

**T.C.**  
**HALIÇ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK MÜZİKİSİ ANASANAT DALI**

**TÜRK MÜZİĞİ'NDE ÇOK SESLİLİK ÜZERİNE TEORİK YAKLAŞIMLAR**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan**

**Ali Akaçça**

**Tez Danışmanı**

**Dr. Nail Yavuzoğlu**

**Haziran, 2008**

**İstanbul**

## ÖNSÖZ

Bu çalışma, T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Anasanat Dalı yüksek lisans programı yüksek lisans tezi olarak hazırlanmıştır.

“Türk müziği çok sesliliğe elverişli bir müzik midir yoksa sadece geleneksel olarak mı kalmalıdır? Türk müziğinde piyanonun yeri ne derece önemlidir? Gelenekselliğin dışına çıkıp Türk müziğini Uluslararası bir müzik yapmak mümkün müdür?” Bu ve bunun gibi sorular kafamızın bir köşesinde her zaman yer almaktadır. Osmanlı’da Muzıka-i Hûmayun’un kurulmasıyla başlayan süreçte toplumumuz Avrupa müziği ile tanışmıştır. XIX. yüzyıldan bugüne gelen notaları incelediğimizde, daha o dönemde Türk Musikisi parçalarına Mehru Ehsari tarafından piyano eşliklerinin yazıldığını görürüz.

Çalışmamızda, günümüz armoni kuralları ve teknikleri göz önünde tutularak hangi makamlarda hangi akorların kullanılabileceğini inceledik. Çalışmamızın sadece geleneksel müzik eğitiminde ve piyano enstrumantisti olarak yetişmekte olan Türk Musikisi öğrencilerine değil, çok sesli müzikle uğraşan, ama Türk Musikisi bilmeyen müzisyenler için de yeni bir bakış açısı getirmesinden dolayı faydalı olacağına inanıyoruz.

Bu çalışmada, yardımlarını aldığım, fikirleri ve yönlendirmeleriyle bana yol gösteren danışmanım Sayın Dr. Nail YAVUZOĞLU’na, Evrim Akaçça ve öğrenim süreci boyunca bana emeği geçen tüm hocalarıma teşekkür ederim.

Ali Akaçça

Mayıs 2008

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>ii</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>iii</b>
<b>ŞEKİL LİSTESİ</b> .....	<b>vii</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>xiii</b>
<b>SUMMARY</b> .....	<b>xiv</b>
<b>1. KLASİK BATI MÜZİĞİNDEKİ TEMEL ARMONİ BİLGİSİ</b> .....	<b>1</b>
1.1. Diziler, Tonaliteler .....	5
1.1.1. Majör Dizi Majör Tonalite .....	5
1.1.1.1. Diyezli Majör Diziler .....	6
1.1.2.1. Bemollü Majör Diziler .....	8
1.1.2. Minör Dizi Minör Tonalite.....	9
1.1.2.1. Eolik Minör .....	9
1.1.2.2. Armonik Minör .....	10
1.1.2.3. Melodik Minör .....	11
1.2. Geleneksel Armonide Akor Kurulumları ve Bağlılıkları.....	14
1.2.1. Ortak sesi olan akorların bağlantısı.....	14
1.3. Akorların İşlevsel Özelliklerine Göre Adlandırılması .....	19
1.4. Akorların Kurumsal Yaklaşımına Göre Adlandırılması .....	21
1.4.1. Tonik .....	22
1.4.2. Dominant .....	22
1.4.3. Sudominant .....	23
1.5. Her Dizinin Bütün Derecelerinin Serbestçe Kullanılması .....	24
1.6. Yedili Uygusu .....	28
<b>2. DÖNEMLERİN ARMONİK VE EŞLİK ÖZELLİKLERİ</b> .....	<b>31</b>
2.1. Barok Dönemin Armonik Özellikleri .....	31
2.2. Klasik Dönemin Armonik Özellikleri .....	32
2.3. Romantik Çağ'ın Armonik Özellikleri .....	36
2.4. 20. yy Çağdaş Müziğin Armonik Özellikleri.....	38
2.4.1. Empresyonizm (İzlenimcilik) .....	39
2.4.1.1. Mediyantik armoni .....	40
2.4.1.2. Tamton armonisi .....	41
2.4.1.3. Dörtlü armoni .....	42
2.4.1.4. Konsonans-disonans eşitliği.....	43
<b>3. TÜRK MÜZİĞİNDE ÇOK SESLİLİK UYGULAMALARI</b> .....	<b>48</b>
3.1. Kemal İlerici Armonisi .....	48
3.2. Türk ve Batı Müziklerinin Birbirlerini Etkileme Süreci ve Uygulamaları.....	51
3.3. Türk Müziğinde Tekseslilik Çokseslilik Kavramlarının Değerlendirilmesi	52

3.4. Türk Müziğinde Armoni Sorunu-Özel Armoni Arayışları ve Değerlendirmeler .....	53
3.5. Çokseslilik Açısından Türk Müziğinin Sorunu Kendisine Özel Bir Armoni Yaratılması mıdır? .....	56
3.6. Dörtlü Akorlar Gerçeği .....	57
3.7. Dörtlülerden Kurulmuş Üç Sesli Akorlar .....	59
<b>4. TÜRK MÜZİĞİNDE MODERN ARMONİ .....</b>	<b>65</b>
4.1 Armonizasyonda Temel Kavramlar .....	65
4.1.2 Aralıkların Alt Limitleri .....	65
4.1.3. Tansiyonlar .....	67
4.1.3.1. Melodik Gerilim Sesleri .....	67
4.1.3.2. Armonik Gerilim Sesleri .....	68
4.1.3.3. Akorların Doğal Tansiyonları .....	69
4.2. Üst Üste Üçlülerden Oluşan Akorların Armonizasyonunda Temel Yöntemler .....	73
4.2.1. Blok Armoni .....	73
4.2.1.1. Kapalı Blok Armoni .....	73
4.2.1.2. Açık Blok Armoni .....	74
4.2.2. Melodik Analiz Ve Bu Çerçeve de Melodi Armonizasyonu .....	75
4.2.3. Geniş Armoni .....	79
4.2.3.1. 5 Partili Geniş Armoni .....	83
4.3. Türk Müziğinde Tetrakord ve Pentakordlar (4'lüler ve 5'liler) .....	83
4.3.1. Majör Tetrakord / Pentakord .....	83
4.3.2. Minör tetrakord / Pentakord .....	84
4.3.3. Phrigion Tetrakord / Pentakord .....	84
4.3.4. Lydian Tetrakord / Pentakord .....	84
4.3.5. Armonik Tetrakord / Pentakord .....	84
4.3.6. Minör #4 Pentakord .....	85
4.4. Türk Müziğinde Tetrakord ve Pentakordlar ile Oluşan Temel Diziler .....	85
4.4.1. Rast- Mahur Dizisi .....	85
4.4.2. Uşşak Dizisi .....	86
4.4.3. Neva Dizisi .....	86
4.4.4. Hüseyini Dizisi .....	86
4.4.5. Kürdi Dizisi .....	87
4.4.6. Pençgah Dizisi .....	87
4.4.7. Suzinak Dizisi .....	87
4.4.8. Buselik Dizisi .....	88
4.4.9. Hicaz Dizisi .....	88
4.4.10. Hümayun Dizisi .....	89
4.4.11. Uzzal Dizisi .....	89
4.4.12. Zirgüleli Dizisi .....	89
4.4.13. Nikriz Dizisi .....	89
4.4.14. Çargâh Dizisi .....	90
4.4.15. Neveser Dizisi .....	90
4.4.16. Karcığar Dizisi .....	90
4.5. Majör, Armonik Majör, Biarmonik Majör, Armonik Minör ve Melodik Minör Dizilerinden Türetilen Diziler .....	91
4.5.1. Majör .....	91
4.5.2. Armonik Majör .....	91



4.5.3. Biarmonik Majör .....	91
4.5.4. Armonik Minör .....	92
4.5.5. Çıkıcı Melodik Minör .....	92
4.6. Akor Dizilerinde Sakıncalı (Kara) Notalar .....	93
4.6.1. Akor Dizileri (Tonal Yapı) .....	93
4.6.1.1. Majör (Diyatonik Akor) .....	93
4.6.1.2. Armonik Majör .....	94
4.6.1.3. Biarmonik Majör .....	95
4.6.1.4. Armonik Minör .....	96
4.6.1.5. Melodik Minör .....	97
4.6.2. Akor Dizileri (Modal Yapı) .....	98
4.6.2.1. Majör Mod ve Çevrimleri .....	98
4.6.2.2. Armonik Majör Mod ve Çevrimleri .....	99
4.6.2.3. Biarmonik Majör Mod ve Çevrimleri .....	99
4.6.2.4. Armonik Minör Mod ve Çevrimleri .....	99
4.6.2.5. Çıkıcı Melodik Minör Mod ve Çevrimleri .....	100
4.7. Modal Armoni .....	100
4.9.1. Üçlü Armoni .....	100
4.7.1.1. Majör Kökenli .....	100
4.7.1.2. Dorian Dizisindeki Karakteristik Akorlar .....	101
4.7.1.3. Phrigan:Kürdi .....	102
4.7.1.4. Lydian:Pençgah .....	103
4.7.1.5. Mixolydian: Acemli Rast .....	104
4.7.1.6. Aeolian:Uşşak IV,Buselik V .....	105
4.7.2. Armonik Majör Kökenli .....	106
4.7.3. Biarmonik Majör Kökenli Majör .....	110
4.7.3.1. Biarmonik Majör: Çargah(V),Hicaz(IV) .....	110
4.7.4. Armonik Minör #11: Neveser(V) .....	110
4.7.5. Armonik Minör Kökenli .....	111
4.7.5.1. Armonik Minör: Buselik .....	111
4.7.5.2. Dorian #11: Nikriz .....	112
4.7.5.3. Mixolydian b9,b13:Hümayun(IV) .....	113
4.7.6. Çıkıcı Melodik Minör Kökenli .....	115
4.7.6.1. Lydian b7:Pençgah (V) .....	115
4.8. Dörtlü Armoni .....	115
4.8.1. 5 Partili 4'lü Armoni .....	115
4.8.2. Artmış 4'lü Aralığın Kullanımı .....	117
4.8.3. 5 partili 4'lü Armonide Sadece Bitişik Dörtlüler İle Kurulan Akorlar .....	117
4.8.4. 4 Partili 4'lü Armoni .....	121
4.8.4.1. 4'lü Akorların Pozisyonları .....	123
4.8.4.2. 4'lü Akorlarda Pedal .....	123
4.8.5. 3 Partili 4'lü Armoni .....	124
4.8.5.1. 3 Partili Armoni(Ardı ardına 4'lüler) .....	125
4.8.5.2. 3 Sesli 4'lü Armoni .....	126
4.8.5.3. 3Partili 4'lü Armoni Pedal .....	127
4.8.6. 4'lü Armoniye Örnek Çalışmalar .....	127
4.8.6.1. Dorian .....	127
4.8.6.2. Lydian – Pençgah .....	130
4.8.6.3. Mixolydian .....	131

4.8.6.4. Aeolian .....	132
4.8.6.5. Armonik Majör .....	133
4.8.6.6. Melodik Minör #11 : Nikriz (V) .....	136
4.8.6.7. Biarmonik Majör - Çargah (IV) .....	138
4.8.6.8. Armonik Minör #11 .....	139
4.9. Salkım Akorlar(Cluster).....	143
4.9.1. İkililerle Armonizasyon .....	143
4.9.2. 5Partili Salkım Akorlar ( İkililerle Armonizasyon) .....	144
4.9.3. Dört Partili Salkım Akorlar (İkililerle Armonizasyon).....	146
4.10. Üç Partili Clusters (İkililerleArmonizasyon) .....	147
4.10.1. Modal Yapıda Akor Üstü Üçlüler .....	147
4.10.2. Altı Partili Akor Üstü Üçlüler .....	147
4.10.3. 5 Partili Akor Üstü Üçlüler .....	151
4.10.4. 4 Partili Akor Üstü Üçlüler .....	152
4.10.5. Üstte 3 Partili Yazım.....	153
<b>5. SONUÇ.....</b>	<b>154</b>
<b>KAYNAKLAR .....</b>	<b>156</b>
<b>EK I NAIL YAVUZOĞLU’NUN BUGÜNE KADAR YAPMIŞ OLDUĞU ARANJELERİN BİR BÖLÜMÜ.....</b>	<b>157</b>
<b>EK II NECDET LEVENT’İN PİYANO EŞLİĞİ İÇİN YAZILMIŞ PEŞREV, BESTE VE İKİ SEMAİ İSİMLİ KİTABI.....</b>	<b>185</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>201</b>

## ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa No.</u>
Şekil 1.1. Do Majör Dizisi .....	5
Şekil 1.2. Sol sesi üzerinden çıkan doğal sesler.....	6
Şekil 1.3. Sol Majör Dizisi.....	6
Şekil 1.4. Çıkış Beşli Zinciri.....	7
Şekil 1.5. Diyez Sırası.....	7
Şekil 1.6. İnici Beşli Zinciri .....	8
Şekil 1.7. İnici çıkıcı bemol sırası.....	8
Şekil 1.8. Diyez ve bemol sıralarının bir arada gösterilmesi .....	9
Şekil 1.9. Bemollerin donanımda gösteriliş sırası.....	9
Şekil 1.10. La Minör Eolik Minör Dizisi.....	9
Şekil 1.11. Armonik La Minör Dizi .....	11
Şekil 1.12. Melodik minörde VI ve VII. dereceler arasındaki artık ikili aralığı ...	11
Şekil 1.13. Melodik minörde VI. derecenin kullanımı.....	12
Şekil 1.14. Melodik La Minör Dizi.....	12
Şekil 1.15. Minör dizide üst tetrakortlar .....	12
Şekil 1.16. Armonik çıkılır, eolik (ya da armonik) inilir .....	13
Şekil 1.17. Melodik çıkılır, eolik inilir.....	13
Şekil 1.18. Bach Armonik Minör Örneği.....	13
Şekil 1.19. Tonik ve Dominant Akor Bağlanması.....	14
Şekil 1.20. İkinci akordan sonra yeniden ilk akora dönüş .....	15
Şekil 1.21. V. derecenin yerinde bırakılma örneği.....	15
Şekil. 1.22. Tonik Dominant geçişlerinde doğru hareket.....	15
Şekil 1.23. 8' li Bağlanması .....	16
Şekil 1.24. La Minörde D t ağılanması .....	16
Şekil 1.25. Tonik ve Sudominant Bağlanması.....	17
Şekil 1.26. Majör Tonalitelerde T.S.T Bağlanması .....	17
Şekil 1.27. Minör Tonalitelerde T.S.T Bağlanması.....	17
Şekil. 1.28. Sub Dominant ve Dominant Akorlar .....	18
Şekil 1.29. Paralel Beşli Hataları .....	18
Şekil 1.30. Paralel Beşli Hataları .....	19
Şekil 1.31. Akor Dereceleri.....	20
Şekil 1.32. Tonik Akorlar.....	22
Şekil 1.33. Dominant Akorlar .....	23
Şekil 1.34. Subdominant Akorlar.....	23
Şekil.1.35. Üçlü Uygular.....	24
Şekil 1.36. Üçlü İkili Uygu Örneği .....	24
Şekil 1.37. Uygu Örneği .....	24
Şekil 1.38. Kötü İyi Örneği .....	25
Şekil 1.39. İkinci Uyguların Birinci Çevrimleri.....	25
Şekil 1.40. Akor Çevirmeleri Bağlantıları .....	25
Şekil 1.41. Akor Çevirmeleri Bağlantıları .....	26
Şekil.1.42. Dört Altı Uygusu .....	26
Şekil 1.43. Çevrilmiş Dört Altılar .....	26

**Sayfa No.**

Şekil 1.44. Kök Yedili Uygular .....	27
Şekil 1.45.Özel Durumlarda Üçüncü ve Beşinci Derecelerin Katlanması .....	27
Şekil 1.46. Üçlülerin Katlanması .....	27
Şekil 1.47.Yedili Akor Örneği .....	28
Şekil 1.48. Yedili Akorun Açılımı .....	28
Şekil 1.49. Yedili Uygular .....	28
Şekil 1.50. Yedili Uyguların Çevirimi .....	28
Şekil 1.51. Çevrim Örnekleri .....	29
Şekil 1.53. Çevrim Örnekleri .....	29
Şekil 1.54. Tonalite İçindeki Yedili Uygular .....	30
Şekil 1.55. Doğal Majör Dizisindeki Yedili Akorlar .....	30
Şekil 1.56. Armonik Majör Dizisindeki Yedili Akorlar .....	30
Şekil 1.57. Doğal Minör Dizisindeki Yedili Akorlar .....	30
Şekil 1.58. Armonik Minör Dizisindeki Yedili Akorlar .....	30
Şekil 2.1. Schültz Kadans Örneği .....	32
Şekil 2.2. Bach Armoni Örneği.....	32
Şekil 2.3. Hayd'ın Ezgisi .....	33
Şekil 2.4. Hayd'ın Ezgisi .....	33
Şekil 2.5. Mozart Eşliği.....	34
Şekil 2.6. Beethoven Eşliği .....	35
Şekil 2.7. Beethoven Eşliği .....	36
Şekil 2.8. Mediyantik Armoni.....	40
Şekil 2.9. Debussy Prelude .....	41
Şekil 2.10. İkili Eklenmiş Akorlar Örneği .....	41
Şekil 2.11. Tamton Armonisi .....	42
Şekil 2.12. Dörtlü Armoni.....	43
Şekil 2.13. Konsonans Eşitliği .....	43
Şekil 2.14. On iki ton düzeni ile yazılmış örnekler 2.....	46
Şekil 2.15. On iki ton düzeni ile yazılmış örnek .....	47
Şekil 3.1. Dörtlü Akorlar.....	58
Şekil 3.2.Dörtlü Akorlar.....	58
Şekil 3.3. Tam Dörtlü Akorlar .....	58
Şekil 3.4. Dörtlü Akorlar Örnekleri .....	59
Şekil 3.5. Dörtlülerden Kurulmuş 3 Sesli Akorlar.....	59
Şekil 3.6. Dörtlülerden Kurulmuş 3 Sesli Akorlar.....	60
Şekil 3.7. Tam Dörtlülerden Kurulmuş 3 Sesli Akorlar.....	60
Şekil 3.8. Tam Dörtlülerden Kurulmuş 3 Sesli Akorlar.....	60
Şekil 3.9. Tam Dörtlülerden Kurulu Akorlarla Re Majör Dizisi .....	61
Şekil 3.10. Tam Dörtlülerden Kurulu Akorlar .....	61
Şekil 3.11. Artık Dörtlülerden Kurulmuş Akorlar .....	61
Şekil 3.12. Artık Dörtlülerden Kurulmuş Akorlar .....	62
Şekil 3.13. Kromatik Olarak Kurulu Akorlar.....	62
Şekil 3.14. Süslemeli Sesler İle Oluşturulmuş Akorlar .....	63
Şekil 3.15. Süslemeli Sesler İle Oluşturulmuş Akorlar .....	63
Şekil 3.16. Tiz Notalardaki Sesler ile Oluşturulmuş Akorlar .....	63
Şekil 4.1. Doğuşkanlar .....	65
Şekil 4.2. Aralıkların Alt Limitleri.....	66

**Sayfa No.**

Şekil 4.3. Aralıkların Alt Limitleri ile İlgili Örnekler.....	66
Şekil 4.4. Çevrim Alt Akor Limitleri .....	67
Şekil 4.5. Sekizlik notadan daha uzun değerinde olan akor dışı sesler .....	68
Şekil 4.6. Sürekli olarak aynı derecelerle hareket eden akor dışı sesler .....	68
Şekil 4.7. Armonik Gerilim Sesleri .....	69
Şekil 4.8. Majör 5'li Tansiyonu .....	69
Şekil 4.9. Minör 5'li Akoru Tansiyonu .....	70
Şekil 4.10. Majör 6 Akoru Tansiyonu .....	70
Şekil 4.11. Minör 6'lı Akoru Tansiyonu.....	70
Şekil 4.12. Majör 7'li Akoru Tansiyonu .....	71
Şekil 4.13. Aug Maj 7'li Akoru Tansiyonu .....	71
Şekil 4.14. Minör Maj 7 Akoru Tansiyonu .....	71
Şekil 4.15. Minör 7'li Akoru Tansiyonu .....	71
Şekil 4.16. Minör 7 b5 Akoru .....	72
Şekil 4.17. Dominant 7'li Akoru.....	72
Şekil 4.18. Augmentid 7'li Akoru.....	72
Şekil 4.19. Dominant 7'li Sus 4 Akoru T9.....	73
Şekil 4.20. Diminished 7 'li Akoru .....	73
Şekil 4.21. Kapalı Blok Armoni.....	73
Şekil 4.23. Drop 2 .....	74
Şekil 4.24. Drop 3 .....	74
Şekil 4.25. Drop 2-4 .....	74
Şekil 4.26. Akordışı yaklaşımı olmayan sesler .....	75
Şekil 4.27. Akordışı yaklaşımı olmayan sesler .....	75
Şekil 4.28. Dizisel yaklaşım sesleri.....	76
Şekil 4.29. Eksilmiş 7'li akoru ile armonize edilen dizisel yaklaşım sesleri. ....	76
Şekil 4.30. Bir sonraki akor sesleri ile armonize edilen dizisel yaklaşım sesleri..	76
Şekil 4.31. Ters hareketli dizisel yaklaşım sesleri. ....	77
Şekil 4.32. Kromatik yaklaşım sesleri.....	77
Şekil 4.33. Kromatik yaklaşım sesleri.....	77
Şekil 4.34. Önden gelme .....	78
Şekil 4.35. Önden gelme .....	78
Şekil 4.36. Çift kromatik yaklaşım .....	78
Şekil 4.37. Geciken çözülme.....	78
Şekil 4.38. 4 partili Blok Armoni.....	79
Şekil 4.39. Geniş Armoni.....	79
Şekil 4.40. Partilerin pratik ses sınırları. ....	80
Şekil 4.41. Geniş Armoni 1. Pozisyon .....	80
Şekil 4.42. Geniş Armoni 2. Pozisyon .....	81
Şekil 4.43. Akor Yürüyüşlerinde Pozisyon Değişimleri.....	81
Şekil 4.44. Kromatik ve 2'li Hareket Eden Pozisyonlar .....	81
Şekil 4.45. Kromatik ve 2'li Hareket Eden Pozisyonlara Örnek .....	82
Şekil 4.46. 3'lü ve 6'lı hareket edenler .....	82
Şekil 4.47. Aynı ya da farklı pozisyona hareket edenler.....	82
Şekil 4.48. 4'lü ve 5'li hareket edenler .....	82
Şekil 4.49. Farklı pozisyon .....	83

**Sayfa No.**

Şekil 4.50. 5 Partili Geniş Armoni .....	83
Şekil 4.51. Majör Tetrakord / Pentakord.....	83
Şekil 4.52. Minör tetrakord / Pentakord.....	84
Şekil 4.53. Phrigion Tetrakord / Pentakord.....	84
Şekil 4.54. Lydian Tetrakord / Pentakord .....	84
Şekil 4.55. Armonik Tetrakord / Pentakord .....	85
Şekil 4.56. Minör #4 Pentakord .....	85
Şekil 4.57. Rast – Mahur Dizisi .....	85
Şekil 4.58. Uşşak Dizisi .....	86
Şekil 4.59. Neva Dizisi.....	86
Şekil 4.60. Hüseyini Dizisi.....	86
Şekil 4.61. Kürdi Dizisi.....	87
Şekil 4.62. Pençgah Dizisi .....	87
Şekil 4.63. Suzinak Dizisi .....	87
Şekil 4.64. Suzinak Dizisi - Hüzzam .....	88
Şekil 4.65. Buselik Dizisi.....	88
Şekil 4.66. Hicaz Dizisi.....	88
Şekil 4.67. Hümayun Dizisi .....	89
Şekil 4.68. Uzzal Dizisi.....	89
Şekil 4.69. Zilgüleli Dizisi .....	89
Şekil 4.70. Nikriz Dizisi.....	89
Şekil 4.71. Nikriz Dizisi.....	90
Şekil 4.72. Saba – Şevkefza Dizisi.....	90
Şekil 4.73. Neveser Dizisi .....	90
Şekil 4.74. Karcıgar Dizisi .....	90
Şekil 4.75. Majör Dizilerden Türetilen Diziler .....	91
Şekil 4.76 Armonik Majör Dizilerden Türetilen Diziler.....	91
Şekil 4.77. Biarmonik Majör Dizilerden Türetilen Diziler .....	91
Şekil 4.78. Armonik Minör Dizilerden Türetilen Diziler .....	92
Şekil 4.79. Çıkıcı Melodik Minör Dizilerden Türetilen Diziler.....	92
Şekil 4.80. Majör (Diyatonik Akor).....	93
Şekil 4.81. Armonik Majör .....	94
Şekil 4.82. Biarmonik Majör.....	95
Şekil 4.83. Armonik Minör .....	96
Şekil 4.84. Melodik Minör .....	97
Şekil 4.85. Majör Mod ve Çevrimleri .....	98
Şekil 4.86. Armonik Majör Mod ve Çevrimleri .....	99
Şekil 4.87. Biarmonik Majör Mod ve Çevrimleri .....	99
Şekil 4.88. Armonik Minör Mod ve Çevrimleri .....	99
Şekil 4.89. Çıkıcı Melodik Minör Mod ve Çevrimleri .....	100
Şekil 4.90. Majör Kökenli İonian (Rast) – Dorian (Neva IV-Hüseyini-V).....	100
Şekil 4.91. Dorian Dizisindeki Karakteristik Akorlar.....	102
Şekil 4.92. Phrigian:Kürdi Dizisindeki Karakteristik Akorlar .....	102
Şekil 4.93. Lydian:Pençgah Dizisindeki Karakteristik Akorlar .....	103
Şekil 4.94 Mixolydian:Acemli Rast Dizisindeki Karakteristik Akorlar .....	104
Şekil 4.95. Aeolian:Uşşak IV, Buselik V Dizisindeki Karakteristik Akorlar .....	105
Şekil 4.96. Armonik Majör: Suzinak Dizisindeki Karakteristik Akorlar .....	106

Şekil 4.97. Dorian b5: Karciğar (IV) Dizisindeki Karakteristik Akorlar .....	106
Şekil 4.98. Phrigian b11: Hüzzam (III) Dizisindeki Karakteristik Akorlar .....	107
Şekil 4.99. Melodik Minör#11: Nikriz (V) Dizisindeki Karakteristik Akorlar ....	108
Şekil 4.100. Mixolydian b9 : Hicaz (V) Dizisindeki Karakteristik Akorlar .....	109
Şekil 4.101. Biarmonik Majör: Çargah(V),Hicaz(IV) .....	110
Şekil 4.102. Armonik Minör #11: Neveser(V) .....	110
Şekil 4.103. Armonik Minör: Buselik.....	111
Şekil 4.104. Dorian #11: Nikriz .....	112
Şekil 4.105. Mixolydian b9,b13:Hümayun(IV) .....	113
Şekil 4.106. Dizilerin Türetilmesi.....	114
Şekil 4.107. Çıkıcı Melodik Minör Kökenli - Lydian b7:Pençgah (V) .....	115
Şekil 4.108. 5 Partili 4'lü Armoni.....	116
Şekil 4.109. Temel enterval 4'lü .....	116
Şekil 4.110. Artmış 4'lü Armonik Yapı.....	117
Şekil 4.111. Tam ve Artmış 4'lü Armonik Yapı.....	118
Şekil 4.112. 7'li Akor.....	118
Şekil 4.113. Eksik saundlu akor.....	118
Şekil 4.114. Melodinin Armonizasyonundaki 4'lüler.....	119
Şekil 4.115. Melodinin Armonizasyonundaki 4'lülere Örnekler.....	120
Şekil 4.116. 4 Partili 4'lü Armoni.....	121
Şekil 4.117. 4'lünün efektif olarak kullanılması, zayıf tınlar .....	121
Şekil 4.118. Melodi partisinde Range .....	122
Şekil 4.119. Tam ve artmış dörtlülere örnekler.....	122
Şekil 4.120. Tam ve artmış dörtlülere örnekler .....	122
Şekil 4.121. Tam ve artmış dörtlülere örnekler .....	123
Şekil 4.122. 4'lü Akorların Pozisyonları .....	123
Şekil 4.123. 4'lü Akorların Pozisyonları .....	123
Şekil 4.124. 4'lü Akorların Pozisyonları .....	123
Şekil 4.125. 4'lü Akorlarda Pedal .....	124
Şekil 4.126. 3 Partili 4'lü Armoni.....	125
Şekil 4.127. 3 Partili 9'lu Tansiyon .....	125
Şekil 4.128. 3 Partili Armoni .....	125
Şekil 4.129. 3 Partili Armoni .....	126
Şekil 4.130. 3 Partili Armoni .....	126
Şekil 4.131. 3 Sesli 4'lü Armoni.....	126
Şekil 4.132. 3 Sesli 4'lü Armoni.....	126
Şekil 4.133. 3 Partili 4'lü Armoni Pedal.....	127
Şekil 4.134. 4'lü Armoniye Örnek Çalışmalar – Dorian .....	127
Şekil 4.135. Im7'nin Armonizasyonu .....	127
Şekil 4.136. IIm7'nin Armonizasyonu.....	128
Şekil 4.137. bIII Maj7'nin Armonizasyonu .....	128
Şekil 4.138. IV 7'nin Armonizasyonu .....	128
Şekil 4.139. V m7'nin Armonizasyonu.....	129
Şekil 4.140. VI m7b5'nin Armonizasyonu .....	129
Şekil 4.141. VII Maj7'nin Armonizasyonu .....	129
Şekil 4.142. 4'lü Armoniye Örnek Çalışmalar: Lydian-Pençgah .....	130
Şekil 4.143. 4'lü Armoniye Örnek Çalışmalar: Mixolydian - Acem Rast.....	131
Şekil 4.144. 4'lü Armoniye Örnek Çalışmalar: Aeolian – Uşşak IV Buselik (V) .....	132

Şekil 4.145. Armonik Majör – Suzinak (V).....	133
Şekil 4.146. Armonik Majör – Dorian B5-Karcığar (V).....	134
Şekil 4.147. Armonik Majör – Phrigian b 11 Hüzzam (III).....	135
Şekil 4.148. Melodik Minör #11 : Nikriz (V).....	136
Şekil 4.149. Mixolydian b 9 – Hicaz.....	137
Şekil 4.150. Biarmonik Majör - Çargah (IV).....	138
Şekil 4.151. Armonik Minör #11 - NEVESR (V).....	139
Şekil 4.152. Armonik Minör #11 – Buselik.....	140
Şekil 4.153. Armonik Minör #11 - Dorian #11 - Nikriz (V).....	141
Şekil 4.154. Armonik Minör #11 - Mixolydian b 9, b 13 - Hümayun (IV).....	142
Şekil 4.155. Armonik Minör #11 - Lydian b 7 - Pençgah (V).....	143
Şekil 4.156. Salkım Akorlar – İkililerle Armonizasyon .....	144
Şekil 4.157. Partili Salkım Akorlar .....	145
Şekil 4.158. Partili Salkım Akorlara Örnekler.....	145
Şekil 4.159. Partili Salkım Akorlara Örnekler.....	145
Şekil 4.160. Partili Salkım Akorlara Örnekler.....	146
Şekil 4.161. Dört Partili Salkım Akorlar .....	146
Şekil 4.162. Benzer Armonik Saundlar .....	147
Şekil 4.163. Modal Yapıda Akor Üstü Üçlülere Örnekler .....	147
Şekil 4.164. Modal Yapıda Akor Üstü Üçlülere Örnekler .....	148
Şekil 4.165. Altı Partili Akor Üstü Üçlüler.....	149
Şekil 4.166. Altı Partili Akor Üstü Üçlülere Örnekler.....	150
Şekil 4.167. Altı Partili Akor Üstü Üçlülere Örnekler.....	150
Şekil 4.168. Altı Partili Akor Üstü Üçlülere Örnekler.....	150
Şekil 4.169. Altı Partili Akor Üstü Üçlülere Örnekler.....	151
Şekil 4.170. Partili Akor Üstü Üçlülere Örnekler.....	151
Şekil 4.171. Partili Akor Üstü Üçlülere Örnekler.....	151
Şekil 4.172. Partili Akor Üstü Üçlülere Örnekler.....	152
Şekil 4.173. Partili Akor Üstü Üçlülere Örnekler.....	152
Şekil 4.174. Dört Partili Akor Üstü Üçlülere Örnekler.....	152
Şekil 4.175. Dört Partili Akor Üstü Üçlülere Örnekler.....	153
Şekil 4.176. Üstte 3 Partili Yazım.....	153
Şekil 4.177. Üstte 3 Partili Yazım.....	153



T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK MUSİKİSİ ANASANAT DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ

Türk Müziği'nde Çok Seslilik Üzerine Teorik Yaklaşımlar

Hazırlayan  
Ali Akaçça

Tez Danışmanı  
Dr. Nail Yavuzoğlu

Haziran, 2008  
İstanbul

### ÖZET

Çalışmanın Birinci bölümünde Klasik Batı Müziği'ndeki temel armoni bilgileri anlatılmış, İkinci bölümde tarihsel olarak ortaya çıkışı, kuralları, Batı Müziği tarihinde yaşanan "Barok", "Klasik", "Çağdaş" dönemlerdeki armoni ve eşlik anlayışlarına değinilmiş, örneklerle açıklanmıştır.

