

**T.C.**  
**NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ**  
**EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**  
**GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI**  
**MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI**

**PİYANO İLE EŞLİKLEME BECERİSİNİN CAZ MÜZİĞİ**  
**ARMONİSİ İLE BİRLİKTE GELİŞTİRİLMESİ**  
**ÜZERİNE AŞAMALI BİR ÇALIŞMA MODELİ ÖNERİSİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Danışman**  
**Doç. Dr. Sema SEVİNÇ**

**Hazırlayan**  
**Osman YAMAN**

**KONYA 2015**



T.C.  
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ  
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



**BİLİMSEL ETİK SAYFASI**

Öğrencinin	Adı Soyadı	Osman YAMAN
	Numarası	098309021007
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi / Müzik Öğretmenliği
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tezin Adı	Piyano ile Eşlikleme Becerisinin Caz Müziği Armonisi ile Birlikte Geliştirilmesi Üzerine Aşamalı Bir Çalışma Modeli Önerisi

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Öğrencinin imzası  
(İmza)

Osman YAMAN



**T.C.**  
**NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ**  
**Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü**



**YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU**

Öğrencinin	Adı Soyadı	Osman YAMAN
	Numarası	098309021007
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi / Müzik Öğretmenliği
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Sema SEVİNÇ
	Tezin Adı	Piyano ile Eşikleme Becerisinin Caz Müziği Armonisi ile Birlikte Geliştirilmesi Üzerine Aşamalı Bir Çalışma Modeli Önerisi

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan Piyano ile Eşikleme Becerisinin Caz Müziği Armonisi ile Birlikte Geliştirilmesi Üzerine Aşamalı Bir Çalışma Modeli Önerisi başlıklı bu çalışma 23/012015 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı Doç. Dr.	Danışman ve Üyeler Sema SEVİNÇ
Yrd. Doç. Dr.	Aslıhan SABAN
Öğr. Gör. Dr.	Vahide Bahar YİĞİT

İmza



**T.C.**  
**NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ**  
**Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü**



<b>Öğrencinin</b>	Adı Soyadı	Osman YAMAN
	Numarası	098309021007
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi / Müzik Öğretmenliği
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Sema SEVİNÇ
Tezin Adı	Piyano ile Eşlikleme Becerisinin Caz Müziği Armonisi ile Birlikte Geliştirilmesi Üzerine Aşamalı Bir Çalışma Modeli Önerisi	

### ÖZET

Bu araştırmada piyanonun eşlikleme çalgısı olarak kullanımı ve piyano ile doğaçlama eşliklemenin püf noktaları irdelenmeye çalışılmıştır. Herhangi bir melodiye, piyano ile doğaçlama olarak nasıl eşlikleme yapılabileceği üzerine çalışılmış çeşitli örneklerle desteklenmiştir.

Caz müziğinin armonik yapısı üzerinde genel hatlarıyla durulmuş, piyano ile eşlik icrasında caz armoni kalıplarının nasıl kullanıldığı örneklerle desteklenerek anlatılmış, eşlikleme (Korropetisyon) icrasının farklı armonik kalıplarla çeşitlendirilmesi (Varyasyonlandırılması) üzerine çalışmalar yapılmış ve çeşitli örnekler üzerinde anlatılmaya çalışılmıştır.



**T.C.**  
**NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ**  
**Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü**



<b>Öğrencinin</b>	Adı Soyadı	Osman YAMAN
	Numarası	098309021007
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi / Müzik Öğretmenliği
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Doç Dr. Sema SEVİNÇ
	Tezin İngilizce Adı	Suggestion of a stage model study in order to develop piano accompaniment skills along with jazz harmony

### SUMMARY

In this study it has been examined the major issues of improvised accompaniment and the use of piano as an accompaniment instrument. It has been studied on how to mprovised to any melody with piano accompaniment and has been supported various examples.

Structure of the Jazz Harmony has mentioned in general and explained with supported examples in order to understand how to use those jazz harmony patterns during the accompanient with piano. It has been worked on different harmonic patterns and their variations and has been explained through differnet examples.

## İÇİNDEKİLER

<b>BİLİMSEL ETİK SAYFASI.....</b>	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
<b>YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU ...</b>	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
<b>ÖZET.....</b>	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
<b>İÇİNDEKİLER .....</b>	<b>v</b>
<b>GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>

## 1.BÖLÜM

1.1. Problem Durumu.....	4
1.2. Problem Cümlesi.....	4
1.3. Amaç .....	5
1.4. Önem.....	5
1.5. Sınırlılıklar .....	6
1.6. Sayılıtlar.....	7

## 2.BÖLÜM

### KURAMSAL TEMELLER

2.1. Armoni Bilimi ve Sanatı .....	8
2.2. Müzikte Eşlik Kavramı .....	12
2.3. Temel Hatlarıyla Armoni.....	13
2.4. Akor .....	14

	vi
2.5. Caz Müziği Armonisi.....	16
2.6. Perde Harfleri.....	18
2.7. Caz Akorları.....	19
2.8. Akorların Fonksiyonları.....	27
2.9. Müzikte Tonalite Kavramı.....	29

### **3. BÖLÜM**

#### **YÖNTEM**

3.1. Araştırmanın Niteliği .....	31
3.2. Araştırma Grubu .....	32
3.3. Veri Toplama Araçları .....	32
3.4. Verilerin Çözümlemesi .....	35

### **4. BÖLÜM**

#### **PIYANO İLE EŞLİKLEME BECERİSİNİN CAZ MÜZİĞİ ARMONİSİ İLE BİRLİKTE GELİŞTİRİLMESİ ÜZERİNE HAZIRLANAN AŞAMALI BİR ÇALIŞMA MODEL ÖNERİSİ**

1. Eşlik yapılacak ezginin tonalitesinin belirlenmesi: .....	36
2. Melodideki Sesler(dereceler) ve Fonksiyonlar Üzerinden Akor Tayin Etme .....	38
3. I, IV, V Yapısı ile Tayin Edilen üç Sesli Akorların, Dizi Sesleri Dahilinde Dört Sesli Hale Getirilmesi.....	41
4. Dört Sesli Akorlardan Oluşmuş I,IV,V Yapısının Piyano ile icra Edilmesi	43

4.1. Piyanoda sağ elin melodiye ve sol elin de akorları çaldığı eşlik tütü:.....	43
4.2. Piyanoda Her İki Elinde Akorları Seslendirdiği Eşlik Türü .....	49
5. Önceden Tayin Edilen Akorların Yerine Vekil Akorların Tayin Edilmesi ..	58
5.1. Tonik Akorunun Vekil Akorları .....	59
5.2. Subdominant Akorunun Vekil Akorları .....	61
5.3. Dominant Akorunun Vekil Akorları.....	61
5.4. Vekil Akorların Taslağa Uygulanması .....	63

## **5 BÖLÜM**

### **BULGULAR VE YORUMLAR**

## **6. BÖLÜM**

### **SONUÇ VE ÖNERİLER**

<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>74</b>
-----------------------	-----------



## GİRİŞ

Müzikte çok seslilik anlayışının var olmaya başladığı 11. yüzyıldan bugüne değin teknik ve sanatsal olarak müziğin dinamikleri, kendini yenileyerek, katlayarak gelişmiş ve gelişmeye de devam etmektedir. (Say, 2005: 394-395)

“İnsan, bir ses evreninin içine doğar, onunla iç içe yaşar, algıladığı seslerle etkileşim içinde bulunur. Tarih öncesi çağlardan beri insanoğlu, işittiği sesleri çözümleyip değerlendirmeye çalışmış, yüzyıllar içinde sesleri düzenlemekte ustalaşarak onlardan bir ifade biçimi yaratmıştır” (Say, 2002: 17). Say’ın “Müziksel Anlatım” dediği bu tariften de anlaşılacağı üzere, insanoğlu kendi iç dünyasını, duygularını, düşüncelerini ya da olayları müzikle anlatmak için, asırlardır müziğin dinamiklerini, yapısını, yaşayışını, anlamaya çalışmış, geliştirmeye ve değiştirmeye çaba sarf etmiştir.

“Çok sesli müzik, demokrasidir. Yani, bir orkestra düşünün. Yüz parça enstrüman var ve bu orkestrada otuz ayrı enstrüman grubu var. Yani obua başka, klarnet başka, kemanlar başka vurmaları çalgılar başka, kontrbaslar başka... Bunların hepsini, farklı farklı deri renklerine ya da düşünce renklerine sahip olan insanlar gibi düşünelim. Bunların hepsi bir ses çıkartıyorlar ve bu ses uyumlu oluyor. Bence çok sesli müzik bir ülkede oturduğu zaman, o ülkede demokrasi de oturmuş demektir.” (kulturkulubu.com, 26 Temmuz 2014)

Tuluyhan Uğurlu’nun “Çok sesli müzik, demokrasidir.” Yazısından yola çıkarak;

Yaşayan bir olgu ve bir yaşam biçimi olarak müziği ele aldığımızda, modern ve çağdaş bir toplumda tek seslilik yerine demokrasi yani çok sesliliğin yaşanması ne kadar gerekli ve doğal bir unsur ise, müziksel anlatımın da çok sesli bir müzik anlayışına dayanması o kadar doğal bir sonuç olarak karşımıza çıkıyor.

Birden fazla ses partisini içinde bulandıran bir müzikal formun, belli bir matematiğe, kurallara, o kurallar çerçevesinde muayyen sınırlara dayanması, kısacası birbirleriyle uyum içinde etkileşen küçük parçacıkların oluşturduğu bir sistemler

bütününe dayanması gerekir. Bu sistemi oluşturan unsurlar arasındaki iletişimi sağlayan ve çok sesliliğin müzik haline gelebilmesini sağlayan kuralları insanoğlu yüzyıllardır geliştirmiştir. (<http://www.edwardschaefer.net/>)

Ne var ki belli bir müzik türündeki kurallar bütünü başka bir müzik türü için yanlış ya da geçersiz kabul edilebilmektedir. Çok anlamsız ya da absürt denilebilecek bir müzik anlatımında bile sınırları bir hayli geniş kurallar bütünü mevcut olabilir. Günümüzde bile belli kültürlerde caz müziği, anlamsız, yanlışlıklarla dolu bir müzik olarak görülebilmektedir. Örnek; John Cage'in bazı eserleri, Schubert'in atonal müzikleri, Sentetik diziler, Free jazz örnekleri; Pharoah Sanders, John Coltrane vs.

(Jaffe,1996: 12) temel caz akorlarının üçlü aralık ilişkisiyle kurulduğunu ifade eder. Üçlülerle kurulan ve üç sestem oluşan akorlara triad, üçlülerle kurulan ve dört sestem oluşan akorlara yedili akorlar denilmektedir.

Yedililer geleneksel fonksiyonel tonalitede uyumsuz kabul edilirken, cazda temel, uyumlu bir armonik öge haline gelmiştir (Greenberg, 2007: 25)

“Müzikte çokseslilik arayışları Yenidendoğuş (Rönesans) ile başladı, Aydınlanma ile gelişti.

Johann Sebastian Bach'ın ses aralıklarını eşitleyerek dengelemesi ( tampere gam), bugünkü piyano ile birlikte, ezgiye, değişik seslerle, uyumlu bir biçimde eşlik etme olanağını yarattığı gibi, iki ezginin üst üste bindirilmesinden elde edilen uyum (armoni) üzerinde araştırmalara da olanak sağlamıştır.”(Say, 2008: Cumhuriyet)

Aynı anda seslendirilen ses partilerinin ortaya çıkardığı anlatımın, gürültü yerine müziğe dönüşmesini sağlayan faktörün, çok seslilik içindeki kurallar bütünü olduğunu görebiliyoruz.

“Caz müziği, armonisi, ritmik yapısı ve doğaçlamaya dayanan melodi tarzı ile ayrı bir öneme sahip olan özgür bir müziktir. Bununla birlikte caz müziğini ve armonisini sadece popüler müzik türü içerisinde düşünmek yanlış bir tanım olacaktır. Geçirdiği gelişim evreleriyle 19. yüzyılın sonundan başlayarak klasik müzik de dahil

olmak üzere diğerk müzik türleriyle etkileşime girerek gitgide bütün dünyada kullanılan, gelişen ve hatta eğitim müziği içerisinde yer alan, bilimsel olarak araştırılan ve pedagojik yaklaşımları geliştirilerek kullanılan bir tür olmaya başlamıştır.” (Babacan, 2009: 15)

“20. yüzyılın hemen başlarında klasik müzik bestecileri bu gerçeği görmüş, içlerinden Debussy, Ravel, Satie, Stravinski, Milhaud, Hindemith, Copland gibi bazı besteciler caz müzik türünden yararlanma yoluna gitmişlerdir.” (Babacan, 2009: 15)

Caz müziği, kültürden kültüre farklı müzik ifadeleri ve anlamları ile algılansa da bugün, dünya çapında evrensel müzikler içinde çok önemli bir yerde olduğunu ve kabul görmüş müzik tarzlarında olduğu gibi, belli bir düzeni, disiplini, kuralları ve sistematığı bünyesinde barındırdığını söyleyebiliriz.

Yukarıda verilen örnek ve bilgilerden yola çıkarak, caz müziğinin, gerek armonik yapısı gerek ritmik zenginliği ile bugün birçok müzik icrasını etkilemiş, ilham kaynağı olmuş ve farklı yelpazeler açmış olduğunu söyleyebiliriz. Popüler sahne müziğinden, ses ve saz sanatçılarının albüm kayıtlarına, farklı kültürlerin etnik müziklerinden, klasik batı müziği çeşitlemelerine kadar, birçok alanda varlığını göstermiş ve kanıtlamıştır.

Çok seslilik anlayışı içinde bir müzik ifadesini anlam bakımından güçlendirmek ve müzikal olarak renklendirmek amacı ile enstrumanlarla ya da insan sesiyle yapılan eşliğin de belli bir sistematığının olması gerekir. Bu anlamda araştırmanın konusu olan piyano ile eşikleme becerisinin geliştirilmesinde, caz müziği içindeki armoni sistemi ve kalıpları kullanılarak, nasıl bir sisteme dayandırılabilceği üzerinde durulacaktır. Özellikle eşikleme icrasının yapılabilmesi için notaları yazılmış, o müzik ifadesi için düzenlenmiş bir eşlik partiyonunu çalmaktan ziyade, akor şifreleri ile doğma olarak eşikleme yapabilme becerisinin geliştirilmesi üzerinde durulacaktır.

## 1. BÖLÜM

### 1.1. Problem Durumu

Brahms, Richard Strauss'un F minör symphony'sini 1885 yılında dinlediğinde şöyle demiştir;

Biri diğerini dokuyup üçlü tema oluşturmuş olabilir fakat o hala polifoni değil.' (Sadie, 1980: 71)

“Mahler arkadaşlarıyla dışarıda tahtaların üzerinde yürürken, orman festivalindeki rasgele sesleri, salıncak ve dönme dolabın seslerini, askeri bando ve erkek ses korolarının seslerini duymuş ve kendi polifonisi için orijinal bir fikir olabileceğini söylemişti” (Sadie, 1980: 72)

Bu örneklerden bir ezginin veya bir müzik yapısının çok sesli hale getirilmesi ya da ezgiye çok sesli olarak çeşitli enstrumanlarla veya insan sesi ya da sesleriyle eşlik etmenin, icranın müzikal çerçevesini genişletmekle beraber tek sesli müziğin çok sesli hale geldiği müzik tarihi boyunca vazgeçilmez bir unsur olduğunu anlayabiliriz.

Bu anlamda bir okul parçasına, ya da herhangi bir ezgiye, piyano ile doğaçlama olarak yapılan eşliklemeye, caz müziği armoni kalıplarının nasıl kullanılması gerektiği yeteri kadar bilinmemekte ve yapılacak eşikleme armoni bakımından çeşitlendirilememektedir.

### 1.2. Problem Cümlesi

Piyano ile eşikleme becerisi caz armonisi ile birlikte nasıl geliştirilir? Bu soruya cevaben aşamalı bir çalışma modeli önerisi geliştirilmiştir.

