T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

ÇALGI GRUPLARI ARASINDA PROJEKSİYON: KOMPOZİSYONAL MALZEMENİN GENİŞ ÇALGI TOPLULUKLARINDAN GİTAR TRİO'YA AKTARIMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

EYLÜL BİÇER

İSTANBUL, 2018

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
SES TEKNOLOJİLERİ

ÇALGI GRUPLARI ARASINDA PROJEKSİYON: KOMPOZİSYONAL MALZEMENİN GENİŞ ÇALGI TOPLULUKLARINDAN GİTAR TRİO'YA AKTARIMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

EYLÜL BİÇER

TEZ DANIŞMANI: PROF. Dr. H. ALPER MARAL

İSTANBUL, 2018

T.C.

BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

SES TEKNOLOJİLERİ TÜRKÇE TEZLİ CAZ

Tezin Adı : Çalgı Grupları Arasında Projeksiyon: Kompozisyonal Malzemenin Geniş Çalgı Topluluklarından Gitar Trio'ya Aktarımı
Öğrencinin Adı Soyadı : Eylül Biçer
Tez Savunma Tarihi :

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğu Fen Bilimleri Enstitüsü tarafından onaylanmıştır.

Dr. Öğr. Üyesi Yücel Batu SALMAN
Enstitü Müdürü
İmza

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğunu onaylarım.

Yeşim Pekiner
Program Koordinatörü
İmza

Bu tez tarafımızca okunmuş, nitelik ve içerik açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak yeterli görülmüş ve kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri	İmzalar
Tez Danışmanı Prof. Dr. H. Alper Maral	----------
Üye Dr. Öğr. Üyesi Yahya Burak Tamer	----------
Üye Dr. Öğr. Üyesi Gökhan Deneç	----------

TEŞEKKÜR

Bu tezin başından beri her anında yanımda olan ve beni cesaretlendiren sevgili eşim Zeynep'e, her alanda yardımlarıyla bu tezin gerçekleşmesini sağlayan değerli hocam Alper Maral'a, yardımları için bütün tez çalışma grubu arkadaşlarıma, ve tabii ki ürettikleri güzel müziklerle hem bana hem de bir sürü insana büyük ilham veren, bu tezin konusunu oluşturan değerli müzisyen ve gitaristlere teşekkür ederim.

İstanbul, 2018 Eylül BİÇER

ÖZET

ÇALGI GRUPLARI ARASINDA PROJEKSİYON: KOMPOZİSYONAL MALZEMENİN GENİŞ ÇALGI TOPLULUKLARINDAN GİTAR TRİO'YA AKTARIMI

Eylül Biçer

Ses Teknolojileri

Tez Danışmanı: Prof. Dr. H. Alper Maral

Mayıs 2018 , 52 sayfa

Bu çalışmada Igor Stravinski, György Lygeti, John Adams, Stan Kenton, Gil Evans ve Sy Johnson'ın büyük orkestra, oda müziği toplulukları ve big bandler için yazdıkları müzikler, caz formunda oluşturulmuş bir gitar üçlüsüne uyarlanmıştır. Elektrik gitar, kontrbas ve davul setinden oluşan bu üçlüye yapılan uyarlamanın bütün süreçleri çalışmanın içinde detaylı olarak anlatılmıştır. Yapılan bu çalışmanın ardından ortaya çıkan uyarlama hem gitar tekniği ve uyarlama metodları açısından incelenmiş hem de yapılan uyarlama bu üçlü formatta kayıt edilmiştir. Ortaya çıkan ses kayıtları eserlerin orijinal kayıtlarıyla bilgisayar ortamında karşılaştırılmış ve gitar üçlüsünün ürettiği ses dokusunun büyük orkestraların üretebildiği ses dokusunu frekans aralığı olarak ne ölçüde karşılayabildiği ortaya konmuştur. Son olarak ortaya çıkan bütün bu bilgilerin gitar çalım teknikleri ve özellikle de gitar eğitim metoduna nasıl katkıları olabileceğiyle ilgili çıkarımlar yapılmıştır. Bu noktadan hareketle 21.yüzyılda gitar müziğinin ve gitar eğitiminin gidebileceği noktayla ilgili öngörüler yapmak mümkün olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Caz Gitar, Çağdaş Müzik, Big Band, Uyarlama

ABSTRACT

PROJECTION BETWEEN ENSEMBLES: THE PROJECTION OF COMPOSITIONAL MATERIAL FROM BIG ENSEMBLES TO GUITAR TRIO

Eylül Biçer

Sound Technologies

Supervisor: Prof. Dr. H. Alper Maral

May 2018, 52 pages

The process of arranging the music of Igor Stravinsky, György Ligeti, John Adams, Stan Kenton, Gil Evans and Sy Johnson that was originally written for big orchestras, chamber music ensembles and big bands into a jazz guitar trio is analyzed in this article. The trio consists of a guitar, double bass and a drum set. All details of the arranging process is listed and explained throughout the text. The arrangements is studied both in the means of guitar and arrangement technique. Besides, recordings have been made for each arrangement and each recording is compared to the original by using the method of Sound Spectrum Analysis to see how effective a guitar trio can be to create a sound similar to a 20th century orchestra. As a result, arguments have been put forward about the way guitar education and music should be directed in the 21st century.

Keywords : Jazz guitar, Contemporary music, Big band, Reduction

İÇİNDEKİLER

ŞEKİLLER.....viii
1. GİRİŞ.....1
1.1 ÇALIŞMANIN İÇERİĞİ.....2
1.2 ELEKTRİK GİTARIN GELİŞİM SÜRECİNDE BELİRLEYİCİ EVRELER VE BAŞAT AKTÖRLER.....3
2. LİTERATÜR TARAMASI.....7
3. VERİ VE YÖNTEM.....8
3.1 İGOR STRAVİNSKİ, BAHAR AYİNİ, 2. BÖLÜM.....8
3.1.1 Gitarın Yazımı.....11
3.1.2 Kontrbasın Yazımı.....15
3.1.3 Davulun Düzenlenmesi.....16
3.2 GYÖRGY LİGETİ, TAHTA ÜFLEMELİLER İÇİN 10 PARÇA NO:7.....17
3.2.1 Gitarın Yazımı.....19
3.2.2 Kontrbasın Yazımı.....21
3.2.3 Davulun Yazımı.....21
3.3 JOHN ADAMS, SHAKER LOOPS.....21
3.3.1 Gitarın Yazımı.....24
3.3.2 Kontrbasın Yazımı.....25
3.4 STAN KENTON, SEPTEMBER SONG.....26
3.4.1 Gitarın Yazımı.....27
3.4.2 Kontrbasın Yazımı.....29
3.4.3 Davulun Yazımı.....29
3.5 GIL EVANS, MY SHIP.....30
3.5.1 Gitarın Yazımı.....31
3.5.2 Kontrbasın Yazımı.....36
3.5.3 Davulun Kullanımı.....37
3.6 SY JOHNSON (MINGUS BIG BAND), GOODBYE PORK PIE HAT.....37
3.6.1 Gitarın Yazımı.....38

3.6.2 Kontrbasın Yazımı.....40
3.6.3 Davulun Yazımı.....40
4. BULGULAR.....41
4.1 GİTAR TEKNİĞİ AÇISINDAN BULGULAR.....41
4.2 SPEKTOGRAMLARIN KARŞILAŞTIRILMASI.....44
5. TARTIŞMA VE SONUÇ.....51
KAYNAKÇA.....51
EKLER
Ek A.1 Bahar Ayini Gitar Trio Düzenlemesi.....56
Ek A.2 Ligeti No:7 Gitar Trio Düzenlemesi.....60
Ek A.3 Shaker Loops Gitar Trio Düzenlemesi.....61
Ek A.4 September Song Gitar Trio Düzenlemesi.....66
Ek A.5 My Ship Gitar Trio Düzenlemesi.....67
Ek A.6 Goodbye Pork Pie Hat Gitar Trio Düzenlemesi.....70

ŞEKİLLER

Şekil 3.1: Stravinsky tarafından yapılmış piyano redüksiyonun girişi.....9
Şekil 3.2: 'Augur akoru'nun gitarda çalınışı.....11
Şekil 3.3: *Bahar Ayini*, 8 - 13. ölçüler; gitar ve bas notasyonu.....13
Şekil 3.4: Kontrbas melodisi örneği.....15
Şekil 3.5: 7. Bölümün ilk 8 ölçüsü.....18
Şekil 3.6: Gitar düzenlemesinin ilk 8 ölçüsü.....19
Şekil 3.7: *Shaker Loops*'un orijinal notasyonundan bir örnek.....23
Şekil 3.8: Kontrbas melodisi örneği.....25
Şekil 3.9: Gitar üzerinde Db7 akoru pozisyonu.....27
Şekil 3.10: *September Song*'un ilk 2 A'sının gitar ve bas düzenlemesi.....28
Şekil 3.11: *September Song*'un B bölümü için gitar ve bas düzenlemesi.....29
Şekil 3.12: *My Ship* için yapılan piyano redüksiyonundan örnek ölçüler.....32
Şekil 3.13: *My Ship*'in intro bölümü için gitar ve bas düzenlemesi.....33
Şekil 3.14: *My Ship*'in A bölümü için gitar düzenlemesi.....33
Şekil 3.15: *My Ship*'in 2.A bölümü için gitar ve bas düzenlemesi.....35
Şekil 3.16: Gitar üzerinde Abmin9 akoru.....39
Şekil 3.17: *Goodbye Pork Pie Hat*'in gitar düzenlemesinin 8 ila 10. Ölçüleri.....40
Şekil 4.1: *Bahar Ayini*'nin karşılaştırılan bölümü.....44
Şekil 4.2: *Bahar Ayini* için frekans grafikleri.....45
Şekil 4.3: *Ligeti No:7*'nin karşılaştırılan bölümü.....45
Şekil 4.4: *Ligeti No:7* için frekans grafikleri.....46
Şekil 4.5: *Shaker Loops*'un karşılaştırılan bölümü.....46
Şekil 4.6: *Shaker Loops* için frekans grafikleri.....47
Şekil 4.7: *September Song*'un karşılaştırılan bölümü.....47
Şekil 4.8: *September Song* için frekans grafikleri.....48
Şekil 4.9: *My Ship*'in karşılaştırılan bölümü.....48
Şekil 4.10: *My Ship* için frekans grafikleri.....49
Şekil 4.11: *Goodbye Pork Pie Hat*'in karşılaştırılan bölümü.....49
Şekil 4.12: *Goodbye Pork Pie Hat* için frekans grafikleri.....50

1. GİRİŞ

Elektrik gitar 20. yüzyılda ortaya çıkmış ve dünya müziğini büyük ölçüde değiştirmiş, etkilemiş bir enstrümandır. Bir gitara takılan manyetik bir mikrofon ve sesi yükselten bir amplifikatör aracılığıyla, ilk başta büyük orkestralarda gitarın, nefesli ve vurmalı çalgıların yüksek şiddetli sesleri arasında duyulabilmesi için geliştirilmiş olsa da, daha sonraları bu teknolojinin sağladığı sessel olanaklar başka bir çok müzikal yaklaşımı gündeme getirmiştir. Bu sebepten ötürü elektrik gitar ilk hali olan gitardan bir hayli uzaklaşarak yepyeni bir enstrüman haline gelmiştir.

Buna etken olarak bir çok sebep sıralanabilir: Örneğin, elektronik efekt aletlerinin kullanımıyla ses sinyali işlenerek daha önce duyulmamış veya hayal dahi edilmemiş seslerin müziğin içine katılabilmesi, yahut çıkaracağı ses şiddeti ve tonal kalitesi dert edilmeden çok daha ince tellerin ve buna uygun sapların kullanılmasıyla ajilite ve virtüözitenin artması gibi sebepler enstrümanın gelişimine katkı sağlayan önemli faktörler olmuşlardır.

Buraya kadar sayılan bütün etkenlerin dışında belki de en önemlisi; konserlerde kullanılan ses sistemlerinin günümüzdeki kadar gelişmiş olmadığı 1950'li yıllardan itibaren bir adet elektrik gitar, bir adet bas gitar ve bir davul setinden oluşan üçlü müzik grubunun bu amplifikasyon sayesinde büyük bir çalgı topluluğu—hattâ kimine göre büyük bir senfoni orkestrası veya bir big-band gibi bir ses kütlesi üretebilmesi bu enstrümanın popülerleşmesinde çok önemli bir rol oynamıştır. Düşük maliyetleri sebebiyle bu enstrümanları satın almanın kolay olması, böyle bir grubu oluşturmak için 3 kişinin bir araya gelmesinin yetmesi gibi sebeplerle, daha önceden müzik üretiminde bulunamayan, bulunsa dahi bunu sahneye koyma veya icra etme şansı bulunmayan bir sosyoekonomik grup da müzik dünyasının içine dahil olmuştur. Elektrik gitar bütün bu sebeplerden ötürü daha fazla insana konserler verebilmenin yolunu açmış, müziğin kitleselleşmesine katkıda bulunmuş, dolayısıyla farklı ve büyük bir ekonomi yaratmayı başarmış, bu sayede de ciddi şekilde kalıcı olmuş ve 20. yüzyıl popüler müziğine gerçek anlamda damga vurmuştur, denebilir. "The Music Trades" İnternet sitesinin verilerine göre bugün halen Amerika Birleşik Devletleri'nde yılda 2 ila 2,5 milyon arası gitar

satılmaktadır. Daha da önemli bir özellik, bu yolla gitarın/elektrikli gitarın dünyanın en çoğulcu müzik kültürünü tetiklemiş olmasıdır.

1.1 ÇALIŞMANIN İÇERİĞİ

Bu çalışmada, 20.yüzyılda ortaya çıkan ve bir anlamda büyük orkestralara rakip olan bu üçlü grup yapısının, yine 20. yüzyılda yazılan ve yaratılan orkestra müziklerini icra etmekte ne kadar yetkin olduğunu irdelenecektir. Daha önce elektrik gitar, kontrbas ve davuldan oluşan bir Caz Üçlüsünün böyle bir müziği icra edebilmekteki yetkinliği üzerine yapılmış bir akademik çalışmaya rastlanamadığı gibi, elektrik gitarın bu konulardaki yetkinliği yayınlanmış müzik alanında da fazla sınanmamıştır. Bu çalışma klasik/modern/post-modern müzik ve caz alanındaki 6 besteci ve aranjörün çalışmaları üzerinden ilerleyecektir. İsimler seçilirken 20. Yüzyıl kronolojik ve başat müzikal yaklaşımlar göz önünde bulundurularak 3 bölüme ayrılmış ve her bölüm için bir temsilci belirlenmiştir. Her bestecinin eserlerinin bir bölümü veya bazı durumlarda tamamı, gitara aktarılabilirliği de göz önüne alınarak gitar, bas ve davulla çalınabilecek şekilde uyarlanacaktır. Nota yazımı yapılırken yapılan seçimler ve bu seçimlerin sebebi bölümlerin içinde detaylı olarak tanımlanacak, ardından da bu düzenlemelerin temsilî kayıtları yapılacaktır. Konu sadece müziğin yazımı ve icrası yönünden ele alınmayacak, elektrik gitarın sahip olduğu sessel olanakların da kullanımıyla orkestranın yarattığı ses dokusunun tekrar yaratılabilmesinin yolları aranacaktır.

Özet olarak baktığımızda her bölümde İgor Stravinsky, György Ligeti, John Adams, Stan Kenton, Gil Evans ve Sy Johnson (Charles Mingus Big Band çalışmaları ile) gibi besteci ve aranjörlerin eserlerinin temsilî birer bölümlerinin gitar üçlüsüne uyarlamalarını yapıp elde edilecek sonuçlar orkestra kayıtları ile kıyaslanacaktır.

1.2 ELEKTRİK GİTARIN GELİŞİM SÜRECİNDE BELİRLEYİCİ EVRELER VE BAŞAT AKTÖRLER

20. yüzyılda gitarın hikayesinin blues müziği ile başladığı kabul edilir. Amerika Birleşik Devletleri'nde, özellikle güney bölgelerdeki çiftliklerde, köle olarak hayatlarını sürdüren Afrika'dan getirilmiş siyahilerin arasında yaygınlaşan blues müziğinin ana çalgısı çelik telli akustik gitar olmuştur. Bunun sebepleri arasında o dönemde bir akustik gitarın 1,5 dolar gibi fiyatlara satın alınabilmesi de gösterilir. Önceleri sadece çiftliklerde icra edilen bu müzik, daha sonraları plağa kaydedilmiş ve yurt çapında yaygınlık kazanmıştır. Beyazların büyük orkestraları bu müziği de repertuarlarına katarak bütün ülkede çalınır hale getirmişler—ve bir biçimde, dönemin ırkçı/ayrımcı sultasından çıkmasına vesile olmuşlardır. Ancak bu orkestraların yanında, tek bir kişinin gitar çalarak çeşitli blues parçalarını söylediği, kendine eşlik ettiği ve küçük enstrümantal bölümlerden oluşan plaklar da kaydedilmiştir. Elektrik gitarın gerçek anlamda atasının bu çelik telli akustik gitar ve elektrik gitar çalım stilinin de bu zamanlarda kayıtlar yapan ve bu müziği icra eden blues gitaristleri olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu dönemden (kayıtları) günümüze ulaşabilmiş isimler arasında Robert Johnson, Blind Willie Johnson, Lonnie Johnson ve Skip James gibi gitaristler sayılabilir.

1930 – 40'lı yıllara gelindiğinde ise artık 20'li yılların sonunda başlamış swing döneminin iyiden iyiye hüküm sürdüğü görülür. Siyahî ve beyaz müzisyenlerin birlikte yer aldığı büyük orkestralar, dönemin bir anlamda pop müziğini salonlarda, klüplerde, kayıtlarda ve hatta filmlerde icra etmektedirler. Blues geleneğinin çalgısı olan çelik telli gitar ise orkestrada biraz da ses şiddetinin düşük olması sebebiyle sadece eşlikçi konumundadır. Daha sonra amplifikasyonun işin içine girmesiyle durum yavaş yavaş değişir; ancak bu değişim için teknolojinin yanında bu çalgıyı bir solo çalgı haline getirebilecek icracıların da sahneye çıkması gerekir. Dönemin Floyd Smith, Eddie Lang ve Lonnie Johnson gibi öncülerinin yanında, müzikal olarak etkisi günümüze kadar ulaşmış olan Charlie Christian'a ayrı bir paragraf açmak yerinde olacaktır.

Charlie Christian için elektrik gitarı orkestra müziğinde ilk kullanan müzisyen demek yanlış olmaz. Kendisinden önce bunu yapmış olan müzisyenler olmuş olsa da, dönemin

en ünlü klarinet sanatçılarından ve orkestra şeflerinden Benny Goodman'ın grubuna katılmasıyla birlikte gitarı çok geniş kitlelere Charlie Christian tanıtmıştır. Christian'ın yaptığı bu etki, gitarı o zamana kadar oluşmuş çalma pratiğinden farklı bir şekilde, sazını adeta bir nefesli gibi kullanmasıyla ilgilidir. Etkilendiği müzisyenler içinde gitaristler olduğu kadar, Lester Young ve Herschel Evans gibi saksofon sanatçıları da vardır. Gitara olan bu değişik yaklaşımı teknolojinin getirdiği amplifikasyon ile de birleşince elektrik gitar, çelik telli akustik gitardan ayrı bir çalgı olarak tarihe geçmiş olur. Charlie Christian'ın üne kavuştuğu grubun lideri Benny Goodman, yıllar sonra kendisiyle yapılan bir röportajda Christian hakkında "daha önce de gitaristlerle birlikte çaldığını ama onun gibi gitar çalan birini görmediğini" söylemiştir (*Guitar Player*[1]). Christian 25 yıllık kısa ömründe, kendisinden sonra gelecek bütün elektrik gitaristlere ve tüm müzisyenlere çok önemli bir miras bırakmayı başarmıştır: yeni bir enstrüman. İlerleyen yıllarda, caz müziğinde kendisine hem saksofon, trompet gibi solo enstrümanların yanında hem de piyanonun yanında önemli bir eşlikçi olarak yer bulan elektrik gitar bir anlamda Charlie Christian'ın bıraktığı mirası devam ettiren müzisyenlerle ilerlemiştir. Wes Montgomery, Jim Hall, Herb Ellis, Bill Mauer, Pat Metheny, John Scofield, Mike Stern, Bill Frisell, Kurt Rosenwinkel, Adam Rogers, Mike Moreno, Peter Bernstein, Jonathan Kreisberg ve Gilad Hekselman bu mirasın takipçileri arasında sayılabilir.

Elektrik gitarın yolculuğu sadece caz müzik içinde olmamıştır. Blues gitar geleneği caz müziği etkilediği gibi, rock'n roll, rock ve sonrasında metal, pop, funk, R&B gibi bir çok müziği etkilemiş, bu müziklerin ses örgüsünü şekillendiren temel çalgılardan olmuştur. Ancak, elektrikli gitar bağlamında, bizatihi bu çalgı üzerine kurulu olduğu düşünülebilecek bir tür olarak, rock müzikten özellikle bahsetmek gerekir. Elektik gitarın ilk ortaya çıktığı yıllarda bugün çok yaygın olarak kullanılan transistör teknolojisi henüz gelişmemiştir. O yıllarda var olan amfilerin hepsi tüp (vakum tüpü, "lamba") teknolojisini kullanıyor olmuşlardır. Bu amfilerin sesi sonuna kadar açıldığında ise tüplere işleyebileceklerinden fazla bir elektrik akımı gidiyor, ve tüp materyalin doğası gereği bu elektrik akımını bozulmuş ve sıkıştırılmış bir sinyale çeviriyor olmuştur. İngilizce olarak "*distortion*" veya "*overdrive*" denilen bu bozulma, ses teknisyenlerinin ve mühendislerinin o döneme kadar bütün kayıtlarda kaçınmaya çalıştığı bir durumken,

[1] http://jasobrecht.com/benny-goodman-interview-charlie-christian/ (erişim tarihi: 16.04.2018)

1940'ların sonu ve 1950'lerden itibaren birçok grup tarafından estetik bir tercih olarak benimsenmiş, aranmış ve kullanılmaya başlamıştır. Jackie Brenston & His Delta Cats, Howlin' Wolf, Link Wray & His Ray Men ve sonrasından gelen The Kinks, The Beatles, Jimi Hendrix, Cream gibi müzisyen ve grupların bu sesi müziklerinin bir parçası haline getirmesi elektrik gitar sesine yeni bir boyut katmıştır. Gitar sesi artık çok daha fazla uzayabiliyor; bu bozulmuş ses sinyali sayesinde çok daha fazla doğuşkana sahip ve gitarın telleri üzerinde yapılan en ufak bir dokunuş duyulur olmuştur. Led Zeppelin grubundan ünlü gitarist Jimmy Page'in sözleriyle, gitar sesine "ışık ve gölge" gelmiştir ve her farklı müzisyenin bütün farklı dokunuşları duyulabilir olmuştur. (It Might Get Loud belgeseli, 2008).

Jimi Hendrix kariyerine 1960'ların başında R&B gruplarında çalarak başlamıştır. Gitar çalış tekniğindeki farklılık kısa sürede birçok müzisyen ve dinleyici tarafından fark edilir. Daha sonra kurduğu Jimi Hendrix Experience grubuyla dünya çapında tanınırlık elde eden Hendrix'in popüler bir müzisyen olarak başarılı olmasının yanında müzik dünyasına yaptığı en büyük katkı, elektrik gitarın kullanım alanını o ana kadar hiç olmadığı bir biçimde genişletmesi olmuştur. Teknik açıdan bir örnek vermek gerekirse ,Hendrix, o döneme kadar bütün gitaristlerin kullandığı bare tekniği yerine sol elinin baş parmağını işlevselleştirmiştir. Bu sayede de daha önceden özellikle elektik gitaristlerin sahip olmadığı bir teknikle çaldığı akorun kök sesi uzarken, bare kalıbından kurtulmuş olan diğer parmaklarıyla aşağıdaki tellerde melodiyi çalmaya devam edebiliyor olması, bambaşka bir üslup yaratmıştır. Daha sonradan bu teknik diğer rock gitaristleri tarafından "piyano tekniği" olarak isimlendirilmiştir.

Teknik konuların dışında ise Hendrix'in gitar dünyasına yaptığı en büyük katkı ise tını dokusuyla ilgili olmuştur. O dönemde yeni yeni yaygınlaşan ses kayıt teknolojileri ve elektronik ses efektlerine büyük bir merakı olan Hendrix, kayıtlarında ve sahnede bu deneyleri yapmaktan hiçbir zaman çekinmemiştir. Dolayısıyla bu efektlerin kullanımında ve yaygınlaşmasında da önemli bir öncü olduğu vurgulanabilir. Müzik yazarı Holly George-Warren'ın *Rolling Stones Encyclopedia(2001)'*da söylediği gibi, Hendrix o zamana kadar istenmeyen sesler ve gürültü olarak nitelendirilen *feedback* ve *distortion* gibi etmenleri de müzikal bir amaç için başarıyla kullanmıştır. Müziğe olan bu yeni

yaklaşımı, kendisinde sonra gelen bütün gitaristleri etkilemiştir. Sadece rock türünde değil, caz, pop ve hatta avantgarde çalışmalar yapan bütün gitaristler bu olanakları kullanmaya, hemen bu yıllarda başlamıştır. Aynı izlekte ve bu ivmeyle, efektler ve ses üzerinde yapılan manipülasyonlar daha da etkin ve yaygın hale gelmiştir. (Bu çalışmanın kapsamında da bu efektlerden yararlanılacaktır.).

2. LİTERATÜR TARAMASI

Çalışmanın konusunun tarihsel ve kaynaklara dayanan bir araştırmadan ziyade deneylerle ve bulgularla ilerleyen bir yöntem gerektirmesi sebebiyle, ve aynı konuda daha önce yapılmış başka bir münferit çalışma bulunamadığından ötürü, literatür taraması yapılırken bir yandan eserlerin orijinal notalarına ve onların piyano redüksiyonlarına, bir yandan da bestecilerin ve aranjörlerin hayat hikâyelerine, müzikleri hakkında görüşlerine, onlarla birlikte çalışmış başka isimlerin onlar hakkında anlattıkları anekdotlara odaklanılmıştır. Bu doğrultuda öne çıkan *The Aspects of Musical Language in György Ligeti's Ten Pieces for Wind Quintet* (Charles Dougles Morrison, 1983); *The Rite of Spring: An Original Piano Transcription of Stravinsky's 1913 Ballet with Annotations and Historical Notes* (William Fred, 2011) gibi kaynakların yanı sıra, detaylı dökümleri kaynakçada verilen çok sayıda tamamlayıcı metin kullanılmıştır. Larry Coryell'in 1983 tarihli albümü *Le Sacre de Printemps* ve The Bad Plus üçlüsünün 2014 tarihli albümü *The Rite of Spring* hem bu çalışmaya ilham vermiş hem de başvurulan kaynaklar arasında önemli birer yer tutmuşlardır. Ayrıca çalışmaya konu olan bazı bestecilerin kendi İnternet sitelerinde yer alan görüşleri, eserleri hakkındaki fikirleri de önemsenmiş ve literatüre katılmıştır. Konunun odaklandığı güncel, tecimsel tartışmalar itibariyle *Downbeat, NPR* gibi süreli yayınlarda yer alan makaleler de belirleyici katkılar sağlamıştır. Bunların yanında, İnternet ortamında yayınlanmış akademik/jurnalistik metinler; tartışma ortamları, vs. de taranmış; ancak sadece metne direkt katkı sağlayan verilerin adresleri kaynakçada gösterilmiştir.