Üçüncü bölümde, Türk Müziği'ndeki çok seslilik uygulamaları, Türk ve Batı müziklerinin birbirlerini etkileme süreç ve uygulamaları anlatılmış, Türk Müziği'nde tekseslilik çokseslilik kavramları, "Türk Müziği'nde Armoni Sorunu-Özel Armoni Arayışları ve Değerlendirmeler" ve "Çokseslilik Açısından Türk Müziğinin Sorunu Kendisine Özel Bir Armoni Yaratılması mıdır?" başlıkları altında değerlendirilmiş ve tartışılmış, Türk Müziği'nde armoni uygulamasının nasıl yapılabileceği çeşitli makamlarda kurallarıyla anlatılmıştır.

Dördüncü bölümde Caz müziğinde kullanılan Tedrakord ve Pentakordlar araştırılıp bunların Makamsal diziler ile olan benzerlikleri ve farklılıkları incelenmiştir.

Teorik olarak tampere çalgıların Türk müziği eserlerine eşlikleri incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Armoni, Türk müziği, Çok seslilik, Modern Müzik

T.R.  
UNIVERSITY OF HALIÇ  
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES  
ART DEPARTMENT OF TURKISH MUSIC  
MASTER DISQUISITION

Theoretical Approaches to Polyphony in Turkish Music

By:  
Ali Akaçça

Disquisition Consultant  
Dr. Nail Yavuzoğlu

June, 2008  
Istanbul

**SUMMARY**

In the first part of the study, basic harmony of Classical Western Music is described and in the second part its historical roots, rules, harmony and accompaniment approaches in “Baroque”, “Classic” and “Contemporary” of the Western Music are referred and described in examples.

In the third part, polyphony practices and interaction processes of Turkish and Western music are described and monophony and polyphony concepts in Turkish Music are evaluated and discussed under the following titles “Harmony Problematic in Turkish Music – The Search for Specific Harmonies and Evaluations” and “Is the Creation of Specific Harmony the Problematic of Turkish Music in terms of Polyphony?”, and the ways the use harmony practice in Turkish Music are described with their rules in various modes.

In the fourth part, tetracord and pentacord of Jazz are examined and their similarities and differences with modal series.

The accompaniment of tampered instruments in Turkish Music works is examined.

Keywords: Harmony, Turkish Music, Polyphony, Modern Music

## 1. KLASİK BATI MÜZİĞİNDEKİ TEMEL ARMONİ BİLGİSİ

“Bugün “geleneksel armoni” olarak nitelenen ve özellikle klasik çağ (1750-1820) ile romantik çağda (1810-1900) egemen olan çokseslendirme yönteminin ilk örnekleri barok çağın başlangıcı sayılan 1600 yıllarına kadar uzanmaktadır.

*Rönesans (1450-1600) ve barok (1600-1750) çağın en önemli çokseslendirme yöntemi olan “kontrapunt”taki “yatay çokseslilik” örgüsüne karşıt olarak, aynı anda tınlayan seslerin “dikey” ilişkisine dayanan armonik çokseslendirme, bütün barok çağ boyunca kontrapuntla yan yana (kimi zaman da iç içe) kullanılmış olmasına karşın, kullanılan yöntemin teknik yanı ile ilgili yazılı açıklamalar “ilk kez 1722 yılında Rameau tarafından yapılmış”, konunun teknik yanını ifade eden ‘armoni bilgisi’ terimi de “bilindiği kadarıyla ilk kez G.A Sorge’nin ‘Armonik Özet ya da Armoni Bilgisi’ (Compendium harmonicumoder. Lehre von de Harmonie, 1760) başlıklı kitabında kullanılmıştır.” Böylece, pratikteki armonik çokseslendirme, müzik yaşamına girişinden yaklaşık yüzü aşkın yıl sonra belirli bir kurama bağlanmaya başlamış ve Rameau’nun 1722 yılından başlayan kuramsal açıklamalarını öteki kuramcıların açıklamaları izlemiştir. “Bununla birlikte bu kuramsal açıklamaların hiçbiri 19. yüzyılın ikinci yarısında yazılanlara benzetilmemelidir. Çünkü daha önce yazılanların çoğu ‘Generalbas Bilgisi’ ile ilintisini sürdürmüş olup (örn. J. Drechster’in 1816’da yayımlanmış olan ‘Harmonie und Generalbasslehre’si), uygulamadaki armoni olgusuna değindikleri oldukça az yerde bile, verdikleri bilgiler yalnızca dikey çokseslendirme ile sınırlandırılmamıştır.”*

*Dolayısıyla bugünkü anlamda olmamakla birlikte 1722 yılında Rameau’nun yazdıklarıyla başlayan ilk kuramsal açıklamalar, daha sonra J. P. Kirnberger, H. Chr. Koch, G. Weber, Fr. J. Fetiş, G. J. Vogler, E. Fr. Richter, H. Riemann, H. Grabner, W. Maler gibi çok sayıda kuramcı tarafından (armoni tekniği ve anlayışındaki gelişmelere paralel olarak) sürekli geliştirilip değiştirilmiş ve günümüzdeki armoni kuramlarına ulaşmıştır. “Armoni kuramları” diyoruz; çünkü konu yalnızca “geleneksel armoni bilgisi” ile sınırlandırıldığı zaman bile, tek tip bir armoni kuramı yerine, aralarında önemli farklılıklar ve bazen de çelişkiler bulunan farklı yaklaşımlar söz konusu olmaktadır. Kaldı ki, tüm kuramcılarca ortak olarak*

benimsenen bazı konularda bile en azından yorum farklılıkları görülebilmekte, örneğin; “paralel beşli” yapmanın hemen hemen tüm kuramcılarca şu ya da bu biçimde yasaklanmış olmasına karşın, bu yasak konusunda, çok farklı (kimi zaman da birbiriyle çelişen) nedenlemeler yapılmaktadır. Armoni bilgisiyle ilgili kuramların kendi aralarındaki farklılıklar ve çelişkiler dışında bir başka önemli sorun da, bütün bu kuramların yer yer kompozisyonlardaki armoni uygulamalarıyla çelişebiliyor olmasıdır: 1600-1900 yılları arasındaki yaklaşık 300 yıllık döneme egemen olan armoni tekniği, barok, klasik ve romantik olmak üzere üç farklı çağı kapsayan bu uzun süre içinde sürekli olarak gelişip değiştiğinden, bir çağ için geçerli olabilen herhangi bir kural, bir başka çağda geçerliliğini yitirebilmekte veya önemli ölçüde değişebilmektedir.

İster özgün bir çalışma, isterse derleme niteliğinde olsun, armoni kitaplarına da aynen yansıyan bu sorunlardan dolayı, herhangi bir kitapta verilen bilgilerin ya da kuralların, öteki kitaplarda verilenlerle çelişebileceği ve özellikle eserlerle kuram arasındaki çelişkilerde kuramın değil, eserin esas alınması gerektiği unutulmamalıdır. Nitekim ilk baskısı 1976 yılında yayınlanmış olan “Armoni Bilgisi” (Harmonielehre) başlıklı kitapta bu sorunu irdeleyen Diether de la MOTTE, anılan kitabının önsözünde: “Altılı akorda hangi ses katlanır? On tane armoni bilgisi kitabına bakın (...) on değişik cevap verirler. Paralel sekizli konusunda durum nedir? Bölsche’ye göre alt partiler ve dış partiler arasında, Maler’e göreyse alt partiler ve iki üst parti arasında kötüdür. Lemacher-Schroeder ise ancak ‘üst parti atladığında ya da tüm partiler aynı yönde ilerlediğinde’ yasaklar. Dachs-Söhner sadece özel durumda gizli sekizliyi yasaklarken Riemann gizli paraleller yasağını tümünden kaldırır. (..) Armoni bilgisi öğretmenleri ‘sıkı yazı’ dedikleri ve bestecilerin hiçbir zaman kullanmadığı, buna karşın yoklamasını yapmanın pek kolay olduğu bir kuramı öğretir(...)

Bu yapay kuramda yalnızca bir örnek verilmiş olmak için, ancak Schumann gününde bir akor olarak kullanılmaya başlanan dominant yedi-dokuz akoru, Bach öncesi müzikten çıkarılmış dört partili sıkı koro yazısına kattır ve bu üslup karmalığı öğrenciye açıklanmaz” diyerek bugünkü armoni bilgisi kitaplarını ve öğretimini eleştirdikten sonra, armoni kurallarının her bir çağını (hatta besteciyi) tek tek ele alarak, o çağı bestecinin kompozisyonlarında uygulandığı biçimiyle açıklanması gerektiğini savunmuştur.

*Motte'un bu haklı eleştiri ve önerisi, özellikle "armoni tarihi" ya da "eser çözümleme" gibi ileri düzeydeki çalışmalar açısından çok yararlı (ve hatta zorunlu) olmakla birlikte, temel düzeydeki bir armoni bilgisi öğrenimi için (aynı önsözde kendisinin de belirttiği gibi) biraz karmaşık görünmektedir. Bu nedenle benimsenen kuralların, kitaptan kitaba, çağdan çağa ve besteciden besteciye değişebileceğini hatırlatmak ve yeri geldikçe açıklamak koşuluyla, genel uygulamayı sürdürmek (içerdiği tüm sorunlara karşın) kaçınılmaz olmaktadır. Günümüzdeki armoni bilgisi öğretileri, kimi kurallar ve önermeler konusundaki bu gibi farklılıklar bir yana bırakılacak olursa akorların nitelenmesi ve adlandırılması açısından "basamaksal" ve "işlevsel" (fonksiyonel) olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır. Akorları, üzerine kuruldukları dizinin basamaklarına göre (I. basamak akoru, II. basamak akoru... biçiminde) niteleyip adlandıran basamaksal armoni anlayışı, işlevsel (fonksiyonel) armoni anlayışına göre daha eski olduğu için armoni bilgisi kitapları ve özgün müzik eğitimi kurumlarındaki armoni öğretimi genellikle basamaksal armoni bilgisine dayanmaktadır.*

*H. Riemann'ın 1872 yılından başlayarak geliştirdiği ve 1893'te son biçimini verdiği işlevsel armoni bilgisi ise, bazı farklılıklarla H. Grabner ve W. Maler gibi başka kuramcılarca da benimsenip sürdürülmüş olmasına karşın, basamaksal armoni bilgisinden daha sonra ortaya atılmış olması ve dayandığı "Yan basamaklar" kavramına duyulan kuşkular nedeniyle olsa gerek, basamaksal armoni bilgisi kadar yaygınlaşmamıştır. Buna karşın, akorlar arasındaki işlevsel ilişkilerin belirtilmesi, akorların (ve özellikle aradominantı olarak kullanılan akorların) adlandırılması, alterasyonların belirtilmesi, modülasyonların açıklanması ve armonik eser çözümlemeleri konusunda çok büyük kolaylıklar getirmektedir. Bu nedenle (çeşitli kurumlarda okutulan armoni bilgisi derslerinde yaptığımız karşılaştırmaların sonuçlarını da değerlendirerek) 1976 yılında yayımlanan ve bu kitabın çekirdeğini oluşturan ilk armoni bilgisi kitabımızda olduğu gibi, bu kitapta da, işlevsel armoni bilgisi yöntemi yeğlenmiştir.*

Böylece farklı dizi kalıplarının ortaya çıktığı görülecektir. İçerdikleri tam ve yarım tonların sırası farklı olduğu için, kulakta bırakacakları etkiler de farklı olan bu kalıpların eserlerde kullanılması, yani eserlerin bu kalıplara ait seslerle oluşturulması ve o seslerin de ait oldukları diziler içindeki işlevlerine uygun olarak kullanılmasıyla "tonalite" kavramı ortaya çıkmıştır.

*Bilindiği gibi, fiziksel açıdan bir sesin “yükseklik”, “süre”, “gürlük” ve “tını” olmak üzere 4 temel özelliği vardır. Birbirlerinden bağımsız olarak kullanıldıklarında (tek tek işitildiklerinde) yalnızca bu 4 özelliği içeren sesler, başka seslerle ilişkili olarak kullanıldıklarında 5. bir özellik daha yüklenmektedirler ki, başka seslerle ilişkili olarak işitilmelerinden kaynaklanan ve ilişkinin türüne bağlı olarak nitelik ve nicelik değiştirebilen bu geçici özelliğe sesin “işlevi” diyoruz.*

Kalıpları ne olursa olsun bütün diyatonik diziler, içerdikleri seslere (belirli bir “eksen”e bağlı olarak) özel işlevler yüklerler.

*Örneğin I. basamak “durucu” özellik yüklenip dizinin ekseni (durağı) haline gelirken, II. basamak “yürüyücü” özellik yüklenip I. basamağa dönme isteği uyandırır. İlk iki basamaktaki bu işlev yüklenmeleri öteki basamaklarda da sürer ve kimi basamaklar “durucu”, kimileri ise “yürüyücü” özellik gösterir.*

*Basamaklar arasındaki işlev farkları, “durucu” ya da “yürüyücü” gibi farklılıklar dışında, duruculuk ya da yürüyücülüğün derecesine bağlı olarak nicel farklılıklar da içerir. Örneğin L, III., V. ve VIII. basamakları “durucu” olan bir dizide, anılan basamakların nitelikleri aynı, yani hepsi “durucu” olduğu halde, duruculukların derecesi farklılık gösterir. Dolayısıyla diyatonik dizi içindeki sesler, belirli bir eksene bağlı olarak oluşturdukları sistematik ilişkiler içinde, nitelik ve nicelik açısından farklılıklar içeren özel işlevler yüklenip tam bir sistem oluştururlar. İşte, 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 dizilerin verdiği müziksel etkiyle paralellik gösteren ilişkiler bütününe TONALİTE (Fr. tonalite; İng. tonality; Alm. Tonalität) ya da kısaca TON denir.”<sup>1</sup>*

Batı müziğinin daha önceki evrelerinde kökleri Grek müziğine dayanan çok sayıda dizi kalıbı ve bu dizilere bağlı çok sayıda tonalite kullanılmışsa da “plain chant tonaliteleri” ya da “kilise tonaliteleri” denilen bu tonalitelerin birçoğu giderek kullanımdan düşmüş ve 1600 yıllarından 1900 yıllarına kadar olan 300 yıllık evrenin müzik dağarı neredeyse tümüyle iki tonalite üzerine kurulmuştur. Modern tonaliteler

---

<sup>1</sup> KORSAKOF N.Rimsy; “Kurumsal ve Uygulamalı Armoni”, çev. Ahmet Levent Ataman, Müzik, s. 8-12

(tonalite moderne) olarak nitelenen bu tonalitelere biri Do dizisi ya da dizinin aktarımları üzerine kurulmuş olan MAJÖR tonalite, ikinci ise La dizisi ya da dizinin aktarımları üzerine kurulmuş olan MİNÖR tonalitedir.

## 1.1. Diziler, Tonaliteler

### 1.1. 1. Majör Dizi Majör Tonalite

İçerdiği tam ve yarım tonların ardışım biçimi açısından 2 tam, 1 yarım, 3 tam, 1 yarım kalıbını oluşturan dizilere MAJÖR DİZİ, temelini bu dizilerden alan tonalitelere ise “Majör Tonalite” denir.

Seslerinde herhangi bir değişiklik yapılmaksızın kendiliğinden majör kalıbı veren tek dizi, ana seslerin Do’dan başlayarak sıralanmasıyla oluşan Do dizisidir.



Şekil 1.1. Do Majör Dizisi

“Doğal majör dizi Do dizisi olmakla birlikte, başka seslerden başlayan dizilerde, sesleri 2 tam, 1 yarım, 3 tam, 1 yarım kalıbını oluşturacak biçimde değiştirmek suretiyle “majör dizi” haline getirilebilir. Böylece her ses üzerine majör dizi, kurulabilir ve her majör dizi, üzerine kurulduğu sesin (başlangıç sesinin) adıyla adlandırılır; Do majör dizisi, Re majör dizisi, Mi bemol majör dizisi gibi.

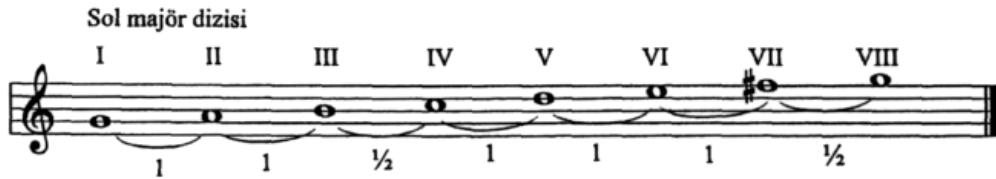
Örnek olarak Sol dizisini ele alıp bu diziyi majör dizi haline getirmek, bir başka deyişle Sol majör dizisini oluşturmak isteğimizi varsayalım: Sol dizisinin aralıkları incelendiğinde, ilk 5 aralığın majör dizi kalıbına uygun olduğu, ancak majör dizide VII.-VIII. basamaklar arasında bulunması gereken ikinci yarım tonun, bu dizide VI.-VII. basamaklar arasına rastladığı, dolayısıyla VII.-VIII. basamaklar arasındaki aralığın da (majör dizidekinin aksine) tam ton olduğu görülecektir”:<sup>2</sup>

<sup>2</sup> CANGAL, Nurhan; “Armoni”, Arkadaş Yayınevi., İstanbul, 1999, s. 23-25.



Şekil 1.2. Sol sesi üzerinden çıkan doğal sesler

Bu dizinin “majör dizi” haline gelebilmesi için, VI.-VII. basamaklar arasında bulunan yarım tonun VII.-VIII. basamaklar arasına kaydırılması, bir başka deyişle VI.-VII. basamaklar arasındaki yarım tonun tam tona, VII.-VIII. basamaklar arasındaki tam tonun ise yarım tona dönüştürülmesi gerekmektedir. Bu değişikliği gerçekleştirmek için VII. basamaktaki Fa sesini Fa diyez yapmak yeterlidir. Fa sesi yerine Fa diyez sesinin kullanılması, VI.-VII. basamaklar arasındaki yarım tonu tam tona, VII.-VIII. basamaklar arasındaki tam tonu ise yarım tona dönüştüreceğinden, majör dizi kalıbına uygunluk sağlanmış ve aslında majör olmayan Sol dizisi, majör bir dizi haline getirilmiş olur.



Şekil 1.3. Sol Majör Dizisi

Daha önce da belirtildiği gibi, seslerinde değişiklik yapılmaksızın majör kalıbını veren tek dizi Do dizisi olduğundan, başka seslerden başlayan dizileri “majör dizi” haline getirebilmek için (yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi) bazı basamaklarında değişiklik yapılır ve bu değişikliklerin yapılabilmesi için yalnızca diyezli seslerden değil bemollü seslerden de yararlanır.

Ancak, bu amaçla kullanılacak değiştirgeçlerin cinsi (diyez ya da bemol) ve sayısı ne olursa olsun, aynı majör dizi içinde hem diyez hem de bemol bir arada kullanılmaz. Dolayısıyla, Do majör dışındaki majör diziler “Diyezli majör diziler” ve “Bemollü majör diziler” olmak üzere iki gruba ayrılmış olur.

### 1.1. 1. 1. Diyezli Majör Diziler

Do ve Fa sesi dışındaki natürel sesler ya da diyezli sesler üzerinde kurulan majör dizilerin tümü bu gruba girer.



Do sesinden başlayıp, ard arda “tam beşliler” çıkararak oluşturulan “beşli zincirinin halkaları üzerine kurulan bu dizilerin tümünde yalnızca natürel ve diyezli sesler kullanılır.

**Do - Sol - Re - La - Mi - Si - Fa# \*\*\* - Do# - Sol# - Re# - La# - Mi# - Si#**  
**0 1# 2# 3# 4# 5# 6# 7# 8# 9# 10# 11# 12#**

**Şekil 1.4.** Çıkış Beşli Zinciri

Zincirin başlangıç sesi olan Do sesi “sıfır” kabul edilip her yeni beşliye bir sıra sayısı verildiğinde, bu sayılar, aynı zamanda ilgili sesler üzerinde kurulacak majör dizilerin alacağı diyez sayısını gösterir. Böylece her bir diyezli majör dizinin kaç diyez alacağı da sistematik olarak gösterilmiş olur. Ancak bu sistem içindeki diziler ve temelini bu dizilerinden alan aynı addaki tonalitelerin birçoğu kuramsal olup uygulamada pek kullanılmaz.

Diyezli tonların kullanım sınırı en son 7. beşlide, yani tüm sesleri diyez olan Do diyez majörde biter ve 8. beşliden 12. beşliden kadar olan Sol#-Re#-La#-Mi# ve Si# majör dizileri ve tonaliteleri yerine, enarmonikleri olan bemollü dizi ve tonaliteler kullanılır: Sol# majör yerine La bemol majör, Re# majör yerine Mi bemol majör, La# majör yerine Si bemol majör ve Mi# majör yerine Fa majör gibi.

Şu halde kuramsal açıdan 12 tane diyezli majör dizi ve tonalite yapılabilmesine karşın, uygulamada en çok ilk yedi tanesi kullanılmakta ve her birinin kaç diyez alacağı “beşli zinciri” içindeki sıra sayılarından kolayca anlaşılmaktadır. Ancak bu bilgidan tam olarak yararlanabilmek için, yalnızca diyez sayısını bilmek yeterli olmayıp, söz konusu diyezlerin hangi diyezler olacağını da bilmek gerekmektedir. Bunun için “diyez sırası” denilen sistemden yararlanır.

Beşli zincirini oluşturan dizilerin ve tonalitelerin alacağı diyezler de, tıpkı söz konusu diziler ve tonaliteler gibi beşlisel bir sıra izler; zincirin ilk beşlisi olan Sol majörün aldığı “Fa diyez”den başlayarak, her yeni diyez bir tam beşli üstten gelir:

**Fa# - Do# - Sol# - Re# - La# - Mi# - Si#**  
**1 2 3 4 5 6 7**

**Şekil 1.5.** Diyez Sırası

### 1.1.2. 1. Bemollü Majör Diziler

Fa sesi ve bemollü sesler üzerine kurulan majör dizilerin tümü bu gruba girer.

Diyezli majör dizilerin dayandığı sistemi anladıktan sonra bemollü dizileri anlamak çok kolaydır, çünkü aynı sistemin ters yönde yinelenmesi üzerine kurulmuşlardır. Örneğin, diyezli dizileri saptama konusunda, art arda beşliler çıkararak oluşturulan “çıkıcı” beşli zincirinden yararlanılmasına karşılık, bemollü dizileri saptama konusunda aynı zincirin çevriminden, yani art arda beşliler inerek oluşturulan “inici” beşli zincirinden yararlanır:

#### İnici beşli zinciri

Re<sup>bb</sup> - La<sup>bb</sup>- Mi<sup>bb</sup>- Si<sup>bb</sup>\*- Fa<sup>b</sup>- Do<sup>b</sup>- Sol<sup>b</sup>- Re<sup>b</sup>- La<sup>b</sup>- Mi<sup>b</sup>- Si<sup>b</sup>- Fa- Do  
 12<sup>b</sup> 11<sup>b</sup> 10<sup>b</sup> 9<sup>b</sup> 8<sup>b</sup> 7<sup>b</sup> 6<sup>b</sup> 5<sup>b</sup> 4<sup>b</sup> 3<sup>b</sup> 2<sup>b</sup> 1<sup>b</sup> 0

Şekil 1.6. İnici Beşli Zinciri

Zincirin başlangıç sesi olan Do “sıfır” kabul edilip her yeni alt beşliye bir sıra sayısı verildiğinde, bu sayılar aynı zamanda ilgili sesler üzerine kurulacak majör dizilerin içerdiği bemol sayısını gösterir.

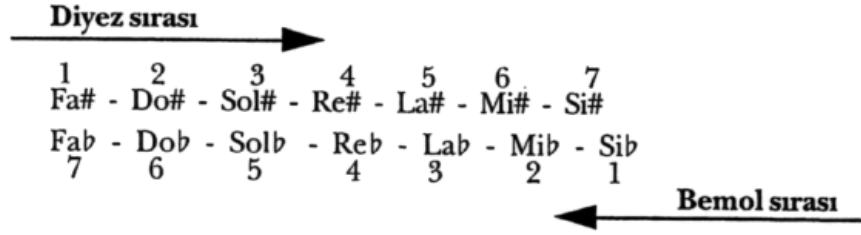
Beşli çemberi üzerine kurulan diyezli dizilerde olduğu gibi, bemollü dizilerin de yalnızca ilk 7 tanesi kullanılır, hatta 7. beşli üzerine kurulan Do bemol majör bile pek kullanılmayıp, bu tonun yerine, anarmoniği olan Si majör yeğlendiğinden, kuramsal olarak 12 adet bemollü majör dizi yapılabilmesine karşın, uygulamada genellikle ilk 6 tanesi kullanılır.

Bemollerin sırası da aynen diyezlerinki gibi beşliseldir. Ancak bemoller (diyezlerin aksine) inici beşli aralıklarla ardiştiğı için diyez sırasının tam tersidir.

Sol<sup>b</sup> - Re<sup>b</sup>- La<sup>b</sup>- Mi<sup>b</sup>- Si<sup>b</sup>- Fa- Do- Sol- Re- La- Mi- Si- Fa#

Şekil 1.7. İnici çıkıcı bemol sırası

Dolayısıyla diyez sırası (“diyez” yerine “bemol” kullanarak) tersinden okunduğunda bemol sırası oluşur.



Şekil 1.8. Diyez ve bemol sıralarının bir arada gösterilmesi

Bemollerin donanıma yazılışlarında da aynı sıra izlenir.



Şekil 1.9. Bemollerin donanımda gösteriliş sırası

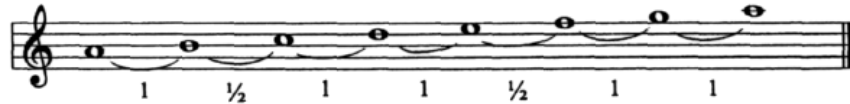
### 1.1.2. Minör Dizi Minör Tonalite

2 tam, 1 yarım, 3 tam, 1 yarım tonun ardışmasından oluşan tek tip bir majör dizi kalıbına karşılık, minör dizilerin eolik, armonik ve melodik olmak üzere üç ayrı türü, her türün de kendine özgü bir kalıbı vardır. Bu nedenle minör dizileri incelerken, aslında birbirinden türemiş olan bu türleri ayrı ayrı tanımlamak gerekmektedir.

#### 1.1.2.1. Eolik Minör(Doğal Minör)

İçeriği tam ve yarım tonların ardışım biçimi açısından 1 tam, 1 yarım, 2 tam, 1 yarım, 2 tam kalıbını oluşturan dizilere “Eolik Minör” denir.

Seslerinde herhangi bir değişiklik yapmaksızın kendiliğinden Eolik minör kalıbı oluşturan tek dizi la dizisidir.



Şekil 1.10. La Minör Eolik Minör Dizisi

Müzik tarihindeki yeri majör diziden daha eski olup, kökleri “Hypodorien”, “Modus aeolius” ya da “Eolien” gibi çeşitli adlar altında eski Grek kültürüne kadar uzanan bu dizinin basamaklarında zamanla bazı alterasyonlar\* yapılmaya başlanmış ve kimi durumda yalnızca VII. basamağının, kimi durumda ise hem VII., hem de VI. basamağının birlikte tizleştirilmesi yoluna gidilmiştir.

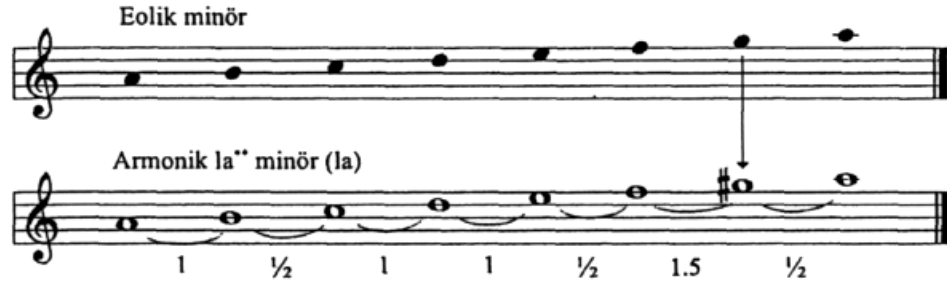
Anılan basamaklardaki bu alterasyonlar, dizi kalıbının da değişmesini gerektirdiğinden, eolik minör kalıbının yanı sıra, “armonik” ve “melodik” olarak adlandırılan iki farklı dizi kalıbı daha ortaya çıkmıştır.