### 1.3. Amaç

Müziğin önemli öğelerinden biri olan armoni, müziğin her safhasında olduğu gibi piyano eşlik icrasında da son derece önemli ve yapılan müzik icrasının tümü üzerinde etkili olduğu söylenebilir.

Piyano eşlik icrasında armoninin nasıl ve ne şekilde kullanılması gerektiği bu anlamda caz armonisinin renk ve çeşitliliğinden nasıl faydalanılması gerektiği anlatılmaya çalışılarak piyano eşlik becerisinin geliştirilmesi ve aynı zamanda çeşitlendirilmesi amaçlanmıştır.

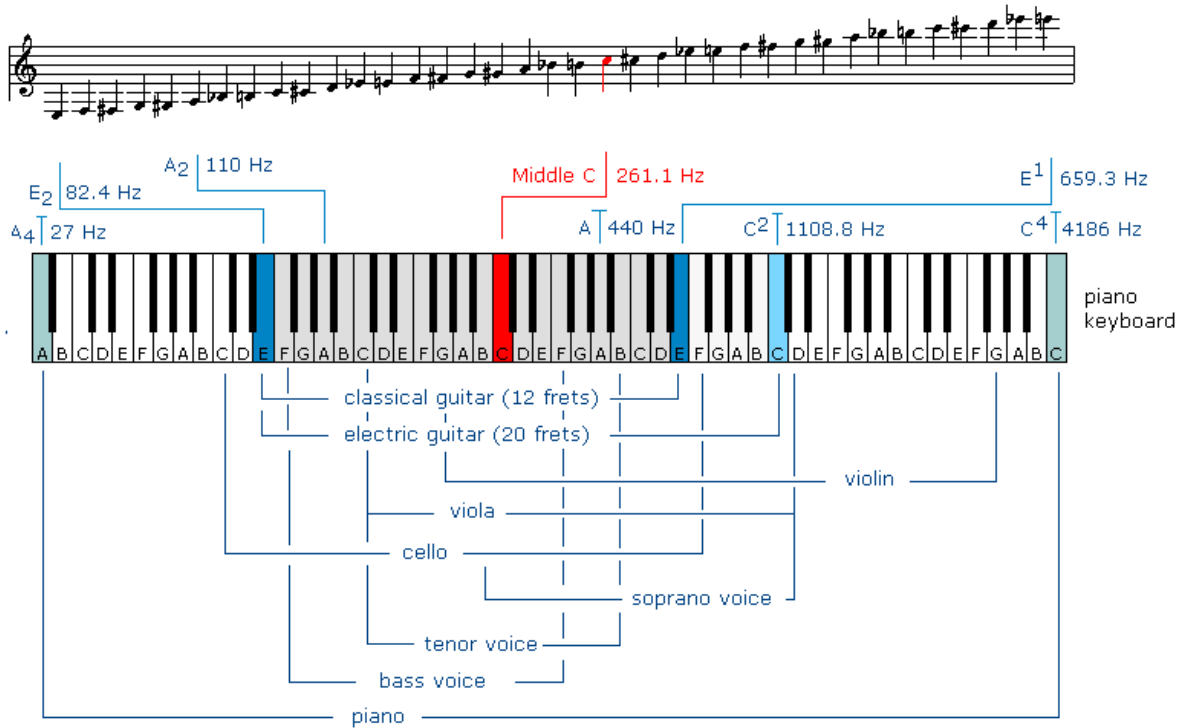
Verilen karşılaştırmalı örnekler üzerinden armonideki tını ve renk çeşitliklerinin piyano eşlik icrası üzerinden yapılan müzik icrasına duyum olarak kattığı renkler ve müzikal genişliğe vurgu yapılmak istenmiştir.

Tüm bu açıklamalardan yola çıkarak bu araştırmada , bir eser ya da ezgi için yazılmış piyano eşlik partiyonlarını kullanarak piyano ile eşlik icrasından farklı olarak harfler ve akor şifreleri yardımı ile eşikleme becerisinin geliştirilmesi amaçlanmıştır.

### 1.4. Önem

Tek sesliliğin yanında çok seslilik anlayışı farklı tınlar ve duyular için çeşitli armoni arayışları müziksel tarih yolculuğu boyunca süre gelmiştir. Belli kurallara bağlı fakat geniş bir yelpazeye sahip caz müziği armonisi 19. yy. dan beri gelişerek günümüze kadar belli temellere oturmuştur ve çok seslilik anlayışı içinde önemli yerini almıştır. (Grout ve Palisca, 2014: 97-99)

Bir eşlik enstrmanı olarak piyano ses genişliği olarak diğer enstrman ve insan seslerine göre farklı bir konumdadır.



Şekil-1: Piyano ve bazı enstruman ve insan seslerinin aralıkları

Bu araştırma;

Piyanonun ses aralığı ve geniş müzikal olanaklarından yararlanarak eşikleme becerisinin geliştirilmesi noktasında; caz armonisi ile birlikte, temel bir armoni bilgisi, şifre okuma alışkanlığı, uygun akorları uygun yerlerde kullanabilme, eşikleme yapılacak ezgiyi birkaç farklı şekilde armonileme ve bunları pratiğe dökmek anlamında, bir kılavuz olması bakımından önem taşımaktadır.

### 1.5. Sınırlılıklar

Piyano ile eşikleme becerisinin geliştirilmesinde, üzerinde çalışılacak konular:

Verilen örnek ve çalışmalar;

Majör tonda yazılmış, içinde modilasyonlar geçen, minör tonalitelere yönelmeler olan bir taslak parça üzerinde çalışılmıştır.

Bu taslak parça üzerinden önerilen aşamalı çalışma modeli uygulaması, 2014-2015 öğretim yılı birinci döneminde Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakóltesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalında öğrenim gören eşlik dersi almamış 2. sınıf öğrencilerinden 5 kişilik bir grup ile sınırlı tutulmuştur.

Piyanonun bir eşlik enstrümanı olarak kullanılmasında, bu enstrümanın imkan ve olanaklarının çok geniş olması sebebiyle bu konuda yapılabilecek çalışmaların çeşit ve kapsam yönünden sınırları büyük olduğundan, çalışma armoni olarak caz müziği etrafında toplanmaya çalışılmış ve yine eşlik yapılacak müzik formları bir hayli çeşit arz ettiğinden, sınırlandırma yoluna gidilmiştir.

### **1.6. Sayıtlar**

Bu çalışmada:

- 1- Eşikleme yapacak öğrencinin piyano üzerinde teknik olarak eşikleme yapabilecek düzeyde piyano bilgisinin olduğu
- 2- Genel müzik teori ve armoni bilgisine sahip olduğu varsayımlarından yola çıkılmıştır.

## 2. BÖLÜM

### KURAMSAL TEMELLER

#### 2.1. Armoni Bilimi ve Sanatı

“Birbirinden farklı seslerin bir arada, yani aynı zamanda işitilmesi haline armoni adı verilir.” (Saygun, 1958: 47)

Armoni, farklı yükseklikteki seslerin bir arada duyurulmasıdır. (Waugh, 2000: 34)

“Armoni, batı müziğine bugünkü gücünü kazandırmış olan çokseslilik (dikey uyum) kurallarının bilimidir. Armonize etmek, mevcut bir melodi çizgisini çoksesli bir hale getirip zenginleştirmek onun anlatım gücünü zenginleştirmek demektir.” (Su, 1965:3)

Kemal ilericiye göre (1974: 22)

Armoni bir sanat ve bilimdir. Seslerin bir arada, aile halinde kullanılmasından meydana gelen, uygulamaların nasıl kurulacaklarını, taşıdığı değerleri, görevleri ve çeşitlerini öğretir. Armoni müziğin temelidir.

“Uyum, âhenk; seslerin kaynaşması; seslerin uyumundaki kural ve yaratıcı ilkeleri geliştirilen bilim ve sanat” (Say, 2002: 39)

Armoni: iki ya da daha fazla sesin aynı anda tınlaması. Tekniksel olarak armoni, akorların diğer seslerle olan ilişkilerinin bir oluşumdur.(Wier, 1938: 765)

Müziğin elementlerinden biri olan armoni, müzikteki çok seslilik anlayışının temel noktası olarak, çok sesliliğin kurallarını, sınırlarını, sistematüğini belirleyen, teknik ve sanatsal çerçeveden oluşan bir bilimdir diyebiliriz.



Armoni doğada kendiliğinden var olan bir olgudur aslında. Herhangi bir ses duyduğumuzda o sesin doğurduğu başka seslerde, doğuşkanları da doğada mevcuttur. “Ağaçlardan gelen esintinin hışırtısını, bir derenin hafif çağılığını, bir kuş şakımasını işittiğimizde duyduğumuz haz. Bütün bunlar hoşumuza gider, bizi eğlendirir, zevk verir. Hatta ‘Ne de tatlı müzik!’ bile diyebiliriz.” (Stravinsky, 2000: 24)

Stravinsky’nin bahsettiği gibi, doğadaki seslerin kendiliğinden bir müzik unsuru olarak değerlendirilebileceği ve müziğin habercileri olduğu söylenebilir.

Çok seslilik sistem olarak iki farklı yapıya sahiptir. “Polyphonie (Polifoni) olarak nitelenen kontrpuan tekniğine dayalı, yatay çok seslilik; ikincisi Homophonie (Homofoni) denen, armoni bilim ve sanatına dayalı, dikey çok seslilik.” (Say, 2002: 135)

“Kontrpuan her biri belli özellikler taşıyan birden çok ezgi çizgisinin bir armoni bütünlüğü oluşturacak şekilde, birbiriyle kaynaşmasını öngörür. Müzik tarihinde çok önemli bir yeri olan Kontrpuan çok sesliliği “doldurma” işlevi gören yardımcı melodilerle değil, birbiriyle uyuşan melodilerin yarattığı mimari benzeri yapısıyla bütünlüğe kavuşur.” (Say, 2005: 304)

Kontrpuan tekniğinde, kendi içinde bütünlüğü olan bağımsız müzik çizgileri, bir kompozisyon oluşturacak biçimde birleştirilir. Kelime anlamı bakımından kontrpuan “noktaya karşı nokta”, yani notaya karşı nota ve melodiye karşı melodi olarak tanımlanabilir. Burada her müzik çizgisi ayrı bir birim oluşturduğundan “yatay” anlayıştan söz edilir. (Ana Britanica, 1993: 404)

Müzikal ifadeyi renklendiren çok sesliliğin yapı taşlarından biri olan kontrpuan anlayışında, bir ezgiye sadece yardımcı olarak eşlik etmek değil, kendi içinde de anlamlı ezgilerle genel yapıya da farklı bir anlam kattığı söylenebilir. Yukarıdaki verilerden de anlaşılacağı üzere kontrpuan aynı zamanda ezgiye karşı ezgi demektir. Yani birbirinden bağımsız, ama kendi içinde anlamları olan bir den fazla ses partiyonunun aynı anda seslendirilmesi olarak da ifade edebiliriz.

Bu çalışma da temel alınacak olan çok seslilik anlayışı; Homofoni yani dikey çok sesliliktir.

“Bir melodinin eşlik partileriyle ya da akorlarla desteklenmesi halinde seslerin uyum sergilemesi” (Say, 2005: 250)

Say’ın homofoni tanımına göre homofonik müzikteki anlayışı bir ezginin yardımcı unsurlarla farklı bir müzik ifadesine bürünmesi olarak yorumlayabiliriz.

“Homofonik müziğin birimini oluşturan akordur ve bu teknik üzerine kurulu olan bir yapıt “dikey” bir öge olan akorların art arda sıralanmasıyla oluşur. Her ses çizgisinin öneminin eşit olduğu kontrpuanın tersine, armonide amaçlanan, ana melodi çizgisinin akorlarla desteklenmesidir.” (Ana Britanica, 1993: 404)

Homofonik müzik de ki çok seslilik anlayışı aynı anda seslendirilen ses partilerinin her birinin bir anlam ifade etmesi ve ortak bütüne hizmet etmesinden ziyade, bir melodinin esas alınması ve bu melodiye destek mahiyetinde, akor ve yine ses partileri ile eşlik edilmesine dayanır.

Çok sesliliğin sisteminin homofoni ve polifoni olarak iki yapıda olduğunu söylemiştik. “Homofoni armoni yöntemini, polifoni ise kontrpuan yöntemini öngörür. Birincisi akorlarla gösterilen dikey yazıdır. İkincisi ise ayrı melodilerle kurgulanan yatay yazıdır.” (Say, 2005: 250)

Homofoni akorların eşlik ettiği melodinin baskın olduğu bir yapıdır. Bazen akorlar melodi ile aynı ritmik yapıda hareket ederler. Homofonide önemli bir nokta ise akorların melodinin uşağı gibi davranmaları ve melodiye hizmet etmeleridir. (<http://learn.midsouthcc.edu/>)

## Invention 1

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)  
BWV 772

The image displays the musical score for 'Invention 1' by Johann Sebastian Bach, BWV 772. The score is written in C major, 3/4 time, and consists of three systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a common time signature. The second system starts with a measure number '3' and features a triplet in the treble staff. The third system starts with a measure number '5' and continues the piece. The score is a contrapuntal exercise for two voices.

Şekil-2:Kontrpuan Tekniğine Dayalı Yatay Müzik Yazısı Örneği

*Round Midnight*

Расшифровка записи  
Т. Монка - М. Спасибо

Thelonious Monk

The image displays a musical score for the piece "Round Midnight" by Thelonious Monk. The score is presented in three systems, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows the beginning of the piece with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The melody in the treble staff is characterized by sharp rhythmic patterns and syncopation. The bass staff provides a steady accompaniment with chords and single notes. The second system continues the piece, featuring a dynamic marking of 'p' (piano) and a fermata over a note in the treble staff. The third system concludes the piece with a final cadence in both staves.

Şekil-3:Armoni Tekniğine Dayalı Dikey Müzik Yazısı Örneği

## 2.2. Müzikte Eşlik Kavramı

Bilgin' e göre (1998: 29) eşlik; "Bir kompozisyonun ana melodisine ya da ses partisine dayanak oluşturması ya da onu ön plana çıkarması amaçlanan yardımcı parti ya da partiler olarak tanımlanmaktadır".

Say' a göre (2002: 186) eşlik; "Bir eserde esas sesi destekleyen parti ya da partiler, ses müziği veya çalgı müziğinde bir eserin armonik niteliğini ortaya çıkaran, ona içerik ve derinlik kazandıran müzikal birliktelik olarak açıklanmaktadır".

Bilgin ve Say'ın eşlik tanımlarında görebileceğimiz gibi müzikte eşlik kavramındaki, yalın ezgi anlatımını boyutlandırmak, bir armoni çerçevesi etrafında karakterize ederek ezginin kimliğini kuvvetlendirmek, ortak noktalar olarak karşımıza çıkıyor. Aynı yaklaşımla tek bir ses partisini çok seslilikle ifade ederken belli bir armoni sistemi içinde o ses partisini çok seslendirip duyurmak, bir nevi tek sesli partiye eşlik etmek manasına da gelir diyebiliriz. Burada asıl olan melodi yani tek sesli ezgi, ezginin anlatacağı ifade. Ezgiye yazılan eşliğin ise ona yardımcı konumda ve onun anlam ifadesini güçlendirmek ve/veya çeşitlendirmek için yazıldığını söyleyebiliriz. Böylelikle çok seslendirilecek ezgi değişmeyip diğer ses partileri ile ana ezgiye eşlik edildiği için anlam bütünlüğü ezginin etrafında şekillenmiş olur.

