

Ph. in A. Hakan Kamal

<https://orcid.org/0000-0002-0720-0529>

İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, İstanbul / TÜRKİYE
ROR Id: 03a5qrr21

Caz Müziğinde Kompozisyon ve Form İlişkisi

Composition and Form Relationship in Jazz Music

ÖZET

Form, müzikteki kurucu yapı olarak tanımlanırken, caz müziğinde müziği türetmeye yardımcı unsurlardan biri olarak yer almaktadır. Temel müzikal malzemeler, müziğin var olmasına ya da yaratılmasına hizmet ederken gelişir ve değişirler. Bu gelişimler sonucunda da müzik her yeni dönemde yeni bir dil ve üslup geliştirir ve çevresindeki diğer sanatları da etkilemeye devam eder. Kaynak taraması yöntemiyle yapılan bu çalışmada amaç, caz müziğinde formun kompozisyonu nasıl etkilediğini, icra pratiklerinin formu nasıl etkilediğini, yüksek oranda performans pratiklerine dayanan caz müziğinde doğaçlamanın form içindeki ağırlık merkezini ve kompozisyon içindeki sadeliğin formal bütüne etkilerini incelemektir. Çalışma, genellikle şarkı formu içinde kullanılan formal yapılar ve kullanım pratikleri ile sınırlandırılmıştır. Çalışma kapsamında, caz müziği geleneğinde formal yapısı genellikle değiştirilmeden yorumlanan örnekler seçilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Caz, Blues, Form, Kompozisyon, Armoni-Form İlişkisi

ABSTRACT

While form is defined as the constitutive structure in music, in jazz music it is one of the elements that help to derive the music. Basic musical materials develop and change as they serve to create and maintain music. As a result of these developments, music develops a new language and style in each new period and continues to influence other arts around it. The aim of this study, which is based on a literature review, is to examine how form affects composition in jazz music, how performance practices affect form, the center of gravity of improvisation in form in jazz music, which relies heavily on performance practices, and the effects of simplicity in composition on the formal whole. The study is limited to the formal structures and usage practices generally used in song form. Within the scope of the study, examples that are generally interpreted without changing the formal structure of the jazz music tradition were selected.

Keywords: Jazz, Blues, Form, Composition, Harmony-Form Relationship

1. GİRİŞ

Caz müziği, Avrupa Klasik Müzik geleneğinin temel armonik ve formal uygulamalarından yüksek oranda etkilenmiştir. Fakat, çok genç olan caz müziği, etkilendiği zengin geçmişe sahip müziklerin gölgesinde kalmamış ve hızla kendi müzikal dilini ve üslubunu yaratmayı başarmıştır.

Bu çalışmanın ekseninde, caz müziği içinde form ve kompozisyon ilişkisi olsa da çalışmada caz müziği özelinde küçük ve büyük formal yapıların kullanımı, caz müziğindeki ifadeleri metnin geneline dağıtılmıştır. Bu müziği anlamak ve yorumlamak için bazı terimler ve performans uygulamalarına hâkim olmak gerekmektedir. Ancak bu yolla performans anında iletişim ve yüksek müzikaliteye ulaşılabilir ve caz müziğinin dili anlaşılabilir.

Bu noktada temel kaynakçada yer almış olan ansiklopedik sözlüklerle birlikte, uygulama pratiklerinden edinilen bilgiler birlikte kullanılmış ve özetlenmiştir. Bu çalışmada, caz müziğinde İngilizce kullanılan terimlerin dilimize yapılan tercümelemlerindeki anlam bütünlüğü yetersiz kaldığı ve terimlerin genel kullanımı İngilizce olduğu için, metin içinde genellikle asıl halleriyle kullanılmıştır.

Müzikte, cümle ve cümle yapılarının mikro ve makro boyutta örgütlenmesine işaret eden form, *The New Grove Online Dictionary*'de "müzikte kurucu ve düzenleyici unsur"¹ (Whittal, 2020) olarak tanımlanmıştır. Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition* (Müzikal Kompozisyonun Temelleri) kitabında şöyle

¹ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Online Dictionary, Arnold Whittal'ın *Form* makalesinden alıntılanmıştır.

belirtir; “estetik anlamda kullanıldığında form, bir parçanın organize edilmesi anlamına gelir; yani yaşayan bir organizmada olduğu gibi işleyen unsurlardan meydana gelir” (Schoenberg 1999 1). Schoenberg’e göre “organizasyonu olmayan müzik şekilsiz bir yığına dönüşür, noktalama işaretleri olmadan anlaşılabilir bir deneme ya da amaçsızca, bir konudan diğerine sıçramalar yapılan bağlantısız bir konuşma gibidir.” (Schoenberg, 1999: 1). Schoenberg, müziği oluşturan tema, figür, motif gibi unsurların birbirlerinden bağımsız düşünülmemeyeceği, bu unsurların birbirleriyle olan etkileşimlerinin formal bütünü meydana getirdiğini savunmuştur. Bu unsurların her biri birbiriyle örtüşebilmeli ve birbirlerini tamamlayacak bir yapı sergilemelidir. Cümle, tema, köprü, koda gibi küçük ve büyük yapılar formu oluşturan temel unsurlardır. Form, füg ya da sonatta olduğu gibi kompozisyonun iskeletini oluşturabilir ya da konçerto, etüt veya menuet gibi müzikal türlere de işaret edebilir.

Caz müziği, henüz çok genç bir müzik olarak sırtını klasik müzik geleneğine yaslamıştır. Kaynak olarak, klasik müziğin temel armoni uygulamaları, formal yapıları ve müzikal ifadesinden beslenerek kendi dilini oluşturmuştur. Caz müziğinde form, motif, phrase ve figür gibi mikro yapılardan ziyade öncelikli olarak şarkı formunu eksenine almıştır. Bunun en önemli sebebi, caz müziğinin erken dönemleri ve caz müziğinden de önceki Ragtime döneminde genellikle dans müziği ve vokal müziğin hâkim olmasıdır. Caz müziği içinde ilk enstrümantal kompozisyonlar da genellikle 2 veya 3 bölmeli şarkı formlarında bestelenmiş ve seslendirilmiştir.

Caz müziğinde kompozisyon ve çok seslilik klasik müziğin mikro boyuttaki bir uygulamasıdır denebilir. Caz müziğinde tek sesli bir ana melodi ve armonilerin eşlik ettiği ham malzeme müziğin majör kaynağını teşkil eder. Büyük topluluklar veya big band kompozisyonları gibi kalabalık icra edilen müzikler haricinde halen bu mikro yapı güncelliğini ve işlevselliğini korumaktadır. Bunun en önemli sebeplerinden biri, caz müziğinde kompozisyonun büyük bir kısmını doğaçlama çalınan soloların oluşturması ve bu soloların da yorumcuların kişisel becerileri ile geliştirmeleri geleneğine dayandığıdır. Bir anlamda caz müziği notada yazılan değil, yazılmayanların seslendirildiği bir müziktir. İleriki başlıklarda daha detaylı olarak açıklanacağı üzere caz müziğinde kompozisyon genellikle küçük hacimli ve genellikle tek sesli bir ana melodiden oluşmaktadır. Bu ana melodi 12, 20,24 veya 32 ölçü veya daha uzun olabilir. Ana melodiden sonra melodi, armoniler ve stil geleneğinin bileşiminden oluşan doğaçlama kesiti müziğin bir diğer ana unsurudur. Caz müziğinde bir karşı tema olmadan müzik seslendirilebilir ancak bir solo kesiti olmadan caz müziği yorumu gerçekleştirilemez. Solo kesiti caz müziğinde bu denli önemli bir yer edindiği için kimi zaman ana melodinin bile önüne geçebilmiş veya hacimsel olarak onu çok geride bırakmıştır diyebiliriz. Kabaca caz müziğinde ana melodi, solo kesiti ve ana melodinin tekrarı makro boyuttaki temel formal yapıyı oluşturur. Küçük örgütlenmeler ve geleneksel formal uygulamalara ileriki başlıklarda daha detaylı olarak değinilecektir.

