüyüş ortaya çıkmaktadır.

C: || D-7 G7 | C || Ab-7 Db7 | C || D-7 Db7 | C || Ab-7 G7 | C ||

|| ii-7 V7 | I || →ii-7 subV7 | I || ii-7 subV7 | I || →ii-7 V7 | I ||

Tablo 7: İkincil Dominantlar ve Vekillerinin İlişkili ii-7 Akorları ile kombinasyonu

Cazda modülasyon klasik batı müziğine göre daha küçük ölçeklerde gerçekleşmektedir. Klasik batı müziği notasyonunda modülasyon gerçekleşirken anahtardaki arızalar da değişmektedir. Ancak cazda formların klasik batı müziğine göre daha kısa olması ve tonal hareketin daha sıkışık alanlarda gerçekleşmesi dolayısıyla anahtarda arızaların değişimi sık karşılaşılan bir durum değildir. Bigband ve çeşitli kalabalık ansambları bunu dışında ele almak gerekmektedir. Daha çok leadsheet yazısı için geçerli olan bu durumda modülasyon direkt, pivot akoru ya da dominant akor kullanımı ile gerçekleşebilmektedir.

Melodinin yapısı armonizasyonda önemli bir unsurdur. Diyatonik armonide akor yürüyüşleri melodi ile olan ilişki çerçevesinde ilerlemektedir. Her ne kadar ikincil dominantların kullanımı armoninin kromatik alana girişini gösterse de melodi ve akor ilişkileri tonal yaklaşımı korumaktadır. Melodi tekrarı ve bas ses hareketi akor yürüyüşlerini etkileyen diğer bir unsurdur. Tüm bu unsurlar göz önüne alındığında, melodinin kromatik ya da diyatonik olmayan yapıda olması, cazdaki ii-7 | V7 kalıbının fonksiyon ilişkileri ile çelişen durumlar oluşturmaktadır. Bu durumlarda ii-7 | V7 bağlantısının kullanımı sürerken fonksiyon ilişkileri gözetimebilmektedir.

Fonksiyonsuz derecelendirilen bu ardışık ii- V (Çii- V) kalıpları diatonik olanlardan önce veya sonra kullanılabilir. Hangi tonun ii-7 | V7 kalıbı olduğunu anlamak için her yarım ses (1) değer ifade ederek (+) sembolü ile göstermek işlevsel olacaktır. Bu semboller her zaman (C) notasına olan mesafelerini göstermektedir. Yanında bu sembol olmayan bahsi geçen akor kalıbı geçici ton merkezi belirtilmediği sürece ana ton ile ilişkilendirilmektedir.

C: || D-7 G7 | Eb-7 Ab7 | E-7 A7 | D-7 G7 | CΔ ||

|| ii-7 V7 | +1Çii-7 ÇV7 | iii-7 V7/ii | ii-7 V7 | IΔ ||

C - : || E-7 A7 | Eb: F-7 Bb7 | EbΔ | Ab-7 Db7 | D-7 G7 | Db: Eb-7 Ab7 | DbΔ |

C-: D-7 G7 | C- ||

|| +2Çii-7 ÇV7 | bIII: ii-7 V7 | IΔ | +5Çii-7 ÇV7 | ii-7 V7 | bII: ii-7 V7 | IΔ

| i-: ii-7 V7 | i- ||

Tablo 8:Ardışık ii- V kalıpları

Çoğu popüler şarkı formunda yapıyı oluşturan unsurlardan en önemlisi melodi ve tekrardır. Melodik yapının tekrarı ya da çeşitlendirilmesinden müzikal formlar ortaya çıkmaktadır. Örneğin cazda AABA formu dört kesitten oluşurken A kesitleri benzerleri ile yapılandırılmaktadır. Sıklıkla kullanılan şarkı formları AABA, ABAC, ABA, ABCA, ABABC'dır. Müzikal cümlelerde melodik tekrar üç alana indirgenebilir; Öncül Cümle yapısında cümlelerin ilk yarısı soru, açılış ve melodinin ana hatlarını barındıran başlangıç fikri, Soncul Cümle yapısında cümlelerin ikinci yarısı cevap ve kadansa ilerleyen gelişim fikri, Melodik Kadans yapısında ise varış noktasına götüren cümlelerin kapanışıdır.

Melodinin ayrılmadığı düz şarkı bestelemeye ise motifin bütünlüğü cümlelerin yönlendirilmesi ile sağlanmaktadır. Motifler küçük müzikal parçalar olup genellikle iki ölçüden kısadır. Motifler transpozisyon, ters düz edilen; yani motif çıkıcıysa inici, iniciyse çıkıcı hale getiren çevrim, motifin ters yönde sunulduğu retrograd, ritmik

varyasyon ve melodik aralık varyasyonu ile çeşitlendirilmektedir. Ayrıca melodinin seslerinin armoni ile ilişkisinde her bir notanın ADS veya tansiyon sesi olup olmadığı analiz edilmektedir. Melodik analizde yatay yaklaşımdan dolayı sesler kromatik ya da diyatonik dizideki yerlerine göre derecelendirilmektedir. Armonik analizde #11 olarak tanımlanabilecek bir tansiyon sesi melodik analizde #4 olarak tanımlanmaktadır. Buna ek olarak melodinin ritmi de öncelenmiş ya da geciktirilmiş olabilmektedir.

Doğal, armonik ve melodik minörden türeyen akorlar da majör ton ile aynı şekilde değerlendirilmektedir. Tansiyon sesleri diyatonik olarak tonun seslerine göre şekillenmektedir. Paralel tondan ödünç alınan ve ana tonda kullanılan akorlar caz literatürüne modal değiş/tokuş (MDT) olarak geçmiştir. Bir melodik minör tonda doğal minörden, majör tonda armonik minörden MDT uygulanabilmektedir.

|| FΔ G-7 A-7 BbΔ C7 D-7 E ø FΔ ||

Tablo 9: Majör Gam Akorları

|| F-Δ G-7 AbΔ+ Bb7 C7 D ø E ø F-Δ ||

Tablo 10: Melodik Minör Gam Akorları

|| F-7 G ø AbΔ Bb-7 C-7 DbΔ Eb7 F-7 ||

Tablo 11: Armonik Minör Gam Akorları

Her ne kadar bVIIΔ ve bIIΔ akorları herhangi bir tona diyatonik olmasa da MDT'ta sıkça görülmektedir.

Her dominant akor V. derece olarak değerlendirilmemektedir. Özellikle blues formunda dominant akorların çözülmeden oluşturduğu akor yürüyüşleri bazı özel fonksiyonların (SF) kullanımını gerektirmektedir. Bu akorlar V. derece olarak değil, tonun gam seslerine göre derecelendirilmektedir. I7 akoru blues formunda tonik, tonal analizde V7/IV olarak, IV7 akoru blues formunda subdominant, tonal analizde subV7/iii, bVII7 akoru SF durumunda subdominant minör, tonal analizde V7/vi, bVI7 ise SF durumunda altere subdominant minör tonal analizde subV7/V, II7 akoru SF'da

altere subdominant majör, tonal analizde V7/V, VII7 akoru SF'da kadanssal, tonal analizde ise V7/iii olarak analiz edilmektedir.

3.2.4. Kontrpuan

Kontrpuan kelimesi 14. yy'da 'punctus contra punctum' olarak adlandırılan, 'noktaya karşı nokta' kavramından doğmuştur. Avrupa'da M. S. 900 yıllarında paralel organum adı ile anılan kontrpuanın ilk örnekleri Gregoryen kutsal melodilerine bir veya iki sesin dörtlü aralık ya da oktav eşliği yapması şeklinde görülür. Anonim bir eser olarak kabul edilen ancak dönemin rahip ve müzik teorisyenleri olan Hucbald, Cluny'li Aziz Odo ve Rahip Hoger tarafından yazıldığı düşünülen "Musica Enchiriadis" adlı bilimsel incelemede disonant artmış dörtlü aralığı Tritonus'tan kaçınmak için partilerin ses aralıkları ve organum ile ilgili çeşitli sistemler önerilmiştir. 10 ve 11.yy'larda polifonik yaklaşımda paralel hareketin yerini ters hareket almıştır. Kontrpuan teorisi bu gelişmenin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır (Hoppin, 1978).

Klasik batı müziğinde notasyon, teknik anlamının yanı sıra düşünsel etkiler de barındırmaktadır. Kontrpuan teorisinin temel hatları 12 ve 13.yy'lardaki 'Ars Antiqua'⁹⁷ döneminde çizilmiştir. Ritmik ve metrik öğeleri sistematize eden Franconian Notasyonu⁹⁸ Almanya'da 13.yy'da Könlü Franco⁹⁹ tarafından tasarlanmıştır. Franco, Ars Cantus Mensurabilis (Ölçüsel Şarkı Sanatı) adlı inceleme kitabında notasyonun sistematliğini sunmuştur. Dönemin polifonik yaklaşımı, müzik yazısında ses uzunluklarını da belirleyen bir notasyonun gerekliliğini kaçınılmaz kılmıştır. Franconian notasyon 13.yy'da tarihte ilk kez müzikte zaman olgusunu grafik sembollerle ifade eden bir teknik olmuştur. Üçlü ve ikili zaman olgusu, uzun, orta ve kısa nota değerleri bu anlamda ilk örneklerdir. Motet yazısı için tasarlanmış olup, ölçü kavramının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu gelişmeler motet yazısının üst

⁹⁷ Ars Antiqua: 'Eski Sanat' 1170-1320 yılları arasında Notre Dame Okulu çevresindeki Erken Polifonik müzik dönemidir.

⁹⁸ Franconian Notasyonu: Latince 'Mensuralis Antiqua', 1280 yıllarında geliştirilen ilk notasyon sistemidir.

⁹⁹ Könlü Franco: 'Franco Of Cologne' 13.yy'da yaşamış Alman müzik kuramcisidir.

melodilerinde bestecilerin ritmik ifade olanaklarını arttırmaktadır. Franconian notasyon, müzik yazısına bilimsel bir yaklaşım katarak onun analizini mümkün hale getirmiştir (Hoppin, 1978).

Ars Antiqua dönemi Ars Nova¹⁰⁰ için düşünsel bir kaynak oluştururken müzik yazısına bilimsel bir çerçeve kazandırmıştır. 14.yy'da notasyon, nota ve ölçü birim değerlerinin çeşitlenmesi ile gelişirken din dışı melodiler de müzikte kullanılmaya başlanmıştır (Bent, 2002).

15.yy'da Dunstable, Busnois ve Du Fay gibi besteciler erken rönesans örnekleri vermişlerdir. 16. yy'da ise Josquin des Prez¹⁰¹ ve öğrencileri polifonik müzik tekniklerinin İtalya'ya ulaşmasını sağlamış ve ekole dönüşen bu çalışmalar tarihte Palestrina stiline gelişmesine imkân tanımıştır. Bu dönemde organum korunurken Gregoryen kutsal melodilerine eşlik eden partilerin sayısı artmıştır (Jeppesen, 1992).

Cantus Firmus (CF) sabit melodi anlamına gelmektedir. Melodilerin çevresine inşa edildiği bir omurga niteliği taşıyan geniş tartımlı tek sesli kutsal ezgilerdir. Ars Nova döneminde CF'nin ritmik unsurları gelişmiştir. Tarihsel süreçte en üst seste başlayıp Rönesans'tan itibaren tenor partisinde kullanılmıştır. Bu kutsal ezgilerin üstüne doğaçlanan veya yazılan melodiler ise organum olarak tanımlanmıştır. CF çerçevesinde şekillenen melodilerin hareketleri ve bu hareketlerin konsonant ya da disonant aralık ilişkileri, kontrpuan yazısının temel yaklaşımını oluşturmaktadır. Notaya karşı nota dokusunda temel nota CF ezgileridir. Zaman içinde Gregoryen kutsal melodilerinin kullanıldığı CF tekniğinde din dışı ezgiler de kullanılmaya başlamıştır. Bu teknik Notre Dame okulu bestecilerinde Leonin ve Perotin'in kutsal melodilerin yani daha sonra Cantus Firmus olarak anılacak melodilerin etrafında varyasyon ve süslemelerle yazdıkları melodiler ile ilk örneklerini vermiştir (Bent, 2002). CF aynı zamanda kontrpuan eğitiminin de temelini oluşturmaktadır. Tenor partisindeki CF hem üst hem de alt partilerin işleyişlerinde modal yapı, ritmik yapı ve

¹⁰⁰ Ars Nova: 'Yeni Sanat' 14.yy'da Fransa ve İtalya'da gelişen ve notasyonda yenilikler ile tanımlanan bir müzik estetiği.

¹⁰¹ Josquin des Prez: (d. 1450 – ö. 1521) Rönesans dönemi bestecisidir. Franko- Flaman Okulu'nun öncülerindendir

süslemelerde merkez oluşturmaktadır. Kontrpuanda partilerin işleyiş kurallarını en sade ve dengeli biçimde aktaran bestecilerden biri ise Giovanni Pierluigi da Palestrina¹⁰²'dir.

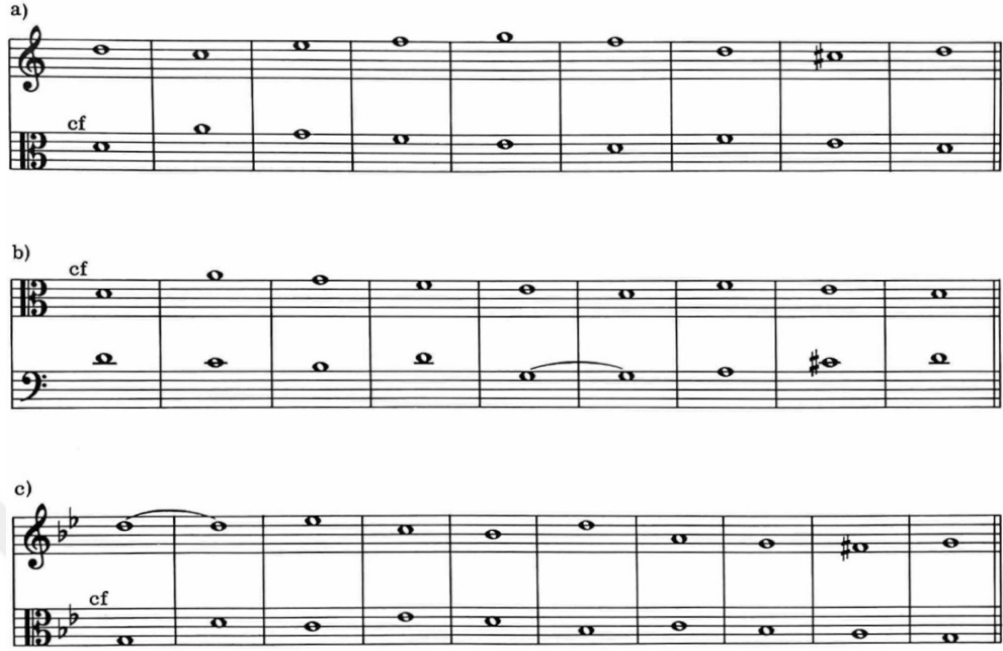
Organum deyimi CF'a eşlik eden melodiler için kullanılmıştır. Özellikle erken dönem organumları doğaçlama öğeleri içermektedir. Paralel hareketin terk edilmesiyle kontrapuntal karakter kazanmıştır. Paralel organum direkt hareketi, serbest organum ters hareketi, melismatik organum süsleme sanatını, ölçülü organum ise ritmik değerlerin eşit olarak uygulandığı anlayış ile çeşitlenmiştir. Serbest organumda tenor partisindeki CF çevresinde kilise modları kullanılmıştır. Notre Dame Okulunda Organum Purum ile yapı sofistike bir niteliğe kavuşmuştur. Organum kullanımı armonik ve kontrapuntal yapılarda aralıkların konsonant veya disonant etkilerini, ritmik ve ölçü değerlerinin oturmasını sağlamıştır (Strunk, 1998).

Johann Joseph Fux¹⁰³ 'un 18. yy'da kaleme aldığı *Gradus ad Parnassum* kitabı melodi ve armoninin işleyişini CF tekniğiyle anlatmaktadır (Fux, 1965). Fux toplam beş kontrapuan türü önermektedir. Her tür için belirlenmiş kurallar vardır. Bu kurallar kontrapuan hattının şekli ve ritmik özellikleri ile ilgilenmektedir. Haydn, Mozart ve Beethoven gibi besteciler tarafından da çalışılmış olan bu sistem, önceden belirlenmiş bir parti olan CF üzerine kontrapuan hattı bestelenmesini içermektedir.

Fux önerdiği birinci türü notaya karşı nota tekniğine dayandırmaktadır. Burada partilerde eşit ritim kullanmakta, disonant aralıklar kullanılmamakta ancak üçlü, beşli ve sekizli konsonant aralıklara izin verilmektedir.

¹⁰² Giovanni Pierluigi da Palestrina: (d. 1525 – ö. 1594) Katolik Kilise müziğinin büyük ustalarından İtalyan bestecidir.

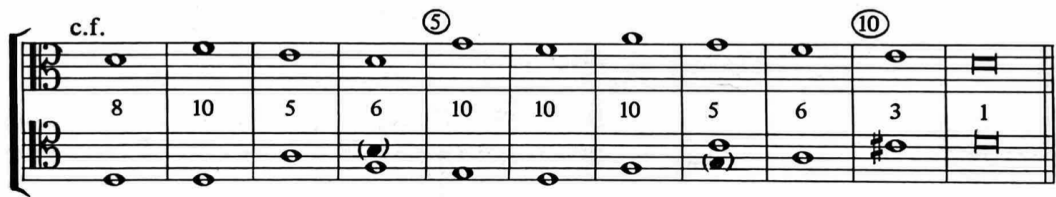
¹⁰³ Johann Joseph Fux: (d. 1660 – ö. 1741) Avusturya'lı besteci, kontrapuan eğitimcisi ve teorisyendir.



Örnek 10: Birinci Tür – Notaya karşı nota tekniği

(Salzer, Schachter, 1969)

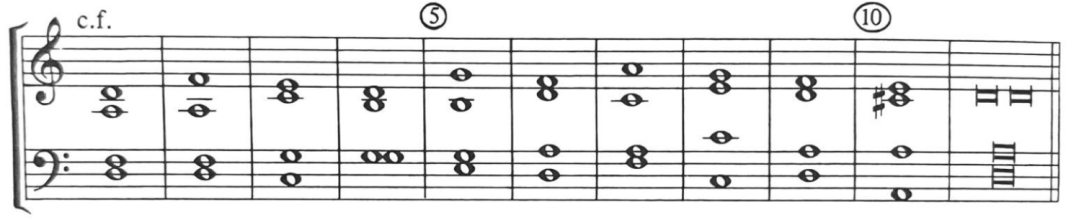
Aşağıdaki örneklerde Mozart, Fux, Roth¹⁰⁴ ve Schenker'in kontrpuan türleri kullanımları gösterilmiştir¹⁰⁵.



Örnek 11: Mozart'ın Birinci Tür kullanımı

¹⁰⁴ Herman Roth: (d. 1882 – ö. 1938) Alman müzikolog ve eğitimcisi.

¹⁰⁵ İlgili örnekler Gilbert, S. E. & Forte, A.: Introduction to Schenkerian Analysis, W. W. Norton & Company, Inc., 1982, kitabından alınmıştır.



Örnek 12: Fux'un Birinci Tür dört sesli kullanımı

İkinci türde ise bir notaya karşı iki nota tekniğiyle her CF notasına iki nota denk gelmektedir. Bu türde her ne kadar disonant aralıkların kullanımına zayıf vuruşlarda izin verilse de bu akorlar çözülmelidir.



Örnek 13: Herman Roth'un İkinci Tür – Bir notaya karşı iki nota tekniği

Üçüncü türde her CF notasına dört nota karşılık gelir. Yaklaşım notaları ve süslemeler melodilere dahil olabilmektedir.



Örnek 14: Mozart'ın Üçüncü Tür kullanımı

Her CF notasına karşılık dört nota uygulanmaktadır. Dördüncü türde gerilim-çözüm etkisi için ses ilerletme tekniğinin imkanlarının kullanılmasına izin verilmektedir. Ayrıca önceleme ve geciktirme teknikleri kullanılmaktadır.

CF ses ilerletme tekniğinin temellerini oluşturmaktadır. Amacı iki veya daha fazla sesin yatay ve dikey boyutlarda müzikal bir doku oluşturmaktır. CF'deki sesler eşit zaman değerlerine sahip olup herhangi bir ritmik stres içermemektedir. Armoni ve ritim melodik organizasyona odaklanmak amacıyla dışarıda bırakılmaktadır. CF lirik bir karakter taşımamakta ancak ezgisel bir omurga oluşturmaktadır. Bu anlamda CF'nin yönü, devamlılığı, dengesi, çeşitliliği ve bütünlüğü önemli unsurlardır. CF yazısında sesler birlik nota değerlerinde ve sekiz ölçüden az olmamak kaydıyla yazılmaktadır. Tüm ses aralıkları insan sesi sınırlarında konsonant olup, şarkılanabilir özellikte olmaktadır. Bu kural dolayısıyla disonant ya da oktavdan geniş aralıklar içermemelidir. İlerleyişinde bir tepe noktasına ulaşılmalı ve bu nokta tekrar etmemelidir. Yönü bu tepe noktası etrafında inşa edilmektedir. Bir başlangıç, hedef ve son içermekte olup devamlılığı sağlamak için adımsal hareket kullanılmaktadır. Bitişik ve ayrık hareket dengeli olmalıdır. Ayrık hareket geniş aralıklarda ise sonrasında yön değişimi söz konusudur. Bu denge tek notanın veya notaların tekrarı ve aynı yönde ısrarlı hareket ile bozulmaktadır. Tek notanın tekrarı tüm ezgiyi baskılama riski taşımaktadır. Özellikle tepe noktasındaki nota tekrar etmemelidir. Bundan dolayı CF'de sekans kullanılmamaktadır. Tonik ile başlayıp tonik ile bitmeli, final notasına yaklaşımda adımsal hareket kullanılmalıdır.

16. yy'da kontrpuan yazısında CF'ye modal yaklaşılsa da Ioanian ve Aeolian modları minör tandansta etki bırakmaktadır. İkinci parti eklendiğinde yazı kontrpuana dönüşmekte, dikey boyut ise bu ses ile gerçekleşmektedir. Bu yüzden sadece yatay değil dikey boyutta da aralıklar konsonant ve disonant dengesini korumalıdır. Partiler bütünlüklerini korurken bağımsız olarak melodik bir anlam taşımalıdır. Bu noktada bir melodik eğri yani grafiksel bir hat söz konusudur. Hücreler motifleri, motifler cümleleri oluşturur. Kesitler ise cümlelerden oluşmakta, ritmin ileri hareketini zayıf ve güçlü zamana denk gelen stres noktalarıyla sağlamaktadır. Üst vuruş, alt vuruş, güçlü ve zayıf vuruşlar müzikal nabzın belirlenmesi için kullanılmaktadır. CF'de bağ kullanılmamaktadır.

Kontrpuan düşüncesi 14. yy'dan 21. yy'a kadar uzanan zaman aralığında kullanılan yapısal bir tekniktir. Palestrina stili kontrpuanın teknik açıdan gelişimini

sağlamıştır. Barok dönemde J. S. Bach'ın eserleriyle kontrpuan yazısında motifsel gelişim ve dönüşüm ile yapısal özellikler oturmuştur. 20.yy'da Schoenberg ve Webern gibi besteciler 12 ton tekniğiyle, Ligeti gibi besteciler ise ses kümelerinden katmanlar oluşturarak tınısal ve dokusal yoğunluk ile kontrpuan yapısını kurmuşlardır (Griffiths, 2010). Kontrpuan yatay ve dikey boyutların her ses partisinde anlam kazandığı dokusal bir çerçeve sunmaktadır. Temeli doğaçlama ögesini de barındıran Organum'a dayanırken erken örnekler performans odaklıdır.

