



ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

XX. Yüzyıl Klasik Türk Müziği Taksimleri ve Caz Doğaçlamalarının Özellikleri ve Ortak Noktaları Arasında Bir Mukayese

| Yüksek Lisans Tezi

Mustafa Fındık

Türk Müziği Ana Bilim Dalı
Türk Müziği Programı
Ankara, 2025

**XX. Yüzyıl Klasik Türk Müziği Taksimleri ve Caz Doğaçlamalarının Özellikleri ve
Ortak Noktaları Arasında Bir Mukayese**

Mustafa FINDIK

Tez Danışmanı Prof. Dr. Selçuk ÖZTÜRK

Tez Jürisi

Prof. Dr. Selçuk ÖZTÜRK

Doç. Dr. Emre ERDOĞAN

Doç. Dr. Raşit Görkem AYTİMUR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK MÜZİĞİ ANA BİLİM DALI

TÜRK MÜZİĞİ PROGRAMI

Ankara - 2025

ETİK BEYAN

Bu tezi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez ve Proje Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırladığımı; tezin tamamında akademik kurallara ve etik ilkelere uyduğumu ifade ederim. Yararlandığım eserlerin tamamını metin içinde referanslandığımı ve kaynakçada kılavuzda tanımlanan şekilde yer verdiğimi, haricindeki ifadelerin bana ait olduğunu, herhangi bir kaynaktan kopyalama yapmadığımı ya da yapay zekâ aracılığı ile üretilmiş ifadelere metinde yer vermediğimi beyan ederim. Herhangi bir zamanda bu beyanıma uygun olmayan bir durumun tespit edilmesi halinde, aleyhime doğacak bütün hak kayıpları dahil tüm hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Mustafa FINDIK

11.09.2025

ONAY

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı Türk Müziği Yüksek Lisans öğrencisi tarafından hazırlanan **XX. Yüzyıl Klasik Türk Müziği Taksimleri ve Caz Doğaçlamalarının Özellikleri ve Ortak Noktaları Arasında Bir Mukayese** Başlıklı tez çalışması 11/09/2025 tarih ve 15:00 saatinde yapılan tez savunma sınavında aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak **KABUL** edilmiştir.

	Kabul	Ret
Başkan:		
Doç. Dr Raşit Görkem AYTİMUR	☒	☐
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi		
Üye:		
Doç. Dr. Emre ERDOĞAN	☒	☐
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi		
Üye:		
Prof. Dr. Selçuk ÖZTÜRK	☒	☐
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi		

XX. Yüzyıl Klasik Türk Müziği Taksimleri ve Caz Doğaçlamalarının Özellikleri ve Ortak Noktaları Arasında Bir Mukayese

Mustafa FINDIK

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Prof. Dr. Selçuk ÖZTÜRK

T.C. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Türk Müziği Anabilim Dalı

2025, Ankara

ÖZET

Bu çalışma, XX. yüzyıl Klasik Türk müziği taksimleri ile caz doğaçlamalarının yapısal özelliklerini ve ortak noktalarını karşılaştırmalı olarak incelemektedir. Amaç, iki farklı müzik geleneğinde doğaçlamanın hangi ilkeler üzerinde yükseldiğini ve nerelerde kesiştiğini ortaya koymaktır. Nitel araştırma yaklaşımı ve tarama modeli benimsenmiş; doküman ve arşiv taramasıyla elde edilen icra örnekleri transkribe edilerek bilgisayar destekli nota analizi ve kategorisel içerik analiziyle değerlendirilmiştir. Örneklem; Klasik Türk müziğinden Tanbûri Cemil Bey, Aka Gündüz Kutbay, Niyazi Sayın, Necdet Yaşar; cazdan ise Charlie Parker, Sonny Rollins, Miles Davis, Joe Henderson ve Jan Garbarek'in belirli doğaçlamalarından oluşmaktadır. Bulgular, iki gelenekte doğaçlamanın "disiplin içinde özgürlük" ilkesini paylaştığını göstermektedir. Ortak eksenler; tematik bütünlük ve yapısal süreklilik, hedef ses psikolojisi ve yaklaşım stratejileri, zaman/esneklik duygusu (nefese dayalı serbestlik-salınımlı zaman), yatay anlatı ile dikey işaretlerin dengesi ve yoğunluk yönetiminde dalga mimarisidir. Farklılaşan yönler, Klasik Türk müziğinde makam-seyir etiği ve mikrotonal duyarlılık; cazda ise fonksiyonel/modal alan, arpejsel/dikey ipuçları ve tempereli sisteme dayalı armonik çerçevedir. Transkripsiyon sürecinde Türk müziğinde koma ve glissando nüanslarının, cazda ise mikro zamanlamalar ve aksan asimetritlerinin notaya yansıtılmasında zorluklar tespit edilmiştir. Çalışma, doğaçlamanın evrensel ilkelerini kültüre özgü kodlarla birlikte görünür kılan özgün bir karşılaştırmalı çerçeve sunmaktadır. Eğitim ve icra pratiğine katkı olarak, hedef sese yaklaşım, motif varyasyonu, ritmik esneklik ve yoğunluk yönetimi odaklı etüt önerileri ile transkripsiyon ilkeleri tartışılmıştır. Sınırlılıklar, kayıt koşullarının heterojenliği ve örneklem kapsamının belirli ustalarla sınırlı oluşudur. Elde edilen sonuçlar, disiplinler arası müzikoloji çalışmalarına ve çağdaş icra pedagojisine yeni bir referans zemini sağlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Müziği, Taksim, Caz doğaçlaması, Makam ve seyir, Modal alan, Mikrotonalite, Transkripsiyon

A Comparative Analysis of the Characteristics and Commonalities of Twentieth-Century Classical Turkish Music Taksims and Jazz Improvisations

Mustafa FINDIK

Master's Thesis

Supervisor: Prof. Dr. Selçuk ÖZTÜRK

Ankara Hacı Bayram Veli University, Institute of Graduate Programs

Department of Turkish Music

2025, Ankara

ABSTRACT

This study presents a comparative analysis of the structural features and shared principles of twentieth-century Classical Turkish music taksims and jazz improvisations. Its purpose is to uncover the foundations of improvisation in these two distinct traditions and to highlight their convergences. A qualitative research approach was employed, with performance samples obtained through document and archive research. Selected improvisations by Tanbûri Cemil Bey, Aka Gündüz Kutbay, Niyazi Sayın, and Necdet Yaşar represent Classical Turkish music, while examples by Charlie Parker, Sonny Rollins, Miles Davis, Joe Henderson, and Jan Garbarek illustrate jazz. Transcriptions were evaluated through computer-assisted score and content analysis. Findings reveal that improvisation in both traditions embodies the principle of “freedom within discipline.” Shared characteristics include thematic coherence, structural continuity, target-tone psychology and approach, temporal flexibility (breath-based versus swing-based), interplay of linear narrative and vertical cues, and wave-shaped intensity. Divergences emerge in the makam–seyir ethics and microtonal intricacy of Classical Turkish music, in contrast to the harmonic, modal, and tempered frameworks, as well as vertical signposts, of jazz. Transcription posed difficulties: notating commas and glissandi in Turkish music, and capturing micro-timing and accent nuances in jazz. The research introduces a comparative framework that illuminates universal principles of improvisation while acknowledging culture-specific practices. It also proposes pedagogical applications through études on target-tone approach, motif variation, rhythmic flexibility, and intensity management, alongside transcription guidelines. Despite limitations such as heterogeneous recording conditions and a sample restricted to select masters, the study offers fresh ground for interdisciplinary musicology and contemporary performance pedagogy.

Keywords: Classical Turkish Music, Taksim (improvisation), Jazz improvisation, Makam and seyir, Modal field, Microtonality, Transcription

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmamın her aşamasında bilgi, tecrübe ve yönlendirmeleriyle bana rehberlik eden, akademik hayatımda büyük bir ilham kaynağı olan değerli hocam Prof. Dr. **Selçuk ÖZTÜRK**'e en derin teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım.

Sürecin zorluklarını aşarken yanımda olan, destek ve teşviklerini her zaman hissettiren Dr. **Behiç ÇETİN**'e içtenlikle teşekkür ederim.

En büyük teşekkürü ise hayatımın her anında bana koşulsuz sevgi, sabır ve destekleriyle güç veren aileme borçluyum. Varlıklarıyla her zaman arkamda duran, sevgisiyle yolumu aydınlatan biricik annem **Zeliha FINDIK**'a ve fedakârlıklarıyla bana daima örnek olan sevgili babam **Abdullah Doğan FINDIK**'a minnettarım. Onlara duyduğum şükran, kelimelerin ötesindedir.



İÇİNDEKİLER

Sayfa

Özet	iv
Abstract	v
Teşekkür	vi
İçindekiler.....	vii
Grafik Listesi.....	x
Kısaltmalar Dizini	xi
1. GİRİŞ	1
2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR.....	19
2.1. Doktora Tezleri	19
2.2. Yüksek Lisans Tezleri.....	20
3. YÖNTEM.....	21
3.1. Araştırma Modeli	21
3.2. Evren ve Örneklem	23
3.3. Veri Toplama Teknikleri.....	23
3.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması.....	24
4. BULGULAR VE YORUMLAR	27
4.1. Aka Gündüz Kutbay Hicaz Taksimi ve Jan Garbarek Long As You Know You Are Living Yours Doğaçlaması.....	30
4.1.1. Çalgısal tını ve artikülasyon	31
4.1.2. Dizisel mantık: makam-seyir ve modal alan	32
4.1.3. Zaman ve ritim örgüsü.....	33
4.1.4. Tematik bütünlük ve yapısal süreklilik.....	34
4.1.5. Süsleme morfolojisi ve hedef ses psikolojisi	35
4.1.6. Arpej/dikey işaretler ve yatay anlatı.....	36
4.1.7. Doğaçlama stratejileri ve yoğunluk yönetimi	36
4.1.8. Transkripsiyon yaklaşımı ve analiz notları.....	37
4.1.9. Yorumlayıcı perspektif: kimlik, mekân ve dinleyici	38
4.1.10. Benzerlikler	39
4.1.11. Görsel Analiz.....	44
4.1.12. Karşılaştırmalı sentez ve sonuç	49
4.2. Necdet Yaşar Hicaz Taksimi ve Joe Handerson El Barrio Doğaçlaması	49

4.2.1. Çalgısal tını ve artikülasyon	51
4.2.2. Dizisel mantık: makam-seyir ve modal alan	52
4.2.3. Zaman ve ritim örgüsü.....	53
4.2.4. Tematik bütünlük ve yapısal süreklilik.....	53
4.2.5. Süsleme morfolojisi ve hedef ses psikolojisi	54
4.2.6. Arpej/dikey işaretler ve yatay anlatı.....	55
4.2.7. Doğaçlama stratejileri ve yoğunluk yönetimi	56
4.2.8. Transkripsiyon yaklaşımı ve analiz notları.....	56
4.2.9. Yorumlayıcı perspektif: kimlik, mekân ve dinleyici	57
4.2.10. Benzerlikler	58
4.2.11. Görsel Analiz.....	68
4.2.12. Karşılaştırmalı sentez ve sonuç	72
4.3. Niyazi Sayın Nihavend Taksimi ve Miles Davis So What Doğaçlaması	73
4.3.1. Çalgısal tını ve artikülasyon	74
4.3.2. Dizisel mantık: makam-seyir ve modal/armonik alan.....	74
4.3.3. Zaman ve ritim örgüsü.....	75
4.3.4. Tematik bütünlük ve yapısal süreklilik.....	76
4.3.5. Süsleme morfolojisi ve hedef ses psikolojisi	76
4.3.6. Arpej/dikey işaretler ve yatay anlatı.....	76
4.3.7. Doğaçlama stratejileri ve yoğunluk yönetimi	77
4.3.8. Transkripsiyon yaklaşımı ve analiz notları.....	77
4.3.9. Yorumlayıcı perspektif: kimlik, mekân ve dinleyici	77
4.3.10. Benzerlikler	78
4.3.11. Görsel Analiz.....	83
4.3.12. Karşılaştırmalı sentez ve sonuç	86
4.4. Tanbûri Cemil Bey Rast Taksimi ve Sonny Rollins St. Thomas Doğaçlaması	87
4.4.1. Çalgısal tını ve artikülasyon	87
4.4.2. Dizisel mantık: makam-seyir ve modal/armonik alan.....	88
4.4.3. Zaman ve ritim örgüsü.....	89
4.4.4. Tematik bütünlük ve yapısal süreklilik.....	89
4.4.5. Süsleme morfolojisi ve hedef ses psikolojisi	89
4.4.6. Arpej/dikey işaretler ve yatay anlatı.....	90
4.4.7. Doğaçlama stratejileri ve yoğunluk yönetimi	90
4.4.8. Transkripsiyon yaklaşımı ve analiz notları.....	91

4.4.9. Yorumlayıcı perspektif: kimlik, mekân ve dinleyici	91
4.4.10. Benzerlikler	91
4.4.11. Görsel Analiz	104
4.4.12. Karşılaştırmalı sentez ve sonuç	108
4.5. Tanbûri Cemil Bey Acemaşiran Taksimi ve Charlie Parker Confirmation Doğaçlaması	109
4.5.1. �algısal tını ve artikülasyon	109
4.5.2. Dizisel mantık: makam-seyir ve modal/armonik alan	110
4.5.3. Zaman ve ritim �rg�s�	111
4.5.4. Tematik bütünlük ve yapısal s�rekli�lik	111
4.5.5. Süsleme morfolojisi ve hedef ses psikolojisi	112
4.5.6. Arpej/dikey işaretler ve yatay anlatı	112
4.5.7. Doğaçlama stratejileri ve yoğunluk yönetimi	112
4.5.8. Transkripsiyon yaklaşımı ve analiz notları	113
4.5.9. Yorumlayıcı perspektif: kimlik, mekân ve dinleyici	113
4.5.10. Benzerlikler	114
4.5.11. Görsel Analiz	124
4.5.12. Karşılaştırmalı sentez ve sonuç	128
5. SONUÇ	131
Extended Abstract	137
Kaynakça	141
Ekler	145
�zge�mi�	211

GRAFİK LİSTESİ

Sayfa

Grafik 4. 1. Aka Gündüz Kutbay – Hicaz Taksim Nota Frekans Grafiği	44
Grafik 4. 2. Jan Garbarek – Long As You Know You Are Living Nota Frekans Grafiği	46
Grafik 4. 3. Aka Gündüz Kutbay - Hicaz Taksim Seyir Özellikleri Grafiği.....	47
Grafik 4. 4. Jan Garbarek - Long As You Know You Are Living Yours Doğaçlama Seyir Özellikleri Grafiği	48
Grafik 4. 5. Necdet Yaşar – Hicaz Taksimi Nota Frekans Grafiği	68
Grafik 4. 6. Joe Handerson – El Barrio Nota Frekans Grafiği	70
Grafik 4. 7. Necdet Yaşar Hicaz Taksim Seyir Özellikleri Grafiği	71
Grafik 4. 8. Joe Handerson - El Barrio Doğaçlama Seyir Özellikleri Grafiği	72
Grafik 4. 9. Niyazi Sayın – Nihavend Taksimi Nota Frekans Grafiği	83
Grafik 4. 10. Miles Davis – So What Nota Frekans Grafiği	84
Grafik 4. 11. Niyazi Sayın – Nihavend Taksimi Seyir Özellikleri	85
Grafik 4. 12. Miles Davis – So What Doğaçlama Seyir Özellikleri	86
Grafik 4. 13. Tanbûri Cemil Bey – Rast Taksimi Nota Frekans Grafiği	104
Grafik 4. 14. Sonny Rollins – St. Thomas Nota Frekans Grafiği	106
Grafik 4. 15. Tanbûri Cemil Bey – Rast Taksimi Seyir Özellikleri Grafiği	107
Grafik 4. 16. Sonny Rollins – St. Thomas Doğaçlaması Seyir Özellikleri Grafiği	108
Grafik 4. 17. Tanbûri Cemil Bey - Acemaşiran Taksimi Nota Frekans Grafiği	124
Grafik 4. 18. Charlie Parker - Confirmation Nota Frekans Grafiği	126
Grafik 4. 19. Tanbûri Cemil Bey - Acemaşiran Taksimi Seyir Özellikleri Grafiği.....	127
Grafik 4. 20. Charlie Parker – Confirmation Doğaçlaması Seyir Özellikleri Grafiği.....	128

KISALTMALAR DİZİNİ

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar	Açıklamalar
ECM	Edition of Contemporary Music (ECM Records plak şirketi)
R&B	Rhythm and Blues
T.C.	Türkiye Cumhuriyeti
TRT	Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu

1. GİRİŞ

Müzik tarihi boyunca farklı toplum ve kültürlerde karşılaşılan ve ortak bir ilke ya da ideal üzerine benzerlikler gösteren düşünceler hep olmuştur. Bu durumu insanlığın ortak ülküleri doğrultusundaki benzer anlayışlarda açıklamak mümkün olabileceği gibi yine toplum ve kültürlerin birbirleriyle olan ilişkileriyle de açıklamak olasıdır. Doğu ve batı toplumları arasındaki müzik merkezli kültürel etkileşimler bu ortak anlayışların en tipik örneklerindendir. XIX. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu ile Avrupa toplumları arasındaki etkileşimlerden bu örnekler bağlamında söz edilebilir. Bu dönemin Avrupalı bestecilerinden Mozart ve Beethoven'ın Osmanlı mehter müziğinden etkilenerek Türk marşları yazmasından, benzer şekilde Osmanlı sarayındaki batı müziği modasının doğrultusunda Dede Efendi'nin "Yine Bir Gül Nihal" güfteli eserinde görülen batı müziği etkilerinden söz edilebilir. Bu etkiler, Cumhuriyet dönemiyle birlikte opera ve operetler besteleyen Türk müziği bestecilerinde de görülebilmektedir.

Müzik temelli benzer etkileşimler farklı toplum ve kültürler arasında da söz konusu olmuştur. Yine böylesi etkileşime örnek olarak, Afroamerikan kültürünün klasik müziği olarak tanımlanan caz müziğinin de benzer etkileşimler ve kültürel alışverişler sonucu doğmuş olmasından söz edilebilir. Caz, Afrikalı Amerikalıların klasik müziğidir; New Orleans'ın eritme potasında Batı Afrika ritmik uygulamalarının, Avrupa armoni tekniklerinin ve Kreol vokal geleneklerinin sürekli etkileşimiyle doğmuş bir sanat formudur (Gioia, 2011).

Sanayi devrimi sonrası iş gücüne duyulan ihtiyaç nedeniyle, özellikle Amerika'nın kuzey bölgelerinde çalışmak üzere Afrika'dan getirilen zenci köleler, vatanlarından koparıp tarlalarda işçi olarak çalışmaya zorlanmıştır. Amerika kıtasına köle olarak getirilen Afrikalı toplulukların, beraberlerinde taşıdıkları Batı Afrika ritmik ve vokal gelenekler, Amerika'nın güney eyaletlerinde filizlenen blues müziğinin özünü oluşturmuştur (Herzhaft, 2006: 15).

Afrika'dan taşınan ve işçi köleler olarak çalıştırılan bu insanların kendi vatanlarından taşıdıkları müzikal kültür Amerika kıtasında cazın ilk halini ve onun doğuş evresi olarak kabul edilen blues kültürünü şekillendirirken, Afrika'dan Amerika'ya getirilen bu işçiler, köleliğin sona ermesiyle birlikte müziklerini Avrupa müziğinden armonik olarak etkilenmiş ve kendi kültürleriyle harmanlanmış bir yapıda, cazı ortaya çıkarmışlardır. Ayrıca işçi kölelerin kendi müzik kültürleri içerisinde bulunan ritmik kalıpları, pentatonik melodileri, yeni karşılaştıkları Avrupa müzik pratikleriyle eklemlenerek adeta yeni bir müzik dili oluşmaya başlamıştır. Caz

yeni bir müzik dilidir; doğaçlama odaklı yapısı Batı armoni geleneğini genişletirken, Afrika kökenli ritmik çeşitliliği evrensel bir ifade alanı sunar (Akıncı, 2012: 23).

Bu yeni müzik dili ilk zamanların ardından bestelenmiş temaların ötesine geçerek anlık melodi üretimi geleneği ile müzisyenlerin sahnede ya da müzik yapılan ortamlarda ortamın etkisi, icra edilen müzik türünün ve geleneğinin etkileri ve ayrıca dinleyicilerden aldıkları tepkilerle canlı performanslarında doğaçlama yeteneklerini sergileyerek bu müziğin doğaçlama ile birleşmesini sağlamışlardır. Bu doğaçlamalarda soru- cevap geleneğinin etkileşimiyle pentatonik dizinin kullanımı, ‘blue note’ diye adlandırılan Türk müziğindeki perde anlayışına benzeyen glissando tekniğiyle notalar kullanılarak, caz müziğinin vazgeçilmez ögesi halini alan doğaçlama teknikleri, caz müziğinin karakteristik dokularını oluşturmaya başlamıştır.

Doğaçlama, müzik tarihinde hem Batı hem de Doğu geleneklerinde önemli bir yere sahiptir. Caz müziği ve Türk müziği, doğaçlamanın farklı biçimlerde ve işlevlerde ne çıktığı iki önemli müzik geleneklerindendir.

Caz müziğinde doğaçlama, müziğin temel yapı taşlarından biri olarak görülmektedir. Cazın kökenleri XIX. yüzyılın sonlarında Amerika Birleşik Devletleri’nin güneyinde, özellikle New Orleans’ta Afro-Amerikan topluluklar arasında ortaya çıkmıştır (Gioia, 2011). Caz müziği, ilk dönemlerinde blues ve gospel gibi geleneksel müzik türlerinden etkilenmiştir. Başlangıçta bireysel performanslar n plandayken, ilerleyen dönemlerde büyük orkestraların ve kişisel toplulukların yer aldığı toplu icralar da yaygınlaşmıştır.

1920’li yıllarda Louis Armstrong gibi sanatçılar, solo doğaçlamanın cazda merkezi bir rol oynamasını sağlamıştır (Berliner, 1994). 1940’larda ise ‘bebop’ akımı ile doğaçlama, teknik açıdan daha karmaşık ve bireysel bir ifade biçimine dönüşmüştür. Charlie Parker ve Dizzy Gillespie gibi müzisyenler, doğaçlamada armonik ve melodik yenilikler getirmiştir (DeVeaux, 1997).

Cazda doğaçlama, zamanla modal caz (Miles Davis’in ‘Kind of Blue’ albümü) ve serbest caz (Ornette Coleman) gibi alt türlerde farklı yaklaşımlarla gelişmiştir. Her dönemde doğaçlama, caz müziğinin yenilikçi ve dinamik yapısının temel unsuru olmuştur (Heble, 2023).

Türk müziğinde ise, doğaçlama; özellikle Klasik Türk müziği ve Türk halk müziğinde önemli bir yere sahiptir. Klasik Türk müziğinde ‘taksim’ adı verilen doğaçlama bölümleri, bir makamın özelliklerini serbest biçimde ortaya koymak için kullanılır (Signell, 1977). Taksim, genellikle bir eserin başında veya ortasında, enstrümantal olarak icra edilir ve icracının teknik ve duygusal yetkinliğini sergilemesine olanak tanır.

2000’li yılların başlarından itibaren iletişim teknolojilerindeki gelişmelerin de etkisiyle evrenselleşme süreci hız kazanmış, bu durum caz ve Türk müziği sentezlerinde doğaçlamaya yeniden önem verilmesini beraberinde getirmiştir. Her ne kadar XX. yüzyılda Türk müziğinde Batı etkisinin artması doğaçlama geleneğini bazı alanlarda zayıflatmış olsa da söz konusu sentezler bu geleneğin yeniden canlanmasına zemin hazırlamıştır (Özbek, 2015).

Caz ve Türk müziğinde doğaçlama, her iki gelenekte de müzikal yaratıcılığın ve bireysel ifadenin bir aracı olarak görülmektedir. Cazda doğaçlama, çoğunlukla armonik yapı üzerinde melodik varyasyonlar yaratmak şeklinde gelişirken, Türk müziğinde makam sistemi çerçevesinde melodik ve ritmik doğaçlamalar ile ön planda olmaktadır. Her iki gelenekte de doğaçlama, müzisyenin teknik bilgisinin ve estetik anlayışının bir göstergesi olarak görülmektedir (Racy, 2015).

Caz ve Türk müziğinde doğaçlama, tarihsel süreçte farklı toplumsal ve kültürel koşullarda gelişmiş, ancak her iki gelenekte de müziğin canlılığını ve yenilikçiliğini koruyan temel bir unsur olmuştur. Günümüzde, bu iki geleneğin sentezlenmesiyle doğaçlama, yeni ifade biçimlerine kapı aralamaktadır.

Cazın ilk dönemlerinde şimdiki gibi önemli bir husus olarak görülmeyen doğaçlama kavramı, herhangi bir hazırlık yapmaksızın icracının daha önceki müzik deneyimlerini kullanarak o anda oluşturduğu besteler olarak tanımlanabilir. Caz müziğinde doğaçlama, daha sonraki dönemlerde önem kazanmış ve bu türün vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. Teknolojinin gelişmesiyle kayıt sürelerinin uzaması, caz müzisyenlerin doğaçlama süreleri ve teknikleri hususunda gelişmeleri de beraberinde getirmiştir (Demsey, 2000: 237).

Klasik Türk müziğinde doğaçlama kavramı ise taksim olarak adlandırılmaktadır. Eserlerden önce eserin makamı ve formuna bir giriş niteliği taşıyan giriş taksimi, eserler arasında farklı bir makama geçilmeden önce geçilecek makamın özelliklerini içeren ara taksim, bazı eserlerin sonlarında gelenek halini almış o formun kısa bir özeti mahiyetinde son taksim gibi formları bulunmaktadır (Sakar, 2015: 636).

Çalışmada ele alınacak müzik türleri olan Klasik Türk müziği ve caz müziğinde ortak olarak önemli sayılan doğaçlama kavramı çalışmanın ana temaları olarak belirlenmiştir. Avrupa halk kültüründe doğaçlama kavramına yer verilmiş olsa da klasik Batı müziğinde bu kavram önemli bir unsur olarak ele alınmamıştır. Besteciler, doğaçlamaya en yakın yaklaşımı çeşitli temalar ve halk ezgileri üzerine varyasyonlar yaparak göstermişler; ancak bu varyasyonları genellikle nota ile ifade etmeyi tercih etmemişlerdir. Doğaçlama hem caz müziğinde hem de

Klasik Türk müziği taksimlerinde önemli bir yer tuttuğundan, bu ortak unsur temel alınarak her iki müzik türündeki doğaçlama yaklaşımları karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

XX. Yüzyılda Türk müziğinde daha önce kullanılan beste, yürük semai, ağır semai ve bu gibi büyük formlu eserler zamanla yerlerini daha küçük formları olan şarkı, fantezi eserlere bırakmış, daha önce kullanılan klasik makamlar da daha az kullanılarak eski müzikteki makam zenginliği unutulmuştur.

“Cumhuriyet döneminde klasik formlar olan kar, beste, semai gibi büyük yapılar yerini daha kısa, kolay algılanabilir ve icra edilebilir şarkı formuna bırakmıştır. Bu durum hem icracıların hem de dinleyicilerin beklentileri doğrultusunda şekillenmiş; makam çeşitliliği ve usul zenginliği zamanla daralmıştır” (Yurdacan, 2019: 8).

Türk müziğinin ilk dönemlerde meşk usulü ile gelen müzik geleneği daha sonraları yazılı kültürün yaygınlaşması ile şekil değiştirmiş, bu dönemlerde teknolojinin de ilerlemesi sonucu uluslararası plak şirketlerinin dünyanın dört bir yanındaki müzisyenlerin müziklerini kaydederek daha önce örneği kayıt altına alınamamış müzikleri belgeleyerek bir ilke imza atmışlardır. Bu gelişmelerin yansıması olarak Türk müziğinin önemli bir temsilcisi olarak Tanbûri Cemil Bey’in ilk kayıtları Türk müziğinin bilinen günümüze gelmiş ilk kayıt örnekleridir.

“Tanbûri Cemil Bey, Türk müziğinin Osmanlı’dan Cumhuriyet’e aktarımında, yaptığı ses kayıtlarıyla en büyük araçlardan biridir. O, yaşadığı dönemin bir müzisyeni olmasının ötesinde, değişimi idrak edip bu değişime besteleri, yazıları ve en önemlisi bıraktığı ses kayıtlarıyla bizatihi katkıları olmuş bir portredir” (Baloğlu, 2021: 14).

Tanbûri Cemil Bey, asıl hocalarından biri olan Tanbûri Ali Efendi’den aldığı müzik geleneğini devam ettirmiş, Türk müziği tanbur icrasında teknik gelişmeler ve yenilikler yapmıştır.

“Tanbûri Cemil Bey, saz musikisinde yeni bir çığır açmış, tambur icrasına getirdiği teknik ve üslup yenilikleriyle bu sahada kendisinden sonra gelenleri derinden etkilemiştir. Onun taksimleri, sadece bir icra değil, aynı zamanda bir mektep olmuştur” (Özalp, 1986: 143).

“Tanbûri Cemil Bey yüzyıllardan beri devam eden geleneği temelinden sarsarak, Türk Musikisi’nin bu temel sazına bambaşka bir üslub

kazandırmıştır. Yaylı Tanburu bularak ilk olarak kullanmış, bunun yanında; kemençe, çello ve lavta sazlarını da ustalıkla icra etmiştir. Bu icralarla ilgili plak kayıtları, günümüze kadar gelmiştir. Türk Musikisi'ni Batı Musikisi ile karşılaştırmalı olarak yazdığı Rehber-i Musiki adındaki nazariyat kitabının ilk baskısı 1902 'de İstanbul'da Misak Efendi Matbaası'nda, ikinci baskısı ise 1925 yılında Şamlı İskender tarafından yapılmış olup; bu biçimde yazılan eserlerin ilkidir” (Özalp, 1986: 83).

“Cemil Bey'in saz musikisine getirdiği yenilikler, yalnızca teknik değil, aynı zamanda estetik bir devrim niteliğindedir. Taksimlerinde görülen serbestlik ve ifade gücü, klasik kalıpların ötesine geçerek yeni bir anlayışın öncüsü olmuştur” (Özalp, 1986: 145).

“Türk musikisi, tarih boyunca hem sözlü hem de sazlı formlarda gelişmiş; özellikle saray çevresinde şekillenen klasik form, zamanla halk ve dini müzikle etkileşim içinde zenginleşmiştir” (Özalp, 1986: 12).

XX. yüzyılda genel hatlarıyla ‘saz’ ve ‘söz’ müziği olarak iki ana kola ayrılan Türk müziğinde, bu ayrım öncesinde sözlü müzik daha baskın bir konumdaydı. Saz müziği ise daha çok fasılların başında ve sonunda çalınan peşrev ve saz semaisi gibi formlarla yer bulmakta, bununla birlikte sözlü eserlerin içinde veya sonunda ara nağme ve ara saz gibi bölümlerle icra edilmekteydi.

XX. yüzyıla gelindiğinde ise özellikle Tanbûri Cemil Bey'in plak kayıtlarıyla birlikte saz müziği öne çıkmaya başlamıştır. Tanbûri Cemil Bey'in oğlu Mesud Cemil'in İstanbul Radyosu'ndaki koro yöneticiliği döneminde görev alan Niyazi Sayın, Aka Gündüz Kutbay ve Necdet Yaşar gibi önemli icracılar hem taksimleriyle hem de taksim ve saz eserlerinden oluşan kayıtlarıyla saz müziği formunun gelişimine ve yaygınlaşmasına önemli katkılarda bulunmuşlardır.

Çalışmada incelenen icracılar hakkındaki özet bilgiler şu şekildedir:

Tanbûri Cemil Bey (d. 1873, İstanbul- ö. 29 Temmuz 1916, İstanbul)

Tanbûri Cemil Bey, İstanbul'un Molla Gürani semtinde, eski Beyoğlu Ceza Mahkemesi üyelerinden Mehmed Tevfik Bey ile Zihniyar Hanım'ın oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Doğum tarihiyle ilgili olarak kaynaklar arasında farklılıklar bulunmaktadır; İbnülemin ve Rauf Yekta 9 Mayıs 1871, Mesud Cemil ise 1873 yılını belirtirken, Başbakanlık sicil kayıtlarında bu tarih 17 Eylül 1872 olarak geçmektedir (Özcan, 1993: 326).

Babası vefat ettikten sonra, henüz üç yaşındayken amcası Refik Bey'in himayesine girmiş ve mahalle mektebinde öğrenimine başlamıştır. Hamidiye Ticaret Mektebi ile Mekteb-i Mülkiyye-i Şahane'de bir süre eğitim görmüş, ancak her iki okulu da tamamlamamıştır. Bu süreçte, ağabeyi Ahmed Bey'den müzik teorisi, Kemani Aleksan Ağa'dan ise Hamparsum ve Batı notası eğitimi almıştır (Özcan, 1993: 326–327).

Mahalle mektebinde aldığı Kur'an dersleri sırasında dahi Cemil'in zihni, sazın üzerindeki perdelerle meşguldü. Hocası Refik Bey'in, 'Bu çocukta alışılmadık bir merak ve sabır var; eline aldığı her şeyi kısa sürede kavıyor' şeklindeki değerlendirmesi, dönemin müzik çevrelerinde onun hakkında ilk kez konuşulmaya başlanan ününün temelini oluşturdu. Cemil Bey, doğduğu evin penceresinden dinlediği kuş seslerini ve rüzgârın uğultusunu ileride sazına aktaracağını henüz farkında olmasa da iç dünyasından yükselen bir ses, hayatının geri kalanını müziğe adayacağını ona fısıldamaktaydı (Cemil, 1947: 6).

“On beş yaşında tambura başlayan Cemil Bey, müzikteki “eline aldığı herhangi bir sazı kısa bir müddet sonra çalabilmesiyle tanındı. Tanbûri Ali Efendi'den klasik ekolün inceliklerini öğrendi; 20'li yaşlarında kemençe, lavta ve viyolonselde de ustalığını kabul ettirdi. II. Abdülhamid döneminde kısa süreli Hazine-i Amire ve Hariciye Nezareti görevlerinin ardından müziğe yönelip 1912'de Darülbeyt'in müzik bölümünde ders verdi” (Özcan, 1993: 327).

“Cemil Bey, yaylı tamburun mucidi sayılır ve peşrev, taksim, saz semaisi formlarını zenginleştirdi. Kayıtları, Türk musikisi nazariyatı ve icracılığı için “pedagogik model” niteliğindedir. 28 Temmuz 1916 tarihinde Aksaray'daki evinde vefat etti; Merkezefendi Mezarlığı'na defnedildi. Türk klasik müziğine yaptığı teknik yenilikler ve besteleriyle unutulmaz bir virtüöz olarak anılır” (Özcan, 1993: 327).

Aka Gündüz Kutbay, (d. 17 Ağustos 1934, İstanbul- ö. 27 Ağustos 1979, İstanbul)

Aka Gündüz Kutbay, 17 Ağustos 1934 tarihinde İstanbul'un Halıcıoğlu semtinde dünyaya gelmiştir. Babası Mehmet Zeki Bey, PTT Telgraf Müdürlüğü'nde görev yaparken, annesi Hacer Münire Hanım ise ev hanımıydı. Kutbay, ortaokul ikinci sınıfı tamamladıktan sonra eğitimine devam edememiş ve babasının kararıyla Halıcıoğlu'ndaki bir kundura atölyesinde çırak olarak çalışmaya başlamıştır. Bu dönemde yaşadığı zorluklar ve atölyedeki yoğun çalışma temposu,

onun ruhsal dünyasında derin izler bırakmış; ancak kısa süre sonra, ney ile tanışması hayatında yeni bir dönemin kapılarını aralamıştır (Bayrakçı, 2024).

1953 yılında Eyüp Musiki Cemiyeti'ne kaydolan Kutbay, burada dönemin önde gelen ney üstatlarından Gavsi Baykara'nın öğrencisi olmuştur. Üç yıl süren yoğun ve disiplinli bir eğitim sürecinin ardından, icra yetkinliğini kanıtlamış ve 1960 yılında TRT İstanbul Radyosu'nun açtığı ney sınavını başarıyla geçerek 'resmi neyzen' unvanını almıştır. Bu görevi kapsamında yalnızca planlı radyo programlarında değil, aynı zamanda Mevlâna törenlerinde de solist olarak yer almıştır. 1966 yılında İstanbul Devlet Konservatuvarının açılışında 'ney öğretim görevlisi' olarak atanması, onun sanat hayatında önemli bir dönüm noktası olmuştur. Neyzen Halil Can'ın 1973'teki vefatının ardından ise Şeb-i Arus törenlerinde Neyzenbaşılık makamına yükselmiş ve Türk tasavvuf müziğinde 'kemal' aşamasını temsil eden icracı unvanına erişmiştir (Bayrakçı, 2024: 273).

Kutbay'ın ney icrasındaki üslubu, özellikle 'dem ses' olarak adlandırılan ve nefesin en ince titreşimlerini yakalayarak dinleyicinin kalbine işleyen bir yoruma dayanmaktadır. Kendi ifadesiyle, her soluk alışında 'sesi nefes telleri arasında raks eder' ve bu ruhani derinlik, dinleyiciler üzerinde kalıcı bir etki bırakırdı. Kutbay, neyini yalnızca bir enstrüman olarak değil, 'insanın özüne uzanan bir dil' olarak görmüş ve bu anlayışla yurt içi ve dışında sayısız konserler vermiştir (Erkan, 2003).

27 Ağustos 1979 tarihinde, İstanbul Radyosu'nda bir kayıt hazırlığı sırasında aniden geçirdiği kalp krizi sonucu hayatını kaybeden Kutbay, Zincirlikuyu Mezarlığı'nda defnedilmiştir. Ardında, 'neyin ötesine geçen' sesiyle nesiller boyu anılacak bir miras bırakmıştır (Erkan, 2003: 102–103).

Niyazi Sayın (d. 12 Şubat 1927; Üsküdar, İstanbul)

Niyazi Sayın, 12 Şubat 1927'de İstanbul'un Üsküdar ilçesine bağlı Doğancılar semtinde dünyaya geldi. Ailesinin musikiye olan ilgisi, onu daha çocuk yaşta ney merakına yöneltti; babasının evde çaldığı plaklardan ilk kez dinlediği Tanbûri Cemil Bey taksimleri, genç Niyazi'nin kulaklarında silinmez bir iz bıraktı. İlk öğrenimini Üsküdar Paşakapısı'nda tamamladı; lise yıllarında ise Haydarpaşa ve Beyoğlu'nda okuduğu sürede hem klasik Batı müziğini hem de Osmanlı musiki geleneğini derinlemesine keşfetme imkânı buldu.

Haydarpaşa Lisesi'nden ayrılmasının ardından II. Dünya Savaşı koşulları nedeniyle bir süre eğitim alayında askerlik görevini yürüttü. Bu dönemde İstanbul Belediye Konservatuvarı Türk Musikisi Bölümü'ne kaydoldu ve ilk ney derslerini ebru ve musiki ustası Mustafa

Düzgünman'ın evinde aldı. 21 Ocak 1949'da Neyzen Halil Dikmen'in önderliğinde Beşiktaş'taki resim atölyesi konumundaki dershanelerde, tam on beş yıl boyunca her perşembe sabahı ney ve resim dersi aldı.

1950'lerin başında Üsküdar Musiki Cemiyeti'nin yanı sıra TRT İstanbul Radyosu sahnesinde de çalmaya başladı. 1960'ta katıldığı radyonun resmi ney sınavını kazanarak 'resmi neyzen' unvanını elde etti; burada solist olarak görev yaptığı programlarda, tasavvufi konserlerden ulusal yayınlara uzanan geniş bir repertuvar sundu. 1966'da İstanbul Devlet Konservatuvarında ney öğretim görevlisi olarak atandı, Halil Can'ın vefatı sonrasında ise Şeb-i Arus törenlerinde Neyzenbaşı makamına yükseldi.

Sayın'ın icrasında öne çıkan 'dem ses' tekniği, nefesin en ince titreşimlerini bile duyurmasıyla dinleyeni adeta transa sokuyordu. Perdeleri titizlikle kullanışı, legato ve vibrato ustalığı; hem makam icrasında yeni kalıplar oluşturdu hem de geleneksel üslubu modern bir yorumla harmanladı. Yurtiçi konserlerinin yanı sıra 1980'de ABD'nin Seattle kentindeki Washington Üniversitesi'ne yaptığı davet, Türk ney'ini evrensel bir dinleyici kitlesine tanıttı. Niyazi Sayın, sazını 'İnsanın ruhunu konuşan bir dil' olarak tanımlamış, arkasında İstanbul'un hem klasik hem de çağdaş müzik haritasında asla silinmeyecek bir iz bırakmıştır (Dağlı, 2012: 45-47).

Niyazi Sayın, günümüzde hala hayatta olan ve Türk müziğinin yaşayan en büyük neyzenlerinden biri olarak kabul edilen bir sanatçıdır.

Necdet Yaşar, (d. 1930 Nizip, Gaziantep- ö. 24 Ekim 2017)

Necdet Yaşar, 18 Nisan 1930 tarihinde Gaziantep'in Nizip ilçesinde dünyaya gelmiştir. Adliyede kâtip olarak çalışan babası Mehmet Yaşar'ın ve ev hanımı annesi Gülbahar Hanım'ın üçüncü çocuğu olarak, müzikle dolu bir ortamda büyümüştür. Henüz ilkökul sıralarındayken evdeki bağlama ve ud kayıtlarını büyük bir merakla dinleyip notaya almaya çalışırken, bir yandan da köy düğünlerinde sazların arasında dolaşarak ritim ve usul kavramlarını öğrenmiştir.

1946 yılında İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi'ni kazanmasına rağmen, akademik eğitimi ikinci plana atarak konservatuvar ya da radyo koroları yerine Mesut Cemil'in yönettiği klasik Türk musikisi topluluğuna girmeyi tercih etmiştir. Aynı yıl, Mesut Cemil'in tavsiyesiyle İstanbul Radyosu'nun açtığı sınavı kazanarak kadrolu tanbur sanatçısı unvanını almış, burada kısa sürede özgün mızrap tekniği ve içe dönük üslubu ile dinleyicilerin takdirini kazanmıştır.

1955-1965 yılları arasında Üsküdar Musiki Cemiyeti'nde gönüllü öğretmenlik yapan Yaşar hem icracılık hem de öğretmenlik yönüyle tanbur eğitimine sistematik bir yaklaşım

getirmiştir. 1962’de Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarında tanbur dersleri vermeye başladığında, ders notları ve etüt çalışmaları kaleme alarak modern bir pedagoji oluşturma çabasına girişmiştir. Tasavvuf müziği repertuvarını genişleterek hicaz, rast ve saba makamlarında düzenlediği taksim ve semai çalışmaları 1970’li yıllarda plak ve radyoda yayımlanmış; bu kayıtlar sonraki kuşaklar için birer başvuru kaynağı haline gelmiştir.

Hayatının son dönemlerinde, 1985’de tanbur teknikleri üzerine kaleme aldığı metodolojik makale ve notasyon çalışmalarıyla da adından söz ettiren Yaşar, 24 Mayıs 2017’de İstanbul’da vefat etmiştir. Arkasında bıraktığı öğrencileri, eserleri ve geliştirdiği öğretim metotlarıyla Türk müziğinde XX. yüzyılın en etkili tanbur ustası unvanını ölümsüzleştirmiştir (Yılmaz, 2017: 48–49).

Charlie Parker (d. 29 Ağustos 1920- ö. 12 Mart 1955)

Charlie Parker, 29 Ağustos 1920’de Kansas City, Kansas’ta doğdu. Genç yaşta müziğe ilgi duyan Parker, 1930’ların ortalarında bariton saksafonla başladığı müzik yolculuğuna kısa sürede alto saksafonla devam etti. 1937’de Jay McShann Orkestrası’na katılmasıyla profesyonel kariyeri ivme kazandı. 1940’ların başında New York’a taşınarak burada Dizzy Gillespie ile tanıştı ve birlikte bebop devrimini başlattılar. Parker’ın doğaçlamaları, cazın armonik yapısını kökten dönüştürdü; hızlı pasajları, kromatik geçişleri ve akorların üstüne kurduğu melodik yapılar, cazın teknik sınırlarını yeniden tanımladı. Ancak kişisel yaşamı, madde bağımlılığı ve ruhsal çalkantılarla gölgelendi. 12 Mart 1955’te New York’ta, henüz 34 yaşındayken hayatını kaybetti. Kısa ömrüne rağmen, cazın entelektüel bir sanat formuna dönüşmesinde belirleyici bir figür olarak kabul edilir (Giddins & DeVeaux, 2009: 324–325).

Sonny Rollins (d. 7 Eylül 1930)

Sonny Rollins, 1930 yılında New York’un Harlem semtinde doğdu. Genç yaşta saksofonla tanıştı ve kısa sürede dönemin önemli isimleriyle çalmaya başladı. 1950’li yıllarda Miles Davis, Thelonious Monk ve Max Roach gibi müzisyenlerle yaptığı kayıtlarla dikkat çekti. 1956’da yayımlanan Saxophone Colossus albümü, onun caz tarihindeki yerini sağlamlaştırdı. Ancak Rollins’in kariyeri yalnızca albümlerle sınırlı kalmadı. 1959’da sahnelere ara vererek kendini geliştirmek amacıyla Williamsburg Köprüsü’nde tek başına çalıştı. Bu dönem, 1962’de yayımlanan The Bridge albümüne ilham verdi. Rollins’in doğaçlamadaki tematik yaklaşımı, güçlü tonu ve entelektüel derinliği, onu yalnızca bir virtüöz değil, aynı zamanda cazın düşünsel boyutunu derinleştiren bir figür haline getirdi. Müziğe olan bağlılığı, zaman zaman sahneden

uzaklaşarak içsel bir arayışa yönelmesiyle de kendini gösterdi. Bu yönüyle Rollins, caz tarihinde sadece bir icracı değil, bir düşünür olarak da anılmaktadır (Baydar, 2003: 94–96).

Rollins, 1950’li yıllarda cazın en yaratıcı tenor saksofoncularından biri olarak öne çıktı. Miles Davis, Thelonious Monk ve Max Roach gibi isimlerle yaptığı çalışmalar, onun doğaçlamadaki tematik yaklaşımını ve güçlü tonunu ortaya koydu. 1956’da yayımlanan Saxophone Colossus albümü, caz tarihindeki yerini sağlamlaştırdı. Ancak Rollins’in kariyeri yalnızca sahneyle sınırlı kalmadı. 1959’da sahnelere ara vererek Williamsburg Köprüsü’nde tek başına çalışması, onun müzikal disiplini ve içsel arayışının bir simgesi haline geldi. Bu dönem, 1962’de yayımlanan The Bridge albümüne ilham verdi (Nicholson, 2005: 174–175).

Miles Davis (d. 26 Mayıs 1926 – ö. 28 Eylül 1991)

26 Mayıs 1926 tarihinde Illinois eyaletinin Alton kentinde, Mississippi Nehri kıyısında ve Doğu St. Louis’e yaklaşık 25 mil mesafede bulunan bir nehir kasabasında dünyaya gelmiştir. Kendi ifadesiyle, *“İsmimi babamdan almışım, o da babasından. Bu da beni II. Miles Dewey Davis yapıyor, ama ailede herkes bana Junior diye hitap ederdi. Nefret ederdim bu lakaptan.”* Babası Arkansas kökenlidir ve çocukluğunu, babası I. Miles Dewey Davis’e ait olan çiftlikte geçirmiştir. Büyükbabası muhasebecilik yapmış, beyazların muhasebesini tutmakta gösterdiği başarı sayesinde önemli bir gelir elde etmiş ve Arkansas’ta 500 dönümlük bir arazi satın almıştır. Ancak,

“Bu kadar toprağı alınca, mali işlerini gördüğü, defterlerini tuttuğu beyazlar ona düşman kesildi. Toprağından sürdüler onu. Bir siyahın bu kadar çok paraya, bu kadar geniş topraklara sahip olması doğru değildi onlara göre. Siyahlar fazla zeki olmamalıydı, beyazlardan daha zeki olmamalıydı. Değişen fazla bir şey yok: bugün de öyle düşünüyorlar”

ifadesiyle, dönemin ırksal önyargılarına dikkat çekmektedir.

Büyükbabası, hayatının büyük bölümünü beyazların tehdidi altında geçirmiştir. Hatta, *“Hatta oğlunu, Frank amcamı koruması olarak kullandı.”* ifadesiyle, güvenlik kaygılarının aile içinde nasıl yaşandığını aktarmaktadır. Hem büyükbabası hem de babası, *“Davis’ler oyunda her zaman önde olmuşlardır,”* diyerek ailelerinin başarıya verdiği önemi vurgulamışlardır. Ayrıca,

“Ailemizin özel insanlarla dolu olduğunu söylemişlerdi sanatçılar, iş adamları, profesyoneller ve müzisyenler; kölelik sona ermeden önce toprak sahipleri için müzik yapan müzisyenler. Davis’ler klasik müzik çalarmış

büyükbabamın dediğine göre. Babamın kölelik bittikten sonra müzik yapamamasının veya dinleyememesinin nedeni buydu, çünkü büyükbabam, ‘Siyahların sadece barlarda ve batakhanelerde çalmasına izin veriyorlar, demişti. Söylemek istediği, beyazların artık siyahların klasik müzik çalmasına tahammülleri olmadığıydı: siyahlar sadece ilahi ve blues çalsınlar istiyorlardı. Bu ne kadar doğru bilemiyorum, ama babam bana böyle dedi”

sözleriyle, aile geçmişinde müziğin ve toplumsal koşulların etkisini ortaya koymaktadır (Davis & Troupe, 2014: 11).

1940’ların ortalarında Charlie Parker ile bebop sahnesine adım atan Davis, cazın yönünü sürekli olarak değiştiren vizyoner bir sanatçı olarak öne çıkmıştır. 1949 yılında yayımlanan Birth of the Cool albümüyle cool cazın temellerini atmış, 1950’li yıllarda ise hard bop akımına yönelmiştir. 1959’da yayımlanan Kind of Blue albümüyle modal cazın öncüsü olmuş ve bu albüm caz tarihinde bir dönüm noktası olarak kabul edilmiştir. Davis’in doğaçlamaya yaklaşımı, yalnızca teknik beceriye değil, aynı zamanda düşünsel bir sadeliğe dayanmaktadır. “1960’ların ortasında kurduğu ikinci büyük beşlisiyle (Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter, Tony Williams) cazın sınırlarını zorladı.” 1969’da yayımlanan Bitches Brew albümüyle caz-rock füzyonunun öncüsü olmuştur. “Davis’in müziği, yalnızca türler arasında geçiş yapmakla kalmadı; her dönemde cazın estetik ve düşünsel yönünü yeniden tanımladı. Onun kariyeri, cazın yalnızca bir müzik türü değil, bir düşünce biçimi olduğunu kanıtlayan bir yolculuktur” (Nicholson, 2005: 152–154).

Joe Henderson (d. 24 Nisan 1937 – ö. 30 Haziran 2001)

Joe Henderson, XX. yüzyıl caz müziğinin en yenilikçi ve etkili tenor saksafoncularından biri olarak kabul edilmektedir. Henderson, Ohio eyaletinde doğmuş ve müzik eğitimine genç yaşlarda başlamıştır. 1960’ların başında New York’a taşınarak caz sahnesine hızlı bir giriş yapmış, kısa sürede Blue Note Records ile anlaşma imzalamıştır. İlk albümü Page One (1963), hem eleştirmenler hem de dinleyiciler tarafından büyük beğeni toplamış ve Henderson’ın besteci ve doğaçlamacı kimliğini ortaya koymuştur (Giddins & DeVeaux, 2009; Kernfeld, 2002).

Henderson’ın müzikal tarzı, hard bop, post-bop ve modal caz gibi farklı akımları bir araya getiren yenilikçi bir yaklaşıma sahiptir. Özellikle ritmik çeşitlilik, melodik yaratıcılık ve armonik zenginlik, onun müziğinin temel unsurları arasında yer alır. Henderson, Horace Silver, Herbie Hancock, McCoy Tyner ve Miles Davis gibi dönemin önde gelen caz müzisyenleriyle

iş birliği yapmış hem lider hem de yan müzisyen olarak çok sayıda albümde yer almıştır (Porter, 1997).

1990'lı yıllarda Verve Records etiketiyle yayımlanan *Lush Life: The Music of Billy Strayhorn* (1992) ve *Double Rainbow: The Music of Antonio Carlos Jobim* (1995) gibi albümleriyle eleştirmenlerden tam not almış ve cazın klasik repertuarına yenilikçi yorumlar getirmiştir. Henderson, kariyeri boyunca dört Grammy Ödülü kazanmış, caz eğitimi alanında da önemli katkılar sunmuştur. Onun müzikal mirası, çağdaş caz saksafoncuları üzerinde derin bir etki bırakmaya devam etmektedir (Yanow, 2001).

Jan Garbarek (d. 4 Mart 1947, Mysen)

Jan Garbarek (d. 4 Mart 1947, Mysen, Norveç), çağdaş Avrupa cazının en önemli figürlerinden biri olarak kabul edilen Norveçli saksafoncu ve bestecidir. Garbarek, 1960'ların sonlarından itibaren Norveç ve Avrupa caz sahnesinde öne çıkmış, özellikle ECM Records etiketiyle yayımlanan albümleriyle uluslararası alanda tanınmıştır. Müzikal tarzı, İskandinav halk müziği unsurlarını cazın doğaçlamacı yapısıyla birleştirmesiyle dikkat çeker. Garbarek'in müziğinde, melodik sadelik, geniş tınlar ve atmosferik bir yaklaşım öne çıkar; bu özellikler, onun 'Nordik caz' olarak adlandırılan akımın öncülerinden biri olmasını sağlamıştır (Carr et al., 1995; Kernfeld, 2002).

Garbarek, kariyeri boyunca Keith Jarrett, Terje Rypdal, Bobo Stenson ve Eberhard Weber gibi önemli müzisyenlerle iş birliği yapmış hem lider hem de yan müzisyen olarak çok sayıda albümde yer almıştır. Özellikle Keith Jarrett'in 'European Quartet' grubundaki performansları, Garbarek'in uluslararası caz sahnesindeki yerini pekiştirmiştir. Sanatçının en bilinen albümleri arasında *Afric Pepperbird* (1970), *Dis* (1976) ve *Officium* (1994) sayılabilir. *Officium* albümünde Hilliard Ensemble ile yaptığı iş birliği, klasik müzik ve cazın sınırlarını aşan yenilikçi bir çalışma olarak öne çıkmıştır (Giddins & DeVeaux, 2009; Yanow, 2001).

Garbarek'in müziği, sadece caz çevrelerinde değil, çağdaş klasik müzik ve dünya müziği alanlarında da etkili olmuştur. Minimalist yaklaşımı, tınıya verdiği önem ve melodik anlatımı, onu çağdaş cazın en özgün seslerinden biri haline getirmiştir (Kernfeld, 2002).

Günümüzde Jan Garbarek, aktif müzik kariyerini sürdürmekte hem solo projeleriyle hem de çeşitli uluslararası festivallerde ve konserlerde sahne almaya devam etmektedir.

Problem Durumu

Doğaçlama Klasik Türk müziği ve Caz müziği disiplinlerinde karakteristik bir kavram olması nedeniyle her iki müzik için de önemli bir husus olarak görülmektedir. Müziksel anlamda özgün birer ifade özelliği taşıyan doğaçlama anlayışı, müzisyenin, müzik tekniği, formlar ve repertuar ile ilgili fikir sahibi olmasını gerektirmektedir. Bu noktada, her iki müzik disiplinin temsilcileri olan müzisyenlerin, doğaçlamaları icra ederken ne gibi hususlara dikkat ettikleri ve nasıl bir yol izlediklerini analiz edilerek, bu kavramın yapısını ifade etmek bir gerekliliktir.

Söz edilen açıklamalar doğrultusunda, araştırmanın temel problem cümlesi, “XX. yüzyıl Klasik Türk müziği taksimlerinin ve Caz doğaçlamalarının yapısal özellikleri ve bu özelliklerin ortak noktaları nelerdir?” olarak belirlenmiştir. Bu temel problem cümlesi bağlamında araştırmanın alt problemleri de şu şekildedir:

Alt Problemler

1. Klasik Türk müziğinde taksim özellikleri ile çeşitlilikleri göz önüne alındığında bu müzik alanı için doğaçlama yapma olanağı nasıldır?
2. Cazın doğaçlama olarak belirlediği tipik özellik ve yapılar nelerdir?
3. Cazdaki doğaçlama çeşitleri nelerdir? Bu çeşitliliklere neden olan özellikler nelerdir?
4. Klasik Türk müziğinde taksim ile cazdaki doğaçlamaların benzerlikleri nelerdir?

Amaç

Bu araştırmanın amacı, Türk müziğindeki taksim özelliklerinin ve bu özelliklerin temel hususlarının cazdaki doğaçlamalar ile ortak noktalarının ifade edilmesidir.

Önem

Bu araştırma, Türk müziğindeki taksim icraları ile cazdaki doğaçlamaların özelliklerine yönelik, disiplinler arası bir çalışma olması bakımından önemlidir. Çalışma, bu iki müzik alanı ile ilgili olarak kurulan ilişki bağlamında gerek ulusal gerekse uluslararası alanyazında daha önce rastlanmamış ve özgün niteliktedir. Bu niteliği nedeniyle de çalışma, alanyazına sağlayacağı katkı bakımından da önemlidir.

Varsayımlar

Bu çalışma;

1. Bahse konu örneklem grubunun evreni temsil ettiği,

2. Seçilen icra örneklerinin üslup açısından söz konusu müzik türleriyle uyumlu olduğu varsayımlarına dayanmaktadır.

Sınırlılıklar

Bu çalışma; özgün birer müzikal ifade biçimi olan Klasik Türk müziği taksim ve Caz doğaçlama örneklerinden, her iki müzik türü açısından yaklaşık bir zaman diliminde gerçekleşmiş icralardan Tanbûri Cemil Bey, Aka Gündüz Kutbay, Niyazi Sayın ve Necdet Yaşar gibi icracıların taksimleriyle; Charlie Parker, Sonny Rollins, Miles Davis, Joe Handerson ve Jan Garbarek gibi icracıların doğaçlamalarıyla sınırlandırılmıştır.

Tanımlar

Apojiyatur: Esas notadan önce yer alan ve ona bir kısmı kadar değer veren süsleme notasına denir; genellikle esas notayla ritmik ve melodik bir bütünlük içinde çözülerek ana sesle buluşur Barok dönemde G. Muffat gibi besteciler, appoggiatura çeşitlerini farklı şekilde göstermiş ve bunları yorum biçimlerine göre sınıflandırmıştır (Aydınoğlu, 2015).

Altere: ‘Alterasyon’ ya da ‘altere’, Batı müziği teorisinde doğal dizideki (diatonik) seslerin diyez (#) veya bemol (b) işaretleriyle değiştirilerek kromatikleşmesi anlamına gelir (Aydın, 2015). Alterasyon, armonik işlevsellikte gerilim yaratmak veya çözülme etkisini güçlendirmek için kullanılan temel tekniklerden biridir. Özellikle kromatik armoni anlayışında, akorların alt seslerinde ya da melodik hatlarda sıkça uygulanır (Benward & Saker, 2009).

Artikülasyon: Artikülasyon icracının sesleri birbiriyle nasıl ilişkilendirdiğini, yani seslerin başlangıç, süre ve bitişlerinin yorumlanış biçimini ifade eder (Say, 2002). Artikülasyon, staccato, legato, portato gibi tekniklerle somutlaşır ve müzikal ifade gücünü doğrudan etkiler. Aynı notalar farklı artikülasyonlarla çalındığında duygusal ve estetik sonuçlar tamamen değişebilir (Benward & Saker, 2009).

Blues: 19. yüzyıl sonlarında Amerika Birleşik Devletleri’nin güney eyaletlerinde Afro-Amerikan topluluklar arasında doğmuş bir müzik türüdür. Kökeni, Afrika ezgileri ile Avrupa armonisinin birleşiminden oluşur (Oliver, 1997). Blues, 12 ölçülük kalıp (12-bar blues formu), ‘blue notes’ (küçük üçüncü, küçük beşli gibi esnetilen aralıklar) ve çağrı-yanıt (call and response) yapısıyla karakterizedir (Gioia, 1998).

Diatonik: ‘Diatonik’ terimi, Batı müziğinde majör ve minör gam sistemlerinde doğal olarak bulunan yedi sesli diziyi ifade eder (Say, 2002). Diatonik dizi, yarım ton ve tam tonların belirli bir düzenle sıralanmasıyla oluşur. Örneğin, do majör gamı (do–re–mi–fa–sol–la–si) tipik

bir diatonik dizidir. Kromatik ve pentatonik dizilerden bu özelliğiyle ayrılır (Benward & Saker, 2009).

Embouchure: Embouchure, üflemeli çalgı icrasında dudak, dil, diş ve çene koordinasyonunun ses üretimindeki rolünü ifade eder (Pino, 1980). Farklı çalgılar için embouchure teknikleri değişiklik gösterir. Yan flüt, klarnet veya trompet icrasında embouchure'un doğru kurulması, sesin kalitesi, entonasyonu ve icra süresini doğrudan etkiler (Harris, 2006).

Hard Bop: 1950'lerin ortalarında ortaya çıkan ve Bebop'un gelişmiş bir formu olan caz türüdür. Blues, gospel ve R&B etkileri taşır (Kernfeld, 2002). Hard Bop, daha yoğun ritmik yapılar, kontrastlı temalar ve Afro-Amerikan müziğinin ruhani etkilerini birleştirir. Art Blakey, Horace Silver ve Clifford Brown bu akımın önde gelen temsilcilerindendir (Porter, 1997).

Harmon Susturucusu: Harmon susturucusu, özellikle trompet ve trombon gibi bakır üflemeli çalgılarda kullanılan, çalgının ağzına takılarak ses rengini değiştiren susturucu türüdür (Herbert & Wallace, 1997). Miles Davis'in caz trompet icrasında meşhur ettiği harmon susturucusu, karakteristik 'boğuk' ve 'içsel' bir ton üretir. Bu susturucunun ortasında çıkarılabilir bir 'stem' (boru) bulunur; stem takılıyken veya çıkarıldığında farklı tınlar elde edilir.

Kadans: Kadans, bir müzik parçasının ya da cümlelerin sonunu belirleyen armonik ilerleyiştir. Batı müziğinde en çok kullanılan türleri tam (perfect authentic cadence), yarım (half cadence), plagal ve kırık (deceptive) kadanslardır (Say, 2002). Kadanslar, dinleyicide 'tamamlanma' ya da 'beklenti' hissi uyandırır. Tonal müziğin temel yapı taşlarından biri olup, form analizinde bölümlerin sınırlarını belirlemede kritik rol oynar (Benward & Saker, 2009).

Legato: Legato, notaların birbirine bağlı ve kesintisiz şekilde icra edilmesini ifade eden artikülasyon türüdür (Piston, 1987). İcracı, nefesli çalgılarda tek nefeste ya da bağlı üfleme ile; yaylı çalgılarda ise tek yay hareketiyle bu etkiyi sağlar. Legato, melodik akıcılığı vurgular ve genellikle lirik pasajlarda tercih edilir (Sadie, 2001).

Mikrotonal: Mikrotonal müzik, Batı müziğinde kullanılan yarım ses aralığından (semitone) daha küçük aralıklarla bestelenen ya da icra edilen müzikleri ifade eder (Fonville, 1991). Mikrotonalite, özellikle Türk müziği, Arap müziği, Hint müziği gibi makam sistemlerinde yaygındır. XX. yüzyılda ise Batılı besteciler (ör. Alois Hába, Julián Carrillo) mikrotonal sistemler geliştirmiştir. Türk müziğinde koma kavramı bu bağlamda önemlidir (Uslu, 2007).

Morfoloji: Müzikte yapı bilimi anlamına gelir; bir eserin formunu oluşturan bölümlerin (motif, cümle, dönem, form gibi) incelenmesini kapsar (Say, 2002). Müzikal morfoloji, dilbilimdeki morfolojiye benzer biçimde, küçük yapı taşlarının birleşerek daha büyük bir bütün oluşturma sürecini inceler. Özellikle analiz çalışmalarında form çözümlemesinde temel kavramdır (Bent & Drabkin, 1987).

Nordik: Müzikte ‘Nordik’ terimi, özellikle İskandinavya kökenli bestecilerin veya caz müzisyenlerinin üslubunu niteleyen estetik anlayışı ifade eder (Mortensen, 2017). ECM plak şirketi aracılığıyla yaygınlaşan Nordik caz, sakin tempolar, geniş tını uzamları ve halk müziği öğeleriyle karakterizedir. Jan Garbarek bu tarzın önde gelen temsilcilerindendir (Heckman, 2000).

Ostinato: Ostinato, müzikte sürekli tekrar eden ritmik, melodik ya da armonik motif anlamına gelir (Apel, 1969). Orta Çağ’dan günümüze kadar pek çok eserde kullanılmıştır. Monteverdi’nin basso ostinato’sundan Stravinsky’nin ‘The Rite of Spring’indeki ritmik ostinatlara kadar farklı dönemlerde önemli işlevler üstlenmiştir. Popüler müzikte bas gitar riffleri genellikle ostinato işlevi görür.

Pentatonik: Pentatonik dizi, beş sesli gam yapısını ifade eder. Dünya müziklerinin pek çoğunda (Çin, Afrika, Amerika yerlileri, Anadolu) görülür (Say, 2002). Majör pentatonik (do–re–mi–sol–la) ve minör pentatonik (la–do–re–mi–sol) diziler en yaygın olanlarıdır. Blues ve caz müziğinde doğaçlamanın temel malzemesi haline gelmiştir (Campbell, 2001).

Portamento: Portamento, bir sesin diğerine kayarak geçilmesi tekniğidir. Vibratodan farklı olarak, iki ses arasındaki sürekli ve doğrusal geçişi ifade eder (Sadie, 2001). Vokal müzikte (ör. opera) ve yaylı çalgı icrasında sık kullanılır. 19. yüzyılda bel canto şan tekniğinde önemli bir süsleme olarak kabul edilmiştir.

Post Bop: 1960’ların başlarında Hard Bop’un gelişiminden doğmuş, modal caz, avant-garde caz ve serbest doğaçlama öğelerini birleştiren caz üslubudur (Kernfeld, 2002). Miles Davis Quintet’in (1964–68) kayıtları ve Wayne Shorter’ın besteleri, Post Bop tarzının en önemli örneklerindendir. Daha serbest armonik yapılar, ileri düzey ritmik esneklik ve soyut melodiler bu tarzın öne çıkan özellikleridir (Porter, 1997).

Retorik: Müzikte retorik, söz sanatlarının ve ikna edici anlatım biçimlerinin müzikal ifadelere uyarlanmasıdır (Bartel, 1997). Barok dönemde müzik retorik, özellikle Johann Mattheson gibi teorisyenlerin yazılarında detaylı şekilde açıklanmıştır. Motiflerin ‘soru’, ‘cevap’ ya da ‘vurgulama’ işlevi görmesi, retorik’in müziksel karşılığıdır (Atalay, 2019).

Reverb (Yankı): Reverb, sesin bir mekânda yüzeylerden yansmasıyla oluşan yankı etkisini ifade eder (Rumsey & McCormick, 2006). Akustik mekânlarda doğal olarak ortaya çıkan reverb, dijital müzik prodüksiyonunda ise efekt cihazlarıyla yapay olarak üretilir. Sesin derinlik, hacim ve atmosfer algısını artırmada kullanılır.

Semantik: Müzikte semantik, seslerin, motiflerin ve formların taşıdığı anlamları ve bu anlamların dinleyici tarafından nasıl algılandığını inceleyen alandır (Nattiez, 1990). Müzikal semantik, dilbilimdeki anlam kuramlarının müzikteki karşılığıdır. Özellikle müzik semiotiği (göstergebilimi) çalışmalarında önemli bir boyut oluşturur (Tarasti, 1994).

Senkop: Müzikte zayıf zamanların vurgulanması veya güçlü zamanların beklenmedik biçimde boş bırakılmasıyla oluşan ritmik sapmadır (Say, 2002). Caz, Latin ve funk gibi türlerde temel bir ritmik öğedir. Senkop, müziğe ‘ileri itici güç’ ve ‘beklenmedik hareket’ katar (Benward & Saker, 2009).

Staccato: Staccato, notaların kısa, kesik ve birbirinden ayrık icra edilmesini belirten artikülasyon işaretidir (Piston, 1987). Nota üzerinde nokta ile gösterilir. Yaylı çalgılarda kısa yay hareketi, nefesli çalgılarda ise kısa dil vuruşlarıyla elde edilir. Legatonun karşıtıdır.

Swing: Swing, hem bir caz üslubu (1930–40’larda yaygınlaşmış) hem de ‘ritmik salınım’ anlamına gelen icra tekniğidir (Schuller, 1989). Swing ritmi, ikili ölçülerin eşit bölünmesi yerine ‘uzun-kısa’ değerlerle icra edilmesiyle oluşur. Duke Ellington ve Count Basie orkestraları Swing döneminin öncüleridir.

Tempere (Equal Temperament): ‘Eşit aralıklı düzen’ anlamına gelen tempere sistem, oktavin 12 eşit yarım ses aralığına bölünmesidir (Barbour, 2004). 18. yüzyılda J. S. Bach’ın Das Wohltemperierte Klavier adlı eseriyle yaygınlaşmıştır. Bu sistem, farklı tonalitelere modülasyonu mümkün kılar. Modern Batı müziğinin temel akort sistemidir.

Transkripsiyon: Transkripsiyon, müzikte bir eserin başka bir çalgı ya da topluluk için yeniden yazılması veya icranın yazılı nota haline getirilmesidir (Sadie, 2001). Halk müziği alanında, sözlü gelenekten gelen eserlerin notaya alınması; Batı müziğinde ise bir piyanonun orkestra eserini çalabilmesi için yapılan düzenlemeler transkripsiyon örnekleridir.

Vibrato: Vibrato, bir sesin düzenli ve hızlı biçimde küçük aralıklarla titreştirilmesiyle elde edilen tını zenginleştirme tekniğidir (Sundberg, 1994). Yaylı çalgılarda parmak hareketi, nefeslilerde hava basıncı ve dudak, şan icrasında ise gırtlak kontrolüyle yapılır. İfade gücünü artırmak ve sesi daha doğal hale getirmek için kullanılır.

Virtüöz: Virtüöz, ileri düzey teknik yetkinlik ve üstün müzikal ifade gücüne sahip icracı anlamına gelir (Say, 2002). Paganini (keman), Liszt (piyano) ve Heifetz (keman) virtüözite kavramının simgeleri arasında gösterilir. Virtüöz, yalnızca teknik ustalık değil, aynı zamanda yorum gücüyle de tanımlanır.

Yeden: Türk müziği teorisinde makamların karar sesine ulaşmadan önce kullanılan geçici durak (ön karar) sesidir (Tura, 1988). Örneğin, Rast makamında güçlü sesi (sol), karar sesi olan ‘rast’ (do) öncesinde ‘yeden’ işlevi görür. Batı müziğinde dominant fonksiyonuna benzer bir rol üstlenir.



2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Çalışmanın bu bölümünde konu ile ilgili araştırmalara yer verilmiştir. Bu araştırmalardan çalışmaya kaynaklık edeceklerle ilgili ayrıca bilgi sunulmuştur.

2.1. Doktora Tezleri

Erdoğdular (2022) “*Müzikte doğaçlama kültürü*” adlı doktora tezinde, İran, Hint, Arap, Türk ve Avrupa kültürlerindeki makaleler, tezler ve kitaplara ek olarak, çeşitli doğaçlama yöntemlerini ve performans sırasında kullanılan temel kuralları ortaya koyan, yirminci yüzyılın başlarında kayıtlı materyalleri karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Klasik Türk müziğindeki enstrümantal ve vokal doğaçlamaların karşılaştırmalı analizine yapılmıştır. Bu tezde eğitim sistemlerindeki değişimin makam müzik geleneğinin doğaçlama üzerindeki etkilerine odaklanılmıştır. Karmaşık müzik kavramlarını basitleştirilmiş notasyon sistemlerine sığdırmak, Klasik Türk müziğinin makam sistemlerini tanımlayıcı özelliklerinden arındırarak doğaçlama performansını incelemiştir.

Uyar (2016) “*Türkiye’de caz: Kültürel anlamları ve yerelleşme süreci*” adlı doktora tezinde, bir sözlü tarih çalışması yardımıyla Türkiye’de cazın kökenlerini, icra pratiklerini, kimliksel boyutunu ve yerelleşme süreçlerini araştırmıştır. Bu tez yerelleşme teorileri, Oryantalizm olgusu, Pierre Bourdieu’nun beğeni yargısı ve kültürel sermaye gibi kavramları yardımıyla, cazın Türkiye kültürel tarihi üzerindeki etkileri araştırılmıştır. Caz ya da Çoksesli Batı Klasik Müziği gibi dünya genelinde yaygınlaşmış müzik kültürlerinin yerelleşme süreçleri incelenmiştir. Cazın Türkiye müzikleri içindeki rolünü ülkenin kültürel, politik, müzikal ve ekonomik dinamikleri ortaya koymuştur. Bu çalışma ülkenin müzik tarihine müzisyenlerin bakış açısından yaklaşarak, Türkiye’nin sosyokültürel tarihinde caz müziğinin rollerini incelemektedir.

Yukarıda belirtilen doktora tezlerinde öncelikle genel olarak müzikte doğaçlama kavramına yönelik araştırmalar bunlara örnek olarak, İran, Hint, Arap, Türk ve Avrupa kültürlerindeki yansımaları bu kültürlerdeki kayıtlar ve neşriyatlar karşılaştırmalı olarak incelenmiş, sonrasında Türkiye’de caz kültürünün tarihi ve icra pratikleri değerlendirilmiş, cazın Türkiye’deki diğer müziklerle etkileşimi değerlendirilecektir.

2.2. Yüksek Lisans Tezleri

Keseroğlu (2005) ‘Caz müziğinin gelişim süreci ve etnik müziklerle etkileşimi’ adlı yüksek lisans çalışmasında, 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ve XX. yüzyılda gelişerek günümüze kadar varlığını sürdüren ‘Caz Müziği’nin Tarihsel Gelişim Süreci’ ni ortaya koymakla birlikte, dünyanın diğer coğrafyalarına özgü ulusal-geleneksel ve etnik müziklerin, ‘Caz Müziği’ üzerindeki etkilerini ve bu müziklerin bugünün cazına yaptığı katkıları sergilemek ve karşılıklı etkileşimleri incelenmiştir. ‘Doğaçlama’ unsurunun cazda kullanımı ve ‘Doğaçlama’ kullanan diğer müzik türleriyle ortak yanları da vurgulanmıştır.

Oral (2006) ‘Türk sanat müziği ve jazz müziği arasında bir karşılaştırma’ adlı yüksek lisans tezinde, Türk müziği ve Caz müziği arasında benzerlikler ve farklılıklar üstüne yapılmıştır. Birinci bölümde Caz ve Türk müziğinde kullanılan formlar ayrıntıya girilmeden genel yapıları bakımından karşılaştırılmıştır. İkinci bölümde iki müzik türünde kullanılan ritim karşılaştırmaları yapılmıştır. Üçüncü bölümde melodik yapıyı oluşturan ses sistemleri, diziler ve diziler arasındaki benzerlik ve farklılıklar ele alınarak burada sadece bir 8’li içindeki benzerlikler ve farklılıkların karşılaştırması ve dördüncü bölümde ise her iki müzik türünde kullanılan Doğaçlama (improvisation) üzerine bir karşılaştırma yapılmıştır.

Yukarıda belirtilen yüksek lisans tezlerinde caz müziğinin tarihsel gelişim süreçleri incelenerek hangi evrelerden meydana geldiği belirtilmiş, akabinde ise Klasik Türk müziği ile cazın arasında karşılaştırmalar yapılmış ve doğaçlama bakımından benzerlikler ortaya konulmaya çalışılmıştır.

3. YÖNTEM

3.1. Araştırma Modeli

Bu araştırma, Klasik Türk müziğinde taksim ile caz müziğindeki doğaçlamaların karşılaştırmalı olarak incelenmesini amaçlayan nitel bir çalışmadır. Nitel araştırma yöntemleri, özellikle müzikoloji ve etnomüzikoloji gibi alanlarda, karmaşık kültürel ve sanatsal olguların derinlemesine analizinde sıklıkla tercih edilmektedir (Creswell & Poth, 2018: 5; Stake, 2010: 15). Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden tarama modeli benimsenmiştir. Tarama modeli, geçmişte ya da halen var olan bir durumu olduğu şekliyle tespit etmeyi ve betimlemeyi amaçlayan bir yaklaşımdır (Karasar, 2016: 109). Müzikte doğaçlama olgusunun tarihsel ve yapısal boyutlarının karşılaştırmalı olarak analiz edilmesinde, tarama modeli hem alanyazın hem de icra örnekleri üzerinden sistematik bir inceleme imkânı sunmaktadır.