### **2.3. Temel Hatlarıyla Armoni**

Armoninin oluşumunda temel bir yapı taşı olarak doğuşkanların olduğu görülmektedir. "Ses veren bir cisim titreştiği zaman, ana sesin yanı sıra, daha hafif işitilen ikincil, üçüncül, dördüncül ve öteki seslerle karşılaşılır. Ana sesle birlikte uyum içinde bulunan bu seslere "armonikler", dilimizde doğuşkanlar denir" (Say, 2005: 39)

Doğada duyulan ses, kendi içerisinde sayısız sinüs dalgası barındırır. Duyulan bir sesin iç yapısında yer alan farklı frekanslardaki bu sinüs dalgalarına sesin doğuşkanları ya da armonik tayfı adı verilir. Doğuşkanlar duyulan sesin rengini, buna bağlı olarak karakterini oluşturmaktadır. Bir sesin tınısı, o sesin doğuşkanlarının ses yüksekliği değerine göre şekil alır. Dolayısıyla her tekil sesin kendisine özgü bir doğuşkan dizilimi oluşur. (Roads; 1996: 516)

Yukarıdaki verilere göre şunları söyleyebiliriz. Doğuşkanlar sadece bir ana ses etrafında toplanan diğer seslerden ibaret değildir. Müzikte tını dediğimiz insan ya da

enstruman seslerinin renklerini oluşturan çok önemli bir olgunun da temelidir aslında. Aynı anda aynı melodiyi aynı frekans aralığında çalan iki farklı enstrumanın seslerini ayırt edebilmemiz ve enstrumanları farklı tını özellikleriyle duyumları ile farklı adlandırabilmemiz ve algılayabilmemizi de sağlayan, her enstrumanın ya da insan sesinin doğuşkanlarının da farklı şiddette olmalarından kaynaklanır.

Doğuşkanların oluşma sırası aşağıdaki gibidir.



Şekil-4:Doğuşkanlar

Ana ses oluşuktan sonra oluşan diğer sesler yani doğuşkanlar yukarıda verilen sıra ile oluşsalar da insan kulağı eğitilmişlik seviyesine göre bu seslerden bazılarını duymaktadır ve doğuşkanlar aynı anda duyulurlar. Müzikte aynı anda duyulan en az üç sese akor denir ve akor armoni biliminin temelini oluşturur.

Herhangi bir ses üzerine üçlüler çıkılarak kurulan ve en az üç sestem oluşan ses kümelerine akor denir (Çangal, 2002: 69)

17. yüzyılda ortaya çıkan armoninin temel prensibi birkaç sesin aynı anda işitilmesi anlamına gelen akordur. (Talay, 1951: 9)

## 2.4. Akor

Akor batı Avrupa da keşif edilmiştir. Akor basit aralıkların ve karmaşık vokal yazılarının bir araya getirilmesi ve kilise müziğinde kullanılmasının bir sonucu olarak 15. yüzyılda icat edilmiştir. Tekerleğin icadı gibi müzikteki en büyük devrimdir akorun bulunması. Besteciler birdenbire tek sestem daha fazlası ile armoniler inşa edebilmişlerdir. Arp icracıları ve sonradan piyanistler bass ve akor şifreleri ile bir müzik yapıtını zengin biçimde icra edebilmişlerdir. En önemli şey ise

fonksiyon değişiklikleri ile müzik icrası içinde heyecan, gerginlik ya da sakin ve rahat havayı yaratmaya izin veren akorların dinamik yapısıydı. (Çangal; 2002: 90)

“En az üç sesin oluşturduğu ses kümesi. Bir armoni terimi olarak dilimize Fransızca’dan girmiştir. Türkçe’de uygu da denir. Akoru oluşturan sesler üst üste yazılır. Aynı anda seslendirilir, aynı anda duyulur.(Say, 2005:35)

“Üç veya daha fazla sesin eşzamanlı olarak seslendirilmesi akoru oluşturur” (Monath. 1984:37)

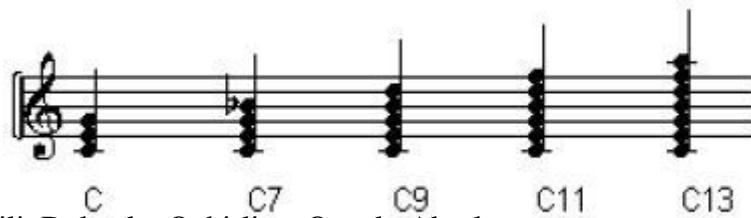
“Armoni biliminin temeli, kök durumundaki üçlü-beşli akorlardır. Bu akorlar üç sestten oluşur. Kalın sese kök, ortadaki sese üçlü, ince sese beşli denir. Tonal sistemin temel akorları majör ve minör akorlar ve onların çevrimleridir. Armonide akorlar, notaların üçlü aralıklarla üst üste konması ile oluşur. Akorun sesleri notada dikey olarak yazılır.” (Say, 2005: 18)



Şekil-5:Üçlü ve Beşliden Oluşan Akorlar

### 2.4.1. Üçlüler

Modern armoninin temel prensibi üçlü (triad) akorlara dayanır. Başlangıçta bu akorlar sadece iki üçlünün birbiri üzerine eklenmesi ile oluşuyordu. Bir büyük üçlü ve bir küçük üçlünün ya da bir küçük üçlü ve bir büyük üçlünün ard arda eklenmesi ile akor oluşturuluyordu. Sonradan ikiden fazla üçlünün birbirleri üzerine eklenmesi ile üçlü ve beşli akorlara ek olarak yedili, dokuzlu, on birli ve on üçlü akorlar elde edildi ve bu akorlar kök sesleriyle isimlendirildi. (Çangal, 2002: 69,70)



Şekil-6:Yedili, Dokuzlu, Onbirli ve Onüçlü Akorlar

“19. yüzyılın sonlarında dokuzlu ve onbirli akorlar kullanılmış, böylece tonal armoninin temel yaklaşımı dışına çıkmıştır. 20. yüzyılın tonal sisteme dayanmayan eserlerinde uyumlu ve uyumsuz akor gibi kavramlar söz konusu değildir.” (Say, 2005: 19)

Bu çalışmanın başında da bahsettiğimiz gibi çok sesliliğin müzik haline gelmesini sağlayan kurallar bütünü, yani armoni, çeşitli müzik tarzları için farklılık göstermekte ve o müzik tarzı içinde kabul edildiği görülmektedir. Bundan sonra irdelenecek olan akorların kurulumu, isimlendirilmesi ve şifrelenmesi, akor yürüyüşleri gibi hususlar, caz müziğinin armoni kuralları dahilinde olacaktır.

### **2.5. Caz Müziği Armonisi**

Caz müziği armonisi ya da klasik armoni diye bir ayırım yaparken aslında birbirinden farklı iki yapıdan bahsetmek çok zordur.

“Caz Müziği”nin armonisi, büyük ölçüde “Avrupa Müziği”nin armonisinden yola çıkılarak oluşturulmuştur. “Avrupa Müziği”nde bilinen fonksiyonel yaklaşım, “Caz Müziği”nde de kendini göstermektedir. Fonksiyonel anlamda yine “Batı Müziği”nde bilinen “Tonic” (Tonik: Tonal Müzikte I. Derece fonksiyonu), “Sub-Dominant” (Alt-Dominant: IV. Derece fonksiyonu) ve “Dominant” (V. Derece fonksiyonu) gibi temel fonksiyon kavramları cazda da kullanılmakla birlikte kendine özgü olan çeşitli “Alteration”lar (değişiklik) da kullanmıştır. Bu anlamıyla “Caz Armonisi” oldukça zengindir. (Say, 2002 :31)

“...Caz tarihinin çok uzun bir dönemini içine alan müzik anlayışındaki armonik yapı, Batı müziğine on altıncı yüzyıldan yirminci yüzyıla kadar yaklaşık beş yüz yıl hakim olan ve temelde gerilim ve çözülme ilkesine dayanan fonksiyonel tonaliteye ve buna bağlı olarak gelişen fonksiyonel armoni prensiplerine dayanmaktadır.” (Greenberg, 2007: 25)



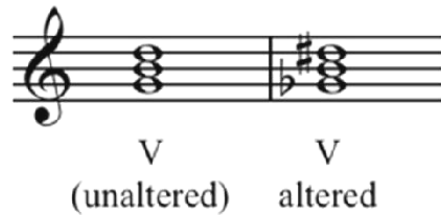
(Jaffe, 1996: 12) Temel caz akorlarının üçlü aralık ilişkisiyle kurulduğunu ifade eder. Üçlülerle kurulan ve üç sestene oluşan akorlara triad, üçlülerle kurulan ve dört sestene oluşan akorlara yedili akorlar denilmektedir.

Yedililer geleneksel fonksiyonel tonalitede uyumsuz kabul edilirken, cazda temel, uyumlu bir armonik öge haline gelmiştir (Greenberg, 2007: 25)

Müziğin gelişim süreci içinde caz müziğinin çok çeşitli müziklerden ritmik ve armonik yapı olarak etkilendiği görülmektedir. Caz müziğinde kullanılan akorlara baktığımızda temelini yine üçlü (triad) akorlara dayandığını görülebilir. Klasik müzikte yasak kabul edilen armonideki paralel yürüyüş caz armonisinde sıklıkla kullanılmaktadır. Diğer yandan akor bağlantılarındaki ortak sesi tutma ilkesi klasik armonide ve caz armonisinde ortak olarak kabul görür.

Caz müziği armonisini klasik armoniden ayıran; kurallarının klasik armoni kadar katı olmaması, üçlü armoninin üstüne yeni üçlüler eklenerek dokuzlu, on birli, on üçlü akorların elde edilmesi ve bu akorların icrada kullanılması, altere akorların kullanılması gibi farklılıkları örnek gösterebiliriz.

Altere akor; akorun diyatonik seslerinden bir ya da birkaçının yarım ya da tam ses olarak değiştirilmesi sonucu elde edilen akordur. (<http://community.berkleejazz.org/>)



Şekil-7:Do majör tonunda dominant akorunun orijinal ve altere edilmiş hali

“Akorlar, armoniyi hayata geçiren yapı taşları gibidir bir nevi armoninin gereği olduğu söylenebilir. Caz armonisinde kendine has bir akor yazılış ve okunuş sistemi vardır.

Caz armonisi, cazı diğer müzik türlerinden ayıran önemli bir özelliğidir. Gerek duyum gerekse yazım açısından pek çok farklar vardır. Caz akorları yazılırken klasik müzikteki gibi fonksiyon şifreleri yerine, açık olarak akorun ismi yazılmaktadır.

Do majör akoru: C

Fa diyez minör yedili akoru: F#m7 şeklinde.

Müziyenin, akoru en hızlı şekilde okuyup tanınması için bir takım kelimelerle desteklenmiştir. Cazda do majör 6’lı akoru C6 şeklinde yazılır. Klasik tarzda ise 6 rakamı o akorun birinci çevrimini göstermektedir”(Babacan, 2001: 42)



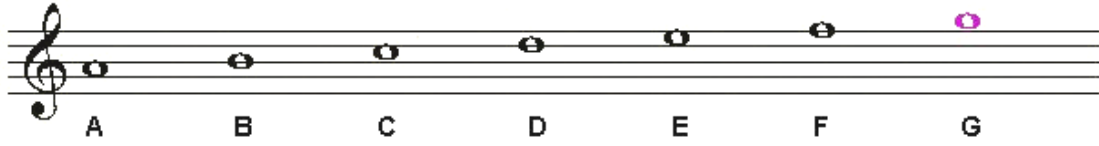
Şekil-8:Caz Armonisinde Çeşitli Akor Yazım Örnekleri

Caz müziğinde kullanılan dört, beş, altı ve yedi partili diğer akorlara geçmeden önce akor sembollerinin farklı normlarda nasıl gösterildiği üzerinde duralım.

## 2.6. Perde Harfleri

“...15. yüzyıla gelindiğinde insan gırtlığının çıkartabileceği seslerin diyatonik dizisi düzenlenirken en kalın sese “A” denmiştir.” (Selanik, 1996: 39)

Günümüzde akor sembollerinde yaygın olarak kullanılan perde harfleri İngiliz perde harfleridir. İngiliz perde harflerinde, 10. yüzyıl müzik kuramcılarında Clumyly Odo’nun geliştirdiği “Odo Müzik Yazısı” ndaki 7 harf kullanılmıştır. Bu harfler sırası ile A,B,C,D,E,F, ve G dir. (Tohumcu, 2006:15)



Şekil-9:İngiliz Normunda Akor Harfleri

B harfi İngiliz perde harflerinde (Si) sesini temsil ederken, alman perde harflerinde (Sib) sesini temsil etmektedir. (Si) sesi ise alman perde harflerinde H harfi ile ifade edilir. Değişirme işaretleri ise bu iki normda harflerin sağına kelime veya işaret şeklinde yazılır. (Tohumcu, 2006:16)

Perde harfleri akor yazılışlarında akorun ismini ifade etmektedir. Dm7 şifresindeki D akorun kök sesi aynı zamanda ismini, küçük m minör olduğunu, 7 rakamı ise akorun dört sesli bir akor olduğunu yani; bir, üç, beş ve yedili aralıktaki seslerden oluştuğunu gösterir. (Tohumcu, 2006:17)

Aşağıdaki bölümde yer alan bilgiler;

H.W. Gade'nin All Aspects of Rock and Jazz Volume 1 ve Music Theory ve Michael Hewitt'in Harmony for Computer Musicians kitaplarından derlenerek alınmıştır.

## 2.7. Caz Akorları

### 2.7.1. Dört Partili Yedili Akorlar

Yedili akorlar 4 ses partisinden oluşan akorlardır. Dizi içinde fonksiyon yerlerine göre karakter kazanırlar. Kurulumları, sembolleri ve çeşitleri aşağıdaki gibidir.

Tablo-1:Dört Patili Yedili Akorlar

Akorun İsmi	Sembolü	Kurulumu
Majör 7	maj7	Kök + Majör Üçlü + Tam Beşli + Majör Yedili
Minör 7	m7	Kök + Minör Üçlü + Tam Beşli + Minör Yedili
Dominant 7	7	Kök + Majör üçlü + Tam Beşli + Minör Yedili
Diminished 7	dim	Kök + Minör Üçlü + Eksik Beşli + Dim Yedili
Minör/Majör 7	m/maj7	Kök + Minör Üçlü + Tam Beşli + Majör Yedili
Majör 7 (#5)	+(maj7)	Kök + Majör Üçlü + Artık Beşli + Majör Yedili
Majör 7 (b5)	(b5)maj7	Kök + Majör Üçlü + Eksik Beşli + Majör Yedili
Dominant 7 (#5)	+7	Kök + Majör Üçlü + Artık Beşli + Minör Yedili
Dominant 7 (b5)	(b5)7	Kök + Majör Üçlü + Eksik Beşli + Minör Yedili
Minör 7 (b5)	m7(b5)	Kök + Minör Üçlü + Eksik Beşli + Minör Yedili

Yedili akorların kurulum prensibi yukarıdaki tabloda da görüldüğü üzere üçlülerin ardı ardına eklenmesi ile oluşuyor. Bu üçlüler aralık olarak, kök sese göre isimlendiriliyor. Minör yedili bir akorda, son üçlü ses kök sese göre minör yedili ya da küçük yedili aralığındadır ve akorun dördüncü ses partisidir.

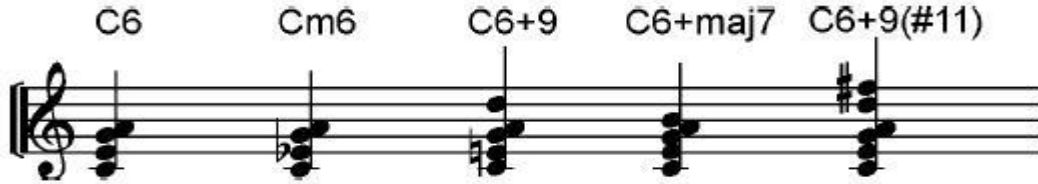


Şekil-10:Dört Partili Yedili Akorlar

### 2.7.2. Dört veya Beş Partili Altılı Akorlar

Yedili akorların yanında altılı akorlar en yaygın kullanılan akorlardır Keskin bir biçimde dissonant yani uyumsuz akor olarak kabul edilir. Bu akorun diğer bir isimi ise napoliten akordur. Erken caz müziğinde fazlasıyla yaygın kullanılan bir

akordur ve İngiliz Rock Grubu “Beatles” in ilk albüm kayıtlarında sıklıkla kullanılmıştır.