3.2.5. Tonal Analiz

Tonal analiz 19. yy'da müziğin bileşenlerinin tahlilinden, eserin genel yapısının düşünsel yorumuna doğru genişlemiştir. Analize, eserin analitik yorumu ile analistin perspektifi de dahil olmuştur. Bu bağlamda karşılaşılan Hermenötik¹⁰⁷ analiz, eserin müzikal ifadesini psikolojik ve estetik anlamda çözümlemeyi hedeflemektedir. Friedrich Schleiermacher¹⁰⁸'nin teorilerine dayanan bu yaklaşımda, bestecinin müzik diline yansıttığı iç dünyası kavranmaya çalışılmaktadır. Bent, "Music Analysis in the Nineteenth Century, Volume II: Hermeneutic Approaches" adlı kitabında müzik analizini iki kategoriye ayırmaktadır. Açıklayıcı analiz, müziğin bileşenlerinin nasıl işlediğini betimleyici bir şekilde, bilimsel bilgiye dayandırarak sunmaktadır. Yorumlayıcı analiz ise, müziğin bileşenlerinin sadece notadaki değil anlam dünyasındaki iz düşümlerini de yorumlamaya çalışmaktadır. 19. yy'da hali hazırda yapısal olarak müziğe yerleşik bir ilişkisellik kazandırmış olan tonal yapının, dramatik etki ve dinleyici perspektifi gibi öğeleri analiz yöntemlerine dahil olmuştur. Yorumlayıcı analiz yöntemi, motivasyonunu Romantik dönemdeki, müziğin içsel hareketinin bütünleşik olarak yorumlanması gerektiği düşüncesine dayandırmaktadır. 19. yy'da gelişen analiz anlayışı 20. yy'ın teorik alt yapısının oluşmasında da etkili olmuştur. Yorumlayıcı anlayışa karşı çıkan Hans Keller¹⁰⁹ gibi müzikologlar bu tip bir

¹⁰⁷ Hermenötik: Yorum bilimi.

¹⁰⁸ Friedrich Schleiermacher: (d. 1768 – ö. 1834) Alman filozof, dilbilimcidir. Hermenötik disiplinin kurucularındandır.

¹⁰⁹ Hans Keller: (d. 1919 – ö. 1985) Avusturya'lı icracı ve müzikologdur.

analizin tasvir özelliği taşıdığını, analitik düşünceden ve teknik çözümlemeden uzak olduğunu iddia etmiştir. Bent ise, yorumlayıcı analizin teknik anlamda geniş yelpazede çözümler üretmesine rağmen müziğin anlam dünyasına katkıda bulunduğunu savunmuştur. Müzik analizi bu iki farklı yaklaşım sayesinde müzik teorisi, estetik ve dramatik öğelerin yorumu açısından bir sonraki yüzyılın müzik dilini etkilemiştir (Bent, 2002).

Rings, tonalite kavramını teknik bir yöntemden ziyade müzikal olarak bir odağa çekim deneyimi olarak açıklamaktadır. Bu anlamda dinleyicinin perspektifi önemlidir. Dinleyici perspektifi, doğası gereği yoruma açık bir alan sunmaktadır. Rings bu tür bir algısal fenomeni açıklamak için birçok farklı yöntemin kullanılması gerektiğinin altını çizmektedir. Bu noktada toniğe çekimi teknik ve duysal olarak değerlendiren neo-Riemann tezlerinden yola çıkan dönüşümsel analiz modelini önermektedir. Bu analiz modeli David Lewin'in "Generalized Musical Intervals and Transformations (GMIT)" adlı çalışmasına dayanmaktadır. Müziğin bileşenlerinin ilişkilerini bütünsel olarak algılamayı ve müzikal harekette sesin sadece ne olduğunu değil neye dönüştüğünü de anlamayı hedeflemektedir. Dönüşümsel analiz, ses aralıklarının ilişkisinin dinleyicide oluşturduğu etkiyi gözlemlemektedir. Bu bağlamda önerilen sistem, dönüşümsel ağlardır. Bunlar grafik semboller olup müzikal tınıları ve onların neye dönüştüklerini matematiksel olarak gruplandırmaktadır. Bu yaklaşımın temeli ses kümelerinin uzamda nerede yer aldıkları, gruplama yani dönüşümün yapısı ve iki müzikal küme arasındaki dönüşüm ilişkisi olarak üç ana bileşenden oluşan bir sistemden oluşmaktadır. Ayrıca bu yaklaşımda müziğin hareketini deneyimleyen dinleyicinin algısı kuramın omurgasını oluşturmaktadır (Rings, 2011).

Geleneksel müzik analizi yöntemlerinin aksine dönüşümsel analiz tonal müziği bilişsel ve sezgisel açılardan değerlendirmektedir. Tonal müzikte dinleyicinin duyumundaki sezgisel yönelim dönüşümsel analizin çekirdeğini oluşturmaktadır.

Fred Lerdahl 'Tonal Pitch Space' adlı kitabında tonal perde alanı teorisini ortaya atmıştır. Bu alanı kök ses hareketi, akor iklimi, ses aralıkları mesafesi ve ton hiyerarşisi olarak dört kategoriye ayırmaktadır. Tonal perde alanına göre her bir kategori dinleyicinin sezgisel algısını şekillendirmektedir. Lerdahl tonaliteyi ses ve

akorların çekim alanları olarak açıklamaktadır. Akorların birbirine olan çekimi ve bu çekimin yönü müziğin tonal merkeze olan uzaklığını belirlemektedir. Armonik yapı durağanlığı, tonal merkeze çekimi ve yönü ile dinleyicinin algısını etkilemektedir. Bu bağlamda bir tonal ilerleyiş söz konusudur. Bahsi geçen çekim ise ton merkezine ilerleyişi ifade etmektedir. Tonal perde alanını oluşturan katmanlar bir hiyerarşik yapı oluşturmaktadır. Lerdahl analiz modelini Schenker'in müziği katmanlara ayıran seviyelerine ve yazarın dilbilimci Jackendoff ile yazdığı 'Generative Theory of Tonal Music' kitabında sunduğu (GTTM) kuramlara dayandırmaktadır. Müziğin tonal merkezden dışarı doğru ilerleyişindeki genişleme, uzatma (*prolongation*) teorileri olarak ifade edilmektedir. Her ne kadar bu ilerleyişte toniğe çekim azalsa da bir modülasyon olmadığı sürece tonik, kulak algısında merkez olarak ağırlığını korumaktadır. Bu yaklaşım Schenker analizinde Ana Yapı (Ursatz) olarak tanımlanmaktadır. Lerdahl analiz modelini sesler arasındaki çekim, hiyerarşik yapı ve dinleyicinin sezgisel algısı olarak üç ana başlıkta tanımlamaktadır (Lerdahl, 2001).

Lerdahl ve Jackendoff GTTM'de müzik dili algısının dilbilim ile bilişsel anlamda ortak yapısal etmenlere dayandığını iddia etmektedir. Dilbilimin öncülerinden Noah Chomsky'nin üretici dilbilgisi teorisine dayandırılan bu yaklaşım, müziğin bileşenlerinin insan kulağı algısındaki yansımalarını anlamayı, geleneksel analiz yöntemleri ile bilişsel yaklaşımı bütünleştirmeyi amaçlamaktadır. Algılanan müziğin biçimsel bir haritasına ulaşmak hedeflenmektedir. Schenker'in Ön Plan ve Arka Plan seviyelerine benzer bir yaklaşımı kullanarak müziğin metrik, ses gruplama, zaman aralıkları ve uzatma indirgemeleri analizlerinin, duyulan ve algılanan müziğin farkını açıklayacağı savunulmaktadır. Gruplamalar müzikal cümlelerin davranışlarını, metrik tercihler ritmin hiyerarşisini, zamansal aralıklar armonik ritmin melodi ile olan ilişkisini, uzatma indirgemesi ise armonik hareketin hacmini yani nasıl genişlediğini çözümlemektedir. Uzatma indirgemesinde aynı akorun tekrarı ve akor yürüyüşleri gerilim-çözülüm ilişkilerinde de belirleyicidir. Bahsi geçen dört unsur dinleyici tarafından bir bütün olarak algılanmaktadır. Bu teori tonal müziğin sezgisel algısını, Schenker analizinin yapısal seviyelerini ve üretici dilbilimin kurallarını birleştirerek açıklamayı hedeflemektedir (Lerdahl, Jackendoff 1983).

Besteciler tarafından kullanılan standart notasyon betimleyici ve yönlendirici niteliktedir: ritim ve perde bakımından sesleri kesin bir biçimde gösterdiği için betimleyici, bir icracıya doğru sesleri üretmesi için bir anlamda tarif sunduğu için yönlendiricidir. Analitik notasyon ise sesler arasındaki ilişkileri göstermek amacıyla oluşturulmuştur. Bunun nedeni ritim gibi betimleyici ve yön verici bir olguyu kısmen terk etmesidir. Schenker, akademik anlamda kullanılan tüm teknikler ile sınırlanmış çalışmaları Katı Besteleme, bestecinin kendi müzikal doğası ile ürettiği çalışmaları ise Serbest Besteleme olarak ayırmaktadır. Schenker bu iki farklı yaklaşım arasında çelişkiler bulunduğunu ancak geliştirdiği ‘seviyeler teorisi’ sayesinde bu çelişkiyi açıklamayı amaçlamıştır (Schenker, 1977).

Schenker, tonal müzikte eserin, en temel yapısından en karmaşık olanına kadar bir sezgisel haritası ve yapısal bir planı olduğunu savunmaktadır. Bu plana analiz seviyeleriyle ulaşılabileceğini ve böylece bestecinin müzik sezgisinin kavranacağını ifade etmektedir. Analiz Ön Plan’dan Ana Yapı’ya kadar indirgeme metodu ile eseri sadeleştirmektedir. Notalar arasındaki kavramsal ilişkiler analitik notasyon ile gösterilmektedir. Analiz metodu detaylı bir şekilde tüm bileşenleri ele alsa da öncelikle bu metotta temel kontrpuan, şifreli bas ve armoni tekniklerinin kavranmış olması gerekmektedir.

3.3. Schenker Analiz Metodu

Schenker analizi 18. yy kontrpuan ve süsleme tekniklerine dayanmaktadır. Fux’un “Gradus ad Parnassum” ve C.P.E. Bach’ın “Klavye Çalma Sanatı Üzerine Deneme” adlı eserleri Schenker’in yaklaşımına kaynak oluşturmaktadır. Süsleme sanatı icracının alanı, kontrpuan ise müzikte doku inşası ile ilgili olsa da her iki teori melodik yapılar ile ilgilenmektedir. Schenker önerdiği analiz metodunu felsefi argümanlara dayandırmakta ve onun besteci ve eserinin müzikal doğasını anlamaya yönelik bir eylem olduğunu belirtmektedir. Tüm tonal eserlerin özünde bir organik bütünlük içerdiğini savunmaktadır. Eserde tonal müziğin tüm bileşenlerinin davranışlarının bu yaklaşım ile anlaşılabilirliğini iddia eden Schenker’e göre bahsi geçen müzikal doğa kendisini Ana Yapı (*Fundamental Structure*) adını verdiği bir

olguda göstermektedir. Ana Yapı, Ana Hat (*Fundamental Line*) ve Bas Arpeji (*Bass Arpeggio*) adlı iki alt yapıdan meydana gelmektedir. Tüm seviyelerde rastlanan bu hiyerarşik yapı tonal eserlerde organik bütünlüğü ve tutarlılığı sağlamaktadır. Schenker bu organik bütünlüğün üç seviyeden oluştuğunu iddia etmektedir. Arka Plan (*Background*), Orta Plan (*Middleground*) ve Ön Plan (*Foreground*) olarak adlandırdığı bu seviyelere indirgeme teknikleriyle ulaşılmaktadır.

The image displays three musical examples illustrating Schenkerian analysis levels:

- Top Example (Arka Plan):** Shows a piano score with a treble staff starting on G4 (labeled 3) and a bass staff. The harmonic diagram below is C Major: I — V⁷ I.
- Middle Example (Orta Plan):** Shows a piano score with a treble staff starting on G4 (labeled 3) and a bass staff. The harmonic diagram below is C Major: I — (♯I) — (♯I) — V — I) — IV — V⁷ I) — A₁ — B — A₂.
- Bottom Example (Ön Plan):** Shows a piano score with a treble staff starting on G4 (labeled 3) and a bass staff. The harmonic diagram below is C Major: I — (♯I) — II — V⁶₄ — 7 — 5 — 3 — I) — A₁.

Örnek 17: Arka Plan, Orta Plan ve Ön Plan

(Damnschroder, 2018)

Örnek 17’de üç ana seviye gösterilmektedir. Üst kısımda gösterilen Arka Plan analizinde en üstteki mi notası adımsal inici bir hat ile tonik sesine vararak tonal organizasyonun çatısını oluşturmaktadır. Bu Ana Hat’tır ve tonal bütünlüğü sağlamaktadır. Yapının dikey ilişkisi ise arpejli bas hattı ile oluşturulmaktadır. Grafik analizdeki sapsız notalar ve bağlar hiyerarşik olarak temel seslerin fonksiyon

ilişkilerini ifade etmektedir. Biçimsel indirgemenin en son noktası olan bu planda ADS'ler ve süslemeler analize dahil edilmemektedir. Orta Plan'da, Arka Plan analizi korunur ancak bunlara analistin bakış açısına göre yapısal önemi olan ADS'ler, kısa yatay yürüyüşler ve motif ilişkileri eklenmektedir. Bu seviyede temel sesler arasındaki hareketin detaylı analizi yapılmakta ve tonal yönelimin durakları belirlenmektedir. Doğrusal hareketi oluşturan üç notalı yürüyüş (*third progression*) ve daha küçük yatay yürüyüşler analize dahil edilmektedir. Dokuyu oluşturan elementler ortaya çıkmaktadır. Ön Plan'da ise eserin yüzeyine yaklaşılmaktadır. Önceki çözümlemeler korunmakta, ADS'ler, süsleme notaları gibi melodik öğeler ve figürasyonlar analize dahil edilmektedir. Bu seviyeler ile derin yapı ve yüzey arasındaki ilişkinin ortaya çıkarılması hedeflenmektedir. Arka Plan tonal yönelimi ve doğrusal hareketi çözümlerken, Orta ve Ön Planlar katmanların gelişimini göstermektedir (Schachter, 2005).

Seviyeler eserdeki seslerin hareketlerini eleterek temel organizasyona ulaşmak için izlenilen bir yol niteliğindedir. Schenker, analiz metodunun sanatsal bir çözümleme olarak görülmesi gerektiğini, grafik analizlerin eserin bestelenme süreci ile ilgili de bilgi verdiğini iddia etmektedir (Schenker, 1977).

Schenker analizinin iskeletini Doğrusal Yürüyüş (DY) oluşturmaktadır. Almanca '*der Zug*', yani koşmak, ileri hareket etmek anlamına gelen bir terimden yola çıkan Schenker tarafından ulaşılmak istenen hedef nokta, amaç anlamında kullanılmıştır. İngilizce karşılığı '*progression*' olup, Türkçe'ye 'yürüyüş' olarak çevrilmiştir. Doğrusal Yürüyüş, armonik olarak ilişkili iki sesin aynı yönde adımsal hareketidir. Temel olarak armoninin melodik hat tarafından ifade edilmesidir. İki ses aynı akorun üyeleri olup bir dikey aralık oluşturmaktadır. DY, her notanın bas partisinde konsonant bir ses ile desteklendiği bir melodik hareket türü olup genellikle Orta Plan'da ortaya çıkmaktadır. Doğrusal Yürüyüş ile armonik yürüyüş (tonik, sub-dominant ve dominant ilişkileri) aynı kavramlar değildir. Bir akorun hareketi yorumlandığında doğrusal bağlamı göz önünde bulundurulmalıdır. DY, dikey ve yatay unsurlar ile bağ kurarak ilerleyen sesler olarak tanımlanmaktadır. Schenker bu notalar için "tutulmuş nota" deyimini kullanmıştır (Schachter, 2016).

a) C: I

b) C: I V I

c) C: I V I

d) Eb: I V⁷ I

Örnek 18: 3-2-1 Ana Hat ve Bas Hareketi

Mozart, “La Belle Françoise” üzerine 12 Varyasyon, K.353, Tema

(Pankhurst, 2008)

Tonal müzikte akor ilişkilerini armoni ve ses ilerletme teknikleri yönetmektedir. Armoni akorlar ile, ses ilerletme ise melodik hat ile ilgilenmektedir. Tertian, yani üçlü aralıklardan oluşan akorlar türeten armonik yaklaşımda dominant derecesi tüm tonal ilişkilerin kurulumunda belirleyicidir. Armonik yürüyüşün temeli fonksiyon ilişkileridir. Melodik yürüyüş adımsal hareket ile temellendirilmektedir. Akor yürüyüşleri ise ses ilerletme ve kontrpuan tekniklerinden ortaya çıkmıştır.

3.3.1. Terminoloji

Schenker analizi kendi terminolojisini oluşturmuştur. Buna göre; Ana Yapı, Ana Hat’tı içermekte ve inici diyatonik sesleri (3 2 1, 5 4 3 2 1, ve 8 7 6 5 4 3 2 1) armoni ile desteklemektedir. Ana Hat’tın ilk notası Öncül Nota (Primary Note) olarak

adlandırılmıştır. Yapısal Seviyeler deyimi, Ana Yapı'ya ulaşmak için kullanılan üç plan (ön, orta ve arka) için kullanılmaktadır.

Kapanış (*Closure*), tonik armonisine ulaşımı ifade etmektedir. Belirli bir bölgede ya da tüm eserde görülebilmektedir. Her ne kadar bir temanın sonu kapanış olarak değerlendirilebilse de ölçeksel olarak bölgesel bir kapanıştır.

Uzatma (*Prolongation*), bir nota ya da akorun, kendisini çevreleyen tüm unsurlardaki hakimiyetini geliştirerek sürdürmesi olarak tanımlanmaktadır. Bu durum melodide ya da armonide farklı seviyelerde ortaya çıkmaktadır. Uzatma indirgemesi melodi ve bas hareketinin ortaya çıkarılması ile belirlenmektedir. İç seslerin harici bırakılması yapının iskeletine ulaşılmasını sağlamaktadır. Yatay ve dikey anlamda sekanslar ve bağımsız sesler analizde devreden çıkarılmaktadır.

Doğrusal Yürüyüş (*Linear Progression*), Orta Plan'ın armonize edilmiş adımsal yürüyüşüdür. Ses Değişimi (*Voice Exchange*), uzatma teorisinin tekniklerinden biridir. Burada değişim kavramı, aynı armoniye ait olan notaların yer değişimi anlamında kullanılmıştır. Dış seslerin değişimi en sık kullanılan tür olarak Vekil (*Substitute*) ve Triton vekil akoru için kullanılır. Açmak (*Unfolding*) deyimi, iki parti arasında üst ve iç notaların hareketidir. Bu hareket aynı ya da farklı armoniye ait iki farklı nota ile gerçekleşebilir. Grafik analizde iki notanın kalın olanında yukarı yönde kuyruk, ince olanında ise aşağı yönde kuyruk ile gösterilmektedir. Hiper-metre (*Hypermeter*), ölçülerin düzenli gruplanması anlamında kullanılır. Cümle üst üste binmesi, genellikle bir cümlenin son ölçüsünün bir sonraki cümlenin ilk ölçüsü ile üst üste gelmesi anlamındadır ve müzikte devamlılığı sağlamaktadır. Metrik Tekrar Yorumlama (*Metric Re-Interpretation*), hiper ölçünün tekrar numaralandırılması anlamına gelmektedir. Motivik Paralellik (*Motivic Parallel*) ise aynı ya da farklı yapısal seviyelerde bir motifin tekrarıdır. Armonik Gam Derecesi (*Harmonic Scale Step*), art arda gelen akorların armonide genişleyerek uzatılmasıdır. Armonik yürüyüşte tonik akoru armonik hakimiyeti sağlamaktadır.

Gruplama yapısı müzikal ünitelerin motifler, cümleler ve bölmeler olarak bölündüğü parçaları ifade etmektedir. Metrik yapı güçlü ve zayıf vuruşları, süre

indirgemesi ritim ve ses arasındaki bağlantı ve ritmik yapıları göstermektedir. Uzatma indirgemesi müziğin gerilim-çözülüm ilişkilerini ve akışını temel almaktadır. Gruplama ve metrik yapılar süre içinde öncül-ikincil ilişkileri, süre indirgemesi gerilim-çözülüm özelliklerini tanımlamaktadır. Analizde seslerin dinleyici tarafından nasıl algılandığının formülüne ulaşılmaya çalışılmaktadır.

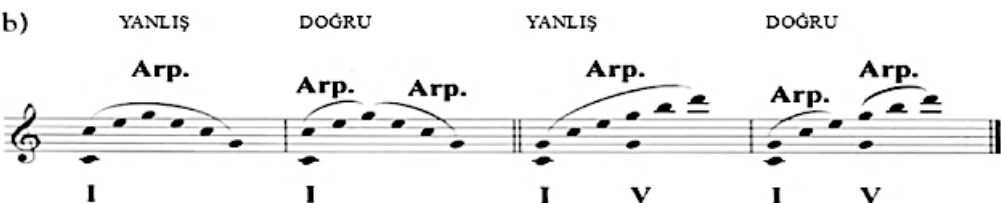
3.3.2. Semboller

Bir analitik indirgemede tüm sesler, birbirlerine bağlantı ya da bağımlılık ile ilişkilendirilmiştir. Bağ işareti ise sesler arasındaki ilişkide bağlantıyı ya da bağımlılığı göstermek için kullanılmaktadır. Bağlar yönüne göre sonraki notaya bağımlı olduğunu göstermektedir. Kuyruk işareti bir notanın yapısal hiyerarşide önemli olduğunu göstermektedir. Konsonant geçişler yukarı ya da aşağı doğru, öne ya da geriye doğru bağlı olabilmektedir. Aynı yapısal seviyedeki sesler arasındaki bağlantıyı da gösterebilmektedir. Arpejleme (arp.) de aynı şekilde gösterilmektedir. Kuyruklar yapısal önemi olan sesi veya sesleri, bağlar ise bu seslerden yatay olarak türeyen akor seslerini göstermektedir.

a)



b)



YANLIŞ DOĞRU YANLIŞ DOĞRU

Örnek: 19 Arpejleme Örnekleri

(Pankhurst,2008)

Kuyruğu olmayan içleri dolu notalar, müzikal olarak Ana Yapı'nın parçası olmayan sesleri belirtmektedir. Genellikle temel armonik yapı dışında kalan geçiş sesleri gibi melodik sesleri göstermektedir. İçi dolu notalara eklenen kuyruklar, hiyerarşik olarak yapısal önemi olan sesleri göstermekte, kuyrukların uzunluğu, farklı yapısal seviyeleri birbirinden ayırmak için kullanılmaktadır. Örneğin, uzun kuyruklu içi dolu notalar birbirleriyle ilişkili olup daha üst seviye bir yapının parçasıdır, kısa kuyruklu notalar ise daha düşük seviyede bir yapıyı temsil etmektedir. İçleri boş notalar, genellikle yapının en yüksek seviyesindeki sesleri belirtmek için kullanılmaktadır. Parantez içine alınmış bir nota, belirli bir bağlam içeren ancak eserde olmayan bir sesi gösterir. Parantezler bazen çevresindeki bağlamdan işlevsel olarak bağımsız olarak duyulan bir sesi ya da ses dizisini ayırmak için de kullanılabilir. İnce çizgiler ve bağlar, arpejler, doğrusal yürüyüşler ve komşu ses hareketleri gibi ilişkili sesleri gruplamakta ve tüm yapısal seviyelerdeki bileşik dizileri göstermektedir. Oklar, bağlara veya çizgilere eklenerek hareketin yönünü göstermek için kullanılmaktadır. Bas sesleri, I ve V derecelerinin yapısal işlevlerini göstermek amacıyla içi boş notalar ile yazılmaktadır. En tepede, yukarı doğru kuyruklar genellikle üst ses notalarını, aşağıya doğru kuyruklar ise iç ses notalarını gösterir (bazen geçici olarak "üst ses" işlevi gören iç sesler için de yukarı yönde kuyruk kullanılabilir). Bu notasyon dört sesli yazımda kullanılan notasyona benzerdir, ancak aynı zamanda iç içe geçmiş iki çok sesli çizgiyi de temsil edebilir. Kesik bağlar, araya başka sesler girdikten sonra tekrar eden ve aynı işlevi sürdüren sesleri belirtmekte ve belirli bir yapının daha geniş bir aralıkta sürdürüldüğünü ifade etmektedir. Bu duruma İma edilen sesin korunumu adı verilir. İma edilen seslerin koşullarından biri, bu seslerin açık ya da saklı biçimde temel armonik yapıya (*imaginary continuo*) ait olmasıdır (Beach, 2019).