Caz müziğinde form, kompozisyon ile birlikte müziğin sitili, bağlamı ve performansına hizmet eder. Hemen her caz müzisyeni kompozisyonlarını kurgularken seslendirme olanaklarını da hesaba katar. Caz müziğinde ana tema özelliği taşıyan melodilerin genellikle tek sesli bir hat olarak bestelenmesinin temel sebeplerinden biri budur. Diğer ise, ana melodiyi her caz müzisyeninin kendi yorumu ile seslendirmesinin bir gelenek haline gelmesidir. Her caz müzisyeni isterse ana melodiyi farklı bir tempo, dinamik ve artikülasyonla seslendirebilir. Melodi üzerine yeni bir *reharmonization* (yeniden armonileme) yapabilir. Müziğin formal yapısında birtakım değişiklikler yapabilir. Yani neredeyse müziği yeniden kompoze ederek bambaşka bir müzikal ifade ortaya çıkarabilir.

Kompozisyonun sadeliğinin bir diğer sebebi de performans anında yukarıda bahsedilen müzikal uygulamaların anlık ve doğaçlama olarak yapılabilmesine olanak verecek şekilde kurgulanması gerektiğidir. Müziğin ana melodisi çabuk öğrenilebilmeli, sade bir formal yapıda olmalı, kolay akılda kalacak bir uzunlukta olmalıdır ki performans anında tüm müzisyenler eş zamanlı olarak önlerinde nota olmadan müziği yorumlayabilsin ve onu zenginleştirebilsin. Bu veya bunlar gibi sebeplerden ötürü caz müziğinde kompozisyon ve form uygulamaları geleneksel klasik müzik örnekleri ile kıyaslandığında çok sade ve küçük hacimlidir. Örneğin; Brahms'ın Piyano Sonatları, Bartok Yaylı Dörtlüleri ya da Stravinsky'nin Bahar Ayini gibi eserlere bakıldığında caz müziği kompozisyonları 32 veya nadiren daha uzun bestelenmiş ana melodileriyle çok sade kalmaktadır. Ancak, bu sadelik müziğin dili, üslubu ve icra pratikleriyle ilgilidir, asla bir kıyaslama veya negatif bir unsur olarak düşünülmemelidir. Her müziğin temel dinamikleri, evrim süreci, gereklilikleri, ifadesi ve yapılması farklıdır ve kendine özgüdür. Bu kendine özgünlük içinde caz müziği de kâğıt üzerinde değil, performans anında var olur. Kâğıt üzerinde belki yarım sayfalık yer kaplayan bir ana melodi 20 dakikalık bir yoruma dönüşebilir. Bu müziğin temel dinamiği de genellikle budur. Bu yüzden kompozisyon ve form ilişkisi bakımından klasik müzikten beslenmiş ancak kendi uygulama pratikleri ve dilini yaratmıştır.

Bu çalışmada, caz müziğinde sıklıkla kullanılan temel formal uygulamalar örneklendirilecek ve caz müziğinin icra pratikleriyle ilişkilendirilerek anlatılacaktır. Çalışma, *blues*, *rhythm canges*, şarkı formu ve onu oluşturan formal yapılar ve son olarak da genişletilmiş formal yapılar örneklenecektir.

2. CAZ MÜZİĞİNDE KOMPOZİSYON ve FORM İLİŞKİSİ

2.1. Blues

Blues, caz müziğinde kendine özgü bir dile sahip, döngüsel ve kapalı bir cümle örgütlenmesi olarak temel bir formal yapıyı teşkil etmiştir. *The New Grove Dictionary of Jazz* kitabında *Blues* şöyle açıklanmıştır (Kernfeld, 1996:121):

Blues teriminin tek bir anlamı yoktur. Bir ruh halini gösterebilir, bu ruh halini ifade eden bir müziği tanımlayabilir. Müziği icra etmek için bir form veya bir performans tarzını tanımlayabilir; bu özelliklerin hepsine olmasa da bir kısmına sahip olan performanslara ve şarkı türlerine sıklıkla rastlanır.

Bu ifadeye göre blues, bir hissiyat, bir ifade biçimi ve bir müzikal tür olarak karşımıza çıkar. Paul Oliver diğer bir majör kaynak olan *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*'in *Blues*² makalesini de kaleme almıştır. Bu makalede blues hakkında şöyle tespitlerde bulunmuştur:³

Blues'un en önemli müzikal anlamı bir ruh halini ifade etmesidir... Bu hissiyat blues müzik tarihiyle yakından ilişkilidir. Genellikle bir blues müzisyeni kendisini içinde bulunduğu dramatik yaşantı ve hüzünden kurtarmak için şarkı söyler. Bu şarkıcılar o kadar önemlidir ki, çoğu kişi içinde bu hüznü hissetmedikçe blues söyleyemez... Blues hissini ifade edemeyen bir şarkıcı ya da müzisyen bir "bluesman" değildir.

Blues müziği için hissiyat son derece önemlidir. Çünkü, bu müziği yaratan kişiler kültürlerinden ve ülkelerinden koparılıp Amerika'ya getirilen siyahi kölelerdir. Kendi yaşantılarını ve hissettiklerini bu müzik türü ile ifade etmişler ve bu müzik ile var olmaya başlamışlardır. "Blues, büyük ölçüde az eğitim almış ve neredeyse hiç müzik okumamış olan müzisyenler tarafından yaratıldığı için hem sözlü hem de müzikal olan doğaçlama bu müziğin önemli bir parçası olmuştur"⁴. Blues müziğinin sözleri aşağıdaki örnekte olduğu gibi son derece sade, doğrudan ve genellikle kısa cümlelerden oluşmuştur.

Örnek 1: Blues şarkı sözü örneği

Aklım karışık bebeğim, hüznü (bluesy) ve üzgün hissediyorum.
Aklım karışık bebeğim, hüznü (bluesy) ve üzgün hissediyorum.
Blues iyi bir adamın kendini kötü hissetmesinden başka bir şey değildir.

Kaynak: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Online Dictionary, Paul Oliver'ın *Blues* makalesinden alınmıştır.