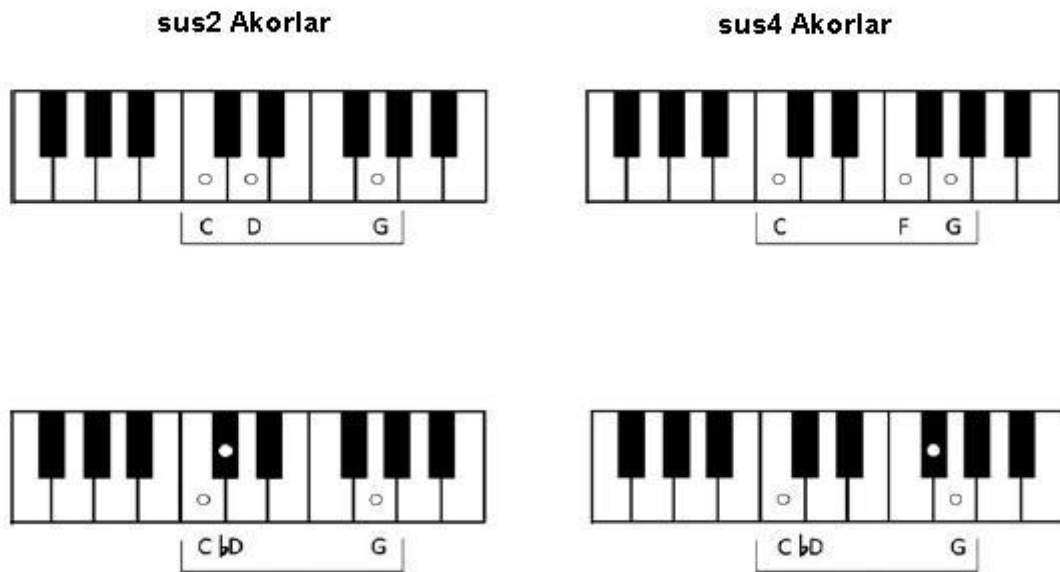
Şekil-11:Dört veya Beş Partili Altılı Akorlar

### 2.7.3. Üç Partili Suspended (Askıda) Akorlar

Suspend akorlar nötr ya da belirsiz akorlardır. Genellikle kadanslar da majör üçlü bağlaşımlarında kullanılır. Rock müzikte oldukça yaygın kullanılan bu akorun en tipik örneklerini Amerikalı rock müzik grubu “Nirvana” da görebiliriz. Caz müziğinde iki farklı tip olarak karşımıza çıkıyor.



Şekil-12:Üç Partili Suspended Akorlar



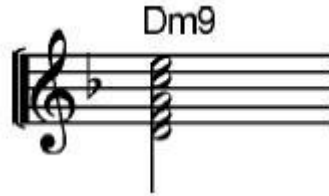
Şekil-13:Üç Partili Diyatonik ve Altere Suspended Akorlar

### 2.7.4. Beş Partili Dokuzlu Akorlar

Dokuzlu akorlar içindeki majör dokuzlu akorlar, caz müziğindeki ilk basamaktır. Pop müziğinde de yaygın olarak kullanılmıştır. Günümüzde popüler müzik içinde de çok yaygın olarak kullanılan bir akordur.



Şekil-14: Majör Yedi Dokuzlu Akorlar



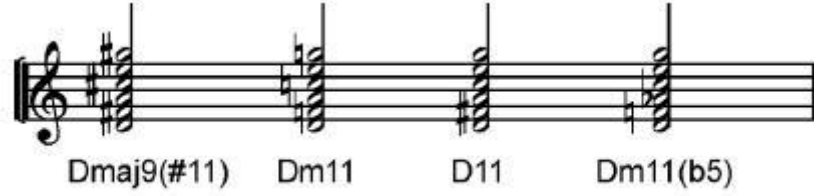
Şekil-15:Minör Dokuzlu Akor



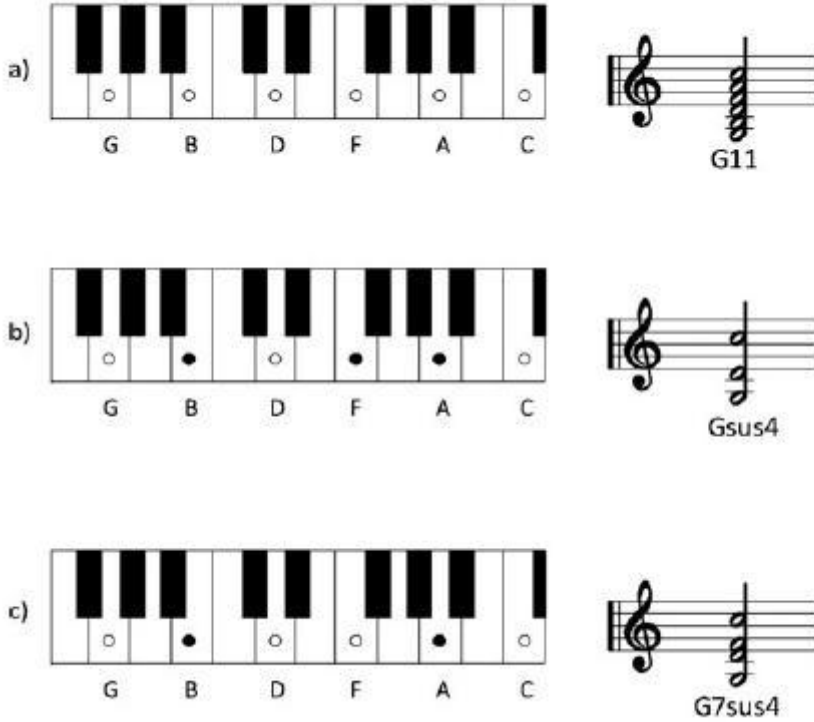
Şekil-16:Minör Yedili Dokuzlu Akorlar

### 2.7.5. Altı Partili On Birli Akorlar

Caz müziğinin tipik akorlarından. Onbirli akorlar uyumsuz ve bulanık akorlardır. Yapısı itibari ile karmaşık bir akordur ve günümüz modern müziğinde sıklıkla kullanılır. Karakteristik özelliği ile sus4 akoru ile onbirli akorlar benzerlik gösterirler.



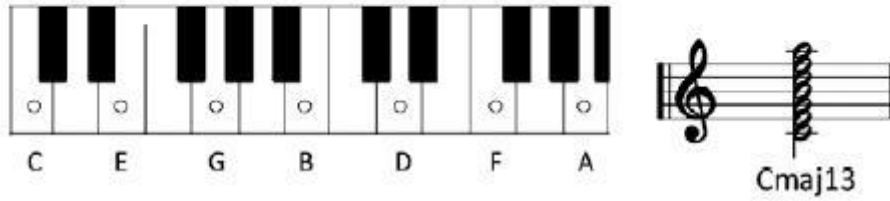
Şekil-17:Altı Partili On birli Akorlar



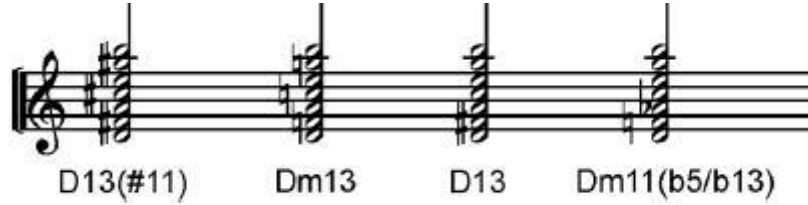
Şekil-18:Altı Partili On birli Akorlar

### 2.7.6. Yedi partili On Üçlü Akorlar

On üçlü akorlar caz akorları içinde eklenebilecek en son üçlünün eklendiği akorlardır. Bu akorun üzerine bir üçlü daha eklediğimizde oktava gidildiğinden bir anlam ifade etmemektedir, yani yine on üçlü akor elde edilmiş olur. En çok kullanılanı dominant on üçlü akordur. Dominant akorların arasında tansiyonu en yüksek akordur. Karakteristik yapısı itibari ile majör altılı akora benzer.



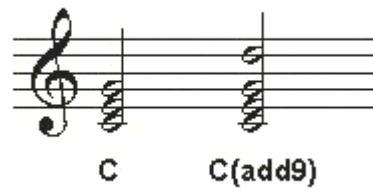
Şekil-19: Yedi Partili On Üçlü Akorlar



Şekil-20: Yedi Partili On Üçlü Akorlar

### 2.7.7. Eklenmiş Akorlar (Added Chord)

İngilizcede “Chord with added nota” şeklinde geçmektedir. Eğer bir akora özel bir renk katılmak isteniyorsa sadece eklenmek istenilen ses akora eklenir. Örnek vermek gerekirse akorumuz C olsun. Ben bu akorun dokuzlusunu normal şartlarda do, mi, sol, si ve sonuncu olarak re seslerini sıralayarak elde edebiliyorum. Ancak amacım dokuzlu akor elde etmek değil de C akoruna dokuzuncu sesi eklemek olduğundan akoruma yedinci sesi eklemeyip direk olarak dokuzuncu sesi ekliyorum. Akoru da C(add9) şeklinde gösteriyorum. Burada add İngilizcedeki “added” yani eklenmiş kelimesinin kısaltması oluyor.



Şekil-21: Eklenmiş Akorlar(Added Chord)

Eklenmiş akorlar tüm modern müzik tarzlarında yaygın olarak kullanılmaktadır. 1970’lerden önce sadece caz müziğinde kullanılmaktaydı.



### 2.7.8. Altered Akorlar

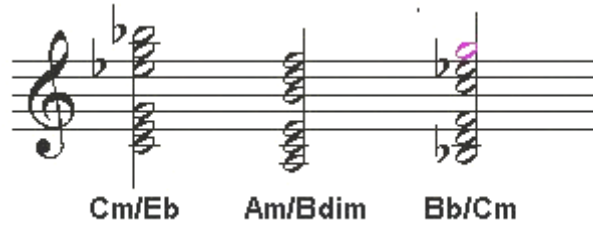
Altered akorlar adından da anlaşılacağı üzere akorun herhangi bir üçlüsünü oluşturan sesin altere edilmesinden yani değiştirilmesinden ibarettir.



Şekil-22:Altered Akorlar

### 2.7.9. Çoklu Akorlar (Polychord)

Temel mantık olarak birden fazla farklı akoru birleştirilip farklı bir yapıyı ortaya koymaktır. Çoklu akorlar farklı iki akorun birleştirilip, aynı anda çalınması ile oluşturulur. Ve aynı zamanda tek sesli bir bas partisinin üzerine triad bir akorun eklenmesi ile oluşturulur. Bu iki örneği inceleyelim



Şekil-23:İki Akorun Birbirine Eklenmesi ile Oluşan Çoklu Akorlar

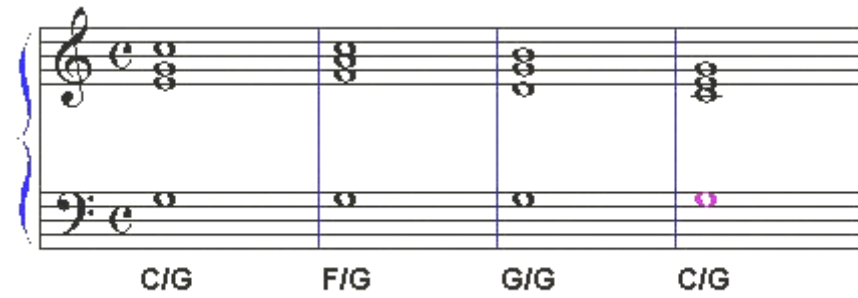
Yukarıdaki örnekte iki farklı akor dikey olarak birbiri ardına yazılmış ve farklı bir yapı ortaya çıksa da anlamlı bir bütün olduklarını söylemek çok zor. Bu noktada herhangi tanımlı bir akoru oluştururken de çoklu akorlardan faydalanılabilir.



Şekil-24: Çoklu Akorlar (Poly chord)

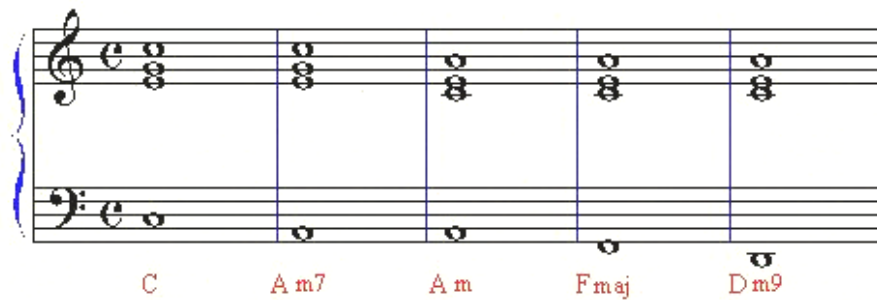
Yukarıdaki örnekte iki farklı akor tanımlı farklı başka bir akor meydana getirdiler. Üst portedeki G akoru bir triad akoru olarak bir, üç ve beşli seslerden oluşmasına rağmen genel yapı içinde en üst parti yani re sesi akorun dokuzlusunu, si sesi ise maj yedilisini ifade etmektedir.

Çoklu akorların bir başka kullanım şekli de, tek bir bas partisinin üzerine kurulan triad akorlar şeklinde karşımıza çıkıyor.



Şekil-25: Tek Bir Bas Sesin Üzerine üçlüler ile Kurulan Çoklu Akorlar

Yukarıdaki bas sese dayalı çoklu akor örneğinden ziyade bas seslerin bir akorun kimliğini oluşturmada birinci derecede önemli olduğunu söyleyebiliriz.



Şekil-26: Bas Sesle oluşturulan Çoklu Akor Örneği

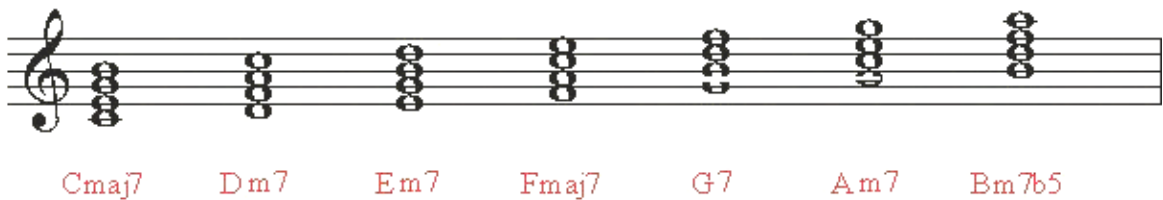
Yukarıdaki örnekte üst dizekte yazılan akorlar ve alt dizekteki bas seslere baktığımızda, aynı akorların bas seslerle farklı kimlikler kazandığını görebiliriz. Birinci ölçüdeki C akoru ikinci ölçüde bas sesin değişmesi ile Am7 akoru haline gelmiştir. Aynı şekilde üç, dört ve beşinci ölçülerdeki Am akoru, bas seslerin değişmesi ile farklı akorlar haline gelmişlerdir.

## 2.8. Akorların Fonksiyonları

Müzikte fonksiyon; seslerin, bulunduğu dizi içindeki yerleridir. Do majör dizisindeki ikinci ses olan re sesi, ikinci derece olarak adlandırılır. Bu sesin üzerine kurulacak olan bir akor da ikinci derece akoru olarak adlandırılır.

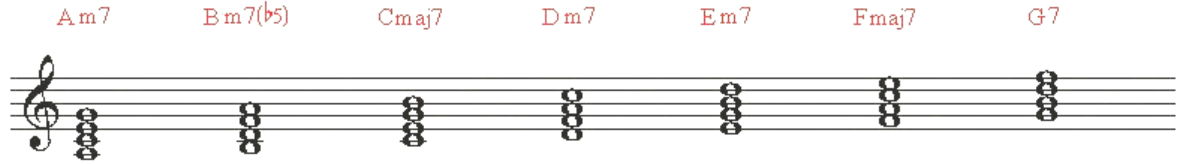
Her akorun farklı bir derece üzerine kurulması aynı zamanda o derecenin ton içindeki görevini de armoni olarak müziğe yansıtmış oluyor. Dizi içindeki fonksiyonlar aslında armoninin kişiliğini de belirlemiş oluyor. Bir majör dizide; birinci derece üzerine dizi sesleri ile doğal olarak kurulan tonik akoru ile, beşinci derece üzerine kurulan dominant akoru, yapı olarak aynı akorlar olmalarına rağmen, buldukları fonksiyon itibari ile karakter olarak birbirlerine tamamen zıt iki ayrı akor olarak duyulurlar ve müzikal yapı içindeki görevleri tamamen farklıdır. Bir tonik akoru müzik ifadesinin karara geldiği ya da dinlenmeye durmaya karar verdiği anda kullanılan bir akordur. Dominant akoru ise müzik içindeki tansiyonu gererek artık sonuca ulaşma isteği ve hissi verdiği için bir tonik akorunun öncesinde kullanılır.