3.3.3. Yapısal Seviyeler

Schenker analizi dört temel unsura dayanmaktadır. Bunlardan ilki olan Yataylaştırma, dikey müzikal bir unsurun yatay hale getirilmesidir. Bu teknikte sık kullanılan araçlardan biri Arpejleme tekniğidir. Schenker, yalnızca üç sesli ve yedili

akorların arpejlenmesine izin vermektedir. İkincisi ise Küçültme olup iki yapısal notanın arasının adımsal hareket ile doldurulmasıdır. Üçüncüsü Armonik Dönüşüm'dür. Kromatik hareketlerin diyatonic yapıda yorumlanması olarak açıklanmaktadır. Dördüncüsü ise Yer Değiştirme'dir. Bu teknik, metrik olarak seslerin lokasyonlarının değişmesi olup araçları geciktirme ve öncelemedir.

En basit yatay ilişki, Konsonant Geçiş'tir. Konsonant Geçiş'lerin aksine arpejlemeler, yedili akorlar veya üçlü sesli akorların disonant aralıklar içermesi ihtimalinden dolayı her zaman konsonant olmak zorunda değildir. Arpejleme ile Konsonant Geçiş arasındaki bir diğer fark ise, teknik olarak bir arpejlemenin yalnızca tek bir akoru arpejleyebilmesidir. Bir arpejlemede akorun tüm üyeleri yer almaktadır. Bir diğer yataylaştırma tekniği de Rejistr Transferi'dir. Müziğin başka bir oktava ya da ses bölgesine taşınması olarak açıklanmaktadır. Sembol olarak kesik bağ işaretleri kullanılmaktadır. Kesik bağ işaretleri, bütünlük ya da tekrar anlamına gelmektedir. Diğer bir yataylaştırma tekniği ise Açmak (*Unfolding*) kavramıdır. İki armonik aralık, dört ayrı melodik nota halinde açılmış, yani ayrıştırılmıştır. Nota birleştirme çizgisi yön değiştirilerek gösterilir. Üst sesteki notalar aşağıya bakan kuyruklar, alt sesteki notalar ise yukarıya bakan kuyruklar ile gösterilip, tek bir bağ ile birleştirilmektedir. Bağ işareti notaların armonik bütünlüğünü de ifade etmektedir. Açılımlar genellikle altılı ve üçlü aralıklar gibi paralel aralıklar arasında görülse de bir triton aralığının üçlüye çözülmesi gibi çeşitleri de mümkündür. Bileşik Melodi'de (Compound Melody) melodi, birbirine paralel altılı aralıklar oluşturan iki ayrı sese ayrıştırılabilmektedir. Üst seste yer alan seslere yukarıya bakan kuyruklar, alt seste yer alanlara ise aşağıya bakan kuyruklar, SATB yazımında soprano ve alto sesler şeklinde eklenmektedir. Örneğin bir yedili aralıkta yapılan disonant atlama katı kontrpuan kurallarında yasaktır ancak iki ayrı kontrpuantal ses arasında gerçekleşir ve her biri kendi içinde doğru şekilde ilerler ise kabul edilmektedir.

Schenker analizinin özelliklerinden bir diğeri ise ses-ilerletme akorları ve yapısal armonik hareketler arasında ortaya çıkarmaktadır. Schenker, uzun mesafeli bağlantıları göstermek için genellikle çapraz diyagonal çizgiler kullanmaktadır. Ses Değişimi (Voice Exchange) olarak bilinen bu durum, dış seslerin (soprano ve bas)

notalarını değiş-tokuş etmesidir. Çapraz diyagonal çizgiler (X şeklinde), Ses Değiştirme yapısını işaret etmektedir. Ses değişiminin kromatik alterasyon içerdęi durumlar kromatik ses değişimi olarak tanımlanmaktadır. Ulaşma, orta partideki bir sesin üst partiden daha yukarı bir notaya ulaşması anlamında kullanılmaktadır. Genellikle çıkıcı bir hareket ile tamamlanmaktadır.

Analitik notasyonda, aynı işlevdeki notalar nota birleştirme çizgisi ile gruplanmaktadır. Doğrusal yürüyüşler, melodik ilişkilerde kuyruk ve bağların kullanımı dolayısıyla nota birleştirme çizgileriyle tanımlanmaktadır. Bileşik melodilerde çok fazla üst üste binen bağ işareti olmaması için bu şekilde ifade edilmektedir. Genel olarak, nota birleştirme çizgileri, Orta ya da Arka Plan'a yakın yapısal ilişkileri göstermek için kullanılmaktadır. Bağlar ise daha çok yüzey seviyesindeki (Ön Plan) bağlantılar için kullanılmaktadır.

Gradus ad Parnassum'da Fux, Küçültme terimini bir süsleme türü ve melodik aralığın adımsal ilerlemesi olarak ifade etmektedir. Küçültme, beşli, altılı ya da oktav gibi atlamaların doldurulması ya da bir arpejin seslerini birbirine bağlamak için kullanılabilir. Küçültme ve Doğrusal Yürüyüş, çok sesli bir dokuda sesler arasında bağlantı kurmak için kullanılmaktadır. Komşu Nota ve onun türevi olan Tamamlanmamış Komşu Nota (Incomplete neighbor) ise sesler arasında hareket oluşturmak için kullanılmaktadır. Tamamlanmamış Komşu Nota hazırlıksız disonantlar yani Appoggiatura ve Acciaccatura gibi süslemeler için geçerlidir. Disoant nota önce geldiğinde öne-bağlı tamamlanmamış komşu nota, yapısal notaya dönüyorsa geriye-bağlı tamamlanmamış komşu nota olarak ifade edilmektedir. Fux komşu notalara izin vermez ancak Schenker komşu notaları kabul etmektedir. Komşu notalar başladıkları konsonant notaya geri dönmekte, (N) harfi ile etiketlenmekte ve sekizlik kuyruklar ile gösterilmektedir. Geçiş Sesleri ve Doğrusal Yürüyüş, yapısal unsurlar arasında bağlantı kurup ilerleme sağlarken, Komşu Notalar aynı yapısal unsuru uzatmaktadır. Geçiş Sesleri'ne ve Komşu Nota'ya bas ses eklenerek Geçiş Akorları, Komşu Akorlar oluşturulmaktadır.



Örnek 20: Do majör komşu nota uzatmaları

(Pankhurst, 2008)

Ön Plan, yapısal unsurların ses aralıkları ve armoniler ile hareket kazandırılarak sunulduğu yüzeye en yakın plan olarak görülmektedir. Schenker, analize armonik hareketin yönünü anlamak için şifreli bas indirgemesi ve derece analizi ile başlanmasını önermektedir. Akorları derecelendirirken bulundukları tona göre tanımlamak gerekmektedir. Analiz aşamasında melodik hat detaylandırılmaktadır. Ölçü çizgileri kaldırılıp, eserdeki her nota içi dolu kuyruksuz notalar ile gösterilmektedir. Ayrıca tekrarlayan nota ve cümleler de çıkarılır. Alberti Bas gibi arpejlenmiş yapılar sabit akorlar olarak gösterilir. Adımsal hareketle ilerleyen bir doğrusal yürüyüş tespiti yapılar, bağ işareti ile gösterilmektedir. Eğer aynı akora ait olan bir arpejleme var ise o da bağ işareti ile ayrıca gösterilir. Komşu notalar belirlenip ADS sınıflandırılmalarına göre üzerlerine sembolleri yazılmakta ve yine bağ ile belirtilmektedir.

Orta Plan'da melodide yer alan adımsal bağlantılar belirlenmekte ve armoni ile ilişkili, yapısal anlamda önemli notalar seçilmektedir. Bu notalar kuyruk ve bağlar ile etiketlenir. Akorların armonik yürüyüşü temsil eden bas (kök) notaları aşağı yönde kuyruklar ile belirtilip derece analizleri sunulmaktadır. I/V/I kadanssal hareketi belirlemek amacı ile dominant akora yaklaşım akorları da bağlar ile gösterilmektedir. Orta plan, eserin yüzeyindeki detayların çıkarılarak derece analizine, fonksiyon ilişkilerine ve tonal yönelimlere indirgendiği bir yapıdır. Eserin tonal yönü, armonik ve melodik tüm bağlantıları ele alınmaktadır. Bas Arpeji (I/V/I) bağ ile işaretlenir. Ana Hat (melodik) bulunur ve notalar şapka ile işaretlenir.

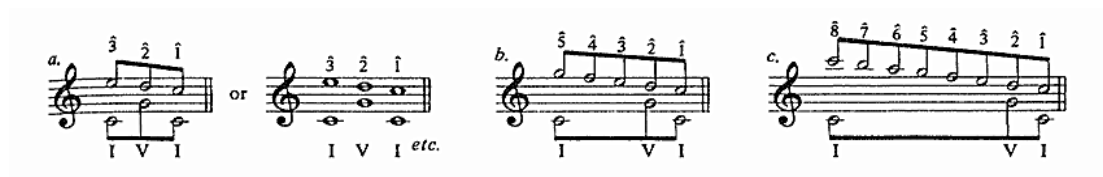
Analizde en önemli seviye Arka Plan'dır. Motifsel ve tematik fikirlerin bulunduğu seviye Ön Plan ya da Orta Plan'da gösterilmektedir. Arka Plan'da ise Ana

yapı ve Bas Arpeji aranmaktadır. Bas Arpeji, aşağıya bakan kuyruklar ve kök notaları bağlayan çizgilerle gösterilmektedir. Ana Hat her zaman diatonik olarak toniğe kadar inmektedir. Bileşik melodi, bir bağ ile ayrıca gösterilir. Ana Hat melodik notaları şapka ile, diğer önemli melodik notalar ise kuyruk ve bağlar ile belirtilmektedir.

Özetle, armonik analizden sonra ritmik unsurlar elenerek süslemeler belirlenmekte ve bunlar daha büyük yapılarla ilişkilendirilmektedir. En sonunda ise eserde Ana Yapı ortaya çıkarılmaktadır.

Ön Plan'dan Arka Plan'a doğru indirgeme yapılarak eserin Ana Yapı'sına ulaşılmaktadır. Tonik triadı Öncül Ton'u göstermektedir. Yapısal seviyede Ana Hat ve onun bas notaları (melodiden daha az ADS içerdiğinden) Arka Plan unsurları olarak görülmektedir. Bas ile Ana Hat'tın birlikteliğinden Ana Yapı oluşur. Analizde grafik olarak Ana Yapı birlik ya da ikilik notalar ile gösterilir. Daha düşük değerler ise Orta Plan'ı gösterir. Arka Plan, armonik ve melodik anlamda tonal yapının iskeletine ulaşılan, eserin en derin yapısıdır (Beach, 2019).

Tüm eserin yapısal bütünlüğünü sağlayan, Ana Hat yani melodik hat ve I/V/I bas hareketini içeren Ana Yapı, Arka Planda kendini göstermektedir. (Schenker, 1977).



Örnek 21: Ana Yapı formları

(Gilbert, Forte, 1982)

Tüm bu seviyelerin birbirleri ile olan ilişkisi eksiltme (*elision*), uzatma (*prolongation*) ve indirgeme (*reduction*) yaklaşımları ile açıklanmaktadır. Ayrıca analistin bu yapıları yorumlayışı esere özgün bir bakış açısı getirme olasılığının da ortaya çıkmasına imkân tanımaktadır. Bu analiz seviyelerinin çağın müziğinin getirilerine cevap verip vermediği bir tartışma konusudur. Cook'a göre, Schenker

analizinin estetik anlamları sorgulanmakta ve seriyalizm, modal yaklaşım gibi diğer müzik besteleme sistemlerine uygunluğu tartışılmaktadır (Cook, 2007).

Aşama 1

Aşama 2

Aşama 3a

Aşama 3b

Aşama 4

Örnek 22: Analizin aşamaları

Haydn, Sol Majör Piyano Sonatı, Hob. XVI, No. 39, I. bölüm

(Pankhurst, 2008)

3.3.4. Yatay Hareket Bileşenleri

Schenker analizinde uygulanan indirgeme aslında eserdeki melodik unsurların sadeleştirilmesidir. Ön Plan'da karşılaşılan notalar temel seslerin birbiriyle olan ilişkisinde köprü niteliği taşıyan çeşitlemeler veya uzatmalar olarak değerlendirilmektedir. Araları ADS'ler ile doldurulan sesler temel notalar olarak nitelendirilmektedir. Melodiye hareket kazandıran ADS'lerin çıkarılması ve temel seslerin belirlenmesi için belirli protokoller uygulanmaktadır. (Schenker, 1977).

Melodik yapıların analizinde temel notaların belirlenmesinde önemli noktalardan bir diğeri de süsleme notalarıdır. Örneğin erken İtalyan opera müziğinde

uzun notaları süsleme ve doğaçlamalarla doldurmayı amaçlayan melodik küçültme tekniği (passagi) sıkça kullanılmıştır (Gilbert, Forte, 1982). Bu teknikte geçiş notası, komşu nota, konsonant atlama, arpejleme gibi akor dışı sesler (ADS) küçültmenin araçları olarak kullanılmaktadır. Melodik küçültme tekniği geniş aralıklardan oluşan iki notanın şarkılanabilir, motifsel bir yapı oluşturmasını amaçlamaktadır. Melodik küçültme genellikle analizde Ön Plan’da görülmektedir.



Örnek 23: Melodik Küçültme tekniği

(Gilbert, Forte, 1982)

Melodik küçültmelerde araları doldurulmamış ses aralıkları Zemin, türetilen alternatif doğrusal yürüyüşler ise Bölme olarak tanımlanmaktadır. Schenker analizinde amaç cümlelerin tüm süsleme ve dekorasyonlardan arındırılarak zemin aralıklarına ulaşmaktır. Bir pasajın zeminine ulaşmak için kullanılan indirgeme tekniği ile ritmik ve hutsal zemin sesleri dışındaki tüm yaklaşım notaları elenmektedir. Cümle analizinde ADS kullanımında adımsal ve atlamalı hareketlere tekrarlı hareketi de eklemek gerekmektedir. Tema ve varyasyon olarak da değerlendirilebilecek bu yapıda, tema ana müzikal Zemin’i, varyasyon ise çeşitlemelerden oluşan Bölme’leri ifade etmektedir. Melodik küçültmeler aynı zamanda temel yapısal unsurların uzatılmasını da sağlamaktadır. Ancak temel seslerin aralarını dolduran her ses melodik küçültme içermeyebilir. Küçültmeleri doğru tanımlamak bir yapının kolonlarının ortaya çıkarılması için çok önemlidir. Yani hangi küçültmenin yapısal öneme sahip olmadığı analizde önemli bir noktadır. ADS’ler soyutlanırken üç teknik göz önünde bulundurulur: Uzatma Tekniği, armonik veya melodik unsurun eserde uzun bir süre boyunca etkisini sürdürebilmesi için çeşitlendirilmesi olarak tanımlanmaktadır. Bir tonik akoru, pedal notası, arpejleme ya da komşu seslerin kullanımı ile

uzatılabilmektedir. Boşluk Doldurma, iki armonik veya melodik unsurun arasındaki akor veya seslerle doldurulmasıdır. Kadanssal Süsleme ise özellikle varış noktalarında gecikmeler veya öncelemeler ile sağlanan hareketleri içermektedir (Pankhurst, 2008).

Schenker analizi ADS'leri genel kategorizasyonu dışında üç ayrı sınıfta değerlendirmektedir. Doğrusal Sesler, bir yapısal melodik hat üzerinde kullanılan geçici sesler olarak tanımlanmaktadır. Süsleme Sesleri, ön planda görülen ancak bir yapısal ilişki içermeyen sesler, Yapısal Sesler ise orta planda uzatma tekniğinde kullanılan seslerdir (Cadwallader, Gagné, 2006).



Örnek 24: Komşu Notalar, Arpejleme ve Geçiş Notaları

Brahms, İkinci Senfoni, I. bölüm açılış teması,

(Gilbert, Forte, 1982)

Örneğin Brahms'ın ikinci senfonisinin açılış temasında motifsel komşu notaları ile karşılaşılacaktır (Gilbert, Forte, 1982). İlk ölçünün başındaki üç nota dörtlük değerdedir. Bu temada ADS'lerin motifsel kullanımındaki en temel üç çeşidi olan komşu nota, arpejleme ve geçiş notaları görülmektedir. Yer değiştirme ve tekrar sunum küçültme tekniğinin sık kullanılan uygulamalarından olup ritmik genişleme ve daralmalar bu tekniğin diğer önemli faktörleridir.

Komşu notalar (n) ve geçiş notaları (p) motifsel hatların içlerinde birbirlerini tamamlayıcı ve yakın lokasyonlarda bulunmaktadır. Aşağıdaki örnekte tema alt komşu nota (F) ve konsonant atlama (cs), (Gb-Eb) ile başlamış, tekrarından sonra geçiş notası ile yukarı yönde hareketini inici geçiş notası ile genişletmiştir.



Örnek 25: Komşu Notalar (n) Konsonant Atlama (cs) ve Geçiş Notaları (p)

Brahms, Mi Bemol minör Intermezzo, Op. 118, No. 6

(Gilbert, Forte, 1982, 24)

Klasik dönemde melodik küçültme, komşu notalar ve geçiş notaları ile kullanılan arpejleme tekniği sıkça görülmektedir. Enstrümanın teknik özellikleri çerçevesinde kurulan arpejlemelere özellikle klavye müziğinde rastlanılmaktadır. Aşağıdaki örnekte, inici arpejleme iki adet yardımcı arpej ile tamamlanmaktadır. Bir geniş iki dar bağ ile gösterilmiştir. ‘c’ örneğinde nota değerleri sekizlik notalara indirgenmiş, ‘d’ örneğinde ise akorlar gösterilmiştir.

Aşağıda, Melodik Küçültme, Ritmik İndirgeme, Bileşik Melodi, Yatay Aralık Kalıpları ve Konsonant atlama örnekleri gösterilmiştir¹¹⁰.

¹¹⁰ İlgili örnekler Gilbert, S. E. & Forte, A.: Introduction to Schenkerian Analysis, W. W. Norton & Company, Inc., 1982, kitabından alınmıştır.



Örnek 26: Melodik Küçültme, Komşu Notalar ve Geçiş Notaları ile Arpejlemeler

Bach, Si Bemol Majör Partita, No.1, Allemande



Örnek 27: Ritmik İndirgeme

Bach, Sol Majör Partita, No.5, Sarabande

Bileşik Melodi (*Compound Melody*) ses iletme tekniği ile çözümlenmektedir. Aşağıda ‘a’ örneğinde koral olarak yazılmış olan melodik hareketin ‘b’ örneğinde açılmış hali (akorun arpejlenmesi) gösterilmektedir. Bu tip bir varyasyon, bileşik melodinin modellerindendir. Bileşik melodi yapıları arpejlemeden farklı olarak arpejlemenin dahil olduğu, ancak iki veya daha çok sesin uzun bir sürede sunulduğu yapılardır. Arpejleme ise akor notalarının tek ses halinde sunumudur. Ayrıca bileşik melodide küçültmenin etkisi önemlidir. Örnek 26’da ‘c’ kısmında N harfi ile gösterilmiş olan alt komşu nota, küçültme tekniğinin uygulamalarında biridir. Bileşik melodi kalın sesler için de uygulanabilirken, en tipik örneği piyano müziğinde arpejlenmiş sol el pasajlarıdır.

a.



b.

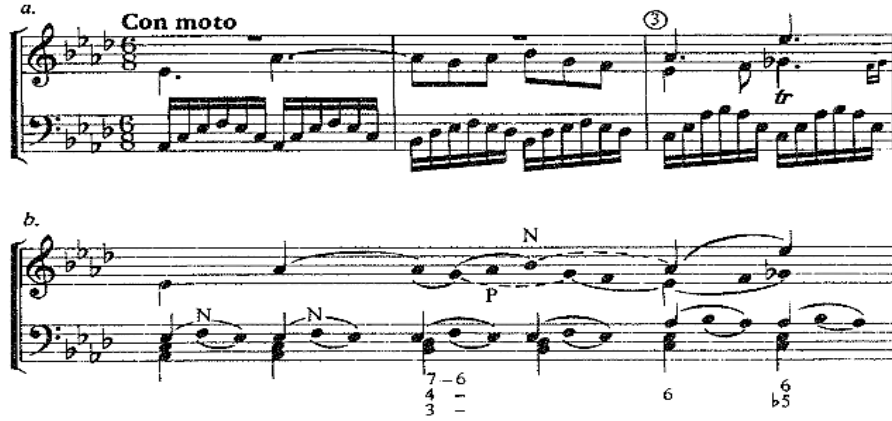


c.



Örnek 28: Bileşik Melodi

Bach, “O Gott, du frommer Gott” üzerine varyasyonlar



Örnek 29: Bileşik Melodi, Arpejlenmiş sol el pasajı

Mendelssohn, Praeludium IV, Op.35

Bileşik melodi eserin yapısına göre farklı nota değerlerinden oluşabilmektedir. Ses iletme tekniği analizi ile ulaşılan akorların detaylandırılıp açılmasıdır. Eserin yapısına göre bitişik ya da atlamalı hareket tipleri kullanılmaktadır. Diğer bir bileşik melodi aracı ise Yatay Aralık Kalıplarıdır. Dış partiler arasında ses iletme ilişkileri göz önüne alınarak kurulmuş iki sesli aralıklar olarak tanımlanmaktadır.



Örnek 30: Yatay Aralık Kalıbı Paradigması

Bach, The Art of Fugue, Contrapunctus IV

Örnek 28’de ‘b’ kısmında ritmik indirgeme uygulanarak dış partilerin oluşturduğu onlu aralık kalıbı ortaya çıkarılmıştır. Dış partiler, ses ilerletme’nin çerçevesini belirleyip armonik yürüyüş hattını şekillendirmektedir .