3. VERİ VE YÖNTEM

Bu bölümde besteci ve aranjörlerin isimlerin her birinin altında, eserin gitar üçlüsüne aktarılırken kullanılan yöntem açıklanacaktır. Her eserin kendi yapısal özellikleri gereği gitar üçlüsüne aktarılırken kullanılacak olan yöntem farklılık göstermektedir.

3.1 İGOR STRAVİNSKİ, *BAHAR AYİNİ*, 2. BÖLÜM

1882 yılında Rusya'da doğup 1971'de Amerika Birleşik Devletleri'nde hayatını kaybeden İgor Stravinski[2], özellikle 20. Yüzyılın başında ve Birinci Dünya Savaşı sırasında bestelediği eserlerle dünya müziğinde çok önemli bir etki bırakmıştır. Kendinden sonra gelen bütün besteciler için adeta "Modernizmin mihenk taşı" rolünü üstlenmiş olan besteci, 20. Yüzyılda çağdaş müzik adına yapılmış olan neredeyse bütün işler için bir referans noktası oluşturmuştur. Bu çalışmada Stravinski'nin en önemli eserlerinden biri olan *Bahar Ayini*'nin[3] 2. Bölümü olan "Dance Of The Young Virgins[4]" ele alınacaktır.

Bahar Ayini daha önce de farklı caz müzisyenleri ve grupları tarafından yorumlanmış bir eserdir. Bu yorumlardan iki tanesi, The Bad Plus grubunun 2014 yılında çıkardığı albüm[5] ve gitarist Larry Coryell'in 1983 yılında yayınladığı solo gitar için *Bahar Ayini* yorumu[6], bu çalışma için ilham ve önemli birer kaynak oluşturmuşlardır. Eserin melodik, armonik ve özellikle de ritmik yapısı 20. Yüzyıldaki müziği sadece çağdaş müzik ve bestecilik anlamında değil; aynı zamanda, özellikle de 1970'lerden itibaren, caz müzik icracılığı ve caz besteciliği açısından da etkilemiştir. Bu durum zaman içerisinde eserin değişik grup formatlarında yeniden yorumlanmasını sağlamış, ortaya çıkan yeni tını dokuları da yapıta değişik boyutlar katmıştır.

---

[2] Metinde, bestecinin adı, Rusça orijinalinden hareketle Türkçe'ye aktarılmış versiyonuyla kullanılmaktadır. Alıntılanan kaynaklarda ise bizatihi benimsenen ortografi korunmuştur.

[3] Yapıtın orijinal adı, Fransızca, *Le Sacre du printems'*dır. Bu başlığın "ilkbahar ayini" ya da "ilkbahar sungusu" olarak çevrilmesi daha doğru olsa da, Türkiye'de yıllardır dolaşımda olan "Bahar Ayini" tanımı, iletişimsellik adına korunmuş, metinde de bu tercih benimsenmiştir. (Alper Maral ile görüşme, 03.05.2018, İstanbul)

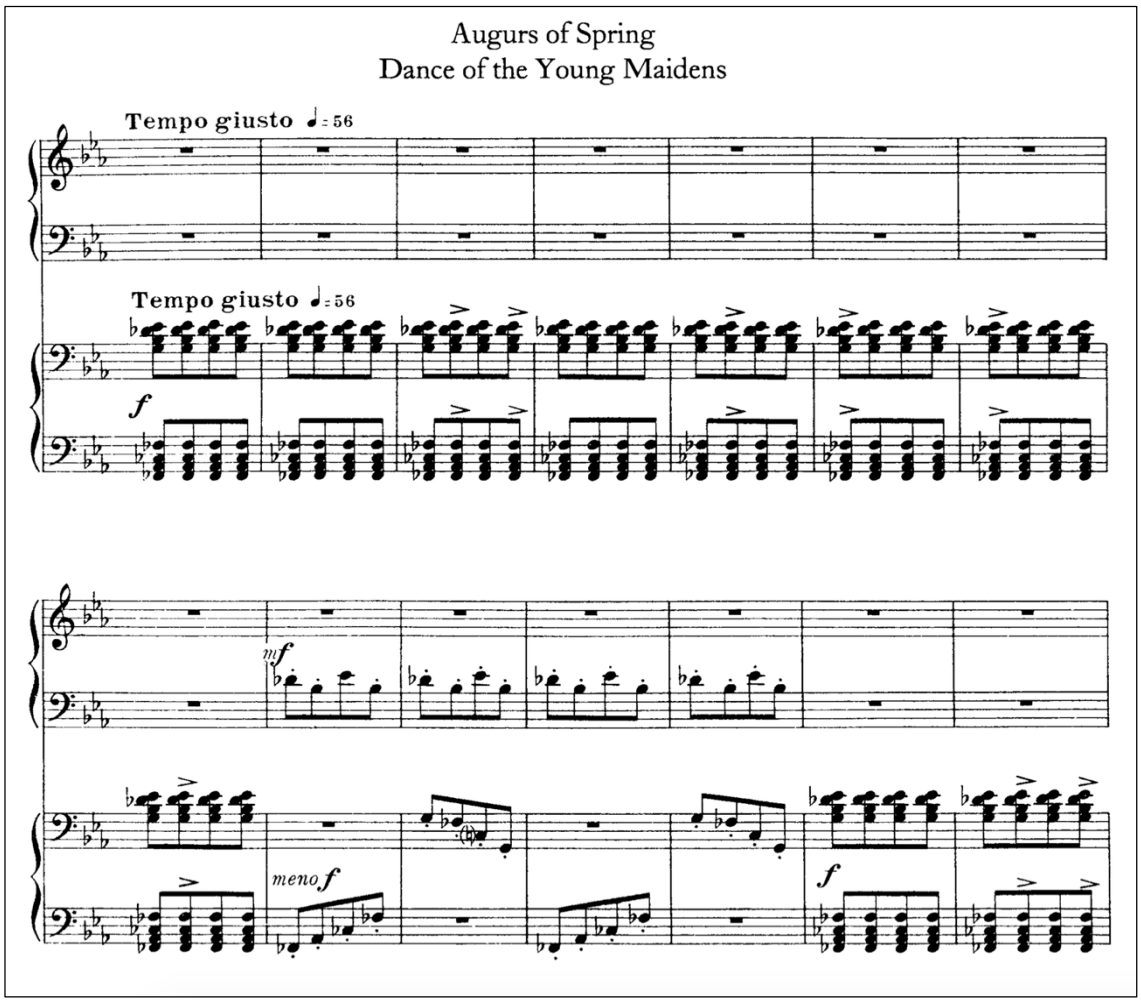
[4] Kaynak olarak kullanılan edisyona sadık kalmak adına, bu İngilizce altbaşlık korunmuştur.

[5] Masterworks , 88843 02405 2

[6] Philips, 814 750-2

Bahar Ayini'nin ikinci bölümü gitar üçlüsü için düzenlenirken The Bad Plus grubunun yaptığı piyano üçlüsü yorumundan grup mantığı açısından; Larry Coryell'in yorumundan ise gitar düzenleme mantığı açısından faydalanılacaktır. Bu konularda, bu yorumların kurdukları ses örgüleri açısından kısa birer analizlerini yapmak oldukça yararlı olacaktır.

Şekil 3.1: Stravinsky tarafından yapılmış piyano redüksiyonun girişi



Kaynak: Stravinski Rite Of Spring arranged by composer

The Bad Plus piyano, kontrbas ve davuldan oluşan bir caz piyano üçlüsüdür[7]. Caz geleneğinde belki de en çok rastlanan üçlü formasyonlarından biri de piyano üçlüsüdür, demek yanlış bir tabir olmaz. Üçlü *Bahar Ayini*'ni yorumladıkları kayıtlarında değişik bölümlerde değişik ses dokusu yaratma yöntemlerine başvurmuşlardır. Örneğin bir

[7] Topluluk hakkında, bkz.: https://www.thebadplus.com/

önceki bölümü olan Giriş bölümünde Reverb ve Granular Modulation[8] gibi değişik efektler ve ses manipülasyon yöntemleri kullanmışlardır. Ancak bu çalışmada da incelenecek olan 2. Bölümde herhangi bir ses efekti veya manipülasyonu kullanmadan akustik bir icrayı benimsemişlerdir. Besteci İgor Stravinski'nin kendi yaptığı, 2 piyano için redüksiyonundan[9] faydalanan The Bad Plus, genel açıdan bakıldığında, kontrbasa istisna olan bazı durumlar dışında 2. Piyano partisinin sol elinin çaldığı notaların verildiği, davulun ise bir rock-caz füzyon davulcusu gibi bütün vurguları ünison[10] olarak grupla birlikte icra ettiği; devam eden partisyonların olduğu yerlerdeyse, bir caz davulcusu gibi *ride* zili ile ritmi devam ettirirken oluşan boşlukları da doğaçlama olarak doldurduğu bir düzenleme anlayışını benimsemiştir. Bu anlayış gitar üçlüsü için de aynen uygulanabilir durumdadır. Ancak gitarın sahip olduğu çok seslilik imkanlarının piyanoya göre çok daha kısıtlı olması sebebiyle çeşitli partisyonların sadeleştirilmesi mutlaka gerekecektir. Bu sadeleştirme işlemi yapılırken de Larry Coryell'in tek gitar için yaptığı *Bahar Ayini* düzenlemesine bakmak kesinlikle faydalı olacaktır. Coryell bölümün hemen başında yer alan ve sürekli tekrar eden akoru gitarda çalabileceği bir pozisyon bulmuştur. Bu pozisyon kalın Mi telinden başlayan ve kalından inceye doğru sırasıyla Mi-Si-Sol-Sib-Mib seslerinden oluşan bir akordur. Gitardaki teknik olanaklar doğrultusunda orijinal akordaki Ab ve Reb sesleri dışarıda bırakılmak durumunda kalmıştır. Ancak hem armonik hem de estetik açıdan gitaristin yaptığı bu seçimin mevcut ihtimaller dahilinde en iyisi olduğu söylenebilir. Özellikle de boş Mi telinin icrasının yarattığı salınımla ürettiği ses dokusunun piyanoyu ikame edebilmek açısından gitardaki en etkili yöntem olduğu düşünülmüştür. Larry Coryell, ilerleyen bölümlerde 2 piyanonun sahip olduğu ses paleti zenginliğini ise çeşitliği akustik gitar ve rock gitar klişelerini kullanarak (örneğin birbirlerine zıt yönlerde iki melodinin tiz olanını çalmak ve diğer melodi yerini o melodinin içinden bir notayı boş telde sürekli tekrar etmek gibi) taklit etmeye çalışmıştır. Gitar üçlüsü için düzenleme yaparken bazı sesleri kontrbasa verebilmek gibi bir olanak da olduğu için bu yönteme bu çalışmada fazla başvurulmayacaktır.

---

[8] Seslerin elektronik olarak küçük parçalara ayrılarak başka sesler üretmek için kullanılmaları ve bu yöntemle üretilmiş efektlere verilen genel isim(http://granularsynthesis.com/ - erişim tarihi 3.05.2018)

[9] İlginç olabilecek bir ek bilgi, Stravinski'nin bu önemli eserini ilk defa, küçük, kapalı bir arkadaş grubu çevresinde, bizatihi bu redüksiyonla hayata geçirmiş olduğudur: Piyano başında, bizzat bu düzenlemeyi yapan Stravinski'nin yanında, yapıta ilk olumlu ve belki de en değerli tepkileri veren, büyük vizyoner, Claude Debussy yer almıştır. (Alper Maral, *Ses Örgüsü,* TRT Radyo – 3, 23.03.2016)

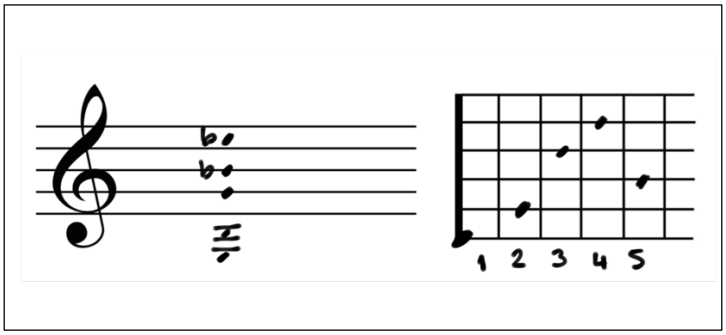
[10] Aslında tek sesli anlamına gelen kelime yaygın olarak müzikte birden fazla enstrümanın aynı anda aynı sesleri icra etmesi anlamında kullanılmaktadır.

The Bad Plus ve Larry Coryell'in yaptıkları çalışmalardan alınan fikirler, özellikle de tamamen farklı iki bakış açısını içerdiği için, bir gitar üçlüsü düzenlemesi yapmak adına gerekli, tetikleyici arka planı oluşturmuştur.

3.1.1 Gitarın Yazımı

Eser gitar için yazılmaya başlanırken dikkat etmek gereken bazı noktalar vardır: Bunlardan ilki, bu bölümün giriş kısmında da bahsedildiği üzere, bölümün ilk başında duyurulan ve bölüm boyunca sürekli tekrar eden ve gitarda çalındığı haliyle isimlendirmek gerekirse "Eminmaj7(#11)" denilebilecek akordur (Az ileride açıklanacağı gibi, bu akora "Augur" akoru da denmektedir). Bu akor bölüme kimliğini kazandırdığı gibi, bölüm boyunca üstüne gidilen armonik ve ritmik fikirlerin de kaynağını oluşturmaktadır:

Şekil 3.2: 'Augur akoru'nun gitarda çalınışı

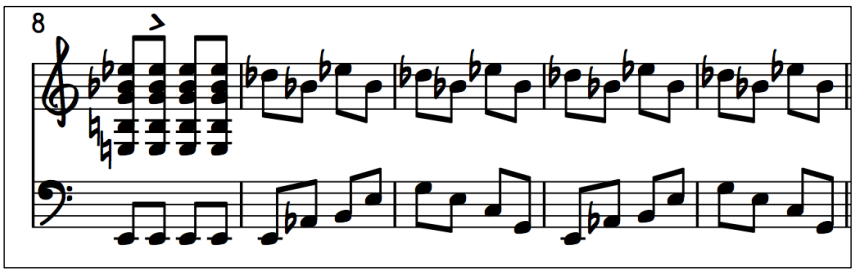


Larry Coryell'den alınan fikirle birlikte bu akor gitara, yukarıdaki şekilde de görüldüğü üzere Mi-Si-Sol-Sib-Mib şeklinde uyarlanmıştır. Ve bu sesler arada küçük kesintiler olmak kaydıyla bölümün 68. ölçüsüne dek sürekli olarak tekrarlanmaktadır. Besteci aynı zamanda bu akorları kullanarak, sürekli farklı vuruşlara gelen vurgularla birlikte, ritmik anlayışın sürekli değiştiği hissini vermektedir. Orkestra versiyonuna ve piyano redüksiyonuna bakıldığında, bölümün isminden gelen bir benzetmeyle "Augur akoru" da denilen bu akorla birlikte hacimli bir ses dokusu yaratılıyor olmuştur. Aynı dokuyu gitarla yaratmak adına bu noktada bir *overdrive* efekti kullanmak yerinde olacaktır. *Overdrive*, genel olarak, gitardan gelen ses sinyalinin şiddetinin sesi çıkaran amplifikatörün

sınırlarının daha üstünde arttırılması vasıtasıyla ortaya çıkan sesin manipüle edilmesi anlamına gelir. Ses şiddetinin doğrusal olarak arttırılması ile gerçekleşen fiziksel olay, yeni oluşan ses dalgalarının orijinal ses sinyalinde olmayan frekansları içermesini sağlar. Bu sonradan oluşan ses frekansları ise çoğunlukla orijinan sesin doğuşkanlarını içerirler; bu durum da gitarın, temiz sesinin sahip olmadığı bir dolgunluğa sahip olmasını sağlar. Overdrive elektrik gitarın alamet-i farikalarından belki de en önemlisidir.(Dailey 2013 s.141) İlk başlarda lambalı amplifikatörlere gelen voltaj seviyesinin arttırılması ile elde edilen bu efekt sonraları özellikle rock müzik türünde fazlasıyla tercih edilen ve kullanılan bir gitar sesi yaratmıştır. *Bahar Ayini*'nin ikinci bölümünün önemli bir kısmının, ses dokusu açısından, bir rock müzik eseri gibi ele alınması, hem eserin orijinaline hem de The Bad Plus ve Larry Coryell gibi yorumcuların yorumlarına bakıldığında, mantıklı olacaktır. *Overdrive* efektinin bir başka özelliği de dinamik aralığının çok yüksek olmasıdır. Yani gitarın tellerine yavaşça vurulduğunda efekt devreye girmez—en azından karakteristik özelliklerini yansıtmaz—denilebilir. Oysa gitarın telleri şiddetli bir şekilde çekildiğinde temiz gitar sinyali fazlasıyla değişir. Bu da icracıya çalımının şiddetini ayarlamak koşuluyla geniş bir ses paleti sunar. Bölümün genel mantığı düşünüldüğünde, besteci de bölüm boyunca çok geniş bir dinamik aralık kullanmıştır. Gitar düzenlemesinde yazılan notalar bölümün gerektirdiği dinamiklere uygun olarak icra edildiğinde *overdrive* efekti kuvvetli çalınan yerlerde devreye girecek, ses şiddetinin düştüğü yerlerde otomatik olarak devreden çıkarak temiz bir gitar sinyali yaratacaktır.

Gitar notasyonu yapılırken ilk 16 ölçü dikkate alındığında, eserin piyano redüksiyonunun tam olarak yansıtılabiliyor olduğu görülür. Daha önceden bahsedildiği gibi "Augur akoru"nda yapılan ufak değişiklik haricinde seslerde ve partilerde herhangi bir değişiklik yapmaya gerek duyulmamıştır. 17. Ölçüden itibaren ise gitar için yazımda sürekli tercihler yapılması gereken durumlar ortaya çıkmaktadır. Örneğin, 17. ölçüden itibaren 2. piyano partisyonunda hem akorun bir kısmı çalınırken hem de daha önce 8 ila 12. ölçüler arasında 1. piyanonun sol el partisinde gelmiş olan motifin devam ettiği görülür. 1. piyanodaysa yeni bir tema devreye girer; tüm bunların aynı anda bir gitar ve kontrbasla icra edilebilmesi teknik olarak mümkün değildir; bu durumda 2. piyanonun sesleri azaltılarak kontrbasa verilirken, 1. piyanonun partisyonu gitara aktarılabilir.

Şekil 3.3: *Bahar Ayini*, 8 - 13. ölçüler; gitar ve bas notasyonu



Şekil 3.2'deki notalarda görüldüğü üzere 17. ve 22. ölçü arasındaki bölümde gitar melodiyi çalarken kontrbas aşağıda devam eden akoru ikame edebilmek amacıyla Mi-Si seslerini aynı ritmik kalıpla çalmaktadır. 23. ölçüden itibaren ise aşağıda devam eden bas hattının üzerinde gitar 1. piyanoya yazılmış olan melodiyi çalmaya devam edecektir. Bu durum 35. ölçüde tekrar bölümün simgesi olan akorun gelmesiyle değişir ve 62. ölçüye kadar aynı şekilde—akorun aynı ritmik kalıpla icrasıyla—devam eder.

Eserin orijinalinde, bazı noktalarda, bir melodik hat enstrümanlar arasında hareket halinde olabilmektedir. Gitar üçlüsü düzenlemesi yapılırken de bu durum gözetilerek, tıpkı The Bad Plus yorumda olduğu gibi, aynı melodi teması çalınırken gitar ve kontrbasın rollerinin değişimine yer verilmeye dikkat edilmiştir. Örneğin 43. ölçüde, kontrbas partisinde başlayan melodi, 62. ölçüden itibaren hem oktav değiştirerek tizleşmekte; hem de o zamana kadar akorları çalmış olan gitarın yerine kontrbas akorları ikame eden sesleri çalmayı üstlenmektedir. Bölümün başından itibaren "Augur akoru" çevresinde ilerleyen akış, 70. ve 73. ölçüler arasında gelen bir ufak finalle son bulur; ancak artık akor kullanılmasa da daha önce tanıtılmış olan ikinci tema devam ediyor olduğu hissettirilir. Bu noktada 2. piyanoda bulunan ve Do-Re seslerinin tremolo tekniğiyle çalınmasından oluşan partisyon devam ederken aynı zamanda başka katmanların da eklenmesi gerekmektedir: 11 ölçü sürecek olan bu Do-Re *tremolando* katmanı daha sonra yerini bu kez eserin orijinalinde 2. piyano partisinde yazılı olan Do-Fa ve Fa-Sol notalarından oluşan bir tremolo partisine bırakacaktır. Hem bu partileri gitarla çalıp hem de bu partilerin üzerine eklenen diğer katmanları da aynı anda icra etmek yine gitar fizyolojisine uygun olmayacağından, bu noktada teknolojiden faydalanmak bir seçenek olacaktır: Tremolo partilerin başladığı noktalarda gitarın çalması gereken diğer katmanlarda 74.

ölçü itibariyle 4; 85. ölçü itibariyle de 1 vuruşluk boşluklar olduğu için Looper aletini devreye sokmak mümkün olabilmektedir.

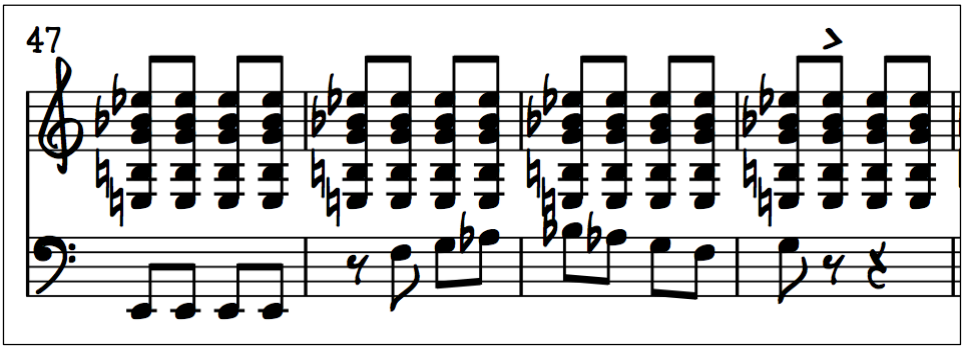
Bir Looper aletinin çalışma mantığı basitçe şu şekilde anlatılabilir; aletin üzerinde bulunan tuşa basıldığında kayda başlanır ve tuşa tekrar basılan süreye kadar cihaz çalınan materyali sürekli olarak tekrar eder. Daha sonra, kullanılan aletin marka ve modeline göre değişiklik gösterecek şekilde, bu kayıt istendiğinde tekrar tuşa basılması vasıtasıyla veya tuşa hızlı bir şekilde iki kere üst üste basılması yoluyla durdurulur. Dolayısıyla 74. ölçüde başlayan tremololu partinin 1 ölçülük, hatta 1 vuruşluk bir kaydı bile yapıldığında, alet bu kaydı istenilen süre boyunca tekrar ederek çalacaktır. Bu sayede de gitarı icra eden kişinin diğer partisyonları seslendirmesine olanak tanıyacaktır. Looper ile yapılan bu hareket aynı şekilde, bu sefer 85. ölçüde de tekrarlanacaktır. Böylece, eserin de yapısal olarak izin vermesi fırsat bilinerek, teknolojinin sağladığı olanaklardan yararlanarak gitar ile üretilebilen ses dokusu zenginleştirilmiş olur.

Bütün bu yöntemler ve tercihler ışığında 85. ölçüde Looper aletine son kaydedilen döngünün devam ettiği 114. ölçüye kadar icraya devam etmek mümkün olacaktır. Ancak ikinci tremolo partisinin de sona ermesinin ardından eserin ses dokusu olarak yoğunluğu, piyano redüksiyonu esas alındığında, iki piyanonun sunduğu bütün olanakları kullanacak bir dereceye ulaşmaktadır. Dolayısıyla son bölümün gitar için yazımı eserin bir düzenlemesinden ziyade gitar ile/gitar için yeniden yazımı olarak yorumlanabilecek bir noktaya kadar varabilmektedir. Larry Coryell yorumuna bakıldığında da, icracının bölümün son temasını aslına sadık kalmayarak bambaşka bir şekilde çaldığı açıkça görülebilmektedir. Bu noktada *Bahar Ayini* eserinin 2. bölümünün son temasını gitar için yeniden kurgulamak veya üst üste gelen, ses dokusu açısından hepsi eşit derecede önemli olan ve sürekli değişen 4 katmanının sadece iki tanesini seslendirebilmek yapılan çalışma adına yeterli done veremeyeceğinden ötürü gitar üçlüsü düzenlemesinin 114. ölçüde bitirilmesi uygun görülmüştür.

3.1.2 Kontrbasın Yazımı

Eserin 2. bölümü için kontrbas notasının yazımı sırasında esas olarak 2. piyano partisinin sol el için yazılmış notalar ele alınmıştır. Özellikle 70. ölçüye kadar devam eden "Augur akoru"nun gitar tarafından icra edilmesi sırasında kontrbasın en kalın boş teli olan Mi sesini devamlı olarak çalması akorun hacmini büyütmesi açısından tercih edilmiştir. Yine aynı akorun devam ettiği ancak gitarın başka bir temayı seslendirmesi yüzünden akoru çalamadığı durumlarda ise kontrbasın bu defa Mi ve Si seslerini bir arada seslendirerek bir bakıma gitarın o anda çalamadığı akoru ikame etmesi düşünülmüştür. Bunun haricinde kalan durumlarda ise kontrbas yine özellikle redüksiyon yapılırken 2. piyano için yazılmış olan bas melodileri seslendirir. Bu genel yaklaşıma istisna olarak ortaya çıkan tek durum ise 43. ila 62. ölçüler arasında, kontrbasın o sırada üstyapıda bulunan melodinin pes kısımlarını gitar ile paylaştığı durumdur.

Şekil 3.4: Kontrbas melodisi örneği



Notalarda da görüldüğü üzere, kontrbas, daha sonra tiz oktavda gitar ile tekrar edilecek melodiyi çalarken, gitar bölümünün imzası olan akoru çalmaya devam etmektedir. Gitar üçlüsü düzenlemesinin sonuna kadar kontrbasla ilgili kullanılan başka bir yaklaşım olmamıştır.

3.1.3 Davulun Düzenlenmesi

Çalışmada davul için ayrı bir kompozisyon kullanılan tek bölüm bu bölüm olacaktır. Eserin orijinal halinde bu bölüm için vurmalı çalgılara yazılmış bir partisyon bulunmaktadır. Ancak Stravinski'nin özellikle çok önem verdiği ve çağdaşlarının deyimiyle "devrimci bir biçimde" kullandığı ritim ve ritimde yapılan değişiklikler; hattâ bazı durumlarda ritmik illüzyonları daha iyi yansıtabilmek adına, davulun efektif kullanımı önemlidir. Dolayısıyla bu bölüm için davul partisyonu düşünülürken eserin The Bad Plus yorumu esas alınmıştır. O yorumda bulunan, daha önce de bahsedildiği üzere, caz-rock füzyonu tarzı bir davul icrası, ortaya çıkan ses dokusunun hacmini genişletmek adına etkili olacaktır.