Blues, hüznü ve sade bir söyleme sahip bir müzik türü olsa da döngüsel olarak kendisini tekrar eden cümle yapısı ve akor zincirini sunar. Blues'da akor zinciri, formu oluşturan temel malzemedir denebilir. Jamey Aebersold'un caz müzisyenlerini hedefleyerek hazırladığı ve düzenli olarak yayınlanmış olan kitap serisi içinde Blues müziğine de bir cilt ayırmıştır. Aebersold'un *Blues in All Keys Vol. 42* (Tüm Tonlarda Blues) kitabında Blues'un cümle yapısından şu şekilde bahsedilmiştir (Aebersold, 1988: 2): "Blues, 12 ölçü uzunluğunda herhangi bir tempo ya da hissiyatta; 3/4, 4/4 ya da aksak ölçülerle çalınabilir. Cümle yapısı genellikle 12 ölçü olmasına rağmen bazen daha kısa, bazen de 14, 16 ya da 24 ölçü uzunluğunda olabilir."

Blues müziğinde 12 ölçü uzunluğunda bir cümle yapısı kullanıldığı için genellikle bu formal yapı *12 bar blues* olarak isimlendirilmiştir. Geleneksel blues cümle yapısında tonal müzikte temel dereceler olan I-IV-V kullanılır. Bu dereceler aşağıdaki gibi sıralanmıştır:

² **Blues:** Müzikal ifade içindeki anlamı "hüzün"dür.

³ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Online Dictionary

⁴ A. k.

Örnek 2: 12 Bar Blues chord progression

Kaynak: Örnek yazar tarafından hazırlanmıştır.

Yukarıdaki örnekteki gibi bir kalıp oluşturacak şekilde kullanılan akor bağlantılarına *blues form'u* adı verilir. Armonik yapılanma içinde en önemli noktalardan birisi de tüm derecelerin akor türü olarak dominant 7'li (V7) olarak kullanılmasıdır. Bunun iki temel sebebi vardır. Birincisi blues müziğine en önemli karakteristik özelliğini kazandıran *blue note*⁵ perdelerini kullanmak ve akorların 4 sesli kullanımıyla doğaçlama çalınan solo esnasında armonik ve melodik çeşitlilik yaratmak içindir.

Blues müziğinde dominant 7'li akor türünün kullanılmasının bir diğer sebebi de akorların sürekli olarak armonik bir hareket hissi yaratmasıdır. 12 ölçüklük cümle yapısı oldukça kısa ve armonik dereceleri de son derece sadedir. Bu müzik cümlesinde döngüsellik ve devinimi sağlayan en önemli katalizör de akor türü olarak dominant 7'linin seçilmesidir. Bu akor türü sürekli olarak çözülmek isteyen ve içinde sürekli bir hareketlilik barındıran bir etkiye sahiptir.

Blues, akor bağlantıları temel I-IV-V derecelerden oluşmasına rağmen bu derecelerin ve akor türlerinin çeşitlendirilmesiyle birlikte gelişmeye devam etmiştir. Temel blues akor zincirleri Aebersold'un *Blues* kitabında F majör tonundan aşağıdaki gibi belirtilmiştir.

Örnek 3: 12 Bar Blues Akor bağlantıları F majör

1.	F7 F7 F7 F7 Bb7 Bb7 F7 F7 C7 C7 F7 F7
2.	F7 F7 F7 F7 Bb7 Bb7 F7 F7 C7 Bb7 F7 C7
3.	F7 Bb7 F7 F7 Bb7 Bb7 F7 F7 G- II C7 V7 F7 I C7
4.	F7 Bb7 F7 F7 Bb7 Bb7 F7 D7 G- II C7 V7 F7 I C7
5.	F7 Bb7 F7 C- II F7 V7 Bb7 I7 Bb7 F7 A∅ III D7 VI7 G- II C7 V7 F7 D7 G- C7 I Turnaround
6.	F7 Bb7 F7 C- II F7 V7 Bb7 I7 Bb7 F7 A∅ III D7 ^{#9} VI7 G- II C7 V7 A- D7 G- C7 Turnaround
7.	F7 Bb7 F7 C- II F7 V7 Bb7 I7 B°7 FΔ G- A- II G- II C7 V7 A- D7 G- C7 Turnaround

Kaynak: Aebersold, 1998: 5.

Dominant 7'li akoru aynı zamanda blues müziğinin temel dizisi olan pentatonik diziyeye de blue note'ların dahil olmasına yardımcı olmuştur. Blues müziğinin dili içinde en baskın özelliklerinden biri de melodik olarak pentatonik dizilerin kullanılmasıdır.

Örnek 4: Majör ve minör pentatonik diziler

Kaynak: Örnek yazar tarafından hazırlanmıştır.

⁵ **Blue Note:** Blues ve caz müzisyenlerinin diyatonic (majör) gamın tansiyon seslerinin (akorun 3 ve 7'li sesleri) ve 5. Derecesinin istendiğinde yarım ton pest seslendirilmesidir. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Online Dictionary, Gerhard Kubik'in *Blue Note* makalesinden alınmıştır.

Blue note'ların kesin bir entonasyon kullanımları yoktur, yorumcuların hissiyatına ve tercihlerine göre değişir.

La blues örneği üzerinden özetlersek, dominant 7'li akorlar ile birlikte pentatonik dizinin sesleri arasına ton dışı olan yeni sesler yani blue note'lar dahil olmuştur.

Örnek 5: Blue note'lar



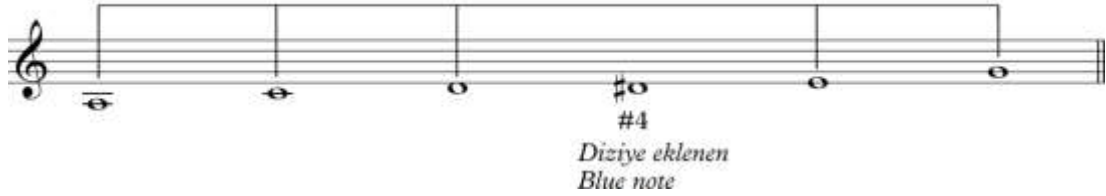
Kaynak: Örnek yazar tarafından hazırlanmıştır.

Blue note'lar dominant 7'li akorlarıyla birlikte armonik ve melodik çeşitlilik yaratmasına rağmen kullanımında öncelikle IV. derecenin tizleşmiş hali olan #4 perdesi, ardından D7'nin 3'lüsü olan F# sıklıkla kullanılır. C# sesi de doğaçlama solo esnasında kullanılabileceği gibi armoniler üzerinde melodik bir kontrast yaratmak amacıyla A7 akorunun üzerinde sıklıkla C# sesi yerine C naturel sesi de tercih edilebilmektedir.

Blues müziğinin karakteristiğini yansıtan temel malzemeler arasına #4 sesinin de eklenmesiyle *blues gamı* adı verilen bir dizi oluşturulmuştur. Bu dizi minör pentatonik diziyeye #4 sesinin eklenmesiyle elde edilmiştir.

Örnek 6: Blues dizisi

Minör pentatonik dizi



Kaynak: Örnek yazar tarafından hazırlanmıştır.

12 bar blues, en temel haliyle dominant 7'li akorların zinciriyle karakterize olmuştur. Ancak, caz müzisyenleri bu temel formun akor bağlantısını armonik açıdan zenginleştirmek amacıyla I7, IV7 ve V7 akorlarının yanında iim7 ve dim7 gibi akor türlerini de kullanmaya başlamışlardır. Bu armonik zenginleşme bestelenen ana melodilerin ve doğaçlama sololara kaynak sağlayan armonik materyalin de zenginleşmesini sağlamıştır.