Nitel araştırma yaklaşımı, özellikle müziksel ifadelerin, icra tekniklerinin ve kültürel bağlamların bütüncül olarak anlaşılmasını sağlar. Bu bağlamda, çalışmada hem Klasik Türk müziğinde taksim hem de caz müziğinde doğaçlama olgusunun tarihsel ve teknik yönleri derinlemesine ele alınmıştır. Nitel araştırma, müzikte doğaçlama gibi öznel ve çok katmanlı bir olgunun, yalnızca nicel verilerle değil, aynı zamanda bağlamsal ve yorumsal analizlerle de incelenmesine olanak tanır (Denzin & Lincoln, 2018: 12).

Müzikte doğaçlama olgusunun çok boyutlu yapısını anlamak için disiplinler arası bir yaklaşım sunmakta ve hem müzikoloji hem de etnomüzikoloji alanında yeni bakış açıları geliştirilmesine olanak tanımaktadır. Ayrıca, bilgisayar destekli nota analizi ve kategorisel içerik analizi gibi çağdaş yöntemlerin kullanılması, çalışmanın yenilikçi yönlerinden biridir (Berliner, 1994: 59; Sarath, 2013: 75).

Araştırma sürecinde, özellikle müzikte doğaçlama olgusunun analizinde karşılaşılan başlıca zorluklardan biri, icra örneklerinin transkripsiyonunda ortaya çıkmıştır. Klasik Türk müziği ve caz müziği doğaçlamaları, doğaları gereği anlık ve bireysel yaratıcılığa dayalı olduğundan, bu icraların nota ortamına aktarılması sırasında bazı nüansların ve mikrotonal geçişlerin tam olarak yansıtılması güç olmuştur (Nettl, 2009; Sarath, 2013). Bu zorluğun üstesinden gelmek için, transkripsiyon sürecinde hem geleneksel nota yazım teknikleri hem de bilgisayar destekli analiz araçları birlikte kullanılmıştır. Ayrıca, analiz edilen icra örneklerinin orijinal ses kayıtları ile nota transkripsiyonları karşılaştırılarak, olası hatalar ve eksiklikler minimize edilmiştir.

Bir diğerk zorluk, farklı m z k geleneklerinde doğaçlamanın kavramsal ve teknik olarak farklılık göstermesidir. Klasik Türk müziğinde taksim, makam ve usul sistemine dayalı olarak gelişirken; caz müziğinde doğaçlama armonik yapı ve akor yürüyüşleri üzerinde şekillenmektedir (Berliner, 1994; Gioia, 2011). Bu nedenle, analiz sürecinde her iki m z k geleneğinin kendi iç dinamikleri ve teorik  er evesi dikkate alınmış, karşılaştırmalı analizlerde ortak ve farklı yönler titizlikle belirlenmiştir.

Veri toplama ve analiz sürecinde karşılaşılan bir diğerk güçlük ise, bazı icra örneklerinin arşivlerde sınırlı sayıda bulunması ve erişim kısıtlarıdır. Bu sorunun çözümü için hem ulusal hem de uluslararası m z k arşivlerinden, dijital platformlardan ve akademik veri tabanlarından yararlanılmıştır. Ayrıca, alanyazında yer alan transkripsiyonlar ve analizler de destekleyici veri olarak kullanılmıştır (Monson, 1996; Uyar, 2016).

Araştırmanın güvenilirliği ve geçerliliği, kullanılan veri toplama ve analiz tekniklerinin sistematik ve şeffaf biçimde uygulanmasıyla sağlanmıştır. Özellikle, analiz edilen icra örneklerinin farklı kaynaklardan elde edilen verilerle karşılaştırılması ve bulguların tutarlılığının sağlanması için çapraz kontrol (triangulation) yöntemi kullanılmıştır (Lincoln & Guba, 1985). Ayrıca analiz sürecinde elde edilen bulgular, alan yazındaki teorik yaklaşımlar ve önceki araştırmalarla karşılaştırılarak yorumlanmıştır. Bu sayede, araştırmanın bulgularının güvenilirliği ve geçerliliği artırılmıştır.

Nitel araştırmalarda güvenilirlik, araştırmacının sürece ilişkin ayrıntılı kayıtlar tutması, analiz sürecini açıkça belgeleyerek tekrarlanabilirliği sağlaması ile güçlendirilir (Yıldırım & şimşek, 2016). Bu çalışmada da analiz edilen tüm icra örnekleri, kullanılan analiz teknikleri ve elde edilen bulgular ayrıntılı olarak raporlanmış ve şeffaflık ilkesi gözetilmiştir.

Bu araştırmada kullanılan yöntem, Klasik Türk Müziği ve caz müziği gibi iki farklı m z k geleneğinde doğaçlama olgusunun karşılaştırmalı olarak analiz edilmesine olanak tanımış hem teorik hem de pratik düzeyde yeni bakış açıları geliştirilmesine katkı sağlamıştır. Nitel araştırma yaklaşımı, müzikte doğaçlama gibi çok katmanlı ve öznel bir olgunun, bağlamsal ve yorumsal olarak derinlemesine incelenmesini mümkün kılmıştır. Ayrıca, bilgisayar destekli nota analizi ve kategorisel içerik analizi gibi  ağdaş yöntemlerin kullanılması, çalışmanın bilimsel niteliğini ve alanyazına katkısını artırmıştır.

Bu yöntemsel yaklaşım, ilerleyen araştırmalar için de model teşkil edebilecek nitelikte olup, müzikte doğaçlama olgusunun farklı kültürel ve tarihsel bağlamlarda nasıl şekillendiğine

dair kapsamlı bir çerçeve sunmaktadır. Böylece hem müzikoloji hem de etnomüzikoloji alanında disiplinler arası araştırmaların geliştirilmesine katkı sağlamaktadır.

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni, XX. yüzyılda Klasik Türk müziği taksim icracıları ile caz müziğinde doğaçlama yapan icracılardan oluşmaktadır. Evrenin belirlenmesinde, her iki müzik geleneğinde doğaçlama pratiğinin temsilcisi olarak kabul edilen sanatçılar ve onların icra örnekleri esas alınmıştır. Çalışmada, amaçlı örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Amaçlı örnekleme, araştırmanın amacına uygun olarak bilgi açısından zengin durumların seçilmesine olanak tanır ve nitel araştırmalarda derinlemesine analiz için sıklıkla tercih edilmektedir (Büyüköztürk, 2020: 83; Patton, 2015: 264).

Bu doğrultuda, Klasik Türk müziğinde Tanbûri Cemil Bey, Aka Gündüz Kutbay, Niyazi Sayın ve Necdet Yaşar; caz müziğinde ise Charlie Parker, Sonny Rollins, Miles Davis, Joe Henderson ve Jan Garbarek örneklem olarak belirlenmiştir. Bu sanatçılar, kendi alanlarında ekol olmuş ve doğaçlama geleneğinin temsilcileri olarak kabul edilmektedir (Gioia, 2011: 45; Yılmaz, 2017: 46). Örneklem, araştırmanın amaçlarına en uygun olan sanatçılardan ve onların belirli icra örneklerinden oluşmaktadır. Bu yaklaşım, nitel araştırmalarda derinlemesine analiz ve karşılaştırma yapılabilmesi için gereklidir (Patton, 2015: 265).

Evren ve örneklem arasındaki bu ayrım, çalışmanın bulgularının yalnızca seçilen örnekleme sınırlı olduğunu, ancak bu örneklemin alanın temel özelliklerini temsil ettiğini göstermektedir. Nitel araştırmalarda genelleme yapılabilirliği sınırlı olmakla birlikte, amaçlı örnekleme ile elde edilen bulgular, derinlemesine ve bağlamsal analizler için yüksek düzeyde geçerlilik sağlar (Creswell & Poth, 2018: 158).

3.3. Veri Toplama Teknikleri

Araştırmada veri toplama aracı olarak doküman incelemesi, kaynak tarama ve arşiv tarama teknikleri kullanılmıştır. Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar (Yıldırım & Şimşek, 2016: 187). Bu çalışmada, Klasik Türk müziği taksimleri ve caz doğaçlamaları ile ilgili yazılı ve görsel materyaller, nota örnekleri, ses kayıtları ve alanyazın taraması yoluyla elde edilen bilgiler analiz edilmiştir. Ayrıca, Finale 2014 nota yazım programı kullanılarak seçilen taksim ve doğaçlama örnekleri bilgisayar ortamına aktarılmıştır.

Kaynak tarama yöntemiyle, geçmişteki olguların iz bıraktığı resim, film, plak, ses ve görüntü kayıtları incelenmiş; arşiv taraması ile de ilgili sanatçıların icra kayıtlarına ulaşılmıştır. Bu yöntemler, müzikte doğaçlama olgusunun tarihsel ve yapısal boyutlarının karşılaştırmalı olarak analiz edilmesine olanak sağlamıştır (Erdoğdular, 2022: 41; Uyar, 2016: 56). Ayrıca, müzikte doğaçlama olgusunun farklı dönemlerde ve farklı coğrafyalarda nasıl şekillendiğini anlamak için hem birincil hem de ikincil kaynaklardan yararlanılmıştır. Birincil kaynaklar arasında sanatçıların orijinal icra kayıtları, nota transkripsiyonları ve dönemsel belgeler; ikincil kaynaklar arasında ise akademik makaleler, kitaplar ve tezler yer almaktadır (Monson, 1996: 22; Nettl, 2009: 13).

Veri toplama sürecinde, müzikte doğaçlama olgusunun çok boyutlu yapısı göz önünde bulundurularak hem nitel hem de görsel-işitsel veriler toplanmıştır. Bu sayede, analiz edilen icra örneklerinin teknik ve kültürel boyutları bütüncül bir yaklaşımla ele alınabilmektedir (Berliner, 1994: 34).

Araştırmada, bilimsel araştırma ve yayın etiğine uygun hareket edilmiştir. Tüm kaynaklar, metin içinde uygun biçimde atıf yapılarak gösterilmiş ve kaynakça bölümünde eksiksiz olarak listelenmiştir. Ayrıca, çalışmada kullanılan tüm dokümanlar ve icra örnekleri, telif haklarına ve etik kurallara uygun şekilde temin edilmiştir. Nitel araştırmalarda etik ilkelere uyum, araştırmanın güvenilirliği ve geçerliliği açısından kritik öneme sahiptir (Resnik, 2020: 2). Araştırma sürecinde, kullanılan tüm verilerin doğruluğu ve güvenilirliği titizlikle kontrol edilmiş, herhangi bir manipülasyondan kaçınılmıştır. Ayrıca, analiz edilen icra örneklerinin orijinallliği ve telif haklarına uygunluğu gözetilmiştir.

Etik ilkeler kapsamında, araştırmada yer alan tüm sanatçılara ve onların eserlerine saygı gösterilmiş, verilerin sunumunda şeffaflık ve dürüstlük esas alınmıştır. Bilimsel araştırma etiği gereği, çalışmada kullanılan tüm kaynaklar açıkça belirtilmiş ve intihalden kaçınılmıştır (Resnik, 2020; APA, 2020: 16).

3.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Toplanan veriler, içerik analizi ve kategorisel içerik analizi teknikleriyle değerlendirilmiştir. İçerik analizi, toplanan verilerin önce kavramsallaştırılması, ardından ortaya çıkan kavramlara göre mantıklı bir biçimde düzenlenmesi ve veriyi açıklayan temaların saptanması sürecini içerir (Yıldırım & Şimşek, 2016: 227). Kategorisel içerik analizi ise, belirli bir mesajın önce birimlere, ardından bu birimlerin belirli kriterlere göre kategoriler halinde gruplandırılmasını ifade eder (Bilgin, 2006: 19).

Bu kapsamda, belirlenen beş adet Klasik Türk müziği taksimi ve beş adet caz doğaçlaması notaya alınmış ve bilgisayar ortamında analiz edilmiştir. Analiz sürecinde, süsleme teknikleri, tartım kalıpları, cümle yapıları, biçim özellikleri, makam anlayışı, inici ve çıkıcı perde kaydırmaları, glissando, mordan, grupetto ve trill gibi süsleme teknikleri ile akor yürüyüşleri, aralıklar (interval) ve armonik yapı gibi unsurlar kategorisel olarak incelenmiştir. Bu analizler sonucunda, taksim ve doğaçlama yaklaşımları bakımından benzerlikler ve farklılıklar ortaya konmuş ve yorumlanmıştır. İlgili seyir özelliği analizleri de Yahya Kaçar'da (2020) ortaya konulan yöntemlere dayanmaktadır.

Veri analizinde, müzikte doğaçlama olgusunun teknik boyutları kadar, icracıların bireysel yaklaşımları ve kültürel bağlamları da dikkate alınmıştır. Nitel veri analizinde güvenilirlik ve geçerlilik için, elde edilen bulguların farklı kaynaklardan elde edilen verilerle karşılaştırılması ve bulguların tutarlılığının sağlanması önemlidir (Lincoln & Guba, 1985: 305). Bu çalışmada da analiz edilen icra örnekleri ve alanyazın bulguları arasında çapraz kontrol yapılmıştır. Ayrıca, analiz sürecinde elde edilen bulgular, alanyazındaki teorik yaklaşımlar ve önceki araştırmalarla karşılaştırılarak yorumlanmıştır (Monson, 1996: 45; Sarath, 2013: 61).

Çalışmanın yöntemi, disiplinler arası bir bakış açısı sunarak hem Klasik Türk müziği hem de caz müziği alanında doğaçlama olgusunun derinlemesine analizine olanak tanımaktadır. Nitel araştırma yaklaşımı, müziksel ifadelerin ve icra tekniklerinin bağlamsal olarak anlaşılmasını sağlamaktadır (Stake, 2010: 22). Özellikle, müzikte doğaçlama gibi öznel ve çok katmanlı bir olgunun, yalnızca nicel verilerle değil, aynı zamanda bağlamsal ve yorumsal analizlerle de incelenmesi, yöntemin güçlü yönlerinden biridir (Creswell & Poth, 2018: 159).

Ancak, nitel araştırmalarda genelleme yapılabilirliğin sınırlı olması ve örneklem büyüklüğünün dar tutulması, yöntemin doğal sınırlılıkları arasında yer almaktadır. Bu nedenle, elde edilen bulguların yalnızca seçilen örneklem ve analiz edilen icra örnekleriyle sınırlı olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Ayrıca, müzikte doğaçlama olgusunun bireysel ve kültürel farklılıklar göstermesi, analizlerin yoruma açık olmasına neden olabilir (Patton, 2015: 266).

Yöntemin bir diğer sınırlılığı, analiz edilen icra örneklerinin sayısının sınırlı olması ve bu örneklerin yalnızca belirli bir dönemi ve coğrafyayı temsil etmesidir. Bununla birlikte, seçilen örneklemin alanın temel özelliklerini yansıtması, çalışmanın geçerliliğini artırmaktadır (Büyüköztürk, 2020: 84).

Analiz edilen taksim ve doğaçlama örnekleri, tablolar ve grafikler aracılığıyla sistematik biçimde sunulmuş; her bir örneğin süsleme teknikleri, ritmik yapısı, melodik gelişimi ve

armonik özellikleri detaylı olarak açıklanmıştır. Ayrıca, her iki müzik geleneğinde doğaçlamanın işlevi, müzikal yapıdaki yeri ve icracıların bireysel yaklaşımları karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Bu süreçte, müzikte doğaçlama olgusunun kültürel, tarihsel ve teknik boyutları bütüncül bir yaklaşımla ele alınmıştır (Berliner, 1994: 56; Nettle, 2009: 21).

Verilerin sunumunda hem betimsel hem de karşılaştırmalı analiz teknikleri kullanılmıştır. Betimsel analizde, her bir icra örneğinin teknik ve estetik özellikleri ayrıntılı olarak açıklanmış; karşılaştırmalı analizde ise, Klasik Türk müziği ve caz müziği doğaçlamaları arasındaki benzerlikler ve farklılıklar ortaya konmuştur. Ayrıca, analiz edilen veriler, tablolar ve grafikler aracılığıyla görsel olarak desteklenmiş ve bulguların anlaşılabilirliği artırılmıştır (Creswell & Poth, 2018).

Bu çalışmanın yöntemi, Klasik Türk müziği ve caz müziği gibi iki farklı müzik geleneğinde doğaçlama olgusunun karşılaştırmalı olarak analiz edilmesi bakımından özgün bir yaklaşım sunmaktadır. Özellikle, nota analizlerinin bilgisayar ortamında yapılması ve kategorisel içerik analiziyle sistematik olarak değerlendirilmesi, çalışmanın bilimsel niteliğini artırmaktadır. Ayrıca, müzikte doğaçlama olgusunun hem teorik hem de pratik boyutlarıyla ele alınması, alanyazına önemli bir katkı sağlamaktadır (Monson, 1996; Sarath, 2013).

4. BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölüm, beş eşleşmeden oluşan bütün karşılaştırmalı incelemenin bulgularını tek bir üst çatı altında birleştirerek, aşağıdaki çift-bazlı analizlere zemin hazırlayan kapsamlı bir giriş sunar. Çalışmanın temel hedefi, iki büyük geleneğin (Klasik Türk müziği ve caz) kurucu icracıları üzerinden doğaçlamanın evrensel ilkelerini ve kültüre özgü kodlarını birlikte görünür kılmaktır. Kapsama dahil edilen eşleşmeler şunlardır: Aka Gündüz Kutbay–Jan Garbarek, Necdet Yaşar–Joe Henderson, Niyazi Sayın–Miles Davis, Tanbûri Cemil Bey–Sonny Rollins ve ‘Acemaşiran Cemil Bey’ icrası–Charlie Parker. Her eşleşme, tutarlılığı sağlamak için aynı analitik başlık setiyle ele alınmıştır: tarihsel/kültürel bağlam; tını ve artikülasyon; dizisel/makamsal–modal/armonik mantık; zaman ve ritim örgüsü; Tematik bütünlük ve yapısal süreklilik; süsleme morfolojisi ve hedef ses psikolojisi; arpej/dikey işaretler ve yatay anlatı; doğaçlama stratejileri ve yoğunluk yönetimi; transkripsiyon yaklaşımı ve analiz notları; yorumlayıcı perspektif (kimlik, mekân, dinleyici).

Yöntem, nitel-analitik bir dinleme ve üslup betimlemesini esas alır. Kayıtların sunduğu icra verileri üzerinden kavramsal kategoriler işletilmiş; ‘yön şeffaflığı’, ‘dalga mimarisi’, ‘hedefe yaklaşım’, ‘rehber perde hattı’, ‘güçlü–karar hiyerarşisi’, ‘enclosure’, ‘portamento/çarpma/basamak’ gibi terimler bağlam içi tanımlarla standartlaştırılmıştır. Mikrotonal alan ile tempereli alanın karşılaştırılmasında, mutlak eşdeğerlik arayışından kaçınılarak işlevsel benzerlikler (güçlü–karar ve rehber perde çekim merkezleri) üzerinden köprüler kurulmuştur. Bulgular, transkripsiyonla desteklenebilecek türden olsa da analizler, icra estetiğinin yazıyla tümüyle tüketilemeyeceği kabulüyle, dinlemeye dayalı yorumun önceliğini korur.

Kuramsal çerçeve, ‘disiplin içinde özgürlük’ ilkesini eksen alır. Disiplin, Türk müziğinde makam–seyir etiği ve güçlü–karar hiyerarşisi; cazda fonksiyonel/modal alan, kılavuz perde hattı ve salınımlı zaman duygusudur. Özgürlük, bu iskeletlerin içeriden esnetilmesi ve genişletilmesiyle ortaya çıkar: motifin bağlama göre dönüşümü, hedef perdenin algısal-duygusal gerilim–çözülüm kurgusu, dalga mimarisiyle yoğunluk yönetimi, tını ve sessizliğin semantik araçlara dönüşmesi. Bu ilke, hem çift-bazlı okumalarda hem de bütüncül karşılaştırmada belirleyici bir yorumlayabilme anahtardır.

Sınırlılıklar, veri setlerinin dönem, kayıt kalitesi ve icra bağlamı bakımından heterojenliğinden kaynaklanır. İlk kayıt örnekleri ile modern stüdyo kayıtları arasındaki akustik koşul farkları, tını ve mekân algısını etkiler; yine de analiz, bağlamsal farkları didaktik avantaja

çevirerek, geleneğe içkin çeşitliliği ve icracı stratejilerinin yer değiştirir evrensellerini ortaya koymayı amaçlar. Terminoloji, iki dilin sözlükleri arasında bire bir çeviri değil, kavramsal hizalama gözetir; ‘karar’ın cazdaki karşılığı doğrudan bir akor fonksiyonu değil, kadans hattının algısal kilit noktası olarak okunur.

Beş eşleşme birlikte okunduğunda, doğaçlamanın ortak omurgası açık biçimde belirir. Birincisi, tematik bütünlük ve yapısal süreklilik, tüm icralarda uzun formun taşıyıcı kolonu olarak çalışır. Kutbay ve Garbarek, minimal çekirdekleri ses sahası değişimleri ve tınısal kurgu ile; Yaşar ve Henderson, çekirdeğin bağlamını/konumunu değiştirerek; Sayın ve Davis, motif azaltımı ve sessizlikle; Cemil Bey ve Rollins, temadan türetim ve ritmik oyunla; Acemaşiran icrası ve Parker ise dizisel çekirdeklerin tazelenmesi ile çevreleme (dolaylı yaklaşım) ve karar–güçlü ses odaklı yönelişler sayesinde süreklilik sağlar. Her çiftte giriş–yoğun orta–ferah kapanış şeklinde tarif edilebilecek ‘dalga mimarisi’ izlenir; bu, enerji yönetiminin evrensel bir modülüdür.

İkincisi, hedef ses psikolojisi tüm eşleşmelerin ortak estetik eksenidir. Türk müziği tarafında hedefe yaklaşım, çarpma, basamak, kısa tutuş ve glissando yüzeyleriyle hedef sesi çevreleyen dolaşım mantığında kurulur; caz tarafında hedef, çoğu kez ritmik konum sürprizi, kısa yaklaşım sesleri, çevreleme yaklaşımları ve çok kısa eslerle dramatize edilir. Böylece hedef, yalnız ‘doğru perde’ değil, ‘doğru an’ haline gelir; bu tarih-üstü ilke, ikna edici doğaçlamanın kalbidir.

Üçüncüsü, yatay anlatı ile dikey işaretlerin dengesi, yön şeffaflığını tesis eder. Türk geleneğinde yatay hat, makamın seyir ilkeleri ve üslubu ile; cazda ise melodik akış, güçlü–karar hattı ve fonksiyonel dayanaklarla yürür. Dikey işaret, birinde perde ağırlığı gölgesi, diğerinde arpej kırıntıları ve uzantı renkleri olarak yataya gömülüdür. İdeal denge, anlatıyı ağırlaştırmadan yer bildirir, yön duygusunu berraklaştırır.

Dördüncüsü, zaman ve ritim örgüsü, iki gelenekte iki farklı araçla ‘esnek zaman’ kurar. Taksim, usulsüz serbestlik içinde nefesin doğal metronomuyla mikro-geciktirme ve ivmelenmeler üretir; caz, salınımlı zaman duygusu üzerinde aksan kaydırma, üçlemeler ve beşlemeler ile zamanın gerisindeki yerleşimle bir zaman kavramı oluşturur. Her iki araç, dinleyici beklentisini diri tutan, enerjiyi dalgalandıran bir icra kurgusunu destekler.

Beşincisi, tını ve artikülasyonun ‘yakın icra söyleyişi’, anlaşılabilirliği garantiler. Ney ve tanbur, pürüzsüz portamento ve ölçülü hecelenme ile içten bir icra yaratır; Davis ve Garbarek tını ve akustik alan kurgusuyla, Henderson ve Rollins diksiyon berraklığı ve konuşkan aksanla,

Parker ise yüksek hızda bile okunaklı dil vuruşuyla doğaçlamalarını oluşturur. Notaların sayısının değil, yerleşimin ve sesin nasıl icra edildiğinin önemini teyit eder.

Strateji ve yoğunluk yönetimi bakımından ‘disiplin içinde özgürlük’ ilkesi her çiftte görünür. Türk cephesinde disiplin makam-seyir etiği, caz cephesinde fonksiyonel/modal iskelet; özgürlük, iç plan dahilinde anlık kararlarla sınırların içeriden genişletilmesidir. Öğreti nettir: özgürlük, boşlukta değil, çerçevenin içinde derinleşir.

Tını ve artikülasyon açısından, Türk müziği icraları nefes/mızrap ince dinamikleri ve kaydırmalı–komalı geçişlerin oluşturduğu pürüzsüz ama okunaklı bir yüzey kurar; caz icraları, çekirdekli ton, ölçülü vibrato, belirgin dil vuruşları ve akustik alan kurgusuyla berrak bir söyleyiş sağlar. Bu iki tını anlayışının üslup ortak paydası, açık ifadelerle ortaya çıkar; kulak, anlamı notaların çevresindeki nüanslardan toplar.

Dizisel/makamsal–modal/armonik mantıkta, makam-seyir etiği ile güçlü–karar hattı/kadans motifleri işlevsel olarak eşdeğer iki yön pusulasıdır. Makam, perde ağırlıkları ve yeden davranışıyla; caz armonisi, II–V–I istasyonları, ikameler ve uzantılarla yön şeffaflığı sağlar. Her iki dil, çekirdeklerin bağlama göre dönüştürülmesiyle anlatıyı taze tutar.

Zaman ve ritim örgüsü, taksimde nefesin esnekliği, cazda salınımlı zaman algısı üzerinden ‘akışkan zaman’ oluşturur. İnce gecikmeler, aksan kaydırma ve sessizlik, gerilim–çözülme eğrilerinin ana araçlarıdır; uzun formda dikkati diri tutarlar.

Tematik bütünlük ve yapısal süreklilikte, tüm eşleşmeler az nota ile çok şey ifade edebilme erdemini paylaşır. Motif geri döndüğünde aynısı değildir; bağlam, değer, ses sahası konumu veya tını değişmiş; fakat iskelet izlenebilir kalmıştır. Bu ‘varyantlı tekrar’, uzun formda kimlik ve süreklilik duygusunu üretir.

Süsleme yapısı ve hedef ses psikolojisi, araç seti farklılaşsa da amaç birliğini sergiler. Çarpma–basamak–çevreleme–yaklaşım sesleri–çok kısa esler, hedefe bir ‘hedefi çevreleyen dolaşım’ çizer. Hedef, doğru perde kadar doğru zamanlamadır; kararın ikna gücü buradan doğar.

Arpej/dikey işaretler ve yatay anlatı dengesinde, Türk tarafında ‘perde ağırlığı’, caz tarafında ‘güçlü–karar hattı/arpej kırıntısı’ yataya gömülü referans noktalarıdır. Dikey işaret ne kadar ölçülü ise yatay hat o denli serbest ifade edilir; bu denge, yön kaybını önler.

Doğaçlama stratejileri ve yoğunluk yönetimi, ‘girişte açıklık–ortada yoğunluk–kapanışta ferahlık’ dalga profilini paylaşır. Yoğunluk artışı, Türk icralarında hedef geciktirme ve süsleme

yoğunluğu; caz icralarında ritmik sıkıştırma, ses sahasında yükseliş ve motif ısrarıyla gerçekleşir. Çözülme anı çoğu kez sessizlik veya uzun notayla açılan bir mekân duygusudur.

Transkripsiyon ve öğretimsel çıkarımlar bakımından, Türk icralarında koma işaretlemesi, yaklaşım yönleri ve güçlü–karar haritaları; caz icralarında aksan–alt bölme vurguları, güçlü–karar hatları ve çevreleme kalıpları eğitsel iskeleti oluşturur. Her iki tarafta da bu yapılar, yalnız betimleme değil, uygulamalı etütlere dönüşen bir öğrenme aracıdır.

Kimlik, mekân ve dinleyici perspektifinde, Türk icraları içe dönük vakur bir ifade ile; caz icraları şarkı söylemeyi andıran kıvraklık, tını ve akustik alan kurgusu ve ‘anilik duygusu’yla belirginleşir. Dinleyici, her iki dünyada da pasif alıcı değil, anlamın eş-yaratıcısıdır; iyi doğaçlama, dinleyicinin bilgi ve dikkat sermayesiyle tamamlanır.

4.1. Aka Gündüz Kutbay Hicaz Taksimi ve Jan Garbarek Long As You Know You Are Living Yours Doğaçlaması

Aka Gündüz Kutbay’ın hicaz taksimi ile Jan Garbarek’in Long As You Know You Are Living Yours solosunu birlikli bir okuma içinde ele almak, iki farklı kültürün doğaçlama dilinin nerede ayrıştığını ve nerede kesiştiğini açıkça gösterir. Türkiye’de XX. yüzyıl ikinci yarısında ney icrasının hem radyo kurumsallığı hem de Mevlevi ritüelinin kamusal temsiliyle yeniden konumlanması, taksim işlevini yalnızca bir makam tanıtımı olmaktan çıkarıp bağımsız bir estetik ifade alanına genişletmiştir. Kutbay’ın sahne ve ritüel arasında kurduğu köprü, ‘icranın kemali’ fikrini üslup disiplinine, nefes pedagojisine ve makam seyri etiğine bağlar. Bu, taksimin toplumsal alanda dolaşan anlamını da belirler: taksim, hem dinleyeni makamsal bir evrene buyur eden giriş kapısıdır, hem de icracının kişisel kimliğini duyuran bir kartvizit.

Garbarek cephesinde, 1970’lerden itibaren Avrupa cazında belirginleşen akustik mekân odaklı kayıt ve icra estetiğinin kazandırdığı mekânsal ve tınısal ufuk, doğaçlamanın ‘düşey armonik çerçeveye sıkı bağlılık’ paradigmasını gevşetip yatay melodik söyleyiş ile akustik boşlukların dramatik kullanımını öne çıkarır. Garbarek’in Nordik caz dili; yalın melodik hücreler, uzun rezonans alanları ve modal istikrar ile karakterize olurken, modern caz armonisinin sağladığı akor fonksiyonlarını bir ‘tını bağlamı’ olarak arka planda tutar. Bu durum, Long As You Know You Are Living Yours gibi uzun form doğaçlamalarda hem melodik minimalizmin hem de tını biçimlendirmenin temel ifade araçlarına dönüşmesini sağlar.

Her iki bağlamda doğaçlamanın taşıdığı kültürel kodlar, icracının ‘kamuya açık iç monolog’unu düzenler. Kutbay, taksimin geleneksel işlevlerini gözeterek, seyir kurallarını

ihmal etmeden kişisel bir nefes örgüsü kurar. Doğaçlama, makamın tarihsel belleğiyle konuşan bir söyleşi halini alır. Garbarek, karmaşık akor değişimleriyle değil; daha sade bir armoni zemini üzerinde, tınıyı ve mekân akustiğini öne çıkararak, bir temayı küçük değişimlerle geliştirip farklı tiz–pes bölgelerine taşıyarak kendine özgü bir ifade kurmaktadır. Ortak payda, doğaçlamanın ‘yapı içinde özgürlük’ ilkesini bir müzikal etik olarak sahiplenmektir: ikisi de formel sınırları ihlal ederek değil, sınırları içeriden genişleterek yenilik üretir.

Bu bağlamsal arka plan, dinleyici beklentisini de yönlendirir. Klasik Türk müziği dinleyicisi, taksimden makamsal kimliğin açık işaretlerini, güçlü karar ve güçlü seyir noktalarını duymayı bekler; doğaçlamanın ikna ediciliği, bu işaretlerin şiirsel bir süreklilikle birbirine bağlanmasına bağlıdır. Garbarek’in dinleyicisi ise harmonik ayrıntı fazlalığından çok, tınıdaki kırılma anlarını ve melodik parçacıkların mekân içinde yankılanma biçimini önemser.

Kutbay’ın nefes tekniği, dem ses estetiği ve perdeler arası glissando duyarlılığı, sonraki kuşaklarda taksime huşu ve sükûnet atmosferi yerleştiren bir icra ölçütüne dönüşmüştür. Garbarek’in minimal tematik dille geniş formu doldurma tekniği, Avrupa cazında melodik sadeliği cesurca merkezileştiren bir İskandinav üslup anlayışı oluşturmuştur.

4.1.1. Çalgısal tını ve artikülasyon

Neyin nefesle kurduğu organik bağ, tınıyı yalnızca bir ses rengi değil, aynı zamanda icranın retorik haline getirir. Kutbay’ın icrasında ses üretimi, dudak pozisyonu ve nefes basıncının dinamik ayarıyla elde edilen gözenekli bir tınıya dayanır; bu tını, özellikle inici çizgilerde aşağı doğru hafifçe gevşetilerek perdeler arası geçişte kısa süreli pestlikler yaratır. Artikülasyon çoğu zaman legato karakterlidir; vurgu, basamak ve çarpma süslemeleriyle belirginleşir. Notaların başındaki yumuşak atak, perdeyi bir anda ‘yakmak’ yerine ‘yoklamak’ biçiminde hissedilir; bu, glissandoya müsait yüzeyler üretir.

Saksafonda Garbarek’in yaklaşımı, parlak ve belirgin bir üst tını spektrumu ile orta-yüksek ses alanı ve keskin projeksiyona yaslanır. Artikülasyon, uzun süre tutulan notalarda dahi Nüans dalgalanmalarıyla yaşayan, düz ama diri bir hat izlenimi verir. İcradaki daha legato karakterli girişler ile araya yerleştirilen belirgin tınılar, sözsüz bir söyleyiş/diksiyon etkisi oluşturur. Sesin titreşimi açısından zengin rezonans yapısı, mekân akustiğiyle birleştiğinde, dinleyiciye tını ile salon akustiği etkileşimini belirgin biçimde duyumsatır.

Karşılaştırmalı tını profilleri, iki icranın nefes yönetimi üzerinden kesiştiğini gösterir: her ikisi de nefesin sabit bir hava akışı olmaktan çok cümleyi biçimleyen bir heykeltıraş gibi

alışmasına yaslanır. Ancak neyde tını, kamışın ve parmak deliklerinin doğal ‘keskinleşme’ ve ‘yumuşama’ noktalarıyla koma düzeyinde bir süreksizlik hissi verirken; Garbarek’in saksafonu, akustik mekân sayesinde uzun süreli art çınlama üreterek sürekliliği mekânsal yankı ile pekiştirir. Bu tını davranışı, doğaçlamanın vurgu mimarisini doğrudan etkiler.

Artikülasyon açısından Kutbay, çarpma ve kısa geçkilerle notanın başını inceltip perdeyi öncül tezyinatla karşılar; Garbarek ise glissando başlangıçlarında yukarı veya aşağı yönlü kısa portamento ataklarıyla sesi akustik zemine oturtur. Her iki durumda da notanın çevresinde oluşan mikro hareket, temel perdeyi süsleme değil, hedefe varışın psikolojisi olarak inşa eder. Bu bakımdan tını, taksim ve modern modal doğaçlamada seyir duygusunu taşıyan ana unsur konumundadır.

Tını ve artikülasyon, iki icrada da doğaçlamanın dramatik enerjisini taşıyan birer iskelet görevi görür. Neyin nefes-odaklı gözenekli sesi, makamın canlı bir organizma gibi duyulmasını sağlarken; saksafonun parlak, odalı ve keskin projeksiyonu, minimal tematiğin bile geniş bir duyulur mekânda yankılanmasını mümkün kılar. Bu fark, aynı zamanda tematik bütünlüğün işleyişini ve tekrarın algısal etkisini belirler.

4.1.2. Dizisel mantık: makam-seyir ve modal alan

Kutbay’ın hicaz taksiminde seyir, makamın karakteristik iniş-çıkış ilişkilerini ve karar-perde vurgularını tutarlı biçimde işler. Güçlü perdelere yönelme ve karar noktaları, uzun cümleleri toparlayan dönemeçlerdir. Transkripsiyonda satırlara dağılan pasajlarda, rast–dügâh–dik kürdi–nim hicaz eksenindeki dizisel bağlar, kimi zaman sekizlik, kimi zaman onaltılık değerlerle dokunur; perdeyi ima ederek kararın tehir edilmesiyle hedef perde gösterilirken, hemen karar edilmez; cümle, dolaşarak bir üst katmana taşınır. Bu yaklaşım, makamdan sapmadan, makamın kıvrımlarını dolaşan bir retorik üretir.

Garbarek’in doğaçlamasında modal alan, uzun süre tek bir akor/fonksiyon üzerinde kalmanın sağladığı odak ile belirir. La tabanlı dominant yedili ve uzantılarının ima edildiği kesitlerde, modal istikrar, melodik hücrelerin ses bölgesi kaydırımıyla çeşitlenir.

Dizisel mantık bakımından ortak nokta, az sesle çok anlam üretme kararlılığıdır. Kutbay, makam içi çekirdekleri farklı bağlamlara yerleştirir; Garbarek, modal hücreleri perde merkezleri arasında gezinerek yeniden çerçeveler. Aradaki fark, Türk müziğinde seyir kurallarının içkin bir rota oluşturması; Garbarek’te ise rotanın modal sabit üzerinden tını, süre ve ses bölgesi kullanımıyla esnetilmesidir.

Seyir ile modal alanın kesiştiği bir başka zemin, karar duygusudur. Taksimde karar perdesi, icranın söylem etkinliğini düzenleyen bir duraktır: dinleyici, kararın yaklaşmasını işitir. Garbarek'te karar anı, çoğu kez ritmik yoğunluğun boşalması ve uzun notanın mekânda asılmasıyla işaretlenir. Her iki yaklaşım da hedefi açık eder; birinde perde, diğerinde tını-süre birleşimi hedefin yerine geçer.

Bu çerçevede dizisel mantık, doğaçlamanın yönetici ilkesi olarak anlaşılmalıdır: Kutbay'da makamın seyir düzeni, Garbarek'te modal alanın tını düzeni. Her iki düzen de icracıya doğaçlamayı sürdürebilmesi için dayanak noktaları sağlar; bu dayanaklar, takip eden bölümlerde görüleceği gibi motifin ekonomik mantığını ve süsleme morfolojisini de belirler.

4.1.3. Zaman ve ritim örgüsü

Taksimde zaman algısı, usul bağlılığından çok cümlelerin oluşumuna bağlı elastik bir örgüye sahiptir. Kutbay, serbest ritmik akışta motif kısaltmaları ve uzatmaları yoluyla mikro zamanlamalar kurar; basamak ve çarpmalarda mikro geciktirmeler yaparak vurguyu yumuşak ama belirgin kılar. Cümle sonları, çoğunlukla nefesin doğal inişiyle biter; bu, dinleyiciye karar duygusu veren kıymetli bir işarettir. Serbest akış içinde bile iç ritim, motive edici bir yürüyüş olarak hissedilir.

Garbarek'in doğaçlamasında ritim, modern cazın esnek zamansallığıyla mekânsal duyarlılığın birleşimidir. Zemindeki ostinato eşlik kalıbı sabit bir zaman hissi sağlarken, solist zaman içinde ileri-geri esneyen mikro zamanlamalar kullanır. Ölçü 36 ve 39'da notadaki glissando inişleri, mikro hızlanma-yavaşlamalarla cümle içi dalgalanmayı derinleştirir. Üçleme ve beşleme gibi küçük alt bölmeler, ritmik dokuya eksik vuru yanılması ekler; bu yanılama, dinleyicide zamanın geçişken bir yüzeyi olduğu hissini güçlendirir.

Karşılaştırma, iki icranın da sabit dayanaklı serbestlik ilkesini ritimde de sürdürdüğünü gösterir. Taksimde sabit, makamın karar ve güçlü perdeleri ile cümlelerin nefes düzenidir; Garbarek'te sabit, zemin zaman ve modal alanın genel yönelimidir. Her iki sabit de icracının ritmik yüzeyi anlık kararlarla esnetmesine izin verir. Bu izin, doğaçlamanın canlılığını mümkün kılar.

Zaman örgüsünde bir başka ortak nokta, ifade kademelenmesidir. Kutbay, orta uzunluktaki cümlelerden sonra nefesi gevşeterek bir ara sükûn yaratır; Garbarek, yoğun bir motif tekrardan sonra uzun notayla tını bölgesi açar. Her iki durumda da ritmik enerji birikir,

boşalır ve yeniden kurulur. Bu dalgalanma olmaksızın uzun form doğaçlamalarda dramatik süreklilik sağlanamazdı.

Ritim yalnızca vuruşların dizilişi değil, dinleyici algısının enerjisini yönetme sanatıdır. Kutbay ve Garbarek, farklı geleneklerden gelseler de bu sanatı ustalıklı icra eder: biri nefesin organik zamanını, diğeri mekânın yankılı zamanını kullanır.

4.1.4. Tematik bütünlük ve yapısal süreklilik

Her iki icra da tematik bütünlüğü merkeze alır: az sayıda çekirdeğin sistematik yer değiştirmesi, genişmesi ve daralması yoluyla uzun formun iç tutarlılığı sağlanır. Transkripsiyonda Garbarek'in 30–32. ölçülerde aynı motifi farklı perdelere tekrarlama, minimal bir unsurdan büyük bir süreklilik duygusu üretmenin tipik örneğidir. Motif, mi–fa–sol kümeciklerinden do diyez–re–mi ve si bemol–do diyez–re türevlerine kaydırılır; cümle, bu kaydırmalarla bir modülasyon yanılsaması yaratır, fakat modal merkez sarsılmaz.

Kutbay'ın hicaz taksiminde, satırlar boyunca rast–dügâh–dik kürdi–nim hicaz–nevâ–hüseyni gibi dizisel çekirdekler, farklı uzunluk ve değerlerde, kimi zaman sekizlik, kimi zaman onaltılık örgüde yeniden bağlanır. Aynı basamaklı çıkışların daha sonra başka perdelere inici varyantlarının verilmesi, makamsal devamlılıkla kişisel ifadenin aynı anda tutulmasını mümkün kılar. Kaba rasttan rasta doğru yürüyüşün daha sonra kaba dik kürdiden dik kürdiye simetrik bir dönüşle yinelenmesi, motifin yukarıda belirtilen değişimlerine güzel bir örnektir.

Tematik bütünlük yalnızca tekrar demek değildir; tekrarın bağlamını değiştirerek anlam üretme becerisidir. Garbarek, aynı çekirdeği farklı ses alanlarına taşıyarak tını bağlamını değiştirir; Kutbay, aynı çekirdeği farklı perdelere dolaştırarak makamsal bağlamı yeniden çerçeveler. Her iki yaklaşım da dinleyicide tanıdık olanın yeni bağlamda yeniden doğuşu hissini uyandırır; bu his, uzun doğaçlamaların dinlenebilirliğini artırır.

Yapısal süreklilik, motiflerin büyüme ve çözülme biçimlerine de bağlıdır. Garbarek'te motif, kısa tekrarlar ve mikro varyantlarla genişler, bir tepe noktasında uzun nota veya glissando inişiyle çözülür. Kutbay'da motif, süslemeler ve basamaklı geçişlerle genişler, karar veya yarı-karar noktalarında nefes bırakılarak çözülür. İki farklı çözülme tekniği, iki farklı tavır/ ifade rengi ortaya koyar; ancak işlev aynıdır: icranın nefeslenmesi ve cümlelerin es vererek çözülmesi.

Bu çerçevede motif, yalnızca bir melodik parça değil, bütün formu taşıyan bir iskelettir. İcracı, iskeleti sağlam tuttuğunda doğaçlamanın özgürlüğü artar; iskelet gevşediğinde ise

doğaçlama dağılma riski taşır. Her iki yorumda da iskeletin sağlamlığı, teknik ustalık kadar form sezgisine de dayanır.

4.1.5. Süsleme morfolojisi ve hedef ses psikolojisi

Süslemeler, her iki icrada da hedef perdeye yönelik duygusunu kurar. Garbarek'in belirli ölçülerdeki glissandoları (2, 3, 4, 5, 6, 13, 16, 36, 39, 40, 46) hedef notaya yaklaşırken yukarıdan veya aşağıdan ince bir sürtünme oluşturur; bu sürtünme, hedefin duygusal değerini artırır. Ayrıca, 11, 39 ve 51. ölçülerde gözlenen çarpma kullanımları, hızla dokunup çekilerek hedefin çevresine bir çerçeve kurar; dinleyici hedef notayı daha net hisseder.

Kutbay'ın taksiminde çarpma ve basamaklar, hedef perdenin çevresine örülen bir tezyinat kuşağı gibidir. Birinci satırdan on altıncı satıra dek çok sayıda çarpma, basamak ve kısa süsleme dokunuşu, karar veya güçlü perdelerin yaklaşım algısını düzenler. Bu yoğun süsleme repertuarı, makamın mikrotonal duyarlılığıyla birleştiğinde, hedef ses adeta bir mıknaş gibi hissedilir; icracı hedefe varışı geciktirerek gerilim üretir, kısa bir dokunuşla ferahlatır, sonra yeniden gerer.

Süsleme örgüsü bakımından iki yaklaşım, farklı araçlarla aynı amacı güder: hedefi görünür kılmak. Garbarek, glissando ve yer yer çarpmalarla hedefin öncesinde akışkan bir geçiş etkisi kurar; Kutbay, çarpma ve basamak dizileriyle hedefin çevresini işler. İkisinin de etkisi, hedefe varış anının duygusal ağırlığını artırmaktır. Dinleyici, hedefe salt bir perde veya nota olarak değil, çevresindeki hareket tarafından anlamlandırılmış bir varış noktası olarak ulaşır.

Süsleme örgüsünün bir başka boyutu, tezyinatta tasarruftur. Garbarek süslemeyi seyrekle ama etkili kullanır; uzun bir glissando inişi, bütün bir cümlemin duygusal yükünü taşır. Kutbay süslemeyi sık ama ölçülü kullanır; kısa çarpmalar ve basamaklar, cümle içindeki mikro gerilimleri işaret eder. Bu iki tasarruf anlayışı, iki farklı üslup etkisi doğurur: biri geniş soluklu çizgiler, diğeri ince nakış. Her iki üslup da kendi bağlamları içinde tutarlıdır.

Hedef perdeye yönelik algısı, kararın duyumsal vurgusunu belirler. Taksimde karar perdesine nefesin dengeli kullanımıyla varış, tamamlanma hissini üretir. Garbarek'te uzun nota ve mekân yankısı, armonik fonksiyona eşlik ederek asılı kalmış bir tamamlanma duygusu verir; bu, açık uçlu bir karardır. Bu iki farklı karar üslubu, iki farklı geleneksel işleve karşılık gelir; biri kapanış, diğeri ufuk açma olarak ifade edilebilir.

4.1.6. Arpej/dikey işaretler ve yatay anlatı

Garbarek'in doğaçlamasında dikey işaretler, modal alanın içinde belirginleşen atlamalı dizisel motiflerle somutlaşır. 19 ve 20. ölçülerde la-si bemol-do diyez-mi-sol-re dizilimi, her ne kadar tam bir iniş örgüsü olmasa da la7(b9, #11) uzantılarını duyurur. 24., 26., 28. ve 30. ölçülerde la-si bemol-re-fa parçacığının tekrarları, la sus4(b9, add6) karakterine yakın bir dizi iması verir. 27. ölçüde sol-la-do diyez-re dizilişi, la dominant 7-9 akorunun 7-1-3-11 derecelerini işaret eder. Bu dikey ipuçları, yatay melodik akışa gömülmüş haldedir; melodik anlatı önde kalır, ancak dikey gölgeler modal alanın derinliğini artırır.

Kutbay'ın taksiminde dikey işaret, Batı armonisi anlamında değil, 'güçlü-zayıf-karar' ilişkilerinin hiyerarşik vurguları olarak ortaya çıkar. Sekizinci ve onuncu satırlardaki hüseyini-hicaz-dik kürdi-dügâh dizilimlerinin art arda gelmesi, yatay seyri güçlendirirken makamsal ağırlık merkezini duyurur. On birinci satırda benzer sıralamanın farklı değerlerle yinelenmesi, dizisel ağırlık etkisi yaratır. Bu etkide, arpej değil, karar-güçlü-yeden perdelerinin hiyerarşik düzeni söz konusudur; bu da yatay anlatıyı belirginleştirir.

Yatay anlatı her iki icrada da baskındır. Garbarek, dikey işaretleri minimal düzeyde gösterip melodik hat üzerinden konuşur; Kutbay ise makamsal yataylığı, süsleme ve basamaklarla zenginleştirir. Aralarındaki fark, dikey işaretin işlevidir: Garbarek'te dikey ipucu modal renklendirme sağlar; Kutbay'da güçlü perdelerin vurgusu makamsal kimliği berraklaştırır.

Bu bağlamda, dikey-yatay dengesi iki farklı okuma gerektirir. Garbarek'i anlamak için modal bağlamı ve tınısallığı takip etmek gerekir; Kutbay'ı anlamak için perdeler arası yer değiştirmenin ve güçlü-karar ilişkilerinin iç ritmini kavramak gerekir. İkisinde de yatay anlatı olmaksızın dinleyici yön duygusunu kaybeder; dikey işaretler ise bu yön duygusunu renklendirir. Atlamalı motifler/anıştırmalar anlatıyı yerleştirir, yatay hat ise yürütür. Uzun soluklu formda form bütünlüğü ve seyir tutarlılığı, bu iki unsurun ustalıklı tartılmasına bağlıdır. Hem dikey ipuçları anlatıyı ağırlaştırmaz hem de yatay hat bağlamsız kalır.

4.1.7. Doğaçlama stratejileri ve yoğunluk yönetimi

Her iki icra da aşağıdan yukarıya büyüme stratejisini benimser. Kutbay, taksime çoğunlukla daha seyrek, uzun nefesli cümlelerle başlar; süsleme yoğunluğu ve mikro hareketler ortalara doğru artar; finalde karar yaklaşırken yoğunluk düşürülerek dinleyiciye mekân açılır. Garbarek, girişte yalın motiflerle ve uzun notalarla tını alanını kurar; orta bölümlerde tekrar,

varyasyon ve tessitüradaki hareketle yoğunluğu yükseltir; doruk sonrası uzun bir nota veya glissando ile gerginliği boşaltır.

Yoğunluk yönetimi, cümle içi ve form düzeyi olmak üzere iki kademede işler. Cümle içinde Kutbay, çarpma ve basamakları sıklaştırarak mikro yoğunluk artırır; basit bir basamak dizisi bile vurgularla yoğun bir örgüye dönüşebilir. Garbarek, üçleme-beşleme ve kısa motif tekrarıyla cümle içi yoğunluğu yükseltir; bir anda uzun notayla geniş bir boşluk açar. Form düzeyinde ise ikisi de dalgalı seyir kurgusunu benimser: tırmanma–dinlenme–yeniden tırmanma.

Stratejilerin belkemiğini gerilim–çözülme düzeni oluşturur. Kutbay, hedef perdeyi geciktirerek dinleyicinin kulak içi gerginliğini artırır; küçük bir çarpma veya glissando ile anı tesciller. Garbarek, motifin beklenen tekrarı yerine ses bölgesini (tessitürayı) değiştirir; dinleyici tanıdık olanı farklı bir yükseklikte işittiğinde yoğunluk psikolojik olarak artar. Bu beklenti oyunları, doğaçlamanın dramatik yapısını oluşturur.

Ayrıca icra enerjisinin dengeli kullanımı her iki icrada da dikkate değerdir. Kutbay, nefesi asla zorlamadan, cümleyi ferah bırakacak şekilde kullanır; yoğunluk artışları nefesle ters düşmez. Garbarek, parlak tınıyı sürekli yüksek tutmak yerine, uzun notalarda gerilimi hava akışının mikro değişimleriyle var eder. Bu denge, uzun formda yorgunluk yaratmadan ikna edici bir anlatı kurmanın anahtarıdır.

Strateji, yalnız teknik bir mesele değil, estetik bir tercih beyanıdır. Kutbay’ın tercihleri, makamın erkanına riayet eden bir iç disipline; Garbarek’in tercihleri, tını ve mekânın sürekliliğini gözetten bir minimalizme işaret eder. İkisi de kendi bağlamında tutarlı ve etkileyicidir.

4.1.8. Transkripsiyon yaklaşımı ve analiz notları

İki repertuarın transkripsiyonu farklı güçlükler taşır. Ney taksiminde mikrotonal geçişlerin, perdeler arası kaymaların ve glissando sürelerinin notaya tam karşılıklarını bulmak zordur. Çarpma ve basamakların süresi çoğu kez anlık ve bağlama bağlıdır; nüanslar notasyon ile sınırlanır. Bu nedenle, taksim transkripsiyonunda mikro işaretler, küçük oklar ve açıklayıcı yorumlar yardımcı olur. Satır bazlı ölçüm, süreye takılmadan dizisel mantığı yakalamayı sağlar.

Garbarek’in solosunda nominal olarak tempereli sistem içinde çalışmak transkripsiyonu kolaylaştırır; ancak glissando başlangıçlarının mikro zamanlaması, üçleme/beşleme alt bölmelerindeki vurgu asimetrisi ve mekân yankısının icrayı etkileyen rolü kâğıda tam geçmez.

2-6-13-16-36-39-40-46. ölçülerdeki glissandoların önce yukarı, sonra aşağı gibi iki yönlü karakterleri işaretlenmelidir. 24-26-28-30. ölçülerde yinelenen kısa dörtlü grup (la-si bemol-re-fa) için kaydırmalı motif hücresi notu, icradaki hafif yer değişimini anlatabilir.

Analiz notları açısından, motif izleme iki icrada da ana tekniktir. Garbarek'te 30-32. ölçülerdeki kaydırmalı motif, çekirdek motifin tutarlı şekilde sürdürüldüğünü kanıtlar. Kutbay'da satırlar boyunca yeniden çerçevelenen çekirdek motiflerin işlenişi, tematik bütünlüğünün sürekliliğini ortaya koyar. Bu izlemede, hedef perdeye yaklaşım notları pratik fayda sağlar.

Her iki transkripsiyon da dinleme ile düşünülmelidir. Yazı, icranın estetik dokusunu tüketemez; ancak estetik iskeletini görünür kılar. Bu nedenle, analiz bulgularının ses kayıtlarıyla çapraz kontrolü, yorumsal doğruluk için elzemdir.

Transkripsiyon, eğitsel bir araç olarak da değerlidir. Kutbay'ın çarpma-basamağı, Garbarek'in glissando ve ses bölgesi kaydırmaları, genç icracılar için uygulamalı etütlere dönüştürülebilir. Notasyon, yalnızca betimleme değil, icra yöntemi inşa etme işlevi de görür.

4.1.9. Yorumlayıcı perspektif: kimlik, mekân ve dinleyici

İki repertuvarın transkripsiyonu farklı güçlükler taşır. Ney taksiminde mikrotonal geçişlerin, perdeler arası kaymaların ve glissando sürelerinin notaya tam karşılıklarını bulmak zordur. Çarpma ve basamakların süresi çoğu kez anlık ve bağlama bağlıdır; nüanslar notasyon ile sınırlanır. Bu nedenle, taksim transkripsiyonunda mikro işaretler, küçük oklar ve açıklayıcı yorumlar yardımcı olur. Satır bazlı ölçüm, süreye takılmadan dizisel mantığı yakalamayı sağlar.

Garbarek'in solosunda nominal olarak tempereli sistem içinde çalışmak transkripsiyonu kolaylaştırır; ancak glissando başlangıçlarının mikro zamanlaması, üçleme/beşleme alt bölmelerindeki vurgu asimetrisi ve mekân yankısının icrayı etkileyen rolü kâğıda tam geçmez. 2-6-13-16-36-39-40-46. ölçülerdeki glissandoların önce yukarı, sonra aşağı gibi iki yönlü karakterleri işaretlenmelidir. 24-26-28-30. ölçülerde yinelenen kısa dörtlü grup (la-si bemol-re-fa) için kaydırmalı motif hücresi notu, icradaki hafif yer değişimini anlatabilir.

Analiz notları açısından, motif izleme iki icrada da ana tekniktir. Garbarek'te 30-32. ölçülerdeki kaydırmalı motif, çekirdek motifin tutarlı şekilde sürdürüldüğünü kanıtlar. Kutbay'da satırlar boyunca yeniden çerçevelenen çekirdek motiflerin işlenişi, tematik bütünlüğünün sürekliliğini ortaya koyar. Bu izlemede, hedef perdeye yaklaşım notları pratik fayda sağlar.

Her iki transkripsiyon da dinleme ile düşünölmelidir. Yazı, icranın estetik dokusunu tüketemez; ancak estetik iskeletini görünür kılar. Bu nedenle, analiz bulgularının ses kayıtlarıyla çapraz kontrolü, yorumsal doğruluk için elzemdir.

Transkripsiyon, eğitsel bir araç olarak da değerlidir. Kutbay'ın çarpma-basamağı, Garbarek'in glissando ve ses bölgesi kaydırmaları, genç icracılar için uygulamalı etütlere dönüştürülebilir. Notasyon, yalnızca betimleme değil, icra yöntemi inşa etme işlevi de görür.

4.1.10. Benzerlikler

Kromatik hareketler:

Jan Garbarek'in Long As You Know You Are Living Yours doğaçlamasında kromatik hareket bulunmamaktadır.

Aka Gündüz Kutbay hicaz taksiminde kromatik hareket bulunmamaktadır.

Aynı motiflerin başka perdelerde kullanımı:

Jan Garbarek'in Long As You Know You Are Living Yours doğaçlamasında otuzuncu ölçünün sonunda onaltılık mi, fa, sekizlik sol, otuz birinci ölçüde onaltılık sol, fa, sekizlik mi, on altılık mi, fa, sekizlik mi, motifi aynı ölçünün sonunda onaltılık do diyez, re, sekizlik mi, otuz ikinci ölçüde onaltılık mi, re, sekizlik do diyez, onaltılık do diyez, re, sekizlik do diyez sesleri şeklinde bir aşağı nota olarak do diyez sesinde kullanılmış, yine otuz ikinci ölçüde motifin ilk kısmı yeniden onaltılık si bemol, do diyez, sekizlik re, onaltılık re, do diyez , sekizlik si bemol sesleri kullanılarak aynı motifin bir kısmı si bemol sesinde tekrarlanmıştır.

Aka Gündüz Kutbay hicaz taksiminde üçüncü ve altıncı satırlardaki kaba rast perdesinden rast perdesine sekizlik sırasıyla kaba rast, kaba düğâh, kaba dik kürdi, kaba nim hicaz, yegâh, hüseyni aşiran, ırak ve rast perdesi çıkışı on beşinci satırda kaba dik kürdi perdesinden dik kürdi perdesine bu sefer onaltılık sırasıyla kaba dik kürdi, kaba nim hicaz, yegâh, hüseyni aşiran, ırak, rast, düğâh ve dik kürdi perdesi çıkışı, sekizinci satırda sekizlik nim hicaz, nevâ, hüseyni, nim hicaz, dik kürdi, düğâh, noktalı ikilik acem, onaltılık hüseyni aşiran, noktalı dörtlük nevâ perdesi motifi, yine sekizlik nim hicaz, nevâ, hüseyni, nim hicaz, dik kürdi, düğâh, noktalı ikilik gerdaniye, onaltılık ırak, ikilik hüseyni perdesi kullanılarak icra edilmiştir. On birinci satırda sekizlik ırak, rast, düğâh, noktalı sekizlik dik kürdi, onaltılık düğâh, sekizlik rast, düğâh, dik kürdi, dörtlük nim hicaz, perdelerinden oluşan tema önünde yine sekizlik ırak, rast perdesi eklenerek, sekizlik düğâh, dik kürdi, nim hicaz, noktalı sekizlik nevâ, onaltılık nim hicaz, noktalı sekizlik dik kürdi, sekizlik nim hicaz, nevâ, hüseyni perdeleri kullanılarak icra edilmiş,

on ikinci satırda noktalı dörtlük buselik, onaltılık dügâh, dörtlük rast, ırak, sekizlik hüseyini aşiran perdeleri kullanılarak oluşan inici tema aynı satırda noktalı dörtlük çargâh, bir önceki perdeye bağlı olarak sekizlik çargâh, buselik, dügâh, rast, on üçüncü satırda sekizlik Acemaşiran, hüseyini aşiran ve ikilik yegâh perdesi kullanılarak ekleme perdeler ile devam etmiş, yine on üçüncü satırda noktalı dörtlük dügâh, sekizlik rast, Acemaşiran, hüseyini aşiran, yegâh ve kaba nim hicaz perdeleri kullanılarak aynı tema dügâh perdesine taşınmış, son olarak aynı satırda noktalı dörtlük Acemaşiran, sekizlik hüseyini aşiran, yegâh, kaba nim hicaz, kaba dik kürdi ve ikilik kaba nim hicaz perdeleri kullanılarak aynı tema sonu bir perde değiştirilerek Acemaşiran perdesinde tekrarlanmıştır.

Glissando, Tril, Mordan, Alt Mordan, Basamak, Çarpma gibi süsleme teknikleri:

Jan Garbarek'in Long As You Know You Are Living Yours doğaçlamasında ikinci ölçüde noktalı ikilik la sesinde aşağı doğru bir glissando, üçüncü ölçüde noktalı dörtlük la sesinde aşağı doğru bir glissando yapılmış, dördüncü ölçüde noktalı ikilik la sesinden önce yukarı doğru bir glissando, beşinci ölçüde ikilik la sesinde hem sestten önce yukarı hem de sestten sonra aşağı doğru bir glissando yapılmış, altıncı ölçüde dörtlük si bemol sesinden önce yukarı doğru bir glissando, on üçüncü ölçüde dörtlük mi sesinde hem sestten sonra aşağı hem de sestten önce yukarı doğru bir glissando yapılmış, on altıncı ölçüde sekizlik do diyez sesinden önce yukarı doğru bir glissando, otuz altıncı ölçüde sekizlik üçleme şeklindeki grubun son sesi olan sekizlik mi sesinde aşağı doğru bir glissando, otuz dokuzuncu ölçüde ikilik do diyez sesinde aşağı doğru bir glissando, kırkıncı ölçüde ikilik do diyez sesinden önce yukarı doğru bir glissando, kırk altıncı ölçüde dörtlük do diyez sesinde aşağı doğru bir glissando yapılmıştır.

Aka Gündüz Kutbay hicaz taksiminde dördüncü satırda dörtlük nevâ perdesinde perdeden önce yukarı doğru bir glissando, yedinci satırda noktalı dörtlük segâh perdesinde perdeden önce yukarı doğru bir glissando, sekizinci satırda noktalı ikilik gerdaniye perdesinde perdeden önce yukarı doğru bir glissando, dokuzuncu satırda noktalı dörtlük muhayyer perdesinde perdeden önce yukarı doğru bir glissando, onuncu satırda dörtlük acem perdesinde perdeden sonra aşağı doğru bir glissando, on ikinci satırda noktalı dörtlük buselik perdesinde perdeden önce yukarı doğru bir glissando, on üçüncü satırda sekizlik yegâh perdesinde perdeden önce yukarı doğru bir glissando, on altıncı satırda dörtlük yegâh perdesinde perdeden önce yukarı doğru bir glissando yapılmıştır.

Jan Garbarek'in Long As You Know You Are Living Yours doğaçlamasında on birinci ölçüde ikilik la sesine sol sesi çarpma olarak kullanılmış, otuz dokuzuncu ölçüde sekizlik

üçleme şeklindeki grupta sekizlik si bemol sesine do diyez sesi çarpma olarak kullanılmış, elli birinci ölçüde onaltılık beşleme şeklindeki grubun ilk notası onaltılık la sesine si bemol sesi çarpma olarak kullanılmıştır.

Aka Gündüz Kutbay hicaz taksiminde birinci satırda sekizlik kaba nim hicaz perdesine yegâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik kaba dik kürdi perdesine yegâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, birinci satırda dörtlük kaba nim hicaz perdesine yegâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, birinci satırda noktalı dörtlük yegâh perdesine kaba düğâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, ikinci satırda sekizlik kaba dik kürdi perdesine yegâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, ikinci satırda sekizlik kaba dik kürdi perdesine yegâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, ikinci satırda noktalı sekizlik Acemaşiran perdesine hüseyini aşiran perdesi çarpma olarak kullanılmış, ikinci satırda sekizlik kaba dik kürdi perdesine yegâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, ikinci satırda yine sekizlik kaba dik kürdi perdesine yegâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, üçüncü satırda sekizlik rast perdesine düğâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, üçüncü satırda noktalı dörtlük buselik perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, üçüncü satırda dörtlük yegâh perdesine hüseyini aşiran perdesi çarpma olarak kullanılmış, üçüncü satırda dörtlük kaba nim hicaz perdesine hüseyini aşiran perdesi çarpma olarak kullanılmış, dördüncü satırda onaltılık kaba dik kürdi perdesine yegâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, dördüncü satırda noktalı sekizlik Acemaşiran perdesine hüseyini aşiran perdesi çarpma olarak kullanılmış, beşinci satırda birlik kaba nim hicaz perdesine yegâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, beşinci satırda bir önceki birlik nim hicaz perdesine bağlı olarak devam eden sekizlik üçleme grubundaki sekizlik kaba nim hicaz perdesine yegâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, beşinci satırda yine aynı sekizlik üçleme grubundaki sekizlik kaba dik kürdi perdesine kaba nim hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, beşinci satırda onaltılık yegâh perdesine hüseyini aşiran perdesi çarpma olarak kullanılmış, altıncı satırda sekizlik kaba dik kürdi perdesine yegâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, altıncı satırda sekizlik kaba rast perdesine kaba dik kürdi perdesi çarpma olarak kullanılmış, altıncı satırda sekizlik düğâh perdesine dik kürdi perdesi çarpma olarak kullanılmış, altıncı satırda sekizlik rast perdesine dik kürdi perdesi çarpma olarak kullanılmış, altıncı satırda sekizlik rast perdesine düğâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, altıncı satırda dörtlük dik kürdi perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, altıncı satırda dörtlük düğâh perdesine nevâ perdesi dörtlük düğâh perdesinden önce çarpma olarak kullanılmış, altıncı satırda sekizlik rast perdesine yegâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, yedinci satırda dörtlük dik kürdi perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, yedinci satırda sekizlik nevâ perdesine hüseyini perdesi çarpma

olarak kullanılmış, yedinci satırda sekizlik nim hicaz perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, yedinci satırda dörtlük düğâh perdesine rast perdesi çarpma olarak kullanılmış, yedinci satırda noktalı dörtlük segâh perdesine düğâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, sekizinci satırda dörtlük dik kürdi perdesine nim hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, sekizinci satırda dörtlük nim hicaz perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, sekizinci satırda dörtlük nevâ perdesine nim hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, sekizinci satırda onaltılık dik kürdi perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, sekizinci satırda sekizlik nim hicaz perdesine acem perdesi çarpma olarak kullanılmış, sekizinci satırda sekizlik dik kürdi perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, sekizinci satırda sekizlik nim hicaz perdesine acem perdesi çarpma olarak kullanılmış, sekizinci satırda sekizlik dik kürdi perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, sekizinci satırda noktalı ikilik gerdaniye perdesine düğâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, dokuzuncu satırda noktalı sekizlik eviç perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, dokuzuncu satırda noktalı sekizlik hüseyini perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, dokuzuncu satırda sekizlik hüseyini perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, dokuzuncu satırda noktalı dörtlük muhayyer perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, dokuzuncu satırda sekizlik hüseyini perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, dokuzuncu satırda sekizlik nevâ perdesine acem perdesi çarpma olarak kullanılmış, onuncu satırda sekizlik dik kürdi perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, onuncu satırda sekizlik dik kürdi perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, on birinci satırda sekizlik dik kürdi perdesine nevâ, nim hicaz ve nevâ perdeleri basamak olarak kullanılmış, on birinci satırda yine sekizlik dik kürdi perdesine nevâ, nim hicaz ve nevâ perdeleri basamak olarak kullanılmış, on birinci satırda sekizlik dik kürdi perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, on birinci satırda noktalı sekizlik dik kürdi perdesine nim hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, on ikinci satırda onaltılık düğâh perdesine nim hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, on ikinci satırda noktalı sekizlik dik kürdi perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, on ikinci satırda dörtlük düğâh perdesine nevâ perdesi dörtlük düğâh perdesinden önce çarpma olarak kullanılmış, on ikinci satırda sekizlik düğâh perdesine nim hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, on ikinci satırda sekizlik rast perdesine dik kürdi perdesi çarpma olarak kullanılmış, on üçüncü satırda sekizlik Acemaşiran perdesine düğâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, on üçüncü satırda sekizlik hüseyini aşiran perdesine rast perdesi çarpma olarak kullanılmış, on üçüncü satırda sekizlik rast perdesine dik kürdi perdesi çarpma olarak kullanılmış, on üçüncü satırda sekizlik yegâh perdesine Acemaşiran perdesi çarpma olarak kullanılmış, on üçüncü satırda sekizlik yegâh perdesine Acemaşiran perdesi çarpma olarak kullanılmış, on üçüncü satırda sekizlik kaba

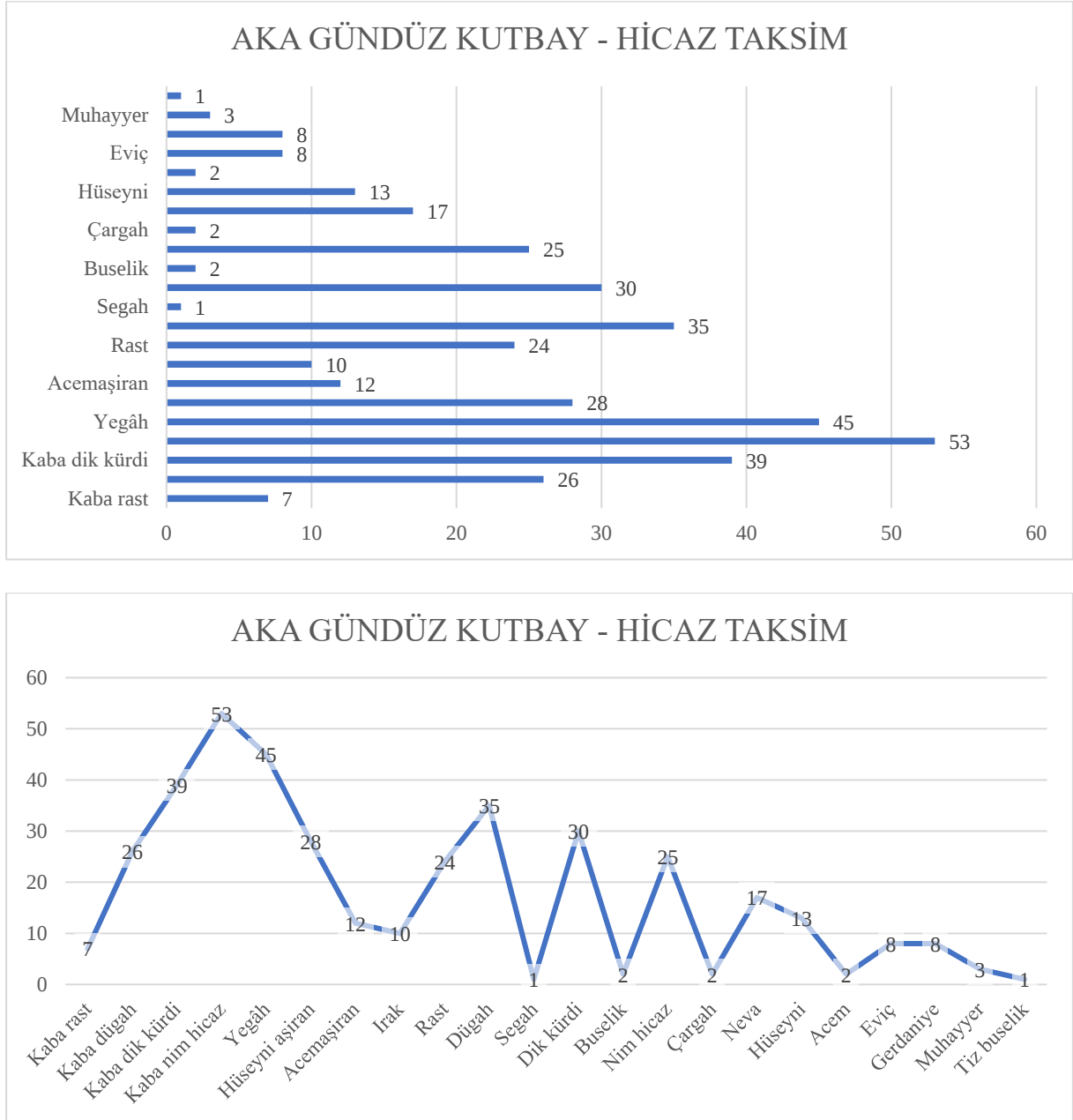
dik kürdi düğâh perdesine yegâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, on üçüncü satırda ikilik kaba nim hicaz perdesine yegâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, on üçüncü satırda sekizlik kaba dik kürdi düğâh perdesine yegâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, on üçüncü satırda dörtlük kaba düğâh perdesine yegâh perdesi dörtlük kaba düğâh perdesinden önce çarpma olarak kullanılmış, on dördüncü satırda sekizlik kaba dik kürdi düğâh perdesine yegâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, on dördüncü satırda ikilik kaba nim hicaz perdesine yegâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, on dördüncü satırda sekizlik üçleme grubundaki sekizlik kaba nim hicaz perdesine yegâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda aynı üçleme grubundaki sekizlik kaba dik kürdi perdesine yegâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, on dördüncü satırda diğer sekizlik üçleme grubundaki sekizlik kaba dik kürdi perdesine yegâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, on dördüncü satırda dörtlük kaba düğâh perdesine yegâh perdesi dörtlük kaba düğâh perdesinden önce çarpma olarak kullanılmış, on beşinci satırda onaltılık dik kürdi perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, on beşinci satırda onaltılık rast perdesine dik kürdi perdesi çarpma olarak kullanılmış, on beşinci satırda onaltılık düğâh perdesine dik kürdi perdesi çarpma olarak kullanılmış, on beşinci satırda noktalı sekizlik Acemaşiran perdesine hüseyini aşiran perdesi çarpma olarak kullanılmış, on altıncı satırda ikinci sekizlik üçleme grubundaki sekizlik kaba dik kürdi perdesine yegâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, on altıncı satırda sekizlik kaba dik kürdi perdesine yegâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, on altıncı satırda sekizlik kaba dik kürdi perdesine kaba nim hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmıştır.

Akor sesleri, arpej kullanımı:

Jan Garbarek'in Long As You Know You Are Living Yours doğaçlamasında bütün ölçüler la yedili bemol dokuz akoru üzerine çalınmıştır. on dokuzuncu ve yirminci ölçülerdeki sesler tam olarak inici bir arpej oluşturmaya da sesleri analiz ettiğimizde ikilik la, sekizlik si bemol, onaltılık do diyez, onaltılık mi, sekizlik üçleme grubundaki sekizlik sol, ve diğer sekizlik üçleme grubundaki sekizlik re sesleri çıkıcı bir la dominant yedi bemol dokuz diyez on bir akorunun seslerini oluşturur. Yirmi dördüncü ölçüde sekizlik yedileme şeklindeki la, si bemol, re ve fa sesleri yirmi altıncı, yirmi sekizinci ve otuzuncu ölçülerde aynı sırayla onaltılık şekilde tekrarlanmıştı, tekrarlanan bu kalıp la sus dört bemol dokuz, altı akorunun sesleri inici arpej olarak kullanılmıştır. Yirmi yedinci ölçüde ikilik sol, dörtlük üçleme gurubunun dörtlük la, do diyez ve re notaları la dominant yedi, dokuz akoru sesleri yedi, bir, üç ve on bir şeklinde inici arpej olarak kullanılmıştır.