Bir melodiye yapılacak olan eşliğin karakterini, fonksiyonlar direk olarak belirlemektedir. Majör ve minör diziler içinde, triadlarla kurulan yedi farklı akor vardır ve bunlar direk olarak diyatonik dizi sesleri üzerine kurulmuştur.



Şekil-27: Majör Dizi Üzerinde Doğal Olarak Kurulan Akorlar

Herhangi bir minör dizi sesleri üzerine triadlarla doğal olarak kurulan akorlar şu şekildedir..



Şekil-28:Minör Dizi Üzerinde Doğal Olarak Kurulan Akorlar

Yukarıda görmüş olduğumuz dizelerdeki akorların her biri sadece dizinin doğal sesleri ile kurulmuştur. Burada ki akorlar dizi seslerine göre şekil almışlardır ancak buldukları fonksiyona göre kimlik kazanırlar.

Bir diyatonic dizi içindeki dereceleri isimlendirerek göstermek, akorların müzik içindeki ifadelerini anlamamızda bize yardımcı olacaktır.

Tablo-2:Dizi İçindeki Fonsiyonların İsimleri ve Dereceleri

Fonksiyon	Derece	Açılımı
Tonik	I	Tonik
Süper Tonik	II	Sub Dominant Paraleli
Medyan	III	Dominant Paralel
Sub Dominant	IV	Sub Dominant
Dominant	V	Dominant
Sub Medyan	VI	Tonik Paraleli
Sub Tonik	VII	Tamamlanmamış Dominant yedili

## 2.9. Müzikte Tonalite Kavramı

“Tonalite bir sesin egemenliğine dayanan kurallar bütünüdür.” (Karolyi; 1995)

“Dengesellik (tonalite), bir müzik yapıtında tüm seslerin temel bir ses çevresinde bulunması, bu temel sese göre değer kazanmasından oluşmaktadır.” (Nattiez, 1990: 41)

“Bir Ses dizisinin tonal ilke ve kurallara göre kuruluşu. Bu kapsamdaki dizilerin ne şekilde yapılandığını açıklayan sistem ve dayandığı kurallar bütünü.” (Say; 2005: 485)

“Diyatonik diziler içinde yükseklik derecelerine göre sıralanmış olan seslerin, o diziler içinde yüklendikleri sistematik ilişki ve işlevlere uygun olarak (fakat yükseklik derecelerine göre sıralanmaksızın serbestçe) kullanılmasıyla oluşan ve ilgili dizinin verdiği müziksel etkiyle paralellik gösteren ilişkiler bütününe TONALİTE ya da kısaca TON denir. (Cangal; 2002; 22)

Yukarıdaki tanımlardan da anlaşılacağı üzere sıralanmış seslerin yani dizilerin(gamların) müzik içindeki teknik ve müzikal işlev ve kimliklerini bize tonalite vermektedir ve bir şekilde yönlendirici ve belirleyicidir.

Tonalite; A noktasından B noktasına yolculuk etmekte olan bir trenin güzergahının önceden belirlenmiş olması gibi algılanırsa, yolculuk sırasındaki rotanın belirlenmesi kesinlikle önceden belirlenmiş güzergahın sınırlılıkları içinde yapılacaktır. Güzergahın ana hattı bellidir ve rota yani yön değişiklikleri güzergaha bağlıdır. Do majör tonu içinde seslendirilmekte olan bir eserde dominanta yönelme durumunda akor olarak bizi sol majör akoru karşılar fa majör ya da mi majör değil. Çünkü Do majör tonalitesinin dominant akoru temel olarak sol majördür.

Şu halde tonalitenin baz alınması, müziğin dinamiklerinin, sistematığının, bir disiplin içinde hayat bulması anlamında son derece önemli gözükmektedir. Aşağıdaki tabloda diyezli ve bemollü majör ve minör tonalitelerin donanım işaretleri verilmiştir.

<b>C Major</b> 	<b>A Minor</b> 	<b>C Major</b> 	<b>A Minor</b> 
<b>G Major</b> 	<b>E Minor</b> 	<b>F Major</b> 	<b>D Minor</b> 
<b>D Major</b> 	<b>B Minor</b> 	<b>Bb Major</b> 	<b>G Minor</b> 
<b>A Major</b> 	<b>F# Minor</b> 	<b>Eb Major</b> 	<b>C Minor</b> 
<b>E Major</b> 	<b>C# Minor</b> 	<b>Ab Major</b> 	<b>F Minor</b> 
<b>B Major</b> 	<b>G# Minor</b> 	<b>Dd Major</b> 	<b>Bb Minor</b> 
<b>F# Major</b> 	<b>D# Minor</b> 	<b>Gb Major</b> 	<b>Eb Minor</b> 
<b>Db Major</b> 	<b>Bb Minor</b> 	<b>B Major</b> 	<b>G# Minor</b> 
<b>Ab Major</b> 	<b>F Minor</b> 	<b>E Major</b> 	<b>C# Minor</b> 
<b>Eb Major</b> 	<b>C Minor</b> 	<b>A Major</b> 	<b>F# Minor</b> 
<b>Bb Major</b> 	<b>G Minor</b> 	<b>D Major</b> 	<b>B Minor</b> 
<b>F Major</b> 	<b>D Minor</b> 	<b>G Major</b> 	<b>E Minor</b> 

Şekil-29:Diyezli ve Bemollü Dizilerin Donanımları

### 3. BÖLÜM

#### YÖNTEM

##### 3.1. Araştırmanın Niteliği

Piyano ile eşikleme becerisinin caz armonisi ile birlikte geliştirilmesi amacıyla, gerekli olan teknik bilgiler, Kuramsal Temeller bölümünde, tezin de amaç ve hedefleri doğrultusunda gereken ayrıntı düzeyinde verilmeye çalışılmıştır.

Bu araştırmada literatür tarama yöntemi kullanılarak, konu ile ilgili yapılan çalışmalar değerlendirilmiş, bu konu ile ilgili yapılan çalışmaların bulgular ve değerlendirmeleri ile ilgili veriler toplanmıştır. Araştırmanın konu ile ilgili bir kılavuz niteliği taşıması sebebiyle toplanan veriler derlenerek, piyano ile eşikleme becerisinin caz müziği armonisi ile birlikte geliştirilmesi üzerine aşamalı bir çalışma modeli önerilmiştir

Bu model bilinenden bilinmeyene yaklaşımı ile hazırlanmıştır. On iki haftalık aşamalı çalışma modeli haftalar arasında kendini bir önceki haftaya göre ilerleterek ve kazanılan becerinin üzerine yeni beceriler koymayı amaçlayarak geliştirilmiştir.

Geliştirilen bu aşamalı çalışma modeli, 2014-2015 öğretim yılı güz döneminde Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalında öğrenim gören, eşlik dersi almamış 2. sınıf öğrencilerinden beş kişilik bir gruba bireysel olarak, piyano dersi kapsamında, haftalık bir ders saati olmak üzere on iki hafta boyunca uygulanmıştır.

Seçilen öğrenciler üzerinde uygulanan bu model doğrultusunda, ortaya çıkan davranışlar gözlemlenmiş ve on iki haftalık süre boyunca puanlandırması yapılmıştır.

### **3.2. Araştırma Grubu**

Araştırma grubu, 2014-2015 öğretim yılı birinci döneminde Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakóltesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalında öğrenim gören eşlik dersi almamış 2. sınıf öğrencilerinden 5 kişilik bir gruptan oluşmuştur.

### **3.3. Veri Toplama Araçları**

Bu araştırmada kullanılan veriler, kaynak ve literatür tarama ve gözlem formlarından elde edilmiştir.

Piyano ile eşikleme becerisinin caz müziği armonisi ile birlikte geliştirilmesi üzerine önerilen aşamalı çalışma modeliyle, öğrencilerde oluşması beklenen beceriler belirlenirken alan uzmanlarının görüşleri alınarak hazırlanmıştır.

#### **3.3.1. Değerlendirme Formları**

Yönerge: Aşağıdaki formlar iki haftalık uygulama süreci içinde öğrencilerin değerlendirilmesi için araştırmacı tarafından geliştirilmiş daha sonra alan uzmanlarının görüşleri doğrultusunda düzenlenmiştir.

Puanlama Anahtarı:

5=Çok İyi                      4=İyi                      3=Orta                      2=Zayıf                      1=Çok Zayıf



Tablo-3:Gözlem Formu 1

<b>Eşlik Yapılacak Ezginin Tonalitesinin Belirlenerek Piyano Üzerinde Dizisinin Çalınması</b>		
<b>Çalışma Süresi 2 Hafta</b>		
	1. Hafta	2. Hafta
1. Öğrenci		
2. Öğrenci		
3. Öğrenci		
4. Öğrenci		
5. Öğrenci		

1. Gözlem formu, araştırma grubundaki öğrencilerin, eşlik yapılacak ezginin tonalitesini belirleyerek piyano üzerinde dizisini çalma becerilerini değerlendirmek için geliştirilmiştir. Bu beceriyi gözlemleyip değerlendirmek için ayrılan süre iki haftadır.

Tablo-4: Gözlem Formu 2

<b>I, IV, V Yapısında Akorların Yerleştirilmesi</b>			
<b>Çalışma Süresi 3 Hafta</b>			
	3. Hafta	4. Hafta	5: Hafta
1. Öğrenci			
2. Öğrenci			
3. Öğrenci			
4. Öğrenci			
5. Öğrenci			

2. Gözlem formu, araştırma grubundaki öğrencilerin, eşlik yapılacak ezgiye I, IV, V yapısı içinde akor tayin etme becerilerini değerlendirmek için geliştirilmiştir. Bu beceriyi gözlemleyip değerlendirmek için ayrılan süre üç haftadır.

Tablo-5: Gözlem Formu 3

<b>Eşlik Figürünü Belirleme</b>		
<b>Çalışma Süresi 2 Hafta</b>		
	6. Hafta	7. Hafta
1. Öğrenci		
2. Öğrenci		
3. Öğrenci		
4. Öğrenci		
5. Öğrenci		

3. Gözlem formu, araştırma grubundaki öğrencilerin, eşlik yapılacak ezgiye figür belirleme becerilerini değerlendirmek için geliştirilmiştir. Bu beceriyi gözlemleyip değerlendirmek için ayrılan süre iki haftadır.

Tablo-6:Gözlem Formu 4

<b>Vekil Akorların Yerleştirilmesi</b>		
<b>Çalışma Süresi 2 Hafta</b>		
	8. Hafta	9. Hafta
1. Öğrenci		
2. Öğrenci		
3. Öğrenci		
4. Öğrenci		
5. Öğrenci		

4. Gözlem formu, araştırma grubundaki öğrencilerin eşlik yapılacak ezgiye önceden I, IV, V yapısı ile belirledikleri akorların yerine vekillerini yerleştirme becerilerini değerlendirmek için geliştirilmiştir. Bu beceriyi gözlemleyip değerlendirmek için ayrılan süre iki haftadır.

Tablo-7:Gözlem Formu 5

<b>Eşlik İçin Belirlenen Figürün Vekil Akorlar İle Seslendirilmesi</b>			
<b>Çalışma Süresi 3 Hafta</b>			
	10. Hafta	11. Hafta	12: Hafta
1. Öğrenci			
2. Öğrenci			
3. Öğrenci			
4. Öğrenci			
5. Öğrenci			

5. Gözlem formu, araştırma grubundaki öğrencilerin, eşlik için belirlenen figürü vekil akorlar ile seslendirme becerisini değerlendirmek için geliştirilmiştir. Bu beceriyi gözlemleyip değerlendirmek için ayrılan süre üç haftadır.

### **3.4. Verilerin Çözümlemesi**

Piyano ile eşlikleme becerisinin caz müziği armonisi ile birlikte geliştirilmesi üzerine hazırlanan aşamalı çalışma modelinin, araştırma grubuna uygulanması sonucunda elde edilen verilerin çözümlenmesi, konu ile ilgili alan uzmanlarının görüşlerine başvurularak, araştırmacı tarafından yapılmıştır. Veriler merkezi eğilim ölçüsü ortalama yoluyla çözümlenmiştir.

#### 4. BÖLÜM

### PİYANO İLE EŞLİKLEME BECERİSİNİN CAZ MÜZİĞİ ARMONİSİ İLE BİRLİKTE GELİŞTİRİLMESİ ÜZERİNE HAZIRLANAN AŞAMALI BİR ÇALIŞMA MODEL ÖNERİSİ

#### 1. Eşlik yapılacak ezginin tonalitesinin belirlenmesi:

Kuramsal temeller bölümünde, tonalite kavramının önemine deyinmeye çalışmıştık. Tonalite kavramı diziler (gamlar) ile iç içe hayat bulduğu için burada dizileri ve dolayısı ile dizilerin seslerini belirleyen değiştirici işaretleri yani portedeki donanımı okumak bize tonalite hakkında fikir verecektir

Eşlik yapılacak ezginin tonunu belirlerken sadece donanıma yani değiştirici işaretlere bakmak yeterli olamayacağı için ezginin başlangıç ve bitişine ve aldığı altere (değiştirici) işaretlere de bakmak gerekecektir.

Tonalitenin belirlenmesi ile, altere sesler hariç ezginin dizi içindeki uğrayabileceği ses durakları ve gidebileceği dizi sesleri belirleneceği gibi, ezginin veya eşlik edilecek parçanın majör ya da minör olma durumu da belirleneceği için ileri aşamalardaki akor tayin etme vb. durumlar için zemin hazırlanmış olur.

Şekil-30: Eşlik için üzerinde çalışılacak taslak parça

Taslak parçanın donanımına bakıldığında hiçbir değiştirici işaret olmadığını görülmektedir. Kuramsal temeller bölümünde verilen tabloya bakıldığında, tonun do majör ya da la minör olabileceğini anlaşılır. Tonun belirlenmesinde sadece donanımdaki işaretler yeterli olamayacağı için parçanın başlangıç ve bitiş sesine

baktıldığında do sesi ile başlayıp do sesi ile bittiğini görülür. Donanımdaki işaretler ve parçanın başlangıç ve bitiş sesi dikkate alındığında parçanın tonunun do majör olduğunu anlamak mümkündür.

## **2. Melodideki Sesler(dereceler) ve Fonksiyonlar Üzerinden Akor Tayin Etme**

Bu aşamada, daha önce bahsedilen, dizi içindeki derece kavramını kullanarak ve bu dereceler üzerine kurulabilecek akorların, akor sesleri ile melodi arasında ki ses benzerliğini dikkate alacak ve bilinenden bilinmeyene doğru bir yol çizerek akor tayini yapılacaktır.

İlk tayin edilecek akorlar üç sesli akorlar olacaktır.

Rameau ile 1722 yılından itibaren başlayarak akor ve akor grupları üzerine ortaya çeşitli fikirler atılmış ve savunulmuştur.. Bu fikirlerdeki anlayış temelde dizi içindeki önemli ses duraklarını baz almaktaydı. Bu fikirlerin genel bulunduğu nokta I , IV ve V. dereceler dizinin en önemli fonksiyonları olduğu bu dereceler üzerine kurulan akorların dizinin tüm seslerini içerdiği ve aynı zamanda seslerin durma ve yürüme özellikleri bakımından da en önemli yerleri olduğu noktası idi. (Çangal, 2002: 13)

Günümüzde de yaygın bir şekilde kabul görmüş olan I, IV,V yapısı, eşlik edeceğimiz parçada ilk kullanacağımız yapı olacak ve üç sesli akorlardan dört, beş ve altı sesli ve bazen de yedi sesli akorlara geçiş için ve vekil akorlara temel oluşturması için ilk etapta kullanacağımız yapı olacaktır.