Bölümün başından itibaren "Augur akoru"nun geldiği yerlerde davul da bas tom ve trampeti kullanarak, akorla ünison bir çalım benimsenmektedir. Bu çalım mantığı, gitarın da döngüler kaydetmeye başladığı 74. ölçüye kadar devam eder. Ardından bu ünison çalım mantığından tamamen vazgeçilmeden; ancak ritmik başka öğelerin de eklenmesiyle davul partisi hem devam eden bir ritmik yapıya dönüşür hem de ünison çalımla akorlara destek vermeye devam eder.

Bu bölümü takip eden bölümlerde de benimseneceği gibi, bu bölümde de davul için ayrı bir nota yazımı yapılmayacaktır. Caz üçlülerinin geleneğinde de olduğu gibi, davula parça için gitara ve kontrbasa yazılmış olan *lead sheet*[11] verilecek ve çalımın gerektirdiği stil gibi bilgiler sözel yolla aktarılacaktır. Bu yaklaşımın arka planında icracıya fazladan bir özgürlük alanı tanıma düşüncesi de yatmaktadır.

[11] Caz şarkılarının melodisinin ve akorlarının yazılı olduğu, genellikle 2 sayfayı geçmeyen uzunluktaki geleneksel caz notasyonu.

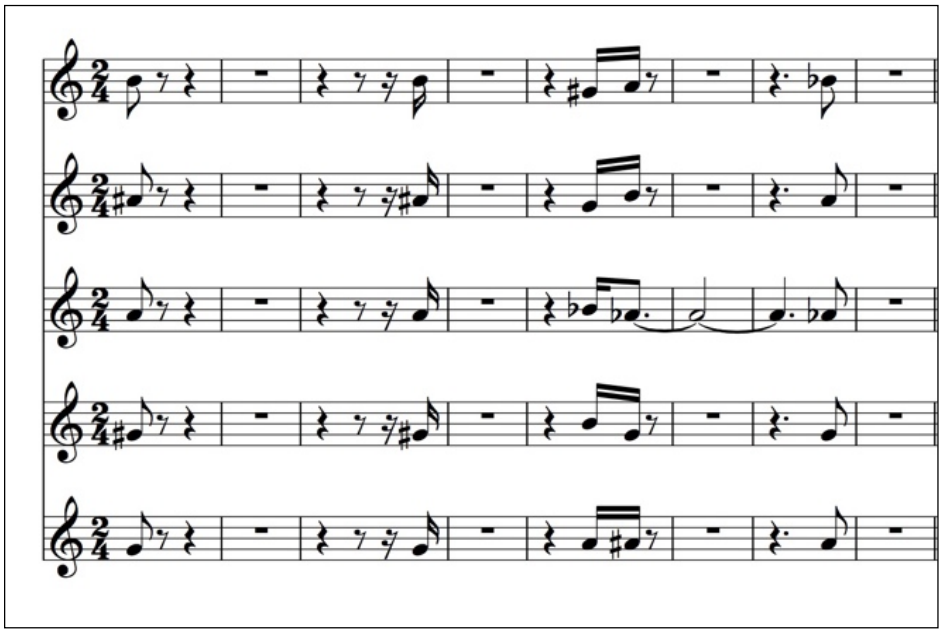
3.2 GYÖRGY LİGETİ, *TAHTA ÜFLEMELİLER İÇİN 10 PARÇA*, NO: 7

György Ligeti 20. Yüzyılın en önemli çağdaş bestecilerinden biridir. Gerek formu kullanımı, gerekse ses dokusu örgütleme konusunda özgün bir duruş yakalamayı başarmış olmasıyla bu besteci, özellikle 1956 yılında Viyana'ya taşınmasının ardından dünyada tanınırlığı artmış; yeni müzikal yaklaşımlarıyla öncü bir kimlik üstlenmiştir.

Besteci, sanat yaşamının ilk bölümünde daha çok vatandaşı Bartók etkisinde üretimler yapmasının ardından, 12 ton müziği, politonalite ve poliritmik öğelerin fazlasıyla ön planda olduğu kendi tarzını yaratmıştır (Morrison, 1983). *Tahta Üflemeliler için 10 Parça* 1968 yılında yazılmış ve bestecinin Viyana'ya taşındıktan sonra üzerinde çalıştığı yeni tekniklerin birçoğunu içinde barındıran bir eserdir. Yapıtta, geleneksel nefesli çalgılar beşlisi mantığında, flüt, obua, klarinet, korno ve fagot kullanılmıştır.

Bu çalışmada, gitar üçlüsüne uyarlanmak üzere, bu eserin 7. bölümü seçilmiştir. 7. bölüm kendi içerisinde de A ve B olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. A bölümü 5 enstrümanın—bazı durumlarda ses tutan bir kaç enstrüman dışında—sürekli olarak *staccato* kromatik sesler çalması şeklinde örgütlenmiştir. Örneğin bölümün ilk ölçüsü en kalın ses Sol ve en ince ses Si olacak şekilde Sol-Sol#-La-La#-Si seslerinin birinci vuruşta sekizlik olarak çalınmasıyla başlar. Daha sonra da partiler arasında ritmik bir ayrım olmaksızın, aynı kromatik örgütlenme devam eder.

Şekil 3.5: 7. Bölümün ilk 8 ölçüsü



Bu çalışmada incelenmek üzere özellikle bu bölümün seçilmesinin sebebi, gitarda yapısal olarak bulunan kromatisizm problemidir. Tellerin tam 4'lü (Sol-Mi aralığı hariç) akort sistemi sebebiyle gitarda ardışık iki kromatik sesin birlikte çalınabilmesi için parmakların 4 perde açılması gerekir. Örneğin La telinde 5. perdeye denk gelen Re sesiyle birlikte Re# sesini tınlatmak için diğer parmak bir alt tel olan Re telinde 1. perdeye konulmalıdır. Bu da boş tel kullanımı olmaksızın, ikiden fazla kromatik sesin aynı anda çalınabilmesini fizyolojik olarak neredeyse imkânsız hale getirir. Diğer eserlerde olduğu gibi metodik olarak en bas ses kontrbasa verildiğinde, geriye kalan 4 kromatik sesin gitar ile nasıl çalınabileceği ve çalındığında ortaya çıkan sonucun ne olacağının incelenmesi ve eserin aslıyla karşılaştırılması bu bölümün odak konusunu oluşturacaktır.

Eserin orijinal ses alanı gitarda 12. perdenin ilerisine denk geldiği için, bu kromatikliği yakalamak daha ada olanaksız bir hâl alır. Yapıta karakterini veren bu kromatisizmi gitara uygulamak için yine de bulunabilecek en uygun çözümün boş tel kullanımı olduğu düşünülebilir..

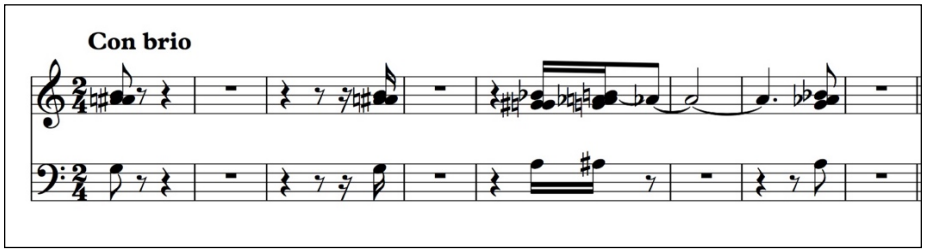
Bu eser çalışılırken uygulanacak yöntemi de şu şekilde belirlenmiştir: En kalın ses/perde, diğer bölümlerde de çoğunlukla olduğu gibi kontrbasa verilir; davul ise ritmik yapıyı kuvvetlendirmek için kullanılır; bu edim, yer yer ünison çalım şeklinde, özellikle B

bölümünde partisyonlardan birini tek başına çalma şeklinde genişletilir. A bölümünde ve B bölümünde kullanılacak metodun örneklendirilmesi şu şekildedir: A bölümünün ilk ölçüsünde, örneğin, Sol sesi kontrbasa verilecektir. Gitarda boş tel olarak Si teli kullanılır. Kromatik akorlara tonal bir armonik derece ve anlam yüklenmediğinde, tınıyı fazlasıyla değiştirmemek adına en tiz ve en bas sesi dışarıda bırakmamaya gayret edilir. Bu durum göz önüne alındığında, boş si teli en tiz ses olacak şekilde, Re telinde 7. perdeden La; Sol telinde ise 3. perdeden A# sesleri tınlatılır. Davul ise (trampet) *staccato* etkiyi güçlendirecek şekilde kasnakla çalınacaktır.

3.2.1 Gitarın Yazımı

Eser boyunca en pes sesleri çalan fagot partisyonu kontrbasa verildiğinde geriye kalan 4 kromatik sesin (eşzamanlı olarak) gitarla çalınması daha önce de bahsedildiği gibi fizyolojik olarak imkânsızdır. Ayrıca, yine önceki bölümde de sözü geçtiği üzere, seslerin tını alanı, boş tel kullanımını olanaklı kılabilmek için, bir oktav aşağıya alınmıştır. Dolayısıyla bütün blok akorların çalımında, hem oktav düşürülecek hem de bir adet sesin dışarıda bırakılması gerekecektir. Dışarıda bırakılacak sesin seçimi ise yine gitarın yapısından ötürü müzikal veya armonik bir tercihten ziyade gitar ile çalınabilirlik olması gözetilerek yapılmalıdır. İlk 8 ölçü üzerinden bu tercihlerin işleyişi şöyle özetlenebilir:

Şekil 3.6: Gitar düzenlemesinin ilk 8 ölçüsü



Örnekte de görüldüğü üzere, ilk ölçüde Sol# sesi dışarıda bırakılmak zorunda kalmıştır. Bunun sebebi Sol#-La-La# ve Si seslerinin hepsinin bir arada çalınmasının imkansızlığıdır. Bu durum, eser boyunca benzer bir mantıkla devam edecektir. Ancak 5. ölçüde görüldüğü üzere, bazı istisnalar da mümkündür: 5. ölçünün 2. akorunda kontrbas La# sesinin çalarken gitara Sol-La-La ve Si sesleri kalmıştır. Sol ve Si seslerinin ikisi de

gitarda boş tel olarak çalınabildiği için bu dörtlü kromatik akor gitar ile çalınabilmektedir.

Dışarıda bırakılacak seslerin seçimi yapılırken aynı zamanda eser boyunca devam eden uzayan seslerin de önemi büyüktür. Örneğin yine 5. ölçünün 2. akoruna bakıldığında La-bemol sesinin tek başına bir ölçü daha uzadığını görülüyor. Bu kullanım eserin A bölümü boyunca devam ediyor ve bestecinin tercih ettiği bir ifade biçimi olarak göze çarpıyor. Dolayısıyla bir sonraki ölçüde uzayacak olan ses mutlaka basılan akorun içinde bulunmalı ve hiçbir şekilde dışarıda bırakılmamalıdır. Eserin 38. ölçüsüne kadar bu mantık tek başına gitara aktarım yöntemini açıklamak için yeterli olacaktır. Bu noktada kromatisizmi yakalamak adına gitarda "her şeyden fedakarlık edildiği" söylenebilir: Gerçekten de hem eserin orijinal ses aralığı terkediliyor; hem gitardaki ton kalitesini iyi yönde etkilemeyecek seçimler, sadece yan yana daha fazla sesi üst süste çalabilmek adına yapılıyor olmuştur. Ancak bestecinin tercihleri düşünüldüğünde eserin asıl mantığına bağlı kalabilmek ve gitarda bu tınının nasıl sonuç vereceğini görebilmek adına bu yerinde bir strateji olarak belirir.

38. ölçü itibariyle eserin o zamana kadar olan kısmında hakim olan kromatik ve yatay olarak az yoğunluklu mantığın aksine, dikey olarak, yani armonik açıdan, daha az yoğunluklu fakat oldukça yoğun olan bir bölüm başlamaktadır. Onaltılıklar, üçlemeler ve beşlemelerle bezenmiş olan bu bölümde caz gitara bir düzenleme yapmak oldukça zordur. Zira caz gitar temel olarak penayla çalınan bir çalgıdır; ve bu gelenekte değişik ritmik hareketlere sahip olan birden fazla partisyonun aynı anda seslendirilebilmesi büyük bir ustalık, virtüözite istemektedir. Çalışmanın konusu bu tarz virtüözite arayışları olmadığından, caz gitar ve elektrik gitarın çalım geleneğindeki bu tarz nüvelerin sabit tutulması çıkacak sonucun isabeti açısından daha anlamlı olacaktır. Dolayısıyla en tiz parti olan flüt partisini gitarın çalması, bu bölümün gitar düzenlemesi için yeterli kabul edilmiştir. Kontrbasla birlikte seslendirilen 2 sesin, eserin orijinalinde yer yer 2 yer yer 4 partili olan çok sesliliğin, toplam 6 ölçülük bu bölüm süresince 2 sese sabitlenmesine yol açacaktır.

3.2.2 Kontrbasın Yazımı

Eserin 38. ölçüye kadar olan kromatik kısmında kontrbas sürekli olarak gelen her kromatik akorun en kalın sesini seslendirecek şekilde yazılır. Ancak gitar düzenlemesi esnasında bütün sesler, boş tel kullanımını olanaklı kılmak adına, bir oktav aşağı alındığından ötürü kontrbasın çalacağı sesler de eserin orijinalinde yazıldığının bir oktav aşağısına çekilir. 39. ölçünün ardında gelen, yatay olarak hareketli bölümde ise, aynı gitarın flüt partisine sabitlenmesinde olduğu gibi, kontrbas da fagot partisine sabitlenir. Bu sayede gitarın ses uzattığı noktalarda özellikle hareketlenen fagot partisinin yarattığı yoğunluk yakalanmaya çalışılır. Böylece eserin son 6 ölçüsünde bulunan yatay yoğunluk görece olarak az bir kayıpla gitar ve kontrbas partileriyle yansıtılmaya çalışılmıştır.

3.2.3 Davulun Yazımı

Eserin orijinal halinde vurmalı bir çalgı bulunmamaktadır, ancak *staccato* olarak seslendirilen ilk bölüm akorlarında, nefesli çalgıların ani nefes sesleriyle yarattıkları vurguları yakalayabilmek adına davulun kullanımı uygun görülmüştür. Bu noktada davul, devam eden ve ritim hissettiren bir çalgıdan çok, perküsif sesleri efektif olarak kullanan bir çalgı olarak kullanılır. Burada yazılan davul notasyonunda akorların geldiği noktalar belirtilecek, o vuruşlarda kullanılacak davul parçasının seçimi de, yine caz geleneğine uygun olarak icracının tercihine bırakılacaktır. 38. ölçünün ardından gelen bölümde ise davul kullanılmayacaktır.

3.3 JOHN ADAMS, *SHAKER LOOPS*

1947 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde doğan besteci John Adams, 20. Yüzyılda ortaya çıkan önemli müzikal akımlardan biri olan Minimalizm'in başat temsilcilerinden biridir. Bu türün oluşumunda önemli katkısı olan Steve Reich ve Philip Glass gibi çağdaşlarından ayrı olarak, bazıları tarafından post-minimalist olarak adlandırılan tarzıyla John Adams, Minimalizm akımının değişik bir yöne doğru ilerlemesine katkıda

bulunmuştur. Besteci ise bu kategorizasyonlara ihtiyatla yaklaşıp kendisini "stiller üstü (sonrası)" olarak tanımlamayı benimsemiştir.

Minimalist müzik, genel olarak tanımlanmaya çalışılırsa, çeşitli ses dokularının oluşturulması için, bir takım döngülerin sürekli olarak tekrarlanmasını esas alır; hücresel denebilecek motiflerin böylesi bir döngüsellikte, biteviye tekrarlanmaları, kimi zaman halüsinatif denebilecek katmanlılıkların, dokuların oluşmasına el verir. *Shaker Loops* isimli eserine bakıldığında, John Adams'ın da bu mantığı kullandığı görülür. Ancak bu birbirinden farklı zamanlarda tekrarlayan döngüler uzun bir süre boyunca aynı kalıp, birbirleriyle rastgele zamanlarda bir araya gelmezler. John Adams bir röportajında bu konuyla ilgili şunları söylemiştir (Earbox[12]) :

> *Motivik malzemeden küçük motorlar oluşturup onların bir çeşit tesadüfi kontrpuan oyununda serbestçe dolaşmalarına izin vermektense, sürekli olarak tekrarlayan hücreleri büyük sessel bir mimari yapı oluşturacak şekilde kullanmayı tercih ediyorum. Bu yolla tek bir bölümde dahi çok daha detaya, varyasyona sahip olabiliyorum; hem ışığa hem karanlığa hem dinginliğe hem de karmaşaya…*

Shaker Loops eseri 7 yaylı çalgı için bestelenmiştir. Bu eserde orkestra üç keman, viyola, iki çello ve kontrbastan oluşmaktadır. Bu eser gitar üçlüsüne aktarılırken, eserin ilk bölümünün 50 ölçülük bir kısmı kullanılmıştır. Eser, bestecinin diğer eserlerinde de çokça görüldüğü üzere çeşitli döngülerden oluşmakta; ancak bu döngüler her seferinde küçük değişikliklerle dönüşmektedirler.

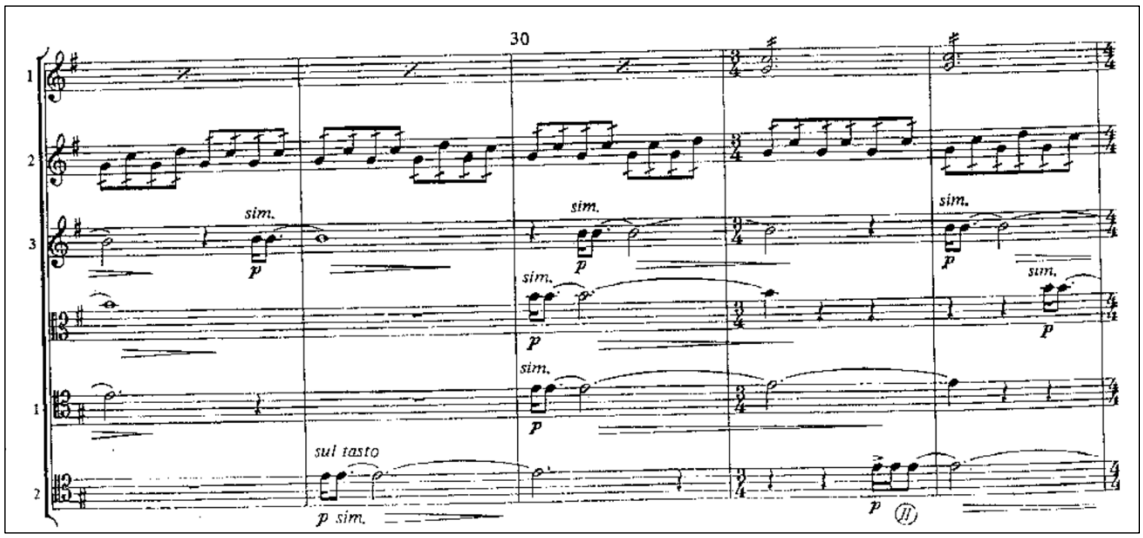
Elektrik gitar ile kullanılan efekt aletlerinden en önemlilerinden biri, çalınanları kaydedip sonradan tekrar çalabilme ve istenildiği kadar tekrar edebilme özelliğine sahip olan "Looper" olmuştur. Canlı performans esnasında bazı partisyonları kaydedip, üzerlerine başka sesler çalınabilmesine de imkan veren looper, uzun zamandır bir çok gitarist için vazgeçilmez sahne aletlerinden biridir. Çalışmanın bağlamı itibarıyla, *Shaker Loops* gitar trio için redüksiyonuyla çalınırken de böylesi bir cihazdan, bir adet looper'dan faydalanmak gerekecektir. Örneğin, eserdeki ilk keman partisyonu sürekli tremolo

[12] https://www.earbox.com/harmonium/ (erişim tarihi: 26.04.2018)

tekniğiyle çalınan Sol ve Do seslerinden oluşmaktadır; bu bölümün tek bir ölçüsü çalınıp looper aletiyle kaydedildiğinde bu sesler çalınmaya devam ederken diğer partisyonları da üzerine çalabilme ihtimaline sahip olunur.

Shaker Loops isminde geçen döngüler (*Loops*) yardımıyla gitar üçlüsüne aktarılacak olan eser, minimalist bir yapıtı icra eden yaylı çalgılar orkestrasının yarattığı ses dokusunun gitar üçlüsü ile ne derece yaratılabileceği konusunda önemli bir fikir verecektir. Efekt aletlerinin elektrik gitar sesinin doğal bir parçası haline gelmesiyle birlikte ortaya çıkan olanaklar gitar ile bu çeşit bir ses dokusunun yaratılabilmesini—özellikle de ele alınan yapıtın repetitif doğası itibarıyla—mümkün ve meşru kılmaktadır.

Şekil 3.7: *Shaker Loops*'un orijinal notasyonundan bir örnek



Kaynak: John Adams, Shaker Loops

Eserin orijinal halinde vurmalı bir çalgı bulunmamakta; ve perküsif etkilerin hepsi yaylıların farklı vurgularıyla verilmektedir. Çalışmadaki diğer bölümlerde gitar düzenlemesi yapılırken, eserin orijinalinde davul veya perküsyon bulunmasa da, davul çeşitli etkileri arttırmak adına eklenmişse de, bu bölümde bestecinin yarattığı ambiyansı ve ses dokusunu fazla manipüle etmemek adına, bu saz dışarıda bırakılacaktır. Bu çalışmada davulun kullanılmadığı tek bölüm bu bölüm olacaktır.

3.3.1 Gitarın Yazımı

Shaker Loops isimli eser kemanın çaldığı ve sürekli onaltılıklar halinde tekrar eden Sol ve Do sesleri ile başlamaktadır. Bu sesler 50. ölçünün sonuna kadar aynı şekilde ve hiç değişmeden devam eder ve eserdeki katmanlardan ilkini oluşturur. Eserin ilk 4 ölçüsünde az önce bahsedilen Sol-Do seslerinden oluşan katman dışında bir partisyon da bulunmamaktadır. Dolayısıyla bu bölüm Looper aletinin geri kalan sürede çalmaya devam edeceği döngüyü kaydetmek için en uygun bölüm olacaktır. İlk ölçüde çalınan 4 vuruşun alete kaydedilmesi ve döngünün başlatılmasıyla birlikte eserde bulunan ilk partinin icrası bir bakıma tamamlanmış olur. Bu suretle geri kalan partilerin çalımı için gitar ilk partinin yükünden de kurtuluyor, denebilir. Aksi takdirde bu eserin tek gitar ve kontrbasla icrası mümkün olamayacaktır. Looper aletinin önemi de bu noktada belli olmakta, açıklık kazanmaktadır.

Eserin 4. ölçüsünün ardından başka katmanlar eklenmeye başlıyorlar: Bu katmanlar farklı enstrümanlarda tınlatılmalarına rağmen, sadece, bir onaltılık ve bir noktalı sekizlikten oluşan ritmik motife/yapıya sahip, artarda gelen iki Si sesinden oluşmaktadır. 4. ve 26. ölçüler arasında eserde başka bir hareketlilik olmamakta; ve bu katman yoğunluğu giderek artacak şekilde yinelenmektedir. Gitar düzenlemesi yapılırken gerçekleştirilmesi gereken, farklı enstrümanlara, farklı anahtarla da yazılmış olan bu seslerin hepsini tek bir portede toparlamak olacaktır. Bunun dışında uzayan sesleri de yine bir sonraki Si-Si grubu gelene kadar uzatmak gitarda rahatlıkla mümkündür.

26. ölçünün ardından eserdeki katmanların sayısı gittikçe artmaya başlarken, nota yoğunluğunun da giderek fazlalaştığı gözlemlenebilir. Ancak, 30. ölçüye gelinene kadar halen aynı vuruşta birden fazla farklı sesin tınlatıldığı bir durumla karşılaşılmaz. 30. ölçüden itibaren ise artık Mi-Si gibi çift sesler duyulmaya başlar. Bu noktaya gelene kadar gitarın en ince teli olan Mi telinin 7. perdesinde bulunan Si sesi kullanılacaktır. Mi sesinin devreye girmesiyle birlikte ise bu sefer Si telinin 5. perdesinde bulunan Mi sesi de kullanılmaya başlanacaktır. 30. ölçüdeki çift ses durumunda bu iki teli basitçe bir arada

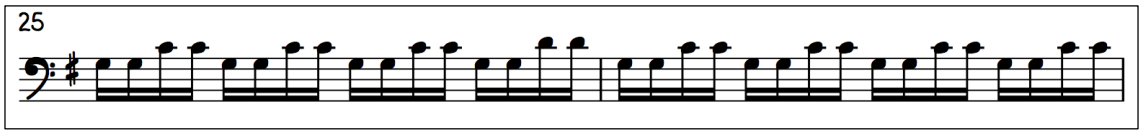
tınlatmak yeterli olacaktır.

40. ölçüden itibaren ise eserdeki katmanlar bir hayli artmaktadır. Looper'ın çalmaya devam ettiği ilk katmanın yanı sıra 23. ölçüde eklenen ikinci katmanın da kontrbasa verilmesiyle birlikte geriye kalan bütün katmanların tek gitarla icra edilebilecek şekilde düşünülmesi ve yazılması gerekmektedir.

3.3.2 Kontrbasın Yazımı

Shaker Loops eseri düzenlenirken asıl ağırlık bir Looper aleti kullanan gitara verilmiştir. Bu yaklaşımla düşünüldüğünde ve düzenlemede davulun olmadığı da hesaba katıldığında kontrbasın bas görevinden ziyade, eserde sürekli döngüler oluşturan katmanlardan biri olarak görev yapması isabetli olacaktır. Dolayısıyla düzenlemenin ilk 22 ölçüsü boyunca kontrbas herhangi bir ses çalmaz. 23. ölçüde başlayan ve onaltılıklardan oluşan döngü kontrbasa verilir. Bu döngü Sol-Do-Re seslerinin sürekli olarak tekrar ettiği; ancak bir Looper ile çalmanın mümkün olmadığı şekilde yazılmıştır; her ölçü birbirinden farklıdır. Gitarı diğer döngüleri ve partileri çalması esnasında rahatlatmak, daha özgür bırakmak adına kontrbas bu partiyi düzenlemenin tamamlandığı 50. ölçüye kadar çalmaya devam eder. 23. ilâ 50. ölçüler arasında değişen, eklenen ve eksilen diğer katmanlar kontrbasın çalımına etki etmez.

Şekil 3.8: Kontrbas melodisi örneği



Partinin çalımı kontrbasın tellerinin arşe vasıtasıyla çekilmesiyle yapılacaktır. Sürekli devam eden onaltılıklar partinin çalımında belli seviyede bir icracılık becerisi ihtiyacını da doğurur.