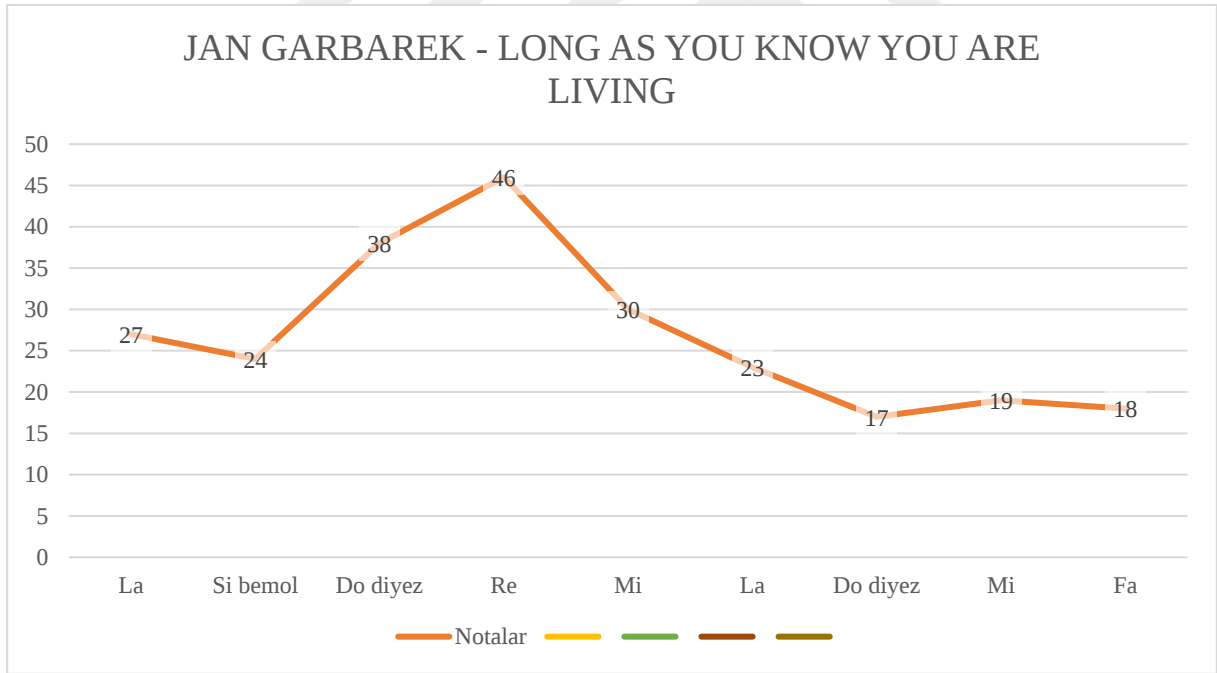
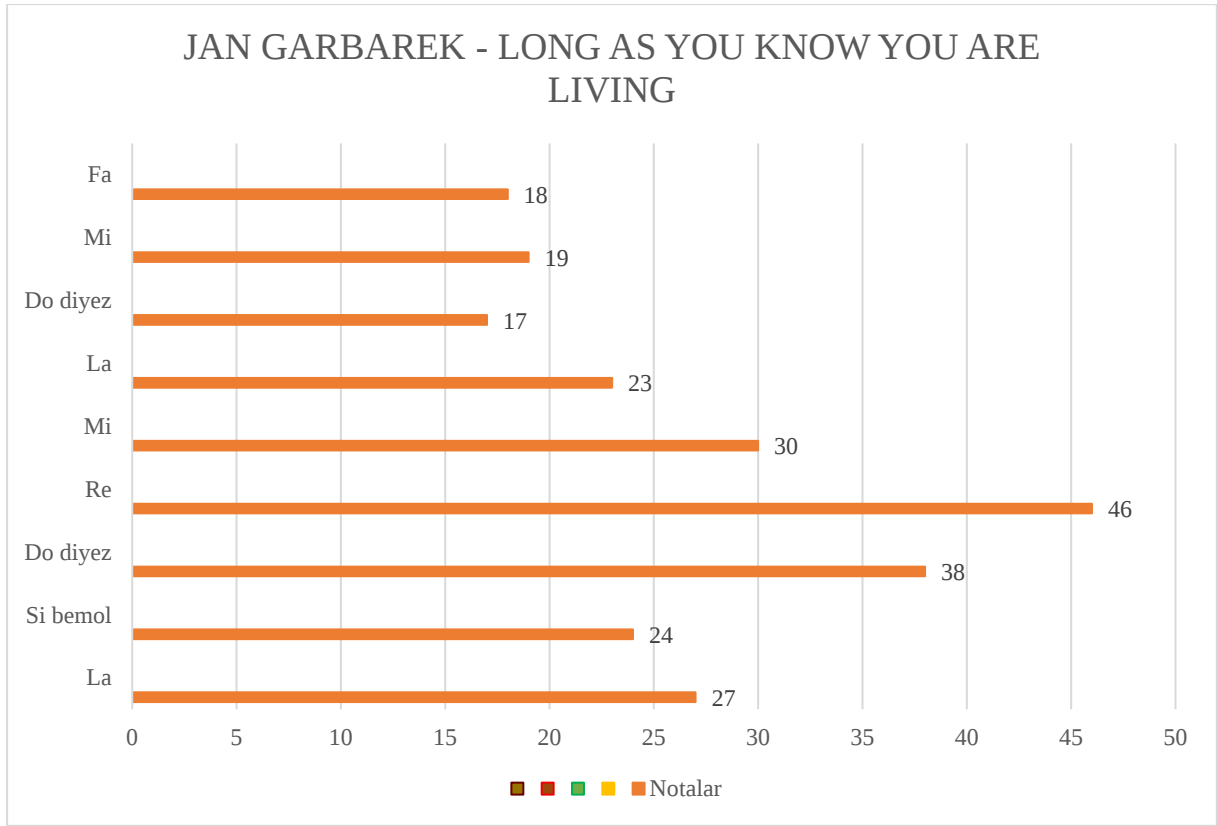
Aka Gündüz Kutbay hicaz taksiminde yalnızca sekiz ve onuncu satırlarda sekizlik olarak hüseyini, nim hicaz, dik kürdi ve düğâh perdeleri on birinci satırda ise yine sekizlik hüseyini, dörtlük nim hicaz, sekizlik dik kürdi ve dörtlük düğâh perdelerinin oluşturduğu la dominant ya da majör bemol dokuzlu akoruna benzer beşinci, üçüncü, dokuzuncu ve birinci dereceleri içeren sesler inici bir arpej olarak icra edilmiştir.

4.1.11. Görsel Analiz



Grafik 4. 1. Aka Gündüz Kutbay – Hicaz Taksim Nota Frekans Grafiği

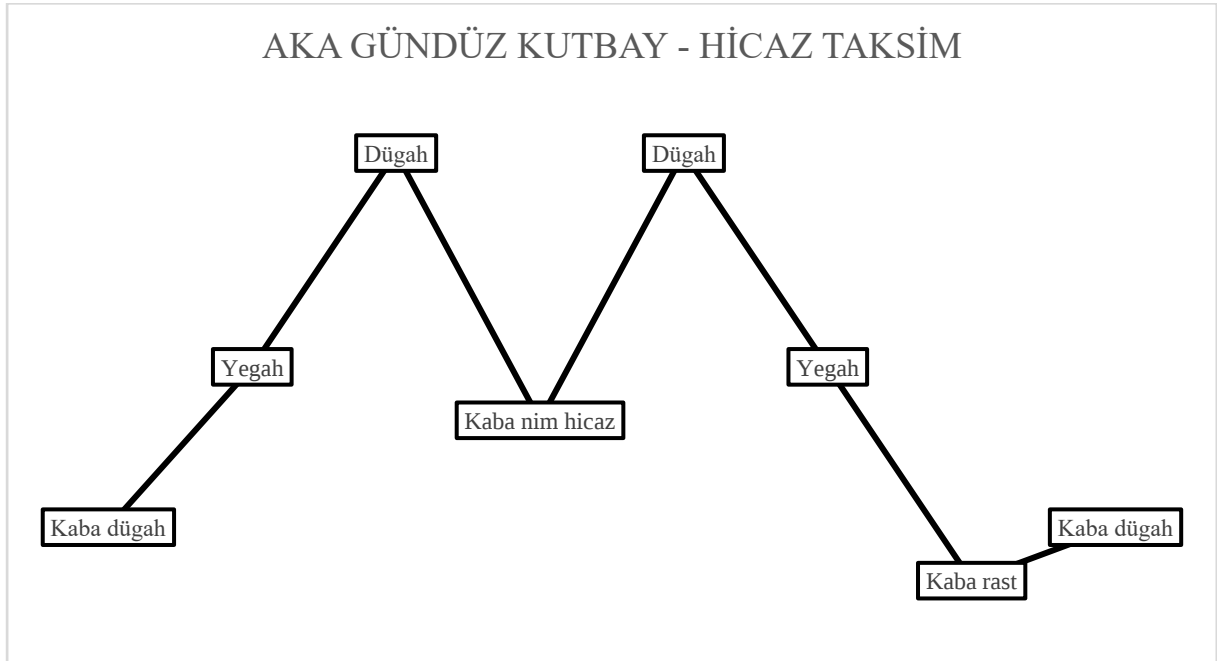
Grafik, Kutbay'ın hicaz taksimindeki perde sıklığı dağılımını ortaya koyarak seyrin alt dörtlü merkezli bir perde ağırlık örgüsü üzerinde kurulduğunu nicel olarak doğrular. Zirve, Kaba dik kürdi (53) ve Yegâh (45) evresinde toplanır; bu ikili, hicazın alt drtlsn mıknaatıs alanı gibi işleterek hedefe geciktirilmiş yaklaşım psikolojisini besler. Orta katmanda Segâh (35), Buselik (30), argâh (25) ve Rast (24) yoğunlukları, güçlü ve yarı güçlü duraklara yapılan kadans halkalarını temsil eder; bu halkalar, çarpma ve basamak jestleriyle örülmüş kısa 'yaklaşım taları' sayesinde tematik bütünlüğü taşır. Üst ses alanında Hüseyini (17), Eviç (8) ve Muhayyer'in sınırlı kullanımı, üst bölge gösterisinden kaçınan nefes idaresini ve yatay seyrin alt merkezli kurgusunu teyit eder; alt uçta Kaba Rast çevresindeki ısrar ise dem ses estetiğiyle giriş/kapanış işlevlerini belirginleştirir. Genel ereve, Kutbay'ın makamsal kimliği üst katmana ölçülü ıkışlar ve alt dörtlü etrafında yoğun dolaşımla berraklaştırdığını; süsleme morfolojisinin (arpma, basamak, kısa glissando) hedef perdeyi dramatize eden ana araç olarak işlediğini gösterir. Bu dağılım, Garbarek'teki ses bölgesi kaydırımı ve tını dokusu kurgusuna karşılık, perde merkezli bir srekliyet estetiğinin Kutbay slubunda nasıl kurucu rol oynadığını açığa çıkarır.



Grafik 4. 2. Jan Garbarek – Long As You Know You Are Living Nota Frekans Grafiği

İlgili grafik Garbarek'in solusunda perde-oktav sıklıklarını ortaya koyarak modal alanın merkezini ve anlatı stratejisini nicel olarak görünür kılar. Zirve, 5. oktav Mi'de (en yüksek yoğunluk) ve onu izleyen 5. oktav Do diyez'de oluşur; bu iki derece, La7(b9/#11) bağlamının

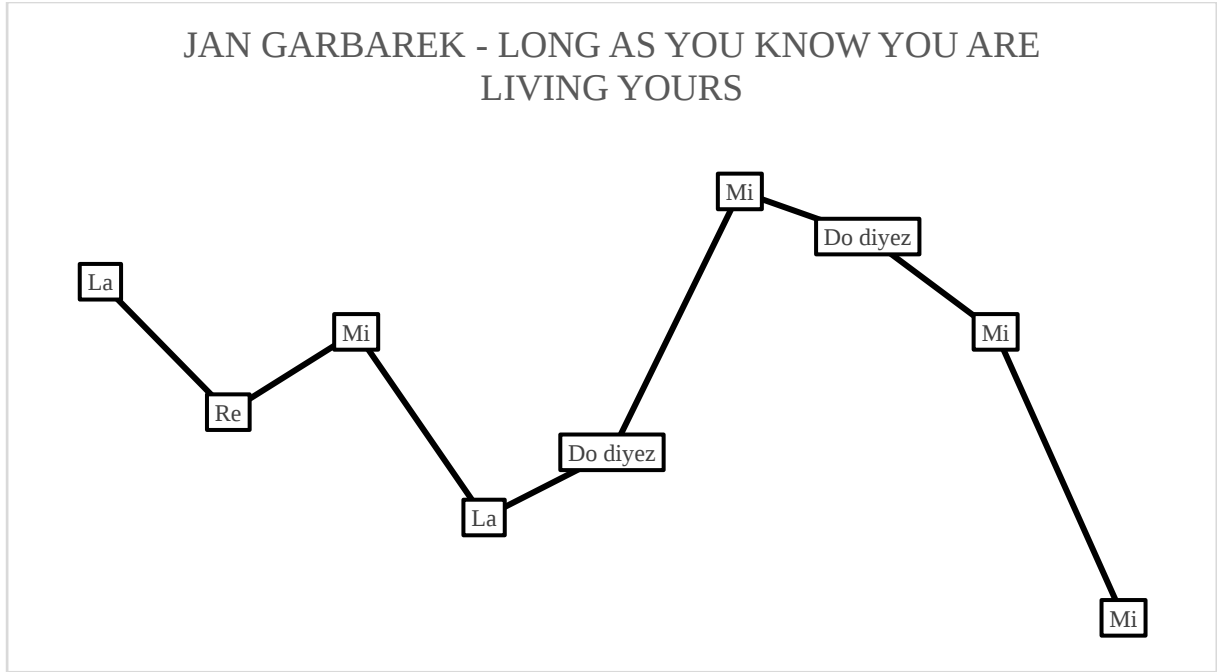
kılavuz sesleri (5 ve 3) olarak yatay anlatıyı sabitleyen ‘dikey işaretler’dir. 5. oktav Si bemolün belirginliği, bakiye ikili renklenmesinin iktisatlı fakat süreklilik içinde kullanıldığını; 4. oktav La ve Do diyez yoğunlukları ise uzun formda orta ses bölgesinde teşekkül eden tını odağını gösterir. 6. oktavdaki tekrar eden Mi/Do diyez atılımları, küçük ezgi çekirdeklerinin ses bölgesi yer değiştirmesiyle meyan doruklarını oluşturduğunu; 3. ve 7. oktavların seyrekliği ise seyrek-dingin icra tavrına özgü az ama etkili bir genişleme–daralma mimarisi izlendiğini kanıtlar. Toplam dağılım, tarif edilen yatay melodik söyleyişin merkez perde çevresinde yürüdüğünü; süsleme tekniklerinin (glissando, sınırlı çarpma) bu merkez etrafında karar perdesine yönelim ve beklenti gerilimini inşa etmek üzere kullanıldığını ve böylece ses dokusu ile mekân akustiğiyle desteklenen tematik bütünlüğün sağlandığını göstermektedir.



Grafik 4. 3. Aka Gündüz Kutbay - Hicaz Taksim Seyir Özellikleri Grafiği

Grafikte, Aka Gündüz Kutbay – Hicaz Taksim Seyri. Şema, taksimnin alt bölge ağırlıklı bir akışla iki kez tepe yapan dalga biçiminde ilerlediğini gösterir. Başlangıçta Kaba düğâh–Yegâh hattı, dem alanını ve giriş yürüyüşünü kurar. İlk çıkış Düğâh çevresinde yarı kalışla sonuçlanır; ardından Kaba nim hicaz’a iniş, alt Hicaz dörtlüsünün merkezine dönüştürücü bir ‘bekletme’ işlevi görür. Aynı çıkış kalıbı ikinci kez Düğâh’a yükselerek tekrarlanır; son bölümde Yegâh’tan Kaba rast’a iniş ve Kaba düğâh’ta tam karar gerçekleştirilir. 1–7 numaralı sayfalarda gösterilen bulgularla uyumlu biçimde, seyirde kromatik dolaşım yoktur; hedef seslere yaklaşım kısa çarpmalar, basamaklar ve yer yer kısa glissandolarla yapılır. Düğâh çevresindeki yarı kalışlar ile Kaba nim hicaz’taki bekletmeler, Hicaz’ın alt dörtlüsü etrafında

kurulan ağırlık merkezini belirginleştirir; Kaba rast ve Kaba düğâh kapanışları ise karar duyusunu berraklaştırır. Grafik tümüyle, Kutbay'ın anlatımını; güçlü–yarı güçlü–karar hiyerarşisini ihlal etmeden, sınırları içeriden genişleten bir üslup kararlılığını ortaya koymaktadır.



Grafik 4. 4. Jan Garbarek - Long As You Know You Are Living Yours Doğaçlama Seyir Özellikleri Grafiği

Grafik 4.4. Jan Garbarek – Long As You Know You Are Living Yours Doğaçlama Seyri. Şemada görülen La–Re–Mi–La–Do diyez–Mi ekseni, doğaçlamanın La üzerinde kurulan modal alan içinde özellikle Mi (beşinci derece) ve Do diyez (üçüncü derece) çevresinde yoğunlaştığını gösterir. İlk kısımda La’dan Re’ye iniş ve Mi’ye dönüş, kısa bir motifin kurulmasını sağlar; orta kısımda La–Do diyez hattı tutularak ses bölgesi bir üst kata taşınır ve üst Mi’de benzer çekirdek küçük değişikliklerle yinelenir. Devamında Do diyez üzerinden dengeli bir inişle alt Mi’ye yönelen yarı-kadans duyurulur. Seyirde kromatik dolaşım yoktur; hedef seslere yaklaşım çoğunlukla kısa glissando ve seyrek çarpmalarla yapılır, böylece hedefin duygusal ağırlığı artırılır. Dikey duyusu çağrıştıran arpej kırıntıları arka planda renk olarak kalır; anlatıyı sürdüren asıl unsur, az sayıda motifi farklı ses bölgelerine taşıyarak ve ifadeye dayalı zaman esnekliğiyle birleştirerek elde edilen yatay melodik akıştır. Grafik, Türk müziğindeki perde hiyerarşisi ve karar duyusuna dayalı perde merkezli sürekliliğe karşılık, Garbarek’te tını ve süre merkezli bir sürekliliğin kurulduğunu; sınırların ihlal edilmeden, içeriden genişletilerek hedefe açık ve geciktirilmiş bir yönelimle ulaşıldığını ortaya koyar.

4.1.12. Karşılaştırmalı sentez ve sonuç

Kutbay'ın hicaz taksimi ile Garbarek'in Long As You Know You Are Living Yours solosu, farklı dillerde aynı temayı işler: süreklilik içinde değişim. Birincisi, makamın yerleşik seyir kaide ve teamüllerini esas alıp şahsi tavrıyla tefsir eder; ikincisi, modal tını alanını kurup küçük motif nüveleriyle alanı işler. Her iki yaklaşımda da özgürlük, yapısal bir iskeletin üzerinde, dikkatli yoğunluk ve karar-hedef yönetimiyle işler.

Benzerlikler nettir: tematik bütünlük, karar perdesine yönelim ve beklenti gerilimi, glissando/çarpma gibi ince tezyinat unsurlarının dramatik işlevi, uzun formda dalgalı yoğunluk tertibi ve nefes-temelli zaman anlayışı. Farklar da berraktır: makamın yerleşik seyir düzenine dayalı melodik eksenli hüviyet ile tını kurgusuna dayalı mekân-akustik temelli hüviyet; yoğun süsleme işçiliği ile seyrek ama etkili süsleme; karar perdesi merkezli kapanış ile açık uçlu tını kararları farklar olarak ifade edilebilir.

Bu karşılaştırma, doğaçlamanın evrensel ilkeleri ile kültüre özgü kodlarının birlikte varlığını görünür kılar. Evrensel olan: beklenti kurmak, hedefi işaretlemek, motiften yapı kurmak, yoğunluğu dalgalandırmak. Kültüre özgü olan: makamın seyir etiği ve güçlü/karar hiyerarşisi; seyrek-dingin icra ve mekân-akustik odaklı tını anlayışı ile modal minimalizm. Her iki müzik dili de doğaçlamayı anlamın gerçek zamanlı inşası olarak kavrar.

Meşk ve eğitim açısından çıkarımlar da açıktır. Kutbay'dan öğrenilecekler: nefes idaresi, çarpma-basamak tezyinatı, karar perdesine sadakat, motifin ses bölgesi değişimleriyle yeniden bağlamlandırılması. Garbarek'ten öğrenilecekler: tınıyı bir cümle unsuru olarak düşünme, ses bölgesi kaydırımı ile sınırlı malzemeden geniş anlatı kurma, glissandoyu dramatik bir geçiş basamağı gibi kullanma. Her iki yaklaşımın ortak öğretisi, az malzeme ile çok söylemektir; zenginlik, nicelikte değil, bağlamda ve yönelimde aranır.

Sonuç olarak, bu iki icra bir karşılıklı ayna işlevi görür. Aynada görünen, doğaçlamanın hem kişisel hem de kültürel bir hafıza eylemi olduğudur. Kutbay, makamın hafızasını nefesiyle tazeler; Garbarek, tını hafızasını mekânla derinleştirir. Dinleyici, her ikisinde de kendi hafızasında yankı bulan izler bulur. Bu izler, müziğin sürdürülebilir anlamını oluşturmaktadır.

4.2. Necdet Yaşar Hicaz Taksimi ve Joe Handerson El Barrio Doğaçlaması

Necdet Yaşar'ın tanbur icrası, XX. yüzyıl Türkiye'sinde saz musikisinin özerk bir ifade alanı edinmesinde belirleyici bir dönemeçtir. Ustalaştığı yıllar, radyo kurumunun repertuarı standartlaştırdığı, plak ve bant kayıtlarının icra üsluplarını kalıcı referanslara dönüştürdüğü bir

döneme tekabül eder. Bu bağlam, taksimın yalnızca bir eser öncesi makam tanıtımı olmaktan çıkarak bağımsız bir estetik metin gibi algılanmasına zemin hazırlamıştır. Yaşar'ın kayıtları, makamsal seyri meşk geleneğinin açıklığıyla göstermekle kalmaz; mızrap tekniğinde geliştirdiği incelikler aracılığıyla, saz müziğinin iç söyleyiş örgüsünü çağdaş bir berraklığa kavuşturur. Onun müziğinde gelenek, tarihin yükü değil, konuşan bir dil olarak duyulur; bu dil, icracının kişisel belleğiyle her seferinde yeniden kurulup zenginleşir.

Joe Henderson'ın 1960'lar ve 1990'lar arasında şekillenen üslup evrimi, modern cazın eksen kaydırma yeteneğinin örnek kataloğudur. Blue Note dönemi kayıtları, hard bop çerçevesini post bop'ın armonik esnekliğiyle genişletirken; 1990'larda repertuvar odaklı albümler, cazın klasiklerinden sade fakat ince tematik yorumlar ortaya koyar. Henderson, armonik alt yapı üzerinde motifin dolaşan varyantlarını takip eder; bu yaklaşım, onu aynı anda hem akımın merkezine hem de merkezle eleştirel mesafe koyan özgün bir konuma yerleştirir. New York sahnesinin yoğun diyalogu, ritmik ve senkopik aklın ve yaylı-klavyeli eşliklerle oluşturulan armoni-melodi etkileşimli alanların Henderson'ın üslubunda kalıcı izler bıraktığı bir zemin sağlar.

Bu iki dünyanın ortak paydası, doğaçlamanın bir bilgi icrası olmanın ötesine geçip anlam icrasına dönüşmesidir. Tanbur taksimi, makamın tarihsel belleğini canlı tutarken icracının şahsi ifadesini katmanlandırır; Henderson'ın solosu, armonik şemaların ders kitabı doğrulamasından ziyade, melodik düşüncenin gerçek zamanlı inşasıdır. Her iki yaklaşım da dinleyiciden aktif bir eşlik talep eder: anlam, yalnızca işitilmez; birlikte kurulup tamamlanır. Böylece doğaçlama hem bireyin estetik iradesi hem de geleneğin kollektif hafızası olarak görünür.

Kültürel kodlar düzleminde, Necdet Yaşar'ın icrası, İstanbul merkezli bir saz aristokrasisinin etik ve estetik ölçülerini taşır: ölçülülük, berraklık, gösteriştan kaçınan ama virtüözitenin derin işçiliğini saklamayan bir üslup. Henderson'da ise Afro-Amerikan caz geleneğinin çağrı-yanıt mantığı, ritmik esneme ve armonik alt katmanlarla kurulan diyalog, modernist bir tasarruf anlayışıyla yeniden kurulur. İkisi de az malzeme ile yüksek ifade kudretine yaslanan bir anlayışı paylaşır; güçlerini malzemenin fazlalığından değil, bağlama uygun yerleştirilişinden alırlar.

Radyo-plak-stüdyo ekosistemlerinin belirlediği dolaşım ağları, bu iki icranın bugüne kalma biçimini de tayin etmiştir. Necdet Yaşar'ın kayıtları, tanbur meşk geleneğinde model icra olarak okunur; Henderson'ın stüdyo ve canlı performansları, caz eğitiminin motif, cümle ve

form düzeyinde başvuru kaynaklarıdır. Bu tarihsel bağlam, aşağıda aktarılabak müziksel analizlerin zeminini oluşturur.

4.2.1. Çalgısal tını ve artikülasyon

Tanburun göğüs ve tekne yapısı, mızrap ile tel arasındaki temasın ince nüans denetimine duyarlı bir tını verir. Necdet Yaşar'ın sağ elde tasarruflu kullanımı, vuruş derinliğini ve mızrabın tel üzerindeki sürtünmesini hassasça ayarlayarak pürüzsüz bir parlaklık üretir; bu parlaklık keskin değil, cilalı bir netlikle duyulur. Artikülasyon çoğunlukla legato yönelimlidir; ancak çekme–vurma, sürme ve küçük çarpma hareketleri, notanın başında kısa bir hece etkisi yaratır. Sol el pozisyon geçişlerinde parmak kaldırma–basma kaynaklı ince zaman kaymaları, komalı iniş–çıkışların doğal bir salınımla duyulmasını sağlar. Böylece tını hem hatasız bir berraklık hem de makamsal ifadelere izin veren gözenekli bir yapı sunar.

Henderson'ın tenor saksafon tınısı, merkezde yoğun bir tını çekirdeği ve çevresinde zengin üst ses (harmonik) örgüsüyle tanınır. Orta ses bölgesinde hafif puslu ama belirgin bir çekirdek, üst ses bölgesinde ise metalik parlaklığa yaklaşan bir taşıma gücü üretir. Artikülasyon stratejisi, staccato vurgularla ifadenin iç aksanlarını işaretlemek ve ardından legato bağlarla akışı doğal bir ifade tonuna çevirmek üzerine kurulur. Dil vuruşu net ama sert değildir; atakların yuvarlanma hissi, ritmik yer değiştirmelerin kulağa konuşur gibi gelmesini sağlar. Henderson'ın vibrato kullanımı oldukça sınırlıdır; uzun notalarda bile vibratoyu ifade için değil, çoğunlukla tınıyı güçlendirmek amacıyla asgari düzeyde devreye sokar.

İki tını dünyası, farklı araçlarla benzer bir ifade hedefler: netlik ile esneklik dengesini kurmak. Tanburda mızrap–tel ilişkisine ait ince dinamik nüanslar ve sol elde perde kullanımı; tenor saksafonda hava basıncı, dil vuruşu ve embouchure dengesinin kurulumu bu dengeyi sağlayan teknik omurgadır. Her iki icrada da tını, melodik içeriğin taşıyıcısı olmanın ötesinde, cümle söyleyişini belirleyen başat öğedir. Necdet Yaşar'ın tınısında sakin bir zarafet, Henderson'da ise atik ama ölçülü bir belirginlik esastır; bu iki kutup, aşağıda incelenecek ritim ve cümle mimarisinin hissini doğrudan etkiler.

Tınıların mekân ile ilişkisi ayrıca dikkat çekicidir. Tanburun doğal akustiği, küçük odalarda parlak ve yakın bir yüz yüzelik hissi yaratır; tını, dinleyicinin kulak zarına yakın bir temas gibi duyulur. Henderson'ın tınısı, stüdyo yansımaları veya salon akustiği ile birleştiğinde, tını çekirdeğini koruyarak çevresine şeffaf bir aura yayar. Bu aura, motif tekrarlarının ve ses bölgesi atlamalarının algısal etkisini büyütür; dinleyici, cümlelerin yalnızca doğrusal değil, haleli bir varlık olarak da tecrübe eder.

Çalgısal tını ve artikülasyon, her iki icrada da müzikal söyleyişi kurar. Necdet Yaşar, mızrap ve parmak tekniğiyle tatlı ama disiplinli bir ifade üretir; Joe Henderson, dil vuruşu ve nefes tasarrufuyla keskin, esnek ve konuşkan bir çizgi çizer. İki yaklaşım da doğaçlamanın müzikal dil olma iddiasını tını düzleminde temellendirir.

4.2.2. Dizisel mantık: makam-seyir ve modal alan

Necdet Yaşar'ın taksim mantığı, makamın seyir ilkelerini öğretici bir netlikle sergilerken, kişisel varyantlar ve bağlantı cümleleriyle makamsal sürekliliği canlı tutar. Güçlü ve karar perdeleri etrafında gerçekleştirilen perde dolaşımı, iniş ve çıkış yönlerinin doğal bir ritim ile örülmesine dayanır. Ezgisel çekirdekler, kimi zaman kısa basamaklı yürüyüşlerle, kimi zaman çarpma ve kaydırmalar ile işaretlenir; hedef perdeye varışlar geciktirilerek gerilim ve rahatlama döngüleri yaratılır. Bu döngüler, taksimin hikâye anlatma işlevini üstlenir; makam yalnız işitsel bir yapı değil, tecrübe edilen bir güzergâh olarak belirir.

Henderson'da modal alan, çoğu zaman akor yürüyüşlerinin verdiği fonksiyonel çerçeve ile yalın motiflerin kaydırılmasına dayalı yatay bir ifade arasında dengelenir. Hard bop/post bop repertuvarında II–V–I zincirleri ve alt ilişkili ikameler sık kullanılırken, Henderson'ın melodik düşüncesi bu zincirleri çapraz motiflerle dolaşır. Bazı anlarda akor tonlarına dayalı arpej parçacıkları, başka anlarda ise basamaklı ilerleyiş ve kromatik yaklaşım sesleri modal yüzeyi şekillendirir. Modal alanın esnekliği, özellikle tekrar eden eşlik kalıbı üzerinde uzayan alanlarda belirginleşir: Henderson, motifin ses bölgesi değişimleriyle alana derinlik kazandırır.

Dizisel mantık düzeyinde ortak ilke, yön duygusunun şeffaflığıdır. Yaşar'da güçlü ve karar perdeleri ile seyir yönleri, dinleyiciye rotayı gösterir; Henderson'da armonik işlev ve cümlelerin kadans noktaları, yön duygusunu açık eder. Fark, yön duygusunun hangi araçla kurulduğundadır: birinde makam sistemi ve koma aralıkları, diğesinde fonksiyonel armoni ve modal renk olarak ifade edilebilir.

İnce ezgisel ayrıntılar, her iki dilde de sözcük dağarcığının belkemiğidir. Necdet Yaşar, nim hicaz–dik kürdi–dügâh eksenindeki motif dönüşümlerini farklı bağlamlara taşıyarak makamın iç akrabalıklarını ortaya koyar. Henderson, 3–5–7 ve 9–11 gibi genişletilmiş aralık noktalarını soluklanma noktaları olarak kullanır; bu noktalar, melodik imlanın noktalama işaretleridir.

Bu çerçevede, dizisel mantığın işlevi anlatıyı taşımaktır. Anlatı taşıma kapasitesi, seçilen ezgilerin bağlama uygunluğuna ve varyasyon yeteneğine dayanır. Necdet Yaşar ve Joe

Henderson, farklı dilleri konuşsalar da aynı kompozisyon ilkesine sadıktır. Her ikisi de az sayıda ezgi kalıplarının, tutarlı bir yön duygusuyla, bağlam içinde çoğalmasını sağlar.

4.2.3. Zaman ve ritim örgüsü

Necdet Yaşar'ın taksim zamanlaması, usulsüz serbest akışın içinde cümlelerin iç ritmini belirgin kılar. İnce tehirlere ve hafif süratlenmeler, özellikle hedef perdeye yaklaşırken ifade gerilimi ve yoğunluğu üretir. Mızrap vuruşlarının sabit usûl düzenine bağlanmaz; ritim, cümlelerin semantiğine göre canlı biçimde şekillenir. Sol el ve sağ el koordinasyonunda parmak kaldırma anları, mızrabın telde kalma süresi ve çarpma zamanlamaları, ritmik bir iç ahenk teşkil eder. Bu iç ahenk, dinleyicinin zaman algısını sabit bir vuruşa değil, ifadenin doğal esnekliğine bağlar.

Henderson, swing hissinin esnekliğini modern cümleleme ile birleştirir. Vuruşun arkasında veya önünde gezinen mikro yer değiştirmeler, ritmik gerilim yaratır; üçlemeler, beşlemeler ve asimetrik alt bölmeler, cümlelerin iç örgüsünü zenginleştirir. Ritim grubunun eşlik tekniği ve tercihleri ile Henderson'ın ritmik kararları arasında kurulan anlık diyalog, zamanın çerçevesini dinamik kılar. Özellikle orta hızlı tempolarda Henderson'ın konuşur gibi cümleleri, vurguyu vuruş çizgisinden saptırıp hemen yerine yerleştiren bir çeviklik sergiler.

İki yaklaşım, ritmi bir tansiyon–çözülme idaresi olarak görür. Necdet Yaşar, doruk anlarını uzatma ve kısaltma ile, Henderson ise yoğunlaştırma ve seyreltme ile idare eder. Taksimde uzun bir sükûn anı, cümlelerin bir sonraki basamağını hazırlayan bir sessizlik olur; Henderson'da beklenmedik bir duruş, ritim grubunun yer açmasıyla dramatik bir dönüş zemin hazırlar.

Zaman örgüsünün dinleyiciye etkisi, beklenti mimarisinde somutlaşır. Beklenti, yalnızca 'ne gelecek?' sorusuyla değil, 'ne zaman gelecek?' gerilimiyle de beslenir. Necdet Yaşar, hedef perdeyi geciktirerek zamanı gerer; Henderson, aksanı beklenmeyen yere koyarak dinleyicinin iç metronomunu sarsar. Bu iki gerilim türü, farklı ama eşdeğer bir dramatik yoğunluk yaratır.

Ritim, iki dilde de bir çerçeve değil, canlı bir organizmadır. Çerçeve, organizmanın hareketine göre genişleyip daralır; müzik, bu canlılığın içinde ikna edici bir nefes alır.

4.2.4. Tematik bütünlük ve yapısal süreklilik

Tematik bütünlük, Necdet Yaşar'ın taksimlerinde çekirdek motifin seyre uygun varyantlanması olarak çalışır. Kısa basamaklı çıkışların ardından inici varyantların

kullanılması; aynı motifin farklı güçlü perdelerde yeniden işlenmesi, uzun formda sürekliliği sağlar. Motif, her dönüşte küçük bir değişiklik gelir; dinleyici hem tanıdıklığı hem de tazelenmiş bir bağlamı duyar. Bu yenilenmiş tekrar, taksimin öğretici olmadan da açıklık üretmesini mümkün kılar.

Henderson'ın tematik bütünlüğü, sekans tekniğinin klasik bir örneğidir. Kısa aralıklı dizilimler, farklı ses bölgelerinde ve farklı ölçü alt bölmelerinde yinelenir. Arada motifin son sesi genişletilir ya da başlangıç aralığı değiştirilir; bu küçük ve hassas dokunuşlar, cümlelerin yönünü değiştirir. Henderson'ın anlatım tasarrufu, malzeme kıtlığı değil, seyir kurgusundaki zekâdır: bir motif, üç farklı bağlamda üç ayrı işlev üstlenir.

Yapısal süreklilik, iki icrada da dalgalı bir seyir kurgusuyla sürdürülür. Necdet Yaşar, orta bölümlerde motif yoğunluğunu artırıp karar perdelerine yaklaşırken yoğunluğu düşürür; final, dengeli bir kapanış hissi verir. Henderson, orta bölümlerde ritmik ve ses bölgesi yükselişleri kurar; dorukta kısa bir asılı kalma anı sonrası yeniden zemine döner. Bu dalgalı çizgi, her iki icrada da anlatıyı taşır; çizginin akışı, form sezgisinin hem sonucu hem de teminatıdır.

Tematik bütünlüğün eğitsel değeri ayrıca yüksektir. Necdet Yaşar örneklerinden, motifi bozmadan seyri ve zemini değiştirme becerisi; Henderson'dan, motifi minimal değişikliklerle hareket ettirme tekniği öğrenilir. Bu iki beceri, doğaçlamanın planlı spontane niteliğinin anahtarıdır.

4.2.5. Süsleme morfolojisi ve hedef ses psikolojisi

Necdet Yaşar'ın süsleme repertuarı, hedef perdelere yaklaşımın işitsel beklenti ve gerilim-çözülme kurgusunu kurar. Kısa çarpmalar, küçük aralıklı kaydırmalar, perde inişleri ve basamaklı seyirler, hedefin çevresinde bir hazırlık çerçevesi oluşturur. Bu hazırlık, hedefe varışın değerini artırır; icra, hedefi yalnızca ifade edilen bir perde değil, ulaşılan bir karar noktası haline getirir. Süslemeler, gösteriştense uzak ama kurucu işlevdedir: cümlelerin dizilişini ayırıştırır, dinleyicinin zihninde ara karar ve asma karar izleri bırakır.

Henderson'da süsleme, modern caz sözlüğünün bir parçası olarak daha az yoğun ama stratejik kullanılır. Kısa apojyatür benzeri yaklaşım sesleri, alt ve üst komşudan hızlı dokunuşlar ve nadir glissando hareketleri, hedef perdelerin çevresini işaretler. Asıl vurgu, ritmik aksan ve aralık seçimindedir; süsleme, dramatik anı kuvvetlendiren minimal bir vurgulama aracıdır. Uzun değere küçük bir ön çarpma eklemek, cümlelerin inişinde bir parıltı bırakır.

Hedef perdeye yönelik işitsel beklenti, iki dilde de yaklaşma stratejileri üzerinden işler. Necdet Yaşar, hedefi çoğu kez alt komşudan çarpma ile veya kısa bir kaydırma (glissando) ile alır; Henderson, hedefi ritmik yer değiştirmenin yarattığı bir boşluktan sonra konuşur gibi yerleştirir. Böylece hedef, bir anda belirip yok olmaz; çevresindeki hareket tarafından anlamlandırılır.

Süsleme yapısının inceliği, anlatının ikna gücünü belirler. Aşırı bezeme, cümleyi kalabalıklaştırır; yetersiz süsleme, hedefin dramatik değerini düşürür. Hem Yaşar hem Henderson, bağlamın gerektirdiği dozu tutturur; bu doz, üslup olgunluğunun nişanesidir.

4.2.6. Arpej/dikey işaretler ve yatay anlatı

Necdet Yaşar'ın icrasında ağırlık/karar göstergesi kavramı, Batı armonisi anlamında değil, makamsal ağırlık merkezlerinin vurgulanması anlamında anlaşılmalıdır. Güçlü ve karar ekseni boyunca belirginleştirilen perde kümeleri, yatay anlatıyı sağlamlaştırır. Basamaklı hareketlerin arkasında hissedilen perde ağırlık merkezi duygusu, melodik hattın dikey bir gölgeye sahip olduğunu hissettirir. Bu gölge, karar anlarında belirginleşir; dayanak imi, yatay anlatıya yön tayin eder.

Henderson, akor seslerini ve uzantıları, arpej parçacıkları ve kırık aralık sıçramalarıyla duyurur. II–V–I bağlamlarında 3–7–9 gibi derecelerin belirginleştirilmesi, melodik hat içinde dikey ipuçları ağı örür. Bazı anlarda kılavuz ses hatları (3 ve 7 derecelerinin yönlü hareketi), yatay anlatıya istikamet verir; dinleyici, armoninin hareketini melodiden de takip edebilir. Arpejler bütünüyle dikey değil, yatayın içine gömülmüş işaretlerdir; Henderson'ın başarısı, bu hareketleri doğallıkla yapmasındadır.

Yatay anlatı, iki icrada da asıl taşıyıcıdır. Necdet Yaşar, makamsal seyri cümleden cümleye bağlayarak bir hikâye kurar; Henderson, motiften motife geçerek ve usul ile ses sahası çeşitlendirmesiyle bir yolculuk oluşturur. Dayanak imleri, anlatıyı sabitleyen referans noktaları sağlar; yatay hat ise anlatıyı yürütür.

Bu denge, dinleyicinin yön duygusunu ve beklenti yönetimini mümkün kılar. Dayanak iminin eksikliği, anlatının muğlaklaşmasına; aşırı belirginliği ise melodik özgürlüğün kısılmasına yol açar. Her iki icrada da denge yerindedir: referans yeterince açık, hat yeterince serbesttir.

4.2.7. Doğaçlama stratejileri ve yoğunluk yönetimi

Necdet Yaşar'ın stratejisi, işitsel açıklık ve makamsal sadakat üzerine kuruludur. Taksime sakın ve açıklayıcı cümlelerle girer; orta bölümde süsleme ve motif birikimini artırır; karar yaklaşırken enerjiyi düşürüp dengeli bir kapanışa yönelir. Bu dalgalanma, uzun formun nefeslenmesini sağlar. Strateji, hedefleri geciktirme ve kısa ara duraklar yaratma teknikleriyle desteklenir; dinleyici, her ara durağın ardındaki yönelişı duyar.

Henderson, motif birikimi ve ritmik yer değıştirme üzerinden enerji kurar. Girişte yalın motifler; orta bölümde hızlanan motif tekrarları, kısa arpej kırılmaları ve aksan sürprizleri; dorukta ses sahasında yükseliş, çözülmede uzun nota veya beklenmedik bir duruş yaratır. Bu şema, farklı tempolarda farklı yoğunluk profilleri doğurur; ancak iç mantık değışmez: enerji birikir, boşalır ve yeniden kurulur.

Yoğunluk yönetimi, teknik tasarrufu gerektirir. Necdet Yaşar, mızrap basıncını abartmadan cümle içi vurguları işler; Henderson, hava basıncını ve dil vuruşunu abartmadan aksanı yer değıştirir. Tasarruf, dinleyici yorgunluğunu önlediğı gibi, her yoğunluk artışını anlamlı kılar. Yoğunluk, gürültü değıl, niyet olarak duyulur.

Her iki strateji de eğitime dönük olarak şemalaştırılabilir: taksim için aç ve kapa planı ile hedef yaklaşım haritaları; Henderson tarzı solo için motif dolaşım haritası ve vurgu yer değıştirme alıştırmaları. Strateji, doğaçlamanın spontane kararlarını yönlendiren bir iç plan olarak kavranır.

4.2.8. Transkripsiyon yaklaşımı ve analiz notları

Necdet Yaşar taksimlerinin transkripsiyonu, perde iniş-çıkışlarının ve süsleme sürelerinin bağlama bağımlı karakteri nedeniyle açıklayıcı notlara ihtiyaç duyar. Kısa yönlendirme çizgileri, üst/alt komşu perdeden yaklaşım göstergeleri, 'kısa uzatma' ve 'ince geciktirme' açıklamaları, notanın tınama süresini ve duyumsal ağırlığını görünür kılar. Ayrıca, güçlü-karar eksenini boyunca 'hedefleme' yaklaşımı, formun iç mimarisini notaya yansıtılabilir hale getirir. Transkripsiyon, ses kaydıyla birlikte düşünölmeli; nota, üslubun iskeletini, kayıt ise canlılığını ve renklerini verir.

Henderson transkripsiyonlarında ölçü alt bölmeleri ve aksan yerlerinin titizlikle işaretlenmesi gerekir. Üçleme ve beşleme kullanımlarında vurgunun alt bölme içindeki konumu, cümlenin konuşma ritmini belirler. Kılavuz ses hattını veya 3-7 hareketlerini ikinci bir hat olarak göstermek, armonik yönün melodik izleğini açığa çıkarır. Kısa yaklaşım

seslerinin bağ içinde mi, ayrı hece olarak mı çalındığı, atak karakterini ve tınıyı etkilediğinden, notasyonda gösterilmelidir.

Analiz notlarında, iki icra için ortak bir motif takibi yöntemi kullanılabilir. Motif tanımlanır; bağlamlar, ses sahası değişimleri ve ritmik yer değiştirmeler kaydedilir. Taksimde motifin perde göçleri, Henderson'da motifin ölçü içi konum kaymaları haritalanır. Bu harita, doğaçlamanın iskeletini gözle görünür kılar.

Transkripsiyon, bir son değil, icra eğitimine giriş niteliğindedir. Yazı üzerinden üretilen etütler, pratikte cümlelerin nasıl telaffuz edildiğini öğretir. Necdet Yaşar ve Joe Henderson örnekleri, bu bakımdan zengin birer malzeme oluşturur.

4.2.9. Yorumlayıcı perspektif: kimlik, mekân ve dinleyici

Necdet Yaşar'ın kimliği, zarafeti disiplinden ayırmayan bir saz üslubuyla kurulur. Taksimin her cümlesinde, aşırı duygudan kaçınıp duyguyu hat üzerinden taşıyan bir ölçülülük dikkati çeker. Bu ölçülülük, mekânla da konuşur: küçük salon akustiği veya stüdyo yakınlığı, tınıyı dinleyiciye içerden duyurur; müzik bir dışavurum değil, iç konuşmadır. Dinleyici, bu iç konuşmaya şahitlik eder; şahitlik, saygılı bir mesafeyi de beraberinde getirir.

Henderson'ın kimliği, akılcı ve ölçülü bir dil ile ritmik çeviklikle çizilir. Mekân, sahne ya da stüdyo olsun, tını motifi her durumda korunur; icra, mekânı işlevsel bir kabuk gibi kullanır. Dinleyici, motifin yer değiştirmelerini ve aksan sürprizlerini takip ederken, müzisyenin zihninin kıvrımlarına tanık olur. Bu tanıklık, performansın entelektüel bir oyun yönünü de öne çıkarır; ancak oyun, hiçbir zaman estetiğin önüne geçmez.

İki yorum dünyası, dinleyici katılımını farklı biçimde çağırır. Taksimde makamsal işaretleri tanıyan kulak, karar beklentisini erkenden sezer; Henderson'da armonik çerçeveyi ve ritmik esnemeyi tanıyan kulak, vurgu yer değiştirmelerinden tat alır. Her iki durumda da haz, bilgiyle pekişir; ancak bilgi, duyguyu boğmaz. Uсталık, bilgiyi duygunun hizmetine sokmaktır.

Mekânının sessizliği, iki icrada da bir karakterdir. Necdet Yaşar, nefes aralarında sessizliği adeta bir mırıldanma yankısı gibi kullanır; Henderson, uzun notanın kuyruğunda sessizliği bir paranteze dönüştürür. Bu parantezler, cümlelerin öncesini ve sonrasını anlamlandırır; müzik, sükuna çarpıp geri döner.

Yorumlayıcı açıdan bakıldığında, her iki icra da içte ölçü, seste açıklık ilkesinin farklı kültürlerdeki tezahürleridir. Ölçü, ifade tasarrufunu; açıklık, ikna gücünü besler. İkisinin birlikteliği, kalıcı bir müzikal kimlik doğurur.

4.2.10. Benzerlikler

Kromatik hareketler:

Joe Handerson'ın El Barrio doğaçlamasında seksen beşinci ölçüde sekizlik üçleme olarak re diyez, re natürel, do diyez, seksen altıncı ölçüde onaltılık üçleme şeklinde re diyez, re natürel, do diyez, sekizlik do natürel, onaltılık altılama olarak re diyez, re natürel, do diyez, do natürel, dörtlük si, seksen sekizinci ölçüde onaltılık üçleme şeklinde üç tane re diyez, re natürel, do diyez sesleri ile kromatik hareketler kullanılmıştır.

Necdet Yaşar'ın hicaz taksiminde kromatik hareket bulunmamaktadır.

Aynı motiflerin başka perdelerde kullanımı:

Joe Handerson'ın El Barrio doğaçlamasında yüz dördüncü, yüz altıncı, yüz yedinci ve yüz sekizinci ölçülerin başlarında onaltılık fa diyez, mi, sekizlik re diyez sesleriyle oluşturulan motif yüz dördüncü, yüz yedinci ve yüz sekizinci ölçülerin sonlarında, yüz beşinci ölçünün başında onaltılık la, sol, sekizlik fa diyez sesleri kullanılarak, re diyez sesi üzerindeki motif fa diyez sesi üzerinde, yüz yirmi birinci ve yüz yirmi ikinci ölçülerde iki vuruş boyunca fa ile la sesleri arasında otuzikilik tremolo, yüz yirmi beşinci ölçüde iki vuruş boyunca re diyez ile fa diyez sesleri arasında otuzikilik tremolo olarak fa sesi üzerindeki motif re diyez sesi üzerinde, yüz elli yedinci, yüz elli sekizinci ve yüz altmış birinci ölçüde sekizlik üçleme şeklinde mi, fa diyez, re diyez sesleriyle oluşan motif mi sesi üzerinde, yüz elli dokuzuncu ölçüde sekizlik üçleme şeklinde fa, sol mi, sesleriyle oluşan motif fa sesi üzerinde, yüz altmış beşinci ölçüde sekizlik üçleme şeklinde do, re diyez, si sesleriyle oluşan motif do sesi üzerinde, yüz altmış birinci ölçünün sonunda sekizlik üçleme şeklinde re diyez, mi, fa diyez sesleriyle oluşan motif re diyez sesi üzerinde, yüz altmış ikinci ölçüde sekizlik üçleme şeklinde do, re, mi bemol sesleriyle oluşan motif do sesi üzerinde, yüz altmış üçüncü ölçüde sekizlik üçleme şeklinde si, do diyez, re diyez sesleriyle oluşan motif si sesi üzerinde, yüz yetmiş üçüncü ölçüde sekizlik sol, mi, do, la sesleriyle oluşan motif la sesi üzerinde, aynı ölçüde sekizlik fa diyez, re diyez, si, sol sesleriyle oluşan motif sol sesi üzerinde, yüz yetmiş dördüncü ölçüde sekizlik mi, do, la, fa diyez sesleriyle oluşan motif fa diyez sesi üzerinde kullanılmış, ayrıca iki yüz dokuzuncu ölçüde önceki sese bağlı olarak birlik la sesi boyunca yapılan tril, iki yüz on ikinci ölçüde birlik fa diyez sesi boyunca tril yapılarak aynı hareket la sesinden fa diyez sesine taşınmıştır.

Necdet Yaşar'ın hicaz taksiminde birinci satırın ortasında noktalı sekizlik nevâ, onaltılık hüseyni perdeleri kullanılarak nevâ perdesi üzerinde art arda dört kere tekrarlanan motif, üçüncü satırın ortasında yine noktalı sekizlik nim hicaz, onaltılık nevâ perdeleri kullanılarak

nim hicaz perdesi üzerinde art arda dört kere tekrarlanmış, altıncı satırın sonunda sekizlik gerdaniye, onaltılık hüseyini, hüseyini, perdeleri kullanılarak hüseyini üzerinde oluşan motif, aynı satırda sekizlik acem, onaltılık nevâ, nevâ perdeleri kullanılarak nevâ perdesinde, yine aynı satırda sekizlik hüseyini, onaltılık nim hicaz, noktalı sekizlik nim hicaz perdeleri kullanılarak nim hicaz perdesi üzerinde, dokuzuncu satırın sonunda sekizlik acem, gerdaniye, onaltılık acem ve sekizlik hüseyini perdeleri kullanılarak hüseyini perdesi üzerinde oluşan motif, aynı satırda sekizlik hüseyini, acem, onaltılık hüseyini, sekizlik nevâ perdeleriyle nevâ üzerinde, dokuzuncu satırda sekizlik nevâ, hüseyini, onaltılık nevâ, onuncu satırda sekizlik nim hicaz perdeleri kullanılarak nim hicaz perdesinde, onuncu satırda sekizlik nim hicaz, nevâ, onaltılık nim hicaz, sekizlik dik kürdi perdeleri kullanılarak dik kürdi perdesinde, sekizlik dik kürdi, nim hicaz, onaltılık dik kürdi ve sekizlik düğâh perdeleri kullanılarak düğâh perdesinde, onuncu satırda dörtlük iki tane nim hicaz, iki tane düğâh perdeleri kullanılarak düğâh perdesinde oluşan motif, aynı satırda dörtlük iki tane dik kürdi, iki tane rast perdeleri kullanılarak rast perdesinde, on ikinci satırın başında sekizlik üçleme şeklinde hüseyini, nevâ, önceki perdeye bağlı olarak nevâ perdeleri kullanılarak nevâ perdesinde oluşan motif, aynı satırda sekizlik üçleme şeklinde nim hicaz, dik kürdi, önceki perdeye bağlı olarak dik kürdi, perdeleri kullanılarak dik kürdi perdesinde, yirmi ikinci satırda, yirmi beşinci satırın ortasında ve yirmi altıncı satırın başında sekizlik üçleme şeklinde muhayyer, gerdaniye, önceki perdeye bağlı olarak gerdaniye perdeleri kullanılarak gerdaniye perdesinde, yirmi ikinci satırda, yirmi üçüncü satırın başı, yirmi beşinci satırın başı, yirmi altıncı satırın sonunda sekizlik üçleme şeklinde gerdaniye, eviç, önceki perdeye bağlı olarak eviç perdeleri kullanılarak eviç perdesinde, yirmi ikinci satırın sonu, yirmi üçüncü satırın başı ve yirmi beşinci satırın başında sekizlik üçleme şeklinde eviç, hüseyini, önceki perdeye bağlı olarak hüseyini perdeleri kullanılarak hüseyini perdesinde, on üçüncü satırın sonunda sekizlik muhayyer, ikilik acem perdeleri kullanılarak acem perdesinde oluşan motif, aynı satırda sekizlik acem, dörtlük nevâ perdeleri kullanılarak nevâ perdesinde, on dördüncü satırda sekizlik nevâ, ikilik dik kürdi perdeleri kullanılarak dik kürdi perdesinde, yirmi yedinci satırın başında dörtlük acem, hüseyini, acem, hüseyini, nevâ perdeleri kullanılarak oluşan nevâ üzerindeki motif aynı satırda dörtlük hüseyini, nevâ, hüseyini, nevâ, nim hicaz perdeleri kullanılarak nim hicaz perdesinde tekrarlanarak aynı motifler farklı perdelerde icra edilmiştir.

Glissando, Tril, Mordan, Alt Mordan, Basamak, Çarpma gibi süsleme teknikleri:

Joe Handerson'ın El Barrio doğaçlamasında yüz kırk birinci ölçüde dörtlük yapay armonik do diyez sesinde sol sesine aşağı doğru bir glissando, aynı ölçüde dörtlük sol sesinden

yapay armonik do sesine yukarı doğru bir glissando, aynı ölçüde yapay armonik do sesinden fa sesine yukarı doğru bir glissando, yüz kırk ikinci ölçüde dörtlük yapay armonik do diyez sesinden yapay armonik re diyez sesine yukarı doğru bir glissando, aynı ölçüde dörtlük yapay armonik re diyez sesinden yapay armonik do diyez sesine aşağı doğru bir glissando, yüz kırk dördüncü ölçüde dörtlük yapay armonik re diyez sesinden yapay armonik do sesine aşağı doğru bir glissando, yüz kırk beşinci ölçü dörtlük yapay armonik do diyez sesinden yapay armonik re diyez sesine yukarı doğru bir glissando, aynı ölçüde yapay armonik re diyez sesinden yapay armonik do natürel sesine aşağı doğru bir glissando, aynı ölçüde sekizlik yapay armonik mi sesinden yapay armonik do sesine aşağı doğru bir glissando yapılmıştır.

Necdet Yaşar'ın hicaz taksiminde birinci satırın sonunda sekizlik düğâh perdesinden nevâ perdesine ulaşan yukarı doğru bir glissando, ikinci satırın sonunda on altılık hüseyini perdesinde perdeden önce yukarı doğru bir glissando, aynı satırda on altılık hüseyini perdesinden noktalı sekizlik acem perdesine yukarı doğru bir glissando, aynı satırda noktalı sekizlik acem perdesinden on altılık hüseyini perdesine aşağı doğru bir glissando, üçüncü satırın ortasında noktalı sekizlik dik kürdi perdesinde perdeden sonra yukarı doğru bir glissando, dördüncü satırda noktalı sekizlik dik kürdi perdesinde perdeden sonra yukarı doğru bir glissando, dördüncü satırda dörtlük düğâh perdesinden on altılık hüseyini perdesine yukarı doğru bir glissando, sekizinci satırın sonunda sekizlik düğâh perdesinden dörtlük gerdaniye perdesine yukarı doğru bir glissando, onuncu satırda dörtlük düğâh perdesinden dik kürdi perdesine yukarı doğru bir glissando, on ikinci satırda dörtlük düğâh perdesinden noktalı dörtlük hüseyini perdesine yukarı doğru bir glissando, on dördüncü satırda sekizlik düğâh perdesinden nevâ perdesine yukarı doğru bir glissando, aynı satırda on altılık nevâ perdesinden noktalı dörtlük acem perdesine yukarı doğru bir glissando, on altıncı satırda on altılık muhayyer perdesinden noktalı sekizlik tiz nim hicaz perdesine yukarı doğru bir glissando, aynı satırda on altılık muhayyer perdesinden noktalı sekizlik tiz nim hicaz perdesine yukarı doğru bir glissando, on yedinci satırda sekizlik dik kürdi perdesinden noktalı dörtlük dik sünbüle perdesine yukarı doğru bir glissando, on sekizinci satırda sekizlik şehnaz perdesinde perdeden sonra aşağı doğru bir glissando, on dokuzuncu satırda sekizlik nevâ perdesinden acem perdesine yukarı doğru bir glissando, aynı satırda sekizlik acem perdesinde perdeden sonra aşağı doğru bir glissando, aynı satırda dörtlük düğâh perdesinden noktalı dörtlük nevâ perdesine yukarı doğru bir glissando, aynı satırda sekizlik nevâ perdesinden noktalı dörtlük acem perdesine yukarı doğru bir glissando, yirminci satırda noktalı sekizlik perdesinden sekizlik tiz hüseyini perdesine yukarı doğru bir glissando, yirmi ikinci satırda sekizlik üçleme şeklinde gerdaniye perdesinden eviç

perdesine aşağı doğru bir glissando, aynı satırda on altılık hüseyini perdesinden noktalı sekizlik tiz çargâh perdesine yukarı doğru bir glissando, yirmi üçüncü satırda sekizlik üçleme şeklinde gerdaniye perdesinden eviç perdesine aşağı doğru bir glissando, aynı satırda on altılık hüseyini perdesinden noktalı sekizlik tiz çargâh perdesine yukarı doğru bir glissando, yirmi dördüncü satırda on altılık eviç perdesinde perdeden sonra yukarı doğru bir glissando, aynı satırda on altılık hüseyini perdesinde perdeden sonra yukarı doğru bir glissando, aynı satırda noktalı dörtlük nevâ perdesinden sekizlik muhayyer perdesine yukarı doğru bir glissando, yirmi beşinci satırda sekizlik üçleme şeklinde gerdaniye perdesinden eviç perdesine aşağı doğru bir glissando, yirmi altıncı satırda sekizlik üçleme şeklinde gerdaniye perdesinden eviç perdesine aşağı doğru bir glissando, yirmi sekizinci satırda on altılık rast perdesinden sekizlik düğâh perdesine yukarı doğru bir glissando, aynı satırda on altılık ırak perdesinden noktalı sekizlik düğâh perdesine yukarı doğru bir glissando, yirmi dokuzuncu satırda on altılık rast perdesinden noktalı sekizlik düğâh perdesine yukarı doğru bir glissando, aynı satırda on altılık düğâh perdesinden noktalı sekizlik dik kürdi perdesine yukarı doğru bir glissando, aynı satırda on altılık düğâh perdesinden noktalı sekizlik dik kürdi perdesine yukarı doğru bir glissando, aynı satırda on altılık düğâh perdesinden noktalı sekizlik dik kürdi perdesine yukarı doğru bir glissando, otuz birinci satırda sekizlik düğâh perdesinden noktalı sekizlik hüseyini perdesine yukarı doğru bir glissando yapılmıştır.

Joe Handerson'ın El Barrio doğaçlamasında altmış sekizinci ölçüde dörtlük üçleme şeklindeki grupta ikilik re diyez sesine re natürel sesi çarpma olarak kullanılmış, yüz otuz üçüncü ölçüde on altılık re diyez sesine re natürel sesi çarpma olarak kullanılmış, aynı ölçüde on altılık üçleme şeklindeki grupta si sesine la diyez sesi çarpma olarak kullanılmış, yüz yetmiş birinci ölçüde sekizlik re diyez sesine re natürel sesi çarpma olarak kullanılmış, aynı ölçüde sekizlik fa diyez sesine fa natürel sesi çarpma olarak kullanılmış, yüz sekseninci ölçüde noktalı sekizlik si sesine la diyez sesi çarpma olarak kullanılmış, yüz seksen ikinci ölçüde sekizlik fa sesine mi sesi çarpma olarak kullanılmış, yüz seksen üçüncü ölçüde ikilik fa diyez sesine fa natürel ve la diyez sesleri çarpma olarak kullanılmış, yüz seksen beşinci ölçüde noktalı sekizlik fa sesine mi sesi çarpma olarak kullanılmış, yüz doksan ikinci ölçüde sekizlik fa sesine mi sesi çarpma olarak kullanılmış, aynı ölçüde sekizlik re diyez sesine re natürel sesi çarpma olarak kullanılmış, yüz doksan üçüncü ölçüde sekizlik fa sesine mi sesi çarpma olarak kullanılmış, aynı ölçüde sekizlik re diyez sesine re natürel sesi çarpma olarak kullanılmış, iki yüz beşinci ölçüde sekizlik re sesine fa sesi çarpma olarak kullanılmıştır.

62

on altılık nim hicaz perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, altıncı satırda sekizlik nim hicaz perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık nim hicaz perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik nevâ perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, yedinci satırda sekizlik eviç perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık gerdaniye perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik nevâ perdesine acem perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik dik kürdi perdesine nim hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda noktalı sekizlik nim hicaz perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda noktalı sekizlik nim hicaz perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda noktalı sekizlik nim hicaz perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, sekizinci satırda noktalı sekizlik nim hicaz perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık nevâ perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik nevâ perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık nim hicaz perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık dik kürdi perdesine nevâ perdesin çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık dik kürdi perdesine nim hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık düğâh perdesine nim hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda noktalı sekizlik düğâh perdesine dik kürdi perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik düğâh perdesine dik kürdi perdesi çarpma olarak kullanılmış, dokuzuncu satırda sekizlik gerdaniye perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık gerdaniye perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik nevâ perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik hüseyini perdesine acem perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik acem perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik hüseyini perdesine acem perdesi çarpma olarak kullanılmış, onuncu satırda dörtlük nim hicaz perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük düğâh perdesine dik kürdi perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük dik kürdi perdesine nim hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük rast perdesine düğâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük düğâh perdesine dik kürdi perdesi çarpma olarak kullanılmış, on birinci satırda on altılık dik kürdi perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık dik kürdi perdesine nim hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık dik kürdi perdesine nim hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük düğâh perdesine dik kürdi perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük düğâh perdesine dik kürdi perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik eviç perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, on ikinci satırda sekizlik üçleme grubundaki nevâ perdesine acem

perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik üçleme grubundaki dik kürdi perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük nim hicaz perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık dik kürdi perdesine nim hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık dik kürdi perdesine nim hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik düğâh perdesine dik kürdi perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda noktalı dörtlük düğâh perdesine dik kürdi perdesi çarpma olarak kullanılmış, on üçüncü satırda on altılık gerdaniye perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık gerdaniye perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik gerdaniye perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık muhayyer perdesine tiz nim hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık gerdaniye perdesine dik sünbüle perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda noktalı dörtlük muhayyer perdesine dik sünbüle perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik muhayyer perdesine dik sünbüle perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik acem perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, on dördüncü satırda sekizlik nevâ perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık düğâh perdesine dik kürdi perdesi çarpma olarak kullanılmış, on beşinci satırda dörtlük muhayyer perdesine dik sünbüle perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik muhayyer perdesine dik sünbüle perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik gerdaniye perdesine dik sünbüle perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük muhayyer perdesine dik sünbüle perdesi çarpma olarak kullanılmış, on altıncı satırda sekizlik üçleme grubundaki dik sünbüle perdesine tiz nim hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik üçleme grubundaki muhayyer perdesine tiz nim hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik üçleme grubundaki nim şehnaz perdesine dik sünbüle perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda ikilik acem perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık muhayyer perdesine dik sünbüle perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık muhayyer perdesine dik sünbüle perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda noktalı dörtlük acem perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, on yedinci satırda noktalı sekizlik muhayyer perdesine tiz nim hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda noktalı sekizlik muhayyer perdesine tiz nim hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik acem perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik düğâh perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük dik kürdi perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, on sekizinci satırda ikilik acem perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda noktalı sekizlik nim hisar perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, on dokuzuncu satırda noktalı

sekizlik dik kürdi perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, yirminci satırda on altılık dik sünbüle perdesine tiz nim hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık muhayyer perdesine dik sünbüle perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık gerdaniye perdesine dik sünbüle perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda ikilik muhayyer perdesine dik sünbüle perdesi çarpma olarak kullanılmış, yirmi ikinci satırda dörtlük hüseyini perdesine acem perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük hüseyini perdesine acem perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük hüseyini perdesine acem perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda noktalı dörtlük hüseyini perdesine acem perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda noktalı sekizlik hüseyini perdesine eviç perdesi çarpma olarak kullanılmış, yirmi dördüncü satırda dörtlük nevâ perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik nevâ perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, yirmi beşinci satırda sekizlik üçleme grubundaki muhayyer perdesine dik sünbüle perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik üçleme grubundaki gerdaniye perdesine dik sünbüle perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik gerdaniye perdesine dik sünbüle perdesi çarpma olarak kullanılmış, yirmi altıncı satırda sekizlik üçleme grubundaki muhayyer perdesine dik sünbüle perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik üçleme grubundaki gerdaniye perdesine dik sünbüle perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik üçleme grubundaki gerdaniye perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük hüseyini perdesine acem perdesi çarpma olarak kullanılmış, yirmi yedinci satırda acem perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük hüseyini perdesine acem perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük acem perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük nevâ perdesine acem perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük hüseyini perdesine acem perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda noktalı sekizlik nevâ perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, yirmi sekizinci satırda on altılık rast perdesine düğâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık rast perdesine düğâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık irak perdesine düğâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda noktalı dörtlük rast perdesine düğâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, yirmi dokuzuncu satırda sekizlik nim hicaz perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık düğâh perdesine dik kürdi perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik dik kürdi nim hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik dik kürdi perdesine nim hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dik kürdi perdesine nim hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, otuzuncu satırda sekizlik rast perdesine dik kürdi perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik nevâ perdesine acem perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı

satırda sekizlik nevâ perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, otuz birinci satırda sekizlik nim hicaz perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik dik kürdi perdesine nim hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik düğâh perdesine dik kürdi perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık dik kürdi perdesine nim hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık dik kürdi perdesine nim hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük düğâh perdesine dik kürdi perdesi çarpma olarak kullanılmıştır.

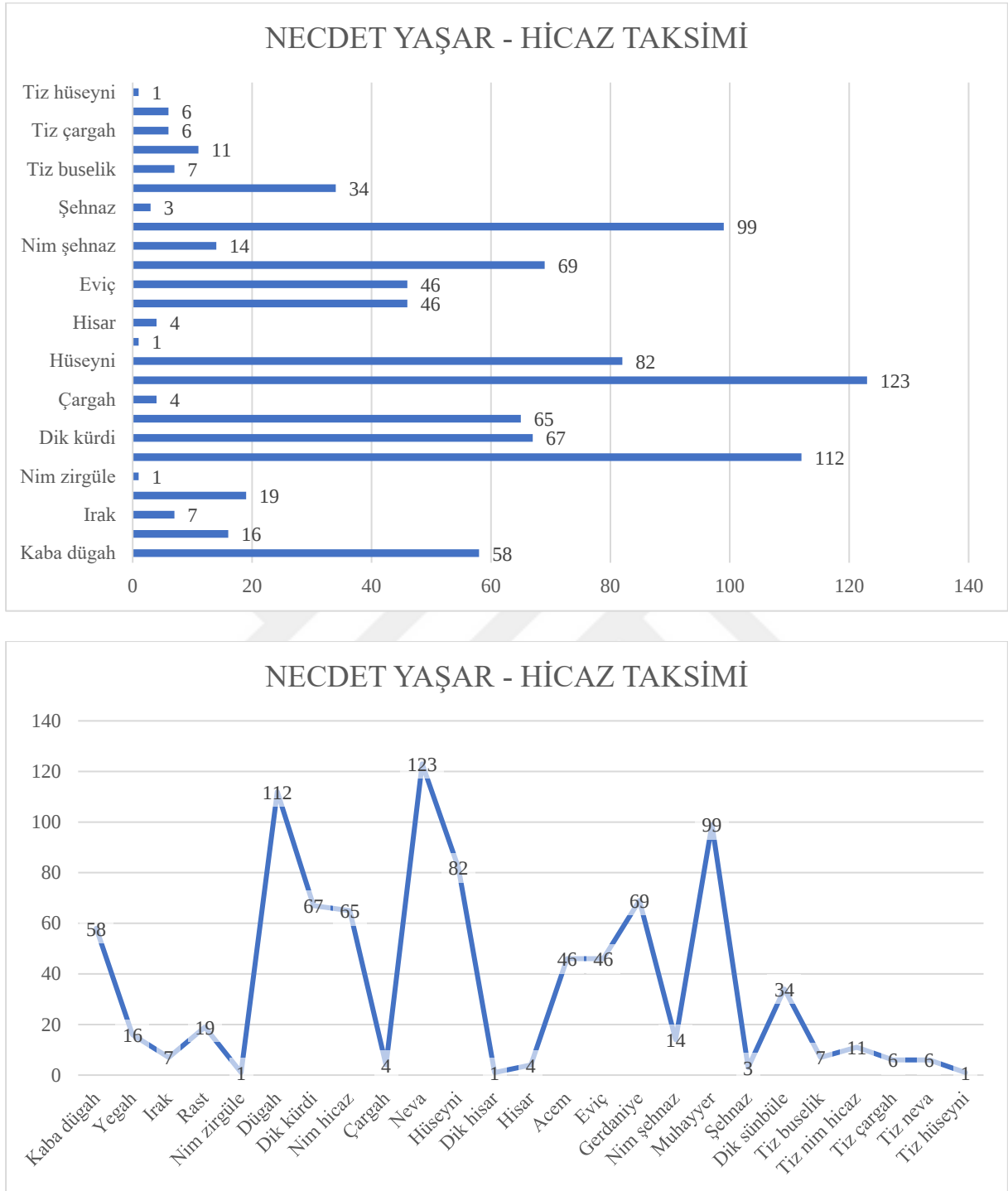
Akor sesleri, arpej kullanımı:

Joe Handerson'ın El Barrio doğaçlamasında bütün ölçüler si dominant yedili akoru üzerine çalınmıştır. Yirmi dokuzuncu ölçüde sesler tam olarak inici bir arpej oluşturmaya da sekizlik la, sekizlik üçleme grubundaki do ve fa diyez notaları fa diyez diminished akoru seslerini oluşturur. Yetmiş sekizinci ölçüde sekizlik do, sekizlik üçleme grubundaki la ve fa diyez notaları inici arpej olarak fa diyez diminished akoru seslerini oluşturur. Doksan yedinci ölçüde sekizlik sol, mi ve do notaları inici arpej olarak do majör akoru seslerini oluşturur. Yüz yirmi dördüncü ölçüde bir vuruş boyunca re diyez ile fa diyez sesleri arasında otuz ikilik tremolo seslerinden fa diyez, sekizlik re diyez ve si notaları inici arpej olarak si majör akoru seslerini oluşturur. Yüz otuzuncu ölçüdeki tam olarak inici bir arpej oluşturmaya da on altılık re diyez, fa diyez ve la notaları re diyez diminished akoru seslerini oluşturur. Yüz kırk sekizinci ölçüde tam olarak inici bir arpej oluşturmaya da sekizlik fa diyez, la ve dörtlük re diyez notaları re diyez diminished akoru seslerini oluşturur. Yüz ellinci ölçüde sekizlik sol, fa diyez, mi, do ve si notaları inici arpej olarak do majör yedili diyez on birli akoru seslerini oluşturur. Yüz elli ikinci ölçüde on altılık üçleme grubundaki fa diyez, mi, sekizlik do ve si notaları inici arpej olarak do majör akorunun beşinci derecesi atılarak yedili diyez on birli akoru seslerini oluşturur. Yüz elli beşinci ölçüde sekizlik fa diyez, re diyez ve si notaları inici arpej olarak si majör akoru seslerini oluşturur. Yüz yetmiş birinci ölçüde sesler tam olarak çıkıcı bir arpej oluşturmaya da sekizlik re diyez, fa diyez, on altılık la, si ve do notaları re diyez ful eksik bemol altılı akoru seslerini oluşturur. Yüz yetmiş dördüncü ölçüde sekizlik sol, mi, do, la notaları inici arpej olarak la minör yedili akoru seslerini oluşturur. Aynı ölçüde sekizlik fa diyez, re diyez, si ve sol notaları inici arpej olarak sol artık majör yedili akoru seslerini oluşturur. Yüz yetmiş dördüncü ölçüde sekizlik mi, do, la ve fa diyez notaları inici arpej olarak fa diyez yarı eksik yedili akoru seslerini oluşturur. Aynı ölçüde sekizlik re diyez, si, fa diyez ve mi notaları inici arpej olarak si majör on birli akorunun ikinci çevrimi seslerini oluşturur. Yüz yetmiş sekizinci ölçüde sekizlik re diyez, do, si ve fa diyez notaları inici arpej olarak si majör minör dokuzlu akorunun üçüncü çevrimi

seslerini oluşturur. İki yüz dördüncü ölçüde on altılık fa, re diyez, do diyez, si ve sekizlik la notaları inici arpej olarak la majör akorunun beşinci derecesi atılarak altılı diyez on birli akoru seslerini oluşturur.

Necdet Yaşar'ın hicaz taksiminde beraber icra edildiğinde bir akor oluşturacak perdeler olmasa da birinci ve dördüncü satırlarda dörtlük kaba düğâh, yegâh ve düğâh perdeleri beraber icra edilerek kaba düğâh perdesi, düğâh perdesiyle bir oktav aralık oluşturarak katlanmış ve yegâh perdesi eklenerek kaba düğâh perdesine tam dörtlü aralığı da eklenmiştir. Beşinci satırda sekizlik kaba düğâh, on altılık yegâh ve nevâ sesleri beraber icra edilerek kaba düğâh perdesine tam dörtlü uzaklıktaki yegâh perdesi, nevâ perdesiyle bir oktav aralık oluşturarak katlanmıştır. Aynı satırda sekizlik yegâh ve nevâ perdeleri beraber icra edilerek bir oktav aralıkla katlanarak kullanılmış, on birinci satırda on altılık kaba düğâh ve dik kürdi perdeleri aralarında yaklaşık olarak küçük dokuzlu aralığı oluşturacak şekilde icra edilmiş, aynı satırda sekizlik kaba düğâh ve düğâh perdeleri aynı şekilde bir oktav katlanarak kullanılmış, on dördüncü satırda dörtlük kaba düğâh ve düğâh perdeleri bir oktav katlanarak kullanılmış, aynı satırda on altılık kaba düğâh, yegâh ve muhayyer perdeleri beraber icra edilerek kaba düğâh perdesi, muhayyer perdesiyle iki oktav aralık oluşturarak katlanmış ve yegâh perdesi eklenerek kaba düğâh perdesine tam dörtlü aralığı da eklenmiştir. On beşinci satırda on altılık kaba düğâh ve muhayyer perdeleri beraber icra edilerek kaba düğâh perdesi iki oktav aralıkla katlanarak kullanılmış, aynı satırda on altılık kaba düğâh, yegâh ve muhayyer perdeleri beraber icra edilerek kaba düğâh perdesi, muhayyer perdesiyle iki oktav aralık oluşturarak katlanmış ve yegâh perdesi eklenerek kaba düğâh perdesine tam dörtlü aralığı da eklenmiştir. Yirmi birinci satırda on altılık kaba düğâh ve hüseyini perdeleri beraber icra edilerek on ikili aralık oluşturacak şekilde kullanılmış, otuz birinci satırda birlik kaba düğâh ve düğâh perdeleri bir oktav katlanarak kullanılmıştır.

