

**T.C.  
ORDU ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANABİLİM DALI**

**BILL EVANS DOĞAÇLAMALARINDA  
MELODİK VE ARMONİK YAPI**

**HAZIRLAYAN  
ÖZGÜR BADOĞLU**

**DANIŞMAN  
DOÇ. DR. SERCAN ÖZKELEŞ**

**YÜKSEK LİSANS**

**ORDU 2020**

## ÖĞRENCİ BEYAN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak savunduğum “Bill Evans Doğaçlamalarında Melodik ve Armonik Yapı” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmadan yazdığımı ve yararlandığım kaynakların “Kaynakça” bölümünde gösterilenlerden farklı olmadığını, belirtilen kaynaklara atıf yapılarak yararlandığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.... /.../ 2020

Özgür BADOĞLU

17530400002

## TEŞEKKÜR

Çalışmanın her aőamasında bilgi, öneri ve manevi desteklerini esirgemedен paylaşarak sabırla rehberlik edip gelişimime katkı sağlayan, kıymetli hocam ve tez danışmanım sayın Doç. Dr. Sercan ÖZKELEŞ'e ve hayatımın her anında olduğu gibi eğitim hayatım boyunca da desteklerini gönülden sunan anneme candan teşekkürü borç bilirim.

Özgür BADOĞLU

ORDU-2020

## İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
İÇİNDEKİLER .....	ii
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
KISALTMALAR DİZİNİ.....	vii
TABLOLAR DİZİNİ .....	viii
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	ix
RESİMLER DİZİNİ.....	xiii
GİRİŞ .....	1
BİRİNCİ BÖLÜM .....	18
1. PROBLEM DURUMU .....	18
1.1. Problem .....	18
1.2. Alt Problemler .....	18
1.3. Amaç .....	18
1.4. Önem .....	18
1.5. Sınırlılıklar.....	18
1.6. İlgili Araştırmalar .....	19
İKİNCİ BÖLÜM.....	20
2. KURAMSAL ÇERÇEVE .....	20
2.1. Doğaçlama.....	20
2.2. Melodik Yapı.....	21
2.2.1. Kromatik Yaklaşım.....	21
2.2.2. Geciken Çözülme.....	22
2.2.3. Öncü ses (Anticipation) .....	23



2.2.4. Gerilimli Sesler .....	23
2.2.5. Modal Caz.....	24
2.2.6. Diminished Diziler.....	27
2.2.7. Blues Dizisi.....	28
2.2.8. Akor Dizi İlişkisi .....	28
2.3. Armonik Yapı.....	31
2.3.1. Caz Müziğinde Kullanılan Akorlar ve Gösterim Şekilleri .....	31
2.3.2. Akor İlerlemesi .....	35
2.3.3. Voicing.....	36
2.3.4. Slash Akorlar .....	43
2.3.5. Yeniden Armonileme Tekniği .....	45
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM .....	48
3. YÖNTEM.....	48
3.1. Araştırmanın Modeli .....	48
3.2. Evren ve Örneklem.....	48
3.3. Verilerin Elde Edilmesi .....	48
3.4. Verilerin Çözümlemesi.....	48
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	50
4. BULGULAR VE YORUMLAR.....	50
4.1. Bill Evans doğaçlamalarındaki melodik yapının özelliklerine ilişkin bulgular ve yorumlar.....	50
4.1.1. All The Things You Are doğaçlamasının melodik yapısı .....	50
4.1.2. Here's That Rainy Day doğaçlamasının melodik yapısı .....	54
4.1.3. The Touch Of Your Lips doğaçlamasının melodik yapısı.....	58
4.2. Bill Evans doğaçlamalarındaki armonik yapının özelliklerine ilişkin bulgular ve yorumlar.....	62
4.2.1. All The Things You Are doğaçlamasının armonik yapısı .....	62

4.2.2. Here's That Rainy Day doğaçlamasının armonik yapısı .....	69
4.2.3. The Touch Of Your Lips doğaçlamasının armonik yapısı .....	77
BEŞİNCİ BÖLÜM.....	86
5. SONUÇ VE ÖNERİLER .....	86
5.1. Sonuç .....	86
5.1.1. Bill Evans doğaçlamalarındaki melodik yapının özelliklerine ilişkin sonuçlar.....	86
5.1.2. Bill Evans doğaçlamalarındaki armonik yapının özelliklerine ilişkin sonuçlar.....	87
5.2. Öneriler.....	88
KAYNAKÇA.....	90
EKLER.....	93
ÖZGEÇMİŞ .....	107

**ÖZET**  
**BILL EVANS DOĞAÇLAMALARINDA**  
**MELODİK VE ARMONİK YAPI**

Bu araştırma, Bill Evans'ın, doğaçlamalarında kullandığı müzikal dili, melodik ve armonik yapıları çerçevesinde tespit etmeye yönelik genel tarama modelinde betimsel bir çalışmadır. Çalışmanın evrenini 20. Yüzyılın caz piyanist ve bestecilerinden Bill Evans'ın solo albümleri, örneklemini ise Bill Evans'ın; "Solo Sessions vol-1/2" albümündeki All the things you are, "Alone" albümündeki Here's that rainy day ve "Alone Again" albümündeki The Touch of Your Lips eserinin doğaçlamaları oluşturmaktadır. Çalışmanın kuramsal çerçevesinin oluşturulması ve eserlerin doğaçlamalarına ilişkin verilerin toplanmasında nitel araştırma tekniklerinden doküman incelemesi kullanılmıştır. Verilerin çözümlenmesinde görsel analiz yönteminden yararlanılmıştır. Bu kapsamda doğaçlamaların melodik yapıları, akorsal yaklaşım, akor seslerine yaklaşım ve dizisel yaklaşım, armonik yapıları ise akor türlerinin değişkenleri, akor fonksiyonlarının değişkenleri ve akor pozisyonlarının konumlandırılmalarına göre analiz edilmiştir. Doğaçlamaların analizleri sonucunda; Evans müziğinin başlangıç, orta ve olgunluk dönemlerini kapsayan doğaçlamalarındaki melodik ve armonik unsurların birbirleri ile paralellik gösterdiği, doğaçlama melodilerin üretilmesinde dizisel yaklaşımdan çok akorsal yaklaşım anlayışını benimsediği, voicing kullanımlarında genel olarak 3/7 voicing türünü tercih ettiği, standart caz akor ilerlemelerinde akor tür ve fonksiyon değişkenlerini kullandığı sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Bill Evans, Doğaçlama, Caz Teorisi, Piyano

**ABSTRACT**  
**MELODIC AND HARMONIC STRUCTURE IN**  
**BILL EVANS IMPROVISATIONS**

This research is a descriptive study in general survey model to identify Bill Evans' musical language used in his improvisations within the frame of melodic and harmonic structures. The population of the study involves solo albums by Bill Evans who is one of the jazz pianists and composers of the 20th century, and the sample of the study includes Bill Evans' improvisations of his works; “All The Things You Are” in the album "Solo Sessions vol-1/2", “Here's That Rainy Day” in the album "Alone" and “The Touch Of Your Lips” in the album "Alone Again". To establish the theoretical framework of the study and to collect the data related to improvisations of the works was used document analysis method which is one of the qualitative research techniques. Visual examination method was used to analyze the data. In this context, melodic structures of the improvisations are analyzed according to approach as chord, approach to chord notes and approach to scale as well as the harmonic structures of the improvisations are analyzed based on variables of chord types, variables of chord function and deployment chord positions. The analysis of improvisations indicated that in the beginning, middle and maturity periods of Evans' music, melodic and harmonic elements in his improvisations are parallel with each other and he adopts approach as chord rather than the approach to scale in the creating of improvised melodies. Furthermore, it is concluded that in voicing usage he generally uses 3/7 voicing type and he uses chord type and function variables in standard jazz chord progressions.

***Key Words:*** Bill Evans, Improvisation, Jazz Theory, Piano

## KISALTMALAR DİZİNİ

A	: La
B	: Si
C	: Do
D	: Re
E	: Mi
F	: Fa
G	: Sol
m	: Minör
M	: Majör
I.	: Dizinin birinci majör derecesi
II.	: Dizinin ikinci majör derecesi
IV.	: Dizinin dördüncü majör derecesi
V.	: Dizinin beşinci majör derecesi
VI.	: Dizinin altıncı majör derecesi
i.	: Dizinin birinci minör derecesi
ii.	: Dizinin ikinci minör derecesi
iii.	: Dizinin üçüncü minör derecesi
iv.	: Dizinin dördüncü minör derecesi
v.	: Dizinin beşinci minör derecesi
vi.	: Dizinin altıncı minör derecesi

## TABLULAR DİZİNİ

Tablo 1: All The Things You Are doğaçlamasındaki melodik yapının değişkenlerine ilişkin sonuçlar .....	53
Tablo 2: All The Things You Are doğaçlamasındaki melodik yapının kullanımlarına ilişkin sonuçlar .....	53
Tablo 3: Here's That Rainy Day doğaçlamasındaki melodik yapının değişkenlerine ilişkin sonuçlar .....	57
Tablo 4: Here's That Rainy Day doğaçlamasındaki melodik yapının kullanımlarına ilişkin sonuçlar .....	57
Tablo 5: The Touch Of Your Lips doğaçlamasındaki melodik yapının değişkenlerine ilişkin sonuçlar .....	61
Tablo 6: The Touch Of Your Lips doğaçlamasındaki melodik yapının kullanımlarına ilişkin sonuçlar .....	61
Tablo 7: Doğaçlamalardaki melodik yapının değişkenlerine ilişkin sonuçlar .....	86
Tablo 8: Doğaçlamalardaki melodik yapının kullanımlarına ilişkin sonuçlar .....	87
Tablo 9: Doğaçlamalardaki armonik yapının akor değişkenlerine ilişkin sonuçlar .....	87
Tablo 10: Doğaçlamalardaki armonik yapının konumlandırmalarına ilişkin sonuçlar .....	88

## ŞEKİLLER DİZİNİ

<i>Şekil 1:</i> C tonunda akorun 1-3-5 seslerine kromatik yaklaşımlar .....	21
<i>Şekil 2:</i> Cm tonunda akorun 1-3-5 seslerine yapılan kromatik yaklaşımlar .....	21
<i>Şekil 3:</i> C tonunda akorun 3'lüsüne yapılan kromatik yaklaşımlar .....	21
<i>Şekil 4:</i> Kromatik yaklaşımın yakın aralıklarla kullanılması.....	22
<i>Şekil 5:</i> Kromatik yaklaşımın geniş aralıklarla kullanılması .....	22
<i>Şekil 6:</i> Kromatik yaklaşımın farklı ritim kalıpları ile kullanılması .....	22
<i>Şekil 7:</i> Geciken çözülme yaklaşım seslerinin dört farklı örneği.....	23
<i>Şekil 8:</i> Öncü ses kullanım örnekleri .....	23
<i>Şekil 9:</i> Gerilimli Sesler .....	24
<i>Şekil 10:</i> C majör dizisi üzerinde majör ve minör modlar (Ligon, 2001 s.304). ..	25
<i>Şekil 11:</i> C toniği üzerinden modların gösterilmesi (Ligon, 2001 s.304).....	25
<i>Şekil 12:</i> Modların majör ve minör olarak sınıflandırılması (Ligon, 2001 s.305). 26	
<i>Şekil 13:</i> Modların karakteristik aralıkları (Ligon, 2001 s.305).....	26
<i>Şekil 14:</i> Tam ton-yarım ton diminished dizileri .....	27
<i>Şekil 15:</i> Yarım ton-tam ton diminished dizileri.....	27
<i>Şekil 16:</i> Minör ve majör akorlarla kullanılan blues dizileri.....	28
<i>Şekil 17:</i> Temel yedili akorların kurulumu ve gösterim şekilleri (Schmidt, 2015)32	
<i>Şekil 18:</i> Dört sesli altere akorların kurulumu ve gösterim şekilleri (Schmidt, 2015) .....	32
<i>Şekil 19:</i> Dominant akorların kurulumu ve gösterim şekilleri (Schmidt, 2015) ...	33
<i>Şekil 20:</i> Maj7 akorların kurulumu ve gösterim şekilleri (Schmidt, 2015) .....	33
<i>Şekil 21:</i> Minör akorların kurulumu ve gösterim şekilleri (Schmidt, 2015).....	34
<i>Şekil 22:</i> Diminished akorların kurulumu ve gösterim şekilleri (Schmidt, 2015) 34	
<i>Şekil 23:</i> Beş ve altı sesli altere akorların kurulumu ve gösterim şekilleri (Schmidt, 2015).....	34
<i>Şekil 24:</i> C majör diyatonik dizide ii7-V7-IA7 akorlarının gösterimi .....	35
<i>Şekil 25:</i> C minör diyatonik dizide Iıdim7-V7-i7 akorlarının gösterimi.....	35
<i>Şekil 26:</i> Evans'ın "Dolphin Dance" doğaçlaması 4-5. Ölçüler (Wetzel, 1989 s.30) .....	35
<i>Şekil 27:</i> Evans'ın "I Will Say Goodbye" doğaçlaması 13-14-15. Ölçüler (Wetzel, 1989 s.24).....	35
<i>Şekil 28:</i> Voicing evriminin Gm7 akor üzerinde gösterilmesi (Liebman, 2015, s.32) .....	36
<i>Şekil 29:</i> 3/7 voicing temel kullanım örneği .....	38
<i>Şekil 30:</i> 3/7 Köksüz voicing altere gerilimli sesler.....	38

Şekil 31: 3/7 Voicing kök seslerle birlikte kullanımı.....	39
Şekil 32: Axis 3 ve axis 7 voicinglerin kullanımı .....	40
Şekil 33: Dominant akorların polychord aralık fonksiyonları (Mantooth, 1986 s.20) .....	41
Şekil 34: Polychord dizi ilişkisi .....	41
Şekil 35: Minör polychord akor dizileri .....	42
Şekil 36: Polychord armonizasyonu (Nettles ve Graf, 1997, s.141). .....	42
Şekil 37: Yakın pozisyon çevrimler .....	43
Şekil 38: Drop 2 ve drop 3 voicingleri .....	43
Şekil 39: Slash akor kurulum örnekleri .....	44
Şekil 40: Chick Corea'nın "Mirror Mirror" eser doğaçlamasındaki slash akor kullanımı (Levine, 2011, s.107).....	44
Şekil 41: McCot Tyner'ın "You Know I Care" eser doğaçlamasındaki slash akor kullanımı (Levine, 2011, s.108).....	45
Şekil 42: İmaj7. Derece yerine kullanılabilir akorlar .....	45
Şekil 43: ii7. Derece yerine kullanılabilir akorlar .....	45
Şekil 44: V7. Derece yerine kullanılabilir akorlar.....	46
Şekil 45: Vekil akorların "Here's That Rainy Day" şarkısı üzerinde gösterimi ...	46
Şekil 46: ii, V ve VI derece akorlarının triton karşılığı.....	47
Şekil 47: ii, V. ve VI. derece için triton akor kullanımları.....	47
Şekil 48: Majör ailesi akor/dizi ilişkisi (Baker, 1979, s3).....	29
Şekil 49: Minör ailesi akor/dizi ilişkisi (Baker, 1979, s.3).....	29
Şekil 50: Dominant ailesi akor/dizi ilişkisi (Baker, 1979, s.3-4). .....	30
Şekil 51: Half-Diminished ve diminished ailesi akor/dizi ilişkisi (Baker, 1979, s.4) .....	30
Şekil 52: Half-Diminished ve diminished ailesi akor/dizi ilişkisi (Baker, 1979, s.4) .....	31
Şekil 53: Farklı akor türleri için pentatonik diziler (Lang, 2010, s.7).....	31
Şekil 54: 2. chorus 1. cümle .....	50
Şekil 55: 2. chorus 2. cümle .....	51
Şekil 56: 2. chorus 3. cümle .....	51
Şekil 57: 2. chorus 4. cümle .....	52
Şekil 58: 1. chorus 1. cümle .....	54
Şekil 59: 1. chorus 2. Cümle .....	55
Şekil 60: 1. chorus 3. cümle .....	55
Şekil 61: 1. chorus 4. cümle .....	56
Şekil 62: 1. chorus 1. cümle .....	58



Şekil 63: 1. chorus 2. cümle .....	59
Şekil 64: 1. chorus 3. cümle .....	59
Şekil 65: 1. chorus 4. cümle .....	60
Şekil 66: 1. cümledeki akor değişkenleri .....	62
Şekil 67: 2. chorus 1. cümle .....	62
Şekil 68: 1. cümledeki akorların konumlandırmaları .....	63
Şekil 69: 2. cümledeki akor değişkenleri .....	63
Şekil 70: 2. chorus 2. cümle .....	63
Şekil 71: 2. cümledeki akorların konumlandırmaları .....	64
Şekil 72: 3. cümledeki akor değişkenleri .....	64
Şekil 73: 2. chorus 3. cümle .....	64
Şekil 74: 3. cümledeki akor konumlandırmaları .....	65
Şekil 75: 4. cümledeki akor değişkenleri .....	65
Şekil 76: 2. chorus 4. cümle .....	66
Şekil 77: 4. cümledeki akor konumlandırmaları .....	66
Şekil 78: Akor yürüyüşlerinin yapısı .....	67
Şekil 79: 1. eserde kullanılan 3/7 voicingler .....	68
Şekil 80: 1. cümledeki akor değişkenleri .....	69
Şekil 81: 1. chorus 1. cümle .....	69
Şekil 82: 1. cümledeki akorların konumlandırmaları .....	70
Şekil 83: 2. cümledeki akor değişkenleri .....	70
Şekil 84: 1. chorus 2. cümle: .....	71
Şekil 85: 2. cümledeki akorların konumlandırmaları .....	71
Şekil 86: 3. cümledeki akor değişkenleri .....	71
Şekil 87: 1. chorus 3. cümle .....	72
Şekil 88: 3. cümledeki akorların konumlandırmaları .....	72
Şekil 89: 4. cümledeki akor değişkenleri .....	73
Şekil 90: 1. chorus 4. cümle .....	73
Şekil 91: 4. cümledeki akor konumlandırmaları .....	74
Şekil 92: Akor yürüyüşlerinin yapısı .....	75
Şekil 93: 2. eserde kullanılan 3/7 voicingler .....	76
Şekil 94: 1. cümledeki akor değişkenleri .....	77
Şekil 95: 1. chorus 1. cümle .....	77
Şekil 96: 1. cümledeki akorların konumlandırmaları .....	78
Şekil 97: 2. cümledeki akor değişkenleri .....	78

<i>Şekil 98</i> : 1. chorus 2. cümle .....	79
<i>Şekil 99</i> : 2. cümledeki akorların konumlandırmaları .....	79
<i>Şekil 100</i> : 3. cümlenin akor değişkenleri .....	79
<i>Şekil 101</i> : 1. chorus 3. cümle .....	80
<i>Şekil 102</i> : 3. cümledeki akor konumlandırmaları .....	80
<i>Şekil 103</i> : 4. cümlenin akor değişkenleri .....	81
<i>Şekil 104</i> : 1. chorus 4. cümle .....	81
<i>Şekil 105</i> : 4. cümledeki akorların konumlandırmaları .....	82
<i>Şekil 106</i> : Akor yürüyüşlerinin yapısı .....	83
<i>Şekil 107</i> : 4. eserde kullanılan 3/7 voicingler .....	84

## RESİMLER DİZİNİ

<i>Resim 1:</i> "Dixie Jass Band One Step" plak kapağı ve Papa Jack Laine'nin grubu Recording 26.02.1917 .....	2
<i>Resim 2:</i> Cazın evrimi (Berendt 2010, s.84). .....	3
<i>Resim 3:</i> Evans 8 yaşında keman derslerine başladıktan hemen sonra.....	9
<i>Resim 4:</i> New Jersey, Plainfield Lisesi Orkestra Grubu .....	9
<i>Resim 5:</i> 1959 Miles Davis band ile Kind of Blue albüm kaydı.....	11
<i>Resim 6:</i> Bill Evans'ın lisans mezuniyet resital programı (Murray, 2011 s.8).....	14

## GİRİŞ

18. yüzyılın başlarında cazın çıkış noktası olarak bilinen New Orleans henüz Amerika hakimiyeti altına geçmeden önce Fransa hakimiyeti altında kalmıştır. 19. yüzyılın başına kadar yönetim İspanyollara teslim edilse de halk düşünce ve his olarak Fransız kalmıştır. 19. yüzyıla kadar İspanya egemenliği altında kalan kent Napolyon'un talebiyle 1803'te bölge Amerika Birleşik Devletleri'ne satılmıştır (Stearns, 1956, s.37).

18. yüzyıldan bu yana 1808 de Amerika'nın yasaklamasına rağmen kente Afrika, İspanya ve İngiltere'den aralarında ırksal, sosyal, siyasal ve kültürel farklılıkları olan birçok köle kendi etnik müzik kültürleriyle de beraber bu kente yerleşmek zorunda kalmıştır. 18. yüzyılın başlarında "Martinique" ya da "Haiti"lerle Batı Hint Ada'larını andıran bir müzik yaptığı düşünülen kent 19. yüzyıla doğru farklı ırk ve kültüre sahip etnik topluluklarla beraber Fransız balesi, İspanyol dansı ve İngiliz halk dansları gibi müzikler de söylenmiş çalınmıştır (Stearns, 1956, s.17).

Yıllar içinde bu farklılıklar cazın, günümüzdeki halini almasında etkili rol oynamıştır. Günümüzde cazın, birçok farklı müzik kültürünü içine alabilmesinin nedeni olarak görülebilir.

Tüm bunların yanında ırkçılık anlamında da birçok karşıtlık oluşmuştur. Irkçılık sadece "siyahi"ler ve "beyaz"lar arasında değil, siyahlar da kendi içinde ikiye bölünmüştür. Fransız kültürü ile yetişmiş nota bilgisine sahip eğitilmiş gruplar kendilerini "Kreol Siyahlar" olarak tanımlamış, buna karşın "Amerikan Siyahlar" herhangi bir nota bilgisine sahip olmayıp müzik kültürlerini nesilden nesile meşk usulü ile aktaran kentin yoksul sınıfını oluşturmuşlardır. Bu iki geleneği ilk olarak Jelly Roll Morton olmak üzere birçok usta müzisyen yavaş yavaş birleştirmede başarılı olmuştur (Berendt, 2003).

Jelly Roll Morton'ın ırksal ve sosyal sınıflar nedeniyle oluşan karşıtlıkları birleştirmede, hem de cazın bestelemeye dayanan niteliğinden, özgürleştirmeye giden doğaçlamada en etkili isimlerden biri olduğu söylenebilir.

Caz tarihinde bilinen ilk profesyonel "Jass" etiketi ile piyasaya çıkmış kaydın 1917'de beyaz cazın babası olarak ta bilinen Papa Jack Laine'in grubu "*Orijinal Dixieland Jass Band*" olduğu bilinmektedir. Bununla birlikte Resim 1 de

de görüldüğü gibi “jazz” isminin ilk başlarda “jass” olarak hız ve enerji anlamında kullanıldığı bilinmektedir.<sup>1</sup>

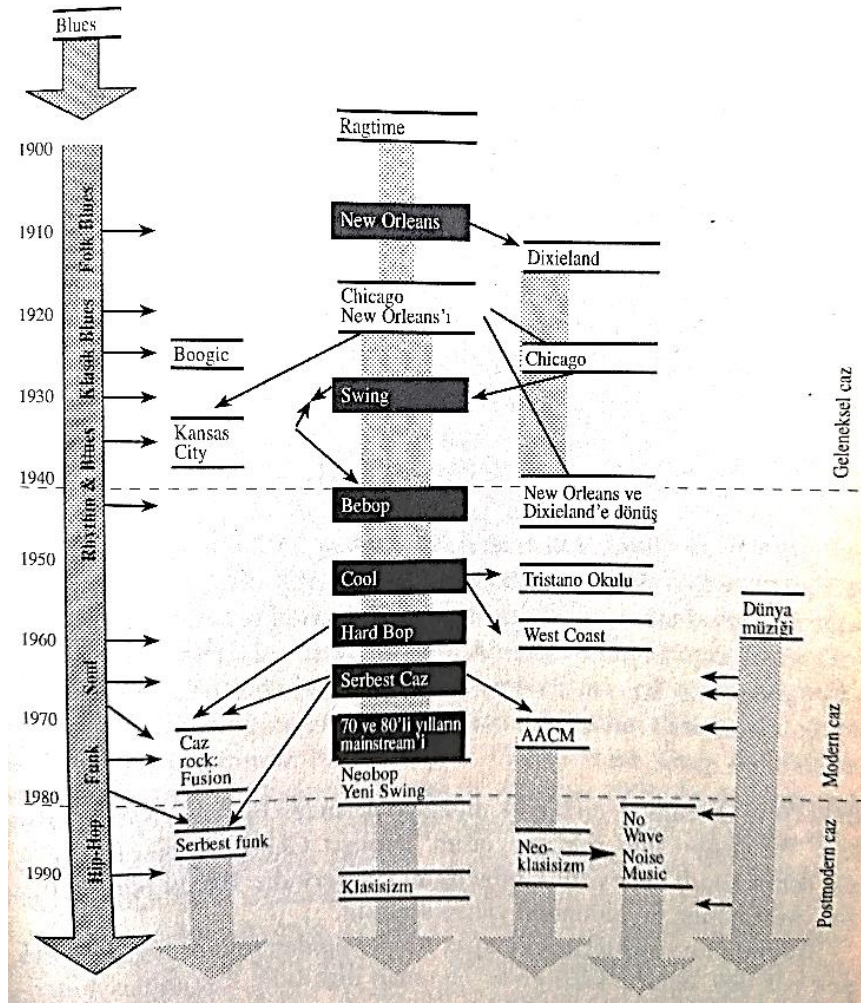


*Resim 1: "Dixie Jass Band One Step" plak kapağı ve Papa Jack Laine'nin grubu Recording 26.02.1917<sup>2</sup>*

Caz tarihi ele alınırken genellikle 10 yıllık stiller halinde kategorileştirilir. Bunun nedeni her 10 yılda ve hatta neredeyse her 10 yılın başında yeni bir stilin doğmasıdır. Berendt, Caz Tarihi adlı kitabında caz tarihini 10'ar yıllık stiller halinde incelemiştir ve cazın stilistik evrimini resim 2'de görüldüğü gibi blues omurgası üzerinde gelişen dönemler (Geleneksel caz, Modern Caz, Post Modern Caz) halinde ortaya koymuştur. Buna bağlı olarak bu bölümde caz tarihi ve stilleri, geleneksel caz, modern caz ve Postmodern caz olmak üzere 3 dönem halinde incelenmiştir.

<sup>1</sup> <http://www.redhotjazz.com/jazz1917.html> (22.08.2019).

<sup>2</sup> <http://www.redhotjazz.com/jazz1917.html> (22.08.2019)



Resim 2: Cazın evrimi (Berendt 2010, s.84).

- Geleneksel Caz

Caz müziğinin temelini 1890'lardan 1920'lere kadar olan Ragtime, New Orleans ve Dixieland dönemleri kapsamaktadır. İlk stil olarak görece bir şekilde genellikle Ragtime yerine New Orleans stiline veya döneminin kabul edilmesinin nedeni, Ragtime'in doğaçlama temeline dayanan caz yerine daha çok 16 ölçülü kalıplarla yazılıp, genellikle ABACD formlarıyla klasik müzik formuna daha yakın olmasıdır. Ancak hem belli bir ritmik yapısı hem de kendinden sonraki müzisyenlerin bunları icra etmesi ve eserlerinde tema olarak kullanması Ragtime'ı cazın bir parçası haline getirmektedir. 19. yüzyılın sonlarına doğru Ragtime'ı belli bir besteye dayanan yorumundan koparıp armonik ve melodik malzemeyi daha özgürce kullanan Jell Roll Morton New Orleans geleneğini başlatmış ve doğaçlama yapan ilk tanınmış caz piyanisti olarak tarihe geçmiştir (Berendt, 2003).

New Orleans stili, caz tarihinin ilk stili olarak kabul edilebilir. Morton'ın, cazın temeli olarak kabul edilen doğaçlamayı, caz müziğine kazandırarak şekillenmesin etkili bir rol oynadığı söylenebilir.

Birinci Dünya savaşından hemen önce kentte müziklerin çalınıp söylendiği mekân olarak adlandırılan Storyville'de, etkileşim içinde birbirlerini dinlemiş birçok piyanist, gruplardaki bakır üflemelilerin ve ritim çalgıcılarının melodilerini özümsemişlerdir. Cazda bir geçiş figürü olarak da görülen Jelly Roll Morton birçok seyahati ile yarışmalara katılırken bir yandan da stilinin yayılmasına yardımcı olmuştur (Stearns, 1956, s.72).

Caz müziğinde en önemli unsurlardan biri olarak görülen “etkileşim” yani birlikte çalma duygusunun, eğlence mekânı olarak bilinen “Storyville” ile birlikte geliştiği söylenebilir.

Daştan'ın çalışması Akt: Tezçakar,2012.

Birinci Dünya savaşının çıkması üzerine Storyville kapatılmış ve bu durum müzisyenleri maddi sıkıntıya sokmuştur. Bunun sonucunda cazın bir kırılma noktası olarak görülen ilk büyük göç gerçekleşmiş ve birçok caz müzisyeni Chicago'ya göç etmiştir. Burada savaş sonrası yaşanan hüznün ve keder, şarkı sözlerine de yansımış öte yandan işgal altında kalmış olan Osmanlı imparatorluğuna ithafen “Give me the Sultans” parçası da yazılmıştır.