3.4 STAN KENTON, *SEPTEMBER SONG*

Stan Kenton 1911 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde doğan, 20. Yüzyılda özellikle big band müziği alanında ismini duyuran piyanist, besteci, aranjör ve grup lideridir. Stan Kenton'ın müziği, önemli bir süre boyunca Birleşik Devletler'de big band müziği konusunda referans olmuştur. Bunun yanı sıra eğitimci kimliği de bulunan Kenton'ın yaptığı çalışmalar halen caz ve big band çalışmalarında referans olarak kullanılmaktadır.

Bu çalışmada Stan Kenton'ın 1951 yılında orkestrasıyla birlikte yayınladığı *September Song* eseri üzerinde durulacaktır. Bu düzenlemeye bakıldığında temel big band öğelerinin hepsini taşıdığı görülür. Eserin ilk *chorus*[13]u bir koronun parçanın melodisini ve sözlerini söylemesiyle başlamaktadır. İkinci *chorus* gelene kadar ise piyano kontrbas ve davul haricinde big band üyelerinden hiç biri için bir parti yazılmamıştır. Big band'in girişi koronun şarkının ilk *chorus*'unu tamamlamasının ardından gelir, ve ikinci kez dönecek olan melodiyi bu sefer trombonlar devralır. 5 trombondan oluşan grup melodinin notalarını her seferinde en tizde tutacak şekilde akorlar kullanarak AABA formunda parçanın ilk yarısını, yani AA kısmını, çalar. Ardından ise, saksofon grubu parçanın B kısmında dahil olur; aynı noktada trombonlar susmuş olur. Son A'ya gelindiğinde ise nefesli enstrümanlar tekrar çekilir ve koro; piyano, bas ve davul eşliğinde parçayı bitirir.

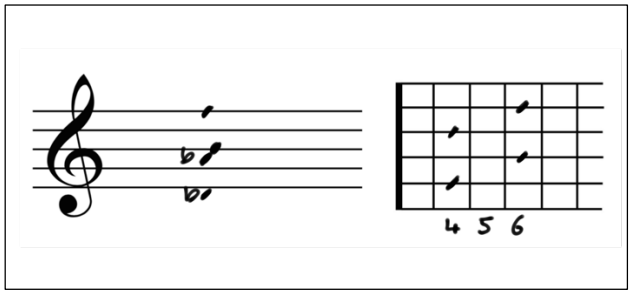
Bir Kurt Weill bestesi olan *September Song*'un bu düzenlemesi big band geleneğinin kökleri hakkında önemli fikirler verir. Hem armonik anlayış hem enstrüman kullanımı, hem de ritmik yapı olarak, geleneğe oldukça bağlı olan bu düzenleme 20. Yüzyılın ilk yarısındaki big band müziği anlayışının önemli bir temsilcisidir. Tam da bu sebeple, big band geleneğinin yansıdığı ses dokusunun gitar üçlüsü ile yaratılmaya çalışılmasının ne denli mümkün olabileceği konusunda önemli fikir verecek bir yapıt olarak çalışmanın kapsamına alınmıştır.

[13] Caz geleneğinde parçanın formunun tek sefer baştan sona çalınmasına verilen isim.

3.4.1 Gitarın Yazımı

Big band düzenlemesinin gitar için uyarlanacak olan kısmı, yukarıda da bahsedildiği üzere, ikinci *chorus* ile birlikte başlamaktadır. Trombonların çaldığı akorları gitar için yazmanın ne kadar mümkün olduğuna bakıldığında, eserin orijinal düzenlemesinde "*Drop*" akorlar kullanıldığı görülüyor. "*Drop* edilmiş" yani "düşürülmüş" akorlar, basitçe açıklamak gerekirse, herhangi bir 4 sesli akorun kök pozisyonu ele alındıktan sonra yukarıdan ikinci, üçüncü veya ikinci-üçüncü; ikinci dördüncü seslerin bir oktav pesleştirilmesiyle oluşturur. Bu "düşürülmüş" akorlar big band aranjmanlarında sıkça kullanılmaktadır. Dolayısıyla, bu bölümün konusu olan *September Song* düzenlemesindeki birçok akorla direkt olarak gitarın yapısına uygun durumda karşılaşılmıştır. Örneğin, aranjmanın ilk ölçüsüne bakıldığında, melodide Fa notasını; akor olarak ise Db7 akorunu görülür. Bu seslerin trombon partilerinde pesten tize doğru dizilimi ise Db-Ab-F-B(Cb)-F şeklindedir.

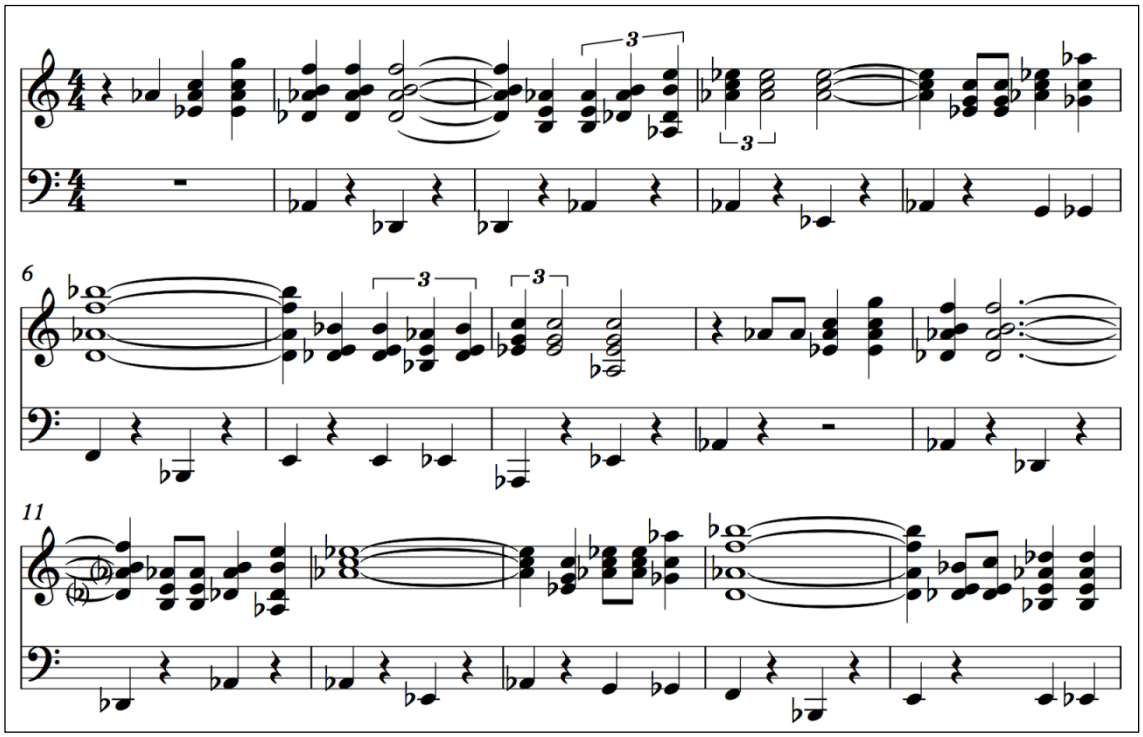
Şekil 3.9: Gitar üzerinde Db7 akoru pozisyonu



Yukarıdaki şemada da gösterildiği üzere, gitar tuşesi üzerinde bakıldığında da, tekrar edilen Fa sesi sadece tizde çalındığında ortaya gitar literatüründe pozisyoni çok iyi bilinen, ve (en genel pozisyonu ile çalınan) Db7 akorunun çıktığı görülür.

İlk 2 A bölümü bu tarz akorlarla, gitar üzerinde neredeyse hiçbir ses için tercih yapmadan çalınabilir. Ve B bölümündeki saksofonların girdiği noktaya kadar eser neredeyse olduğu gibi, hiçbir sorun yaşanmadan, gitara adapte edilebilir.

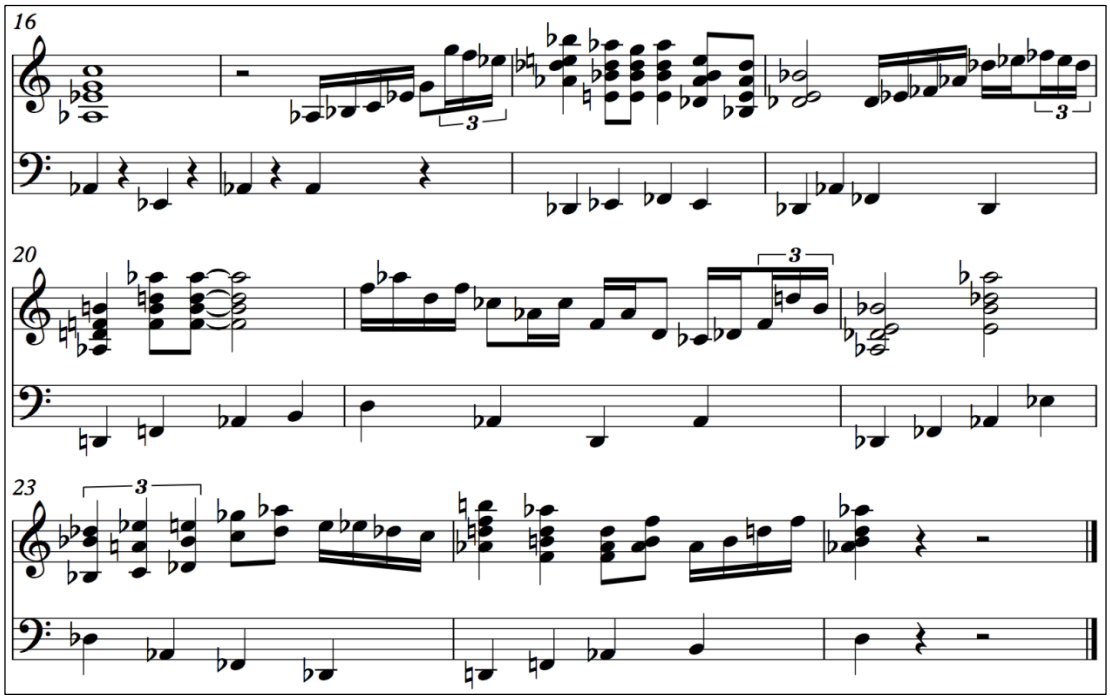
Şekil 3.10: *September Song*'un ilk 2 A'sının gitar ve bas düzenlemesi



B bölümüne gelindiğinde de akorlarla ilgili durumun fazla değişmediği görülür. Zira yine "*Drop*" akorlar dışında fazla bir akor tercihi kullanılmamıştır. Ancak bütün saksofonların aynı anda farklı seslerden başlayarak çaldığı onaltılıklar ve onaltılık üçlemelerden oluşan melodileri gitar ile çalabilmek yine fizyolojik olarak mümkün değildir. Bu sebepten ötürü o melodilerin geldiği noktalarda, melodik bütünlüğü bozmamak adına, en tiz sesi çalan ve ezgisel konturu veren alto saksofonun melodisini tek başına çalmak yerinde olacaktır.

Gitar klavyesi üzerinde böylesi akorlar, sesler tamamen birbirlerine paralel olmadıkları sürece, böylesi bir tempoda onaltılık ve onaltılık üçleme şeklinde çalabilmeye asla uygun olamayacak pozisyonları gerektirmektedir. Bu sebepten ötürü bu tarz partisyonların çalımında akorlardan vazgeçmek doğru tercih olacaktır. Aksi durumda, ya partisyondaki melodinin sadeleştirilmesi gerekecek—bu durum da düzenlemenin orijinaline olan sadakatini azaltacak—ya da çalınması ancak bir takım kayıt hileleriyle mümkün olabilecek bir parti yazımını gerekli kılacaktır. Bu da enstrümanın doğal estetik algısını bozacağı için sorgulanabilir bir sonuç ortaya çıkaracaktır.

Şekil 3.11: *September Song*'un B bölümü için gitar ve bas düzenlemesi



3.4.2 Kontrbasın Yazımı

Kontrbas partisinin yazımı için özel hiçbir şey yapılmamış ve eserin orijinal düzenlemesinde yazılmış olan kontrbas partisi birebir olarak kullanılmıştır.

3.4.3 Davulun Yazımı

Caz ballad formundaki bu eserin davulları için özel bir parti yazımı yapılmamıştır. Düzenlemede de olduğu gibi 4/4'lük bir ritimde, fırça ile çalınan, geleneksel caz ballad üslubu benimsenecektir.

3.5 GIL EVANS, *MY SHIP*

Gil Evans, 13 Mayıs 1912 tarihinde Kanada'nın Toronto kentinde dünyaya gelmiştir. Herhangi bir formel müzik eğitimi almayan aranjör, müzik konusunda kendi kendini yetiştirmiştir. İlk olarak Claude Thornhill'in grubunda aranjör olarak çalışmaya başlamasının ardından, yaptığı düzenlemelerdeki farklılıkla dikkat çekmeye başlamıştır. Hem armonik yaklaşımının farklılığı, hem de enstrüman kullanımı ve orkestrasyonu o zamana kadar caz dünyasında alışılmış olan klasik big band anlayışının çok dışındadır; bu özellikler onun kısa sürede ismini duyurmasına yol açmıştır. Gil Evans, 1980 yılında verdiği bir röportajda yaptığı müziği ve yaratmaya çalıştığı ses dokusunu şu şekilde tanımlamıştır (NPR,1980)[14]:

> *Birçok önemli beste orkestranın geleneksel ses dokusu kullanılarak yapıldı. Ne dediğimi tam anlatabiliyor muyum? Aslında ses dokusu anlamında pek bir gelişmeden bahsetmemiz mümkün değil.*

Gil Evans yaptığı düzenlemelerde hem o zamana kadar alışılmış bir caz orkestrasında bulunmayan enstrümanları (örneğin flüt, obua veya bas klarinet) kullanmış, hem de bu enstrümanların yazımında o zamana kadar denenmemiş yaklaşımları benimsemiştir.

Aranjörün dünya çapında bilinirlik kazanması Miles Davis ile çalışmaya başlaması ile birlikte gerçekleşmiştir. İkili, birlikte kaydettikleri *Birth Of The Cool* (1949), *Miles Ahead* (1957), *Porgy & Bess*, *Sketches Of Spain* (1960) vb. albümlerle, sonraları "Cool Caz" olarak isimlendirilecek akımın oluşmasına büyük katkı sağlamıştır. "Cool Caz"ın kendisinden önce gelen Bebop dönemine göre büyük farkları vardı arasında, öncelikle, isminden de anlaşılabileceği gibi, çok daha sakin ve daha az gösterişli, soğuk kanlı ve entelektüel yönelimli bir müzik yaklaşımı olması öne çıkar. Bu yaklaşımda ifadeler çoğunlukla dokular üzerine kuruluyor olmuştur. O zamana kadar cazdaki hızlı armoni değişimlerini seslendirmek için geliştirilen tekniğe ve sürate dayalı virtüözite yerini genellikle daha az akor değişimine; ve icracıların da tınısal dokuyu zenginleştirecek şekilde çalmalarını gerektiren, daha başka, daha sofistike bir teknik ve virtüözite

[14] https://www.npr.org/templates/transcript/transcript.php?storyId=152577588 (erişim tarihi 25.04.2018)

anlayışına bırakıyordu. İkilinin bu çalışmaları sayesinde ortaya çıktığı rahatlıkla söylenebilecek bu akım, 20. Yüzyılda caz müzik yazımından bahsedildiğinde en önemli dönüm noktalarından biri kabul edilir. Bu sebeple de bu çalışmada, gitar üçlüsüne aktarılacak eserler arasında yer verilmesinin 20. Yüzyıldaki caz orkestrası anlayışını anlatabilmek açısından faydalı olacağı düşünülmüştür.

1957 tarihli *Miles Ahead* albümünde yer alan Kurt Weill bestesi *My Ship,* bir önceki bölümde Stan Kenton düzenlemesiyle ele alınan bir diğer Kurt Weill bestesi olan *September Song* ile karşılaştırıldığında, *My Ship* düzenlemesinin, caz orkestra düzenlemelerinde geçen yılların ses dokuları üzerinde nasıl bir etki yarattığı ortaya çıkacak, ve farklı yaklaşımların, aynı bestecinin eserlerinin tınıları üzerinde nasıl bir değişikliğe olanak verdiğini göstermesi açısından da bir fırsat yaratacaktır.

Gil Evans'ın yaptığı bu düzenlemenin orijinal halinde enstrüman olarak alto saksofon, klarinet, flüt, 2 bas klarinet, 5 trompet, iki korno, 3 trombon, bas trombon ve tuba bulunmaktadır. Gitar düzenlemesini yapılırken, yine, Stravinski'nin *Bahar Ayini*'nde de olduğu gibi, piyano redüksiyonundan faydalanılacaktır. Genel hatlarıyla düzenlemeye bakılacak olursa, kontrbas ve davul için bizatihi bu enstrümanlara yazılmış olan partilerin çalımı sağlanacak; gitarın ise tek başına hem kalan bütün enstrümanların tınlattığı armoniyi hem de flügelhorn için yazılmış olan melodiyi üstlenmesine gayret edilecektir.

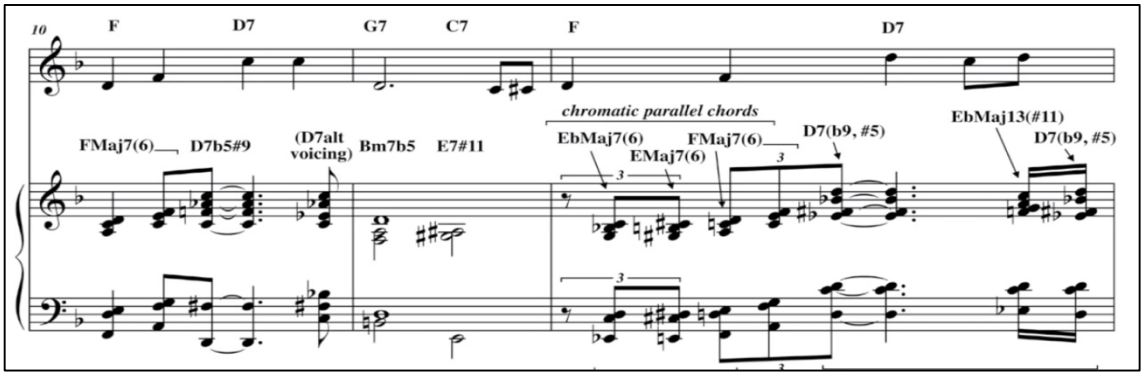
3.5.1 Gitarın Yazımı

My Ship düzenlemesinin gitar redüksiyonu yapılırken David Bennett Thomas'ın yaptığı piyano redüksiyonu esas alınmıştır. Bu nota incelendiğinde, orkestra elemanlarının çaldığı seslerin sağ el ve sol ele dağıtılmış bir şekilde piyano için yazıldığı görülmektedir. En kalın ses yine daha önceki bölümlerde de olduğu gibi kontrbasa verildiğinde, geriye kalan sesleri çalmak görevi doğal olarak gitara düşecektir. Gitarın yapısı gereği birçok akoru kök pozisyonunda tınlatmak fizyolojik olarak pek mümkün değildir; bu durumdan ötürü, caz gitar eğitiminde de çok önemli bir yer tutan, "*Drop* Akorlar'ın kullanılması kaçınılmaz olacaktır. Bazı ölçülerde 8 sese kadar çıkan çok seslilik durumunu gitara

uyarlarken seçimler çoğunlukla bu "*Drop* akorlar"a uygunluk durumuna göre yapılacaktır.

Grupta yer alan çalgıların, tek başlarına sahip oldukları ajiliteyi gitarla akorlar çalarak ve aynı anda bir kaç çalgının çaldığı sesleri tınlatarak yakalamak teknik açıdan oldukça zordur. Ancak, bu tarz "düşürülmüş" akorlar, caz gitar eğitiminden başlayarak geliştirilen, çalgının tekniğinde önemli bir yer tuttuğundan ötürü, rastgele seslere kıyasla bir akordan diğerine geçişte çok daha hızlı olabilmeye olanak veririler.

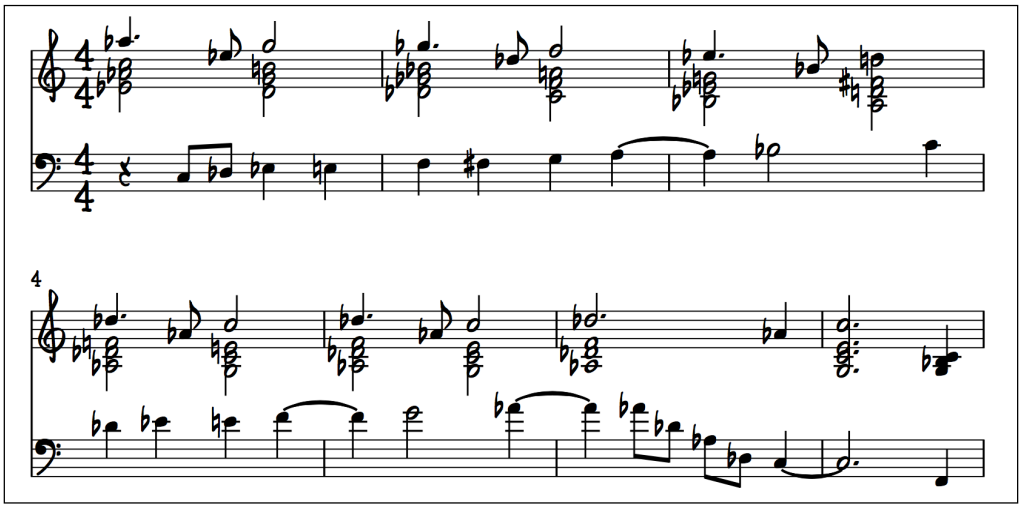
Şekil 3.12: *My Ship* için yapılan piyano redüksiyonundan örnek ölçüler



Kaynak: David Bennet Thomas(http://jazzarrangingclass.com/gil-evans-arrangement-of-my-ship-w-transcription/ erişim tarihi: 4.04.2018)

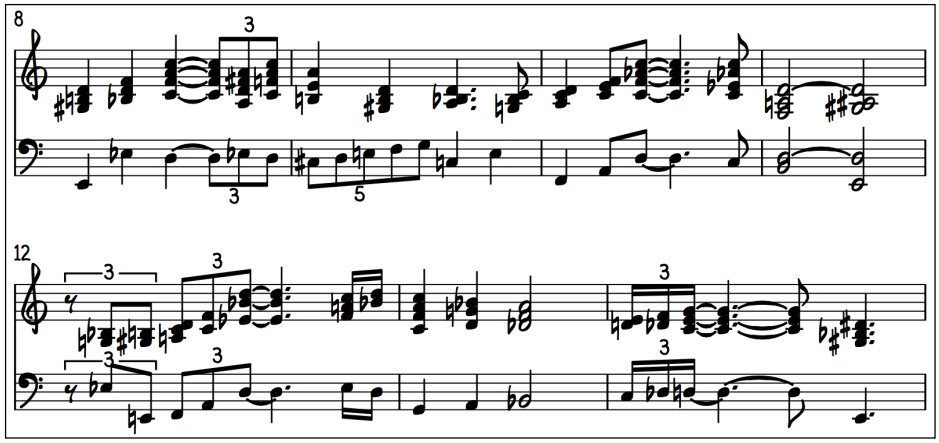
Düzenlemenin en başında 8 ölçülük bir giriş bölümü bulunmaktadır. Bu bölümdeki akorlar kromatik olarak paralel hareket halindedirler. Paralel şekilde, aynı aralıklarla hareket eden akorlar, piyanonun aksine, gitar klavyesi üzerinde en rahat şekilde çalınabilecek akor tipleridir. Bu bölümde (ilk 8 ölçüde) bütün sesler oldukları (yazıldıkları) yerden çalınacaktır; ancak düzenlemenin geri kalan bölümünde sesleri bir oktav yukarıya almak gerekecektir. Gitar da transpoze bir çalgıdır ve yazılan sesler bir oktav yukarıdan tınlatılır. Ancak düzenlemenin ilk bölümünde akorların ve o akorların gerektirdiği pozisyonların 12. perdenin ilerisinde bulunması sebebiyle, giriş bölümünün hacmini tam olarak verebilmek amacıyla bölümü bir oktav aşağıdan çalmak daha doğru olacaktır.

Şekil 3.13: *My Ship*'in intro bölümü için gitar ve bas düzenlemesi



Giriş bölümünden hemen sonra ise, parçanın formu başlamaktadır. Bu formun ilk 8 ölçüsünü oluşturan ilk A bölümünde, melodi sürekli olarak gelen blok akorların en tiz sesi olarak tınlatılmaktadır. Bu bölüm, caz gitar literatüründe "chord melody" olarak isimlendirilen, gitar ile akorlar vasıtasıyla melodi çalma şeklinde ilerleyecektir.

Şekil 3.14: *My Ship*'in A bölümü için gitar düzenlemesi



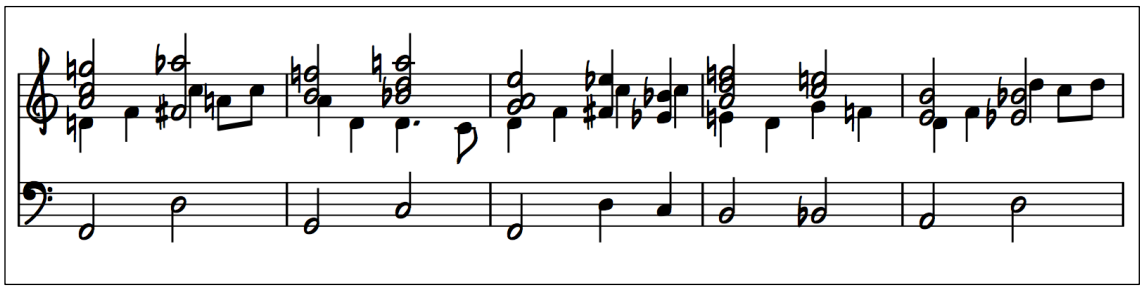
12.ölçüden itibaren başlayan ve sekizlik üçlemeler, onaltılık notalarla ilerleyen kısımda akorları, gitar ile çalabilmenin mümkün olması adına elden geldiğince sadeleştirmek gerekecektir. Bunun için, özellikle de iki akorun birbirine bağlayan geçiş akorlarında, çalınacak seslerin sayısı ikiye kadar düşürmek gerekebilecektir. Bu sadeleştirmeleri yaparken de "*leading tone*" yani en tizdeki tansiyon notasını, melodiyi bozmamak adına, değiştirmemek, öncelikli olarak gözetilmiştir. Örneğin, 12. ölçünün sonunda yer alan [Fa-

Sol-La-Do] ve [Mibemol-Fa-Sibemol-Re] akorları, sırasıyla, [Fa-La-Do] ve [Sibemol-Re] olarak sadeleştirilmiştir. Ancak bu yaklaşımın istisnaları da olmuştur: Örneğin, yine aynı ölçünün başında yer alan iki akora bakıldığında, düzenlemenin orijinalinde yukarıda Do sesinin tutulduğu görülür; ancak armonik hareket açısından Do sesi yerine kromatik olarak hareket eden Sibemol ve Si seslerini tınlatmak, düzenlemenin mantığına daha uygun olmuştur.