Bu anlamda en belirgin örneklerden biri alto saksofoncu Charlie Parker'ın *Billie's Bounce* parçası örnek gösterilebilir. *Billie's Bounce*, içinde dim7, iim7 ve ii-V-I kadans bağlantıları gibi armonik malzemenin bulunduğu *bebop* dilinde bestelenmiş 12 ölçü uzunluğunda bir melodidir.

Örnek 7: *Billie's Bounce*, Charlie Parker



Kaynak: <https://playjazzpianonyc>

Parker'ın *Billie's Bounce* parçası, blues akor bağlantılarına bir başka sistematik seçenek olarak yerleşmiş ve bu akor bağlantısına *Parker Blues* adı verilmiştir.

Örnek 8: Parker Blues chord progression

Kaynak: Örnek yazar tarafından hazırlanmıştır.

Parker blues akor bağlantısındaki ikinci önemli zenginlik 4. ölçüdeki iim7-V7 akorlarıdır. Bu akorlar bizi IV. derece üzerinde gelen yeni cümleye armonik olarak taşıyan akorlardır. 8. ölçüdeki iim7-V7 akorları ise bizi 12 bar blues cümlesinin kadansına taşıyan bağlantı akorlarıdır.

Charlie Parker'ın bir diğer önemli blues örneği de *Blues for Alice* parçasıdır. Burada Parker, müzik cümlesini yine 12 ölçü uzunluğunda düşünmüş ancak armonik zenginlik olarak birbirine doğru hareket eden iim7-V7 akor bağlantılarından oluşan bir başka armonik zincir oluşturmuştur.

Örnek 9: *Blues for Alice*, Charlie Parker

Kaynak: <https://www.musicaneo.com>

Blues müziğinin döngüsel formal yapısıyla birlikte caz müziğinin formal malzemeleri arasında katılan en önemli uygulama *chorus* olmuştur. *The New Harvard Dictionary of Music* kitabında chorus ile ilgili olarak şöyle bir tanımlama yapılmıştır (Randel, 1995: 163):

Caz müziğinde, bir parçanın performansını oluşturan armonik ve melodik bütünün çeşitli tekrarlarıdır (AABA formundaki 32 ölçüklük popüler bir şarkı veya 12 bar blues akor zinciri). İlk ve son tekrarlar, verilen melodi ve armonilerin son ifadesini sunarken genellikle aynı ya da benzer şekilde çalınırlar. Araya giren tekrarlar genellikle armonilere dayanan doğaçlamalardır. Bu şekilde doğaçlamaya "take a chorus - bir chorus solo almak" denir.

Caz müziğinde, ana melodi ve onun armonik zinciri ana yapısal malzemeyi oluşturur. Ana malzeme yalnızca başlangıcı temsil eder. Bu ana malzeme doğaçlama çalınan sololar ile çeşitlendirilerek ya da soyutlanarak müzikte ikinci bir kesit oluşturulur ve genellikle tekrar ana melodiye dönülerek müzik

sonlandırılır. Ana temanın sunduğu armonik zincirin oluşturduğu döngüye *chorus*, bu döngünün tekrarlanmasına da caz müziğinde *chorus takibi* denir.

Chorus kavramı ve uygulaması caz müziğini diğer müzik türlerinden ayıran en önemli özelliklerden biridir ve hatta en belirgin olanıdır denebilir. Çünkü, caz müziğinde ana tema, melodik ve armonik yapısıyla türetilebilir en temel malzeme olarak kabul görmüştür. Gelebeysel caz müziğinde formu oluşturan temel yapısal bütün ana melodinin sunduğu armonik bütündür.

2.2. Rhythm Changes

Blues'a benzer olarak armonik bir zincir ve bu zincirin sunduğu metrik yapıyı bir kalıp olarak kullanan bir diğer örnek de *rhythm changes*'dir. Rhythm changes, 32 ölçü uzunluğunda, her biri 8'er ölçü uzunluğunda ve A-A-B-A formunda cümle örgütlenmesidir. Rhythm Changes, caz müziğinde değişen akorların yarattığı armonik atmosfere verilen isimdir. Rhythm changes'in ritmik herhangi bir değişim ya da dönüşümle bir ilgisi yoktur. Telif yasalarının ana melodiyi koruması ve armonik bağlantıları kapsamaması sebebiyle caz müziğinde bir parçanın armonik zincirini ve formunu alarak üzerine yeni bir melodi bestelenmesi sıklıkla yapılan bir bestecilik uygulaması olmuştur. Rhythm kelimesi, George Gerswin'in *I Got Rhythm* parçasından gelir. Bir çok müzisyen bu parçanın armonik zinciri üzerine yeni melodiler tasarlayarak farklı tonlarda yeni müzikler yaratmışlardır. Zamanla blues'da olduğu gibi geleneksel bir kullanıma dönüşen uygulama ile birlikte bu armonik zincire *rhythm changes* adı verilmiştir.

Örnek 10: *I Got Rhythm*, George & Ira Gerswin

I Got Rhythm 

PLAY 6 CHORUSES (♩=196) By Ira and George Gerswin



Kaynak: Kaynak: Aebersold, 1991: 4.

2.3. Standard'lar

Caz müziğinde *Standards* olarak bilinen şarkılar, *The New Grove Dictionary of Jazz* kitabında Robert Witmer, *Standard* isimli makalesinde "repertuarda yerleşik bir öge haline gelen bir kompozisyon, genellikle popüler bir şarkı; bu nedenle profesyonel bir müzisyen tarafından bilinmesi gereken şarkı" olarak ifade edilmiştir (Ed. Kernfeld, 1996: 1155). Hollywood filmleri ya da Broadway müzikalleri gibi bir çok gösteri ve proje için George Gerswin, Jerome Kern, Harold Arlen, Irving Berlin, Cole Porter ve Richard Rodgers gibi bir çok besteci çok sayıda şarkı bestelemişlerdir. Bunların hemen hepsi birer şarkı olsa da bir çoğu halen caz müzisyenleri tarafından enstrümental olarak yorumlanmaya devam etmektedir.

Bu noktada formal yapıyı oluşturan temel malzemelerden bahsetmekte yarar vardır. Bunlar müziğin nihai halinin de oluşmasını sağlayan yapısal unsurlardır. Şarkı formunu oluşturan cümle örgüsüyle birlikte *introduction*, *verse*, *bridge*, *chorus*, *solo section*, *vamp*, *outro* gibi yapılarıdır. Bu yapılar temelde şarkı formunu pekiştiren birer unsur olarak görünse de ileride de değinileceği üzere enstrümental kompozisyonların tasarımında da benzer şekilde kullanılabilmişlerdir.