Ragtime ve New Orleans stillerinin birleşmesi sonucu ortaya çıkan Chicago stili kendini yavaş yavaş göstermiştir. Bu dönemde sololar daha çok anlam kazanmaya başlamış ve saksafon ön plana çıkmıştır. 1930'lu yılların başlarına doğru ikinci büyük göç olarak ta bilinen New Orleans'lı ve Chicago'lu caz müzisyenlerinin Kansas City'ye göç etmeleri sonucu swing stili doğmuştur. Dönemi karakterize eden, big band grupları ve bu gruplardaki klarnet, trompet gibi solo enstrümanların ön plana çıkmasıdır. Bu döneme Cazın ticari anlamda en üst zirveyi yaşadığı dönem olarak da bilinir (Berendt, 2003).

Geleneksel cazın şekillenmesinde, siyasi şartların, Chicago'ya yapılan ilk göç ve sonrasında Kansas City'ye yapılan ikinci büyük göçün önemli derecede etkili olduğu söylenebilir.

- Modern Caz

Modern cazın başlangıcı olarak da nitelenen Bebop 40'lı yıllarda kendini yavaş yavaş göstermiştir. Bebop'u swingten ayıran en temel fark, solistlerin, genellikle ilk chorustan sonra solo için kullanılacak eşliğin temel akorlarla seslendirilerek doğaçlama yapılmasıdır. Bu dönemde aşırı ritmik hız kalıplarının oluşturduğu temalar bebop sound'unu temsil etmiştir. Bebop müzisyenleri, ticari kaygı gözetmeksizin sanatsal olanı ön plana çıkarmaya çalışması, kazanılan ticari başarıyı derinden etkilemiş ve geriye doğru götürmüştür (Bianca, 2010).

Bu bakış açısı cazı ticari anlamda geriye götürse de sanatsal olanı ön plana çıkardığı ve caza bir özgünlük kazandırarak, modern cazın temellerinin atıldığı bir anlayış olarak görülebilir.

1940'lı yılların sonlarına doğru Bebopun aşırı hızlı ritmik yapısının yerini daha yumuşak ve nispeten daha anlaşılabilir bir stil olan Cool ve Hard bop almıştır. Bu stil kendini ilk defa Hot Seven ve Hot five albümleriyle trompetçi Miles Davis'le gösterir. Bu dönem aynı zamanda müzisyenleri farklı bir sektörün içine de atmıştır. Hollywood'ta gelişen film endüstrisi sanayileri, birçok müzisyenin cazın temel değerlerinden vazgeçmek pahasına (özellikle doğaçlama), film stüdyolarında çalmaya ve bu tarza yönelmeye başlamıştır. Buna karşın Amerika'nın Kuzey ve Güney yakalarına ayrılan müzisyenler gerçek cazın yapıldığı yer olarak niteledikleri New York'ta stillerini sürdürmeyi tercih etmiştir. Piyanist ve besteci Horace Silver öncülüğünde, birçok çalışma sonucu Amerika'nın kuzey ve güney yakalarına ayrılan müzisyenlerinde ortak olarak kabul ettiği ve benimsediği funk icra tarzını oluşturmuştur (Berendt, 2003).

50'li yılların müziğinin, melodik, armonik ve ritmik bakımdan tükendiğini düşünen genç caz müzisyenleri, ölçü, düzenli vuruş ve simetrik anlayışını ortadan kaldırmış, bunun yerine aritmik ve atonal kavramını geliştirerek. Serbest caz stilini oluşturmuşlardır. Free caz ve avangard terimleri geleneksel formların, armoninin, melodinin ve ritmin önemli ölçüde genişletildiği veya hatta terk edildiği gibi yaklaşımları tanımlamak için sıklıkla kullanılmıştır. "The Shape Of Jazz To Come" ve "Free Jazz" gibi albümlerle Saksofoncu Ornette Coleman ve trompetçi Don Cherry, bu müziğin öncüleri arasında yer almıştır (Sabatella, 1992). Bununla ilgili ilk örnekler piyanist Tristiano'nun 1949 yılında çıkardığı "Intution" parçasında görülebilir (Stearns, 1956, s.326).



Caz müziğindeki atonalite kavramı, herhangi bir akademik çalışmaya dayanmadığı gibi, bir caz müzisyeni tarafından, akademik müzik ve ilişkili olduğu terminoloji bilinçli olarak görmezden gelinmiştir. Bu anlayış caza özgü bir anlayış olmayıp benzer atılımlar edebiyatta, Quencua, Schimidt gibi birçok modern yazarın grameri yadsıyıp anti-gramer ve anti-sekans eğilimlerine yönelmesinde veya kapalı sistemden uzaklaşarak özgürlük arayışı içerisine giren modern felsefecilerde de görülmektedir. Serbest cazın birkaç yıl içinde dünyadaki farklı kültürlerden insanlara hitap edebilmesinin nedenlerinden biri de kendilerine karşıtlık unsuru olarak aldıkları klasik müziğin artık zamanla tükendiği ve bunun sonucunda Avrupa dışındaki, Hint, Japon, Arap ve Afrika'daki müzik kültürlerini tanımak ve keşfetmek olmuştur (Berendt, 2003).

70'li yılların cazını önceki stillerde olduğu gibi tek bir stilde toplamak doğru olmayacaktır. Bu yıllarda cazda birçok farklı eğilim görülür; ilki klasik caz doğaçlamalarının, rock ritimleri ve tınılarıyla birleşmesinden oluşan fusion veya rock caz denilebilir. İkincisi ise Avrupa romantik oda müziğine bir eğilim söz konusudur.

70'li yıllarda çok sayıda solist ve ikili gruplar çıkmış ve gruplarda genellikle kontrbas ve davul tercih edilmemiştir. Cazın temelini ve özünü oluşturan bazı unsurlara artık yer verilmemiştir. Caz bu eğilimle Amerikalı bir eleştirmenin söylediği gibi "estetize" edilmiştir (Berendt, 2003).

Üçüncü eğilim ise yeni genç kuşağın caz rock adını verdikleri serbest caz eğilimidir. Bu eğilim büyük bir ticari başarı kazanarak Avrupa'ya doğru açılmıştır. Birçok eleştirmen Serbest cazın artık bittiğini veya öldüğünü söylemesine karşın aslında siyah müziğin Afrikalı köklerine daha bilinçli ve köklü bir tarzda bağlandığı görülmüştür. Daha sonra bir geriye dönüş başlamış ve swing stili ön plana çıkmıştır. Bir an fusion veya rock çalınıyormuş gibi gözükse de gerçek swing döneminin büyük müzisyenlerini hatırlatan tarzda bir müzik yapılmıştır. Daha sonra bebopa bir geri dönüş başlamış ve yaygınlaşmıştır. 40'lı ve 50'li yılların bop dalgasından sonra caz tarihinin bu üçüncü bop dalgası olmuştur (Berendt, 2003).

Müzisyenlerin kültürel farklılıklarının yanı sıra fikir ayrılıklarının olması Avrupa'nın da kendi cazını oluşturmasına yol açmıştır. Bir grup, klasik konser müziğine yaslanarak kimlik oluşturmaya çalışırken diğer grup köklerini ve esin kaynaklarını kendi etnik müziğinde, bir diğeri ise dünyadaki diğer tüm etnik müzik

kültürlerini aramışlardır. Tüm bu eğilimler kendi içlerinde birbirine bağlanmakta ve akımlar arasındaki geçişler keskin değildir (Berendt, 2003).

Serbest caz, geleneksel tonalite yapısı, geleneksel caz öğeleri, modern Avrupa konser müziği ve egzotik müzik kültürün (özellikle Hint Müziği) öğeleri olan blues rock ve Avrupa romantizmi arasındaki etkileşim sonucu doğmuş oldukları söylenebilir. 70'li yıllar aynı zaman da herhangi bir kimliğe bağlı müzisyen değil birçok "dünya müzisyeni" yetiştirmiştir. 1970'ler ve 1980'lerin başı Fusion caz stiline hâkim gibi görünse de 20. Yüzyıl klasik müziğinin yanı sıra Afrika ve dünyadaki diğer müzik kültürlerini de içine almaya başlamıştır.

- Postmodern Caz

80'li yıllardan sonra herhangi bir stil belirli bir dönemle eşleştirilmemiştir. 80'li yıllardan sonra görülen klasisizm, neo klasisizm, no wave, noise music stilleri ne kadar kategorileştirilse de birbirlerinden ayrı icra edilmemekte aksine renkli ve bir karışım halinde kendini göstermektedir. Birçok müzisyenin bu icra tarzlarını iç içe kullanması, durumu biraz karmaşık hale getirmektedir (Berendt, 2003).

Neo klasisizm Serbest cazın öğelerini kullanarak caz geleneğinin mirasını çağdaş bilince tercüme etmektedir. Serbest caz öğeleri geleneksel icra tarzlarıyla birleştirilip, karşılaştırılır. Neo klasisizm kavramını ilk olarak Amerikalı caz eleştirmeni Gary Giddins caza uyarlamıştır. Önde gelen temsilcisi olarak saksafoncu David Murray gösterilmektedir (Berendt, 2003).

Klasisizm, serbest cazın öğelerini terk ederek neo klasisizme karşı bir hareket olarak gelişmiştir. 70'li yıllarda bebop'un geri dönüşünün kaldığı yerde tekrar başlamış ve cazın zanaatkar yönüne yeniden değer kazandırmıştır. Klasisizmin önemli müzisyenleri arasında trompetçi Wynton Marsalis ve Terence Blanchard, saksafoncu Donald Harrison, piyanist Mulgrew Miller, davulcu Jeff "Tain" Watts ve başçı Charnett Moffett örnek olarak gösterilebilir (Berendt, 2003).

Serbest funk, rock caz modelinden esinlenerek, klasisizmin ve neo klasisizmin oldukça uzağında gelişmiştir. Serbest funk, serbest cazın öğeleri ile ritim ve melodileri ile özgürleştirmiş ve yaygınlaştırmıştır. Bu özgürleşme sürecinin öncüsü olarak saksafoncu Ornette Coleman ve "*Dancing in Your Head*" albümü gösterilmektedir (Berendt, 2003).

No wave, noise music veya art rock olarak da adlandırılmaktadır. Bu akım serbest caz doğaçlamalarının punk, heavy metal, trash metal, minimal müzik, etnik müzik ve birçok farklı stillerde ritimlerin ve tınların bir karışımı olarak oluşmaktadır (Berendt, 2003).

Postmodern cazın en dikkat çekici özelliğinin, doğaçlamaların hiçbir stile bağlı olmadan seslendirilmesi olmuştur. Bu da kendi başına bir stil haline gelmiştir. Caz müzisyenleri zenginliğinin ve çeşitliliğinin farkında olarak bunun bir stilden çok farklı bir icra tarzı olduğunu öngörmüş ve caz postmodern bir hala gelmiştir. 80’li yıllardan günümüze Postmodern cazının temelini tüm müzik türlerinin ve stillerinin eşitliğine dayanmaktadır. Postmodern cazın en belirgin özellikleri kısaca 2 madde halinde toplanabilir;

1. Postmodern cazın öncesinde var olan her şey caz müzisyenleri tarafından kullanılır hale gelmiş ve geleneksel caz ile bağlarını koparmamıştır.

2 Postmodern caz farklı türlere ve kültürlere ait öğelerinden bir birlik yaratmış ve zıtlıkları bir bütün içinde ele alarak birleştirmeyi başarmıştır. Bununla birlikte postmodern cazın temel ilkelerinden olan “uyumsuzluğun uyumu” ilkesi benimsenmiştir (Berendt, 2003).

19. yüzyıl sonlarından günümüze dek birçok gelişim ve değişim sürecinden geçen caz müziği, çeşitli şekillerde, etkileşim içinde olduğu her farklı müzik kültürünü özümsemiş ve bunu kendi içinde sentezleyerek tekrar dinleyiciler ile buluşturmuştur.

## Bill Evans'ın Yaşamı



*Resim 3: Evans 8 yaşında keman derslerine başladıktan hemen sonra<sup>3</sup>*

William John (Bill) Evans, 16 Ağustos 1929'da New Jersey'deki Plainfiel'de büyümüştür. Altı yaşında klasik piyano derslerine başlamış bunu takiben klasik eğitime devam edip, bir yandan da küçük müzik gruplarında piyano çalmıştır. 7 yaşından itibaren bir süre keman, lise öğreniminden sonra da flütle ilgilenmiştir. Flüt tekniğini geliştirmiş ve Louisiana kolejindeki konser grubunda yer almıştır.<sup>4</sup>



*Resim 4: New Jersey, Plainfield Lisesi Orkestra Grubu<sup>5</sup>*

---

<sup>3</sup> Peter Pettinger, "Bill Evans: How My Heart Sing", Yale University Press New edition edition s.10

<sup>4</sup><https://www.allaboutjazz.com/bill-evans-1929-1980-bill-evans-by-aajstaff.php?pg=1> (13.08.2019), <https://jenniferwilhelms.com/article-on-bill-evans-and-the-flute/> (18.07.2019)

<sup>5</sup> <https://dmi.units.it/~mitidier/biography.html> (23:10:2019)

Evans'ın farklı enstrümanlar çalmasına rağmen en çok ilgisini çeken piyano olmuştur. 6 yaşlarında Evans ağabeyi Harry'nin piyano derslerini dinlemiş ve sonrasında duyduğu her şeyi taklit etmiş ve çalmıştır (Murray, 2011). Southeastern Louisiana Kolejinde (şu anda üniversite) öğrencilik zamanlarında onu dinleyenler, onun piyano stiline oldukça iyi ve gelişmekte olduğunun fark etmişlerdir (Shipton'un çalışması s.194-197, Akt., Balcı, 2018). 1950 yılında kolejden piyano eğitimi alanında derece ile mezun olarak ödül almıştır<sup>6</sup>

Evans 1951-1954 yılları arasında Kore savaşında ordu görevi sırasında Chicago'nun kuzeyindeki Fort Sheridan'da görevlendirilmiştir. Beşinci Ordu Grubunda flüt ve pikolo çalmasına rağmen, görev dışı olduğu zamanlarda kulüplerde çalmak için şehre girerek caz piyanoda teknik becerilerini geliştirmeye devam etmiştir. Evans'ın askerlik hizmeti sırasında ayrıca Chicago'lu besteci Earl Zindars ile tanışmıştır<sup>7</sup> Orduda üç yıl görev yaptıktan ve ailesinin evinde bir yıl geçirdikten sonra kompozisyonlarına devam etmek için 1955'te New York'taki Mannes Müzik Okulu'na kaydolarak burada kendini eksik hissettiği kompozisyon teknikleri ile ilgili eğitim almıştır (Murray, 2011).

İlk profesyonel kaydını 1955'te Lucy Reed eşliğinde yapmış ve 1956 da George Russell'ın öncü grubuna katılmıştır. Burada George Russell'ın modlar üzerine yaptığı çalışmalardan etkilenmiş ve üzerinde çalışmıştır<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> <http://www.billewanswebpages.com/billbio.html> (18.07:2019)

<sup>7</sup> <https://jenniferwilhelms.com/article-on-bill-evans-and-the-flute/> (18.07.2019)

<sup>8</sup> <https://www.allaboutjazz.com/bill-evans-1929-1980-bill-evans-by-aajstaff.php?pg=1> (13.08.2019)



Resim 5: 1959 Miles Davis band ile *Kind of Blue* albüm kaydı<sup>9</sup>

Gopnik'in çalışması, Akt: Balcı 2018

1956'da içinde en sevdiği bestesi *Waltz For Debby*'de olan New Conceptions adlı ilk albümü yayımlanmıştır. 1958'de Miles Davis NYC caz sahnesinde, stili ve akıcı fikirleri nedeniyle Evans'ı, saksofoncu John Coltrane ve başçı Cannonball Adderley'nin de olduğu gruba davet etmiş ve birlikte albüm kayıtları yapmışlardır. Evans aynı zamanda bir caz standardı olarak kabul edilen "*Blue in Green*"i bestelemiştir. Davis ile yaptığı bu çalışma Evans'ın itibarını sağlamlaştırmaya ve daha da tanınmasına yardımcı olmuştur.<sup>10</sup> Miles Davis, Evans'ın tonunu "*Kristal notalar, ya da parıldayan su gibi*" olarak betimlemiştir.

1959'da Evans, başçı Scott LaFaro ve davulcu Paul Motian ile ilk triosunu kurmuştur. Grup birlikte 1961'de NYC'deki Village Vanguard'da "canlı" oturumların yanı sıra "Portrait in Jazz" ve "Explorations" adında iki stüdyo albümü yapmıştır.<sup>11</sup> 1961 yılının temmuz ayında başçı Scatt LaFaro bir trafik kazası geçirmesi sonucu gerçekleşen trajik ölümünün ardından grupta farklı müzisyenler yer almıştır. Bu geçiş grubu Bill Evans'ın ikinci triosunu şekillendirmiştir (Pettinger, 1998).

Bill Evans'ın 1961-1962 yılları arasında trio albümlerinin yanı sıra, saksafoncu Cannonball Adderley ve Oliver Nelson, solist Mark Murphy, ritimci Dave Pike, piyanist Tad Dameron, gitarist Jim Hall, tenor saksafoncu Benny

<sup>9</sup>Peter Pettinger "Bill Evans: How My Heart Sing", Yale University Press New edition edition s.10

<sup>10</sup> <http://www.billevanswebpages.com/billbio.html> (18.07:2019)

<sup>11</sup> <http://www.billevanswebpages.com/billbio.html> (18.07:2019)

Golson, davulcu Shelly Manne gibi müzisyenlerle çeşitli albümler kaydetmiştir (Balcı, 2018).

Evans'ın farklı müzisyenlerle çalışması, onu farklı tarzlara uyum sağlama konusunda geliştirmiştir.

Bill Evans o dönem çok anlaşılmasa da günümüzde anlaşılacak olan çoklu albüm<sup>12</sup> fikrini ortaya atmıştır ve o zamanki teknolojinin zor imkanlarına rağmen bunu başarmıştır. 1963 “*Conversations With Myself*” çoklu albümü çıkarmıştır. Bu albüm birçok Grammy ödülünün ilki olmuş ve sonraki yıl ilk defa yurtdışına çıkarak Paris'ten Tokyo'ya kadar birçok yerde piyano çalarak dünya çapında bir üne kavuşmuştur.<sup>13</sup>

Evans 1966 yılında 3. Triosunu kuracağı ve 11 yıl boyunca çalışacağı başçı Eddie Gomez ile tanışmış ve Marty Morel, Philly Joe Jones, Jack DeJohnette ve diğer birçok müzisyenler ile birlikte çeşitli üçlülerde verimli bir şekilde çalışmaya başlamıştır. Birkaç trio ve solo albümlerinden sonra vokalist Tonny Benett ile 2 albüm kaydetmiştir.<sup>14</sup>

1978 yılında başçı Marc Johnson ve davulcu Joe La Barbera ile olan ve ona ilk triosu LaFaro ve Motian grubuna en benzer-en yakın olarak tanımladığı son triosunu kurmuştur. 1980'de kokain kullanımına bağlı olarak Mount Sinai hastanesine kaldırılmış ve hayatını 15 Eylül 1980'de hayatını kaybetmiştir. Son resmi performansı ölmeden 1 hafta önce 1980 yılının 31 Ağustos-8 Eylül tarihleri arasında San Francisco, Keystone Korner'da iki CD olarak “*Last Waltz*” ve “*Consecration*” olarak yayımlanmıştır (Rijneke'nin çalışması, Akt. Balcı, 2018).

### **Bill Evans'ın Müzikal Gelişimi**

Bill Evans müzik hayatına klasik batı müziği eğitimi ile başlamış ve o yaşlarda amatör bir piyanist olan annesi tarafından yönlendirilmiştir. Annesi Marry Evans, Bill'in farklı enstrümanlar da çalması isteğiyle 7 yaşında kemana ve 13 yaşında flüte başlamıştır. Flüt konusunda ileri seviyede kendini geliştiren müzisyen cazla bu yaşlarda daha yeni tanışmıştır. Evans'ın piyano çalışının övgüye değer bir diğer yanının da tonu veya dokusu olduğu bilinmektedir. Bir müzik eleştirmeni olan

---

<sup>12</sup> Bill Evans, kendi şarkılarının üzerine doğaçlama çalmıştır.

<sup>13</sup> <https://www.allaboutjazz.com/bill-evans-1929-1980-bill-evans-by-aajstaff.php?pg=1> (13.08.2019)

<sup>14</sup> <http://www.billewanswebpages.com/billbio.html> (18.07:2019)

Gene Lees Evans'ın ton rengini, dokusunu övmüş ve flüt çalma deneyiminin bir şekilde Evans'ın piyano sesi ile ilgili anlayışını etkilediğini söylemiştir.<sup>15</sup>

12 yaşlarında kardeşi Harry'nin yerine Buddy Valentino'nun grubunda bir süre piyano çalmıştır. "Tuxedo Junction" şarkısının düzenlenmesi sırasında küçük bir blues ifadesi keşfetmiştir (Bb tonunda Db-D-F geçişi). Bunu keşfetmesi müzik kariyerini önemli derecede etkilemiştir. Söyleşisinde şöyle demiştir "*Çok heyecanlıydı, kulağa doğru ve iyi geliyordu, bir yerde yazılı değildi bunu ben yapmıştım. Müzikte yeni bir şey yapma fikri bana tamamen yeni bir dünya açtı*" Bu fikir Evans'ın müzik kariyerinin merkezi olmuştur.<sup>16</sup>

Evans, doğaçlamaları 1920'lerden 1960'lara kadar, filmler için yazılmış şarkılar veya halk ezgileri armoni için bir araç olarak kullanmıştır. Bu melodiler genellikle "Standarts" veya "The Great American Songbook" olarak adlandırılır. Diğer birçok caz müzisyeni gibi Evans'da bu standart ezgilerin armonik ilerlemelerini, doğaçlamalarında akor yürüyüşleri olarak kullanmak üzere uyarlamıştır (Gross, 2011)

Annesi Mary Evans, Bill'in artık hız kazandığı ve tamamladığı eserleri kaldırıp, özellikle 20. yüzyıl bestecileri olmak üzere klasik edebiyatta geniş bir şekilde keşfetmesini sağlayacak şekilde yönlendirmiştir. Debussy, Stravinsky Petrouschka ve Darius Milhaud Evans'ı teknik yönden kendini geliştirmesi etkili olmuştur. Evans bu bestecileri okumayı ve araştırmayı, egzersiz ve etüd çalmaktan çok daha ilginç bulmuş ve nihayetinde bu klasik müzikle ilgili geniş çapta tecrübe etmesini sağlamıştır. Bir müzik eleştirmeni olan Gene Lees ile söyleşisinde;

*"Sadece çok piyano çaldım. Çocuklukta günde üç saat, kolejde günde yaklaşık altı saat ve şimdi en az altı saat. Bununla birlikte gelişmeyi göze alabildim. Öğrendiğim her şeyi duyumumun verdiği güçle öğrendim"* ve daha sonra Len Lyons'la ile söyleşisinde, "*Bach'ı çok çalmak, sesi kontrol etmeme ve klavye ile fiziksel teması geliştirmeme yardım etti*" demiştir.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> <https://jenniferwilhelms.com/article-on-bill-evans-and-the-flute/> (18.07.2019)

<sup>16</sup> <https://www.allaboutjazz.com/bill-evans-1929-1980-bill-evans-by-aaj-staff.php?page=1> (13.08.2019 s.1)

<sup>17</sup> <https://www.allaboutjazz.com/bill-evans-1929-1980-bill-evans-by-aaj-staff.php?page=1> (13.08.2019)



One Hundred Sixty-Ninth Concert  
Southeastern Louisiana College

DEPARTMENT OF FINE ARTS

presents

WILLIAM EVANS

PIANIST

(Candidate for B.M.)

in

SENIOR RECITAL

Music Auditorium 8 p.m., Monday April 24, 1950

I	
Prelude and Fugue in B Flat Minor - W.T.C.I.	Bach
Capriccio-opus 116, No. 7	Brahms
Scherzo in B Flat minor, opus 31	Chopin
II	
Preludes	Kabalevsky
No. 4-Andantino	
No.2-Scherzando	
No. 18-Largamente con gravita	
No. 6-Allegro molto	
III	
Concerto No. 3 in c minor	Beethoven
Allegro con brio	
<i>Orchestral parts played by Ronald Stetzel</i>	

Resim 6: Bill Evans'in lisans mezuniyet resital programı (Murray, 2011 s.8)

Evans Louisiana Koleji döneminde, klasik piyano repertuarlarını incelemiştir. Resim 6'da mezuniyet resitalinin bir programı yer almaktadır. Resital programındaki eserlerin düzeyi klasik piyano virtüözü seviyesinde çalınacak eserlerdir.

Evans; Bach, Brahms, Chopin, Kabalevsky ve Beethoven'ın yanı sıra Schumann, Rachmaninoff, Debussy, Ravel, Gershwin, Villa-Lobos, Khachaturian, Milhaud ve Scriabin'e ait eserlerine de çalışmıştır. Klasik besteciler üzerinde geniş çapta ve çeşitli çalışmalar yapmıştır ve kendini bu konuda çok geliştirmiştir. Klasik müzik ile ilgili yaptığı bu çalışmalar ilerde kendini teknik anlamda çok geliştirmiş ama bunlar gösterişli olmak için kullanılan tekniklerle değil müziğin dokusu ile ilgili olmuştur. Evans, Bach çalmanın aynı zamanda ileride stilini geliştirmesine de etki edecek olan piyano tuşe kontrolünü ele almasına ve tuşe ile olan iletişimini geliştirmesine yardım ettiğini söylemiştir<sup>18</sup>

Debussy, Satie, ve Ravel'dan Scriabin, Bartók ve Milhaud'a kadar birçok bestecilerin armonik bağlantılarını caza uygulamıştır. Debussy ve Ravel'den atonal yapıyı, Bartók'tan daha geniş akor aralıklarını ve Milhaud'dan bitonaliteyi nasıl kullanacağını öğrenmiştir Evans, Erik Satie, Maurice Ravel, Gabriel Faure ve

<sup>18</sup><https://www.allaboutjazz.com/bill-evans-1929-1980-bill-evans-by-aaj-staff.php?page=1>  
(13.08.2019)

Claude Debussy gibi bestecilerin kompozisyon tekniklerini caza uygulamakta ustalaşmıştır (Murray, 2011).

Fransız aylık Caz Dergisi eski genel yayın yönetmeni Jean-Louis Ginibre'nin Evans'la olan bir röportajında;

*Ginibre; "Bill, bazı eleştirmenler müziğinizin izlenimci olduğunu söylüyor. Ne düşünüyorsun?"*

*Evans; "'İzlenimcileri seviyorum. Debussy'i seviyorum. O benim en sevdiğim bestecilerden biri. Resim konusunda çılgın değilim, ama olsaydım, İzlenimcileri tercih ederdim. Bazen yirminci yüzyılda değil, on sekizinci yüzyılda, iki yüz yıl geride yaşıyordum gibi hissediyorum. Bu yüzden bir izlenimci olup olmadığını bilmiyorum. Değişme arzumu var, ama yaptığım şeyi daha iyi bir şeyle değiştiremediğim sürece yapamayacağımı hissediyorum. Henüz daha iyi bir şey bulamadım, bu yüzden sahip olduğum şeyden memnunum ".<sup>19</sup>*

Tulga'ya göre Evans (2009)

*"Debussy ve Ravel'in Empresyonizminin Evans'ı etkilediği açıktır. Evans'ın klavyeye dokunuşundaki eğitilmişlik ve işlenmişlik gibi, daha sonraları caza getirdiği yapısal bilginin kökleri de bu Avrupa geleneğinden gelir. O, caza yeni, içe dönük, gevşemiş, şiirsel Avrupa Klasiği duyarlılığını getirmiştir. Jean-Yves Thibaudet gibi klasik piyanistler Evans'ın konserlerinin nota nota suretini çıkararak, klasik bestecilerle olan bağını ortaya koymuşlardır. Mülakatlarında Evans; piyanistlerin ilhamlarını en üst seviyede kullanmak için teknik ve armoniyi baştan sona öğrenmeleri gerektiğini hep vurgulamıştır. Ashley Khan kitabında Miles Davis'in Bill Evans'tan çok etkilendiğine, Evan'ın da Ravel'in karara bağlanmayan armonilerinden etkilendiğine dikkat çeker. Evans'ın hem yalın hem de ileri armoni yapısıyla zengin bestesi Very Early, Debussy ve Ravel etkilerinin görüldüğü eserlerinden biridir." (s.153)*

Evans'ın caz piyanoda en çok etkisi altında kaldığı piyanistlerden biri de Nat "King" Cole olmuştur. Evans'ı, onun en çok melodiye yaklaşımı, fikirlerinin açıklığı ve tonunun canlılığı etkilemiştir. Evans'ın etkisi altında kaldığı bir başka piyanist ise Lennie Tristano olmuştur. Evans onun birçok farklı yönü olmasına rağmen, onun müziğe mantıksal açıdan yaklaşımını ve yapısal sağlamlığını anlamak istemiştir (Murray, 2011).

Bill Evans icracılığının ve besteciliğinin yanında aynı zamanda iyi bir dinleyici olmuştur. Caz piyanistliği ile ilgili birçok şeyi caz müzisyenlerini dinleyerek öğrenmiştir.

<sup>19</sup><https://www.billeevans.nl/classical> (20.05.2020)

Doerschuk'un çalışması (Akt., Murray, 2011).

*“Nat “King” Cole'dan ritim kalıplarını alırdım, Dave Brubeck'ten scarcity George Shearing'den belirli voicinglerin yanı sıra farklı türdeki voicingleri alırdım, Oscar Petterson'dan güçlü swingleri ve Earl Hines'den duygu yapısını alırdım. Bud Powell bunların hepsine sahipti ama ondan bile her şeyi almazdım” (s.46)*

1956 yılında ilk profesyonel kaydı sırasında George Russell ile tanışmış ve öncü grubuna katılan Evans, Russell'ın *“Lydian Chromatic Concept”* adlı kitabı üzerine çalışmalar yapmıştır. George Russell'ın melodik ve armonik dünyasının özgün olması Evans'ı bu kitap üzerine yoğunlaştırmış ve Russell'ın iyi bir kompozitör olduğunu, doğaçlama yapmak için müzik teorisinin tüm unsurlarının iyi anlaşılması gerektiğini belirtmiştir<sup>20</sup>

1966'da Ağabeyi Harry'nin kardeşi için hazırladığı *“The Universal Mind of Bill Evans”* adlı belgeseldeki<sup>21</sup> caz doğaçlama ve müziğin doğal yapısı hakkındaki konuşmaları incelendiğinde klasik bestecilerin Evans'a olan etkisi kolayca görülebilir.