4.2.11. Görsel Analiz

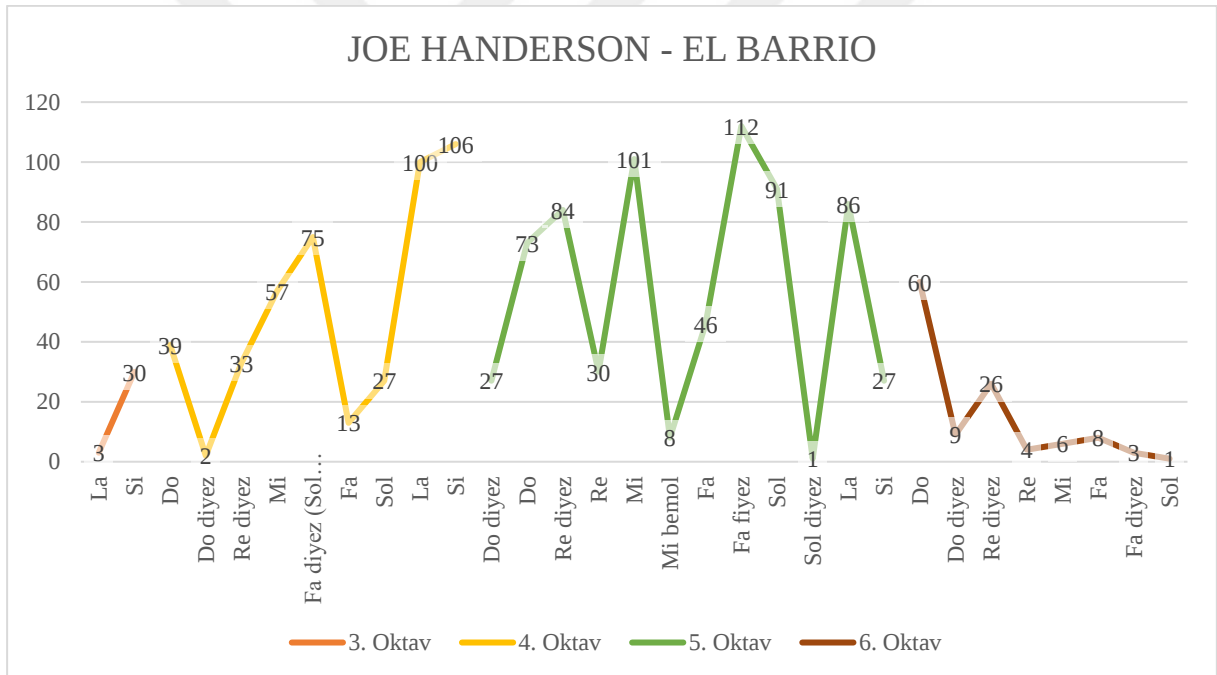
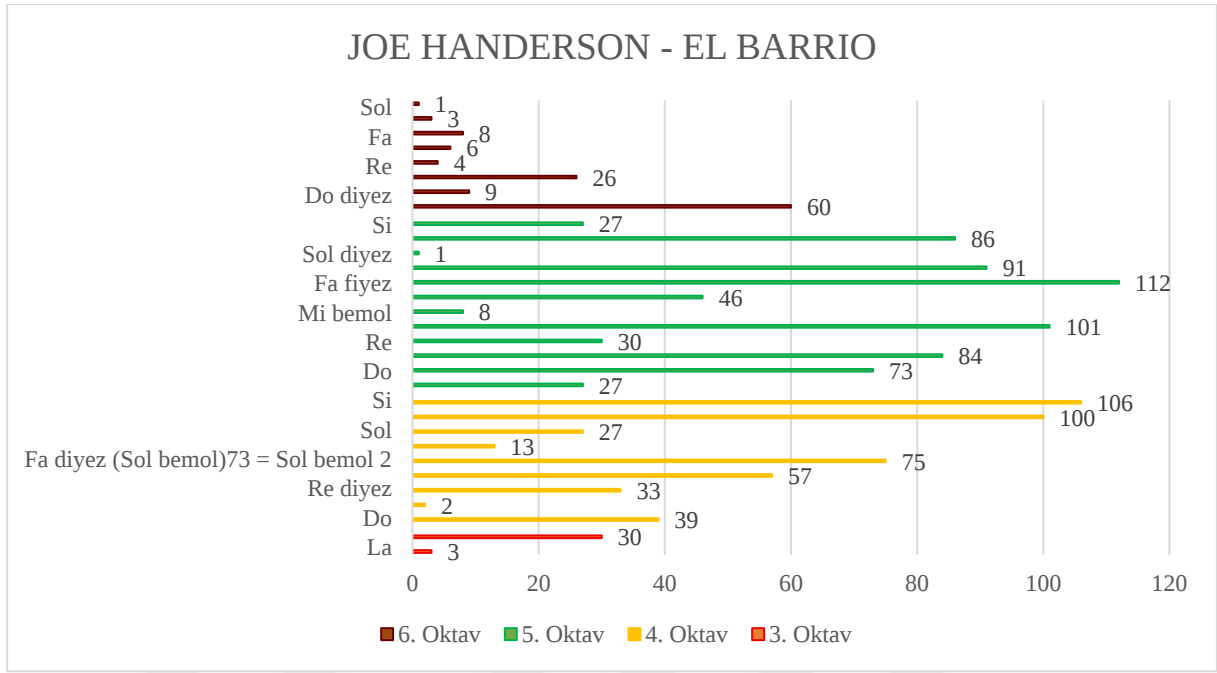


Grafik 4. 5. Necdet Yaşar – Hicaz Taksimi Nota Frekans Grafiği

Grafikte, Necdet Yaşar'ın Hicaz taksiminde perde kullanım sıklığı. Dağılım, anlatının orta ve üst ses bölgesinde kurulduğunu ve yoğunluğun Çargâh (123) ile Dik Kürdi (112) ekseninde toplandığını göstermektedir. Hüseyini (82) ile Şehnaz (99) doruk ve vurgu bölgelerini

beslerken, Nim Şehnaz (69) ve Eviç (46) geçiş/bağlantı işlevleriyle üst dör­tlüdeki akışı süreklileştirir. Alt ses bölgesinde Kaba Dügâh (58) ve Irak (16) sınırlı ama stratejik kullanımla giriş-çıkışlarda ve güçlü durağına yönelik asma karar duygusunu pekiştiren bir taban rolü oynar; çok seyrek görülen renk perdeleri örnek olarak Nim Zirgüle, tiz bölgesi seçici doruk işaretleri olarak belirir. Bu tablo, metinde tartışılan tematik bütünlük, hedef perde odaklı yaklaşım ve kaydırma (portamento) ile çarpma süslemelerine dayalı bezeme dilinin; ayrıca alt bölgeden tize doğru genişleyen gelişim ve yoğunluğun dalgalı örgütlenmesi anlayışının nicel karşılığını ortaya koymaktadır.

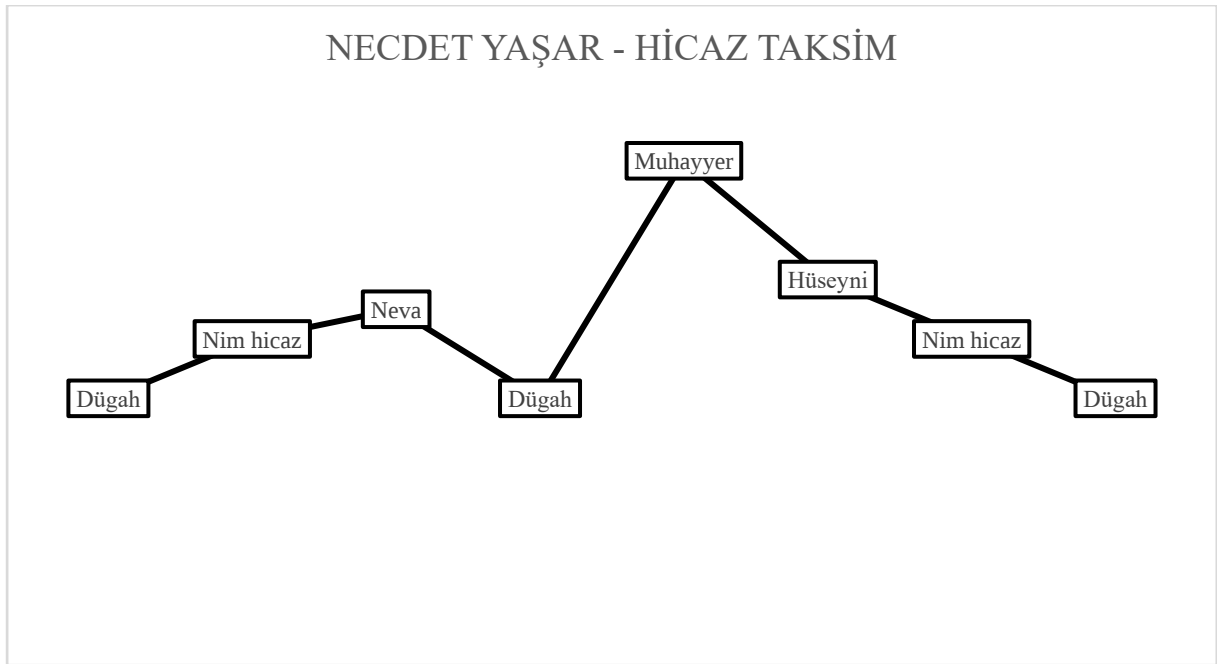




Grafik 4. 6. Joe Handerson – El Barrio Nota Frekans Grafiği

Grafik, El Barrio solusunda perde-sıklığı ile oktav dağılımını görünür kılarak Henderson'ın tek merkezli alan üzerinde motif yer değiştirme stratejisini nicel olarak doğrular. Sıklık dorukları 4. oktavda Fa diyez, Si ve Do çevresinde toplanır; 5. oktavda Re, Do ve Fa diyezle desteklenen ikinci bir tepe belirir. Si-Re diyez-Fa diyez-La eksenindeki yüksek sayımlar, tüm solo boyunca süren Si üzerinde sabit eşlik döngüsünün (dominant etkili) temel seslerine (1-3-5-b7) ısrarlı dönüşleriyle açıklanır. Buna karşılık Do (b9), Re (#9) ve Sol

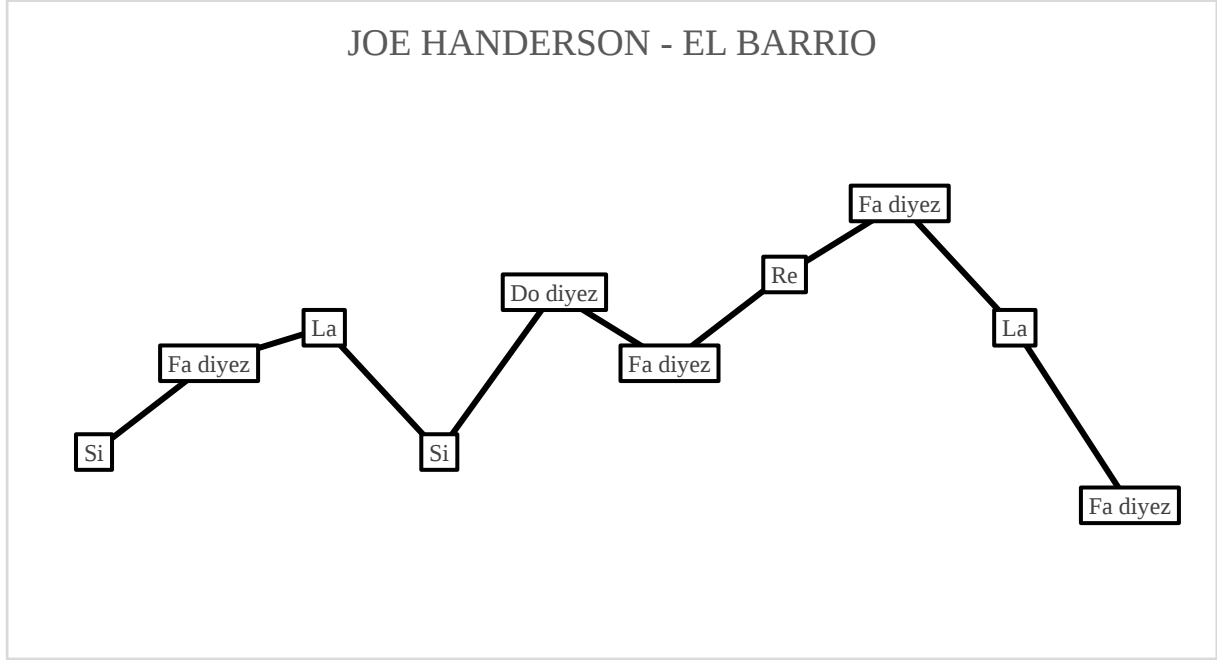
(#11/b5) gibi değişken derecelerin grafikte anlamlı yoğunluk kazanması, Henderson'ın gerilim-çözölme mimarisini kromatik komşuluklar ve uzantılar üzerinden kurduğunu gösterir: değişkenler, çoğunlukla 4. oktavda orta ses bölgesinde belirir, 5. oktavdaki sıçramalar ise doruk anlarını işaretler. 3. ve 6. oktavların seyrek kullanımı, formun es verişini sağlayan düşük yoğunluk bölgelerini oluşturur. Toplam tablo, yatay anlatıyı taşıyan kısa motiflerin merkez (Fa diyez/Si) etrafında yeniden konumlandırılması ve dikey işaretlerin bu anlatının içine doğal biçimde gömölmesiyle sonuçlanan bir tasarruf estetiğini açığa çıkarır; bu yön, Necdet Yaşar'ın taksimlerinde gözlenen hedef perdeye (güçlü/karar) seçici yaklaşım ilkesinin caz bağlamındaki karşılığıdır.



Grafik 4. 7. Necdet Yaşar Hicaz Taksim Seyir Özellikleri Grafiği

Necdet Yaşar'ın Hicaz taksiminde seyir, Dügâh çevresinde yapılan giriş ve yarım kalışla başlar; Nim Hicaz–Nevâ hattındaki kısa dolaşımlarla yükselme hissi kurulur ve ilk bölüm yeniden Dügâh'a inişle kapanır. Ardından tiz sahaya hızlı bir çıkışla Muhayyer civarında en yüksek noktaya ulaşılır; iniş Hüseyni üzerinden Nim Hicaz'a alınan ara kalışlarla yumuşatılır ve Dügâh perdesinde tam kararla sonuçlanır. Bu yapı, güçlü–karar çizgisini açık tutar; geçişlerde çarpma ve glissando türü yaklaşımlar hedef perdelerin ağırlığını belirginleştirir, benzer motiflerin farklı perdelerde yinelenmesi yapısal süreklilik sağlar. Akışın ağırlıkla orta-tiz sahada kurulduğu, alt sahadaki (Kaba Dügâh–İrak) kullanımların giriş/çıkış ve yarım

kalış işlevi gördüğü anlaşılır. Grafik, Yaşar'ın Hicaz seyrinde açık bir yön duygusu, seçici geçiş bölgeleri ve dengeli çözülme esasına dayanan icra anlayışını özetlemektedir.



Grafik 4. 8. Joe Handerson - El Barrio Doğaçlama Seyir Özellikleri Grafiği

Joe Henderson – El Barrio solusunda çizilen güzergâh, Si notası temeli üzerinde kurulan tek merkezli bir akışı görünür kılar. Başlangıçta Si'den Fa diyez ve La'ya kısa bir yükseliş yapıp tekrar Si'ye dönülür; bunu Do diyezden Fa dizeye inişle sonuçlanan ikinci bir çıkış izler. Üçüncü harekette Re üzerinden Fa dizeye ulaşarak en yüksek nokta işaretlenir; ardından La'ya ve kapanışta tekrar Fa dizeye inilerek gerilim kontrollü biçimde çözülür. Bu hareketler, hat boyunca merkez sesler Si–Re diyez–Fa diyez–La ekseninde sürekli geri çağırılır; aralarda arpej kırıntıları ve komşu ses yaklaşımlarıyla (özellikle Do, Re ve Sol'un değişken işlevleri) gerilim–çözülme dengesi kurulurken, kısa motifler farklı yüksekliklere taşınarak süreklilik sağlanır. Grafik, solunun özünü oluşturan motifi yer değiştirerek yineleme ve akor seslerini doğal biçimde duyurma anlayışını özetler; giriş–doruk–çözülme düzeni açık, merkez seslere dönüş istikrarlıdır.

4.2.12. Karşılaştırmalı sentez ve sonuç

Necdet Yaşar ve Joe Henderson, iki ayrı müzik geleneğinde doğaçlamanın düşünce disiplini olduğunu gösterir. Birinde makamsal seyir ve perde özelliklerinin dikte ettiği yol bilgisi; diğesinde karar–güçlü ilişkileri ile geçki ve çeşnilerin sağladığı yön esnekliği, aynı

estetik hedefe hizmet eder ve anlamlı bir yolculuk temin eder. Bu yolculuk, motif tasarrufu, hedef perdenin psikolojisi ve yoğunluğun dalgalı seyriyle (şiddet örgüsüyle) süreklilik kazanır.

Benzerlikler belirgindir; seçici bir tını tercih düzeni, cümle içi ritmik esneme, hedefe yaklaşımda dramatik ölçü, motifin bağlamsal göçü ve dinleyici beklentisini canlı tutan bir anlatı zekâsı olarak ifade edilebilir. Farklar, araç ve sözlük düzeyindedir; tanbur icrasında mızrap tekniği ile koma nüansları ekseninde şekillenen ince icra nüansları ve tenor saksofonun vurgu–aralık eksenli icra öğeleri; güçlü–karar eğilimleri ile iskelet ses/ dayanak ses işaretleri; usulsüz serbestlik ile ritim grubu etkileşiminin örgüsü olarak ifade edilebilir.

Bu karşılaştırma, doğaçlamanın evrensel ilkeleri ile kültüre özgü kodlarının birlikte düşünülebileceğini kanıtlar. Evrensel olan, form sezgisi ve motif mantığıdır; yerel olan, dizisel/armonik sözlük ve tını tasarrufudur. Kesişim, az ile çok söyleme erdeminde gerçekleşir. Bu erdem, kalıcı üslubun ve uzun formda ikna edici bir anlatının şartıdır.

Meşk temelli öneri, iki dünyayı besleyen bir atölye kurgusuna işaret eder: taksimde hedef yaklaşım etütleri, motif göç haritaları ve nefes–mızrap koordinasyonu; Henderson tarzında iskelet ses (güçlü/karar merkezli) çizgileri, arpej parçacıkları ile dizi yönlü hareketlerin bileşimi ve vurgu kaydırma çalışmaları. Bu etütler, yalnız teknik değil, anlam kurma alıştırmalarıdır.

Sonuç olarak, Necdet Yaşar'ın tanburundaki berrak ifadeleriyle ve Joe Henderson'ın tenorundaki çevik düşünce akışıyla aynı estetik hakikat farklı dillerde seslendirilir: doğaçlama, bilgiyi sese, sesi anlama dönüştürme sanatıdır. Bu sanat, dinleyiciyi de anlamın ortağı kılar; her iyi doğaçlama, dinleyiciyle birlikte yazılan bir metindir.

4.3. Niyazi Sayın Nihavend Taksimi ve Miles Davis So What Doğaçlaması

Niyazi Sayın, XX. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul merkezli ney üslubunu hem Mevlevî gelenekle hem de konservatuvar icra estetiğiyle buluşturmuş temel bir yapı taşıdır. Onunla birlikte taksim, makam bilgisinin öğretici sınırlarını aşarak nefesin felsefi dili olarak kamusallaşır. Radyo ve sahne kayıtları, sükûnet yoğunluğu ve seyrin vakar ölçülerini yeni kuşaklar için kalıcı kıstaslara dönüştürür. Sayın'ın icrasında geleneksel seyir etiği, kişisel tevazu ile birleşir; doğaçlama, makamın belleğiyle icracının iç dünyasını aynı cümlede buluşturur.

Miles Davis ise 1950'lerden 1991'e uzanan çizgide caz tarihinin estetik eksenini birkaç kez yerinden oynatan kurucu bir figürdür. Bebop sonrası cool dönem, modallığın cazda yeni bir mekân açışı, 1960'lar akustik beşlilerinin ritmik/armonik esnekliği ve 1970 sonrası elektrikli

Çalgılar evresi, Davis'in imza dönemleridir. Miles, nağme tasarrufu ve sükûnun dramatik bir özneye dönüştürülmesi bakımından modern müziğin en etkili örneklerinden biridir. Onun müziğinde virtüözite, notaların sayısında değil, yerleştiriliş hikmetinde aranır; form, zaman ve tını tasarrufu bir kimlik beyanına dönüşür.

Bu iki bağlamı birlikte okuduğumuzda, doğaçlamanın bir etik-estetik olduğunu görürüz. Sayın'da icra ahlakı, makamın haysiyetini gözetten bir seyir adabıdır; Davis'te icra ahlakı, zamanlama ve sükût tasarrufuna dayalı bir yerleştirme adabıdır. İkisi de gelenek doğrultusunda; biri makam-seyir yasasına, diğeri Afro-Amerikan cazın çağrı-yanıt, blues ve swing hafızasına yaslanır. Fakat sonuçta ortaya çıkan şey, ortak bir sâdelik ve mâna derinliğı estetiğidir: az nağmeyle kalıcı yoğunluk.

4.3.1. algısal tını ve artikülasyon

Sayın'ın tınısı, neyin iç hacmindeki akustik düzeni icrada görünür kılar. Ataklar yumuşak, nefes idaresi dengeli, üst harmonikler pürüzsüz bir parlaklık verir. Cümlelerin çoğu legato ağırlıklıdır; çarpma ve kısa basamaklarla notanın başına ince bir hece eklenir. Üfleyiştaki nüans hareketleri, özellikle inici çizgilerde perde değişimlerini bulanıklaştırmadan ama canlı tutar; kaydırma yüzeyleri pürüzsüzdür, koma değerleri ifadelidir ancak abartısızdır. Nefes, cümlelerin içine sinmiş bir ritim olarak duyulur.

Miles Davis'in trompet tınısı, iki temel kutupta şekillenir: açık ağızlıkta sıcak ve yumuşak bir merkez ve Harmon susturucusu ile elde edilen keskin, fısıltımsı bir yakınlık elde eder. Atakları çoğu kez konuşur gibi yumuşaktır; vibratoyu az kullandığından her uzun notada tını sabit bir bakış gibi kalır. Tiz bölgede dahi agresif değildir; tını, mekânın ve sessizliğin parçası olarak planlanır. Artikülasyonda dil vuruşu net ama abartısızdır; cümle içindeki kısa yarı bağı geçişler, konuşma ritmini destekler.

İki tını dünyası, yakın icra edası ortak paydasında buluşur. Neyde nefes ve kamış, trompette ağızlık-dudak düzeni ve susturucu, sesi dinleyicinin kulağına yakın taşır. Sayın'ın tınısında içeriden gelen bir sükûnet; Miles'ta yakından fısıldanan bir dinginlik vardır. Bu yakınlık, ileride ele alınacak zaman ve tematik bütünlüğün ikna gücünü doğrudan artırır.

4.3.2. Dizisel mantık: makam-seyir ve modal/armonik alan

Sayın'ın taksimlerinde seyir, güçlü ve karar perdeleri etrafında makamsal kimliğı berraklaştıran bir güzergâh olarak kurulur. Rast, Segâh, Hicaz, Suzînâk veya Acem Aşîrân gibi

makamlarda tipik iniş-çıkış kalıpları, koma aralıklarıyla yapılan geçişler ve yeden kullanımı, cümlelerin yön duygusunu şeffaflaştırır. Hedef perdeye varışlar geciktirilir; kimi zaman alt komşudan çarpma, kimi zaman üst komşudan süzülme ile yaklaşımlar inşa edilir. Dizisel çekirdekler farklı ses bölgelerinde yeniden kurulup işlenir; makamın belleği canlı tutulur.

Miles'in modal döneminde (Kind of Blue, So What, Flamenco Sketches) alan, uzun süre değişmeyen modların üzerinde tematik varyasyonla açılır. Post-bop bağlamında ise II–V–I zincirleri, alt ilişkiler ve ikame ilişkiler melodik akışa işlevsel bir iskelet sağlar. Davis'in melodik düşüncesi, ağır arpej yığınlarından çok, pentatonik modal çekirdekler ve kromatik yaklaşımlarla örülür. 3 ve 7 gibi kılavuz sesler, yatay çizgiyi dikey bağlama ilişkilendirir; ancak anlatı daima melodinin ikna gücüne bırakılır.

Dizisel mantık bakımından iki yaklaşımın ortak tarafı, yönü belirgin kılma tutarlılığıdır. Sayın bunu seyir ve perde ağırlıklarıyla, Miles ise kadans noktaları ve modal odaklarla başarır. Fark, koma aralıkları ve ince aralık nüanslarının makamda başat ifade unsuru olması; caza özgü tempereli alanın ise tını ve ritmik yerleştirmeyele zenginleştirilmesidir.

4.3.3. Zaman ve ritim örgüsü

Sayın'ın taksimleri, usulsüz serbestlik içinde nefesin doğal metronomuna dayanır. Mikro geciktirmeler ve küçük ivmelenmeler, hedef perdelere yaklaşım estetiğini kurar. Nefes bırakma anları, cümle sonlarında sessiz duraklar üretir; bu duraklar dinleyicinin iç ritmini tazeler. İç ritim, mızraplı sazlarda duyulan belirgin vurgu yerine, üfleme basıncındaki dalgalanmayla kurulur.

Miles'in zaman algısı, swing içine bilinçli yerleşme ve sessizlikle mimari kurma becerisine dayanır. Vuruşun gerisine yerleşen mikro gecikmeler, özellikle orta ve yavaş tempolarda dramatik bir çekim yaratır. Ritim grubuyla kurduğu diyalogda aralara sessizlik serperek cümlelerin etrafında nefesli bir alan açar. Modal parçalarda vuruş sabitken, Davis'in cümleleri vuruşun çevresinde esner; usul sabit, ifade esnektir.

Her iki icrada ritim, yoğunluk yönetiminin aracıdır. Sayın hedefi geciktirerek; Miles, aksanı beklenmedik yerlere koyup sessizlikle işaretleyerek gerilim kurar. Zaman hissindeki bu bilinçli esneme, uzun formda dinleyicinin dikkatini diri tutar.

4.3.4. Tematik bütünlük ve yapısal süreklilik

Sayın'da tematik bütünlük, seyir motiflerinin farklı bağlamlarda yeniden ifadesiyle işler. Kısa basamaklı iniş-çıkışlar, çarpmalı hedef yaklaşımları ve ses bölgesi yer değişimleri, uzun formda sürekliliği sağlar. Motif geri döndüğünde asla aynısı değildir; koma değerleri, tezyinat veya süre/değer değişimiyle tazelenir.

Miles, motifin azaltılarak yoğunlaştırılması konusunda örnek teşkil eder. Üç-dört notalık motif, farklı ritmik yerleştirmeler ve küçük aralık değişimleriyle süreklileştirilir. Harmon susturucusuyla tek bir notanın bile bağlamı değişir; tekrar, mekân ve zamanla birlikte yeni bir anlam kazanır. Form, dalgalı bir yapı tasarımıyla kurulur: girişte sade, ortada yoğun, finalde ferah bir ifade görülür.

İki yaklaşımın ortak başarısı, az malzemeyle yoğun ifade kurabilmeleridir. Motif omurgadır; varyasyon esintidir, sessizlik bağlayıcı unsurdur.

4.3.5. Süsleme morfolojisi ve hedef ses psikolojisi

Sayın'ın süslemeleri, hedef perdenin değerini artıran bir ifade düzeni kurar. Kısa çarpmalar, küçük aralıklı sürmeler ve kaydırma (portamento) yüzeyleri, hedefin çevresini çerçeveler. Yedenin kullanımı, kararın ufkunu önceden boyar; dinleyici kararın geleceğini duyar ama icracı onu zarifçe tehir eder. Süsleme, gösteriş değil, anlam inşasıdır.

Miles'ta süsleme minimaldir ancak stratejiktir. Kısa yaklaşım sesleri, ton altı/üstü kromatik dokunuşlar, nadiren kullanılan kaydırmalar ve en önemlisi sessizlik, hedef notayı çerçeveler. Uzun bir nota öncesindeki sessizlik, notanın ifade ağırlığını katlar. Hedef, bekletilerek ve boşlukla parlatılarak verilir.

Her iki morfolojinin ortak amacı, hedefi yalnız doğru perde değil, doğru an olarak kurmaktır. Doğru an, dramatik değeri belirler.

4.3.6. Arpej/dikey işaretler ve yatay anlatı

Sayın'ın icrasında dikey gönderme, Batı armonisi anlamında değil; güçlü-karar hiyerarşisinin vurguları ve perde ağırlıklarının dizilişi olarak anlaşılır. Yatay anlatı ana taşıyıcıdır; dikey ipuçları yön duygusunu berraklaştırır. Perde kümelerinin ardışıklığı, hattın arkasında bir dikey izdüşüm gibi yer alır.

Miles, dikey göndermeleri kılavuz ses çizgileri, arpej kırıntıları ve uzantıların seçici vurgusuyla verir. Ancak melodik hat her zaman öndedir. Modal parçalarda dikeylik minimaldir; post-bop bağlamda II–V–I sırasında 3–7 hareketi ve 9/11/13 renkleri anlatıyı taşır. Dikey göndermeler, yatay hattın içine gömülü ince atıflardır.

Her iki dilde de yatay anlatı akışı sürükler, dikey göndermeler konum bildirir. Dengenin iyi kurulması, uzun formda yön kaybını önler.

4.3.7. Doğaçlama stratejileri ve yoğunluk yönetimi

Sayın, açıklayıcı giriş–yoğun orta–dengeli kapanış çizgisini, hedefleri geciktirme ve nefes/sessizlik duraklarıyla örer. Süsleme yoğunluğu orta bölümde artar; karar yaklaşırken ferahlık sağlanır. Stratejinin omurgası, seyir etiğine bağlılık ve tını disiplindir.

Miles, girişte yalın bir motif kurar; orta bölümde ritmik yer değıştirme, pentatonik modal motifler ve ses bölgesi yükselişiyile yoğunluğu artırır; doruk sonrası sessizlik ve uzun notayla gerginliği boşaltır. Stratejinin omurgası, zaman yönetimi ve sessizliği ifade aracı olarak kullanmadır.

Her ikisinde de ifade gözetilir: hiçbir an fazlalık taşımaz; her yoğunluk artışı bağlamsal olarak gerekçelendirilmiştir.

4.3.8. Transkripsiyon yaklaşımı ve analiz notları

Sayın'ın taksimleri için koma işaretleriyle notalama, yaklaşım yönleri, kısa sürmeler ve kaydırma sürelerinin açıklayıcı notlarla desteklenmesi gerekir. Güçlü ve karar haritaları, formun iç iskeletini görünür kılar. Nefes duraklarının işaretlenmesi, zaman estetiğini yakalar.

Miles transkripsiyonunda aksan yerleri, vuruşun gerisine yerleşen mikro gecikmeler, üçleme/beşleme alt bölmeler ve kılavuz ses çizgilerinin ikinci bir hat olarak izlenmesi faydalıdır. Harmon susturucusu ile açık tınının cümle üzerindeki etkisini, gürlük ve cümleleme notlarıyla belirtmek, yorumlayıcı doğruluğu artırır. Sessizliklerin ölçü karşılığı kadar işlevi de not edilmelidir.

4.3.9. Yorumlayıcı perspektif: kimlik, mekân ve dinleyici

Sayın'ın kimliği, tevazu ve berraklıkla kurulu bir iç konuşmadır. Mekân, doğal yankı ve yakın kayıtla içeriden duyma hissi verir; dinleyici, bir niyaz atmosferine eşlik eder. Beklenti, makamsal işaretlerin vaktinde ve özenle verilmesidir.

Miles'in kimliđi, minimal ama otoriter bir söyleyiř ve sessizliđin dramatik kurgusuyla belirgindir. Salon/stüdyo akustiđi, sesi bir heykel gibi ortaya koyar. Dinleyici, az notanın dođru yerine hayranlık duyar; beklenti, ne'den ziyade ne zaman ve nasıl sorularında dūđümlenir.

Sessizlik, her iki icrada da karakterdir: Sayın'da niyaz tavrı, Miles'ta parantez etkisi. Bu karakter, notalara anlam yükler.

4.3.10. Benzerlikler

Kromatik hareketler:

Miles Davis'in So what doğaçlamasında yirmi dördüncü ölçünün sonunda sekizlik re, do diyez ve devamında yirmi beşinci ölçüde dörtlük do natürel sesleri kullanılarak inici bir kromatik hareket kullanılmış, altmış beşinci ölçüde sekizlik sol diyez sesi öncesi kullanılan sol natürel çarpması ile dörtlük la sesi kullanılarak çıkıcı bir kromatik hareket kullanılmıştır.

Niyazi Sayın'ın Nihavend taksiminde kromatik hareket bulunmamaktadır.

Aynı motiflerin başka perdelerde kullanımı:

Miles Davis'in So what doğaçlamasında otuz üçüncü ölçüde re minör yedili akorunda noktalı dörtlük sol, sekizlik mi sesi bağlı olarak otuz dördüncü ölçüde birlik devam ederek otuz beşinci ölçüde de bağlı olarak noktalı dörtlük yine mi ve sekizlik do sesi bağlı bulunduğu akorun bir tam ses altında majör kök sesin beşinci, üçüncü ve birinci seslerini oluşturmaktadır. Aynı yapı otuz sekizinci ölçüde bir oktav altından devam eder, ifadenin devamında kırkinci ölçüde bu yapıya eklenen dörtlük la sesi ile do majör altılı sesleri ters bir arpej oluşturacak şekilde kullanılmıştır. Aynı kullanımı ellinci ölçüde mi bemol minör yedili akorunda noktalı dörtlük la bemol, sekizlik fa, ikilik re bemol sesine bağlı olarak elli birinci ölçüde noktalı dörtlük yine re bemol ve sekizlik si bemol sesleri sırasıyla beşinci, üçüncü, birinci ve altıncı dereceleri kullanarak bağlı bulunduğu akorun bir tam ses altında re bemol majör altılı sesleri ters bir arpej oluşturacak şekilde kullanılmıştır.

Niyazi Sayın'ın Nihavend taksiminde ikinci satırda onaltılık notalarla gerdaniye perdesinden nim hicaz perdesine sıralı motifi beşinci satırda onaltılık notalarla sünbüle perdesinden dik hisar perdesine inerken, yine aynı satırda onaltılık notalarla tiz nevâ perdesinden gerdaniye perdesine inerken, yedinci satırda onaltılık notalarla yine sünbüle perdesinden dik hisar perdesine inerken aynı motifler farklı perdelerde kullanılmıştır. Bir diğer motif kullanımı da dokuzuncu satırın başında onaltılık notalarla acem perdesinden nevâ perdesine iniş ve akabinde dörtlük çargâh perdesinin kullanımı aynı satırda onaltılık notalarla

acem perdesinden çargâh perdesine ve dörtlük kürdi perdesi, aynı satırda nim hisar perdesinden onaltılık notalarla çargâh, sekizlik kürdi ve dörtlük düğâh perdeleri, aynı satırda onaltılık notalarla nevâ perdesinden düğâh perdesine sıralı iniş ile birlikte noktalı sekizlik rast perdesi kullanılarak aynı motifler yukarıda belirtilen perdelerde icra edilmiştir.

Glissando, Tril, Mordan, Alt Mordan, Basamak, Çarpma gibi süsleme teknikleri:

Miles Davis'in So what doğaçlamasında yirmi dokuzuncu ölçüdeki sekizlik re sesinde aşağı doğru bir glissando yapılmış, kırkıncı ölçüdeki dörtlük la sesinde aşağı doğru glissando yapılmış, kırk birinci ölçüdeki ikilik la sesine la bemol çarpması glissando ile yapılmış, kırk ikinci ölçüdeki sekizlik la bemol sesinden dörtlük sol sesine glissando ile inilmiş, altmış dördüncü ölçüdeki ikilik mi sesine mi bemol çarpması glissando ile yapılmış aynı ölçüdeki noktalı dörtlük do sesinde aşağı doğru bir glissando yapılmıştır.

Niyazi Sayın'ın Nihavend taksiminde üçüncü satırda dörtlük acem perdesinden dörtlük dik hisar perdesine glissando ile inilmiş, altıncı satırın sonlarında noktalı sekizlik muhayyer perdesinden noktalı sekizlik gerdaniye perdesine, aynı satırda noktalı sekizlik sünbüle perdesinden noktalı sekizlik muhayyer perdesine glissando ile inilmiş, yedinci satırın sonlarında noktalı dörtlük nevâ sesine aşağıdan glissando ile ulaşılmış, sekizinci satırda dörtlük acem perdesinden dörtlük dik hisar perdesine glissando ile inilmiştir.

Miles Davis'in So what doğaçlamasında yedinci ölçüde noktalı dörtlük do sesine si(do bemol) sesi çarpma olarak kullanılmış, sekizinci ölçüde sekizlik fa sesine mi sesi çarpma olarak kullanılmış, on sekizinci ölçüde dörtlük la bemol sesine sol sesi çarpma olarak kullanılmış, yirminci ölçüde dörtlük la bemol sesine mi bemol sesi çarpma olarak kullanılmış, yirmi birinci ölçüde dörtlük fa sesine mi sesi çarpma olarak kullanılmış, yirmi dördüncü ölçüde dörtlük re sesine re bemol sesi çarpma olarak kullanılmış, aynı ölçüde sekizlik re sesine yine re bemol sesi çarpma olarak kullanılmış, yirmi sekizinci ölçüde dörtlük la sesine la bemol sesi çarpma olarak kullanılmış, otuz dokuzuncu ölçüde noktalı dörtlük mi sesine mi bemol sesi çarpma olarak kullanılmış, kırk birinci ölçüde ikilik la sesine la bemol sesi çarpma olarak kullanılmış, kırk dördüncü ölçüde dörtlük re sesine re bemol sesi çarpma olarak kullanılmış, kırk dokuzuncu ölçüde dörtlük la bemol sesine sol sesi çarpma olarak kullanılmış, altmış dördüncü ölçüde ikilik mi sesine mi bemol sesi çarpma olarak kullanılmış, aynı ölçüde sekizlik la sesine la bemol sesi çarpma olarak kullanılmış, altmış beşinci ölçüde sekizlik sol diyez sesine sol sesi çarpma olarak kullanılmıştır.

Niyazi Sayın'ın Nihavend taksiminde ikinci satırda dörtlük rast perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, ikinci satırda onaltılık gerdaniye perdesinden onaltılık nim hicaz perdesine inişte evç perdesinde muhayyer, nim hisar perdesinde gerdaniye, nevâ perdesinde evç perdesi çarpma olarak kullanılmış, ikinci satırda noktalı sekizlik gerdaniye perdesine tiz çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, ikinci satırda noktalı sekizlik gerdaniye perdesine sünbüle perdesi çarpma olarak kullanılmış, üçüncü satırda noktalı sekizlik nevâ perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, üçüncü satırda onaltılık kürdi perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, üçüncü satırda dörtlük çargâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, üçüncü satırda onaltılık kürdi perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, dördüncü satırda bağlı şekilde bulunan noktalı sekizlik çargâh perdesine acem perdesi çarpma olarak kullanılmış, dördüncü satırda dörtlük çargâh perdesine nim hisar perdesi çarpma olarak kullanılmış, dördüncü satırda onaltılık acem perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, dördüncü satırda bağlı şekilde bulunan ikilik muhayyer perdesine tiz nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, beşinci satırda onaltılık acem perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, beşinci satırda sünbüle perdesinden onaltılık dik hisar perdesine inişte muhayyer perdesinde tiz çargâh, gerdaniye perdesinde sünbüle, acem perdesinde muhayyer, dik hisar perdesinde gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, beşinci satırda onaltılık tiz nevâ perdesinden onaltılık muhayyer perdesine inişte tiz çargâh perdesinde tiz nevâ, sünbüle perdesinde tiz nevâ, muhayyer perdesinde tiz çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, beşinci satırda noktalı sekizlik acem perdesinde muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, altıncı satırda noktalı sekizlik sünbüle perdesine tiz çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, altıncı satırda bağlı şekilde bulunan otuz ikilik sünbüle perdesine tiz nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, altıncı satırda sekizlik muhayyer perdesine tiz çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, altıncı satırda sekizlik gerdaniye perdesine sünbüle perdesi çarpma olarak kullanılmış, altıncı satırda noktalı sekizlik sünbüle perdesine tiz çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, altıncı satırda noktalı sekizlik muhayyer perdesine sünbüle perdesi çarpma olarak kullanılmış, altıncı satırda noktalı sekizlik acem perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, altıncı satırda noktalı sekizlik sünbüle perdesine tiz çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, yedinci satırda noktalı sekizlik gerdaniye perdesine sünbüle perdesi çarpma olarak kullanılmış, yedinci satırda onaltılık sünbüle perdesinden noktalı onaltılık dik hisar perdesine inişte muhayyer perdesinde tiz çargâh, gerdaniye perdesinde sünbüle, acem perdesinde muhayyer, dik hisar perdesinde gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, yedinci satırda sekizlik dik hisar perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, yedinci satırda ikilik nevâ perdesine acem perdesi çarpma olarak kullanılmış, yedinci satırda bağlı şekilde bulunan

ikilik acem perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, sekizinci satırda sekizlik dik hisar perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış sekizinci satırda sekizlik nevâ perdesine acem perdesi çarpma olarak kullanılmış sekizinci satırda dörtlük çargâh perdesine dik hisar perdesi çarpma olarak kullanılmış, sekizinci satırda noktalı sekizlik nevâ perdesine acem perdesi çarpma olarak kullanılmış, sekizinci satırda on altılık çargâh perdesine dik hisar perdesi çarpma olarak kullanılmış, sekizinci satırda sekizlik kürdi perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda noktalı sekizlik çargâh perdesine dik hisar perdesi çarpma olarak kullanılmış, sekizinci satırda noktalı sekizlik kürdi perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, sekizinci satırda noktalı sekizlik çargâh perdesine çargâh, kürdi ve düğâh perdeleri basamak olarak kullanılmış, sekizinci noktalı dörtlük kürdi perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, dokuzuncu satırda onaltılık acem perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, dokuzuncu satırda onaltılık nim hisar perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, dokuzuncu satırda onaltılık nevâ perdesine acem perdesi çarpma olarak kullanılmış, dokuzuncu satırda dörtlük çargâh perdesine nim hisar perdesi çarpma olarak kullanılmış, dokuzuncu satırda onaltılık acem perdesinden çargâh perdesine inişte acem perdesinde gerdaniye, nim hisar perdesinde gerdaniye, nevâ perdesinde acem, acem perdesinde nim hisar perdesi çarpma olarak kullanılmış, dokuzuncu satırda dörtlük kürdi perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, dokuzuncu satırda onaltılık nim hisar perdesinden sekizlik kürdi perdesine inişte nevâ perdesinde acem, çargâh perdesinde nim hisar, kürdi perdesinde nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, dokuzuncu satırda onaltılık kürdi perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, dokuzuncu satırda sekizlik rast perdesine kürdi perdesi çarpma olarak kullanılmış, onuncu satırda onaltılık kürdi perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, onuncu satırda onaltılık düğâh perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmıştır.

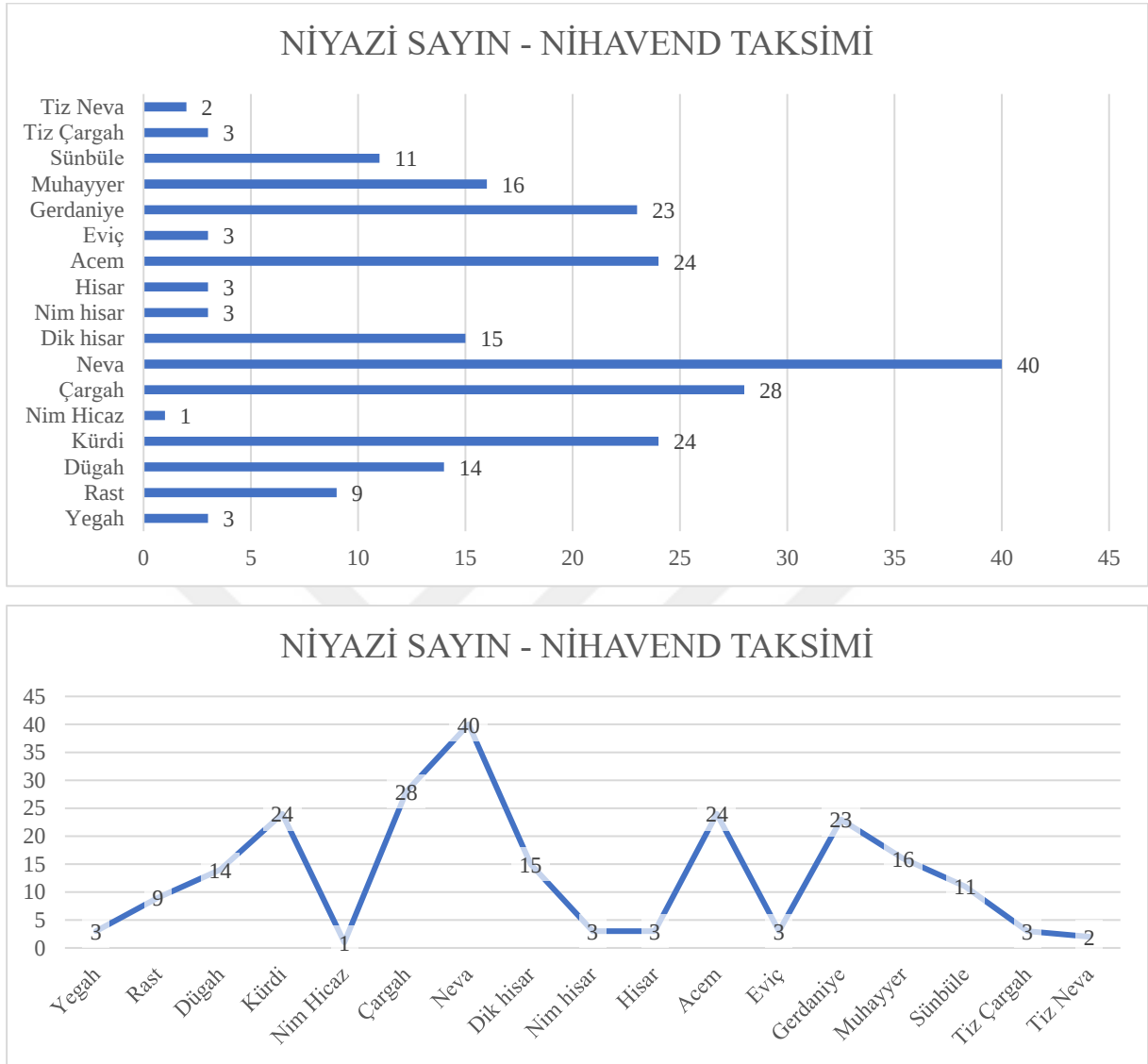
Akor sesleri, arpej kullanımı:

Miles Davis'in So what doğaçlamasında beşinci, altıncı, kırk üçüncü, kırk altıncı, altmış üçüncü ölçülerde re minör yedili akorunda re minör akor sesleri sekizlik re, fa, la notaları inici arpej olarak kullanılmıştır. Altmış beşinci ölçüde re minör yedili akorunda sekizlik notalarla re, fa, sesleri dörtlük la sesine yaklaşım olarak kullanılan sekizlik sol diyez sesi ile beraber aynı şekilde re minör akor seslerini oluşturmaktadır. Yirmi yedinci ölçüde de re minör yedili akorunda re minör yedili akoru sesleri sekizlik re, la, re ve fa notaları inici arpej olarak kullanılmıştır. Doğaçlamanın on altıncı ölçüsünde re minör yedili akorunda re sus dört yedili akoru sesleri sekizlik do, la re ve dörtlük sol notaları inici arpej olarak kullanılmıştır.

Doğaçlamanın otuz beşinci ölçüsünde re minör yedili akorunda do majör akoru sesleri sekizlik do ve dörtlük mi sol notaları çıkıcı arpej olarak kullanılmıştır. Kırkinci ölçüde re minör yedili akorunda do majör altılı akoru sesleri sekizlik mi, sol, do ve dörtlük la notaları inici arpej olarak kullanılmıştır. Altmışıncı ölçüde re minör yedili akorunda do majör akoru sesleri sekizlik do, mi, sol, notaları inici arpej olarak kullanılmıştır. Doğaçlamanın ellinci ölçüsünde mi bemol minör yedili akorunda mi bemol minör yedili akorunda re bemol minör altılı akor sesleri noktalı dörtlük la bemol, sekizlik fa, ikilik re bemol bağlı şekilde elli birinci ölçüde noktalı dörtlük re bemol ve sekizlik si bemol notaları inici arpej olarak kullanılmıştır.

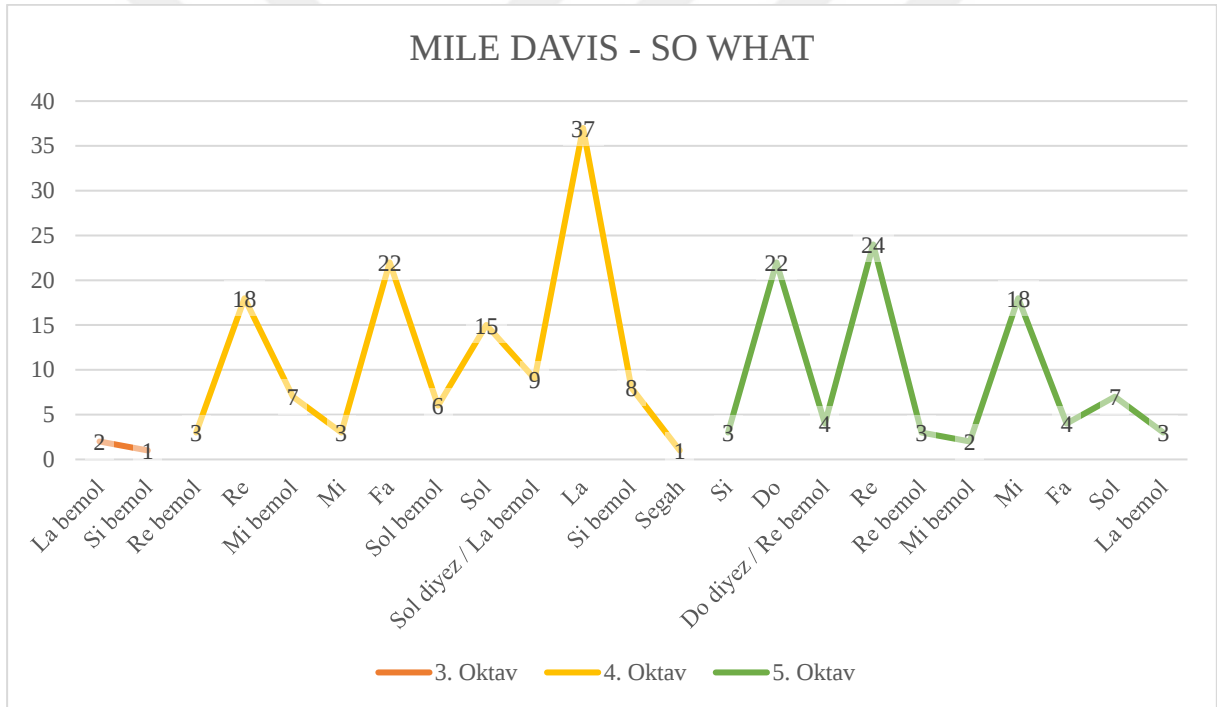
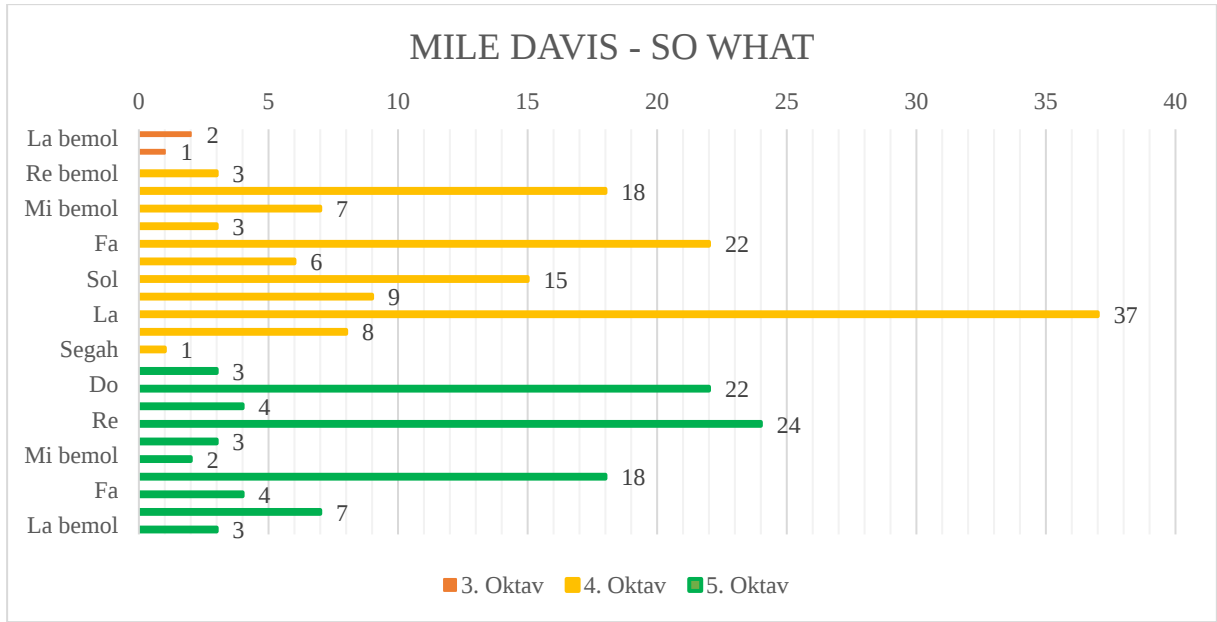
Niyazi Sayın'ın Nihavend taksiminde yalnızca ilk satırın başında sekizlik yegâh, rast, noktalı sekizlik kürdi, bağlı şekilde ikilik ve dörtlük nevâ, ve noktalı dörtlük acem perdeleri sol minör yedili akorunun seslerini çıkıcı arpej olarak içermektedir.

4.3.11. Görsel Analiz



Grafik 4. 9. Niyazi Sayın – Nihavend Taksimi Nota Frekans Grafiği

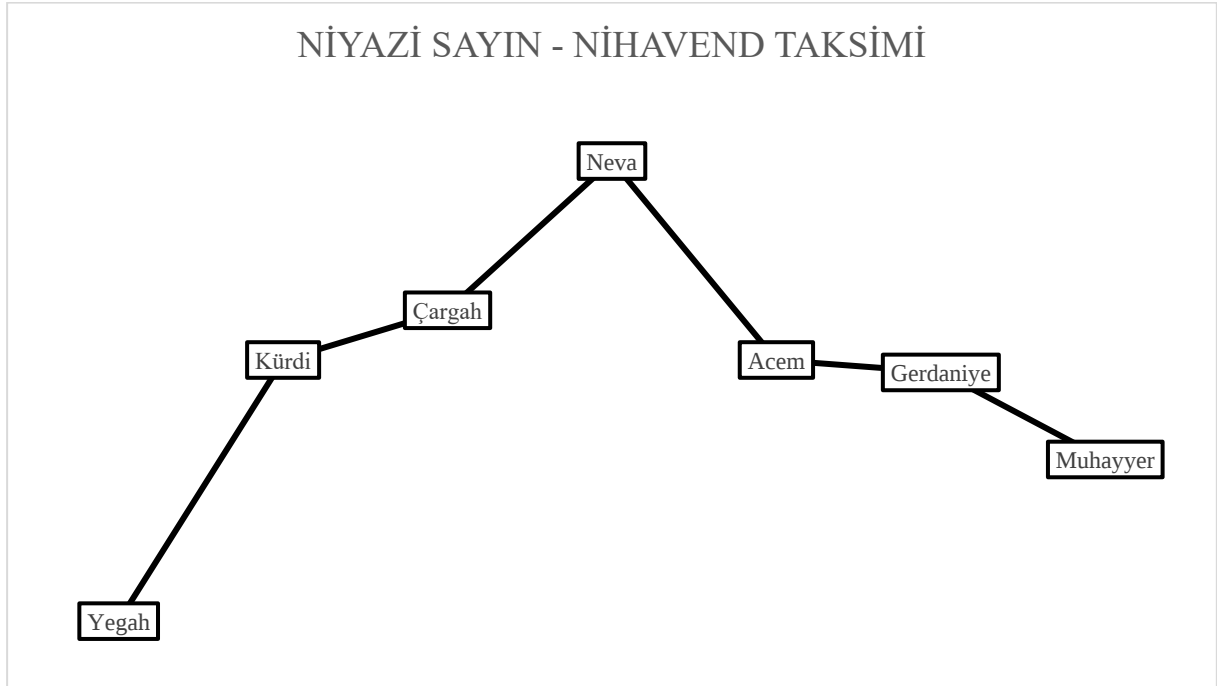
Grafikte gözlemlendiği üzere dağılım, anlatı merkezinin Nevâ'da yoğunlaştığını (40) ve Nihavend'in seyirinde güçlü-perde etrafında kurulan tematik bütünlüğü gösterir. Çargâh (28) ve Gerdaniye (23) komşu bölgeler olarak hedefe yaklaşım ve geçiş işlevlerini üstlenirken, Muhayyer (16) ve Dik hisar (15) üst dörtlü doruk ve vurgu noktalarını işaret eder. Alt ses alanı Dügâh (14), Rast (9) ve Yegâh (3) daha sınırlı kullanılarak giriş/çıkış ve karar psikolojisini destekleyen 'taban' rolü oynar. Bu tablo, metinde tartışılan ses alanı yer değiştirme, yoğunluk dalgaları ve hedef ses yaklaşımı ilkelerini nicel olarak doğrular.



Grafik 4. 10. Miles Davis – So What Nota Frekans Grafiği

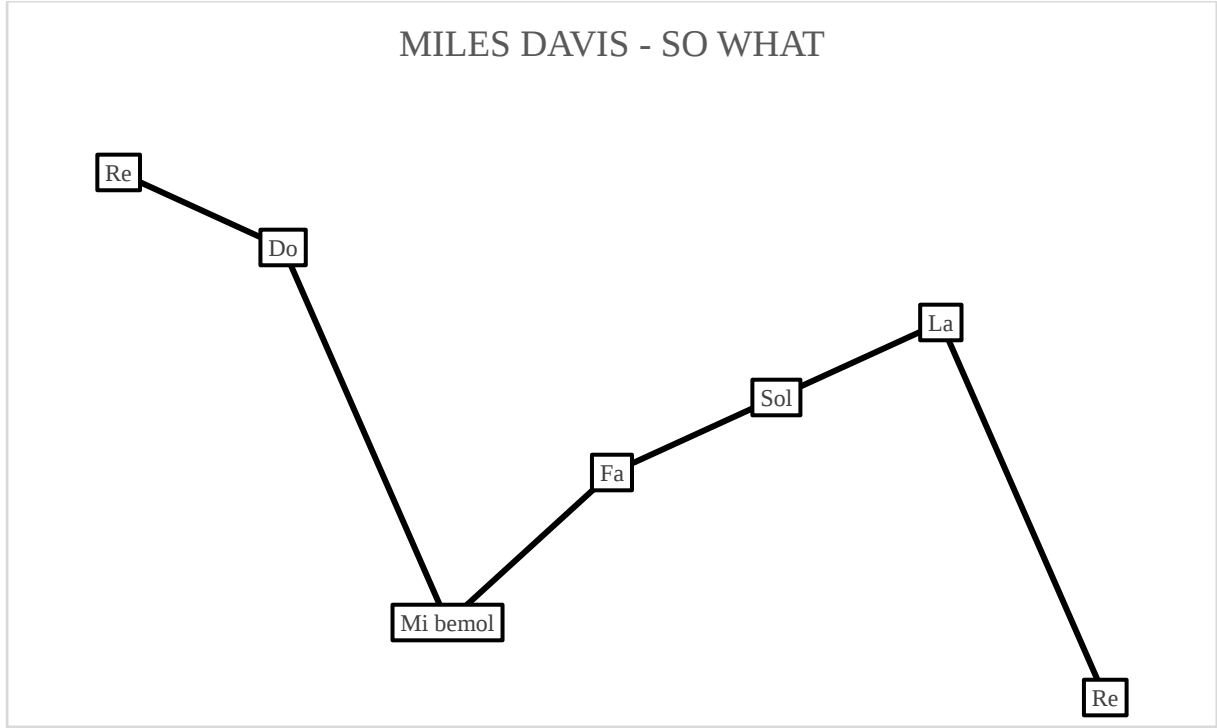
Grafikte görüldüğü üzere ‘So What’ doğaçlamasında dağılım, anlatı hattının belirgin biçimde 4. oktavda kurulduğunu; 5. oktavın seçici kullanımla tepe ve vurgu noktalarına ayrıldığını; 3. oktavın ise giriş/çıkış ve nefes boşaltma işlevi gördüğünü göstermektedir. 4. oktavdaki yüksek La sıklığı, merkez ses çevresinde istikrarlı bir referans eksenini oluştururken Fa ve Mi bémolün görece yüksekliği, hedefe yaklaşımda renk perdeleri niteliğinde işaretler

üretir. 5. oktavda özellikle Re ve Do'nun öne çıkması, tematik motiflerin ses bölgesi kaydirmalarıyla doruklaştırıldığı bir yoğunluk kurgusuna işaret eder.



Grafik 4. 11. Niyazi Sayın – Nihavend Taksimi Seyir Özellikleri

Grafik, Nihavend seyrinin hedef perdeler üzerinden kurulan akışını özetler. Açılış pes bölgede Yegâh'tan yapılır; Yegâh–Kürdi–Çargâh hattındaki kademeli yükseliş alt dörtlüyü belirginleştirerek dinleyiciye makam kimliğini açıklar. En yüksek işlevsel merkez Nevâ'dır; burada kısa motifler tekrarlanır, çarpma ve yumuşak glissandolarla hedefe yaklaşım değer kazanır. Devamında çizgi Acem ve Gerdaniye üzerinden inişe geçer; bu bölümde benzer motifler farklı perdelerde yinelenerek süreklilik sağlanır. Son kısımda Muhayyer'e yönelen dokunuş, üst bölgenin renk alanını işaret eden kısa bir yükselme olarak okunur. Grafikteki dalga biçimli yapı; yarım kalışların yerinde kullanımı, çarpma ve glissando yaklaşımları ve aynı motifin farklı perdelerde dolaştırılması sayesinde, Sayın'ın açık seyir ve dengeli çözülme anlayışını tutarlı biçimde yansıtmaktadır.



Grafik 4. 12. Miles Davis – So What Doğaçlama Seyir Özellikleri

Grafik, So What doğaçlamasında Re minör doryen modu üzerinde kurulan tematik akışı gösterir. Giriş Re’den Do’ya ve ani bir Mi bemol düşüşüne uzanır; bu düşüş, Davis’in renk seslerle (b3 ve b9’uncu dereceler) kurduğu gerilimi baştan kurar. Ardından Fa–Sol–La yönünde sakin bir yükselişle anlatı yoğunlaşır; kısa motifler farklı yüksekliklerde yinelenir, aralarda sessizlik bırakılarak vurgu güçlendirilir. Kapanışta Re’ye iniş, modal merkeze dönüş ve çözülme işlevini üstlenir. Davis’in az notayla kurduğu yapı, komşu/kromatik yaklaşım sesleri ve arpej kırıntılarıyla akor merkezini duyurması sayesinde ‘giriş–yükseliş–çözülme’ düzenini berrak biçimde ortaya koymaktadır.

4.3.12. Karşılaştırmalı sentez ve sonuç

Niyazi Sayın ve Miles Davis, iki farklı dilde aynı estetik dersi verir; bu ders, zamanı ve hedefi bilinçle yönetmek, tınıyı anlamın kurucu ögesi kılmak olarak ifade edilebilir. Benzerlikler, tematik bütünlük, sessizliğin işlevselliği, hedefe yaklaşım tavrı ve dalgalı yapı etrafında belirginleşir. Farklar, sözlük ve ölçü sistemindedir: makam, seyir ile modal/armonik alan; koma aralıkları ile tempereli aralıklar, usulsüz serbestlik ile swing tabanı gözlemlenir.

Öğretimsel sonuç nettir. Sayın’dan: seyir haritalama, hedef yaklaşım etütleri, nefes ve tını disiplini. Miles’tan: motif azaltma/yerleştirme çalışmaları, kılavuz ses bilinci, sessizliğin

konumlandırılması ve vuruş gerisi mikro zamanlama. Her iki yol, doğaçlamayı anlamın gerçek zamanlı inşası olarak kavrar.

Sayın'ın neyindeki sükûnet ile Miles'in trompetindeki fısıltı, dinleyiciyi dikkatin merkezine çağırır. Orada müzik, her iki geleneğin üzerinde yükselen tek bir ilke hâline gelir.

4.4. Tanbûri Cemil Bey Rast Taksimi ve Sonny Rollins St. Thomas Doğaçlaması

Tanbûri Cemil Bey, Osmanlı'nın son devrinde saz icrasını hem repertuvar hem de teknik-estetik bakımından zirveye taşıyan kurucu bir simadır. Plak teknolojisinin emekleme çağındaki kısa süreli kayıtlarına sığdırdığı yoğunluk, taksimın özlü anlatı niteliğini tarihe kazımıştır. Onun icrasında taksim, makamların seyir defterini sanatsal bir hayal gücüyle yeniden yazan, aynı zamanda sazın tını imkânlarını keşfe çıkan bir mekân hâline gelir. Disiplinle serbestliğin, klasik üslup terbiyesiyle kişisel hayal gücünün buluştuğu bu eşikte doğaçlama hem bir usul bilgisi hem de bir estetik olgu olarak ortaya çıkar.

Sonny Rollins, 1950'lerden itibaren tenor saksafon icrasında açık form anlayışının en canlı örneklerinden biridir. Köprü dönemindeki tek başına meşk çalışmaları ve trio düzenindeki yalnlık, Rollins'in motif temelli doğaçlama ve ritmik oyunlar üzerine kurulu dilini berraklaştırmıştır. Hard bop/post-bop/standart yorumları arasında gezinirken formu bir oyun alanına çevirir; melodik motifleri söküp takar, ritmi yerinden eder, beklenmeyen kadanslar kurar. Böylece caz solosu, kendi ifadesiyle temayı icra etmenin tükenmeyen yollarına açılır.

Bu iki dünyayı yan yana koymak, doğaçlamanın tarihsel bağlamdan bağımsız olmadığını gösterir. Cemil Bey'in klasik üslubu ile Rollins'in modern esnekliği farklı sözlükler kullanır; ancak ikisinde de belirleyici olan söyleyiş etiğidir. Cemil Bey, makamın vakarına hürmetkâr bir zarafet; Rollins ise temanın karakterini bozmadan onu sonsuz varyasyonla yaşatan bir oyun zekâsı sergiler. İkisinin müşterek paydası, doğaçlamayı malzeme yığınının değil, seçici yerleştirmenin sanatı olarak görmeleridir.

4.4.1. Çalgısal tını ve artikülasyon

Klasik kemençenin kendine has yapısı ve tınısı, tel üzerinde yay kullanımındaki inceliklerle tınıyı temiz bir hat ve parlak bir tını yüzeyiyle sunar. Tanbûri Cemil Bey'in sağ el tekniği, yayı çekme–itme dengesini gözeterek hem yumuşak bir parıltı hem de net bir ton üretir. Sol el kaydırmaları, koma aralıklarıyla iniş–çıkışları iç çekiş gibi duyurur; kaydırma geçişleri pürüzsüz ama diri duyulur. Artikülasyon çoğunlukla legato yönelimlidir; kısa hecelemelerle

cümle içinde noktalama yapılır. Tını, kendine güvenen bir berraklıkla konuşur; her notanın başlangıcı sanki bir kelimenin baş harfi gibi duyulur.

Rollins'in tenor tınısı, kalın bir merkez ve elastik bir çevreyle tanınır. Orta ve alt ses bölgesinin baritona yakın dolgunluğu, üstte parlak fakat sertleşmeyen bir tını yayılımıyla dengelenir. Artikülasyonda dil vuruşu konuşur gibi; hecelemeyi temaya uygun biçimde değiştirir. Legato bağlar, ritmik kaydırmalarla birlikte cümleyi akıcı bir söyleyişe taşır. Ton üretiminde hava akışı güçlü ama abartısızdır; vibrato kullanımı bağlama göre seçicidir. Rollins'in tınısı, mekânı doldurandan ziyade mekânla diyalog kuran bir karakter taşır.

Her iki tını dünyasının ortak erdemi, yakın ve açık ifadeye sahip olmasıdır. Klasik kemençede yay ve tel teması, pürüzsüz kaydırmalarla seste billur bir anlatım oluşturur; tenor saksafonda Rollins, dil ve nefes koordinasyonu ile cümlelerin diksiyonunu belirginleştirir. Tını, anlatının yalnız taşıyıcısı değil, ifadenin bizzat kendisidir.

4.4.2. Dizisel mantık: makam-seyir ve modal/armonik alan

Tanbûri Cemil Bey'in taksim mantığı, makamın seyir ilkelerine sadakati, dizisel motiflerin bağlama uygun varyantlarıyla birleştirir. Güçlü ve karar hiyerarşisi belirgindir; ancak bu hiyerarşi öğretici bir sıralama gibi değil, dramatik bir seyir kıvrımı gibi işitilir. Dizisel motifler, farklı ses bölgelerinde ve koma nüanslarıyla yeniden işlenir. Hedef perdelere yaklaşırken alt ve üst komşudan hecelemeler ve kısa sürmelerle kulak hazırlanır; karar, her gelişinde taze bir anlam kazanır.

Rollins'te modal/armonik alan, standartların işlevsel akışları veya ostinato zeminli kesitlerde motif çoğaltımıyla biçimlenir. II–V–I zincirleri, alt ilişkiler ve ikame akorlar üzerine kurduğu çizgide kılavuz ses çizgileri belirgindir; ancak anlatı daima motifin hamlesine öncelik verir. Rollins, akor sesleri ile altere sesler arasında ritmik cesaretle gezinir; sahte kadans, gecikmiş çözülme ve ters aksan gibi oyunlarla formu canlı tutar. Dizisel mantık, temadan türeyen motifin armonik zemin üzerinde dolaşması olarak işler.

Ortak ilke, yön duygusunun netliğidir. Cemil Bey, makamsal seyri berraklaştırırken; Rollins, armonik durakları kılavuz ses çizgileri ve motif vurgularıyla belirginleştirir. Fark, birinin koma nüanslarına, diğerkinin tempereli dizide ritmik aralık hareketlerine yaslanmasıdır.

4.4.3. Zaman ve ritim örgüsü

Tanbûri Cemil Bey'in taksim zamanlaması, serbest akış içinde cümlelerin nefesine göre şekillenir. İnce geciktirimler, kısa ivmelenmeler ve yay–vurgu çeşitlenmeleri, hedef perdelere yaklaşırken gerilim kurar. Usulsüzlük düzensizlik değil, iç ritimdir; cümlelerin anlamlı durakları, sessizlik halesiyle işaretlenir. Zaman, şiirsel bir esneklik kazanır.

Rollins'in ritmi, swing'in canlı örgüsü üzerinde kurulan bir oyun alanıdır. Aksan yer değiştirmeleri, beklenmedik senkoplar, üçleme ve beşleme iç hecelemeleri ve ritmin gerisinde icra, Rollins'in konuşur gibi olan tonunu inşa eder. Trio düzeninde (kontrbas–davul–tenor) boşluklar arttıkça, Rollins ritmik yer değiştirmeleri daha gözü pek kullanır; vuruş çizgisinden bilinçle ayrılır, sonra belirgin bir inişle yerine oturur. Zaman hem çerçeve hem de oyun alanıdır.

İki yaklaşım da ritmi yoğunluk yönetiminin aracı olarak kullanır. Tanbûri Cemil Bey hedefi geciktirerek zaman gerilimi kurar; Rollins, aksanı yerinden ederek algısal sürpriz üretir. Uzun formlarda dinleyicinin dikkatini diri tutar.

4.4.4. Tematik bütünlük ve yapısal süreklilik

Tanbûri Cemil Bey'in taksimlerinde kısa dizisel motifler, farklı bağlam ve perdelerde dönüşerek süreklilik sağlar. Basamaklı iniş ve çıkışların inici/çıkıcı varyantları, aynı temanın başka bir yüzünü gösterir. Motif geri döndüğünde aynısı değildir; koma aralıkları ve tezyinat, onu taze tutar. Bu yenilenmiş tekrar, taksimin anlatı gücünü artırır.

Rollins'in tematik bütünlüğü, caz tarihinde örnek teşkil eder. Basit bir motif, farklı ölçü içinde değişen aksan yerleri, ısrarlı tekrar, ses bölgesi sıçramaları ve ritmik daraltma/genişletme ile neredeyse bitimsiz çeşitlenmeler üretir. The Bridge ve St. Thomas gibi yorumlarında, tek bir şeklin ne kadar çok bağlamda konuşabileceğini gösterir. Motif, formun taşıyıcı kolonudur.

Her iki sanatçıda da yapısal süreklilik dalga hattıyla sürer: girişte sade, orta bölümde yoğun, kapanışta açılır ve nefeslenir. Bu dalga hattı, dinleyicinin iç ritmini yönetir; yoğunlaşma olay örgüsünü kurar, açılma ise anlamın netleşmesini sağlar.

4.4.5. Süsleme morfolojisi ve hedef ses psikolojisi

Tanbûri Cemil Bey, hedef perdelere yaklaşımı kısa çarpmalar, ince kaydırmalar ve glissando geçişleriyle, yer yer yay vurgusunu kullanarak belirginleştirir. Hedef, yalnızca doğru perde değildir; doğru an ve doğru heceyle kurulan bir duraktır. Tezyinat gösteriştense uzak, amaç odaklıdır; karar ve asma kararların ışığını artırır.

Rollins, süslemeyi ritmik vurgular ve aralık işlemi üzerinden kullanır. Kısa apozyatürler, üst ve alt komşu dokunuşları ve nadiren kullanılan hızlı bir kaydırma, hedefi çerçeveler; esas dramatik etki aksan ve beklenmedik duruşlardan doğar. Bir notayı bir an erken ya da geç yerleştirmek, hedefin duyusunu değiştirir.

İki morfoloji de aynı amaca hizmet eder: hedefi duygusal bir varış noktası yapmak. Araçlar farklı olsa da işlev ve etki benzeşir.

4.4.6. Arpej/dikey işaretler ve yatay anlatı

Tanbûri Cemil Bey’de dikey yönelim, makamın güçlü ve karar gibi ağırlık perdelerinin belirginleştirilmesi ve perde kümelerinin ardışık biçimde öne çıkarılmasıdır. Batı armonisi anlamında arpej değil; güçlü ve karar hiyerarşisi ve perde ağırlıkları örgüsü söz konusudur. Yatay hat esastır; dikey izdüşüm yön duygusunu sabitler.

Rollins, işlevsel akış içinde arpej kırıntıları, kılavuz ses çizgileri ve akor seslerinin renkleriyle dikey göndermeler yapar. Ancak melodik hat ve motif temelli söyleyiş daima öndedir. Dikey gönderme, yatay anlatının içine doğal biçimde gömülür; referans verir ama anlatıyı ağırlaştırmaz.

Her iki dilde de ilke aynıdır: yatay anlatı akışı sürükler, dikey gönderme konum bildirir. Bu dengenin sağlam kurulması, uzun formlarda inandırıcılığı sağlar.

4.4.7. Doğaçlama stratejileri ve yoğunluk yönetimi

Tanbûri Cemil Bey, açışta zarafetle zemini kurar; orta bölümde motif ve tezyinat yoğunluğunu yükseltir; karar yaklaşırken ferah bir kapanış çizgisine yönelir. İfade, nefes ve mızrap tasarrufuyla dengelenir; gösterişten kaçınan bir asalet hâkimdir.

Rollins, temayı kurar, ardından motif ritmik olarak ve ses bölgesi bakımından çoğaltır; trio boşluğunda ritimle oyunlar kurar, dorukta tırmanış ve bir–iki beklenmedik duruşla gerginliği boşaltır. Enerji, ritmik cesaret ve motif ısrarıyla büyür; fakat her zaman temanın kimliği korunur.

Her iki strateji, spontane kararları bir iç plana bağlar: hedef haritası ve dalga hattı, anlık özgürlüğün güvenli çerçevesidir.

4.4.8. Transkripsiyon yaklaşımı ve analiz notları

Tanbûri Cemil Bey için transkripsiyon, koma aralıkları ve kaydırma (portamento) sürelerinin açıklayıcı notlarla belirtilmesini, hedefe yaklaşım yönlerinin işaretlenmesini gerektirir. Güçlü ve karar haritası, taksimin form iskeletini görünür kılar. Yay vurgularının yerleri, cümlelerin diksiyonunu anlamak için ayrıca gösterilmelidir.

Rollins transkripsiyonlarında aksan yer değiştirmeleri, üçleme ve beşleme içindeki vurgu konumu, kılavuz ses çizgileri ve motif intikalleri ayrıntılı yazılmalıdır. Ritmin gerisindeki ifadeleme ve beklenmedik duruşlar, ölçü içinde parantezlenerek işlevsel olarak belirtilmelidir. Temadan türeyen motifin her dönüşünde neyin değiştiğini (aralık, ritim, konum) kataloglamak, analizi verimli kılar.

Transkripsiyon her iki dünyada da öğretici bir başlangıçtır: yazı, üslubun iskeletini görünür kılar; dinleme ve uygulama, kas hafızasını kurar.

4.4.9. Yorumlayıcı perspektif: kimlik, mekân ve dinleyici

Tanbûri Cemil Bey'in kimliği, klasik üslubun vakarı ile kişisel hayal gücünün kıvılcımını birleştirir. Mekân, erken kayıt teknolojisinin kısıtlarına rağmen tınıyı yakından duyurur; dinleyici, zarif bir iç konuşmaya tanıklık eder. Beklenti, seyir işaretlerinin zamanında ve güzelce verilmesidir. Rollins'in kimliği, sokakla sahneyi birleştiren bir ifade ve zekâ ile çizilir. Mekân (özellikle trio düzeninde) boşluk sunar; Rollins bu boşluğu yaratıcı bir ortak gibi kullanır. Dinleyici, tema ile oyun arasındaki dengeye hayranlık duyar; sürprizler kimliğin parçasıdır, özünü bozmaz. Sessizlik, iki icrada da işlevsel bir aktördür: Tanbûri Cemil Bey'de vakur bir sükût, Rollins'te eslerin çeşitlemeli kullanımları notalara kıymet kazandırır.