Örnek 31: Konsonant Atlamalar ve Ritmik İndirgeme

Bach, Sol Minör İngiliz Süiti, Allemande

‘a’ kısmında konsonant atlamalar tüm partilerde görülmektedir. ‘b’ kısmında ise ritmik indirgemeler görülmektedir.



Örnek 32: Handel, Si Bemol Majör Leçon, Air ve Varyasyon 3 teması



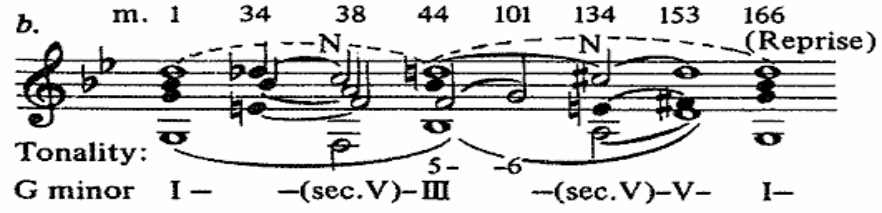
Örnek 33: Ritmik İndirgeme, Kuyruk ve Bağlar

Handel, Si Bemol Majör Leçon, Air ve Varyasyon 3 teması İndirgemesi

Yukarıdaki örnekte, üçlü konsonant aralıklar adımsal geçiş notaları ile doldurulmuştur. ‘c’ örneğinde ritmik indirgeme için komşu nota devre dışı bırakılmış, ‘d’ örneğinde zaman birimleri ve ölçü çizgisi devre dışı bırakılıp, analitik notasyon kuyruk ve bağlar ile yapılmış, ‘e’ de Komşu notalar gösterilmiş, ‘f’ de ise temanın ritmik indirgemesi devre dışı bırakılmıştır.

3.3.5. Armonik İlişkiler

Armonik grafik analizde indirgeme sadece armoni ile ilgili olup müziğin yüzeyi ile ilgili değildir. Armonik yürüyüş ve hatlara ek olarak akorların aralıksal yapıları ve fonksiyonları üzerinde durulmaktadır. Aşağıdaki analizde armoninin dış sesleri birlik nota olarak gösterilmiştir.



Örnek 34: Schenker'in Armonik Analizi

Mozart, Sol Minör Senfoni, No.40 K.550. Das Meisterwerk in der Musik, Vol.2, App.7 (1926)

(Gilbert, Forte,1982)

Schenker'in armonik ilişkilere yaklaşımında armonik kademe, uzatma teknikleri ve yatay ses ilişkileri önemli yer tutmaktadır. Bu yaklaşımda bir akor ancak armonik açıdan tonal yapı ve ana hat ile fonksiyon bağlamında ilişkili ise armonik kademe oluşturabilmektedir. Uzatma, tonal yaklaşımın yüzeyde melodik ya da armonik hareketler ile genişmesi olarak görülmektedir. Tonal alanın yayılması anlamında kullanılmıştır. Bir dominant akor, çözülünceye kadar karakterini koruduğu bir alanı kapsayabilmektedir. Bu durum akorsal değil fonksiyonel bir kademe oluşturmaktadır. Schenker'in armoniye bakışı yapısal hiyerarşinin önemini vurgular. Bundan dolayı en temel I/V/I kadansı bile tüm eseri kaplayan bir arka plan şeması oluşturabilmektedir. Armonik yayılma ses değişimi tekniği kullanımını sıklıkla uygulamaktadır. Doğrusal yürüyüş ise bu yayılmayı melodik anlamda sağlamaktadır (Beach, 2019).



Örnek 35: Ana Yapı Analizleri

Mozart, La Majör Sonat, K.331, I.bölüm- Bach, Chorale No. 20, *Ein' feste Burg ist unser Gott*

(Gilbert, Forte,1982:134)

Yukarıdaki örnekte orijinal müzik üzerinde analiz yapılmıştır. İndirgeme uygulanmamış ancak analitik notasyon ile Orta ve Arka Plan'lar gösterilmiştir. Orta plan seviyesinde doğrusal yürüyüş belirlenmiştir. Ritmik notasyon ile Ön Plan'da karşılaşılrken Orta ve Arka Plan'larda analitik notasyon yer almaktadır. Ritmik notasyon, notaların değerleri ve uzunluklarını içermekte, analitik notasyon ise bir müzikal fikrin armonik ve melodik ilişkilerini çözümlemektedir. Küçük ölçekli temalar müzikte temel yapıların yansımaları olarak kullanılmaktadır. Küçültmelerin araçları olan komşu notalar ve geçiş notalarının değerleri kısa ve aksansız zamanda olduğunda süsleme olarak görülmektedir. İndirgemedeki ilk aşama, ritmik notasyona küçültmeleri dahil etmeden nota değerlerini temel yapı ile ilişkilendirmektir.

The image displays a musical score for Haydn's Divertimento in C major, Chorale St. Antoni. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system shows the original notation with fingerings and a simplified harmonic reduction below it. The second system shows the original notation with fingerings and a simplified harmonic reduction below it. The harmonic reduction uses Roman numerals to indicate the chords and includes a 'N' for a non-chord tone.

Örnek 36: Ritmik ve Analitik İndirgeme

Haydn, Si Bemol Majör Divertimento (Chorale St. Antoni)

(Gilbert, Forte, 1982:135)

Haydn Divertimento örneğinde ritmik ve analitik notasyonda dış sesler belirtilmiştir. Yatay hareketler kuyruk ile bağlanmış, varış noktasındakiler ise içi dolu kuyruklu notalar olarak belirtilip ait oldukları notaya bağ ile bağlanmıştır.

Aşağıdaki örnekte arpejlenmiş akorlar ölçülerin ilk ve üçüncü vuruşlarının en tiz notaları ve aşağı komşu notalar ile desteklenmiştir. İndirgemedede ise, tonik pedal sesin üzerinde bir armonik hareket ile karşılaşılmaktadır. Armonik kontrol Sol Majör akorunda olup en üst parti akorun üçlüsü ve onun üst komşu notası ile uzatılmıştır.



Örnek 37: Arpejlenmiş Akor

Bach Sol Majör Çello Süiti I, Prelüd, 1-4.ölçüler

(Beach, 2019:4)

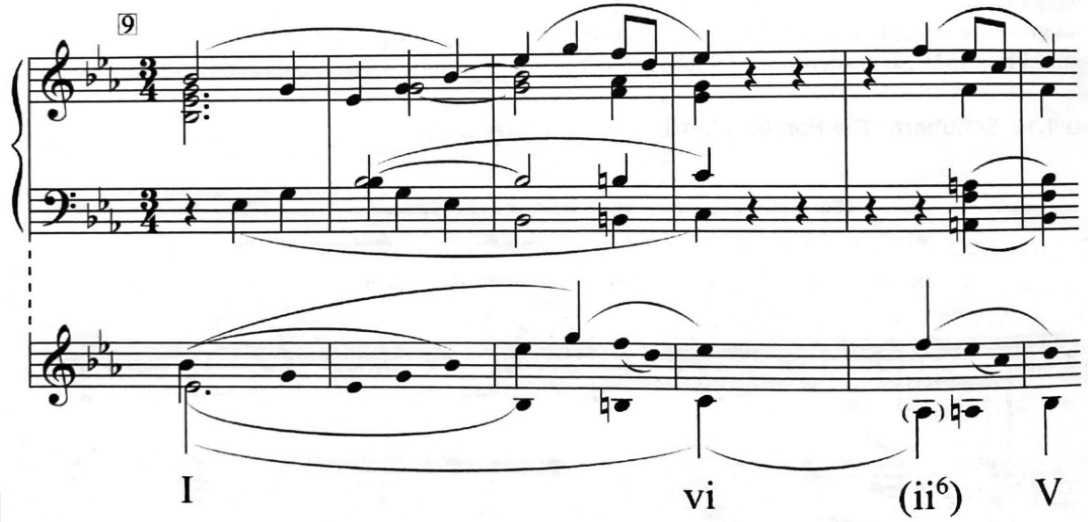


Örnek 38: Bileşik Melodi Analizi

Bach Re Minör Keman Partitası'nın Sarabande bölümünün açılışı

(Beach 2019:4)

Örnek 38'de üst ve iç partiler boşlukları adımsal hareket ile doldurmaktadır. Bu bir bileşik melodi örneğidir.



Örnek 39: Arpejleme ve Ses İlerletme

Beethoven Mi Bemol Majör Piyano Sonatı op.7 no.4 III.bölüm

(Beach 2019:6)

Örnek 39’da melodi tonik triadında bir arpejleme ile açılmaktadır. Altta ise bu pasajın ses ilerletme analizi bulunmaktadır.

3.3.6. Cazdaki Yansımaları

Schenker analizi klasik batı müziğinde genellikle klasik dönem eserlerinin yapısal özelliklerini ortaya çıkarmak için tasarlanmıştır. Ancak tonal analizde, caz gibi müzik stilleri için de geçerli olabilecek bir yöntem sunmaktadır. Cazdaki tonalite kavramı klasik batı müziği ile farklılıklar göstermektedir. Örneğin, cazda klasik batı müziğine göre daha küçük ölçeklerdeki gerilim-çözülüm ilişkileri incelenirken analistin kadanslardan ziyade genel ton yönelimine önem vermesi gerekmektedir. Yüzey hareketliliği pedal notası gibi tonal ilişkileri merkezileştiren bir unsur ile korunabilirken, sık akor değişimleri tonal çekim merkezlerini dağıtabilmektedir. Ancak bu durum geçici ton merkezleri olgusu ile açıklanabilmektedir. Bu yaklaşım Schenker analizinin daha esnek ve geniş bir yorumunu gerekli kılmaktadır. Tonalite kavramının fonksiyon dereceleri ilişkileri yerine tonal çekim alanları olarak

algılanması yeni bir görüş değildir. Lerdahl ve Jackendoff GMMT adlı kitaplarında bu yaklaşımın teorik zeminini ortaya koymaktadır (Strunk, 1996).

Cazda motif ve yapı ilişkisi doğaçlamanın yönünü belirleyen unsurlardandır. Örneğin Bebop döneminde Parker'ın soloları belirli bir tematik malzemeye dayalı öğeler içermektedir. Bu sololardaki tonal merkez ağırlığı, sekanslar, tema ve varyasyonlar Schenker analizi ile açıklanabilecek alanlardır. Doğaçlama alanlarındaki motifsel gelişim ve dönüşümler, eser ile armonik anlamda bir bütünlük oluşturduklarından tonal analizi mümkündür (Martin, 1996).

Richard Herman "Charlie Parker'ın "Ornithology" Solosu: Kontrpuan, Analiz ve Pedagoji" adlı makalesinde Parker'ın 1946 tarihli "Ornithology" kaydındaki alto saksafon solosunu geliştirdiği "tonal olarak uyarlanmış tür modeli" ile analiz etmektedir. Hermann, kontrpuan türleri kurallarını Parker'ın solosuna uygulayarak polifonik melodik hatları, seslerin yer değişimleri ve çoksesli motif yapılarının çözümlemesini hedeflemektedir. Analizde "How High the Moon" adlı parçanın "Ornithology" adlı kontrafact'ıyla karşılaştırmalı bir değerlendirme yapılmaktadır. Parker, durağan armonik yürüyüşe hareket katmak için ii-V-I kalıplarını kullanmaktadır. Soloda bu tip bir armonik yaklaşım disonans aralıklar oluşturmaktadır. Bu tip bir analizde motifsel gelişim, gamlar ve akor arpejlemeleri gibi tanımlamalar sıkça kullanılsa da Hermann, bu üç yaklaşımın yeteri kadar açıklayıcı olmadığını iddia etmektedir. Analizinde ayrıca rehber ton hatları kavramını kullanmaktadır. Bu hatlar, akorların üçüncü ve yedinci derecelerinin değişimiyle oluşturulmaktadır. Analizdeki önerilerden diğer biri, Parker'ın solosunun bileşik melodi olarak değerlendirilmesi ve "tonal olarak uyarlanmış tür modeli" ile analiz edilmesidir. Bu modelde ritmik ilkeler ile yüzeydeki seslerin dikeyleştirilerek polifonik hatlar haline getirilmesi ve hazırlıksız disonant hatların varsayım hazırlık notaları ile dengelenmektedir Ayrıca bas sese CF olarak işlev kazandırılmakta ve yalnızca kromatik ve anarmonik ilişkiler bağlamında armonik anlam taşıyan sesler akor seslerine eklenerek VL analizi yapılmaktadır. Hermann, önerdiği model ile Parker'ın solosundaki bileşik hatları çözümlemeyi ve caz doğaçlamalarını Schenker'in yapısal analizi ile açıklamayı hedeflemektedir (Hermann, 2004).

Aşağıda, Hermann'ın önerdiği model ile Parker'ın "Ornithology" solosu üzerine yapmış olduğu analiz örnekleri gösterilmiştir¹¹¹.

The image displays a musical score for two jazz standards: "How High the Moon" and "Ornithology". The score is written in G major and 4/4 time. It consists of two staves, with the top staff for "How High the Moon" and the bottom staff for "Ornithology". The score is divided into measures, with measure numbers 4, 8, 12a, 11b, and 14b indicated. Chord progressions are written above the staves, and melodic lines are written on the staves. The score includes various chord symbols such as D7, C#7, G#7, G6, G, Gm, C9, C7, G9, C7-9, F#7, F6, F, Fm7, Bb9, Bb7, Ab, Bb7, Eb, Eb7, Cm, D7, Gm, Am7, D7, A9, D7, D7+9, Bm, E7, Am, D7, G7, C, Cm, G, Gm, Bm, E7, Am7, D7, A9, D7-9, G, C6, Cm6, D7sus, G6, Am, D, E7, Am, and D7. The score also includes a first ending bracket for measures 11b and 12a, and a second ending bracket for measures 11b and 12a.

Örnek 40: "How High the Moon" ve "Ornithology" karşılaştırması

¹¹¹ İlgili örnekler Hermann, R. Charlie Parker's Solo to "Ornithology": Facets of Counterpoint, Analysis, and Pedagogy, Perspectives of New Music (2004) dergi yayınından alınmıştır.

m.5 m.9 m.11a m.13a m.16a

Sequence (mode mixture)

I (VII) VI IV V I (IV) I II V

m.5 m.9 m.11b m.13b m.14b m.15b

I (VII) VI IV V I II V I

Örnek 41: “How High the Moon” Orta Plan analizi

m.3 m.7 m.9 m.10 m.11

I (VII) VI II V I V

Örnek 42: “Ornithology” Orta Plan analizi

Parker'ın Solosu

Yüzey

Şifraj ve CF

3

7

Örnek 43: Charlie Parker “Ornithology” solosu analizi 1. kısım

11

This system shows measures 11, 12, and 13. Measure 11 features a melodic line in the treble clef with a triplet of eighth notes. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords Gm, D7+9, and Bm. Measure 12 continues the melodic line with a quarter note and a half note. Measure 13 concludes the system with a quarter note and a half note, with a Bm chord in the bass.

14

This system shows measures 14, 15, and 16. Measure 14 begins with a quarter rest followed by a melodic line. The bass clef has an E7 chord. Measure 15 continues the melodic line with a quarter note and a half note, with an Am chord in the bass. Measure 16 concludes the system with a quarter note and a half note, with a D7 chord in the bass.

17

This system shows measures 17, 18, and 19. Measure 17 features a melodic line in the treble clef. The bass clef has a G chord. Measure 18 continues the melodic line with a quarter note and a half note, with a Gm chord in the bass. Measure 19 concludes the system with a quarter note and a half note, with a Gm chord in the bass.

Örnek 44: Charlie Parker “Ornithology” solosu analizi 2. kısım

20

Measures 20-22: The melody in the first staff features a triplet of eighth notes in measure 21. The second staff shows a descending line with a triplet of eighth notes in measure 21. The third staff has a whole note in measure 20, a half note in measure 21, and a whole note in measure 22. The bass staff shows a whole note C7 in measure 20, a half note F in measure 21, and a whole note C7 in measure 22.

23

Measures 23-25: The melody in the first staff features a triplet of eighth notes in measure 24. The second staff shows a descending line with a triplet of eighth notes in measure 24. The third staff has a whole note in measure 23, a half note in measure 24, and a whole note in measure 25. The bass staff shows a whole note Fm in measure 23, a half note Bb7 in measure 24, and a whole note Eb7 in measure 25.

26

Measures 26-32: The melody in the first staff features a triplet of eighth notes in measure 26. The second staff shows a descending line with a triplet of eighth notes in measure 26. The third staff has a whole note in measure 26, a half note in measure 27, and a whole note in measure 28. The bass staff shows a whole note A° in measure 26, a half note D7 in measure 27, and a whole note G in measure 28. The bass staff continues with a whole note Cm in measure 29, a half note F7 in measure 30, and a whole note B° in measure 31. The bass staff ends with a whole note E7 in measure 32.

30

Measures 30-32: The melody in the first staff features a triplet of eighth notes in measure 30. The second staff shows a descending line with a triplet of eighth notes in measure 30. The third staff has a whole note in measure 30, a half note in measure 31, and a whole note in measure 32. The bass staff shows a whole note Am in measure 30, a half note D7 in measure 31, and a whole note G in measure 32. The bass staff continues with a whole note E7 in measure 33, a half note Am in measure 34, and a whole note D7 in measure 35. The bass staff ends with a whole note G in measure 36.

Örnek 45: Charlie Parker “Ornithology” solosu analizi 3. kısım

Motifsel gelişimin tutarlılığı ve eserin tematik yapısı ile olan bağlantı bir caz doğaçlamasında değerli olgular olduğundan, Schenker analizindeki yapısal birlik için de gerekli şartları sağlamaktadır. Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü üzere motifsel ilişkiler tonal çekim alanları ile yatay yönelimler oluşturmaktadır.

Motifsel gelişimin forma olan etkisiyle organik bir bütünlük sağlanmaktadır. Cazda motifsel gelişim uygulaması ile dönüşen hedef amaçlı cümleler doğrusal yürüyüşler oluşturmaktadır. Bir caz doğaçlamasında kullanılan yaklaşım notaları doğrusal yürüyüşün hat yönelimini değiştirmedigi için analizde indirgenebilir bir çözümlemeye imkân tanımaktadır. Doğrusal yürüyüş, cazda zengin ritmik organizasyonlar ile klasik dönem müziğinden farklı olarak uzama, kırılma ve bölünmeler içermesine rağmen yapısal nitelikleri ile tonal yönelimlere uyumluluk göstermektedir. Kadans yönelimleri ve tonik-dominant ilişkisi indirgenebilir bir analiz için gerekli yapısal özellikleri taşımaktadır. Yapısal zaman algısı oluşturan Doğrusal Yürüyüş kavramı ile cazda motifin solonun bütününde oynadığı rol, Schenker yaklaşımı ile örtüşmektedir.

Doğaçlama serbest bir yapıya sahip olsa da bir tonal yönelimi takip etmektedir. Bu da doğaçlama alanlarının varyasyon odaklı yapılardan çok, devamlılık içeren yapılar olduğunu ortaya koymaktadır (Martin, 1996). Larson ise bu devamlılık ile ilgili doğrusal süreklilik kavramını önermektedir. Yapısal öğeler yüzeyde anlık ifadeler ile çeşitlilik kazansa da doğrusal süreklilik doğaçlama pratiğinde duyulmaktadır. Bu yapısalılık sadece akor yürüyüşleri ile değil doğaçlamanın yatay yapısında da armonik derinliği sağlamaktadır. Bu durum yatay ve dikey yapıların ilişkilerinin analizinde organik bütünlüğü işaret etmektedir. Bu bütünlük, cazdaki doğaçlama pratiğinde akor yürüyüşlerinin icracıyı armonik olarak yönlendirmesinden dolayı solonun doğasında olan etmenlerden biri olarak görülmektedir (Larson, 2009).

Schenker analiz yöntemi caza uygulanırken bu müziğin doğası gereği birtakım gelişmelere maruz kalabilir. Aslında caz müzisyenleri leadsheet gibi indirgenmiş notaları kullanarak Schenker analizi dinamiğinin pratiğini hali hazırda performansta uygulamaktadır. Burada tonal merkezlere varış noktaları önem taşımaktadır. Bunu caz müziğindeki kadans zincirleri sağlamaktadır (Martin, 1996). Cazda kadanslar sadece

bir armonik hareketi sağlamakla kalmayıp, formu belirlemekte ve icracının melodik yönelimini şekillendirmektedir. II-V-I kalıpları analizin ölçeğini daraltsa da tonal merkezlerin ağırlığını devreden çıkarmamaktadır. Örneğin, John Coltrane'in “Naima” adlı eseri çeşitli ton merkezlerine uğrasa da tonal ve yapısal yönelimi analizini mümkün kılmaktadır (Strunk, 1996).

Med. Ballad **Naima** John Coltrane

A $\text{♩} = 57$ (ten.) (bass)

B

C

(Ending)

Solo on form (AABC)

Örnek 46: “Naima” Leadsheet

(The New Real Book Vol. 2)

Larson, cazdaki tonal gerilim-çözülüm ilişkilerinde yüzeydeki ifade özgürlüğünün derin yapının sürekliliğini bozmadığını iddia etmektedir (Larson, 2009). Bu görüşten yola çıkarak, doğaçlamanın anlık ifade biçimi özellikleri ile yapısal öğeler Schenker yaklaşımı içinde bir arada bulunabilmektedir.

Modal yapılardaki eserlerin analizi ise farklı bir yaklaşım gerektirmektedir. Miles Davis'in "So What" adlı eserindeki solosu her ne kadar modal bir yapıya sahip olsa da belirli tonal merkezlere doğru çekilmektedir.

The image displays a musical score for Miles Davis's "So What" solo. The score is written in D major (one sharp) and 9/8 time. It consists of a piano introduction and a solo section. The piano introduction is in D major, with a bass line of D, E, F#, G, A, B, C, D. The solo section begins with a D major chord (D, F#, A) and a melody of D, E, F#, G, A, B, C, D. The solo is characterized by chromatic movement and a series of chord changes: D major (D, F#, A), E minor 7 (E, G, Bb, D), F# minor 7 (F#, A, C, E), G minor 7 (G, Bb, D, F), A minor 7 (A, C, Eb, G), Bb minor 7 (Bb, D, F, Ab), and C minor 7 (C, Eb, Gb, Bb). The solo ends with a D major chord (D, F#, A) and a melody of D, E, F#, G, A, B, C, D.



Örnek 47: Miles Davis “So What” solosu

(Trumpet Omnibook, 2018)

Majör ve minör tandanslı modlar, kök ses merkezli bir analizi mümkün kılmaktadır. Modalite tonik üçlüsü yerine modun kök sesini merkez olarak kabul etmektedir. Bu, Schenker analizi için gereken hiyerarşik yapıyı sağlamaktadır. Modların kök sesleri Ana Hat için yeterli bir çekim alanı oluşturmaktadır. Modal cazda modun akışına göre şekillenen, kök sese adımsal inici yönde hareket eden sesler Ana Hat olarak tanımlanmaktadır. Modal yapıların analizinde 3–2–1 Ana Hat çizgisinin modal versiyonları önerilmektedir. Analistin tonik işlevi gören sabit unsurları tanımlaması modal yapının seviyelerini anlamlandırmaktadır. Thelonious Monk¹¹²,un doğaçlamalarındaki senkoplar ise melodinin yönünü belirleyen diğer bir etmen olarak yapısalıdır. Tonal yönelimleri hedefleyen notalar kısa yatay diziler oluşturmaktadır. Bu, doğaçlamanın sezgisel olduğu kadar yapısal olarak da bir zemine oturtulabileceğini göstermektedir (Larson 2009).