Murray'a göre; yıllar boyunca notaya dayalı müziğin daha fazla dikkate alınması, doğaçlamanın kaybolmasına ve ortaya çıkmasına engel olmuştur. Fakat Bach, Mozart ve Chopin gibi büyük ustaların yaygın bir şekilde kullandığı doğaçlamalar, 18. ve 19. yüzyılların klasik müziğinin yeniden canlanmasına neden olmuş ve bu müziğe caz adını vermiştir. Ayrıca Murray bu büyük bestecilerin doğaçlamaya olan özgürlüklerini sevdiğini hissettiğini ve bu özgürlük hissini Evans'ın klasik bir konser piyanisti olmak yerine caza yönelmesinin sebeplerinden biri olduğunu belirtmiştir.

Evans, zaman zaman elektrikli piyano kullanımı gibi müzikal ve sanatsal vizyonunu etkilemeyecek yeni müzikal yaklaşımlara açık olmuştur. Avangard besteci George Russell ile olan kısa ilişkilerinde, caz geleneğinin yapısı ve soylu tarihini bozmayacak şekilde daima şarkının saflığında ısrar etmiştir. Bu, Evans'ın verdiği çeşitli röportajlarla sıklıkla görülebilir. Evans, kendi standartlarına sadık kalarak kişisel müziğini sonuna kadar geliştirmeye devam etmiştir.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> <https://www.allaboutjazz.com/bill-evans-1929-1980-bill-evans-by-aaj-staff.php?page=1> (13.08.2019), (Murray, 2011)

<sup>21</sup> Spiegel, B. (Yönetmen), *Bill Evans Time Remembered*, (Belgesel),

<sup>22</sup> <http://www.billefanswebpages.com/billbio.html> (18.07:2019)

Evans'ın XX. yüzyıl çağdaş bestecilerden etkilenmesi, kuşkusuz caz doğaçlamaya olan yaklaşımını etkilemiştir. Doğaçlamalarında caz müziğinin geleneksel öğelerini ve çağdaş müziğin farklı tınlarını birleştirmede ustalaşan Evans, bu iki müzik türü için bir sentez olup, doğaçlama alanı için son derece değerli bir kaynak niteliği taşımaktadır.<sup>23</sup> Bill Evans üzerine yapılan akademik çalışmaların sınırlı olduğu görülmekle birlikte, bu durumun sonucu olarak doğaçlamalarında kullandığı armonik ve melodik yaklaşımların eğitici ve sanatsal yönleri bilinmemektedir.

---

<sup>23</sup> <https://www.billeevans.nl/classical> (20.05.2020), <https://www.allaboutjazz.com/bill-evans-1929-1980-bill-evans-by-aaj-staff.php?page=1> (13.08.2019 s.1), (Tulga, 2009).

# BİRİNCİ BÖLÜM

## 1. PROBLEM DURUMU

### 1.1. Problem

Bu çerçevede araştırmanın problem cümlesi Bill Evans'ın doğaçlamaya yaklaşımı nasıldır şeklinde oluşturulmuştur. Probleme ulaşmak için aşağıdaki alt problemlere yanıt aranmıştır.

### 1.2. Alt Problemler

1. Bill Evans doğaçlamalarındaki melodik yapının özellikleri nelerdir?
2. Bill Evans doğaçlamalarındaki armonik yapının özellikleri nelerdir?

### 1.3. Amaç

Çalışmanın amacı, Bill Evans doğaçlamalarındaki melodik (geçici ses, kromatik yaklaşım, geciken çözülme, gerilim çözülme, öncü ses, gerilimli sesler, modal diziler, blues dizisi, diminished diziler, akor dizi ilişkisi, kromatik dizi) ve armonik (akorlar, akor ilerlemeleri, voicing, yeniden armonileme tekniği) yapılarının ortaya çıkartılması ve bu öğelerin kullanımlarına ilişkin değişkenleri saptamaktır.

### 1.4. Önem

Bu araştırma, Bill Evans doğaçlamalarındaki müzikal yaklaşımların belirlenmesi ve profesyonel müzisyen eğitimi kapsamında caz doğaçlama alanında yapılacak bundan sonraki çalışmalara kaynak oluşturması bakımından önem taşımaktadır

### 1.5. Sınırlılıklar

Araştırma;

1. Bill Evans'ın "The Solo Sessions, Vol. 1", "Alone" ve "Alone Again" solo albümleri (bkz. Ek- 1),
2. Doğaçlamaların melodik ve armonik yapıları ve
3. Ulaşılabilen caz teorisi kaynakları ile sınırlandırılmıştır.

## 1.6. İlgili Araştırmalar

Yapılan alan yazın araştırmaları sonucunda, bu araştırmayı doğrudan ilgilendiren, özellikle melodik ve armonik değişkenleri tespit etmeye y6nelik bir araştırma bulunamamıştır. Yapılan araştırmalar ya Evans'ın doğaçlamalarındaki etkileşime dayanmakta ya da doğaçlamalarındaki belirli melodik erevesi üzerinde durmaktadır. Bu nedenle aşağıda araştırmayla ilgili ulaşılan dolaylı yayınlara yer verilmiştir:

**Balcı'nın, (2018),** "Bill Evans "The Complete Village Vanguard Recordings, 1961" Kayıtları: Karşılıklı İletişim (Interplay) 6ğelerinin İncelenmesi" adlı y6ksek lisans tezinde, Evans'ın m6zikal anlayışını; caz piyano trio yaklaşımı ve grup etkileşiminin üzerindeki etkilerini inceleyen bir çalışmadır.

**Gross, (2011),** "Bill Evans and the Craft of Improvisation" adlı doktora tezinde, Evans'ın doğaçlama sanatını belirli melodik çerçeveler üzerinde incelemiştir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. KURAMSAL ÇERÇEVE

#### 2.1. Doğaçlama

Doğaçlama sözcüğü, kelimenin kökenine bakıldığında Fransızca improvisé “hazırlıksız, doğaçlama” sözcüğünden alıntı olduğu görülür. Bu sözcük Latince providere, provis- “öngörmek, hazır olmak” fiilinden “in” önekiyle türetilmiştir. Diğer bir bağlantı ise, kelimenin Latince videre, vis- (görmek) fiilinden “pro” önekiyle türetilmiş olduğuna işaret eder. Diğer yandan, kelimenin kökeninde yer alan “öngörülmeyen” kelimesinin tam olarak/ille de “hazırlıksız” olmak anlamında kullanılmayacağını çoğu doğaçlama ustası bilir. Bu kelimenin daha çok “beklenmeyen vuku bulması” anlamını taşıdığı söylenebilir (Özkeleş, 2017).

Bailey, doğaçlamayı türsel ve tür-dışı olarak iki temel form için kullanmıştır (2011, s.12-13). Türsel doğaçlamanın bir türün ifadesi ile ilgili olduğunu -caz, flamenko veya barok gibi- ve kimliğini, itici gücünü o türden aldığını belirtmiştir.

Türsel doğaçlama, özünü, bağlı buldukları müziğin ana türü ve onun alt türlerinden alır. Belirli bir müzik türündeki doğaçlamanın kapısı, o müzik türünün kültürü, ses sistemi, dizesel-armonik bileşenleri ve geleneksel üsluba yönelik bilgiler doğrultusunda açılır. Bu durumdan farklı olarak bir takım geleneksel müziklerin -Türk halk müziği, Hint müziği gibi- kuramsal yapıları dışarıda tutularak, kültürel karakterleri çerçevesinde dinleme ve taklit esasına dayalı sezgisel biçimde doğaçlanabilir (Özkeleş, 2017)

Caz müziğinde doğaçlama, bileşenin ayrılmaz en önemli parçasıdır. Caz müziğinde doğaçlama genellikle önceden var olan bir armonik çerçeve veya akor dizisi içerisinde ustalık gerektiren çalgı teknikleriyle birlikte sürekli yeni fikirler geliştirerek seslendirilmektedir (Bailey, 2001, Özkeleş, 2017).

Doğaçlama hem bestecilik hem de seslendirme/yorumlamaya dayalı müzikal eylemleri içerdiğinden, ister belirli bir ezgi modelinden hareketle yapılan doğaçlama, isterse anlık müzik oluşturma süreci içerisinde yapılan doğaçlama olsun, her iki eyleminde temel kaynağını müzik teorisi bilgileri oluşturur (Özkeleş, 2016).

Cazın en son evreleri hariç bütün evrelerinde, dizilerden meydana gelen ezgi, doğaçlama için kullanılan en önemli gereçtir ve müziğin temelindeki akor iskelete dayanmaktadır. Caz eserlerinde, parçayı taşıyan ezgi ve armoni arasında

her zaman birtakım bağlantılar bulunmaktadır. Bu ezgileri ortaya çıkarmak için, diziler ve modlar, akor ve geçit sesleri yanı sıra alt ve üst işleme seslerini, yürüyüşleri ve süslemeleri içine alan çeşitli yaklaşımlar kullanılmaktadır (Babacan, 2001)

Doğaçlama konusunu teknik bir çerçevede değerlendirebilmek için, aşağıdaki bölümde doğaçlamanın armonik ve melodik yapısında hangi metotlara ihtiyaç duyularak geliştirilebileceği konusu ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

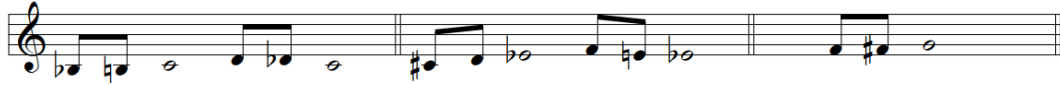
## 2.2. Melodik Yapı

### 2.2.1. Kromatik Yaklaşım

Kromatik yaklaşım temelde dizi seslerine diyatonik olmayan bir ses ile yaklaşma biçimidir. Kromatik yaklaşımlar genellikle bir akorun 1-3-5 seslerine doğru yapılan yaklaşımlardır (Ligon, 2001).



Şekil 1: C tonunda akorun 1-3-5 seslerine kromatik yaklaşımlar



Şekil 2: Cm tonunda akorun 1-3-5 seslerine yapılan kromatik yaklaşımlar



Şekil 3: C tonunda akorun 3'lüsüne yapılan kromatik yaklaşımlar

Bir kromatik yaklaşım melodik çizgide yatay bir şekilde re, re bemol, do ve la, la bemol sol sesleri ile dikey, re, re diyez, mi ve fa, fa diyez sol sesleri ile dikey bir şekilde kullanılabilir (şekil.1). Minör bir tonda benzer şekilde yatay ve dikey kromatik yaklaşımların kullanılabilir. Bu tür kullanımlarda kromatik yaklaşımın nereden başlayacağı değil, akorun hangi sesine doğru gidileceği önemlidir. Şekil 1'de birinci ölçüde kromatik yaklaşım akorun kök sesine re, re bemol sesleri ile



yaklaşırken şekil 2’de birinci ölçüde si bemol, si sesleri ile yaklaşım kullanılmıştır. Kromatik yaklaşımlar düz bir çizgi halinde olmayıp aynı ölçü içerisinde farklı grafikler ortaya koyabilir. Şekil 3’te birinci ölçüde fa, re diyez sesleri akorun üçlüsüne yapılan dikey-yatay kromatik yaklaşım kullanım şeklini, ikinci ölçü ise yatay kromatik yaklaşım seslerinden önce diyatonik yaklaşım kullanma şeklini gösterir.



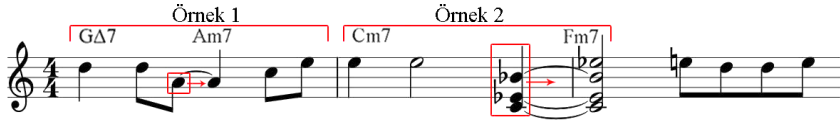


Şekil 7: Geciken çözülme yaklaşım seslerinin dört farklı örneği

Şekil 7’deki örnek 1 alt derece-üst derece-akor sesi örnek 2 ise üst derece-alt derece-akor sesi geciken çözülme yaklaşımlarını göstermektedir. Bu yaklaşımların her ikisi de diyatonik veya kromatik olarak kullanılabilir. Örnek 3 diyatonik bir yaklaşımla alt derece-üst derece-akor ses, örnek 4 ise kromatik bir yaklaşımla üst derece-alt derece-akor sesi yaklaşımlarını göstermektedir (Yavuzoğlu, 2012).

### 2.2.3. Öncü ses (Anticipation)

Kuvvetli zamanlı seslerin hemen öncesinde zayıf zamanda kullanılarak duyulmasına önden gelme veya öncü ses denmektedir.



Şekil 8: Öncü ses kullanım örnekleri

Şekil 8’de gösterilen bu yaklaşımlar hem örnek 1’de ki gibi tek bir ses olarak veya örnek 2’deki gibi birden fazla ses olarak akor şeklinde kullanılabilir. (Yavuzoğlu, 2012).

### 2.2.4. Gerilimli Sesler

Gerilimli sesler üst derece akor fonksiyonları olarak bilinmektedir ve aralık mesafelerine göre rakamlanarak gösterilebilirler. Gerilimli sesler doğal gerilimli sesler ve altere gerilimli sesler olmak üzere iki ana başlık altında incelenebilir.

Doğal Gerilimli Sesler	
Majör	(Δ7)*9, #11,13
Minör	(Δ7)*9, #11,13
Dominant7	Δ7, ♭9,11,13
Minör7	9,11
Dominant7#5	9, #11
Dim7	9,11, ♭13,14
Altere Gerilimli Sesler	
Dominant7	♭9, #9, ♭13, ♭5

Şekil 9: Gerilimli Sesler<sup>24</sup>

Şekil 9’da akor türleri ve onlara karşılık gelen melodik hatta kullanılabilir gerilimli sesler gösterilmiştir. Altere gerilimli sesler ise genellikle Dominant 7 akorlarda kullanılmaktadır (Yavuzoğlu, 2012).

### 2.2.5. Modal Caz

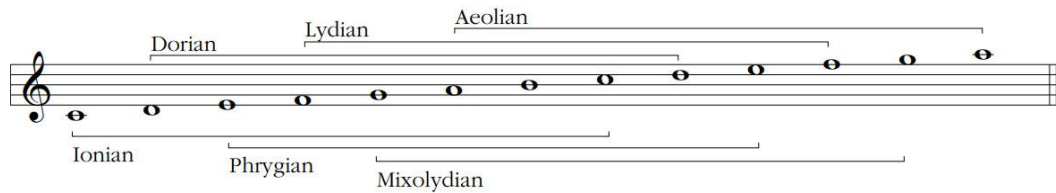
Modal caz 1950’lerin sonları ve 1960’ların başlarındaki bebop tarafından tercih edilen tin-pan (ağırlıklı olarak bakır üflemeli gruplar) “sokak armonisi” yerine modal çerçevelerin kullanılmasıyla yeni bir modern ses haline gelmiştir. Yeni modal müziğin kökenleri genellikle Miles Davis’in Kind of Blue kayıtlarına dayanmaktadır. Bu modal yaklaşımın bebopun hızlı temposuna ve karmaşık armonik yapısına yanıt olarak ortaya çıktığı bilinmektedir. Bir bop ezgisi ölçü başına iki akordan birine sahip olabilirken, modal bir parça sekiz ile on altı ölçü veya daha fazla süren bir akor veya moda sahip olabilir. Öte yandan bazı melodiler tamamen tek bir moda dayandırılabilir (Ligon, 2001).

Modal cazın gelişi bazı kitleleri endişelendirse de bebop stili arka plana atılmamış veya terk edilmemiştir ve çoğu zaman bulunmayan, armonik ilerlemeleri gösteren modal pasajlarda sıklıkla kullanılmıştır. Bu yeni modal ses hem geleneksel hem de modern cazı içine alarak gelişmeye devam etmiştir. Yirminci yüzyılın ortalarında caz dilinde yeni olmasına rağmen, modal müzik, müzik tarihinde oldukça eskidir. Majör / minör armonik sistem, erken Barok döneminde gelişmeye başlayan bir Avrupa konseptidir. Sistemi açıklayan ilk teori kitaplarından biri 1722’de yayınlanmıştır (Jean Philippe Rameau, Treatise on Harmony). 21. Yüzyıl müziğinde Debussy, Schoenberg, Stravinsky başta olmak üzere birçok müzisyen

<sup>24</sup> Parantez içine alınan gerilimli seslere (Δ), melodi de olmak koşulu ile izin verilmektedir.

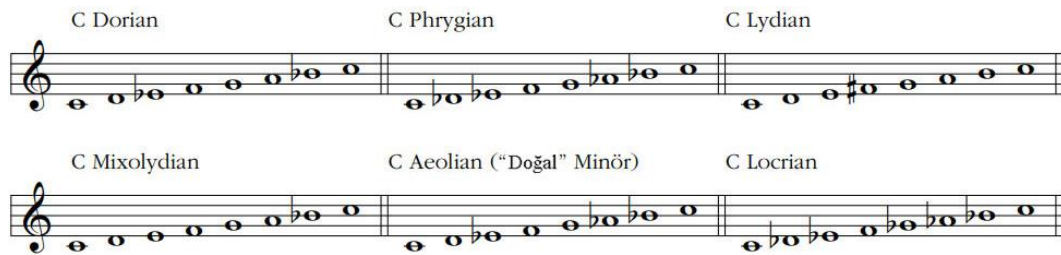
majör/minör armonik sisteminin bozulmasına (değişime uğraması) katkıda bulunmuş ve farklı diziler türetmişlerdir (Ligon, 2001).

Modal müziğin kullanımı majör / minör sisteminden çok eski geleneklere dayanmaktadır. Caz doğaçlayıcıları tarafından kullanılan modlar antik Yunan ve Kilise modlarıyla ilgilidir. Bu modlar tıpkı majör ve minör diziler öğrenilirken öğrenilebilir. Her mod karakteristik tanımlama derecelerine, kendi tonuna sahiptir ve majör ve minör diziler olarak diğer derecelere aktarılabilir (Ligon, 2001).



Şekil 10: C majör dizisi üzerinde majör ve minör modlar (Ligon, 2001 s.304).

Şekil 10'daki 6 modu gösteren grafik, teori kitaplarında ve sınıflarında sunulan mod öğretim yollarından yaygın olarak kullanılanlarındandır. Bu öğretim metodu ilk aşamada yardımcı olabilir, ancak sonraki aşamalarda kafa karıştırıcı ve yanıltıcı olacaktır. Bu öğretim yolu modlarla ilgili en önemli özelliklerden bazılarının gözden kaçmasına neden olabilir. Örneğin modların C majör dizisinden türetildiği bilinmektedir bu nedenle dorian sadece D dorian anlamına gelmektedir. Bunun aksine modlar, herhangi bir dizide olduğu gibi tonun herhangi bir derecesine aktarılabilir (Ligon, 2001).



Şekil 11: C toniği üzerinden modların gösterilmesi (Ligon, 2001 s.304).

Örneğin Şekil 11'deki gibi tüm modlar bir tonikle ilişkilendirilecek olursa sanılanın aksine bir dizi yapısı ortaya çıkacaktır. C dorian mod için tonik ise, Bb

tonunun ikinci derecesi ile ilgili olmalıdır, bu nedenle C dorian için kullanılacak değiştirici işaret iki bemol olmalıdır.

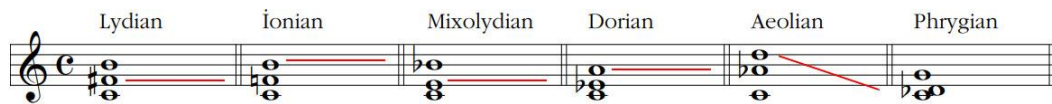
Modların majör bir dizi ile ilişkilerini anlamak, modları tam olarak anlamaya yetmez. Örneğin C dorian, Bb majör'ün tonunda değildir; C dorian iki bemollü bir tondur. Tonik olarak C olan modların aldığı değiştirici işaretler şekil 12'de gösterilmiştir; C phrygian, dört bemol; C lydian, bir diyez; C mixolydian, bir bemol; Aeolian, üç bemol; locrian, beş bemol (Ligon, 2001).

Modlar, bir dizi ile (örnek şekil 10'da olduğu gibi) ve tek bir tonik, tonik ilişkilerine göre tanımlanabilir (örneğin 11), ancak müzikal olarak kullanılacaklarsa ayrıca seslerine göre de sınıflandırılmalıdır.

	MOD İSMİ	İLİŞKİLİ OLDUĞU DERECE	KARAKTERİSTİK SESLER	C TONU İÇİN DEĞİŞTİRİCİ İŞARETLER
MAJÖR MODLAR	Lydian	4. Mod	A4	1#
	Ionian (Majör)	1. Mod	T4, majör 7	0#, 0b
	Mixolydian	5. Mod	k7, B3	1b
MİNÖR MODLAR	Dorian	2. Mod	k3, B6	2b
	Aeolian (Minör)	6. Mod	k6, B2	3b
	Phrygian	3. Mod	k2, T5	4b
EKSİK 5 (DİMİNİŞED)	[Locrian]*	7. Mod	e5	5b

Şekil 12: Modların majör ve minör olarak sınıflandırılması (Ligon, 2001 s.305).

Modlar görece olarak parlaklık ve karanlık sırasına göre sınıflandırılabilir. Tonal müziğin en önemli ses aralığı olan mediant (tonun 3'lüsü), majör veya minör modaliteyi belirler. Bir tam beşliye sahip altı mod, üç majör mod ve üç minör mod olarak gruplandırılabilir (şekil 12) Ayrıca Locrian modu adlandırılır ve sınıflandırılır, ancak tam beşli aralığa sahip olmadığı için tonal müzikte kullanılmaz (Ligon, 2001).



Şekil 13: Modların karakteristik aralıkları (Ligon, 2001 s.305).

Şekil 13, her modu tanımlayan ve bir modu diğerinden ayıran önemli karakteristik aralıklarını göstermektedir. Görece olarak parlaklık ve koyuluk modlarını gösteren bir grafik, modların majör bir dizinin notalarıyla ilişkisini gösteren grafikten daha kullanışlıdır. Şekil 13 müzikal niteliklere referansla modları

listeler. Bu grafik, modal müzik oluşturmada yardımcı olur. Örneğin daha karanlık bir ruh hali isteniyorsa, minör modlardan biri seçilir. Bu grafik modları işitsel olarak tanımlamaya yardımcı olur. Bir kişinin işitsel olarak bir modu tanımlamak için yedi farklı perdeyi dinlemesi gerekmez (Ligon, 2001).

Modlar genellikle iki veya üç adımla tanımlanabilir. Mod majör olarak tanımlanırsa, seçimler üç moda daraltılır. Bir sonraki adım dördüncü veya yedinci sesi tanımlamaktır. Tanımlanan bir artık 4'lü ise, sadece lydian modu olabilir. Küçük yedi tanınırsa, sadece mixolydian olabilir. Modun minör olduğu belirlenirse, seçimi daha da daraltmak için ikinci ve altıncı sesi dinlemek gerekir. Küçük ikili bir phrygian, daha parlak olan büyük altılı dorian olduğunu gösterir (Ligon, 2001).

### 2.2.6. Diminished Diziler

Caz müzisyenleri tarafından doğaçlama ve kompozisyonda yaygın olarak kullanılan diminished dizileri yarım ve tam seslere ve bunların çeşitli varyasyonlarına dayanmaktadır. Bazı kaynaklarda sekiz adım içerdiği için sekizli dizi olarak da bilinir. On iki tonlu eşit temperaman sistemde 3 adet diminished dizi bulunmaktadır. Bunun nedeni dördüncü kromatik üzerine çıkılacak olan diminished dizisinin, birinci kromatik dizinin çevrimi durumunda olmasıdır. Bu yüzden sadece 3 adettir. Her Diminished dizisinin iki modu vardır. İlki tam sesle başlayan tam ton-yarım ton dizisi, ikincisi ise yarım sesle başlayan yarım ton-tam ton dizisidir (Ligon, 2001).



Şekil 14: Tam ton-yarım ton diminished dizileri



Şekil 15: Yarım ton-tam ton diminished dizileri

Şekil 14’de on iki kromatik dizi içindeki C, C# ve D tonunda 3 diminished dizisinin tam-ton yarım-ton (ty) dizileri, şekil 15’de ise yarım ton-tam ton (yt) dizilerinin 2 farklı modu gösterilmiştir.

### 2.2.7. Blues Dizisi

Blues dizileri altı notadan oluşan dizilerdir, blues dizisinin her iki formunun da pentatonik bir diziden türetildiği söylenebilir. İlk formu (1, b3, 4, b5, 5, b7) “blues note” hem diyez3 hem de bemol5 içerir. İkinci formu ise (1, 2, b3, 3, 5, 6) bemol3 ve büyük3, bemol5 ve bemol 7 içermez. Genellikle 1. Blues dizisi minör akorlarla, 2. Blues dizisi dominant akorlarla birlikte kullanılır (şekil 16) (Ligon, 2001).



Şekil 16: Minör ve majör akorlarla kullanılan blues dizileri

### 2.2.8. Akor Dizi İlişkisi

Akor dizi teorisi, hangi dizilerin hangi akorlarla çalınabileceği veya armonik bakımdan uyumluluğu sorusuyla ilgilidir. Akor dizi teorisi için, doğaçlamada kullanılacak malzemeler bütünü denilebilir.

Akor dizi ilişkisinde, bir parçanın armonisini tek tek bir akor dizisi olarak düşünmek yerine, belirli bir tonun fonksiyonları ile ilişkili sürekli yenilenen akor melodileri olarak düşünmek daha doğru olacaktır. Akor dizi ilişkisinin önemi, bir dizi eşliğinde yapılabilecek en uzun akor sekanslarını (sürekli yinelenen melodi) bulmaktır. Bu, yorumcuya akordan çok akor sekansları üzerinde düşünmeye teşvik etmektedir.

Şekil 48, 49, 50 51 ve 52’deki akor dizi çizelgesinde, Akor dizi teorisi bağlamında caz armonisinde en sık ortaya çıkan akorlar ve her biriyle ilişkilendirilen diziler listelenmiştir. Akorlar majör, minör, dominant, half-

diminished ve diminished olmak üzere 5 temel kategoride gruplandırılmıştır. Bunlara ek olarak pentatonik dizi-akor ilişki çizelgesi şekil 53’te gösterilmiştir.

Pratikte bu kategorilerden herhangi bir akor için, o kategoride bulunan tüm diziler kullanılabilir. Caz armonisinde pek çok akor dizi kategorisi olmakla birlikte sadece 5 kategoride sınırlanmıştır.

### Major Family

Chord Type (I)	Scale Form
Major — 1 3 5 7 9 . . . . .	Major 1 2 3 4 5 6 7 8
Major (#4) 1 3 5 7 9 #11 . . . . .	Lydian 1 2 3 #4 5 6 7 8
Major (#4 #5) 1 3 #5 7 9 #11 . . . . .	Lydian Augmented 1 2 3 #4 #5 6 7 8
Major (b6 #9) 1 3 5 7 9 11 13 . . . . .	Augmented 1 #2 3 5 b6 7 1
Major 1 3 5 7 9 . . . . .	diminished 1 b2 b3 b4 #5 6 b7 8
Major 1 3 5 7 9 . . . . .	Harmonic Major 1 2 3 4 5 b6 7 8
Major 1 3 5 7 9 . . . . .	blues 1 b3 b4 #4 5 b7 8
Major 1 3 5 7 9 . . . . .	minor pentatonic 1 b3 4 5 b7 8
Major 1 3 5 7 9 . . . . .	Major pentatonic 1 2 3 5 6 8

Şekil 17: Majör ailesi akor/dizi ilişkisi (Baker, 1979, s3).

### minor Family

Chord Type	Scale Form
minor, tonic (I) Function . . . . .	Dorian 1 2 b3 4 5 6 b7 8
	Natural minor 1 2 b3 4 5 b6 b7 8
	Phrygian 1 b2 b3 4 5 b6 b7 8
	Ascending Melodic minor 1 2 b3 4 5 6 7 8
	Harmonic minor 1 2 b3 4 5 b6 7 8
	minor pentatonic 1 b3 4 5 b7 8
minor 7th (II) Function . . . . .	Blues 1 b3 #3 4 #4 5 b7 8
	Dorian 1 2 b3 4 5 6 b7 9
	Ascending melodic minor 1 2 b3 4 5 6 7 8
	Harmonic minor 1 2 b3 4 5 b6 7 1
	minor Pentatonic 1 b3 4 5 b7 8
	Blues 1 b3 3 4 #4 5 7 8
diminished (start with whole step) 1 2 b3 4 #4 #5 6 7 8	

Şekil 18: Minör ailesi akor/dizi ilişkisi (Baker, 1979, s.3).