4.4.10. Benzerlikler

Kromatik hareketler:

Sonny Rollins'in St. Thomas doğaçlamasında onuncu ölçü la dominant yedili akorunda sekizlik sol, sol diyez, devamında onuncu ölçü re minör yedili akorunda sekizlik la, yirmi ikinci ölçü mi minör yedili akorunda sekizlik re, re diyez, mi, yirmi altıncı ölçü la dominant yedili akorunda sekizlik sol, sol diyez, devamında yirmi yedinci ölçü re minör yedili akorunda sekizlik la, kırk beşinci ölçü do majör akorunda sekizlik re, re bemol, do majör basta mi sesi olan akorda do, si, si bemol, kırk dokuzuncu ölçü do majör akorunda sekizlik la, la bemol, sol ve elli beşinci

ölçü re minör yedili akorunda sekizlik sol, sol bemol, fa sesleri ile kromatik hareketler yapılmıştır.

Tanbûri Cemil Bey'in rast taksiminde sekizinci satırda sekizlik çargâh, segâh, kürdi, yine aynı satırda sekizlik üçleme olarak çargâh, segâh ve kürdi perdeleri ile kromatik hareketler yapılmıştır.

Aynı motiflerin başka perdelerde kullanımı:

Sonny Rollins'in St. Thomas doğaçlamasında yirmi birinci ölçü do majör akorunda sekizlik es, sekizlik si bemol, re bemol, fa, motifi otuz ikinci ölçü do majör akorunda sekizlik es, sekizlik sol, si, re sesleri şeklinde si bemol sesinden sol sesine aktarılmış, yirmi yedinci ölçü re minör yedili akorunda sekizlik la, fa, mi, re, motifi otuz birinci ölçü sol dominant akorunda sekizlik do, la, sol, fa, sesleri şeklinde la sesinden do sesine aktarılmış, yirmi altıncı ölçü la dominant yedili akorunda sekizlik mi, re, sekizlik üçleme olarak do diyez, mi, sol motifi elli altıncı ölçü do majör akorunda sekizlik do, sol, sekizlik üçleme olarak mi, fa, sol sesleri şeklinde aynı tartım ile kullanılmış, otuz dördüncü ölçü la dominant yedili akorunda noktalı dörtlük si, sekizlik la, devamında otuz beşinci ölçü re minör yedili akorunda sol, do motifi elli birinci ölçü sol dominant yedili akorunda noktalı dörtlük si, sekizlik la, devamında elli ikinci ölçü do majör akorunda sekizlik sol, re, sesleri şeklinde bir oktav aşağıda benzer şekilde kullanılmıştır.

Tanbûri Cemil Bey'in rast taksiminde ikinci, üçüncü, on birinci ve on altıncı satırlarda on altılık segâh, noktalı sekizlik düğâh motifi, on birinci ve on üçüncü satırlarda on altılık düğâh, noktalı sekizlik rast perdeleriyle rast perdesinde, yirmi altıncı satırda on altılık acem, noktalı sekizlik hüseyini perdeleriyle hüseyini perdesinde, yirmi yedinci satırda on altılık hüseyini, noktalı sekizlik nevâ perdeleriyle nevâ perdesinde tekrarlanmış, ikinci ve üçüncü satırlarda on altılık es, on altılık çargâh, sekizlik segâh motifi ikinci ve üçüncü satırlarda on altılık es, on altılık nevâ, sekizlik çargâh perdeleriyle çargâh perdesinde, ikinci satırda on altılık es, on altılık hüseyini, sekizlik nevâ perdeleriyle nevâ perdesinde, üçüncü satırda on altılık es, on altılık segâh, sekizlik düğâh perdeleriyle düğâh perdesinde, yine aynı satırda on altılık es, on altılık düğâh, sekizlik rast perdeleriyle rast perdesinde tekrarlanmış, altıncı satırda sekizlik üçleme olarak sekizlik es, sekizlik çargâh, segâh, motifi aynı satırda sekizlik üçleme olarak sekizlik es, sekizlik segâh, düğâh perdeleriyle düğâh perdesinde, on ikinci satırda sekizlik üçleme olarak sekizlik es, sekizlik düğâh, rast perdeleriyle rast perdesinde tekrarlanmış, yedinci satırda on altılık nevâ, otuz ikilik segâh, nevâ motifi, aynı satırda on altılık çargâh, otuz ikilik düğâh, çargâh perdeleriyle çargâh perdesinde, aynı satırda on altılık segâh, otuz ikilik rast, segâh

perdeleriyle segâh perdesinde tekrarlanmış, dokuzuncu satırda sekizlik rast, on altılık kürdi, kürdi, sekizlik kürdi, segâh motifi, aynı satırda sekizlik rast, on altılık segâh, segâh, sekizlik segâh, çargâh, perdeleriyle rast perdesini tutarak segâh perdesinde, aynı satırda sekizlik rast, on altılık çargâh, çargâh, sekizlik çargâh, nevâ perdeleriyle rast perdesini tutarak çargâh perdesinde, aynı satırda sekizlik rast, on altılık nevâ, nevâ, sekizlik nevâ, hüseyini perdeleriyle rast perdesini tutarak nevâ perdesinde, onuncu satırda sekizlik rast, on altılık düğâh, düğâh, sekizlik düğâh, segâh, perdeleriyle bu kez kürdi perdesini düğâh perdesine çevirerek yine rast perdesini tutarak düğâh perdesinde tekrarlanmış, on ikinci satırda sekizlik üçleme olarak çargâh, segâh, önceki perdeye bağlı olarak segâh perdeleriyle oluşan motif, aynı satırda sekizlik üçleme olarak segâh, düğâh, önceki perdeye bağlı olarak düğâh perdeleriyle düğâh perdesinde tekrarlanmış, on dördüncü satırda on altılık düğâh, segâh, rast, düğâh perdeleriyle oluşan motif, aynı satırda on altılık irak, rast, hüseyini aşiran, irak perdeleriyle irak perdesinde tekrarlanmış, on yedinci satırda on altılık muhayyer, muhayyer, sekizlik gerdaniye motifi, on sekizinci satırda on altılık eviç, eviç, sekizlik hüseyini perdeleriyle hüseyini perdesinde tekrarlanmış, on sekizinci satırda on altılık hisar, gerdaniye, eviç, hisar motifi, on dokuzuncu satırda on altılık nevâ, eviç, hisar, nevâ perdeleriyle nevâ perdesinde tekrarlanmış, on dokuzuncu satırda on altılık eviç, hisar, gerdaniye, eviç motifi, aynı satırda on altılık muhayyer, gerdaniye, sünbüle, muhayyer perdeleriyle muhayyer perdesinde, aynı satırda on altılık gerdaniye, eviç, muhayyer, gerdaniye perdeleriyle gerdaniye perdesinde, aynı satırda on altılık hisar, nevâ, eviç, hisar perdeleriyle hisar perdesinde, aynı satırda on altılık nevâ, çargâh, hisar, nevâ perdeleriyle nevâ perdesinde, yirminci satırda on altılık çargâh, segâh, nevâ, çargâh perdeleriyle çargâh perdesinde, aynı satırda on altılık segâh, düğâh, çargâh, segâh perdeleriyle segâh perdesinde tekrarlanmış, yirminci ve yirmi birinci satırlarda otuz ikilik gerdaniye, muhayyer, gerdaniye, eviç, sekizlik gerdaniye motifi, yirmi birinci satırda otuz ikilik muhayyer, tiz segâh, muhayyer, gerdaniye, sekizlik muhayyer perdeleriyle muhayyer perdesinde, aynı satırda otuz ikilik eviç, gerdaniye, eviç, hüseyini, sekizlik eviç perdeleriyle eviç perdesinde, aynı satırda otuz ikilik hüseyini, acem, hüseyini, nevâ, sekizlik hüseyini perdeleriyle hüseyini perdesinde, yirmi ikinci satırda otuz ikilik nevâ, hüseyini, nevâ, çargâh, sekizlik nevâ perdeleriyle nevâ perdesinde tekrarlanmış, yirmi beşinci satırda on altılık segâh, noktalı sekizlik düğâh, dörtlük nevâ, on altılık çargâh, noktalı sekizlik segâh, dörtlük segâh motifi aynı satırda on altılık düğâh, noktalı sekizlik rast, dörtlük çargâh, on altılık segâh, noktalı sekizlik düğâh, dörtlük düğâh perdeleriyle düğâh perdesinde tekrarlanmıştır.

Glissando, Tril, Mordan, Alt Mordan, Basamak, Çarpma gibi süsleme teknikleri:

Sonny Rollins'in St. Thomas doğaçlamasında otuz dördüncü ölçü mi minör yedili akorunda sekizlik si sesinden önce yukarı doğru bir glissando, otuz yedinci ölçü do majör akorunda sekizlik fa diyez sesinden önce yukarı doğru bir glissando, otuz dokuzuncu ölçü re minör yedili akorunda ikilik la sesinden önce yukarı doğru bir glissando, kırk dördüncü ölçü sol dominant yedili akorunda dörtlük re sesinden önce yukarı doğru bir glissando, elli dördüncü ölçü mi minör yedili akorunda sekizlik si bemol sesinden önce yukarı doğru bir glissando, elli sekizinci ölçü la dominant yedili akorunda sekizlik la sesinden önce yukarı doğru bir glissando, altmış birinci ölçü do majör akorunda sekizlik fa sesinden önce yukarı doğru bir glissando, altmış dokuzuncu ölçü do majör akorunda sekizlik sol sesinden önce yukarı doğru bir glissando, yetmiş birinci ölçü sol dominant yedili akorunda dörtlük mi sesinden önce yukarı doğru bir glissando, yetmiş dokuzuncu ölçü sol dominant yedili akorunda dörtlük sol sesinden sonra aşağı doğru bir glissando, sekseninci ölçü do majör akorunda noktalı dörtlük si bemol sesinden önce yukarı doğru bir glissando, seksen birinci ölçü do majör akorunda dörtlük sol sesinden önce yukarı doğru bir glissando yapılmıştır. Ayrıca yirmi ikinci ölçü mi minör yedili akorunda sekizlik mi sesinde ve yirmi yedinci ölçü re minör yedili akorunda sekizlik la sesinde grupetto yapılmıştır.

Tanbûri Cemil Bey'in rast taksiminde birinci satırda noktalı dörtlük segâh perdesinden önce yukarı doğru bir glissando, üçüncü satırda noktalı sekizlik çargâh perdesinden önce yukarı doğru bir glissando, aynı satırda noktalı sekizlik çargâh perdesinden sekizlik düğâh perdesine kadar uzanan aşağı doğru bir glissando, aynı satırda noktalı dörtlük nevâ perdesinden önce yukarı doğru bir glissando, beşinci satırda noktalı dörtlük segâh perdesinden önce yukarı doğru bir glissando, on birinci satırda on altılık nevâ perdesinden önce yukarı doğru bir glissando, on ikinci satırda sekizlik çargâh perdesinden önce yukarı doğru bir glissando, aynı satırda sekizlik çargâh perdesinden dörtlük düğâh perdesine kadar uzanan aşağı doğru bir glissando, on yedinci satırda ikilik eviç perdesinden önce yukarı doğru bir glissando, yirminci satırda sekizlik gerdaniye perdesinden sekizlik tiz çargâh perdesine doğru yukarı doğru bir glissando, yirmi üçüncü satırda dörtlük nevâ perdesinden önce yukarı doğru bir glissando, yirmi dördüncü satırda dörtlük düğâh perdesinden önce aşağı doğru bir glissando, yirmi beşinci satırda dörtlük çargâh perdesinden önce yukarı doğru bir glissando, aynı satırda dörtlük nevâ perdesinden önce yukarı doğru bir glissando, aynı satırda dörtlük çargâh perdesinden önce yukarı doğru bir glissando, aynı satırda dörtlük segâh perdesinden önce yukarı doğru bir glissando, yirmi yedinci satırda sekizlik segâh perdesinden önce yukarı doğru bir glissando yapılmıştır.

Sonny Rollins'in St. Thomas doğaçlamasında mordan ve alt mordan yapılmamıştır.

Tanbûri Cemil Bey'in rast taksiminde birinci satırda noktalı dörtlük yegâh ve dörtlük hüseyini aşiran perdesinde, ikinci satırda noktalı sekizlik rast perdesinde, yedinci satırda sekizlik ırak perdesinde, onuncu satırda sekizlik segâh perdesinde, on dördüncü satırda sekizlik yegâh perdesinde, yirmi ikinci satırda sekizlik segâh perdesinde, yirmi dördüncü satırda sekizlik nevâ, sekizlik düğâh, sekizlik segâh, sekizlik hüseyini ve sekizlik nevâ perdelerinde, yirmi altıncı satırda sekizlik rast perdesinde, yirmi yedinci satırda sekizlik rast perdesinde mordan yapılmıştır.

Tanbûri Cemil Bey'in rast taksiminde on dördüncü satırda sekizlik ırak perdesinde, yirmi birinci satırda dörtlük tiz segâh perdesinde, yirmi altıncı satırda on altılık ırak perdesinde ve yirmi yedinci satırda sekizlik ırak perdesinde alt mordan yapılmıştır.

Sonny Rollins'in St. Thomas doğaçlamasında kırk birinci ölçü mi minör yedili akorunda noktalı dörtlük mi sesine re sesi çarpma olarak kullanılmış, yetmiş ikinci ölçü do majör akorunda sekizlik sol sesine fa diyez sesi çarpma olarak kullanılmış, seksin birinci ölçü do majör akorunda dörtlük sol sesine fa diyez sesi çarpma olarak kullanılmıştır.

Tanbûri Cemil Bey'in rast taksiminde birinci satırda sekizlik rast perdesine segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük rast perdesine düğâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda noktalı dörtlük segâh perdesine rast perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık nevâ perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık segâh perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık düğâh perdesine segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, ikinci satırda sekizlik üçleme grubundaki sekizlik hüseyini aşiran perdesine ırak perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik üçleme grubundaki sekizlik hüseyini aşiran perdesine ırak perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik çargâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik segâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık segâh perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda noktalı sekizlik düğâh perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık segâh perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda noktalı sekizlik düğâh perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık çargâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık nevâ perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık hüseyini perdesine eviç perdesi çarpma olarak kullanılmış, üçüncü satırda sekizlik çargâh perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda

sekizlik çargâh perdesinden sonra nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik segâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik segâh perdesinden sonra çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik düğâh perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik düğâh perdesinden sonra segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik rast perdesine segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik segâh perdesinden sonra nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda noktalı sekizlik düğâh perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik rast perdesine segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik çargâh perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, dördüncü satırda sekizlik rast perdesine segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük rast perdesine segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik segâh perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik düğâh perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik rast perdesine segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık rast perdesine düğâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik rast perdesine düğâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık hüseyini aşiran perdesine ırak perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik hüseyini aşiran perdesine ırak perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık yegâh perdesine hüseyini aşiran perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik yegâh perdesine hüseyini aşiran perdesi çarpma olarak kullanılmış, beşinci satırda noktalı dörtlük segâh perdesine düğâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık çargâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık düğâh perdesine segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık çargâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık düğâh perdesine segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, altıncı satırda sekizlik hüseyini perdesine eviç perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik rast perdesine segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda noktalı sekizlik segâh perdesine düğâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda noktalı dörtlük çargâh perdesine rast perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda noktalı sekizlik düğâh perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, yedinci satırda noktalı dörtlük segâh perdesine düğâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, sekizinci satırda sekizlik çargâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük segâh perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık hüseyini aşiran perdesine rast perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik üçleme grubundaki sekizlik çargâh perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik üçleme grubundaki segâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik kürdi perdesine segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, dokuzuncu

satırda on altılık kürdi perdesine segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik kürdi perdesine segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık kürdi perdesine segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik kürdi perdesine segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık segâh perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik segâh perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık çargâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik çargâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık nevâ perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik nevâ perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, onuncu satırda on altılık düğâh perdesine segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik düğâh perdesine segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık çargâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık çargâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık nevâ perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık çargâh perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık segâh perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık düğâh perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, on birinci satırda on altılık çargâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık segâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık nevâ perdesine düğâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık nevâ perdesine eviç perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık çargâh perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık çargâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık segâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık düğâh perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık rast perdesine segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık çargâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık segâh perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık düğâh perdesine segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, on ikinci satırda sekizlik çargâh perdesine rast perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik çargâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik segâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük düğâh perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik nevâ perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik çargâh perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük segâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik hüseyini perdesine eviç perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik üçleme grubundaki sekizlik çargâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda

sekizlik üçleme grubundaki sekizlik segâh perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik üçleme grubundaki sekizlik düğâh perdesine segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, on üçüncü satırda on altılık düğâh perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık çargâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık nevâ perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık çargâh perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık segâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık düğâh perdesine segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik düğâh perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık çargâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık düğâh perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık rast perdesine segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, on dördüncü satırda sekizlik segâh perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik çargâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik segâh perdesine rast perdesi çarpma olarak kullanılmış, on beşinci satırda on altılık çargâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık nevâ perdesine eviç perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık çargâh perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık segâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık düğâh perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık segâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, on altıncı satırda on altılık düğâh perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik nevâ perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık çargâh perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık segâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda noktalı sekizlik düğâh perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik üçleme grubundaki sekizlik düğâh perdesine segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik üçleme grubundaki sekizlik rast perdesine segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük rast perdesine düğâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik gerdaniye perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda otuz ikilik hüseyini perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, on yedinci satırda sekizlik üçleme grubundaki sekizlik gerdaniye perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik üçleme grubundaki sekizlik eviç perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük gerdaniye perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda ikilik eviç perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük gerdaniye perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık muhayyer perdesine tiz segâh perdesi çarpma

olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik gerdaniye perdesine tiz segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık gerdaniye perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık gerdaniye perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, on sekizinci satırda on altılık eviç perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik hüseyini perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık muhayyer perdesine tiz segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık gerdaniye perdesine tiz segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık eviç perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık hüseyini perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık nevâ perdesine eviç perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık hisar perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, on dokuzuncu satırda on altılık nevâ perdesine eviç perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık hisar perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık nevâ perdesine eviç perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık muhayyer perdesine tiz çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık gerdaniye perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık gerdaniye perdesine sünbüle perdesi çarpma olarak kullanılmış, yirminci satırda on altılık segâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık dügâh perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık muhayyer perdesine tiz segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık gerdaniye perdesine tiz segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık gerdaniye perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık gerdaniye perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık eviç perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda ikilik gerdaniye perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, yirmi birinci satırda sekizlik eviç perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, yirmi üçüncü satırda on altılık hüseyini perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık nevâ perdesine eviç perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük nevâ perdesine eviç perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük nevâ perdesine dügâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık gerdaniye perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık acem perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık acem perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, yirmi dördüncü satırda on altılık hüseyini perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık hüseyini perdesine acem perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık nevâ perdesine acem perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık nevâ perdesine acem perdesi çarpma

olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık çargâh perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık çargâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik nevâ perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük çargâh perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık çargâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda noktalı sekizlik segâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük düğâh perdesine segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük rast perdesine segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, yirmi beşinci satırda dörtlük çargâh perdesine rast perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük nevâ perdesine rast perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük çargâh perdesine rast perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük segâh perdesine rast perdesi çarpma olarak kullanılmış, yirmi altıncı satırda on altılık düğâh perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık rast perdesine segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık ırak perdesine düğâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık hüseyini aşiran perdesine rast perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık düğâh perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık rast perdesine segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık gerdaniye perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik acem perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda noktalı sekizlik hüseyini perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, yirmi yedinci satırda noktalı sekizlik nevâ perdesine acem perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik çargâh perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik segâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik düğâh perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik rast perdesine segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik üçleme grubundaki sekizlik nevâ perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik üçleme grubundaki sekizlik çargâh perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık çargâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık segâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik segâh perdesine rast perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık rast perdesine segâh perdesi çarpma olarak kullanılmıştır.

Akor sesleri, arpej kullanımı:

Sonny Rollins'in St. Thomas doğaçlamasında onuncu ölçü la dominant yedili akorunda sekizlik si, re, fa notaları si eksiltilmiş akoru sesleri birinci, üçüncü ve beşinci dereceler kök pozisyonu şeklinde çıkıcı bir arpej olarak kullanılmış, yine aynı ölçü la dominant yedili

akorunda sekizlik mi, si bemol ve sol notaları sol minör altılı akoru beşinci derecesi olmadan altıncı, üçüncü ve birinci dereceler şeklinde inici arpej olarak kullanılmış, on birinci ölçü re minör yedili akorunda sekizlik la, fa, ve re notaları re minör akoru sesleri beşinci, üçüncü ve birinci dereceler kök pozisyonu şeklinde inici arpej olarak kullanılmış, aynı ölçü re minör yedili akorunda sekizlik mi, fa, la, do notaları fa majör yedili akoru sesleri yedinci, birinci, üçüncü ve beşinci dereceler üçüncü çevrim şeklinde çıkıcı arpej olarak kullanılmış, on ikinci ölçü sol dominant yedili akorunda sekizlik sol, la, do mi bemol notaları la yarı eksilmiş yedili akoru sesleri yedinci, birinci, üçüncü ve beşinci dereceler üçüncü çevrim şeklinde çıkıcı arpej olarak kullanılmış, yirmi birinci ölçü do majör akorunda sekizlik si bemol, re bemol, fa notaları si bemol minör akoru sesleri birinci, üçüncü ve beşinci dereceler kök pozisyonu şeklinde çıkıcı arpej olarak kullanılmış, yirmi üçüncü ölçü re minör yedili akorunda sekizlik mi, fa, la, mi notaları fa majör yedili akoru sesleri yedinci, birinci, üçüncü ve beşinci dereceler üçüncü çevrim şeklinde çıkıcı arpej olarak kullanılmış, aynı ölçü sol dominant yedili akorunda sekizlik sol, si, re notaları sol majör akoru sesleri birinci, üçüncü ve beşinci dereceler kök pozisyonu şeklinde çıkıcı arpej olarak kullanılmış, yirmi dördüncü ölçü do majör akorunda sekizlik do, sol, mi notaları do majör akoru sesleri birinci, beşinci ve üçüncü dereceler ikinci çevrim şeklinde inici arpej olarak kullanılmış, yirmi beşinci ölçü mi minör yedili akorunda sekizlik sol, si, re, fa notaları sol dominant yedili akoru sesleri birinci, üçüncü, beşinci ve yedinci dereceler kök pozisyonu şeklinde çıkıcı arpej olarak kullanılmış, yirmi altıncı ölçü la dominant yedili akorunda sekizlik üçleme olarak do diyez, mi, sol ve sekizlik do diyez notaları do diyez eksiltilmiş akoru sesleri birinci, üçüncü, beşinci ve birinci derecenin katlanmasıyla kök pozisyonu şeklinde çıkıcı arpej olarak kullanılmış, yirmi yedinci ölçü re minör yedili akorunda sekizlik la, fa, mi, re notaları re minör dokuzlu akoru sesleri yedinci dereceyi kullanmadan beşinci, üçüncü, dokuzuncu ve birinci dereceler şeklinde inici arpej olarak kullanılmış, yirmi dokuzuncu ölçü do majör akorunda sekizlik mi, sol, si bemol notaları sol minör akoru sesleri beşinci dereceyi kullanmadan altıncı, birinci ve üçüncü dereceler şeklinde kullanılmış, otuz birinci ölçü sol dominant yedili akorunda sekizlik do, la, sol ve fa notaları fa majör dokuzlu akoru sesleri yedinci dereceyi kullanmadan beşinci, üçüncü, dokuzuncu ve birinci dereceler şeklinde inici arpej olarak kullanılmış, otuz ikinci ölçü do majör akorunda sekizlik sol, si ve re notaları sol majör akoru sesleri birinci, üçüncü ve beşinci dereceler kök pozisyonu şeklinde çıkıcı arpej olarak kullanılmış, otuz üçüncü ölçü do majör akorunda sekizlik fa, mi, do ve sol notaları do majör on birli akoru yedinci ve dokuzuncu dereceleri kullanmadan on birinci, üçüncü, birinci ve beşinci dereceler şeklinde inici arpej olarak kullanılmış, kırk altıncı ölçü fa majör yedili akorunda sekizlik la, fa, mi, ve re notaları re minör dokuzlu akoru sesleri yedinci

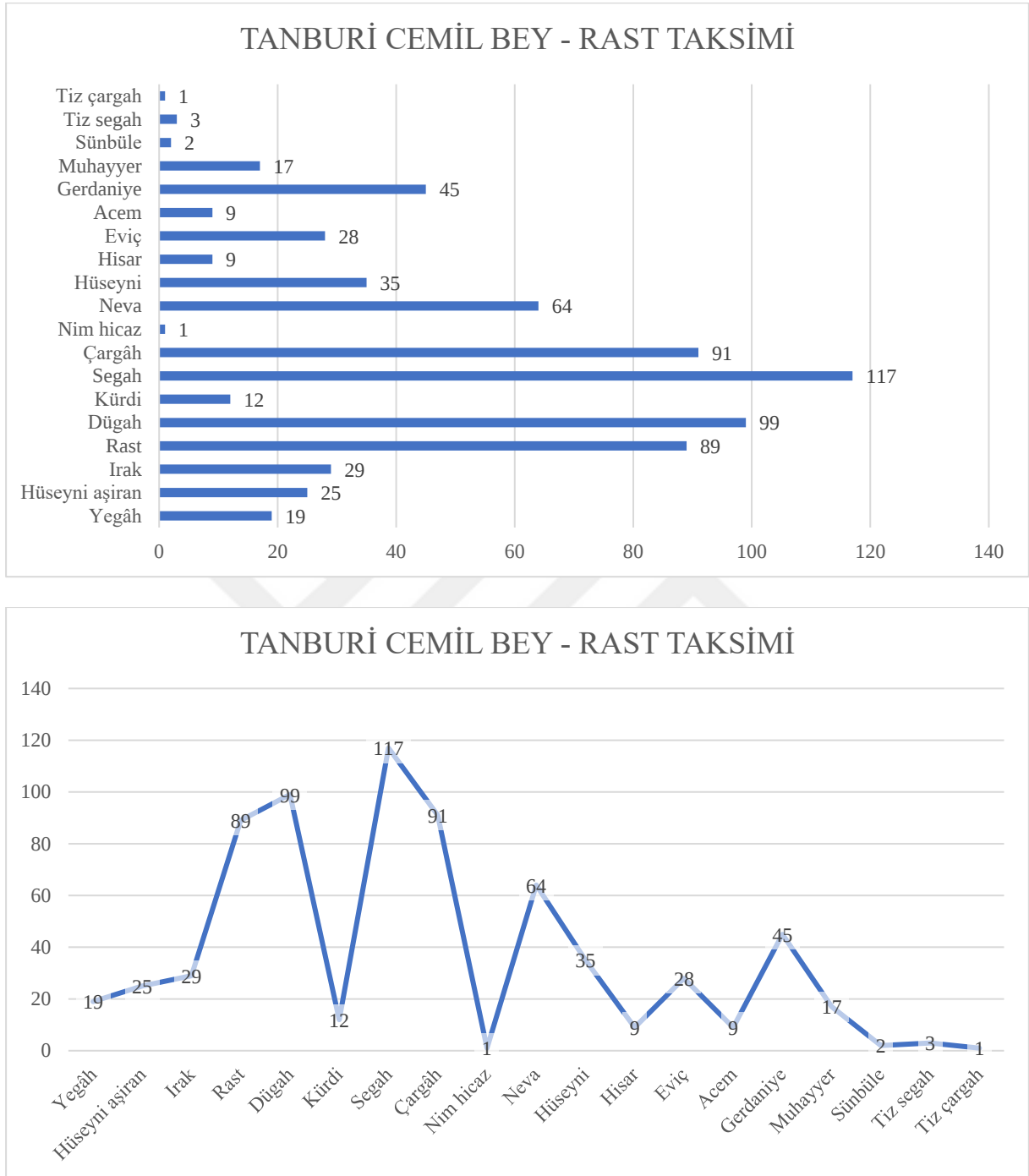
dereceyi kullanmadan beşinci, üçüncü, dokuzuncu ve birinci dereceler şeklinde inici arpej olarak kullanılmış, kırk yedinci ölçü sol dominant yedili akorunda sekizlik mi, sol, la, ve si notaları mi minör on birli akoru yedinci ve dokuzuncu dereceleri kullanmadan birinci, üçüncü, on birinci ve beşinci dereceler şeklinde çıkıcı arpej olarak kullanılmış, kırk sekizinci ölçü do majör akorunda sekizlik si, do, mi ve sol notaları do majör yedili akoru sesleri yedinci, birinci, üçüncü ve beşinci dereceler üçüncü çevrim şeklinde çıkıcı arpej olarak kullanılmış, ellinci ölçü mi minör yedili akorunda sekizlik mi, re, si ve sol notaları mi minör yedili akoru sesleri birinci, yedinci, beşinci ve üçüncü dereceler şeklinde kullanılmış, elli birinci ölçü re minör yedili akorunda sekizlik do, la, fa, ve re notaları re minör yedili akoru sesleri yedinci, beşinci, üçüncü ve birinci dereceler kök pozisyonu şeklinde inici arpej olarak kullanılmış, elli dokuzuncu ölçü re minör yedili akorunda dörtlük üçleme olarak fa, do ve la bemol notaları fa minör akoru sesleri birinci, beşinci ve üçüncü dereceler birinci çevrim şeklinde inici arpej olarak kullanılmış, altmışıncı ölçü sol dominant yedili akorunda sekizlik la, do ve fa notaları fa majör akoru sesleri üçüncü, beşinci ve birinci dereceler birinci çevrim şeklinde çıkıcı arpej olarak kullanılmış, altmış altıncı ölçü la dominant yedili akorunda sekizlik üçleme olarak do diyez, mi, sol diyez ve sekizlik si bemol notaları, do diyez tam eksiltilmiş akoru sesleri birinci, üçüncü, beşinci ve yedinci dereceler kök pozisyonu şeklinde çıkıcı arpej olarak kullanılmış, altmış yedinci ölçü re minör yedili akorunda sekizlik la, fa, mi, re notaları re minör dokuzlu akoru sesleri yedinci dereceyi kullanmadan beşinci, üçüncü, dokuzuncu ve birinci dereceler şeklinde inici arpej olarak kullanılmış, yetmiş ikinci ölçü do majör akorunda sekizlik mi, sol ve do notaları do majör akoru sesleri üçüncü, beşinci ve birinci dereceler şeklinde kullanılmış, yetmiş üçüncü ölçü mi minör yedili akorunda on altılık sol, si bemol, on altılık üçleme olarak do diyez, re, fa, ve sekizlik la notaları sol minör yedili, dokuzlu ve diyez on birli akoru sesleri birinci, üçüncü, on birinci, beşinci, yedinci ve dokuzuncu dereceler şeklinde çıkıcı arpej olarak kullanılmış, yetmiş dördüncü ölçü la dominant yedili akorunda dörtlük do, sekizlik üçleme olarak si bemol, fa, do diyez notaları sus dört diyez on birli akoru sesleri yedinci ve dokuzuncu dereceyi kullanmadan beşinci, dördüncü birinci ve on birinci dereceler üçüncü çevrim şeklinde inici arpej olarak kullanılmış, yetmiş altıncı ölçü sol dominant yedili akorunda sekizlik si bemol, dörtlük la bemol ve mi bemol notaları mi bemol sus dört akoru sesleri beşinci, üçüncü ve birinci dereceler kök pozisyonu şeklinde inici arpej olarak kullanılmış, yetmiş yedinci ölçü do majör basta mi sesi olan akorda sekizlik mi, do, si bemol ve sol diyez notaları do arttırılmış dominant yedili akoru sesleri üçüncü, birinci, yedinci ve beşinci dereceler şeklinde inici arpej olarak kullanılmış, yetmiş sekizinci ölçü fa majör yedili akorunda sekizlik la, do, re ve mi notaları la minör on birli

akoru sesleri yedinci ve dokuzuncu dereceleri kullanmadan birinci, üçüncü, on birinci ve beşinci dereceler şeklinde çıkıcı arpej olarak kullanılmıştır.

Tanbûri Cemil Bey'in rast taksiminde yedinci satırda on altılık düğâh, sekizlik segâh ve on altılık hüseyini perdeleri la sus iki akoru seslerine benzer çıkıcı bir arpej şeklinde kullanılmış, aynı satırda on altılık düğâh, rast, ırak ve yegâh perdeleri re majör on birli akoru seslerine benzer inici bir arpej şeklinde kullanılmış, on beşinci satırda dörtlük rast ve bu perdeyle birlikte aynı anda icra edilen dörtlük yegâh perdeleri akor oluşturmaya da iki perde arasında tam beşli bir aralık kullanılmış, on yedinci satırda aynı anda icra edilen dörtlük rast ve gerdaniye perdeleri de akor oluşturmaya da iki perde arası bir oktav aralık olacak şekilde kullanılmıştır.



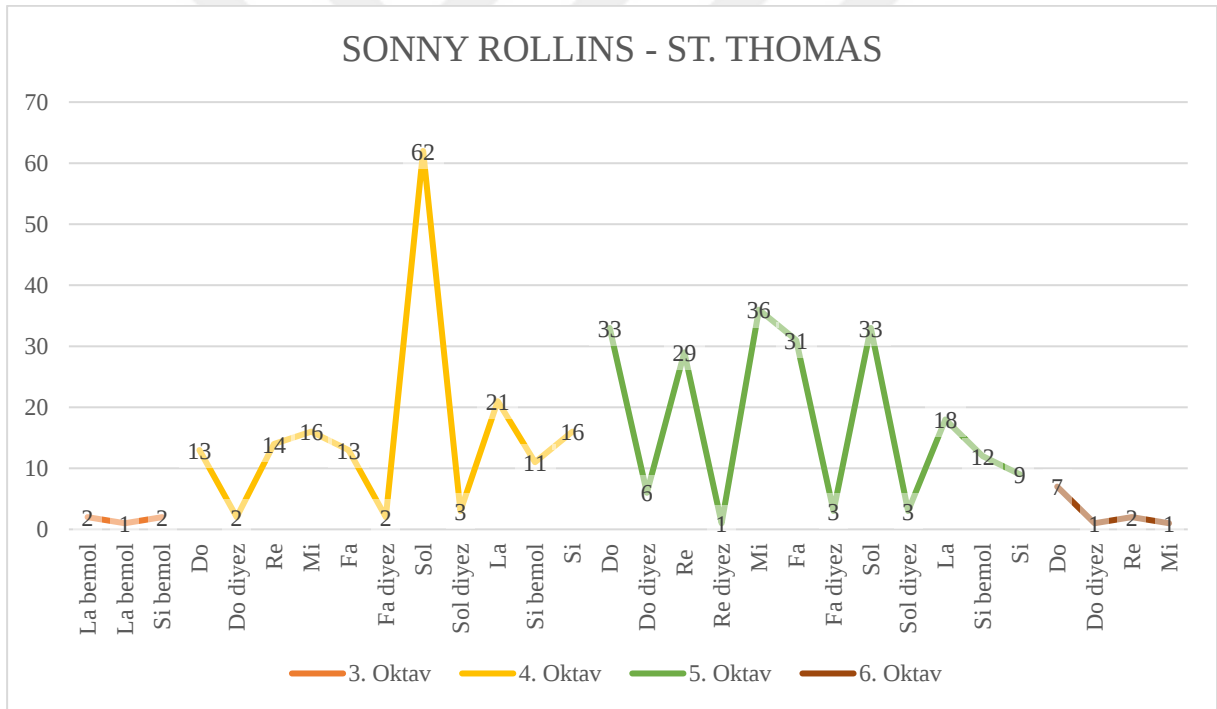
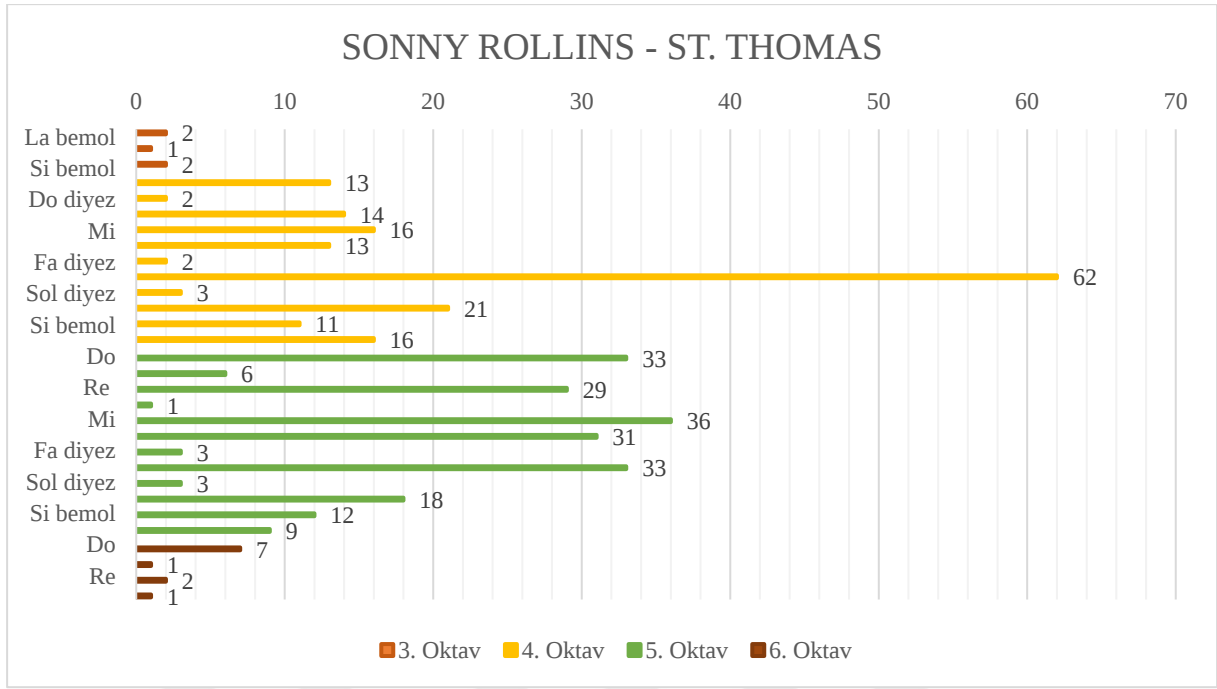
4.4.11. Görsel Analiz



Grafik 4. 13. Tanbûri Cemil Bey – Rast Taksimi Nota Frekans Grafiği

Grafik, Tanbûri Cemil Bey’in Rast taksimindeki perde-sıklık dağılımını nicel olarak görünür kılarak seyrin alt dörtlü merkezli bir perde ağırlık örgüsü üzerinde kurulduğunu doğrular. En yüksek tepe Segâh’ta (117) oluşur; bunu Düğâh (99), Çargâh (91) ve Rast (89) izler. Bu dört odak, Rast makamının güçlü ve karar hiyerarşisini belirginleştirir ve anlatının

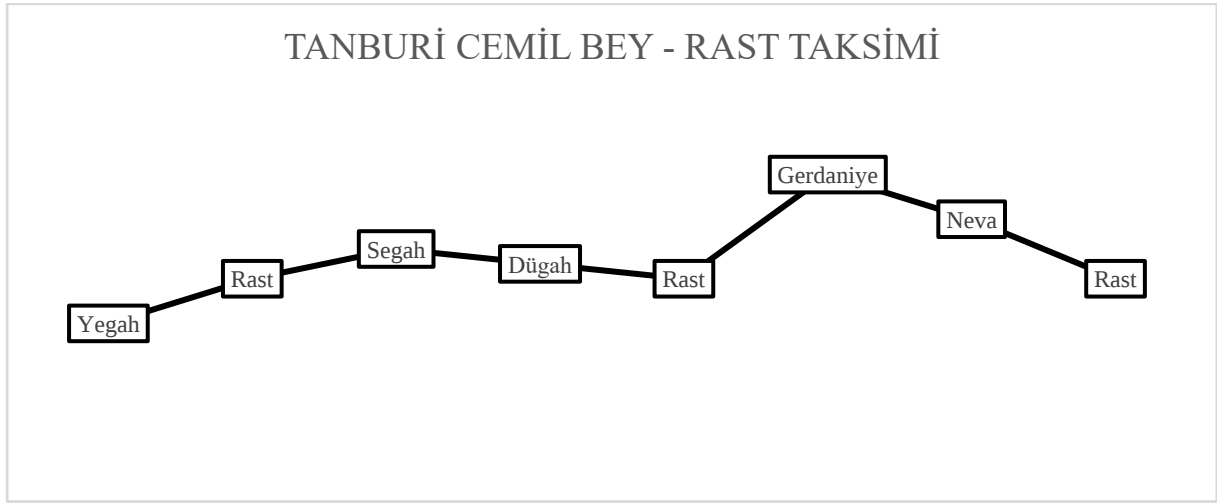
omurgasını alt bölgede asma karar–karar çevrimleriyle kurar. Nevâ (64) ve Gerdâniye (45) üst katmana ölçülü bir genişlemeyi temsil eder; Muhayyer ve daha üst perdelerdeki seyrek kullanım (17 ve altı), Tanbûri Cemil Bey’in ses bölgesi itibarıyla gösteriştan kaçınan, kontrollü tırmanış ve zamanında dönüş ilkesini teyit eder. Ara renkler olan Kürdî (12), Hisâr/Acem (9) ve tekil Nim Hicaz dokunuşları, tezyinat morfolojisinin (mordan/alt mordan, çarpma, portamento) hedefe yaklaşım estetiğini pekiştiren renk perdeleri olarak belirir. Toplam dağılım, metinde betimlenen ‘seçme ve yerleştirme’ üslubunu nicel olarak görünür kılar: dikey anlam Batı tipi arpejden ziyade perde ağırlığıyla kurulur; yatay anlatı ise alt dörtlü çevresinde yoğun dolaşım, üst katmanda ölçülü genişleme ve karar bölgesine zarif dönüşle sürdürülür. Bu ölçülü dalga hattı, Rollins’in ses bölgesi kaydırmaları ve ritmik oyunlarına paralel bir yapısal süreklilik üretir; ancak Tanbûri Cemil Bey’de bütünlük, makamsal hiyerarşinin berraklaştırılması ve tını ile kaydırma (portamento) vurgularının hedefi belirginleştirip yoğunlaştırmasıyla sağlanır.



Grafik 4. 14. Sonny Rollins – St. Thomas Nota Frekans Grafiği

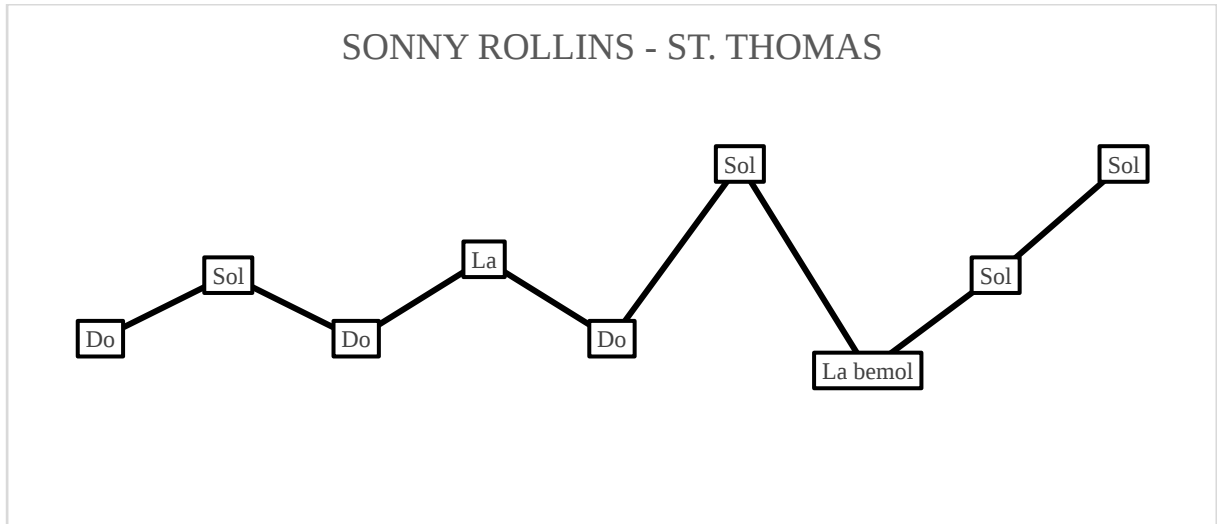
Grafik, St. Thomas solusunda perde dağılımlarını oktav bazında göstererek Rollins'in temadan turetme ve yoğunluk seyri ilkelerini nicel olarak görünür kılar. Perde kullanımı belirgin biçimde orta ses bölgelerinde yoğunlaşır: 4. oktavda tek bir motifin (özellikle Fa diyez) çok yüksek tekrar sayısıyla (62) öne çıkması, Rollins'in motif tasarrufunu aynı yükseklikte ısrarla dolaştırıp ritmik/aksan varyasyonlarıyla dramatik etki turetme yaklaşımını teyit eder. 5.

oktavdaki Re, Mi, Sol diyez ve Do çevresinde kümelenen nispeten uzun çubuklar, aynı motifin ses bölgesi yer değiştirerek genişlemesine tekabül eder; doruk anları bu üst bölgedeki yoğunlaşmalarla kurulurken, 3. ve 6. oktavların seyrek kullanımı formun nefes almasını sağlayan boşluk alanları yaratır. Kromatik komşular (ör. La–La bemol, Re–Re bemol) grafikte düşük frekanslı artışlar olarak belirir; bunlar geçici gerilim/renk işleviyle hedef perdelere yaklaşım estetiğini pekiştirir. Toplam tablo, Rollins’in dikey yönelimleri yatay anlatının içine gömerek; tekrar, yer değiştirme ve ritmik yerleştirme yoluyla anlam üreten bir seçme ve yerleştirme üslubu kurduğunu göstermektedir.



Grafik 4. 15. Tanbûri Cemil Bey – Rast Taksimi Seyir Özellikleri Grafiği

Seyir çizgisi, Rast’ın klasik açılış–tepe–çözülme düzenini açıkça gösterir. Başlangıç Yegâh’tadır; Yegâh–Rast–Segâh güzergahı alt dörtlüyü tanıtarak makam kimliğini kurar. Kısa bir Dügâh dolaşımı ve yeniden Rast’a dönüş ilk yarım kalışı hazırlar; bu bölümde çarpma ve basamaklı iniş–çıkışlarla hedefe yaklaşım belirginleşir. Ardından hızlı yükselişle Gerdaniye’de tepe noktası kurulur; üst bölgedeki bu duraklarda motifler yükseltilerek yinelenir, portamento ve kısa glissandolar vurguyu güçlendirir. İniş Nevâ üzerinden yapılır ve Rast’ta tam karar alınır. Mordan/alt mordan, yoğun çarpma kullanımı ve aynı motifin farklı perdelerde dolaştırılması, bu çizginin anlattığı şeyi destekler: anlatı, ağırlıkla alt dörtlü çevresinde kurulur; üst bölgeye çıkış ölçülüdür ve zamanında karar bölgesine dönülür.



Grafik 4. 16. Sonny Rollins – St. Thomas Doğaçlaması Seyir Özellikleri Grafiği

Seyir, temaya dayalı dalgalı bir gidişi ve merkezlerin Do ile Sol çevresinde toplandığını gösterir. Açılıшта Do–Sol–Do salınımıyla tema kurulur; ardından Do–La–Do çizgisi aynı motifi başka yükseklikte çeşitlendirir. Geniş sıçramayla ulaşılan Sol tepe noktası, hemen sonrasındaki La bemol düşüşüyle renklendirilir; bu, yarım sesli komşu kullanımıyla oluşturulan kısa süreli gerilimin tipik bir örneğidir. Devamında Sol’e doğru yeniden yükselirken motif, farklı yüksekliklerde ve değişen aksan yerleriyle yinelenir; akor seslerinden alınan küçük arpej parçaları ve yer yer glissando, geçişleri yumuşatıp merkezleri duyurur. Bütünde çizgi, temayı koruyarak sade bir kompozisyon oluşturur; yükselişler çoğunlukla Sol çevresinde, çözümler Do çevresinde toplanır ve bölüm açık bir yön duygusuyla tamamlanır.

4.4.12. Karşılaştırmalı sentez ve sonuç

Tanbûri Cemil Bey ve Sonny Rollins, iki farklı dilde aynı estetik ilkeyi doğrular: doğaçlama, seçme ve yerleştirme sanatıdır. Benzerlikler, tematik bütünlük, karar ve güçlü perdeye yöneliş duyusu, cümle dalgalanması (iniş–çıkış seyri) ve yakın, anlaşılır tını söyleyişinde somutlaşır. Farklar, sözlük ve ölçü araçlarındadır: koma değerleri ve perde sistemi ile güçlü–karar hiyerarşisi; buna karşılık fonksiyonel armoni, iç ezgi omurgası (güçlü–yeden ekseni) ve usûl içi zaman esnekliği; yay ve kaydırma jestleri ile vurgu–usûl jestleri.

Eğitim açısından, Tanbûri Cemil Bey’den seyir şemaları, karar/güçlü perdeye yaklaşma nağmeleri etütleri ve yay–kaydırma eşgüdümü; Rollins’ten temadan türetim, usûl vurgusunu yer değiştirme ve trio boşluğunda ritimle ifadeleme teknikleri öğrenilir. Her iki yol, doğaçlamayı anlamı anlık icraya taşımaya dönüştürür.

Sonuç olarak Tanbûri Cemil Bey'in klasik kemençesindeki zarafet ile Rollins'in tenor saksafonundaki konuşur gibi kullanılan zekâ, dinleyiciye yerinde, zamanında ve yeterince ifade gücünü etkili bir şekilde kullanmayı öğretir. Bu ifade gücü, üslubun kalıcılığını ve anlatının ikna gücünü güvenceye alır.

4.5. Tanbûri Cemil Bey Acemaşiran Taksimi ve Charlie Parker Confirmation

Doğaçlaması

Tanbûri Cemil Bey'in Acemaşiran Taksimi, Acemaşiran makamının geç Osmanlı–erken Cumhuriyet üslup çevresindeki bir temsilini gösterir. Bu tür taksimler, makamın vakur ve seçkin rengini, karar–güçlü–yeden ilişkilerinin klasik açıklığıyla duyurur. Kısa süreli mekânîk kayıt imkânının dayattığı yoğunluk, anlatımın özlü ama zengin biçimde kurulmasına yol açar. Makamın tarihsel belleği, icracının şahsi üslup nüanslarıyla buluşur; taksim hem meşk geleneğine uygun bir seyir örüntüsüdür, hem de icracının içsel üslup tefekkürüdür. Acemaşiran'ın karakteristik iniş–çıkışları, yeden davranışı ve hem tiz hem pest bölgelerdeki ağırlık merkezleri bu icrada belirgin bir zarafet yaratır.

Charlie Parker'ın 1940'ların ortasından 1955'e uzanan bebop dönüşümü, melodik ve armonik sözlüğü kökten dönüştürür. Parker, II–V–I akışlarını değiştirilmiş akor uzantıları, kromatik geçişler, çevreleme (enclosure) teknikleri ve yüksek ritmik yoğunlukla yeniden yazarken, caz solosu diline hızlı düşünmeye dayalı bir gramer kazandırır. Swing'in kolektif ritim hissi, bop'ta bireysel virtüözite ve motif yapısı birleşir; sonuç hem yüksek tempoda net ifade hem de armonik işlevlerin açık seçik hedeflendiği bir melodik akıştır. Parker'ın etkisi yalnız saksafon geleneğini değil, cazın bütününe biçimlendiren bir mektep işlevi görür.

İki bağlam kültürel kodlar bakımından farklıdır; ancak doğaçlamayı disiplin içinde özgürlük olarak kavrama noktasında kesişir. Acemaşiran'ın seyir etiği, icracının şahsi tavrını makamsal kimlikle uyumlu kılar; Parker'ın bop dili, armonik işlevleri hedefleyerek kılavuz sesler ve kadans ritmi üzerinden kromatik serbestliğe alan açar. Her iki durumda da doğaçlama, gelenekle konuşarak kendine yer açar; yenilik, kuralları yıkmaktan ziyade içeriden genişleterek üretilir.

4.5.1. Çalgısal tını ve artikülasyon

Acemaşiran icrasında tını, kaydırma tekniğinin ölçülü ve kontrollü kullanımı, belirgin yay başlangıçları ve koma perdelerinin nüanslı ışıltısı üzerine kurulur. Notanın başı çoğu kez yumuşatılır; heceli bir söyleyiş duyulur. Yayın tasarruflu kullanımı, icranın içe dönük

samimiyetini ve yakın temasını güçlendirir. Tını, sert ve keskin bir parlaklığa sapmadan pürüzsüz ve okunaklı bir konturla sürdürülür. Artikülasyon esasen legato yönelimlidir; kısa hecelenmeler cümle içi noktalamayı üstlenir. Tını, makamsal rengi önceleyen bir kudrete sahiptir: dinleyici daha ilk cümlede makam ailesini sezer.

Parker'ın alto saksofon tınısı, parlak ama keskin olmayan bir merkez ve çevresinde canlı armonikler demetiyle tanınır. Artikülasyon, dil vuruşunun yüksek hızda dahi net kalması sayesinde en yoğun pasajlarda bile okunaklıdır. Örtük (susturulmuş) notalar, vurgu tutma dengeleri ve cümle sonlarındaki uzatım kuyrukları, İcraya konuşur bir ifade kazandırır. Parker, vibratoyu ölçülü kullanır; hızdan bağımsız bir tını istikrarı sağlar. Tını mekânı doldurur, fakat ton fazla tınıyı sertleştirmeden yüz yüze bir yakınlık hissi verir; bu, bop'ın bilgi yoğunluğunu dinlenir kılan bir ton estetiğidir.

İki tını yaklaşımı, okunabilirlik ve yakın söyleyişte buluşur. Fark, koma nüanslarının belirleyici olduğu bir tını estetiği ile tempereli, kromatik hızda diksiyonun belirleyici olduğu bir tını estetiği arasındadır. Her ikisi de çalgısal sesi retorikğin asli ögesi kılar.

4.5.2. Dizisel mantık: makam-seyir ve modal/armonik alan

Acemaşiran'da seyir, karar ve güçlü perdeler etrafında karakteristik iniş-çıkışlarla ve yedene bağlanan hazırlayıcı nağmelerle ilerler. Pest bölgede ağırlık, tiz bölgede zarif bir parlama; ardından karar eksenine dönüş gibi seyir kurgusu vakur bir dalgalanma oluşturur. Motifler, alt ve üst komşudan yaklaşım, kısa zaman değerleri ve basamaklarla hecelenir; hedefe varışlar geciktirilerek dinleyici kulağında beklenti gerilimi kademelenir. Makamsal kimlik, ilk cümlelerden itibaren tartışılmaz biçimde yerleşir.

Parker'da armonik alan, II–V–I istasyonlarının hızlı sıralanışı, triton ikameleri, dominant a altere yaklaşım, simetrik/yarım simetrik dizilerin yer yer kullanımı ve beşleme alt cümlelerin boplaştırılmış varyantlarıyla biçimlenir. Dizi mantığı, akor tonlarını hedefleyen enclosures, kromatik yaklaşım sesleri ve scale–arpej hibridleri üzerinden işler. Kılavuz ses hattı (3. ve 7. derecelerin hareketi), yatay melodiyi dikey bağlama rapte eder; Parker'ın neredeyse her an kadans hissi veren sürekliliği, bu hatların netliğinden doğar.

İki dizisel mantığın ortak ilkesi yön şeffaflığıdır. Acemaşiran'da yön, makamsal seyir ve perde ağırlıklarıyla; Parker'da kadans ve kılavuz ses hattının izleğiyle kurulur. Fark, koma aralıklı perde sistemiyle temperasyonlu alanın dilidir; benzerlik, hedeflerin bilinçli işaretlenmesidir.

4.5.3. Zaman ve ritim örgüsü

Acemaşıran icrasında zaman, usulsüz serbestlik içinde cümlelerin nefesiyle esneyen bir örgüdür. Nüans düzeyindeki tehirler, yaydaki küçük ivmeler ve cümle sonu durakları, yeden perdesine hazırlık nağmeleriyle birleşerek hedefe yaklaşımın duygu yükünü taşır. Zaman, mekânîk bir metronom katılığıyla değil, şiirsel bir nefes alıp verme duygusuyla duyulur; bu, seyir mantığı ve karar düzeninin oluşturduğu itidalli dalgalanmayı tahkim eder.

Parker'ın ritmi, swing'in ileri ve geri esnemesi üzerinde son derece net bir mikro örgüyle kurulur. Swing karakterli sekizlikler, asimetrik alt bölmeler, üst üste binen üçleme alt bölmeler ve cümle içi aksan kaydırmaları, yüksek hızda bile güçlü bir konuşma ritmi üretir. Davul ve kontrbasla mikro düzeyde kurulan karşılıklı cevaplaşma, her cümlelerin zeminde bir sıçrama etkisi bulmasını sağlar. Parker, vuruş çizgisini kasıtlı atlayıp, ölçü içinde beklenmedik ama yerinde bir an noktasına tam isabetle konmayı alışkanlık haline getirir.

Ritimde ortak amaç, gerilim ve çözülme dengesinin idaresidir. Acemaşıran hedefi geciktirerek gerilim biriktirir; Parker aksanı ve ölçü içi vurguyu yerinden ederek sürpriz yaratır. Her iki yaklaşım da geniş formda dikkati canlı tutar.

4.5.4. Tematik bütünlük ve yapısal süreklilik

Acemaşıran icrasında motif, küçük nağme özlerrinin farklı perdelerde ve farklı süre değerleriyle yeniden işlenmesi sayesinde süreklilik kazanır. Basamaklı iniş ve çıkışlar ile hedef ve heceler, aynı temanın başka seslerdeki aksini gösterir; motif geri döndüğünde koma değerleri ve süslemeler ile tazelenmiştir. Böylece taksim, öğretici bir şemaya düşmeden anlaşılır, sırf süslemeye yaslanmadan zenginleşir.

Parker, kısa hücrelerin ölçü içindeki yerini değiştirme, aralık özünü genişletme/daraltma ve çevreleme ile yeniden çerçeveleme yoluyla bitmeyen bir varyasyon akışı kurar. Motif, ritmik sıkıştırma ve genişletme ile ses bölgesi atlamalarıyla kılık değiştirir ama izini kaybettirmez. Yapısal süreklilik, bu motif ısrarının kadans istasyonlarına berrak inişlerle birleşmesinden doğar.

Her iki yaklaşımda da form, seyirdeki basamaklı iniş çıkışlara dayanarak ilerler: girişte sade ve kurucu cümleler, orta bölümde yoğun motif icrası, kapanışta ferah bir çözülme olarak özetlenebilir.

4.5.5. Süsleme morfolojisi ve hedef ses psikolojisi

Acemaşiran'da süsleme, hedef perdeye yaklaşımın ifade değeri üzerine kuruludur. Kısa çarpmalar, küçük sürmeler, portamento–gliss yüzeyleri ve yeden işlevli hazırlıklar, hedef sesi belirginleştirip aydınlatır. Varış bilinçli geciktirilir; icra dinleyicide tatlı bir sabırsızlık üretir ve varış anı ferahlatıcıdır.

Parker'da süsleme, bop sözlüğünün teknikleriyle işler: çevreleme, kromatik yaklaşım sesleri, kısa apozyatür benzeri dokunuşlar ve yer yer yarım ton kaydırmalı portamento benzeri yaymalar. Hedef nota çoğu kez ölçü içinde beklenmedik bir anda sabitlenir; ritmik sürpriz, hedefin dramatik ağırlığını artırır. Çevreleme, süslemenin yalnızca parıltı değil, hedefi işaretleme mantığı olduğunu gösterir.

Ortak amaç, hedefi yalnız doğru perde olarak değil, doğru an ve doğru bağlam olarak kurmaktır. Araçlar farklıdır; sonuç, dinleyicide karar duygusunun yerleşmesidir.

4.5.6. Arpej/dikey işaretler ve yatay anlatı

Acemaşiran icrasında esas olan, karar ve güçlü hiyerarşisinin perde ağırlıklarıyla belirginleştirilmesi ve makamsal merkezlerin tek tek aydınlatılmasıdır. Batı armonisindeki anlamıyla arpejlerden çok, düşey çağrışım oluşturan perde kümeleri vardır; bu çağrışım, yatay hattın yön duygusunu sabitler. Yatay anlatı, dizisel yürüyüşün ve tezyinatın tabii ve âhenkli akışıdır.

Parker, düşey işaretlemeyi akor tonlarını hedefleyen küçük arpej parçaları, kılavuz ses hattı (özellikle 3 ve 7. derecelerin çizgisi) ve değiştirilmiş (altereli) ile uzatma seslerinin renkleriyle açıklar. Ancak melodik hattın akışı daima öndedir; arpejler melodik akışın içine sindirilmiş referanslardır. Özellikle yüksek hızda, dizi ve arpej karmaları düşey ve yatay öğeleri kaynaştırır; dinleyici, kadansı melodinin akışından sezebilir.

Denge her iki dilde de benzer kurulur: yatay hat anlatıyı taşır, perde kadrosuna yönelik işaretlemeler mevkii bildirir. Düşey vurgunun ifrada kaçması anlatım akışını ketler, eksikliği ise yön duygusunu zayıflatır; ustalık, ölçüyü tutturmaktadır.

4.5.7. Doğaçlama stratejileri ve yoğunluk yönetimi

Acemaşiran icrasında strateji, açık bir giriş (makam kimliğini berraklaştıran kısa cümleler), orta bölümde yoğunlaştırılmış motif ve süsleme işçiliği ve karara doğru ferah bir iniş

olarak özetlenebilir. Yoğunluk, hedefi geciktirme ve ara duraklar üzerinden dalgalandırılır. Ölçülü anlatım tercih edilir; her dokunuş yerindedir, fazlalık barındırmaz.

Parker, temayı ya da motif özünü ortaya koyar; orta bölümde ritmik ve kromatik doygunluğu artırır; dorukta ses bölgesi yükselişi, yoğun çevreleme zincirleri ve net kadans kilitleri kurar; ardından ferah bir çözülme gelir. Eşlik grubuyla nüans düzlemindeki karşılaşma, gerilim ve çözülme akışının elastikiyetini temin eder; yoğunluk, ritmik ve armonik gerekçeyle yükselip çözülür.

Ortak temel, beklentinin idaresidir. Acemaşiran hedefi geciktirerek; Parker hedefe beklenmedik ritmik konum ve kromatik çerçeveye ulaşarak beklentiyi yönetir.

4.5.8. Transkripsiyon yaklaşımı ve analiz notları

Acemaşiran nota aktarmasında koma arızalarının özenli kullanımı, üst/alt komşudan yaklaşım yönlerinin belirtilmesi, portamento sürelerinin açıklayıcı şerhlerle gösterilmesi ve güçlü ile karar perdelerinin yerleşim şemasının oluşturulması önemlidir. Süslenmiş nağmelerin zaman değerleri icra bağlamına bağlı olduğundan, yaklaşım işlevini açıklayan şerh notlarının düşülmesi, meşk bakımından öğretici olur.

Parker nota aktarmalarında, swing sekizliklerinin bağlamsal yorumu, örtük nota işaretleri, aksan yerleri, üçleme/beşleme alt bölmelerin vurguları, çevreleme kalıplarının hedeflerle bağlantısı ve kılavuz ses hattının ikinci bir çizgi olarak gösterimi gerekir. Kromatik yaklaşım seslerinin hedefe önce mi sonra mı düştüğü, cümlelerin diksiyonunu belirlediğinden, ayrıntılı işaretleme önemlidir.

Her iki nota aktarması da kayıtlı eşzamanlı çözümlemeyi gerektirir: yazı iskeleti, ses ise icra jestlerinin mikro doğasını verir. Nota aktarması, icra pedagojisinde meşkin başlangıcıdır.

4.5.9. Yorumlayıcı perspektif: kimlik, mekân ve dinleyici

Acemaşiran'da seyir, karar ve güçlü çevresinde belirgin iniş ve çıkışlarla ilerler; yeden perdesine yapılan hazırlayıcı geçişler dinleyiciyi hedefe hazırlar. Pest bölgede ağırlık, tiz bölgede zarif bir parlama ve ardından karar eksenine dönüş; bu seyir mantığı ve karar düzeni, vakur bir dalga hissi üretir. Nağmeler, komşu perdelerden yaklaşım, glissandolar ve basamaklarla icra edilir; hedefe varışlar bilinçle geciktirilerek dinleyicide beklenti duyurusu yükseltilir. Makamsal kimlik, ilk cümlelerden itibaren tartışmasız biçimde yerleşir.

Parker’da armonik alan, hızlı II–V–I istasyonları, artık dörtlü yerine geçmeler, güçlü dereceye değişken tınlarla yaklaşım, yer yer simetrik ya da yarım simetrik dizilerin kullanımı ve beşleme temelli alt cümlelerin bop üslubunda çeşitlenmesiyle biçimlenir. Dizi mantığı, akor tonlarını hedefleyen çevreleme, kromatik yaklaşım sesleri ile dizi ve arpej karmaları üzerinden işler. Kılavuz ses hattı (özellikle 3 ve 7. derecelerin çizgisi), yatay melodiyi dikey bağlama bağlar; Parker’ın neredeyse her an kadans duygusu veren sürekliliği, bu hatların açıklığından doğar.

İki yürüyüş anlayışının ortak ilkesi yön şeffaflığıdır. Acemaşiran’da yön, seyir ve perde ağırlıklarıyla; Parker’da kadans ve kılavuz ses çizgisiyle kurulur. Fark, maksal alan ile tempereli alanın dilidir; benzerlik ise hedeflerin bilinçle işaretlenmesidir.

4.5.10. Benzerlikler

Charlie Parker’ın Confirmation doğaçlamasında on altıncı ölçü fa majör akorunda on altılık, kırk sekizinci ölçü fa majör akorunda sekizlik, mi bemol sesine rastlanmaktadır. Özellikle kırk sekizinci ölçü fa majör akorunda akor içinde mi bemol sesi yer almamasına rağmen Charlie Parker bu sesi melodiyi sonlandırmak için kullanmıştır.

Tanbûri Cemil Bey’in Acemaşiran taksiminde dördüncü satırda sekizlik mi bemol yani hisar perdesi ilk olarak kullanılmış, daha sonra altıncı ve on altıncı satırlarda yine mi bemol yani hisar perdesi kullanılmıştır.

Kromatik hareketler:

Charlie Parker’ın Confirmation doğaçlamasında birinci ölçü fa majör akorunda sekizlik re, re bemol, do, altıncı ölçü re dominant yedili akorunda sekizlik do, do diyez, devamında yedinci ölçü sol dominant yedili akorunda sekizlik re, on dördüncü ölçü re dominant yedili akorunda sekizlik do, do diyez, devamında on beşinci ölçü sol minör akorunda sekizlik re, on sekizinci ölçü fa dominant yedili akorunda sekizlik mi bemol, mi natürel, devamında on dokuzuncu ölçü si bemol majör akorunda sekizlik fa, otuz birinci ölçü do dominant yedili akorunda sekizlik üçleme olarak la, si bemol, si natürel, sekizlik do, otuz beşinci ölçü re minör akorunda sekizlik sol, sol diyez, devamında aynı ölçü sol dominant yedili akorunda sekizlik la, otuz altıncı ölçü do minör akorunda fa, mi, mi bemol, otuz yedinci ölçü si bemol dominant yedili akorunda on altılık mi, mi bemol, sekizlik re, re bemol, otuz dokuzuncu ölçü sol dominant yedili akorunda sekizlik mi, on altılık mi bemol, re, sekizlik re bemol, kırkinci ölçü sol minör akorunda sekizlik la, on altılık la bemol, sol, devamında do dominant yedili akorunda sekizlik

sol bemol, kırk ikinci ölçü la dominant yedili akorunda on altılık si bemol, la, on altılık üçleme olarak la bemol, sol, sol bemol, kırk üçüncü ölçü re minör akorunda on altılık fa, mi, mi bemol, re, kırk dördüncü ölçü fa dominant yedili akorunda on altılık fa, mi, mi bemol, aynı ölçü ve akorda on altılık re, re bemol, do, si natürel, kırk altıncı ölçü re dominant yedili akorunda sekizlik do, do diyez, re, kırk yedinci ölçü sol minör akorunda sekizlik la, si bemol, si natürel, devamında do dominant yedili akorunda dörtlük do, elli dördüncü ölçü la bemol dominant yedili akorunda sekizlik si natürel, si bemol, onaltılık üçleme olarak la sesleriyle kromatik hareketler yapılmıştır.

Tanbûri Cemil Bey'in Acemaşiran taksiminde beşinci satırda birinci satırda on altılık kürdi, buselik, sekizlik çargâh, beşinci satırda sekizlik düğâh, kürdi, buselik, çargâh perdeleriyle kromatik hareketler yapılmıştır.

Aynı motiflerin başka perdelerde kullanımı:

Charlie Parker'ın Confirmation doğaçlamasında beşinci ölçü si bemol dominant yedili akorunda sekizlik si, on altılık do, si, sekizlik la bemol, fa, on dördüncü ölçü la minör akorunda sekizlik si, on altılık do, si, sekizlik la, sol şeklinde bir ses değiştirilerek, on sekizinci ölçü fa dominant yedili akorunda sekizlik la, on altılık sol bemol, fa, sekizlik mi bemol, mi şeklinde, altmış ikinci ölçü la minör akorunda sekizlik si, on altılık la, sol, sekizlik fa diyez, la şeklinde başka seslerde kullanılmış, altıncı ölçü la minör akorunda ve kırk beşinci ölçü si bemol dominant yedili akorunda ve devamına kırk altıncı ölçü la minör akorunda sekizlik es, on altılık üçleme olarak si bemol, la, sol, sekizlik sol bemol, la motifi, on yedinci ölçü sekizlik es, on altılık üçleme olarak re, do, si bemol, sekizlik sol, mi bemol şeklinde, elli üçüncü ölçü mi bemol minör akorunda sekizlik es, on altılık üçleme olarak fa, mi bemol, re bemol, sekizlik si bemol, sol bemol şeklinde başka seslerde kullanılmış, yedinci ölçü sol dominant yedili akorunda sekizlik re, do, sekizlik üçleme olarak si natürel, re, fa, motifi, on dokuncu ölçü si bemol majör akorunda sekizlik fa, mi bemol, sekizlik üçleme olarak re, fa, la, otuz birinci ölçü sol minör akorunda sekizlik do, la, sekizlik üçleme olarak si bemol, re, fa, elli altıncı ölçü do dominant yedili akorunda sekizlik do, si bemol, devamında elli yedinci ölçü fa majör akorunda sekizlik üçleme olarak la, do, sol, altmış dördüncü ölçü fa majör akorunda sekizlik do, si bemol, sekizlik üçleme olarak do, mi, sol şeklinde başka seslerde kullanılmış, kırkinci ölçü do dominant yedili akorunda on altılık üçleme olarak si bemol, do, si bemol, sekizlik sol, devamında kırk birinci ölçü fa majör akorunda sekizlik re, si bemol motifi, elli dördüncü ölçü la bemol dominant yedili akorunda on altılık üçleme olarak la, si natürel, la, sekizlik sol bemol, devamında elli beşinci ölçü re bemol majör akorunda sekizlik mi, do, elli altıncı ölçü sol minör akorunda on altılık

üçleme olarak sol, la bemol, sol, sekizlik fa, mi, sol, almiş birinci ölçü si bemol dominant yedili akorunda on altılık la bemol, si bemol, la bemol, sekizlik fa, re, do, altmış dördüncü ölçü fa majör akorunda on altılık sol, la, sol, sekizlik fa, re bemol, si natürel şeklinde başka seslerde kullanılmıştır.

Tanbûri Cemil Bey'in Acemaşiran taksiminde sekizlik muhayyer, ikilik motifi aynı satırda sekizlik gerdaniye ikilik, aynı satırda sekizlik gerdaniye ikilik hüseyini, aynı satırda sekizlik hüseyini, noktalı dörtlük nevâ perdeleri şeklinde başka perdelerde kullanılmış, yine üçüncü satırda sekizlik hüseyini, acem, muhayyer, gerdaniye, hüseyini, nevâ motifi dördüncü satırda sekizlik nevâ, hüseyini, gerdaniye, acem, nevâ, çargâh perdeleriyle nevâ perdesinde, aynı satırda sekizlik kürdi, çargâh, nim hisar, nevâ, çargâh, düğâh perdeleriyle kürdi perdesinde, aynı satırda sekizlik düğâh, kürdi, nevâ, çargâh, düğâh, rast perdeleriyle düğâh perdesinde kullanılmış, aynı satırda benzer motifler sekizlik çargâh nevâ, acem, hüseyini, nevâ kürdi aynı satırda sekizlik rast, düğâh, çargâh, düğâh, rast ve hüseyini aşiran perdeleri kullanılarak tekrarlanmış, beşinci satırda sekizlik kürdi, düğâh, kürdi, çargâh, altıncı satırda noktalı ikilik düğâh aynı satırda bir oktav üstten sekizlik sünbüle, muhayyer, sünbüle, tiz çargâh, ikilik muhayyer motifi, aynı satırda sekizlik düğâh, rast, düğâh, kürdi toplamda iki vuruşluk rast, bir oktav üstten sekizlik muhayyer, gerdaniye, muhayyer, sünbüle, toplamda iki vuruşluk gerdaniye perdeleriyle düğâh perdesinde kullanılmış, dokuzuncu satırda sekizlik üçleme olarak gerdaniye, gerdaniye, acem motifi, aynı satırda sekizlik üçleme olarak nevâ, nevâ, çargâh perdeleriyle nevâ perdesinde, aynı satırda sekizlik üçleme olarak kürdi, kürdi, düğâh perdeleriyle kürdi perdesinde, onuncu satırda sekizlik üçleme olarak düğâh, düğâh, rast perdeleriyle düğâh perdesinde, on birinci satırda sekizlik üçleme olarak Acemaşiran, Acemaşiran, hüseyini aşiran perdeleriyle Acemaşiran perdesinde, yirmi ikinci satırda sekizlik üçleme olarak rast, rast, Acemaşiran perdeleriyle rast perdesinde kullanılmış, dokuzuncu satırda dörtlük muhayyer, gerdaniye, acem, hüseyini motifi, onuncu satırda dörtlük gerdaniye, acem, hüseyini, nevâ perdeleriyle gerdaniye perdesinde, aynı satırda dörtlük acem, hüseyini, nevâ, çargâh perdeleriyle acem perdesinde kullanılmış, on beşinci ve on altıncı satırlarda on altılık çargâh, nevâ, hüseyini, acem, gerdaniye, muhayyer, sünbüle, muhayyer, gerdaniye, acem, hüseyini, gerdaniye, dörtlük acem motifi, on altıncı satırda on altılık rast, düğâh, kürdi, çargâh, nevâ, nim hisar, gerdaniye, acem, nim hisar, nevâ, çargâh, kürdi, düğâh, çargâh, dörtlük kürdi perdeleriyle son kısmı değiştirilerek kullanılmış, on yedinci satırda on altılık hüseyini, sekizlik çargâh, on altılık hüseyini motifi, aynı satırda on altılık nevâ, sekizlik kürdi, on altılık nevâ perdeleriyle nevâ perdesinde kullanılmış, on dokuzuncu satırda sekizlik üçleme olarak gerdaniye, acem, sekizlik

es motifi, aynı satırda sekizlik üçleme olarak acem, hüseyini sekizlik es ile acem perdesinde, aynı satırda sekizlik üçleme olarak hüseyini, nevâ, sekizlik es ile hüseyini perdesinde, aynı satırda sekizlik üçleme olarak nevâ, çargâh, sekizlik es ile nevâ perdesinde, aynı satırda sekizlik üçleme olarak çargâh, kürdi, sekizlik es ile çargâh perdesinde, aynı satırda sekizlik üçleme olarak kürdi, dügâh, sekizlik es ile kürdi perdesinde, aynı satırda sekizlik üçleme olarak dügâh, rast, sekizlik es ile dügâh perdesinde, aynı satırda sekizlik üçleme olarak rast, Acemaşiran, sekizlik es ile rast perdesinde kullanılmış, yirminci satırda on altılık dügâh, çargâh, kürdi, dügâh motifi, aynı satırda on altılık rast, kürdi, dügâh, rast perdeleriyle rast perdesinde kullanılmıştır.