Her caz solusunda yukarıda bahsi geçen unsurlar ile karşılaşılabilir. Bazen modal ya da modülasyonlu formlarda tonal yönelim maskelenmiş veya kesilmiş olabilmektedir. Böyle bir durumda Schenker analizinde Kesinti (Interruption)

¹¹² Thelonious Monk: (d. 1917 – ö. 1982) A.B.D.’li caz piyanisti ve besteci. Kullandığı ritmik ve armonik ifadeler ile cazın en özgün figürlerindendir.

kavramına başvurulmaktadır. Kesinti çözümlemesi, DY'ün bittiği veya yön değiştirdiği vakalarda uygulanmaktadır (Forte, Gilbert, 1982).

Grafik analizin cazda uygulanabilirliği ise tartışmalıdır. Cazdaki ritmik çeşitlilik ve akor dizi ilişkileri, katı analizdeki seviyelerin belirlenmesinde ve doğaçlamanın grafik analizinde yeni araçların gerekliliğini göstermektedir. Larson'a göre cazda doğaçlama analizinde pedal notası ve modal yaklaşımlar farklı sembollerle tanımlanmalıdır. Eserin genel karakterine göre şekillenen özel yatay bloklar veya çizgiler ile görselleştirilmesini önermektedir (Larson, 2009).

Schenker'in teorilerinin caz analizine uyum gösteren noktaları; tonal yönelim, doğaçlamalarda akor yürüyüşleri ile gelişen yatay düşünce ve yapısal ilişkiler olarak özetlenebilir. Doğaçlama sürekli yeni fikirlerin sergilenmesinden çok, eserin tematik malzemesinin çeşitlendirilip geliştirilmesi olarak tanımlanmaktadır. Bu tematik gelişim, ritmik ve aralıksal dönüşüm, genişleme ve küçültme, ya da ters çevirme gibi uygulamalarla yapının özünü geliştirerek korumaktadır. Schenker'in hiyerarşisi ve tonal yönelimi ifade eden ilkeleri korunarak, yeni grafik sembollerin caz analizine karma bir anlayış ile entegre edilmesi, yaratıcı bir analiz yaklaşımının gelişmesine imkân tanımaktadır.

3.4. Grafik Analiz

Schenker'in grafik analiz yönteminin cazda uygulanabilirliğini tartışmadan önce bu yöntemi bir klasik müzik örneği üzerinden tüm ana hatlarıyla incelemek uygun olacaktır.

C: I ii⁴ V³ I⁵⁻⁶ ii⁶ V⁴ I⁶ ii⁷ V⁷ I
of V (G)

[V⁷] IV⁷ ii³ V 7 6 4 3 17 6 7 3 17 6 4 3

Örnek 48: Armonik İndirgeme

Bach, Do Majör Prelüd, No.1 (Well-Tempered Clavier, Vol.1)

(Beach 2019:18)

3, 8ve, 2, 8ve, arpeggiation, arpegg.

3, 4th, 8ve, 5th, 2, 8ve, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32

Örnek 49: Analitik Grafik

Bach, Do Majör Prelüd, No.1 (Well-Tempered Clavier, Vol.1)

(Beach 2019:19)

Yukarıdaki analizde her akor bir ölçüye denk gelecek şekilde indirgenmektedir. İlk 19 ölçüdeki tüm akorlar tanımlanmış ve bu sayede armonik yürüyüş ortaya çıkarılmıştır. Hiper-metre yapısı araması için metrik gruplama uygulanmıştır. Hiper-metre eserin analizinde müzikal akışın geniş ölçüler ile ifade edildiği yapılardır. Bunun için analizde ölçüler gruplanmaktadır. Gruplamalar porte

aralarında Arap rakamları ile gösterilmektedir. Eser ilk 4 ölçüde ii4/2 V6/5 I yürüyüşü ile tonun temel karakteristiklerini içermektedir. İlk iki ölçüdeki E5 (3) tepe sesinin üst komşu notası F5 tarafından uzatıldığı görülmektedir. Beşinci ölçüdeki 6'lı akor geriye doğru analiz ile dominant tonunun derecelerinde bir süper-tonik hareketi olarak görülebilir (V/V'e gittiği için). Bu hareket 11. ölçüde Sol Majör'e bir kadans ile sonuçlanmıştır. 8. ölçüdeki akor, tonun dominantında gelecek ikincil dominant armonisini askıya almak için V. derecenin üçlüsü ve aynı zamanda ana tonun sansibl sesi olan (B) bas sesi üzerine kurulmuştur. Kadanstan sonraki ilk akor (12. ölçü) eksilmiş 7'li akoru olup ii6'ya ilerlemiş ve daha sonraki eksilmiş 7'li akoru (14. ölçü) I6'ya çözülmüştür. Bu V. dereceye ilerleyen dört ölçülük bir tekrar ile devam etmiş ve 19. ölçüde I'e karar yapmıştır. İlk on dokuz ölçü tonik derecesinin uzatılmış hali olarak analiz edilmektedir. Takibindeki dört ölçü dominant'a geçiş niteliğindedir. V/IV IV7'ye ilerlerken ve majör 7'linin (E4) 6'ya çözülmesi beklenmektedir. Ancak bu hareket 6'ya çözülmek yerine bir kromatik geçiş akoru olan eksilmiş 7 ile devam eder fakat bu sefer 7 6'ya (Eb - D) ve bas Ab notasına hareket etmektedir. Takip eden sekiz ölçü dominantı uzatmaktadır. Finaldeki dört ölçü tonik derecesinde olup daha sonraki IV V I kadansına ilerlemek için tonik akoru b7 (V/IV) almıştır. 34. ölçünün ilk üç vuruşunda üst partide dominant armoni kullanılırken alt partide tonik bas ses ile sansibl sesi disonant etki yaratmaktadır. Bach, otuz dördüncü ölçünün son vuruşunda üst partide ikinci gam derecesinin seslerini kullanıp eseri C5 ile kapatmıştır.

Eserin grafik analizi Schenker'in "Five Graphic Music Analyses"¹¹³ adlı kitabındaki örneğe dayalı olarak gerçekleştirilmiştir. Grafik analizde, Ana Hat (3 2 1) ve bas arpeji (I V I) ikilik notalar ile, bir üst seviye ise dörtlük notalar ile gösterilmiştir. 19. ölçüde tonik armoni ve öncül tona bir oktav aşağıya inmektedir. Bu uzatmanın yatay yürüyüş ile gerçekleştiğini göstermektedir. Bunu E5 sesinden E4 sesine bir oktav yatay inici hareketle sağlamaktadır. Paralel 10'lu aralıklarla ilerleyip 11 ve 19. ölçülerdeki kadanslara yaklaşıırken kesilmektedir. Soprano partisi ve bas notaları üst üste geldiklerinde eğimli çizgi ile, diyagonal hatlar oluşturduğunda, yani farklı yerlerde konumlanıp analizde önem ifade ettiğinde çapraz eğimli çizgiler ile

¹¹³ Five Graphic Music Analyses: 'Beş Grafiksel Müzik Analizi' adlı Schenker'in analizlerinin Salzer tarafından düzenlendiği kitaptır.

gösterilmektedir. Oktav inişi dörtlü ve beşli aralıklara bölünmüş ve bağlar ile gösterilmiştir. Daha geniş bağlar ise oktav yürüyüşünü göstermektedir. 4-7 ve 12-15. ölçülerin üstlerindeki numaralar (1, 2), üst partideki oktav inişinin iki defa örtük hareket ile süslemeler içerdiğini göstermektedir. 20 ve 23. ölçülerde dominanta geçiş, kromatisizm ve yer değiştirme içermektedir. Bas ve tepe ses arasındaki yatay çizgi, D4 notasının bas notası ile ilişkili olduğunu, 7-6 hareketinin F bas notasının üzerinde olduğunu ifade etmektedir. E5'i A5'e ve D5'i G5'e genişletirken, sonrasında C#5-D5 ve B4-C5 kromatik hareketleriyle, B4 Bb4 ile A4'e ve sonrasında Ab4 ile G4'e inen kromatik iniş süslenmektedir.

The image shows a musical score for Bach's Do Major Prelude, No. 1, with Schenker's analysis. The score is written in C major and 4/4 time. It includes the following elements:

- Ursatz:** The basic structure of the piece, showing the initial and final notes and the overall contour.
- 1. Schicht:** The first layer of the analysis, showing the initial and final notes and the overall contour.
- Takte:** The measures of the piece, numbered 1 to 24.
- Ursatz:** The basic structure of the piece, showing the initial and final notes and the overall contour.
- 1. Schicht:** The first layer of the analysis, showing the initial and final notes and the overall contour.
- Annotations:** Various annotations are present, including (Kopp. abw.), (Oberdezimen), (Quartzug), and (Koppelung c'-c).
- Figures:** Figures 1-4 are shown, representing different types of intervals and their relationships.

Örnek 50: Schenker'in Ana Yapı ve Ana Hat analizi

Bach, Do Majör Prelüd, No.1 (Well-Tempered Clavier, Vol.1)

(Schenker, 2013:31)

Örnek 51: Schenker'in Ana Yapı ve Ana Hat analizinin devamı

Bach, Do Majör Prelüd, No.1 (Well-Tempered Clavier, Vol.1)

(Schenker, 2013:32)

Grafik notasyonda bağlar, uzatılan notalardan başlamaktadır. Örnek olarak 4-7. ölçüler arasında E5'ten A5'e ve D5'ten G5'e şeklinde olduğu gibidir. Ayrıca tamamlanmamış komşu nota, süslediği notaya ilerlerken kadansın bas hattında IV. derece V. dereceye gitmektedir. Burada bağ işareti, notanın başladığı yere değil, gittiği yere konumlandırılmaktadır. 9-10 ve 17-18. ölçülerdeki bas sesin ikinci notası, ilkinin uzatmaktadır.

Steve Larson, "Analyzing Jazz: A Schenkerian Approach" (2009) adlı kitabında efsanevi caz piyanisti Oscar Peterson¹¹⁴'un yorumladığı "Round Midnight"

¹¹⁴ Oscar Peterson: d. 1925 – ö. 2007) Kanada doğumlu virtüöz caz piyanistidir.

adlı caz standartını Schenker analizini temel alarak incelemektedir. Bu yorum Peterson’un “Freedom Song” (1982) adlı albümünden alınmıştır. Bu albümde yer alan “Round Midnight”, bir Thelonious Monk bestesi olup, caz balad stilindedir.

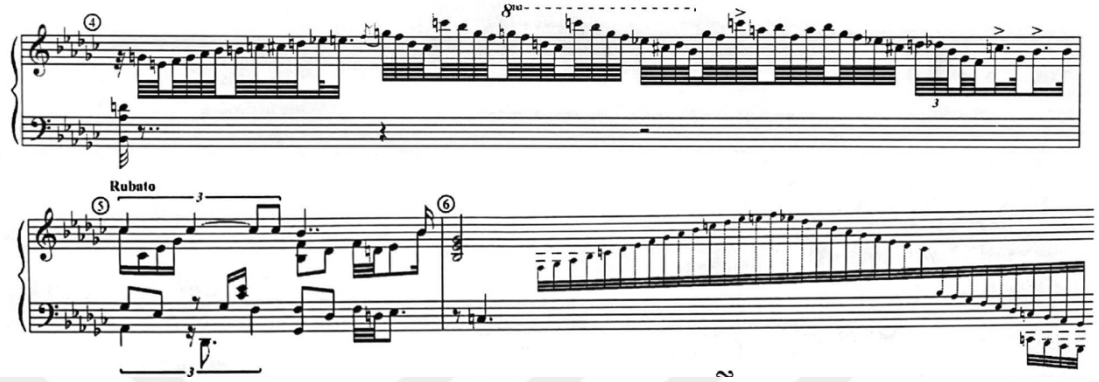
Larson, modern caz icrasında tema ve varyasyon formunun işlevselliğini koruduğunu savunmaktadır. Analizi bu bakış açısı ile yapmaktadır. Eserin melodik yapısında tekrarlara dayalı ve birbirleriyle bağlantılı cümleler bulunmaktadır. Peterson’un yorumu sekiz ölçülük bir intro ile açılmaktadır. Bunu iki tane sekiz ölçüden oluşan bir A teması, sekiz ölçülük bir B teması ve yeniden sekiz ölçülük A teması takip etmektedir (AABA).



Örnek 52: Peterson, “Round Midnight” İntro’sunun ikinci yarısı ve tekrarı
(Larson, 2009)

Larson’a göre Peterson parçayı çaldıktan sonra intro’nun ikinci yarısını bir interlüd olarak sunmaktadır. İcranın sonunda ise tekrar intro’nun ikinci yarısı çalınmaktadır. Caz baladlarının yorumunda doğaçlamaların uzunlukları temponun göreceli yavaşlığı dolayısıyla tam bir form, yani AABA formunda otuz iki ölçü uzunluğunda sürmeyebilmektedir. Bu durum icracının, eserin süresinin dinleyicinin

odağını dağıtma ihtimaline karşı tercih ettiği bir yaklaşım olarak genel uygulamada sıkça kullanılmaktadır.



Örnek 53: Peterson, “Round Midnight” Solo sonrası B teması

(Larson, 2009)

Bu örnekte de görüldüğü gibi icracı doğaçlamasından sonra eserin B teması ile ana melodiye devam edip, tekrarlanan A temasıyla kapanış noktasına varmaktadır.



Örnek 54: Peterson, “Round Midnight” İntro’nun ikinci yarısının analizi

(Larson, 2009)

Yukarıdaki örnek intro’nun ikinci yarısının ana melodiye bağlantısını içermektedir. Analizde inici yatay hareket belirtilmiştir. Burada kaçış notası olan sol bemolden F-/Eb akoruna bağlanarak sonrasında i. derece akoruna varılmaktadır. İkinci

ölçünün ilk akoru yapısal bir akor olarak değerlendirilmemiş, daha sonrasında Ab-7 akoru ve F7(b9,b13)/Cb akorlarının bas seslerinde ses değişimi tespit edilmiştir. Bb7(9,#11) akorundaki mi natürel tansiyon sesi yaklaşım sesi olarak değerlendirilmiş ve sonrasında ana melodideki si bemol oktav geçişi indirgenerek yatay yürüyüş belirlenmiştir.



Örnek 55: “Round Midnight” bağlı Motiflerin analizi

(Larson, 2009)

Örnek 55’in a kısmında yapısal olarak derin bir analizde 4/6 ve 5/3 apojatürü tespit edilmiştir. ‘b’ kısmında ise çıkıcı ve inici yatay hareketler ile birlikte armonik yapı hiyerarşik olarak belirtilmiştir.



Örnek 59: “Round Midnight” B temasının transkripsiyonu

(Larson, 2009)

Larson, Peterson’un yorumunun analizde ritmik ve melodik açılardan bütünleştirilmesi adına bazı başlıklar önermektedir. Bunlar, geçişler; yarım kadanslardan sonraki bölümlere dominant akorlar ile bağlantılar, kadans geciktirmeleri; biçimsel olarak geciktirmeler ile yumuşatılmış cümle organizasyonları, yapısal kelime oyunları; bir müzik ünitesinin iki farklı bağlamı aynı anda kurması, süslemeler; armonik yönü pekiştiren süsleme yapıları ve onaylamalar; aynı müzikal motifin farklı alanlarda sunularak birbirini onaylaması olarak tanımlanmaktadır. Analizde tüm kadanslar ve kadans geciktirmelerinde süslemeler ile çeşitlendirilmiş yapılar bulunduğu belirtilmektedir. Larson, farklı armonilerden oluşan alanlarda aynı bağlayıcı motiflerin uzatıldığını iddia etmekte, ana motif ve versiyonları arasındaki ilişkinin beş farklı tekniğin anlaşılması ile kavranabileceğini ileri sürmektedir. Yön değiştirme ile melodik hattın yönü dramatize edilmektedir. Üst üste gelme ile süslemelerin yapısal anlamda etkisi artırılıp aralarındaki mesafe azaltılarak farklı türler bir araya getirilmektedir. Ayrışma ile gizlenmiş tekrarlı cümleler yapısal seviyedeki motifler açılarak ortaya çıkarılmaktadır. Vekiller ile bir müzikal hareketin sesleri değiştirilerek diğer benzer yapılar ile bağlantı ve tutarlılık sağlanmaktadır.

Onaylama ile ise aynı müzikal fikir farklı yapısal seviyelerde eş zamanlı olarak sunulmaktadır.

Benjamin Givan, “Swing Improvisation: A Schenkerian Perspective, Theory & Practice”¹¹⁵ adlı makalesinde Swing döneminin öncü müzisyenleri olan Johnny Hodges¹¹⁶ (What Is This Thing Called Love), Lionel Hampton¹¹⁷ (Hot Mallets), Roy Eldridge¹¹⁸ (Rockin’ Chair), Django Reinhardt¹¹⁹ (Paramount Stomp) ve Lester Young’ın (Oh, Lady Be Good) doğaçlamalarını Schenker yaklaşımı ile analiz etmiştir. Givan, Schenker analizinin Bebop ve sonrası dönem için olduğu kadar Swing dönemi için de uygulanabilir olduğunu savunmaktadır. Ayrıca Fransız besteci ve müzik eleştirmeni Andre Hodeir¹²⁰’in formüle ettiği ‘parafraz doğaçlama’ tekniği etkileri Swing dönemi doğaçlamalarında sıkça görülmektedir. Bu formül, doğaçlamada ana melodinin korunup çevreleyen komşu sesler ve geçici notalar ile süslendiği bir cümleleme tekniği olarak tanımlanmaktadır. Givan, Schenker’in müzikal ünitenin öncül melodik sesi olarak tanımladığı Ana Ton (*Primary Tone*) teriminin yerine teorisyen Allen Forte tarafından ortaya atılan ve melodinin ilk notası anlamına gelen Baş Nota (*Headnote*) terimini kullanmaktadır. Bunun nedeni olarak analizde Ana Yapı çözümlemesi yapılmamış olmasını belirtmektedir (Givan, 2010).

Givan, makalesinde müzik teorisyeni Joseph N. Straus¹²¹’un uzatma indirgemeleri ile ilgili belirlediği şartların, tonal caz ile klasik batı müziği analizine bazı farklı yaklaşımlar getirdiğini savunmaktadır. Burada, konsonant ve disonant şartları; göreceli yapısal önemin ses temelli belirlenmesi, gam ve derece şartları; konsonant armoninin tutarlı hiyerarşisi, süsleme şartları; yapısal olarak önemli olan seslerin ilişkiselliği, armoni ve ses ilerletme şartları; yatay ve dikey boyutların kesin ayrımları Uzatma’ların belirlenmesinde temel kriterler olarak görülmektedir.

¹¹⁵ Swing Doğaçlama: Schenker’ci Bir Bakış Açısı, Benjamin Givan, makale 2010

¹¹⁶ Johnny Hodges: d. 1906 – ö. 1970) A.B.D.’li alto saksofoncudur. Duke Ellington Orkestrası üyesidir.

¹¹⁷ Lionel Hampton: d. 1908 – ö. 2002) A.B.D.’li vibrafoncu ve bestecidir.

¹¹⁸ Roy Eldridge: d. 1911 – ö. 1989) A.B.D.’li trompetçi, Erken ve Swing dönemlerinin önemli figürlerinden olup, Bebop dönemini etkilemiştir.

¹¹⁹ Django Reinhardt: d. 1910 – ö. 1953) Belçika asıllı Fransız-Roman gitarist ve bestecidir.

¹²⁰ Andre Hodeir: d. 1921 – ö. 2011) Fransız besteci ve müzik kuramcisidir.

¹²¹ Joseph N. Straus: d. 1938 –) İtalya doğumlu, post-tonal teori alanındaki çalışmalarıyla tanınan müzik teorisyenidir.

Konsonant ve disonant ayrımı Straus'un belirlediği gibi kesin bir ayrım gerektirse de cazda akor yürüyüşlerinin sıkışık yapısı seslerin hangi akorların üyeleri olduğuyla ilgili derinlemesine bir analiz gerektirmektedir. Örneğin Blue Note ve bemol 7 notaları doğaçlamanın bağlamına göre disonant ya da konsonant olarak değerlendirilmektedir. Doğrusal yürüyüşün değerlendirilmesinde ise melodik veya armonik ilişkiler çeşitlilik göstermektedir. Ayrıca cazda seslerin akorlar ile olan ilişkisinde ritmik öğeler de belirleyici bir öneme sahip olmaktadır. Givan, analizlerinde doğrusal inici hatlar tespit etse de bunların Ana Yapı iskeletinden çok doğrusal yürüyüşler olduğunu, Ana Yapı'nın klasik batı müziğinin yapısal özelliklerinin getirdiği bir model olduğunu savunmaktadır. Makalede Schenker analiz metodunun Swing dönemi doğaçlama analizlerinde uygulanabilir olduğunu ve tonal organizasyonun yapısını çözümlediği iddia edilmektedir (Givan, 2010).

5:03
(♩ = 236)
Hodges (Alto Saxophone)
Brown (Bass)
Published Melody

1 2 3 4 5
C7 Fm G7
6 7 8 9 10
C C7
11 12 13 14 15
Fm G7 C

Örnek 60: Hodges, Brown ve orijinal melodi analizi

(Givan, 2010)

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

YÖNTEM VE UYGULAMA

4.1. Önerilen Özgün Yöntem

Bu tezde yapılan araştırmalar sonucunda Schenker analizinin temel amacı bestecinin kompozisyon eylemini, eserin yapısal ve müzikal katmanlarını keşfetmek olarak tanımlanabilir. Schenker'in temel savlarından biri olan yapısal seviyeler ve indirgeme yöntemleri sayesinde bir eserin veya müzikal kesitin omurgasına ulaşılabildiği düşüncesi önem taşımaktadır. İndirgeme Ana Yapı'nın çözümlenmesi ile sonuçlanmaktadır. Bu fikirden yola çıkarak çözümleme sürecinin tersine çevrildiğinde de işlemesi gerekmektedir. Yani bir müzikal eserin temel yapısal özellikleri yüzeyden en derine kadar tutarlı ve bağlamı içinde Schenker'in önerdiği analiz modeli ile çözümlenebiliyor ise, bu seviyelerin her biri eserin temel özelliklerini koruduğu alanlar olmalıdır.

Eserin yüzey ve derin yapıları arasında köprü niteliği taşıyan en etkili seviye Orta Plan'dır. Grafik notasyonun sağladığı platform ile besteci Schenker analizi yaklaşımı ışığında belirlediği yeni semboller ve anlamlarını Orta Plan'da oluşturabilecektir. Caz müzisyenleri halihazırda indirgenmiş bir notasyon tipi olan leadsheet notasyonu ile anlık ifade imkanlarına sahip olsalar da bu notasyonun kısıtlamaları bu tez çalışmasında belirtilmiştir. Müzisyen leadsheet notasyonu ile eserin kolonlarına ulaşırken onun nasıl icra edileceğinde karar vericidir. Bu durum Schenker'in yapısal seviyeleri ile örtüşmektedir. Schenker'in önerdiği yöntem bir müzikal eserin bütünlüğü ve kimliğini soyutlanmış bir harita olarak yorumlamaya dayanmaktadır. Bu, cazdaki performans pratiği ile uyumaktadır.

Önerilen yöntemde Ön Plan, icra için spesifik unsurları barındırırken, Orta Plan eserin tematik, armonik ve sekans yapılarını, Arka Plan ise tonal merkez, varış noktaları ve Ana Hattı sunmaktadır. Bir caz eseri Orta Plan'da sunulurken, yorumcuya Ön Plan'ı yeniden üretme ve hatta inşa etme imkânı tanınmaktadır. Böylece icra eden

müzikal grubun özgün kimliği esere daha geniş alanlarda yansımaktadır. Eser ve doğaçlama alanları Schenker yapıları ile kurulmakta, Leadsheet'in yerini Orta Plan grafik notasyonu almaktadır.