## Dominant Family

Chord Type	Scale Form
Dominant 7th unaltered 1 3 5 b7 9	Mixolydian 1 2 3 4 5 6 b7 8 Lydian Dominant 1 2 3 #4 5 6 b7 8 Major Pentatonic 1 2 3 5 6 8 minor Pentatonic 1 b3 4 5 b7 8 Blues 1 b3 #3 4 #4 5 b7 8
Dominant 7th #11 1 3 5 b7 9 #11	Lydian dominant 1 2 3 #4 5 6 b7 8
Dominant 7th b5, #5 or both 1 3 b5 b7 1 3 #5 b7 1 3 (b5 #5) b7	Whole Tone 1 2 3 #4 #5 #6
Dominant 7th (b9) 1 3 5 b7 b9	Diminished 1 b2 b3 #3 #4 5 6 b7 8
Dominant 7th #9 1 3 5 b7 #9	Diminished 1 b2 b3 #3 #4 5 b7 8 Diminished whole tone 1 b2 b3 #3 #4 #5 #6 8 Dorian 1 2 b3 4 5 6 b7 8 Blues 1 b3 #3 4 #4 5 b7 8 minor pentatonic 1 b3 4 5 b7 8
Dominant 7th b9 and #9	diminished 1 b2 b3 #3#4 5 6 b7 8 diminished whole tone 1 b2 b3 #3 #4 #5 #6 8 minor pentatonic 1 b3 4 5 b7 8 Blues 1 b3 #3 4 #4 5 b7 8
Dominant 7th b5 and b9	diminished 1 b2 b3 #3 #4 5 6 b7 8 diminished whole tone 1 b2 b3 #3 #4 #5 #6 8 minor pentatonic 1 b3 4 5 b7 8 Blues 1 b3 #3 4 #4 5 b7 8
Dominant 7th b5 and b9 1 3 b5 b7 b9 #5 and #9 1 3 #5 b7 #9 b5 and #9 1 3 b5 b7 #9 #5 and b9 1 3 #5 b7 b9 (and/combination)	diminished scale 1 b2 b3 #3 #4 5 6 b7 8 minor pentatonic 1 b3 4 5 b7 8 Blues 1 b3 #3 4 #4 5 b7 8

Şekil 19: Dominant ailesi akor/dizi ilişkisi (Baker, 1979, s.3-4).

## Half-diminished chords

Chord Type	Scale Form
(half-diminished 7th (ø7) or minor 7th (b5) 1 b3 b5 b7	Locrian 1 b2 b3 4 b5 b6 b7 8 Locrian #2 — 1 2 b3 4 b5 b6 b7 8 diminished (start with whole step) 1 2 b3 4 #4 #5 6 7 8 blues 1 b3 #3 4 #4 5 b7 8

Şekil 20: Half-Diminished ve diminished ailesi akor/dizi ilişkisi (Baker, 1979, s.4)

## diminished chords

diminished 7th . . . . . diminished scale (o7)	(start with whole step)
1 b3 b5 6	1 2 b3 4 #4 #5 6 7 8

Şekil 21: Half-Diminished ve diminished ailesi akor/dizi ilişkisi (Baker, 1979, s.4)

### Pentatonik Dizi-Akor İlişkisi

Akor Türü	Pentatonik Diziler
Cmaj7(9, #11,13)	C major
	G major
	D major
Dm7(9,11)	D minor
	A minor
Dm6	E minor
	G dominant
G7(9, #11,13)	G dominant
	A dominant
G7(b9, #9, #11, b13)	Db major
	Db dominant
G7sus4	F major
	C major
Bm7(b5)	G dominant
	G major

Şekil 22: Farklı akor türleri için pentatonik diziler (Lang, 2010, s.7)

## 2.3. Armonik Yapı

### 2.3.1. Caz Müziğinde Kullanılan Akorlar ve Gösterim Şekilleri

Günümüzde müzik türlerinin birçoğunda akor simgelerinin yaygınlaşması, müzisyenleri onları nasıl okuyacaklarını bilmeyi zorunluluk haline getirmiştir. Paralel olarak farklı bir perspektiften bakılacak olursa bir kimyager, elementlerin periyodik tablosundaki Na'nın sodyumu temsil ettiğini bilmelidir. Bir müzisyenin işini iyi bir şekilde yapabilmesi için, önemli sembollerin ve kısaltmaların ezberlenmesi temel bir gerekliliktir. Benzer şekilde bir müzisyen akor sembollerini okuyacakları bir ortamda başarılı olmak için C7'nin C, E, G ve Bb notalarını (aşağıdan yukarıya) temsil ettiğini bilmelidir (Schmidt, 2015).

Şekil 17, 18, 19, 20, 21, 22 ve 23 caz müziğinde kullanılan çeşitli akor türlerinin kurumlarını ve sembollerini doğru adlandırma ve kodlama kurallarını kullanarak göstermektedir. Birden fazla kabul edilen semboller için, her bölümdeki

ilk akorda tüm alternatif varyasyonları (a.ş.g.)<sup>25</sup> ile gösterilmiştir. Örnek olarak şekil 20'de ilk ölçüde CΔ9 akoru için parantez içinde gösterilen CM9, Cma9 ve Cmaj9 sembolleri alternatifleri kullanılabilir olarak (Schmidt, 2015).

Caz müziğinde kullanılan akorlar ve gösterim şekilleri temel yedili akorlar, dört sesli altere akorlar, genişletilmiş dominant akorlar, genişletilmiş maj7 akorlar, genişletilmiş minör akorlar, genişletilmiş diminished akorlar ve 6 sesli altere akorlar olarak toplam 7 alt başlık altında gösterilmiştir.

#### • Temel Yedili Akorlar

The image shows three staves of musical notation for seven basic seven chords. The first staff contains C7, C7(b5), C7(#5) (a.ş.g. C+7), and C7sus. The second staff contains CΔ7 (a.ş.g. CMaj7 ve CMa7 ve CM7), CΔ7(b5), CΔ7(#5) (a.ş.g. C+Δ7 ve C+Ma7), and CΔ7sus. The third staff contains Cmi7 (a.ş.g. C-7 ve Cm7 ve Cmin7), CmiΔ7 (a.ş.g. Cmi(Ma7)), Co7 (a.ş.g. Cdim7), Cø7 (a.ş.g. Cmi7(b5)), and CoΔ7 (a.ş.g. Cdim(Ma7)).

Şekil 23: Temel yedili akorların kurulumu ve gösterim şekilleri (Schmidt, 2015)

#### • Dört Sesli Altere Akorlar

The image shows a single staff of musical notation for four four-note altered chords: C6, Cmi6, C(add9), and Cmi(add9).

Şekil 24: Dört sesli altere akorların kurulumu ve gösterim şekilleri (Schmidt, 2015)

<sup>25</sup> Aynı zamanda şu şekilde gösterilebilir (a.ş.g)

• Geniştirilmiş Dominant Akorlar

Şekil 25: Dominant akorların kurulumu ve gösterim şekilleri (Schmidt, 2015)

• Geniştirilmiş Maj7 Akorlar

Şekil 26: Maj7 akorların kurulumu ve gösterim şekilleri (Schmidt, 2015)

• Genişletilmiş Minör Akorlar

Şekil 27: Minör akorların kurulumu ve gösterim şekilleri (Schmidt, 2015)

• Genişletilmiş Diminished Akorlar

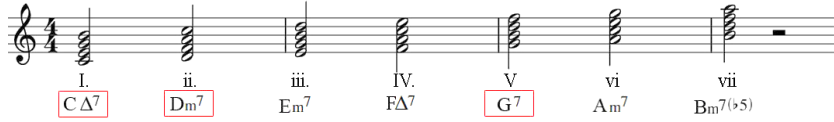
Şekil 28: Diminished akorların kurulumu ve gösterim şekilleri (Schmidt, 2015)

• Altı Sesli Altere Akorlar

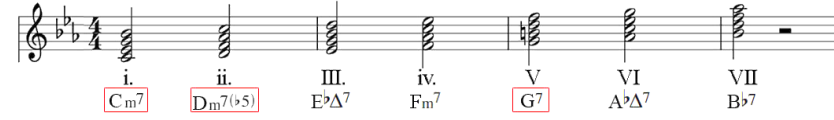
Şekil 29: Beş ve altı sesli altere akorların kurulumu ve gösterim şekilleri (Schmidt, 2015)

### 2.3.2. Akor İlerlemesi

Akor yürüyüşleri doğaçlamanın önemli elementlerinden olan melodik ve armonik yapıyı müzikal anlamda birbirlerine bağlantı görevi gören kavramdır. Akor ilerlemesi terimi, melodi ve armoni boyunca belirli bir düzende çalınan akorların art arda gelmesi anlamına gelmektedir (Scott, 2009).

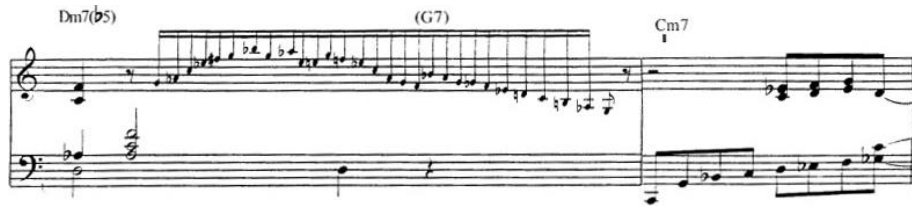


Şekil 30: C majör diyatonik dizide ii7-V7-IΔ7 akorlarının gösterimi



Şekil 31: C minör diyatonik dizide İdim7-V7-i7 akorlarının gösterimi

Caz müziğinde en sık kullanılan ii-V-I akor ilerlemesidir. Bu akor ilerlemesi caz kadansı olarak da bilinir. Yaygın olarak kullanılan ii-V-I ilerlemesi üç diyatonik akor içermektedir. Majör veya minör bir akor dizisinin I, II ve V. derecelerinden oluşmaktadır. Şekil 24 ve 25'teki kırmızı kare içindeki akorlar caz kadansında kullanılacak akorları ve dereceleri göstermektedir.



Şekil 32: Evans'ın "Dolphin Dance" doğaçlaması 4-5. Ölçüler (Wetzel, 1989 s.30)



Şekil 33: Evans'ın "I Will Say Goodbye" doğaçlaması 13-14-15. Ölçüler (Wetzel, 1989 s.24)

Şekil 26'daki Evans'ın “*Dolphin dance*” doğaçlamasındaki Dm7(b5)-G7-Cm7 akorları minör caz kadans kullanımının, Şekil 27'de ise Evans'a ait “*I Will Say Goodbye*” doğaçlamasındaki 13-14 ve 15. Ölçülerde kullanılan Am7(b5)-D9-CA7 akorları majör caz kadans kullanımının örneği olarak gösterilebilir.

### 2.3.3. Voicing

“Voicing”, akor seslerinin konumlandırma şeklini ifade etmektedir, Akor sembolü gösterimi, akorların “seslendirilmesini”, yani akor tonlarının gerçek konumlandırmalarını belirtmez. Seslendirme sanatçıya, besteciye veya düzenleyiciye bırakılmıştır. Bu kapsamda gerek belirli bir dönemden gerekse bir müzisyenin stilinden yola çıkarak, akor tınlarından farklı renkler elde etmek mümkündür (Smith, 2008). Voicing kullanmanın temel amaçlarından biri de minimum hareketlerle birçok renkli akor sesleri elde etmektir (Mullins, 2002). Örneğin bir CA7 akoru do-mi-sol-si sesleri ile çalınabilir ancak müzikte herhangi bir parça, eser veya caz standardında, bir CA7 akoru, caz müzisyenleri tarafından bu akorun sadece do-mi-sol-si sesleri ile çalınması anlamına gelmemektedir. Bir CA7 akoru caz müzisyenleri tarafından doğal veya altere gerilimli seslerle birlikte kullanılabilir (Sabatella, 2000).

Şekil 34: Voicing evriminin Gm7 akor üzerinde gösterilmesi (Liebman, 2015, s.32)

Akor seslendirmesinin birçok farklı yaklaşımı bulunmaktadır. Hangi yaklaşım metodunun kullanılacağı, solo piyano, piyano trio, big band, solist grubu, vokal caz topluluğu, vb. gibi kısmen ne tür müzik grubu ile birlikte çalınacağı ile ilgilidir. Bir diğer önemli metot ise caz müzisyenlerinin dönemler içinde, stil farklılıkları sonucunda ortaya çıkan farklı seslendirme metotlarıdır. (Smith, 2008, Liebman, 2015). Şekil 28'de bir Gm7 akorunun kronolojik bir sırayla kullanım şekilleri verilmiştir. Bebop öncesi ve bebop döneminde daha sade bir armonik yaklaşım kullanılırken, Evans Gm13 ve Hancock Gm11(b9), Tyner ise quartal

armoni kullanmıştır. Son ölçüde ise akor kapalı ve açık pozisyonda Gm(9, 11) kromatik voicing olarak kullanılmıştır.

Bu akorları çalmanın (renklendirmenin) temel yollarından biri sesleri bir caz kadansı içinde veya farklı armonik yürüyüşleri sırasında akor bağlantı seslerinin minimum hareketlerle düşürerek veya yükselterek (belirli kuramsal çerçevede) voicing yöntemlerini kullanmaktır.

- Akor türlerinde karakteristik sesler

Caz armonisinin temel akorları olarak kabul edilen 5 temel akor türü, maj7, dominant7, minör7, half-diminished7, diminished7 olarak kabul edilmektedir. Bu 5 akor türü, belirli karakteristik sesleri bakımından akor bağlamında duyum açısından özel işlevlere sahiptir (Cazier, 2001).

Karakteristik sesler akorun çalışma fonksiyonunu veya niteliğini belirlemektedir. Bir akoru  $\Delta 7$ , Dominant7 veya Minör7 olarak ayırt eden veya “niteleyen” sesler, her akorun 3’lüsü ve 7’lisinde olan değişimlerdir (Cazier, 2001).

Bazı temel akor türlerinin karakteristik sesleri şu şekildedir;

- Minör 7 ve dominant 7 akoru: 3’lü ve 7’li
- Majör veya minör altılı akorlar: 4’lü ve 6’lı
- Sus47 akoru: 4’lü ve 7’li
- Half-diminished7 akoru: Kök, 5’li ve 7’li
- Diminished7 akoru: Kök, 5’li ve 7’li
- Augmented7 akoru: 3’lü, 5’li ve 7’li (Smith, 2008).

Genellikle bir akoru temel kök pozisyonundan, çevrimini kullanmak dışında akorları çalmanın farklı yolları bulunmaktadır. Bunlar voicing başlığı altında, 3/7 voicingler, quartal voicingler, polychord, kapalı pozisyonlar ve drop voicingler olarak 5 kategoride incelenecektir.



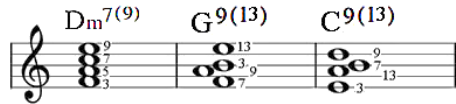
- 3/7 voicing

1950’lerden bu yana çoğu piyanistin kullandığı en yaygın voicing türünün net bir isme sahip olmamakla beraber, kategori A veya kategori B sesleri, Bill Evans voicingleri veya sol el sesleri “*left hand voicing*” olarak adlandırılmıştır. Stuart Smith çalışmasında bu konuyu Sabatella’dan farklı olarak “Shell” başlığı altında incelemiştir (Smith, 2008, Sabatella 2000).

3/7 voicingler ilişkili akorun karakteristik seslerini oluşturan üçüncü ve yedinci seslerine dayandıkları için 3/7 voicingleri olarak da bilinir. Bu voicing türünün temeli, akorun hem üçüncü hem de yedinci seslerinin, genellikle minimum hareketlerle gidilecek olan akorun üçlüsüne veya yedilisine gitmesi durumudur. Herhangi bir akorun üçlüsü veya yedilisi o akoru tanımlayan en önemli notalardan olduğu bilinmektedir. Ayrıca bu sesler (3/7) duyum açısından iyi bir ses iletimi sağlayabilmektedir, buda bir akor ilerlemesinde kullanılması durumunda sesler arasındaki geçişlerin kromatik veya diyatonik yaklaşımlarla daha yumuşak bir geçiş hissi yaratmak anlamına gelmektedir (Sabatella, 2000, Smith, 2008).



Şekil 35: 3/7 voicing temel kullanım örneği



Şekil 36: 3/7 Köksüz voicing altere gerilimli sesler

Örneğin, C tonunda bir caz kadansı düşünülecek olursa, akor ilerlemeleri Dm7, G7 ve CΔ7’dir. Bu ilerlemede 3/7 voicingin en basit şekli, Dm7’yi “fa-do”, G7’yi “fa-si” ve Cmaj7’yi “mi-si” sesleri ile gösterilebilir.

3/7 voicinglerde akor geçişleri için akorun üçlü veya yedili seslerinden yalnızca 1 sesi değiştirmek yeterlidir. Şekil 20’de kırmızı çizgi ile gösterilen notalarda ii-V-I akor ilerlemesinde her geçiş için yalnızca 1 ses değiştirilmiştir. Bu 3/7 voicingin en önemli özelliklerindedir. Aynı şekilde akorun üçlüsü yerine yedilisi ile de başlanacak olursa yine benzer bir ses dizisi elde edilecektir. Öte

yandan bu voicinglere şekil 30'da görüldüğü gibi üçlü ve yedili sesler dışında 9 veya 13 gibi gerilimli seslerde eklenebilir. (Sabatella, 2000).

Bir başka detay ise bu akorlardan hiçbiri kendi akorlarının kök seslerini içermemektedir. Bir bas enstrümanın kök sesi çalacağı varsayılmıştır. Solo çalınacak bir doğaçlamada veya eserde piyanistler sol elde ilk olarak kök ses çalar. Fakat tercihen kök ses solo performans sırasında da çalınmayabilir. Bunun nedeni akor ilerlemesinin kök ses olmadan bile uyum bağlamı sağlamasıdır



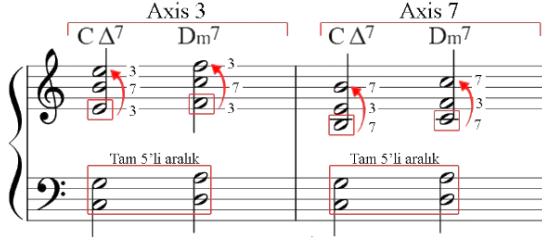
Şekil 37: 3/7 Voicing kök seslerle birlikte kullanımı

Şekil 31 caz kadansı dışında farklı akor fonksiyonları ile beraber kök ses ile birlikte kullanılan voicinglere örnek olarak gösterilebilir (Smith, 2008).

Genel olarak, 3/7 voicinglerde notaları ikiye katlamaktan kaçınılmıştır (sol el ve sağ elde aynı notaları seslendirmek). Bunun nedeni armonik zenginliği genellikle mümkün olduğu kadar çok farklı nota çalarak elde etmektir. 3/7 voicingler caz müziğinin en önemli ses ailelerin biri olarak görülmektedir ve birçok varyasyon mümkündür. Her birinin birçok varyasyonu birçok farklı tonda denenebilir (Sabatella, 2000).

- Axis voicing

Axis voicingleri, bir akorun orta kısmında yer alan ve belirli bir ses veya akorun geri kalan seslerine yapılan referans noktası olarak işlev görmektedir. Bu voicing türü, sol elde daima tam beşli aralığındadır. (Verilen akorun kök ses ve tam beşlisi) ve axis sesi daima akorun üçlüsü veya yedilisini oluşturmaktadır (Smith, 2008).



Şekil 38: Axis 3 ve axis 7 voicinglerin kullanımı

Bir axis 3 akorunda, akorun üçlüsü axisdir ve akorun 3'lüsü soprano sesine katlanır ve 3-7-3 şeklinde konumlandırılır. Axis 7 akorunda ise yedilisi axisdir ve sağ elde, orta partileri akorun 3'lüleri üst ve alt partileri de akorun 7'lileri oluşturmaktadır (Şekil 32).

- Polychord

Polychord akorlarının temeli, piyanoda, aynı anda iki farklı akor çalmaya dayanmaktadır. İki akor arasındaki ilişki, ortaya çıkan akorun kalitesini belirler. Bunlar çoğunlukla bir piyanoda iki elle yapılan voicingler veya gitarda beş veya altı telle yapılan voicingler olarak da bilinmektedir. Bazı temel akorlara kıyasla daha zengin ve karmaşık ses çıkarmaktadırlar. Bir Polychord voicingin en temel şekilde D ve E akorunun aynı anda çalınması olarak açıklanmaktadır. Polychordlar, yazılı müzikte, notasyonlarda nadiren açıkça gösterilmektedir, bu yüzden notaya almanın standart bir yolu bulunmamaktadır. Fakat yaygın bir şekilde bir akorun üstüne çizilen yatay bir çizgi ve onun üstünde bulunan farklı bir akor, bu akorların aynı anda çalınması gerektiği anlamına gelmektedir (Sabatella, 2000).

Polychordlar iki akorlu yapıdan oluşur. Seçilen akor dizisi üstüne kurulan farklı bir akor; yüksek derecede gerginlik yaratır. Bu akorların karakterini, aynı anda seslendirilecek olan iki akor arasındaki aralık mesafeleri belirler (Nettles ve Graf, 1997).

DESIRED HARMONY	FRACTION	EXAMPLE	IMPLEMENTATION
A. $X^7(b9)$ OR $X^{13}(\#11)$	$\frac{II}{I7}$	$C^{13}(\#11)$	$\frac{D}{C7}$
B. $X^7(\#9)$	$\frac{bIII}{I}$	$C^7(\#9)$	$\frac{Eb}{C}$
C. $X^7(b9)$	$\frac{bV}{I}$	$C^7(b9)$	$\frac{Gb}{C}$
D. $X^{13}(b9)$	$\frac{VII}{I7}$	$C^{13}(b9)$	$\frac{A}{C7}$
E. $X^7(\#9)$ OR $X^7(\#5)$ OR $X^7(\#9)$	$\frac{bVII}{I7}$	$C^7(\#9)$	$\frac{Ab}{C7}$

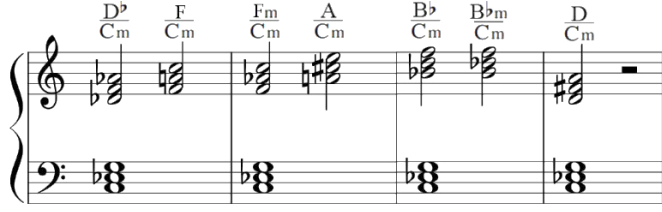
Şekil 39: Dominant akorların polychord aralık fonksiyonları (Mantooth, 1986 s.20)

Örneğin şekil 33'te görüldüğü gibi herhangi bir dominant7 akorun ( $x^7$ ) tiz sese doğru büyük ikili aralığına kurulacak majör akoru,  $C^{13}(\#11)$  akorunu, küçük üçlü aralığına doğru kurulacak olan majör bir akor  $C^7(\#9)$  akorunu, eksik 5 aralığına kurulacak majör bir akor  $C^7(b9, b5)$  akorunu, büyük altılı aralığına kurulacak majör bir akor  $C^{13}(b9)$  akorunu ve b7 aralığına kurulacak majör bir akor ise  $Caug^7(\#9)$  akorunu verecektir.



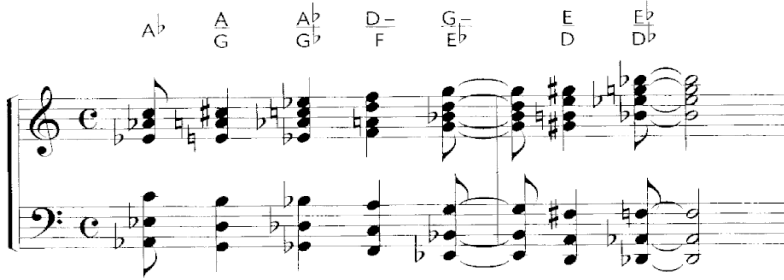
Şekil 40: Polychord dizi ilişkisi

Minör akorlar ile de benzer polychordlar kullanılmaktadır. Örneğin şekil 34'de D ve C akorları aynı anda çalındığında, bunun C Lydian veya C Lydian dominant dizisini tanımladığı görülmektedir. Bu nedenle polychord voicingler, dizilerin uygun olduğu herhangi bir akor üzerine kurularak kullanılabilir. Kullanılan aralığın mesafesine bağlı olarak polychordlarla ilişkili olan bazı diziler bulunmaktadır (Sabatella, 2000).



Şekil 41: Minör polychord akor dizileri

Örneğin Db/Cm polychord üzerine bir C phrygian dizisi; F/Cm polychord üzerine bir C dorian dizisi; Fm/Cm polychord üzerine C minör bir dizi; A/Cm polychord üzerine bir C yarım-tam ton dizi; Bb/Cm polychord üzerine bir C dorian dizisi ve Bbm/Cm polychord üzerine bir C phrygian dizisi çalınabilir. Ek olarak D/Cm polychord üzerine bir blues ses dizisi çalınabilir (şekil 35) (Sabatella, 2000).

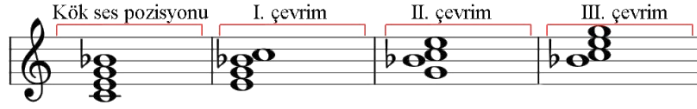


Şekil 42: Polychord armonizasyonu (Nettles ve Graf, 1997, s.141).

Şekil 36 polychordlarla yapılan bir armonizasyon örneği olarak gösterilebilir. Cümlede 2. Ölçüden itibaren akorlar polychordlarla ilerler. Ayrıca, melodinin kontrpuanla ilişkisi, kök hareketleri ile ilişkilendirilebilir. Bunlar genellikle polychordların yaygın olarak kullanılan ortak özellikleri olarak bilinmektedir (Nettles ve Graf, 1997).

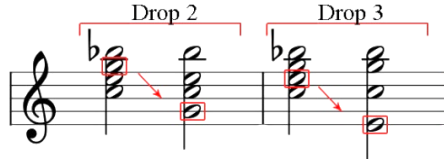
- Yakın pozisyon ve drop voicingler

Dört sesli akorlar için en temel voicing, akordaki tüm notaların mümkün olduğu kadar birbirine yakın konumlandığı, yakın pozisyon voicinglerdir (Sabatella, 2000).



Şekil 43: Yakın pozisyon çevrimler

Örneğin şekil 37’de, C7 akoru do-mi-sol-si bemol olarak yakın pozisyonda seslendirilebilir. Bu kök pozisyonu olarak adlandırılır. Kök sesin üst partiye atılması durumunda akorun ilk çevrimi olan mi-sol-si bemol-do ikinci çevrimde sol-si bemol-do-mi üçüncü çevrimde ise si bemol-do-mi-sol olarak yakın bir konumda seslendirilmektedir.



Şekil 44: Drop 2 ve drop 3 voicingleri

Drop voicingler, bir akor kurulumunda, eğer üstten ikinci nota bir oktav aşağıya düşürülürse, drop 2 voicing, üstten üçüncü nota bir oktav aşağıya düşürülürse, drop 3 voicing olarak adlandırılmaktadır (Sabatella, 2000).

Örneğin şekil 38’de kök konumundaki bir C7 akoru için, do-mi-sol-si bemol seslerine karşılık gelen drop 2 voicingi sol-do-mi-si bemol olacaktır. Drop 3 voicing de do-mi-sol-si bemol seslerinden üstten üçüncü ses olan mi sesi bir oktav pes sese doğru düşürüldüğünde akor sesleri mi-do-sol-si bemol olacaktır.

#### 2.3.4. Slash Akorlar

Bu sesler genellikle belirli bir sesin kök ses konumunda olması durumudur. Slash akorlar, kök sese yakın veya daha uzak bir pozisyonda, belirli bir bas sesi ile herhangi bir çevrim üzerine yapılan akorlardır (Lyon, 2007).

Şekil 45: Slash akor kurulum örnekleri

Slash akorları en temel şekilde majör veya minör bir akorun kök sesinde akorun 3 veya 5'lisi yer aldığı C/E veya C/G şeklinde gösterilir. Sus7 akoru için ise kök seste akorun 5'lisi yer alır ve F/G şeklinde gösterilir (şekil 39, örnek 1). Slash akor tekniği ile triad<sup>26</sup> bir akora bas sesi eklenerek farklı bir fonksiyon elde etmek mümkündür. Örneğin Ddim7 akoru yerine Fm/D veya F#m7 için A/F# tercih edilen slash akor kurulumlarından (şekil 39, örnek 2)

Caz bağlamında birçok slash akor varyasyonları bulunmakla birlikte kullanım açısından çokça tercih edilen iki akor türü bulunmaktadır. Örneğin şekil 39 örnek 3'te, E akorunun 13'lüsü bas sese verilerek CΔ7(#5) veya Bb akorunun 9'lusu bas sese verilerek C7sus(9) akoru elde edilebilir (Lyon, 2007). Öte yandan slash akorlar, akorlar arasındaki bas yürüyüşlerindeki hareketi belirtmek için de kullanılmaktadır.

Şekil 46: Chick Corea'nın "Mirror Mirror" eser doğaçlamasındaki slash akor kullanımı (Levine, 2011, s.107)

Çıkıcı kromatik bas yürüyüşünün slash akorla kullanımına örnek olarak şekil 40'taki Chick Corea'nın "Mirror Mirror" eser doğaçlamasının ilk 3 ölçüsü olarak gösterilebilir. Corea ilk 3 ölçüde Bb7 ve Bm7(b5) akorlarından sonra F akorunu F/C slash akoru ile bas seslerde çıkıcı kromatik yürüyüş kullanmıştır.

<sup>26</sup> 3 sesli akor kurulumları (do-mi-sol gibi)

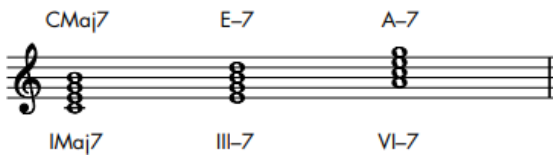


Şekil 47: McCot Tyner'in "You Know I Care" eser doğaçlamasındaki slash akor kullanımı (Levine, 2011, s.108)

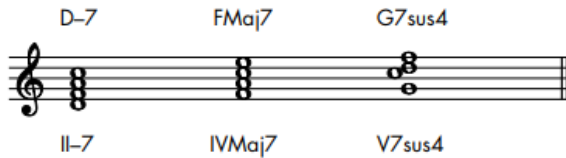
İnici kromatik bas yürüyüşünün slash akorla kullanımına örnek olarak şekil 41'deki McCoy Tyner'in "You Know I Care" parçasının doğaçlaması örnek olarak gösterilebilir. Tyner, Bb/D, Eb/Db, F/C slash akorları ile bas seslerde inici kromatik yürüyüş kullanmıştır.