Glissando tril gibi süsleme teknikleri:

Charlie Parker'ın Confirmation doğaçlamasında yirmi dördüncü do dominant akorunda dörtlük fa sesinden önce yukarı doğru bir glissando, yirmi sekizinci ölçü fa dominant yedili akorunda dörtlük fa sesinden sonra aşağı doğru bir glissando yapılmıştır.

Tanbûri Cemil Bey'in Acemaşiran taksiminde ikinci satırda sekizlik nevâ perdesinden dörtlük muhayyer perdesine yukarı doğru bir glissando, aynı satırda sekizlik muhayyer perdesinden dörtlük nevâ perdesine aşağı doğru bir glissando, aynı satırda sekizlik nevâ perdesinden ikilik sünbûle perdesine yukarı doğru bir glissando, üçüncü satırda sekizlik gerdaniye perdesinden ikilik hüseyini perdesine aşağı doğru bir glissando, aynı satırda dörtlük gerdaniye perdesinden ikilik acem perdesine aşağı doğru bir glissando, aynı satırda sekizlik muhayyer perdesinden ikilik gerdaniye perdesine aşağı doğru bir glissando, sekizlik gerdaniye perdesinden ikilik hüseyini perdesine aşağı doğru bir glissando, aynı satırda sekizlik nevâ perdesinden noktalı dörtlük acem perdesine yukarı doğru bir glissando, beşinci satırda sekizlik nevâ perdesinden noktalı dörtlük muhayyer perdesine yukarı doğru bir glissando, yedinci satırda sekizlik nevâ perdesinden dörtlük muhayyer perdesine yukarı doğru bir glissando, dokuzuncu satırda dörtlük muhayyer perdesinden dörtlük hüseyini perdesine kadar uzanan aşağı doğru bir glissando, onuncu satırda dörtlük gerdaniye perdesinden dörtlük nevâ perdesine kadar uzanan aşağı doğru bir glissando, on birinci satırda sekizlik yegâh perdesinden dörtlük dügâh perdesine yukarı doğru bir glissando, on üçüncü satırda dörtlük hicaz perdesinden dörtlük segâh perdesine kadar uzanan aşağı doğru bir glissando, aynı satırda dörtlük segâh perdesinden sekizlik hüseyini perdesine yukarı doğru bir glissando, on yedinci satırda dörtlük acem perdesinden önce yukarı doğru bir glissando, yirmi birinci satırda sekizlik yegâh perdesinden noktalı dörtlük dügâh perdesine yukarı doğru bir glissando, aynı satırda noktalı dörtlük dügâh perdesinden sekizlik rast perdesine aşağı doğru bir glissando, yirmi ikinci satırda noktalı dörtlük dügâh perdesinden önce yukarı doğru bir glissando yapılmıştır.

Charlie Parker'ın Confirmation doğaçlamasında tril yapılmamıştır,

Tanbûri Cemil Bey'in Acemaşiran taksiminde beşinci satırda ikilik acem perdesinde, on beşinci satırda ikilik kürdi perdesinde tril yapılmıştır.

Charlie Parker'ın Confirmation doğaçlamasında mordan ve alt mordan yapılmamıştır.

Tanbûri Cemil Bey'in Acemaşiran taksiminde birinci satırda sekizlik hüseyini perdesinde, aynı satırda sekizlik muhayyer perdesinde, sekizinci satırda sekizlik çargâh perdesinde, on birinci satırda sekizlik hüseyini aşiran perdesinde, on üçüncü satırda sekizlik rast perdesinde, aynı satırda noktalı sekizlik düğâh perdesinde, on dördüncü satırda sekizlik segâh perdesinde, on yedinci satırda sekizlik rast perdesinde, aynı satırda sekizlik çargâh perdesinde, on sekizinci satırda sekizlik rast perdesinde, aynı satırda sekizlik hüseyini aşiran perdesinde, aynı satırda sekizlik yegâh perdesinde, aynı satırda sekizlik hüseyini aşiran perdesinde mordan yapılmıştır.

Tanbûri Cemil Bey'in Acemaşiran taksiminde on beşinci satırda dörtlük Acemaşiran perdesinde, on dokuzuncu satırda dörtlük Acemaşiran perdesinde, aynı satırda sekizlik üçleme grubundaki sekizlik rast perdesinde, yirmi ikinci satırda sekizlik Acemaşiran perdesinde, aynı satırda noktalı dörtlük Acemaşiran perdesinde alt mordan yapılmıştır.

Charlie Parker'ın Confirmation doğaçlamasında çarpma kullanılmamıştır.

Tanbûri Cemil Bey'in Acemaşiran taksiminde birinci satırda dörtlük hüseyini perdesine acem perdesi çarpma olarak kullanılmış, ikinci satırda dörtlük muhayyer perdesine sünbüle perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik gerdaniye perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik çargâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik acem perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda ikilik muhayyer perdesine sünbüle perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda ikilik muhayyer perdesine sünbüle perdesi çarpma olarak kullanılmış, üçüncü satırda noktalı dörtlük gerdaniye perdesine acem ve gerdaniye perdeleri basamak olarak kullanılmış, aynı satırda ikilik gerdaniye perdesine sünbüle perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda ikilik hüseyini perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda noktalı dörtlük nevâ perdesine acem perdesi çarpma olarak kullanılmış, beşinci satırda sekizlik muhayyer perdesine sünbüle perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik gerdaniye perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük çargâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda noktalı dörtlük muhayyer perdesine sünbüle perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik kürdi perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, altıncı satırda sekizlik sünbüle perdesine tiz çargâh perdesi çarpma olarak

kullanılmış, aynı satırda sekizlik düğâh perdesine kürdi perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik muhayyer perdesine sünbüle perdesi çarpma olarak kullanılmış, yedinci satırda sekizlik acem perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik acem perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik acem perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, sekizinci satırda sekizlik acem perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik acem perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik acem perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik acem perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik acem perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik acem perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik acem perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik acem perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik üçleme grubundaki sekizlik acem perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik üçleme grubundaki sekizlik hüseyini perdesine acem perdesi çarpma olarak kullanılmış, dokuzuncu satırda sekizlik hüseyini perdesine acem perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik hüseyini perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik üçleme grubundaki sekizlik gerdaniye perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda aynı üçleme grubundaki sekizlik acem perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik üçleme grubundaki sekizlik nevâ perdesine acem perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik üçleme grubundaki sekizlik nevâ perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik üçleme grubundaki sekizlik kürdi perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik acem perdesine gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük muhayyer perdesine sünbüle perdesi çarpma olarak kullanılmış, onuncu satırda dörtlük gerdaniye perdesine muhayyer perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük acem perdesine acem perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik üçleme grubundaki sekizlik hüseyini perdesine acem perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik kürdi perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik rast perdesine düğâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik üçleme grubundaki sekizlik düğâh perdesine kürdi perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda aynı üçleme grubundaki rast perdesine kürdi perdesi çarpma olarak kullanılmış, on birinci satırda sekizlik üçleme grubundaki sekizlik Acemaşiran perdesine rast perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık düğâh perdesine kürdi perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik rast perdesine nim zengüle perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik Acemaşiran perdesine rast perdesi çarpma olarak kullanılmış, on ikinci satırda ikilik çargâh perdesine hicaz

perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik çargâh perdesine hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik çargâh perdesine hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik segâh perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, on üçüncü satırda sekizlik düğâh perdesine segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık segâh perdesine hicaz, çargâh ve hicaz perdeleri basamak olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik hüseyini perdesine acem perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük segâh perdesine hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük düğâh perdesine segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük rast perdesine segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, on dördüncü satırda sekizlik çargâh perdesine hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik hicaz perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik çargâh perdesine hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık segâh perdesine hicaz, çargâh ve hicaz perdeleri basamak olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık çargâh perdesine hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık çargâh perdesine hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük düğâh perdesine hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, on beşinci satırda sekizlik çargâh perdesine hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik hicaz perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik çargâh perdesine hicaz perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik segâh perdesine çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik düğâh perdesine segâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik rast perdesine düğâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık çargâh perdesine hüseyini, hicaz ve hüseyini perdeleri basamak olarak kullanılmış, on yedinci satırda on altılık nevâ perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık çargâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük acem perdesine hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, on sekizinci satırda sekizlik yegâh perdesine hüseyini aşiran perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük düğâh perdesine rast ve kürdi perdeleri basamak olarak kullanılmış, on dokuzuncu satırda dörtlük Acemaşiran perdesine rast perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik üçleme grubundaki sekizlik acem perdesinden sonra gerdaniye perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik üçleme grubundaki sekizlik hüseyini perdesinden sonra acem perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik üçleme grubundaki sekizlik nevâ perdesinden sonra hüseyini perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik üçleme grubundaki sekizlik çargâh perdesinden sonra nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik üçleme grubundaki sekizlik kürdi perdesinden sonra çargâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik üçleme grubundaki sekizlik düğâh perdesinden sonra kürdi perdesi çarpma olarak

kullanılmış, aynı satırda sekizlik üçleme grubundaki sekizlik rast perdesinden sonra düğâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik üçleme grubundaki sekizlik Acemaşiran perdesinden sonra rast perdesi çarpma olarak kullanılmış, yirminci satırda on altılık rast perdesine düğâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık Acemaşiran perdesine düğâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, yirmi birinci satırda on altılık düğâh perdesine kürdi perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık rast perdesine kürdi perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık düğâh perdesine kürdi perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda on altılık hüseyini aşiran perdesine Acemaşiran perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik rast perdesine nim zengüle perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik rast perdesine nim zengüle perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik Acemaşiran perdesine rast perdesi çarpma olarak kullanılmış, yirmi ikinci satırda sekizlik üçleme grubundaki sekizlik rast perdesine düğâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda aynı üçleme grubundaki sekizlik Acemaşiran perdesine düğâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük Acemaşiran perdesine rast perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda ikilik nevâ perdesine düğâh perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda dörtlük çargâh perdesine nevâ perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda sekizlik düğâh perdesine kürdi perdesi çarpma olarak kullanılmış, aynı satırda noktalı dörtlük düğâh perdesine yegâh perdesi çarpma olarak kullanılmıştır.

Akor sesleri, arpej kullanımı:

Charlie Parker'ın Confirmation doğaçlamasında dokuzuncu satırın üçüncü ölçüsü re minör akorunda sekizlik la, fa ve re notaları, re minör akoru sesleri beş, üç ve birinci derece kök pozisyonu şeklinde inici arpej olarak kullanılmıştır. Onuncu satırın üçüncü ölçüsü sol yedili akorunda sekizlik üçleme değerinde si, re ve fa notaları, beş, üç ve birinci derece kök pozisyonu şeklinde si eksiltilmiş akoru sesleri, inici arpej şeklinde kullanılmıştır. Yine aynı ölçünün devamında sekizlik la, fa, re ve si bemol sesleri yedi, beş, üç ve birinci derece kök pozisyonu olarak si bemol majör yedili akoru sesleri, inici arpej olarak kullanılmıştır. On ikinci satırın ilk ölçüsü si bemol yedili akorunda sekizlik re onaltılık fa, la, sekizlik do notaları, bir, üç, beş ve yedinci derece olarak re minör yedili akoru kök pozisyonu sesleri, çıkıcı arpej şeklinde kullanılmıştır. Aynı satırın ikinci ölçüsü re majör yedili akorunda sekizlik sol bemol, mi bemol ve do notaları, do eksiltilmiş akoru sesleri, beş, üç ve birinci derece kök pozisyonu olarak inici arpej şeklinde kullanılmıştır. Aynı satırın üçüncü ölçüsü sol minör akorunda sekizlik re, si bemol, sol notaları, sol minör akoru sesleri, beş, üç ve birinci derece kök pozisyonu olarak inici arpej şeklinde kullanılmıştır. Yine aynı satırın dördüncü ölçüsü fa majör akorunda sekizlik fa,

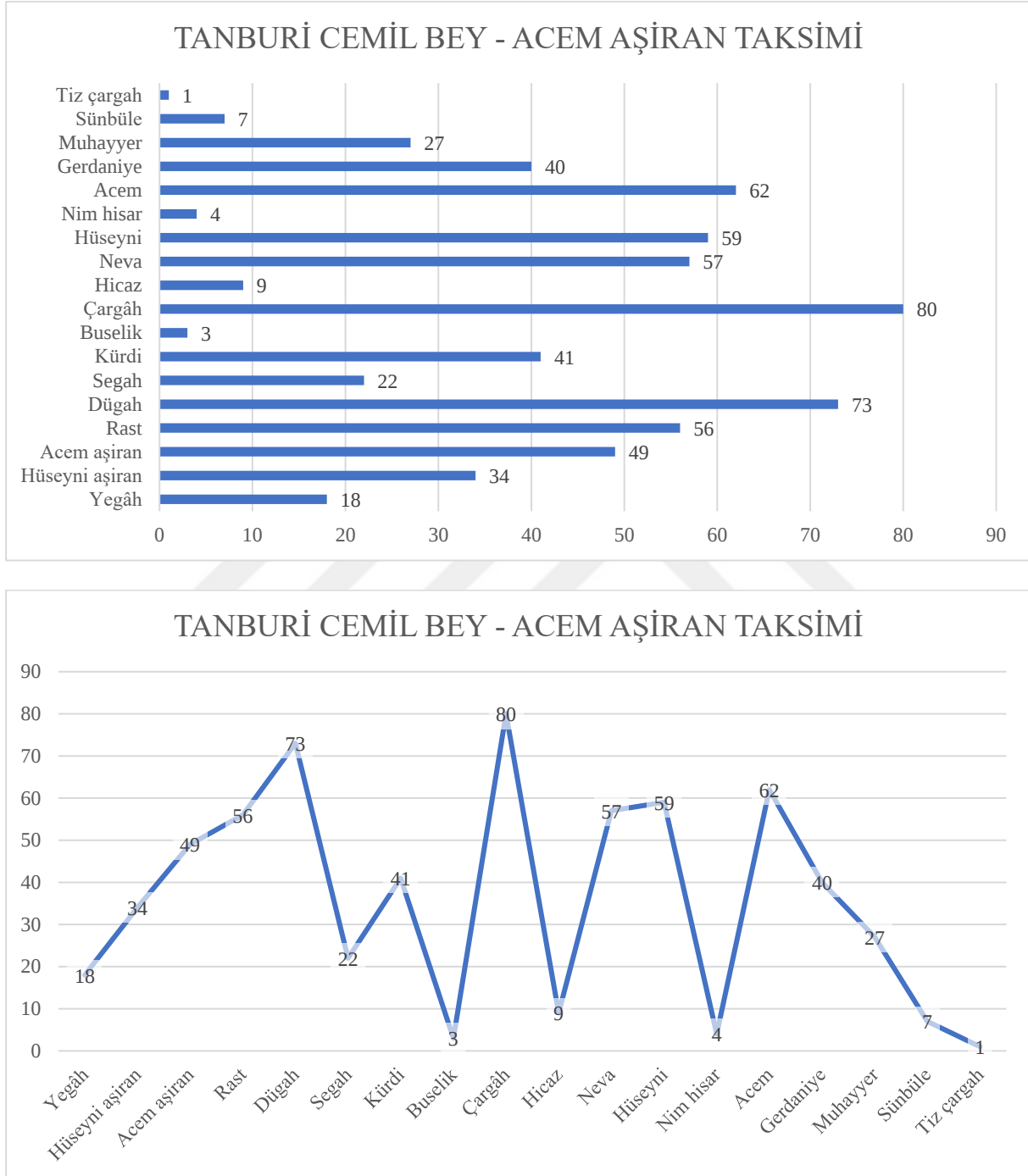
re ve si notaları, si eksiltilmiş akoru sesleri, beş, üç ve birinci derece kök pozisyonu olarak inici arpej şeklinde kullanılmıştır. Ölçünün devamında yine fa majör akorunda onaltılık la, do, mi bemol ve sol notaları la yarı eksiltilmiş akoru sesleri, bir, üç, beş ve yedinci derece olarak çıkıcı arpej şeklinde kullanılmıştır. On üçüncü satırın ikinci ölçüsü fa yedili akorunda sekizlik sol, mi bemol, do ve si bemol notaları, do minör yedili akoru sesleri, bir, üç, beş ve yedinci derece olarak çıkıcı arpej şeklinde kullanılmıştır. Aynı satırın üçüncü ölçüsü si bemol majör akorunda sekizlik re, fa, la, do notaları, bir, üç, beş ve yedinci derece olarak re minör yedili akoru sesleri, çıkıcı arpej şeklinde kullanılmıştır. On dördüncü satırın dördüncü ölçüsü sol minör akorundan do yedili akoruna geçişte sekizlik üçleme sol si bemol ve re, dörtlük değerde fa notaları, bir, üç, beş ve yedinci derece olarak sol minör yedili akoru sesleri, çıkıcı arpej şeklinde kullanılmıştır. On beşinci satırın birinci ölçüsü fa majör akorunda sekizlik la, fa, re ve do notaları, re minör yedili akoru sesleri, beş, üç ve birinci derece kök pozisyonu olarak inici arpej şeklinde kullanılmıştır. On altıncı satırın ikinci ölçüsü la minör akorunda sekizlik sol bemol, la, do ve mi bemol notaları, la ful eksiltilmiş akoru üçüncü çevrim sesleri, yedi, bir, üç ve beşinci derece olarak çıkıcı arpej şeklinde kullanılmıştır. Aynı ölçünün re yedili akorunda sekizlik re, si bemol ve sol notaları, sol minör akoru sesleri, beş, üç ve birinci derece kök pozisyonu olarak inici arpej şeklinde kullanılmıştır. Aynı satırın üçüncü ölçüsü sol minör akorunda sekizlik üçleme değerinde si bemol, re ve fa notaları, si eksiltilmiş akoru sesleri, bir, üç ve beşinci derece olarak çıkıcı arpej şeklinde kullanılmıştır. Aynı satırın dördüncü ölçüsü fa majör akorunda sekizlik do, mi ve sol notaları, do majör akoru sesleri, bir, üç ve beşinci derece olarak çıkıcı arpej şeklinde kullanılmıştır. On sekizinci satırın ikinci ölçüsü re yedili akorunda sekizlik sol bemol, la, do ve mi notaları, la minör bemol yedili akoru üçüncü çevrim sesleri, yedi, bir, üç ve beşinci derece olarak çıkıcı arpej şeklinde kullanılmıştır. On dokuzuncu satırın birinci ölçüsü fa majör akorunda sekizlik re, si bemol ve sol notaları, sol minör akoru sesleri, beş, üç ve birinci derece kök pozisyonu olarak inici arpej şeklinde kullanılmıştır. Aynı satırın dördüncü ölçüsü do minör akorunda sekizlik do, onaltılık mi bemol, sol, si bemol notaları, do minör yedili akoru sesleri, bir, üç beş ve yedinci derece olarak çıkıcı arpej şeklinde kullanılmıştır. (Geri kalan onaltılık do ve re notaları aynı akorun oktavı ve dokuzuncu derecesi olarak kabul edilebilir). Yirminci satırın ikinci ölçüsü la minör akorunda sekizlik sol bemol, la, do ve mi notaları, la minör bemol yedili akoru üçüncü çevrim sesleri, yedi, bir, üç ve beşinci derece olarak ilk nota hariç çıkıcı arpej şeklinde kullanılmıştır. Yirmi birinci satırın ilk ölçüsü do minör akorunda sekizlik sol, do ve mi bemol notaları, do minör akoru ikinci çevrim sesleri, bir, üç ve beşinci derece olarak çıkıcı arpej şeklinde kullanılmıştır. Aynı ölçünün do minör akorunda sekizlik re, do, si bemol ve sol notaları, do minör yedili, dokuzlu akoru sesleri, dokuz, bir, yedi ve beşinci derece olarak,

üçüncü derece atılarak çıkıcı arpej şeklinde kullanılmıştır. Aynı satırın ikinci ölçüsü do minör akorunda sekizlik la, do, mi bemol ve sol bemol notaları la ful eksiltilmiş akoru sesleri, bir, üç, beş ve yedinci derece olarak çıkıcı arpej şeklinde kullanılmıştır. Aynı satırın üçüncü ölçüsü si bemol majör akorunda sekizlik si bemol, sol, mi bemol ve do notaları, do minör akoru sesleri, yedi, beş, üç ve birinci derece kök pozisyonu olarak inici arpej şeklinde kullanılmıştır. Yirmi ikinci satırın birinci ölçüsü mi bemol minör akorunda sekizlik si bemol, sol bemol, mi bemol ve si bemol notaları, mi bemol minör akoru ikinci çevrim sesleri, beş, üç, bir ve beşinci derece alt oktavda katlanarak inici arpej şeklinde kullanılmıştır. Aynı satırın üçüncü ölçüsü re bemol majör akorunda sekizlik sol bemol, fa, re bemol ve si bemol notaları, si bemol minör altılı akoru sesleri, altı beş, üç ve birinci derece kök pozisyonu olarak inici arpej şeklinde kullanılmıştır. Yirmi üçüncü satırın birinci ölçüsü fa majör akorunda sekizlik üçleme değerinde la, do ve sol notaları, la minör yedili akoru sesleri, bir, üç ve yedinci derece olarak, beşinci derece atılarak inici arpej şeklinde kullanılmıştır. Aynı satırın ikinci ölçüsü mi yarı eksiltilmiş akorunda dörtlük re ve onaltılık mi, sol, notaları, mi yarı eksiltilmiş akoru sesleri, yedi, bir ve üçüncü derece, beşinci derece atlanarak çıkıcı arpej şeklinde kullanılmıştır. Yirmi dördüncü satırın birinci ölçüsü si bemol yedili akorunda onaltılık üçlemenin son notası la bemol, sekizlik, fa, re ve do notaları, re yarı eksiltilmiş akoru sesleri, beş, üç, bir ve yedinci derece olarak inici arpej şeklinde kullanılmıştır. Aynı satırın üçüncü ölçüsü sol minör akorunda sekizlik re, si bemol ve sol notaları, sol minör akoru sesleri, beş, üç ve birinci derece kök pozisyonu olarak inici arpej şeklinde kullanılmıştır. Aynı satırın dördüncü ölçüsü fa majör akorunda sekizlik üçleme değerinde do, mi, ve sol notaları, do majör akoru sesleri, bir, üç ve beşinci derece olarak çıkıcı arpej şeklinde kullanılmıştır.

Tanbûri Cemil Bey'in Acemaşiran taksiminde ise ilk satırında sekizlik hüseyini, çargâh ve dügâh perdeleri la minör akoru sesleri beş, üç ve birinci derece kök pozisyonu olarak inici arpej şeklinde kullanılmıştır. Dördüncü satırda sekizlik muhayyer, gerdaniye, hüseyini ve nevâ perdeleri mi minör on birli akoru sesleri beş ve dokuzuncu dereceler olmadan on bir, üç, bir ve yedinci derece olarak inici arpej şekilde kullanılmıştır. Aynı satırda sekizlik gerdaniye, acem, nevâ ve çargâh perdeleri re minör on birli akoru sesleri beş ve dokuzuncu dereceler olmadan on bir, üç, bir ve yedinci derece olarak inici arpej şekilde kullanılmıştır. Aynı satırda sekizlik acem, hüseyini, nevâ ve kürdi perdeleri si bemol minör on birli akoru sesleri yedi ve dokuzuncu dereceler olmadan beş, on bir, üç ve birinci derece olarak inici arpej şekilde kullanılmıştır. Aynı satırda sekizlik hisar, nevâ, çargâh ve dügâh perdeleri la eksiltilmiş on birli akoru sesleri yedi

ve dokuzuncu dereceler olmadan beş, on bir, üç ve birinci derece olarak inici arpej şeklinde kullanılmıştır.

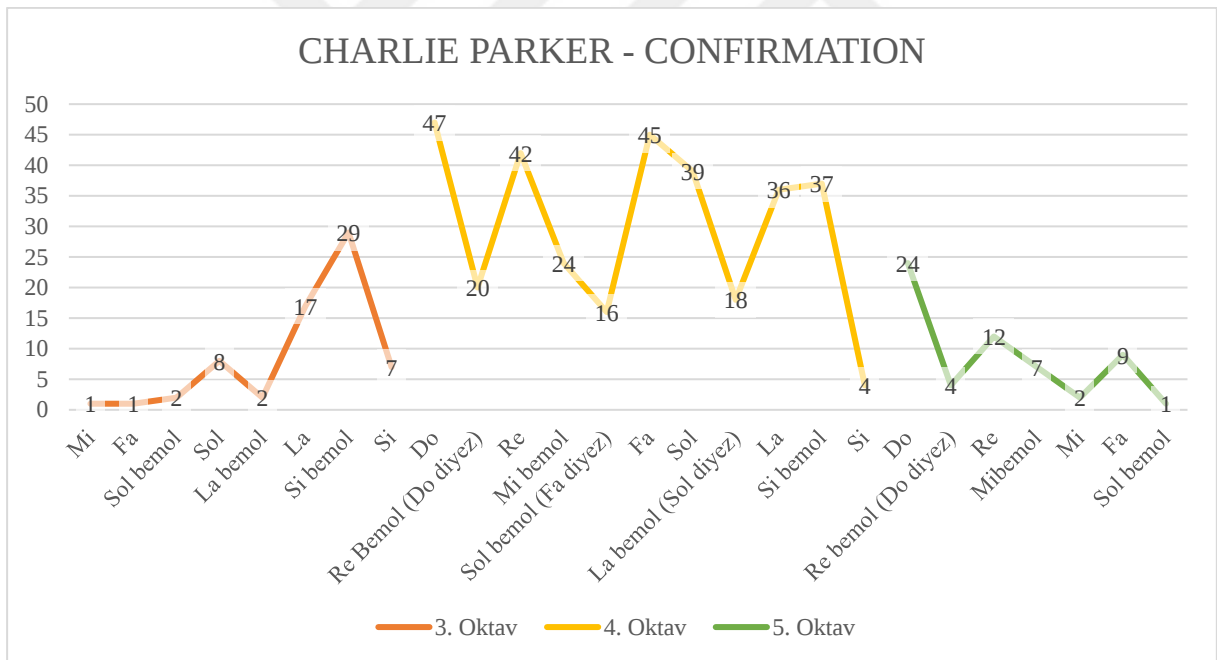
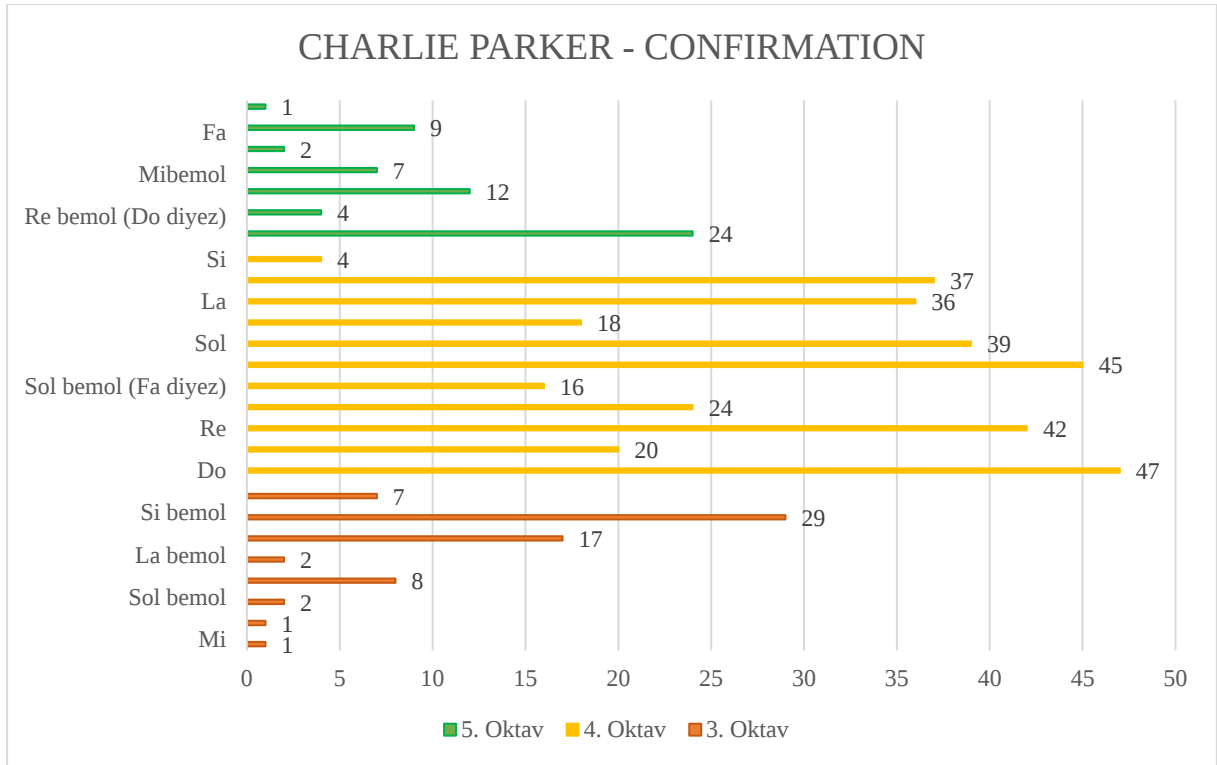
4.5.11. Görsel Analiz



Grafik 4. 17. Tanbûri Cemil Bey - Acemaşiran Taksimi Nota Frekans Grafiği

Grafik, Tanbûri Cemil Bey'in Acemaşiran taksiminde perdelerin kullanım sıklığını göstererek metinde betimlenen ağır zarafet ile güçlü ve karar hiyerarşisini nicel biçimde

doğrular. En yüksek yoğunluk orta ses bölgesindeki Çargâh'ta (80) ve Dügâh'ta (73) toplanır; bunlar Rast'la (56) birlikte anlatının iskeletini kuran karar ve yarım karar duraklarını oluşturur. Pest ekseninde Acemaşiran (49), Hüseyini Aşiran (34) ve Yegâh (18), açış ve kapanış ile durak duygusunu belirginleştirirken; üst ekseninde Acem (62), Hüseyini (59), Nevâ (57) ve Gerdaniye (40), ölçülü bir yükseliş ve zamanında karara dönüş stratejisini yansıtır. Muhayyer (27), Sünbüle (7) ve Tiz Çargâh (1) kullanımının sınırlılığı ise gösteriştten kaçınan, ses bölgesi açısından ölçülü bir söyleyişi teyit eder. Kürdi (41) ve Segâh (22) gibi ara nüanslar, çarpma ve basamak yürüyüşleriyle hedefe yaklaşımın duygu vurgusunu taşır; Hicaz (9) ve Nim Hisar (4) gibi yeden görevli ve seyri renklendiren kısa temaslar sınırlıdır; ancak işlevsel vurgu noktalarıdır. Genel profil, dikey anlatımın Batı tipi arpejlerle değil, perde ağırlıkları üzerinden duyurulduğunu; yatay yürüyüşün ise orta ve pest merkezli dolaşım, üst bölgede ölçülü parlamalar ve karar eksenine zarif bir dönüşle sürdüğünü gösterir. Böylece grafik, kısa süreli kayıt koşullarının dayattığı özlü ama zengin söyleyişi ve Acemaşiran'ın vakur seyir düzenini somutlaştırır.



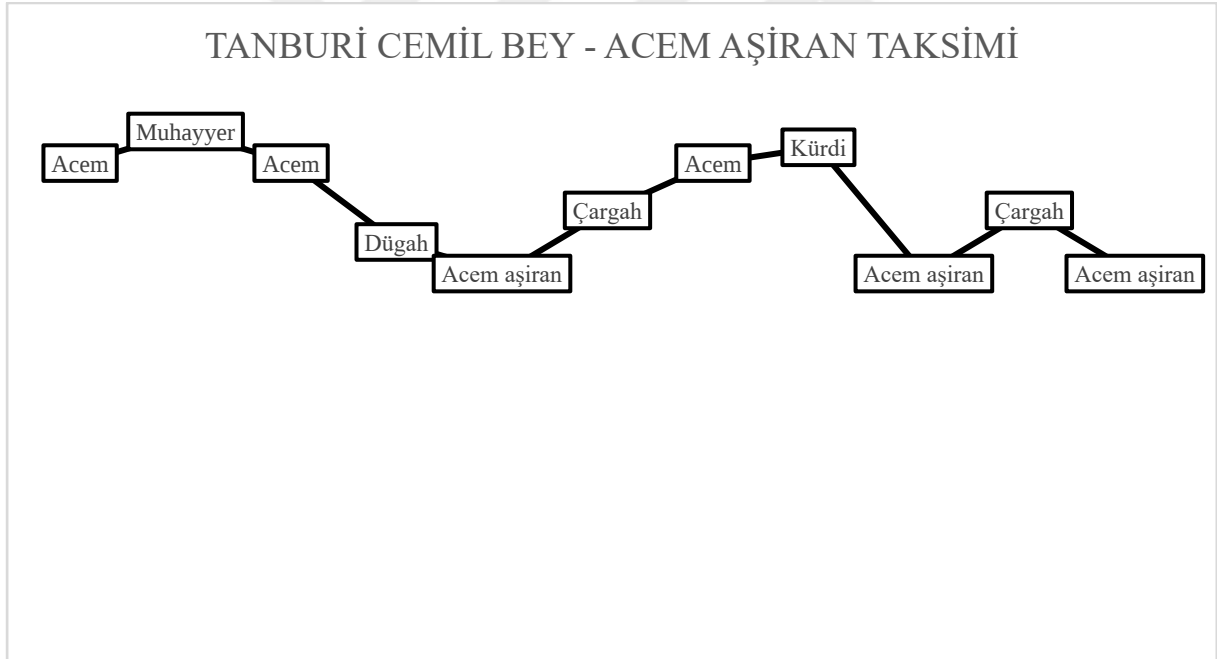
Grafik 4. 18. Charlie Parker - Confirmation Nota Frekans Grafiği

Grafik, Parker'ın Confirmation solosunda perde kullanımının oktavlara göre yoğunlaştığı bölgeleri göstererek metinde vurgulanan 'kılavuz ses iskeleti + çevreleme (enclosure)' anlayışını sayısallaştırır. Yoğunluk belirgin biçimde 4. oktavda toplanır; doruk değerler Do (47), Solb/Fa# (45), Re (42), Sol (39) ve La (37) çevresinde kümelenir. Bu merkezler, II–V–I

akışlarında 3 ve 7. derecelerin (kılavuz seslerin) sık hedeflenmesini ve bu hedeflere yarım tonlu yaklaşım/çevreleme ile varılmasını yansıtır; özellikle Solb/Fa# yönündeki artış, komşu kromatik çerçevenin sistematik kullanımına işaret eder.

3. oktavdaki sınırlı ama anlamlı varlık (özellikle Lab: 17 ve Sib: 7), kadans öncesi yerçekimi etkisi ve alt komşudan yaklaşım işlevi görürken; 5. oktavın seyrek kullanımı (başlıca Reb/Do#: 12) üst bölgenin anlık vurgu ve tepe çizgilerine ayrıldığını gösterir. Dağılımın genel hatları, Parker'ın yüksek tempoda dahi orta ses bölgesini Anlaşılır söyleyiş düzlemini koruyarak, perde kadrosuna yönelik işaretleri (akor sesli küçük arpej dokunuşları ve değiştirilmiş uzatma ses nüansları) yatay hattın içine yedirmesi; anlamı ise ritmik sıkıştırma ve ölçü içi aksan kaydırmalarıyla tekrar içinde üretmesi yönündeki stratejisini doğrular.

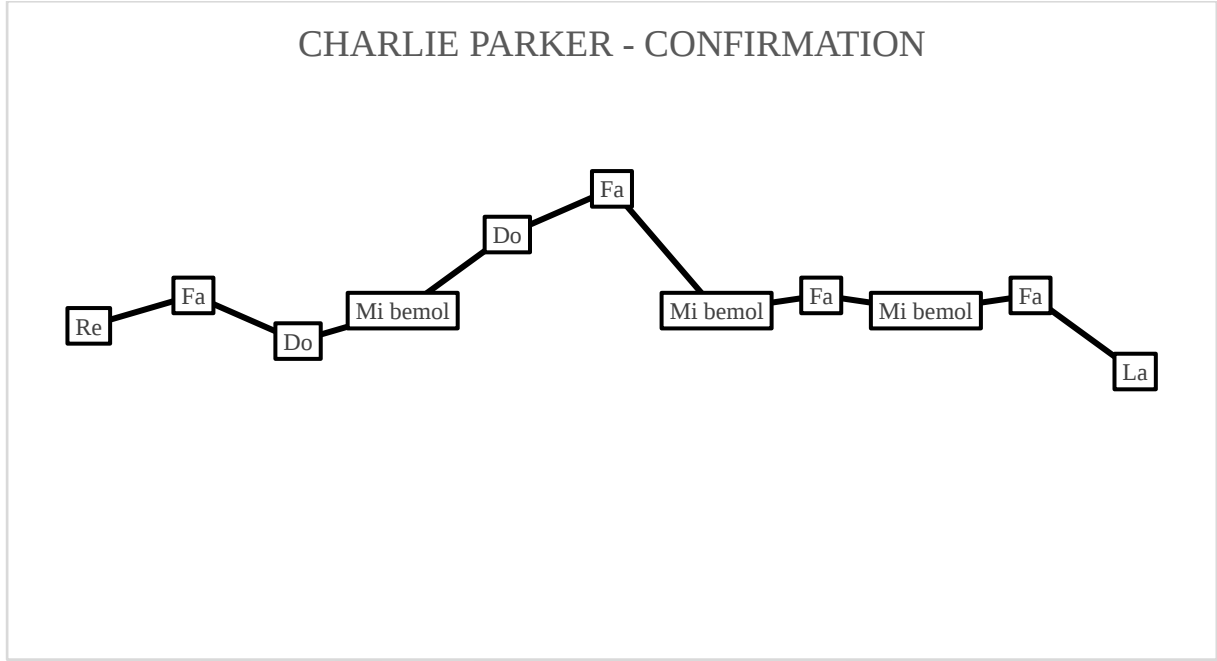
Böylece grafik, Acemaşiran'daki perde ağırlığına dayalı yön şeffaflığının bebop'ta kadans/kılavuz ses şeffaflığına dönüştüğünü; ancak her iki dilde de hedefe bilinçli yaklaşım ve seçici yerleştirme ilkesinin korunduğunu nicel olarak görünür kılar.



Grafik 4. 19. Tanbûri Cemil Bey - Acemaşiran Taksimi Seyir Özellikleri Grafiği

Grafik, taksimın üst–alt bölge dengesine dayalı dalgalı seyrini gösterir. Başlangıçta Acem üzerine kısa bir Muhayyer parlamasıyla üst alan yoklanır; hemen ardından Acem'e dönüş ve Düğâh'a inişle karar eksenine yönelen bir hazırlık kurulumu. Orta kısımda Acemaşiran üzerinde durulup Çargâh'tan Acem'e doğru yükselişlerle anlatı aydınlatılır; Kürdi üzerinden yapılan düşüş, yeniden Acemaşiran'a inişle sonuçlanır. Son bölümde Çargâh'a ölçülü bir yükselişten

sonra karar alanına dönüş gerçekleşir. Bütün akışta kısa glissandolar, çarpma ve basamaklı yaklaşımlar hedef perdeleri belirginleştirir; aynı motifin farklı perdelerde dolaştırılması, makamsal kimliği pekiştirir. Böylece grafik, Acemaşiran'ın ağırbaşlı estetiğini; orta–pest merkezli dolaşım, üst bölgede kontrollü parlama ve zamanında kararlarla özetleyen bir seyir örüntüsü halinde somutlaştırır.



Grafik 4. 20. Charlie Parker – Confirmation Doğaçlaması Seyir Özellikleri Grafiği

Grafik, taksimın üst–alt ses bölgeleri arasındaki dengeye dayanan dalgalı seyir anlayışını gösterir. Açılışta Acem ekseninde, kısa bir Muhayyer parlamasıyla tiz alan yoklanır; hemen ardından Acem’e dönüş ve Dügâh’a inişle karar çevresine yönelen bir hazırlık kurulur. Orta bölümde Acemaşiran üzerinde durulup Çârgâh’tan Acem’e doğru yükselişlerle anlatı aydınlatılır; Kürdî üzerinden yapılan iniş, yeniden Acemaşiran’a varışla sonuçlanır. Kapanışta Çârgâh’a ölçülü bir yükselişten sonra karar alanına dönüş gerçekleşir. Bütün akışta kısa portamento yüzeyleri, çarpma ve basamaklı yaklaşımlar hedef perdeleri belirginleştirir; aynı motif özünün farklı perdelerde dolaştırılması ise makam kimliğini pekiştirir. Böylece grafik, Acemaşiran’ın ağırbaşlı estetiğini; orta ve pest merkezli dolaşım, tiz bölgede kontrollü parlama ve zamanında kararlarla özetlenen bir seyir örüntüsü halinde somutlaştırır.

4.5.12. Karşılaştırmalı sentez ve sonuç

Acemaşiran (Cemil Bey) icrası ile Charlie Parker’ın bebop dili, iki ayrı gelenekte doğaçlamanın aynı çekirdek ilkesini doğrular: hedefe şuurlu yaklaş, motifi iktisatla işle, zamanı

anlam inşasında araç kıl. Benzerlikler; tematik bütünlük, hedef/karar perdesi odaklı algı, dalgalı seyir kurgusu ve tını söyleyişinde açıklık düzlemlerinde belirgindir. Farklar, sözlük ve ses dizgesi düzeyinde belirir: bir yanda koma arızaları ile seyir âdâbı; öte yanda değiştirilmiş (altereli) işlevler ve çevreleme tekniği. Bir tarafta usulsüz serbestlik; ötekinde swing temeli. Bir tarafta perde ağırlıklarının tayin ettiği yön duygusu; ötekinde 3 ve 7 derecelerinden örülen kılavuz ses hattına dayalı iskelet.

İcra eğitimine ilişkin dersler açıkça görünür. Acemaşiran'dan: ayrıntılı seyir şemaları, hedef perdeye yaklaşım etütleri, tezyinatın yerinde kullanımı ve yay idaresi. Parker'dan: çevreleme kalıpları, kılavuz ses hattı üzerinden kadans bilgisi, aksan kaydırma ve ritmik daraltma-genişletme etütleri, yüksek süratte söyleyiş berraklığı. İki yön de doğaçlamayı anlamın gerçek zamanlı inşası olarak kavrar; öğrenciyi bu inşanın etkin ortağı kılar.

Sonuç olarak Acemaşiran'ın ağır zarafeti ile Parker'ın zeki atılımı, aynı estetik öğüdü yineler: yerinde, vaktinde ve kâfi miktarda söyle. Bu ölçü, geleneğin vakarını ve yeniliğin canlılığını birlikte taşır; dinleyicinin kulağında kalıcı bir iz bırakır.



5. SONUÇ

Bu çalışma, XX. yüzyıl Klasik Türk müziği taksimleri ile caz doğaçlamalarını beş eşleşme üzerinden karşılaştırmalı olarak inceleyerek, iki köklü geleneğin doğaçlamaya ilişkin ortak ilkelerini ve ayrışan üslup kodlarını görünür kılmıştır. İnceleme kapsamında toplam on icra (beş taksim ve beş caz doğaçlaması) nitel yaklaşımla, dinlemeye dayalı çözümleme ve bilgisayar destekli nota aktarımı/inceleme yöntemleri eşliğinde değerlendirilmiştir. Seçilen eşleşmeler şöyledir: Aka Gündüz Kutbay (Hicaz taksim) – Jan Garbarek (Long As You Know You Are Living Yours), Necdet Yaşar (Hicaz taksim) – Joe Henderson (El Barrio), Niyazi Sayın (Nihavend taksim) – Miles Davis (So What), Tanbûri Cemil Bey (Rast taksim) – Sonny Rollins (St. Thomas) ve Tanbûri Cemil Bey (Acemaşiran taksim) – Charlie Parker (Confirmation). Analize ilişkin nota frekans ve seyir grafikleri, 4. bölümün ilgili alt başlıkları içinde yer almakta olup Grafik listesi bölümündeki sayfa numaralarıyla teyit edilebilmektedir (Grafik 4.1–4.20).

Araştırma, iki geleneğin doğaçlama anlayışını tını ve artikülasyon; dizisel/makamsal, modal/armonik alan; zaman ve ritim örgüsü, tematik bütünlük ve yapısal süreklilik; süsleme yapısı ve hedef ses yaklaşımı, yatay anlatı ile dikey göstergelerin dengesi; doğaçlama stratejileri ve yoğunluk yönetimi, transkripsiyon ve öğretime dönük çıkarımlar gibi başlıklar altında ele almıştır. Bu çerçevede ulaşılan bulgular, her iki gelenekte de çerçeve içinde serbestlik ilkesinin belirleyici olduğunu; ikna edici bir doğaçlamanın, yön duygusunu açık kılan bir iskelet ile anlık karar ve nüanslara imkân veren bir esnekliği birlikte gerektirdiğini göstermektedir.

Evreni XX. yüzyılda Klasik Türk müziği taksim icracıları ile caz doğaçlamacıları oluşturan çalışmada, amaçlı örnekleme yoluyla dört Türk müziği icracısı (Tanbûri Cemil Bey, Aka Gündüz Kutbay, Niyazi Sayın, Necdet Yaşar) ve beş caz icracısı (Charlie Parker, Sonny Rollins, Miles Davis, Joe Henderson, Jan Garbarek) seçilmiştir. Tanbûri Cemil Bey’e ait iki farklı taksim (Rast ve Acemaşiran) analiz kapsamına alınarak toplam beş taksim irdelenmiştir. Veri toplama sürecinde arşiv kayıtları, yazılı kaynaklar ve önceki çalışmalar taranmış; seçilen icralar Finale 2014 ortamına aktarılmış ve dizisel/melodik çözümleme yanında ritmik, tınısal ve biçimsel okumalar yapılmıştır. İçerik analizi ve kategorisel içerik analizi teknikleriyle, her icra için ortak bir başlık seti izlenerek karşılaştırmalı bir zemin oluşturulmuştur. Dinlemeye dayalı nitel yorum, yazılı transkripsiyonun sınırlarını gözeterek öncelenmiştir.

Transkripsiyon sürecinde iki farklı güçlük alanı belirginleşmiştir. Taksimlerde koma düzeyindeki aralıklar, portamento ve çarpma ile basamak gibi süslemelerin süre/nüans ayrıntılarını nota yazısına eksiksiz aktarmak güçtür. Caz doğaçlamalarında ise görünüşte eşit

aralıklı düzende çalışmak görece olarak kolaylık sağlasa da glissando başlangıçlarının mikro zamanlaması, üçleme-beşleme içi vurgu asimetrisi ve salon yankısının icrayı etkileyen rolü kâğıda tam karşılık bulmamaktadır. Bu nedenle yazılı aktarımlar, zorunlu bir indirgeme olarak görülmüş; dinleme notları ve bağlamsal açıklamalarla desteklenmiştir. Tüm kayıtlar, erişim ve kullanım bakımından etik kurallara uygun biçimde değerlendirilmiş; atıflar metin içinde ve kaynakçada açıkça gösterilmiştir.

Klasik Türk müziği tarafında ney ve tanbur icraları, nefes ve mızrap kontrolünün ince ayarlarıyla pürüzsüz ama canlı bir yüzey kurar. Portamento, ölçülü vibrato, basamak ve çarpmalar, perdenin çevresinde duygu yüklü bir yaklaşım alanı oluşturur. İcracı, notayı ani atakla vurmak yerine, perdeyi kademeli yaklaşım ve entonasyon düzeniyle kurar; bu da makamın incelikli perdelerini yaşayan bir organizma gibi duyulur kılar. Caz tarafında parlak ve net tını, belirgin diksiyon, uzun notalarda sürekliliği koruyan bir hava akışı ve mekân akustiğiyle birleşen bir söyleyiş öne çıkar. Özellikle Miles Davis ve Jan Garbarek gibi isimlerde tını, neredeyse bir ‘mekân kurucu’ unsur olarak iş görür; Sonny Rollins ve Joe Henderson gibi icralarda ise konuşkan aksan ve çizginin berraklığı dikkat çeker.

Her iki gelenekte ortak payda, tının yalnız bir ‘renk’ değil, anlatının taşıyıcısı olmasıdır. Notanın nasıl başladığı, nasıl sürdürüldüğü ve nasıl bırakıldığı; doğaçlamanın inandırıcılığını doğrudan etkiler. Türk icrasında nefesin organik dalgalanması, caz icrasında mekânın yankılı zamanı bu inandırıcılığın iki farklı ama eşdeğer aracıdır.

Klasik Türk müziğinde seyir etiği ve güçlü–karar hiyerarşisi, yatay anlatıya yön şeffaflığı sağlayan ana çerçevedir. Hicaz, Rast, Nihavend ve Acemaşiran gibi makamların karakteristik iniş–çıkış ilişkileri, karar ve yeden davranışı, güçlü perdelerin çevresinde kurulan dolaşım; taksim ‘anlatı yolunu’ oluşturur. Caz doğaçlamalarında ise kimi örneklerde işlevsel akor akışı (özellikle Parker, Rollins, Henderson), kimi örneklerde modal bir alanın görece durağan çerçevesi (Davis, Garbarek) üzerinde kurulan yatay söyleyiş belirleyicidir. Akor değişimlerinin belirgin olduğu icralarda, melodik çizgi, güçlü karar hattını takip eden merkezler etrafında dolaşır; modal örneklerde ise tek bir merkez üzerinde tını, süre ve ses bölgesi değişimleriyle anlam derinleşir.

Her iki dilde de ortak olan, yön duygusunu açık kılan bir iskelete yaslanma zorunluluğudur. Türk geleneğinde bu iskelet seyir; cazda ya işlevsel geçiş merkezleri ya da modal bir odaktır. İcracının özgürlüğü, bu iskeleti içeriden esnetebilme yetisiyle anlam kazanır.

Taksiminde usul dışı serbestlik, cümlelerin doğasına ve nefesin akışına göre şekillenen elastik bir zaman duygusu üretir. Agogik gecikmeler, yeri geldikçe ivmelenmeler, cümle sonlarında nefese bağlı kısa sükûnlar; gerilim–çözülme eğrilerini canlı tutar. Caz icralarında zemin zaman çoğu kez sürekli; solist, aksan kaydırmaları, üçleme ve beşleme, zamanın biraz gerisine yerleşme gibi tekniklerle esnek bir akış kurar. Her iki yaklaşımda da amaç, dinleyici beklentisini diri tutan bir salınım ve akışkanlık yaratmaktır. Zaman, yalnızca bir ölçüm aracı değil, anlatının psikolojisini taşıyan bir zemin olarak işler.

Bütün icralarda az sayıda motif çekirdeğinin sistemli yer değiştirmesi, genişlemesi ve daralmasıyla uzun formda bütünlük sağlanmaktadır. Kutbay’ın Hicaz taksiminde belirgin dizisel çekirdekler farklı perdelerden ve farklı uzunluklarda yeniden çerçevelenir; Tanbûri Cemil Bey’de küçük hücreler bazen ritmik oyunla bazen süslemeyle tazelenir. Garbarek’te aynı motif farklı ses bölgelerine taşınarak tını bağlamı değişir; Davis ve Rollins’te çekirdek, ritmik sıkıştırma/seyreletme ve yerinde duraklamalarla hikâye edilir. Bu ‘varyantlı tekrar’, uzun formda kimlik ve süreklilik duygusunu üretir; dinleyici, tanıdık olanın yeni bağlamlarda yeniden doğuşuna tanıklık eder.

Türk icrasında çarpma, basamak, kısa mordan etkiler ve portamento; hedef perdenin çevresine örülen bir yaklaşım alanı yaratır. Hedef, yalnız doğru perde değil, aynı zamanda doğru andır; kararın ikna ediciliği, bu anın estetik ağırlığıyla çoğalır. Caz icralarında kısa yaklaşım sesleri, çevreleme etkisi veren mikro geçişler, yerinde yapılan kısa esler ve yer çekimi oluşturan ritmik konumlamalar; hedefin dramatik vurgusunu kurar. Süsleme örgüsü her iki dilde de tasarruf ilkesiyle işler: Türk icrasında sık ama ölçülü küçük dokunuşlar; cazda seyrek ama etkisi güçlü geçişler. Amaç aynıdır: hedefi görünür kılmak, varış anını anlam merkezine dönüştürmek.

Blues doğaçlamalarında karşılaşılan ‘blue note’ kullanımı, tam perdeye varmadan önce ara bölgede yapılan kaydırmalarla belirgin bir vurgu oluşturur. Bu yaklaşım, Türk müziğinde makam icralarında sıkça rastlanan glissando (kaydırma) teknikleriyle benzer bir işlev görür: istenilen perdeye ya da notaya varmadan önce oluşturulan mikro tonal ve makamsal aralıklar, hedef anın estetik etkisini artırır.

Türk müziği taksimlerinde dikey duyum, Batı armonisi anlamında bir akor değil; güçlü, karar ve yeden perdelerin hiyerarşik ağırlıklarıyla oluşan bir gölge etkisidir. Bu gölge, yatay anlatının yön duygusunu berraklaştırır. Caz doğaçlamalarında ise arpej kırıntıları, akor derecelerini ima eden atlamalı çizgiler ve uzantı renkleri; yatay çizgiye gömülü küçük ‘yer bildirimi’ göstergeleri üretir. İdeal denge, yön kaybına izin vermeden anlatıyı akıcı tutar. Her

iki dilde de yatay hat, anlatının omurgasıdır; dikey göstergeler ise bu hattı ağırlaştırmadan renklendirir.

İncelenen bütün icralarda ‘girişte açıklık, orta bölümde yoğunlaşma, kapanışta ferahlama’ biçiminde tarif edilebilecek dalga mimarisi belirgindir. Kutbay ve Niyazi Sayın’da yoğunluk artışı, süsleme yoğunluğu ve hedefi geciktirme teknikleriyle sağlanır; Necdet Yaşar’da mızrap vuruşlarının ve dizisel dolaşımların kademeli sıklaşması öne çıkar. Davis ve Garbarek’te yoğunluk, kısa motif tekrarları, ses bölgesinde yükseliş ve notanın mekân içindeki süre etkisiyle artar; Rollins ve Henderson’da ritmik sıkıştırma ve vurgu çeşitliliği belirleyicidir. Çözülme çoğu zaman uzun bir tutuş, yerinde bir sükûn ya da net bir karar ile duyulur. Bu strateji, uzun form doğaçlamanın dinleyici ilgisini sürdürebilmesi için evrensel bir araç olarak görünmektedir.

Taksimlerde koma değerli perdelerin, portamento yüzeylerinin ve çarpmaların bağlama bağlı süre/nüansları, yazılı aktarıma her zaman tam karşılık bulmaz. Buna karşın, seyir haritaları, güçlü–karar ilişkileri ve hedefe yaklaşım yollarını görünür kılmak, icra öğrenimi açısından yüksek yarar sağlar. Caz icralarında glissando başlangıçlarının yönü, alt bölme içindeki vurgu, kısa eslerin işlevi ve ‘güçlü–karar hattı’ üzerinde kurulan motif evrimi; uygulamalı çalışmalara doğrudan dönüştürülebilir. Bu nedenle, yazılı aktarımın asıl değeri, icranın öğrenilebilir iskeletini göstermesidir; icranın ruhu ise dinlemenin sürekliliğiyle kavranır.

Analize ilişkin tüm nota-frekans ve seyir grafikleri, çalışmanın 4. bölümündeki ilgili alt başlıklar içinde sunulmuştur. Grafiklerin tam yerleri Grafik listesi bölümünde sayfa numaralarıyla verilmiştir. Bu düzenleme, bulguların sözlü/yorumsal anlatımı ile görsel kanıtlar arasında doğrudan bir köprü kurmayı amaçlamaktadır.

Bu çalışma, Klasik Türk müziği taksimi ile caz doğaçlamasını aynı analitik başlık seti altında buluşturarak, iki geleneğin doğaçlama dilini karşılaştırmalı biçimde konuşur hale getirmiştir. Disiplin içi kavramlarla kurulan bu ortak zemin hem Türk müziği çalışmalarında hem de doğaçlama üzerine yürütülen genel müzik araştırmalarında yeni bir yöntem önerisi niteliği taşımaktadır. Çalışmanın bir diğer özgün yönü, tını ve zamanın mekân algısıyla kurduğu ilişkiye betimleyici bir önem vermesi ve dinlemeye dayalı nitel yorum ile bilgisayar destekli notasyon/çözümlemeyi dengeli biçimde yan yana getirmesidir.

Örnekleme, beş taksim ve beş caz doğaçlamasıyla sınırlıdır; bu, derinlemesine okuma imkânı sağlarken genellemeyi doğal olarak sınırlar. Arşiv kayıtlarının ses kalitesi ve icra

bağlamlarının çeşitliliği (sahne, stüdyo, ritüel ortamları) tını ve mekân algısını etkileyebilmiştir. Transkripsiyon, kaçınılmaz biçimde bir indirgeme işlemidir; mikro zamanlama ve nüanslar yazıya tümüyle sığmaz. Çalışmanın bulguları, bu sınırlılıkların bilinciyle, bağlama sadakat ve dinlemeye öncelik ilkesi gözetilerek yorumlanmıştır.

Bulgular, Klasik Türk müziği icrasında taksim öğretimine dönük somut bir çerçeve sunmaktadır: seyir haritalarının çıkarılması, güçlü–karar–yeden ilişkisinin ses ve süre bağlamında çalıştırılması, hedefe yaklaşım yollarının (çarpma, basamak, kısa tutuş, portamento gibi) bağlamsal kullanımla öğretilmesi; cümle içi nefes yönetimi ve dalga mimarisinin bilinçli kurgulanması, öğrencilerin hem yön duygusunu hem de ifade gücünü artıracaktır. Caz doğaçlaması açısından ise ritmik çeşitlilik (aksan kaydırma, üçleme–beşleme), kısa eslerin dramatik işlevi, motifin bağlama göre yer değiştirmesi ve ses bölgesinde yükselme–alçalmayla yoğunluk kurma gibi başlıklar; eşlik zemininde uygulamalı etütlerle desteklenmelidir. İki gelenek arasında yapılan karşılaştırmalı dinleme/çalışma oturumları, öğrencinin ‘çerçeve içinde serbestlik’ ilkesini içselleştirmesini kolaylaştırır.

İleriki çalışmalar için öneriler arasında, örneklem büyüklüğünün artırılması; aynı icracının farklı dönemlerine ait icralar üzerinden zaman içinde üslup değişiminin izlenmesi; farklı makam ve usullerde taksim–doğaçlama karşılaştırmalarının genişletilmesi; ses işleme teknikleriyle tını zarfı ve nüansların sayısal profillerinin çıkarılması; farklı mekân akustiklerinde yapılan kayıtların karşılaştırmalı olarak incelenmesi sayılabilir. Ayrıca, icra psikolojisinin hedef anı nasıl kurduğunu irdeleyen dinleyici odaklı algı çalışmaları, hedefe yönelimin duygusal etkisini daha nesnel verilerle destekleyebilir.

Bu çalışmanın ana önermesi, doğaçlamanın iki büyük gelenekte de işaretleri belli bir yol üzerinde serbest yürüyüş olduğu şeklinde özetlenebilir. Türk müziğinde bu yol, makam ve seyir erkânı ile güçlü ve karar hiyerarşisiyle çizilir; cazda yol, işlevsel merkezlerin ya da modal bir alanın sağladığı yön pusulasıyla belirir. Her iki geleneğin büyük icracıları, söz konusu yolu ezbere tekrar etmek yerine, o yolun içindeki manzaraları yeniden görmemizi sağlayan anlatıcılar gibidir. Anlatının ikna ediciliği, yalnız kullandıkları seslere değil, bu sesleri hangi anda ve nasıl sunduklarına bağlıdır. Hedefe yaklaşım psikolojisi bu nedenle esastadır: doğru perde kadar, doğru an da önemlidir.

Tını, zaman ve mekân üçlüsü, iki dilin birbirine en çok yaklaştığı düzlemdir. Neyin nefesle kurduğu organik bağ ile saksafonun mekânda asılı kalan parlak sesi; tanburun mızrabındaki narin vurgu ile trompetin harmon susturucusuyla elde ettiği içe bakan ton; Türk

taksimindeki nefesin doğal zaman örgüsü ile modern cazın salınımlı zamansallığı şeklinde ifade edilebilir. Bütün bunlar, doğaçlamayı yalnız bir notalar dizisi olmaktan çıkarıp, dinleyicinin zihninde anlamlı bir yolculuğa dönüştürür.

Sonuç olarak, beş taksim ve beş caz doğaçlamasına dayalı bu karşılaştırmalı okuma; tematik bütünlüğün, hedefe yönelimde ölçülü gecikmenin, tını ve artikülasyon tutarlılığının, yatay anlatı ile dikey göstergeler (armonik/işlevsel referanslar) arasındaki dengeli ilişkinin ve dalga mimarisi aracılığıyla kurulan yoğunluk kurgusunun; ikna edici, karakter sahibi ve kalıcı bir doğaçlamanın ortak kurucu taşları olduğunu göstermiştir. Bu kurucu taşlar, farklı isimler ve araçlarla anılsa da iki geleneğin ortak müzikal aklında birleşmektedir. Çalışmanın sunduğu çerçeve, gerek Türk Müziği Ana Sanat Dalı'nda taksim öğretimi ve icrası, gerekse doğaçlama üzerine yapılacak disiplinler arası çalışmalar açısından uygulanabilir ve geliştirilebilir bir başlangıç noktasıdır. Grafikleri ve notaya dayalı çözümlemeleriyle 4. bölümde ayrıntılandırılan bulgular, burada sunulan sonuçları somut olarak desteklemekte hem araştırmacıya hem icracıya, farklı gelenekler arasında yürünebilecek yeni yolları işaret etmektedir. Bu yolların her birinde, 'çerçeve içinde serbestlik' ilkesinin gözetilmesi; dilin özüyle bağ kuran ve dinleyiciyle ortak bir zaman-mekân duygusu inşa eden bir icra anlayışını teşvik edecektir. Bu anlamda, taksim ve caz doğaçlaması, farklı kültürlerin ayrı köklerinden beslense de aynı müzikal ufukta buluşabilen iki kardeş dildir.

EXTENDED ABSTRACT

A Comparative Analysis of the Characteristics and Commonalities of Twentieth-Century Classical Turkish Music Taksims and Jazz Improvisations

This thesis offers a comparative analysis to identify the structural characteristics and common principles of 20th-century Classical Turkish Music taksims and jazz improvisations. While both traditions celebrate improvisation as a fundamental means of expression, they are grounded in different theoretical and aesthetic frameworks: makam seyir, which refers to the melodic pathway and progression of a makam and embodies an ethical as well as technical philosophy in Turkish music, and the concepts of functional and modal spaces together with balanced harmony in jazz performance. By placing canonical performers from both traditions side by side, the study aims not only to highlight the universal principles of expressive improvisation but also to illuminate the culture-specific codes of practice that give each tradition its distinctive identity.

Methodologically, the research adopted a qualitative design within a survey model, treating both traditions as living and evolving practices that can be systematically examined through historical traces and performance analysis. Data were collected through documents and archival reviews, including historical records, musicological treatises, and notated materials from both printed and manuscript sources. Selected performances were carefully transcribed and examined through computer-assisted score analysis as well as categorical content analysis. To ensure that the results were reliable and valid, a triangulated methodology was deployed: every transcription and analytical observation was cross-checked against the original recordings, contextualized with previous academic studies, and calibrated through interpretive insights drawn from expert musicianship. The purposive sampling process was deliberate, covering a spectrum of performers who represent both authority and innovation in their fields. On the Turkish side, the study examined the artistry of Tanbûri Cemil Bey, Aka Gündüz Kutbay, Niyazi Sayın, and Necdet Yaşar, each of whom represents different phases of the twentieth century. On the jazz side, the research focused on Charlie Parker, Sonny Rollins, Miles Davis, Joe Henderson, and Jan Garbarek, who collectively map the transition from bebop and hard bop idioms to modal explorations and European-influenced lyricism. Pairwise comparisons were then structured through a consistent set of analytical lenses: timbre and articulation; scalar and makam logic versus modal and harmonic logic; temporal and rhythmic organization; thematic strategies for harmony and continuity; ornamental morphology and target-tone psychology; vertical cues and horizontal narrative shaping; improvisational strategies and the management of intensity; transcription approaches and pedagogical implications; and finally, interpretive perspectives that embrace questions of musical identity, spatial context, and the role of the audience.

The findings converge on several common principles that reveal improvisation as a universal language of structure and freedom. First, both traditions operate firmly within the concept of “freedom within the discipline.” In Turkish taksim, this freedom is framed by the hierarchy of makam seyir ethics, where every melodic decision must conform to rules about the order of ascending, dwelling, and descending tones, and where functions of decisive notes function as anchors of coherence. In jazz improvisation, freedom emerges within functional or modal domains structured by chord progressions or modal centers, where guiding tone paths lead the improviser toward cadences or moments of suspension. Second, thematic coherence and long-form continuity are achieved in both traditions through the economical treatment of motivic material. Performers build their narratives by developing a limited set of cells that are expanded through displacement, variation, reharmonization, register transfer, and contextual reframing,

giving rise to performances that are simultaneously recognizable and inventive. Third, target tonal psychology is central in both traditions. Arrival on a pitch is not persuasive merely by striking the correct note; it gains rhetorical strength through its timing, approach, and ornamentation. In Turkish performance, arrivals are softened by short, graceful gestures, scalar stepping, microtonal inflections, glissandi, and deliberate delays, creating subtle shades of anticipation. In jazz, tonal arrivals are dramatized through enveloping patterns, chromatic approximations, rhythmic dislocation, playful silences, and shifts of emphasis that extend or subvert the listener's expectations.

Fourth, both traditions generate a perception of "elastic time," although through different techniques. Taksim finds its temporal elasticity in breath-driven rubato within an unmeasured structure, where the pulse is implied by the phrasing of the instrument and the shaping of phrases rather than by strict metric grid. Jazz creates elasticity by floating within and around a pulse grid, producing groove through microdelays, swing inflections, triplets, off-beat accents, and polyrhythmic layering, so that tension and release unfold as a living dialogue with time. Fifth, the balance between horizontal narrative and vertical cues ensures that both musics move with direction and density. Turkish improvisers rely on the forward pull of makam seyir, supported by the tonal weight of specific scale degrees that mark the progression, while jazz improvisers interweave arpeggiated chords, altered extensions, and color tones that create vertical depth within an ongoing melodic flow. Sixth, intensity is modulated through wave-like profiles reminiscent of dramatic arcs. Both forms often begin with transparent openings, proceed to dense middle sections, and resolve into spacious closings. In taksim, intensity is heightened by denser ornamentation, tighter melodic loops, and delayed cadences; in jazz, it emerges through rhythmic compression, registral expansion, and motif insistence. Concluding sections typically rely on sustained pitches, textual thinning, silence, or a return to tonal centers, producing a contemplative resonance.

Despite these shared strategies, the divergences between the two practices are equally instructive. Turkish practice emphasizes microtonal nuances, makam-specific pathways, timbral subtlety, and shading of tone color as primary carriers of meaning, while jazz prioritizes chord-scale relationships, functional or modal cadence markers, and the semantic roles of articulation, stress, and tone quality. These aesthetic preferences shape not only performance but also transcription. Capturing Turkish improvisation in notation is challenged by commas, slides, flexible durations, and micro-periods that defy conventional notation. Jazz transcription faces its own challenges: swing microtimings, subtle rhythmic asymmetries, expressive stresses, and acoustic resonances are difficult to inscribe without simplifying their essential expressivity. The study addresses these challenges by proposing a balanced framework that combines precise notation with interpretive guidance, specifying directional approach gestures, labeling functional cues such as strong or decisive arrivals, marking guide-tone targets, and adding performance annotations that include glissando vectors, microtiming remarks, and phrasing inflections.

In conclusion, this research offers an integrative framework that situates improvisation at the intersection of ethnomusicology, performance analysis, and pedagogy. Beyond comparative description, it proposes a transferable toolkit for musicians, educators, and analysts. This toolkit encompasses exercises that emphasize the approximation of target tones, the economical use and variation of motifs, methods for expanding rhythmic flexibility, and strategies for shaping intensity across a performance arc. Transcription is reframed as a pedagogical act rather than a purely documentary one, prioritizing perceptually salient information and interpretive clarity over exhaustive detail. By demonstrating commonalities of expressive discipline and divergences rooted in cultural practice, this study not only contributes to academic knowledge

but also strengthens an intercultural understanding of improvisation as a creative language that unites musicians across traditions while preserving the singularity of each.





KAYNAKÇA

- Akinci, A. (2012). Cazda doğaçlama ve yaratıcılık. *Müzik Araştırmaları Dergisi*, 5(2), 21-34.
- APA. (2020). *Publication manual of the American Psychological Association* (7th ed.). Washington, DC: American Psychological Association.
- Apel, W. (1969). *Harvard dictionary of music* (2nd ed.). Harvard University Press. <https://archive.org/details/harvarddictionarymusicapel>
- Atalay, A. (2019). Barok dönemde müzik-retorik ilişkisi. *Sanat Dergisi*, 35, 45-62. <https://dergipark.org.tr/en/pub/sanatdergisi/issue/45667/589907>
- Aydın, A. (2015). *Müzik teorisi* (2. baskı). Arkadaş Yayınevi.
- Aydınoğlu, T. M. (2015). Barok müziği süslemelerindeki yorum farklılıklarına bir bakış. *EKEV Akademi Dergisi*, 64, 295-312.
- Barbour, J. M. (2004). *Tuning and temperament: A historical survey*. Dover Publications. <https://doi.org/10.2307/3380533>
- Bartel, D. (1997). *Musica poetica: Musical-rhetorical figures in German Baroque music*. University of Nebraska Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1djmhb9>
- Baydar, A. (2003). *Cazın düşünsel boyutu: Sonny Rollins ve tematik doğaçlama*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bayrakçı, Ö. F. (2024). Türk musikisinde müşterek taksim geleneği: Erol Deran ve Aka Gündüz Kutbay'ın segâh taksim örneği. *Yegâh Müzikoloji Dergisi*, 7(3), 265-282. <https://doi.org/10.51576/ymd.1539806>
- Bent, I., & Drabkin, W. (1987). *Analysis*. New Grove Handbooks in Music. Macmillan. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41862>
- Benward, B., & Saker, M. N. (2009). *Music: In theory and practice* (8th ed.). McGraw-Hill. <https://archive.org/details/musicintheoryandpractice8thed>
- Berliner, P. F. (1994). *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bilgin, N. (2006). *Sosyal bilimlerde içerik analizi / Teknikler ve örnek çalışmalar*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Büyüköztürk, Ş. (2020). *Sosyal bilimler için veri analizi el kitabı* (27. baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Campbell, P. S. (2001). *Songs in their heads: Music and its meaning in children's lives*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195136672.001.0001>
- Carr, I., Fairweather, D., & Priestley, B. (1995). *The rough guide to jazz* (2nd ed.). London: Rough Guides.
- Creswell, J. W., & Poth, C. N. (2018). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches* (4th ed.). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Demsey, D. (2000). Jazz improvisation and concepts of virtuosity. *The Oxford Companion To Jazz*, 788-798. <https://doi.org/10.1093/oso/9780195125108.003.0061>
- Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (2018). *The SAGE Handbook of Qualitative Research* (5th ed.). Thousand Oaks, CA: Sage.

- Erdoğdular, A. (2022). Müzikte doğaçlama kültürü. İstanbul: Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Erkan, S. (2003). Neyin sırrı: Türk Tasavvuf Musikisinde Ney ve Neyzenler (s. 102–103). İstanbul: Kültür Yayınları.
- Fonville, J. (1991). Ben Johnston's extended just intonation: A guide for interpreters. *Perspectives of New Music*, 29(2), 106–137. <https://doi.org/10.2307/833583>
- Giddins, G., & DeVeaux, S. (2009). Jazz. W. W. Norton & Company.
- Gioia, T. (1998). *The history of jazz*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195090813.001.0001>
- Gioia, T. (2011). *The History of Jazz* (2nd ed.). New York: Oxford University Press.
- Harris, P. (2006). *The clarinet*. Yale University Press. <https://doi.org/10.12987/9780300135222>
- Heckman, D. (2000). Jan Garbarek and the “Nordic tone.” *The Wire*, 202. <https://www.thewire.co.uk/issues/202>
- Herbert, T., & Wallace, J. (1997). *The Cambridge companion to brass instruments*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521565226>
- Karasar, N. (2016). Bilimsel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Kernfeld, B. (2002). Henderson, Joe. In *The New Grove Dictionary of Jazz* (2nd ed.). Oxford University Press.
- Kernfeld, B. (2002). *The New Grove dictionary of jazz* (2nd ed.). Macmillan. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.Jazz.207>
- Kernfeld, B. (Ed.). (2002). Garbarek, Jan. In *The New Grove Dictionary of Jazz* (2nd ed.). Oxford University Press.
- Keseroğlu, E. (2005). Caz müziğinin gelişim süreci ve etnik müziklerle etkileşimi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Müzikoloji Ana Bilim Dalı.
- Lincoln, Y. S., & Guba, E. G. (1985). *Naturalistic Inquiry*. Beverly Hills, CA: Sage.
- Monson, I. (1996). *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mortensen, F. (2017). Nordic aesthetics in jazz. *Popular Musicology Online*, 6(1), 1–15. <http://www.popular-musicology-online.com/issues/06/mortensen.html>
- Nattiez, J.-J. (1990). *Music and discourse: Toward a semiology of music*. Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400868293>
- Nettl, B. (2009). *Musics and Musicians: Essays and Reflections*. Urbana: University of Illinois Press.
- Oliver, P. (1997). *Blues fell this morning: Meaning in the blues*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511470394>
- Oral, E. (2006). Türk sanat müziği ve jazz müziği arasında bir karşılaştırma. İstanbul: Haliç Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Türk Müziği Ana Bilim Dalı.
- Patton, M. Q. (2015). *Qualitative Research & Evaluation Methods* (4th ed.). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Pino, D. (1980). *The clarinet and clarinet playing*. Dover Publications. <https://doi.org/10.2307/3126699>

- Piston, W. (1987). *Harmony* (5th ed.). W. W. Norton & Company.
<https://archive.org/details/harmony00pist>
- Porter, L. (1997). *John Coltrane: His Life and Music*. University of Michigan Press.
- Porter, L. (1997). *John Coltrane: His life and music*. University of Michigan Press.
<https://doi.org/10.3998/mpub.15513>
- Racy, A. J. (2015). Musical improvisation. Oxford Handbooks Online.
<https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199892921.013.23>
- Resnik, D. B. (2020). What is Ethics in Research & Why is it Important? National Institute of Environmental Health Sciences.
<https://www.niehs.nih.gov/research/resources/bioethics/whatis/index.cfm>
- Rumsey, F., & McCormick, T. (2006). *Sound and recording: An introduction* (5th ed.). Focal Press. <https://doi.org/10.4324/9780080477260>
- Sadie, S. (Ed.). (2001). *The New Grove dictionary of music and musicians* (2nd ed.). Macmillan.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18095>
- Sakar, M. H. (2015). “Taksim” in traditional Turkish classical music within the context of reflection of gender on instrumental performance. *International Journal of Human Sciences*, 12(1), 626. <https://doi.org/10.14687/ijhs.v12i1.3153>
- Sarath, E. (2013). *Improvisation, Creativity, and Consciousness: Jazz as Integral Template for Music, Education, and Society*. Albany: SUNY Press.
- Say, A. (2002). *Müzik sözlüğü* (2. baskı). Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schuller, G. (1989). *The swing era: The development of jazz, 1930–1945*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195043116.001.0001>
- Stake, R. E. (2010). *Qualitative Research: Studying How Things Work*. New York: Guilford Press.
- Sundberg, J. (1994). Vocal vibrato and control of pitch. *Journal of Voice*, 8(2), 169–182.
[https://doi.org/10.1016/S0892-1997\(05\)80290-0](https://doi.org/10.1016/S0892-1997(05)80290-0)
- Tarasti, E. (1994). *A theory of musical semiotics*. Indiana University Press.
<https://doi.org/10.1515/9783110809275>
- Tura, Y. (1988). *Türk musikisinin mes’eleleri*. Pan Yayıncılık.
- Uslu, C. (2007). Türk müziğinde mikrotonalite ve koma kavramı. *İTÜ Dergisi*, 4(2), 33–48.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/itujfa/issue/23888/254168>
- Uyar, Y. M. (2016). Türkiye’de caz: Kültürel anlamları ve yerelleşme süreci. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Yahya Kaçar, G. (2020). *Türk Müsîkisinde eser ve icrâ tahlîli yöntemleri* (İ. Kaçar, Ed.). Gece Kitaplığı.
- Yanow, S. (2001). *Jazz on Record: The First Sixty Years*. Backbeat Books.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (11. baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yılmaz, M. (2017). Necdet Yaşar ve Tanbur Tekniği. *Müzik Kültürü Dergisi*, 8(2), 45-50.