### 1.1.2.2. Armonik Minör

Daha önce de değinildiği gibi, diyatonik dizilerin I. basamağı, o dizileri oluşturan sesler için “eksen” niteliği taşımakta ve söz konusu dizilerin sesleriyle oluşturulmuş eserlerde “durak” işlevi yüklenmektedir. (Dolayısıyla aynı işlev I. basamağın oktavı olan VIII. basamak için de geçerlidir.)

Diyatonik dizilerde “durak “tan, yani I. ya da VIII. basamaktan önce gelen basamak ise (VII. basamak ve oktavı) “yürüyücü” bir işlev yüklenip, durağa dönme, durağa ulaşma isteği uyandırmakta ve yönlendirici, durağa doğru götürücü bir rol oynamaktadır. İşte, bu işlevinden dolayı VII. basamağa (ve oktavlarına) “yeden” denir.

Majör dizilerde VII. basamakla VIII. basamağın, yani yeden ile durağın arası yarım ton olduğu için bu yakınlıkta çok daha belirgin olan “yetme” etkisi, eolik minörlerde (anılan basamakların arası tam ton olduğu için) azalmakta ve tam bir “yeden” etkisi oluşmamaktadır. Oysa tıpkı majör tonalitelere olduğu gibi minör tonalitedeki eserlerde de (özellikle cümle ve eser sonlarında) durağa güçlü bir yeden etkisiyle ulaşma isteği daha 1600'lere gelmeden önce duyulmaya başlanmış ve anılan yerlerde VII. basamağın tizleştirilerek kullanılması yoluna gidilmiştir. VII. basamağın VIII. basamakla ilişkili olduğu yerlerde yapılan bu alterasyon, anılan basamağa tam bir “yeden” özelliği kazandırmanın yanı sıra, dizi kalıbının da değişmesine neden olduğundan, eolik minörinkinden farklı yeni bir minör kalıbı daha oluşmuştur. İşte, bir eolik minörün VII. Basamağını kromatik yarım ton inceltmek suretiyle elde edilen ve içerdiği tam ve yarım tonların ardışım biçimi açısından 1 tam, 1 yarım, 2 tam, 1 yarım, 1.5 tam, 1 yarım kalıbını oluşturan minör dizilere “Armonik Minör” dizisi denir.



Şekil 1.11. Armonik La Minör Dizi

### 1.1.2.3. Melodik Minör

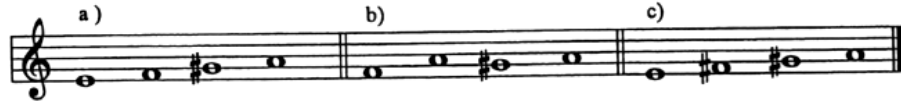
Eolik minörün VII. basamağına tam bir “yeden” özelliği kazandırmak amacıyla yapılan özleştirme ve bu özleştirmeden doğan armonik minör kalıbı, içerdiği “yeden” etkisinden dolayı (özellikle “kadans” vb. armonik yapılar açısından) önemli bir gelişme olmakla birlikte VI. ile VII. basamağı arasında oluşan 1.5 ton büyüklüğündeki aralık, melodi açısından sorun yaratmıştır.

Yukarıdaki dizide de görüleceği gibi, armonik minörün VI. ve VII. basamakları arasında 1.5 ton aralığı oluşmaktadır. Doğu müzik kültürlerinde oldukça yaygın olan bu aralık, Batı müziğinde ancak armonik aralık olarak kullanılır, melodik aralık olarak kullanılması pek sevilmaz. Bu nedenle, melodide artık ikili aralığı oluşturacak adımlardan kaçınılır. Oysa VI. basamak ile tizleştirilmiş VII. basamağın her ardışımı, melodide ister istemez bu aralığı oluşturmaktadır:



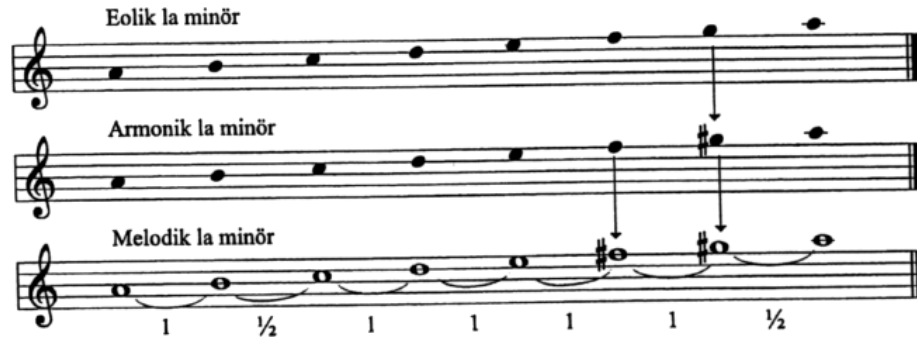
Şekil 1.12. Melodik minörde VI ve VII. dereceler arasındaki artık ikili aralığı

Armonik minör içindeki VI. -VII. basamak ilişkisinin kaçınılmaz bir sonucu olan bu aralığın (örn. a) melodiye yansımalarını önlemek için, ya tizleştirilmiş VII. basamağı melodi içinde kullanırken VI. basamakla ardışmayacak biçimde (örn. b gibi, araya başka basamaklar sokarak) kullanma ya da VII. basamakla birlikte VI. basamağı da tizleştirme yoluna gidilmiştir (örn. c).



Şekil 1.13. Melodik minörde VI. derecenin kullanımı

VII. basamak ile birlikte VI. basamağın da tizleştirilmesi, aralarındaki 1.5 ton aralığını tam tona dönüştürmekle dizi kalıbını da değiştirmiş ve yeni bir minör dizi kalıbı daha oluşmuştur. İşte, VI. basamağın tizleştirilmiş VII. basamakla veya tizleştirilmiş VII. basamağın VI. basamakla ardışması durumunda (oluşacak 1.5 ton aralığını önlemek amacıyla) VI. basamağı da birlikte tizleştirmek suretiyle elde edilen ve içerdiği tam ve yarım tonların ardışım biçimi açısından 1 tam, 1 yarım, 4 tam, 1 yarım kalıbını oluşturan minör dizilere “Melodik Minör” denir.



Şekil 1.14. Melodik La Minör Dizi

Aşağıdaki örneklerde de görüleceği üzere; eolik ve armonik minör dizilerinde yarım ton olan 5. aralık, yani V. basamakla VI. basamak arasındaki aralık, melodik minörde VI. basamağın tizleşmesiyle tam ton haline gelmekte ve bu değişiklik VI. basamağın işlevini de değiştirdiğinden ilk iki minörde “inici” olan VI. basamak, melodik minörde “çıkıcı” bir işlev yüklenmektedir.<sup>3</sup>



Şekil 1.15. Minör dizide üst tetrakortlar

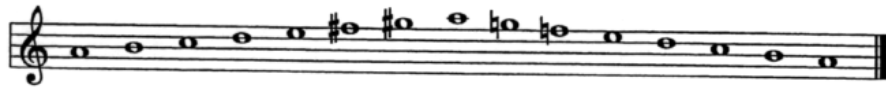
Minör dizide VI. basamağın tizleşmesi, aslında “inici” olan bu basamağa

<sup>3</sup> CANGAL, Nurhan; “Armoni”, Arkadaş Yayınevi., İstanbul, 1999, s. 25-28.

“çıkıcı” bir işlev yüklediği için, tizleştirilmiş VI. basamak (işlevin gereği olarak) genellikle çıkıcı dizilerde kullanılır. Dolayısıyla majör, eolik minör ya da armonik minör dizilerinin çıkıcı ya da inici olarak kullanılabilmesine karşın, melodik minör dizisi çoğunlukla çıkıcı olarak kullanılır ve melodik minör dizisiyle çıkılan bir basamaktan geriye dönmek, yani inmek istendiğinde eolik minör dizisi kullanılır. Aslında çıkıcı armonik minörden de (genellikle) eolik olarak inilir, ancak bu zorunlu olmayıp armonik olarak da inilebilmektedir. Oysa melodik minör dizisiyle ilgili kural oldukça kesindir: Melodik çıkılır, eolik inilir. (Ancak bu kural “dizi teorisi” ile ilgili olup, eserlerde melodik minör inişleri ve eolik minör çıkışları da yapılabilmektedir.)



Şekil 1.16. Armonik çıkılır, eolik (ya da armonik) inilir



Şekil 1.17. Melodik çıkılır, eolik inilir.

Air

Bach, mi Partita'nın Air bölümü başı

Bach, Koral (Wer nur den lieben Gott lässt walten)

Şekil 1.18. Bach Armonik Minör Örneği

Eolik, armonik ve melodik minör dizileriyle ilgili bütün açıklama ve karşılaştırmalardan da anlaşılacağı üzere, kuramsal olarak 3 ayrı minör dizi bulunmasına karşın, gerçekte VII. ve VI. basamağı tizleştirilebilen tek bir minör tonalite söz konusu olmakta ve genellikle, aynı eser içinde bir diziden ötekine geçme biçiminde gerçekleşen bu kalıp değişiklikleri tonal kimliği etkilememektedir

## 1.2. Geleneksel Armonide Akor Kurulumları ve Bağlılıkları

Bilindiği gibi, armonik çoksesliliğin ana gereci akordlardır ve armonik eserler akorların birbiri ardınca sıralanmasından (ardışmasından) oluşur. Ancak bu işlem, akorların rasgele ardıştırılması biçiminde değil, birtakım ilke ve kurallar çerçevesinde gerçekleştirilir. İşte, akorların armoninin gerektirdiği ilke ve kurallar doğrultusunda ardıştırılmasına o akorların “bağlanması” denir.

Akor bağlantılarıyla ilgili kurallar, bağlanacak akorlar arasında “ortak ses” bulunup bulunmamasına” göre farklılıklar gösterdiğinden, konuyu ortak sesi olan ve olmayan akorlar açısından iki alt başlığa ayırarak inceleyeceğiz.

### 1.2.1. Ortak sesi olan akorların bağlantısı

Çalışmalarımızda kullanacağımız üç ana akor arasında ortak sesi olanlar tonik-dominant ve tonik-sudominant akorlarıdır.



Şekil 1.19. Tonik ve Dominant Akor Bağlantısı

İki akoru birbirine bağlarken, akor seslerinin (ilgili tonalite içindeki işlevlerine uygun) en doğal ve yakın hareketlerini yeğlemek gerekir.

Buna göre, örneğin Do majör tonik akorun köksesinden, dominant akorunun en yakın sesine, en doğal hareketle gitmek istediğimizi ve gidilebilecek en uygun sesin hangi ses olduğunu düşünelim: Tonik akorunu oluşturan sesler “durucu” sesler oldukları için, aslında herhangi bir sese gitme eğilimi taşımazlar, dolayısıyla bu seslerin bir yürüyücü akorda götürülebileceği en uygun sesi bulmak için, konuya yürüyücü akorun sesleri açısından bakıp, o seslerin yürüme yönünü düşünmek iyi olur, çünkü akor bağlantılarında durucu bir sesin götürülebileceği en uygun ses, o sese çözülme eğilimi taşıyan yürüyücü komşusudur.

Do majörün dominant akorunda, Do sesine gitme (çözülme) gereksinmesini en güçlü şekilde hissettiren ses, bu akorun üçlüsü ve tonalitenin yedeni olan Si sesi olduğuna göre, tonik-dominant bağlantısında Do sesinin götürülebileceği en uygun ses de yine Si sesidir.



Tonik akorunun kökü olan Do sesi, dominant akorunun üçlüsü olan Si sesine götürülünce, toniğin üçlüsünü oluşturan Mi sesi de geriye kalan yürüyücü komşusuna, yani Re sesine gider. Bu yolla ulaşılan Si ve Re sesleri yeniden Do-Mi seslerine dönme gereksinmesi uyandıracaktır. Bu gereksinmeye uygun dönüşün yapılmasıyla hem dominant sesleri çözüme ulaştırılmış, hem de (tonik-dominant bağlanışının yanı sıra) dominant-tonik bağlanışı gösterilmiş olacağından, örnekte ikinci akordan sonra yeniden ilk akora dönülmüştür.



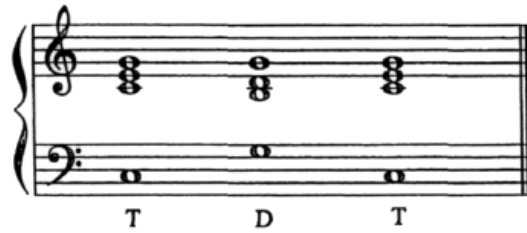
Şekil 1.20. İkinci akordan sonra yeniden ilk akora dönüş

Tonik akorunun kök ve üçlüsünü bu şekilde bağladıktan sonra, beşlisini de ekleyerek dominant akorunun üçüncü sesine bağlayalım. Bilindiği gibi tonik akorunun beşlisi, dominant akorunun köksesiyle ortaktır. Akor bağlanışlarında partilerin olabildiğince yakın hareket yapması yeğlendiğine göre, her iki akorda “ortak” olan Sol sesinin başka bir yere götürülmeyip aynı partide bırakılması akor bağlanışına kazandıracığı denge açısından da iyi olur.



Şekil 1.21. V. derecenin yerinde bırakılma örneği.

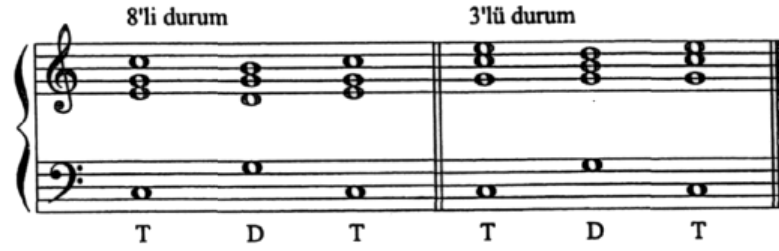
Üçer partili hale gelen bu akorları, armoni bilgisi çalışmalarındaki genel yönetime uygun olarak dört partili duruma getirmek istediğimizde, akorların kökseslerini katlayarak bas partisine veririz. Böylece akorlar, en sağlam konumlarında kurulup doğru olarak bağlanmış olur.



Şekil. 1.22. Tonik Dominant geçişlerinde doğru hareket.

Akor bağlanışlarıyla ilgili yukarıdaki örnekte, ilk akor (tonik akoru) 5’li

durumda kurulmuş oldu. Oysa aynı akorları, 8'li ya da 3'lü durumda başlayarak da bağlayabiliriz.



Şekil 1.23. 8' li Bağlanmış

Daha önceki bölümlerde açıkladığımız nedenlerden dolayı, minör tonlardaki dominant-tonik bağlanışlarında (dominant üçlüsünü “yeden” durumuna getirmek için) bu akorun üçlüsüne gelen ses genellikle tizleştirilerek kullanılır ve söz konusu tizleştirmede kullanılan değiştirgeç, dominant akorunun altına yazılan D harfinin sağına da konur. Dominant üçlüsündeki bu değişiklik aslında minör bir akor olup miniskül “d” harfiyle gösterilen dominant akorunu, aynen adaş majör tonalitenin dominant akoru gibi “Majör” bir akor haline getireceğinden, üçlüsü tizleştirilmiş dominantlar majüskül “D” harfiyle gösterilir.



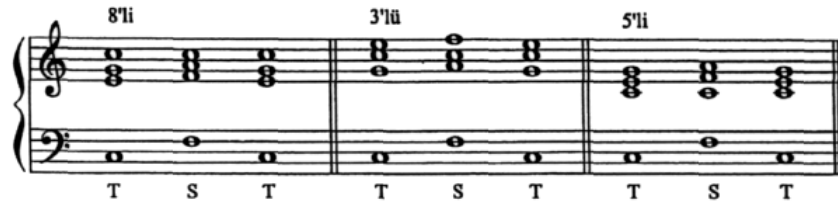
Şekil 1.24. La Minörde D t ağılanması

Majörde olsun minörde olsun, T-D-T akorlarının bağlanışları ile ilk armoni örneği elde edilmiş oluyor. Tonalitenin I. basamağındaki durucu seslerinden çıkıp V. basamağın yürüyücü seslerine gidiş; bir sona eriş, bir karara varış gereksinimi doğurur ve böylece dominantın gergin durumundan sonra tonik akoruna bağlanarak karara varılmış olunur. Müzikteki bir cümlenin bitiş etkisine, karara varışına, Kadans denir. Dominantın tonik akoruna bağlanarak karara varışına, kadans türlerinden biri olan, “Otantik Kadans” denilmektedir.

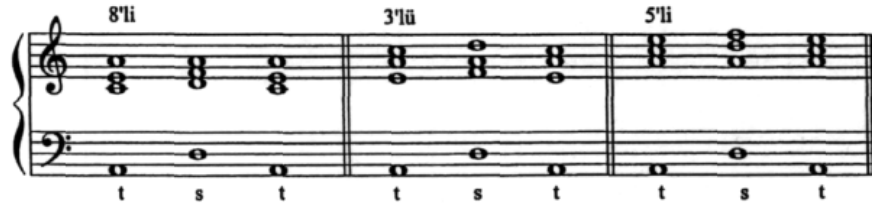


Şekil 1.25. Tonik ve Sudominant Bağlanması

Tonik ve sudominant akorları arasında da (tıpkı tonik-dominant akorları arasında olduğu gibi) bir ortak ses vardır. (Tonik akorunun kökü, sudominant akorunun beşlisidir). Dolayısıyla tonik-sudominant ya da sudominant-tonik akorlarını birbirine bağlamak için (aynen T-D ya da D-T bağlanışında yapıldığı gibi) ortak sesi aynı partide tutup, öteki sesleri en yakın hareketle ikinci akor seslerine götürmek ve bas partisinde akorların kök seslerini bulundurmak yeterlidir.



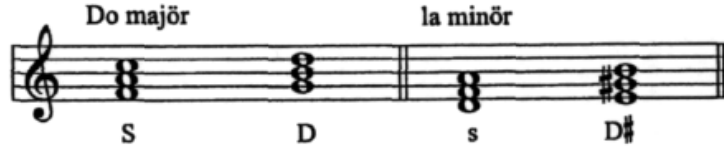
Şekil 1.26. Majör Tonalitelerde T.S.T B ağlanması



Şekil 1.27. Minör Tonalitelerde T.S.T B ağlanması

Sudominant ile tonik akorları arasındaki bağlanış, D-T akorlarıyla yapılan bağlanış kadar kesin bir bitiş etkisi vermez. S-T kadansının bitışı daha yumuşak ve daha sakindir. Bu nedenle, eskiden dini eserlerde son kadans olarak S-T kadansı yeğ tutulurdu. Bu kadansa Plagal Kadans denir.

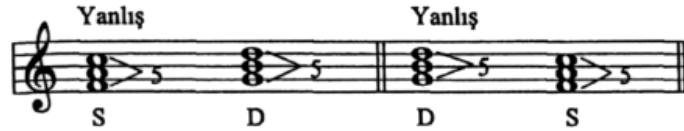
b) Ortak sesi olmayan akorların bağlanışı: Kök seslerinin dizideki yerleri arasında 4'lü ve 5'li aralık bulunan T-S ve T-D akorlarının birer ortak sesi olmasına karşın, sudominant ve dominant gibi kök sesleri ikili aralık oluşturan üçlü akorlar arasında ortak ses bulunmaz:



Şekil 1.28. Sub Dominant ve Dominant Akorlar

İki akorun bağlanışında önemli bir denge unsuru olan “ortak sesi tutma” ilkesi bu akorların bağlanışında söz konusu olamayacağından, geriye yalnızca “partilerin yakın hareket etmeleri” ilkesi kalmaktadır ki, ortak sesi olmayan akorların bağlanışında bu ilke çok dikkat edilmesi ve mutlaka uyulması gereken özel bir yöntemi gerektirir.

Kök sesleri dizide yanaşık olan akorların üçlü ve beşlileri de yanaşık olacağından, yalnızca “partilerin yakın hareket etmeleri” ilkesine göre bağlandıkları takdirde, bütün partiler aşağıdaki örneklerde görüldüğü gibi, aynı yönde hareket etmiş olur. Bütün partilerin aynı yönde hareket etmesi, yanaşık sesler üzerine kurulmuş bulunan bu gibi akorların kök sesleriyle beşlileri arasında “paralel beşli” ilerleyişine neden olur ki, iki partinin paralel beşli oluşturacak biçimde hareket etmesi geleneksel armonide “yasak” kabul edilen önemli bir bağlanış hatası sayılır.<sup>4</sup>

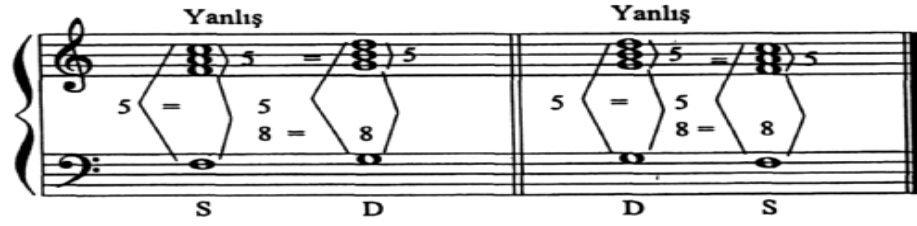


Şekil 1.29. Paralel Beşli Hataları

Yukarıda görülen bağlanış hatası, bu akorların kök sesleri bas partisine alınıp katlandığında daha da artar ve bu kez bas partisinde de yanaşık olmak zorunda olan kök seslerle üst partiler arasında ikinci bir “paralel beşli” ve bir de “paralel sekizli” hareketi oluşur.\*

Oysa geleneksel armonide iki partinin “paralel sekizli” oluşturacak biçimde ilerlemesi “paralel beşli”den de kötü kabul edilir. Çünkü paralel sekizli tek sesliliklidir. İki akor arasında bir tane “paralel sekizli” ve iki tane “paralel beşli”ye neden olan böyle bir bağlanış geleneksel armoni açısından kesinlikle yanlıştır.

<sup>4</sup> CANGAL, Nurhan; “Armoni”, Arkadaş Yayınevi., İstanbul, 1999, s. 90-95.



Şekil 1.30.Paralel Beşli Hataları

İşte, ortak sesi olmayan akorların bağlanışında bu gibi bağlanış hatalarını önlemek için, üst üç partiyi (tenor-alto-soprano) bas partisiyle ters yönde ilerletmek (bas partisi iniyorsa çıkıcı, çıkıyorsa inici hareket ettirmek) ve “partilerin yakın hareket etmeleri” ilkesini, bas partisiyle ters hareket oluşturacak biçimde gerçekleştirmek gerekir.

### 1.3. Akorların İşlevsel Özellikler ine Göre Adlandırılması

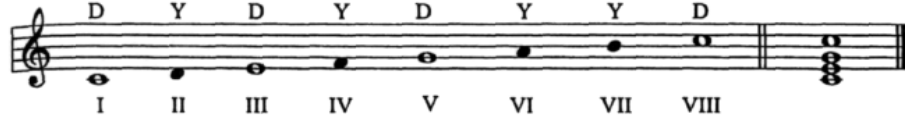
Uyumsuz akorlar (majör ve minör uçul akor dışında kalan tüm akorlar), ister belirli bir tonalite içinde, isterse herhangi bir tonaliteden bağımsız olarak kullanılsın (aynen uyumsuz aralıklarda olduğu gibi) bir başka yere gitme (çözülme) gereksinimi uyandırır. Bu nedenle de bu tür akorlara YÜRÜYÜCÜ akor denir.

Uyumlu akorlar olan majör ve minör akorlar ise, belirli bir tonaliteden bağımsız olarak kullanıldıklarında daima DURUCU özellik göstermelerine karşın, tonalite içinde YÜRÜYÜCÜ özellik de gösterebilmekte ve bir tonalitede “durucu” olan böyle bir akor, başka tonalitelere “yürüyücü” olabilmektedir. Uyumlu akorlar, içerdikleri seslerin ilgili tonaliteler içindeki işlevinden kaynaklanan bu tür değişken özelliklerinden dolayı, herhangi bir tonaliteden bağımsız olarak ele alındıklarında DURUCU, tonalite içinde ise DURUCU ya da YÜRÜYÜCÜ olarak adlandırılırlar?<sup>5</sup>

Dizi bilgisi ile ilgili bölümde ayrıntılı olarak açıklandığı üzere, majör ya da minör dizilerin I, III., V. ve VIII. basamakları DURUCU, geriye kalan basamaklar ise (II., IV., VI. ve VII.) YÜRÜYÜCÜ özellik göstermektedir. İşte, tonalite dışında daima “durucu” özellik gösteren “uyumlu” bir akorun tonalite içinde de “durucu” özellik gösterebilmesi için, o tonalite içindeki durucu basamakları içeren bir akor olması, bir başka deyişle içerdiği tüm seslerin o tonalitedeki “durucu” basamaklarla

<sup>5</sup> CANGAL, Nurhan; “Armoni”, Arkadaş Yayınevi., İstanbul, 1999, s.76.

aynı olması gerekir. Bu ise ancak majör ya da minör dizilerin I. basamakları üzerine kurulan, dolayısıyla da III. ve V. basamaklarını da içeren I. basamak akorlarında gerçekleşir. Bu nedenle majör ya da minör dizilerin I. basamakları üzerine kurulan üçül akorlar dışındaki tüm akorlar (uyumlu akor olsalar bile) o tonaliteler içinde YÜRÜYÜCÜ işlev yüklenir ve yüklendikleri bu işlev nedeniyle YÜRÜYÜCÜ olarak adlandırılırlar.



Şekil 1.31. Akor Dereceleri

Majör dizi basamaklarının duruculuk ve yürüyücülük özellikleriyle, yürüyücü basamaklarının yürüme yönlerini gösteren yukarıdaki örnekte DURUCU olarak gösterilen I., III., V. ve VIII. basamak sesleri bir arada kullanıldığında, kök sesi katlanarak 4 partili duruma getirilmiş olan I. basamak akoru elde edilmektedir ki, bir tonalite içinde DURUCU özellik taşıyan tek akor I. basamak üzerine kurulan bu şekildeki 4 partili akor ya da bu akorun I., III., V. basamak seslerini içeren esas biçimidir. (Aynı şey minör tonalite ve diziler için de geçerlidir).

Majör ve minör tonalitelerin öteki basamakları üzerine kurulan tüm akorlar (daha öncede belirtildiği gibi, uyumsal özellikleri ne olursa olsun) yürüyücü işlev yüklenmekte ve yürüyücülüklerinin derecesi, uyumsal özelliklerine, içerdikleri yürüyücü ses sayısına ve o seslerin yürüyücülük derecesine göre değişmektedir.

Örneğin, Do majör tonalitesinin VII. basamağı üzerine kurulan Si-Re-Fa akoru, bir eksik beşli akoru olmasından kaynaklanan uyumsuz tınısı, Si-Re ve Fa gibi üç ayrı yürüyücü sestem oluşması ve özellikte de Do majör tonalitesinin en yürüyücü sesi (yedeni) olan Si sesini içermesi nedeniyle, aynı dizinin VI. basamağı üzerine kurulan La-Do-Mi akoruna göre çok daha yürüyücü bir etki taşır. (VI. basamak üzerine kurulan La-Do-Mi akorunun yürüyücülük derecesi, gerek uyumlu bir akor olması, gerekse Do dizisinin durağı olan Do ve Mi gibi iki önemli durucu ses içermesi bakımından Si-Re-Fa akoruna oranla daha azdır.)

#### 1.4. Akorların Kurumsal Yaklaşımına Göre Adlandırılması

Rameau tarafından 1722'den başlayarak açıklanan ilk armoni bilgilerinden bu yana, akorların kurumsal açıdan gruplanması ve adlandırılması konusunda birbirinden farklı çok sayıda dizge denenip kullanılmıştır. Buna karşın Rameau'nun "tonalitenin üç ana direği" olarak nitelediği I., IV. ve V. basamak seslerinin "üç ana ses" (sonsfondamentaux) ve bu basamaklar üzerine kurulan akorların "ana akorlar" ya da "esas akorlar" olarak görülüp adlandırılması daha sonraki armoni bilgisi öğretilerinde de ağırlıklı olarak sürdü.

I., IV. ve V. basamak akorlarının ilgili dizideki tüm sesleri içermesi nedeniyle bu akorların ardışması durumunda bütün bir dizinin duyulmuş olacağı savı daha sonraki bazı kuramcılarca tartışılmış ve örneğin Kirnberger, öteki basamak akorlarıyla daha bol olanaklar doğduğunu ileri sürerken, ana akorların sayısı konusunda uzun süre tam bir anlaşma sağlanamamışsa da H. Koch, I, IV., V. basamak akorlarını "önemli" akorlar, ötekileri ise rastlantısal olarak nitelemek suretiyle ilk kesin ayrımı getirmiştir (1811). Daha sonra H. Riemann, 1893'te son biçimini alan işlevsel armoni kuramında, bir dizi içindeki öteki tüm akorları ana akorlardan birinin vekili (karşılığı) olarak niteleyip, ana akorlar için kullandığı terimlerle adlandırmasıyla kullanacağımız akor ad ve simgelerinin temeli atılmış oldu.

Günümüzde yaygın olarak kullanılan iki armoni kuramından birisi olan "basamaksal armoni bilgisi"nde tüm akorlar kökseslerinin basamak sıra sayısına göre I. basamak akoru, II. basamak akoru... biçiminde adlandırılıp Romen rakamlarıyla simgelenirken, Riemann'la başlayan "işlevsel armoni bilgisi"nde basamaksal adlandırma yerine işlevsel adlandırma yöntemi kullanılır. Dayandığı akor vekilliği anlayışının doğal bir sonucu olan bu adlandırmaya göre, üç ana basamak kabul edilen I., IV. ve V. basamak akorları tonik, sudominant, dominant terimleriyle, her biri bu üç ana akordan bir tanesinin vekili sayılan öteki basamak akorları ise vekili sayıldığı akor adına "paralel" ya da "karşılığı" sözcükleri eklenerek (tonik paraleli, tonik karşılığı, sudominant paraleli, sudominant karşılığı biçiminde) adlandırılır.

Kuram olarak işlevsel armoni bilgisini esas alan bu kitapta, "vekil" ya da "yardımcı akorlar" olarak da nitelenen II., III., VI. ve VII. basamak akorları (işlevsel armoni bilgisinin mantığı gereği öteki tüm işlevsel armoni bilgisi kitaplarında da

yapıldığı gibi) daha sonra ele alınacağından, şimdilik yalnızca üç ana akor (tonik, sudominant, dominant) üzerinde durulacaktır.

#### 1.4.1. Tonik

(Fr. tonique; İng. tonic; Alm. Tonika), Majör ve minör dizilerin I. basamağı üzerine kurulan akora tonik akoru (kısaltışı: T) denir. Üç ana akordan biri olan bu akor, kullanıldığı dizinin üç durucu basamağı olan I, III. ve V. basamak seslerini içermesi nedeniyle tonalitede “durucu” özellik taşıyan tek akordur.

Üzerine kurulduğu basamağın özelliği ve içerdiği seslerin “durucu” etkisiyle, tonalite için “durak” özelliği taşıyan tonik akoru, aynı tonalite içindeki öteki akorlar için de armonik bir merkez (centre harmonique) özelliği taşır. Bu nedenle tonik akoru için Türk müzik terminolojisinde “eksen” ya da “durak” terimleri de kullanılmaktadır.