2.3.1. Introduction

Introduction yani giriş müziği ya da cümlesi genellikle gelecek olan temaya armonik, ritmik ya da dokusal hazırlık olarak düşünülebilir. Giriş cümlesi serbest ritmik yapıda rubato olabileceği gibi içinde ritmik bir döngü (*groove*) barındırabilir. Önemli olan müziğin genel atmosferi ve müziğin ana fikrine hizmet etmesidir. Giriş cümlesi tematik materyale kontrast yaratacak şekilde düşünülebilir ya da tematik materyali anımsatacak, hatta küçük ip uçları verecek şekilde de tasarlanabilir. Bu ip uçları kimi zaman armonik bir benzerlik, kimi zaman temanın içinden bir ya da birkaç sesin ritmik genişleme ya da daraltma yönüyle duyurulması ya da cohorus kısmından ödünç alınacak bir müzikal fikirle kurgulanabilir.

Caz müziğinde introduction kesitinde birkaç genel kullanım yaygınca kullanılmaktadır. Bunlardan biri ana melodinin son 8 ölçüsünün akor zincirini çalmak, diğeri tonun I ya da V. derecesini pedal ses olarak kullanarak ritmik bir cümle çalmak ya da serbest açık bir introduction kesiti çalarak yapılabilir. Daha farklı kullanımlarına ileride örnekler verilecektir.

2.3.2. Verse

Verse, "popüler müzikte bir şarkının melodisinin sabit kaldığı ancak şarkı sözlerinin değiştiği bölümüdür" (Kernfeld, 1996:1244). *Verse*, genel anlamıyla nakarattan (*chorus*) önceki A ve B bölümlerine verilen isimdir. Caz müziğinde *verse* ikinci bir kullanıma daha sahiptir. Daha önce de bahsedildiği üzere caz müzisyenleri Hollywood film müzikleri ve Broadway müzikalleri için bir çok şarkı bestelemiş ve bunları büyük topluluklar ya da küçük gruplar ile kaydetmişlerdir. Genellikle filmler ve müzikaller için bestelenmiş olan şarkıların neredeyse şarkının kendisi kadar uzunlukta, kendisine ait sözleri bulunan bir giriş bölümleri mevcuttur. Bu bölümler farklı tempo ya da tonal merkeze sahip ya da rubato olarak seslendirilebilirdi. Caz müziğinde bu bağımsız giriş müziklerine de *verse* adı verilmektedir. Caz müziğinde *verse*'nin bir başka kullanımı da şu şekildedir. Şarkının ana melodisinin ve sözlerinin bulunduğu sololardan önceki *chorus*'a da *verse* adı verilmektedir. Bu anlamda şarkının performans anındaki formu şarkının sözleri ve ana melodisinin bulunduğu *verse*, soloların çalındığı *solo section* ve şarkının tekrar söylendiği *verse* gibidir. Yani formun en basit hali *verse*, *solo section* ve *verse* şeklinde kullanılır. Örneğin; 1938 yılında sözlerini Johnny Burke'nin yazdığı ve müziğini de Arthur Johnston'un bestelediği *Pennies from Heaven* şarkısının yaklaşık 24 ölçülük bir *verse* bölümü vardır. Bu bölüm şarkıyla birlikte söylenmek zorunda değildir. Buna da grup lideri ya da solist karar verir.

2.3.3. Bridge

Köprü (*bridge*), şarkı formu içinde ana temanın bulunduğu A cümlesi (*verse*) ile nakarat (*chorus*) arasındaki kesittir. Bu kesit A cümlesini armonik ya da dinamik bir gelişimle *chorus* cümlesine bağlar. Formal olarak önemli bir malzeme olmasına karşın her şarkıda bir köprü kesiti olmak zorunda değildir. Genellikle pop müzik şarkıları ve arajmanlarında yer alan bu kesit zamanla caz müziğinde de yer edinmiştir. Köprü kesitinin uzunluğu şarkının veya arajmanın hacmine göre değişiklik gösterebilir. Amaç, müziği dinamik ve dokusal olarak bir üst kademeye taşımaktır. Frederick Beck, *The New Grove Dictionary of Jazz* kitabındaki makalesinde köprü kesitini şöyle açıklamıştır (Kernfeld, 1996: 150):

Müzikte biçimsel geçişin yapıldığı bir pasaja uygulanan bir terimdir. Popüler müzikte, açılış bölümünün son tekrarına (aaba formunda b bölümü) taşımak için kullanılır. Köprü, açılış bölümüyle genellikle aynı tonal merkezdedir, aynı zamanda armonik ve melodik bir kontrast sağlar. Ragtime ve erken caz dönemlerinde köprü, birden çok temaya sahip kompozisyonların ayrı kesitlerini birbirine bağlayan bölümdür (normalde 4 veya 8 ölçüden oluşur); genellikle bir anahtar değişimi içerebilir.

Köprü müzikal biçim içinde önemli bir yapısal malzemedir. Tanımlamalar ve uygulamalardan köprünün kendi başına anlamlı bir bütün olduğu sonucu çıkmaya da bağlantı kesiti olarak işlevsel bir görev üstlenir.

2.3.4. Chorus

Nakarar (*chorus*), *The New Grove Dictionary of Jazz* kitabında şöyle özetlenmiştir (Kernfeld, 1996: 208):

Şarkının armonik ve metrik yapısının caz parçaların temel malzemesi olarak kullanılması. Cazda bir temanın herhangi bir ifadesi veya daha özel olarak varyasyonlarla yeniden ifade edilmesi. Terim, genellikle bir temadan oluşan netliğe, ardından tema üzerinde bir dizi varyasyona ve daha sonra temanın kendisinin bir tekrarına uygulanır.

Chorus'un caz performansı anındaki yapısal işlevinin yanında şarkı formu içinde bir işlevi daha bulunmaktadır. Bu işlevi Ahmet Say, *Müzik Sözlüğü*'nde şöyle açıklamıştır (Say, 2002: 372):

Bağlantı. Bir şarkıda, ezgisi değişmeyerek her kıtadan sonra tekrarlanan dizeler. Kıtaları birbirine bağlayıcı özellik taşır. Çalgı müziğinde yer alan "ara nağme"ler de bu gelenekten kaynaklanır... Herhangi bir şiirin sonunda yer alan yinelemeli taklitçi sözler üzerine söylenen ezgilere de "nakarat" denir.

Popüler müzikteki şarkı formu içindeki yeri ise; şarkının A ve/veya B cümlelerinden, ve eğer varsa köprü (bridge) kesitinden sonra gelen, şarkının vokaller veya bir koro ile birlikte söylenen ve şarkının vurucu temasının bulunduğu kesittir. Bu kesit dinamik olarak genellikle şarkının en yüksek kesitidir. Sade, anlaşılır ve kolay kavranır bir özelliği vardır. Bu kesitte amaç, dinleyicinin ilk duyduğunda aklında kalacak kadar sade ve karakter bir melodik yapı ve anlaşılır sözlere sahip olmasıdır.

2.3.5. Solo Section

Solo kesiti, caz müziğinde eğer varsa intro ve ana tematik malzemenin bulunduğu ilk chorus bittikten sonra gelen orta bölme ifade eder. Bu bölmede genellikle bir ya da bir kaç solocu sırayla ana melodinin akor zinciri üzerinden yola çıkarak doğaçlama yaparlar ve en son solocu doğaçlama cümlelerini ana melodiye bağlayacak şekilde tamamlar. Solo kesitinin en önemli özelliği caz müziğinde ana malzemelerden birisi olmasıdır.