İlk 8 ölçüyü takiben gelen ikinci 8 ölçü, yani bir başka deyişle ikinci A bölümünde ise düzenlemenin mantığı değişmektedir. Melodi sesinin en yukarıda olduğu "*chord melody*" mantığı yerine, tınlayan akorların yukarıda olduğu; melodik hareketin ise bu sefer pes seslere verildiği bir durumla karşılaşılmaktadır. Akorların tınladığı ses alanının ise, bir üst oktavdaki Mi sesi bölgelerinde olması, akorun çalım pozisyonunu kaçınılmaz olarak gitarın 12. perdesinin ilerisinde bulunan noktalara götürür. Bu bölgelerden icra edilen seslerin, tel boylarının iyice kısalması yüzünden, bir alt oktavdaki gibi tınlamadığı; duyulan doğuşkan sayısının azaldığı gerçeğine rağmen, düzenlemenin orijinaline sadık kalabilmek adına, burada da bir oktav değişikliği yapılmamıştır.

My Ship bestesinin orijinal formu, birçok caz standartında da olduğu gibi, 32 ölçüden oluşan AABA şeklindedir. Bu form yapısına göre eserin teması 8 ölçülük ilk A bölümünde verilir. Ardından gelen ikinci A bölümü son 2 ölçü haricinde ilk A'nın tekrarıdır; ancak bu son 2 ölçüdeki kadans vasıtasıyla başka bir temayı duyuracak olan B bölümüne geçiş yapılır. B bölümünün arkasından tekrar gelen 8 ölçülük A bölümüyle de form tamamlanır. Gil Evans'ın düzenlemesine bakıldığında ise ilk A bölümünden sonra 2 A bölümünün daha geldiğini görülür. Dolayısıyla form AAABA'ya evrilmiştir. 16. ölçüden başlayan ikinci A bölümünde bir önceki A'da benimsenen "*Drop* akor" mantığı terkedilmiş, melodi ise pes seslere alınmıştı. 24. ölçüden itibaren gelen 3. A bölümü de bu bölümün bire-bir tekrarı olarak kurgulanmış; bu 2 A bölümünü gitara aktarırken, seslerin bulunduğu ses alanı da düşünülerek çok daha seçici olmak gerekmiştir. Dolayısıyla bu bölümde daha fazla ses dışarıda bırakılmak durumunda kalacaktır. Düzenleme içinde farklı enstrümanlar ile dengeleri ayarlanmış 5-6 sesli akorları gitar ile duyururken, bir de aynı anda melodiyi tınlatmak, yine araştırmanın başından beri açıklanageldiği üzere, fizyolojik olarak olanak dışıdır.

Şekil 3.15: *My Ship*'in 2.A bölümü için gitar ve bas düzenlemesi



Düzenlemeyi gitara aktarırken karşılaşılan ve başa çıkılmaya çalışılan genel sorun, armoniyi veren enstrümanların yanında melodiyi tek başına flügelhorn'un çalmasından kaynaklanmaktadır. Eşlikte melodiden daha tiz sesler bulunsa dahi melodi çalan enstrümanın ses şiddetinin daha fazla olması sebebiyle bu durum düzenlemenin orijinalinde herhangi bir olumsuzluk yaratmazken, gitara aktarım yapıldığında bazen akorun en tiz sesinin bir buçuk oktav aşağısında kalan melodi hattını duyurmak, oldukça zor olabilmektedir. Yine de, bu durumun oluşmasına rağmen, ikinci A bölümünde yer alan akorların en tiz sesleri, düzenlemeye sadık kalabilmek amacıyla sabit bırakılmıştır. Melodinin, genelde gelen blok akorların en kalın sesinde olduğu da düşünülürse, bu en kalın ve en ince seslerin arasında kalan tellerde, genelde 2 telde, düzenlemede yer alan seslerden uygun olanları seçilerek çalınacak akorlar oluşturulacaktır. Örneğin 16. ölçüde, ilk vuruşta melodiden gelen Re (Re telinde 12. perde) sesi akorun en kalın sesini oluştururken, onunla birlikte, kalından inceye doğru La, Do ve Sol sesleri tınlatılmaktadır. Aynı ölçünün 3.vuruşunda ise bu kez melodi notası olan Do en kalın ses olmadığından ötürü, akorun düzenlemedeki en kalın sesi olan Fa#; ardından da akoru tamamlamak için tiz olarak La-bemol kullanılır. 16 – 32. ölçüler arasında devam eden bu 2 A bölümü boyunca bu mantık sürdürülerek akorlar seçilir. Bu tarz bütün açıklamaların yanında, müzik doğası gereği bir sanat dalı olduğundan ötürü, tek bir formül üzerinden bütün seslerin seçiminin yapılması son derece zorlama olacaktır. Dolayısıyla da bir çok akorun seçiminde estetik tercihler de büyük rol oynamaktadır.

B bölümüne gelindiğinde onaltılıklar halinde arka arkaya gelen bir çok blok akor görülmektedir. Daha önceki bölümlerde 3 veya 4 sesli akorların gitarla onaltılık olarak çalınmasının fizyolojik olarak mümkün olmadığından söz edilmişti. Ancak buradaki

akorlar, gitar literatüründe çok eskiden beri bulunan ver her gitaristin çaldığı, çok basit paralel kaydırma hareketleriyle çalınabilen "bare akorlar"ın pozisyonlarında yazılmışlar. Dolayısıyla bu akorları onaltılık olarak tınlatmak mümkün olabilecektir. Her ne kadar tınısal olarak ortaya çıkacak sonuç tartışmalı olsa da düzenlemenin aslına sadık kalmak ve bu deneyi gitar ile yapmak adına bu akorlar gitar düzenlemesinde de olduğu gibi bırakılmışlardır.

Düzenlemedeki son A bölümüne gelindiğinde, Gil Evans'ın ilk A'da da benimsediği "*Drop* akor"ları kullanarak melodiyi "*chord melody*" şeklinde tınlatma mantığına geri döndüğü görülüyor. Buranın gitara aktarımı da yine aynı, ve görece olarak daha rahat bir şekilde yapılabiliyor. Eserin sonunda bulunan, parçayı kapatacak *outro*'ya doğru gelinirken, akorların ses sayılarının gittikçe azalıdığı ve genel olarak armonide bir seyrelme olduğu gözlemlenebiliyor. *Intro* bölümüyle uzunluğu dışında tamamen aynı olan *outro* bölümünün gitara aktarım mantığı da, yine *intro* bölümüyle tamamen aynı olarak düşünülmüştür.

Bu bölümde eserin genel hatlarıyla gitara nasıl aktarıldığı anlatılırken yapılan tercihlerin sürekli olarak belli bir mantık ve yöntem çerçevesi gözetilerek yapılmasına karşın, estetik kaygılar da hiçbir zaman konunun dışında bırakılmamıştır. Çalışmanın diğer bölümlerinde de, tüm kuramsal arka plan ve benimsenen metot ve yordamlara rağmen, müziğin bir sanat dalı olduğu ve estetik değerlere de tâbî olduğu, dikkate alınmıştır.

3.5.2 Kontrbasın Yazımı

Düzenlemenin orijinalinde kontrbas kullanımının son derece sade ve düşük yoğunluklu olduğu gözlemlenmektedir. Büyük bir nefesli sazlar orkestrasının sürekli değişen partileri tınlattığı böylesine bir ses örgüsünde basın kullanımın bu şekilde olması caz geleneğine uygun ve bu çerçevede mantıklı olarak düşünülebilir. Ayrıca eserin temposu da dikkate alındığında, cazda balladların genel çalım mantığıyla da örtüştüğü görülür. Ancak eser gitara aktarılırken, kontrbasın bu sadeliğini fazla bozmadan, nefeslilerdeki en kalın sesi içeren parti de genellikle bu saza verilmiştir. Bu sayede gitardaki ses yükünü bir nebze

olsun azaltarak, diğer katmanları üstlenen gitara bir hareket alanı açılmaya çalışılmıştır. Örneğin, parçanın *intro*[15]'sunda, orijinal düzenlemede bas sadece Do sesinden bir *ostinato*[16] çalmaktadır. Ancak gitar düzenlemesi yapılırken tubanın çaldığı, Do'dan başlayıp bir oktav yukarıdaki Lab'e kadar devam eden parti kontrbasa verilmiştir. Bunun yanında aynı bölüm bu sefer *outro*'da çalınırken, kontrbasın düzenlemedeki orijinal partisi korunmuş, orijinal düzenlemede *outro*'da, *intro*'daki çıkıcı partinin bulunmaması da gözetilerek, kontrbasa Do'da bulunan *ostinato* yazılmıştır.

3.5.3 Davulun Kullanımı

Bu düzenlemede davulla ilgili hiçbir özel not bulunmamaktadır. Caz geleneğinde son derece belirgin ve önemli yeri olan, klasik 4/4'lük fırça ile ballad çalımı bu düzenleme için de benimsenmiştir. Ölçü başlarında zil kullanımı davulcunun tercihine bırakılmıştır. Ancak fazla yoğun kullanılması tercih edilmez. *Intro* bölümünde ise davulun devam eden bir kullanımından ziyade efektif ve ritmik hareketleri tamamlayıcı bir çalımı tercih edilmiştir.

3.6 SY JOHNSON (MİNGUS BİG BAND), *GOODBYE PORK PİE HAT*

Sy Johnson'ın yaptığı, bir Charles Mingus bestesi olan Goodbye Pork Pie Hat aranjmanı üzerinde durmadan önce, kısaca Charles Mingus'tan bahsetmek yerinde olacaktır. Zira bu çalışmada bu düzenlemenin seçilmesi Sy Johnson kadar, hattâ biraz daha fazla bir payla, Charles Mingus'tan kaynaklanmaktadır. Caz tarihine ismini önemli bir basçı olduğu kadar önemli bir besteci olarak da yazdırmış olan Mingus, sahip olduğu melodik özgünlük ve armonik karakterin yanında, yarattığı ses dokularıyla da tanınır. Mümkün olduğu kadar, ekonomik şartların müsaade ettiği ölçüde, büyük orkestralarla çalmayı seven Mingus, ses dokusuna ziyadesiyle önem veren bir müzisyendir.

1930 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde doğan Sy Johnson, Los Angeles'ta

---

[15] Caz geleneğinde parçaların giriş ve çıkış bölümleri intro ve outro olarak isimlendirildiğinden ve bu kulanım çok yaygın olduğundan ötürü metin boyunca bu kelimeler de kullanılacaktır.

[16] *Ostinato*, genellikle aynı perdede sürekli olarak tekrar edilerek ezgiye zemin sunan motif, eşlik kalıbı ve katmanına işaret eder.

avandgarde caz gruplarıyla başladığı müzik yaşantısını daha sonra New York'ta devam ettirmiştir. New York'a taşındıktan sonra Charles Mingus ile çalışmaya başlayan Johnson'ın, özellikle 1971 – 1978 yılları arasında yaptığı aranjmanlar, Mingus'un ölümünden sonra da Charles Mingus Big Band tarafından çalınmaya devam etmektedir.

Charles Mingus'un efsanevî caz saksafoncusu Lester Young için bestelemiş olduğu *Goodbye Pork Pie Hat* isimli eser form olarak bir blues parçasıdır. Blues formu ise, kısaca bahsetmek gerekirse, 12 ölçüden oluşan ve I – IV – V derecelerine koşut belli bir armonik yapısı olan, Amerikan kültürünün temel halk müziklerinden biridir. Kendi başına büyük bir geleneği temsil eden blues, hem bir bakıma caz müziğinin doğumuna sebep olmuş hem de sonrasında 'caz blues' formatında kendisine caz geleneği içinde çok geniş bir yer bulmuştur.

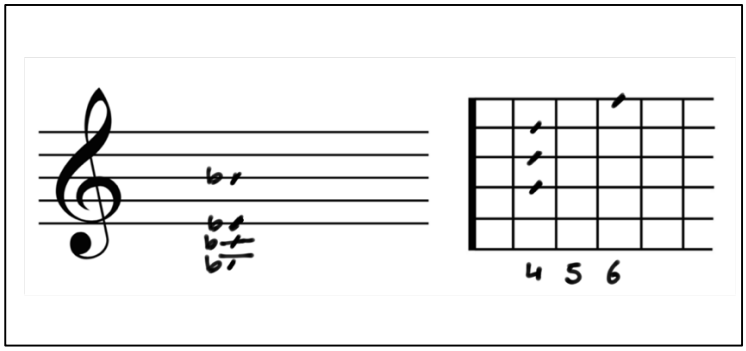
Bu çalışmada eserin Sy Johnson düzenlemesinin ilk 2 *chorus*'luk bölümüne yer verilecektir. Bu iki *chorus*, genel olarak bakıldığında, önce tek bir tenor saksofonun melodiyi bas ve davul eşliğinde seslendirmesiyle başlayıp, ardından, ikinci *chorus*'ta bu melodi devam ederken orkestranın da katılmasıyla sürdürülmektedir. Davul ve kontrbas adına çok özel bir düzenlemenin bulunmadığı bu eserde nefeslilerin kullanım biçimi, hem armonik tercihler, hem de yarattıkları ses dokusu bakımından, Charles Mingus'un genel olarak oluşturmayı sevdiği ses örgüsünü örnekler niteliktedir.

3.6.1 Gitarın Yazımı

Eserin ilk *chorus*'u davul ve bas eşliğinde tek başına melodiyi çalan bir tenor saksofon partisiyle başlamaktadır. Bu parti ikinci *chorus*'ta da aynen devam edecektir, ancak bu noktada diğer nefesliler de dahil olarak armoniyi çalmaya başlarlar. Bütün bu partilerin tek gitarla çalınması gerektiği durumda gene (daha önceki John Adams kesitinde de olduğu gibi) Looper aletine başvurmak gerekecektir. Böylece ilk *chorus* çalınırken Looper aleti ile kayıt yapıldığında, ikinci *chorus*'ta bu melodi devam edecek, bu sayede de hem melodiyi hem de armoni partisyonlarını aynı anda tınlatabilmek mümkün olacaktır. 12 ölçülük ilk *chorus* ve ikinci *chorus*'un ilk 4 ölçüsünde gitar, davul ve basın eşliğinde; melodiyi çaldıktan sonra ikinci *chorus*'un 5. ölçüsünden itibaren, eserin

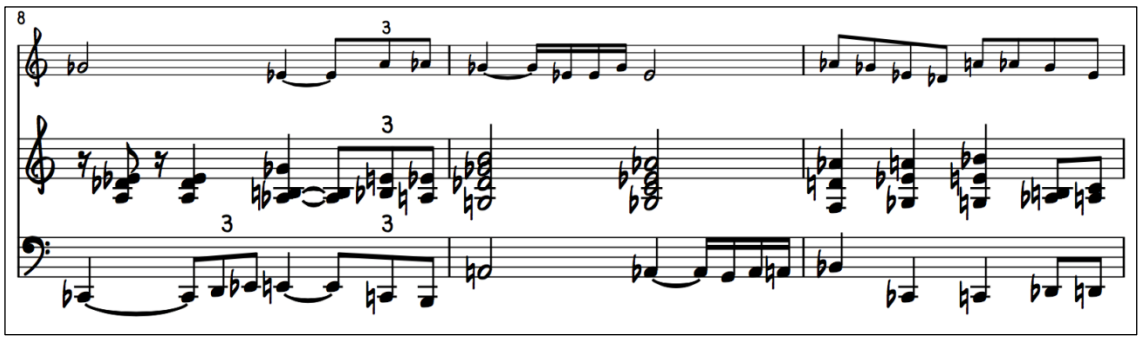
orijinalinde alto saksafonlar, bariton saksafon, trombon grubu ve tubanın seslendirdiği, akorların dahil olmasıyla şekillenir. Bu akorlar, yine daha önceki bölümlerdeki caz düzenlemelerindeki gibi, "Drop akorlar"a fazlasıyla benzemektedirler. Örneğin, 5. ölçüde gelen ilk akora bakıldığında, Abmin9 akoru seslendirilirken seslerin pesten tize doğru Gb-Cb-Eb-Ab-Bb şeklinde sıralanmış olduğu görülebilir. Bu akoru gitarda çalabilecek şekilde bir eleme yapıldığında, kökte olan ve halihazırda kontrbasın çaldığı Ab sesi dışarıda bırakılabilir. Bu işlem yapıldıktan sonra ortaya çıkan akor pozisyonu ise yine caz gitar literatüründe iyi bilinen ve yaygınlıkla kullanılan bir Abmin9 çevrimi olacaktır.

Şekil 3.16: Gitar üzerinde Abmin9 akoru



Öte yandan, bir Mingus ses dokusu söz konusu olduğu için ilerleyen ölçülerde birçok kromatik yaklaşım ve akorlarda alterasyonlar da görülecektir. Bu noktalarda gitar adına bulunan çözümler, aynı bu çalışmanın diğer bölümlerinde de olduğu gibi, hem gitardaki fizyolojik sınırlara hem de estetik tercihlere dayanarak yapılmak zorundadır: Örneğin, ikinci *chorus*'un 8.ölçüsünde, sekizlik üçleme formunda gelen akorlarda, gitar ile o hızda bir geçişi sağlayabilmek adına, sadece trombonların çaldığı iki ses gitara aktarılmıştır:

Şekil 3.17: *Goodbye Pork Pie Hat*'in gitar düzenlemesinin 8 ila 10. ölçüleri



Ölçüler ilerledikçe big band'in çaldığı akorlarda "*Drop*" mantığından uzaklaşma göze çarpmaktadır. Bu tarz birbirlerine çok yakın (yarım ses veya tam ses) sesler içeren akorların gitar ile icrası yapılırken yine bazı tercihler yapmak gerekecektir. 8.ölçünün ilk vuruşunda onaltılık bir sus'un ardından gelen akorda bunun başka bir örneğini görebilmek mümkündür.

Düzenlemede karşılaşılan ve toplamda 8 ölçü süren bu big band bölümü gitara aktarılırken genel olarak takip edilen mantık bu şekildedir. Bu genel mantık önceki bölümlerdeki eserlere olan yaklaşımla tutarlılık içinde olabilmesi açısından yine "*Drop* akorlar" ve yakın seslerden oluşan akorlar şeklinde iki olasılık üzerinden kurulmuştur.

3.6.2 Kontrbasın Yazımı

Düzenlemede yazılı olan kontrbas partisi yerine akorları tamamlayan sesleri içermesi ve aynı zamanda da kontrabasın görevini de yapması göz önüne alınarak, tuba partisi kontrbasa aktarılmıştır. Bu parti gitarın çaldığı diğer partilerle de uyum içerisindedir.

3.6.3 Davulun Yazımı

Davul için özel bir notasyon yapılmamıştır. Eserin partisyonunda yazılı olan davullar aynen kullanılmıştır. İkinci *chorus*'un 8. ölçüsünde gelen ve o sırada gitarın çalmakta olduğu akorlarla ritmik olarak uyuşan vurgular haricinde davulla ilgili özel bir not yoktur. 4/4'lük bir ritmde caz ballad çalımı benimsenecektir.

4. BULGULAR

Çalışma boyunca büyük orkestradan gitar üçlüsüne uyarlanan 6 çalışma üzerinden ulaşılan bulgular iki farklı bölümde incelenebilir. Bunlardan ilki gitar teknikleri, armonizasyon yöntemleri ve gitarın, bu çalışmada üzerinde durulmuş olan, çeşitli ses dokularını yaratabilmesi için kullanabileceği metodlarla ilgili olacaktır. Diğeri ise ses teknolojisi açısından olacaktır; gitar üçlüsüne uyarlanan eserler kontrbas ve davul eşliğinde çalındığında elde edilen kayıtlar eserin orijinal orkestra kayıtlarıyla spektrum analizi[17] yapılarak karşılaştırılacak ve elde edilen sonuçlar ortaya çıkan ses dokularının birbirlerine olan alakası hakkında, bir sanat dalı hakkında olabileceği ölçüde, bilimsel bulgular oluşturacaktır.

4.1 GİTAR TEKNİĞİ AÇISINDAN BULGULAR

Stravinski, Ligeti, Adams, Kenton, Evans ve Johnson'ın müziklerine ve aranjmanlarına bakıldığında hepsinin farklı noktalarda durduğu ve müziğe yaklaşımlarının bambaşka olduğu rahatlıkla görülebilir. Caz gitar literetüründe bu yaklaşımlara benzer müzikal materyaller içeren müzikler özellikle 20.yüzyılın son çeyreğinden itibaren, az da olsa, üretilmeye başlanmıştır. Aynı zamanda klasik bestecilik eğitimi de almış olan gitarist Jim Hall'un gitara olan yaklaşımıyla başlayan ve daha sonra Pat Metheny, Bill Frisell, Marc Ribot, Kurt Rosenwinkel, Gilad Hekselman vb. gitaristlerin katkılarıyla gelişen ve devam eden bu yeni ve bir anlamda 'çağdaş' gitar çalımı, kendisinin öncülü olan Charlie Christian-Wes Montgomery tarzı gitar anlayışından hem armonik algılayış hem de melodik ifade açısından oldukça farklıdır. Gitar müziğinin kendi içinde ve diğer müziklerden tamamen izole bir müzik türü olmadığı göz önünde bulundurulursa, bu algılayış farklarının, bu çalışmada incelenenler dahil, 20.yüzyıldaki çağdaş müzik ve caz müzik üretiminden beslendiği açıktır. Dolayısıyla, özellikle armonik yaklaşımları içeren, bu çalışmadan elde edilen doneleri özetlemek gitar literatürü açısından faydalı olacaktır.

[17] Kayıtların sahip oldukları frekans aralıklarının analiz edilmesi.

Stravinski'nin Bahar Ayini eserinin 2.bölümüne bakıldığında 'Augur akoru'nun ve ritmik oyunların ön plana çıktığı görülüyor. Gitar üzerindeki pozisyonu ilgili bölümde verilen akor boş tel olan kalın Mi sesi üzerine kuruluyor. Bunun gibi boş tel yaklaşımları gitar üzerindeki pozisyon kısıtlamalarından kurtularak akorları çalmanın önemli yöntemlerinden biri. Burada eserin orijinal halinde en kalın sesin Mi olmasının avantajı kullanılıyor ancak başka tonlarda da benzer akorları çalabilmek adına boş tel kullanımı gitar için her zaman başvurulabilecek bir yol olarak göze çarpıyor. Ligeti ile ilgili bölüme bakıldığında bu çok açıkça görülebilir. İlgili bölümde de bahsedildiği üzere eserin bütün yapısı kromatik seslerden oluşmuş akorlar üzerine kurulu. Gitarda ise yanyana sesleri çalmak, batı müziğinin diğer önemli çok sesli çalgısı olan piyanonun tam tersine, oldukça zor. Ancak tıpkı Bahar Ayini'nde olduğu gibi boş tellerin kullanımı sayesinde, eserin orijinaline göre bir takım değişiklikler yapılarak da olsa, bu akorları çalmak mümkün olabiliyor.

Çalışmanın ilk iki bölümünden yola çıkarak ortaya çıkan bulgulara gitar tekniği açısından bakıldığında ortak olan noktanın, özellikle armonik yaklaşımlarda, boş tel kullanımının gitar için sağladığı olanaklar olduğu ortaya çıkıyor. Bunun dışında Bahar Ayini özelinde, Shaker Loops eserinde daha yoğun bir şekilde olduğu gibi, Looper gibi ve Overdrive gibi efekt aletlerinin kullanımının elektrik gitar için yarattığı ses dokusu olanaklarını bir hayli arttırdığı ve hatta bir çok durumda kalabalık bir orkestranın ortaya çıkardığı ses dokusuna yaklaştırabildiği de göze çarpıyor.

3.bölüm olan Shaker Loops'ta ise ortaya çıkan en önemli bulgu Looper aleti kullanımının, sadece elektrik gitar için olmamakla birlikte, 20.yüzyıl çağdaş müzik üretiminde önemli bir yer tutan minimalist dokuları oluşturmakta yetkin olduğunun anlaşılması denebilir. Bir çok döngüyü aynı anda, tek bir ana döngünün altında veya tamamen birbirinden bağımsız olarak çalma ve tınlatma imkanı sağlayan, ayak veya el ile kontrol edilebilen bir arayüz vasıtasıyla bu döngülerin istenilen zamanda başlatılıp durdurlabilmesine olanak sağlayan Looper, elektrik gitarın başka enstrümanlara ihtiyaç duymadan da oluşturabildiği ses dokusunun olanaklarını fazlasıyla arttırıyor. Hatta bazı durumlarda bu olanakları bir kaç katına çıkarıyor.

Çalışmanın caz alanındaki isimlerine bakıldığında ve bu isimler birbirleriyle karşılaştırıldığında ortaya çıkan sonuç caz gitarın gelişimiyle de benzerlik gösteriyor. Örneğin kompozisyonal yaklaşım olarak birbirine benzeyen, besteci Kurt Weill'ın iki bestesi, September Song ve My Ship'e bakıldığında Stan Kenton tarafından September Song'a yapılan düzenlemenin caz gitarın geleneğinde yer alan *chord melody*lere çok benzediği görülebilir. İlgili bölümde yer alan gitar pozisyon şemalarıyla da gösterildiği gibi aranjörün kullandığı çoğu akor çevrimi, halihazırda gitar literatüründe çoğunluk tarafından kabul edilmiş ve kullanılmakta olan akor çevrimlerine denk gelir. Dolayısıyla trombon grubunun ortaya çıkardığı veya saksafon grubunun ortaya çıkardığı ses dokusunu tam olarak gitara aktarabilmek mümkün olmasa da, bütün armonik yapı ve akorlarda kullanılan bütün sesler son derece rahat bir şekilde gitara aktarılabilir. Ancak çok daha farklı bir yaklaşımla ve kronolojik olarak da daha geç bir zaman diliminde yapılmış Gil Evans aranjmanı olan My Ship için aynı şeyi söyleyebilmek mümkün olmaz. Her ne kadar o düzenleme de yer yer September Song'a benzer akor ve gitara doğrudan aktarılabilir akor çevrimleri içerse de, düzenlemenin esas rengini ve karakterini veren, Gil Evans'ın da alamet-i farikası denebilecek olan, çoğunlukla yaklaşık sesler(çoğunlukla 2'li aralıklar) içeren akorlardır. Bu tarz bir düzenlemenin gitara hem aktarılması hem de çalınması diğeri ile karşılaştırıldığında çok daha zahmetli ve aynı zamanda yeni bir yaklaşımdır. Bu yaklaşıma benzer bir gitar çalma stili 1960'larda Jim Hall ile başlamış ancak genel bir stil olarak daha fazla gitarist tarafından benimsenmesi özellikle 1990'lı yıllardan itibaren olmuştur.

Sy Johnson'ın yaptığı Goodbye Pork Pie Hat düzenlemesi ise diğer iki caz düzenlemesinin karışımı gibi değerlendirilebilir. Burada bestecinin de müziğe olan yaklaşımı düzenlemeyi doğrudan etkilemiştir. Mingus'un fazlasıyla kullandığı konsonant ve disonant arasında gidip gelen, bir manada yolculuk eden ses dokularını aranjör de olduğu gibi yansıtmayı tercih etmiştir. Bu açıdan bakıldığında, bu düzenleme, kendisinden önce gelen iki stili karıştırmış, onlardan evrimleşmiştir.