Şekil 1.32. Tonik Akorlar

#### 1.4.2. Dominant

(Fr. dominante; İng. dominant; Alm. Dominante): Majör ve minör dizilerin V. basamağı üzerine kurulan akora dominant (kısaltışı: D) denir. Üç ana akordan biri olan bu akor, kullanıldığı dizinin II. ve özellikle “yeden” özelliği taşıyan VII. basamak seslerini içermesi nedeniyle yürüyücülük etkisi güçlü bir akordur. Tonik akoruna çözülme gereksinimi duyuran bu akor için Türk müzik terminolojisinde “güçlü” ya da “çeken” terimleri de kullanılmaktadır.

Armonide (daha önce de belirtildiği gibi) armonik minör kullanıldığı için, minör tonalitelere (çoğu kez) dominant akorunun üçlüsüne rastlayan VII. basamak sesi (yeden) tizleştirilir ve böylece aslında minör bir akor olan dominant akoru, üçlüsü tizleştirilerek (tıpkı adaş majör tonalitenin dominantı gibi) majör bir akor haline getirilir.



Dominant akorunun üçlüsü tizleştirildiği takdirde, özleştirmede kullanılan değiştirme işareti akor simgesinin yanına da yazılır ve böylece akordaki değişim simgesel olarak da gösterilmiş olur.<sup>6</sup>



Şekil 1.33. Dominant Akorlar

### 1.4.3. Sudominant

(Fr. sousdominante; İng. subdominant; Alm. Subdominante): Majör ve minör dizilerin IV. basamağı üzerine kurulan akora sudominant (kısaltışı: S) denir. Üç ana akordan biri olan bu akor, üzerine kurulduğu IV. basamak ve içerdiği VI. basamak sesinden dolayı “yürüyücü” bir özellik taşımakla birlikte, beşlisine rastlayan VIII. basamak sesi I. basamağın oktavi olup “durucu” bir ses olduğundan sudominantın yürüyücülük etkisi dominant akoruna göre daha zayıf ya da bir başka deyişle daha yumuşaktır.

Majör ve minör dizilerin I. basamağı “eksen” kabul edildiğinde, dominant akorunun köksesi olan V. basamak üst beşlide, sudominant akorunun köksesi olan IV. basamak ise alt beşlide yer aldığından, bu akora “alt dominant” anlamında “subdominant” denmiştir. Bu adlandırmadan hareketle aynı akor için Türk müzik terminolojisinde “alt güçlü” ya da “alt çeken” terimleri de kullanılmaktadır.



Şekil 1.34. Subdominant Akorlar

Tonalitenin “üç ana direği” olarak nitelenen bu üç akor, majör ve minör dizilerin öteki basamakları üzerine kurulan akorlarla karşılaştırıldığında, ilgili dizinin tonal özelliğini en iyi yansıtan akorların tonik, sudominantve dominant akorları olduğu görülür. Örneğin, majör dizide yalnızca I, IV. ve V. basamak akorları majör

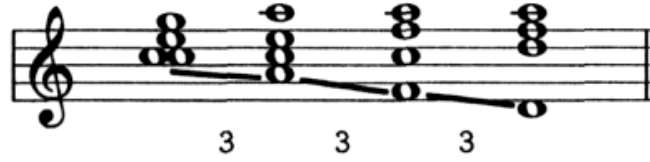
<sup>6</sup> CANGAL, Nurhan; “Armoni”, Arkadaş Yayınevi., İstanbul, 1999, s. 77-80.

birer akor olup, öteki basamaklar üzerine kurulanlar ya minör ya da eksik beşli akoru olmaktadır. Dolayısıyla tonik, sudominant ve dominant akorları, tonal karakteri belirleme açısından da büyük bir önem taşımaktadır.

### 1.5. Her Dizinin Bütün Derecelerinin Serbestçe Kullanılması

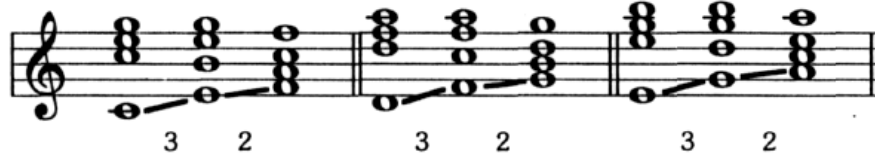
1) Eksik beşli uyguları ancak altılı uygusu niteliğinde kullanılabilirler.

2) İkincil üç sesli uygulanan, çoğunlukla alt üçlü aralığıyla gelen birincil uygular izler. Üçlü aralığıyla ilişkili birkaç uygunun izlenmesi ve artarda gelmesi bir armoni duygusu meydana getirir:



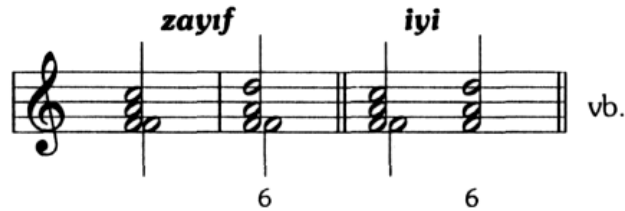
Şekil.1.35. Üçlü Uygular

3) Kendinden öncekinin bir üçlü yukarısına konmuş bulunan her uyguyu, kendinden sonra bir ikili yukarıda bulunan diğer bir uygu izlemelidir:



Şekil 1.36. Üçlü İkili Uygu Örneği

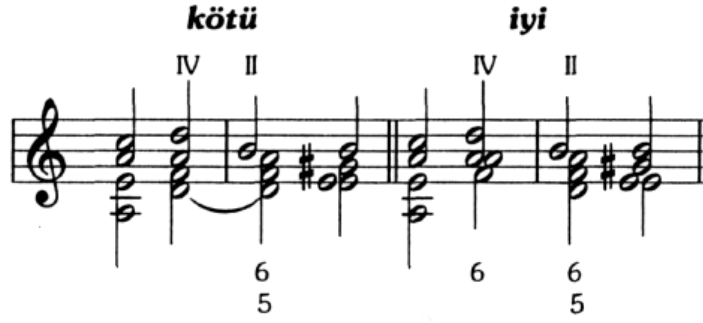
4) Aynı bas üzerinde bulunan bir tam beşli uyguyla, bir altılı uygusu, hafif vuruştan kuvvetli vuruşa geçerken kullanılırsa, kuvvetsiz ve etkisiz bir armoni duygusu verilir:



Şekil 1.37. Uygu Örneği

Her durumda altılı uygusu daima tam beşli uygudan sonra getirilmelidir. Genel olarak bas partisinin, kuvvetli vuruştan hafif vuruşa geçerken, hatta çeşitli

derece uygularının yürüyüşünde bile hareketsiz kalmaması istenir:<sup>7</sup>



Şekil 1.38.Kötü İyi Örneği

5) İkinci derece dışında, ikincil uyguların birinci çevrimleri, daima söz konusu uyguların kök konumda olarak kullanılmalarından sonra getirilirse çok iyi etki yaparlar.



Şekil 1.39. İkinci Uyguların Birinci Çevrimleri

6) İkincil uyguların ikinci çevrimleri geçiş uygusu sıfatıyla ve ters yönde kullanılırlar.



Şekil 1.40. Akor Çevirmeleri Bağlantıları

Dört-altı uygusu bazen, aynı dereceye ait iki uygu arasında ve aynı bas üzerinde kullanılırlar:

<sup>7</sup> BAKİHANOVA, Zarife; “Armoni”, Bilkent Üniversitesi, Ankara, 2003, s. 30.



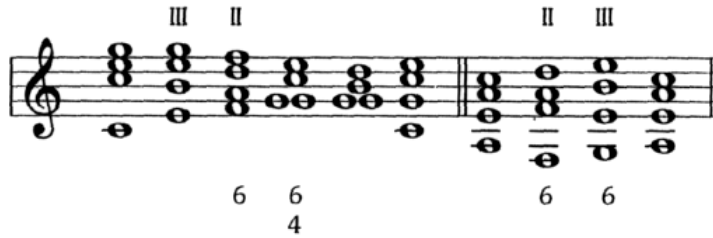
Şekil 1.41. Akor Çevirmeleri Bağlantıları

Ya da adı geçen dört-altı uygusu, eğer bas partisi uygunun bütün seslerini tekrarlayarak hareket ediyorsa, bir altılı uygusuyla, adı geçen altılı uygusunun kök konumu arasına konulur:



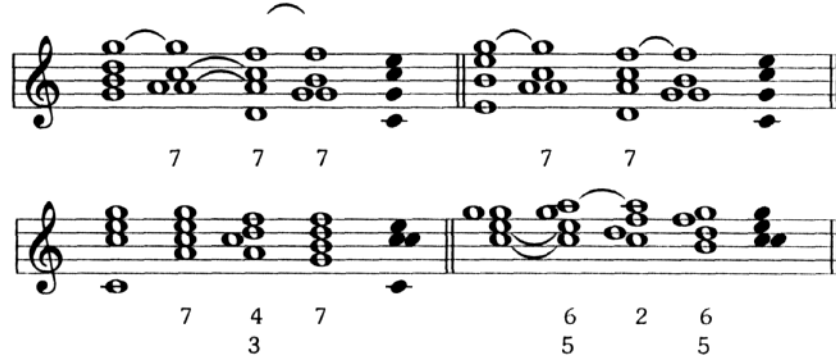
Şekil 1.42. Dört Altı Uygusu

7) Majör dizinin ikinci ve üçüncü derece uyguları kendi aralarında pek az ve her durumda çevrilmiş olarak ardarda gelirler:



Şekil 1.43. Çevrilmiş Dört Altılar

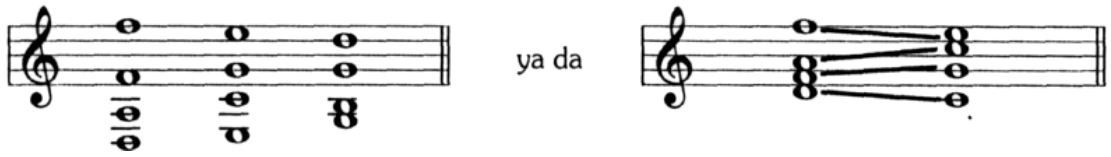
8) ikincil yedili uyguları ve özellikle bir büyük yediliyi içerenler (geçiş yedili sesine sahip olarak) birer geçiş uygusu gibi kullanılırlar. Ya da kendilerinden önceki uygular tarafından (bir ortak ses aracılığıyla) hazırlanarak kullanılırlar:



Şekil 1.44. Kök Yedili Uygular

Dörtten fazla yedili uygusunu içeren armonik yürüyüşler iyi bir etki bırakmazlar. Küçük ve eksik yedili uygulan, eksen sesine çözülmek koşuluyla, çevrilmiş şekilde kullanılabilirler.

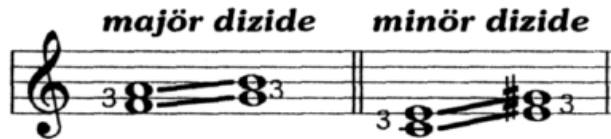
9) Bazı özel durumlarda, tüm beşli uyguların üçlü ya da beşli seslerinin katlanması gerekir:



Şekil 1.45. Özel Durumlarda Üçüncü ve Beşinci Derecelerin Katlanması

10) Artık aralıkların hareketleri hiç kullanılmaz, inici hareketlerde eksik aralıkların kullanılması tercih edilir.

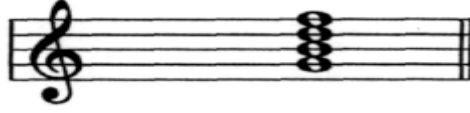
11) İki büyük üçlünün birbirini izlemesine engel olmak her zaman mümkün değildir:



Şekil 1.46. Üçlülerin Katlanması

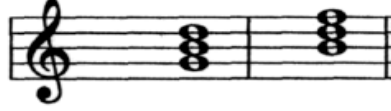
## 1.6. Yedili Uygusu

Yedili uygusu, üç sesli bir uyguya bir üçlü daha eklenerek yapılır ve bu son eklenen üçlü, bas sese göre bir yedili aralığı meydana getirir:



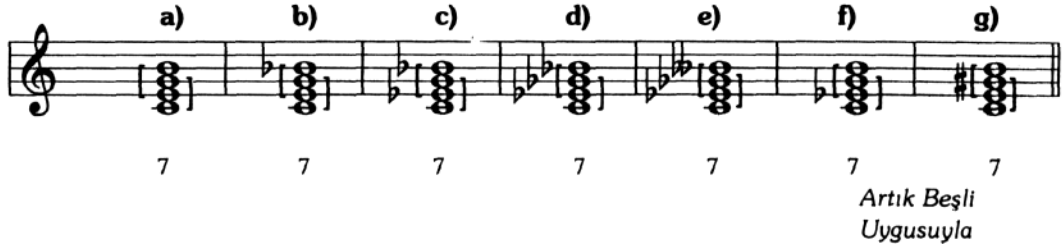
Şekil 1.47. Yedili Akor Örneği

Bu uygu iki tane üç sesli uygudan oluşmuş gibi de sayılabilir:



Şekil 1.48. Yedili Akorun Açılımı

Yedili uyguları aşağıdaki gibi sınıflandırılırlar:



Şekil 1.49. Yedili Uygular

Bütün yedili uygulan "7" rakamı ile gösterilir.

Madde 4- Her yedili uygusunun üç tane çevrimi vardır:

- 1) Beş-altı uygusu (accord de quinte et sixte)
- 2) Üç-dört uygusu (accord de tierce et quarte)
- 3) ikili uygusu (accord de seconde)



Şekil 1.50. Yedili Uyguların Çevirimi

Yedili aralığının çevrilmesinden oluşan ikili aralığının aldığı durum ve yere göre, çevrimler birbirlerinden ayrılırlar; adı geçen ikili aralığı birinci çevrimde üstte, ikinci çevrimde ortada, üçüncü çevrimde de aşağıda bas partisindedir.

Üst sesler ne şekil alırlarsa alsınlar çevrim daima ismini korur. Örneğin aşağıdaki uygular



Şekil 1.51 Çevrim Örneği

daima (beş-altı uygusu) ismini korurlar; çünkü söz konusu uygulamada kök sesin üçlüsü bas partisinde bulunmaktadır.<sup>8</sup>

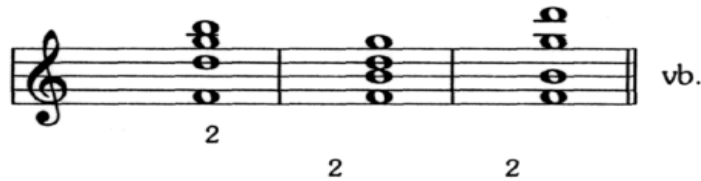
Aşağıdaki uygular:



Şekil 1.52. Çevrim Örneği

Daima (üç-dört uygusu) adını taşırlar; çünkü söz konusu uygulamada kök sesin beşlisi bas partisinde bulunmaktadır.

Şu uygular da:



Şekil 1.53. Çevrim Örneği

daima (ikili uygusu) diye anılırlar. Çünkü söz konusu uygulamada kök sesin yedilisi bas partisinde bulunmaktadır.

Armonik minör dizinin üç tane birincil uygusu şunlardır:

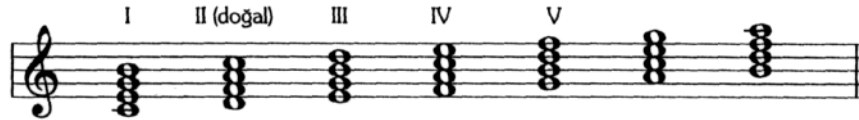
<sup>8</sup> BAKİHANOVA, Zarife; "Armoni", Bilkent Üniversitesi, Ankara, 2003, s. 15.

**Eksen uygusu** 

**Dördüncü derece uygusu** 

**Beşinci derece veya "çeken-dominant" uygusu** 

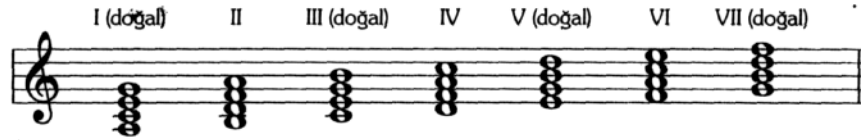
Şekil 1.54. Tonalite İçindeki Yedili Uygular

**I** **II (doğal)** **III** **IV** **V** 

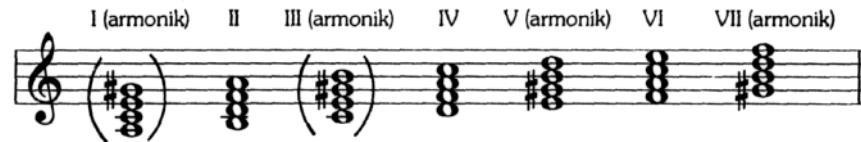
Şekil 1.55. Doğal Majör Dizisindeki Yedili Akorlar

**II (armonik)** **IV (armonik)** **VI (armonik)** **VII (armonik)** 

Şekil 1.56. Armonik Majör Dizisindeki Yedili Akorlar

**I (doğal)** **II** **III (doğal)** **IV** **V (doğal)** **VI** **VII (doğal)** 

Şekil 1.57. Doğal Minör Dizisindeki Yedili Akorlar

**I (armonik)** **II** **III (armonik)** **IV** **V (armonik)** **VI** **VII (armonik)** 

Şekil 1.58. Armonik Minör Dizisindeki Yedili Akorlar



## 2. DÖNEMLERİN ARMONİK VE EŞLİK ÖZELLİKLERİ

### 2.1. Barok Dönemin Armonik Özellikleri

Barok, 17. yüzyılın ve 18. yüzyılın ilk yarısının sanatındaki genel eğilimleri, büyük orantıları, dramatik davranışları ve süsleme ile ilgili beğenileri tanıtmak için kullanılan bir terimdir. Barok terimi, plastik sanatlar için olduğu kadar müzik için, edebiyat için de kullanılır.

Kontrapunt yazısına bir tepki olarak eşlikli tek ses (monodi) evrimi belirmiş ve kontrapuntun yerini armonik yazı almaya başlamıştır. Bu arada kilise tonları yerlerini giderek majör ve minöre bırakmıştır.

*“Armonik yazıda en önemli özellikler şunlardır:*

*a) Kullanılan gereç üç sesli akordur (bazen uyumsuz aralıklar ve sade alterasyonlar eklenir),*

*b) Akorsal 5’li akrabalığı başta gelmektedir (3’lü akrabalığı ancak ana fonksiyonların yardımcıları biçiminde görülür),*

*c) Kadans ilkesi yolu ile açık ve sade olarak belirtilen sıkı bir tonalite kavramı egemendir.”<sup>9</sup>*

Fakat bu armonik açıklığın yanında, bazen anlatım yoğunluğunu artıracak sert uyumsuz aralıklara da yer verilir. Aşağıda Bach’ın Matthâus-Passion’undan alınmış örnekte, “erduldet” sözcüğündeki anlatım gücünün, alterasyonlu dubldominant akoruyla vurgulanması ilginçtir.

---

<sup>9</sup> KORSAKOF, N. Rimsky; “Kurumsal ve Uygulamalı Armoni”,çev. Ahmet Levent Ataman, ?, İzmir, 1996, s. 25



Şekil 2.1. Schültz Kadans Örneği



Şekil 2.2. Bach Armoni Örneği

d) Armonik yazıda ilk kez, 17. yüzyılın başlarında armonik yürüyüşlerin (marş armonik, sequenz), yüzyılın ortalarında napoliten akorlarının (N, N6) ve öncülerin (anticipation) kullanıldığı görülmektedir.

Barok çağın en önemli özelliklerinden biri de “sürekli bas” yönteminin uygulanmasıdır.

## 2.2. Klasik Dönemin Armonik Özellikleri

18. yüzyılın ikinci yarısı ile 19.yüzyılın başlarını kapsayan dönem, müzikte “klasik çağ” olarak adlandırılır. Bu çağa, eski Yunan ve Roma sanatındaki sadeliği, dengeyi ve duruluğu getirdiği ve yaşattığı için bu ad verilmiştir. Müzik tarihinde “klasik” denince dar anlamıyla” viyana klasikleri” dönemi ve onun üç bestecisi olan Haydn, Mozart ve Beethoven akla gelir.

Bu bestecilerin eserlerinde, konu, biçim ve armoni yönünden tam bir açıklığın ve kusursuzluğun ön planda tutulduğu görülür.

Klasik çağın armonik özellikleri şöyle özetlenebilir:

1) Denge, yalınlık, açıklık, sağlamlık ve doğa ilkeleri klasiklerin genel özellikleridir.

2) Barok çağ armonik yapısında görülen 5'li akrabalığı ve kadans ilkesiyle (özellikle D-T kadansı) açık ve yalın olarak belirtilen sıkı bir tonalite kavramı egemenliğini sürdürmüştür.

Haydn'ın "Davul Senfonisi"nin Menüet başındaki ezgide gizli olan armonik yapı (T-D, D-T) açıkça görülmektedir.



Şekil 2.3. Haydn'ın Ezgisi

Bununla birlikte, bu dönemde de gerilim dolu tınılar, uzak tonalitelere modülasyonlar, kromatik gidişler ve enarmonik modülasyonlarla tonaliteden hemen uzaklaşmalar da yapılmıştır. Kromatik geçici sesler ve çıkıcı geciktirmeler, sanki 62 yıl öncesinden, daha 1797'de, Tristan tınılarını haber vermektedir.



Şekil 2.4. Haydn'ın Ezgisi

3) Barok çağın sürekli bas yöntemi tamamen ortadan kalkmış, akorları oluşturan partiler eksiksiz olarak yazılır olmuştur.

4) Klasik çağda "Alberti bası" çok sevilmiş ve özellikle piyanoda, ezgiye yapılan eşliklerde, bolca kullanılmıştır.

Adagio Mozart, K.V. 332

*p* *cresc.*

*p cresc.*

Beethoven, Op. 27 No. 2 Presto

*pp* *p* *ten.*

Şekil 2.5. Mozart Eşliği

5) Klasik bestecilerin eserlerinin, özellikle ağır bölümlerinin sonlarında, çoğunlukla  $\frac{9}{4}, \frac{7}{8}, \frac{7}{8}$  gibi tonik akoru içinde geciktirmeler görülür. Bu geciktirmeyi bir önceki akor olan dominant akoru hazırlar.<sup>10</sup>



Şekil 2.6. Beethoven Eşliği

6) Klasik müziğin sanatsal temeli, karşıtlığın temelinde görülebilir. Klasik müzik; akor renginin, armoninin, ritmin, fakat her şeyden önce motif-tema cinsinin sürekli olarak birbirini izleyen karşıtlığı içinde bir hayatiyete sahiptir.

<sup>10</sup> KORSAKOF, N. Rimsky; “Kurumsal ve Uygulamalı Armoni”,çev. Ahmet Levent Ataman, ?, İzmir, 1996, s. 28.

Allegro molto e con brio. Beethoven, Op. 10 No.1

The image displays a musical score for Beethoven's Op. 10 No. 1, titled "Allegro molto e con brio." The score is written for piano and bass clef. It consists of four systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a forte (f) dynamic in the piano and a piano (p) dynamic in the bass. The second system continues the piece with a piano (p) dynamic in the piano and a forte (f) dynamic in the bass. The third system features a piano (p) dynamic in the piano and a forte (f) dynamic in the bass, with a marking "20 Ölçü sonra" (20 measures later) in the piano part. The fourth system shows a piano (p) dynamic in the piano and a forte (fp) dynamic in the bass. The score is written in 3/4 time and B-flat major.

Şekil 2.7. Beethoven Eşliği

### 2.3. Romantik Çağ'ın Armonik Özellikleri

Romantizm, 18. yüzyılın sonuyla 19. yüzyılın başında Avrupa'da ortaya çıkan ve 19. yüzyıla egemen olan, edebiyat, felsefe, sanat ve siyaset alanlarında kendisini gösteren bir dünya görüşüdür.

Romantik akımın müzikteki belirgin özellikleri aslında var olmayan bir şeye duyulan özlemi yansıtması, Klasik çağın biçim ve kalıplarına sırt çevirerek özgürce biçimlendirmeye yönelmesi, imgelem ve duyguya ağırlık vermesi, armonik yazıyı geliştirip genişleterek tonalitenin sınırına dayanması, renk ve Çalgılama araştırmasını yoğunlaştırıp sonuçlarını değerlendirmesidir.

Ön romantik dönem, olgunluk evresindeki Beethoven ile ikisi de genç yaşta ölmüş olan C.M.Weber ve F.Scubert'in eserlerini kapsar. Onların tam anlamıyla

gerçekleştiremedikleri eğilim ve düşünceleri doruk romantik dönemin bestecileri eserleri ile anıtlattırdı.

Weber, ses ögesini duygusal yönden ele almış, başka bir deyişle armoninin ve orkestralamanın renk diline özel bir önem vermiştir. Beethoven'ın hayranı olmakta birlikte Schubert bazı yönlerden onun tam karşıtıydı. Büyük ustanın öncelikle çalgısal imgesine ve yoğun bir motif çalışmasına karşın o, eserlerinin ağırlıklı noktasını Lied'de toplayarak esinin müzik dışı kaynaklardan almış, geniş soluklu, şarkı gibi doğaçlamalı bir ezgi yapısını yeğlemiştir.

Romantik öğelerden biri olan, iç açıcı aydınlık majör tonalite ile sisli ve karanlık minörün birbiri ardınca gelmesiyle yaratılan ani etkiye, Schubert'in eserlerinde sıkça rastlanmaktadır.

Chopin, piyano müziğine sınırsız bir çeşitlilik ve genişlik kazandırmış, ezgi çizgisini asla koparmadan çoğalttığı geçişler ve büyük arpejli Akorlar gibi pek çok yenilik getirmiştir. O yavaş yavaş yükselen bir ezgi çizgisinden hareket eder. Her türlü çok sesli yazıyı bir yana bırakan ezgisi yalnızca eşliktir ama bu eşlik zenginlikle, büyük bir özenle hazırlanmıştır.

Wagner,'in yoğun armoni dokusu, aşırı kromatizm kullanımı, sürekli tonalite değişimi ve belli tonalitelere yer yer bağlı kalmayışı, kendinden sonraki kuşağı da oldukça etkilemiştir.

*“Bu dönemin belli başlı Armonik özellikleri şunlardır:*

- 1) *Kromatik geciktirme ve geçici armoni.*
- 2) *Akorlara ikili ekleme (Katma sesli akor)*
- 3) *Akorun temel veya beşlisini yerine komşu seslerinin kullanılması.*
- 4) *Çift tınlar (Karışık akorlar)*
  - a) *Majör ve paralel minör akorlarının karışımı*
  - b) *Majör ve adaş minör akorlarının karışım*
  - c) *Beşli ve dörtlü ilişkisi içindeki çeşitli akorların karışımı.*

d) *Tonalitelerin aynı ya da değişik cinslerinin komşuluk ilişkileri içinde karışımı. Böylece çift tonalite konusuna girilmiş olunur.*<sup>11</sup>

#### 2.4. 20. yy Çağdaş Müziğin Armonik Özellikleri

Yirminci yüzyılda, bilimdeki, teknikteki, diğer sanat dallarındaki, kısaca bütün alanlardaki yenilik ve gelişmelere koşut olarak, müzik sanatında da önemli yenilik ve gelişmeler olmuştur. Bu bakımdan 20. yüzyıl için müzik tarihinin en canlı çağıdır denilebilir.

Yayma, çoğaltma ve ulaştırma araçlarının geliştirilmesiyle 20. yüzyılda müzik, dar ve sınırlı bir çevre içinde kalmaktan kurtularak dünyanın dört bir yanına yayılmış ve özellikle radyo, televizyon, pikap, teyp gibi aygıtlarla evlerin içine kadar girmiştir.

Bütün bu teknik gelişmelere koşut olarak yaratma alanında da büyük gelişmeler, yeni yöntemler birbirini izlemiştir. Gerçi yeni yöntemler getirme ve geliştirmeler sağlama yalnızca çağımıza özgü bir nitelik değildir; her çağ bir öncesine göre daha yeni yöntemlerle doludur. Ancak 20. yüzyılın yalnız gereçler yönünden getirdiği yenilikler (bile), daha önceki bütün yüzyılların getirdiklerinin toplamından daha çoktur.

Çağımızın müziğindeki belli başlı yenilik ve gelişmeleri birbirine bağlı altı maddede toplayabiliriz:

- a) Birden çok tonalitenin kullanılması,
- b) Tonalitenin tamamen atılması ve on iki ton sistemi.
- c) Değişik ölçü ve bu ölçülerin koşulladığı değişik ritimlerin aynı anda kullanılması.
- d) Sonat biçimi (formu) gibi müzik biçimlerinin kırılması ve hazır kalıplara uymayan yeni yapıların geliştirilmesi.
- e) Çalgı olanaklarının zorlanması ve yeni tını bileşimlerinin aranması.

---

<sup>11</sup> KORSAKOF, N. Rimsky; “Kurumsal ve Uygulamalı Armoni”,çev. Ahmet Levent Ataman, ?, İzmir, 1996, s.28.



f) Elektronik gereçlerden yararlanma ve elektronik müzik.

Kısaca altı madde topladığımız ve klasik armoni kurallarını gerilerde bırakan bu yenilikler, kuşkusuz birdenbire ortaya çıkmamıştır. Sanatta, eskiye dayanmayan, eskiden kaynaklanmayan bir yenilik söz konusu olamaz. Yenilikler ve yeniliklerin sonucu olan çağlar daha önceki çağlarda hazırlanır.

Hiçbir çağ kendi içinde dümdüz bir çizgiye sahip değildir. Her çağın başlangıcı ile sonu arasında yeniliklerle dolu büyük bir tırmanış vardır. Bu tırmanışın, başlangıçtakinden çok değişik boyutlara ulaştığı yerde, bir çağ kapanır, diğer bir çağ başlar. Bu nedenle bir çağın nerede başlayıp nerede bittiğini kesin bir çizgiyle belirlemek çoğu kez olanaksızdır. Ayrıca yaşamları çağ değişimlerine rastlayan bestecilerin de hangi çağa ait oldukları tartışılabilir. Örneğin, sonromantik olan R. Wagner, G. Maliler ve R. Strauss gibi besteciler, aynı zamanda 20. yy müziğinin öncüleridir.