2.3.6. Lead Sheet

Caz müziğinde kompozisyon, klasik müzikteki kompozisyon anlayışından farklıdır. Kabaca ifade edecek olursak, klasik müzikteki geleneksel kompozisyon anlayışında besteci hemen hemen tüm müzikal malzemeyi belirler ve yorumcuya nerede ne çalacağını yüksek oranda belirtir. Yorumcu, tema, temanın gelişimi, formal kesitler içindeki müzikal malzemeyi nasıl ve ne zaman çalacağı hakkında besteci tarafından bilgilendirilmiştir. Temel dinamikler, tempo, artikülasyon vb. gibi müzikal parametreler de bazen tamamen, bazen de büyük ölçüde besteci tarafından belirlenmiş olur. Bu anlamda yorumcu, elindeki rehber, yani nota ile ne yapacağını ve nasıl seslendireceğini büyük oranda bilmektedir. Tabii ki yorumla ilgili olan müzikal detaylar yorumcunun insiyatifindedir. Bunlar da yorumcuların becerileri ve yetkinliklerini kanıtladığı alanlardır.

Ancak caz müziğinde amaç, yazılanı değil notada yazılmayanı çalmaktır denebilir. Geleneksel bir caz kompozisyonunda *lead sheet* adı verilen ve üzerinde ana melodi ve akor zincirinin bulunduğu bir nota kullanılır. *Lead sheet*, *The New Grove Dictionary of Jazz* kitabında Robert Witmer tarafından şöyle tarif edilmiştir (Kernfeld, 1996: 685):

El yazması ya da basılı formda, sadece bir melodiyi, temel armonik yapıyı ve bir bestenin sözlerini gösteren nota. Cazın birçok performansı, Fake Book (ya da Real Book) adıyla bilinen kitaplarla gerçekleştirilmiştir. Bu kitaplar bir çok lead sheet'ten oluşan derleme yayınlardır.

Lead sheet, caz müziği için önemli bir yazılı materyaldir. Bu notalarda daha önce bahsedildiği üzere, yalnızca ana melodi, armoniler ve eğer varsa sözler yazar. Bunların yanında tempo, stil ifadesi ve bestecisi gibi bilgilendirmeler de bulunur. Dinamikler, artikülasyonlar, melodinin nasıl çeşitlendirileceği ve armonilerin nasıl seslendirileceği gibi bilgiler bu notada bulunmaz. Bunlar genellikle caz müzisyenleri tarafından performans anında belirlenir.

Örnek 11: *Stella by Starlight*, Victor Young, ilk 8 ölçü.

Kaynak: <https://www.jazzguitarlessons.net>

Örneğin; yukarıda Victor Young'ın *Stella by Starlight* şarkısının ilk 8 ölçüsü yer almaktadır. Lead sheet formatında yazılmış bu notada ana melodi, armoniler, dışında bir bilgilendirme yoktur. Genellikle tempo için metronom değeri yazılması da tercih edilen bir uygulama değildir, bunun yerine stil ifadesi yazılır.

2.3.8. Vamp

Vamp, "solistin girişine hazırlık olarak çalınan, ritmik ve armonik olarak sade olan kısa bir kesittir; genellikle solist çalmaya başlayana kadar *ad libitum* olarak tekrarlanır. Terim, soloların arasında ostinatolar şeklinde çalınan bir tekniğe işaret eder ve soloların genişlemesine hizmet eder" (Ed. Kernfeld, 1996:1238). Tanımlamadan da anlaşılacağı gibi vamp, ritmik ve armonik olarak sade olan döngüsel bir pasajdır. Bir parçanın girişinde, çıkışında ya da orta bölmesinde bulunabilir. Genellikle açık sololar çalınacağı zaman tercih edilir. Örneğin; Chick Corea'nın *You're Everything* parçasında sondaki *coda* kesitinden hemen önce yer almıştır.

Örnek 14: *You're Everything*, Chick Corea, Coda ve Vamp kesiti.

Kaynak: Görsel yazar tarafından hazırlanmıştır.

Vamp kesiti tekrar işaretleriyle gösterilir, ancak ne kadar tekrar edileceği belirtilmez, bu kesitin tekrar uzunluğu solo çalan kişinin isteğine göre belirlenir. Böylelikle 2 ölçü gibi küçük bir kesitin bile formal yapı üzerindeki hacmi değişmeye başlar ve önem kazanır.

2.3.9. Outro

Outro, caz müziğinde çeşitli şekillerde yapılabilir. Yukarıda bahsedildiği gibi vamp döngüsü, geleneksel coda ya da codetta gibi kesitler çalınabilir. Ancak caz müziğine özgü çıkış kesitlerinden biri olan *turn-around* örnek olarak gösterilebilir. Turn-around, "chorus'un sonunda bulunan akor pattern"⁶i olarak tanımlanmıştır (Ed. Kernfeld, 1996:1228). Turn around, genellikle chorus sonlarındaki son iki ölçü ya da ii-V bağlantısının 3 kez tekrar edilmesiyle gerçekleştirilir. Örneğin; cümlemin sonundaki ii-V bağlantısında her akor 2 vuruş uzunluğunda tınladığı düşünülürse, bu akorlar ilk ölçüde asıl haliyle ana tona bağlı olarak tınlattılır. Bir sonraki ölçüde genellikle 1 tam ses yukarıdan çalınır ve sonraki ölçüde yine ana tondaki eski yerine dönerek bir çeşit işleme armonisi gibi tınlarlar.

Örnek 15: Turnaround

5.	F7	Bb7	F7	C- F7 II V7	Bb7 I7	Bb7	F7	A∅ D7 III VI7	G- II	C7 V7	F7 D7 G- C7 I Turnaround
6.	F7	Bb7	F7	C- F7 II V7	Bb7 I7	Bb7	F7	A∅ D7 ⁹ III VI7	G- II	C7 V7	A- D7 G- C7 Turnaround
7.	F7	Bb7	F7	C- F7 II V7	Bb7 I7	B°7	FΔ G- A- Ab-	G- II	C7 V7	A- D7 G- C7 Turnaround	

Kaynak: Aebersold, 1998: 5.

Turn around, armonik olarak yapılan bir uygulamadır ancak, eğer bu armoniler üzerine bir melodi varsa, melodinin o kısmı da 1 tam ses yukarıdan çalınır ya da söylenir. Bu uygulamaya caz müziğinde turnaround çalmak ya da yapmak adı verilmiştir. Caz müziğinde parçanın sonundaki çıkış kesiti parçanın ana melodisi ya da formuna bağlı olarak çalınabileceği gibi bambaşka yeni bir kesit de çıkış kesiti olarak oluşturulabilir. Örneğin; Jacob Collier, Stevie Wonder'ın *Don't You Worry 'Bout a Thing* parçasına yaptığı aranjenin sonunda outro pasajını 5/8'lik 5 ölçü ve 7/8'lik bir bileşik ölçüden oluşturmuştur.

⁶ **Pattern:** Desen ya da figüre benzeyen küçük örnek olarak kullanılan kelime müzikte motif tekrarıda tekrarlana her bir motifin kendisine işaret eder.