Schenker, dikey yani armonik hareketi yatay unsurlar ile açıklamaktadır. Yani doğrusal yürüyüş burada doğaçlama olgusuna yeni alanlar açma potansiyeline sahiptir. Bu yaklaşımda doğaçlama ve eşlik akor temelli değil, doğrusal planlar üzerinden kurgulanmakta, Ana Hat inici dizilerinin (3-2-1- veya 5-4-3-2-1) doğaçlamadaki melodik formasyonları araştırılmakta ve ses değişimi, sekanslar, arpej bağlantılarından doğaçlama cümleleri üretilmektedir. Schenker analizi sadece teorik/analitik değil, aynı zamanda performansa dayalı bir çerçeveye dönüşmektedir. Buradan yola çıkarak "Schenkerian leadsheet" gibi bir notasyon üretilebilmekte ve eserlerin tonal tasarımı üzerinden indirgenmiş ve performansa açılmış bir form olarak icracıya bir müzikal organizma sunulabilmektedir.

Bu özgün yöntemde Schenker analizi grafiksel bir soyutlamadan ziyade duyumsal ve yeniden üretim amaçlı bir haritalama yaklaşımı olarak değerlendirilmektedir. Bu çalışmada cazdaki doğaçlama ve kompozisyona yönelik yapı bilimsel bir arayış söz konusudur. Doğaçlama ve kompozisyon ilişkisini melodi, armoni ve ritmik öğelerin gelenekselleşmiş kullanımlarından farklı şekilde tasarlamak hedeflenmektedir. Ayrıca besteciye özgün olan biçimsel ifadeyi Schenker analizinin yapısal kavram dünyası ile temellendirip yorumlamak amaçlanmaktadır. Bir eserin özünün korunarak sıra dışı yorumlara açık hale gelmesi, yapıyı öze indirgemek ve kullanılan indirgenmiş öğelerin sağladığı alanın göreceliği ile mümkün olmaktadır. Önerilen geliştirilmiş grafik notasyon müziğin temel katmanlarını yapısal bir haritanın diyagramı ile performansa sunmaktadır. Her ne kadar belirli alanlarda yoruma serbestlik tanınsa da seçenekler ile yönlendirilen icracı eserin genel çerçevesinde üretmektedir. Sunulan araçlar icracının üretimi için bir alet kutusu niteliğindedir. Ayrıca müzikal deyimlerin dönüşümü sayesinde tonal yapı dışında modal, çok tonlu vb. farklı yapıların kullanımına da açık bir sistem amaçlanmaktadır. Schenker analizini bir tonal müzik çözümlemesinden çok üretici bir performans pratiği olarak tanımlayabilmek hedeflenmektedir.

Caz gibi doğaçlama pratiğini içselleştirmiş bir müzik stilinde Schenker analizinin uygulanabileceği fikrinin temeli, her tonal eserin kimliğinin yapısal seviyeler ile anlaşılacağı önermesine dayanmaktadır. Fakat buradaki fark, önerilen yöntemin indirgeme yapmadığı ancak indirgenmiş halde bir çıktı sağladığı fikridir. Yani özgün yöntemde müzikal çıktı özden oluşmuş bir yapıdır. Bu, Schenker analizinin bakış açısı ile benzeşmekle birlikte analitik değil, yaratıcı bir konumda bulunmaktadır. Schenker analizinde ‘gizli yapı’ ortaya çıkarılırken, önerilen yöntemde bu yapı performans ve onun üzerinden doğaçlama için bir alan açmaktadır. Bu durum, Schenker’in grafikleriyle cazdaki Leadsheet’in birleştirilerek yorumlanabilir bir yapı planı oluşturması şeklinde açıklanabilir.

Schenker’in iddiaları ile Lerdahl’ın ‘Tonal Ses Alanı’ teorisi belirli ortak görüşlere sahiptir. Her ikisi de tonal müziği hiyerarşik, merkez ve çevresel ilişkiler dahilinde okumakta ve müziğin içinde saklanmış bir yapı üzerinden çözümlenmesini amaçlamaktadır. Ancak Lerdahl’ın teorisi bilişsel bir model olup tonal mesafeleri tonal yerçekimiyle ilişkilendirmektedir. Buna karşın Schenker ise yapısal bir model sunarak seslerin hiyerarşisini tonal işlevler ve yatay ilişkiler üzerinden okumaktadır. Önerilen sistemin ihtiyacı üretici performans için bir yapı modelidir. Schenker’in analitik grafik notasyonu, epistemik etkisi ve bir tonal eserin özüne ulaşma kabiliyeti nedeniyle böyle bir işlevi görebilir niteliktedir.

Önerilen yöntemin sınırlarının ince bir çizgide belirlenmesi performansın özgünlüğü ile doğru orantılıdır. Bestecinin, icracılara aktardığı amaçsal içerik açıklamaları, notadaki semboller ve bilgi veren teknik açıklamalar sınırlı bir yönlendirmenin üzerine çıkmamalıdır. Çünkü üretici yapı belirli araçlarla yönlendirilmiş açık alanlar barındırmaktadır. Belirsizlikle yönlendirme ve yapısal açıklık alanı, önerilen anlayışının merkezinde yer almaktadır. İndirgenmiş notasyon bir üretim metodu olarak görülmektedir. Açık bir yapı sunularak Schenker’in temel felsefesi olan ‘yapıdan müzik yaratmak’, yapıdan yorum alanı yaratmak anlamına dönüşmektedir. Yapısal kolonlar arasındaki esneklik alanı yorumcuların kimlik inşa ettiği yerler olarak tanımlanmaktadır. Sistematik belirsizlik yaratıcılığa alan açmaktadır. Yönlendirilmiş açık alanlar, A ve B noktası arasında belirsizlik sağlarken

hedefli ve yönü belirli alanlar sunmaktadır. Aynı yapıdan farklı müzikal fikirlerin dönüşümü ile başka yorumcuların, aynı yapıda kendi özgün kimliklerini kullanmalarına olanak sağlanmaktadır. Schenker'in yapısal seviyeleri ise bir kompozisyon stratejisi olarak kurulmaktadır.

Cazda yorumcu eksenli yapısal kompozisyonda eser sabit olmayan ve yapıların üzerinde değişken kimlikler oluşturabilen bir müzik anlayışı ile bestelenmektedir. Schenker'in yapısal analiz dil bilgisine dayalı olarak her yorumda farklı ama özde tutarlı bir müzik ortaya çıkması amaçlanmaktadır. Bu bağlamda kompozisyon eylemi bir yazı değil, bir harita ve navigasyon sistemine dönüşmektedir. Önerilen yöntem yapı haritaları, kolonlar, araçlar ve performans notları içerecektir. Burada temel yaklaşım A noktasından B noktasına gidişin bir yol değil, bir alan olmasıdır. Bu yaklaşım özgün bir metodolojiye dönüşmeyi amaçlamakta ve sadece “analiz”, “beste” ya da “doğaçlama” değil, yeni bir performans yapı sistemi olarak düşünülmektedir. Özgün model notalarla değil yapılar ile, metreye bağlı kalmadan sesin zaman davranışının ön planda olduğu bir karaktere sahiptir. Bu modelde sabit bir form yerine açık bir form kullanılırken, besteci-yorumcu ayrımının net olmadığı ve besteci-yorumcu-yorum arasındaki sınırın muğlak bir ifadeye dönüştüğü gözlemlenmektedir. Kolonlar Arka Plan'da tonal hedefi, Orta Plan'da ise fonksiyonel geçişleri tanımlamaktadır. İki nokta arasında idiomatik araçlar önerilerde bulunmakta ancak bunu Schenker'in sağladığı semboller ile hiyerarşik bir kapsamda sunmaktadır. Metre uygulanabilse de bir zaman akışı ya da nabız temelli performans temel hedef olarak görülmektedir. Algısal olarak bir formdan ziyade, form içindeki boşluklar ön plana çıkmaktadır. Hedeflenen kimlik korunurken yorumun değişmesi ve “yapı/davranış” ilişkisini somutlaştıran araçlar ile üretim amaçlanmaktadır.

Ses davranışı ve seçimlerin arasındaki ilişki sorgulanmalıdır. Cazda ses davranışı sadece teknik değil varoluşsal bir tercih olarak görülmektedir. Yani aynı yapıyı bir icracı ‘çalmıyormuş gibi’ çalarken, diğeri ‘ihtişamlı’ çalabilmekte ve bu durum parçanın kimliğini zedelemekten dönüştürebilmektedir. Önerilen yöntemdeki belirsizlik aynı zamanda Schenker'in katı besteleme ve serbest besteleme arasındaki

çelişki kavramı ile örtüşmektedir. Belirli bir hedefe giden yolda belirsiz bir davranış olarak tanımlanabilir.

Önerilen yöntem iki temele dayanmaktadır. Schenker her eserin yüzeyin altında yatan bir temel yapıya sahip olduğunu iddia etmektedir. Cazın doğası ise yapıdan türeyen yorum alanlarını doğaçlamaya açmaktadır. Bu noktada analiz ve kompozisyon aynı yapı, ancak farklı iki hareket biçimi haline gelmektedir. Önerilen yöntemde Schenker'in yapısal analizi teorik bir araç yerine beste ve doğaçlama için bir yapı haritası olarak kullanılmaktadır. Bu sistemle yazılan müzik, bir öze sahip ama sonsuz sayıda kimliklere açık olabilmektedir. Böyle bir müziğin icrası ise sadece solo bölümlerinde değil, parçanın tamamı boyunca doğaçlamaya açık bir yaratım haline gelmektedir.

Bu çalışmada indirgenmiş öz yapıdan bir performans pratiği çıkartmak amaçlanmaktadır. İracılar kendi artistik seçimlerini yapabilmektedir. Leadsheet notasyonunda akorlar ve şifreleri icracıyı kısıtlamaktadır. Buna çare olarak sunulabilecek yeniden düzenleme aracı ise anlık ifadenin oluşturabileceği çözümlerin önüne en azından yaklaşım olarak set çekmekte, yeni akorlar veya ritmik ve melodik yönlendirmeler ile icracının seçim paletini daraltmaktadır. Cazın süre gelen performans pratiği de göz önüne alındığında, Orta Plan'da, Schenker grafik notasyonu ışığında geliştirilen özgün yaklaşım ile icracıya geniş ifade imkanları verildiğinde eser özünden kopmayacaktır. Ancak icracının etkisi cazdaki yaygın ifade biçimlerinden daha farklı alanlarda da gerçekleşecektir. Bu durum eseri yaşayan bir organizma olarak değişen, gelişen ve evrimleşen bir sürece sokacaktır.

4.2. Transkripsiyonlar ve Analizleri

Bu tezde önerilen özgün yöntemin uygulandığı 'Umut' adlı eserin leadsheet notası ve Schenker analizi ışığında geliştirilen yeni yöntem ile yazılmış grafik notası analiz bölümünde sunulmuştur. Özgün yöntem notasyonunun getirdiği esnek ritmik, melodik ve armonik çalım nedeniyle transkripsiyon yapılırken esnek çalınmış bölgelerdeki notalar açık ve ritimsiz olarak gösterilmektedir.

Eser, kullanılan grafik notasyonun yorum analizi için üç icracıdan oluşan iki ayrı grup tarafından kaydedilmiştir. Eserin birbirinden bağımsız yorumları notaya dökülmüş, önerilen özgün tekniğin yansımalarının ve uygulanabilirliğinin bu çalışmanın amacıyla sözü edilen ölçütler ile uyumluluğu tetkik edilmiştir. Her iki grupta bir nefesli (ilk grupta alto saksafon), piyano ve elektrik bas yer almaktadır. İlk grupta, Kâşif Şahin Duşko (alto saksafon), Jef Giansily (piyano) ve Kağan Yıldız (elektrik bas), ikinci grupta ise İmer Demirer (trompet), Can Çankaya (piyano ve besteci) ve Orhan Deniz (elektrik bas) çalmaktadır.

Transkripsiyon analizinde ulaşılan tespitler özgün yöntemin icracılar tarafından nasıl algılandığı hakkında bilgi vermektedir. Analizde, cazın doğası gereği icracıların müzikal sezgi ile şekillenen anlık tercihleri ve bestecinin hedeflediği müziğe ulaşmak için uyguladığı yöntem arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmak hedeflenmiştir. Bu doğrultuda icracıların müzikal eylemlerindeki tercihlerinin altında yatan nedensellik, analizin nihai amacı olarak değerlendirilmektedir. Performans öncesinde icracılara, önerilen grafik notasyon hakkında detaylı bilgilendirme yapılmış, özgün yaklaşım ile ilgili genel hatlar aktarılmıştır.

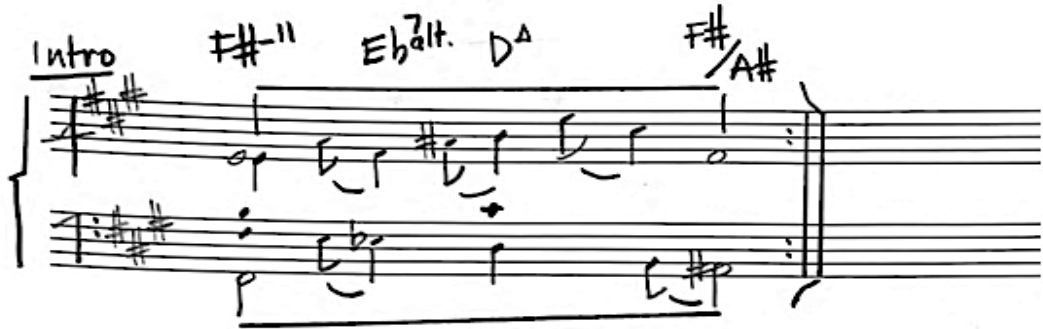
Eserin grafik notasyonunda ikilik nota değeri, hiyerarşik olarak üst seviyedeki ana hatları temsil etmektedir. Dörtlük ve sekizlik nota değerleri yapı içinde önemlidir; kuyruksuz notalar ise melodik hatları göstermektedir. Bağlar yaklaşım notalarının ait olduğu temel notaları göstermektedir. Yatay çizgiler ise armonik hareketin temel duraklarına işaret etmektedir. Armoninin içsel hareketinin ifadesinde kuyruksuz notalar tenor ya da alto partisinde kullanılmıştır. Eserin leadsheet ile yazılmış versiyonunda melodik, ritmik ve armonik yapı geleneksel olarak sunulmaktadır. Form, sekiz ölçüden oluşan 5/4'lük bir giriş kesiti ve 3/4'lük yapıda otuz iki ölçüden oluşan bir nakarattan oluşmaktadır. Eserin önerilen grafik notasyonunda giriş kesiti ölçüsüz yazılmış, nakarat ise hiper-metrik olarak ölçülendirilmiştir.

Sololar ve eşlik için eserdeki armonik hareketin kavranması açısından gelenekselleşmiş akor şifrajı kullanılmıştır. Buna ek olarak akor şifrajının armonik hareketi bloklştırmasının önüne geçmek amacıyla içsel ses hareketleri notasyonda

orta partilerde belirtilmiştir. Eserin solo bölümünde ise giriş kesitinin akor yürüyüşleri çerçevesinde bir yatay dizi önerilmiştir.

4.2.1. Birinci Grup Uygulama Analizi

Kâşif Şahin Duşko (alto saksafon), Jef Giansily (piyano) ve Kağan Yıldız'dan (elektrik bas) oluşan ilk grubun kaydında göze çarpan temel özellik, grafik notadaki armonik ve melodik hareketlere bağlı kalınmasıdır. Alto saksafon melodiyi yazıldığı gibi yorumlamakta, elektrik bas ve piyano ise akor yürüyüşlerini takip etmektedir. Piyano, giriş kesitinde melodiyi alto saksafon ile ünison çalmaktadır. Grafik notada ritmik enformasyon ve ölçü birimleri verilmese de grup giriş kesitini 4/4'lük bir nabız ile yorumlamaktadır.

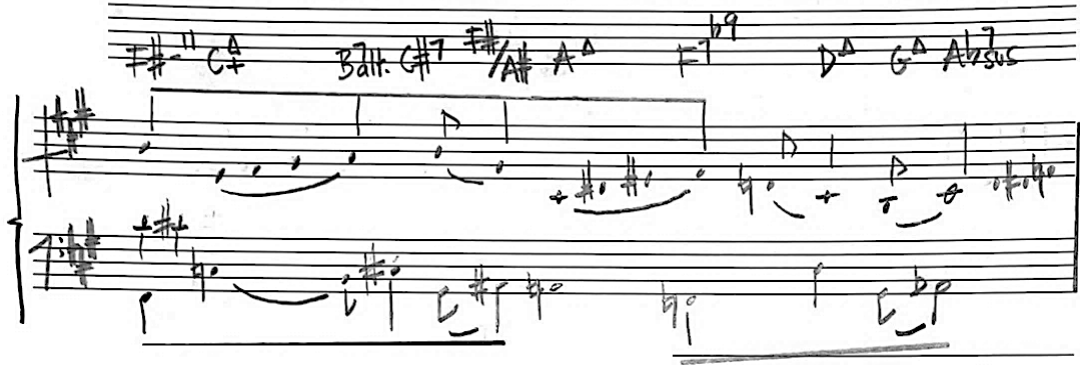


Örnek 61: Önerilen Yöntem ile yazılmış orijinal bestenin İntro'su



Örnek 62: Birinci Grup transkripsiyonunun ilk dört ölçüsü

Kesit geçişlerinde ve cümle sonlarında ise duraklar, fermatalar göze çarpmaktadır. Otuz iki ölçülük nakaratın ilk sekiz ölçüsü 3/8 hissiyatta çalınmıştır. Elektrik bas ve alto saksofon yatay hatların hiyerarşik yapısına bağlı kalırken, piyano dört ve daha az sesli akorlar ile armonik yapıyı kurmaktadır. Dokuzuncu ölçüde notada yer alan bas ses hareketi piyano ve elektrik bas tarafından ad.lib. olarak çalınmakta, piyano sağ elde iki ve üç sesli akorlar eklemektedir. Onuncu ölçüden itibaren icracılar notadaki hiper-metrik yaklaşıma uyum sağlamış ve bunu nakaratın sonuna kadar sürdürmüştür.



Örnek 63: Önerilen Yöntem ile yazılmış ilk Hiper-metrik ölçü



Örnek 64: Nakaratın ilk üç ölçüsü



Örnek 65: Nakaratın 4-8 ölçüleri arası

Solo kesiti iki katı zaman ile yorumlanırken ilk soloyu piyano çalmaktadır. Bu yorumda dikkat çeken diğer bir unsur ise icracıların ölçü birimi kullanarak ritmik anlamda güvenli alanda kalma eğilimi göstermeleridir. Bu sebeple solo kesitini üç zamanlı bir ölçü birimi ile yorumlamışlardır. Solo formu olarak sekiz ölçülük bir bölüm kurgulanmıştır. Piyano solusunda armonik yapı takip edilmektedir. Alto saksofon solosu ise notada önerilen diziye bağlı kalıp hareketli pasajlar ile kurgulanmıştır. Bas solo 3/ 4'lük ölçü biriminin ritmik yapısına uygun hatlardan oluşmaktadır. Eserin çıkış kesitinde giriş melodisi ve armonisi kullanılmakta, ilk sunumdaki gibi 4/4'lük hissiyatta iki kere çalınmaktadır.



Örnek 66: Önerilen Yöntem ile yazılmış 2-4 ölçüleri arası Hiper-metrik ölçüleri



Örnek 67: Piyano solo ilk beş ölçü



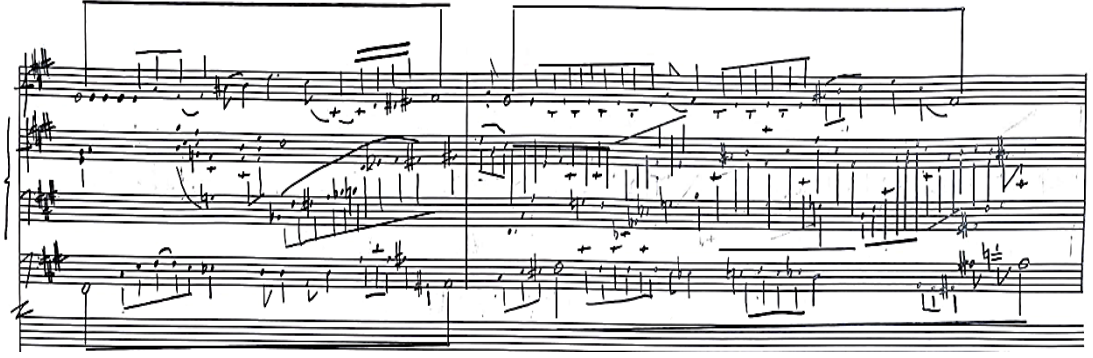
Örnek 68: Alto Saksafon ve Elektrik Bas solo

İlk grup genel hatlarıyla grafik notasyonun yorumla açık yapısını değerlendirmek yerine notaların hiyerarşik önemi ile biçim kazanan bir performans sergilemektedir.

4.2.2. İkinci Grup Uygulama Analizi

İmer Demirer (trompet), Can Çankaya (piyano ve besteci) ve Orhan Deniz'den (elektrik bas) oluşan ikinci grup hiper-metrik ölçülerin sağladığı açık yorumun

öğelerini performans esnasında kullanmıştır. İmer Demirer'in Harmon sürdün tercihi dikkat çekicidir. Giriş kesiti icracılar tarafından hareketli notalarla şekillendirilmiştir. Trompet, hiyerarşik olarak önemli olan “mi” notasını tekrar ederek ifade etmiş, diğer önemli olan fa diyez notasına ise kromatik yaklaşımla varmıştır. Bu sırada elektrik bas ana notalara akorların 1. ve 5. derece sesleri ile arpejsel yaklaşmış, piyano ise çevrimler ve giriş kesitinin ilk bölümünde çıkıcı bir hat ile ana notaya ulaşmıştır. Girişin tekrarında ise trompet dörtlü aralıkları kullanırken, bas aşağı yönde beşli hareket ile eşlik etmiştir. Piyano sabit akorlar yerine kırık akorları arpejleyerek armonik ifadeyi sunmaktadır.



Örnek 69: İkinci Grup ilk iki Hiper-metrik ölçü transkripsiyonu

Eserin nakaratında trompet yatay hareketi gösteren kuyruksuz notaları tekrar ederek çıkıcı dinamikleri arttırmıştır. Bu sırada piyano üçlü aralıklarla melodiye trompet ile ünison çalmaktadır. Tüm bu yatay harekete karşı elektrik bas grafik notaya bağlı kalarak sade bir çalıma yönelmiştir. Nakaratın ilk hiper-metrik ölçüsünün ortasında trompet önceki gibi çıkıcı melodik hattı tekrarlamamış, piyano ve bas buna karşılık olarak zaman davranışını hızlandırmıştır. Daha sonra notadaki bas ses hareketi trompet tarafından da ünison çalınmış, piyano ise çevrim akorlar ile bu hareketi desteklemiştir.



Örnek 70: Nakaratın ilk ve ikinci bölüm transkripsiyonu

Nakaratın ikinci bölümü trompetin tekrarlı notalar çalması ile şekillenmiş, piyano sabit akorlar yerine kırık akorları tercih etmiştir. İkinci bölümün ikinci hipermetresinde piyano notadaki akorlara dönerken trompet zaman algısını kuyruksuz notaların gereği olarak hızlandırmıştır. Bu sırada piyano trompete inici armonik hareket ile eşlik etmiş, elektrik bas ise yorumda sadeliğini korumuştur.