Bunun yanında, Debussy'nin 1892-1894 yılları arasında yazmış olduğu ve 1894'te ilk seslendirilişi yapılan (Bir Pan'ın Öğleden Sonrasına Prelüd) Prelude l'Apres -midi d'un Faune adlı eseri, birçok eleştirmenlerce çağdaş müziğin başlangıç tarihi olarak kabul edilmiştir.<sup>12</sup>

#### **2.4.1. Empresyonizm (İzlenimcilik)**

1874 yılında Paris'te genç kuşak sanatçılarının resimleri sergileniyordu. Bu sergide en çok dikkati çeken resimlerinden biri de Claude Monet'nin "Impression-Soleil Levan t" yani "İzlenim-Doğan Güneş" adlı eseri idi. O günkü gözler tarafından belirsiz lekeler gibi görünen bu eserinde Monet, güneşin doğuşu sırasında doğada oluşan anlık ışık ve renk değişimlerini üst üste getirmişti. Anlık görüntülerin hiçbiri diğerinin aynı olmadığı için, resimde şekil sınırları silinmiş, her şey bir geçiş ve hareket durumundaki anın kararsızlığı içine bürünmüştü.

Bu sergideki resimlerde, bir eşya veya doğa olayı belirli bir noktadan gözleniyor ve gözlem süresi içinde eşyada ya da doğa olayında oluşan anlık ışık ve renk değişimlerinden edinilen izlenimler üst üste getiriliyordu.

---

<sup>12</sup> KORSAKOF, N. Rimsky; "Kurumsal ve Uygulamalı Armoni", çev. Ahmet Levent Ataman, ?, İzmir, 1996, s. 35.

Sergiden sonra bu sanatçılara izlenimciler anlamına gelen empresyonistler, doğayı ondan edinilen izlenimlerin ölçüsünde ve niteliğinde anlatma yolunu tutan bu akıma da izlenimcilik anlamına gelen EMPRESYONİZM adı verilmiştir.

Manet, Monet, Renoir, Degas gibi ressamların geliştirdiği bu akım kısa sürede diğer sanat dallarını da etkiledi ve edebiyat, müzik gibi diğer sanat dallarına da girdi.

Müzikte empresyonizmin kurucusu ve en önemli geliştiricisi Debussy'dir. Debussy (1862-1918), bir motifin ya da temanın mantıki gelişmesini yapmak yerine, etkisini çizmek, izlenimlerini vermek istiyordu.

Sonromantiklerde görülen, gergin akorların çözümlerinin daha sonraya bırakılması eğilimi, artık tamamen bırakılıyor ve akorlar bağımsız olarak yan yana konulabiliyordu.

Bu akımda ikili, dördü ve yedili, üçlü ve beşli ile aynı haklara sahip olarak kullanıldı. Belirli bir tonalitenin dışında kalan akorların, eserin ilk ölçüsünde sunulmasıyla, tonalite duygusu silinmiş oldu. Akorların klasik armoni kurallarının tersine koşut olarak ilerlemeleri, bu arada koşut beşli ve dördümlerin kullanılması, tam ses dizisinin kullanılması ve bunun bir sonucu olarak Uzakdoğu'nun, Çin ve Japon müziğinin, ortaçağ müziğinin ses dizilerine başvurulması, kromatik dizinin tonalite kuralları içinde çözümlenemez gibi kullanılması müzikte empresyonizmin en önemli özellikleridir.

Empresyonistlerin armonisindeki belli başlı özellikleri şu şekilde özetleyebiliriz:

#### 2.4.1.1. Mediyantik armoni

Mediyantik (uzak üçlü akrabalık) esas tonun üst ve altındaki küçük ve büyük üçlüler üzerine kurulan akorlar ilişkisidir. Genişletilmiş üçlü akrabalık tonaliteye önemli gelişmeler kazandırır.

Her majör ve her minör akorun dört mediyantı vardır:



Şekil 2.8. Mediyantik Armoni

Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi, majör akorların mediyantları majör, minör akorların mediyantları minör olur. Ancak majör ve minörün sıkı ilişkisi dolayısıyla aşağıdaki örnekte olduğu gibi, majörde minör, minörde majör mediyantlar da kabul edilebilir.

Debussy, Prelude IV

R. Strauss, Elektra

Şekil 2.9. Debussy Prelude

b) İkili eklenmiş akorlar, değişik akor ve tonalitelerin karışımı. (Bkz. Sonromantiklerin armoni özellikleri.)

D. Milhaud, Copacabana

Şekil 2.10. İkili Eklenmiş Akorlar Örneği

Örnek olarak, A. Saygun'un öp.25, Anadolu'dan Halay ve B. Bartok'un III. Mikrokosmos 94 eserleri gösterilebilir.

#### 2.4.1.2. Tamton armonisi

Bu armoninin tipik özelliği, dizinin kendine özgü akorlarının, tam ton dizisi sesleri üzerine kurulmasıyla daha sert artmış akorlar durumuna gelmesidir.

The image shows two musical excerpts. The first is Debussy's *Prélude II*, featuring a single melodic line with a sequence of chords: C major, D minor, E major, F major, G major, A major, B major, and C major. The second excerpt is Debussy's *Iberia*, showing a piano accompaniment with a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

Şekil 2.11. Tamton Armonisi

### 2.4.1.3. Dörtlü armoni

Dörtlü aralıklarla kurulan akorlar ve koşut dörtlülerle yapılır.

The image shows a musical score for Busoni's *Berceuse élégique*. It features a piano accompaniment with a sequence of chords: C major, D minor, E major, F major, G major, A major, B major, and C major. The score is written for piano and includes a first ending marked 'v. b.'.

H.Reutter,Der grosse Kalender



Şekil 2.12. Dörtlü Armoni

#### 2.4.1.4. Konsonans-disonans eşitliği

Disonans (uyumsuz) aralık ve akorların çözüm gereksinmesinin ortadan kalkması, konsonans (uyumlu) ve disonans bütün akorların eşit haklara sahip olması. Akorun bir önceki veya bir sonraki ile bağıntılı olmaması ve böylece tonik, sudominant, dominant gibi fonksiyonların etkilerinin kaybolması. Yedili, dokuzlu ve on birli akor çeşitlerinin çözümsüz olarak peş peşe kullanılması.

Skryabin, 10. Piy. Sonatı



Debussy, Nuages



Şekil 2.13. Konsonans Eşitliği

## **EKSPRESYONİZM (ANLATIMCILIK)**

Sanatçının, dış dünya ile ilgili izlenimlerini konu alan empresyonizm akımına tepki olarak, kendi iç dünyasının anlatımını amaçlayan bir karşı akım doğdu. İç dünyanın anlatımını amaçlayan bu akıma anlatımcılık anlamına gelen ekspresyonizm, bu akımı benimsemiş sanatçılara da ekspresyonistler denir.

Müzikte, Schönbergve taraftarları (Webern, Alban Berg, Wellesz,-Hauer) tarafından başlatılıp geliştirilen bu akımın en önemli özelliği 12 ton düzenidir.

Önceleri tonal ilişkileri içinde kullanılmaya başlanan tamton, dörtlü ve karışık akorlar armonisi ile politonalite gibi yollar empresyonistlerde tonalitenin çözümlenmesine (sarsılmasına) neden olmuştu. Bu durumdan yararlanan ekspresyonistler yeni bir dizi tekniğine, on iki ton dizisine (dodekaphonie) geçtiler. Böylece atonaliteye (eksensizliğe) varılmış oldu.

On iki ton düzeni (dizisel yazı): 20. yüzyılın müzik sanatına getirdiği en önemli dil yeniliği, tonal düzenin yıkılması ve yıkılan tonal düzen yerine yeni bir düzenin, on iki ton düzeninin kurulmuş olmasıdır. 1923 yılında Schönberg tarafından bir kural olarak ortaya atılan on iki ton düzeninde besteci kromatik dizideki on iki sesi istediği gibi sıralayarak bir dizi elde eder. Eser bu dizi üzerine kurulur. Ancak dizinin dikey ve yatay ters çevrimlerinden yararlanılabilir. Ana kurama göre seslerden hiçbirisi diğer on bir ses duyulmadan tekrar edilemez. Webern'in dediği gibi: "Bunun dışında şimdiye dek olduğu gibi bestelenir."

Dizide tonal ya da modal müzikte olduğu gibi çekim gücü olan noktalar yoktur.

On iki ton dizisiyle ilgili belli başlı kuralları şu şekilde özetleyebiliriz:

a) Eser içinde her ses, düzenlenen dizideki sıraya uygun olarak kullanılır. Seslerin eşitliği ilkesine dayanan bu düzende hiçbir ses dizideki sırasını bozamaz ve sırası gelmeden tekrar edilemez.

b) Dizi bir oktav içinde kalmak zorunda değildir. Örneğin "Do-Do diyez" gidişine "Do diyez" sesi bir veya birkaç oktav üstten ya da alttan gelebilir. Böylece dizinin aynı kalmasına karşın zengin etkiler ve anlatım olanakları kazanılmış olur.

c) On iki sesteki yapılmış olan ezginin ritimlenmesi ve nüanslanması besteciye kalmıştır. Besteci dilediği ritim ve nüansları kullanabilir.

d) Dizi esas durumdan başka, yatay ters çevrilmiş, dikey ters çevrilmiş ve dikey ters çevrilmişinin yatay ters çevrilmiş durumu olmak üzere dört ayrı şekilde kullanılabilir.

e) Diziyi oluşturan sesler, peşi sıra veya alt alta (akorlar halinde) geldikleri gibi, bu iki durumda karışık olarak da kullanılabilir.

f) Dizi 4. maddesinde belirtilen durumlar içinde 12 yarım sesin herhangi birine transpoze edilebilir. Böylece  $4 \times 12 = 48$  dizi olanağı elde edilmiş olur.

Oniki ton müziği ile ilgili önemli özellikleri de şu şekilde sıralayabiliriz.

a) Bu müzik tam anlamıyla atonaldir.

b) Ezginin bu akıma kadarki anlaşılabilir, açık durumu ve klasik ezgi kavramı bu müzikte söz konusu değildir.

c) Bu müzik kuvvetli bir düşünsel gidişi gösterir. Ancak bu durum on iki ton müziği için olumluya da olumsuz bir özellik olma niteliği taşımaz. Çünkü müzik tarihi Bach gibi fazla matematiksel ya da Schubert gibi bu yöne çok az önem veren besteciler tanımıştır.

d) Bu müziğin oluşumundaki esas kural ve özellikler ilk dinlemede anlaşılabilir. Ancak bu durum da on iki ton müziği için olumsuz bir özellik değildir. Bach'ın "Kunst der Fuge" adlı eseri de normal bir dinleyici tarafından ilk dinleyişte yeterince anlaşılıp takip edilemez.

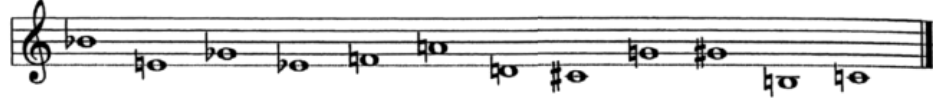
e) Ezgisel ya da akorlar halindeki durumlarıyla, aralıklarının yukarı aşağı atlamaları ve değişimleriyle, serbest ritimleriyle 12 ton düzeni çok zengin anlatım olanaklarına sahip bir müzik düzenidir.

f) On iki ton düzeninde, akor bağlantılarından (dikey yazı yönteminden) çok, kontrapunt yazı yöntemleri etkindir.

Aşağıdaki örnek, on iki ton sistemine göre düzenlenmiş bir ezginin değişik şekillerdeki kullanım olanaklarını göstermesi bakımından oldukça ilginçtir.

## Esas Dizi

Schönberg, Op. 31, Orkestra için varyasyonlar



Esas dizinin dikey ters çevrilmiş (ayna):



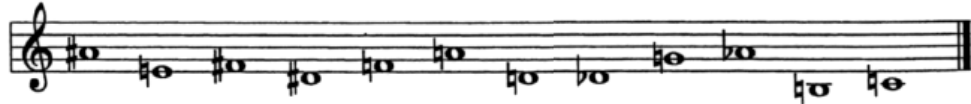
Esas dizinin yatay ters çevrilmiş (yengeç):



Esas dizinin yatay ters çevrilmiş durumunun dikey ters çevrilmiş:



Esas dizinin enarmonik değişimlerle diğer bir yazılış şekli:



Şekil 2.14. On iki ton düzeni ile yazılmış örnekler 2



R.W. Regeny

Marcia

The musical score consists of six systems of music. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The right hand (treble clef) plays a melodic line that is a ten-tone scale, starting on G4 and ending on G5. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and accents. There are also triplets and slurs throughout the piece. The word "yengeç" is written below the bass staff in the fifth and sixth systems.

Şekil 2.15. On iki ton düzeni ile yazılmış örnek

### 3. TÜRK MÜZİĞİNDE ÇOK SESLİLİK UYGULAMALARI

#### 3.1. Kemal İlerici Armonisi

Kemal İlerici, 1944 yılında ortaya koyduğu armoni önermesi ve bu önermeyi açıklayan kitabıyla Türkiye’de birçok müzisyen ve müzik eğitimcisini etkilemiştir. Bu etkinin yayılma biçimi gerek İlerici’nin bireysel çabaları, gerek bu önermeye ilgi gösterenlerden bazılarının önermeyi benimseyerek onu sahiplenmeleri ya da bu sahiplenmeyi daha ileri götürerek bir ders öğretisi olarak uygulayıp Türk müziği armonisine dönüştürmeleri şeklinde açıklanabilir. İlerici armoni önermesi, özellikle 1950’lerden sonra Muammer Sun ve bazı besteciler için çoksesli Türk müziği yaratmada bir teknik olarak kullanılmış, 1980 yılı sonrasında bazı müzik eğitimi kurumlarınca Türk müziği armonisi kuramı olarak yaygınlaşmıştır. Bu etkiler sonucu ortaya bazı ürünler sunulurken, temel olarak Türklere ait bir özel armoninin varlığını bilimsellik çerçevesinde yazılı tartışmalarda ele alan, bu konuda diğer çokseslilik uygulamalarını içine alacak biçimde geniş açılı ve bilimsel yaklaşımların benimsenmediği söylenebilir. Bununla birlikte, söz konusu armoni önermesinin dayandığı gerekçelerin Türk müziği önermesiyle ne derece de örtüşüp örtüşmediği, bu önermenin kendi içinde tutarlılığı, önerme olarak çokseslilik uygulamalarına ilişkin tüm sorunların çözümü olup olamayacağı, Türk müziği ses düzeneği ve makam müziğinin yapısal gerçeklerini açıklayıp açıklayamadığı ve daha bir çok önemli sorunun yanıtının bulunup bulunmayacağı araştırma, tartışma konusu edilmeden bugüne gelmesi de müzikbilim açısından düşündürücüdür. Müzik bilim yazılarımızda böylesi önemli bir önermesine ilişkin araştırmaların bulunmaması ya da bu önermenin araştırmalara konu edilmeyişi ülkemiz akademik müzikbiliminin gerçekleştirilme düzeyi hakkında da fikir verebilir<sup>13</sup>.

İlerici’nin ortaya koyduğu armoni önermesini zamanın müzikte ileri gelenlerine başvurarak onların görüşlerini alması, az sayıda makaleyle bu kuramı müzik kamuoyuna duyurması, yurt dışındaki müzisyenlerin görüşlerine başvurarak

---

<sup>13</sup> SAĞLAM, Atilla; “Türk Müziğinde Çok Seslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi”, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2007, s.52-54.

sonrasında armoni önermesini ve Türk müziğinde dil örgüsü, biçimler ve ölçüleri ele aldığı bir kitaba dönüştürmesi bugün hala bu konuyla ilgili yayınlara ulaşılmamış olunmasından daha nitelikli bulunmuştur. İlerici'nin görüşlerine başvurduğu bestecilerden bazıları kendisini bu önermenin eksikleri ya da yanlışları nedeniyle uyardığı, bazılarının öğrendikten sonra bu önermeyi hiç kullanmadıkları, bazılarının bir süre bu önermeden yararlandıktan sonra ilgilerini yitirdikleri bilinmektedir.

Dörtlü akorların Türk bestecileri ya da yabancı besteciler tarafından kullanımının İlerici'nin armoni önermesinden önce olduğu gibi İlerici'den sonra da eser yaratmada çokseslendirme tekniği olarak kullanıldığı ve kullanılacağı açıktır. İlerici armoni düzeneğiye bu teknikler yanı sıra besteleme açısından yararlı bir biçimde değerlendirilebilir.

Bu çalışma, bugün (1995) İlerici ve armonisi hakkında var olan düşünceleri, besteci ve eğitimci görüşlerine dayanarak ortaya koymak üzere gerçekleştirilmiştir. Bu yolla İlerici armonisi ve Türk müziği armonisi yaklaşımlarının besteciler ve eğitimciler arasındaki yeri, bestecilerimizin bu önermeden yararlanma durumu, eğitimcilerimizin bu önermeyi algılama düzeyi hakkında betimlemeler yapılmıştır. Bu içerik ve kapsamda olmak üzere 1995 yılında Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü'nde "Türk Müziğinde Çokseslendirme" dersini alan 3. sınıf öğrencilerinden görüşme tekniğine dayalı bir araştırma gerçekleştirmeleri istenmiştir.

Bu araştırma, söz konusu dersin dönem ödevi olarak verilmiş ve öğrenciler Muammer Sun hariç 1995 yılı itibariyle diğer bestecilerimize ve seçilmiş müzik teorisi öğretim elemanlarıyla, popüler müzik üretiminde başarılı oldukları kabul edilen kişilerle görüşmüşlerdir. Bu araştırma sonrası konuyla ilgili olarak Muammer Sun'la Bursa'da yapılan kısa görüşmede bestecimiz, İlerici armonisine ilişkin düşünce ve uygulamalarının Yurt Renkleri adıyla ve 4 kitap olarak yayınladığı piyano eserlerinde bulunabileceğini belirtmiştir. Bu yol gösteriştikten hareketle Muammer Sun'un söz konusu eserleri elinizdeki kitabın İkinci bölümündeki konular arasında ve "Çağdaş Türk Müziği Yaratmada İlerici Armonisinin Yeri ve Önemi" kapsamında ele alıp değerlendirilmiştir. Aşağıda besteci ve müzik teorisi öğretim elemanlarıyla yapılan görüşmelerden elde edilen verilere yer verilmiştir.

Araştırmaya o yıl itibariyle 10 besteci, besteleme birikimi bulunan 7 müzik

teorisi öğretim elemanı ve 4 güncel müzik bestecisi katılmış olup “Kemal İlerici, Türk Müziği ve Armonisi adlı kitap ve söz konusu Armoni önermesi”ne ilişkin değerlendirmelerde bulunmuşlardır. Araştırmaya katılanların görüşlerine geçmeden önce İlerici'nin kendisiyle çalışanlarla ilgili olarak kitabının son sözünde verdiği bilgileri aktarmak yararlı olacaktır. İlerici kitabının sonsözünde kimlerle çalıştığını da açıklamıştır.

Bu anlamda Atatürk'ün Türk müziği için gösterdiği yakın hedef aşılış ancak geniş kitlelere gereğince yaygınlaştırılmamıştır. Entelektüel birikimin geniş kitlelere yaygınlaştırılması bir eğitim ve donanım sorunu olduğundan bestecilerimizin en yüksek medeniyetlerdeki müzik akımlarının içinde yerlerini almaları da gerekir. Bu hedef de yine Atatürk'ün müzikte gelişme açısından sonsuzluğu gösteren yoldan yürümekle elde edilecektir. Bugün Türk müziğinde bu yoldan yürüyen besteciler vardır. Bu bestecilerden önde gelenlerinin yine Adnan Saygun'un öğrencileri olan İlhan Usmanbaş ve Ahmet Yürür gibi besteciler olması şaşırtıcı olmamalıdır. Böylece Saygun kendi eserleriyle Atatürk'ün ulusal müzikteki hedefin yakalanmasına katkı sağlarken öğrencileriyle de geleceğin yakalanmasının yolunu açmış bulunmaktadır. Adnan Saygun'un çağdaş Türk müziği biçemi yaratılarında İlerici armonisinin hiçbir ürününe rastlanmamıştır. Saygun'un eserlerindeki özel söyleyiş İlerici'den önce, İlerici O'nun öğrencisiyken ve İlerici armoni önermesini oluşturduğunda ve sonrasında hiç değişmemiştir. Bu durum İlerici armonisinin Türk müziğine özel bir armoni olarak değerlendirilmesi konusundaki şüphelerimizi destekler nitelikte bulunmuştur.

Ancak Saygun'un bu tutumunun İlerici armonisindeki üçlü armoni öykünmesinden mi, yoksa bu armoniyle sınırlanan besteleme özgürlüğünün kaybedilebileceğinden mi ya da armoni kuramının hiç bir bilimsel kanıt taşımamasında mı kaynaklandığına ilişkin herhangi bir bilgi yoktur. Ayrıca Saygun'un ve Türk beşlerinin eserlerine bakıldığında bir türkünün çokseslendirilmesinde İlerici armonisinin vazgeçilmez olduğu da söylenemez, hatta İlerici armonisini kullanmadan bu tür çokseslendirmeye yönelik çalışmaların yapılacağı Türk beşlerinin ortaya koyduğu eserlerle onaylanmaktadır.

### 3.2. Türk ve Batı Müziklerinin Birbirlerini Etkileme Süreci ve Uygulamaları

Türklerin batı ile ilişkileri eskilere dayanır. Bu ilişkiler çoğunlukla savaş ortamının zorunluluklarıyla kurulmuş olsa da daha sonraki dönemlerde savaş dönemlerinin ve psikolojilerin varlığını sürdürmesine rağmen bir takım sosyo-kültürel, ekonomik, sanatsal ve bilimsel alışverişlerin olduğu da bilinmektedir. Bu yöndeki alışverişin birçok boyutu olmasına rağmen bu bölümde müzik boyutunda ortaya konan ilişkiler ele alınmaktadır.

Türk Müziğini ilk kez çoksesli yazar kişinin Sultan V. Murad olması şaşırtıcı bulunabilir. Sultan V. Murad Osmanlı Padişahları arasında en çok batı tarzı eser vermiş olanıdır. Biçim, armoni ve konturpuan anlayışı her ne kadar temel dans kalıplarına dayansa da yazdığı eserler kendisinin üstün besteleme yeteneğini kanıtlar niteliktedir. Sultan V. Murad'ın bilinen eserlerinin türleri dans türleri olup, polka, vals ve quadrille biçiminde çeşitlilik göstermektedir.

Sultan V. Murad'ın mi bemol majör'de yazdığı vals'in tarihi 1879'dur. Bunun dışında daha da ilginç, Osmanlı'da müzikteki yenileşme çabaları içinde kadın bestecilerin varlığıdır. Eserleri Ömer Paşanın Karısı adıyla sunulan kadın besteci - bestelediği marşın adı "Tchitate" marşdır, aslında Macar bir aileye mensup olan ve bir zamanlar Viyanada Czerny'nin piyano öğrencisi olmuş bir hanımdır. Asıl adının İda olduğu Ömer Paşayla evlendikten sonra Saide ya da Zuleide olarak değiştirildiği bilinmektedir. Ömer paşanın kendisi de Hırvat asıllı olup esas adı Mahalya Lattas olan bir devşirmedir. Ancak Türk kültürüyle yaşamaktadırlar ve yazılan eserin de Türk Kültürünün izleri taşıması doğaldır. Çokseslendirmesi yine Guatelli paşa tarafından yapılan bir diğer eserin sahibi de saray müzisyenlerinden Rifat Beydir. Dua adlı eseri Sultan Murad'ın tahta çıkışı hatırasına 1876 yılında bestelenmiştir. Bu eser armonize edilmiş biçimiyle Mûsika-yı Hümayun'dan yetişme Notacı Hacı Emin Efendi tarafından İstanbul'da basılmıştır. Notanın bir kopyası bugün British Library'de bulunmaktadır (ARACI, 2000). Partisyanlarda yayınlanan, Türk Mûsikîsine özgü perdeler için bir ayırım yapılmamış ve Batı notasında kullanılan değişim imlerinden yararlanılmıştır. Segah ve Buselik aynı si notasıyla, Re ve Mahûr perdeleri aynı Fa diyez'le gösterilmiştir. Armonizasyonlar genellikle Güatelli'ye yaptırılmış, birkaç parçayı ise Zâti Bey, Zeki bey gibi Mûsika-yı Hümayûn'dan

yetişmiş ve Batı müziği eğitiminden geçmiş Türk müzikçileri armonilemiştir. Bu armonizasyonlarda, genellikle, Batı tarzı, işlevsel armoni anlayışı hâkimdir. Türk müziğinde çokseslilikle ilgili bu uygulamaların etkisini gelenekçi müzikçiler üzerinde de gösterdiği H. Sadettin Arel'in "Batı armonisini kabul ve uygulama önerisi"nden de anlamak mümkün olabilir (TURA, 1998).

Mûsika-i Hümayun'da yabancıların kovulmasıyla birlikte bu kurumun yönetimi, şefliği ve öğretmenliğinin Türk müzisyenlerce yapılmış olduğu; Zati Arca, Saffet Atabinen vb. müzisyenlerin batı sanat müziğine dayanan eğitim anlayışının, Türkiye Cumhuriyeti'nin yenilenen değerlerinin parlak ifadesi olarak, ortaya çıkmasına neden olan, Adnan Saygun'ların, Ulvi Cemal'lerin ve Cemal Reşit'lerin varlığıyla ürüne dönüştüren müzisyenler olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda "Çağdaş Türk Müziği"nin içinde yeni müzik biçiminin yaratılmasında birinci derecede rol alan Türk beşlerinin yetişmesinde emeği olan Cumhuriyet öncesi müzisyenlerin birikiminin bulunmadığı söylenebilir mi?

Cumhuriyet öncesi müzikle ilgili olarak elde edilen birikim önemli bir birikimdir ve çokseslilikle ilgili yapılan her katkı çok değerlidir. Bununla birlikte Türk müziğinde çokseslilik konusu ele alındığında Cumhuriyet sonrası ortaya konan çağdaş Türk müziği biçemi, Türk beşleri, bu biçemde üretilen eserler, seslendirme ve eğitim kurumları akla gelmektedir.<sup>14</sup>

### **3.3. Türk Müziğinde Tekseslilik Çokseslilik Kavramlarının Değerlendirilmesi**

Tekseslilik ve çokseslilik gibi iki kavramın açık anlaşılır anlamları olmasına karşın bu kavramları Türkiye'de kullanmak söz konusu olduğunda durum sanıldığından çok daha karmaşık değerlendirmeleri de kapsamaktadır. Tekseslilik-çokseslilik konusu müziğin dışında ülkenin çeşitli sosyal, siyasal sorunlarının açıklayıcısı ya da karşıtlıkların kaynağı olarak da ele alınmaktadır.

Söz konusu karşıtlıkların, asıl olarak Osmanlı'yla kabul gören değerlerin Atatürk Devrimlerinin yarattığı yeni değerlerle bir çatışması biçiminde ortaya çıktığı söylenebilir. Çoksesli müzik ve kurumlarının Osmanlı'daki yenileşme hareketlerinin

---

<sup>14</sup> SAĞLAM, Atilla; "Türk Müziğinde Çok Seslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi", Pan Yayıncılık, İstanbul, 2007, s.1.

temel dayanağı ve lokomotif olması yanı sıra Türkiye Cumhuriyeti'nin aydınlığa yürüyen yüzünü temsil ediyor olması tekseslilik ve çokseslilik gibi iki kavramın ülkemizin sosyal ve siyasal sorunlarıyla özdeşleştirilme nedenini de açıklar görünmektedir. Sosyal ve siyasal sorunlar olarak ele alınabilecek konu ve karşıtlıklar, Osmanlıcılık ve Cumhuriyetçilik, İslamcılık ve Laiklik, Türk müzikçiliği ve Batı müzikçiliği gibi değişken karşıtlıkları eylemsel uygulamalara yansıtan düşünsel fanatizm olarak da değerlendirilebilir. Bu bağlamda Türk müziğinde günümüzde de devam etmekte olan kısır ve anlamsız bir çekişmenin varlığına işaret etmek gerekir.

### **3.4. Türk Müziğinde Armoni Sorunu-Özel Armoni Arayışları ve Değerlendirmeler**

Türk müziğinde çokseslilik ve çokseslendirme konusu üzerine yazılı kaynak bulmak güçtür. Bununla birlikte çokseslendirilmiş Türk müziği ya da çoksesli yeni Türk müziği ürünleri yeni bir müzik biçemi oluşturacak düzeyde birikim oluşturmuş ve bu ürünler seslendirilmiştir. Türk müziğinde çokseslilik üzerine kuramsal yazılı kaynaklara rastlanamazken çoksesli müziği oluşturan tüm alt yapının varlığı ve alt yapının istenilen düzeyde olmasa da artan sayıları ilginç bir karşıtlık olarak göze çarpmaktadır. Kuramsal derinliği olmayan bir alt yapının bir takım eksiklikleri ya da yanlışlıkları da içereceğinden kuşku yoktur. Türk müziğinde armoni konusunun müzisyen veya müzikbilimciler tarafından uzun uygulama yılları sırasında yazılı kaynağa dönüştürülmek üzere ele alınmamış olması bir yandan armoni ya da çok seslilik açısından Avrupalı kaynakların varlığına ve konuyu Türk müziği açısından ele almanın gereksizliğine öte yandan Türk müziğinde çokseslilik konusunu ele almanın hem makamsal müzik yapısından kaynaklanan zorluklara hem de bu makamsallığa bağlı tutucuların bağnazlıklarına bağlanabilir.

Gerek ilgisizlik gerek tutuculuk nedenine bağlı olarak ortaya çıkan kaynak sıkıntısına rağmen Türk müziğinde armoni ve uygulamalara ilişkin düşünenler, araştırma yapanlar da bulunmaktadır.

Bunlardan en belirgin üç ad tarih sırasına göre 1907 yılında H. Sadettin Arel, 1944 yılında Kemal İlerici, 1986 yılında Necati Gedikli ve 1998 yılında Yalçın Tura gerek eser gerek öneriler bağlamında sıralanabilir.

Bu konu kapsamında yapılan değerlendirmelerin tümünde besteci-

müzikbilimci Yalçın Tura'nın müzikbilimsel değerlendirmelerinden ve araştırmalarından yararlanılmıştır. Bunun nedeni, 'Türk müziği ve Armoni' konusunda temel, köklü ve bilimsel bir araştırmaya Yalçın Tura'da rastlanabilmesidir. Tura, Türk müziğinin çokseslendirilmesi ya da Türk müziğinde çokseslilik konusunda 50 yılı aşan uygulama ve araştırma birikimine dayalı sonuçları "Türk Mûsikîsinin Meseleleri II, Türk Mûsikîsi ve Armoni" adlı kitapla ortaya koymuştur. Bu kitapta Türk müziğinde çoksesliliğe ilişkin gün yüzüne çıkmamış bilgiler açığa çıkarılırken aynı zamanda bu konu üzerine hâkim olan kör cehaleti açığa koyan belgelere yer verilmiştir. Yalçın Tura bu kitapla Türk müziğinde çokseslilik konusunu ele alırken önce çoksesliliğin tarihçesi hakkında genel bilgilendirme yapmış ardından geniş bir biçimde "Türk Müziğinde Armoni ve Çokseslilik" konularında ayrıntılı bilgiler vermiştir.