### 2.3.5. Yeniden Armonileme Tekniği

Bir kompozisyonu daha renkli ve çeşitli hale getirmek için, kullanılabilir bazı sistematik teknikler vardır. Bunlar temel vekil akorlar ve triton durumu olarak iki ana başlık altında incelenebilir. Vekil akorlar bir akor ilerlemesinde IΔ7, ii7 ve V7 derecelerinin yerlerine kullanılabilir akorlardır. Triton durumu ise ii-V akor ilerlemesinde ii. derece ve V. derece akorları yerine kullanılabilir akordur. (Felts, 2002).

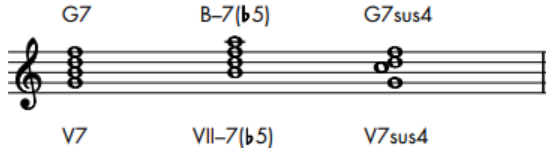


Şekil 48: IΔmaj7. Derece yerine kullanılabilir akorlar



Şekil 49: ii7. Derece yerine kullanılabilir akorlar





Şekil 50: V7. Derece yerine kullanılabilir akorlar

IΔ7 derecenin yerine kullanılabilir akor dereceleri III $\text{m}7$  ve V $\text{m}7$  (şekil 42), IVΔ7 derecenin yerine kullanılabilir akor dereceleri ii7-Vsus4 (şekil 43), IVΔ7 derecenin yerine kullanılabilir akor dereceleri VII-7(b5) ve V7sus4 derece akorlarıdır (şekil 44).



Şekil 51: Vekil akorların “Here’s That Rainy Day” şarkısı üzerinde gösterimi

Here’s That Rainy Day şarkısının orijinal akor ilerlemesi G $\text{m}7(\text{b}5)$ -C7(b9)-IΔ7 akorlarıdır. Şekil 45’te birinci ölçüde G $\text{m}7(\text{b}5)$  akoru yerine, BbΔ7 veya Cm7, 2. Ölçüde C7(b9) akoru yerine Em7(b5) veya C7sus4 ve 3. Ölçüde FΔ7 akoru yerine Am7 veya Dm7 vekil akorları kullanılabilir

- Tritone substitution (triton değişikliği)

Triton durumu, kökü orijinal akordan bir triton (3 tam ses) olan dominant veya ikincil dominant 7 akorlarıdır. Bir akorun, bir triton aralığı uzağındaki ses üzerinde bir dominant akorun kurulması ile bir triton durumu meydana gelir. Tonlara ait, ii, V ve VI derece akorları yerine kullanılabilir tüm triton akorları şekil 46’da gösterilmiştir.

Ton	ii (triton)	V (triton)	I	VI (triton)
C	Dm <sup>7</sup> (A <sup>b7</sup> )	G <sup>7</sup> (D <sup>b7</sup> )	C	A <sup>7alt</sup> (E <sup>b7alt</sup> )
D <sup>b</sup>	E <sup>b</sup> m <sup>7</sup> (A <sup>7</sup> )	A <sup>b7</sup> (D <sup>7</sup> )	D <sup>b</sup>	B <sup>b7alt</sup> (E <sup>7alt</sup> )
D	E <sup>b</sup> m <sup>7</sup> (B <sup>b7</sup> )	A <sup>7</sup> (E <sup>b7</sup> )	D	B <sup>7alt</sup> (F <sup>7alt</sup> )
E <sup>b</sup>	Fm <sup>7</sup> (B <sup>7</sup> )	B <sup>b7</sup> (E <sup>7</sup> )	E <sup>b</sup>	C <sup>7alt</sup> (G <sup>b7alt</sup> )
E	F <sup>#</sup> m <sup>7</sup> (C <sup>7</sup> )	B <sup>7</sup> (F <sup>7</sup> )	E	C <sup>#7alt</sup> (G <sup>7alt</sup> )
F	Gm <sup>7</sup> (D <sup>b7</sup> )	C <sup>7</sup> (G <sup>b7</sup> )	F	D <sup>7alt</sup> (A <sup>b7alt</sup> )
G <sup>b</sup>	A <sup>b</sup> m <sup>7</sup> (D <sup>7</sup> )	D <sup>b7</sup> (G <sup>7</sup> )	G <sup>b</sup>	E <sup>b7alt</sup> (A <sup>7alt</sup> )
G	A <sup>b</sup> m <sup>7</sup> (E <sup>b7</sup> )	D <sup>7</sup> (A <sup>b7</sup> )	G	E <sup>7alt</sup> (B <sup>b7alt</sup> )
A <sup>b</sup>	B <sup>b</sup> m <sup>7</sup> (E <sup>7</sup> )	E <sup>b7</sup> (A <sup>7</sup> )	A <sup>b</sup>	F <sup>7alt</sup> (B <sup>7alt</sup> )
A	Bm <sup>7</sup> (F <sup>7</sup> )	E <sup>7</sup> (B <sup>b7</sup> )	A	F <sup>#7alt</sup> (C <sup>7alt</sup> )
B <sup>b</sup>	Cm <sup>7</sup> (G <sup>b7</sup> )	F <sup>7</sup> (B <sup>7</sup> )	B <sup>b</sup>	G <sup>7alt</sup> (D <sup>b7alt</sup> )
B	C <sup>#</sup> m <sup>7</sup> (G <sup>7</sup> )	F <sup>#7</sup> (C <sup>7</sup> )	B	G <sup>#7alt</sup> (D <sup>7alt</sup> )

Şekil 52: ii, V ve VI derece akorlarının triton karşılığı<sup>27</sup>

Triton değişikliği, tonun ii., V. ve VI. akorlarının yerlerine kullanılacak bV derece akoru bir triton değişikliğidir. Örneğin şekil 47’de görüldüğü gibi Dm7-G7-CΔ7 ii. derece Dm7 akoruna karşılık Ab7, VI. derece A7 akoruna karşılık Eb7 ve V. derece G7 akoruna karşılık Db7 akorunu kullanmak bir triton değişikliği yaratmış olacaktır.

The image shows three musical staves illustrating tritone substitutions for ii, V, and VI degrees. Each staff shows a sequence of chords with a tritone substitution in the middle. The first staff shows Dm<sup>7</sup> (ii) and CΔ<sup>7</sup> (I) with D<sup>b7</sup> (G<sup>7</sup> için Triton) (V. Derecenin Tritonu) in between. The second staff shows CΔ<sup>7</sup> (I) and G<sup>7</sup> (V) with E<sup>b7</sup> (A<sup>7</sup> için Triton) (VI. Derecenin Tritonu) in between. The third staff shows A<sup>b7</sup> (ii. Derecenin Tritonu) and Cm<sup>7</sup> (i) with G<sup>7</sup> (V) in between.

Şekil 53: ii. V. ve VI. derece için triton akor kullanımları

<sup>27</sup> <https://www.apassion4jazz.net/tritone.html> (04.05.2020)

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. YÖNTEM

#### 3.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, Bill Evans'ın doğaçlamalarında kullandığı müzikal dili, melodik ve armonik yapıları çerçevesinde tespit etmeye yönelik genel tarama modelinde betimsel bir çalışmadır.

#### 3.2. Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini 20. yüzyılın caz piyanist ve bestecilerinden Bill Evans'ın solo albümlerindeki doğaçlamaları, örneklemini ise Bill Evans'ın; "Solo Sessions vol-1/2" albümündeki "All The Things You Are" eserinin ikinci chorusu, "Alone" albümündeki "Here's That Rainy Day" eserinin birinci chorusu ve "Alone Again" albümündeki "The Touch Of Your Lips" eserinin birinci chorusu oluşturmaktadır. Örneklem grubundaki eserler, Evans'ın müzik kariyerinin başlangıç, orta ve olgunluk dönemlerini kapsayacak şekilde 1963, 1968 ve 1975 yıllarında kaydedilen solo albümlerden seçilmiştir.<sup>28</sup>

#### 3.3. Verilerin Elde Edilmesi

Çalışmanın kuramsal çerçevesinin oluşturulması ve eserlerin doğaçlamalarına ilişkin verilerin toplanmasında nitel araştırma tekniklerinden doküman incelemesi kullanılmıştır.

#### 3.4. Verilerin Çözümlemesi

Verilerin çözümlemesinde "Görsel Analiz" yönteminden yararlanılmıştır. "Görsel analiz, doküman analizinin bir alt başlığı şeklinde ele alınabilir. Görsel analiz, görsel verilerin, simgelerin, sembollerin, işaretlerin açıklanıp yorumlanması şeklinde tanımlanabilir" (Sönmez ve Alacapınar, 2011: 83-84, Akt: Barutçu, Atılğan, 502, 503, 2019, cilt 9 say 3).

Bu kapsamda çalışmada sergilenen analiz modeli aşağıdaki iki temel boyuttan oluşmaktadır.

---

<sup>28</sup> Evans'a ait toplam dört solo albüm bulunmaktadır. 1978 yılında çıkarmış olduğu "New Conversations" albümü çoklu kayıt sistemi ile kaydedildiğinden bu kapsam dışında tutulmuştur.

### ●Melodik Yapı

Melodik yapı; akor sesleri, akorsal yaklaşım sesleri ve dizisel yaklaşım olarak 3 ana boyutta ve kromatik yaklaşım, geciken çözülme, öncü ses (Anticipation), gerilimli sesler, modal caz dizileri, diminished diziler ve blues dizisi olarak 7 alt boyutta analiz edilmiştir.

1. Akor sesleri; doğaçlamalarda yalnızca akor sesleri içeren akorlar ile,
2. Akorsal yaklaşım sesleri; doğaçlamalardaki akor seslerine yapılan kromatik yaklaşım, geciken çözülme, öncü ses, gerilimli sesler yaklaşımları ile,
3. Dizisel yaklaşım; doğaçlamalarda kullanılan diziler, diminished diziler, blues dizisi ve modal caz dizilerinin tespit edilmesi ile analiz edilmiştir.

### ●Armonik Yapı

Armonik yapı; akorların tür değişkenleri, akorların fonksiyon değişkenleri ve akorların konumlandırmaları olarak 3 ana boyutta ve akorların tür değişkenleri, akorların fonksiyon değişkenleri, orijinal kullanım, 3/7 Voicing, slash akor, voicing dışı konumlandırmalar olmak üzere 6 alt boyutta analiz edilmiştir.

1. Akor tür değişkenleri; Ana ezgi (bkz. Ek- 3) içerisinde kullanılan minör karakterdeki (m6, m7, m7b5, m7/9, m11 vb.) akorların değişimlerinde sarı renk, majör karakterdeki (majör 6'lı, maj7, maj9 vb.) akorların değişimlerinde mavi renk, dominant7 karakterindeki (7, 7#5, 7/9, 7/#9, 7/9/b13 vb.) akorların değişimlerinde ise yeşil renk kullanılarak gösterilmiştir.<sup>29</sup>

2. Akor fonksiyon değişkenleri: Ana ezgi (bkz. Ek- 3) içerisinde kullanılan orijinal akorların fonksiyonlarındaki (derecelerdeki) değişimler mor renkle gösterilmiştir.<sup>30</sup>

3. Akor pozisyonlarının konumlandırmaları: Doğaçlamalarda akorların sol elde hangi voicing tekniğinde konumlandırıldığını göstermek için kırmızı kareler kullanılmıştır.

Ayrıca görsel analizden elde edilen veriler frekans (f) ve yüzde (%) olarak sayısal değerlere dönüştürülüp tablolaştırılmış ve açıklanarak yorumlanmıştır.

---

<sup>29</sup> Çevrim olarak kullanılan slash akorlar bu kapsamın dışında tutulmuştur.

<sup>30</sup> Çevrim olarak kullanılan slash akorlar bu kapsamın dışında tutulmuştur. Akor fonksiyonlarının değişkenlerindeki frekans sayılarının hesaplamalarında orijinal eserlerdeki akor sayılarından farklı olarak doğaçlamalardaki akor sayıları göz önünde tutulmuştur

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### 4. BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde toplanmış olan verilerin, araştırmanın problemi çerçevesinde çözümlenmesiyle elde edilen bulgulara ve bunların yorumlarına yer verilmiştir.

#### 4.1. Bill Evans doğaçlamalarındaki melodik yapının özelliklerine ilişkin bulgular ve yorumlar

##### 4.1.1. All The Things You Are doğaçlamasının melodik yapısı

Şekil 54: 2. chorus 1. cümle

Şekil 54: 1. karede do, fa, la bemol sesi Fm6'nin akor sesi, mi bemol ve sol sesleri ise akorun kök sesine yapılan geciken çözümleridir. 2. Karede yer alan la, do, mi bemol sesleri Am(b5)'in akor sesleri, re ise geçici sestir. 3. Karede fa, la bemol, do, Bbm9 akorunun sesleridir. 4. karede Eb mixolydian dizisi kullanılmıştır. 5. karede mi bemol, do, la bemol Ab7'nin akor sesi, re bemol, re, fa, mi ve mi bemol sesleri akorun beşlisine yapılan kromatik yaklaşım sesleridir. 6. karede fa sesi DbΔ7'nin, 7. karede fa, la bemol, do, mi bemol sesi Fm7'nin ve 8. karede re sesi G7'nin akor sesidir. 9. karedeki re CΔ7'nin doğal gerilimli sesidir. 10. karede re, mi bemol, mi, fa, mi bemol ve mi sesi CΔ7'nin üçlüsüne yapılan kromatik yaklaşım sesleridir. 11. karede mi, sol, si sesi CΔ7'nin akor sesleri, re ise akorun gerilimli çözümleridir (9-1) sesidir.

1. cümlelerin melodik yapısı analiz edildiğinde, bir geçici ses, bir geciken çözümler, iki kromatik yaklaşım, bir gerilimli ses, bir gerilimli çözümler, bir mixolydian dizisi ve dört akor içerisinde akor sesleri kullanılmıştır.

Şekil 55: 2. chorus 2. cümle

Şekil 55: 1. karede do, mi bemol, sol Cm7'nin akor sesleri, la sesi ise Cm akorunun altılısıdır. 2. karedeki sol, Fm7'nin doğal gerilimli sesidir. 3. karede la bemol, fa, Bbm7'nin akor sesleri mi sesi ise geçici sestir. 4. karedeki fa sesi Bb7(13)'nin akor sesidir. 5. karede sol, si bemol EbΔ7'nin akor sesleri, fa sesi ise geçici sestir. 6. karede re sesi geçici, mi bemol, do, sol, mi bemol sesleri ise Am7(b5)'nin akor sesleridir. 7. karedeki re sesi bir sonraki akor olan D7'nin öncü sesi, mi bemol (b9) ve fa (#9) ise altere gerilimli sesleridir. 8. karede si, re, fa diyez, sol, GΔ7'nin akor sesleri, re bemol, do, si bemol kromatik yaklaşım sesleri, la ve fa ise geciken çözülme sesleridir.

2. cümlelerin melodik yapısı analiz edildiğinde, üç geçici ses, bir geciken çözülme, bir kromatik yaklaşım, bir öncü ses, üç gerilimli ses ve bir akor içerisinde akor sesleri kullanılmıştır.

Şekil 56: 2. chorus 3. cümle

Şekil 56: 1. karede A ty dizisi b13 altere gerilimli ses ile kullanılmıştır. 2. karede Ab yt dizisi kullanılmıştır. 3. karede la, si bemol, si, GΔ7'nin üçlüsüne, 4. karede la, la bemol sesleri ise kök sesine yapılan kromatik yaklaşım sesleridir. 5. karede sol, re, si bemol, sol sesleri Gm7'nin, 6. karede mi, do diyez, la, fa sesleri F#m7'nin ve 7. karede si, sol diyez, mi, do diyez sesleri EΔ7(13)'nin akor sesleridir. 8. karede

si, sol diyez, mi bemol (re diyez) ve mi sesleri E $\Delta$ 7'nin akor sesleri, fa diyez, mi ise (9-1) gerilimli çözülme sesleridir. 9. karede do diyez F#7'nin akor sesi ve mi bemol (re diyez) (13), do (#11), la bemol 9 (sol diyez) altere gerilimli sesleridir.

3. cümlelerin melodik yapısı analiz edildiğinde, iki kromatik yaklaşım, üç gerilimli ses, iki diminished dizi, bir gerilimli çözülme ve dört akor içerisinde akor sesleri kullanılmıştır.

Şekil 57: 2. chorus 4. cümle

Şekil 57: 4. cümlede, 3. cümlelerin son ölçüsündeki re sesinden başlayıp 4. cümlelerin üçüncü ölçü sonuna kadar iki oktavlık kromatik dizi kullanılmıştır. 1. ve 2. karede x işaretiyle belirtilen sekizlik notalar dinlendiğinde do ve fa sesleri olarak değerlendirilmiştir. 3. karede do, fa diyez (sol bemol), mi bemol, la bemol, Ab7'nin akor sesleri, re bemol ise geçici sestir. 4. karede fa, la bemol, do Db $\Delta$ 7'nin akor sesleri, mi bemol, do ise kromatik yaklaşım sesleridir. 5. karede mi bemol, si bemol, sol, Cm7'nin akor sesleri, la bemol ise geçici sestir. 6. karede mi, sol, fa diyez Bdim7 akorunun beşlisine yapılan kromatik yaklaşım sesleridir. 7. karede Bbm7 akoru paralelinde, altılısız Bb dorian dizisi kullanılmıştır. 8. karede la bemol, fa, Eb7 akorunun üçlüsüne yapılan kromatik yaklaşım sesleridir. 9. karedeki si bemol Ab $\Delta$ 7'nin geçici sesi, sol ve mi bemol ise akor sesleridir. 10. karede mi, sol, do sesi, C7'nin akor sesleridir.

4. cümlelerin melodik yapısı analiz edildiğinde, üç geçici ses, üç kromatik yaklaşım, bir dorian dizisi, bir inici kromatik dizi ve bir akor içerisinde akor sesleri kullanılmıştır.

All The Things You Are eserinin melodik yapısını oluşturan değişkenler tablo 1’de, kullanımlarına ilişkin sayıların frekansı ise tablo 2’de gösterilmiştir.

Tablo 1: All The Things You Are doğaçlamasındaki melodik yapının değişkenlerine ilişkin sonuçlar

All The Things You Are-2. Chorus		1. cümle	2. cümle	3. cümle	4. cümle	Toplam
<b>Akor Sesleri</b>		4	1	4	1	10
<b>Akorsal Yaklaşım Sesleri</b>	Geçici ses	1	3		3	7
	Geciken çözülme	1	1			2
	Gerilimli çözülme	1		1		2
	Kromatik yaklaşım	2	1	2	3	8
	Öncü ses		1			1
	Gerilimli ses	1	3	3		7
<b>Dizisel Yaklaşım</b>	Dorian dizisi				1	1
	Ty dizisi			1		1
	Yt dizisi			1		1
	İnici kromatik dizi				1	1
<b>Toplam</b>					<b>41</b>	

Tablo 1: All The Things You Are eserinin 2. chorus doğaçlamasının melodik analizi sonucunda, on akor sesi, yedi geçici ses, iki geciken çözülme, iki gerilim çözülme, sekiz kromatik yaklaşım, bir öncü ses, yedi gerilimli ses, bir dorian dizisi, bir ty dizisi, bir yt dizisi ve bir inici kromatik dizi olmak üzere toplam 41 değişken saptanmıştır.

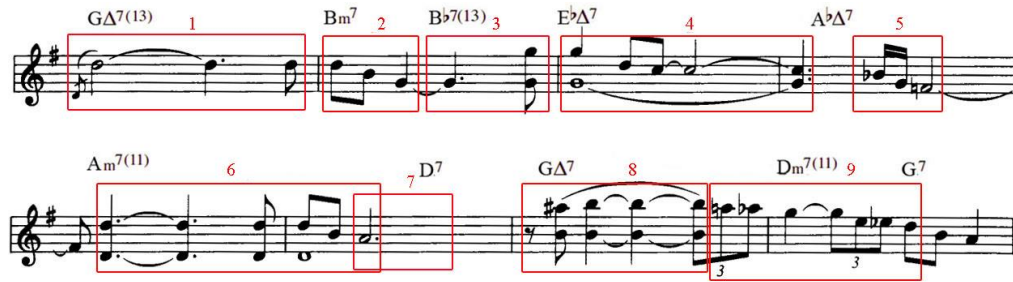
Tablo 2: All The Things You Are doğaçlamasındaki melodik yapının kullanımlarına ilişkin sonuçlar

Melodik yapı	<i>f</i>	%
<b>Akor sesleri</b>	10	%24,40
<b>Akorsal yaklaşım sesleri</b>	27	%65,85
<b>Dizisel yaklaşım</b>	4	%9,75
<b>Toplam</b>	41	%100



Tablo 2: All The Things You Are eserinin 2. chorus doğaçlamasının melodik yapısında toplamda kullanılan 41 değişkenin %24,40'ında akor sesleri, %65,85'inde akorsal yaklaşım sesleri, %9,75'inde ise dizisel yaklaşım kullanılmıştır

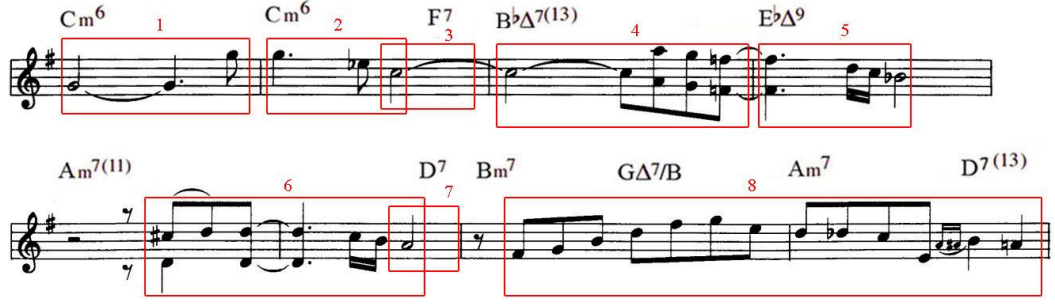
#### 4.1.2. Here's That Rainy Day doğaçlamasının melodik yapısı



Şekil 58: 1. chorus 1. cümle

Şekil 58: 1. karedeki re G7'nin 2. karedeki re, si, Bm7'nin akor sesleri, sol ise Bb7(13) akorunun öncü sesidir. 3. karedeki sol Bb7(13)'nin akor sesidir. 4. karedeki sol, re, EbΔ7'nin akor sesleri, do (b13) ise altere gerilimli sesidir. 5. karedeki sol AbΔ7'nin akor sesi, si bemol, fa ise doğal gerilimli sesleridir. 6. karedeki re Am7(11) akor sesi, la ise bir sonraki akor olan D7'nin öncü sesidir. 7. karedeki la D7 akor sesidir. 8. karedeki la diyez GΔ7 akorunun üçlüsüne yapılan kromatik yaklaşım sesidir. 9. karede la, la bemol, sol, Dm7(11) akorunun on birlisine, mi, mi bemol, re ses G7 akorunun beşlisine yapılan kromatik yaklaşım sesleridir. Ölçü sonundaki si G7 akor sesi, la ise 2. cümlenin ilk ölçüsündeki Cm6 akorunun öncü sesidir.

1. cümlenin melodik yapısı analiz edildiğinde, üç kromatik yaklaşım, üç öncü ses ve üç gerilimli ses ve üç akor içerisinde akor sesleri kullanılmıştır.



Şekil 59: 1. chorus 2. Cümle

Şekil 59: 1. karedeki sol, 2. karedeki sol ve mi bemol sesleri Cm6 akor sesleridir. 3. karedeki do, F7 akor sesidir. 4. karedeki la BbΔ7(13) akorunun geçici sesi, sol ve do akor sesleri, fa sesi ise bir sonraki ölçüdeki EbΔ9 akorunun öncü sesidir. 5. karede fa diyez, re, si bemol EbΔ9'un akor sesleri, do ise geçici sesidir. 6. karede do diyez, si Am7(11)'nin geçici sesi, re, do, la akor sesleri, cümle sonundaki iki vuruşluk la sesi ise bir sonraki akor olan D7'nin öncü sesidir. 7. karede la sesi D7'nin akor sesidir. 8. karede sol ionian dizisi kullanılmıştır. 2. cümlenin melodik yapısı analiz edildiğinde, dört geçici ses, iki öncü ses, bir ionian dizisi ve üç akor içerisinde akor sesleri kullanılmıştır.



Şekil 60: 1. chorus 3. cümle

Şekil 60: 1. karedeki do diyez GΔ7'nin geçici sesi, re ise akor sesidir. 2. karede re, si bemol, la bemol ve fa akor sesi Bb7'nin akor sesleri sol ise gerilimli çözülmesidir. 3. karede Bb mixolydian dizisi kullanılmıştır. 4. karede do, la, Am7'nin akor sesi, si geçici sesi ve sol diyez kromatik yaklaşım sesidir. 5. karede sol ionian (b6) dizisi kullanılmıştır. 6. karede fa, la, do, Dm7'nin akor sesi, mi doğal gerilimli sesi ve re diyez kromatik yaklaşım sesidir. 7. karedeki sol, G7'nin akor sesi, la, si bemol, la

bemol, sol ise akor kök sesine yapılan kromatik yaklaşım sesleridir ve bir sonraki ölçüdeki mi sesi ile sonlanır.

3. cümlelerin melodik yapısı analiz edildiğinde, iki geçici ses, üç kromatik yaklaşım, bir gerilimli ses, bir mixolydian ve bir ionian (b6) dizisi kullanılmıştır.

The image shows a musical score for the first chorus, fourth sentence. It consists of two staves of music. The first staff starts with a C6 chord and contains measures 1 through 4. The second staff contains measures 5 through 11. Chord symbols are placed above the notes: C6, Cm6, Bm7, G/B, Em7, A7, Bm7, Em7, Am7, D7, GΔ7, Bb7, Am7, D7(b9), and GΔ9(13). Red boxes highlight specific notes and chords in each measure, corresponding to the analysis provided in the text.

Şekil 61: 1. chorus 4. cümle

Şekil 61: 1. karedeki mi C6'nın öncü sesidir. 2. karede sol, mi, do C6'nın akor sesleri, mi bemol (b10) ise altere gerilimli sestir. 3. karede re, mi bemol, re, re bemol, do, la diyez, si Bm7 akorunun kök sesine yapılan kromatik yaklaşım sesleridir. 4. karede sol ionian dizisi kullanılmıştır. 5. karede fa diyez, la Bm7'nin akor sesleridir. 6. karede sol, si, re, si, Em7'nin akor sesleri, do ise bir sonraki Am7 akorunun öncü sesidir. 7. karede mi, sol, mi, Am7'nin akor sesleridir. 8. karedeki mixolydian (b9) dizi kullanılmıştır. 8. kare sonunda Am7 akorunun gerilimli sesine fa, fa diyez, sol, mi, mi bemol, do diyez sesleri ile kromatik yaklaşım kullanılmıştır. 9. karede re, si, Am7'nin doğal gerilimli sesi, do, sol, mi ise akor sesleridir. 10. karede mi bemol, la, D7(b9)'nin 11. karede ise mi, la, si, re, GΔ9(13)'un akor sesleridir.

4. cümlelerin melodik yapısı analiz edildiğinde, iki kromatik yaklaşım, iki öncü ses, üç gerilimli ses, bir ionian, bir mixolydian (b9) ve dört akor içerisinde akor sesi kullanılmıştır.

Here's That Rainy Day eserinin melodik yapısını oluşturan değişkenler tablo 3'de, kullanımlarına ilişkin sayıların frekansı ise tablo 4'de gösterilmiştir.

Tablo 3: Here's That Rainy Day doğaçlamasındaki melodik yapının değişkenlerine ilişkin sonuçlar

Here's That Rainy Day-1. Chorus		1. cümle	2. cümle	3. cümle	4. cümle	Toplam
<b>Akor Sesleri</b>		3	4		4	11
<b>Akorsal Yaklaşım Sesleri</b>	Geçici ses		4	2		6
	Gerilimli çözülme			1		1
	Kromatik yaklaşım	3		3	2	8
	Öncü ses	3	2		2	7
	Gerilimli ses	3		1	3	7
<b>Dizisel Yaklaşım</b>	İonian dizisi		1	1	1	3
	Mixolydian dizisi			1	1	2
<b>Toplam</b>						<b>45</b>

Tablo 3: Here's That Rainy Day eserinin 2. chorus doğaçlamasının melodik analizi sonucunda, on bir akor sesi, altı geçici ses, bir gerilimli çözülme, sekiz kromatik yaklaşım, yedi öncü ses, yedi gerilimli ses, üç ionian dizisi ve iki mixolydian dizisi olmak üzere toplam 45 değişken saptanmıştır.

Tablo 4: Here's That Rainy Day doğaçlamasındaki melodik yapının kullanımlarına ilişkin sonuçlar

Melodik yapı	<i>f</i>	%
<b>Akor sesleri</b>	11	%24,44
<b>Akorsal yaklaşım sesleri</b>	29	%64,44
<b>Dizisel yaklaşım</b>	5	%11,12
<b>Toplam</b>	45	%100

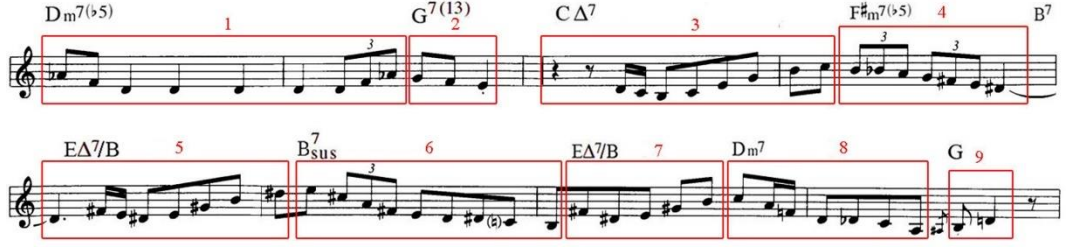
Tablo 4: Here's That Rainy Day eserinin 2. chorus doğaçlamasının melodik yapısında toplamda kullanılan 45 değişkenin %24,44'ünde akor sesleri, %64,44'ünde akorsal yaklaşım sesleri, %11,12'sinde ise dizisel yaklaşım kullanılmıştır.