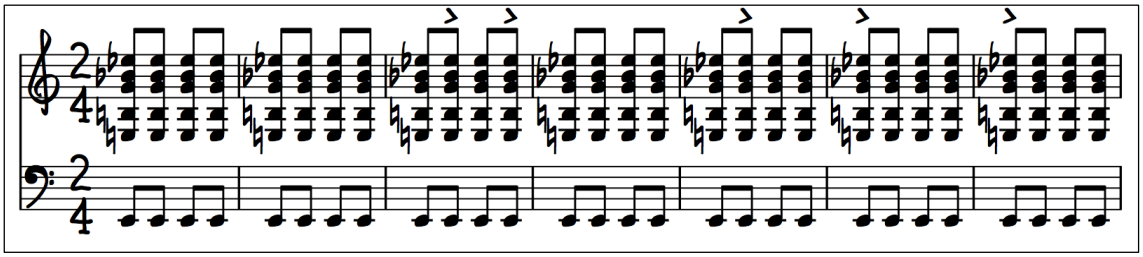
Bütün bu bilgiler ışığında bakıldığında 20.yüzyılda ortaya çıkmış orkestra müziği akımları, hem birbirlerini, hem de gitar müziğini etkilemişlerdir. Ortaya çıkışı anlamında aslında bir folk müzik çalgısından gelen elektrik gitar ve dolayısıyla caz gitar, entelektüel

bir boyut kazandıkça, çağdaş müzik ve caz müzik orkestralarıyla olan etkileşimi artmıştır. Ancak dünyada varolan genel gitar müziği algısına bakıldığında, gitarın gelişiminin bu tarz yazılı müziklerin gelişimini geriden takip ettiği söylenebilir.

4.2 SPEKTOGRAMLARIN KARŞILAŞTIRILMASI

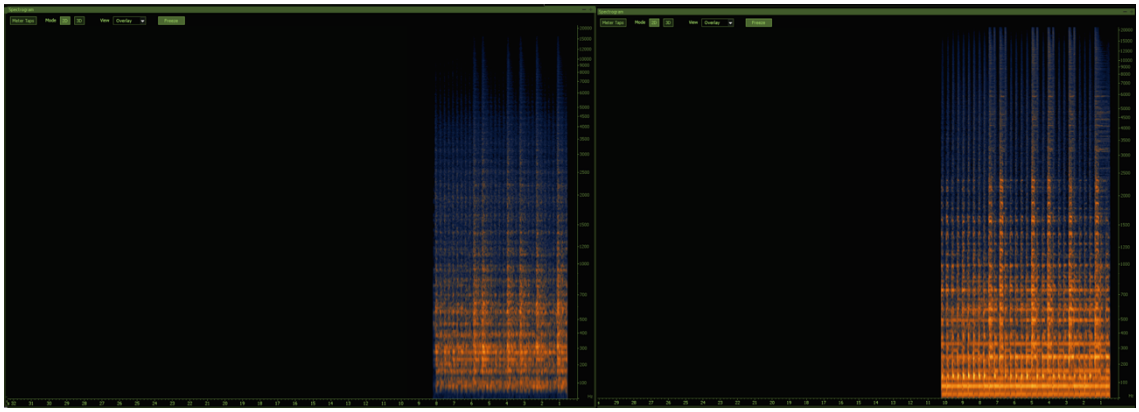
Çalışma boyunca yapılan tüm gitar düzenlemeleri kanal kayıt teknolojisi kullanarak gitar, kontrbas ve davul üçlüsü ile kayıt edildi. Bu kayıtları da eserlerin orijinal orkestra kayıtlarıyla karşılaştırmak için bilgisayar ortamında ses spektrumu analizi yapıldı. Ses spektrumu analizini genel olarak açıklamak gerekirse, kayıtların 8 ila 15 saniyelik bölümleri bir bilgisayar programında analiz yapan spektogramdan [18] geçirilir ve kayıtlarda hangi ses frekans aralıklarının kaydın belli bölümleri boyunca ne oranda bulunduklarını gösteren grafikler elde edilir. Bu bölümler, kaydın, eserler hakkında en özellikli fikirleri verebilecek kısımlarından seçilmiştir. Bu grafikler tek başlarına ses kayıtlarındaki bütün ses dokusu hakkında detaylarıyla bir bilgi sağlamasa da, genel olarak ses dokularını karşılaştırmak adına kullanılırlar. Aşağıda sırasıyla önce karşılaştırılması yapılan bölümün notasına ardından da spektrogram sonuçlarına yer verilmiştir. Spektogram sonuçlarını içeren grafiklerde ise, yan yana olarak, önce orijinal kaydın grafiği ardından da gitar üçlüsünün seslendirdiği kaydın grafiği bulunuyor. Grafiklerde X ekseni zamanı, Y ekseni ise ses frekans dağılımını göstermektedir.

Şekil 4.1: *Bahar Ayini*'nin karşılaştırılan bölümü



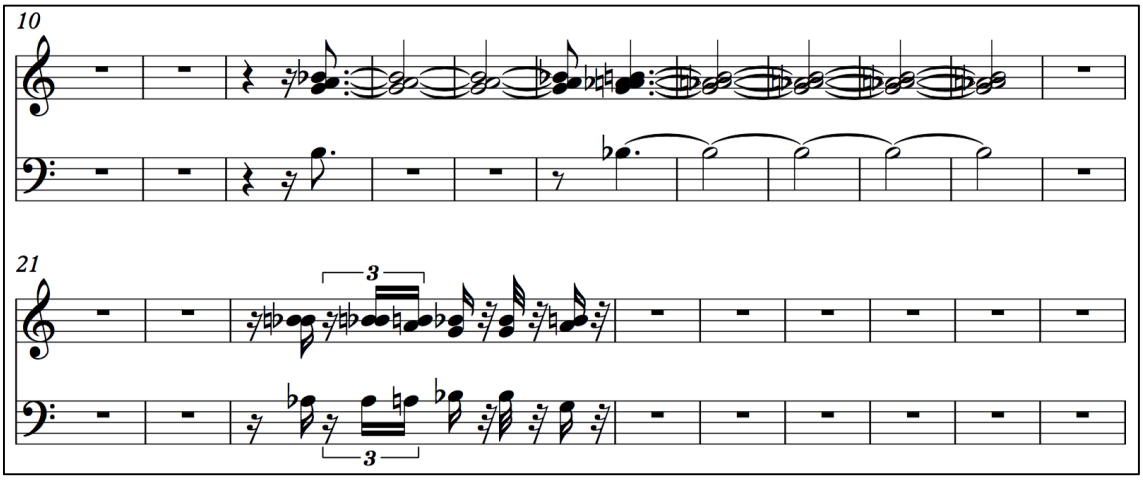
[18] Ses spektogramı, bir ses kaydındaki frekans dağılımını zamana göre gösterir.

Şekil 4.2: *Bahar Ayini* için frekans grafikleri

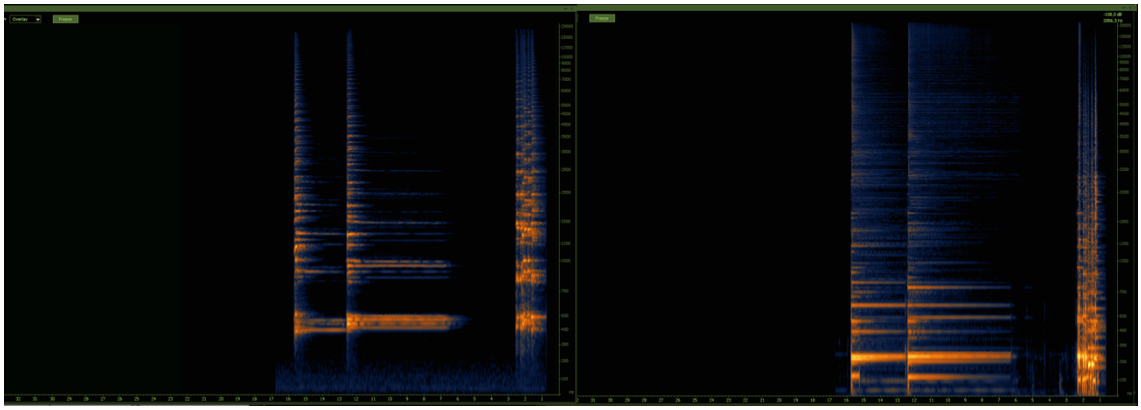


Stravinski'nin Bahar Ayini kayıtlarının ilk 10 saniyelik bölümlerini karşılaştırıldığında, gitar üçlüsü kaydında orkestra kaydına oranla orta frekansların daha yoğun olduğu görülmektedir. Bunun sebebi olarak gitar kaydında kullanılan Overdrive efektinin yarattığı doğuşkanlar gösterilebilir. Yine aynı şekilde bas frekanslarda görülen yoğunluk yakın mikrofonlarla yapılan kontrbas kaydının bir sonucudur. Bunun dışında bu iki spektogram verilerinin benzer oldukları söylenebilir.

Şekil 4.3: *Ligeti No:7*'nin karşılaştırılan bölümü

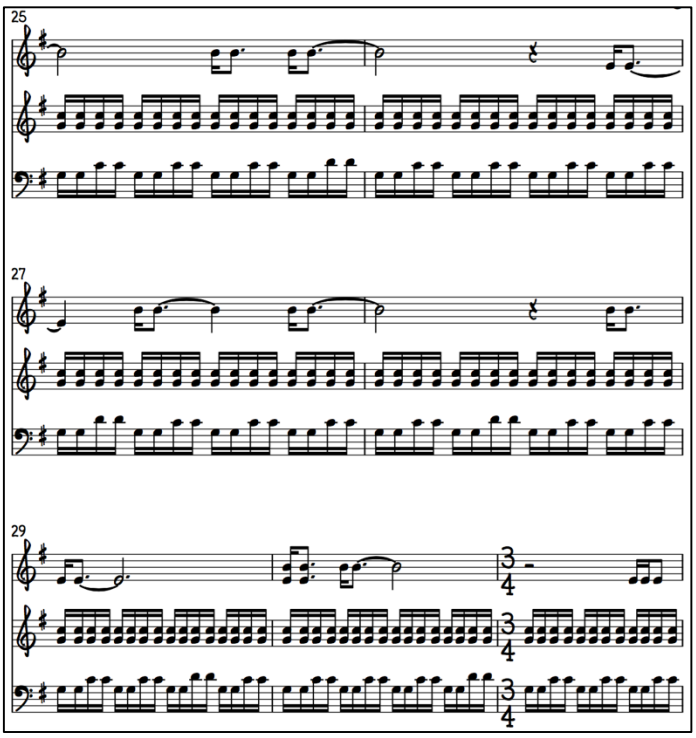


Şekil 4.4: *Ligeti No:7* için frekans grafikleri

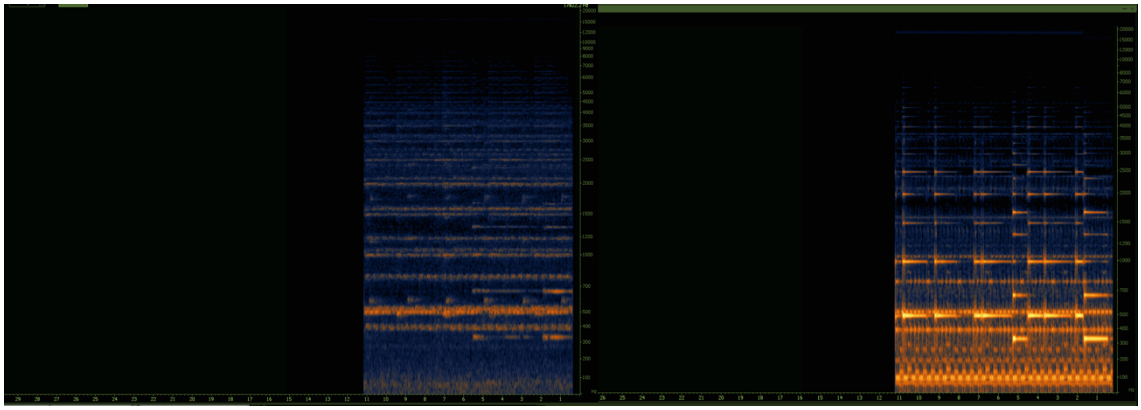


Ligeti'nin eserinin 7. Bölümünün karşılaştırılmasında ise göze çarpan en önemli farklılık orijinal kaydın bas frekanslarının gitar üçlüsü kaydına göre çok daha az olması. Örneğin orijinal kayıtta 400 Hz'in altında hiç bir veri bulunmazken, gitar üçlüsü kaydında verilerin 100 Hz civarlarında başladığı görülüyor. Bu durum, ilgili bölümde de belirtildiği gibi, eserde bulunan aralıkların seslendirilebilmesi için gitar üçlüsü kaydında bir oktav aşağı alınmasından kaynaklanıyor. Gitar üçlüsü kayıdında kullanılan seslerin bir oktav yukarı alındığı düşünülürse, benzer bir grafik elde edileceği öngörülebilir.

Şekil 4.5: *Shaker Loops*'un karşılaştırılan bölümü

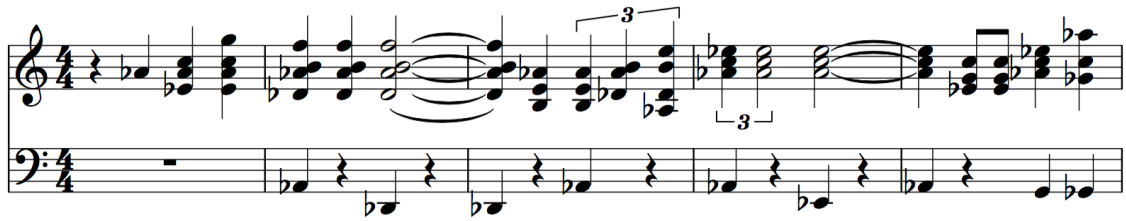


Şekil 4.6: *Shaker Loops* için frekans grafikleri

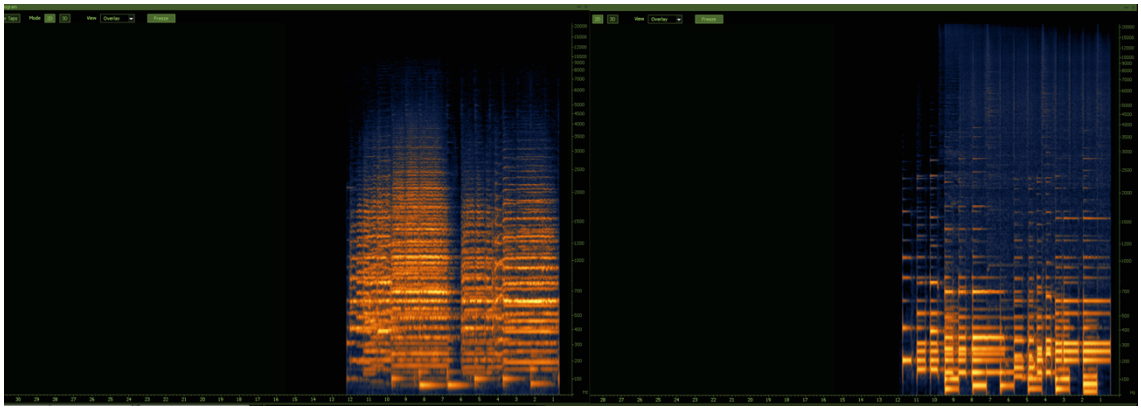


John Adams'ın Shaker Loops kaydının orijinali ve gitar üçlüsü kaydının kontrbasın partisyonunun başladığı yerden itibaren 11 saniyelik grafiklerine bakıldığında, şekil olarak birbirlerine benzedikleri ancak orijinal kayıtta tizlerin yoğunluğu daha fazlayken, gitar üçlüsü versiyonunda basların yoğunluğunun daha fazla olduğu görülüyor. Orijinal kayıtta 300 Hz'in altında veri yokken gitar üçlüsü kaydında yine kontrbasın spektrumda kapladığı yerden dolayı 100 Hz ve altlarında dahi bir çok veri bulunuyor. Bu durum orijinal kayıtta çalan yaylılar orkestrasının gitara göre daha fazla doğuşkan üretmesinden ve bu doğuşkanların tiz frekanslarda tınlamasından, gitar üçlüsünde bulunan kontrbasın ise yaylı grubunun ürettiği bas frekanslardan daha fazla bas frekans üretmesinden kaynaklanıyor. Aynı zamanda orijinal kayıtta çellonun bir oktav yukarıdan icra ettiği partisyonun gitar üçlüsü aranjmanında kontrbas tarafından bir oktav aşağıdan çalınması, spektogramda farklı sonuçlar ortaya çıkarmıştır.

Şekil 4.7: *September Song*'un karşılaştırılan bölümü

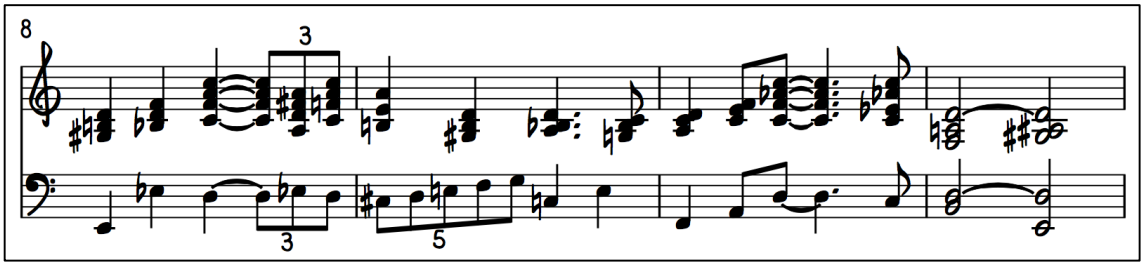


Şekil 4.8: *September Song* için frekans grafikleri

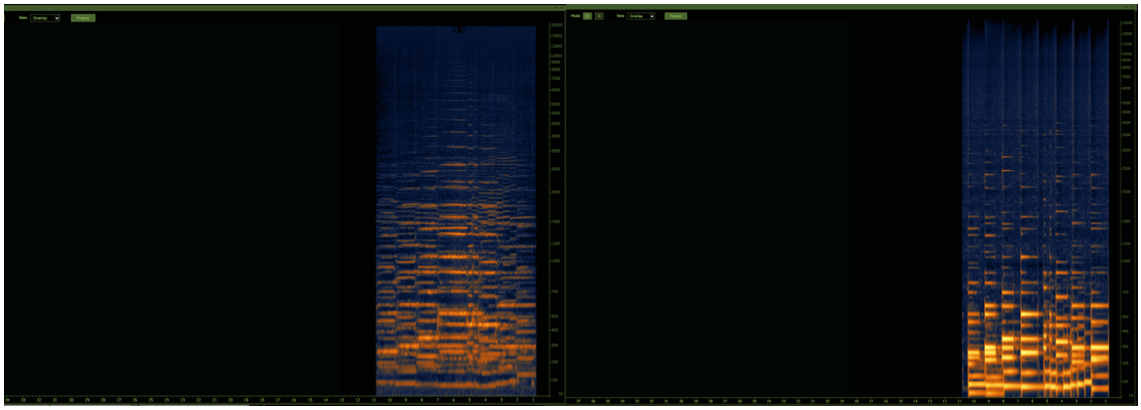


Stan Kenton'ın September Song aranjmanlarının ilk 12 saniyelerinin grafikleri karşılaştırıldığında, orijinal kayıttaki frekans dağılımının özellikle orta(mid) ve üst orta(high-mid) frekanslarda çok daha homojen olduğu görülmektedir. Gitar üçlüsü kaydına bakıldığında ise özellikle bu frekanslarda daha heterojen bir görünüm vardır. Bunun sebebi olarak trombon grubunun doğuşkanlarının, gitarın doğuşkanlarına kıyasla, bu frekans aralığında daha yoğun olması ve aynı zamanda trombon grubu akor değişimleri esnasında sesleri tutabilirken, gitarda sürekli blok şekilde çalınan akorların ses dokusu devamlılığını kesintiye uğratması gösterilebilir. Öte yandan orijinal kayıtta 7000 Hz'in üzerinde hiç bir veri olmaması tamamen dönemin kayıt teknolojileri ile ilgilidir denilebilir.

Şekil 4.9: *My Ship*'in karşılaştırılan bölümü

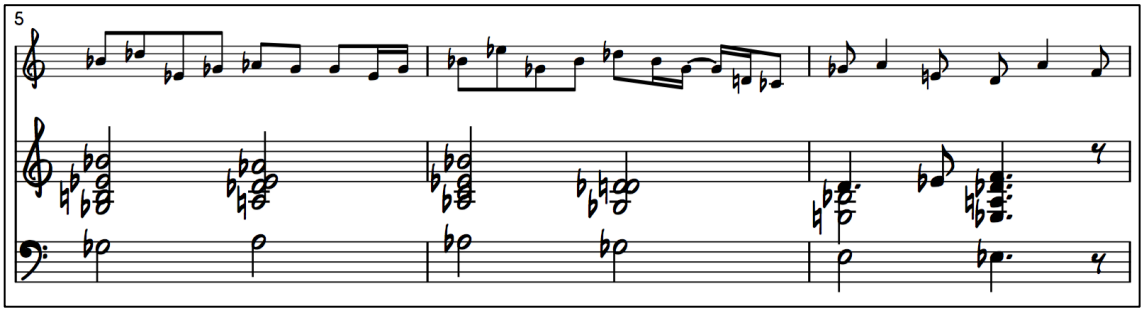


Şekil 4.10: *My Ship* için frekans grafikleri

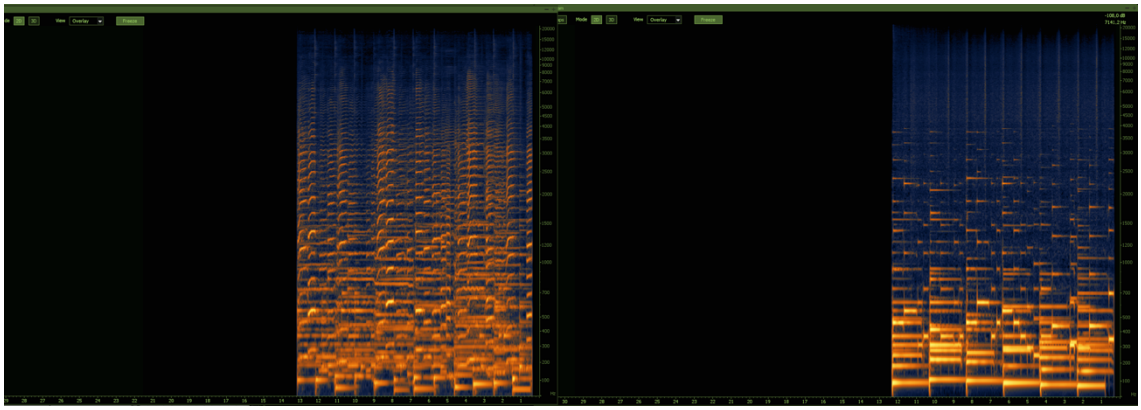


Gil Evans'ın My Ship aranjmanının orijinali ve gitar üçlüsü kayıtlarının intronun ardından gelen 10 saniyelik bölümleri karşılaştırıldığında, aynı bir önceki bölümde September Song'da da görüldüğü üzere, orta frekanslarda orijinal kayıtta bulunan homojen durum göze çarpmaktadır. Bir önceki bölümde ortaya çıkan sonuçlarla tamamen benzer sebeplerden oluşan bu durumun yanında, yine, nefesli grubunun uzayan seslerinin yanında blok akorlar ile aynı tınıyı yaratmaya çalışan gitarın vuruşlarının da spektogram verisinde görsel olarak çok net olarak seçilebildiği ortadadır. Gitar üçlüsü kayıdında, gitarın temel(*fundamental*) frekansları ve öncelikli doğuşkanları çok belirginken, orijinal kayıtta enstrümantasyon ve kullanılan enstrümanların frekans cevapları sebebiyle, özellikle orta frekanslar arasında, eşit bir dağılım göze çarpmaktadır.

Şekil 4.11: *Goodbye Pork Pie Hat*'in karşılaştırılan bölümü



Şekil 4.12: *Goodbye Pork Pie Hat* için frekans grafikleri



Aynı durum Sy Johnson'ın aranjmanını seslendiren Charles Mingus Big Band kaydı ile gitar üçlüsü kaydı arasında da görülebiliyor. İki çalgı grubunun ürettiği ses dokusu genel bakış açısında benzer olsa da yine özellikle doğuşanlar sebebiyle ayrışıktır. Buradan hareketle caz big bandleri ile gitar üçlüsü karşılaştırıldığında ortaya çıkan ortak sonucu özetlemek gerekirse bakır üflemeli ve tahta üflemeli çalgıların ürettiği doğuşkanlar ile gitarın ürettiği doğuşkanlar arasındaki fark bütün örneklerde spektogram verisi dahilinde gözlemlendiğinde benzerlik göstermektedir.

5. TARTIŞMA VE SONUÇ

Yapılan bu çalışma ve elde edilen bulgulara bakıldığında 20.yüzyıldaki farklı müzikal yaklaşımları içeren bu 6 orkestra eserinin sadece gitar üçlüsüne uyarlanmasının, olumlu ve olumsuz sonuçlarıyla ele alındığında, gitar çalan veya gitar için müzik yazan kişiler için oldukça zihin açıcı olduğu açıktır. Herhangi bir enstrümanın çalımıyla ilgili çalışmalar yaparken ya da o enstrümanı öğretir/öğrenirken sadece o enstrüman ile ve o enstrüman için yazılmış müziklerin kullanılmasının kısıtlayıcı bir yanı vardır. Bu durum, özellikle konu elektrik gitar olduğunda, daha da farklı bir boyut almaktadır. Enstrüman, doğuşu, gelişimi ve bilinirliğinin fazlasıyla artması sürecinde, tamamen bir halk müziği enstrümanı gibi algılanmış, eğitimi de çoğunlukla metodik ve akademik olmaktan ziyade kulaktan ve alaylı olarak yetişme şeklinde olmuştur. Bu durumun enstrümana getirdiği faydalar(daha özgün yaklaşımlara ve tekniklere açık olması, çoğulcu olması vs.) olduğu gibi bu durumun yarattığı dezavantajlar olduğunu da yadsımamak gerekir. Özellikle caz gitar eğitimi alanına bakıldığında, piyano, trompet, kontrbas, davul gibi yüzlerce yıllık metodik bir eğitim sistemine sahip çalgıların yanında, henüz çok yeni olan ve kendisi hakkında yazılan metodların da gelişmelerini halen tamamlayamadığı göz önüne alınırsa, neredeyse her eğitim kurumunun kendine özgü ve bütünü kapsayıcı olmayan bir yöntem izlediği söylenebilir. Bu durum da günümüz dünyasında caz gitar ve elektrik gitar eğitimini bir sürü alanda bir belirsizliğe sürüklemektedir. Gitar alanında yapılan ve yapılacak olan bu tip çalışmalar hem gitarın sahip olduğu imkanları saptamak hem de bu imkanlar dahilinde gitarın müzikal olarak gidebileceği noktaları saptamak açısından önemlidir.