Tezinde amaçlarına yönelik olarak I,IV,V yapısı kesinlikle burada amaç değil araç olarak, vekil akorlara kadar ki aşamalar için temel oluşturacaktır.

C F C F C G

5 C G C G C G C

9 C F G C

13 C G F G C

17 Am Dm Dm Am Am Dm E Am

21 Am E E Am Am Dm G C

25 C G F C F C G

29 C G C F C G C

Şekil-31: 3 Sesli Akorlardan Oluşmuş I,IV,V Yapısı

Taslağa bakıldığında 16. ölçüye kadar tonalitemizin do majör olduğunu, 17. ölçüden itibaren la minör tonuna yönelme yapıldığını ve 25. ölçüden itibaren tekrar do majör tonuna geçildiğini görmekteyiz.

Taslağın akor tahlilini derece ve fonksiyon ilişkisi üzerinden ele alırsak;

Birinci ölçü 1. derece sesi olan do sesi ile başlamıştır. Yani 1. dereceye karşılık gelen akorumuz fonksiyon olarak tonik akordur. Yani do majör akoru. İkinci ölçünün başındaki la sesi yani 4. derece, fonksiyon olarak subdominant akoruna karşılık gelecektir. İkinci ölçünün üçüncü vuruşunda melodi değiştiği için derece ve akor da değişmiştir. Sol sesi subdominant akoru içinde yer almamaktadır. Buradaki sol sesi, 5. derece, yani fonksiyon olarak dominant ya da tonik akoru olacaktır. Sol sesi tonik akorunun 5. sesi dominant akorunun ise ilk sesidir. Melodiye bakarsak, sol sesinden sonra, mi sesinin geldiğini görürüz. Burada sol ve mi sesleri bize tonik akorunu hatırlatmaktadır. Öyleyse tonik akorunu tayin etmek daha mantıklı olacaktır. Diğer taraftan ikinci ölçünün üçüncü vuruşunda dominant ve dördüncü vuruşunda tekrar tonik akoru kullanmak da yanlış bir akor tayini değildir. Üçüncü ölçüyü incelediğimizde, melodi seyri açısından ve bu melodiye karşılık gelecek akorlar açısından ikinci ölçüyle benzerlik gösterdiğini görebiliriz.

Dördüncü ölçü ise yapı olarak ilk cümlemizin sonu olmuştur. Melodiye baktığımızda, re sesini ölçünün ilk vuruşunda ve son vuruşunda görebiliriz. Buradaki re sesi ve yapı olarak cümlenin sonu olması ve aynı zamanda sonraki ölçünün ve cümlenin do sesi ile başlıyor olması bizi hiç kuşkusuz dominant akoruna götürecektir. Sekizinci ölçüye kadar aynı mantıkla akor tayini yapılabilir.

On birinci ölçü başındaki fa sesine, bir önceki ölçüdeki gibi sol majör akorunun tayin edilmediğini görürüz. Buradaki amaç mümkün olduğu kadar birbiri ardına aynı akorların gelmemesini sağlamaktır.

On yedinci ölçüden itibaren özellikle melodiye baktığımızda parçanın artık la minör tonuna yöneldiğini anlayabiliriz. Buradan itibaren tekrar tonalite değişene kadar, derece ve dolayısı ile fonksiyon anlayışımız la minör tonuna göre olacaktır.

Tonik akorumuz la minör, subdominant re minör ve dominant akorumuz mi majör olacak. On yedinci ölçünün üçüncü vuruşu fa sesi ile birlikte subdominant akorunun ikinci sesidir. On sekizinci ölçünün ilk vuruşunda ezgi sesleri yine



subdominant akorunun sesleri ile paralellik gösterdiği için akor aynı şekliyle üçüncü vuruşa kadar kalacaktır. Üçüncü vuruştaki mi sesi tekrar tonik akoruna dönüşü sağlar. Yirminci ölçüdeki si sesi ile başlayan melodi, dominant akoruna ve sonra üçüncü vuruştaki mi sesi ile tekrar tonik akoruna çözülecektir. Yirmi bir, yirmi iki ve yirmi üçüncü ölçüler, aynı, derece ve fonksiyon mantığı ile akorlandırılır.

Yirmi dördüncü ölçüden son ölçüye kadar bir melodi analizi yapar isek, bu ölçüden itibaren melodinin minör karakterden majör karaktere doğru yol aldığını rahatlıkla görebiliriz.

Yirmi dördüncü ölçüdeki yapı ile dördüncü ölçüdeki yapı aynıdır. Sol majör dominant akoru ile tekrar do majör tonalitesine geri dönüş yapılır. Yirmi beşinci ölçüden itibaren tonumuz artık do majördür ve derece-fonksiyon anlayışımız do majör tonuna göre olmalıdır.

Yirmi beşinci ölçüden son ölçüye kadar akor tayini, diğer ölçülerdeki gibi derece-fonksiyon ilişkisi içinde aynı mantık ile yapılabilir.

### **3. I, IV, V Yapısı ile Tayin Edilen üç Sesli Akorların, Dizi Sesleri Dahilinde Dört Sesli Hale Getirilmesi**

Bir önceki aşamada I,IV,V yapısına bağlı kalarak, melodiye üç sesli akorlar tayin etmeye çalıştık. Bu aşamada ise tayin ettiğimiz üç sesli akorları Kuramsal Temeller bölümünde verdiğimiz, dört sesli akorlar haline dönüştüreceğiz. Burada dikkat edilmesi gereken husus, akor seslerinin, dizi sesleri dışındaki seslerden oluşmamasıdır.(Yönelme durumlarında kullanılan Dominant 7 akorları hariç) Bir diğer önemli nokta ise üç sesli akorların dört sesli hale getirilmesinde daha önceden anlatıldığı üzere triadların akorun sonuna eklenmesi olacaktır. Ancak burada istisnai bir durum olarak, ilk tonik akorumuz olan C (do majör) akoru, triad eklenerek oluşturulmayacaktır. Caz armonide kullanılan akorlar anlatılırken majör tonda tonik akorunun C6 olarak karşımıza geldiğini görmüştük. Yani C akorunun caz armonisindeki dört sesli olarak en temel hali C6 olacaktır.

C6 Fmaj C6 Fmaj C6 G7

5 C6 G7 C6 G7 C6 G7 C6

9 C6 Fmaj G7 C6

13 C6 G7 Fmaj G7 C6

17 Am7 Dm7 Dm7 Am7 Am7 Dm7 E7 Am7

21 Am7 E7 E7 Am7 Am7 Dm7 G7 C6

25 C6 G7 Fmaj C6 Fmaj C6 G7

29 C6 G7 C6 Fmaj C6 G7 C6

Şekil-32:4 Sesli Akorlardan Oluşmuş I,IV,V Yapısı

Yukarıdaki taslakta gördüğümüz üzere, bir önceki aşamada tayin ettiğimiz akorlar kök sesleri ile aynı şekilde I,IV,V yapısı içinde kalmış sadece dizi sesleri dahilinde üç sesli halden dört sesli hale dönüşmüşlerdir.

#### **4. Dört Sesli Akorlardan Oluşmuş I,IV,V Yapısının Piyano ile icra Edilmesi**

Bu aşamaya kadar otuz iki ölçülük melodi taslağımıza, üç sesli ve daha sonra dört sesli akorlar tayin ettik. Eşlikleme becerisinin kazanılmasının, elde edilen teorik bilgilerin sadece kağıt üzerinde kalması ile mümkün olmayacağı aşikardır. Şimdiye kadar temel bir müzik teori ve armoni bilgisi üzerinden ve Kuramsal Temeller bölümünde verilen bilgiler doğrultusunda, I,IV,V yapısı dahilinde, dört sesli akorlar tayin edebilmek için nasıl bir yol çizilmesi gerektiği anlatılmaya çalışılmıştır. Bundan sonraki Vekil Akorlar bölümüne geçmeden, verilen teorik bilgilerin, hayata geçirilmesi anlamında, ezgi ve akorların piyano üzerinde nasıl icra edileceği üzerine örneklerle desteklenerek çalışmalar yapılacaktır.

Bu çalışmaları temel olarak iki eşlik biçimine ayırabiliriz.

##### **4.1. Piyanoda sağ elin melodiye ve sol elin de akorları çaldığı eşlik tütü:**

Böyle bir eşliklemeye sağ el ezgiye unison olarak eşlik ederken, sol el eşlik edilecek melodiye tayin edilen akorları çeşitli figürlerle seslendirmektedir.

C6 Fmaj C6 Fmaj C6 G7

5 C6 G7 C6 G7 C6 G7 C6

9 C6 Fmaj G7 C6

13 C6 G7 Fmaj G7 C6

17 Am7 Dm7 Dm7 Am7 Am7 Dm7 E7 Am7

2

Am7 E7 E7 Am7 Am7 Dm7 G7 C6

21

21

C6 G7 Fmaj C6 Fmaj C6 G7

25

25

C6 G7 C6 Fmaj C6 G7 C6

29

29

Şekil-33: Sol el Arpej Tekniği ile Eşlik

Yukarıdaki örnekte sol ele dikkat ettiğimizde sürekli olarak yarım vuruşluk notalarla eşlik yapıldığını görürüz. Her ölçüde ki arpejin sesleri akor sesleri ile aynıdır. Birinci ölçüye tayin edilen akor C6 yani do majör altılı akordur. C6 nın akor sesleri sırası ile do,mi,sol ve la dır. Sol el ise bu sesleri sırası ile arpejlemektedir.

Diğer dikkat edeceğimiz husus akorların çevrimleridir. Birinci ölçüden ikinci ölçüye yani fmaj akorunun arpejine geçildiğinde, uygun çevrimler kullanılmıştır.

On dördüncü ölçüde ise G7 akorunun iki farklı çevrimi kullanılmıştır. Bu gibi aynı akorun tüm ölçü boyunca devam ettiği ya da sonraki ölçü (ölçüler) boyunca da devam ettiği durumlarda duyum monotonluğunu önlemek için akorların çevrimleri değiştirilebilir.

C6 Fmaj C6 Fmaj C6 G7

5 C6 G7 C6 G7 C6 G7 C6

9 C6 Fmaj G7 C6

13 C6 G7 Fmaj G7 C6

17 Am7 Dm7 Dm7 Am7 Am7 Dm7 E7 Am7

Detailed description of the musical score: The page contains five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. Measure numbers 5, 9, 13, and 17 are indicated at the start of their respective systems. Chord symbols are placed above the treble staff. The bass line primarily uses block chords, while the treble line features various rhythmic patterns including eighth and sixteenth notes, and rests.

Am7 E7 E7 Am7 Am7 Dm7 G7 C6

C6 G7 Fmaj C6 Fmaj C6 G7

C6 G7 C6 Fmaj C6 G7 C6

Şekil-34:Akor Seslerinin Gruplandırılması ile Oluşturulan Eşlik

2. örneğimizde akorları oluşturan sesleri kendi içinde gruplayarak bir figür oluşturduk. Birinci ölçüde, C6 akorunun kök sesi ve diğer seslerinin iki gruba ayrılıp seslendirildiğini görüyoruz. İkinci ölçüdeki Fmaj akoruda aynı mantıkla seslendirilmiş fakat önceki ölçü ile akor çevrim bağlantısını kurabilmek için Fmaj akorunun kök sesi değil de tekrardan do sesi ayrı bir grup olarak seslendirilmiştir.

Dördüncü ölçüdeki G7 akorunun iki şekilde gruplandığını görebiliriz. Arpejler ile yapılan eşikleme örneğinde, duyumdaki monotonluğu azaltmak amacı ile sürekli devam eden akorların çevrimlerini değiştirme yoluna gidilmişti. Burada da aynı mantık ile gurplandırdığımız akorun birinci grup sesi ile ikinci grup sesi farklıdır. Onuncu ölçüdeki Fmaj akorununda seslendirilmesinde aynı yöntem kullanılmıştır.

C6 Fmaj C6 Fmaj C6 G7

5 C6 G7 C6 G7 C6 G7 C6

9 C6 Fmaj G7 C6

13 C6 G7 Fmaj G7 C6

17 Am7 Dm7 Dm7 Am7 Am7 Dm7 E7 Am7



Am7 E7 E7 Am7 Am7 Dm7 G7 C6

21

21

C6 G7 Fmaj C6 Fmaj C6 G7

25

25

C6 G7 C6 Fmaj C6 G7 C6

29

29

Şekil-35:Akor Seslerinin Gruplandırılması ile Oluşturulan Eşliğe İkinci Örnek

Akor seslerinin farklı şekillerde gruplandırılması ve tartımlarının değiştirilmesi ile eşlik için birçok farklı figür elde edilebilir. Yukarıdaki örnekte sadece tartımların değiştirilmesi ile yeni bir eşlik figürü elde edilmiştir.

#### 4.2. Piyanoda Her İki Elinde Akorları Seslendirdiği Eşlik Türü

Bu eşlik türünde, sağ el, eşlik yapılacak parçanın melodisini çalmak yerine, tayin edilen akorları seslendirmeye katkıda bulunacaktır. Ezgi çalınmayacağı için her iki elde, armonik olarak eşliğe katkı sağlayacak ve dolayısı ile müzikal bakımdan duyum olarak daha zengin tınılar elde edilecektir.

Tezin amaçlar kısmında da belirtildiği gibi, eşikleme becerisinin müzikal yönden de geliştirilmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda eşikleme icrasının bu bölümünün amacı, akorların seslendirilirken aynı zamanda ortaya kendi içinde anlamlı ve karakterli bir yapının ortaya çıkmasını sağlamaktır.

“Müzik estetiği, güzellik yargısına katkıda bulunarak, beğenilerimizin biçimlenmesini kolaylaştırır.” (Timuçin; 2002; 229)

Timuçin,(2002;2002) insan beğenisi ve güzellik anlayışı arasında çok güzel bir bağ kurmuştur. İnsanoğlu güzeli, güzel olanı, güzel gözükeni, güzel duyulana, güzel olacak olanı ve bunun gibi başına güzel kelimesi koyabileceğimiz bir sürü olguyu beğenmeye doğuştan meyillidir. Beğeneceğimiz şey her ne olursa olsun güzel olması onun beğenilmesi için yeterlidir ve ne kadar güzel olduğu da o kadar beğenildiğine işaret eder aslında. Burada güzellikten kasıt, estetik anlayışı içinde oran ve dengelerdir. Oransız ve dengesiz olan bir şey bazı yönlerden etkileyici olabilir ama insana dair düşündüğümüzde yaradılış gereği insanoğlu güzeli, dengede ve oranlarda aramaya kodlanmıştır.

Bu güzellik anlayışı ve arayışı müzikte de çok önemli bir yerde olduğundan, eşlik icrasının tekniksel, sanatsal ve estetik açıdan belli dengeler ve oranlar üzerine kurulu olması gerekir ki yapılan eşlik gerçek anlamda amacına ulaşsın.

C6 Fmaj C6 Fmaj C6 G7

5 C6 G7 C6 G7 C6 G7 C6

9 C6 Fmaj G7 C6

13 C6 G7 Fmaj G7 C6

Musical score for measures 13-16. The top staff is a single melodic line. The bottom two staves are a piano accompaniment with chords and a bass line. Chords are C6, G7, Fmaj, G7, C6.

17 Am7 Dm7 Dm7 Am7 Am7 Dm7 E7 Am7

Musical score for measures 17-20. The top staff is a single melodic line. The bottom two staves are a piano accompaniment with chords and a bass line. Chords are Am7, Dm7, Dm7, Am7, Am7, Dm7, E7, Am7.

21 Am7 E7 E7 Am7 Am7 Dm7 G7 C6

Musical score for measures 21-24. The top staff is a single melodic line. The bottom two staves are a piano accompaniment with chords and a bass line. Chords are Am7, E7, E7, Am7, Am7, Dm7, G7, C6.