#### 4.1.3. The Touch Of Your Lips doğaçlamasının melodik yapısı

Şekil 62: 1. chorus 1. cümle

Şekil 62: 1. karede C ionian dizisi kullanılmıştır. 2. karedeki sol diyez, la, do sesleri Dm7 blues dizisi etkisi göstermektedir. 3. karede si, sol, G7'nin akor sesleri, la ise geçici sesidir. 4. karede mi, sol, si, Em7/G'nin akor sesleridir. 5. karede la, sol A7'nin akor sesleri, si bemol, sol diyez ise A7 akorunun geciken çözülmüştür. 6. karede fa diyez, la, do, D7'nin akor sesleridir. 7. karede re, si, G7'nin akor sesleri, do ise geçici sesidir. D7 akorunda kullanılan mi bemol (b9) ve G7 akorunda kullanılan la bemol (b9) altere gerilimli seslerdir. 8. karede sol, mi CΔ7/G'nin akor sesi, fa ise geçici sesidir. 9. karede mi, sol, la, do sesleri C blues dizisi etkisi gösterir. 10. karede do, la, F#dim7'nin akor sesleri, do diyez, re, mi bemol, re, re bemol, do, F#dim7 akorunun beşlisine yapılan kromatik yaklaşım sesleridir. 11. karede mi, mi bemol, Fm6 akorunun altılısına yapılan kromatik yaklaşım sesleri, re, do, akor sesleri, si bemol ise bir sonraki Em7(b5) akorunun öncü sesidir. 12. karedeki sol Em7(b5)'nin akor sesi sekizlik la ise geçici sesidir. Ölçü sonunda kullanılan dörtlük la, son ölçüdeki A7 akorunun öncü sesidir. 13. karede la, si bemol, do diyez, mi, sol ise A7(b9)'nin akor sesleridir.

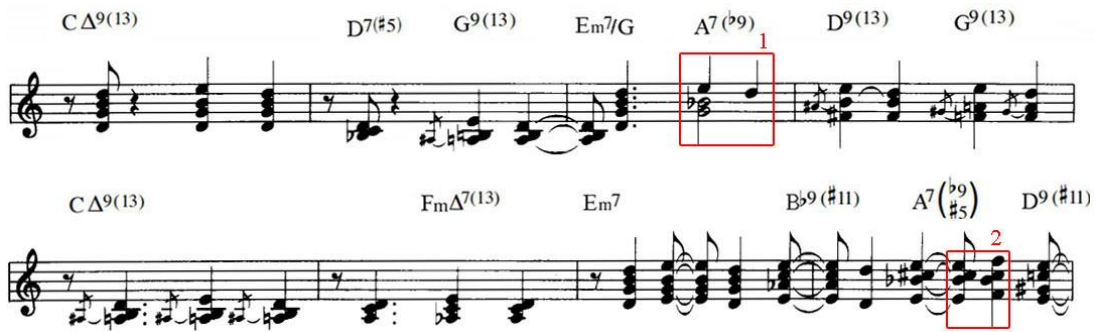
1. cümlelerin melodik yapısı analiz edildiğinde, dört geçici ses, bir geciken çözülmüştür, iki kromatik yaklaşım, iki öncü ses, iki gerilimli ses bir ionian dizisi, iki blues dizisi ve iki akor içerisinde akor sesleri kullanılmıştır.



Şekil 63: 1. chorus 2. cümle

Şekil 63: 1. karede la bemol, fa, re, Dm7(b5)'nin akor sesleridir. 2. karede sol, fa, mi, G7(13)'nin akor sesleridir. 3. karede C ionian dizi sesleri kullanılmıştır. 4. karede la, mi, F#dim7(b5)'nin akor sesleri, si, si bemol, sol, fa diyez ise kromatik yaklaşım sesleridir. Ölçü sonundaki re sesi hem B7 akorunun hem de EΔ7/B akorunun öncü sesi işlevindedir. 5. karede re diyez, mi, sol diyez, si, EΔ7/B'nin akor sesleri, fa diyez ise geçici sesidir. 6. karede B phrygian dizi sesleri kullanılmıştır. 7. karede si, mi, sol diyez, EΔ7/B'nin akor sesleri, fa diyez ve re diyez ise geciken çözülmesidir. 8. karede do, la, fa, re, Dm7'nin akor sesleri, re, re bemol, do, la, la diyez, si ise kromatik yaklaşım sesleridir. 9. karede re, si, G majör akorunun sesleridir.

2. Cümlelerin melodik yapısı analiz edildiğinde, bir geçici ses, bir geciken çözülme, iki kromatik yaklaşım, iki öncü ses, bir ionian, bir phrygian ve üç akor içerisinde akor sesleri kullanılmıştır.



Şekil 64: 1. chorus 3. cümle

Şekil 64: 3. cümlede soprano partisinde akorsal yaklaşımla yer alan re, mi ezgisi ön plana çıkartılmıştır. 1. karedeki re A7(b9) akorunun altere gerilimli sesidir. 2. karede re, mi ezgisi yerine mi, fa sesi kullanılmıştır. Cümlede kullanılan diğer tüm re ve mi sesleri akor sesleridir.

3. cümlenin melodik yapısı analiz edildiğinde bir gerilimli ses ve on iki akor içerisinde akor sesi kullanılmıştır.

Şekil 65: 1. chorus 4. cümle

Şekil 65: 1. karede do, la bemol, fa, D7(#11, #9)'nin akor sesleridir. 2. karede F#dim7 akorunun ezgisinde F# tam ton-yarım ton dizisi sesleri kullanılmıştır. 3. karede do, si, CΔ7/G'nin akor sesleri, la geçici sesi, re ise doğal gerilimli sesidir. 4. karede sol diyez, fa, G#dim akorunun akor sesleri, la ve sol ise kromatik yaklaşım sesleridir. 5. karede do, la, Am7'nin akor sesleri, mi, mi bemol, re, re bemol ve sol diyez sesi ise kromatik yaklaşım sesleridir. 6. karede sol diyez, do, mi, D9(#11)'un akor sesleri ve 7. karede sol, si, mi bemol, G7(#5)'nin akor sesleridir. 8. karede mi, sol, si, re, CΔ7(13)'nin akor sesleri, re bemol ise Dm7 akorunun yedilisine doğru yapılan kromatik yaklaşım sesidir. 9. karede do, la, fa, re, Dm7'nin akor sesleri do diyez ise geçici sesidir.

4. cümlenin melodik yapısı analiz edildiğinde, iki geçici ses, üç kromatik yaklaşım, bir gerilimli ses, bir ty dizisi ve üç akor içerisinde akor sesleri kullanılmıştır.

The Touch Of Your Lips eserinin melodik yapısını oluşturan değişkenler tablo 1'de, kullanımlarına ilişkin sayıların frekansı ise tablo 2'de gösterilmiştir.

Tablo 5: The Touch Of Your Lips doğaçlamasındaki melodik yapının değişkenlerine ilişkin sonuçlar

The Touch Of Your Lips-1. Chorus		1. cümle	2. cümle	3. cümle	4. cümle	Toplam
<b>Akor Sesleri</b>		2	3	12	3	20
<b>Akorsal Yaklaşım Sesleri</b>	Geçici ses	4	1		2	7
	Geciken çözülme	1	1			2
	Kromatik yaklaşım	2	2		3	7
	Öncü ses	2	2			4
	Gerilimli ses	2		1	1	4
<b>Dizisel Yaklaşım</b>	İonian dizisi	1	1			2
	Phrygian dizisi		1			1
	Ty dizisi				1	1
	Blues dizisi	2				2
<b>Toplam</b>					<b>50</b>	

Tablo 5: The Touch of Your Lips eserinin 2. chorus doğaçlamasının melodik analizi sonucunda, yirmi akor sesi, yedi geçici ses, iki geciken çözülme, iki gerilim çözülme, yedi kromatik yaklaşım, dört öncü ses, dört gerilimli ses, iki ionian dizisi, bir diminished dizisi, bir phrygian dizisi ve iki blues dizisi olmak üzere toplam 50 değişken saptanmıştır.

Tablo 6: The Touch Of Your Lips doğaçlamasındaki melodik yapının kullanımlarına ilişkin sonuçlar

Melodik yapı	<i>f</i>	%
<b>Akor sesleri</b>	20	%40
<b>Akorsal yaklaşım sesleri</b>	24	%48
<b>Dizisel yaklaşım</b>	6	%12
<b>Toplam</b>	50	%100

Tablo 6: The Touch of Your Lips eserinin 2. chorus doğaçlamasının melodik yapısında toplamda kullanılan 50 değişkenin %40'ında akor sesleri, %48'inde akorsal yaklaşım sesleri, %12'sinde ise dizisel yaklaşım kullanılmıştır.



## 4.2. Bill Evans doğaçlamalarındaki armonik yapının özelliklerine ilişkin bulgular ve yorumlar

### 4.2.1. All The Things You Are doğaçlamasının armonik yapısı

	1	2	3	4	5	6	7	8		
Jerome Kern	Fm7	Bbm7	Eb7	AbΔ7	DΔ7	G7	CΔ7	/:		
Bill Evans	Fm6	Bbm7	Bbm9	Eb7	Ab7	DΔ7	Fm7	G7	CΔ7	/:

● Vekil akor

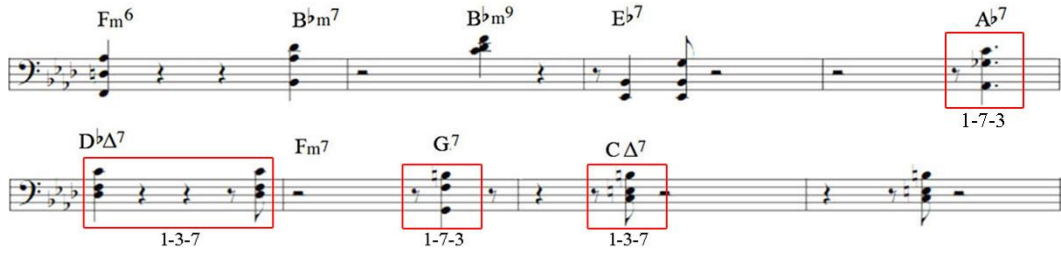
Şekil 66: 1. cümledeki akor değişkenleri

Şekil 66: Akor türlerinin değişkenleri kapsamındaki minör karakterdeki akorlarda; 1. ölçüde Fm7 akoru Fm6, 2. ölçüde Bbm7 akoru Bbm9 olarak kullanılmıştır. Majör karakterdeki akorlarda; 4. ölçüde AbΔ7 akoru Ab7 olarak kullanılmıştır. Dominant7 karakterindeki akorlarda ise farklı bir kullanım görülmemiştir. Akorların fonksiyon değişkenlerinde; 1. ölçüde Fm7 akoru Bbm7 olarak kullanılmıştır. 6. ölçüde Fm7 akoru DbΔ7'nin vekil akoru olarak kullanıldığı söylenebilir.



Şekil 67: 2. chorus 1. cümle

Şekil 67: 1. ölçüde Fm6 1-6-3, Bbm7 1-7-3, 2. ölçüde Bbm9 akoru 9-3-5, 3. ölçüdeki Eb7 akoru 1-5 sonrasında 1-5-8 pozisyonunda konumlandırılmıştır. 4, 5, 6 ve 7. ölçülerdeki akorlara bakıldığında sırasıyla; 1-7-3 (Ab7), 1-3-7 (DbΔ7), 1-7-3 (G7), 1-3-7 (CΔ7), pozisyonunda konumlandırılmıştır. 6. ölçüdeki Fm7 akoru, arpej sesleri ile melodik hatta kullanılmıştır.



Şekil 68: 1. cümledeki akorların konumlandırılmaları

Şekil 68: 1.cümledeki akorların konumlandırılmalarına bakıldığında Evans, 4, 5, 6 ve 7. ölçülerde Ab7, DbΔ7, G7 ve CΔ7 olmak üzere 4 akor yürüyüşünde akor 3/7 voicing kullanılmıştır.

	9	10	11	12	13	14	15	16
Jerome Kern	C m7	Fm7	Bb7	EbΔ7	AbΔ7	D7	GΔ7	∕
Bill Evans	C m7	Fm7	Bbm7	Bb7(13)	EbΔ7	Am7(b5)	D7	GΔ7
					ii7(b5)	V7	IΔ7	

Şekil 69: 2. cümlenin akor değişkenleri

Şekil 69: Akor türlerinin değişkenleri kapsamındaki minör ve majör karakterdeki akorlarda farklı bir kullanım görülmemiştir. Dominant7 karakterindeki akorlarda; 11. ölçüdeki Bb7 akoru, Bb7(13) olarak kullanılmıştır. Akorların fonksiyon değişkenlerinde; 10. ölçüde Bbm7 akoru kullanılmıştır. 13. ölçüde ise AbΔ7 akoru Am7(b5) olarak ii7-V7-IΔ7 akor yürüyüşü kapsamında kullanıldığı söylenebilir.



Şekil 70: 2. chorus 2. cümle

Şekil 70: 9. ölçüde Cm7 akoru 1-7-3, 10. Ölçüdeki Fm7 akoru 1-3-7 ve aynı ölçü içinde Bbm7 akoru 1-7-3, 11. ölçüde Bb7(13) akoru 7-3-13, 12. ölçüde EbΔ7 akoru 1-7-3, 13. ölçüde Am7(b5) akoru 1-7-3, 14. ölçüde D7 akoru 1-3-7 ve 15. ölçüde GΔ7 akoru 1-7-3 pozisyonunda kullanılmıştır.

Şekil 71: 2. cümledeki akorların konumlandırılmaları

Şekil 71: 2. cümledeki akorların konumlandırılmalarına bakıldığında Evans, 9, 10, 13, 14 ve 15. ölçülerde Cm7, Fm7, Bbm7, Am7(b5), D7 ve GΔ7 olmak üzere farklı 6 akor yürüyüşünde 3/7 voicing kullanmıştır.

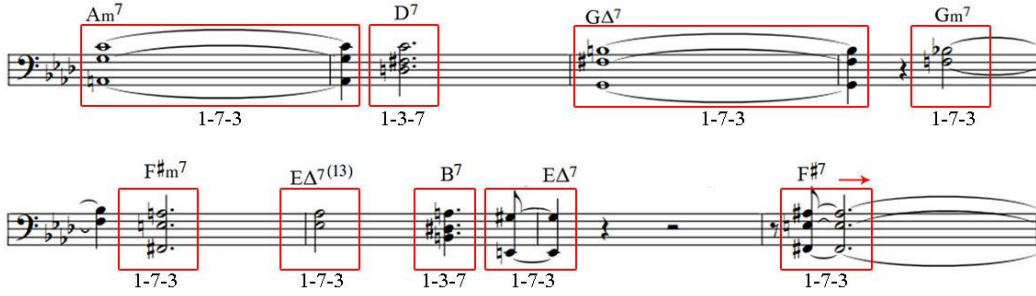
	17	18	19	20	21	22	23	24
Jerome Kern	Am <sup>7</sup>	D <sup>7</sup>	GΔ <sup>7</sup>	GΔ <sup>7</sup>	F#m <sup>7</sup>	B <sup>7</sup>	EΔ <sup>7</sup>	C <sup>7</sup> (#5)
Bill Evans	Am <sup>7</sup>	D <sup>7</sup>	GΔ <sup>7</sup>	Gm <sup>7</sup>	F#m <sup>7</sup>	EΔ <sup>7</sup> (13) B <sup>7</sup>	EΔ <sup>7</sup>	F# <sup>7</sup>
						IΔ <sup>7</sup> V <sup>7</sup> IΔ <sup>7</sup>		Cm <sup>7</sup> 'nin Tritonu (ii <sup>7</sup> ) anarmonik (Gb <sup>7</sup> )

Şekil 72: 3. cümledeki akor değişkenleri

Şekil 72: Akor türlerinin değişkenleri kapsamındaki minör ve dominant karakterdeki akorlarda farklı bir kullanım görülmemiştir. Majör karakterdeki akorlarda; 20. Ölçüdeki GΔ<sup>7</sup> akoru Gm<sup>7</sup> olarak kullanılmıştır. Akorların fonksiyon değişkenlerinde; 24. Ölçüde Caug akoruna F#<sup>7</sup> olarak ii-V-I (Cm<sup>7</sup>-Fm<sup>7</sup>-Bbm<sup>7</sup>) caz kadansında ii. derece Cm<sup>7</sup> akoru yerine, tritonu olan Gb<sup>7</sup> veya anarmonik olarak F#<sup>7</sup> akorunu triton olarak, 22. Ölçüde ise B<sup>7</sup> akorundan önce EΔ<sup>7</sup>(13) akorunun I-V-I kadans yürüyüşü içinde kullanıldığı söylenebilir.

Şekil 73: 2. chorus 3. cümle

Şekil 73: 17. ölçüde Am7 akoru 1-7-3, 18. ölçüdeki D7 akoru 1-3-7, 19. ölçüde kullanılan GΔ7 akoru 1-7-3, 20. ölçü içinde kullanılan Gm7 akoru 7-3, 21. ölçüdeki F#m7 akoru 1-7-3, 22. ölçüde EΔ7(13) akoru 1-7-3, B7 akoru 1-3-7 ve 23. ölçüde EΔ7 akoru 1-3, 24. ölçüde F#7 akoru 1-7-3 pozisyonunda kullanılmıştır.



Şekil 74: 3. cümledeki akor konumlandırmaları

Şekil 74: 3. Cümledeki akorların konumlandırmalarına bakıldığında Evans, 8 ölçüde, Am7, Dm7, GΔ7, Gm7, F#m7, EΔ7(13), B7, EΔ7 ve F#7 olmak üzere farklı 9 akor yürüyüşünde 3/7 voicing kullanmıştır. Buna ek olarak cümle sonunda kullanılan F#7 akorunun voicing yürüyüşü 4. cümlede devam etmektedir.

4. Cümle	25	26	27	28	29	30	31	32
Jerome Kern	Fm7	Bbm7	Eb7	A <sup>b</sup> Δ7	D <sup>b</sup> Δ7	D <sup>b</sup> m7	Cm7	Bo7
Bill Evans	Fm7	Bbm7	Am7	A <sup>b</sup> 7	D <sup>b</sup> Δ7	D <sup>b</sup> 7	Cm7	Bm7 Bo7
		v7	i7	Kromatik yaklaşım				
	33	34	35	36				
Jerome Kern	Bbm7	Eb7	A <sup>b</sup> Δ7	G7	C7			
Bill Evans	Bbm7	Eb7	A <sup>b</sup> Δ7	C7				

Şekil 75: 4. cümledeki akor değişkenleri

Şekil 75: Akor türlerinin değişkenleri kapsamındaki minör karakterdeki akorlarda; 30. Ölçüdeki Dbm7 akoru, Db7 olarak kullanılmıştır. Dominant7 karakterindeki akorlarda ise farklı bir kullanım görülmemiştir. Majör karakterdeki akorlarda; 28. ölçüde AbΔ7 akoru, Ab7 olarak, 32. ölçüde Bdim7 akoru Bm7 olarak kullanılmıştır. Akorların fonksiyon değişkenlerinde; 27. ölçüde Eb7 akoru yerine Am7 akorunun, Ab7 akorundan hemen önce kromatik bir yaklaşım olarak kullanıldığı söylenebilir.

Şekil 76: 2. chorus 4. cümle

Şekil 76: 25. ölçüde Fm7 akoru 7-3, 26. ölçüde Bbm7 akoru, 7-3, 27. ölçüde Am7 akoru 1-7, 28. ölçüde Ab7 akoru 6-5 gecikmesi kullanılarak 1-7-3, 29. ölçüde DbΔ7 akoru 1-3-7, 31. ölçüde Cm7 akoru 1-7, 32. ölçüde Bm7 akoru 1-7-3, 33. ölçüde Bbm7 akoru 1-7-3, 34. ölçüde Eb7 akoru 1-3-7, 35. ölçüde AbΔ7 akoru 1-7-3 ve 36. ölçüde C7 akoru 1-3-7 pozisyonunda kullanılmıştır.

Şekil 77: 4. cümledeki akor konumlandırmaları

Şekil 77: 4. cümledeki akorların konumlandırmalarına bakıldığında Evans, Fm7, Ab7, DbΔ7, Cm7, Bm7, Bbm7, Eb7 ve AbΔ7 olmak üzere farklı 8 akor yürüyüşünde 3/7 voicing kullanmıştır. Cümlelerin ilk ölçüsünde kullanılan F#7 akoru bir önceki cümlede voicing konumunda olup, kullanım sayısı bakımından dördüncü cümleye dahil edilmemiştir.

## 2. Chorus'un akor değişkenleri

1. Cümle	1	2	3	4	5	6	7	8
Jerome Kern	F <sub>m</sub> <sup>7</sup>	B <sup>b</sup> <sub>m</sub> <sup>7</sup>	E <sup>b</sup> <sup>7</sup>	A <sup>b</sup> $\Delta$ <sup>7</sup>	D <sup>b</sup> $\Delta$ <sup>7</sup>	G <sup>7</sup>	C $\Delta$ <sup>7</sup>	∕
Bill Evans	F <sub>m</sub> <sup>6</sup>	B <sup>b</sup> <sub>m</sub> <sup>7</sup>	B <sup>b</sup> <sub>m</sub> <sup>9</sup>	E <sup>b</sup> <sup>7</sup>	A <sup>b</sup> <sup>7</sup>	D <sup>b</sup> $\Delta$ <sup>7</sup>	F <sub>m</sub> <sup>7</sup> G <sup>7</sup>	C $\Delta$ <sup>7</sup>

Vekil akor

2. Cümle	9	10	11	12	13	14	15	16
Jerome Kern	C <sub>m</sub> <sup>7</sup>	F <sub>m</sub> <sup>7</sup>	B <sup>7</sup>	E <sup>b</sup> $\Delta$ <sup>7</sup>	A <sup>b</sup> $\Delta$ <sup>7</sup>	D <sup>7</sup>	G $\Delta$ <sup>7</sup>	∕
Bill Evans	C <sub>m</sub> <sup>7</sup>	F <sub>m</sub> <sup>7</sup>	B <sup>b</sup> <sub>m</sub> <sup>7</sup>	B <sup>b</sup> <sup>7</sup> (13)	E <sup>b</sup> $\Delta$ <sup>7</sup>	A <sub>m</sub> <sup>7</sup> (25)	D <sup>7</sup>	G $\Delta$ <sup>7</sup>

ii<sup>7</sup>(b5) V<sup>7</sup> I $\Delta$ <sup>7</sup>

3. Cümle	17	18	19	20	21	22	23	24
Jerome Kern	A <sub>m</sub> <sup>7</sup>	D <sup>7</sup>	G $\Delta$ <sup>7</sup>	G $\Delta$ <sup>7</sup>	F <sup>#</sup> <sub>m</sub> <sup>7</sup>	B <sup>7</sup>	E $\Delta$ <sup>7</sup>	C <sup>7</sup> (#5)
Bill Evans	A <sub>m</sub> <sup>7</sup>	D <sup>7</sup>	G $\Delta$ <sup>7</sup>	G <sub>m</sub> <sup>7</sup>	F <sup>#</sup> <sub>m</sub> <sup>7</sup>	E $\Delta$ <sup>7</sup> (13)	B <sup>7</sup>	E $\Delta$ <sup>7</sup>

I $\Delta$ <sup>7</sup> V<sup>7</sup> I $\Delta$ <sup>7</sup> C<sub>m</sub><sup>7</sup>'nin Tritonu (ii<sup>7</sup>) anarmonik (Gb<sup>7</sup>)

4. Cümle	25	26	27	28	29	30	31	32
Jerome Kern	F <sub>m</sub> <sup>7</sup>	B <sup>b</sup> <sub>m</sub> <sup>7</sup>	E <sup>b</sup> <sup>7</sup>	A <sup>b</sup> $\Delta$ <sup>7</sup>	D <sup>b</sup> $\Delta$ <sup>7</sup>	D <sup>b</sup> <sub>m</sub> <sup>7</sup>	C <sub>m</sub> <sup>7</sup>	B <sup>o</sup> <sup>7</sup>
Bill Evans	F <sub>m</sub> <sup>7</sup>	B <sup>b</sup> <sub>m</sub> <sup>7</sup>	A <sub>m</sub> <sup>7</sup>	A <sup>b</sup> <sup>7</sup>	D <sup>b</sup> $\Delta$ <sup>7</sup>	D <sup>b</sup> <sup>7</sup>	C <sub>m</sub> <sup>7</sup>	B <sub>m</sub> <sup>7</sup> B <sup>o</sup> <sup>7</sup>

v<sup>7</sup> i<sup>7</sup> Kromatik yaklaşım

	33	34	35	36
Jerome Kern	B <sup>b</sup> <sub>m</sub> <sup>7</sup>	E <sup>b</sup> <sup>7</sup>	A <sup>b</sup> $\Delta$ <sup>7</sup>	G <sup>7</sup>   C <sup>7</sup>
Bill Evans	B <sup>b</sup> <sub>m</sub> <sup>7</sup>	E <sup>b</sup> <sup>7</sup>	A <sup>b</sup> $\Delta$ <sup>7</sup>	C <sup>7</sup>

- Minör akor değişimleri
- Dominant7 akor değişimleri
- Maj7 akor değişimleri
- Fonksiyonel değişimler

Şekil 78: Akor yürüyüşlerinin yapısı

Şekil 78: 1. eserde kullanılan akor değişkenleri incelendiğinde minör akorlarda dört, dominant akorlarda bir, maj7 akorlarda üç ve fonksiyon değişimlerinde yedi akor değişkeni saptanmıştır. Evans 39 akordan oluşan eserde, 8 akorda tür değişkeni 7 akorda fonksiyon değişkeni kullanmıştır. 24 akorun ise fonksiyonu veya akor türü değiştirilmeden kullanmıştır.



## 2. Chorus'un akor konumlandırılmaları

### All The Things You Are - 2. Chorus 1. Cümle

Fm<sup>6</sup> Bbm<sup>7</sup> Bbm<sup>9</sup> Eb<sup>7</sup> Ab<sup>7</sup>  
1-7-3

DbΔ<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> CΔ<sup>7</sup>  
1-3-7 1-7-3 1-3-7

### All The Things You Are - 2. Chorus 2. Cümle

Cm<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Bbm<sup>7</sup> Bb7(13) EbΔ<sup>7</sup>  
1-7-3 1-3-7 1-7-3

Am<sup>7(b5)</sup> D<sup>7</sup> GΔ<sup>7</sup>  
1-7-3 1-3-7 1-7-3

### All The Things You Are - 2. Chorus 3. Cümle

Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> GΔ<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup>  
1-7-3 1-3-7 1-7-3 1-7-3

F#m<sup>7</sup> EA<sup>7(13)</sup> B<sup>7</sup> EA<sup>7</sup> F#<sup>7</sup>  
1-7-3 1-7-3 1-3-7 1-7-3 1-7-3

### All The Things You Are - 2. Chorus 4. Cümle

Fm<sup>7</sup> Bbm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Ab<sup>7</sup>  
3-7 1-7-3

DbΔ<sup>7</sup> Db<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup> Bo<sup>7</sup>  
1-3-7 1-7-3 1-7-3

Bbm<sup>7</sup> Eb<sup>7</sup> AbΔ<sup>7</sup> C<sup>7</sup>  
1-7-3 1-3-7 1-7-3

Şekil 79: 1. eserde kullanılan 3/7 voicingler

Şekil 79: All the things you are eserinde Evans toplamda 39 akor kullanmıştır. Kullanılan 39 akorun 27'sinde 3/7 voicing kullanmıştır.

#### 4.2.2. Here's That Rainy Day doğaçlamasının armonik yapısı

	1	2	3	4	5	6	7	8
J. V. Heusen	GΔ7	Bb7	E♭Δ7	A♭Δ7	Am <sup>7(11)</sup>	D7	GΔ7	Dm7 G7
Bill Evans	GΔ7(13)	Bm7 Bb7(13)	E♭Δ7	A♭Δ7	Am <sup>7(11)</sup>	D7	GΔ7	Dm7(11) G7

Vekil akor

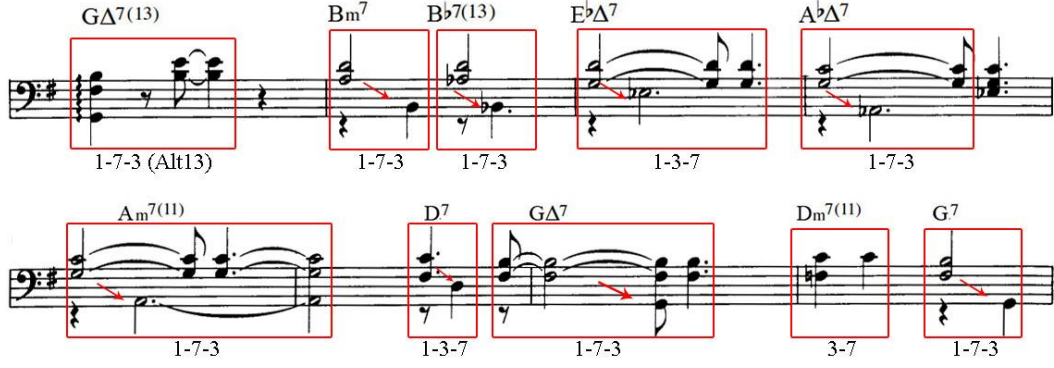
Şekil 80: 1. cümledeki akor değişkenleri

Şekil 80: Akor türlerinin değişkenleri kapsamındaki minör karakterdeki akorlarda; 8. ölçüdeki Dm7 akoru, Dm7(11) olarak kullanılmıştır. Dominant7 karakterindeki akorlarda; 2. ölçüdeki Bb7 akoru, Bb7(13) olarak kullanılmıştır. Majör karakterdeki akorlarda; 1. ölçüde GΔ7 akoru GΔ7(13) olarak kullanılmıştır. Akorların fonksiyon değişkenlerinde; 2. ölçüde Bb7 akorundan önce Bm7 akorunu, GΔ7(13)'nin vekil akoru olarak kullanıldığı söylenebilir.