EKLER

EK-1. Aka Gündüz Kutbay Hicaz Taksimi Analizi

Taksimın ilk satırında sekizlik kaba rast ve kaba düğâh perdesine bağlı olarak noktalı ikilik ve iki tane birlik kaba düğâh perdesi kalışı ile başlanmıştır. Sonrasından sekizlik kaba nim hicaz, kaba dik kürdi, noktalı ikilik kaba nim dik kürdi perdesine bağlı olarak birlik kaba dik kürdi kalışının ardından, ikilik es, sekizlik kaba rast, kaba düğâh perdesine bağlı olarak iki tane dörtlük kaba düğâh, ikilik kaba dik kürdi, bağlı olarak iki tane dörtlük kaba nim hicaz, noktalı dörtlük yegâh, sekizlik kaba nim hicaz, dörtlük kaba dik kürdi, ikinci satırda ikilik kaba düğâh, sekizlik kaba dik kürdi, dörtlük kaba nim hicaz, sekizlik kaba dik kürdi, ikilik kaba nim hicaz, noktalı dörtlük yegâh, sekizlik hüseyini aşiran, sekizlik kaba nim hicaz, kaba dik kürdi, dörtlük kaba düğâh, noktalı sekizlik yegâh, onaltılık kaba nim hicaz, sekizlik yegâh, hüseyini aşiran, noktalı sekizlik Acemaşiran, onaltılık hüseyini aşiran, noktalı dörtlük yegâh, sekizlik kaba nim hicaz, kaba dik kürdi, kaba nim hicaz, yegâh, hüseyini aşiran, kaba nim hicaz, kaba dik kürdi, kaba düğâh, noktalı sekizlik yegâh, onaltılık kaba nim hicaz, yegâh, üçüncü satırda önceki perdeye bağlı olarak ikilik yegâh, iki tane birlik esin ardından, sekizlik kaba rast, kaba düğâh, kaba dik kürdi, kaba nim hicaz, yegâh, hüseyini aşiran, ırak, rast, rast, Acemaşiran, hüseyini aşiran, yegâh, bağlı olarak ikilik yegâh, ikilik düğâh, bağlı olarak dörtlük düğâh, noktalı dörtlük buselik, dörtlük rast, sekizlik ırak, dörtlük hüseyini aşiran, yegâh, yegâh, bağlı iki tane dörtlük kaba nim hicaz, dörtlük ve ikilik es, dördüncü satırda noktalı dörtlük yegâh, onaltılık kaba nim hicaz, noktalı dörtlük yegâh, onaltılık kaba nim hicaz, noktalı dörtlük yegâh, onaltılık kaba nim hicaz, noktalı dörtlük kaba dik kürdi, noktalı kaba nim hicaz, onaltılık kaba dik kürdi, dörtlük kaba nim hicaz, yegâh, onaltılık kaba dik kürdi, dörtlük kaba nim hicaz, onaltılık kaba dik kürdi, sekizlik yegâh, önceki perdeye bağlı olarak dörtlük yegâh, sekizlik kaba nim hicaz, hüseyini aşiran, yegâh, noktalı sekizlik Acemaşiran, onaltılık hüseyini aşiran, dörtlük yegâh beşinci satırda önceki perdeye bağlı olarak dörtlük yegâh, onaltılık kaba nim hicaz, sekizlik kaba dik kürdi, kaba nim hicaz, kaba dik kürdi, yegâh, ikilik kaba nim hicaz, dörtlük ve sekizlik es, sekizlik kaba dik kürdi, birlik kaba nim hicaz, önceki perdeye bağlı olarak sekizlik üçleme olarak kaba nim hicaz, kaba dik kürdi, kaba düğâh, sekizlik kaba dik kürdi, ikilik kaba nim hicaz, onaltılık kaba rast, yegâh, kaba nim hicaz, kaba dik kürdi, kaba düğâh, sekizlik kaba dik kürdi, kaba nim hicaz, ikilik yegâh, altıncı satırda sekizlik hüseyini aşiran, kaba nim hicaz, kaba dik kürdi, kaba düğâh, kaba rast, kaba düğâh, kaba dik kürdi, kaba nim hicaz, yegâh, hüseyini aşiran, ırak, rast, düğâh, düğâh, rast, Acemaşiran, hüseyini aşiran, dörtlük yegâh, ikilik dik kürdi, önceki perdeye bağlı olarak dörtlük

dik kürdi, sekizlik rast, dörtlük nim hicaz, dik kürdi, düğâh, dörtlük es, sekizlik rast, düğâh, dik kürdi, nim hicaz, yedinci satırda dörtlük nevâ, sekizlik nim hicaz, dörtlük dik kürdi, sekizlik hüseyini, nevâ, nim hicaz, dik kürdi, düğâh, dörtlük nevâ, onaltılık nim hicaz, dörtlük dik kürdi, onaltılık düğâh, sekizlik rast, dörtlük düğâh, noktalı dörtlük segâh, onaltılık düğâh, noktalı dörtlük rast, onaltılık ırak, onaltılık es, sekizlik hüseyini aşiran, noktalı dörtlük düğâh, noktalı sekizlik rast, onaltılık Acemaşiran, noktalı sekizlik hüseyini aşiran, onaltılık yegâh, dörtlük kaba nim hicaz, onaltılık yegâh, sekizinci satırda dörtlük hüseyini aşiran, onaltılık ırak, dörtlük rast, düğâh, dik kürdi, nim hicaz, nevâ, onaltılık nim hicaz, dik kürdi, dörtlük es, sekizlik nim hicaz, nevâ, hüseyini, nim hicaz, dik kürdi, düğâh, noktalı ikilik acem, onaltılık hüseyini, noktalı dörtlük nevâ, sekizlik es, sekizlik nim hicaz, nevâ, hüseyini, nim hicaz, dik kürdi, düğâh, noktalı ikilik gerdaniye, dokuzuncu satırda onaltılık eviç, ikilik hüseyini, sekizlik eviç, gerdaniye, dörtlük muhayyer, noktalı sekizlik gerdaniye, eviç, hüseyini, dörtlük eviç, gerdaniye, noktalı dörtlük muhayyer, sekizlik tiz buselik, dörtlük gerdaniye, eviç, sekizlik hüseyini, noktalı dörtlük muhayyer, sekizlik gerdaniye, eviç, hüseyini, nevâ, önceki perdeye bağlı olarak ikilik nevâ, onuncu satırda sekizlik hüseyini, eviç, noktalı sekizlik gerdaniye, sekizlik eviç, dörtlük gerdaniye, sekizlik acem, dörtlük hüseyini, acem, hüseyini, sekizlik nevâ, hüseyini, noktalı sekizlik nevâ, onaltılık nim hicaz, noktalı sekizlik nevâ, onaltılık nim hicaz, sekizlik dik kürdi, nim hicaz, dik kürdi, nevâ, önceki perdeye bağlı olarak dörtlük nevâ, sekizlik nim hicaz, hüseyini, nim hicaz, dik kürdi, düğâh, ikilik nevâ, onaltılık nim hicaz, dörtlük dik kürdi, onaltılık düğâh, noktalı ikilik rast, dörtlük es, on birinci satırda sekizlik ırak, rast, düğâh, noktalı sekizlik dik kürdi, onaltılık düğâh, sekizlik rast, düğâh, dik kürdi, dörtlük nim hicaz, sekizlik dik kürdi, düğâh, dörtlük ve sekizlik es, sekizlik ırak, rast, düğâh, dik kürdi, nim hicaz, noktalı sekizlik nevâ, onaltılık nim hicaz, noktalı sekizlik dik kürdi, sekizlik nim hicaz, nevâ, hüseyini, dörtlük nim hicaz, sekizlik dik kürdi, dörtlük düğâh, sekizlik nim hicaz, dörtlük nevâ, onaltılık nim hicaz, sekizlik dik kürdi, noktalı sekizlik nim hicaz, dik kürdi, on ikinci satırda sekizlik düğâh, onaltılık dik kürdi, düğâh, noktalı sekizlik dik kürdi, onaltılık düğâh, sekizlik rast, düğâh, dörtlük rast, sekizlik es, noktalı sekizlik nim hicaz, dik kürdi, dörtlük düğâh, sekizlik rast, düğâh, önceki perdelere bağlı olarak noktalı ikilik ve birlik düğâh, noktalı dörtlük buselik, onaltılık düğâh, dörtlük rast, ırak, sekizlik hüseyini aşiran, noktalı dörtlük çargâh, önceki perdeye bağlı olarak sekizlik çargâh, sekizlik buselik, düğâh, rast, on üçüncü satırda sekizlik Acemaşiran, hüseyini aşiran, ikilik yegâh, noktalı dörtlük düğâh, sekizlik rast, Acemaşiran, hüseyini aşiran, yegâh, kaba nim hicaz, noktalı dörtlük Acemaşiran, sekizlik hüseyini aşiran, yegâh, kaba nim hicaz, kaba dik kürdi, ikilik kaba nim hicaz, ikilik es, sekizlik yegâh, hüseyini aşiran, kaba nim hicaz, kaba dik kürdi, dörtlük düğâh, dörtlük es, sekizlik kaba nim hicaz,

yegâh, önceki perdeye bağlı olarak noktalı ikilik yegâh, on dördüncü satırda dörtlük es, sekizlik kaba nim hicaz, dörtlük yegâh, sekizlik kaba nim hicaz, kaba dik kürdi, kaba düğâh, dörtlük düğâh, sekizlik kaba dik kürdi, bağlı olarak iki tane ikilik kaba nim hicaz, dörtlük yegâh, onaltılık kaba nim hicaz noktalı sekizlik kaba dik kürdi, onaltılık kaba dik kürdi, kaba düğâh, noktalı ikilik kaba dik kürdi, ikilik es, ikilik kaba rast, sekizlik üçleme olarak kaba nim hicaz, kaba dik kürdi, kaba nim hicaz, yine sekizlik üçleme olarak kaba nim hicaz, kaba dik kürdi, kaba düğâh, önceki perdeye bağlı olarak dörtlük kaba düğâh, dörtlük es, on beşinci satırda sekizlik kaba rast, ikilik kaba düğâh, onaltılık kaba dik kürdi, kaba nim hicaz, yegâh, hüseyini aşiran ırak, rast, düğâh, dik kürdi, nim hicaz, nevâ, nim hicaz, dik kürdi, düğâh, rast, düğâh, dik kürdi, düğâh, rast, ırak, hüseyini aşiran, yegâh, hüseyini aşiran, Acemaşiran, rast, Acemaşiran, hüseyini aşiran, yegâh, hüseyini aşiran, Acemaşiran, hüseyini aşiran, noktalı sekizlik Acemaşiran, onaltılık hüseyini aşiran, on altıncı satırda on altılık yegâh, kaba nim hicaz, kaba dik kürdi, sekizlik üçleme olarak kaba nim hicaz, yegâh, hüseyini aşiran, yine sekizlik üçleme olarak kaba nim hicaz, kaba dik kürdi, kaba düğâh, ikilik yegâh, dörtlük es, dörtlük yegâh, onaltılık kaba nim hicaz, sekizlik kaba dik kürdi ikilik kaba nim hicaz, dörtlük es, dörtlük yegâh, onaltılık kaba nim hicaz, dörtlük kaba dik kürdi, sekizlik kaba dik kürdi, dörtlük kaba düğâh, dörtlük es, sekizlik kaba rast, ikilik kaba düğâh, önceki perdeye bağlı olarak birlik kaba düğâh perdesi ile taksim sonlandırılmıştır.

EK-2. Aka Gündüz Kutbay Hicaz Taksimi Notaları

Aka Gündüz Kutbay

Hicaz Taksim (Mansur Akordunda)

Notaya alan: Mustafa Fındık

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of ten staves, each numbered 1 through 10. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first staff (1) starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The second staff (2) has a fermata over the first measure. The third staff (3) has a fermata over the first measure. The fourth staff (4) has a fermata over the first measure. The fifth staff (5) has a fermata over the first measure. The sixth staff (6) has a fermata over the first measure. The seventh staff (7) has a fermata over the first measure. The eighth staff (8) has a fermata over the first measure. The ninth staff (9) has a fermata over the first measure. The tenth staff (10) has a fermata over the first measure.

2



EK-3. Jan Garbarek Long As You Know You Are Living Yours Doğaçlama Analizi

Temanın formu serbest şekilde tasarlanmış, yirmi dokuz bar akor döngüsünden oluşmaktadır. İki l fa majör, basta fa sesi kullanılan si bemol majör, fa majör ve sol majör, do majör, si bemol majör ve do majör, fa majör, si bemol majör, la minör ve si bemol majör, basta do sesi kullanılan fa majör, iki ölçü do dominant yedili, si bemol majör ve do majör, fa majr, iki l basta fa sesi kullanılan si bemol majr, la minr ve re minr, sol majr ve do dominant yedili, iki l fa majr, si bemol majr, iki l fa majr, do majr ve si bemol majr, la minr ve si bemol majr, basta do sesi kullanılan fa majr ve do dominant yedili, fa majr, fa majr ve do dominant yedili, fa majr ve si bemol majr akorlarıyla akor dngs tamamlanmıştır.

Doğaçlamaya tema çalındıktan sonra ölçü öncesi dörtlük es, sekizlik do, la, dörtlük si bemol, sekizlik re, do seslerinin ardından bütün doğaçlama la yedili bemol dokuz akoru üzerine çalınmıştır. İlk l birlik la, ikinci ölçü bir önceki sese bağlı olarak noktalı ikilik la dörtlük es, nc ölçü iki tane dörtlük, bir tane sekizlik es, noktalı dörtlük la, dördüncü ölçü bir önceki ses bağlı olarak noktalı ikilik la, sekizlik üçleme şeklinde sekizlik es, sekizlik si bemol, la, beşinci ölçü ikilik si bemol ikilik es, altıncı ölçü dörtlük es, sekizlik üçleme şeklinde sekizlik es, sekizlik la, sol, dörtlük si bemol, bir önceki sese bağlı olarak sekizlik üçleme şeklinde si bemol, la, sol, yedinci ölçü sekizlik beşleme şeklinde sol, la, la, si bemol, la, bir önceki sese bağlı olarak ikilik la, sekizinci ölçü bir önceki sese bağlı olarak dörtlük la, dörtlük es, sekizlik üçleme şeklinde sekizlik es, sekizlik re, do diyez, yine sekizlik üçleme şeklinde mi, re, do diyez, dokuzuncu ölçü sekizlik do diyez, dörtlük re, sekizlik re, bir önceki seslere bağlı olarak iki tane dörtlük re, onuncu ölçü bir önceki sese bağlı olarak dörtlük re, dörtlük es, sekizlik üçleme şeklinde sekizlik es, sekizlik re, do diyez, yine sekizlik üçleme şeklinde mi, re, do diyez, on birinci ölçü sekizlik beşleme şeklinde do diyez, re, re, do diyez, si bemol, ikilik la, on ikinci ölçü ikilik ve dörtlük es, onaltılık re, do diyez, re do diyez, on nc ölçü sekizlik üçleme şeklinde do diyez, re, re, sekizlik mi, mi, bir önceki seslere bağlı olarak iki tane dörtlük mi, on dördüncü ölçü bir önceki sese bağlı olarak dörtlük mi, sekizlik fa, mi, dörtlük fa, bir önceki sese bağlı olarak sekizlik üçleme şeklinde fa, mi, re, on beşinci ölçü sekizlik beşleme şeklinde re, mi, re, do diyez, re, sekizlik re, do diyez, dörtlük la, on altıncı ölçü önceki sese bağlı olarak dörtlük la, dörtlük ve sekizlik es, sekizlik do diyez, önceki sese bağlı olarak dörtlük do diyez, on yedinci ölçü önceki seslere bağlı olarak ikilik do diyez, sekizlik üçleme şeklinde sekizlik es, sekizlik re, do diyez, sekizlik la, si bemol, on sekizinci ölçü dörtlük la, sekizlik üçleme şeklinde sol, la, sol, sekizlik üçleme şeklinde mi, fa, do diyez, sekizlik üçleme şeklinde mi, re, do diyez,

on dokuzuncu ölçü sekizlik üçleme şeklinde la, re, do diyez, sekizlik üçleme şeklinde si bemol, sol, la, önceki ses bağlı olarak sekizlik üçleme şeklinde la, sol, mi, onaltılık do diyez, mi, sekizlik si bemol, yirminci ölçü ikilik la, sekizlik es, sekizlik üçleme şeklinde sekizlik es, sekizlik la si bemol yirmi birinci ölçü sekizlik üçleme şeklinde do diyez, re, do diyez önceki sese bağlı olarak dörtlük do diyez, sekizlik es, sekizlik si bemol, sekizlik üçleme şeklinde la, si bemol, la, yirmi ikinci ölçü sekizlik üçleme şeklinde si bemol, la, sol, sekizlik üçleme şeklinde la, mi, fa, sekizlik üçleme şeklinde do diyez, mi, re, sekizlik üçleme şeklinde do diyez si bemol, re, yirmi üçüncü ölçü sekizlik üçleme şeklinde do diyez, re, do diyez, önceki sese bağlı olarak sekizlik do diyez, onaltılık la, si bemol, sekizlik üçleme şeklinde la, sol, la, önceki sese bağlı olarak dörtlük la, yirmi dördüncü ölçü ikilik es, sekizlik yedileme şeklinde la, si bemol, re, fa, mi, re, s, bemol, yirmi beşinci ölçü sekizlik mi, noktalı dörtlük re, ikilik do diyez, yirmi altıncı ölçü ikilik es, onaltılık la, si bemol, re, fa, mi, re, do diyez, mi, yirmi yedinci ölçü dörtlük üçleme şeklinde re, do diyez, la, ikilik sol, yirmi sekizinci ölçü ikilik es, onaltılık la, si bemol, re, fa, mi, re, do diyez, mi, yirmi dokuzuncu ölçü sekizlik üçleme şeklinde re, do diyez, re, sekizlik do diyez, la, si bemol, si bemol, önceki sese bağlı olarak dörtlük si bemol, otuzuncu ölçü ikilik es, onaltılık la, si bemol, re, fa, mi, fa, sekizlik sol, otuz birinci ölçü onaltılık sol, fa, sekizlik mi, onaltılık mi, fa, sekizlik mi, onaltılık mi, re, sekizlik do diyez, onaltılık do diyez, re, sekizlik mi, otuz ikinci ölçü onaltılık mi, re, sekizlik do diyez, onaltılık do diyez, re, sekizlik do diyez, onaltılık si bemol, do diyez, sekizlik re, on altılık re, do diyez, sekizlik si bemol, otuz üçüncü ölçü dörtlük la, dörtlük, sekizlik ve onaltılık es, onaltılık la, sekizlik üçleme şeklinde si bemol, mi, fa, otuz dördüncü ölçü sekizlik altılama şeklinde mi, fa, mi, fa, mi, fa, sekizlik altılama şeklinde mi, fa, mi, fa, mi, fa, otuz beşinci ölçü sekizlik altılama şeklinde mi, fa, mi, fa, mi, fa, sekizlik altılama şeklinde mi, fa, mi, fa, mi, fa, otuz altıncı ölçü sekizlik üçleme şeklinde mi, fa, mi, iki tane dörtlük es, sekizlik üçleme şeklinde sekizlik es, sekizlik mi, fa, otuz yedinci ölçü sekizlik altılama şeklinde sol, la, do, sol, sol, la, ikilik la, otuz sekizinci ölçü dörtlük es, sekizlik si bemol, dörtlük si bemol, sekizlik la, sekizlik üçleme şeklinde si bemol, la, si bemol, otuz dokuzuncu ölçü sekizlik üçleme şeklinde la, si bemol, la, ikilik do, dörtlük es, kırkinci ölçü sekizlik es, sekizlik la, sekizlik üçleme şeklinde la, si bemol, si bemol, ikilik do diyez, kırk birinci ölçü önceki sese bağlı olarak ikilik do diyez, önceki sese bağlı olarak sekizlik üçleme şeklinde do diyez, si bemol, la, dörtlük la, kırk ikinci ölçü ikilik es, sekizlik üçleme şeklinde la, si bemol, si bemol, dörtlük do diyez, kırk üçüncü ölçü sekizlik üçleme şeklinde do diyez, re, do diyez, sekizlik re, do diyez, önceki sese bağlı olarak ikilik do diyez, kırk dördüncü ölçü önceki sese bağlı olarak dörtlük do diyez, sekizlik üçleme şeklinde si bemol, la, la, sekizlik üçleme şeklinde sol, sol, fa, sekizlik fa, mi, kırk beşinci ölçü önceki sese bağlı olarak birlik mi,

kırk altıncı ölçü önceki sese bağlı olarak ikilik mi, sekizlik üçleme şeklinde fa, mi, re, dörtlük do diyez, kırk yedinci ölçü sekizlik si bemol, la, sol, onaltılık mi, sol, do diyez, mi, re, do diyez, dörtlük si bemol, kırk sekizinci ölçü önceki sese bağlı olarak dörtlük si bemol, sekizlik üçleme şeklinde sekizlik es, sekizlik mi, re, otuz ikilik do diyez, re, onaltılık do diyez, sekizlik si bemol, önceki sese bağlı olarak sekizlik üçleme şeklinde si bemol, si bemol, la, kırk dokuzuncu ölçü onaltılık la, si bemol, la, sol, noktalı ikilik la, ellinci ölçü önceki sese bağlı olarak dörtlük la, dörtlük es, sekizlik üçleme şeklinde sekizlik es, sekizlik re, do diyez, sekizlik üçleme şeklinde sekizlik es, sekizlik si bemol, la, elli birinci ölçü sekizlik es, onaltılık beşleme şeklinde la, la, la, sol, la, önceki sese bağlı olarak ikilik la, sekizlik es, elli ikinci ölçü dörtlük es, sekizlik üçleme şeklinde sekizlik es, sekizlik sol, fa, noktalı sekizlik mi, onaltılık mi, dörtlük fa, kırk üçüncü ölçü birlik mi, kırk dördüncü ölçü önceki sese bağlı olarak ikilik mi, dörtlük es, sekizlik üçleme şeklinde sekizlik es, sekizlik sol, fa, elli beşinci ölçü noktalı sekizlik mi, onaltılık mi, dörtlük fa, mi, mi, elli beşinci ölçü önceki sese bağlı olarak ikilik mi, ve iki tane dörtlük es ile doğaçlama tamamlanmıştır.

EK-4. Jan Garbarek Long As You Know You Are Living Yours Notalari

Long As You Know You Are Living Yours

Jan Garbarek

Notaya alan: Mustafa Fındık

2
87

6 3 3 3

8 3 3 3 3 3

8 3 3 3 3

3 5 3

3

EK-5. Necdet Yaşar Hicaz Taksim Analizi

Taksimın ilk satırında sekizlik yegâh, aynı anda icra edilen noktalı dörtlük kaba düğâh ve yegâh, dörtlük düğâh, önceki perdelere bağlı olarak kaba düğâh ve yegâh, noktalı sekizlik düğâh, önceki perdelere bağlı olarak kaba düğâh ve yegâh, noktalı sekizlik düğâh, sekizlik düğâh, noktalı sekizlik dik kürdi, sekizlik nim hicaz, noktalı sekizlik nevâ, onaltılık hüseyini, noktalı sekizlik nevâ, onaltılık hüseyini, noktalı sekizlik nevâ, onaltılık hüseyini, noktalı sekizlik nevâ, onaltılık hüseyini, noktalı sekizlik nevâ, onaltılık hüseyini, sekizlik nevâ, noktalı dörtlük nim hicaz, onaltılık dik kürdi, dik kürdi, düğâh, düğâh, önceki perdeye bağlı olarak sekizlik düğâh, nevâ, ikinci satırda sekizlik nevâ, nim hicaz, dörtlük nevâ, ikilik es, onaltılık nevâ, noktalı sekizlik nevâ, sekizlik nevâ, hüseyini, acem, hüseyini, dörtlük acem, önceki perdeye bağlı olarak ikilik acem, sekizlik nevâ, hüseyini, onaltılık nevâ, noktalı sekizlik, nim hicaz, ikilik nevâ, onaltılık hüseyini, hüseyini, noktalı sekizlik acem, onaltılık hüseyini, sekizlik nevâ, noktalı sekizlik nevâ, onaltılık nim hicaz, sekizlik dik kürdi, ikilik nim hicaz, üçüncü satırda onaltılık nevâ, hüseyini, ikilik nevâ, sekizlik nevâ, otuzikilik nim hicaz, sekizlik dik kürdi, onaltılık düğâh, sekizlik dik kürdi, onaltılık nevâ, nim hicaz, noktalı sekizlik nim hicaz, onaltılık nevâ, noktalı sekizlik nim hicaz, onaltılık nevâ, noktalı sekizlik nim hicaz, onaltılık nevâ, önceki perdeye bağlı olarak dörtlük nevâ, sekizlik nevâ, otuzikilik nim hicaz, noktalı onaltılık dik kürdi, dördüncü satırda önceki sese bağlı olarak otuzikilik dik kürdi, onaltılık düğâh, sekizlik dik kürdi, onaltılık nevâ, nim hicaz, nim hicaz, noktalı sekizlik nim hicaz, önceki perdeye bağlı olarak ikilik nim hicaz, ikilik es, sekizlik yegâh, aynı anda icra edilen dörtlük kaba düğâh, yegâh ve düğâh, önceki perdelere bağlı olarak aynı anda icra edilen dörtlük kaba düğâh, yegâh ve düğâh, aynı anda icra edilen dörtlük kaba düğâh, yegâh ve düğâh, dörtlük düğâh, düğâh, onaltılık hüseyini, sekizlik nevâ, dörtlük es, beşinci satırda iki vuruş boyunca nevâ ve hüseyini perdeleri arasında otuzikilik tremolo, onaltılık üç tane nevâ, nim hicaz, sekizlik nevâ, önceki perdeye bağlı olarak aynı anda icra edilen sekizlik yegâh ve nevâ, önceki perdeye bağlı olarak onaltılık yegâh ve bu perdeyle birlikte aynı anda icra edilen yine onaltılık nevâ, sekizlik kaba düğâh, kaba düğâh ve bu perdeyle aynı anda icra edilen iki tane onaltılık nevâ, önceki perdeye bağlı olarak sekizlik kaba düğâh ve bu perdeyle aynı anda icra edilen iki tane onaltılık nevâ, onaltılık on tane nevâ, onaltılık nim hicaz, sekizlik nevâ, sekizlik yegâh ve bu perdeyle aynı anda icra edilen önceki perdeye bağlı olarak nevâ, önceki perdeye bağlı olarak sekizlik yegâh, onaltılık nevâ, sekizlik nevâ, onaltılık nim hicaz, nevâ, hüseyini, altıncı satırda onaltılık nevâ, hüseyini, acem, hüseyini, sekizlik acem, onaltılık hüseyini, sekizlik nevâ, onaltılık nevâ, hüseyini, acem, hüseyini, sekizlik nevâ, onaltılık nevâ, sekizlik nim hicaz, onaltılık nim hicaz, sekizlik

nevâ, hüseyini, onaltılık eviç, gerdaniye, muhayyer, gerdaniye, muhayyer, gerdaniye, acem, acem, sekizlik gerdaniye, onaltılık hüseyini, hüseyini, sekizlik acem, onaltılık nevâ, nevâ, sekizlik hüseyini, onaltılık nim hicaz, noktalı sekizlik nim hicaz, yedinci satırda noktalı sekizlik nevâ, hüseyini, eviç, sekizlik eviç, gerdaniye, onaltılık gerdaniye, sekizlik muhayyer, eviç, noktalı onaltılık eviç, otuzikilik gerdaniye, onaltılık eviç, hüseyini, hüseyini, sekizlik eviç, onaltılık nevâ, nevâ, sekizlik hüseyini, onaltılık hüseyini, sekizlik nevâ, nevâ, onaltılık nevâ, sekizlik nim hicaz, dik kürdi, onaltılık düğâh, sekizlik dik kürdi, nevâ, onaltılık nevâ, sekizlik nim hicaz, noktalı sekizlik dört tane nim hicaz, sekizinci satırda noktalı sekizlik nim hicaz, onaltılık nevâ, sekizlik nevâ, onaltılık nim hicaz, sekizlik dik kürdi, onaltılık düğâh, sekizlik dik kürdi, onaltılık nim hicaz, dik kürdi, sekizlik es, dörtlük nim hicaz, onaltılık nevâ, sekizlik nim hicaz, onaltılık dik kürdi, dik kürdi, düğâh, dörtlük dik kürdi, sekizlik düğâh, noktalı sekizlik düğâh, onaltılık dik kürdi, sekizlik düğâh, dörtlük gerdaniye, sekizlik gerdaniye, onaltılık gerdaniye, sekizlik eviç, dokuzuncu satırda sekizlik gerdaniye, onaltılık gerdaniye, sekizlik eviç, gerdaniye, muhayyer, onaltılık gerdaniye, sekizlik eviç, gerdaniye, muhayyer, onaltılık gerdaniye, sekizlik eviç, gerdaniye, muhayyer, onaltılık gerdaniye, sekizlik eviç, acem, onaltılık hüseyini, sekizlik nevâ, nevâ, hüseyini, acem, hüseyini, dörtlük acem, sekizlik acem, gerdaniye, onaltılık acem, sekizlik hüseyini, hüseyini, acem, onaltılık hüseyini, sekizlik nevâ, nevâ, hüseyini, onaltılık nevâ, onuncu satırda sekizlik nim hicaz, nim hicaz, nevâ, onaltılık nim hicaz, sekizlik dik kürdi, dik kürdi, nim hicaz, onaltılık dik kürdi, sekizlik düğâh, dörtlük düğâh, dik kürdi, nim hicaz, nim hicaz, düğâh, düğâh, dik kürdi, dik kürdi, rast, rast, düğâh, düğâh, onaltılık ırak, rast, ırak, sekizlik rast, rast, noktalı sekizlik düğâh, sekizlik düğâh, dik kürdi, dik kürdi, on birinci satırda dörtlük nim hicaz, onaltılık dik kürdi, sekizlik düğâh, aynı anda icra edilen onaltılık kaba düğâh ve dik kürdi, önceki perdelere bağlı olarak aynı anda icra edilen onaltılık kaba düğâh ve dik kürdi, önceki perdelere bağlı olarak aynı anda icra edilen onaltılık kaba düğâh ve dik kürdi, önceki perdeye bağlı olarak aynı anda icra edilen sekizlik kaba düğâh ve sekizlik düğâh, noktalı sekizlik düğâh, onaltılık nim hicaz, onaltılık dik kürdi, düğâh, dörtlük düğâh, kaba düğâh, düğâh, sekizlik kaba düğâh, önceki perdeye bağlı olarak sekizlik kaba düğâh ve bu perdeyle aynı anda icra edilen sekizlik düğâh, dörtlük üç tane düğâh, önceki perdeye bağlı olarak sekizlik düğâh, dörtlük rast, sekizlik düğâh, dik kürdi, nim hicaz, nevâ, hüseyini, eviç, gerdaniye, muhayyer, noktalı sekizlik gerdaniye, onaltılık muhayyer, sekizlik gerdaniye, eviç, on ikinci satırda sekizlik üçleme olarak hüseyini, nevâ önceki perdeye bağlı olarak nevâ, sekizlik üçleme olarak nim hicaz, dik kürdi, önceki perdeye bağlı olarak dik kürdi, noktalı sekizlik düğâh, onaltılık dik kürdi, dörtlük düğâh, noktalı dörtlük hüseyini, sekizlik nevâ, nevâ, dörtlük nim hicaz, sekizlik dik kürdi, onaltılık üç tane dik kürdi, sekizlik düğâh, onaltılık

nim hicaz, otuzikilik dik kürdi, düğâh, sekizlik düğâh, sekizlik rast, noktalı dörtlük düğâh, ikilik kaba düğâh, ikilik es, on üçüncü satırda onaltılık eviç, gerdaniye, muhayyer, gerdaniye, eviç, gerdaniye, muhayyer, üç tane gerdaniye, sekizlik gerdaniye, ikilik muhayyer, ikilik es, onaltılık muhayyer, sekizlik muhayyer, onaltılık dik sünbüle, tiz nim hicaz, dik sünbüle, muhayyer, gerdaniye, noktalı dörtlük muhayyer, sekizlik es, sekizlik muhayyer, ikilik acem, sekizlik acem, dörtlük nevâ, on dördüncü satırda sekizlik nevâ, ikilik dik kürdi, sekizlik es, otuzikilik nim hicaz, onaltılık nevâ, otuzikilik nim hicaz, dik kürdi, otuzikilik düğâh, rast, onaltılık düğâh, dik kürdi, rast, düğâh, düğâh, düğâh, sekizlik kaba düğâh, önceki perdeye bağlı olarak dörtlük kaba düğâh ve bu perdeyle aynı anda icra edilen dörtlük düğâh, sekizlik düğâh, nevâ, önceki perdeye bağlı olarak sekizlik nevâ, onaltılık nevâ, noktalı dörtlük acem, sekizlik gerdaniye, onaltılık muhayyer, dik sünbüle, dik nim hicaz, muhayyer, dik sünbüle, gerdaniye, muhayyer, gerdaniye, dik sünbüle, sekizlik muhayyer, noktalı sekizlik muhayyer, onaltılık muhayyer, noktalı sekizlik aynı anda icra edilen kaba düğâh ve yegâh, onaltılık muhayyer ve önceki perdelere bağlı olarak aynı anda icra edilen onaltılık kaba düğâh ve yegâh, on beşinci satırda noktalı sekizlik kaba düğâh, onaltılık muhayyer ve önceki perdelere bağlı olarak aynı anda icra edilen onaltılık kaba düğâh, noktalı sekizlik aynı anda icra edilen kaba düğâh ve yegâh, onaltılık muhayyer ve önceki perdelere bağlı olarak aynı anda icra edilen kaba düğâh ve yegâh, noktalı sekizlik kaba düğâh, onaltılık muhayyer ve önceki perdeye bağlı olarak aynı anda icra edilen kaba düğâh, dörtlük muhayyer ve önceki perdeye bağlı olarak aynı anda icra edilen dörtlük kaba düğâh, noktalı sekizlik muhayyer, onaltılık muhayyer, noktalı sekizlik muhayyer, otuzikilik iki tane muhayyer, noktalı sekizlik muhayyer, onaltılık muhayyer, noktalı sekizlik muhayyer, onaltılık muhayyer, sekizlik ve onaltılık es, onaltılık tiz nim hicaz, sekizlik dik sünbüle, dörtlük muhayyer, onaltılık muhayyer, noktalı sekizlik muhayyer, onaltılık acem, dörtlük nim şehnaz, sekizlik hüseyini, muhayyer, nim şehnaz, sekizlik es, dörtlük muhayyer, önceki perdeye bağlı olarak ikilik muhayyer, ikilik es, on altıncı satırda onaltılık muhayyer, noktalı sekizlik muhayyer, onaltılık muhayyer, noktalı sekizlik tiz nim hicaz, ikilik dik sünbüle, sekizlik üçleme olarak dik sünbüle, muhayyer, nim şehnaz, ikilik acem, dörtlük es, onaltılık muhayyer, noktalı sekizlik tiz nim hicaz, ikilik dik sünbüle, dörtlük es, onaltılık tiz nim hicaz, tiz nevâ, tiz nim hicaz, sekizlik dik sünbüle, onaltılık muhayyer, nim şehnaz, noktalı dörtlük acem, on yedinci satırda onaltılık nim şehnaz, noktalı sekizlik muhayyer, onaltılık dik sünbüle, noktalı sekizlik muhayyer, onaltılık dik sünbüle, noktalı sekizlik muhayyer, sekizlik üçleme olarak dik sünbüle, muhayyer, nim şehnaz, onaltılık acem, sekizlik gerdaniye, sekizlik şehnaz, sekizlik üçleme olarak acem, önceki perdeye bağlı olarak acem, hicaz, dörtlük dik hisar, sekizlik es, sekizlik acem, hicaz, sekizlik üçleme olarak dik kürdi, çargâh, hicaz, sekizlik çargâh, dörtlük dik kürdi, sekizlik dik kürdi,

dügâh, dörtlük dik kürdi, sekizlik dik kürdi, noktalı dörtlük dik sünbüle, on sekizinci satırda sekizlik dört tane dik sünbüle, noktalı sekizlik muhayyer, onaltılık dik sünbüle, sekizlik şehnaz, onaltılık gerdaniye, sekizlik acem, onaltılık gerdaniye, şehnaz, gerdaniye, ikilik acem, sekizlik hüseyini, ikilik acem, ikilik es, sekizlik acem, noktalı sekizlik nim şehnaz, onaltılık acem, acem, noktalı sekizlik nim hisar, sekizlik nevâ, onaltılık nim hicaz, nevâ, sekizlik nim hisar, on dokuzuncu satırda sekizlik nevâ, nevâ, üç tane acem, onaltılık acem, noktalı sekizlik acem, sekizlik acem, noktalı sekizlik nim hisar, onaltılık nevâ, sekizlik çargâh, onaltılık nevâ, sekizlik nim hisar, onaltılık çargâh, noktalı sekizlik dik kürdi, sekizlik dügâh, onaltılık nim zirgüle, dügâh, sekizlik dik kürdi, dörtlük dügâh, noktalı dörtlük nevâ, sekizlik nevâ, noktalı dörtlük acem, onaltılık nim şehnaz, muhayyer, dik sünbüle, tiz nim hicaz, sekizlik muhayyer, onaltılık nim şehnaz, muhayyer, nim şehnaz, dik sünbüle, yirminci satırda sekizlik muhayyer, onaltılık acem, noktalı dörtlük nim şehnaz, onaltılık dik sünbüle, sekizlik muhayyer, onaltılık muhayyer, nim şehnaz, ikilik muhayyer, ikilik es, onaltılık muhayyer, noktalı sekizlik muhayyer, onaltılık muhayyer, noktalı sekizlik muhayyer, onaltılık muhayyer, noktalı sekizlik muhayyer, sekizlik tiz hüseyini, tiz nevâ, tiz nim hicaz, dik sünbüle, muhayyer, onaltılık nim şehnaz, muhayyer, sekizlik dik sünbüle, onaltılık muhayyer, noktalı sekizlik tiz nim hicaz, ikilik dik sünbüle ikilik es, yirmi birinci satırda sekizlik üçleme olarak tiz nim hicaz, tiz nevâ önceki perdeye bağlı olarak tiz nevâ, sekizlik üçleme olarak dik sünbüle önceki perdeye bağlı olarak dik sünbüle, muhayyer, önceki perdeye bağlı olarak sekizlik muhayyer, onaltılık muhayyer, noktalı sekizlik dik sünbüle, onaltılık dik sünbüle, noktalı sekizlik muhayyer, onaltılık muhayyer, noktalı sekizlik nim şehnaz, onaltılık nim şehnaz, noktalı sekizlik acem, onaltılık acem, noktalı sekizlik hüseyini, onaltılık hüseyini, noktalı sekizlik acem, noktalı sekizlik acem, onaltılık nevâ, onaltılık nim hicaz, nevâ, hüseyini, nevâ, sekizlik acem, hüseyini, noktalı sekizlik kaba dügâh, önceki perdeye bağlı olarak onaltılık kaba dügâh ve bu perdeyle aynı anda icra edilen hüseyini, noktalı sekizlik kaba dügâh, önceki perdeye bağlı olarak onaltılık kaba dügâh ve bu perdeyle aynı anda icra edilen hüseyini, noktalı sekizlik kaba dügâh, önceki perdeye bağlı olarak onaltılık kaba dügâh ve bu perdeyle aynı anda icra edilen hüseyini, yirmi ikinci satırda dörtlük dört tane hüseyini, noktalı dörtlük hüseyini, sekizlik nevâ, sekizlik es, sekizlik hüseyini, eviç, gerdaniye, muhayyer, tiz buselik, tiz çargâh, dörtlük muhayyer, sekizlik üçleme olarak muhayyer, gerdaniye, önceki perdeye bağlı olarak gerdaniye, sekizlik üçleme olarak gerdaniye, eviç, önceki perdeye bağlı olarak eviç, sekizlik üçleme olarak eviç, hüseyini, önceki perdeye bağlı olarak hüseyini, noktalı sekizlik hüseyini, onaltılık eviç, onaltılık hüseyini, noktalı sekizlik tiz çargâh, yirmi üçüncü satırda onaltılık tiz buselik, noktalı sekizlik muhayyer, sekizlik

tiz buselik, gerdaniye, sekizlik üçleme olarak gerdaniye, eviç önceki perdeye bağlı olarak eviç, sekizlik üçleme olarak eviç, hüseyini, önceki perdeye bağlı olarak hüseyini, noktalı sekizlik hüseyini, onaltılık eviç, onaltılık hüseyini, noktalı sekizlik tiz çargâh, sekizlik tiz çargâh, tiz buselik, otuzikilik tiz nevâ, noktalı onaltılık tiz nevâ, sekizlik tiz buselik, tiz buselik, muhayyer, otuzikilik tiz çargâh, noktalı onaltılık tiz çargâh, sekizlik muhayyer, muhayyer, gerdaniye, tiz buselik, gerdaniye, gerdaniye, eviç, eviç, hüseyini, hüseyini, eviç, gerdaniye, yirmi dördüncü satırda onaltılık eviç, dörtlük gerdaniye, onaltılık gerdaniye, muhayyer, noktalı sekizlik eviç, onaltılık eviç, gerdaniye, sekizlik hüseyini, onaltılık hüseyini, noktalı sekizlik gerdaniye, noktalı sekizlik eviç, onaltılık hüseyini, onaltılık nevâ, noktalı sekizlik hüseyini, dörtlük nevâ, ikilik hüseyini, ikilik es, dörtlük nevâ, sekizlik nevâ, nevâ, noktalı dörtlük nevâ, sekizlik muhayyer, muhayyer, noktalı sekizlik muhayyer, onaltılık muhayyer, noktalı sekizlik muhayyer, noktalı sekizlik muhayyer, sekizlik üçleme olarak muhayyer, dik sünbüle, önceki perdeye bağlı olarak dik sünbüle, yirmi beşinci satırda sekizlik gerdaniye, sekizlik üçleme olarak gerdaniye, eviç, önceki perdeye bağlı olarak eviç, sekizlik üçleme olarak eviç, hüseyini, önceki perdeye bağlı olarak hüseyini, sekizlik üçleme olarak hüseyini, eviç, gerdaniye, sekizlik üçleme olarak eviç, muhayyer, önceki perdeye bağlı olarak muhayyer, sekizlik üçleme olarak muhayyer, gerdaniye, önceki perdeye bağlı olarak gerdaniye, ikilik gerdaniye, dörtlük es, onaltılık muhayyer, gerdaniye, muhayyer, dik sünbüle, sekizlik muhayyer, gerdaniye, noktalı sekizlik eviç, onaltılık hüseyini, yirmi altıncı satırda dörtlük nevâ, sekizlik üçleme olarak hüseyini, eviç, gerdaniye, sekizlik üçleme olarak eviç muhayyer önceki perdeye bağlı olarak muhayyer, sekizlik üçleme olarak muhayyer, gerdaniye, önceki perdeye bağlı olarak gerdaniye, önceki perdeye bağlı olarak ikilik gerdaniye, sekizlik üçleme olarak muhayyer, dik sünbüle önceki perdeye bağlı olarak dik sünbüle, sekizlik gerdaniye, noktalı sekizlik eviç, onaltılık hüseyini, noktalı sekizlik nevâ, sekizlik hüseyini, eviç, gerdaniye, eviç, sekizlik üçleme olarak üç tane gerdaniye, sekizlik üçleme olarak gerdaniye, eviç, önceki perdeye bağlı olarak eviç, sekizlik üçleme olarak eviç, hüseyini, önceki perdeye bağlı olarak hüseyini, dörtlük hüseyini, yirmi yedinci satırda dörtlük acem, hüseyini, acem, hüseyini, nevâ, hüseyini, nevâ, hüseyini, nevâ, nim hicaz, nevâ, nim hicaz, nevâ, önceki perdeye bağlı olarak onaltılık nevâ, noktalı sekizlik dik kürdi, sekizlik düğâh, noktalı sekizlik dik kürdi, onaltılık nim hicaz, noktalı sekizlik nevâ, onaltılık nevâ, ikilik nim hicaz, dörtlük es, yirmi sekizinci satırda onaltılık rast, sekizlik düğâh, onaltılık düğâh, onaltılık kaba düğâh, düğâh, kaba düğâh, düğâh, kaba düğâh, düğâh, kaba düğâh, düğâh, kaba düğâh, önceki perdeye bağlı olarak kaba düğâh ve bu perdeyle aynı anda icra edilen düğâh, önceki perdeye bağlı olarak onaltılık kaba düğâh, önceki perdeye bağlı olarak onaltılık kaba düğâh ve bu perdeyle aynı anda icra edilen düğâh, önceki perdeye bağlı olarak onaltılık kaba düğâh ve

bu perdeyle aynı anda icra edilen düğâh, önceki perdeye bağlı olarak onaltılık kaba düğâh ve bu perdeyle aynı anda icra edilen düğâh, önceki perdeye bağlı olarak onaltılık kaba düğâh ve bu perdeyle aynı anda icra edilen düğâh, sekizlik üçleme olarak düğâh, dik kürdi, nim hicaz, onaltılık dik kürdi, noktalı sekizlik düğâh, onaltılık rast, ırak, rast, düğâh, ırak, noktalı sekizlik düğâh, onaltılık rast, rast, ırak, noktalı dörtlük rast, sekizlik es, yirmi dokuzuncu satırda onaltılık rast, noktalı sekizlik düğâh, onaltılık düğâh, noktalı sekizlik dik kürdi, sekizlik nim hicaz, onaltılık dik kürdi, düğâh, önceki perdeye bağlı olarak dörtlük düğâh, onaltılık düğâh, noktalı sekizlik dik kürdi, sekizlik dik kürdi, düğâh, onaltılık düğâh, noktalı sekizlik dik kürdi, onaltılık düğâh, noktalı sekizlik rast, sekizlik düğâh, rast, düğâh, dik kürdi, düğâh, dik kürdi, onaltılık düğâh, noktalı sekizlik rast, otuzuncu satırda sekizlik düğâh, onaltılık kaba düğâh, düğâh, kaba düğâh, düğâh, kaba düğâh, düğâh, kaba düğâh, düğâh, kaba düğâh, düğâh, sekizlik üçleme olarak kaba düğâh, önceki perdeye bağlı olarak kaba düğâh, düğâh, sekizlik üçleme olarak kaba düğâh, önceki perdeye bağlı olarak kaba düğâh, düğâh, onaltılık dört tane, sekizlik üçleme olarak düğâh, önceki perdeye bağlı olarak düğâh, rast, önceki perdeye bağlı olarak noktalı sekizlik rast, onaltılık düğâh, onaltılık düğâh, dik kürdi, nim hicaz, nevâ, hüseyini, eviç, gerdaniye, muhayyer, gerdaniye, eviç, sekizlik hüseyini, nevâ, nevâ, otuz birinci satırda sekizlik nim hicaz, nim hicaz, dik kürdi, dik kürdi, dörtlük üç tane düğâh, noktalı dörtlük hüseyini, sekizlik nevâ, nevâ, onaltılık dik kürdi, dörtlük nim hicaz, onaltılık dik kürdi, sekizlik es, sekizlik dik kürdi, onaltılık dik kürdi, düğâh, sekizlik düğâh, onaltılık dik kürdi, düğâh, sekizlik düğâh, dörtlük es, sekizlik rast, dörtlük düğâh, onaltılık dik kürdi, düğâh, sekizlik düğâh, rast, dörtlük düğâh, birlik aynı anda icra edilen kaba düğâh ve düğâh perdeleri ile taksim sonlandırılmıştır.

EK-6. Necdet Yaşar Hicaz Taksim Notaları

Necdet Yaşar

Hicaz taksim

Notaya alan: Mustafa Fındık

The musical score is written in Hicaz mode, which is a traditional Turkish scale. It consists of 10 staves of music, each starting with a measure number from 1 to 10. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with some notes marked with a 'w' symbol, likely indicating a specific performance technique. The score is presented in a clean, professional layout with a white background and black notation.

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

The musical score consists of ten staves of music, numbered 11 through 21. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests, triplets, and trills. The music is written on a single melodic line.

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, D major (two sharps). It consists of nine staves, numbered 22 through 31. The notation includes various rhythmic values (eighths, sixteens, and dotted rhythms), triplets, and trills. The piece concludes with a double bar line and a common time signature 'C' at the end of measure 31.

EK-7. Joe Handerson El Barrio Doğaçlama Analizi

Doğaçlama başta serbest şekilde Joe Handerson'ın serbest girişiyle başlamış, o kısım notaya alınmamıştır. Serbest blmn ardından doğaçlama, si yedili bemol dokuz akoru üzerine alınmıştır. İlk l ikilik ve sekizlik esin ardından sekizlik fa diyez, dörtlük la, ikinci ölçü noktalı dörtlük si, sekizlik si, önceki sese bağlı olarak ikilik si, üçüncü ölçü önceki sese bağlı olarak noktalı ikilik si sekizlik üçleme olarak do, si, la, dördüncü ölçü, noktalı dörtlük si, sekizlik si, önceki sese bağlı olarak ikilik si, beşinci ölçü ikilik ve sekizlik es, sekizlik si, dörtlük la, altıncı ölçü noktalı drtlk sol, sekizlik sol, nceki sese bağlı olarak ikilik sol, yedinci l ikilik ve sekizlik es, sekizlik mi, sol, si, sekizinci l noktalı drtlk fa diyez, sekizlik fa diyez, ikilik es, dokuzuncu l ikilik es, drtlk leme şeklinde drtlk es, drtlk si, do, onuncu l , drtlk leme şeklinde mi, fa diyez, la, sekizlik si, sekizlik si, on birinci l nceki sese bağlı olarak sekizlik si, sekizlik drtlk ve yine sekizlik es, sekizlik do, si, sol, on ikinci l nceki sese bağlı olarak sekizlik sol, drtlk la, noktalı drtlk si, drtlk es, on nc l ikilik es, sekizlik leme olarak do, si, la, drtlk sol, on drdnc l noktalı drtlk la, sekizlik la, nceki sese bağlı olarak ikilik la, on beşinci l drtlk es, sekizlik leme olarak sekizlik es, sekizlik si, la, noktalı drtlk si, sekizlik la, on altıncı l sekizlik leme olarak fa diyez, mi, fa, nceki sese bağlı olarak sekizlik fa, la, noktalı drtlk la, sekizlik es, on yedinci l drtlk leme şeklinde drtlk es, la, si, yine drtlk leme şeklinde  tane do, on sekizinci l drtlk leme şeklinde  tane do, sekizlik do, onaltılık mi, re, sekizlik do, onaltılık mi, re, on dokuzuncu l sekizlik altılama şeklinde sekizlik do, onaltılık mi, re, sekizlik do, sekizlik altılama şeklinde onaltılık mi, re, sekizlik do, onaltılık mi, re, sekizlik do, sekizlik altılama şeklinde onaltılık mi, re, sekizlik do, sekizlik altılama şeklinde onaltılık mi, re, sekizlik do, onaltılık mi, re, yirminci l sekizlik altılama şeklinde sekizlik do, onaltılık mi, re, sekizlik do, sekizlik altılama şeklinde onaltılık mi, re, sekizlik do, sekizlik altılama şeklinde onaltılık mi, re, sekizlik do, iki tane onaltılık es, yirmi birinci ölçü dörtlük si, dörtlük üçleme şeklinde üç tane si, önceki sese bağlı olarak dörtlük si, yirmi ikinci ölçü önceki sese bağlı olarak birlik si, yirmi üçüncü ölçü ikilik es, sekizlik sol, sol, mi, fa diyez, yirmi dördüncü ölçü önceki sese bağlı olarak birlik fa diyez, yirmi beşinci ölçü ikilik ve dörtlük es, sekizlik üçleme olarak sekizlik es, sekizlik fa diyez, mi, yirmi altıncı ölçü noktalı dörtlük re diyez, sekizlik fa diyez, ikilik es, yirmi yedinci ölçü dörtlük üçleme şeklinde dörtlük es, dörtlük iki tane la, dörtlük üçleme şeklinde üç tane la, yirmi sekizinci ölçü dörtlük üçleme şeklinde üç tane la, dörtlük üçleme şeklinde dörtlük la, sekizlik do, la, drtlk es, yirmi dokuzuncu l ikilik ve sekizlik

165

sekizinci ölçü dörtlük üçleme şeklinde si, do, do, dörtlük üçleme şeklinde do, re diyez, re diyez, elli dokuzuncu ölçü dörtlük üçleme şeklinde re diyez, mi, si, dörtlük üçleme şeklinde dörtlük es, dörtlük si, si, altmışıncı ölçü sekizlik üçleme olarak si, do, la, dörtlük es, dörtlük üçleme şeklinde dörtlük es, dörtlük si, si, altmış birinci ölçü sekizlik üçleme olarak si, do, la, dörtlük es, dörtlük üçleme şeklinde dörtlük es, dörtlük sol, sol, altmış ikinci ölçü sekizlik üçleme olarak sol, si, la, dörtlük es, dörtlük üçleme şeklinde dörtlük es, dörtlük si, si, altmış üçüncü ölçü sekizlik üçleme olarak si, do, la, dörtlük es, dörtlük üçleme şeklinde dörtlük es, dörtlük sol, sol, altmış dördüncü ölçü sekizlik üçleme olarak sol, si, la, dörtlük es, dörtlük üçleme şeklinde dörtlük es, dörtlük la, la, altmış beşinci ölçü sekizlik la, onaltılık do, si, dörtlük es, dörtlük üçleme şeklinde dörtlük es, dörtlük sol, sol, altmış altıncı ölçü sekizlik üçleme olarak sol, si, la, ikilik fa diyez, onaltılık sol, fa diyez, sekizlik mi, altmış yedinci ölçü önceki sese bağlı olarak sekizlik mi, onaltılık fa diyez, re diyez, önceki sese bağlı olarak noktalı dörtlük re diyez, sekizlik ve dörtlük es, altmış sekizinci ölçü dörtlük üçleme şeklinde dörtlük es, dörtlük mi, la, dörtlük üçleme şeklinde si, ikilik re diyez, altmış dokuzuncu ölçü dörtlük si, dörtlük ve ikilik es, yetmişinci ölçü ikilik ve sekizlik es, sekizlik mi, re diyez, mi, yetmiş birinci ölçü sekizlik re diyez, mi, re diyez, mi, re diyez, mi, re diyez, mi, yetmiş ikinci ölçü noktalı ikilik re diyez, dörtlük es, yetmiş üçüncü ölçü dörtlük ve sekizlik es, dörtlük si, sekizlik do, dörtlük si, yetmiş dördüncü ölçü önceki sese bağlı olarak sekizlik si, sekizlik, dörtlük ve ikilik esler, yetmiş beşinci ölçü ikilik ve sekizlik es, sekizlik la, sekizlik üçleme olarak si, fa diyez, la, yetmiş altıncı ölçü sekizlik üçleme olarak mi, fa diyez, do, sekizlik üçleme olarak mi, si, do, sekizlik üçleme olarak la, si, fa diyez, sekizlik üçleme olarak la, mi, fa diyez, yetmiş yedinci ölçü dörtlük do, dörtlük ve sekizlik es, sekizlik mi, sekizlik üçleme olarak do, fa diyez, re diyez, yetmiş sekizinci ölçü sekizlik üçleme olarak si, sekizlik es, do, sekizlik üçleme olarak la, fa diyez, sekizlik es, sekizlik üçleme olarak si, fa diyez, mi, dörtlük la, yetmiş dokuzuncu ölçü ikilik ve sekizlik es, sekizlik la, sekizlik üçleme olarak fa diyez, mi, la, sekseninci ölçü sekizlik üçleme olarak fa diyez, mi, la, sekizlik üçleme olarak fa diyez, mi, la, sekizlik üçleme olarak fa diyez, mi, si, seksen birinci ölçü birlik es, seksen ikinci ölçü birlik es, seksen üçüncü ölçü ikilik ve sekizlik es, sekizlik la, sekizlik es, sekizlik la, seksen dördüncü ölçü sekizlik es, sekizlik la, sekizlik es, sekizlik la, sekizlik üçleme olarak la, sol diyez, sol natürel, dörtlük fa diyez, seksen beşinci ölçü ikilik ve sekizlik es, sekizlik re diyez, önceki sese bağlı olarak sekizlik üçleme olarak re diyez, re natürel, do diyez, seksen altıncı ölçü sekizlik do, onaltılık üçleme şeklinde re diyez, re natürel, do diyez, sekizlik do natürel, onaltılık üçleme şeklinde re diyez, re natürel, do diyez, sekizlik altılama şeklinde do natürel, onaltılık re diyez, re natürel, do diyez, do natürel, dörtlük si, seksen yedinci ölçü ikilik ve sekizlik es, onaltılık re

diyez, re natürel, dörtlük la, seksen sekizinci ölçü onaltılık üçleme şeklinde re diyez, re natürel, do diyez, sekizlik la, önceki sese bağlı olarak sekizlik la, onaltılık üçleme şeklinde re diyez, re natürel, do diyez, dörtlük la, onaltılık üçleme şeklinde re diyez, re natürel, do diyez, sekizlik la, seksen dokuzuncu ölçü önceki sese bağlı olarak dörtlük la, dörtlük es, dörtlük üçleme şeklinde dörtlük es, dörtlük la, la, doksanıncı ölçü dörtlük la, sekizlik sol, la, dörtlük la, sekizlik sol, la, doksan birinci ölçü ikilik fa diyez, ikilik es, doksan ikinci ölçü sekizlik es, dörtlük fa diyez, sekizlik mi, dörtlük re diyez, sekizlik mi, do, doksan üçüncü ölçü önceki sese bağlı olarak noktalı dörtlük do, iki tane sekizlik es, dörtlük do, sekizlik re diyez, doksan dördüncü ölçü önceki sese bağlı olarak sekizlik re diyez, dörtlük mi, sekizlik fa diyez, önceki sese bağlı olarak sekizlik üçleme olarak fa diyez, dörtlük fa diyez, sekizlik la, sol, doksan beşinci ölçü ikilik ve sekizlik es, sekizlik fa diyez, otuzikilik la, si, do, re, sekizlik mi, doksan altıncı ölçü sekizlik fa diyez, dörtlük re diyez, sekizlik mi, mi, do, dörtlük es, doksan yedinci ölçü dörtlük ve sekizlik es, sekizlik mi, do, sol, mi, do, doksan sekizinci ölçü sekizlik la, fa diyez, re diyez, si, fa diyez, mi, la, fa diyez, doksan dokuzuncu ölçü dörtlük sol, sekizlik es, noktalı dörtlük do, dörtlük sol, yüzüncü ölçü sekizlik do, sol, dörtlük fa diyez, sekizlik si, fa diyez, dörtlük es, yüz birinci ölçü birlik es, yüz ikinci ölçü sekizlik es, sekizlik fa diyez sekizlik üçleme olarak si, do, re diyez, sekizlik üçleme olarak mi, dörtlük fa diyez önceki sese bağlı olarak dörtlük fa diyez, yüz üçüncü ölçü sekizlik üçleme olarak re diyez, mi, fa diyez, sekizlik üçleme olarak re diyez, mi, fa diyez, ikilik es yüz dördüncü ölçü sekizlik es, onaltılık fa diyez, mi, sekizlik re diyez, onaltılık fa diyez, mi, sekizlik re diyez, onaltılık fa diyez, mi, sekizlik re diyez, onaltılık la, sol, yüz beşinci ölçü sekizlik fa diyez, onaltılık la, sol, sekizlik fa diyez, onaltılık la, sol, sekizlik fa diyez, onaltılık fa diyez, mi, sekizlik re diyez, onaltılık fa diyez, mi, yüz altıncı ölçü sekizlik re diyez, onaltılık fa diyez, mi, sekizlik re diyez, onaltılık fa diyez, mi, sekizlik do, onaltılık fa diyez, mi, sekizlik do, onaltılık fa diyez, mi, yüz yedinci ölçü sekizlik do, onaltılık fa diyez, mi, sekizlik re diyez, onaltılık fa diyez, mi, sekizlik re diyez, onaltılık la, sol, sekizlik fa diyez, onaltılık fa diyez, mi, yüz sekizinci ölçü sekizlik re diyez, onaltılık fa diyez, mi, sekizlik do, fa diyez, re diyez, onaltılık fa diyez, mi, sekizlik re diyez, onaltılık la, sol, yüz dokuzuncu ölçü sekizlik fa diyez, onaltılık la, sol, dörtlük fa diyez, ikilik es, yüz onuncu ölçü sekizlik es, onaltılık fa diyez, sol, la, sol, sekizlik fa diyez, onaltılık sol, la, sol, fa diyez, önceki sese bağlı olarak onaltılık fa diyez, sol, la, sol, yüz on birinci ölçü sekizlik fa diyez, onaltılık la, sol, ikilik fa diyez, dörtlük es, yüz on ikinci ölçü dörtlük üçleme şeklinde dörtlük es, dörtlük fa diyez fa diyez, sekizlik üçleme olarak fa diyez, sol, sol, sekizlik üçleme olarak la, si, do diyez, yüz on üçüncü ölçü sekizlik üçleme olarak si, la, sol, noktalı ikilik fa diyez, yüz on dördüncü ölçü dörtlük fa diyez, önceki sese bağlı olarak onaltılık fa diyez, sol, la, si, ikilik re diyez, yüz on beşinci ölçü önceki

sese bağı olarak noktalı dörtlük re diyez, onaltılık si, sol, ikilik fa diyez, yüz on altıncı ölçü sekizlik es, sekizlik fa diyez, fa natürel, onaltılık mi bemol, fa, noktalı dörtlük mi bemol, sekizlik mi bemol, yüz on yedinci ölçü sekizlik fa, dörtlük fa, sekizlik fa diyez, önceki sese bağı olarak ikilik fa diyez, yüz on sekizinci ölçü onaltılık fa diyez, fa natürel, sekizlik mi bemol, onaltılık do diyez, re diyez, noktalı dörtlük do diyez önceki sese bağı olarak sekizlik üçleme olarak do diyez, si, do diyez, yüz on dokuzuncu ölçü ikilik si, sekizlik es, onaltılık si, la, si, la, sekizlik si, yüz yirminci ölçü ikilik la, dörtlük üçleme şeklinde fa diyez, la, si, yüz yirmi birinci ölçü önceki sese bağı olarak noktalı dörtlük si, sekizlik la, iki vuruş boyunca fa ile la sesleri arasında otuzikilik tremolo, yüz yirmi ikinci ölçü iki vuruş boyunca fa ile la sesleri arasında otuzikilik tremolo, sekizlik üçleme olarak re diyez, fa, önceki sese bağı olarak fa, dörtlük fa diyez, yüz yirmi üçüncü ölçü dörtlük ve sekizlik es, sekizlik fa, dörtlük fa diyez, bir vuruş boyunca re diyez ile fa diyez sesleri arasında otuzikilik tremolo, yüz yirmi dördüncü ölçü bir vuruş boyunca re diyez ile fa diyez sesleri arasında otuzikilik tremolo, sekizlik re diyez, si, re diyez, si, dörtlük do, yüz yirmi beşinci ölçü dörtlük ve sekizlik es, sekizlik fa diyez, iki vuruş boyunca re diyez ile fa diyez sesleri arasında otuzikilik tremolo, yüz yirmi altıncı ölçü sekizlik si, re diyez, dörtlük la, ikilik es, yüz yirmi yedinci ölçü dört vuruş boyunca fa diyez ile re diyez sesleri arasında otuzikilik tremolo, yüz yirmi sekizinci ölçü iki vuruş boyunca fa diyez ile re diyez sesleri arasında otuzikilik tremolo, ikilik es, yüz yirmi dokuzuncu ölçü sekizlik es, sekizlik la, re diyez, si, dörtlük do, dörtlük es, yüz otuzuncu ölçü sekizlik es, onaltılık re diyez, fa diyez, sekizlik la, re diyez, si, dörtlük do, sekizlik es, yüz otuz birinci ölçü dörtlük ve sekizlik es, sekizlik re diyez, fa diyez, dörtlük do, sekizlik do, yüz otuz ikinci ölçü önceki sese bağı olarak dörtlük do, sekizlik üçleme olarak dörtlük re diyez, sekizlik mi, önceki sese bağı olarak sekizlik üçleme olarak mi, fa diyez, sol, sekizlik la, si, yüz otuz üçüncü ölçü onaltılık do, re diyez, mi, fa diyez, sol, la, onaltılık üçleme şeklinde si, do, do diyez, sekizlik re, noktalı dörtlük re diyez, yüz otuz dördüncü ölçü önceki sese bağı olarak ikilik re diyez, ikilik es, yüz otuz beşinci ölçü birlik es, yüz otuz altıncı ölçü dörtlük ve sekizlik es, sekizlik do, sekizlik üçleme olarak yapay armonik do, do, yapay armonik do, sekizlik üçleme olarak do, yapay armonik do, do, yüz otuz yedinci ölçü sekizlik üçleme olarak yapay armonik do, do, yapay armonik do, sekizlik üçleme olarak do, yapay armonik do, do, sekizlik üçleme olarak yapay armonik do, do, yapay armonik do, sekizlik üçleme olarak do, dörtlük re diyez, yüz otuz sekizinci ölçü onaltılık do, yapay armonik do, do, yapay armonik do, do, yapay armonik do, do, yapay armonik do, do, yapay armonik do, sekizlik es, dörtlük fa diyez, yüz otuz dokuzuncu ölçü dörtlük sol, sekizlik üçleme olarak do, yapay armonik do, do, sekizlik üçleme olarak yapay armonik do, do, yapay armonik do, sekizlik üçleme olarak do, yapay armonik do, do, yüz kırkinci ölçü noktalı sekizlik

yapay armonik do, onaltılık la, dörtlük es, sekizlik üçleme olarak do, yapay armonik do, do, sekizlik üçleme olarak yapay armonik do, do, yapay armonik do, yüz kırk birinci ölçü dörtlük yapay armonik do diyez, sol, yapay armonik do, fa, yüz kırk ikinci ölçü dörtlük yapay armonik do diyez, yapay armonik re diyez, yapay armonik re diyez, yapay armonik do diyez, yüz kırk üçüncü ölçü dörtlük yapay armonik re diyez, onaltılık yapay armonik do, yapay armonik si, sekizlik yapay armonik la, onaltılık yapay armonik si, yapay armonik la, sekizlik do, dörtlük es, yüz kırk dördüncü ölçü sekizlik es, sekizlik do, dörtlük yapay armonik re diyez, yapay armonik do, yapay armonik do diyez, yüz kırk beşinci ölçü dörtlük yapay armonik do diyez, yapay armonik re diyez, yapay armonik do natürel, sekizlik yapay armonik mi, yapay armonik do natürel, yüz kırk altıncı ölçü dörtlük ve sekizlik es, onaltılık yapay armonik do, do, yapay armonik do, noktalı sekizlik do, onaltılık yapay armonik do, do, sekizlik yapay armonik do, yüz kırk yedinci ölçü onaltılık yapay armonik re diyez, yapay armonik re natürel, yapay armonik re diyez, yapay armonik re natürel, sekizlik yapay armonik re diyez, yapay armonik do diyez, yapay armonik si, dörtlük yapay armonik do, sekizlik yapay armonik sol, yüz kırk sekizinci ölçü ikilik es, sekizlik fa diyez, la, dörtlük re diyez, yüz kırk dokuzuncu ölçü ikilik fa diyez, dörtlük ve sekizlik es, sekizlik fa diyez, yüz elli birinci ölçü sekizlik sol, fa diyez, sol, fa diyez, mi, do, si, fa diyez, yüz elli ikinci ölçü dörtlük do, sekizlik si, do, önceki sese bağlı olarak noktalı dörtlük do, sekizlik es, yüz elli üçüncü ölçü sekizlik es, sekizlik do, onaltılık üçleme şeklinde mi, fa diyez, mi, sekizlik do, si, fa diyez, mi, do, yüz elli dördüncü ölçü dörtlük fa diyez, sekizlik mi, fa diyez, önceki sese bağlı olarak dörtlük fa diyez, sekizlik fa diyez, sol, yüz kırk dördüncü ölçü, sekizlik la, si, do, re, mi, fa diyez, sol, mi, yüz elli beşinci ölçü sekizlik fa diyez, re diyez, si, fa diyez, ikilik re diyez, yüz elli altıncı ölçü sekizlik es, sekizlik re diyez, sekizlik üçleme olarak mi, fa diyez, re diyez, sekizlik üçleme olarak mi, fa diyez, re diyez, sekizlik üçleme olarak mi, fa diyez, sekizlik es, yüz elli yedinci ölçü dörtlük ve sekizlik es, sekizlik re diyez, sekizlik üçleme olarak mi, fa diyez, re diyez, sekizlik üçleme olarak mi, fa diyez, re diyez, yüz elli sekizinci ölçü sekizlik üçleme olarak mi, fa diyez, re diyez, sekizlik üçleme olarak mi, fa diyez, re diyez, sekizlik mi, fa diyez, dörtlük es, yüz elli dokuzuncu ölçü sekizlik es, sekizlik mi, sekizlik üçleme olarak fa, sol, mi, sekizlik üçleme olarak fa, sol, mi, sekizlik üçleme olarak fa sol mi, yüz altmışıncı ölçü üçleme şeklinde fa, sol, mi, sekizlik üçleme olarak fa, sol, mi, sekizlik fa, mi, sekizlik es, sekizlik re diyez, yüz altmış birinci ölçü sekizlik üçleme olarak mi, fa diyez, re diyez, sekizlik üçleme olarak mi, fa diyez, re diyez, sekizlik üçleme olarak mi, fa diyez, re diyez, önceki sese bağlı olarak sekizlik üçleme olarak re diyez, mi, fa diyez, yüz altmış ikinci ölçü sekizlik üçleme olarak do, re, mi bemol, sekizlik üçleme olarak do, re, mi bemol, sekizlik üçleme olarak do, re, mi bemol, sekizlik üçleme olarak do, re, mi bemol, yüz altmış

üçüncü ölçü sekizlik üçleme olarak si, do diyez, re diyez, üçleme şeklinde si, do diyez, re diyez, üçleme şeklinde si, do diyez, re diyez, dörtlük es, yüz altmış dördüncü ölçü ikilik ve sekizlik es, noktalı dörtlük si, yüz altmış beşinci ölçü sekizlik üçleme olarak do, re diyez, si, sekizlik üçleme olarak do, re diyez, si, sekizlik üçleme olarak do, re diyez, si, sekizlik üçleme olarak do, re diyez, si, yüz altmış altıncı ölçü ikilik ve sekizlik es, noktalı dörtlük fa diyez, yüz altmış yedinci ölçü sekizlik üçleme olarak la, si, fa diyez, sekizlik üçleme olarak la, si, sekizlik es, sekizlik es, noktalı dörtlük fa, yüz altmış sekizinci ölçü sekizlik üçleme olarak fa diyez, la, fa natürel, sekizlik üçleme olarak fa diyez, la, sekizlik es, dörtlük ve sekizlik es, sekizlik re diyez, yüz altmış dokuzuncu ölçü sekizlik üçleme olarak fa, fa diyez, re diyez, dörtlük ve ikilik es, yüz yetmişinci ölçü sekizlik es, sekizlik do, sekizlik üçleme olarak do diyez, re diyez, do natürel, dörtlük ve sekizlik es, sekizlik si, yüz yetmiş birinci ölçü sekizlik do, re diyez, fa diyez, onaltılık la, se, sekizlik do, re diyez, fa diyez, la, yüz yetmiş ikinci ölçü birlik es, yüz yetmiş üçüncü ölçü sekizlik es, sekizlik sol, sekizlik üçleme olarak mi, do, la, sekizlik fa diyez, re diyez, si, sol, yüz yetmiş dördüncü ölçü sekizlik mi, do, la, fa diyez, re diyez, si, fa diyez, mi, yüz yetmiş beşinci ölçü dörtlük la, sekizlik sol, mi, önceki sese bağlı olarak sekizlik mi, dörtlük fa diyez, sekizlik re diyez, yüz yetmiş altıncı ölçü önceki sese bağlı olarak sekizlik re diyez, fa diyez, do diyez, re diyez, do natürel, mi, dörtlük fa diyez, yüz yetmiş yedinci ölçü sekizlik es, dörtlük la, sekizlik fa diyez, önceki sese bağlı olarak sekizlik fa diyez, la, sol, si, yüz yetmiş sekizinci ölçü sekizlik la, do, si, la, re diyez, do, si, fa diyez, yüz yetmiş dokuzuncu ölçü noktalı dörtlük la, sekizlik si, ikilik es, yüz sekseninci ölçü sekizlik es, noktalı dörtlük si, önceki sese bağlı olarak ikilik si, yüz seksen birinci ölçü önceki sese bağlı olarak noktalı ikilik si, dörtlük es, yüz seksen ikinci ölçü sekizlik es, sekizlik si, sekizlik es, sekizlik fa, önceki sese bağlı olarak ikilik fa, yüz seksen üçüncü ölçü önceki sese bağlı olarak ikilik fa, ikilik fa diyez, yüz seksen dördüncü ölçü önceki sese bağlı olarak birlik fa diyez, yüz seksen beşinci ölçü sekizlik es, noktalı dörtlük fa, sekizlik re diyez, fa, dörtlük re diyez, yüz seksen altıncı ölçü dörtlük ve sekizlik es, sekizlik si, önceki sese bağlı olarak ikilik si, yüz seksen yedinci ölçü sekizlik la, si, dörtlük la, onaltılık fa diyez, la, sekizlik fa diyez, önceki sese bağlı olarak sekizlik fa diyez, onaltılık fa natürel, fa diyez, yüz seksen sekizinci ölçü dörtlük fa, onaltılık re diyez, fa, sekizlik re diyez, önceki sese bağlı olarak sekizlik re diyez, onaltılık do diyez, re, dörtlük do diyez, yüz seksen dokuzuncu ölçü onaltılık si, do diyez, sekizlik si, önceki sese bağlı olarak sekizlik si, onaltılık la, si, dörtlük la, onaltılık fa diyez, la, sekizlik fa diyez, yüz doksaninci ölçü önceki sese bağlı olarak sekizlik fa diyez, onaltılık fa natürel, fa diyez, dörtlük fa natürel, onaltılık re diyez, fa, sekizlik re diyez, önceki sese bağlı olarak sekizlik re diyez, onaltılık do, re diyez, yüz doksan birinci ölçü dörtlük do, onaltılık si, do, noktalı dörtlük si, dörtlük es, yüz doksan ikinci ölçü sekizlik es, sekizlik fa,

sekizlik es, sekizlik re diyez, önceki sese bağı olarak dörtlük re diyez, sekizlik do diyez, si, yüz doksan üçüncü ölçü ikilik ve sekizlik es, sekizlik fa, sekizlik es, sekizlik re diyez, yüz doksan dördüncü ölçü önceki sese bağı olarak dörtlük re diyez, sekizlik si, la, si, la, fa diyez, fa natürel, yüz doksan beşinci ölçü dörtlük ve sekizlik es, sekizlik fa, sekizlik es, noktalı dörtlük re diyez, yüz doksan altıncı ölçü sekizlik si, la, dörtlük re diyez, sekizlik si, la, sekizlik es, sekizlik re diyez, yüz doksan yedinci ölçü önceki sese bağı olarak dörtlük re diyez, sekizlik si, la, önceki sese bağı olarak ikilik la, yüz doksan sekizinci ölçü sekizlik es, onaltılık la, fa diyez, dörtlük fa natürel, dörtlük üçleme şeklinde re diyez, la, fa diyez, yüz doksan dokuzuncu ölçü önceki sese bağı olarak sekizlik fa diyez, dörtlük fa natürel, re diyez, la, sekizlik fa diyez, iki yüzüncü ölçü önceki sese bağı olarak sekizlik fa diyez, dörtlük fa natürel, sekizlik re diyez, la, fa diyez, fa natürel, re diyez, iki yüz birinci ölçü önceki sese bağı olarak sekizlik re diyez, dörtlük la, sekizlik fa diyez, önceki sese bağı olarak sekizlik fa diyez, onaltılık fa natürel, re diyez, önceki sese bağı olarak dörtlük re diyez, iki yüz ikinci ölçü sekizlik fa, önceki sese bağı olarak sekizlik fa, sol bemol, önceki sese bağı olarak sekizlik sol bemol, dörtlük la, dörtlük es, iki yüz üçüncü ölçü sekizlik es, sekizlik la, dörtlük si, dörtlük es, sekizlik es, onaltılık fa, re diyez, iki yüz dördüncü ölçü onaltılık do diyez, si, sekizlik la, fa diyez, onaltılık re diyez, si, sekizlik la, fa diyez, sekizlik üçleme olarak re diyez, si, la, iki yüz beşinci ölçü onaltılık fa, re diyez, do diyez, si, sekizlik la, onaltılık fa, re diyez, do diyez, si, sekizlik la, re diyez, onaltılık do diyez, si, iki yüz altıncı ölçü onaltılık do, fa, re diyez, do diyez, si, sekizlik la, onaltılık re diyez, do diyez, si, sekizlik la, onaltılık re diyez, re natürel, do diyez, si, iki yüz yedinci ölçü sekizlik la, onaltılık re diyez, do diyez, si, noktalı sekizlik la, onaltılık re, do diyez, si, la, re, do diyez, si, la, iki yüz sekizinci ölçü onaltılık re, do diyez, si, la, re, do diyez, si, la, önceki sese bağı olarak ikilik la, iki yüz dokuzuncu ölçü önceki sese bağı olarak birlik la, iki yüz onuncu ölçü sekizlik es, noktalı dörtlük la, önceki sese bağı olarak ikilik la, iki yüz on birinci ölçü önceki sese bağı olarak noktalı ikilik la, dörtlük es, iki yüz on ikinci ölçü birlik fa diyez ile doğaçlama tamamlanmıştır.