Örnek 16: Jacob Collier, *Don't You Worry 'Bout a Thing*, outro ölçü 1-3

161 T same phrase length, but divided differently (5+5+5+5+5+7=8*4)

doubled on left hand piano 8vb

percussion section + clave pattern on cowbell, as if it were in 4

Kaynak: <https://www.youtube.com>

Örnek 17: Jacob Collier, *Don't You Worry 'Bout a Thing*, outro ölçü 3-6

164

G/B C A

Kaynak: <https://www.youtube.com>

Bu çıkış kesitinde bileşik ölçülerden oluşturulan ritmik döngü üzerine vokal melodinin bir kesiti bir başka döngü olarak söylenmeye devam ederken org solosu çalınarak müzik *fade out* ile sonlanır.

2.4. Farklı Formal Yapılanmalar

Caz müziğinin erken örnekleri genellikle şarkılar veya şarkı formlarına dayanan enstrümental kompozisyonlar olmasının yanında daha büyük ve karmaşık formal yapılarda eserler de bestelenmiştir. Örneğin; Chick Corea'nın *Light As a Feather* albümündeki *Spain*, caz müziğinde kompozisyonel olarak genişletilmiş bir formal yapıya sahiptir. Caz müziğine özgü bir başka uygulama da, chord progression'u aynı olan bir ana melodiyi intro olarak kullanmaktır. Örneğin; Charlie Parker'ın *Ornithology* parçası ile Cole Porter'ın *Night and Day* parçalarının chord progression'ları hemen hemen aynıdır. Bu iki parça birbirleri için intro olarak kullanılabilir. Farklı bir eserin teması ya da bir bölümü de intro olarak kullanılabilir. Örneğin; *Spain*'de Chick Corea, Joaquin Rodrigo'nun *Gitar Konçertosu*'nun II. Bölüm *Adagio* temasını intro olarak seçmiş ve kompozisyonuna eklemiştir. Temayı rubato olarak ana armonilere sadık kalarak yorumlar ancak akor bağlantıları ve melodiyi yorumlama stili caz müziğine özgü bir dildedir. Melodinin üzerinde sadece temel armonik dereceler şifreler halinde yazılmıştır. Corea bu armonileri rubato tempo içinde her çaldığında farklı bağlantılar yaratacak şekilde yorumlayabilir.

Örnek 18: Chick Corea, *Spain*, intro.

CHICK COREA

Spain*from the album "Light As A Feather"***INTRO** (from the "Concierto de Aranjuez" by Joaquin Rodrigo)

Very rubato

Kaynak: <https://www.scribd.com>

Spain'de ana melodi 3 büyük cümleden oluşur, A cümlesi kendi içinde 3 cümlecikten oluşmaktadır. A'nın 3. cümlecigi Senyo'dur ve sololar arasında C, Senyo ve B cümleleri çalınır. A cümlesi 8 ölçü, B cümlesi 13 ölçü ve C cümlesi de 24 ölçü uzunluğundadır.

Örnek 19: *Spain* form şeması

intro (Rubato)

A - B - A - B - C - Senyo - Solo 1 (Flüt Solo - 5 choruses)

C - Senyo - B - Solo 2 (Keys - 5 choruses)

C - Senyo - B - Solo3 (Db solo - 3 choruses)

C - Senyo - A - B - Fin

Kaynak: Örnek yazar tarafından hazırlanmıştır.

Form yapısı asimetrik ve düzensiz olan bir başka örnek New York'lu caz gitaristi Jonathan Kreisberg'in *The South of Everywhere* parçasıdır. Kreisberg'in kompozisyonunun ana melodisi 5/4'lük iki ölçüden oluşan 10/4'lük bir ritmik yapı üzerine kuruludur. Ritmik dokuyu ana melodiye eşlik eden bir armonik döngü oluşturur.

Örnek 20: *The South of Everywhere*, ana melodinin eşlik cümlesi

Kaynak: <https://jonathankreisberg.com>

A'nın eşlik cümlesi armonik merkezi aynı olan 2 cümlecikten oluşmaktadır. İkinci cümle senyo olarak dönüş noktası görevi üstlenmiştir.

Örnek 21: *The South of Everywhere*, ana melodinin eşlik cümlesi 2

10 CΔ9 E-9 CΔ9 E-9 F#o7 GΔ9 F#o7 E-9

12 CΔ9 E-9 CΔ9 E-9 F#o7 GΔ9 F#o7

Kaynak: <https://jonathankreisberg.com>, [Erişim tarihi: 05.06.2024]

Kompozisyonun ana eşlik cümlesi yukarıdaki gibi olsa da parçanın 6/4'lük farklı bir intro'su bulunmaktadır. Bu intro eşlik cümlesinin armonisinin bir çeşitlemesinden oluşmuştur ve 6/4'lük bir ritmik karşılık ile kurgulanmıştır.

Örnek 22: *The South of Everywhere*, intro**C Instruments The South of Everywhere**

Jonathan Kreisberg

Intro:
♩ = 120
(Played with volume swells and delay set to quarter note triplets)

Kaynak: <https://jonathankreisberg.com>

Parçanın ana melodisi 2 büyük cümleden oluşmaktadır. A cümlesi 16 ölçü, B cümlesi de 18 ölçüden oluşmaktadır. Sololar arasında ana melodinin eşlik cümlesi yarım ton aşağıdan çalınarak interlude cümlesine dönüştürülmüştür.

Örnek 23: *The South of Everywhere*, interlude

On cue, solo gitar:

BΔ7 D#-7 BΔ7 D#-7 F#o7 F#Δ7 F#o7 D#-7

D.S. al Solo 1

2x

To Solo 2 (m. 55)

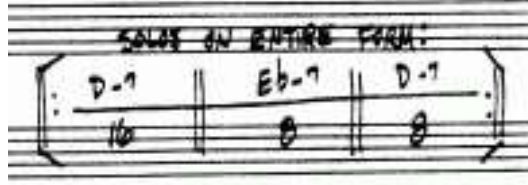
Kaynak: <https://jonathankreisberg.com>

Solo I, 7 ölçü ve solo II de 8 ölçü uzunluğundadır. Her iki solo da 8'er chorus uzunluğunda çalınmıştır. Solo I, B cümlesinin armonileri üzerine çalınmıştır. İkinci solo da solo I'e bir kontrast yaratmak amacıyla 2 akor üzerine kurgulanmıştır. Bu akorlar ana tonun lydian akoru olan Cmaj7#11 ve yarım ton aşağısındaki Bmaj7#11 akorudur.

Bu iki akorun seçilmesi belki de caz müziğinin bir başka ikonik yapıtına gönderme olabilir. Bu yapıt, Miles Davis'in *So What* parçasıdır. Cool Jazz'ın en önemli albümü olarak kabul edilmiş ve en çok satılan ve dinlenen caz albümleri arasında gösterilen *Kind of Blue*'da bulunan parçanın ana melodisi ve solo kesitini oluşturan akorları da benzer bir düşünceyle kurgulanmıştır. Bu akorlar Dm7 ve Ebm7'dir, ancak

Kreisberg'in aksine akorlar yarım ton yukarıya hareket edecek şekilde ana melodinin yönelimi doğrultusunda kurgulanmıştır.