Tura, bu konu bağlamında ilk olarak Türk müziğini çokseslendirme çalışmaları ve çokseslilikle ilgili bugüne dek denenmiş yöntemleri ve uygulamaları özetlemiştir. Tura'nın bu özet bilgileri incelendiğinde 1. maddede Mûsika-yı Hümayun'da yetişen öğrencilerin "Türk makamlarıyla Batı müziği tonaliteleri arasında ilişki kurma ve fonksiyonel armoni üzerine Türk ezgilerini yerleştirme çalışmaları"; 2. maddedeysse Çağdaş Türk müziği biçimini yaratan Türk beşleri ve takipçilerinin "çoğunlukla halk, bazen de sanat müziği ezgilerinden ve Türk müziğinin makam ve usûllerinden yararlanarak, 'tampere' dizi çerçevesi içinde fakat çağdaş tekniklerle gerçekleştirdikleri çokseslendirmeler ve özgün eserler ele alınmıştır. Bu aşamaya kadar verilen bilgiler genel olarak müzisyenlerin bildikleri varsayılan bilgiler olarak değerlendirilebilir.

3. ve 4. maddelerde açıklananlarsa Türk müziği ve armoni konularında daha derinlikli ve özel yaklaşımları açıklar nitelikte verilmiştir. Buna göre 3. maddede makamlara eğilerek Türk mûsikîsi ses sistemi içerisinde kalınarak çokseslendirme yapanlar ya da Türk müziğine özgü yeni armoni arayanlara değinilmiş,

4. maddeyse arayanlara değinilmiş, 4. maddeyse "Bizim çalışmalarımız" adıyla kendi çokseslendirme yöntem ve uygulamalarına değinmiştir.

Yalçın Tura, makam müziğine dayalı ve Türk mûsikîsi ses sistemi içerisinde kalınarak yapılmak istenen çokseslendirme denemeleriyle ilgili olarak Hüseyin Sadettin Arel'i göstermekte ve onun İleri Türk Mûsikîsi çalışmalarına geniş yer



vermektedir.

Bu konuya ilişkin olarak Arel'in Şehbal Dergisinde "Bedii Mensi" takma adıyla 1907 yılı Nisan'ında yazdığı bir yazıda çokseslendirme konusunda yapılması gereken fedakârlıklar ve sonuçları dergide yazıldığı gibi verilirken, aynı derginin Ağustos ayı baskısı olan 9. sayısında yine Arel'in "Yapılacak bir şık vardır: Makamlarımız için elden geldiğince az fedakârlığı gerektirecek şekilde Batı armonisini kabul ve gereksinimlerimize uydurmak" şeklindeki önermesi ortaya konmuştur. Tura'nın araştırmasına dayalı olarak elde ettiğimiz bu bilgiler ışığında bugün geleneksel müzik çevrelerinin Arel-Ezgi kuramına dayalı çalışmalar yapıyor olmasına karşın bir yandan Arelci olmaları öte yandan çokseslilik konusunda tutucu bir biçimde olumsuz tavır takınmaları ancak cehaletle ilişkilendirilebilir.

Yalçın Tura'nın 3. maddede ele aldığı diğer konu "Türk müziğine özgü yeni armoni arayanlar" konusudur. Bu konuyla ilgili olarak Tümer Çepni, Vakur Sağmen ve Kemal İlerici'yle birlikte onun yolundan gidenler değerlendirme konusu yapılmıştır. Kemal İlerici ve özel armoni kuramı Türk müzikçileri tarafından daha çok bilinen ve bir önermesidir.<sup>15</sup>

Yalçın Tura, İlerici armonisinin içeriğini 8 maddede kısaca özetledikten sonra aynı armoninin "gerek İlerici gerek (bir kısım) öğrencileri tarafından Türk müziğine özgü tek armoni sistemi olarak ileri sürülüp yaygınlaştırılmak istense de adı geçen sanatçılar dışında pek fazla ilgi görmemiş, yaygınlaşmamış ve pek çok eleştiri almıştır" diyerek söz konusu eleştirileri de yine 8 maddede toplamıştır. Tura tarafından belirtilen "İlerici armonisinin Türk müziği armonisi olarak yaygınlaştırılma çabaları"yla ilgili olarak elinizdeki kitapta "İlerici Armonisinin Türk Müziği Armonisine Dönüştürülmesi Çabaları" adlı bir konu ele alınmış ve bu yöndeki yaygın kanaat süreç ve uygulamalar açısından değerlendirilmiştir. Tura'nın 8 maddede toplayıp kitabında yer verdiği yer verilmiştir. Diğer 41 konuda hüseyini makamına ilişkin bilgiler ya da yeni makam üretme yolları ve değerlendirmeler ele alınmıştır.

Farklı ana dizilerin elde edilme yöntemleri ve geleneksel kuram arasında

---

<sup>15</sup> SAĞLAM, Atilla; "Türk Müziğinde Çok Seslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi", Pan Yayıncılık, İstanbul, 2007, s.25.

inandırıcı kanıtlar ortaya konulmasa da bu ana dizilerin elde edilişleriyle ilgili bir takım kişisel yaklaşımlar yeri geldikçe açıklanmıştır.

Kitapta en ilgi çekici bölüm kuşkusuz, kitabın en başında yer verilen ve bir yönüyle kitabın, dolayısıyla da armoni önermesinin değerini arttıran birer belge olarak sunulan çeşitli Fransız ve bir Türk müzisyenin yazılarından oluşturulmuş bölümdür. Bu bölümün adı: “Kitap ve Armonik Sistem Hakkında Yerli ve Yabancı Müzisyenlerin Yazara Verdikleri, Asılları Saklı Eleştirme Yazıları”dır. Bu yazılar arasında Mithat Fenmen dışında hiçbir Türk müzisyenin görüş bildirmemiş olması ya da bu görüşlere yer verilmemiş olması dikkat çekicidir. Söz konusu eleştiri yazılarının ortak noktaları, kitabın kuramsal yazılarının dil sorunu nedeniyle anlaşılmadığı, kuram örneklerinin ilgi çekici olduğu, Kemal İlerici’nin bu konudaki çalışmaları için kendisine başarılar dilendiği biçimindeki ifadelerdir. Kemal İlerici, bu eleştiri yazılarını elde etmesine neden olan girişimlerini ilk kez dönemin Paris Kültür Ataşesi Ali Teoman’ın Kemal İlerici’yi ve Kitabını tanıtan resmi yazılarıyla başlatmıştır. Bu yazıların verilişi 1953-1954 yıllarına rastlar. Bu tarih, aynı zamanda ilericinin Milli Eğitim Bakanlığı bursuyla bir yıllığına Fransa’ya gidiş tarihine denk düşmektedir.

### **3.5. Çokseslilik Açısından Türk Müziğinin Sorunu Kendisine Özel Bir Armoni Yaratılması mıdır?**

Kemal İlerici’nin ortaya koyduğu armoni düzeneğini “Türklük özellikleri, Türk olma vb.” fikirlerle Türk müziği için anlamlı ve geçerli hale getirmeye çalıştığı, önermesinin dayanaklarını bu fikirlere dayadığı söylenebilir. Böylesi bir yaklaşım “Türk Müziğine Özel Bir Armoni” yaratma çabası içinde kulağa hoş gelebilir. Ancak Türklük ve Türk olma özelliği zaten tek sesli ezgide de bulunabileceğinden bu armoni düzeneğiyle ırksal özelliklerin ilişkilendirilmesi de anlamlı bulunmamıştır. Ayrıca İlerici armoni düzeneğinde ortaya konan kuram veya uygulamalar, müzikte 3. boyut olarak ele alınması gereken derinlik (perspektif) konusu değil midir?

Eğer öyleyse -ki öyle olma zorunluluğu sanatın genel yasasıdır- derinlik konusunun nasıl ele alınacağı, hangi tekniklerden yararlanılacağı, ezgiyi destekleyen düşüncelerin ezgiyle nasıl birleştirileceği gibi konuları Türklük vb. yaklaşımlardan çok daha öncelikli konular olarak ele almak gerekir. Böylesi bir durumda önerilecek kuramların geleneksel ve uluslararası müzik geçmişiyle bağlarının olması bir yere

sağlam olarak tutunması beklenir. Çokseslilik bir yandan müzikte gelişimin temel dayanaklarından biri olsa da öte yandan bir müzikal düşüncenin daha etkili ifade edilmesinin de aracıdır. Nitekim eşlikli ezgi (Homofoni-Benzer ses) döneminde ezgi yine tek ses (Monodi) dönemlerindeki gücünü, etkisini ve önemini kazanmıştır. Ezginin tekrar kazandığı bu özellikler, ezginin meydana gelmesinde etkisi bulunan tüm bölgesel, ulusal ve kültürel özellikleri zaten ortaya koymaktadır. Böylesi bir ezginin ifadesinin derinleşmesi için başvurulacak eşikleme/çokseslendirme konusunun da “Türklük vb.” ırka ait özellikler taşımasından çok teknik ve estetik sorumluluklarla ilişkilendirilmesi daha yerinde olur.

Bu açıdan bakıldığında Klasik ve romantik dönem batılı bestecilerin geleneksel Türk müziği özelliklerini taşıyan eserleri sunarken seçtikleri 3. boyut seslendirme tekniği, eserlerdeki Türk müziği özelliklerini ortadan kaldırmamış aksine araştırmalarda bu özellikler kolaylıkla ortaya çıkarılmıştır. Söz konusu bestecilerin ortaya koydukları Türk müziği etkisi tampere çalgılardan kurulu bir orkestra ya da piyanoyla seslendirilmelerine, üçlü armoniyle ortaya konan derinliğe rağmen bozulmamış olmasından hareketle çoksesliliği uygulayacak olan bir Türk bestecinin başarısının çok daha yüksek olacağı beklenir. Öyleyse asıl sorun “Türk Müziğine Özel Bir Armoni Yaratma” çabalarından çok, ezginin ifade edilirken derinleşmesine olanak sağlayacak 3. boyut uygulamalarında kullanılacak araçların çeşitliliğinin artırılması, üçüncü boyut uygulamalarının zenginleştirilmesi ve eser sayılarının artırılarak seslendirmelerinin gerçekleştirilmesi biçiminde ele alınmalıdır.

Kemal İlerici'nin ortaya koyduğu armoni düzeneğine ilişkin önermesinin, bir yönüyle Türk müziğinde 3. boyut uygulamalarına yeni bir soluk getirdiği ve çokseslendirme tekniğinin sayıca artmasından dolayı yararından söz edilebilir. Öte yandan aynı kuramın Türklere özel bir armoni olma özelliğiyle çok kişisel, dar, sınırlı ve kısıtlayıcı yaklaşımıyla yaratıcılığı engeller bir işlev üstlenmesinden de kaygı duyulmaktadır.<sup>16</sup>

### **3.6. Dörtlü Akorlar Gerçeği**

20. yy. bestecileri genellikle klasik ve romantik eserlerde kullanılmış, üçlü ve

---

<sup>16</sup> SAĞLAM, Atilla; “Türk Müziğinde Çok Seslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi”, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2007, s.33.

dörtlü akorları kullanmaktaydılar. Kullanılan dörtlülerin malzemesi üçlü armoninin süslemelerinden ve ortaçağ polifoni tekniklerinden elde edilmişlerdir.



Şekil 3.1. Dörtlü Akorlar

Dörtlü akorlar dörtlü aralıkların birleşmesinden oluşur. Dörtlü akorların dörtlülerden oluşması yanı sıra akor seslerinin yerleştirilme biçimi için her hangi bir eser ya da alıştırmada, dörtlülerin yan yana getirilmeleri çok önemlidir. Bu yapılmazsa bu akorlardan elde edilecek tınılar 11'li, 13'lü ya da ekli nota akorlarının tınısına benzer.



Şekil 3.2. Dörtlü Akorlar

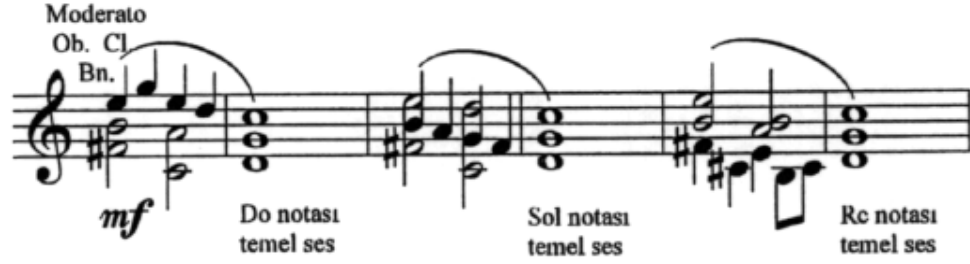
Tam dörtlülerden meydana gelmiş üç sesli, dört sesli ve beş sesli akorlar pentatonik bir tat içerirler. Beş sesli dörtlü akor yapısı diyatonik pentatonik dizinin tüm kullanımlarını içinde barındırır.



Şekil 3.3. Tam Dörtlü Akorlar

Tam dörtlülerden meydana gelmiş dörtlü akorlar eşit uzaklıktaki aralıkların (eksik yedili, artık dörtlü vb.) kullanımıyla elde edilen diğer tüm aralıklar gibi karışıklık yaratırlar. Bu akorların her üyesi temel ses olarak görev yapabilirler. Tonaliteye karşı bu köksüz armoninin farkı en hareketli ezginin üzerindeki asıl

çeşitliliğin yok olmasına neden olmaktadır.<sup>17</sup>



Şekil 3.4. Dörtlü Akorlar Örnekleri

### 3.7. Dörtlülerden Kurulmuş Üç Sesli Akorlar

Dörtlülerden kurulu üç sesli akorların aralıkları aşağıda gösterildiği gibi üç değişik biçimde düzenlenebilir.

1. Tam dörtlü- Tam dörtlü
2. Tam dörtlü- Artık dörtlü
3. Artık dörtlü-Tam dörtlü



Şekil 3.5. Dörtlülerden Kurulmuş 3 Sesli Akorlar

Bu kuruluş biçimleri dışında teorik olarak artık dörtlü-artık dörtlü kuruluşu ise elde edilecek akorun birinci ve üçüncü seslerinin ikili kimlik yönünden (enarmonik) aynı olması nedeniyle uygulamada anlamlı olmayacaktır. Bu yüzden uygulamada bu biçimde kurulmuş bir dörtlü akor kullanılamaz.

Dörtlülerden kurulu üç sesli akorların bütün çeşitlerinde iki çevrim kullanma olanağı vardır. Tam dörtlülerin çevrilmesi yoluyla elde edilen çevrim akorlar dörtlü aralıkların aynı biçimdeki tını devamlılığıyla ortaya çıkan armonik tekdüzeliği ortadan kaldırılmasına yardım eder. Her iki çevrim yoluyla ortaya çıkan beşlinin baskınlığı nedeniyle bu çevrim akorların kullanımından ve dörtlünün tekdüze

<sup>17</sup> SAĞLAM, Atilla; “Türk Müziğinde Çok Seslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi”, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2007, s.19.

devamlılığını engellediğinden vazgeçilemez.

Bu iki çevrimden birincisinde yapının ortaya çıkmasına izin veren tam beşli aralığın tınası, çevrilmiş yediliden oluşturulmuş akor gibi, ikincisi ise basit akor yapısına eklenmiş bir notanın sesinin neden olduğu tınıya benzer bir biçimde tınlar.



Şekil 3.6. Dörtlülerden Kurulmuş 3 Sesli Akorlar

Dörtlü aralıkların akor içindeki yerleştirilmesi farklı açıklıklarla yapıldığında bu açıklıklarla elde edilen tını çeşitliliği armoninin anlatım gücünü artırır.



Şekil 3.7. Tam Dörtlülerden Kurulmuş 3 Sesli Akorlar

Tam dörtlülerden kurulu dörtlü aralıkların içerisindeki her nota tekrarlanabilir. Notaların tekrarlanmasında hiç bir nota diğerinden daha önemli kabul edilemez. (Nota tekrarında gereklilik ve tını arayışı önemlidir). Notaların iki dış partide tekrarlanması armoniyi zenginleştirirken iki iç partide yapılan nota tekrarları (akordaki herhangi bir sesi katlama) hareket eden herhangi bir ezginin güçlenmesini sağlar.



Şekil 3.8. Tam Dörtlülerden Kurulmuş 3 Sesli Akorlar

Tam dörtlülerden kurulu akorların sıralanışı herhangi bir diziyi oluşturan seslerin aralık sırasını izlemez. Akorlar örnek olarak seçilmiş bir diziyeye uydurulmak üzere kurutuyorsa dörtlü akor yapılarının çeşitli biçimlerinden yararlanır. Bu nedenle tam dörtlülerden kurulu akorlar diyatonik olarak, tam ve artık dörtlülerden

kurulu akorlarsa kromatik ve diyatonik olarak karmaşık biçimlerde değişkenlikler gösterir. Tam dörtlü akorların köklerini oluşturmak için kullanılan dizi sesleri farklı ses yüksekliklerinde politonal (çok tonaliteli) bir güç kazanarak aynen tekrarlanacaktır.



Şekil 3.9. Tam Dörtlülerden Kurulu Akorlarla Re Majör Dizisi

Tam dörtlü aralık ve tam dörtlülerden kurulu akorlar nadiren uyumsuz bir yapı olarak kullanılırlar. Dörtlü akorlardaki uyumlu yapıyı oluşturan özelliklerin dikkatli incelendiğinde tam dörtlüde tizleşme eğiliminin eksikliği, tam dörtlülerdeki eşitlik ve küçük yedilinin yumuşaklığı olarak görülebilir. Bu akorları oluşturan seslerden herhangi birisi serbest bir biçimde atlama yapabilir.



Şekil 3.10. Tam Dörtlülerden Kurulu Akorlar

Tam dörtlü-artık dörtlü ya da artık dörtlü-tam dörtlülerden meydana gelen dörtlü akorlarda tritonun üst sesi dizinin gerektirdiği biçimde veya devam eden ezginin en yakın sesine çözülmesi en iyi sonuçtur. Dizinin komşu sesleri tritonun üst sesine birbirine eşit uzaklıkta dizilmişse her iki komşu sese de rahatlıkla çözülebilir.



Şekil 3.11. Artık Dörtlülerden Kurulmuş Akorlar

Akorun diğer sesleri eğer buldukları yerde aynen kalıyorsa, dörtlüklerden kurulmuş üç ya da dört sesli akorların her çeşidinin sesleri yedili ya da dörtlü olarak atlama yapılabilir. Sonuç olarak aynı akorların çeşitli biçimlerdeki kullanımlarında daha geniş bir seçenek ortaya çıkmaktadır.



Şekil 3.12. Artık Dörtlülerden Kurulmuş Akorlar

Eğer partilerden birisi güçlü bir ezgi elde etmek için hareket etmek istiyorsa, dörtlüklerden kurulu üç sesli akorların her hangi birisi diyatonik olarak, kromatik olarak ya da dörtlüklerden kurulu yine diğer her hangi bir akorun aralıklarından faydalanarak geliştirilebilir.



Şekil 3.13. Kromatik Olarak Kurulu Akorlar

Pest bölgelerde yerleştirilmiş dörtlülerden kurulu akorların tını parlaklığını ve netliğini elde etmek oldukça güçtür. Onlar daha çok tiz seslere yönelmek isterler.



Örneğin; tahta üflemelilerin ve kadınların sesi. Ayrıca bir pedal ses çözüm için ihtiyaç duyulan uyumsuz aralıkların herhangi birine olan ihtiyacı azaltır.

*Agitato*

*Con moto*

*p espr. mf*

Şekil 3.14. Süslemeli Sesler İle Oluşturulmuş Akorlar

Süsleme seslerden oluşturulmuş bir parti, dörtlülerden kurulu üç sesli akorlara eklendiğinde daha geniş bir armonik özgürlükten söz etmek mümkündür.

*Andantino*

Fl.  
2 Tpts.  
Cl.

*mf*

+ 9'lu + Tpts.

Şekil 3.15. Süslemeli Sesler İle Oluşturulmuş Akorlar

En tizdeki nota hazırlanmadığında; abantılar çözümlenmediğinde



Şekil 3.16. Tiz Notalardaki Sesler ile Oluşturulmuş Akorlar

ve esas üçlülerden kurulu tonik akoruna altılı ya da dokuzlu eklendiğinde üçlü akor anlayışından uzaklaşılarak dörtlü akor anlayışına ulaşılır. (Böylelikle bir çeşit soyutlama yoluyla aynı malzemenin farklı kullanımından farklı ifadeler elde etmek mümkün olur.)

Üçlü ve dörtlü akorların görünümünde bir gelişme sağlandığında tam dörtlünün rengini-tadını ortaya çıkaracağından üçlü akorların elemanları üzerinde çalışılması önerilir. Dokuzlunun başta olduğu dördüncü çevrim dokuzlu akoruyla hem dörtlü akor tınısına yaklaşılabilir hem de uzaklaşılabilir. Bu aşamada en tizdeki ses büyük yedili, atlamalı iki dörtlünün üst üste konulmasıyla elde edilen bir ses, ya da iki aşamalı bir akorun birbirlerine hareket etmesi yoluyla ortaya çıkan bir ses olabilir.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> SAĞLAM, Atilla; “Türk Müziğinde Çok Seslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi”, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2007, s.19.

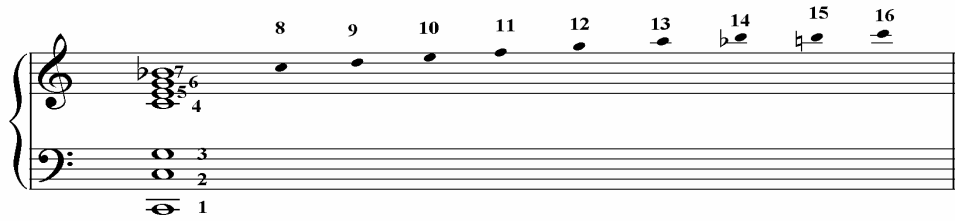
## 4. TÜRK MÜZİĞİNDE MODERN ARMONİ<sup>19</sup>

### 4.1. Armonizasyonda Temel Kavramlar

#### 4.1.1. Doğuşkanlar

Tabiatta su ve kristal cam sesinin dışında hiçbir ses tek başına değildir. Belli sıra ile duyulan birçok sestem meydana gelmiştir. Duyulan her düzenli yani (Müzikal seste) Armonikler ya da doğuşkanlar diyebileceğimiz ilave seslerin farklı olarak ön plana geçmesi ile ses renklerinde farklılıklar oluşur ve birbirlerinden ayırt edilmesi mümkün olur. Doğuşkanlar üst ve alt doğuşkan olmak üzere ikiye ayrılmakla beraber alt doğuşkanlar kulak ile duyulmadıklarından sadece üst doğuşkanlar hakkında bilgi vereceğiz.

Örneğin: Kont oktavdaki Do sesi tınladığında bu sese ilave olarak sırası ile aşağıdaki sesler duyulacaktır.



Şekil 4.1. Doğuşkanlar

Görüldüğü gibi dominantın 7'li hatta 9'lu akoru tabiatta doğal bulunur buda 3'lü armoninin ne kadar doğal bir yapıdan geldiğinin göstergesidir.

**4.1.2. Aralıkların Alt Limitleri** Aşağıdaki aralıkların altında yazılan aralıklar iyi tınlamazlar, çünkü sesler kalınlaştıkça doğuşkanlıklar duyumu o ölçüde ön plana çıkar ve armonik içinde seslerin çatışmasına neden olurlar.

<sup>19</sup> Bu bölümdeki konular ve prensiplerin tamamı Dr. Nail Yavuzoğlu'nun Türk Müziğinde Modern Armoni ders notlarından alınmıştır. Ayrıntılı bilgi için Yavuzoğlu, Nail (Türk Müziğinde Modern Armoni) Basılmamıştır, İstanbul 1999

Ünison m2 li Maj2 li m3 lü Maj3 lü T4 lü

Limit

Art.4 Eks.5li T5 li m6 lı M6 lı m7 li M7 li

Oktav m9 lu Maj9 lu m10 lu M10 lu

Limit

Şekil 4.2. Aralıkların Alt Limitleri

Akorların kullanımında hatalı aralık alt limitlerine birkaç örnek verebiliriz.

Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> Dm<sup>7b5</sup> Bb<sup>7</sup>

m3 lü m7 li m3 lü A4 lü m7 li

Şekil 4.3. Aralıkların alt limitleri ile ilgili örnekler

Eğer akorun en pes sesi kök(esas ses) değil ise yeni akor çevrim akoru ile değerlendirme yapılmalıdır.

Cm<sup>7</sup>

m7 li

Şekil 4.4. Çevrim Alt Akor Limitleri

Basta 7'li aralık 3. çevrim akoru bu durumda grup içinde bas devreye gireceğinden bu durum sakıncalı olarak kabul edilir.

### 4.1.3. Tansiyonlar

Temeldeki 7'li akorun üstüne bir veya birkaç 3'lü ilave ettiğimizde doğal olarak karşımıza çıkan seslerdir. Genelde gerilimli sesler bir derece aşağıda bulunan ilgili alt derece akor sesine çözülmeye meyil gösterirler bu harekete Gerilim Çözülme denir. Çözülmeden de kullanılabilirler. Çözülmeden önce çözüldüğü ses ve kromatik hareketlerle de çözüm yapmaları mümkündür.

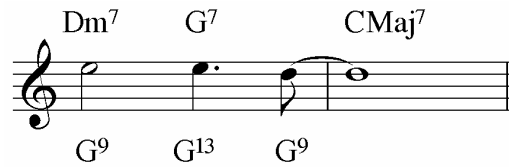
#### Disonans sesler

Temel akorların seslerinden daha zengin nitelikli bir etkiyi beraberlerinde getirirler. Akorun temel sesi olan mesafelerde göz önüne alınarak rakamlanırlar.

Gerilimli sesler (Melodik Gerilim) ve (Armonik Gerilim) olarak iki grupta incelenmektedir.

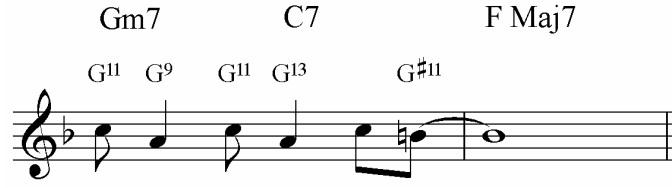
#### 4.1.3.1 Melodik Gerilim Sesleri:

Analiz ederken melodi üzerinde yani (Lead) denilen parçanın ana melodisi bünyesinde kullanılan gerilim sesler olarak alınmaktadır. Bu seslerin karışımı karşımıza 3 şekilde çıkmaktadır.1-Sekizlik notadan daha uzun değerde olan akor dışı sesler



Şekil 4.5. Sekizlik notadan daha uzun değerde olan akor dışı sesler

2-Sürekli olarak aynı derecelerle hareket eden akor dışı sesler



**Şekil 4.6.** Sürekli olarak aynı derecelerle hareket eden akor dışı sesler

**3-**Bir derece aşağıda bulunan ilgili alt derece akor sesine çözülmeye meyil gösteren gerilim- çözülme şeklinde kullanılır.

#### 4.1.3.2. Armonik Gerilim Sesleri

Akor seslerinin bünyesinde belirtilmeyen Armonik kurulmada yani dikey yapıda akor seslerinden 3'lü ve 7'li dışındaki sesler yerine kullanılan üst derece akorları fonksiyonlarıdır.

Bu sesler kendi aralarında ikiye ayrılırlar.

**1-** Gerilimli sesler: İlgili modaliteye gider

**2-** Altere Gerilimli Sesler:

**a)** Minör dominant akoru üzerindeki üst derecedeki akor a1 fonksiyonlarının Majör modda kullanılmaları sonucu oluşan gerilimli sesler.

**b)** Dominant akorunun 5'lisinin yarım ses inceltilmesi ya da kalınlaştırılması ile elde edilen sesler.

**c)**Esas sese göre Majör ve Minör 3'lünün aynı anda duyulduğu #9 gerilimi.

CMaj<sup>7</sup> Dm<sup>7/9</sup> A<sup>7/9</sup>(b<sup>5</sup>) B<sup>b7b9#13</sup> B<sup>b7/9/13</sup>

Melodik gerilim seleri

Armonik tansiyonlar

Şekil 4.7. Armonik Gerilim Sesleri

#### 4.1.3.3. Akorların Doğal Tansiyonları

Aşağıda belirtilen tansiyonlar ilgili akorların bünyesinde akorlarda belirtilmeye gerek duymadan basılabilirler. Akorların bünyesinde bulunan dizilerden elde edilen 7'li aralığın üstüne ilave edilen 3'lülerdir. Akorlara gerilim ve zenginlik verirler.

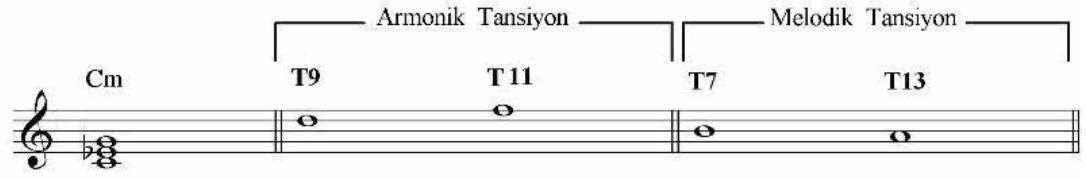
1) **Majör 5'li Akoru:** T9, T#11, bu akorun diyatonik yapıda kullanılabilinen tansiyonlarıdır. T7 ve T13'ün ancak melodik tansiyon olarak kullanılmasına izin verilir.

C T9 T#11 T7 T#13

Armonik Tansiyon Melodik Tansiyon

Şekil 4.8. Majör 5'li Tansiyonu

2) **Minör 5'li Akoru:**T9, T11, T7, T13 ancak melodik tansiyon olarak kullanılabilir.



Şekil 4.9. Minör 5'li Akoru Tansiyonu

3) **Majör 6'lı Akoru:** T9, T#11, T7 melodik tansiyon olarak kullanılabilir.



Şekil 4.10. Majör 6 Akoru Tansiyonu

4) **Minör 6'lı Akoru:**T9, T11,T7, sadece melodik tansiyon olarak kullanılabilir.



Şekil 4.11. Minör 6'lı Akoru Tansiyonu

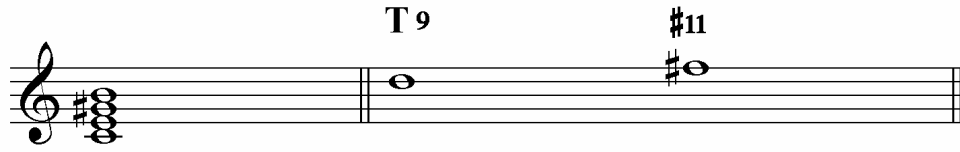


5) **Majör 7'li Akoru:**T9,T#11(Diyatonik yapıda) kullanılabilir.