Şekil 81: 1. chorus 1. cümle

Şekil 81: 1. ölçüde GΔ7 akoru 1-7-3-13, 2. ölçüde Bm7 1-7-3, Bb7(13) 1-7-3, 3. ölçüde E♭Δ7 1-3-7, 4. ölçüde A♭Δ7 1-7-3, 5. ölçüde Am7(11) 1-7-3, 6. ölçüde D7 1-3-7, 7. ölçüde GΔ7 1-7-3 ve 8. ölçüde Dm7(11) 3-7, G7 akoru ise 1-7-3 pozisyonunda kullanılmıştır.





Şekil 82: 1. cümledeki akorların konumlandırılmaları

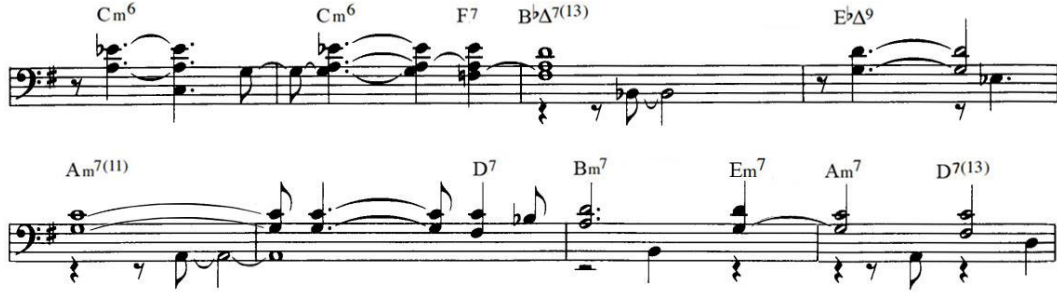
Şekil 82: 1. cümledeki akorların konumlandırılmalarına bakıldığında Evans 8. ölçüde GΔ7(13) (Altere voicing), Bm7, Bb7(13), EbΔ7, AbΔ7, Am7(11), D7, GΔ7, Dm7(11) ve G7 olmak üzere 10 akor yürüyüşünde 3/7 voicing kullanmıştır. Bununla birlikte cümlede 2, 3, 4, 5, 6, 7 ve 8. ölçülerinde kırmızı ok işareti ile gösterilen seslerde akorun kök sesleri sonradan duyurulmuştur. Bu sesler Bm7, Bb7(13), EbΔ7, AbΔ7, Am7(11), D7, GΔ7 ve G7 olmak üzere 8 akor üzerinde kullanılmıştır.

	9	10	11	12	13	14	15	16
J. V. Heusen	Cm <sup>7</sup>	Cm <sup>7</sup> F <sup>9</sup> F <sup>9</sup> B <sup>b</sup> Δ <sup>7</sup> E <sup>9</sup>	E <sup>b</sup> Δ <sup>9</sup>	A <sup>m</sup> <sup>7</sup>	D <sup>9</sup> E <sup>b</sup> <sup>9</sup> D <sup>9</sup> /GΔ <sup>7</sup>	Em <sup>7</sup>	Am <sup>7</sup> D <sup>7</sup>	
Bill Evans	Cm <sup>6</sup>	Cm <sup>6</sup> F <sup>7</sup> B <sup>b</sup> Δ <sup>7</sup> (13)	E <sup>b</sup> Δ <sup>9</sup>	A <sup>m</sup> <sup>7</sup> (11)	D <sup>7</sup>	B <sup>m</sup> Em <sup>7</sup>	Am <sup>7</sup> D <sup>7</sup> (13)	

Vekil akor

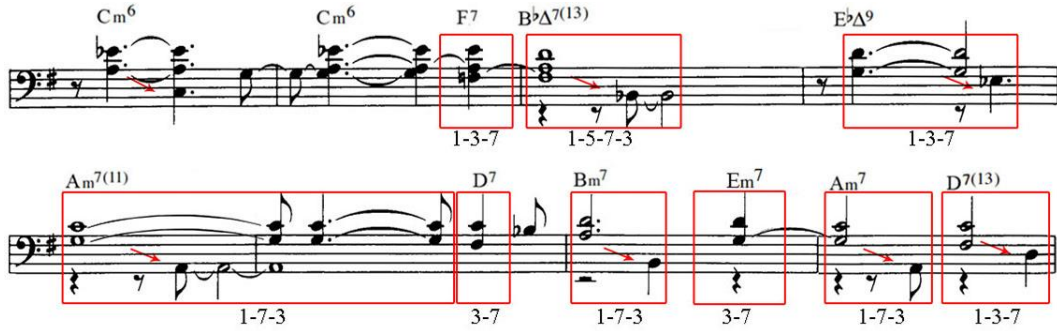
Şekil 83: 2. cümledeki akor değişkenleri

Şekil 83: Akor türlerinin değişkenleri kapsamındaki minör karakterdeki akorlarda; 9 ve 10. ölçüdeki Cm<sup>7</sup> akorları Cm<sup>6</sup> olarak, 13. ölçüdeki Am<sup>7</sup> akoru ise Am<sup>7</sup>(11) olarak kullanılmıştır. Dominant<sup>7</sup> karakterindeki akorlarda 10. ölçüde F<sup>9</sup> akoru F<sup>7</sup> olarak 14. ölçüde D<sup>9</sup> akoru D<sup>7</sup> olarak ve 16. ölçüde D<sup>7</sup> akoru D<sup>7</sup>(13) olarak kullanılmıştır. Majör karakterdeki akorlarda; 11. ölçüde BbΔ<sup>7</sup> akoru BbΔ<sup>7</sup>(13) olarak kullanılmıştır. Akorların fonksiyon değişkenlerinde; 15. ölçüde Bm<sup>7</sup> akorunun, GΔ<sup>7</sup>'nin vekil akoru olarak kullanıldığı söylenebilir.



Şekil 84: 1. chorus 2. cümle:

Şekil 84: 9. ölçüde Cm6 akoru 1-6-3, 10. ölçüde Cm6 akoru 5-6-3, F7 akoru 1-3-7, 11. ölçüde BbΔ7(13) akoru 1-5-7-3, 12. ölçüde EbΔ9 akoru 1-3-7, 13. ölçüde Am7(11) akoru 1-7-3, 14. ölçüde D7 akoru 5-3-7 pozisyonunda kullanılmıştır. 15. ve 16. ölçülerde kullanılan akorların konumlandırmaları sırasıyla Bm7 1-3-7, GΔ7/B 3-1-5 Am7 1-7-3 ve D7(13) 1-3-7 pozisyonunda kullanılmıştır.



Şekil 85: 2. cümledeki akorların konumlandırmaları

Şekil 85: 2. cümledeki akorların konumlandırmalarına bakıldığında Evans F7, BbΔ7(13), EbΔ9, Am7(11), D7, Bm7, Em7, Am7 ve D7(13) olmak üzere 9 akor yürüyüşünde 3/7 voicing kullanmıştır. Bununla birlikte cümlelerin 9, 11, 12, 13 ve 15. ölçülerinde kırmızı ok işareti ile gösterilen seslerde akorların kök sesleri sonradan duyurulmuştur. Bu sesler Cm6, BbΔ7(13), EbΔ9, Am7(11), Bm7, Am7 ve D7(13) olmak üzere 7 akor üzerinde kullanılmıştır

	17	18	19	20	21	22	23	24
J. V. Heusen	GΔ <sup>7</sup>	B <sup>b</sup> 7	E <sup>b</sup> Δ <sup>7</sup>	A <sup>b</sup> Δ <sup>7</sup>	Am <sup>7</sup> (11)	D <sup>7</sup>	GΔ <sup>7</sup>	Dm <sup>7</sup> G <sup>7</sup>
Bill Evans	GΔ <sup>7</sup>	B <sup>b</sup> 7	E <sup>b</sup> Δ <sup>7</sup>	A <sup>b</sup> Δ <sup>7</sup>	Am <sup>7</sup>	D <sup>7</sup>	GΔ <sup>7</sup>	Dm <sup>7</sup> G <sup>7</sup>

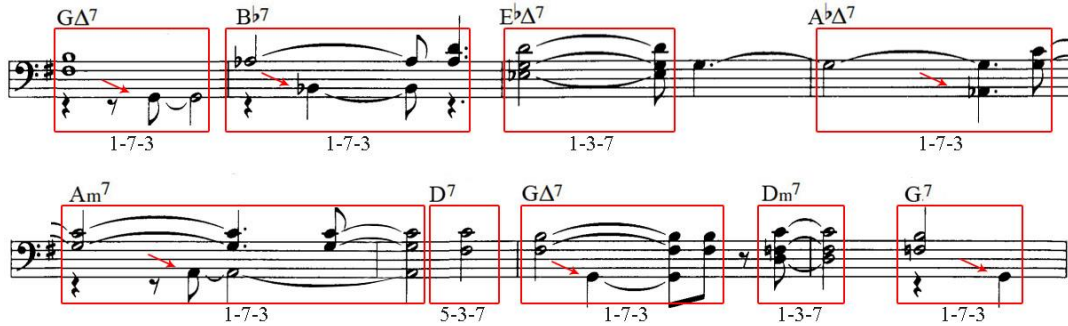
Şekil 86: 3. cümlelerin akor değişkenleri

Şekil 86: Akor türlerinin değişkenleri kapsamındaki minör karakterdeki akorlarda; 21. ölçüde Am7(11) akoru Am7 olarak kullanılmıştır. Dominant ve majör karakterindeki akorlarda ise farklı bir kullanım görülmemiştir. Akorların fonksiyon değişkenlerinde Evans, Heusen'nin kullandığı akorlarla aynı akor fonksiyonlarını kullanmıştır.



Şekil 87: 1. chorus 3. cümle

Şekil 87: cümlenin girişinde GΔ7 akoru 7-3, 18. ölçüde Bb7 akoru 1-7-3, 19. ölçüde EbΔ7 akoru 1-3-7, 20. ölçüde AbΔ7 akoru 1-7-3, 21. ölçüde Am7 akoru 1-7-3, 22. ölçüde D7 akoru 3-7, 23. ölçüde GΔ7 akoru 1-7-3 ve 24. ölçüde Dm7 akoru 1-3-7, G7 akoru ise 3-7 pozisyonunda kullanılmıştır.



Şekil 88: 3. cümledeki akorların konumlandırılmaları

Şekil 88: 3. cümledeki akorların konumlandırılmalarına bakıldığında Evans GΔ7, Bb7, EbΔ7, AbΔ7, Am7, D7, GΔ7, Dm7 ve G7 olmak üzere 9 akor yürüyüşünde 3/7 voicing kullanmıştır. Bununla birlikte cümlenin 17, 18, 20, 21, 23 ve 24, ölçülerde kırmızı ok işareti ile gösterilen seslerde akor kök sesleri sonradan duyurulmuştur. Bu sesler GΔ7, Bb7, AbΔ7, Am7, GΔ7 ve G7 olmak üzere 6 akor üzerinde kullanılmıştır.

	25	26	27	28	29	30	31	32
J. V. Heusen	CΔ7	Am7D13/D/C	Bm7 Em7	A13 Bb7	Am7(11)	D7	G6 Em7	Am7 D7
Bill Evans	C6	Cm6	Bm7 G/B Em7	A7	Bm7 Em7 Am7	D7	GΔ7 Bb7	Am7 D7(b9) GΔ9(13)
			Vekil akor		iii7 vi7 ii7 V7 IΔ7		iiib7 ii7 V7 IΔ7	

Şekil 89: 4. cümlelerin akor değişkenleri

Şekil 89: Akor türlerinin değişkenleri kapsamındaki minör karakterdeki akorlarda farklı bir kullanım görülmemiştir. Dominant7 karakterindeki akorlarda; 28. ölçüde A13 akoru A7 olarak, 32. ölçüde D7 akoru D7(b9) olarak kullanılmıştır. Maj7 karakterdeki akorlarda; 25. ölçüde CΔ7 akoru C6 olarak, 31. ölçüde G6 akoru GΔ7 olarak kullanılmıştır. Akorların fonksiyon değişkenlerinde; 26. ölçüde Am7-D13-D/C akorları Cm6 olarak kullanılmıştır. 27. ölçüde G/B akorunun Em7'nin vekil akoru olarak kullanıldığı söylenebilir. 29, 30 ve 31. ölçüde ii7-V7-I6 (Am7-D7-G6) akor yürüyüşünün yerine iii7-vi7-ii7-V7-IΔ7 (Bm7-Em7-Am7-D7-GΔ7) akor yürüyüşünü kullanmıştır. 31 ve 32. ölçüde ise ii7-v7-I7 akor ilerlemesine yerine iiib7-ii-V-I akor yürüyüşünü kullanmıştır.

Şekil 90: 1. chorus 4. cümle

Şekil 90: 25. ölçüde C6 akoru 5-6-3, 26. ölçüde Cm6 akoru 1-6-3, 27. ölçüde Bm7 7-3, G/B 3-1-5, Em7 1-3-7, 28. ölçüde A7 akoru 3-7, 29. ölçüde Bm7 akoru 1-7-3, Em7 akoru 1-3-7, 30. ölçüde Am7 7-3, D7 akoru 3-7, 31. ölçüde GΔ7 7-3, Bbdim7 1-7-3, 32. ölçüde Am7 7-3, D7(b9) 3-7 ve GΔ9(13) akoru 7-3 pozisyonunda kullanılmıştır.

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff contains the following chords: C<sup>6</sup>, C<sup>m6</sup>, B<sup>m7</sup>, G/B, E<sup>m7</sup>, and A<sup>7</sup>. The second staff contains: B<sup>m7</sup>, E<sup>m7</sup>, A<sup>m7</sup>, D<sup>7</sup>, GΔ<sup>7</sup>, B<sup>b7</sup>, A<sup>m7</sup>, D<sup>7(b9)</sup>, and GΔ<sup>9(13)</sup>. Red boxes are drawn around the chord voicings in the second staff. Red arrows in the first staff point to the root notes of the C<sup>6</sup> and A<sup>7</sup> chords. Below the first staff, the voicings are labeled as 1-3-7. Below the second staff, the voicings are labeled as 1-7-3, 1-3-7, 7-3, 3-7, 7-3, 1-7-3, 7-3, 3-7, and 7-3.

Şekil 91: 4. cümledeki akor konumlandırmaları

Şekil 91: 4. cümledeki akorların konumlandırmalarına bakıldığında Evans Em7, A7, Bm7, Em7, Am7, D7, GΔ7, Bbdim7, Am7, D7(b9) ve GΔ9(13) olmak üzere 11 akor yürüyüşünde 3/7 voicing kullanmıştır. Bununla birlikte cümlede 25 ve 28 ölçülerinde kırmızı ok işareti ile gösterilen seslerde akorların kök sesleri sonradan duyurulmuştur. Bu sesler C6 ve A7 akorunda olmak üzere 2 akor üzerinde kullanılmıştır.

## 1. Chorus'un akor değişkenleri

1. Cümle	1	2	3	4	5	6	7	8
J. V. Heusen	GΔ <sup>7</sup>	B <sup>7</sup>	E <sup>b</sup> Δ <sup>7</sup>	A <sup>b</sup> Δ <sup>7</sup>	A <sub>m</sub> <sup>7(11)</sup>	D <sup>7</sup>	GΔ <sup>7</sup>	D <sub>m</sub> <sup>7</sup> G <sup>7</sup>
Bill Evans	GΔ <sup>7(13)</sup>	B <sub>m</sub> <sup>7</sup> B <sup>7(13)</sup>	E <sup>b</sup> Δ <sup>7</sup>	A <sup>b</sup> Δ <sup>7</sup>	A <sub>m</sub> <sup>7(11)</sup>	D <sup>7</sup>	GΔ <sup>7</sup>	D <sub>m</sub> <sup>7(11)</sup> G <sup>7</sup>

Vekil akor

2. Cümle	9	10	11	12	13	14	15	16
J. V. Heusen	C <sub>m</sub> <sup>7</sup>	C <sub>m</sub> <sup>7</sup> F <sup>#9</sup> F <sup>9</sup>	B <sup>b</sup> Δ <sup>7</sup> E <sup>9</sup>	E <sup>b</sup> Δ <sup>9</sup>	A <sub>m</sub> <sup>7</sup>	D <sup>9</sup> E <sup>b9</sup> D <sup>9</sup>	GΔ <sup>7</sup> Em <sup>7</sup>	A <sub>m</sub> <sup>7</sup> D <sup>7</sup>
Bill Evans	C <sub>m</sub> <sup>6</sup>	C <sub>m</sub> <sup>6</sup> F <sup>7</sup>	B <sup>b</sup> Δ <sup>7(13)</sup>	E <sup>b</sup> Δ <sup>9</sup>	A <sub>m</sub> <sup>7(11)</sup>	D <sup>7</sup>	B <sub>m</sub> Em <sup>7</sup>	A <sub>m</sub> <sup>7</sup> D <sup>7(13)</sup>

Vekil akor

3. Cümle	17	18	19	20	21	22	23	24
J. V. Heusen	GΔ <sup>7</sup>	B <sup>b</sup> 7	E <sup>b</sup> Δ <sup>7</sup>	A <sup>b</sup> Δ <sup>7</sup>	A <sub>m</sub> <sup>7(11)</sup>	D <sup>7</sup>	GΔ <sup>7</sup>	D <sub>m</sub> <sup>7</sup> G <sup>7</sup>
Bill Evans	GΔ <sup>7</sup>	B <sup>b</sup> 7	E <sup>b</sup> Δ <sup>7</sup>	A <sup>b</sup> Δ <sup>7</sup>	A <sub>m</sub> <sup>7</sup>	D <sup>7</sup>	GΔ <sup>7</sup>	D <sub>m</sub> <sup>7</sup> G <sup>7</sup>

4. Cümle	25	26	27	28	29	30	31	32
J. V. Heusen	CΔ <sup>7</sup>	A <sub>m</sub> <sup>7</sup> D <sup>13</sup> D/C	B <sub>m</sub> <sup>7</sup> Em <sup>7</sup>	A <sup>13</sup> B <sup>b</sup> 7	A <sub>m</sub> <sup>7(11)</sup>	D <sup>7</sup>	G <sup>6</sup> Em <sup>7</sup>	A <sub>m</sub> <sup>7</sup> D <sup>7</sup>
Bill Evans	C <sup>6</sup>	C <sub>m</sub> <sup>6</sup>	B <sub>m</sub> <sup>7</sup> G/B Em <sup>7</sup>	A <sup>7</sup>	B <sub>m</sub> <sup>7</sup> Em <sup>7</sup> A <sub>m</sub> <sup>7</sup>	D <sup>7</sup>	GΔ <sup>7</sup> B <sup>b</sup> 7	A <sub>m</sub> <sup>7</sup> D <sup>7(9)</sup> GΔ <sup>9(13)</sup>

Vekil akor

- Minör akor değişimleri
- Dominant7 akor değişimleri
- Maj7 akor değişimleri
- Fonksiyonel değişimler

### Şekil 92: Akor yürüyüşlerinin yapısı

Şekil 92: 2. eserde kullanılan akor değişkenleri incelendiğinde minör akorlarda beş, dominant akorlarda altı, majör akorlarda dört ve fonksiyon değişimlerinde dokuz akor değişkeni saptanmıştır. Evans, 45 akordan oluşan eserde 15 akorda tür değişkeni, 9 akorda fonksiyon değişkeni kullanmıştır. 21 akorun ise fonksiyonu veya akor türü değiştirilmeden kullanmıştır.



## 1. Chorus'un akor konumlandırılmaları

### Here's That Rainy Day 1. Chorus 1. Cümle

Chords and voicings for Here's That Rainy Day 1. Chorus 1. Cümle:

- Staff 1: GΔ7(13) [1-7-3 (Alt13)], Bm7 [1-7-3], Bb7(13) [1-7-3], EbΔ7 [1-3-7], AΔ7 [1-7-3]
- Staff 2: Am7(11) [1-7-3], D7 [1-3-7], GΔ7 [1-7-3], Dm7(11) [3-7], G7 [1-7-3]

### Here's That Rainy Day 1. Chorus 2. Cümle

Chords and voicings for Here's That Rainy Day 1. Chorus 2. Cümle:

- Staff 1: Cm6 [1-7-3], Cm6 [1-7-3], F7 [1-3-7], BbΔ7(13) [1-5-7-3], EbΔ9 [1-3-7]
- Staff 2: Am7(11) [1-7-3], D7 [3-7], Bm7 [1-7-3], Em7 [3-7], Am7 [1-7-3], D7(13) [1-3-7]

### Here's That Rainy Day 1. Chorus 3. Cümle

Chords and voicings for Here's That Rainy Day 1. Chorus 3. Cümle:

- Staff 1: GΔ7 [1-7-3], Bb7 [1-7-3], EbΔ7 [1-3-7], AΔ7 [1-7-3]
- Staff 2: Am7 [1-7-3], D7 [5-3-7], GΔ7 [1-7-3], Dm7 [1-3-7], G7 [1-7-3]

### Here's That Rainy Day 1. Chorus 4. Cümle

Chords and voicings for Here's That Rainy Day 1. Chorus 4. Cümle:

- Staff 1: C6 [1-7-3], Cm6 [1-7-3], Bm7 [1-7-3], G/B [1-7-3], Em7 [1-3-7], A7 [1-7-3]
- Staff 2: Bm7 [1-7-3], Em7 [1-3-7], Am7 [7-3], D7 [3-7], GΔ7 [7-3], BbΔ7 [1-7-3], Am7 [7-3], D7(b9) [3-7], GΔ9(13) [7-3]

Şekil 93: 2. eserde kullanılan 3/7 voicingler

Şekil 93: Here's That Rainy Day eserinde Evans toplamda 45 akor kullanmıştır. 45 akorun 39'unu 3/7 voicing tekniği ile kullanmıştır. 23 akorda ise akor sesleri sonradan duyurulmuştur.

#### 4.2.3. The Touch Of Your Lips doğaçlamasının armonik yapısı

	1	2	3	4	5	6	7	8					
Ray Noble	CΔ7	Am7	Dm7	G7	Em7	A7(#5)	Dm7	G7	CΔ7	F7	Em7(b5)	A7(b9)	A7
Bill Evans	CΔ7/G	Dm7	G7	Em7/G	A7	D7	G7	CΔ7/G	C7/G	F#o7	Fm6	Em7(b5)	A7(b9)

İnici kromatik bas yürüyüşü

Şekil 94: 1. cümledeki akor değişkenleri

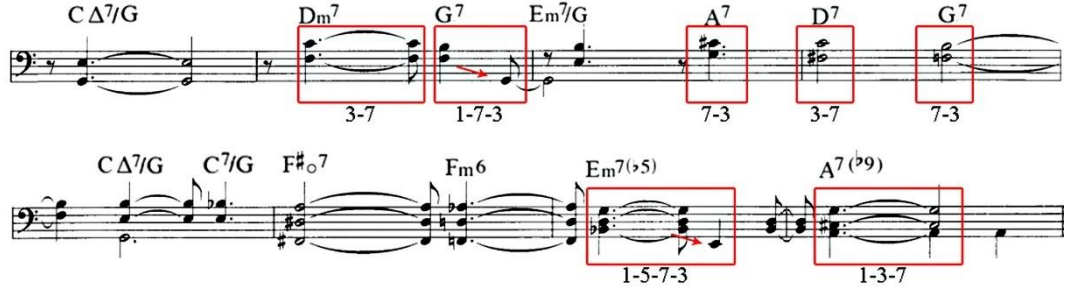
Şekil 94: Akor türlerinin değişkenleri kapsamındaki minör karakterdeki akorlarda; 4. ölçüde Dm7 akoru, D7 olarak kullanılmıştır. Dominant karakterdeki akorlarda; 3. ölçüde A7(#5) akoru A7 olarak 6. ölçüde ise F7 akoru Fm6 olarak kullanılmıştır. Majör karakterdeki akorlarda; 5. ölçüde CΔ7 akoru C7 olarak kullanılmıştır. Akorların fonksiyon değişkenlerinde; 6. ölçüdeki F#dim7 akoru CΔ7/G-F#dim7-Fm6-Em7 (G-F#-F-E) bas yürüyüşünde, inici kromatik bas yürüyüşü konumunda kullanıldığı söylenebilir.



Şekil 95: 1. chorus 1. cümle

Şekil 95: Cümledeki ilk ölçüsünde CΔ7 akoru 5-3, 2. ölçüde Dm7 akoru 3-7, G7 akoru 7-3, 3. ölçüde Em7/G akoru 3-1-5, A7 akoru 3-7, 4. ölçüde D7 ve G7 akorları sırasıyla 3-7, 7-3, 5. ölçüde CΔ7/G akoru 5-3-7, C7/G akoru 3-7, 6. ölçüde F#dim7 akoru 1-7-3, Fm6 akoru ise 1-6-3, 7. ölçüde Em7(b5) akoru 5-3-7, 8. ölçüde A7(b9) akoru 1-3-7 pozisyonunda kullanılmıştır.





Şekil 96: 1. cümledeki akorların konumlandırılmaları

Şekil 96: 1. cümledeki akorların konumlandırılmalarına bakıldığında Evans 2, 3, 4, 7 ve 8. ölçüde Dm7, G7, A7, D7, G7, Am7(b5), A7(b9) olmak üzere 7 akor yürüyüşünde 3/7 voicing kullanmıştır. 2. ve 7. ölçüde kırmızı ok işareti ile gösterilen seslerde, akorların kök seslerini sonradan duyurmuştur. Bu sesler G7 ve Em7(b5) olmak üzere 2 akor üzerinde 2 akor üzerinde kullanmıştır. 1. ölçüde CΔ7/G, 3. ölçüde Em7/G slash akoru kullanılmıştır. 5. ölçüde CΔ7/G ve C7/G slash akorları ile birlikte inici kromatik bas yürüyüşü (sol-fa diyez-fa-mi) kullanılmıştır.

	9	10	11	12	13	14	15	16
Ray Noble	Dm7(b5)	G7	CΔ7	Am7 B7(b9)	EΔ7	C#7 F#m7 B7	EΔ7	G7 G7sus4
Bill Evans	Dm7(b5)	G7(13)	CΔ7	F#m7(b5) B7	EΔ7/B	B7sus	EΔ7/B	Dm7 G
				ii7(b5) V7	IΔ7			ii7 V

Şekil 97: 2. cümledeki akor değişkenleri

Şekil 97: Akor türlerinin değişkenleri kapsamındaki minör karakterdeki akorlarda farklı bir kullanım görülmemiştir. Dominant karakterdeki akorlarda; 10. ölçüde G7 akoru G7(13) olarak, 14. ölçüdeki B7 akoru B7sus olarak ve 16. ölçüdeki G7-G7sus4 akoru G majör olarak kullanılmıştır. Majör karakterdeki akorlarda farklı bir kullanım görülmemiştir. Akorların fonksiyon değişkenlerinde; 12. ölçüde Am7 akoru yerine kullanılan F#m7(b5) akorunun ii7(b5)-V7-IΔ7 (F#m7(b5)-B7-EΔ7/B) akor yürüyüşünde ii. derece konumunda kullanılmıştır. 24. ölçüde Bb9(#11) akoru, ii7-V7-I7 akor yürüyüşünde, ii. derece akoru olan Cm7 akorunun tritonu olarak kullanıldığı söylenebilir.

Şekil 98: 1. chorus 2. cümle

Şekil 98: 9. ölçüde Dm7b5 akoru 1-5-3, 10. ölçüde G7(13) akoru 1-7-3, 11. ölçüde CΔ7 akoru 1-3-7, 12. ölçüdeki F#m7(b5) akoru 1-7-3, B7 akoru 1-3-7, 13. ölçüde EΔ7/B akoru 5-3-5, 14. ölçüde B7sus 1-4-7, 15. ölçüde EΔ7/B 5-3, 16. ölçüde Dm7 akoru 1-3-7 pozisyonunda kullanılmıştır.

Şekil 99: 2. cümledeki akorların konumlandırılmaları

Şekil 99: 2. cümledeki akorların konumlandırılmalarına bakıldığında Evans 9, 10, 11 ve 12. ölçüde Dm7(b5), G7(13), CΔ7, F#m7(b5) ve B7 akorları olmak üzere 5 akor yürüyüşünde 3/7 voicing kullanmıştır. 9. ve 10. ölçüde kırmızı ok işareti ile gösterilen seslerde akor kök sesleri sonradan duyurulmuştur. Bu sesler Dm7(b5) ve G7(13) akorları olmak üzere 2 akor üzerinde kullanılmıştır. 5 ve 7. ölçüde EΔ7/G slash akorları kullanılmıştır.