EK-8. Joe Handerson El Barrio Doğaçlama Notaları

Joe Handerson

El barrio

Notaya alan: Mustafa Fındık

B7

8

15

19

23

29

34

38

43

49

2

51

54

57

63

68

74

79

85

88

93

98

104

107

111

116

122

128

133

137

140

144

147

The musical score consists of eleven staves of music, each beginning with a measure number. The key signature is one sharp (F#). The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several triplet markings (a '3' under a bracket) and trills (marked 'tr'). Slurs are used to group phrases of notes. The music is written on a single treble clef staff.

4

152

157

161

165

170

175

181

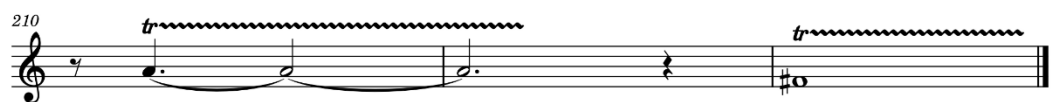
188

192

197

202

This musical score is written for a single melodic line in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The score consists of ten staves of music, each containing measures 152 through 202. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. Triplet markings (a '3' with a bracket) are present in measures 152, 157, 161, 165, 170, 175, 181, 188, 192, 197, and 202. The music features a mix of eighth-note runs, sixteenth-note patterns, and some longer note values with ties. The overall texture is a single melodic line with complex rhythmic patterns.



EK-9. Niyazi Sayın Nihavend Taksimi Analizi

Taksimın ilk satırında sekizlik yegâh, rast ve sekizlik rast perdesine bağlı olarak onaltılık rast ve noktalı sekizlik kürdi perdesi ardından bağlı olarak toplanda üç vuruşluk nevâ perdesi kalışı yapılmıştır. Sonrasında noktalı dörtlük acem, dik hisar, nevâ, kürdi perdesi, kürdi perdesine bağlı olarak iki vuruşluk kürdi kalışı, onaltılık çargâh, bağlı şekilde noktalı dörtlük ve noktasız dörtlük nevâ perdesi, onaltılık nim hisar, ikilik çargâh, onaltılık nevâ, ikilik kürdi, onaltılık acem, sekizlik nim hisar, onaltılık es, noktalı dörtlük kürdi, sekizlik çargâh, noktalı dörtlük düğâh, ikinci satırda, noktalı dörtlük nevâ, dörtlük düğâh, kürdi, onaltılık üçleme çargâh, kürdi, düğâh, noktalı dörtlük kürdi, noktalı sekizlik düğâh, dörtlük rast, ikilik rast perdesinde kalış yapılmıştır. İkilik esin ardından onaltılık gerdaniye, eviç, hüseyini, hisar, nevâ, nim hicaz, nevâ, hisar, eviç, gerdaniye, muhayyer, sünbüle, noktalı sekizlik gerdaniye, muhayyer, gerdaniye, onaltılık eviç, hisar, noktalı sekizlik eviç, dörtlük nevâ, üçüncü satırda, dörtlük dik hisar, acem, nevâ, dik hisar, çargâh, onaltılık nevâ, çargâh, dörtlük nevâ, noktalı sekizlik nevâ, çargâh, onaltılık çargâh, kürdi, dörtlük çargâh, noktalı sekizlik nevâ, glissando ile dörtlük acem, noktalı dörtlük dik hisara iniş, noktalı sekizlik nevâ, çargâh, onaltılık kürdi, düğâh, sekizlik kürdi, noktalı sekizlik çargâh, nevâ, onaltılık dik hisar, noktalı sekizlik acem ve noktalı dörtlük nevâ, dördüncü satırda ikilik esin ardından onaltılık yegâh, noktalı sekizlik rast, onaltılık düğâh, noktalı sekizlik kürdi, çargâh, nevâ, nim hisar, çargâh perdesine bağlı olarak dörtlük çargâh, sekizlik nevâ, kürdi, üç vuruşluk nevâ, dörtlük çargâh, sekizlik es, noktalı dörtlük sünbüle, onaltılık muhayyer, sekizlik gerdaniye, onaltılık acem, dört vuruşluk muhayyer perdesi kalışının ardından onaltılık acem, dik hisar, noktalı sekizlik nevâ, ikilik gerdaniye ve buna bağlı olarak beşinci satırda ikilik toplamda dört vuruşluk gerdaniye perdesinde kalış, onaltılık acem, sekizlik dik hisar, noktalı sekizlik acem, sekizlik es, dörtlük gerdaniye, noktalı dörtlük muhayyer, sekizlik es, onaltılık sünbüle, muhayyer, gerdaniye, acem, dik hisar, nevâ, çargâh, nevâ, bağlı olarak sekizlik nevâ, sekizlik ve ikilik es, onaltılık tiz nevâ, tiz çargâh, sünbüle, muhayyer, noktalı sekizlik gerdaniye, acem, gerdaniye, muhayyer, altıncı satırda noktalı sekizlik sünbüle, tiz çargâh, dörtlük tiz nevâ, otuz ikilik tiz çargâh, sünbüle, bağlı sekizlik sünbüle, sekizlik muhayyer, gerdaniye, acem, gerdaniye, dörtlük muhayyer, noktalı sekizlik sünbüle, tiz çargâh, muhayyer, sünbüle, gerdaniye, onaltılık üçleme muhayyer, gerdaniye, acem, sekizlik gerdaniye, glissando ile noktalı sekizlik muhayyer, gerdaniye, acem, sünbüle ve muhayyer perdelerinin ardından yedinci satırda noktalı sekizlik gerdaniye, acem ikilik muhayyer, onaltılık sünbüle, muhayyer, gerdaniye, acem, noktalı onaltılık dik hisar, otuz ikilik nevâ, çargâh, sekizlik nevâ dik hisar, onaltılık acem, otuz ikilik gerdaniye, acem, dik hisar,

sekizlik acem, noktalı sekizlik gerdaniye, onaltılık acem, sekizlik dik hisar, ikilik nevâ, ikilik es, noktalı dörtlük nevâ sekizlik acem ve bağı olarak ikilik acem perdesi kalışı, ikilik gerdaniye ve bağı olarak sekizinci satırda noktalı sekizlik gerdaniye, onaltılık acem, sekizlik dik hisar, nevâ, dörtlük acem, dik hisar perdesine glissandolu iniş, dörtlük nevâ, çargâh, dik hisar, noktalı dörtlük nevâ, onaltılık çargâh, sekizlik kürdi, nevâ noktalı sekizlik çargâh, kürdi, dügâh, çargâh, noktalı dörtlük kürdi, sekizlik dügâh, ikilik rast, dokuzuncu satırda onaltılık iki acem, nim hisar, nevâ, dörtlük çargâh, dörtlük es, onaltılık acem, nim hisar, nevâ, çargâh, dörtlük kürdi, dörtlük es, onaltılık nim hisar, nevâ, çargâh, sekizlik kürdi, dörtlük dügâh, dörtlük es, onaltılık nevâ, çargâh, kürdi, dügâh, noktalı sekizlik rast, ve onuncu satırda onaltılık dügâh, kürdi, çargâh, nevâ, noktalı sekizlik nim hisar, sekizlik çargâh, onaltılık kürdi, sekizlik dügâh, noktalı dörtlük nevâ, onaltılık kürdi, dügâh, sekizlik rast kürdi, ikilik dügâh, ve ikilik rast ile taksim sonlandırılmıştır.

EK-10. Niyazi Sayın Nihavend Taksimi Notaları

Niyazi Sayın Nihavend Taksim

(Mansur Akordunda)

Notaya alan: Mustafa Fındık

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It consists of 10 staves, each beginning with a measure number from 1 to 10. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and ornaments (trills, grace notes). A glissando (gliss.) is indicated in measure 3 of the third staff. The score ends with a double bar line in the final measure of the tenth staff.

EK-11. Miles Davis So What Doğaçlama Analizi

Temanın formu AABA'dır. (Otuz iki bar akor döngüsünden oluşmaktadır.) Melodi Dorian modu ile bestelenmiştir. İki chorus doğaçlama çalınmıştır. On altı ölçü re minör yedili akoru, sekiz ölçü mi bemol minör yedili akoru ve tekrar sekiz ölçü re minör yedili akoru ile otuz iki ölçü akor döngüsü tamamlanmıştır. Doğaçlamaya tema çalındıktan sonra ölçü öncesi noktalı dörtlük re, sekizlik do notasından sonra re minör yedili akoru form itibariyle on altı ölçü devam etmektedir. İkinci ölçü ikilik re ve ikilik es, üçüncü ölçü dörtlük es, sekizlik fa, la, noktalı dörtlük sol, sekizlik la, dördüncü ölçü sekizlik iki re, dörtlük es, ikilik es, beşinci ölçü sekizlik es, sekizlik re, fa, la, dörtlük sol, la, altıncı ölçü sekizlik iki re, fa, la, dörtlük sol, la, yedinci ölçü noktalı dörtlük do, sekizlik si natürel, sekizlik do, dörtlük si, sekizlik la, sekizinci ölçü bir önceki notaya bağlı olarak dörtlük la, sekizlik fa, la, sol, la, iki re, dokuzuncu ölçü ikilik es, sekizlik dört tane re, onuncu ölçü birlik sus, on birinci ölçü dörtlük sus, dörtlük re, noktalı dörtlük fa, sekizlik re, on ikinci ölçü, dörtlük la, sol, sekizlik iki fa, dörtlük es, on üçüncü ölçü, birlik es, on dördüncü ölçü dörtlük es, sekizlik mi, fa, sol, la, do diyez, re, on beşinci ölçü dörtlük re, sekizlik mi, sol, noktalı dörtlük mi, sekizlik re, on altıncı ölçü, sekizlik do, la, dörtlük sol, sekizlik, iki re, dörtlük es, on yedinci ölçü birlik es, on sekizinci ölçü sekiz ölçü boyunca mi bemol minör yedili akoru ile dörtlük es, dörtlük la bemol, sekizlik mi bemol, re bemol, fa, la bemol, on dokuzuncu ölçü sekizlik sol bemol, si bemol, do, re bemol, dörtlük mi bemol, sekizlik do si bemol, yirminci ölçü önceki notaya bağlı olarak ikilik si bemol, dörtlük si bemol, la bemol, yirmi birinci ölçü, dörtlük es, sol bemol, sekizlik fa, la bemol, dörtlük fa, yirmi ikinci ölçü, sekizlik iki mi bemol, dörtlük ve ikilik es, yirmi üçüncü ölçü, sekizlik es, sekizlik la bemol, si bemol, re bemol, mi bemol, fa, sol bemol, la bemol, yirmi dördüncü ölçü sekizlik si bemol, do, dörtlük re, la bemol, sekizlik re, do diyez, yirmi beşinci ölçü dörtlük do, sekizlik si bemol, la bemol, sol, la natürel, do diyez, re, yirmi altıncı ölçü sekiz ölçü boyunca re minör yedili akoru ile dörtlük, iki la, ikilik es, yirmi yedinci ölçü ikilik es, sekizlik re, la, re, fa, yirmi sekizinci ölçü bir önceki notaya bağlı olarak dörtlük fa, la ikilik es, yirmi dokuzuncu ölçü ikilik es, sekizlik es, sekizlik re, sekizlik es, sekizlik re, otuzuncu ölçü bir önceki notaya bağlı olarak dörtlük re, dörtlük es, ikilik es, otuz birinci ölçü dörtlük re, ikilik fa, sekizlik mi, re, otuz ikinci ölçü dörtlük iki la, ikilik es, otuz üçüncü ölçü ikilik es, noktalı dörtlük sol, sekizlik mi ile ilk chorus tamamlanmıştır. İkinci ve son chorusta yine re minör yedili akoru on altı ölçü boyunca devam ederek otuz dördüncü ölçü bir önceki sekizlik mi notasına bağlı olarak birlik mi, otuz beşinci ölçü yine bu notaya bağlı olarak noktalı dörtlük mi, sekizlik do, dörtlük mi, sol, otuz altıncı ölçü noktalı dörtlük mi, sekizlik do, ikilik do, otuz yedinci ölçü ikilik es, noktalı dörtlük

sol, sekizlik mi, otuz sekizinci ölçü bir önceki notaya bağlı olarak ikilik mi, ikilik es, otuz dokuzuncu ölçü dörtlük es, dörtlük do, noktalı dörtlük mi, sekizlik do, kırkıncı ölçü sekizlik mi, sol, mi, do, bağlı olarak dörtlük do, dörtlük la, kırk birinci ölçü dörtlük es, dörtlük fa, ikilik la, kırk ikinci ölçü sekizlik re, la bemol, dörtlük sol, iki fa, kırk üçüncü ölçü ikilik es, sekizlik es, sekizlik re, fa, la, kırk dördüncü ölçü dörtlük re, la, sekizlik iki sol, dörtlük es, kırk beşinci ölçü birlik sus, kırk altıncı ölçü sekizlik es, sekizlik re, fa, la, dörtlük sol, la, kırk yedinci ölçü sekizlik iki re, fa, la, sol, noktalı dörtlük la, kırk sekizinci ölçü sekizlik do, si natürel, do, si natürel, iki la, dörtlük es, kırk dokuzuncu ölçü ikilik es, dörtlük es, dörtlük la bemol, ellinci ölçü sekiz ölçü boyunca mi bemol minör yedili akoru ile bir önceki notaya bağlı olarak noktalı dörtlük la bemol, sekizlik fa, ikilik re bemol, elli birinci ölçü bir önceki notaya bağlı olarak noktalı dörtlük re, sekizlik si bemol, dörtlük la bemol, sol bemol, elli ikinci ölçü dörtlük fa, sekizlik iki mi bemol ve önceki notaya bağlı olarak dörtlük mi bemol, re bemol, elli üçüncü ölçü ikilik es, dörtlük es, sekizlik es, sekizlik fa, elli dördüncü ölçü sekizlik mi bemol, sol bemol, fa, la bemol, noktalı dörtlük sol bemol, sekizlik si bemol, elli beşinci ölçü onaltılık la bemol, do, noktalı dörtlük si natürel, sekizlik es, sekizlik re bemol, sekizlik es, sekizlik mi bemol, belli altıncı ölçü dörtlük do, la bemol, ikilik es, elli yedinci ölçü ikilik es, sekizlik re, mi, fa, sol, elli sekizinci ölçü sekiz ölçü boyunca re minör yedili akoru ile bir önceki notaya bağlı olarak ikilik sol, ikilik mi, elli dokuzuncu ölçü bir önceki notaya bağlı olarak ikilik mi, noktalı dörtlük do, sekizlik la, altmışıncı ölçü sekizlik do, mi, sol, mi, bağlı olarak ikilik mi, altmış birinci ölçü dörtlük do, sekizlik re, do, bağlı olarak sekizlik do, si bemol, la, sol, altmış ikinci ölçü dörtlük la, dörtlük es, ikilik es, altmış üçüncü ölçü sekizlik es, sekizlik re, fa, la, sol, la, do diyez, re, altmış dördüncü ölçü ikilik mi, noktalı dörtlük do, sekizlik la, ve son olarak altmış beşinci ölçü bir önceki notaya bağlı olarak sekizlik la, re, fa, sol diyez, dörtlük la ve re notasıyla doğaçlama tamamlanmıştır.

EK-12. Miles Davis So What Doğaçlama Notaları

So What

Miles Davis

Notaya alan: Mustafa Fındık

1. Chorus
D-7

6

10

14

18 Eb-7

22

26 D-7

30

2. Chorus
D-7

34

38

2



EK-13. Tanbûri Cemil Bey Rast Taksim Analizi

Taksim kürdi perdesinde icra edilmiştir. Birinci satırda noktalı dörtlük nevâ, sekizlik iki tane nevâ, dörtlük hüseyini aşiran, sekizlik ırak, rast, dügâh, noktalı sekizlik segâh, on altılık dügâh, sekizlik rast, dügâh, rast, dörtlük rast, noktalı dörtlük segâh, on altılık nevâ, çargâh, segâh, dügâh, rast, dügâh, ikinci satırda noktalı sekizlik rast, on altılık ırak, sekizlik üçleme olarak üç tane hüseyini aşiran, on altılık ırak, rast, hüseyini aşiran, yegâh, önceki perdeye bağlı olarak sekizlik yegâh, sekizlik çargâh, segâh, dörtlük dügâh, sekizlik es, on altılık segâh, noktalı sekizlik dügâh, sekizlik es, on altılık segâh, noktalı sekizlik dügâh, on altılık es, on altılık çargâh, sekizlik segâh, on altılık es, on altılık nevâ, sekizlik çargâh, on altılık es, on altılık hüseyini, sekizlik nevâ, üçüncü satırda on altılık es, on altılık nevâ, sekizlik çargâh, on altılık es, on altılık çargâh, sekizlik segâh, on altılık es, on altılık segâh, sekizlik dügâh, on altılık es, on altılık dügâh, sekizlik rast, on altılık es, on altılık rast, sekizlik segâh, on altılık es, on altılık segâh, noktalı sekizlik dügâh, on altılık dügâh, sekizlik rast, sekizlik es, sekizlik rast, noktalı sekizlik çargâh, sekizlik segâh, dügâh, noktalı sekizlik nevâ, sekizlik çargâh, dördüncü satırda noktalı sekizlik segâh, on altılık dügâh, sekizlik rast, on altılık ırak, hüseyini aşiran, noktalı sekizlik ırak, sekizlik rast, dügâh, noktalı sekizlik segâh, on altılık dügâh, dörtlük rast, on altılık nevâ, noktalı sekizlik çargâh, sekizlik segâh, segâh, dügâh, noktalı sekizlik segâh, on altılık dügâh, sekizlik rast, dügâh, on altılık rast, rast, sekizlik rast, ırak, on altılık iki tane hüseyini aşiran, sekizlik hüseyini aşiran, ırak, on altılık yegâh, yegâh, sekizlik yegâh, hüseyini aşiran, dörtlük yegâh, beşinci satırda noktalı dörtlük segâh, on altılık dügâh, rast, önceki perdeye bağlı olarak iki vuruş boyunca rast ve dügâh perdeleri arasında on altılık tremolo, ikilik rast, ikilik es, on altılık dügâh, segâh, sekizlik çargâh, on altılık çargâh, segâh, dügâh, dörtlük rast, dörtlük es, on altılık dügâh, segâh, sekizlik çargâh, on altılık çargâh, segâh, dügâh, dörtlük rast, dörtlük es, altıncı satırda sekizlik hüseyini, on altılık nevâ, çargâh, sekizlik üçleme olarak sekizlik es, sekizlik çargâh, segâh, sekizlik üçleme olarak sekizlik es, sekizlik segâh, dügâh, on altılık dügâh, sekizlik rast, on altılık rast, noktalı sekizlik segâh, önceki perdeye bağlı olarak noktalı sekizlik segâh, on altılık dügâh, sekizlik rast, noktalı dörtlük çargâh, on altılık segâh, noktalı sekizlik dügâh, on altılık dügâh, noktalı sekizlik nevâ, önceki perdeye bağlı olarak sekizlik nevâ, on altılık çargâh, segâh, dügâh, rast, yedinci satırda on altılık dügâh, sekizlik segâh, on altılık hüseyini, nevâ, otuz ikilik segâh, nevâ, on altılık çargâh, otuz ikilik dügâh, çargâh, on altılık segâh, otuz ikilik rast, segâh, dügâh, rast, ırak, hüseyini aşiran, nevâ, hüseyini aşiran, ırak, rast, dügâh, segâh, çargâh, nevâ, on altılık segâh, otuz ikilik rast, segâh, dügâh, rast, ırak, yegâh, önceki perdeye bağlı olarak sekizlik yegâh, sekizlik es, noktalı sekizlik segâh, on altılık dügâh,

rast, sekizlik es, sekizlik ırak, rast, önceki perdeye bağlı olarak ikilik rast, sekizinci satırda sekizlik çargâh, segâh, kürdi, dörtlük segâh, otuz ikilik dügâh, noktalı on altılık rast, otuz ikilik rast, ırak, sekizlik hüseyini aşiran, ırak, on altılık hüseyini aşiran, noktalı sekizlik yegâh, sekizlik hüseyini aşiran, ırak, rast, kürdi, segâh, çargâh, nevâ, on altılık segâh, noktalı sekizlik nevâ, sekizlik üçleme olarak çargâh, segâh, kürdi, sekizlik segâh, on altılık dügâh, dügâh, sekizlik kürdi, çargâh, iki vuruş boyunca segâh ve çargâh perdeleri arasında otuz ikilik tremolo, dokuzuncu satırda ikilik segâh, sekizlik rast, on altılık kürdi, kürdi, sekizlik kürdi, segâh, rast, on altılık kürdi, kürdi, sekizlik kürdi, segâh, rast, on altılık segâh, segâh, sekizlik segâh, çargâh, rast, on altılık çargâh, çargâh, sekizlik çargâh, nevâ, rast, on altılık nevâ, nevâ, sekizlik nevâ, hüseyini, onuncu satırda sekizlik çargâh, nevâ, segâh, çargâh, dügâh, segâh, rast, on altılık dügâh, dügâh, sekizlik dügâh, segâh, segâh, on altılık üç tane çargâh, nevâ, nevâ, çargâh, segâh, dügâh, rast, dügâh, on birinci satırda on altılık segâh, çargâh, segâh, dügâh, nevâ, çargâh, segâh, hüseyini, nevâ, çargâh, çargâh, segâh, dügâh, rast, dügâh, segâh, ikilik çargâh, on altılık çargâh, dörtlük segâh, on altılık segâh, noktalı sekizlik dügâh, on altılık dügâh, noktalı sekizlik rast, ikilik es, on ikinci satırda sekizlik çargâh, segâh, dörtlük dügâh, dörtlük es, sekizlik çargâh, segâh, dörtlük dügâh, sekizlik es, sekizlik nevâ, çargâh, dörtlük segâh, sekizlik hüseyini, nevâ, çargâh, sekizlik üçleme olarak çargâh, segâh, önceki perdeye bağlı olarak segâh, sekizlik üçleme olarak dügâh, rast, sekizlik es, on üçüncü satırda dörtlük es, on altılık rast, segâh, dügâh, segâh, çargâh, çargâh, nevâ, nevâ, çargâh, segâh, dügâh, noktalı sekizlik rast, dörtlük ve on altılık es, on altılık segâh, dügâh, segâh, noktalı dörtlük çargâh, on altılık segâh, sekizlik dügâh, on altılık dügâh, çargâh, segâh, segâh, dügâh, rast, ırak, on dördüncü satırda noktalı dörtlük hüseyini aşiran, sekizlik ırak, on altılık rast, dügâh, segâh, noktalı sekizlik çargâh, on altılık dügâh, segâh, rast, dügâh, ırak, rast, hüseyini aşiran, ırak, dörtlük yegâh, sekizlik yegâh, hüseyini aşiran, ırak, rast, dügâh, segâh, çargâh, on altılık segâh, dügâh, rast, noktalı sekizlik dügâh, sekizlik rast, otuz ikilik ırak, hüseyini aşiran, önceki perdeye bağlı olarak on altılık hüseyini aşiran, on altılık ırak, sekizlik rast, ırak, segâh, on altılık dügâh, rast, on beşinci satırda dörtlük rast, rast, önceki perdeye bağlı olarak dörtlük rast ve bu perdeyle birlikte aynı anda icra edilen dörtlük yegâh, önceki perdelere bağlı olarak aynı anda icra edilen dörtlük rast ve yegâh, dörtlük rast, önceki perdeye bağlı olarak dörtlük rast, önceki perdeye bağlı olarak dörtlük rast, on altılık dügâh, segâh, çargâh, çargâh, segâh, dügâh, rast, dügâh, segâh, çargâh, hüseyini, nevâ, çargâh, segâh, dügâh, rast, dügâh, segâh, çargâh, segâh, on altıncı satırda on altılık dügâh, sekizlik nevâ, on altılık çargâh, segâh, dörtlük segâh, on altılık segâh, noktalı sekizlik dügâh, sekizlik üçleme olarak dügâh, dügâh, rast, dörtlük rast, ikilik es, sekizlik gerdaniye, noktalı on altılık eviç, otuz ikilik hüseyini, on altılık nevâ, hüseyini, eviç, gerdaniye, muhayyer, sünbüle, muhayyer,

gerdaniye, sekizlik muhayyer, on yedinci satırda sekizlik üçleme olarak gerdaniye, gerdaniye, eviç, on altılık hüseyini, eviç, gerdaniye, on altılık üçleme olarak eviç, hüseyini, eviç, dörtlük gerdaniye, sekizlik es, ikilik eviç, dörtlük gerdaniye, ikilik gerdaniye, aynı anda icra edilen dörtlük rast ve gerdaniye, önceki perdeye bağlı olarak dörtlük gerdaniye, ikilik üç tane gerdaniye, on altılık muhayyer, muhayyer, sekizlik gerdaniye, on altılık üç tane gerdaniye, eviç, on sekizinci satırda dörtlük gerdaniye, on altılık eviç, eviç, sekizlik hüseyini, on altılık hüseyini, sekizlik hüseyini, on altılık nevâ, dörtlük hüseyini, on altılık eviç, gerdaniye, muhayyer, muhayyer, gerdaniye, eviç, hüseyini, nevâ, çargâh, segâh, çargâh, nevâ, hisar, gerdaniye, eviç, hisar, on dokuzuncu satırda on altılık nevâ, eviç, hisar, nevâ, çargâh, nevâ, hisar, nevâ, eviç, hisar, gerdaniye, eviç, muhayyer, gerdaniye, sünbüle, muhayyer, gerdaniye, eviç, muhayyer, gerdaniye, eviç, hisar, gerdaniye, eviç, hüseyini, nevâ, eviç, hisar, nevâ, çargâh, hisar, nevâ, yirminci satırda on altılık çargâh, segâh, nevâ, çargâh, segâh, dügâh, çargâh, segâh, dügâh, rast, dügâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseyini, eviç, gerdaniye, muhayyer, muhayyer, dört tane gerdaniye, eviç, ikilik gerdaniye, ikilik es, otuz ikilik gerdaniye, muhayyer, gerdaniye, eviç, sekizlik gerdaniye, tiz çargâh, yirmi birinci satırda dörtlük tiz segâh, sekizlik es, sekizlik gerdaniye, tiz segâh, otuz ikilik muhayyer, segâh, muhayyer, gerdaniye, sekizlik muhayyer, sekizlik es, sekizlik eviç, muhayyer, otuz ikilik gerdaniye, muhayyer, gerdaniye, eviç, sekizlik gerdaniye, hüseyini, gerdaniye, otuz ikilik eviç, gerdaniye, eviç, hüseyini, sekizlik eviç, nevâ, acem, otuz ikilik hüseyini, acem, hüseyini, nevâ, sekizlik hüseyini, çargâh, hüseyini, yirmi ikinci satırda otuz ikilik nevâ, hüseyini, nevâ, çargâh, sekizlik nevâ, segâh, otuz ikilik çargâh, segâh, kürdi, segâh, çargâh, segâh, kürdi, sekizlik segâh, noktalı sekizlik nevâ, on altılık nim hicaz, nevâ, hüseyini, acem, hüseyini, nevâ, otuz ikilik nim hicaz, noktalı on altılık nevâ, önceki perdeye bağlı olarak on altılık nevâ, sekizlik segâh, on altılık dügâh, segâh, çargâh, dügâh, segâh, yirmi üçüncü satırda, rast, dügâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseyini, acem, hüseyini, nevâ, çargâh, hüseyini, dörtlük nevâ, nevâ, önceki perdeye bağlı olarak dörtlük nevâ, önceki perdeye bağlı olarak dörtlük nevâ, on altılık nevâ, gerdaniye, acem, acem, yirmi dördüncü satırda on altılık hüseyini, hüseyini, nevâ, nevâ, çargâh, çargâh, nevâ, hüseyini, acem, hüseyini, nevâ, sekizlik hüseyini, nevâ, on altılık çargâh, sekizlik segâh, dügâh, on altılık segâh, çargâh, sekizlik segâh, hüseyini, nevâ, on altılık çargâh, segâh, sekizlik nevâ, dörtlük çargâh, on altılık çargâh, noktalı sekizlik segâh, dörtlük dügâh, rast, yirmi beşinci satırda dörtlük es, dörtlük çargâh, on altılık segâh, noktalı sekizlik dügâh, dörtlük nevâ, on altılık çargâh, noktalı sekizlik segâh, dörtlük segâh, on altılık dügâh, noktalı sekizlik rast, dörtlük çargâh, on altılık segâh, noktalı sekizlik dügâh, dörtlük dügâh, on altılık rast, noktalı sekizlik irak, dörtlük segâh, yirmi altıncı satırda on altılık dügâh, rast, irak, hüseyini aşiran, yegâh, hüseyini aşiran, irak, rast, dügâh, segâh, çargâh, segâh, dügâh, rast, irak,

hüseyini aşiran, yegâh, hüseyini aşiran, ırak, rast, dügâh, segâh, dügâh, rast, sekizlik dügâh, rast, on altılık ırak, noktalı sekizlik rast, dörtlük rast, sekizlik es, on altılık nevâ, rast, sekizlik acem, acem, noktalı sekizlik hüseyini, yirmi yedinci satırda on altılık hüseyini, noktalı sekizlik nevâ, on altılık nevâ, sekizlik çargâh, on altılık çargâh, sekizlik segâh, on altılık segâh, sekizlik dügâh, on altılık dügâh, sekizlik rast, dügâh, segâh, sekizlik üçleme olarak çargâh, nevâ, çargâh, on altılık segâh, dügâh, sekizlik rast, sekizlik es, on altılık çargâh, çargâh, segâh, sekizlik dügâh, rast, ırak, segâh, on altılık dügâh, rast, dörtlük rast, dörtlük es, ikilik rast perdesi ile taksim sonlandırılmıştır.



EK-14. Tanbûri Cemil Bey Rast Taksim Notaları

Rast Taksim (Kürdi perdesinde)

Tanburi Cemil Bey

Notaya Alan: Mustafa Fındık

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

2

11

12 *gliss.*

13

14

15

16

17

18

19

20

21

Detailed description: This musical score is for guitar, spanning measures 11 to 21. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. Measure 11 features a continuous sixteenth-note run. Measure 12 includes a glissando (gliss.) over a sixteenth-note run. Measure 13 continues the sixteenth-note pattern. Measure 14 has a half note followed by a sixteenth-note run. Measure 15 consists of a half note followed by a sixteenth-note run. Measure 16 features a half note followed by a sixteenth-note run. Measure 17 includes a half note followed by a sixteenth-note run. Measure 18 has a half note followed by a sixteenth-note run. Measure 19 consists of a half note followed by a sixteenth-note run. Measure 20 features a half note followed by a sixteenth-note run. Measure 21 includes a half note followed by a sixteenth-note run.

22

23

24

25

26

27

pizz.

3

Detailed description: This image shows a musical score for guitar, consisting of six staves of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music is written in a single melodic line. Measure 22 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents. Measure 23 continues the melodic line with similar note values and slurs. Measure 24 features a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. Measure 25 has a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. Measure 26 continues the melodic line with slurs and accents. Measure 27 ends with a double bar line and a final note. The word 'pizz.' (pizzicato) is written above the final note. A '3' is written below the final note, indicating a triplet.

EK-15. St. Thomas Sonny Rollins Doğaçlama Analizi

St. Thomas, geleneksel Bahama halk şarkısı Sponger Money'nin bir çeşitlemesi olarak on altı bar şarkı formunda Sonny Rollins tarafından türetilmiştir. Temanın formu AABA'dır. Beş chorus doğaçlama çalınmıştır. Do majör, mi minör yedili, la dominant yedili, re minör yedili, sol dominant yedili ve tekrar do majör akor dizilimi iki kez tekrarlanıp, mi minör yedili, la dominant yedili, re minör yedili ve sol dominant yedili akorları çalındıktan sonra son bölümde önceki akor dizilimi çeşitlenerek do majör, yine do majör basta mi sesi, fa majör yedili, fa diyez eksik, sol dominant yedili ve do majör akoruyla on altı barlık akor döngüsü tamamlanmıştır. Doğaçlamaya tema çalındıktan sonra ilk ölçü do majör akorunda dörtlük ve sekizlik es, sekizlik sol, do, sekizlik ve dörtlük es, ikinci ölçü mi minör yedili akorunda dörtlük ve sekizlik es, sekizlik sol, la dominant yedili akorunda sekizlik do diyez, sekizlik ve dörtlük es, üçüncü ölçü re minör yedili akorunda sekizlik es, sekizlik sol, re, sol, sol dominant yedili akorunda ikilik es, dördüncü ölçü do majör akorunda sekizlik es, sekizlik sol, re, sol, do, la, re, sol, beşinci, ölçü do majör akorunda dörtlük do, dörtlük ve sekizlik es, sekizlik sol, dörtlük re, altıncı ölçü mi minör yedili akorunda sekizlik es, sekizlik sol, mi, sekizlik es, la dominant yedili akorunda sekizlik sol, sekizlik ve dörtlük es, yedinci ölçü re minör yedili akorunda sekizlik es, sekizlik sol, dörtlük re, sol dominant yedili akorunda sekizlik es, sekizlik sol, re, sol, sekizinci ölçü do majör akorunda dörtlük do sekizlik es, sekizlik sol, re, sol, re, sol, dokuzuncu ölçü mi minör yedili akorunda dörtlük do, dörtlük ve sekizlik es, sekizlik sol, mi, sol, onuncu ölçü la dominant yedili akorunda sekizlik si, re, fa, do diyez, mi, si bemol, sol, sol diyez, on birinci ölçü re minör yedili akorunda sekizlik la, fa, re, sol, mi, fa, la, do, on ikinci ölçü sol dominant yedili akorunda sekizlik mi, sol, la, do, mi bemol, si, la bemol, sol bemol, on üçüncü ölçü do majör akorunda sekizlik sol, do, dörtlük es, do majör basta mi sesi olan akorda sekizlik es, sekizlik sol, dörtlük mi, on dördüncü ölçü fa majör yedili akorunda sekizlik es, sekizlik sol, fa, dörtlük es, fa diyez eksik yedili akorunda sekizlik la, fa diyez, sekizlik es, on beşinci ölçü sol dominant yedili akorunda dörtlük ve sekizlik es, sekizlik sol, dörtlük sol, dörtlük ve sekizlik es, sekizlik sol, on altıncı ölçü do majör akorunda dörtlük es, sekizlik sol, sekizlik es, sekizlik sol, mi, sol, sekizlik es ile ilk chorus tamamlanmıştır. On yedinci ölçü do majör akorunda dörtlük do, sekizlik es, sekizlik sol, dörtlük do, sekizlik es, sekizlik sol, on sekizinci ölçü mi minör yedili akorunda dörtlük do, sekizlik es, sekizlik sol, la dominant yedili akorunda sekizlik sol, dörtlük do diyez, dörtlük es, on dokuzuncu ölçü re minör yedili akorunda sekizlik es, sekizlik sol, dörtlük re, sol dominant yedili akorunda sekizlik es, sekizlik sol, re, sol, yirminci ölçü do majör akorunda dörtlük do, sekizlik es, sekizlik sol, dörtlük fa, sekizlik es, sekizlik la, yirmi birinci ölçü do

majör akorunda sekizlik sol, do, dörtlük ve sekizlik es, sekizlik si bemol, re bemol, fa, yirmi ikinci ölçü mi minör yedili akorunda sekizlik re, re diyez, mi, re natürel, la dominant yedili akorunda sekizlik do diyez, si bemol, la, sol, yirmi üçüncü ölçü re minör yedili akorunda sekizlik mi, fa, la, do, sol dominant yedili akorunda sekizlik mi, sol, si, re, yirmi dördüncü ölçü do majör akorunda sekizlik do, sol, mi, la, önceki sese bağlı olarak ikilik la, yirmi beşinci ölçü mi minör yedili akorunda dörtlük ve sekizlik es, sekizlik sol, si, re, fa, re, yirmi altıncı ölçü la dominant yedili akorunda sekizlik mi, re, sekizlik üçleme olarak do diyez, mi, sol, sekizlik do, si bemol, sol, sol diyez, yirmi yedinci ölçü re minör yedili akorunda sekizlik la, fa, mi, re, la, sol, fa, mi, yirmi sekizinci ölçü sol dominant yedili akorunda sekizlik re, do, si, re, fa, la, sol, fa, yirmi dokuzuncu ölçü do majör akorunda sekizlik mi, sol, si bemol, sol, do majör basta mi sesi olan akorda sekizlik re, do, si bemol, sol diyez, otuzuncu ölçü fa majör yedili akorunda sekizlik la, do, re, mi, fa diyez eksik yedili akorunda sekizlik sol, fa, mi, re, otuz birinci ölçü sol dominant yedili akorunda sekizlik do, la, sol, fa, mi, sol, re, sol, otuz ikinci ölçü do majör akorunda dörtlük do, dörtlük ve sekizlik es, sekizlik sol, si, re, sesleri ile ikinci chorus tamamlanmıştır. Otuz üçüncü ölçü do majör akorunda sekizlik fa, mi, do, sol, si, do, dörtlük es, otuz dördüncü ölçü mi minör yedili akorunda dörtlük ve sekizlik es, sekizlik si, la dominant yedili akorunda noktalı dörtlük si, sekizlik la, otuz beşinci ölçü re minör yedili akorunda sekizlik sol, do, dörtlük es, sol yedili akorunda ikilik es, otuz altıncı ölçü do majör akorunda dörtlük es, sekizlik üçleme olarak do, re, sol, dörtlük fa diyez, sol, otuz yedinci ölçü do majör akorunda dörtlük ve sekizlik es, sekizlik fa diyez önceki sese bağlı olarak noktalı dörtlük fa diyez, sekizlik sol, otuz sekizinci ölçü mi minör yedili akorunda ikilik es, la dominant yedili akorunda sekizlik es, sekizlik do, dörtlük sol, otuz dokuzuncu ölçü, re minör yedili akorunda ikilik la, sol dominant yedili akorunda dörtlük sol, sekizlik fa, mi, kırkıncı ölçü do majör akorunda birlik es, kırk birinci ölçü mi minör yedili akorunda sekizlik es, sekizlik si bemol, sekizlik es, sekizlik mi, sekizlik es, noktalı dörtlük mi, kırk ikinci ölçü la dominant yedili akorunda sekizlik es, sekizlik re, sekizlik es, sekizlik do diyez, ikilik es, kırk üçüncü ölçü re minör yedili akorunda birlik es, kırk dördüncü ölçü sol dominant yedili akorunda dörtlük re, sekizlik do, la, si, la, sol, fa, kırk beşinci ölçü do majör akorunda sekizlik mi, sol, re, re bemol, do majör basta mi sesi olan akorda sekizlik do, si, si bemol, la bemol, kırk altıncı ölçü fa majör yedili akorunda sekizlik la, fa, mi, re, fa diyez eksik yedili akorunda la bemol, sol bemol, sol natürel, fa, kırk yedinci ölçü sol dominant yedili akorunda sekizlik mi, sol, la, si, re, si, do, do, kırk sekizinci ölçü do majör akorunda sekizlik si, do, mi, sol, si, la, sol, si, sesleri ile üçüncü chorus tamamlanmıştır. Kırk dokuzuncu ölçü do majör akorunda sekizlik do, fa, mi, do, la, la bemol, sol, fa, ellinci ölçü mi minör yedili akorunda sekizlik mi, re, si, sol, la dominant yedili

akorunda sekizlik do diyez, si bemol, sol, mi, elli birinci ölçü re minör yedili akorunda sekizlik do, la, fa, re, sol dominant yedili akorunda noktalı dörtlük si, sekizlik la, elli ikinci ölçü do majör akorunda sekizlik sol, mi, dörtlük ve ikilik es, elli üçüncü ölçü do majör akorunda dörtlük es, on altılık sol, la, si, do, si, la, sekizlik sol, dörtlük es, elli dördüncü ölçü mi minör yedili akorunda dörtlük ve sekizlik es, sekizlik si bemol, la dominant yedili akorunda önceki sese bağlı olarak sekizlik si bemol, on altılık do, si bemol, sekizlik la, mi, kırk beşinci ölçü re minör yedili akorunda sekizlik sol, sol bemol, fa, la, sol dominant yedili akorunda sekizlik mi, fa, re, si, elli altıncı ölçü do majör akorunda sekizlik do, sol, sekizlik üçleme olarak mi, fa, sol, sekizlik fa, sol, la bemol, fa diyez, elli yedinci ölçü mi minör yedili akorunda sekizlik sol, noktalı dörtlük mi dörtlük ve sekizlik es, sekizlik si bemol, kırk sekizinci ölçü la dominant yedili akorunda önceki sese bağlı olarak sekizlik si bemol, dörtlük la, sekizlik la, önceki sese bağlı olarak dörtlük la, sekizlik sol, mi, elli dokuzuncu ölçü re minör yedili akorunda dörtlük üçleme olarak fa, do, la bemol, önceki sese bağlı olarak ikilik la bemol, altmışıncı ölçü sol dominant yedili akorunda ikilik ve sekizlik es, sekizlik la, do, fa, altmış birinci ölçü do majör akorunda sekizlik dört tane fa, do majör basta mi sesi olan akorda sekizlik mi, dörtlük do, sekizlik es, altmış ikinci ölçü fa majör yedili akorunda ikilik es, fa diyez eksik yedili akorunda on altılık la, si bemol, la, la bemol, sekizlik sol, mi, altmış üçüncü ölçü sol dominant yedili akorunda sekizlik fa, on altılık sol, fa, sekizlik mi, re, do, dörtlük sol, sekizlik es, altmış dördüncü ölçü do majör akorunda birlik es ile dördüncü chorus tamamlanmıştır. Almış beşinci ölçü do majör akorunda sekizlik es, sekizlik re, si, do, sekizlik es, sekizlik sol, si, la, altmış altıncı ölçü mi minör yedili akorunda sekizlik sol, fa, mi, re, la dominant yedili akorunda sekizlik üçleme olarak do diyez, mi, sol, sekizlik si bemol, sol, altmış yedinci ölçü re minör yedili akorunda sekizlik la, fa, mi, re, sol dominant yedili akorunda sekizlik sol, fa, mi, re, altmış sekizinci ölçü do majör akorunda sekizlik do, re, mi, fa, sol, la, si, do, altmış dokuzuncu ölçü do majör akorunda sekizlik es, sekizlik si, dörtlük la, dörtlük ve sekizlik es, sekizlik sol, yetmişinci ölçü mi minör yedili akorunda sekizlik es, sekizlik fa, mi, re, la dominant yedili akorunda önceki sese bağlı olarak sekizlik re, dörtlük do, sekizlik sol, yetmiş birinci ölçü re minör yedili akorunda noktalı dörtlük mi, sekizlik fa, sol dominant yedili akorunda dörtlük mi, önceki sese bağlı olarak dörtlük mi, yetmiş ikinci ölçü do majör akorunda sekizlik mi, sol, do, re, dörtlük mi, sekizlik sol, si bemol, yetmiş üçüncü ölçü mi minör yedili akorunda önceki sese bağlı olarak sekizlik si bemol, sekizlik es, dörtlük es, sekizlik es, on altılık sol, si bemol, on altılık üçleme olarak do diyez, re, fa, sekizlik la, yetmiş dördüncü ölçü la dominant yedili akorunda dörtlük do, sekizlik üçleme olarak si bemol, fa, do diyez, sekizlik mi bemol, dörtlük mi natürel, sekizlik es, yetmiş beşinci ölçü re minör yedili akorunda sekizlik es, sekizlik sol la bemol, sol, önceki sese bağlı olarak

sekizlik sol, drtlk fa, sekizlik si bemol, yetmiş altıncı l sol dominant yedili akorunda nceki sese bağlı olarak sekizlik si bemol, drtlk la bemol, mi bemol, sekizlik si bemol, re bemol, sol, yetmiş yedinci l do majr akorunda drtlk do, sekizlik mi, do, do majr basta mi sesi olan akorda sekizlik mi, do, si bemol, sol diyez, yetmiş sekizinci l fa majr yedili akorunda sekizlik la, do, re, mi, fa diyez eksik yedili akorunda sekizlik sol, fa, do, la bemol, yetmiş dokuzuncu l sol dominant yedili akorunda sekizlik sol, fa, mi, re, do, drtlk sol, sekizlik es, sekseninci l do majr akorunda drtlk ve sekizlik es, noktalı drtlk si bemol, sekizlik la, sol, seksen birinci l drtlk sol, drtlk ve ikilik es ile beşinci chorus ve doğaçlama tamamlanmıştır.



EK-16. St. Thomas Sonny Rollins Doğaçlama Notaları

St. Thomas

Sonny Rollins

Notaya alan: Mustafa Fındık

5

9

13

17

21

25

29

33

37

2

41 E-7 A7 D-7 G7

45 C /E FMaj7 F#dim7 G7 C

49 C E-7 A7 D-7 G7 C

53 C E-7 A7 D-7 G7 C

57 E-7 A7 D-7 G7

61 C /E FMaj7 F#dim7 G7 C

65 C E-7 A7 D-7 G7 C

69 C E-7 A7 D-7 G7 C

73 E-7 A7 D-7 G7

77 C /E FMaj7 F#dim7 G7 C

EK-17. Tanbûri Cemil Bey Acemaşiran Taksim Analizi

Taksimın ilk satırında sırasıyla; Sekizlik notalarla hüseyini, acem, nevâ, hüseyini, acem, hüseyini, acem, gerdaniye, muhayyer, gerdaniye, acem ve hüseyini perdeleri kullanılmış daha sonra onaltılık üçleme kullanılarak, gerdaniye, acem, hüseyini acem perdesinde tiz durakta bir kalış yapılmıştır. Sonrasında dörtlük notalarla nevâ, hüseyini, çargâh ve ardından ikinci satırda ikilik düğâh perdesinin ardından kürdi ve buselik perdesi kullanılarak çargâh perdesine kromatik bir yaklaşım yapılmış, ardından sekizlik notalarla nevâ, hüseyini, acem, gerdaniye perdelerinin ardından muhayyer perdesinde dörtlük nota ile kalış yapıp, gerdaniye, acem, hüseyini, nevâ, çargâh, kürdi perdeleri sekizlik olarak kullanılarak dörtlük düğâh perdesi üzerinden kalış yapılmış, ardından sekizlik notalarla acem, hüseyini, acem, gerdaniye perdelerinin ardından ikilik muhayyer perdesinde kalış yapılmıştır.

Nevâ perdesinden bir glissando ile ikilik ve noktalı dörtlük değerinde bağlı notalarla kalıştan sonra tekrar nevâ perdesinde noktalı dörtlük değerinde bir kalıştan sonra yine glissando ile sümbüle perdesine ikilik ve sekizlik değerinde notalar sonrasında ikilik ve sekizlik muhayyer perdesi sonrası noktalı dörtlük gerdaniye perdesinin ardından glissando ile ikilik hüseyini perdesi, basamak notalarla noktalı dörtlük gerdaniye sonrası yine dörtlük gerdaniye perdesi, ikilik acem perdesi, ikilik muhayyer ikilik gerdaniye ve ardından ikilik hüseyini perdesine glissando ile uğranmıştır. Sekizlik hüseyini perdesi ardından noktalı dörtlük nevâ perdesinin ardına glissando ile noktalı dörtlük ve ikilik nota değerinde bir acem perdesi kalışı yapılmıştır. Başında dörtlük es ile sekizliklerin sırasıyla kullanıldığı hüseyini, acem, muhayyer, gerdaniye, hüseyini, nevâ, nevâ, hüseyini, gerdaniye, acem, nevâ, çargâh, çargâh, nevâ, acem, hüseyini, nevâ, kürdi, kürdi, çargâh, nim hisar, nevâ, çargâh; düğâh, hızlanarak icra edildikten sonra, aynı temayı takiben düğâh, kürdi, nevâ, çargâh, düğâh, rast, daha sonra temayı bozmadan yavaşlayarak, rast, düğâh, çargâh, düğâh, rast, hüseyini aşiran perdeleri icra edilerek aynı nota gruplarıyla inici bir motif icrasından sonra, altıncı satırda sekizlik değerdeki ardı sıra gelen hüseyini aşiran, Acemaşiran, rast, düğâh, kürdi, buselik, çargâh, nevâ, hüseyini, acem, gerdaniye, muhayyer perdeleri kullanılarak çıkışın ardından yine sekizlik nota değerinde gerdaniye, acem, hüseyini, nevâ perdeleriyle iniş dörtlük çargâh perdesiyle sürdürülmüş, nevâ perdesinden muhayyer perdesine noktalı dörtlük bir nota değerinde glissando ile ulaşılarak, dörtlük gerdaniye perdesinin ardından ikilik acem perdesinde tril yapılarak sekizlik gerdaniye perdesinin ardından noktalı dörtlük ve ikilik nota değerinde muhayyer kalış yapılmıştır.

Soru-cevap şeklinde oktav farklarıyla ifade edilen birbiri ardına sıralanmış, sekizlik kürdi, düğâh, kürdi, çargâh perdeleri ardından noktalı ikilik nota değerinde düğâh perdesi kalışı

ardından dörtlük es sonrası bu ifadeye cevap niteliğinde oktav üstünden sekizlik, sümbüle, muhayyer, sümbüle, çargâh perdelerinin ardından ikilik değerinde muhayyer perdesi sonrasında yine dörtlük esin ardından, aynı ifadeyi bir perde altından sekizlik notalarla düğâh, rast, düğâh, kürdi perdeleri sonrası ikilik değerinde rast, sekizlik muhayyer, gerdaniye, muhayyer, sümbüle perdeleri sonrasında yine ikilik değerinde gerdaniye perdesi ile soru-cevap ifadeler sonlandırılmıştır. Yegâhtan başlayarak nim hisar perdesine kadar sekizlik değerinde notalarda ardı sıra çıkışın ve inişin ardından yine sekizlik çargâh, buselik, çargâh, nevâ, hüseyini, acem, gerdaniye, muhayyer perdeleri ardına dörtlük gerdaniye, hüseyini, yavaşlayarak icra edildikten sonra, dörtlük nota değerinde nevâ, dörtlük çargâh, sekizlik nevâ perdesinden dörtlük muhayyer perdesine glissando ile ulaşarak sekizlik gerdayine, acem, hüseyini, noktalı dörtlük gerdaniye, onaltılık acem, hüseyini, perdesi sonrasında birlik nota değerinde acem perdesi kalışı yapılmıştır. Sekizlik hüseyini, acem, hüseyini, noktalı dörtlük değerinde acem perdesinden oluşan motifi üç kez tekrarladıktan sonra sekizlik hüseyini, acem, gerdaniye, gerdaniye, acem, ikilik nota değerinde hüseyini, sekizlik gerdayine, sekizlik üçleme bağlı iki acem, hüseyini, noktalı dörtlük nevâ, sekizlik acem, dörtlük üçleme iki hüseyini, nevâ, sekizlik çargâh, nevâ, hüseyini, acem, nevâ, çargâh, nevâ, hüseyini, acem, hüseyini, nevâ, hüseyini, acem, dörtlük üçleme olarak gerdaniye, gerdaniye, acem, hüseyini, nevâ, hüseyini, nevâ, nevâ, çargâh, kürdi, kürdi, düğâh, dörtlük düğâh ve ardından üç vuruşluk nota değerinde eslerin ardından, sekizlik acem, hüseyini, dörtlük acem, muhayyerden hüseyiniye kadar sıralı bir şekilde dörtlük notalarla glissando ile inici notaları takiben yine dörtlük notalarla gerdaniyeden nevâ perdesine glissando ile inici notalar kullanılmış, yine acemden çargâha sıralı dörtlük inici notalar sonrası dörtlük üçleme şeklinde nevâ, bağlı iki hüseyini, sekizlik nevâ, çargâh, kürdi, düğâh, rast, sekizlik es, rast, düğâh, kürdi, nevâ, noktalı dörtlük çargâh, sekizlik düğâh, sekizlik çargâh, noktalı dörtlük kürdi, sekizlik rast, kürdi, dörtlük üçleme şeklinde iki düğâh, rast, iki acem, hüseyini aşiran, onaltılık nevâ, hüseyini aşiran, Acemaşiran, rast, bağlı iki düğâh, rast, Acemaşiran, hüseyini aşiran, nevâ, hüseyini aşiran, Acemaşiran, sekizlik hüseyini aşiran, Acemaşiran, hüseyini aşiran, Acemaşiran, hüseyini aşiran, Acemaşiran, hüseyini aşiran, yegâh, sekizlik yegâhtan dörtlük düğâh perdesine glissando ile bir çıkış, sekizlik rast, Acemaşiran, onaltılık Acemaşiran, hüseyini aşiran, sekizlik Acemaşiran, rast, rast, Acemaşiran, onaltılık Acemaşiran, hüseyini aşiran, bağlı şekilde sekizlik iki Acemaşiran, sekizlik Acemaşiran ve bağlı şekilde yine üç vuruşluk değerinde Acemaşiran perdesi kalışıyla taksim zemin bölümü tamamlanmıştır.

Taksim geçkili bölümü ikilik esin ardından noktalı otuzikilik çargâh, altmışdörtlük hicaz, otuzikilik çargâh, otuzikilik segâh, noktalı dörtlük çargâh, sekizlik hicaz, segâh, iki vuruşluk

çargâh, sekizlik hüseyini, çargâh, noktalı dörtlük çargâh, sekizlik çargâh, segâh, bağlı iki sekizlik çargâh, segâh, noktalı dörtlük düğâh, sekizlik çargâh, segâh, çargâh, çargâh, segâh, düğâh, rast, noktalı sekizlik düğâh, onaltılık segâh, noktalı sekizlik çargâh, onaltılık segâh, sekizlik düğâh, rast, dörtlük hicaz, çargâh, segâh, perdelerine glissandolu bir inişin ardından sekizlik hüseyini perdesine yine bir glissando ile çıkışın ardından onaltılık hicaz, çargâh, dörtlük sıralı olarak çargâhtan rasta inici notalar sonrası sekizlik düğâh, segâh, çargâh, hicaz, çargâh, segâh, çargâh, onaltılık segâh, düğâh, sekizlik düğâh, segâh, çargâh, segâh, hicaz, onaltılık çargâh, segâh, bağlı şekilde dörtlük ve sekizlik çargâh, onaltılık çargâh, segâh, bağlı noktalı dörtlük ve onaltılık çargâh, onaltılık segâh, sekizlik çargâh, bağlı sekizlik iki düğâh, sekizlik segâh, çargâh, hicaz, çargâh, segâh, düğâh, rast, dörtlük Acemaşiran sekizlik rast, düğâh, segâh, çargâh, hicaz, onaltılık çargâh, bağlı onaltılık segâh bağlandığı ikilik segâh sesinde tril ile süslenmiş, yine ikilik bir çargâh perdesi ile taksimın meyan bölümü tamamlanmıştır.

Taksimın son bölümünde ikilik esin ardından onaltılık çargâhtan sümbüle perdesine kadar sıralı ilerleyen notaların ardına yine onaltılık muhayyer gerdaniye, acem, hüseyini, gerdaniye, dörtlük acem perdesi kalışı yavaşlayarak icra edilmiş, ardından dörtlük es sonrası rasttan nim hisar perdesine kadar onaltılık sıralı şekilde bir çıkışın ardından onaltılık gerdaniyeden düğâh sesine uzanan sıralı seslerin sonrası onaltılık çargâhtan sonra dörtlük kürdi perdesi kalış yapılmıştır. Sekizlik esin ardından daha önce de kullanılan onaltılık çargâhtan sümbüle perdesine kadar sıralı ilerleyen notaların ardına yine onaltılık muhayyer gerdaniye, acem, hüseyini, gerdaniye, dörtlük acem perdesi kalışı yine yavaşlayarak tekrarlanmış, onaltılık nevâ, acem, hüseyini, sekizlik çargâh, onaltılık hüseyini, nevâ, sekizlik kürdi, onaltılık nevâ, sekizlik çargâh, onaltılık kürdi, düğâh, sekizlik rast, onaltılık düğâh, kürdi, nevâ, sekizlik çargâh, onaltılık çargâh, kürdi, sekizlik düğâh, sekizlik es sonrası hüseyini perdesinden dörtlük acem perdesine glissando ile çıkışın ardından sekizlik hüseyini, nevâ, çargâh, kürdi, düğâh, rast, düğâh, kürdi, nevâ, çargâh, kürdi, düğâh, rast, düğâh, rast, Acemaşiran, hüseyini aşiran, yegâh, noktalı dörtlük hüseyini aşiran, sekizlik yegâh, bağlı sekizlik ve dörtlük çargâh, sekizlik es, onaltılık olarak yegâhtan kürdi perdesine kadar sıralı çıkışın ardından, onaltılık nevâ, çargâh, çargâh, kürdi, düğâh, otuzikilik rast, otuzikilik düğâha bağlı olarak onaltılık düğâh, otuzikilik rast, düğâh, onaltılık rast otuzikilik Acemaşiran, hüseyini aşiran, onaltılık yegâh, hüseyini aşiran, sekizlik Acemaşiran, hüseyini aşiran, hüseyini aşiran, Acemaşiran, hüseyini aşiran, yegâh, sekizlik es, sekizlik düğâh, rast, Acemaşiran, ve bağlı olarak dörtlük ve noktalı ikilik Acemaşiran perdesinde kalış yapılmıştır. Onaltılık ve sıralı olarak rast perdesinden hüseyini perdesine kadar çıkışın ardından dörtlük acem, onaltılık acem, hüseyini, acem, muhayyer, sekizlik gerdaniye, sekizlik üçleme

olarak gerdaniye, acem, sekizlik es, acem, hüseyini sekizlik es, hüseyini, nevâ, sekizlik es, nevâ, çargâh, sekizlik es, çargâh, kürdi, sekizlik es, kürdi, dügâh, sekizlik es, dügâh, rast, sekizlik es, rast Acemaşiran, sekizlik es, şeklinde aynı motifi tekrarlayan iniş notalarının ardından sekizlik es, onaltılık rast, dügâh, kürdi, dügâh, rast, sekizlik Acemaşiran, sekizlik es, onaltılık rast, dügâh, kürdi, dügâh, kürdi, nevâ, sekizlik çargâh, onaltılık dügâh, çargâh, kürdi, dügâh, rast, kürdi, dügâh, rast, Acemaşiran, hüseyini aşiran, yegâh, hüseyini aşiran, Acemaşiran, rast, dügâh, kürdi, çargâh, dügâh, rast, kürdi, dügâh, rast, Acemaşiran, hüseyini aşiran, yegâh, hüseyini aşiran, yegâh, çargâh, nevâ, hüseyini aşiran, Acemaşiran, rast, dügâh, dügâh, rast, Acemaşiran, onaltılık üçleme olarak hüseyini aşiran, yegâh, hüseyini aşiran, ve hüseyini aşirana bağlı olarak dörtlük hüseyini aşiran, sekizlik es, ikilik çargâh, onaltılık rast, dügâh, rast, Acemaşiran, hüseyini aşiran, hüseyini aşiran, sekizlik Acemaşiran, sekizlik yegâhtan noktalı dörtlük dügâha glissando ile çıkışın ardından sekizlik üç tane rast, Acemaşiran, dörtlük üçleme şeklinde Acemaşiran, hüseyini aşiran Acemaşiran, rast, rast, Acemaşiran, sekizlik Acemaşiran, noktalı dörtlük Acemaşiran, ikilik nevâ, dörtlük çargâh, dügâh, Acemaşiran, sekizlik rast, dügâh, kürdi, nevâ, çargâh, kürdi, dügâh, onaltılık rast, Acemaşiran, sekizlik es, sekizlik rast, dügâh, onaltılık rast, Acemaşiran, onaltılık hüseyini aşiran, noktalı sekizlik yegâh, yegâhtan noktalı dörtlük dügâha glissando ile çıkışın ardından onaltılık rast, Acemaşiran, sekizlik es ve noktalı dörtlük Acemaşiran perdesi ile taksim sonlandırılmıştır.

EK-18. Tanbûri Cemil Bey Acemaşiran Taksim Notaları

Acem Aşiran Taksim

Tanburi Cemil Bey

Notaya alan: Mustafa Fındık

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

gliss.

gliss.

3

3

3

3

3

3

3

3

3

3

2

11 3

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

3

gliss.

tr

3 3 3 3 3

3

gliss.

Detailed description: This image shows a musical score for a single melodic line, measures 11 to 21. The key signature has one flat (B-flat). Measure 11 starts with a triplet of eighth notes. Measure 12 has a whole rest. Measure 13 features a glissando (gliss.) over a series of notes. Measure 14 has a trill (tr) on a note. Measure 15 has a triplet of eighth notes. Measure 16 has a triplet of eighth notes. Measure 17 has a triplet of eighth notes. Measure 18 has a triplet of eighth notes. Measure 19 has a triplet of eighth notes. Measure 20 has a triplet of eighth notes. Measure 21 has a triplet of eighth notes and a glissando (gliss.) over a series of notes.



EK-19. Charlie Parker Confirmation Doğaçlama Analizi

Temanın formu AABA'dır. Otuz iki bar akor döngüsünden oluşmaktadır. İki chorus doğaçlama çalınmıştır. Doğaçlamaya tema çalındıktan sonra ölçü öncesi notalar kullanılarak başlanmıştır. Burada kullanılan dörtlük si sesi aslında dizide olmayan bir ses ile başlanarak sekizlik mi ve sol sesleri kullanılarak ilk ölçü ilk akor olan fa majör akorunun toniği olan fa sesine bir yaklaşım yaparak sonrasında sekizlik mi bemol, re, re bemol, do ve si bemol sesleri kullanılarak fa majör akorunun üçüncü derecesi vurgulanarak ilk akordaki anlatım tamamlanır. İkinci ölçü mi minör yedili bemol beşli ve la dominant yedili akoru sırasında sekizlik notalarla si bemol, mi, mi, re bemol, si bemol, sol ve la bemol sesleri kullanılmıştır. Üçüncü ölçü re minör akorunda akor sesleri olan la, fa, re sesleri sekizlik olarak ters bir biçimde arpej olarak çalınmıştır, sol dominant yedili akorunda ikilik es, dördüncü ölçü do minör akorunda sekizlik do diyez sonra onaltılık altılama şeklinde re, fa, sol, la, do diyez, re sesleri fa dominant yedili akorunda sekizlik fa, mi bemol, re ve do sesleri kullanılmış, beşinci ölçü si bemol dominant yedili akorunda sekizlik si bemol onaltılık do ve si bemol, sekizlik la bemol, fa sol, fa sesleri ardında dörtlük bir es ile akorun beşinci derecesinde kalınmış, altıncı ölçü la minör akoru üzerine sekizlik esin ardından onaltılık üçleme ile si bemol, la, sol sesleri ve sekizlik sol bemol, la, re yedili akorunda do, mi bemol, do, do diyez, yedinci ölçü sol dominant yedili akorunda, sekizlik re, do, si, re, fa, la, fa, re, si bemol sesleri kullanılmış, sekizinci ölçü minör akorunda dörtlük fa sekizlik sol ve la bemol, do dominant yedili akorunda on altılık es sonrası on altılık mi, re, do, sekizlik si bemol ve sol, dokuzuncu ölçü fa majör akorunda sekizlik esin ardından onaltılık mi, fa re, mi, notaları sonrasında bağlı olarak toplamda bir buçuk vuruş değerinde do notasının ardından dörtlük es kullanılmış, onuncu ölçü mi minör yedili bemol beşli akorunda onaltılık esin ardından onaltılık mi bemol, mi natürel, fa diyez, sol, sol bemol, mi, do diyez, la yedili akorunda re, si, re, si, re bemol, mi, sol natürel, la, on birinci ölçü re minör akorunda, onaltılık si bemol, la, sol, fa, mi, re do diyez, re, sol dominant yedili akorunda mi do diyez, re, mi, fa, sol, la, si bemol, on ikinci ölçü do minör akorunda, do, si bemol, la, sol, fa, mi ve mi bemol sesleri kullanılmış daha sonraki fa dominant yedili akorunda iki vuruşluk sus, on üçüncü ölçü si bemol dominant yedili akorunda bir buçuk vuruş değerinde eslerin ardından sekizlik do diyez, re, onaltılık fa, la, sekizlik do, la, on dördüncü ölçü la minör akorunda sekizlik si bemol, onaltılık do, si bemol, sekizlik la, sol, re dominant yedili akorunda sol bemol, mi bemol, do, do diyez, on beşinci ölçü sol minör akorunda sekizlik re, si bemol, sol, la, do dominant yedili akorunda sekizlik do, la, mi, fa, on altıncı ölçü fa majör akorunda onaltılık üçleme olarak sol, la, sol, sekizlik fa, re, si, do, si bemol, onaltılık la, do, mi bemol, sol, on yedinci ölçü do minör akorunda sekizlik re, do,

re, do, dörtlük ve sekizlik eslerin ardından onaltılık üçleme re, do, si bemol, on sekizinci ölçü fa dominant yedili akorunda sekizlik sol, mi bemol, do, si bemol, la, onaltılık sol bemol, fa, sekizlik mi bemol, mi natürel, on dokuzuncu ölçü si bemol majör akorunda sekizlik fa, mi bemol, sekizlik üçleme olarak re, fa, la, sekizlik do, si bemol, la, si bemol, yirminci ölçü yine si bemol majör akorunda re, fa, önceki sese bağlı olarak ikilik fa ve dörtlük es, yirmi birinci ölçü mi bemol minör akorunda dörtlük ve sekizlik es, onaltılık do, mi bemol, sekizlik re bemol, do, si bemol, sol bemol, yirmi ikinci ölçü la bemol dominant yedili akorunda sekizlik mi bemol, si bemol, re bemol, si bemol, do, fa, önceki sese bağlı olarak sekizlik fa, do, yirmi üçüncü ölçü re bemol majör akorunda onaltılık üçleme olarak la bemol, si bemol, la bemol, sekizlik fa, do la bemol ikilik si bemol, yirmi dördüncü ölçü sol minör akorunda sekizlik es, fa diyez, dörtlük üçleme olarak sol, si bemol, re, do dominant yedili akorunda dörtlük fa, sekizlik mi, do, yirmi beşinci ölçü fa majör akorunda dörtlük ve sekizlik es, sekizlik si bemol, la, fa, re, do, yirmi altıncı ölçü mi minör yedili bemol beşli akorunda sekizlik üçleme olarak fa diyez, sol, fa diyez, sekizlik mi, re la dominant yedili akorunda re bemol, si bemol, sol, la bemol, yirmi yedinci ölçü re minör akorunda sekizlik la, do, re, mi bemol, sol dominant yedili akorunda önceki sese bağlı olarak ikilik mi bemol, yirmi sekizinci ölçü do minör akorunda dörtlük ve sekizlik es, sekizlik fa, fa dominant yedili akorunda önceki sese bağlı olarak dörtlük fa, sekizlik la bemol, fa, yirmi dokuzuncu ölçü si bemol dominant yedili akorunda, sekizlik sol, fa, re bemol, si, do, si, bemol, la, sol, otuzuncu ölçü la minör akorunda sekizlik sol bemol, la, do, mi bemol, re dominant yedili akorunda sekizlik re, si bemol, sol, la, otuz birinci ölçü sol minör akorunda sekizlik do, la, sekizlik üçleme olarak si bemol, re, fa, do dominant yedili akorunda sekizlik üçleme olarak la, si bemol, si natürel, sekizlik do, si bemol, otuz ikinci ölçü fa majör akorunda dörtlük fa, sekizlik es, sekizlik do, mi, sol, önceki sese bağlı olarak sol on altılık re, mi sesleri kullanılmıştır. İkinci chorus otuz üçüncü ölçü fa majör akorunda noktalı dörtlük fa, sekizlik do, önceki sese bağlı olarak dörtlük do, dörtlük sus, otuz dördüncü ölçü mi minör yedili bemol beşli akorunda dörtlük ve sekizlik sus, on altılık mi bemol, mi natürel, la dominant yedili akorunda sekizlik üçleme olarak fa diyez, sol fa diyez, sekizlik mi, re, otuz beşinci ölçü re minör akorunda sekizlik re bemol, si bemol, sol, sol diyez, sol dominant yedili akorunda sekizlik la, la bemol, sol, sol bemol, otuz altıncı ölçü do minör akorunda sekizlik fa, mi, mi bemol, sol, fa dominant yedili akorunda sekizlik re, do, fa, mi, otuz yedinci ölçü si bemol dominant yedili akorunda, dörtlük re, dörtlük es, sekizlik mi, on altılık, mi, mi bemol, sekizlik re, re bemol, otuz sekizinci ölçü la minör akorunda, sekizlik do, si bemol, la, sol, re dominant yedili akorunda sol bemol, la, do, mi, otuz dokuzuncu ölçü sol dominant yedili akorunda bir önceki sese bağlı olarak sekizlik mi, on altılık mi bemol, re, sekizlik re bemol, onaltılık si, re, önceki sese bağlı olarak dörtlük re,

dörtlük es, kırkinci ölçü sol minör akorunda sekizlik es, sekizlik la, önceki sese bağlı olarak sekizlik la, on altılık la bemol, sol, do dominant yedili akorunda sekizlik sol bemol, re, on altılık üçleme olarak si bemol, do, si bemol, sekizlik sol, kırk birinci ölçü fa majör akorunda, sekizlik re, si bemol, sol, la, do, la, dörtlük es, kırk ikinci ölçü mi minör yedili bemol beşli akorunda ikilik es, la dominant yedili akorunda dörtlük es, on altılık si bemol, la, onaltılık üçleme olarak la bemol, sol, sol bemol, kırk üçüncü ölçü re minör akorunda on altılık fa, mi, mi bemol, re, mi natürel, do diyez, re, mi, sol dominant yedili akorunda dörtlük fa, dörtlük es, kırk dördüncü ölçü do minör akorunda sekizlik es, sekizlik do, on altılık beşleme şeklinde mi bemol, sol, si bemol, do, re, fa dominant yedili akorunda on altılık fa, mi, mi bemol, on altılık es, on altılık re, re bemol, do, si, kırk beşinci ölçü si bemol dominant yedili akorunda on altılık si bemol, la, do, la, si bemol, fa, fa on altılık es, dörtlük ve sekizlik es, on altılık üçleme olarak si bemol, la sol, kırk altıncı ölçü la minör akorunda sekizlik sol bemol, la, do, mi bemol, re dominant yedili akorunda sekizlik do, do diyez, re, si bemol, kırk yedinci ölçü sol minör akorunda sekizlik sol, la, si bemol, si natürel do dominant yedili akorunda dörtlük do, dörtlük es, kırk sekizinci ölçü fa majör akorunda ikilik es, dörtlük do, sekizlik re, mi bemol, kırk dokuzuncu ölçü do minör akorunda sekizlik es, sekizlik sol, do, mi bemol, re do, si bemol, sol, ellinci ölçü do minör akorunda sekizlik la, do, mi bemol, sol bemol, fa dominant yedili akorunda sekizlik fa, mi, re, do, elli birinci ölçü si bemol majör akorunda sekizlik si bemol, la, do, la, si bemol, sol, mi bemol, do, elli ikinci ölçü si bemol majör akorunda sekizlik re, fa, önceki sese bağlı olarak ikilik fa, dörtlük es, elli üçüncü ölçü mi bemol minör akorunda sekizlik es, on altılık üçleme olarak fa, mi bemol, re bemol, sekizlik si bemol sol bemol, mi bemol, si bemol, re bemol, si bemol, elli dördüncü ölçü la bemol dominant yedili akorunda sekizlik do, mi, önceki sese bağlı olarak sekizlik mi, si natürel, si, si bemol, onaltılık üçleme olarak la, si natürel, la, sekizlik sol bemol, elli beşinci ölçü re bemol majör akorunda sekizlik mi, do, on altılık üçleme olarak la bemol, si bemol, la bemol, sekizlik sol bemol, fa, re bemol, si bemol. la bemol, elli altıncı ölçü sol minör akorunda onaltılık üçleme olarak sol, la bemol, sol, sekizlik fa, mi, sol, do dominant yedili akorunda sekizlik si bemol, re bemol, do, si bemol, elli yedinci ölçü fa majör akorunda, sekizlik üçleme olarak la, do, sol, sekizlik fa, do, re, fa, önceki sese bağlı olarak dörtlük fa, elli sekizinci ölçü mi minör yedili bemol beşli akorunda dörtlük re, sekizlik es, on altılık mi, sol, la dominant yedili akorunda sekizlik üçleme olarak si bemol, do, si bemol, sekizlik la, sol, elli dokuzuncu ölçü re minör akorunda sekizlik fa, do, re, mi bemol, sol dominant yedili akorunda önceki sese bağlı olarak ikilik mi, altmışıncı ölçü do minör akorunda ikilik es, fa dominant yedili akorunda sekizlik es, sekizlik la bemol sol, fa, altmış birinci ölçü si bemol dominant yedili akorunda sekizlik es, sekizlik do, si bemol, la bemol, önceki sese bağlı on altılık üçleme olarak la bemol,

si bemol, la bemol, sekizlik fa, re, do, altmış ikinci ölçü la minör akorunda sekizlik si bemol, on altılık la, sol, sekizlik fa diyez, la, re dominant yedili akorunda sekizlik do, mi bemol, do, do diyez, altmış üçüncü ölçü sol minör akorunda sekizlik re, si bemol, sol, la, do dominant yedili akorunda sekizlik do, la, mi, fa, altmış dördüncü ölçü fa majör akorunda on altılık üçleme olarak sol, la, sol, sekizlik fa, re bemol si, do, si bemol, dörtlük üçleme olarak do, mi, sol, altmış beşinci ölçü fa majör akorunda dörtlük üçleme olarak fa, do, si bemol ve ikilik la sesi ile doğaçlama tamamlanmıştır.



EK-20. Charlie Parker Confirmation Doğaçlama Notaları

Confirmation

Charlie Parker

Notaya Alan: Mustafa Fındık

The musical score for Charlie Parker's "Confirmation" is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of 10 staves of music, each with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The chords and melodic lines are as follows:

- Staff 1: 1^{st} F, E-7b5, A7, D-, G7, C-, 6, F7
- Staff 2: Bb7, A-, 3, D7, G7, 3, E-, C7
- Staff 3: 9, F, E-7b5, D-, G7, C-, F7
- Staff 4: 13, Bb7, A-, D7, G-, C7, F 3
- Staff 5: 17, C-, F7, Bb, 3, Bb
- Staff 6: 21, Eb-, Ab7, Db 3, G-, C7 3
- Staff 7: 25, F, E-7b5 3, A7, D-, G7, C-, F7
- Staff 8: 29, Bb7, A-, D7, G-, C7 3, F
- Staff 9: 33, F, E-7b5, A7 3, D-, G7, C-, F7
- Staff 10: 37, Bb7, A-, D7, G7, G-, C7 3

2

41 F E-7b5 A7 3 D- G7 C- 5 F7

45 Bb7 3 A- D7 G- C7 F

49 C- C- F7 Bb Bb

53 Eb- Ab7 3 Db 3 G- 3 C7

57 F 3 E-7b5 A7 D- G7 C- F7

61 Bb7 3 A- D7 G- C7 F 3 F 3 F



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyad, ad : Fındık, Mustafa

ORCID : 0009-0009-6221-2547

Eğitim

Derece

Eğitim Birimi

Mezuniyet

Lisans

Selçuk Üniversitesi
Dilek Sabancı Devlet
Konservatuvarı Klasik
Türk Müziği

2008

Formasyon

Kırıkkale Üniversitesi,
Müzik Eğitim Fakültesi,
Formasyon Programı

2009

Lisans

Hacettepe Ankara
Devlet Konservatuvarı
Caz Müziği

2017

İş deneyimi

Yıl

Yer

Görev

2012

TRT Ankara Radyosu

Çeşitli Radyo
Programlarında Udi
olarak görev aldı

2013

Gala Kültür Sanat
Akademisi

Keman, gitar ve piyano
öğretmenliği yaptı

2015- 2016

Sınav Koleji

Müzik Öğretmenliği

2016

Uluslararası Kosova Caz
Festivali

Hacettepe
Konservatuvarı ile
Uluslararası Kosova Caz
Festivalinde Solist
Keman Sanatçısı olarak
görev aldı

2016-2017

Çözüm Koleji

Müzik Öğretmenliği

2018

Fikir Koleji

Müzik Öğretmenliği

2020

Hazırlık Koleji

Müzik Öğretmenliği