Örnek 24: So What Solo changes



Kaynak: <https://www.scribd.com>

Örnek 25: The South of Everywhere, Solo 1

Solo 1:

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

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

open repeat

Kaynak: <https://jonathankreisberg.com>

Örnek 26: The South of Everywhere, Solo 2

Solo 2:

55 CΔ7(#11)

59 BΔ7(#11) On cue: D.S. al Fine

open repeat

Kaynak: <https://jonathankreisberg.com>

The South of Everywhere'de iki farklı noktada iki adet senyo işareti kullanılmıştır. Bunlardan birincisi ana melodinin eşlik cümlesinin ikinci yarısında, diğeri ise B cümlesinin başındadır. Parçanın form şeması aşağıdaki gibidir.

Örnek 27: The South of Everywhere, form şeması

intro (6/4) - a (5/4) x 2 - b (5/4) x 2
 Head melody (5/4 x 2) 16 - B - Senyo 1 - A - Solo 1 (8 choruses) - B b'
 interlude - Solo 2 - interlude - a (5/4) x 2
 Head melody - B - Fine

Kaynak: Örnek yazar tarafından hazırlanmıştır.

Yukarıdaki şemadan da anlaşılacağı üzere kompozisyonun formal yapısı oldukça karmaşıktır. Ancak her ne kadar karmaşık olsa da cümleler ve sololar birbirine homojen olarak bağlanmakta ve müzikaliteden taviz verilmemektedir.

Formal olarak önemli olan bir başka kompozisyon da Pat Metheny'nin *Have You Heard* parçasıdır. *Have You Heard*'de ana tema 7/4'lük ritmik yapının hakimiyetindedir fakat ilk cümlelerin sonu ve ikinci dolap içinde 3/4, 5/4 ve 4/4'lük ölçülerle asimetrik bir ritmik yapılanmaya sahiptir.

Örnek 28: *Have You Heard*, intro

HAVE YOU HEARD

By Eric Metheny

INTRO
♩ = 150 (EVEN EIGHTHS)

Kaynak: Metheny, 2000: 242.

Parçanın interlude ve B cümlesi 4/4'lüktür. İnterlude 8 ölçü solo bölmesi ise kendi içinde Cm ve C#m olmak üzere iki kesitten oluşmaktadır. Solonun her bir kesiti 44'er ölçüden oluşur. Solonun kesitleri de kendi içinde iki parçadan oluşur. İlk parça kendisini tekrar eden 12 ölçülük minör blues, ikinci parça 20 ölçüden oluşan genişletilmiş bir minör blues gibi yapılandırılmıştır. Parçanın interlude cümlesi 7/4'lük 4 ölçüden oluşan bir melodik hattır. Interlude bizi yeniden gelen A cümlesine taşır, ancak yeniden duyulan ana melodi artık Dm tonunda gelir. Outro'da kendi içinde 2 cümlecikten oluşur. İlk cümle 7/4'lük, ikinci cümle 3/4'lüktür.

Örnek 29: *Have You Heard*, form şeması

intro (7/4) x2 - Head melody [A] - intro feel - A - intro feel
interlude (4/4)
Solo section - Solo 1 (Cm) - Solo 2 (C#m)
interlude (D)
Head melody (Dm) - Outro (Dm & Am pedal)

Kaynak: Örnek yazar tarafından hazırlanmıştır.

3. SONUÇ

Caz müziğinde blues, rhythm changes gibi döngüsel ve kapalı cümle yapıları formun gelişiminde chorus kavramının gelişmesine olanak tanıyarak caz müziğini diğer müziklerde olmayan bir formal anlayışa taşımıştır. Bunun oluşmasındaki en önemli etken tabii ki doğaçlama kesitinin genellikle parçanın orta bölgesinde yarattığı hacim ve dengeyi sağlamasıdır. Kabaca tarif edersek ana melodi, doğaçlama kesiti ve ana melodi şeklinde A-B-A şarkı formu caz müziğinin hâkim yapısıdır denebilir. Bu makro yapı içinde *intro*, *bridge*, *interlude*, *coda* veya *outro* gibi birçok küçük yapı formu şekillendirmek ve müziğe kompozisyonel bir zenginlik katmak amacıyla kullanılmaktadır. Unutulmamalıdır ki caz müziği hemen her müzikal malzemesini klasik müzikten ödünç alarak ve kendi icra pratikleri ve üslubu doğrultusunda yorumlayarak kullanan bir müzik türüdür. Bu anlamda sırtını genellikle klasik müziğe yaslayan bir tavra sahiptir ancak, kendi dilini ve üslubunu da yaratmış bir müziktir.

Sonuç olarak caz müziğinin form ve kompozisyon ilişkisine bakıldığında mikro boyuttaki müzikal malzemeden makro yapılar oluşturmak amacıyla formun kompozisyonel malzemeyi geliştirmek için kullanıldığı düşünülebilir. Bunu yaparken de her müzikal malzeme formal bir unsur olarak değerlendirilebilir. Formu oluştururken tematik karşıtlıklar yerine bütüne hizmet edecek melodik ve armonik kurgular daha sıkça tercih edilebilmektedir. Küçük hacimli müzikal yazılar bütünü ifade etmek yerine, büyük hacimli müzikal yorumlara kaynak olma özelliği taşır. Bu anlamda caz müziğinin formu kurduğu ilişki sürekli bir alışveriştir. Kompozisyon ve form birbirini türetilir.

KAYNAKÇA

- Aebersold, J. (1988). *Blues in All Keys*. Jamey Aebersold Press.
- Aebersold, J. (1991). *Night & Day*. Jamey Aebersold Press.
- Finn Grassie Transcriptions. (2024). *Stella by Starlight*. <https://www.youtube.com/watch?v=qsAf5d6sep0>
- Jazz Guitar Lessons. (2024). <https://www.jazzguitarlessons.net/blog/stella-by-starlight>
- Jonathan Kreisberg. (2024). Charts. https://jonathankreisberg.3dcartstores.com/Charts_c_7-2-3.html
- Kernfeld, B. (1996) *The New Grove Dictionary of Jazz*. St. Martin's Press
- Metheny, P. (2000). *Songbook*. Hal Leonard Corporation.
- MusicaNeo. (2024). *Blues for Alice*. https://www.musicaneo.com/sheetmusic/sm-280548_blues_for_alice.html
- Play Jazz Piano NYC+. (2024). *Billie's Bounce*. <https://playjazzpianonyc.com/repertoire/billies-bounce/>
- Randel, D. (1995). *The New Harvard Dictionary of Music*. The Belknap Press
- Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- Schoenberg, A. (1999). *Fundamentals of Musical Composition*. Faber and Faber Limited
- Scribd. (2024). *A Night in Tunisia*. <https://www.scribd.com/doc/275015263/a-night-in-tunisia-pdf>
- Scribd. (2024). *Spain*. <https://www.scribd.com/doc/316363438/Spain-Chick-Corea>
- Scribd. (2024). *So What*. <https://www.scribd.com/document/409639028/So-What>
- The New Grove Online Dictionary
- Youtube (2024). *Jacob Collier, Don't You Worry 'Bout a Thing (Transcription)*. <https://www.youtube.com/watch?v=P1dOzcPf-z0>