	17	18	19	20	21	22	23	24					
Ray Noble	CΔ7	Am7	Dm7	G7	Em7	A7(#5)	Dm7	G7	CΔ7	F7	Em7(b5)	A7(b9)	A7
Bill Evans	CΔ9(13)/G	D7(#5)	G9(13)	Em7/G	A7(b9)	D9(13)	G9(13)	CΔ9(13)/G	FmΔ7(13)	Em7	Bb9(#11)	A7(b9)	D9(#11)
											Em7'nin Tritonu (ü7)	V7	I

Şekil 100: 3. cümledeki akor değişkenleri

Şekil 100: Akor türlerinin değişkenleri kapsamındaki minör karakterdeki akorlarda; 18. ölçüde Dm7 akoru D7(#5) olarak, 20. ölçüde Dm7 akoru D9(13) olarak ve 23. ölçüde Em7(b5) akoru, Em7 olarak kullanılmıştır. Dominant karakterdeki akorlarda; 18. ölçüde G7 akoru G9(13) olarak, 19. ölçüde A7(#5) akoru A7(b9) olarak, 20. ölçüde G7 akoru G9(13) olarak, 22. ölçüde F7 akoru FmΔ7(13) olarak ve 24. ölçüde A7(b9)-A7 akorları A7(b9, #5) olarak kullanılmıştır. Majör karakterdeki akorlarda; 17 ve 21. ölçüde kullanılan CΔ7 akorları CΔ9(13)/G olarak kullanılmıştır. Akorların fonksiyon değişkenlerinde; 24. ölçüde Bb9(#11) akorunun, ii7-V7-I7 (Em7-A7-D9) akor ilerlemede ii. derece akoru olan Em7 akorunun tritonu olarak kullanıldığı söylenebilir.

The image shows two staves of music. The top staff has the following chords and labels: CΔ9(13)/G, D7(#5), G9(13), Em7/G, A7(b9), D9(13), G9(13). The bottom staff has: CΔ9(13)/G, FmΔ7(13), Em7, Bb9(#11), A7(b9, #5), D9(#11). Red arrows point to specific notes in the first staff: one to the 3rd note of the first measure and another to the 7th note of the 20th measure.

Şekil 101: 1. chorus 3. cümle

Şekil 101: 17. ölçüde CΔ9(13) akoru 1-3-6, 18. ölçüde G9(13) akoru 1-7, 19. ölçüde Em7/G akoru 5-1, A7(b9) akoru 7-3, 20. ölçüde D9(13) akoru 3-7, G9(13) akoru 5-7-3, 21. ölçüde CΔ9(13) akoru 5-3, 22. ölçüde FmΔ7(13) akoru 1-6 pozisyonunda kullanılmıştır.

The image shows two staves of music. The top staff has the following chords and labels: CΔ9(13)/G, D7(#5), G9(13), Em7/G, A7(b9), D9(13), G9(13). The bottom staff has: CΔ9(13)/G, FmΔ7(13), Em7, Bb9(#11), A7(b9, #5), D9(#11). Red boxes highlight the D9(13) and G9(13) chords in the top staff, with labels '3-7' and '5-7-3' below them. Red arrows point to specific notes in the first staff: one to the 3rd note of the first measure, one to the 7th note of the 20th measure, and one to the 3rd note of the 21st measure.

Şekil 102: 3. cümledeki akor konumlandırmaları

Şekil 102: 3. cümledeki akorların konumlandırmalarına bakıldığında Evans 20. ölçüde D9(13) ve G9(13) olmak üzere toplam 2 akor yürüyüşünde 3/7 voicing

kullanmıştır. 17 ve 21. ölçüde CΔ9(13)/G akorunun 5'lisi, 24. Ölçüde Bb9(#11) ve D9(#11) akorunun kök sesleri sonradan duyurulmuştur. Bu sesler toplam 4 akor üzerinde kullanılmıştır.

	25	26	27	28	29	30	31	32
Ray Noble	Dm7(b5)	G7 E7(b9)	Am7	D7	Dm7	G7sus4 G7	C6	Dm7 G7
Bill Evans	D7(#11, #9)	F#o7	CΔ7/G G#o7	Am7 Am7(b5)/Eb	D9(#11)	G7(#5)	CΔ7(13)/G	Dm7
	Çıkıcı kromatik bas yürüyüşü							

Şekil 103: 4. cümlelerin akor değişkenleri

Şekil 103: Akor türlerinin değişkenleri kapsamındaki minör karakterdeki akorlarda; 25. ölçüde Dm7(b5) akoru D7(#11, #9) olarak ve 29. ölçüde Dm7 akoru D9(#11) olarak kullanılmıştır. Dominant karakterdeki akorlarda; 30. ölçüde G7sus4-G7 akorları G7(#5) olarak kullanılmıştır. Majör karakterde akorlarda; 31. ölçüde C6 akoru CΔ7(13)/G olarak kullanılmıştır. Akorların fonksiyon değişkenlerinde; 26, 27 ve 28. ölçüde G7-E7(b9, #5)-Am7-D7 akorlarının, F#dim7-CΔ7/G-G#dim7-Am7 olarak çıkıcı kromatik bas yürüyüşü olarak kullanıldığı söylenebilir. 28 ve 29. ölçüde kullanılan Am7-Am7(b5)/Eb-D9(#11) akorların ise sol elde mi-mi bemolre sesleri ile kromatik geçiş etkisi yarattığı söylenebilir.

Şekil 104: 1. chorus 4. cümle

Şekil 104: 25. ölçüde D7(#11, #9) akoru 1-3-7, 26. ölçüde F#dim7 akoru 7-3, 27. Ölçüde CΔ7/G akoru 5-3-7, G#dim7 akoru 1-7-3, 28. ölçüde Am7 akoru 3-5-7, Am7(b5)/Eb 3-5, 29. ölçüde D9(#11) akoru 1-3-7, 40. ölçüde G7(#5) akoru 7-3, 31. ölçüde CΔ7(13) akoru 5-3-6 ve son ölçüde Dm7 akoru 3-7 pozisyonunda kullanılmıştır.

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff contains the following chords: D7(#11), F#o7, CΔ7/G, G#o7, Am7, and Am7(b5)/Eb. The second staff contains: D9(#11), G7(#5), CΔ7(13)/G, and Dm7. Red boxes highlight specific voicings: 1-3-7 for D7(#11) and D9(#11), 1-7-3 for F#o7 and G7(#5), and 7-3 for G7(#5). Red arrows indicate chromatic movement in the bass line.

Şekil 105: 4. cümledeki akorların konumlandırmaları

Şekil 105: 4. cümledeki akorların konumlandırmalarına bakıldığında Evans 25, 26, 29 ve 30. ölçüde D7(#11, #9), F#dim7, D9(#11) ve G7(#5) olmak üzere toplam 4 akor yürüyüşünde 3/7 voicing kullanmıştır. 31. ölçüde CΔ7(13) /G akorun 5'lisi, 25, 26 ve 29. ölçüde D7(#11, #9), F#dim7 ve D9(#11) akorunun kök sesleri sonradan duyurulmuştur. Bu sesler toplam 4 akor üzerinde kullanılmıştır. 28. ölçüde Am7(b5)/Eb slash akoru ve 31. ölçüde CΔ7(13)/G slash akorları kullanılmıştır. 27. ölçüde CΔ7/G slash akoru çıkıcı kromatik bas yürüyüşü konumunda kullanılmıştır.



## 1. Chorus'un akor konumlandırılmaları

### The Touch of Your Lips - 1. Chorus 1. Cümle

CΔ7/G Dm7 G7 Em7/G A7 D7 G7  
3-7 1-7-3 7-3 3-7 7-3  
CΔ7/G C7/G F#o7 Fm6 Em7(b5) A7(b9)  
1-5-7-3 1-3-7

### The Touch of Your Lips - 1. Chorus 2. Cümle

Dm7(b5) G7(13) CΔ7 F#m7(b5) B7  
1-7-3 1-7-3 1-3-7 1-7-3 1-3-7  
EA7/B Bsus EA7/B Dm7 G

### The Touch of Your Lips - 1. Chorus 3. Cümle

CΔ9(13)/G D7(#5) G9(13) Em7/G A7(b9) D9(13) G9(13)  
3-7 5-7-3  
CΔ9(13)/G FmΔ7(13) Em7 Bb9(#11) A7(b9)(#5) D9(#11)

### The Touch of Your Lips - 1. Chorus 4. Cümle

D7(#11) F#o7 CΔ7/G G#o7 Am7 Am7(b5)/Eb  
1-3-7 1-7-3  
D9(#11) G7(#5) CΔ7(13)/G Dm7  
1-3-7 7-3

Şekil 107: 4. eserde kullanılan 3/7 voicingler



Şekil 107: The Touch of Your Lips eserinde Evans toplamda 46 akor kullanmıştır. 46 akorun 18'ini 3/7 voicing yöntemi ile kullanmıştır. 13 akorda ise akor sesleri sonradan duyurulmuştur. Biri inici diğeri çıkıcı kromatik bas yürüyüşü olmak üzere toplam 12 slash akor kullanılmıştır.



## BEŞİNCİ BÖLÜM

### 5. SONUÇ VE ÖNERİLER

#### 5.1. Sonuç

Bill Evans solo doğaçlamalarındaki “All The Things You Are (1963)”, “Here’s That Rainy Day (1968)” ve “The Touch of Your Lips (1975)” kayıtları üzerindeki melodik ve armonik yapısını inceleyen bu çalışma, müzisyenin doğaçlamalarında özlü bir müzikal dil kullandığını ortaya koymuştur.

Doğaçlamaların analizleri sonucunda; Evans müziğinin başlangıç, orta ve olgunluk dönemlerini kapsayan doğaçlamalarındaki melodik ve armonik unsurların birbirleri ile paralellik gösterdiği, Evans’ın, doğaçlama melodilerin üretilmesinde dizisel yaklaşımdan çok akorsal yaklaşım anlayışını benimsediği, voicing kullanımlarında genel olarak 3/7 voicing türünü tercih ettiği, standart caz akor ilerlemelerinde akor tür ve fonksiyon değişkenlerini kullandığı sonucuna ulaşılmıştır.

#### 5.1.1. Bill Evans doğaçlamalarındaki melodik yapının özelliklerine ilişkin sonuçlar

Tablo 7: Doğaçlamalardaki melodik yapının değişkenlerine ilişkin sonuçlar

Doğaçlamalardaki melodik yaklaşımlar	1. Eser	2. Eser	3. Eser	Toplam	
<b>Akor Sesleri</b>	10	11	20	41	
<b>Akorsal Yaklaşım Sesleri</b>	Geçici ses	7	6	7	20
	Geciken çözülme	2		2	4
	Gerilimli çözülme	2	1		3
	Kromatik yaklaşım	8	8	7	23
	Öncü ses	1	7	4	12
	Gerilimli ses	7	7	4	18
<b>Dizisel Yaklaşım</b>	Modal diziler	1	5	3	9
	Blues dizisi			2	2
	Diminished dizileri	2		1	3
	Kromatik dizi	1			1
<b>Toplam</b>				<b>136</b>	

Bill Evans'ın melodik doğaçlamalarında 41 akor sesi, 20 geçici ses, 4 geciken çözümler, 3 gerilim çözümler, 23 kromatik yaklaşım, 12 öncü ses, 18 gerilimli ses, 9 modal dizi, 2 blues dizisi, 3 diminished dizileri ve bir kromatik dizi olmak üzere toplamda 136 kullanım tespit edilmiştir.

Tablo 8: Doğaçlamalardaki melodik yapının kullanımlarına ilişkin sonuçlar

Melodik yapı	<i>f</i>	%
<b>Akor sesleri</b>	41	%30,15
<b>Akorsal yaklaşım sesleri</b>	80	%58,83
<b>Dizisel yaklaşım</b>	15	%11,02
<b>Toplam</b>	136	%100

Doğaçlamaların melodik yapısını %30,15'i ile akor sesleri, %58,83'ü ile akorsal yaklaşım sesleri (geçici ses, öncü ses, gerilimli sesler, kromatik yaklaşım, geciken çözümler, gerilim çözümler) ve %11,02'si ile ise dizisel yaklaşım sesleri (blues dizisi, diminished diziler, kromatik dizi ve modal diziler) oluşturmaktadır.

### 5.1.2. Bill Evans doğaçlamalarındaki armonik yapının özelliklerine ilişkin sonuçlar

Tablo 9: Doğaçlamalardaki armonik yapının akor değişkenlerine ilişkin sonuçlar

Akorların değişkenleri	<i>f</i>	%
<b>Akorların tür değişkenleri</b>	45	%34,61
<b>Akorların fonksiyon değişkenleri</b>	26	%20
<b>Orijinal kullanım</b>	59	%45,38
<b>Toplam</b>	130	%100

Doğaçlamaların armonik yapısındaki akor değişkenlerinin %34,65'inde tür değişkenleri, %20'sinde fonksiyon değişkenleri, %45,38'inde ise akorları değiştirmeden kullanılmıştır (tablo 9).

Tablo 10: Doğaçlamalardaki armonik yapının konumlandırmalarına ilişkin sonuçlar

Akorların Konumlandırmaları	<i>f</i>	%
3/7 Voicing	84	%64,62
Slash akor	12	%9,23
Voicing dışı konumlandırmalar <sup>31</sup>	34	%26,15
<b>Toplam</b>	130	%100

Doğaçlamaların armonik yapısındaki akor konumlandırmalarının; %64,61'inde 3/7 voicing türü, %9,23'ünde slash akorlar ve %26,15'inde voicing dışı konumlandırmaları kullanılmıştır (tablo 10).

## 5.2. Öneriler

- Bill Evans'ın doğaçlamalarında kullandığı melodik ve armonik unsurlara değinmeden önce melodik yapıda kullanılacak değişkenleri (kromatik yaklaşımli sesler, öncü ses, gerilimli ses, gerilimli çözülme ve diziler) ve armonik yapıda kullanılacak değişkenleri (Akor tür değişkenleri, triton ve vekil akor değişkenleri, 3/7 voicing, slash akorlar) teorik çerçevede öğrenilmesi gerekir.
- Doğaçlama öncesinde, referans alınacak eserin armonik ve melodik yapısı kuramsal bilgiler ışığında analiz edilmeli ve sonrasında eser özümseinceye kadar seslendirilmelidir.
- Doğaçlama melodilerin üretilmesine aşamalılık ilkesine göre önce akor sesleri ve sonra akorsal yaklaşım sesleri (kromatik yaklaşım, gerilimli sesler, öncü ses, gerilimli çözülme, geciken çözülme) kullanılarak başlanabilir. Bununla birlikte minör akorlarda; dorian, blues, majör akorlarda; ionian, blues, dominant akorlarda; mixolydian, dim7 akorlarda ise diminished dizileri veya kromatik dizi kullanabilir.
- Eserde yer alan akorlar öncelikle 1-3-5-7 sesleri ile temel düzeyde konumlandırılmalıdır. Sonraki aşamada farklı renkte akor geçişleri elde etmek için ii-V-I akor ilerlemelerinde 3/7 voicing türü kullanılabilir.

<sup>31</sup> Kuramsal çerçeve dışında kalan konumlandırmalar.

- Eserlerde yer alan akorların 3/7 voicing olarak seslendirilmesinin ardından ii-V-I ilerlemesindeki ii. ve V. derecelerde triton değişikliği veya ii7-V7-IΔ7 derecelerinin vekil akorları şeklinde kullanılabilir. Bir sonraki aşamada ise referans alınan eserdeki majör/minör/dominant7 karakterdeki akorların tür değişkenlerinden yararlanılarak daha özgür doğaçlamalar üretilebilir.
- Caz müzisyenlerinin doğaçlama stillerini tespit etmede, araştırmadaki veri analiz tekniğinden yararlanılabilir

## KAYNAKÇA

- Babacan, M. D., *Caz Müziği ve Piyano Eğitimi Üzerine Bir Çalışma*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2001.
- Baker, D., *Improvisational Patterns The Bebop Era: Volume I*, Charles Colin Press, New York, 1979.
- Balcı, S., *Bill Evans "The Complete Village Vanguard Recordings, 1961" Kayıtları: Karşılıklı Etkileşim (Interplay) Öğelerinin İncelenmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yaşar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2018
- Barutçu M. E. ve Atılgan Sökezoğlu D., "Skriyabin'in Op. 62 No. 6 Piyano Sonatının Müzikal-Felsefik ve Tekniksel Açılardan İncelenmesi", Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, Cilt 9 Sayı 3 , 2009, 499-519
- Berendt, J. E., *Caz Kitabı Ragtime'den Fusion ve Sonrasına*, (Çev.: N. Ozan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003
- Bianca, V. (Danışman: Botar, İ.), *Jazz in The U.S.A* Ulusal Ionita Asan Collega, 2010
- Cazier, D., *Jazz Piano Voicings*, Conference Columbia Basin College, Yakima and Spokane, 2001
- Daştan, U., *Amerika Birleşik Devletleri ile İlgili Toplumsal Olayların Ortaya Çıkardığı Caz Müziği Stilleri Üzerine Bir İnceleme*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, 2012.
- Felts, R., *Reharmonization-Techniques*, Berklee Yayınları, Boston, 2002.
- Gross, A. A., *Bill Evans and the Craft of Improvisation* University of Rochester Rochester, Department of Music Theory Eastman School of Music New York
- Lang, M., *Pentatonic Scales: Theory and Applications*, OpenStax CNX. 9 Oca 2010 <http://cnx.org/contents/b842df6b-cc0e-4d2e-873b-1d194b11482f@1>.
- Levine, M., *The Jazz Theory Book*, O'Reilly Media, Inc, Boston, 2011.

- Liebman, D., *A Chromatic Aproach to Jazz Harmony and Melody*, Advance Music Press, 2000
- Ligon, B., *Jazz Theory Resources: Volume 2*, Hal Leonard, Houston Publishing, Inc.; Otab edition, 2001
- Louis Cavrell (Yapımcı), Evans H. (Sunan), Helen Keane (Yapımcı) *Universal Mind of Bill Evans: the creative process and self-teaching (Röportaj)*, Rhapsody Film, New York, 1991.
- Lyon, J., *A Compendium of Jazz Piano Voicings*, CreateSpace Independent Publishing Platform; 1 edition, California (2007)
- Mantooth, F., *Voicings for Jazz Keyboard*, Hal Leonard Corporation, 1997
- Mullins, R., *Jazz Piano Voicing An Essential Resource for Aspiring Jazz Musicians*, Hal Leonard, Australia, 2002.
- Murray, J. W., *Billy's Touch: An Analysis of the Compositions of Bill Evans, Billy Strayhorn, and Bill Murray*, Towson University, 2011
- Nettles, B., Graf, R., *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*, Alfred Music, 2015
- Özkeleş. S., “*Müzik Sanatında Doğaçlama*”, İmik, Ü. (Haz./Ed.), Sanat ve Tasarım Yaklaşımları, Gece Kitaplığı Yayınları, Ankara, 2017, s.175-204
- Özkeleş. S., “*Profesyonel Müzisyen Eğitimi Bağlamında Eğitimciler İçin Doğaçlamaya Yönelik Uygulama ve Öneriler*” Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi,16(İpekyolu Özel Sayısı), 2393-2409.
- Pettinger, P., *Bill Evans; How My Heart Sings*, Yale University Press; New edition, 2002.
- Real Book Musicians *The Real Vocal Book* Volume II edition II, Hal Leonard; Spi edition, 2008
- Real Book Musicians, *My Real Book (Standarts)* Hal Leonard; Spi edition, 2008
- Real Book Musicians, *The Real Books Volume I; 5th edition* Hal Leonard; Spi edition, 2008
- Rijneke, R. (2018). Biography and Personality of Pianist and Composer Bill Evans. <http://www.billevans.nl/>. (13.08.2019)

- Robert L. Doerschuk, 88: *The Giants of Jazz Piano* San Francisco, Backbeat Books, 2001
- Sabatella, M., *A Whole Approach to Jazz Improvisation*, A D G Productions, 1996.
- Schmidt, R. “*Chord Symbol Nomenclature*” Music Serving the Word Ministries, ABD, 2015
- Scott, R., *Chord Progressions For Songwriters* iUniverse, 2003.
- Shipton, A. *Jazz Makers, Vanguard of Sound. 198 Madison Avenue*, New York, Oxford Üniversitesi yayını, 2002
- Smith, S., *Jazz Theory*, <https://libguides.uwlax.edu/c.php?g=615906&p=4283668> (15.10.2009)
- Spiegel, B. (Yönetmen), *Bill Evans Time Remembered*, (Belgesel), [www.billevanstimeremembered.com](http://www.billevanstimeremembered.com), ABD, 2015.
- Stearns, M. W., *The Story of Jazz*, Oxford University Press, ABD, 1956
- Tezçakar, B. *Atlas Tarih Dergisi*, Şubat -Mart Sayısı, 2012
- Tulga, F. E., *Müzikte Empresyonist Akım*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2009.
- Wetzel, P., *Artistry of Bill Evans: Piano Solos* Alfred Music, 1989.
- Yavuzoğlu, N., *Caz müziğinde akor dizileri*, Pan Yayınları, İstanbul, 2012.
- <https://www.billevans.nl/classical> (20.05.2020)
- <http://www.redhotjazz.com/jazz1917.html> (22.08.2019)
- <https://dmi.units.it/~mitidier/biography.html> (23.10:2019)
- <https://jenniferwilhelms.com/article-on-bill-evans-and-the-flute/> (18.07.2019)
- <https://www.apassion4jazz.net/tritone.html> (04.05.2020)
- <https://www.allaboutjazz.com/bill-evans19291980billevansbyaaajstaff.php?page=1> (13.08.2019)
- <http://www.billevanswebpages.com/gopnik.html> (18.07:2019)
- <http://www.billevanswebpages.com/billbio.html> (18.07:2019)

# **EKLER**



**Ek- 1**

**Bill Evans'ın "All The Things You Are", "Here's That Rainy Day" ve "The Touch Of Your Lips" doğalamalarının albüm ve chorus listesi**

## Performanslar Listesi

Sayfa	Tarih	Albüm	CD Track
<b>All The Things You Are</b>			
102-103	10/01/1963	The Solo Sessions Volume II	1
<b>Here's That Rainy Day</b>			
104-105	23/09/1968	Alone	1
<b>The Touch of Your Lips</b>			
106-107	16-18/12/1975	Alone Again	1

## Transkriptler Listesi

Chorus	Ölçü	Süre	Kayıt
<b>All The Things You Are<sup>32</sup></b>			
2. Chorus	36	39sn	
<b>Here's That Rainy Day<sup>33</sup></b>			
1. Chorus	32	52sn	
<b>The Touch of Your Lips<sup>34</sup></b>			
1. Chorus	32	41sn	

<sup>32</sup> Transcription ©2007 by Michael J. McClimon

Licensed under the Creative Commons by-nc-nd 3.0 License

<sup>33</sup> @ 1953 (Renewed) DORSEY BROTHERS MUSIC, a division of MUSIC SALES CORPORATION and BOURNE CO. All Rights Reserved

<sup>34</sup> Copyright @ 1936 by Chappell & Co. Copyright renewed; extended term of Copyright deriving from RAY NOBLE assigned and effective February 26' 1992 to RÁNGE ROAD MUSIC INC. and QUARTET MUSIC INC International Copyright Secured All Rights Reserved Used by Permission

**Ek- 2**

**Bill Evans'ın "All The Things You Are", "Here's That Rainy Day" ve "The Touch Of Your Lips" doğalamalarının transkriptleri**

All the Things You Are  
Bill Evans, *The Solo Sessions, Vol. 2*

Jerome Kern/Oscar Hammerstein

76

*f*

80

84

88

92

96

100

104

108

All the Things You Are - 4  
Bill Evans - *The Solo Sessions*, Vol. 2

# HERE'S THAT RAINY DAY

2858

Music by JAMES VAN HEUSEN

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4. The lower staff is in bass clef and starts with a whole note chord of G2, B1, and D2, followed by quarter notes E2, F2, and G2, and finally a whole note chord of G2, B1, and D2.

The second system continues the piece. The upper staff features a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5, a half note B4, and a triplet of eighth notes G4, A4, and B4. The lower staff has a whole note chord of G2, B1, and D2, followed by quarter notes E2, F2, and G2, and a whole note chord of G2, B1, and D2.

The third system shows the upper staff with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5, a half note B4, and a quarter note G4. The lower staff begins with a whole note chord of G2, B1, and D2, followed by quarter notes E2, F2, and G2, and a whole note chord of G2, B1, and D2.

The fourth system features the upper staff with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5, a half note B4, and a quarter note G4. The lower staff starts with a whole note chord of G2, B1, and D2, followed by quarter notes E2, F2, and G2, and a whole note chord of G2, B1, and D2.

The fifth system continues with the upper staff having a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5, a half note B4, and a quarter note G4. The lower staff begins with a whole note chord of G2, B1, and D2, followed by quarter notes E2, F2, and G2, and a whole note chord of G2, B1, and D2.

The sixth system shows the upper staff with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5, a half note B4, and a quarter note G4. The lower staff starts with a whole note chord of G2, B1, and D2, followed by quarter notes E2, F2, and G2, and a whole note chord of G2, B1, and D2.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with more triplet figures. The bass clef staff features sustained chords and moving bass lines.

Third system of musical notation. The treble clef staff shows a more active melodic line with sixteenth notes. The bass clef staff continues with harmonic support.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff concludes the melodic phrase. The bass clef staff provides the final harmonic accompaniment.

# THE TOUCH OF YOUR LIPS

2773

Words and Music by RAY NOBLE

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble and bass clef. The treble clef part begins with a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef part has a whole note chord of G2, B2, D3, and a half note chord of G2, B2, D3. The system concludes with a double bar line.

The second system of musical notation continues the piece. The treble clef part features a triplet of eighth notes: G4, A4, B4. The bass clef part has a whole note chord of G2, B2, D3. The system concludes with a double bar line.

The third system of musical notation continues the piece. The treble clef part features a triplet of eighth notes: G4, A4, B4. The bass clef part has a whole note chord of G2, B2, D3. The system concludes with a double bar line.

The fourth system of musical notation continues the piece. The treble clef part features a triplet of eighth notes: G4, A4, B4. The bass clef part has a whole note chord of G2, B2, D3. The system concludes with a double bar line.

The fifth system of musical notation continues the piece. The treble clef part features a triplet of eighth notes: G4, A4, B4. The bass clef part has a whole note chord of G2, B2, D3. The system concludes with a double bar line.



First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure. The bass clef staff contains a harmonic accompaniment with sustained chords and moving bass lines.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a series of chords and melodic fragments. The bass clef staff continues the accompaniment with a steady rhythmic pattern.

Third system of musical notation. The treble clef staff shows a more complex melodic line with many beamed notes. The bass clef staff provides a rhythmic foundation with eighth-note patterns.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with some rests. The bass clef staff features a more active accompaniment with frequent chord changes.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff includes two triplet markings over eighth notes. The bass clef staff continues with a consistent accompaniment style.

**Ek- 3**  
**Orijinal Eserler**

18. ALL THE THINGS YOU ARE HAMMERSTEIN  
KERN

Handwritten musical score for "All the Things You Are" by Hammerstein and Kern. The score is written on ten staves. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The notation includes various chord notations such as Fmi7, Bbmi7, Eb7, AbMaj7, DbMaj7, G7, CMaj7, Cmi7, Fmi7, Bb7, EbMaj7, AbMaj7, D7, GMaj7, Ammi7, D7, GMaj7, F#mi7, B7, EMaj7, C7, Fmi7, Bbmi7, Eb7, AbMaj7, DbMaj7, Dbmi7, CMaj7, Bb7, Bbmi7, Eb7, AbMaj7, and (G7 C7). The score includes musical symbols like slurs, accents, and repeat signs.

SONNY ROLLINS - "SONNY MEETS HAWK"

## HERE'S THAT RAINY DAY

32

V. HEUSEN  
J. BURKE

1  $G^{\Delta}$   $B^b7$   $E^b\Delta$   $A^b\Delta$

5  $A_m^{11}$   $D7$   $G^{\Delta}$   $D_m7$   $G7$

9  $C_m7$   $C_m7$   $F^{\#9}$   $F9$   $B^b\Delta$   $E9$   $E^b\Delta$

13  $A_m7$   $D9$   $E^b9$   $D9$   $G^{\Delta}$   $E_m7$   $A_m7$   $D7$

17  $G^{\Delta}$   $B^b7$   $E^b\Delta$   $A^b\Delta$

21  $A_m^{11}$   $D7$   $G^{\Delta}$   $D_m7$   $G7$

25  $C^{\Delta}$   $A_m7$   $D^{13}$   $D/C$   $B_m7$   $E_m7$   $A^{13}$   $B^b0$

29  $A_m^{11}$   $D7$   $G^b$  ( $E_m7$   $A_m7$   $D7$ )

36

<sup>36</sup> Real Book Musicians, My Real Book (Standarts) Hal Leonard; Spi edition, 2008, s.32

# THE TOUCH OF YOUR LIPS

-Ray Noble

Handwritten musical score for "The Touch of Your Lips" by Ray Noble. The score is in 4/4 time and G major. It consists of eight staves of music with various chords and melodic lines. The chords are: Cmaj7, A-7, D-7, G7, E-7, A7#5, D-7, G7; Cmaj7, F7, E-7b5, A7b9, A7; D-7b5, G7, Cmaj7, A-7, B7b9; Emaj7, C#7, F#7, B7, Emaj7, G7, G7alt; Cmaj7, A-7, D-7, G7, E-7, A7#5, D-7, G7; Cmaj7, F7, E-7b5, A7b9, A7; D-7b5, G7, E7#5(b9), A-7, D7; D-7, G7alt, G7, C6, (D-7 G7).

37

<sup>37</sup> Real Book Musicians The Real Vocal Book Volume II edition II, Hal Leonard; Spi edition, 2014, s.337

## ÖZGEÇMİŞ

<b>Kişisel Bilgiler</b>	
Adı-Soyadı	Özgür BADOĞLU
Doğum Yeri-Tarihi	Çamlıhemşin / 01.06.1990
<b>Eğitim Durumu</b>	
Lisans Öğrenimi	Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Müzik Bölümü
Yüksek Lisans	
Bildiği Yabancı Diller (varsa)	
Bilimsel Faaliyetleri (varsa)	
<b>İş Deneyimi</b>	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	
<b>İletişim</b>	
E-Posta Adresi	badogluozgur@gmail.com
<b>Tarih</b>	