Şekil 4.12. Majör 7'li Akoru Tansiyonu

6) **Aug Maj 7'li Akoru:**T9,T#11



Şekil 4.13. Aug Maj 7'li Akoru Tansiyonu

7) **Minör Maj 7 Akoru:** T9,T11,T13



Şekil 4.14. Minör Maj 7 Akoru Tansiyonu

8) **Minör 7'li Akoru:** T9 (Diyatonik modda var ise seslerden birisi), T11, Diyatonic moda min 7'li akoru Im7 (tonik), III m7, VI m7 ve IIm7 fonksiyonlarında bulunmaktadır. T13 IIIIm7 ve VIIm7 fonksiyonlarında bulunmayan modla meydana getireceği çatışmalar nedeni ile IIm7 akorunda akorun b3'süyle triton oluşturduğu için kullanılamaz. Ancak modal (Dorian) moda bu tansiyonun kullanılması müsaade edilir. Çünkü Dorian içinde karakteristik bir moddur.



Şekil 4.15. Minör 7'li Akoru Tansiyonu

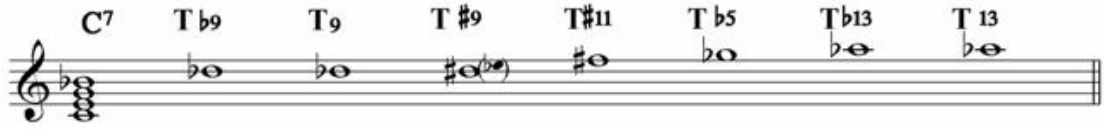
9) **Minör 7 b5 Akoru:** T9 (Diyatonik moda var ise tonun seslerinden biri ise) T11,Tb13,



Şekil 4.16. Minör 7 b5 Akoru

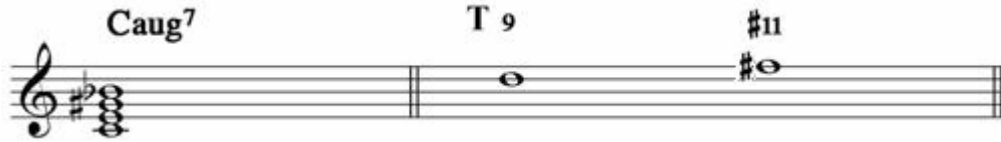
**10) Dominant 7'li Akoru:** Tb9, T9, T#11, Tb5, Tb13, T13.

Dominant 7'li akor bünyesinde birçok tansiyonu taşıyabilir ve çok geniş bir tansiyon vardır. (Majör ve Minör modlarda ortak derece akoru(V7) olması sebebiyle)



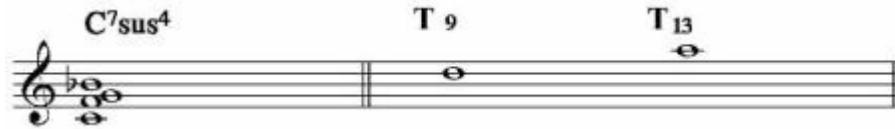
Şekil 4.17. Dominant 7'li Akoru

**11) Augmentid 7'li Akoru:** T9, T#11



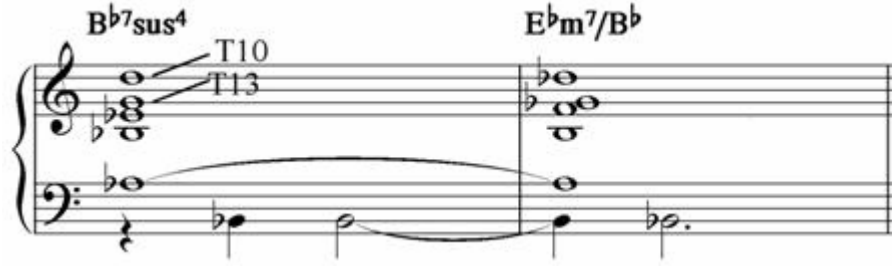
Şekil 4.18. Augmentid 7'li Akoru

**12) Dominant 7'li Sus 4 Akoru:** T9, T13



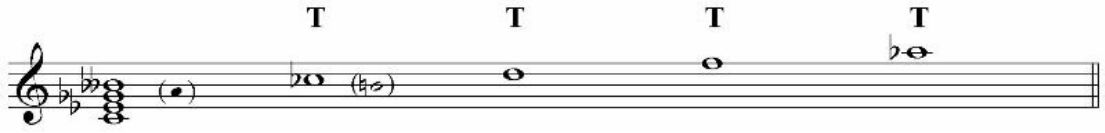
Şekil 4.19. Dominant 7'li Sus 4 Akoru T9

Bu akorda 4'lü ve 3'lü aynı anda kullanılabilir, akorun 3'lüsü T10 olarak gösterilmelidir.



Şekil 4.20. Dominant 7'li Sus 4 Akoru T13

13) **Diminished 7 'li Akoru:** Akorun her sesinin 1 tam ses üstünden elde edilir.



Şekil 4.21. Diminished 7 'li Akoru

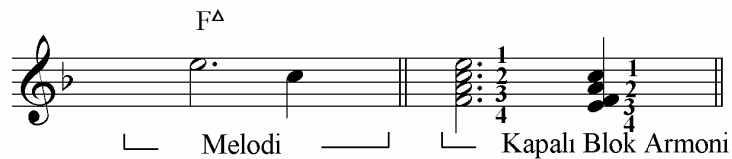
NOT: Dominant 7'li akoru çok özel bir akor olarak ayrı düşünülürse diğer akorların seslerinin tam ses üstünden doğal tansiyonların elde edildiği bir kural olarak görmekteyiz. Dominant 7'li akoru bünyesindeki aşağıdaki kural dışında kullanılan tansiyonlar; minör modun dominant akoru üzerindeki üst derece akorsal fonksiyonları Majör modda kullanılmalıdır. Bu konu bölümün başında açıklanmıştır.

## 4.2. Üst Üste Üçlülerden Oluşan Akorların Armonizasyonunda Temel Yöntemler

### 4.2.1. Blok Armoni

#### 4.2.1.1. Kapalı Blok Armoni

Melodinin altına akor sesleri sırasıyla atlanmadan yazılır.(Melodide de bir akor sesinin olduğunu var sayalım.)



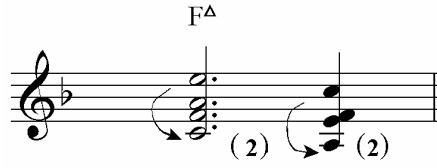
Şekil 4.22. Kapalı Blok Armoni

#### 4.2.1.2. Açık Blok Armoni

Üç farklı şekilde karşımıza çıkar.Kapalı Blok armoniden yola çıkılarak oluşturulur.

- **Drop 2 (İkinci Sesi İndirmek)**

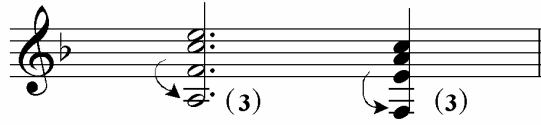
Melodinin altındaki 2. nota bir oktav aşağıya indirilir.(atılır)



Şekil 4.23. Drop 2

- **Drop 3 ( Üçüncü sesi indirmek)**

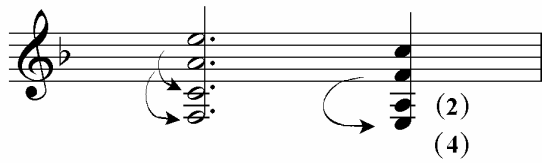
Melodinin altındaki üçüncü nota bir oktav aşağıya indirilir.



Şekil 4.24. Drop 3

- **Drop 2-4 (İkinci ve dördüncü sesi indirmek)**

Melodinin altındaki 2. ve 4. nota bir oktav aşağıya indirilir.



Şekil 4.25. Drop 2-4

#### 4.2.2. Melodik Analiz ve Bu Çerçeve de Melodinin Armonizasyonu

Bir melodik çizginin armonizasyonu için her sesin akorla olan ilişkisini çok iyi analiz etmek gerekmektedir.

Melodik analizde aşağıdaki ana başlıklar ele alınır.

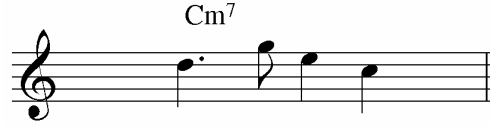
- **Akor Sesleri**

Melodik çizginin üzerinde olduğu akorun seslerinden birini alması.(Bu şık bir önceki konuda örneklenmiştir.9

- **Akor Dışı Sesler**

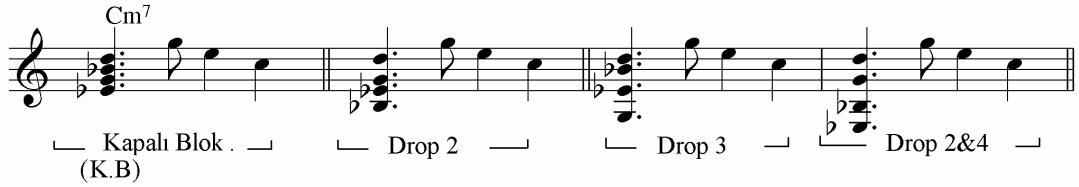
- **Akordışı yaklaşımı olmayan sesler**

Dizi seslerine komşu hareket etmeyen genelde çözülmeyen bir tansiyon konumunda olan akor dışı seslerdir.



Şekil 4.26. Akordışı yaklaşımı olmayan sesler

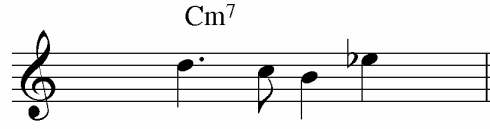
Bu seslerin armonizasyonlarında melodinin hemen altındaki akor sesi atlanır.



Şekil 4.27. Akordışı yaklaşımı olmayan sesler

o **Dizisel yaklaşım sesleri:**

Bir akor sesine dizisel yani bitişik olarak yaklaşan kısa değerlerde akor dışı seslerdir ve akor seslerine çözülürler.



Şekil 4.28. Dizisel yaklaşım sesleri

Bu tarz sesler

1-Eksilmiş 7'li akoru ile armonize edilmelidir.



Şekil 4.29. Eksilmiş 7'li akoru ile armonize edilen dizisel yaklaşım sesleri.

2-Bir sonraki akor sesi armonize edilerek her sesine aralarındaki aralık esas alınarak paralel hareketle gidilir.



Şekil 4.30. Bir sonraki akor sesleri ile armonize edilen dizisel yaklaşım sesleri

3-Bir sonraki akor sesi armonize edilerek yine akor seslerine üst iki parti aynı yönde alt iki parti aynı yönde olmak üzere ters hareketle gidilir. Melodi partisinin akor sesine olan yönüne, alt parti ters yönde hareket eder.



Şekil 4.31. Ters hareketli dizisel yaklaşım sesleri.

Not: Modern müzikte bu olasılık arttırılabilir. Melodinin hareketine diğer tüm partiler ters yönde hareket edilebildiği gibi 3. ses ile aynı yönde, 2 ve 4 ters yönde hareket edebilir.

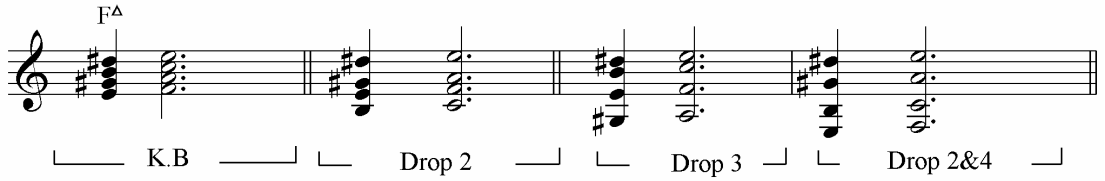
### o Kromatik yaklaşım sesleri:

Akor sesine kromatik olarak yaklaşan seslerdir.



Şekil 4.32. Kromatik yaklaşım sesleri

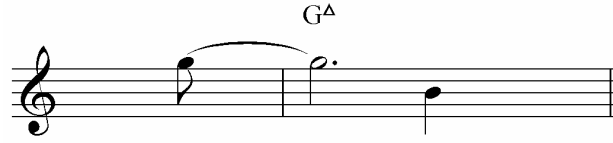
Bu sesin altına kurulacak seslerin tümü bir sonraki akor seslerine kromatik olarak hareket eder.



Şekil 4.33. Kromatik yaklaşım sesleri

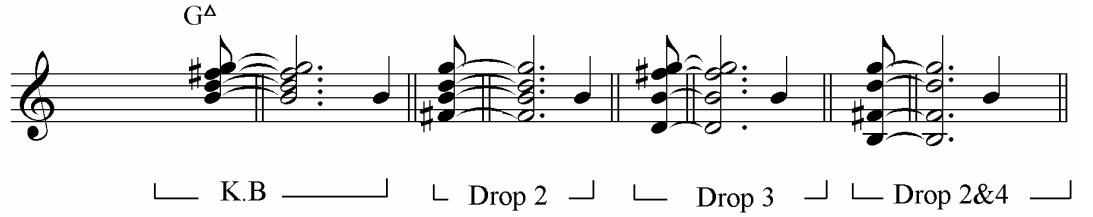
### o Önden gelme

Kuvvetli vuruş ve zamanlardaki seslerin bir önceki armoni içinde zayıf bir zamanda duyulmasına önden gelme denir. (Anticipation)



Şekil 4.34. Önden gelme

Armoni öne alınır.



Şekil 4.35. Önden gelme

### o Çift kromatik yaklaşım

Kromatik sesler bir sonraki akora kromatik olarak gidecek şekilde armonize edilir.



Şekil 4.36. Çift kromatik yaklaşım

### o Geciken çözülme:

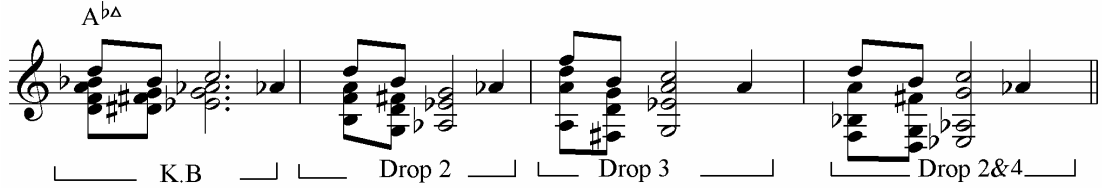
Akor sesine gitmeden önce önüne alttan ve üstten olmak üzere bitişik iki derece gelir.



Şekil 4.37. Geciken çözülme.



Her iki sesle akor sesine yaptıkları harekete göre ayrı ayrı armonize edilir.(Her yaklaşım sesi diğeri yokmuş gibi düşünülür.)



Şekil 4.38. 4 partili Blok Armoni

Not: 4 partili Blok Armoni melodi partisinin 1 oktav alttan tekrar yazılması ile 5 parti Blok Armoniye dönüşür.

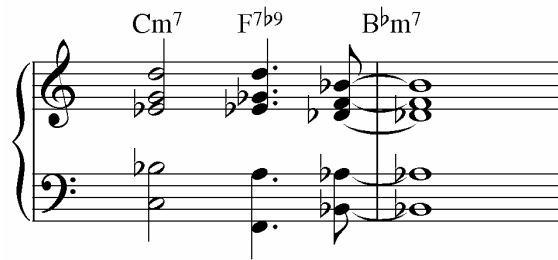
### 4.2.3. Geniş Armoni

Modern armonide en çok kullanılan Blok armoninin mekanik saundundan zaman zaman uzaklaşmak ve yumuşak ,açık bir saund elde etmek için kullanılır.

Uzun ses içeren ve tek bir ses üzerindeki ritmik melodilerin eşliğinde iyi bir etki bırakır.

Ortak seslerin, kromatik hareketlerin aynı partilerde yapılması konusunda klasik armoni ile benzerliği dikkat çeker

İyi bir saund elde etmek için 5 farklı sestem oluşmasına dikkat etmeliyiz



Şekil 4.39. Geniş Armoni

Partilerin arasındaki mesafe Bas ve Tenor hariç 1 oktavı aşmamalıdır. Bas ve Tenor arası en fazla 10'lu açılabilir.

## Partilerin pratik ses sınırları

Partiler aşağıdaki sınırlar çerçevesinde hareket etmelidir.

The image shows five musical staves labeled 1. Parti to 5. Parti. Each staff contains a single note with a circled 'e' symbol above it, indicating the practical sound limit for that part. The notes are: 1. Parti (treble clef, middle C), 2. Parti (treble clef, G4), 3. Parti (treble clef, F4), 4. Parti (bass clef, C3), and 5. Parti (bass clef, F2).

Şekil 4.40. Partilerin pratik ses sınırları.

### • 4 Partili Geniş Armoni

4 partili açık armonide iki temel pozisyonu görüyoruz. Bunlar Sol ve Fa anahtarında ikişer ses içerirler.

#### - 1. Pozisyon

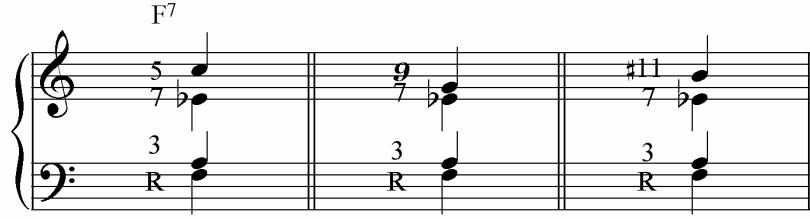
Fa anahtarında basta temel ses ve üstünde 7'li, Sol anahtarında 3'lü ve üstünde 5'li yada bir tansiyon.

The image shows three measures of a piano accompaniment for an F7 chord. The first measure is in F major, the second in F minor, and the third in F major with a tritone substitution. The notes are: 5 (treble clef, G4), 3 (treble clef, E4), 7 (bass clef, C3), and R (bass clef, F2).

Şekil 4.41. Geniş Armoni 1. Pozisyon

## - 2. Pozisyon:

Fa anahtarında basta temel ses ve üstünde 3'lü, Sol anahtarında 7'li üstünde 5'li yada bir tansiyon



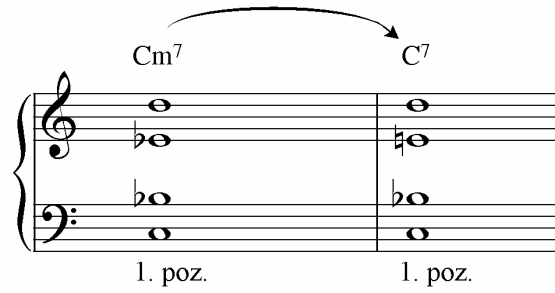
Şekil 4.42. Geniş Armoni 2. Pozisyon

### • Akor Yürüyüşlerinde Pozisyon Değişimleri

Akorlar 4 şekile hareket ederler

1-Aynı eksende tür olarak değişirler

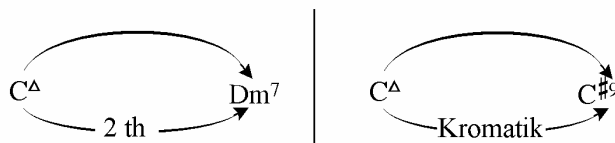
**Kural:** Bu taktirde aynı pozisyon



### • Şekil 4.43. Aynı Eksende Tür Olarak Değişim

2-Kromatik ve 2'li hareket ederler

**Kural:** Aynı pozisyon



Şekil 4.44. Kromatik ve 2'li Hareket Eden Pozisyonlar

Şekil 4.45. Kromatik ve 2'li Hareket Eden Pozisyonlara Örnek

Şekil 4.45. Kromatik ve 2'li Hareket Eden Pozisyonlara Örnek

3- 3'lü ve 6'lı hareket ederler

Şekil 4.46. 3'lü ve 6'lı hareket edenler

**Kural:** Aynı ya da farklı pozisyon.

Şekil 4.47. Aynı ya da farklı pozisyona hareket edenler

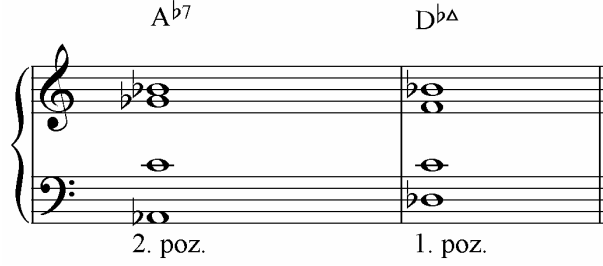
Şekil 4.47. Aynı ya da farklı pozisyona hareket edenler

4- 4'lü ve 5'li hareket ederler

Şekil 4.48. 4'lü ve 5'li hareket edenler

Şekil 4.48. 4'lü ve 5'li hareket edenler

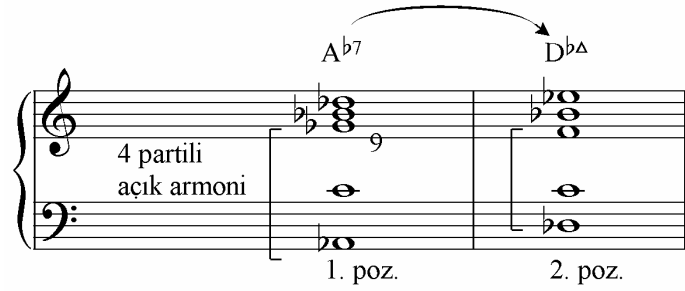
**Kural:** Farklı pozisyon.



Şekil 4.49. Farklı pozisyon

#### 4.2.3.1 5 Partili Geniş Armoni

Kurallar 4 partili açık armonide olduğu gibidir.5.....,4.....,3. partiler 4 partili Armonik kurulumu yaparlar.1. ve 2. partide ise5'li ve bir tansiyon,bazende iki tansiyon yada akor sesi bulunur.Akor yürüyüşü esas alınarak pozisyonlar değişir.



Şekil 4.50. 5 Partili Geniş Armoni

### 4.3. Türk Müziğinde Tetrakord ve Pentakordlar (4'lüler ve 5'liler)

#### 4.3.1. Majör Tetrakord / Pentakord:

Rast, Acemaşiran. Mahur Majör tetrakord ve pentakord olarak gösterilmektedir.



Şekil 4.51. Majör Tetrakord / Pentakord

### 4.3.2. Minör tetrakord / Pentakord

Uşşak.Hüseyni, Neva, Buselik minör tetrakord ve pentakord olarak gösterilmektedir.



Şekil 4.52. Minör tetrakord / Pentakord

### 4.3.3. Phrigion Tetrakord / Pentakord

Bu tetrakord ve pentakortların Türk müziğindeki karşılığı kürdi makamıdır.



Şekil 4.53. Phrigion Tetrakord / Pentakord

### 4.3.4. Lydian Tetrakord / Pentakord

Türk müziğinde pençgah adını alır.



Şekil 4.54. Lydian Tetrakord / Pentakord

### 4.3.5. Armonik Tetrakord / Pentakord

Hicaz ve Karcıgar dördlü ya da beşlisi karşılığında kullanılmaktadır.



Şekil 4.55. Armonik Tetrakord / Pentakord

#### 4.3.6. Minör #4 Pentakord:

Türk müziğinde nikriz çeşnisi ya da 5'lisi karşılığında kullanılmaktadır.



Şekil 4.56. Minör #4 Pentakord

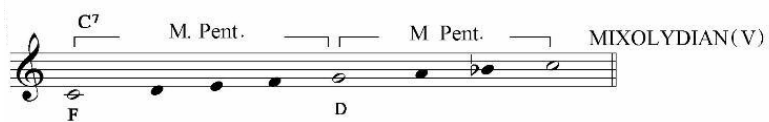
### 4.4. Türk Müziğinde Tetrakord ve Pentakortlar ile Oluşan Temel Diziler<sup>20</sup>

#### 4.4.1. Rast- Mahur Dizisi

Rast (1)



Rast (2)



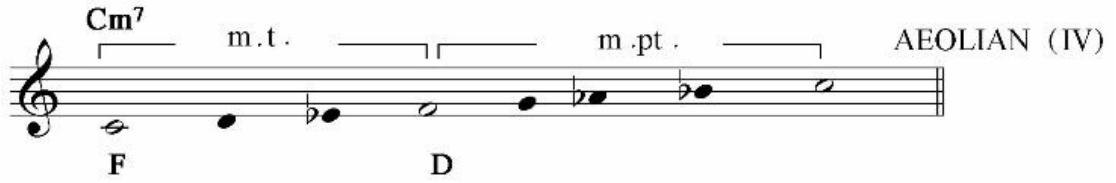
Rast dizisinin III. derecesinde Segah dizisi vardır.



Şekil 4.57. Rast – Mahur Dizisi

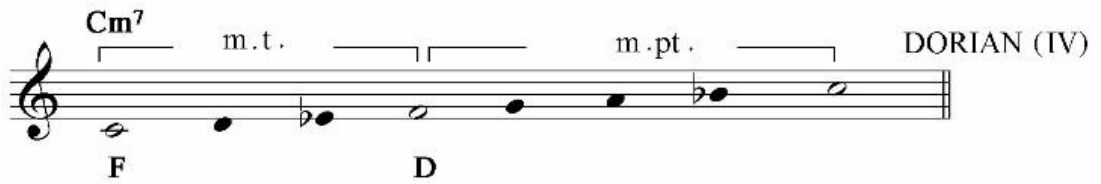
<sup>20</sup> YAVUZOĞLU, Nail; "Türk Müziğinde Modern Armoni, Basılmamış Ders Notları 1999.

#### 4.4.2. Uşşak Dizisi



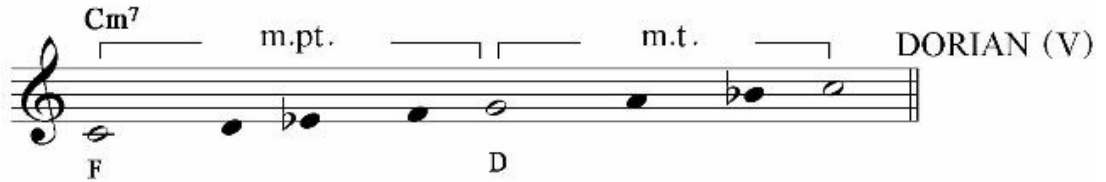
Şekil 4.58. Uşşak Dizisi

#### 4.4.3. Neva Dizisi



Şekil 4.59. Neva Dizisi

#### 4.4.4. Hüseyini Dizisi



Şekil 4.60. Hüseyini Dizisi

**Not:** Dizi isimlerinin sonuna koyulan Romen rakamları güçlünün kaçınıcı derece olduğunu göstermektedir. Ionian (V) 5. derecesinin bu dizide güçlü olduğunu belirtir.

Türk Müziği'nde dominant ya da güçlü dediğimiz derece makamın melodisinin oluşturulmasında çok önemli rol oynar. Yapısı aynı olan iki dizi birbirinden güçlülere yoluyla ayrılabilir. Neva ve Hüseyini dizilerini inceleyiniz.



#### 4.4.5. Kürdi Dizisi

Musical notation for Kürdi Dizisi scale in treble clef. The scale is: F, G, A, B $\flat$ , C, D, E $\flat$ , E. Chords Cm<sup>7</sup> and PHRIGIAN (IV) are indicated above the staff. F and D are marked below the staff.

Şekil 4.61. Kürdi Dizisi

#### 4.4.6. Pençgah Dizisi

Pençgah (1)

Musical notation for Pençgah (1) scale in treble clef. The scale is: F, G, A, B, C, D, E, F $\sharp$ . Chords C Maj<sup>7</sup> #11(+4), Lydian Pent., M. t., and LYDIAN (V) are indicated above the staff. F, C<sup>7</sup>#11, and D are marked below the staff.

Pençgah (2)

Musical notation for Pençgah (2) scale in treble clef. The scale is: F, G, A, B, C, D, E, F $\flat$ . Chords Lydian Pent., m. t., and LYDIAN  $\flat$ 7 (V) are indicated above the staff. F and D are marked below the staff.

Şekil 4.62. Pençgah Dizisi

#### 4.4.7. Suzinak Dizisi

Musical notation for Suzinak scale in treble clef. The scale is: F, G, A, B, C, D, E, F $\sharp$ . Chords C Maj<sup>7</sup>, M. Pent., Arm. t., and Armonik Major (V) are indicated above the staff. F and D are marked below the staff.

Şekil 4.63. Suzinak Dizisi

## Hüzzam

3.° den Armon. Maj#7 ( III )

F III D

Şekil 4.64. Suzinak Dizisi - Hüzzam

### 4.4.8. Buselik Dizisi

Buselik (1)

Cm<sup>7</sup> M. Pt. Phr. t. AEOLIAN (V)

F D

Buselik (2)

Cm(Maj<sup>7</sup>) Arm. t. ARMONIK MIN.(V)

F D

Şekil 4.65. Buselik Dizisi

### 4.4.9. Hicaz Dizisi

C<sup>7(b9)</sup> Arm. t. M. pt. 5.° den ARMONIK MAJ.(IV)

F D

Şekil 4.66. Hicaz Dizisi

#### 4.4.10 Hümeyun Dizisi

C<sup>7</sup> b<sup>9</sup>b<sup>13</sup> m. pt. 5.°den ARMONİK MIN.(IV)

F D

Şekil 4.67. Hümeyun Dizisi

#### 4.4.11. Uzzal Dizisi

C<sup>7</sup> b<sup>9</sup>b<sup>13</sup> m. pt. 5.°den ARMONİK MIN.(IV)

F D

Şekil 4.68. Uzzal Dizisi

#### 4.4.12. Zirgüleli Hicaz Dizisi

C<sup>Maj7</sup> Arm. pent. Arm. t. BIARM. MAJ.(V)

F D

Şekil 4.69. Zirgüleli Dizisi

#### 4.4.13 Nikriz Dizisi

Nikriz (1)

C<sup>m(Maj7)#11</sup> minör #4 p. M. t. 4.°den ARM. MAJ (V)

F D

Nikriz (2)

C<sup>m7#11</sup> minör #4 p. m. t. 4.°den ARM. Min.(V)

F D

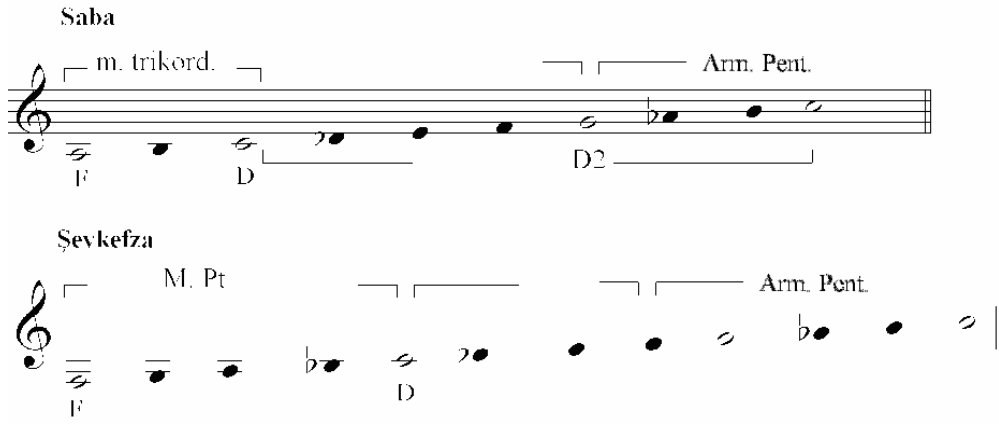
Şekil 4.70. Nikriz Dizisi

#### 4.4.14 Çargah Dizisi



Şekil 4.71. Nikriz Dizisi

Çargah dizisinden Saba ve Şevkefza dizileri türemektedir.