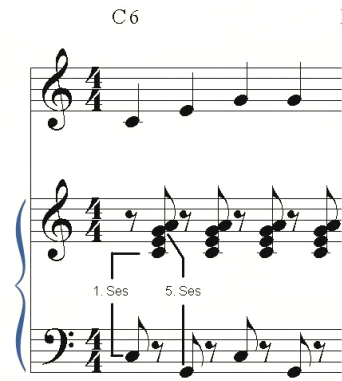
The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of two systems of music. The first system (measures 25-31) has a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 32-38) continues the melody and bass line. Chords are indicated above the melody line: C6, G7, Fmaj, C6, Fmaj, C6, G7 in the first system, and C6, G7, C6, Fmaj, C6, G7, C6 in the second system.

Şekil-36: Piyanoda Her İki Elinde Akorları Seslendirdiği Eşlik Türü 1

Yukarıdaki örneği incelediğimizde, önceki eşlik türü ile pek farkının olmadığını görebiliriz. Piyano partisinde sağ el, şifrelerle yazılmış akorların aynısını çalmaktadır. Sol el ise sağ elin çaldığı akorların birinci ve beşinci seslerini çalmaktadır.

Birinci ölçüyü ele alalım:

Birinci ölçüye tayin edilen akor C6 akorudur. Do majör altılı akorunun sesleri ise sırası ile do,mi,sol ve la dır. Sağ el bu sesleri akor şeklinde seslendirirken sol el akorun 1. ve 5. seslerini ölçünün her vuruşunun başında çalmaktadır.



Şekil-37: C6 Akorunun Seslendirilişi

Kuramsal Temeller bölümünde de açıklandığı gibi eşlik, bazen melodiye karşı akor, bazen de melodiye karşı melodi olarak yapılabilir. Melodi ile yapılan bu eşlik bazen armonik olarak bazen de sadece bir sonraki ölçüye hazırlık mahiyetinde, bazen de her iki amaç için kullanılır. Dördüncü ölçünün piyano partisine baktığımızda sol elde iki vuruşluk bir melodi görmekteyiz. Bu kısa melodi sonraki ölçüye hazırlık amacı taşımakta. Melodinin seslerine bakarsak, G7 akorunun sesleri ile benzerlik gösterdiğini görürüz. Eşlik içinde bu gibi kısa melodiler sürekli akor duyumundan oluşan kısır döngüyü azaltmak ve monotonluğu gidermek amacı ile kullanılabilir.

Yirmi ikinci ölçüde E7 akoru için piyano partisinde, bir ve beşinci sesler değil de bir ve üçüncü sesler fa anahtarında çalınmıştır. Bunun amacı Am akorunun kök sesi olan la sesine sol diyez sesi üzerinden geçmektir. Yani dominant tonik bağlantısında bas sesler ile de bir yürüyüş yapılmak istenmiştir.

C6 Fmaj C6 Fmaj C6 G7

5 C6 G7 C6 G7 C6 G7 C6

9 C6 Fmaj G7 C6

C6 G7 Fmaj G7 C6

13

13

Am7 Dm7 Dm7 Am7 Am7 Dm7 E7 Am7

17

17

Am7 E7 E7 Am7 Am7 Dm7 G7 C6

21

21



Chord symbols for the first system: C6, G7, Fmaj, C6, Fmaj, C6, G7.

Chord symbols for the second system: C6, G7, C6, Fmaj, C6, G7, C6.

Şekil-38: Piyanoda Her İki Elinde Akorları Seslendirdiği Eşlik Türü 2

Yukarıdaki örneğe baktığımızda yine önceki örneklerle benzer yanların olduğunu görebiliriz..

Akorların gruplandırılarak seslendirilmesini daha önceki örneklerde görmüştük. Bu örnekte de sağ el, akorları iki grup şeklinde çalmaktadır. Birinci ölçüyü incelediğimizde; C6 akorunun do ve mi-sol-la sesleri olmak üzere iki gruba ayrılıp seslendirildiğini görebiliriz.

Bu örnekte sağ elden ziyade sol eldeki figür önemlidir. Eşliğe karakter kazandıran unsur burada sol eldeki figür olmuştur. Tartım olarak bütün eşlik boyunca sol elde bir buçuk vuruş ve ardından yarım vuruşluk tartım kullanılmıştır. Sol eldeki seslere baktığımızda, daha önceki örneklerle benzerlik gösterdiğini tekrar görebiliriz. Bir buçuk vuruş ve ardından yarım vuruşluk tartım içinde sol el, tayin edilen akorların 1-3 ve 5. seslerini çalıyor.

## 5. Önceden Tayin Edilen Akorların Yerine Vekil Akorların Tayin Edilmesi

Bu Bölümdeki veriler;

The Macmillan Encyclopedia Of Music And Musicians, Philip Magnuson Sound Patterns ve Wikipedia.com kaynaklarından derlenerek aktarılmıştır.

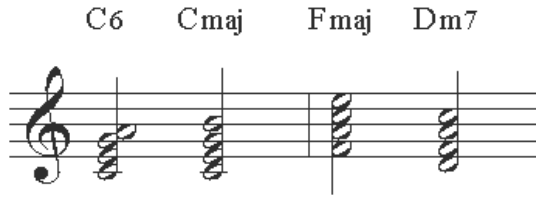
Vekil Akor: İngilizcede "Substitute Chord" yani yerine geçecek, aynı görevi üstlenecek anlamında kullanılan terimdir. Substitute kelimesi Fransızcadan müzik terminolojisine geçmiş ve Fransızcada enstrüman çalmada parmak değiştirme tekniği ifadesinden, İngiliz müzik terminolojisine "Substitute Chord" yani vekil akor olarak geçmiş bir ifadedir.

Vekil akorlar birbirlerinin yerine geçen akorlardır. Bir müzik cümlesi içerisinde, duyum olarak etkiyi değiştirmek, farklı bir etki yaratmak ya da armoni olarak farklı bir yapının ortaya çıkacağı. sonraki müzik cümlelerine hazırlık yapmak amaçları ile kullanılırlar.

Bir akor ile yerine geçecek olan vekili arasında ses paralelliklerinin olması gerekmektedir, teorik olarak, eski akorun desteklediği melodiyi desteklemesi de yeterlidir. Özellikle caz müziğinde bu durum sıklıkla görülür ve teorik olmaktan ziyade pratik olarak müziğin içinde kullanılmaktadır.

Doğal bir dizi içindeki her derece üzerine bir akor kurduğumuzu ve bu akorların her birinin de birden fazla vekil akoru olduğunu düşünürsek, önümüze onlarca vekil akor çıkacaktır. Bu noktada, taslağımıza akor tayini yaparken kullandığımız I,IV,V yapısı, vekil akorlar tayin edilirken de kullanılacaktır.

Vekil akorların, herhangi bir akorun yerine geçen akorlar olduğunu söylemiştik. Buradaki, önceki akorun yerine geçen akor, önceki akordan kök sesi ile tamamen ayrılmış yeni bir akor ya da aynı akorun seslerinin değişmesi ile elde edilen benzer bir akor da olabilir.



Şekil-39:Kök Sesi Değişen ve Değişmeyen Vekil Akorlara Örnek

Yukarıda birinci ölçüde C6 akorunun kök sesi değişmemiş yine bir C yani kök itibariyle do köklü bir akordur. Akorun son sesi değişip Cmaj halini almıştır. Bu durumda Cmaj akoru C6 akorunun vekil akordur yahut C6 akoru Cmaj akorunun vekilidir diyebiliriz.

İkinci ölçüde ise Fmaj akorunun yerine kök itibariyle farklı bir akor olan Dm7 akoru gelmiştir.

Vekil akorlar üzerinde genel hatları ile durduktan sonra I,IV,V yapısında kullandığımız akorların yerine geçecek vekil akorları kurulum sebepleri ile birlikte verebiliriz.

### 5.1. Tonik Akorunun Vekil Akorları

Taslağımıza göre çalışırsak tonik akorumuz C6 yani do majör altılı akordur.

Daha önce verdiğimiz bilgilerden yola çıkacak olursak, vekil akor ile yerine geçeceği akor arasında temel prensip olarak ses paralelliğinin olması gerekir.

The image shows three musical staves in treble clef, each illustrating a tonic triad (C6) and its relationship to another chord. The first staff shows C6 (Tonik) transitioning to Am7 (Sub Medyan). The second staff shows C6 (Tonik) transitioning to Fmaj (Sub Medyan Paraleli). The third staff shows C6 (Tonik) transitioning to Em7 (Medyan). The chords are represented by their respective notes on the staff, with lines connecting the notes between the two chords in each staff.

Şekil-40: Tonik Vekilleri

Yukarıdaki örnekte tonik akorunun, ses benzerliği olan üç vekil akorunu görmekteyiz. Bu akorlardan farklı olarak tonik yerine geçebilecek daha başka akorlar mevcut olmasına rağmen, tezinde amaçlarına yönelik olarak bunlarla sınırlandırıyoruz. Son olarak “Pikardi Üçlüsü” de denilen, tonik akorunun yerine kullanılacak diğer bir vekil akoru da anlatarak Sub Dominant vekillerine geçilecektir.

Pikardi üçlüsü, orijinal karşılığı (Tierce de Picardie) Fransa’da, barok dönemde ortaya çıkmıştır. O dönemin katedrallerinde, özellikle dini müziklerin bitişlerinde daha belirgin bir final etkisi için kullanılıyordu. Majör üçlünün minör üçlüye göre daha uyumlu ve belirgin tınladığına inanılıyordu. Minör tonda seslendirilen bir eser finalde minör üçlünün majör üçlüye dönüşmesi ile majör etkisi yaratarak bitiyordu. Pikardi ismi ise Fransa’nın Picardie bölgesinden gelmektedir.

The image shows a musical staff in treble clef illustrating the Picardi Üçlüsü. It shows Am7 (Sub Dominant) transitioning to A7 (Dominant). The Am7 chord is represented by its notes on the staff, and the A7 chord is represented by its notes on the staff. A double bar line separates the two chords, and a small 'v' symbol is placed below the A7 chord.

Şekil-41: Pikardi Üçlüsü

### 5.2. Subdominant Akorunun Vekil Akorları

I,IV,V yapısı içinde taslağımızda kullandığımız sub dominant akoru, Fmaj akorudur. Fmaj akorunun do majör tonalitesi içinde, altere akorlar ve ton içi akorlar olmak üzere çeşitli vekil akorları bulunmakla beraber burada sadece iki farklı vekil akor verilecektir.

The image shows two musical staves in 4/4 time. The first staff shows the Fmaj chord (Sub Dominant) and the Dm7 chord (Süper Tonik). The second staff shows the Fmaj chord (Sub Dominant) and the Am7 chord (Sub Medyan). The chords are represented by their respective symbols and names in Turkish.

Şekil-42:Sub dominant Vekilleri

### 5.3. Dominant Akorunun Vekil Akorları

Taslakta kullanılan dominant akor, taslak tonu olan do majörün dominantı yani G7 sol majör akorudur. Tonik ve sub dominant vekillerinde olduğu gibi dominant vekil akorlarını da aynı yöntemler ile belirlenecektir. Yine vekil akor ile dominant arasında ses ortaklıkları olmasına dikkat etmemiz gerekecektir.

The image shows two musical staves in 4/4 time. The first staff shows the Dominant chord and the Süper Tonik Medyan chord. The second staff shows the Dominant chord and the Sub Dominant chord. The chords are represented by their respective symbols and names in Turkish.

Şekil-43:Dominant Vekilleri

Yukarıdaki örnekte dominant akoru ile vekilleri arasında yine ses paralellikleri olduğunu görebiliriz. Birinci dizekte dominant yedili akoru olarak G7 akoru ve vekili Bb9 akoru arasında re ve fa sesleri ortak seslerdir.

İkinci dizekte yine dominant yedili akoru G7 ile vekili Fm6 akoru arasında yine re ve fa sesleri ortak seslerdir.

Bu bölümde diğer vekil akorlarından farklı olarak altere akorlar kullanılmıştır.

Birinci dizekteki super tonik medyan akoru si sesinin bemolleştirilmesi ile elde edilmiş ve aynı şekilde ikinci dizekteki sub dominant akorunda sol sesi diyez yapılarak sub dominant akoru minör hale getirilmiştir.

#### 5.4. Vekil Akorların Taslağa Uygulanması

The musical score consists of eight staves of music in 4/4 time. Each staff is accompanied by a set of chord symbols. The chords are as follows:

- Staff 1: C6, Am7, Dm7, Am7, Dm7, Am7, B<sup>b</sup>9, G7
- Staff 2: C6, Am7, G7, Em7, Dm7, Am7, Fm6, G7, C6
- Staff 3: C6, Am7, Dm7, Dm7, G7, C6
- Staff 4: Am7, C6, Dm7, Fm6, C6
- Staff 5: Am7, Dm7, G7, C6, Am7, Dm7, E7, Am7
- Staff 6: Fmaj, E7, E7, Am7, Fmaj, Dm7, B<sup>b</sup>9, C6
- Staff 7: C6, Em7, Dm7, Am7, Dm7, Am7, D7, G7
- Staff 8: C6, Fm6, C6, Dm7, Am7, Fm6, G7, C6

Şekil-44: Vekil Akorların Taslağa Uygulanmış Şekli

I, IV, V yapısı içinde önceden tayin edilen akorlar. yukarıda verilen bilgiler doğrultusunda yeniden yazılmış, eski akorların yerine vekilleri yukarıdaki gibi belirlenmiştir. Burada dikkat edilen nokta ezginin kimliğini bozmadan akorları

uygun şekilde kullanabilmek olmalıdır. Örnek vermek gerekirse Am7 akoru C6 akorunun vekilidir diye her zaman kullanılması zorunlu değildir. Nitekim ezginin tonalitesi do majördür.

Vekil akorlar bölümünde anlatıldığı gibi burada I, IV, V yapısı ile akorları belirlenen ezgiye çok çeşitli akorlar yazmak mümkündür. Ancak vekil akorlar bu çalışmada verilen şekli ile sınırlı tutulmuştur. Ezgi için belirlenecek akorların, vekil akorları çok çeşitli olabileceği gibi ezgiyi akorlandıran kişi için de çeşitlilik gösterecektir.



## 5 BÖLÜM

### BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde, yukarıda verilen aşamalı çalışma modelinin bulgularına ve yorumlarına yer verilmiştir.

Gözlem formları aşağıdaki gibidir.

Tablo-8: Gözlem Formu 1

<b>Eşlik Yapılacak Ezginin Tonalitesinin Belirlenerek Piyano Üzerinde Dizisinin Çalınması</b>		
<b>Çalışma Süresi 2 Hafta</b>		
	1. Hafta	2. Hafta
1. Öğrenci	2	3
2. Öğrenci	2	3
3. Öğrenci	3	4
4. Öğrenci	2	4
5. Öğrenci	1	4

1. Gözlem formu, araştırma grubundaki öğrencilerin, eşlik yapılacak ezginin tonalitesini belirleyerek piyano üzerinde dizisini çalma becerilerini değerlendirmek için geliştirilmiştir. Bu beceriyi gözlemleyip değerlendirmek için ayrılan süre iki haftadır.

**1. öğrencinin**, eşlik yapılacak yapılacak ezginin tonalitesini belirleyerek piyano üzerinde dizisini çalma beceri düzeyinin 2 (zayıf) düzeyden 3 (orta) düzeye çıktığı gözlemlenmiştir.

**2. öğrencinin**, eşlik yapılacak yapılacak ezginin tonalitesini belirleyerek piyano üzerinde dizisini çalma beceri düzeyinin 2 (zayıf) düzeyden 3 (orta) düzeye çıktığı gözlemlenmiştir.

**3. öğrencinin**, eşlik yapılacak yapılacak ezginin tonalitesini belirleyerek piyano üzerinde dizisini çalma beceri düzeyinin 3 (ortaf) düzeyden 4 (iyi) düzeye çıktığı gözlemlenmiştir.