Örnek 71: Trompet solosu transkripsiyonu

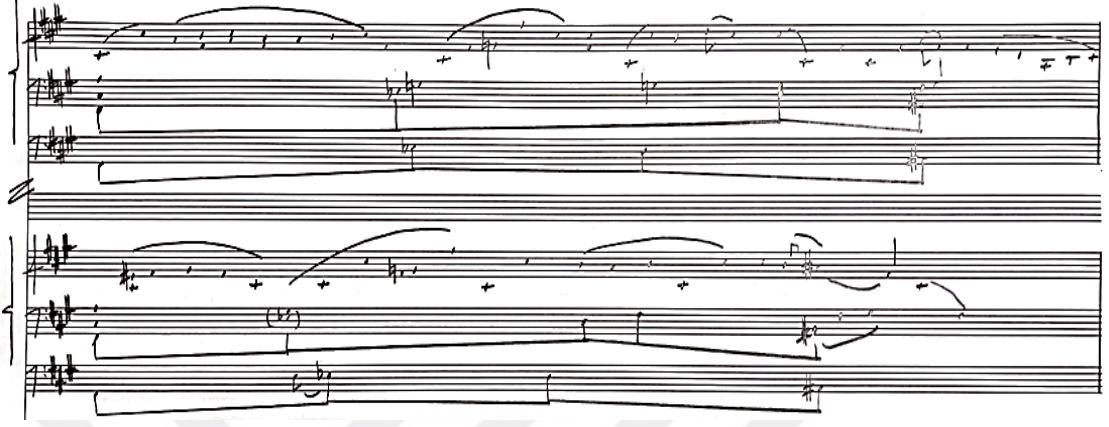
Solo bölümünde icracılar açık bir sistemin getirdiği serbestliği sonuna kadar kullanmaktadır. Trompet ilk soloyu çalmaktadır. Nabız etkisi veren do diyez notasının ritmik tekrarı ile başlayan soloda piyano ve elektrik bas boşluklarda çalarak armonik ifadeyi güçlendirmektedir. İnci bir oktav yatay hareketten sonra trompet anarmonik alternatif pozisyonların da kullanıldığı çıkıcı bir hat ile Re Majör 7'li akorunun beşlisi olan La sesine varmaktadır. Daha sonra aynı şekilde La notasından bir oktav aşağı yönde cümleyi tamamlamaktadır. Solo formunda dört akordan oluşan döngünün icracılar tarafından takip edildiği ancak açık yorumun korunduğu ve akorların kalış noktaları olarak yorumlandığı gözlemlenmiştir. Trompet, solosunun ikinci bloğunda tonal etkiyi arttıran notalar tercih etmektedir. Kromatik hareketle şekillenen trompet solonun eşliğinde piyano ve elektrik bas tekrarlı notalar ile nabız etkisi oluşturmaktadır.



Örnek 72: Elektrik Bas solo transkripsiyonu

Dramatik etki oluşturan süsleme motifinin tekrarı sonrasında elektrik bas solosu aynı atmosferde başlamaktadır. Trompet solosunun sonundaki süsleme notaları elektrik basın solosu giriş motiflerini oluşturmaktadır. Bas solosu eşliğinde

ise piyanonun tekrarlı notalar ile dramatik etkiyi sürdürdüğü duyulmaktadır. Elektrik bas dikey armonik bir yaklaşım ile tonal yapıyı şekillendirmektedir.



Örnek 73: Piyano solo transkripsiyonu

Tekrarlı notalar ile başlayan piyano solosu üçlü aralıklarla lirik bir yatay hat çizmektedir. Fa diyez minör akorunda armonik minör gamı tercihi dikkat çekici olup çarpma notaları ve sol elde kırık akorlar gözlemlenmektedir.



Örnek 74: Çıkış bölümü transkripsiyonu

Eserin çıkışında ise trompet melodiyi kromatik yaklaşım notaları ile şekillendirmiştir.

SONUÇ

Bu tez çalışmasında hedeflenen özgün performans ve besteleme yöntemini Schenker analizinin sağladığı tutarlı ve kabul görmüş sistematığın üzerine inşa etmek için caz müzik performansının gelenekselleşmiş ifade araçları ile 20. yy caz ve klasik batı müziği akımlarının biçimsel özellikleri incelenmiştir. Tonal müziğin hiyerarşik unsurları Schenker analizi yaklaşımı ile değerlendirilmiştir. Eseri farklı katmanlara ayıran ve grafik sembollerle ifade eden Schenker analizi doğrusal yürüyüş ilkesi ile gelişen yataylaştırma unsuru aracılığıyla müzik analizine farklı bir boyut kazandırmıştır. Bu noktada terminoloji ve sembollerin her birinin bağımsız başlıklar altında ele alınması okuyucunun Schenker analiz metodunu kavrayışına katkı sunacaktır. Schenker analizinin doğası gereği tonal klasik batı müziği eserlerinden örnekler verilmiş ve günümüz caz müziği yansımaları ele alınmıştır.

Schenker'in sunduğu grafik notasyonun teorik ve biçimsel altyapısı performans odaklı bir notasyona dönüştürülerek caz ve doğaçlama müzik alanlarında yorumcuya özgün bir ifade alanı geliştirilmiştir. Önerilen sistem, Schenker grafik analizi notasyonundaki zaman algısını ve nota değerlerinin hiyerarşisini icracının performansta özgürce yorumlayabileceği bir notasyon ile sunmaktadır. Nota değerleri göreceli bir platforma taşınmıştır. Ölçü birimi yerine göreceli zaman davranışı önerilmiştir. Kısa ve uzun değerdeki notaların geleneksel notasyondaki temel işlevleri de göz önüne alınarak seslerin zaman akışındaki davranışlarını belirleyen bir sistem önerilmiştir. Ayrıca nota değerleri yapıda hiyerarşik önemleri açısından farklı bir kimlik kazanmıştır.

Schenker analizinin sunduğu hiper-metrik ölçüler önerilen özgün yaklaşımda zaman olgusunun oturduğu bir zemin niteliğindedir. Zaman olgusu ve hiyerarşik yapının araçları olan nota değerleri ve hiper-metrik ölçüleme tekniği icracının müzikal dokuyu şekillendirmesine olanak sağlamaktadır. Hiper-metrik uygulamalar sayesinde zamansal ilişkiler göreceli bir bağlamda ele alınırken, icracıların eserin zaman dokusunu sadece tempo ve vuruş düzeyinde değil, geniş yapısal cümleler ve onların işlevsel etkileri üzerinden değerlendirmeleri sağlanmıştır. Bu yaklaşım, seslerin

davranışının göreceli bir şekilde ancak bir yapı içinde algılanmasını sağlamaktadır. Böylece notasyonun sabit bir akışa değil, müzikal ifadenin getirdiği esnek bir zamansallığa uyarlanması önü açılmıştır. Özgün notasyon, mutlak sürelerdense müzikteki ilişkisel zaman anlayışını öne çıkarmaktadır. Geliştirilen notasyon gelenekselleşmiş nota ve ölçü kavramları ile temelde çelişmediğinden teorik bir önerinin ötesinde müzikal pratikte uygulanabilir ve işlevsel özellikler içerecek şekilde tasarlanmıştır.

Kayıt örneklerinde icracıların yaklaşımının eserin yapısı ve ifadesine doğrudan katkı sağladığı gözlemlenmiştir. Yapısal haritalama ve grafik notasyon sayesinde beste ve doğaçlama arasındaki sınırlar belirsizleşerek her performansta yeni ve farklı ifade alanları doğmaktadır. Bu durum özgün bir bestecilik ve yorumculuk sentezinin oluşmasına imkân tanımaktadır. Eserin haritalanmış, yapı odaklı ve serbest zamanlı bir biçim anlayışı ile notaya dökülmesi caz gibi akışkan ve doğaçlama içeren müzik türlerinin sürekli değişen doğasını ifade etmek için besteciye de önemli avantajlar sağlamaktadır. Bu notasyonda notalar ulaşılmak istenen müzikal ifade için bir araç olmaktan çok yapı içerisinde renk ve kimlik özellikleriyle belirleyici etkiye sahiptir. Bu esneklik sayesinde her icracı veya ансамbl aynı eseri ritmik, melodik ve armonik olarak farklı biçim ve zaman akışlarında yorumlayabilmektedir. Süre olgusu zamansal alanlara, tempo olgusu ise daralma ve genişleme kavramlarına dönüşmektedir. Röportajlarda icracılar önerilen yöntem ile eserin tasarımında geniş bir etkiye sahip olduklarını, kolektif düşüncenin önünün açıldığını, müzikal hareket, tını ve duyum/dinleme anlamında icracının hassas ve belirleyici bir alana taşındığını belirtmişlerdir. Ayrıca kayıt sırasında önerilen notasyonun icracıların birbiri ile iletişimini ансамbl olarak ortak bir yapı kurulabilmesi adına güçlendirdiği gözlemlenmiştir.

Bu tezde önerilen yaklaşım ile eser/yorum, besteci/icracı kavramları arasında dinamik ve etkileşime açık bir geçirgenlik hedeflenmiştir. Besteleme ve yoruma yönelik beyin fırtınası alanları açmak bu tezin yazılmasında temel motivasyondur.

KAYNAKÇA

- Aldwell, E. Schachter, C.: **Harmony and Voice-Leading**, New York, Harcourt Brace Jovanovich Inc., 1989
- Alperson, Philip: **What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music**, Pennsylvania, Penn State University Press, 1994
- Berendt, Joachim E.: **Caz Kitabı**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2019
- Bjerstedt, Sven: **Storytelling in Jazz Improvisation: Implications of a Rich Intermedial Metaphor**, Media-Tryck, Lund University, 2014
- Brown, Matthew: **Explaining Tonality: Schenkerian Theory and Beyond**, New York, University of Rochester Press., 2005
- Beach, David: **Schenkerian Analysis: Perspectives on Phrase Rhythm, Motive and Form**, Routledge, 2019
- Baker, David: **The Jazz Style of Charlie Parker**. Van Nuys, CA: Alfred Publishing, 1988
- Berliner, Paul F.: **Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation**, University of Chicago Press, 1994
- Burnard, Pamela: **Musical Creativities in Practice**, Oxford University Press, 2012
- Bent, Margret: **Counterpoint, Composition, and Musica Ficta**, Routledge, 2002

- Cugny, Laurent: **Analysis of Jazz: A Comprehensive Approach**, University Press of Mississippi, 2019
- Cook, Nicholas: **Analysing Musical Multimedia**, Oxford University Press, 1998
- Cook, Nicholas: **The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory**, Oxford University Press, 2007
- Crocker, Richard L.: **A History of Musical Style**, New York, Dover Publications, 2014
- Cope, David: **New Directions in Music**, Illinois, Waveland Press, 2000
- Cadwallader, A. & Gagné, D.: **Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach**, Oxford University Press, 2006
- Colwell, R. & Richardson, C.: **The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning**, A Project of the Music Educators National Conference, Oxford University Press., 2002
- Damnschroder, David: **Tonal Analysis, A Schenkerian Perspective**, New York, W.W. Norton & Company, Inc. 2018
- Deliège & Wiggins: **Musical creativity: Multidisciplinary Research In Theory and Practice**, New York, Routledge, 2006
- Deri, Otto: **Exploring Twentieth-Century Music**, Holt, Rinehart and Winston, Inc., New York 1968
- DeVeaux, Scott: **The Birth of Bebop**, University of California Press, 1997

- Ferland, Ernst T.: **Improvisation in Music History and Education**
University of California Press, New York, 1940
- Fux, Johann Joseph: **The Study of Counterpoint**, New York, W.W. Norton & Company, Inc., 1965
- Gioia, Ted: **Caz Standartları**, İstanbul, Alfa Yayınları, 2020
- Givan, Benjamin: **Swing Improvisation: A Schenkerian Perspective, Theory & Practice**, Texas, Dergi, 2010
- Grout, Donald J.: **A History of Western Music**, London, J. M. Dent & Sons, Ltd. 1973
- Gilbert, S. E. & Forte, A.: **Introduction to Schenkerian Analysis**, New York, W. W. Norton & Company, Inc., 1982
- Gioia, Ted: **The History of Jazz**. 2nd ed. New York, Oxford University Press, 2011
- Gridley, Mark: **Jazz Styles: History and Analysis**, 9th ed. Upper Saddle River, New Jersey, Prentice Hall, 2006
- Gaare, Mark: **Alternatives to Traditional Notation**, Music Educators Journal, A.B.D., Sage Publications, Inc., 1997
- Griffiths, Paul: **Batı Müziğinin Kısa Tarihi**, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2010
- Hill, P. & Simeone, N.: **Messiaen**, A.B.D., Yale University Press, 2005
- Hoppin, Richard H.: **Medieval Music**, New York, W.W. Norton & Company, 1978

- Hermann, Richard: **Charlie Parker’s Solo to “Ornithology”: Facets of Counterpoint, Analysis, and Pedagogy, Perspectives of New Music**, A.B.D., Dergi, 2004
- Jeppesen, Kunt: **Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of The Sixteenth Century**, New York, Dover Publications, 1992
- Jost, Ekkehard: **Free Jazz**, New York, Da Capo Press, 1975
- Kütahyalı, Önder: **Çağdaş Müzik Tarihi**, Ankara, Varol Matbaası, 1981
- Kramer, Lawrence: **Musical Meaning: Toward a Critical History**, University of California Press, 2002
- Kostka, S.& Payne, D.: **Tonal Harmony: With an Introduction to Twentieth-Century Music**, New York, McGraw-Hill, 1995
- Larson, Steve: **Analyzing Jazz: A Schenkerian Approach**, ABD, Pendragon Press, 2009
- Lerdahl, Fred: **Tonal Pitch Space**, Oxford University Press, 2001
- Lerdahl, F & Jackendoff, R.: **A Generative Theory of Tonal Music**, Cambridge MIT Press, 1983
- Martin, Henry: **Charlie Parker and Thematic Improvisation**, Maryland, Scarecrow Press, 1996
- Nicholson, Stuart: **Is Jazz Dead? (Or Has It Moved to a New Address)**, New York, Routledge, 2005
- Nettles & Graf: **The Chord Scale Theory & Jazz Harmony**, Mainz, 1997

- Owens, Thomas: **Bebop: The Music and Its Players**, Oxford University Press, 1995
- Persichetti, Vincent: **Twentieth Century Harmony**, New York, W. W. Norton & Company, 1961
- Potter, Keith: **Four Musical Minimalists**, Cambridge University Press, 2000
- Piston, W. H. & DeVoto, M.: **Harmony**, London, Steven Gollancz, 1978
- Pankhurst, Tom: **SchenkerGuide: A Brief Handbook and Website for Schenkerian Analysis**, New York, Routledge, 2008
- Rosen, Charles: **Arnold Schoenberg**, The University of Chicago Press, 1996
- Rings, Steven: **Tonality and Transformation**, Oxford University Press, 2011
- Rawlins B., & Bahha, N. E.: **Jazzology: The Encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians**, Wisconsin, Hal Leonard, 2005
- Russell, George: **The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization**, A.B.D., Concept Publishing, 1953
- Sarath, Edward: **Music Theory Through Improvisation a New Approach to Musicianship Training**, Routledge, 2009
- Schachter, Carl: **The Art of Tonal Analysis**, New York, Oxford University Press., 2016

- Schuller, Gunther: **Musings, The Musical Worlds of Gunther Schuller**, New York, Oxford University Press, 1986
- Schuller, Gunther: **The Swing Era: The Development of Jazz**, New York, Oxford University Press, 1989
- Stone, Kurt: **New Notation for New Music**, Music Educators Journal, A.B.D., Sage Publications, Inc., 1976
- Southern, Eileen: **The Music of Black Americans: A History**, New York, W.W. Norton & Company, 1997
- Schachter, Carl: **Unfoldings: Essays in Schenkerian Theory and Analysis**, Oxford University Press, 2005
- Sato, Sumiko: **Motivic Improvisation: Approach and Analyses of Two Selected Works**, University of Washington **Doktora Tezi**, 1996
- Strunk, Steven: **Tonal and Transformational Approaches to Jazz Analysis**, A.B.D., In Journal of Music Theory, 1996
- Salzer, F. & Schachter, C.: **Counterpoint in Composition**, New York, McGraw-Hill Book Company, 1969
- Sessions, Roger: **Harmonic Practice**, New York, Harcourt, Brace, and World, 1951
- Strunk, W. Oliver: **Source Readings in Music History: The Early Christian Period and the Latin Middle Ages**, New York, W.W. Norton & Company, 1998

- Schenker, Heinrich: **Free Composition (Der freie Satz): Volume III of New Musical Theories and Fantasies**, New York, Pendragon Hillsdale, 1977
- Schenker, Heinrich: **Five Graphic Music Analyses**, New York, Dover Publications, 2013
- Small, C. & Durant, A. & Prevost, E.: **Improvisation: History, Directions, Practice**, Institute of Contemporary Arts in London, (1984)
- Taruskin, Richard: **The Oxford History of Western Music**, Oxford University Press, 2005
- Taruskin, Richard: **Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra**, Oxford University Press, 1996
- Ustinskova, Jevgeniya: **Improvisation As A Way Of Playing Music: Historical Aspect**, Problems in Music Pedagogy, Akademik Yayın, 2013
- Whittall, Arnold: **Serialism**, Cambridge University Press, 2008
- Url-1: **Jacob Gran - Schenkerian Analysis 1. Introduction**
<https://youtu.be/Y6R5C4iy1Qg?si=qmBfBzGi2xxz1CAc>
 Erişim Tarihi: 10.04.2025
- Url-2: **Mehmet Yüksel – Schenker Analizi Konferansı**
https://youtu.be/V8gADvQp2DY?si=j6lXL97w6hM_mdj8
 Erişim Tarihi: 10.04.2025
- Leadsheet-1 **Trumpet Omnibook**, Wisconsin, Hal Leonard, 2018

Leadsheet-2

The New Real Book Vol. 2, California, Sher Music,
1991



EKLER

Can Gankaya

Intro $F\#-11$ $E\flat 9$ D^{Δ} $F\# / A\#$ Vamp

On Cue $F\#-11$ $C\#$ $B\flat 7$ $C\# / A\#$ A^{Δ} $F^{\flat 9}$ D^{Δ} G^{Δ} $A\flat 9$

C/E $E\flat 9$ $G^{\flat 9}$ C^{Δ} $A\#$ $F\#$ $F\# / A\#$ $A\flat / C$

$B^{\Delta} / D\#$ $C-11 / G$ G^{Δ} / B G^{Δ} $A\# / B\flat$ D^{Δ} / A D^{Δ} $\#5$

Örnek 75: Önerilen Yöntem ile Yazılmış Orijinal Beste ‘Umut’



Örnek 76: Önerilen Yöntem ile yazılmış Orijinal Bestenin Solo kesiti

Kayıt Linkleri:

Birinci Grup

https://drive.google.com/file/d/1C2BC2U4MexsGigc_Qv7cM5DVRulsxHe5/view?usp=sharing

İkinci Grup

<https://drive.google.com/file/d/1nOBZhrj6KATaqBy4moPULEDf4m2udGu7/view?usp=sharing>

INTRO

BASS STARTS

X4 (16 BARS)

D Δ 11 F $\sharp$ 11 E $\flat$ 7ALT D Δ F $\sharp$ 2/A $\sharp$ F $\sharp$ 11 E $\flat$ 7ALT D Δ F $\sharp$ 2/A $\sharp$

TREMOLO

LAY BACK BRUSHES

(A) f brush

F $\sharp$ 11 C Δ ($\sharp$ 5) B $\flat$ 7($\sharp$ 9)+9 C $\sharp$ 7($\flat$ 9)A $\flat$ 7ALT F $\sharp$ 2/A $\sharp$ A Δ ($\sharp$ 5) F $\sharp$ 13($\flat$ 9) D Δ G Δ

A $\flat$ 7sus +4 5 6 C/E E $\flat$ 7sus G $\sharp$ 13($\flat$ 9)/B C Δ A Δ ($\sharp$ 5)

F Δ ($\flat$ 5) F $\sharp$ 11 A $\flat$ 2/C % B Δ /D $\sharp$ C-11/G G Δ /B G Δ ($\flat$ 11)

G $\flat$ Δ /B $\flat$ B $\flat$ -11 G $\flat$ Δ /B $\flat$ B $\flat$ -11 D $\flat$ /A B $\flat$ /F $\sharp$ D $\flat$ 7($\flat$ 5) %

mf

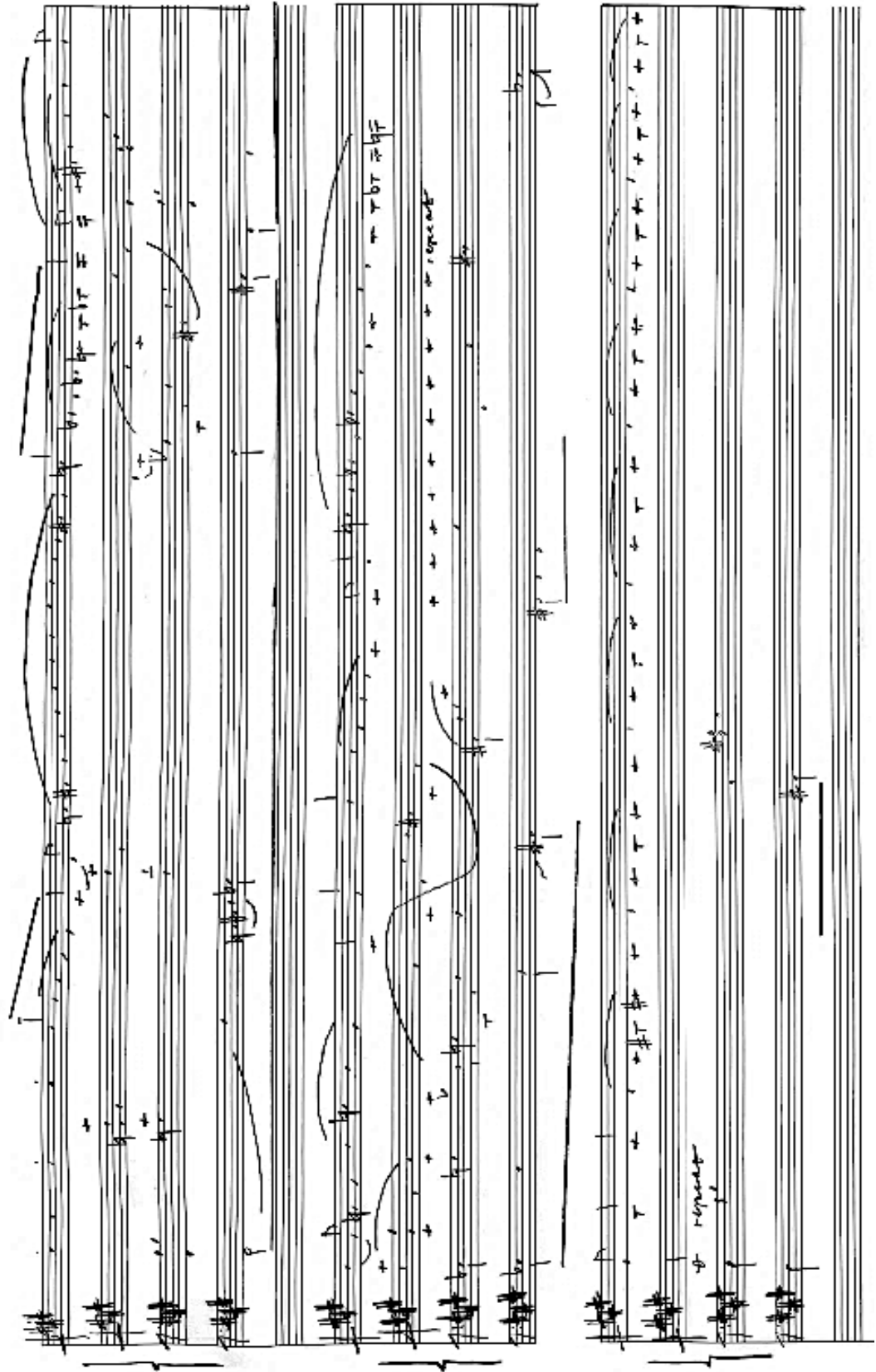
Örnek 77: Orijinal beste “Umut” geleneksel leadsheet notasyonu ile yazılmış versiyonu

Handwritten musical score for a string quartet, labeled "Örnek 79: Birinci grup transkripsiyonu (Sayfa 2)". The score is written on four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano). The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some handwritten annotations and corrections throughout the piece.