Gitar müziğinin özellikle 20.yüzyılın ortalarından itibaren başlayarak dünya çapında sahip olduğu önemli popülaritenin 21.yüzyılın başlarından itibaren elektronik müzik tarzlarına olan ilginin de artmasıyla bir düşüş ivmesi gösterdiği rahatlıkla söylenebilir. Ancak akustik müzik alanında gitarın halen en çok tercih edilen çalgılardan biri olduğu yadsınamaz. Yıllardır caz eğitimi/öğrenimi içinde aktörler olarak, ne yazık ki cazın alamet-i farikası nefeslilere ilginin giderek azaldığını; piyanoya dahi pek itibar edilmediğini; kurulabilen toplulukların da önemli bir kısmının gitar trio veya gitarlı quartet, quintet gibi topluluklar olduğu gerçeği de göz önüne alınırsa, bu ortamın çok

daha nitelikli ele alınması gerektiğine; repertuvarının ezbere geçilenin ötesine taşınması gerektiğine dair gözlemlerimizin bir uzantısı olarak; içinde bulunduğumuz bu durumu gitarın artık çoktan beridir klişeleşmiş olan çalım stillerinin ötesine geçmek, yeni ifadeler aramak için kullanmak isabetli olacaktır. Bunun için de müzik tarihinin gelişimini takip etmek, orkestra müziklerini incelemek, gitardaki ses dokularının sınırlarını aşmak için çok etkili yöntemler olarak öne çıkar. Belki de gitarın geç kalmışlığını gidermek bu yolla mümkün olabilir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Dailey, Denton J., 2013, *Electronics for Guitarists.* 2nd Edition. Springer

George-Warren, H., Romanowski P., Bashe P. R. & Pareles J., 2001, *The Rolling Stone Encylopedia of Rock&Roll.* 3rd Edition. Fireside

Diğer Yayınlar

Alper Maral(Yapımcı), 23.03.2016. *Ses Örgüsü.*[Radyo programı] TRT Radyo 3

Afterman P.(Yapımcı), 2008, Davis Guggenheim(Yönetmen). *It Might Get Loud*[Belgesel]. Amerika Birleşik Devletleri: Thomas Tull Productions

The Music Industry Census. 2018. https://www.musictrades.com/census.html (erişim tarihi: 03.04.2018)

Fried, W.N., 2011, The Rite of Spring: An Original Solo Piano Transcription of Stravinsky's 1913 Ballet with Annotations and Historical Notes. *Doktora Tezi.* San Diego: University Of California

Morrison, C.D., 1983. The Aspects of Musical Language in György Ligeti's Ten Pieces for Wind Quintet*. Yüksek Lisans Tezi.* Vancouver: The University of British Columbia

Benny Goodman: The Complete 1982 Interview About Charlie Christian. 2011. http://jasobrecht.com/benny-goodman-interview-charlie-christian/ (erişim tarihi: 16.04.2018)

John Adams on Harmonium. https://www.earbox.com/harmonium/ (erişim tarihi: 26.04.2018)

Gil Evans, Essential Jazz Arranger, At 100. 2012. https://www.npr.org/templates/transcript/transcript.php?storyId=152577588 (erişim tarihi: 25.04.2018)

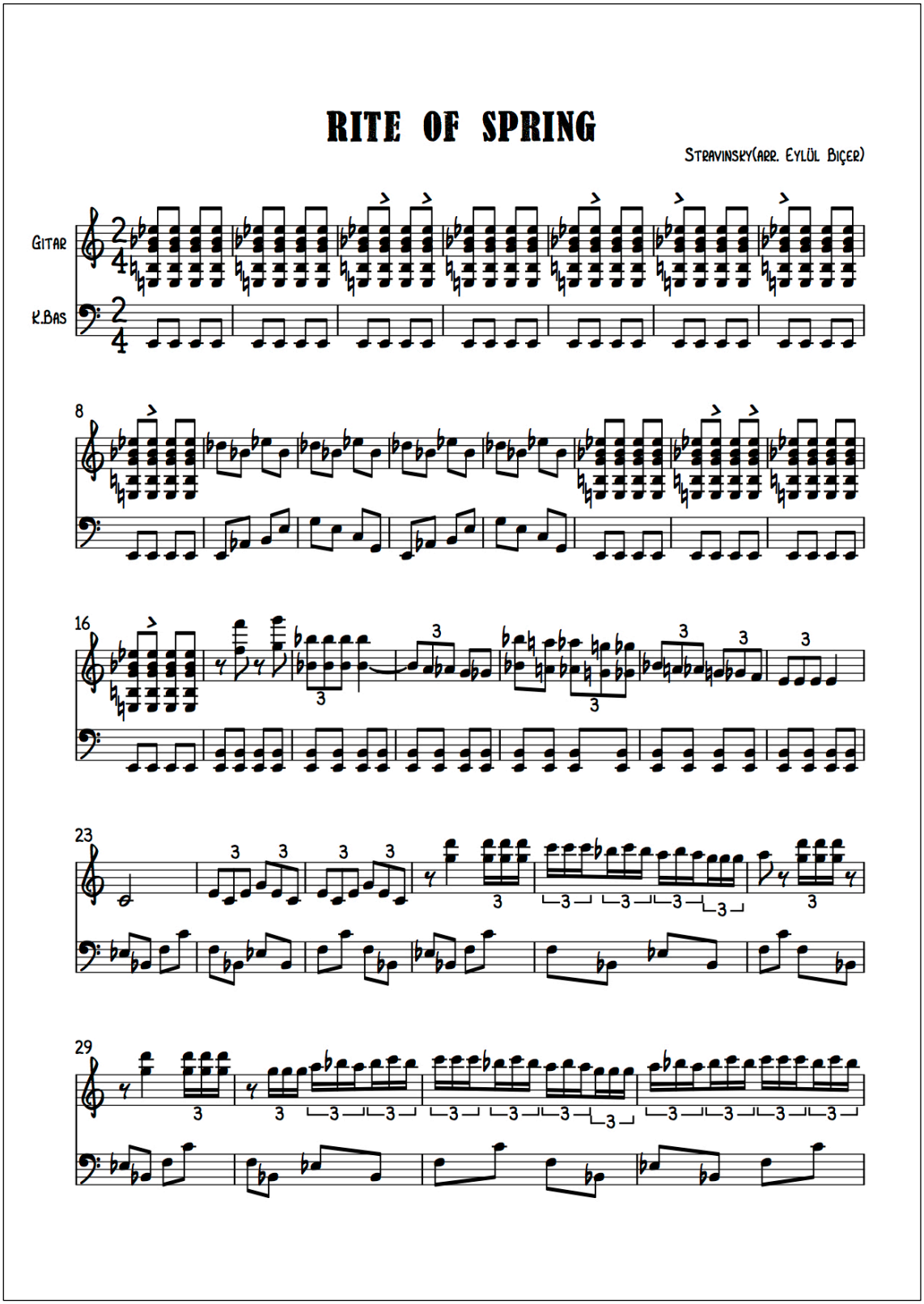
A Chat with Larry Coryell, Part Two. 2014. http://blog.musoscribe.com/index.php/2014/06/19/a-chat-with-larry-coryell-part-two/ (erişim tarihi: 12.03.2018)

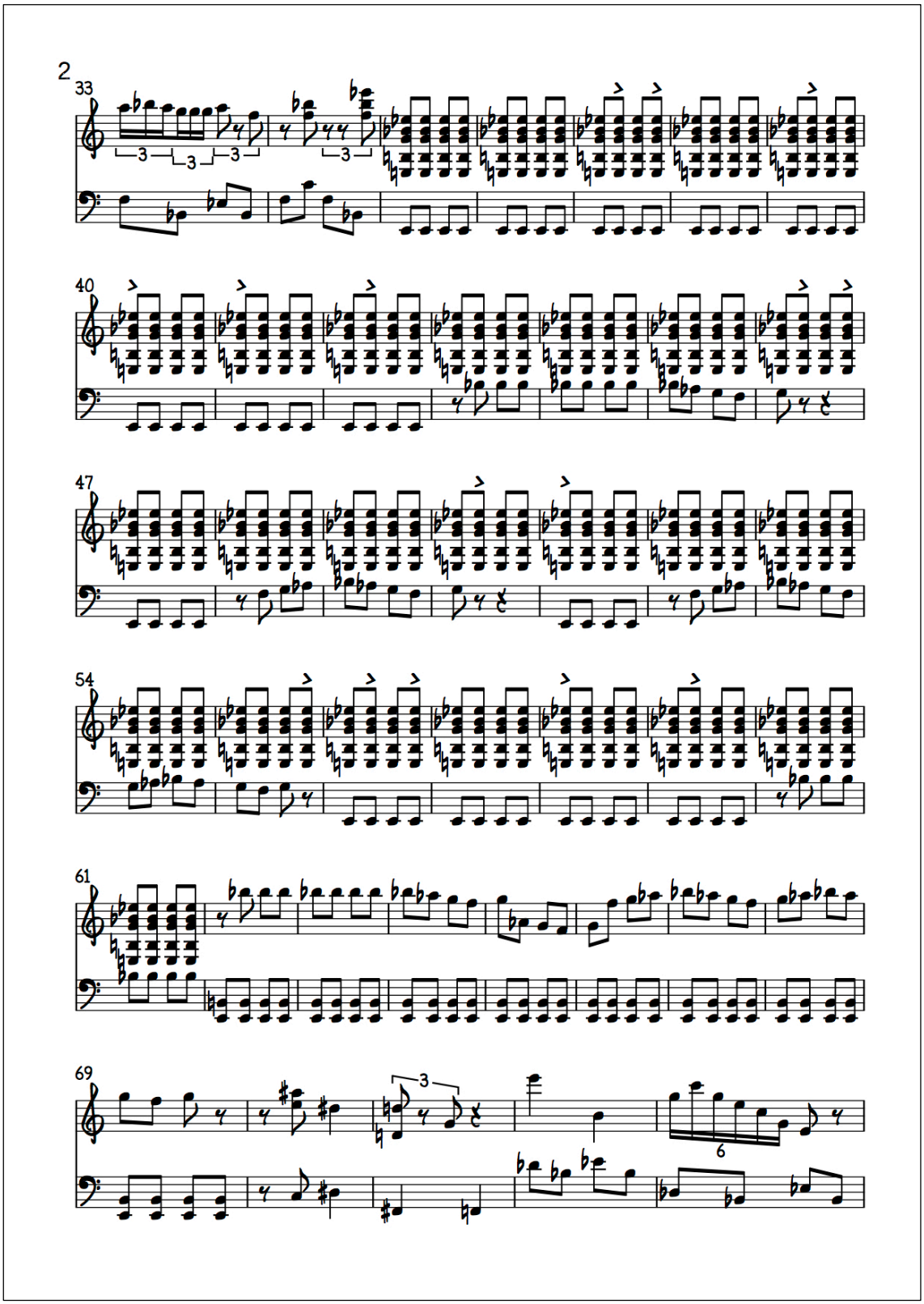
Granular Synthesis Resource Site. 2018. http://granularsynthesis.com (erişim tarihi: 2.05.2018)

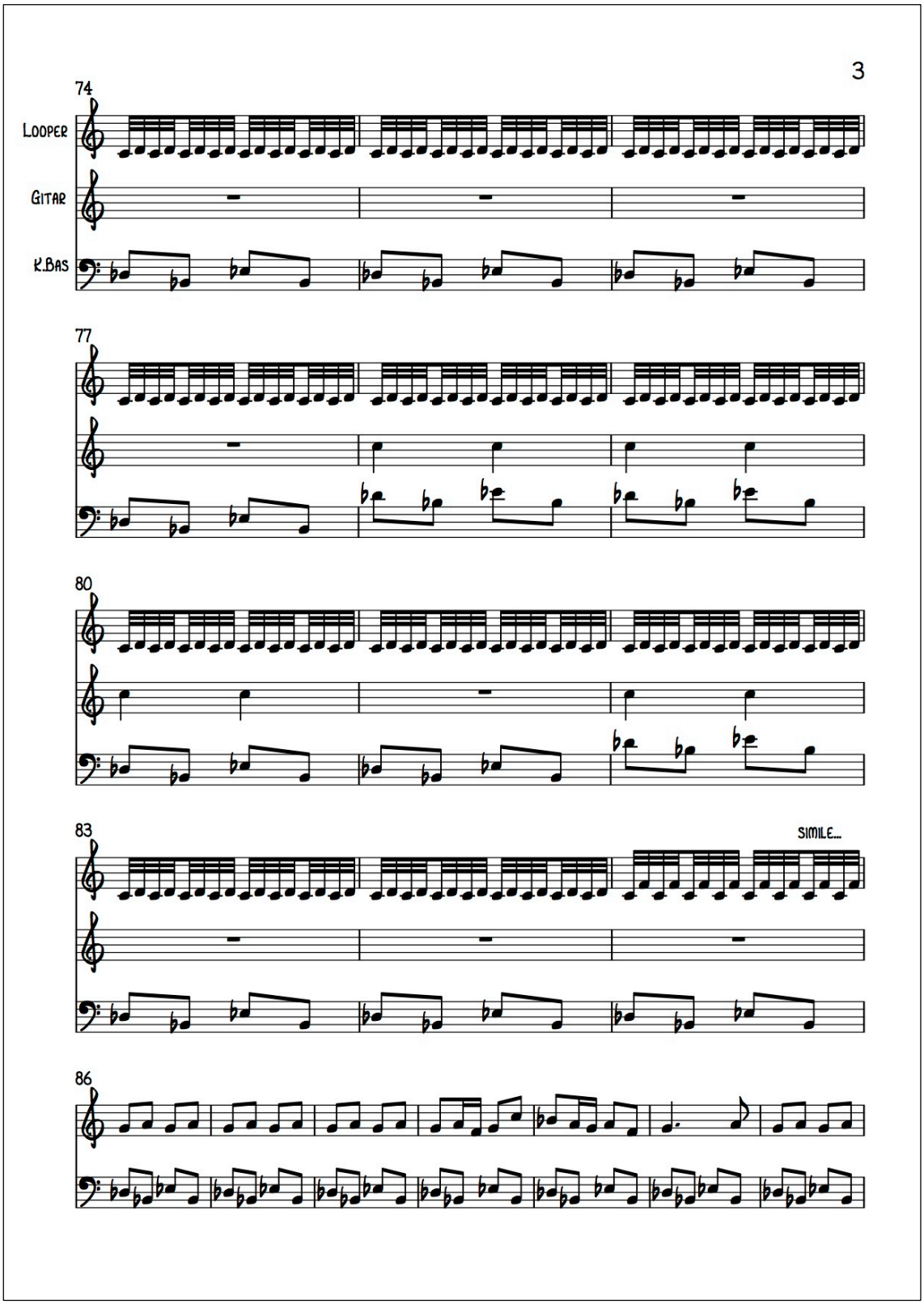
Thomas, D.B. 2014. *Gil Evans Arrangement of "My Ship" w/ Transcription* http://jazzarrangingclass.com/gil-evans-arrangement-of-my-ship-w-transcription/ (erişim tarihi: 4.04.2018)