**4. öğrencinin**, eşlik yapılacak yapılacak ezginin tonalitesini belirleyerek piyano üzerinde dizisini çalma beceri düzeyinin 2 (zayıf) düzeyden 4 (iyi) düzeye çıktığı gözlemlenmiştir.

**5. öğrencinin**, eşlik yapılacak yapılacak ezginin tonalitesini belirleyerek piyano üzerinde dizisini çalma beceri düzeyinin 1 (çok zayıf) düzeyden 4 (iyi) düzeye çıktığı gözlemlenmiştir.

Öğrencilerin tümünün, eşlik yapılacak ezginin tonalitesinin belirlenerek piyano üzerinde dizisini çalma becerilerinin 2 (zayıf) düzeyinden 3.6 (iyi) düzeyine çıktığı gözlemlenmiştir. Bunun sonucunda eşlik yapılacak ezginin tonalitesinin belirlenerek piyano üzerinde dizisinin çalınması becerisinde, önerilen aşamalı çalışma modelinin 1. aşamasının olumlu yönde katkısı olduğu söylenebilir.

Tablo-9:Gözlem Formu 2

<b>I, IV, V Yapısında Akorların Yerleştirilmesi</b>			
<b>Çalışma Süresi 3 Hafta</b>			
	3. Hafta	4. Hafta	5: Hafta
1. Öğrenci	1	2	2
2. Öğrenci	1	3	4
3. Öğrenci	1	3	3
4. Öğrenci	2	3	4
5. Öğrenci	1	3	4

2. Gözlem formu, araştırma grubundaki öğrencilerin, eşlik yapılacak ezgiye I, IV, V yapısı içinde akor tayin etme becerilerini değerlendirmek için geliştirilmiştir. Bu beceriyi gözlemleyip değerlendirmek için ayrılan süre üç haftadır.

**1. öğrencinin**, eşlik yapılacak ezgiye I, IV, V yapısı içinde akor tayin etme beceri düzeyinin 1 (çok zayıf) düzeyden 2 (zayıf) düzeye çıktığı gözlemlenmiştir.

**2. öğrencinin**, eşlik yapılacak ezgiye I, IV, V yapısı içinde akor tayin etme beceri düzeyinin 1 (çok zayıf) düzeyden 4 (iyi) düzeye çıktığı gözlemlenmiştir.

**3. öğrencinin**, eşlik yapılacak ezgiye I, IV, V yapısı içinde akor tayin etme beceri düzeyinin 1 (çok zayıf) düzeyden 3 (orta) düzeye çıktığı gözlemlenmiştir.

**4. öğrencinin**, eşlik yapılacak ezgiye I, IV, V yapısı içinde akor tayin etme beceri düzeyinin 2 (zayıf) düzeyden 4 (iyi) düzeye çıktığı gözlemlenmiştir.

**5. öğrencinin**, eşlik yapılacak ezgiye I, IV, V yapısı içinde akor tayin etme beceri düzeyinin 1 (çok zayıf) düzeyden 4 (iyi) düzeye çıktığı gözlemlenmiştir.

Öğrencilerin tümünün, eşlik yapılacak ezgiye I, IV, V yapısı içinde akor tayin etme becerilerinin 1,2 (çok zayıf) düzeyinden 3,4 (orta) düzeyine çıktığı gözlemlenmiştir. Bunun sonucunda I, IV, V yapısı içinde akor tayin etme becerisinde, önerilen aşamalı çalışma modelinin 2. aşamasının olumlu yönde katkısı olduğu söylenebilir.

Tablo-10: Gözlem Formu 3

<b>Eşlik Figürünü Belirleme</b>		
<b>Çalışma Süresi 2 Hafta</b>		
	6. Hafta	7. Hafta
1. Öğrenci	2	3
2. Öğrenci	1	3
3. Öğrenci	2	4
4. Öğrenci	3	4
5. Öğrenci	2	4

3. Gözlem formu, araştırma grubundaki öğrencilerin, eşlik yapılacak ezgiye figür belirleme becerilerini değerlendirmek için geliştirilmiştir. Bu beceriyi gözlemleyip değerlendirmek için ayrılan süre iki haftadır.

**1. öğrencinin,** eşlik yapılacak ezgiye figür belirleme beceri düzeyinin 2 (zayıf) düzeyden 3 (orta) düzeye çıktığı gözlemlenmiştir.

**2. öğrencinin,** eşlik yapılacak ezgiye figür belirleme beceri düzeyinin 1 (çok zayıf) düzeyden 3 (orta) düzeye çıktığı gözlemlenmiştir.

**3. öğrencinin,** eşlik yapılacak ezgiye figür belirleme beceri düzeyinin 2 (zayıf) düzeyden 4 (iyi) düzeye çıktığı gözlemlenmiştir.

**4. öğrencinin,** eşlik yapılacak ezgiye figür belirleme beceri düzeyinin 3 (orta) düzeyden 4 (iyi) düzeye çıktığı gözlemlenmiştir.

**5. öğrencinin,** eşlik yapılacak ezgiye figür belirleme beceri düzeyinin 2 (zayıf) düzeyden 4 (iyi) düzeye çıktığı gözlemlenmiştir.

Öğrencilerin tümünün, eşlik yapılacak ezgiye figür belirleme becerilerinin 2 (zayıf) düzeyinden 3,6 (iyi) düzeyine çıktığı gözlemlenmiştir. Bunun sonucunda eşlik yapılacak ezgiye figür belirleme becerisinde, önerilen aşamalı çalışma modelinin 3. aşamasının olumlu yönde katkısı olduğu söylenebilir.

Tablo-11:Gözlem Formu 4

<b>Vekil Akorların Yerleştirilmesi</b>		
<b>Çalışma Süresi 2 Hafta</b>		
	8. Hafta	9. Hafta
1. Öğrenci	2	3
2. Öğrenci	1	2
3. Öğrenci	1	3
4. Öğrenci	1	4
5. Öğrenci	1	3

4. Gözlem formu, araştırma grubundaki öğrencilerin eşlik yapılacak ezgiye önceden I, IV, V yapısı ile belirledikleri akorların yerine vekillerini yerleştirme

becerilerini değerlendirmek için geliştirilmiştir. Bu beceriyi gözlemleyip değerlendirmek için ayrılan süre iki haftadır.

**1. öğrencinin,** eşlik yapılacak ezgiye önceden I, IV, V yapısı ile belirledikleri akorların yerine vekillerini yerleştirme beceri düzeyinin 2 (zayıf) düzeyden 3 (orta) düzeye çıktığı gözlemlenmiştir.

**2. öğrencinin,** eşlik yapılacak ezgiye önceden I, IV, V yapısı ile belirledikleri akorların yerine vekillerini yerleştirme beceri düzeyinin 1 (çok zayıf) düzeyden 2 (zayıf) düzeye çıktığı gözlemlenmiştir.

**3. öğrencinin,** eşlik yapılacak ezgiye önceden I, IV, V yapısı ile belirledikleri akorların yerine vekillerini yerleştirme beceri düzeyinin 1 (çok zayıf) düzeyden 3 (orta) düzeye çıktığı gözlemlenmiştir.

**4. öğrencinin,** eşlik yapılacak ezgiye önceden I, IV, V yapısı ile belirledikleri akorların yerine vekillerini yerleştirme beceri düzeyinin 1 (çok zayıf) düzeyden 4 (iyi) düzeye çıktığı gözlemlenmiştir.

**5. öğrencinin,** eşlik yapılacak ezgiye önceden I, IV, V yapısı ile belirledikleri akorların yerine vekillerini yerleştirme beceri düzeyinin 1 (çok zayıf) düzeyden 3 (orta) düzeye çıktığı gözlemlenmiştir.

Öğrencilerin tümünün, eşlik yapılacak ezgiye önceden I, IV, V yapısı ile belirledikleri akorların yerine vekillerini yerleştirme becerilerinin 1,2 (çok zayıf) düzeyinden 3 (orta) düzeyine çıktığı gözlemlenmiştir. Bunun sonucunda eşlik yapılacak ezgiye önceden I, IV, V yapısı ile belirledikleri akorların yerine vekillerini yerleştirme becerisinde, önerilen aşamalı çalışma modelinin 4. aşamasının olumlu yönde katkısı olduğu söylenebilir.

Tablo-12:Gözlem Formu 5

<b>Eşlik İçin Belirlenen Figürün Vekil Akorlar İle Seslendirilmesi</b>			
<b>Çalışma Süresi 3 Hafta</b>			
	10. Hafta	11. Hafta	12: Hafta
1. Öğrenci	3	3	5
2. Öğrenci	3	4	4
3. Öğrenci	3	4	4
4. Öğrenci	2	3	4
5. Öğrenci	2	3	3

5. Gözlem formu, araştırma grubundaki öğrencilerin önceden eşlik yapılacak ezgi için belirledikleri vekil akorları figürlendirerek seslendirme becerilerini değerlendirmek için geliştirilmiştir. Bu beceriyi gözlemleyip değerlendirmek için ayrılan süre üç haftadır

**1. öğrencinin,** eşlik için belirlenen figürün vekil korlar İle seslendirilmesi beceri düzeyinin 3 (orta) düzeyden 5 (çok iyi) düzeye çıktığı gözlemlenmiştir.

**2. öğrencinin,** eşlik için belirlenen figürün vekil korlar İle seslendirilmesi beceri düzeyinin 3 (orta) düzeyden 4 (iyi) düzeye çıktığı gözlemlenmiştir.

**3. öğrencinin,** eşlik için belirlenen figürün vekil korlar İle seslendirilmesi beceri düzeyinin 3 (orta) düzeyden 4 (iyi) düzeye çıktığı gözlemlenmiştir.

**4. öğrencinin,** eşlik için belirlenen figürün vekil korlar İle seslendirilmesi beceri düzeyinin 2 (zayıf) düzeyden 4 (iyi) düzeye çıktığı gözlemlenmiştir.

**5. öğrencinin,** eşlik için belirlenen figürün vekil korlar İle seslendirilmesi beceri düzeyinin 2 (zayıf) düzeyden 3 (orta) düzeye çıktığı gözlemlenmiştir.

Öğrencilerin tümünün, eşlik yapılacak ezgiye önceden I, IV, V yapısı ile belirledikleri akorların yerine vekillerini yerleştirme becerilerinin 2,6 (orta) düzeyinden 4 (iyi) düzeyine çıktığı gözlemlenmiştir. Bunun sonucunda eşlik için belirlenen figürün vekil akorlar İle seslendirilmesi becerisinde, önerilen aşamalı çalışma modelinin 5. aşamasının olumlu yönde katkısı olduğu söylenebilir.



## 6. BÖLÜM

### SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu konu ile ilgili yapılmış benzer çalışmaların taranması sonucu elde edilen bilgilerden yola çıkarak farklı bir bakış açısı ile bir öneri sunulmaya çalışılmıştır.

Sunulan, piyano ile eşikleme becerisinin caz müziği armonisi ile birlikte geliştirilmesi üzerine aşamalı çalışma modelinin bir grup üzerinde uygulaması yapılmıştır. Ayrıntıları yukarıda verilmiş olan bu uygulamanın genel anlamda;

1. Eşlik yapılacak ezginin tonalitesinin belirlenerek piyano üzerinde dizisinin çalınması becerisinde, pozitif yönde gelişme olduğu sonucuna varılmıştır.

2. Eşlik yapılacak ezgiye I, IV, V yapısı ile akor tayin etme becerisinde, pozitif yönde gelişme olduğu sonucuna varılmıştır.

3. Eşlik figürü belirleme becerisinde, pozitif yönde gelişme olduğu sonucuna varılmıştır.

4. Eşlik yapılacak ezgiye vekil akorların tayin edilmesi becerisinde, pozitif yönde gelişme olduğu sonucuna varılmıştır.

5. Eşlik için belirlenen figürün vekil akorlar ile seslendirilmesi becerisinde, pozitif yönde gelişme olduğu sonucuna varılmıştır.

Bu çalışma modelinin, piyano ile eşikleme becerisinin caz müziği armonisi ile birlikte geliştirilmesi için bir araç olarak kullanılması önerilebilir.

## KAYNAKÇA

Ana Britanica (1993) Ana Yayınevi

BABACAN, Devrim (2009). *Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında Piyanoda Eşlik Dersi Sürecinde Caz Armonisinin Kullanılabilirliğinin Değerlendirilmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi

BABACAN, Devrim (2001). *Caz Müziği ve Piyano Eğitimi Üzerine Bir Çalışma*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi

BİLGİN S. (1998). *İlköğretim Okullarının 2.Kademesinde Müzik Eğitiminde Kullanılan*

*Şarkıların Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü*

*Çıkışlı Müzik Öğretmenleri Tarafından Piyano ile Eşliklenmesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi

BURKHOLDER, J. Peter GROUT Donald Jay, PALİSCA Claude V. (2014). *A History of Werstern Music*. W.W Norton Company inc

ÇANGAL, Nurhan (2002). *Armoni*. Arkadaş Yayınevi Ankara

FUBINI, Enrico (2003). *Müzikte Estetik*. Dost Kitabevi Yayınları Ankara

GADE, H. W (2007). *All Aspects of Rock and Jazz Volume 1 Music Theory*. Nordisc Music

GREENBERG, Robert (2007). *Understanding the Fundamentals of Music* San Francisco. The Teaching Company

GRİFFIN, Michael (2009). *Modern Harmony Method Fundamentals of jazz and popular harmony. Music Education Wolrd*

GÜLTEK, Buğra (2007). *Piyano Bir Çalgının Biyografisi*. Epilog Yayınevi İstanbul

- HEWITT, Michael (2011). *Harmony for Computer Musicians*
- İLERİCİ, K. (1974). *İş Halinde Üçlü Sistem Armoni*. Milli Eğitim Basımevi İstanbul
- JAFFE, Andrew (1996). *Jazz Harmony*. Advance Music
- KAROLYI, Otto (1995). *Müziğe Giriş*. Pan Yayıncılık İstanbul
- KÖKSAL, Aydın (2008). *Çok Sesli Müzik ve Topluma Etkileri*. Ankara Devlet Opera ve Balesi, 15.Yılında Napoliten ve Nostaljik Şarkılar Konseri, Sunuş Konuşması
- MODİRİ, Işıl Güneş (2002). *Polifoninin Piyano Eğitimindeki Önemi*. Yüksek Lisans Tezi
- NATTIEZ, Jean Jacques (1990). *Music and Discourse Toward a Semiology of Music*. Princeton University Pres
- ÖZALAŞAR, Adnan. *Pop ve Caz Armoni, Orkestrasyon ve Düzenleme Bilgisi*
- ROADS, Curtis (1996). *The Computer Music Tutorial*. MIT Pres
- SADIE, Stanley (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Mac Millan Publishers, London
- SAY, Ahmet (2005). *Müzik Sözlüğü*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları Ankara
- SAY, Ahmet (2005). *Müziğin Kitabı*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları Ankara
- SAYGUN, A. Adnan (1958, 1962, 1966). *Musiki Nazariyatı*. Maarif Basımevi İstanbul
- SU, Ruhi (1965). *Çokseslilik Üzerine*. Orkestra Dergisi, Sayı 26, İstanbul: Çeltüt Matbaacılık, s.3.
- STRAVINSKY, Igor (2000). *Müziğin Poetikası*. Pan Yayıncılık İstanbul

TALAY, Feyha (1951). *Musiki Tarihi*. Kişisel Yayınlar İstanbul

TİMUÇİN, Afşar (2002). *Estetik*. Bulut Yayınları İstanbul

TOHUMCU, Girgin Gonca Z (2006). *Müziği Yazmak*. Nota Yayıncılık İstanbul

YAVUZOĞLU, Nail (2000). *Caz Müziğinde Akor Dizileri*. Pan Yayıncılık İstanbul

WIER, R. Albert (1938). *The Macmillan Encyclopedia Of Music And Musicians volmu 1*. The Macmillan Company Newyork

İnternet Kaynakları;

<http://www.free-scores.com/>

<http://en.wikipedia.org>

<http://www.learnmusicfree.com>

<http://musictheoryblog.blogspot.com/>