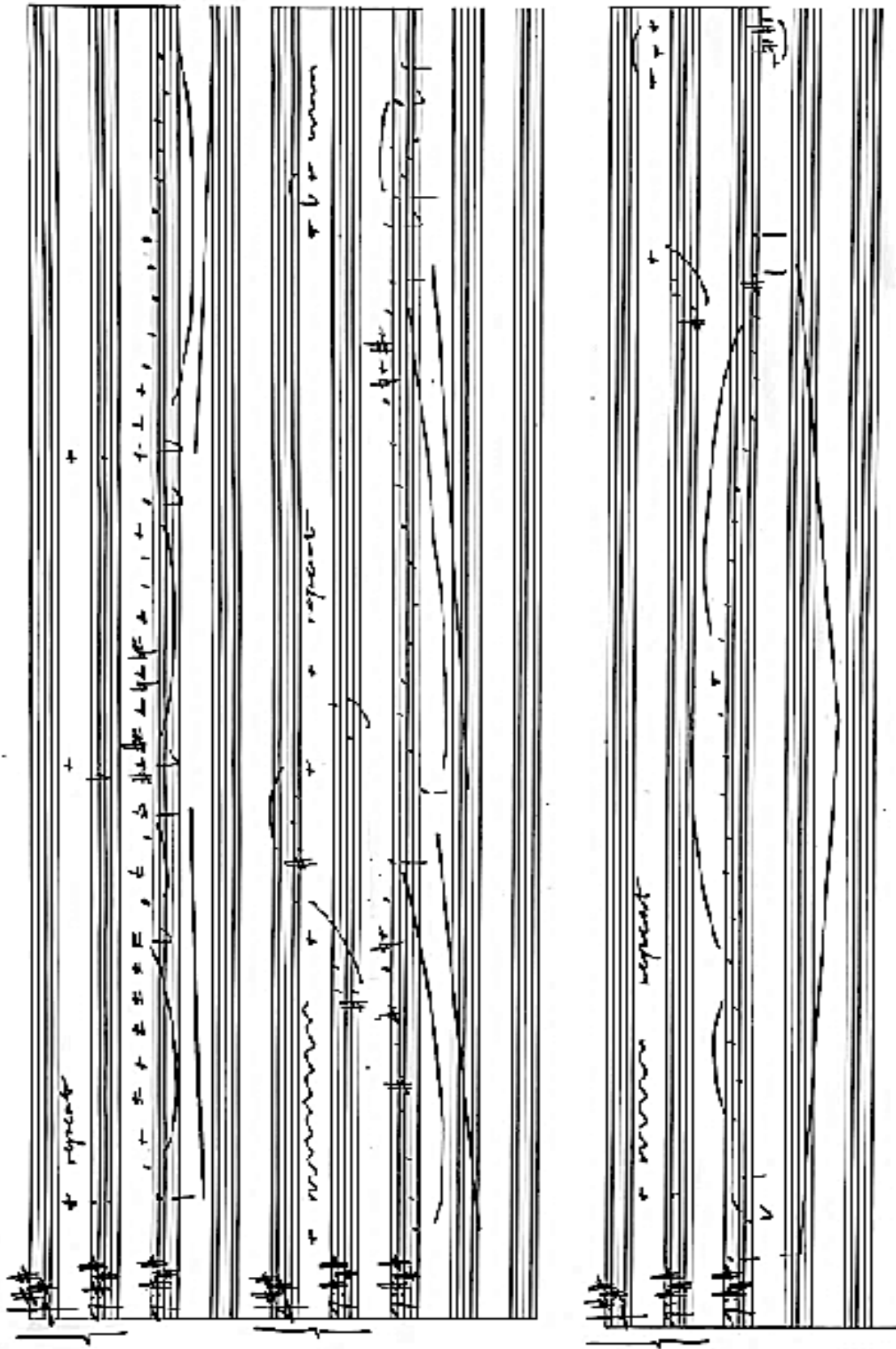
Örnek 79: Birinci grup transkripsiyonu
(Sayfa 2)

The image displays a handwritten musical score, likely for a group transcription. It consists of multiple staves, each containing musical notation. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The score is organized into measures, with some measures containing multiple notes. The handwriting is clear and legible, suggesting a professional or semi-professional transcription. The overall layout is typical of a musical manuscript, with staves arranged horizontally and measures separated by vertical bar lines.

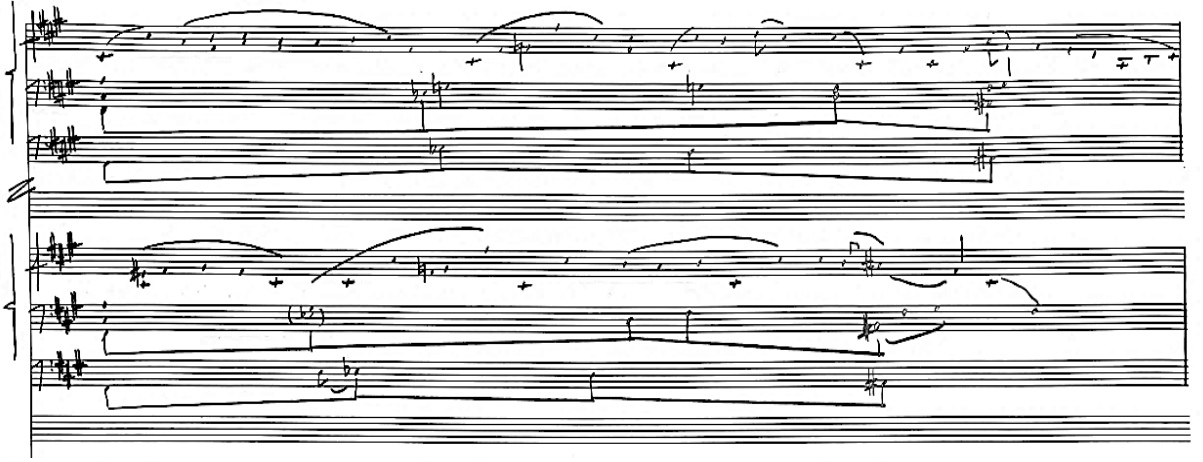
Örnek 80: İkinci grup transkripsiyonu
(Sayfa 1)



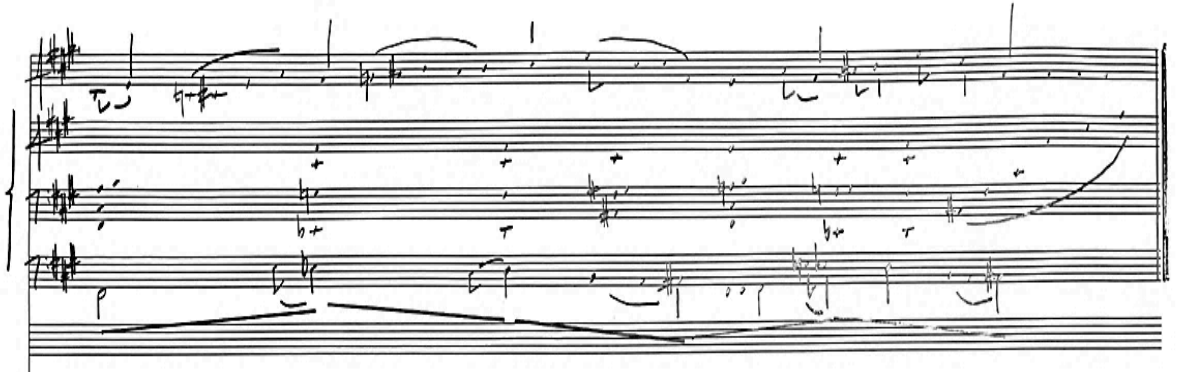
Örnek 81: İkinci grup transkripsiyonu
(Sayfa 2)



Örnek 82: İkinci grup transkripsiyonu
(Sayfa 3)



Örnek 83: İkinci grup transkripsiyonu (Sayfa 4)



Örnek 84: İkinci grup transkripsiyonu (Sayfa 5)

RÖPORTAJLAR

Birinci Grup Röportajı

Jef Giansily (piyano),

1) Karşılaştığınız notasyonla ilgili okuma deneyiminizi nasıl değerlendirirsiniz?

Benim için harika bir tecrübe oldu. Çünkü genelde bestelediğim ya da çaldığım her şey kesin bir şekilde yazılıyor. Bu noktada artık daha açık müzik çalabilmek istiyorum. Bu çok iyi bir tecrübe oldu. Çünkü aslında o tarafa bakmak için çok kapı açılıyor. Bu sistemi daha önce bu notalara benzer şekilde yazdığım olmuştur, daha serbest bir yorumlama yapmak için notalara tam olarak bir ritmik değer vermiyordum. Bu sistemi çok beğendim. Bağlı notalar, ikilik, dörtlük ve sekizlik basit notalar ile bütün dünya anlatılabiliyor. Bu basitliğin içerisinde müziği realize etmek ise bize ait. Grafik notasyon hem kolektif boyutta herkesin aynı şeyi okuyabilmesine olanak sağlıyor hem de sağladığı serbestlikle icracıya özgün bir yön ve alan açıyor. Bu sebeple grafik notasyon ile çalmak çok hoşuma gitti ve bu yöntemi sonraki çalışmalarımda kullanmayı düşünüyorum.

2) Notasyon, kendi müzikal ifadenizi yansıtmanız açısından size nasıl bir alan sundu?

Notaya ilk baktığım zaman bir yol aradım. Daha sonra iki ya da üç farklı yapı tasarımı aklımıza geldi. Kâşif ile çaldığımızda hızlıca kolektif bir kalıp oluşturduk. Bu notasyonun kolektif bir boyutu olduğunu düşünüyorum.

3) Bu tip bir yazının besteleme ve icra sanatına ne gibi katkıları olacağını düşünüyorsunuz?

Kesinlikle serbestlik. İracıya serbestlik imkânı sağlayan bir sistem olarak yorumluyorum.

Kâşif Şahin Duşko – Saksafon

1) Karşılaştığınız notasyonla ilgili okuma deneyiminizi nasıl değerlendirirsiniz?

İlk olarak bu deneyimde karşılaştığım şey hayal gücünü geliştirmeye zorlaması. Direkt yazıldığı gibi okununca bir şey olmuyor ancak nasıl olması gerektiği ile ilgili bir yol aramaya itiyor. Notasyon genel bir yol gösteriyor ama yalnızca nereye varılacağını söylüyor fakat yolu sen buluyorsun. Beraber yolu aradığın her icracının katkısıyla belki hiç akla gelmeyecek farklı şekillerde icrayı şekillendiriyor. Bu da icracıyı özgür kılıyor. Bence bu notasyon hem icracıyı hem de besteciyi epey özgür bırakıyor gibi hissediyorum.

2) Notasyon, kendi müzikal ifadenizi yansıtmanız açısından size nasıl bir alan sundu?

Notasyon normal alışıldık leadsheetlerden çok daha özgür kılıyor. Sadece soloda bestelemiyorsun aslında. Bütün parçanın melodi veya diğer kısımlarında da bir anlamda besteliyor oluyorsun. Ve bu birlikte çaldığın grup üyeleri ile beraber oluyor. Belirli bir ansambl yakalandığında her seferinde değişik olabilir.

3) Bu tip bir yazının besteleme ve icra sanatına ne gibi katkıları olacağını düşünüyorsunuz?

Ben açıkçası bestelemeye bu tarz bir notasyonu kesinlikle kullanmak isterim. İcracıyı özgür kılıyor ve fikirleri somutlaştırmaya yardımcı oluyor. Aynı zamanda fikri kilitlemiyor. Bu yüzden bence özellikle bestecilikte kapı açabileceğini düşünüyorum. İcrada ise kolektif bir şekilde herkesin kendi fikirleriyle birliktelik yaratıyor. İcra sırasında deyim yerindeyse beyin fırtınası gibi bir şey. O yüzden her seferinde yeni yerlere gidebilecek, kapılar açabilecek bir yöntem.

Kağan Yıldız – Elektrik Bas

1) Karşılaştığınız notasyonla ilgili okuma deneyiminizi nasıl değerlendirirsiniz?

Kontrbas ya da bas enstrümanının yapmış olduğu bir şey var. Tabii ki bir melodi var ve o melodiyi bir şekilde taşımak gerekiyor. Aslında bunu hissettiğimi söylemek zorundayım. Çünkü yukarıdaki melodiyi takip edip doğru yerde bu notaları çalmaya çalıştım. Aslında tabii ki her zaman olduğu gibi bir şekilde eşlik etme vasfını kullandım. Notayı ise kesinlikle çok rahat okudum. Konservatuar yıllarında da buna benzer ya da belki daha serbest çalınan, bir şey çalınırken yukarıdaki notayı takip ettiğim şeyleri hayal meyal hatırlıyorum. Tabi onlar daha çok çağdaş klasik müzik stilindeydi. Cazda hiç böyle bir notasyonla karşılaşmadım kesinlikle. Okuma deneyimi için şunu söylemek isterim, ilk etapta melodiyi taşımaya çalışmak gibi bir görev üslendiğimi düşünüyorum. Belki daha sonra tekrar çalarsak hep beraber ya da grup olarak çok daha başka yerlere getirebiliriz.

2) Notasyon, kendi müzikal ifadenizi yansıtmanız açısından size nasıl bir alan sundu?

Eğer bu notasyonla vakit geçirirsek ki zaten daha önce çaldığımız notasyonlarla, belirli gruplarla çaldığımız zaman bir ansambl oluşturduğumuz zaman müziği nasıl esnetiyorsak ya da farklı bir yerlere götürüyorsak, bu notasyonla sürekli bir ansambl halinde çalan bir grup müziği çok farklı yerlere götürebilir. Yani müzik çok fazla özgürleşebilir. Bu notasyonla çalınan müzikleri iyi bir ansambl, birbirine alışmış müzisyenlerin çaldığı boyuta getirirsek o zaman çok farklı bir yapıdan söz etmiş olacağımızı düşünüyorum.

3) Bu tip bir yazının besteleme ve icra sanatına ne gibi katkıları olacağını düşünüyorsunuz?

İcra sanatına, besteleme sanatından daha fazla katkı sağlayabilir. Çünkü burada besteleme var, çok güzel. Ama o bestelemenin bir icrası, o bestelemeyi farklı bir besteleme boyutuna da taşıyabilir. Çünkü orada birtakım notalar var, sesler var, akorlar var. Mesela Jef'in dediği gibi ikilik notalar var, dörtlük notalar var, küçük notalar var.

İşte küçük notalar belki süsleme amaçlı notalar. Asıl önemli notalar işte ikilik ya da dörtlük notalar gibi açıklamaları var. Şimdi her müzisyen bunu farklı bir şekilde kendi müzikal deneyimiyle, müzikal bilgisiyle anlayarak çalacak. O yüzden bestelemeyen sonraki alanda o beste belki bestecinin kafasındaki düşünceden, duyduğu müzikten çok çok farklı bir duruma da gelebilir. Yani çok farklı müzisyenlerden çok farklı şeyler çıkar. Birisi bir müzik çalar buna A dersin, diğeri Z çalabilir aynı müziği. Ayrıca şu da var notasyona bir tempo da koymuyoruz. Mesela besteci bunu koyduğu zaman bu eseri şu tempoda çalacaksınız ya da şu ritimle çalacaksınız demiyor. O zaman burada aslında bestecinden çok icracının bir şekilde yön verdiği bir müzikten bahsediyoruz diye düşünüyorum.

İkinci Grup Röportajı

Orhan Deniz – Elektrik Bas

1) Karşılaştığınız notasyonla ilgili okuma deneyiminizi nasıl değerlendirirsiniz?

Yaratıcı, icracıya alan açıyor aynı zamanda hareketi beraber yakaladığımız için ansamblı güçlendiren bir yaklaşım. Özgürlük tanıyan ve doğaçlama alanı açan bir notasyon.

2) Notasyon, kendi müzikal ifadenizi yansıtmanız açısından size nasıl bir alan sundu?

Yine benzer bir cevap vereceğim, bu notasyon icracıya alan açtığı için kararını daha rahat verebiliyorsun, panik olmadan gideceğin notaya ulaşmanı sağlıyor. Tüm bunlar beraber olunca ve tınıyı fark ettiğinde zaten ansambl daha çok kaynaşmış oluyor.

3) Bu tip bir yazının besteleme ve icra sanatına ne gibi katkıları olacağını düşünüyorsunuz?

Sayfalarca nota yerine daha sistemsel. Yani kendi içinde bölümlere ayırabildiğin ve belli bir akışa bağlı kalmadan istediğin bölümlere atlayabildiğin bir

yaratıcılık sunuyor. Besteleme için de küçük notlar ve skeçleri geniş alanlara yayma fırsatı sunuyor. Farklı boyutlarda okunabilir, ters, düz, yukarıdan ya da aşağıdan okumaya imkân sağlıyor. Bununla birlikte icracının dizileri, caz harmonisini bilmesine de gerek yok. Belli bir tarzda profesyonel olmasına gerek yok. Her tarzdan müzisyenin bir araya gelip bunu icra edebileceğini düşünüyorum. Bir de ufak başka notlar, işaretlemeler olabilir. Yani yine birkaç nota işaretiyle yönlendirmeler yapılabilir. Oklar mesela. Notanın üstüne parantezler içinde opsiyonlar yazılabilir. Yani bestecinin başka yönlendirmeleri de olabilir. İcracı zaten yine onun üzerinden bir icraat yapacağı için bir yorum katmış olacak.

İmer Demirer (Trompet)

1) Karşılaştığınız notasyonla ilgili okuma deneyiminizi nasıl değerlendirirsiniz?

Müzisyenleri birbirini takip etme, duyma konusunda geliştirecek bir yazı olduğunu düşünüyorum. Birbirlerini takip konusu ne duyduğu ya da hangi yöne gidecekleri tansiyonla yaratılabilir. Ne istiyorsak onu yaratabilecek bir yaklaşım sunuyor.

2) Notasyon, kendi müzikal ifadenizi yansıtmanız açısından size nasıl bir alan sundu?

Sonsuz. Çünkü caz eğer bir sanatsa zaten sonu olmayan bir şey. Burada da kimse bana az çal, yavaş çal, çok çal demiyor. Ben nasıl istiyorsam öyle çalışıyorum. Zaten bir müzisyenin herhalde yegâne istediği bu olmalı.

3) Bu tip bir yazının besteleme ve icra sanatına ne gibi katkıları olacağını düşünüyorsunuz?

Başta dediğim gibi, bunun küçücük bir kâğıda yönlendirme olarak, yazı olarak bile yazılabileceğini düşünüyorum. Herkesin bir şekilde buna uyanabileceğini düşünüyorum. Bir tehlike var ama bu notasyonu çaldıkça bir yola koymaya başladık. Yine bildiğimize dönmeye başladık. Bu farklı bir şeyse onu korumamız lazım, çalarken daha çok ritmik olmaya başladık ve ölçüleri belirginleştirdik. Çaldıklarımız

artık belli olmaya başladı. Tabii ki sağlamcıyız, bu bir sağlamcılık ama notasyon olarak sağlamcılık değil, müzikal sağlamcılık diyebiliriz. Şu da olmalı. Çalacağımız bir, bir buçuk sayfa müzik var. Şimdi bu bir buçuk sayfayı bitirmek gibi bir zorunluluk da olmamalı. Evet şimdi ikinci ölçüyü çaldık, şimdi üçüncü ölçüyü çaldık. Öyle de olmamalı. O anda karar vermek. Mesela çok uzak bir şey ama hani mesela Miles'ın çaldığı solonun sonunda kuyruk çalması. Acaba hangi chorus'un sonunda kuyruğa geçecek. Değil mi? O küçük bir şey ama o zamana göre büyük. Formu bozmuş oluyorsun. Formun dışına çıkıyorsun. Sonraki solocu senin ne yapacağını beklemek durumunda. Dolayısıyla yine notadan çıkarmış oluyor seni.



ÖZGEÇMİŞ

Piyanist, trompetçi ve besteci Can Çankaya müzik kariyerine 7 yaşında İstanbul Devlet Operası Çocuk Korosu'nda başlamıştır. Lisans eğitimini İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda, yüksek lisans eğitimini ise tam burslu ve asistanlık yaparak William Paterson Üniversitesi'nde A.B.D. New Jersey'de tamamlamıştır. A.B.D.'de eğitim gördüğü dönemde Mulgrew Miller, Harold Mabern ve James Weidman gibi dünyaca ünlü piyanistlerle çalışmıştır. Yüksek lisans tezini efsanevi caz piyanisti Bill Evans üzerine yazmıştır.

1998 yılında Fransa Kültür Bakanlığı'nda sponsorluk ödülü kazanarak Fransız müzisyenlerle birlikte Alsace Project adlı konsept bir albüm için özgün müzikler bestelemiş ve Strasbourg, Paris, İstanbul'da konserler vermiştir. Kariyeri boyunca Emin Fındıkoğlu, Ali Perret, Ricky Ford, Grammy ödüllü şarkıcı Hazel Payne, Grammy ödüllü armonikacı Gregoire Maret, Lezlie Harrison, Omar, Maffy Falay, İmer Demirer, Erkan Oğur gibi isimlerle konserler vermiş; İstanbul Caz Festivali, Akbank Caz Festivali, São Paulo ve Central Park NYC Summer Stage Festivali, Elektronik Müzik Festivali, Brooklyn/NYC Dumbo Arts Festivali, Bakü Caz Festivali gibi etkinliklerde yer almıştır.

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) Caz Orkestrası ile kayıtlar yapmış ve konserler vermiştir. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, İstanbul, İzmir ve Antalya Devlet Senfoni Orkestraları ve Eskişehir Belediyesi Senfoni Orkestrası ile eserlerini ve düzenlemelerini solist olarak sergilemiştir. Birçok albümde aranjör, besteci ve icracı olarak yer almış, 2018 yılında kontrbasçı Kağan Yıldız ile 'Timeless', 2020 yılında Erkan Oğur, Turgut Alp Bekoğlu ve Matt Hall ile 'Kimse Kalmadı' ve 2023 yılında Apostolos Sideris ve Volkan Öktem ile ilk solo albümü 'Flaneur'u yayınlamıştır.

Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda caz piyano eğitmenliği yapmıştır. Akademik kariyerine İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Caz Ana sanat dalında Caz Piyano, Armoni ve Ansambl dersleri vererek devam etmektedir.