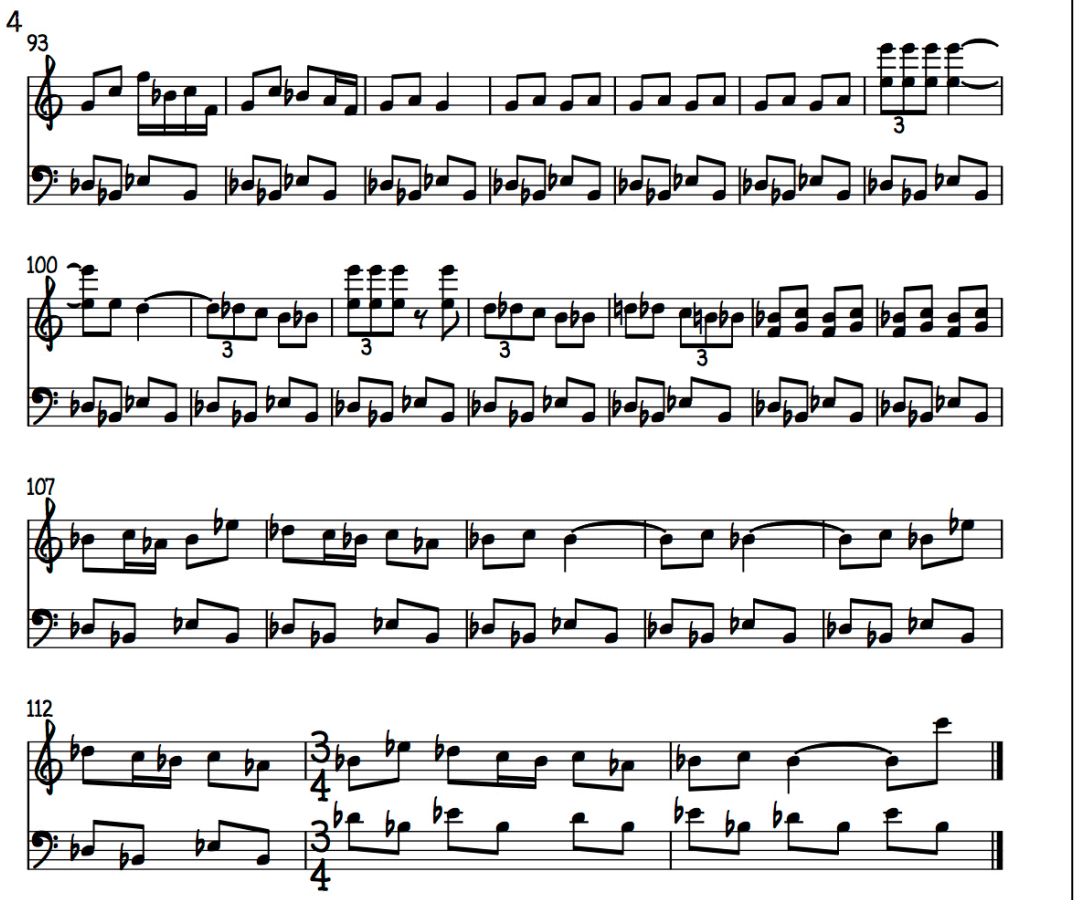
EKLER

Ek A.1 Bahar Ayini Gitar Trio Düzenlemesi

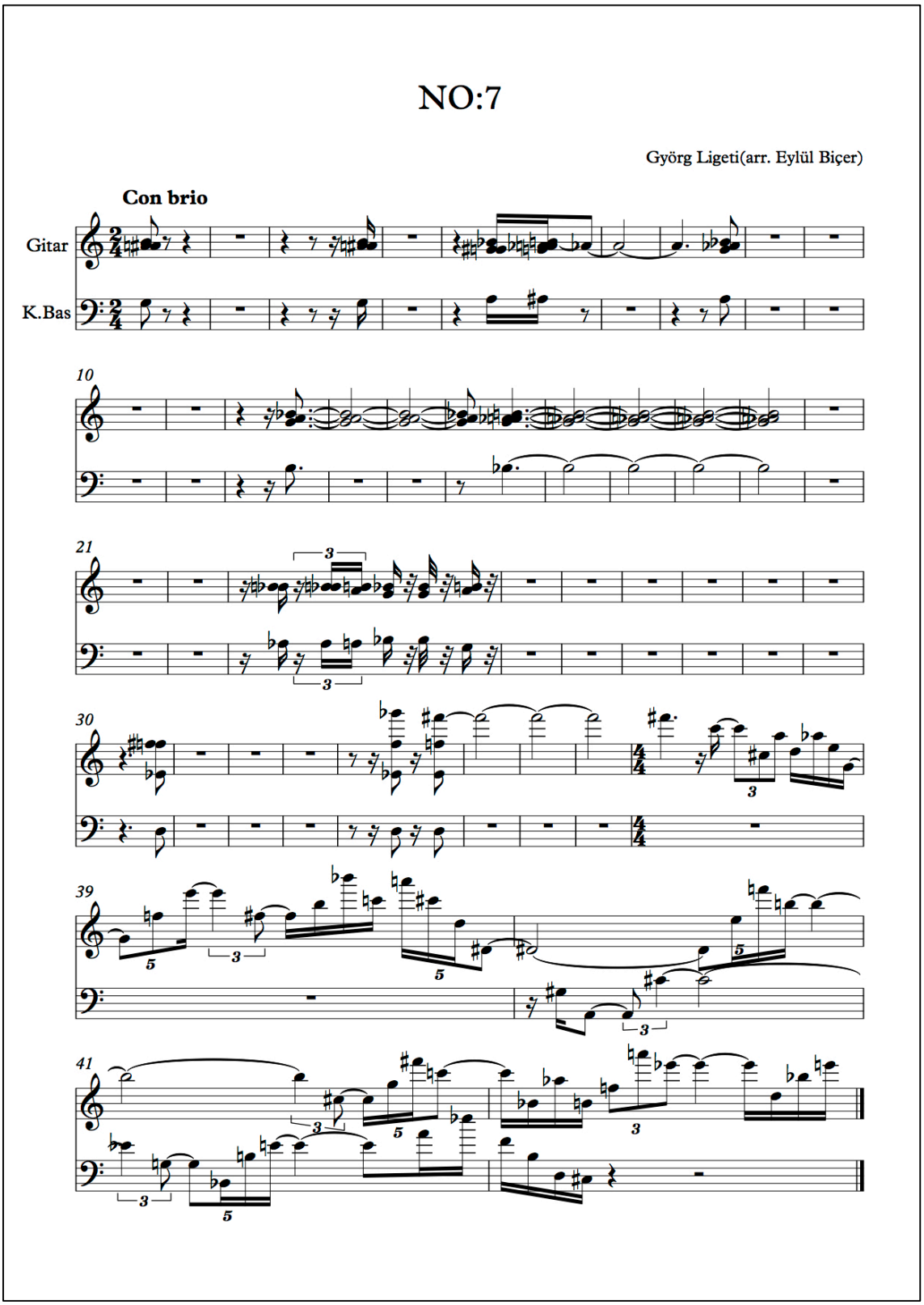



2
33
40
47
54
61
69

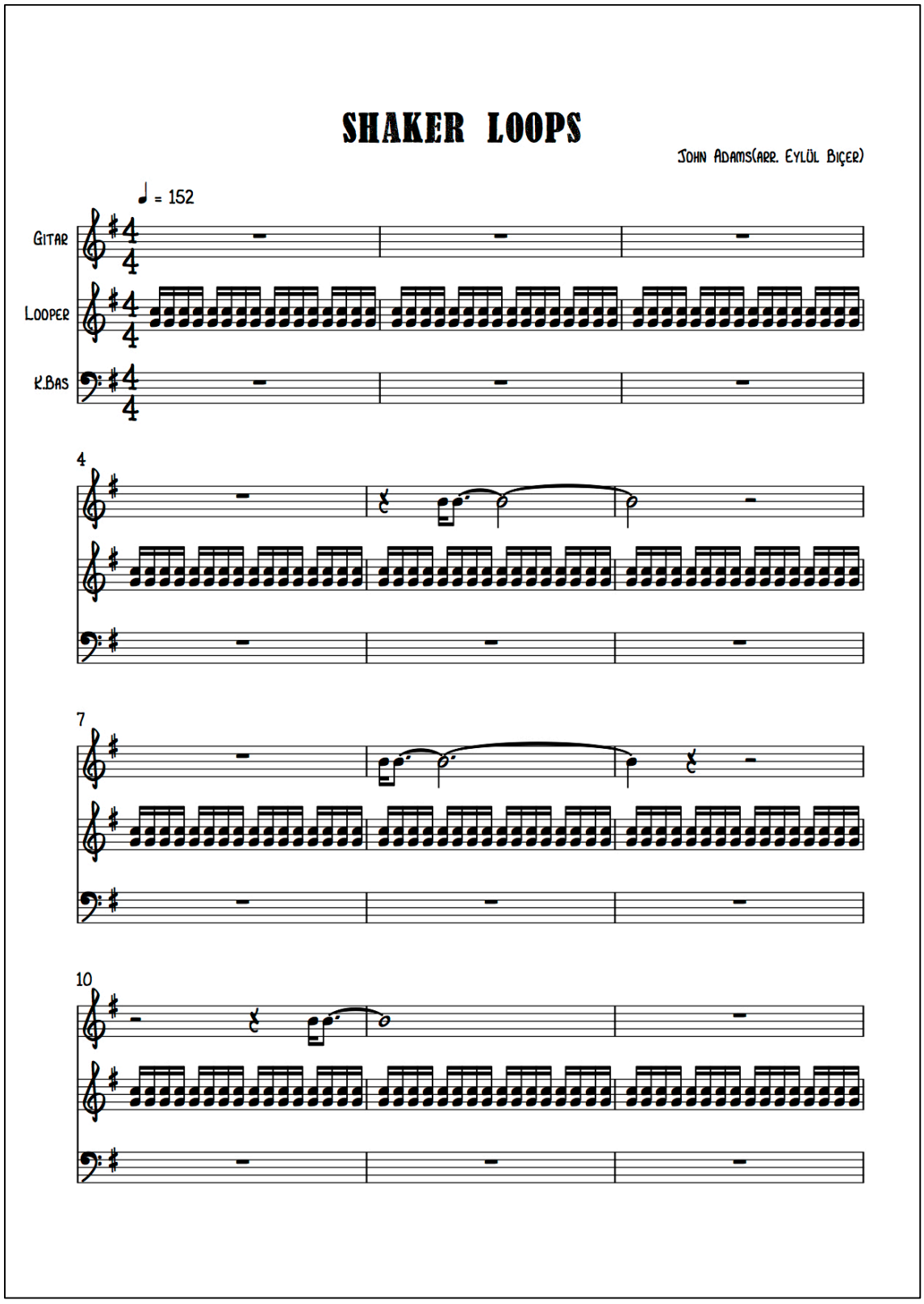

3
74
LOOPER
GITAR
K.BAS
77
80
83
SIMILE...
86

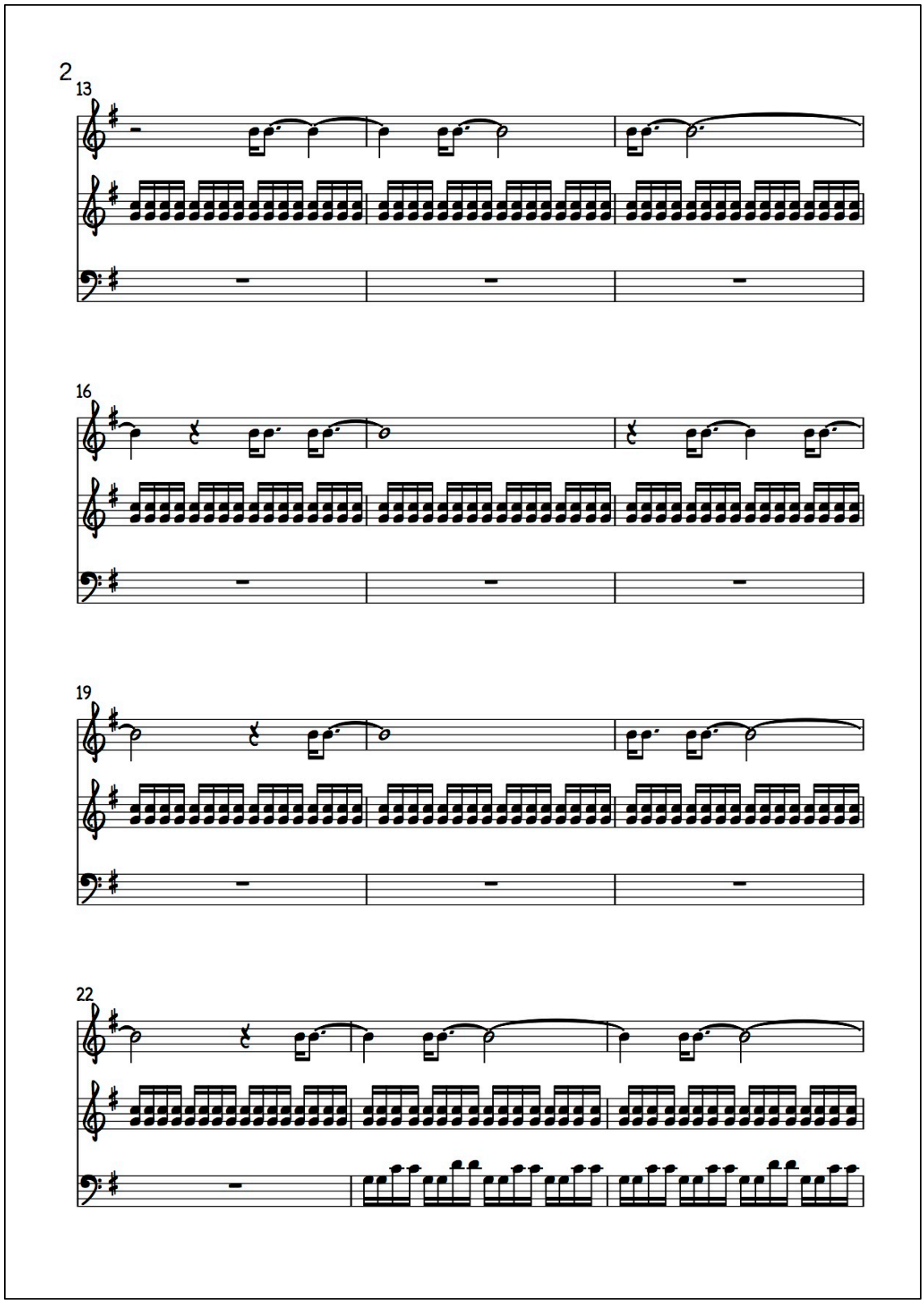

4
93
3
100
3
3
3
3
107
112
3
4
3
4

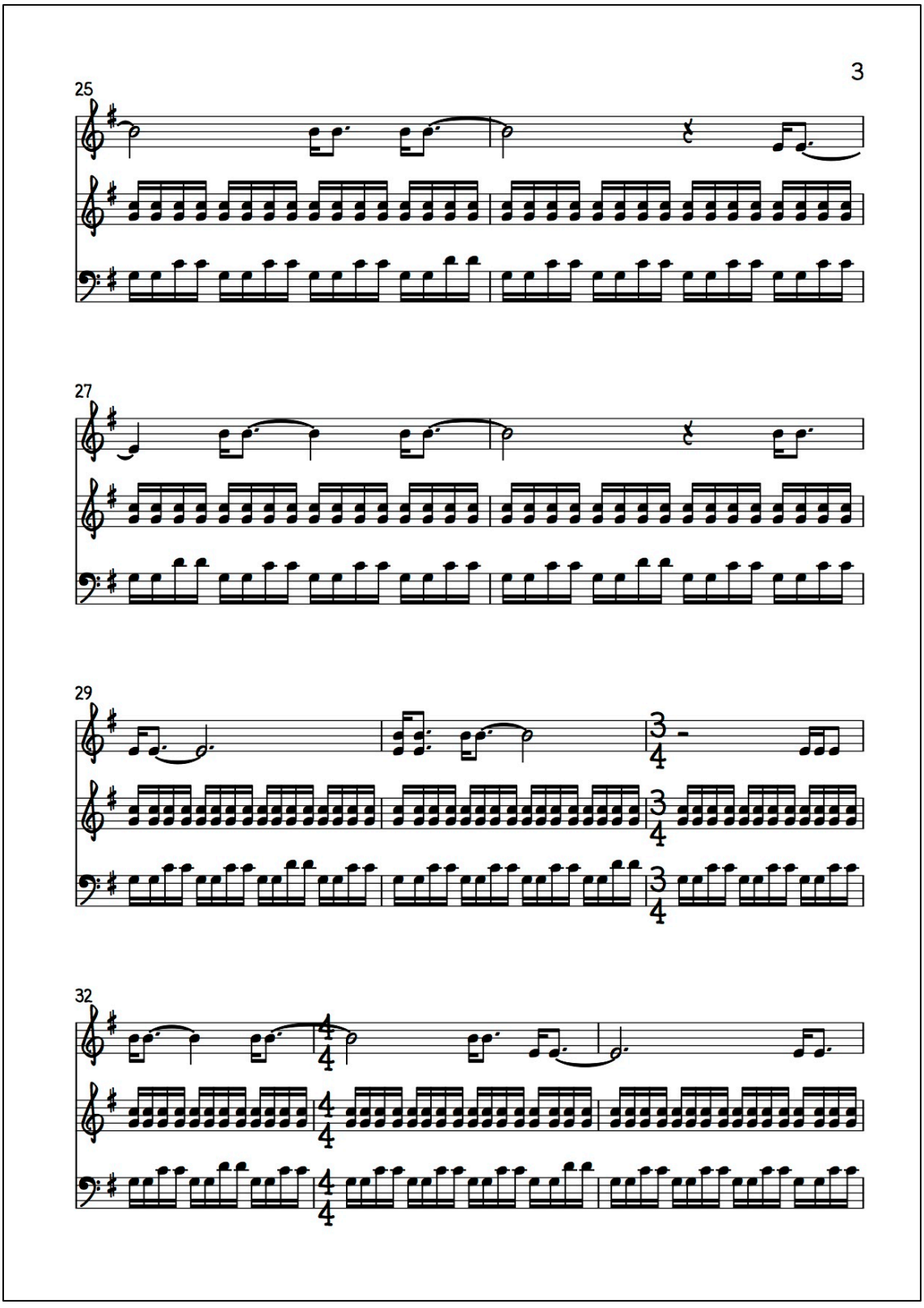
Ek A.2 Ligeti No:7 Gitar Trio Düzenlemesi

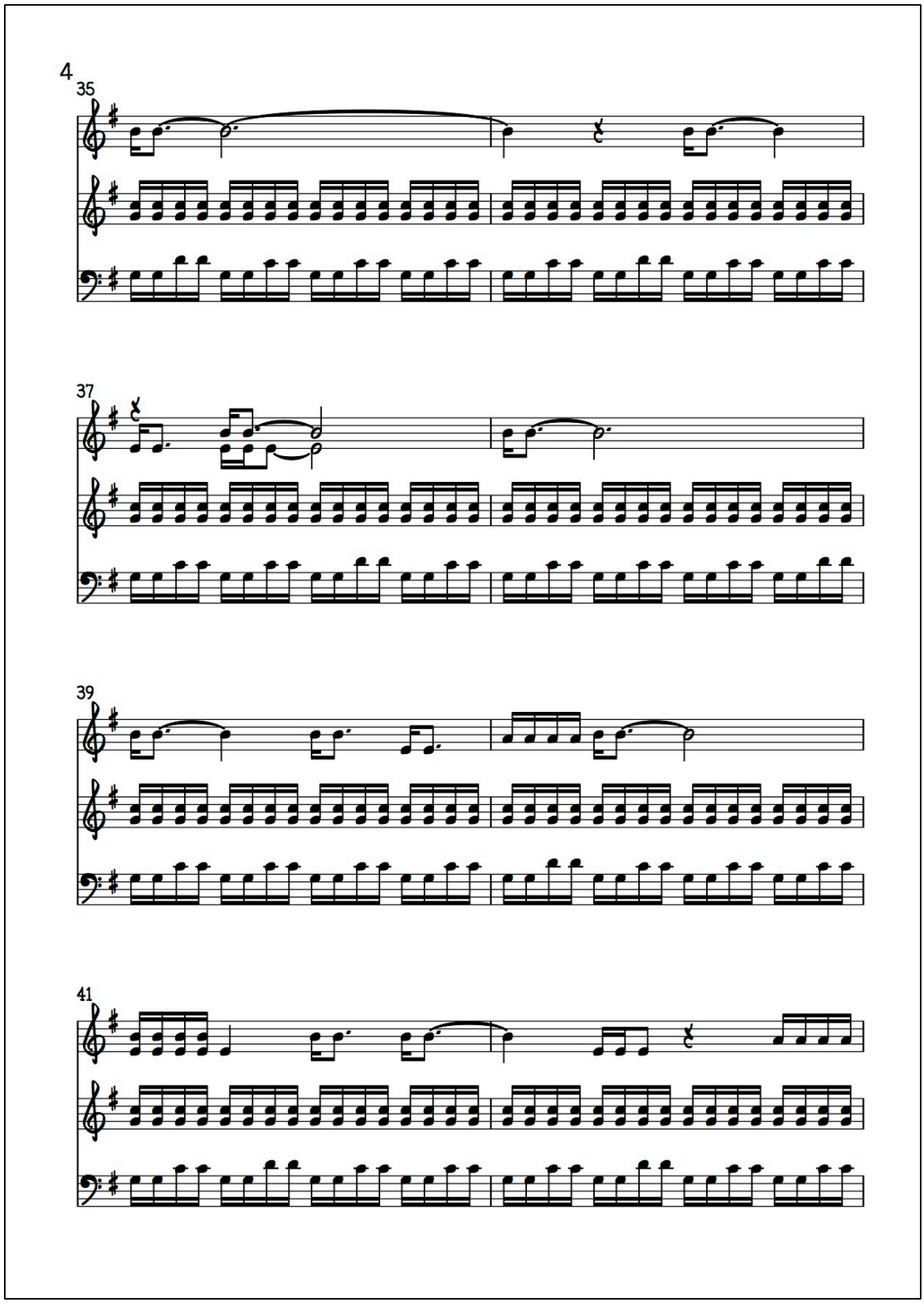


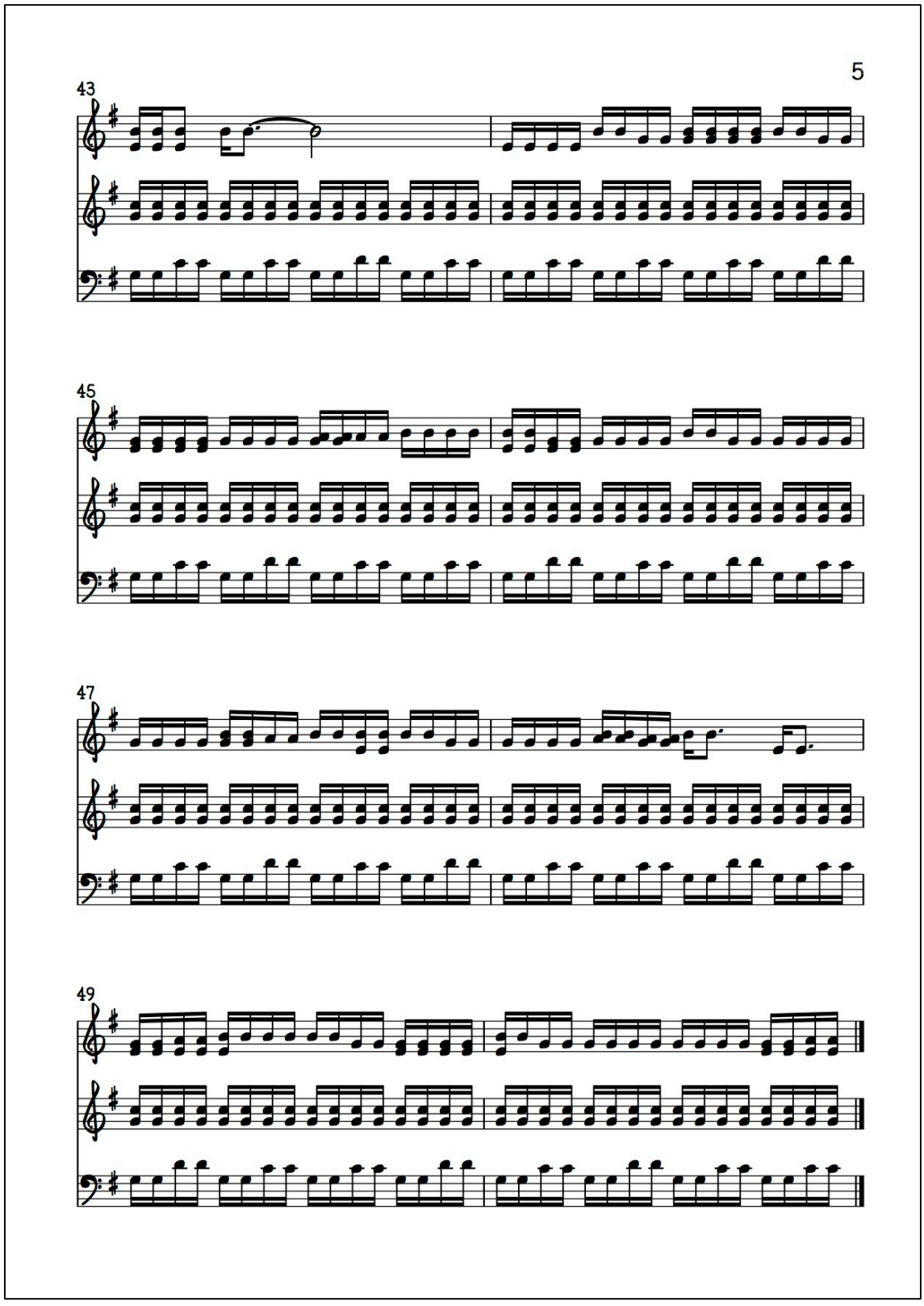
Ek A.3 Shaker Loops Gitar Trio Düzenlemesi



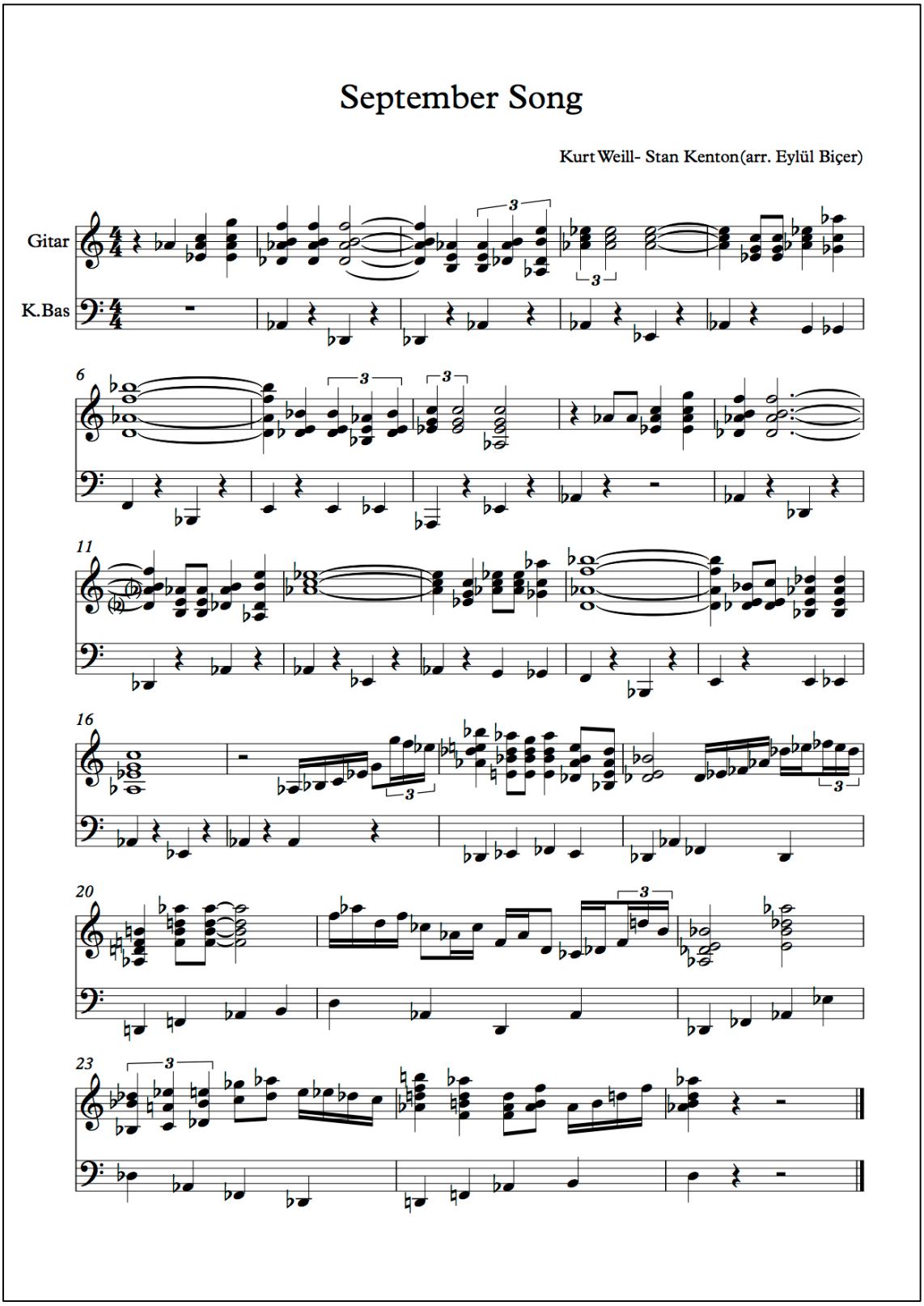

2
13
16
19
22


3
25
27
29
32

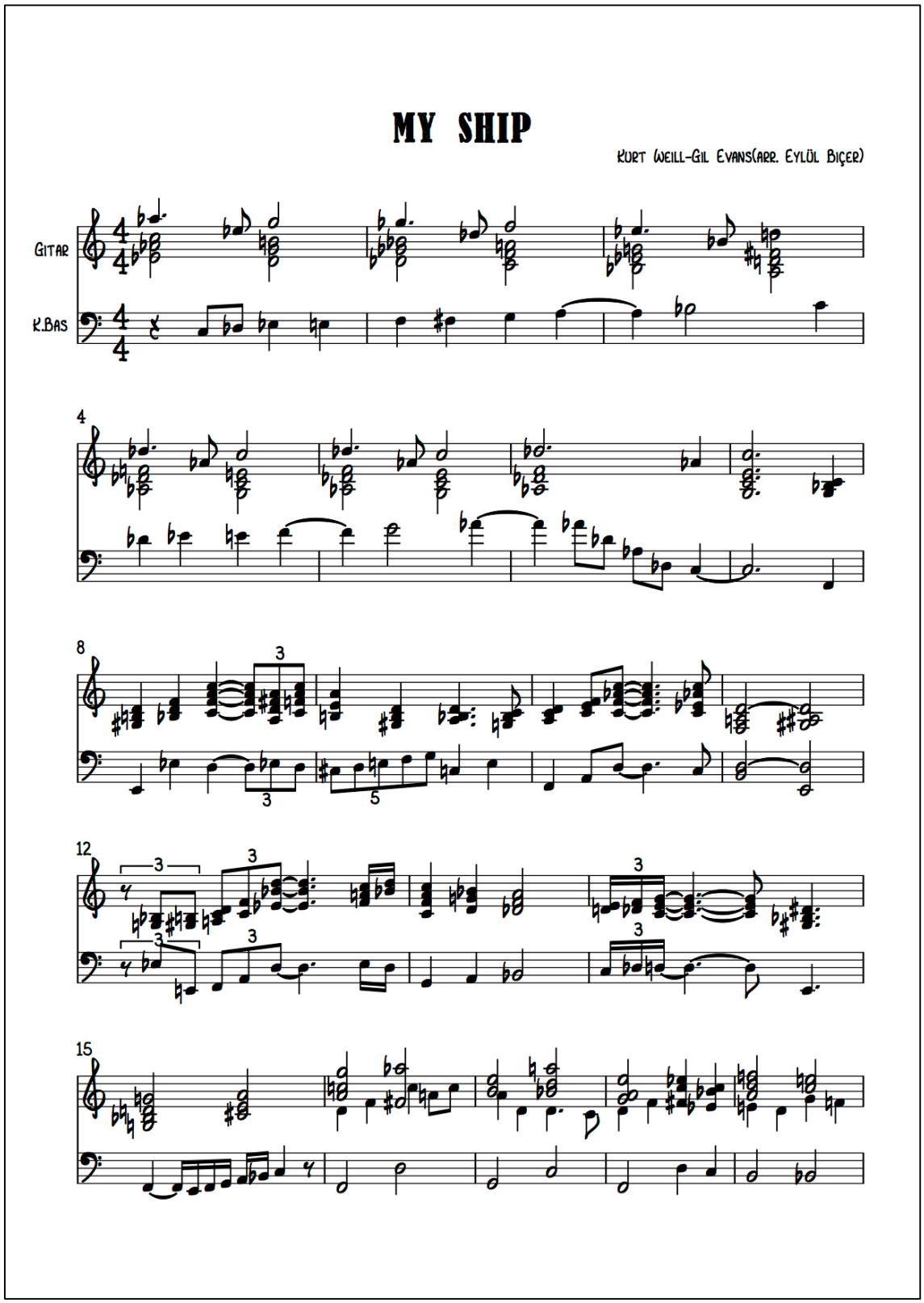

4
35
37
39
41

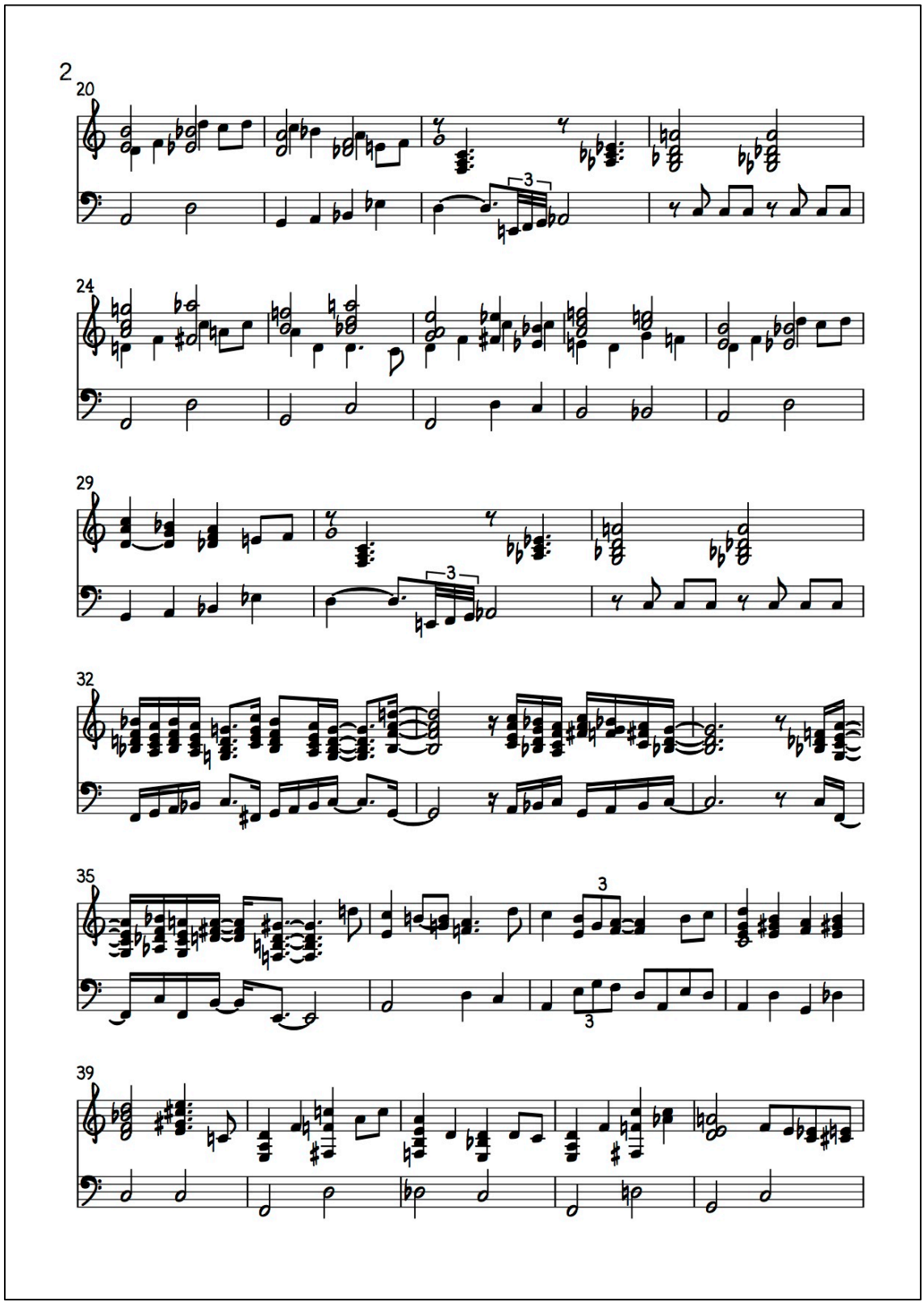

5
43
45
47
49

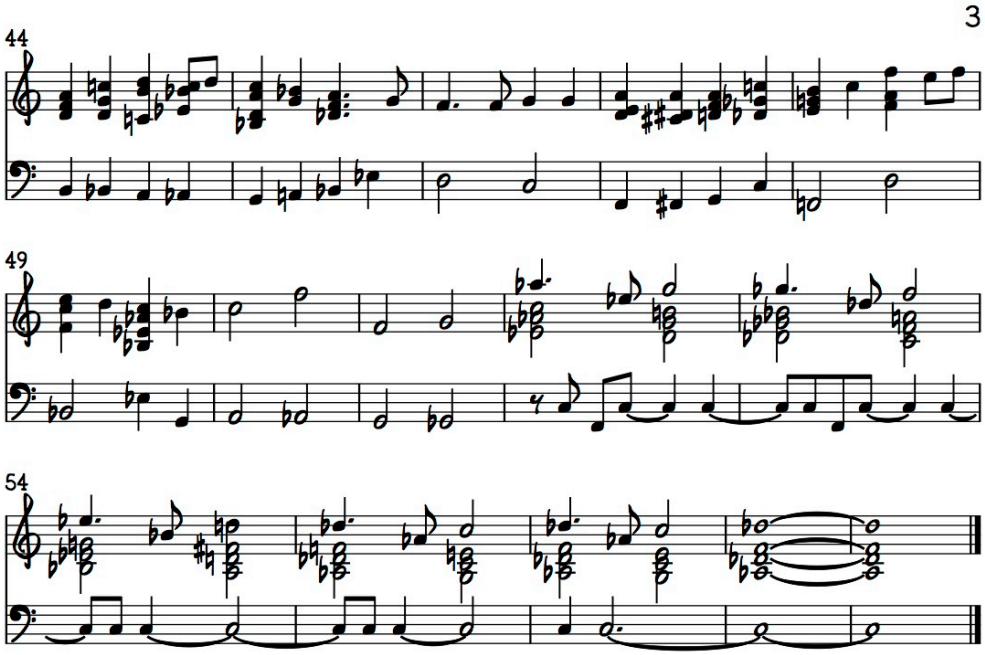
Ek A.4 September Song Gitar Trio Düzenlemesi



Ek A.5 My Ship Gitar Trio Düzenlemesi




2
20
24
29
32
35
39


3
44
49
54

Ek A.6 Goodbye Pork Pie Hat Gitar Trio Düzenlemesi