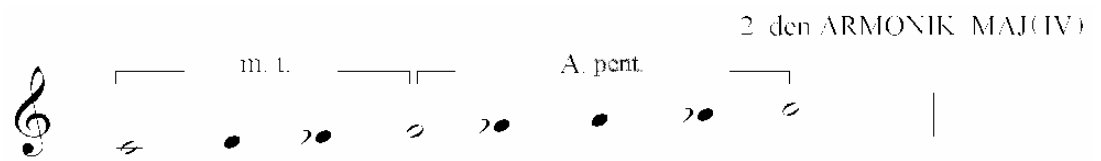
Şekil 4.72. Saba – Şevkefza Dizisi

#### 4.4.15 Neveser Dizisi



Şekil 4.73. Neveser Dizisi

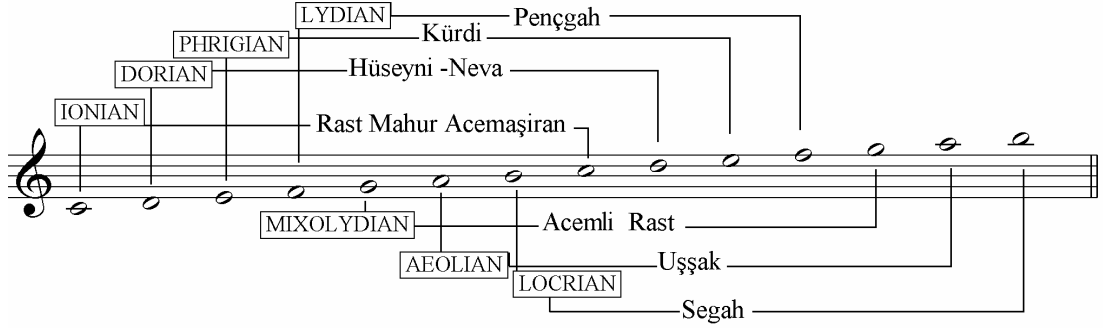
#### 4.4.16 Karcığar Dizisi



Şekil 4.74. Karcığar Dizisi

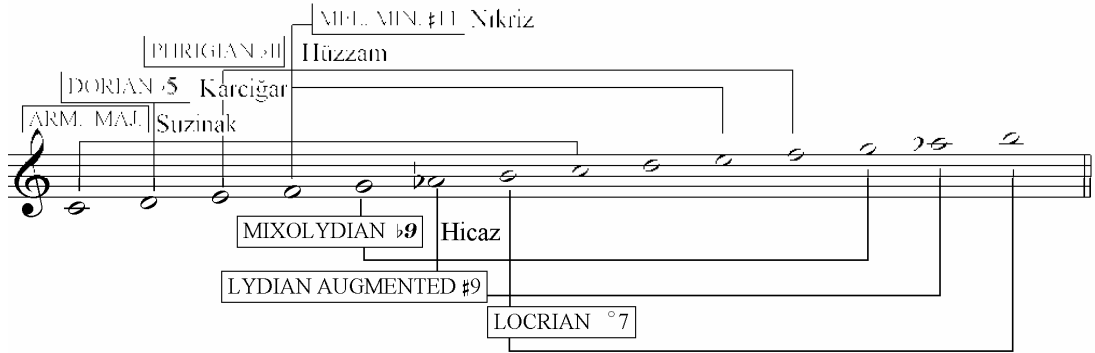
## 4.5. Majör, Armonik Majör, Biarmonik Majör, Armonik Minör ve Melodik Minör Dizilerinden Türetilen Diziler

### 4.5.1. Majör



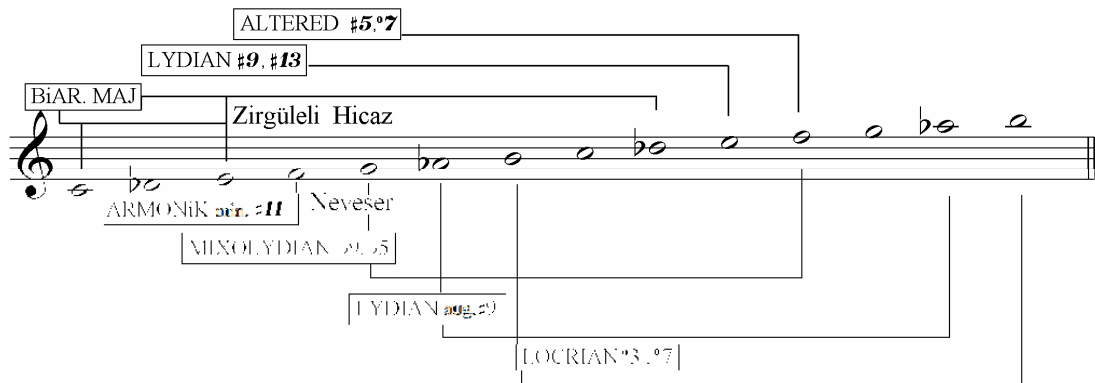
Şekil 4.75. Majör Dizilerden Türetilen Diziler

### 4.5.2. Armonik Majör



Şekil 4.76 Armonik Majör Dizilerden Türetilen Diziler

### 4.5.3. Biarmonik Majör



Şekil 4.77. Biarmonik Majör Dizilerden Türetilen Diziler

#### 4.5.4. Armonik Minör

The diagram shows the Armonik Minör scale on a treble clef staff. The scale is: A-B-C-D-E-F-A. Below the staff, several modes are derived from the scale, each with its name and a box containing its interval structure:

- ARM. MIN.:** A-B-C-D-E-F-A
- LOCRIAN #13:** A-B-C-D-E-F-A
- IONIAN #5:** A-B-C-D-E-F-A
- DORIAN #11:** A-B-C-D-E-F-A
- MIXOLYDIAN b9, b13:** A-B-C-D-E-F-A
- LYDIAN #9:** A-B-C-D-E-F-A
- LOCRIAN b11, #7:** A-B-C-D-E-F-A

The modes are connected to the scale by lines indicating their respective intervals.

Şekil 4.78. Armonik Minör Dizilerden Türetilen Diziler

#### 4.5.5. Çıkıcı Melodik Minör

The diagram shows the Çıkıcı Melodik Minör scale on a treble clef staff. The scale is: A-B-C-D-E-F#-G-A. Below the staff, several modes are derived from the scale, each with its name and a box containing its interval structure:

- ÇIKICI MELODİK MİN.:** A-B-C-D-E-F#-G-A
- DORIAN b9:** A-B-C-D-E-F#-G-A
- LYDIAN AUGMENTED:** A-B-C-D-E-F#-G-A
- LYDIAN b7:** A-B-C-D-E-F#-G-A
- MIXOLYDIAN b13:** A-B-C-D-E-F#-G-A
- LOCRIAN #9:** A-B-C-D-E-F#-G-A
- ALTERED:** A-B-C-D-E-F#-G-A

The modes are connected to the scale by lines indicating their respective intervals.

Şekil 4.79. Çıkıcı Melodik Minör Dizilerden Türetilen Diziler

## 4.6. Akor Dizilerinde Sakıncalı (Kara) Notalar<sup>21</sup>

### 4.6.1. Akor Dizileri (Tonal Yapı)

Modal yapıda sakıncalı nota yoktur.

#### 4.6.1.1. Majör (Diyatonik Akor)

IMaj<sup>7</sup> II<sup>m</sup>7 III<sup>m</sup>7 IV<sup>Maj</sup>7 V<sup>7</sup> VI<sup>m</sup>7 VII<sup>m</sup>7<sup>b</sup>5

Ionian Dorian Phrygian Lydian Mixolydian Aeolian Locrian

IMaj<sup>7</sup>  
1 T<sup>9</sup> 3 S<sup>4</sup> 5 T<sup>13</sup> T<sup>7</sup> 1  
RAST (V)  
ACEMAŞIRAN (V)  
MAHUR (V)

II<sup>m</sup>7  
1 T<sup>9</sup> b<sup>3</sup> T<sup>11</sup> 5 S<sup>6</sup> b<sup>7</sup> 1  
NEVA (IV)  
HÜSEYNİ (V)

III<sup>m</sup>(<sup>6</sup>)  
1 S<sup>b</sup>2 b<sup>3</sup> T<sup>11</sup> 5 S<sup>b</sup>6 b<sup>7</sup> 1  
KÜRDİ (IV)

IV<sup>Maj</sup>7  
1 T<sup>9</sup> 3 T<sup>#</sup>11 5 T<sup>13</sup> 7 1  
PENÇGAH (V)

V<sup>7</sup>  
1 b<sup>9</sup> 3 S<sup>4</sup> b<sup>5</sup> T<sup>13</sup> b<sup>7</sup> 1

VI<sup>m</sup>7  
1 T<sup>9</sup> b<sup>3</sup> T<sup>11</sup> 5 S<sup>b</sup>6 b<sup>7</sup> 1  
UŞŞAK (IV)  
BUSELİK (V)

VII<sup>m</sup>7<sup>b</sup>5  
1 S<sup>b</sup>2 b<sup>3</sup> T<sup>11</sup> b<sup>5</sup> T<sup>b</sup>13 b<sup>7</sup> 1

Şekil 4.80. Majör (Diyatonik Akor)

<sup>21</sup> YAVUZOĞLU, Nail; "Caz Müziğinde Akor Dizileri", Pan Yayıncılık, İstanbul, 2004, s. 59.

## 4.6.1.2-ARMONİK MAJÖR

I Maj7 II m7b5 III m7 IV m(MAJ7) V7  $\flat$ VI+5 VII<sup>o7</sup>

Armonik Majör

Phrigian  $\flat$ 11

Melodik min.  $\sharp$ 11

Mixolydian  $\flat$ 9

Lydian augmented  $\sharp$ 9

Locrian, <sup>o</sup>7

I Maj<sup>7</sup> (V)

1 T9 3 S4 5 S $\flat$ 6 7 SUZINAK (V)

II min<sup>7</sup> $\flat$ 5 (IV)

$\flat$ 3 S6 T7 KARCIĞAR (IV)

III min<sup>7</sup>

1 S  $\flat$ 3 S $\flat$ 4 5 S $\flat$ 6  $\flat$ 7 HÜZZAM

IV m(Maj<sup>7</sup>) (IV)

1 T9  $\flat$ 3 S $\sharp$ 4 5 S6 7 1 NIKRİZ (V)

V<sup>7</sup>

1 T $\flat$ 9 3 S4 5 T13  $\flat$ 7 1 HİCAZ

$\flat$ VI+Maj<sup>7</sup>

1 S $\sharp$ 2 3 T $\sharp$ 11 5 S6  $\flat$ 7 1

VII<sup>o7</sup>

S $\flat$ 2 S6  $\flat$ 7

Şekil 4.81. Armonik Majör



### 4.6.1.3-BİARMONİK MAJÖR

I Maj7    $\flat$ II Maj7   III m<sup>6</sup>   IV m (MAJ7)   V<sup>7</sup> $\flat$ 5    $\flat$ VI+7 (MAJ7)   VII  $\circ$ 7 $\flat$ 3

Locrian  $\circ$ 3,  $\circ$ 7  
 Lydian aug#9  
 Mixolydian  $\flat$ 5,  $\flat$ 9  
 Arm. min. #11  
 Altere #5,  $\circ$ 7  
 Lydian #9, #13  
 Biarm. Maj.

I Maj<sup>7</sup>   (IV)   (V)   ÇARGAH (V)  
 1    $\flat$ 2   3   S4   5    $\flat$ 6   7   1   Z.HİCAZ (V)

$\flat$ II Maj<sup>7</sup>  
 1   S#2   3   #11   5   S#6   7   1

III m<sup>(6)</sup>  
 1    $\flat$ 2    $\flat$ 3    $\flat$ 4   5    $\flat$ 6    $\circ$ 7   1

IV m(Maj<sup>7</sup>)  
 1   T9    $\flat$ 3   #11   5    $\flat$ 6   7   1   NEVESER (V)

V<sup>7</sup> $\flat$ 5  
 1    $\flat$ 9   3   S4    $\flat$ 5   T13    $\flat$ 7   1

$\flat$ VI+Maj<sup>7</sup>  
 1   S#2   3   S4   #5   T   T

VII  $\circ$ 7 $\flat$ 3  
 1    $\flat$ 2   T9   T11    $\flat$ 5   T $\flat$ 13    $\circ$ 7

Şekil 4.82. Biarmonik Majör

## 4.6.1.4-Armonik Minör

ImMaj7 IIIm7b5 bIIIMaj7 IVm7 V7 bVIMaj7 VII°

Arm. min.

Locrian #13

Ionian #5

Dorian #11

Mixolydian b9, b13

Lydian #9

Locrian b11, 7

ImMaj7 V

BUSELİK (V)

IIIm7b5

bIIIMaj7+

IVm7

NİKRİZ (V)

V7

HÜMAYUN (IV)  
UZZAL (V)

bVIMaj7

VII°

Şekil 4.83. Armonik Minör

### 4.6.1.5-Melodik Minör

ImMaj7 IIIm7  $\flat$ IIIMaj7+ IV7 V7 VIIm7 $\flat$ 5 VIIIm7 $\flat$ 5

Altere  
 Locrian  $\sharp 9$   
 Mixolydian  $\flat 13$   
 Lydian  $\flat 7$   
 Lydian aug.  
 Dorian  $\flat 9$   
 Çıkıcı mel. min.

ImMaj7

IIIm7

$\flat$ IIIMaj7+

IVm7

PENÇGAH<sup>2</sup> (V)

V7

VIIm7 $\flat$ 5


VIIIm7 $\flat$ 5


Şekil 4.84. Melodik Minör

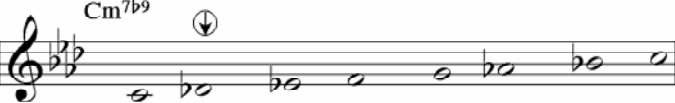
#### 4.6.2. Akor Dizileri (Modal Yapı)


Modal yapıda sakıncalı nota yoktur. Daire içindeki notlar dizilerin karakteristik derecelerini göstermektedir.


##### 4.6.2.1. Majör Mod ve Çevrimleri


I MAJ.7 Ionian  RAST (V)


I m7 Dorian  NEVA (IV)  
HÜSEYİNİ (V)

I m7 (b9) Phrygian  KÜRDİ (IV)

I Maj7 (#11) Lydian  PENÇGAH (V)

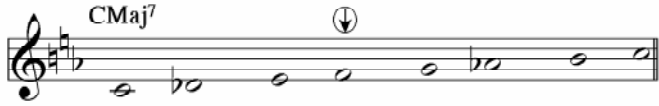
I 7 Mixolydian  RAST (V)

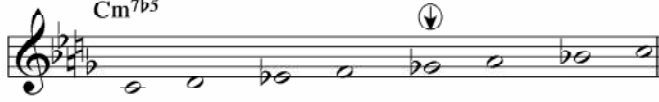
I m7 Aeolian  UŞŞAK (IV)  
BUSELİK (V)

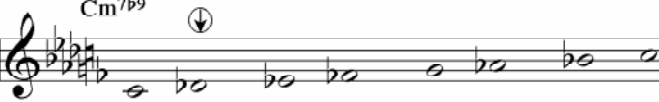
I m7 (b5) Locrian 


Şekil 4.85. Majör Mod ve Çevrimleri


#### 4.6.2.2 Armonik Majör Mod ve Çevrimleri

I Maj.7 Arm. Maj.  SUZINAK (V)

I m7b5 Dorian b5  KARCIGAR (IV)


I m7 Phrygian b11  HÜZZAM (III)

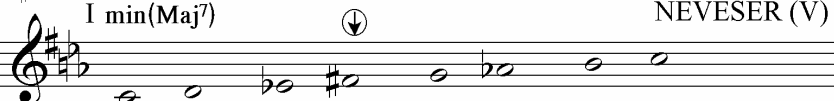
I m Maj7 Mel. min.#11  NIKRİZ (V)

I 7 Mixolydian b9  HICAZ (IV)

Şekil 4.86. Armonik Majör Mod ve Çevrimleri


#### 4.6.2.3 Biarmonik Majör Mod ve Çevrimleri


I Maj.7 Biarmonik Maj.  ÇARGAH (IV)  
Z.HİCAZ (V)

IVm(Maj7) Arm. Min#11  
Arm M (4-4)  NEVESER (V)

Şekil 4.87. Biarmonik Majör Mod ve Çevrimleri

#### 4.6.2.4. Armonik Minör Mod ve Çevrimleri

I Maj.7 Biarmonik Maj.  ÇARGAH (IV)  
Z.HİCAZ (V)

IVm(Maj7) Arm. Min#11  
Arm M (4-4)  NEVESER (V)

Şekil 4.88. Armonik Minör Mod ve Çevrimleri

#### 4.6.2.5.Çıkıcı Melodik Minör Mod ve Çevrimleri



Şekil 4.89. Çıkıcı Melodik Minör Mod ve Çevrimleri

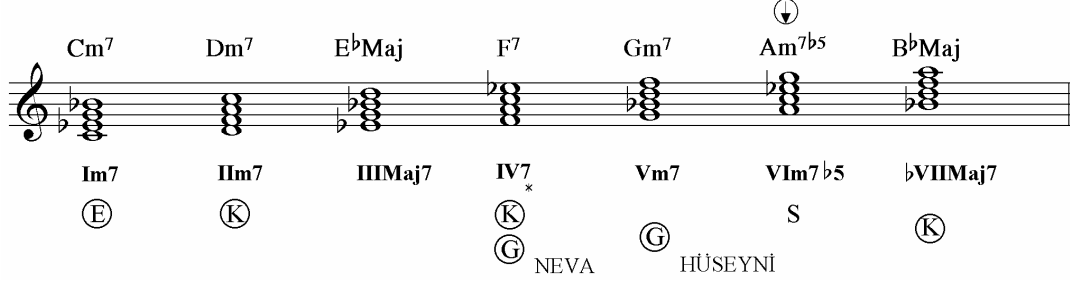
#### 4.7. Modal Armoni

##### 4.7.1. Üçlü Armoni

##### 4.7.1.1. Majör Kökenli

Modların dereceleri üzerine kurduğumuz dört sesli akorlar ile Modal Armoni elde edilir.

- **İonian (Rast)** =Majör makam ile aynı olduğundan Tonal Armoni çerçevesinde düşünülmelidir.
- **Dorian (Neva IV-Hüseyni –V)**



Şekil 4.90. Majör Kökenli İonian (Rast) – Dorian (Neva IV-Hüseyni-V)

**E=Eksen Akoru-Im7 Akoru**

**K=Makamın Karakteristik Akoru:** I.derece m7 akoruna hazırlayan akorlar dominant vazifesi görürler.(Kadanslar Plagal)

**S=Sakıncalı Akor:** içindeki triton aralığı nedeni ile çözüm ihtiyacı gösterirler ve doğal olarak çözülecekleri akor bize tonal anlayışı duyurur.

**Not:** Modal Armonide tonal Armoniyi hatırlatacak tüm ilişkilerden kaçınmak gerekir .Özellikle bünyede bulunan dom7'li akorunun doğal çözümü olan alt 5'lisine yada üst 4'lüsün hareketinden kaçınmalıdır.

**G=Dizinin Güçlüsü=Eksenden sonra en fazla üzerinde durulacak derecesi.**

**Not:** Gerek eksende (kararda) ,gerekse güçlüde(yarım kararda) akorları 5’li olarak alınız.

#### 4.7.1.2. Dorian Dizisindeki Karakteristik Akorlar

IIm7,IV7,bVIIMaj7,

Sakınılması gereken derece akoru VIm7b5

#### Sakıncalı Akor Bağlantıları

IV7 IIm7 (V7/I IIm7 vekili IMaj7)

IV7 Vm7 (V7/I I’in ilgili minörü kırk kadans)

IV7 bIIIMaj7 (V7/I IV Maj7)

#### Dorian

**Eksen Tipi Akorlar:**bIIIMaj7,VIm7b5

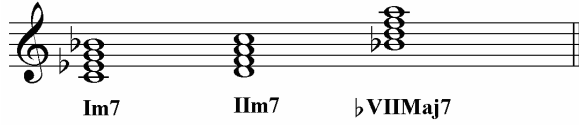
**Alt Çeken Tipi Akorlar:**IV7,IIm7

**Çeken Tipi Akorlar:**bVIIMaj7

#### Cümle Formülü:

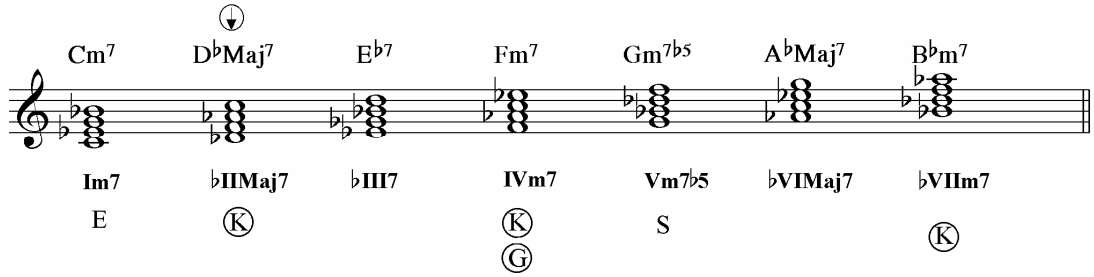
Im7,IIm7,bVIIMaj7, Im7(Neva)

Im7,Vm7,bVIIMaj7,Im7 (Hüseyni)



Şekil 4.91. Dorian Dizisindeki Karakteristik Akorlar

## 4.7.1.3. Phrigan: Kürdi



Şekil 4.92. Phrigan: Kürdi Dizisindeki Karakteristik Akorlar

**Karakteristik Akorlar:** bIIImaj7, bVIIm7

**Sakıncalı Akor Bağlantıları:**

bIII7      Im7      (V7/I      IIIm7)

bIII7      IVm7      (V7/Im      VIm7)

bIII7      bVIMaj      (V7/I      I Maj7)

**Eksen Tipi Akorlar:** bIII7, bVIMaj7

**Alt Çeken Tipi Akorlar:** bIIImaj7

**Çeken Tipi Akorlar:** bIIImaj7

**Cümle Formülü:** Im7, bIIImaj7, bVIIm7, Im7



#### 4.7.1.4. Lydian:Pençgah

CMaj7 D7 Em7 F#m7b5 GMaj7 Am7 Bm7

IMaj7 (\*II7) IIIIm7 #IVm7b5 VMaj7 VIIm7 VIIIm7

E K S K G K

Şekil 4.93. Lydian:Pençgah Dizisindeki Karakteristik Akorlar

\*Sadece IMaj7 Akoruna gidildiğinde.

**Karakteristik Akorlar:** VMaj7, VIIIm7(II7)

**Sakıncalı Akorlar:** #IVm7b5

**Sakıncalı Akor Bağlantıları:**

II7 VMaj7 (V7/I IMaj7)

II7 IIIIm7 (V/VI m7 VIIm7)

II7 VIIIm7 (V7/I IIIIm7) vekil

**Eksen Tipi Akorlar:** IIIIm7, VIIm7

**Alt Çeken Tipi Akorlar:** II7

**Çeken Tipi Akorlar:** VIIIm7

**Cümle Formülü:** IMaj7, VMaj7, VIIIm7

#### 4.7.1.5. Mixolydian: Acemli Rast

C<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Em<sup>7b5</sup> FMaj<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> B<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup>  
 (\*I<sup>7</sup> E IIIm<sup>7</sup> IIIIm<sup>7b5</sup> S IVMaj<sup>7</sup> Vm<sup>7</sup> (K) VIIm<sup>7</sup> (G) bVIIMaj<sup>7</sup> (K)

Şekil 4.94 Mixolydian:Acemli Rast Dizisindeki Karakteristik Akorlar

\*Bitişlerde Akoru 5'li akor olarak alınız.

**Karakteristik Akorlar:** Vm<sup>7</sup>, bVIIMaj<sup>7</sup>

**Sakıncalı Akor:** IIIIm<sup>7b5</sup>

**Sakıncalı Akor İlişkileri:**

I<sup>7</sup>..... IVMaj<sup>7</sup> ..... (V<sup>7</sup>/I.....IMaj<sup>7</sup>)

I<sup>7</sup>..... IIIm<sup>7</sup> ..... (V<sup>7</sup>/VI m<sup>7</sup>.. VIIm<sup>7</sup>)

I<sup>7</sup>..... Vm<sup>7</sup>..... (V<sup>7</sup>/I.....IIIIm<sup>7</sup>) vekil

**Eksen Tipi Akorlar:** VIIm<sup>7</sup>

**Alt Çeken Tipi Akorlar:** IIIm<sup>7</sup>

**Çeken Tipi Akorlar:** bVIIMaj<sup>7</sup>

**Cümle Formü:** I<sup>7</sup>, Vm<sup>7</sup>, bVIIMaj<sup>7</sup>, I

#### 4.7.1.6. Aeolian:Uşşak IV,Buselik V

Cm<sup>7</sup>    Dm<sup>7b5</sup>    E<sup>b</sup>Maj    Fm<sup>7</sup>    Gm<sup>7</sup>    A<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup>    B<sup>b</sup>7  
 Im<sup>7</sup>    IIm<sup>7b5</sup>    bIIIMaj<sup>7</sup>    IVm<sup>7</sup>    Vm<sup>7</sup>    bVIMaj<sup>7</sup>    (\*b)VII<sup>7</sup>  
 E    S       (K)    (K)       (K)  
    (G)    (G)  
    UŞŞAK    BUSELİK

Şekil 4.95. Aeolian:Uşşak IV, Buselik V Dizisindeki Karakteristik Akorlar

**Karakteristik Akorlar:**IVm<sup>7</sup>(Uşşak IV),Vm<sup>7</sup> (Buselik IV),BvII<sup>7</sup>

**Sakıncalı Akor:** IIm<sup>7b5</sup>

**Sakıncalı Akor İlişkileri:**

bVII<sup>7</sup>            bIIIMaj<sup>7</sup>            (V<sup>7</sup>/I    IMaj<sup>7</sup>)

bVII<sup>7</sup>            Vm<sup>7</sup>            (V<sup>7</sup>/I    IIm<sup>7</sup>)

bVII<sup>7</sup>            Im<sup>7</sup>            (V<sup>7</sup>/VI m<sup>7</sup>    VIm<sup>7</sup>)

**Eksen Tipi Akorlar:**bIIIMaj<sup>7</sup>,bVIMaj<sup>7</sup>

**Alt Çeken Tipi Akorlar:-**

**Çeken Tipi Akorlar:** bVII<sup>7</sup>

**Cümle Formülü:**    Im<sup>7</sup>, IVm<sup>7</sup>,bVII<sup>7</sup>, Im<sup>7</sup> (UŞŞAK)

Im<sup>7</sup>,Vm<sup>7</sup>,bVII<sup>7</sup>,Im<sup>7</sup> (BUSELİK)



**Şekil 4.97.** Dorian b5: Karciğar (IV) Dizisindeki Karakteristik Akorlar

\*EK/E Akoru sakıncalı bir akor olduğundan yani kulakta bitiş etkisi bırakmayıp çözülme ihtiyacı gösterdiğinden Dorian bir dizisi ancak 4,'lü Akorlara Armonize edilebilir.

**3. Phrygian b11: Hüzam (III)**

The image shows a musical staff with seven chords in Phrygian b11 mode. The chords are: Cm7, D<sup>b</sup>m(Maj), E<sup>b</sup>7, F<sup>b</sup>+Maj7, G<sup>o</sup>7, A<sup>b</sup>Maj7, and B<sup>b</sup>m7<sup>b</sup>5. Below the staff, the Roman numerals and symbols are: I<sup>m</sup>7 (E), II<sup>m</sup>(Maj7), <sup>b</sup>III7 (K, G), <sup>b</sup>IV+Maj7, (\*)V<sup>o</sup>7 (K), <sup>b</sup>VIMaj7, and <sup>b</sup>VII<sup>m</sup>7<sup>b</sup>5 (S).

**Şekil 4.98.** Phrygian b11: Hüzam (III) Dizisindeki Karakteristik Akorlar

\*Sadece Gdim7-Im7(E) akoruna bağlandığında kullanılır.

**Karakteristik Akorlar:** <sup>b</sup>III7, (Vdim7)

**Sakıncalı Akor:** <sup>b</sup>VII<sup>m</sup>7<sup>b</sup>5

**Sakıncalı Akor İlişkileri:**

<sup>b</sup>III7 ..... <sup>b</sup>VIMaj7 ..... (V7/I ..... IMaj7)

<sup>b</sup>III7 ..... Im7 ..... (V7/I ..... III<sup>m</sup>7)

**Eksen Tipi Akorlar:** <sup>b</sup>III7

**Alt Çeken Tipi Akorlar:** II<sup>m</sup>7(Maj 7)

**Çeken Tipi Akorlar:-**

**Cümle Formülü:** Im7, <sup>b</sup>III7, Vdim7, Im7

#### 4. Melodik Minör#11:Nikriz(V)

(Armonik Maj4-4)

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The scale is Melodic Minor #11 (Nikriz V). The chords and their Roman numeral symbols are as follows:

Chord	Roman Numeral	Notes
Cm7(Maj7)	(*) I <sup>m</sup> 7(Maj7)	E, F, G, A, B, C
D7	(**) II7	F, G, A, B, C, D
E <sup>b</sup> +(Maj7)	bIII+(Maj7)	G, A, B, C, D, E
F# <sup>o</sup> 7	#IV <sup>o</sup> 7	A, B, C, D, E, F
GMaj7	V Maj7	B, C, D, E, F, G
Am7 <sup>b</sup> 5	VI <sup>m</sup> 7 <sup>b</sup> 5	D, E, F, G, A, B
Bm7	VII <sup>m</sup> 7	F, G, A, B, C, D

Şekil 4.99. Melodik Minör#11: Nikriz (V) Dizisindeki Karakteristik Akorlar

\*Kararda 5,li'l, akor

\*\*II<sup>m</sup>7-Im(Maj7) akor

**Karakteristik Akorlar:** VMaj7, VII<sup>m</sup>7, (II7<sup>9</sup>)

**Sakıncalı Akor** VI<sup>m</sup>7<sup>b</sup>5

**Sakıncalı Akor İlişkileri:**

II7 ..... VMaj7 ..... (V7/I.....IMaj7)

II7 ..... VII<sup>m</sup>7 ..... (V7/I.....III<sup>m</sup>7)

**Eksen Tipi Akorlar:** bIII<sup>m</sup>Maj7

**Alt Çeken Tipi Akorlar:** II7

**Çeken Tipi Akorlar:** VII<sup>m</sup>7

**Cümle Formülü:** Im(Maj7), VMaj7, VII<sup>m</sup>7

**Mixolydian b9:Hicaz (V)****(Armonik Maj 5-5)**

C<sup>7</sup>    D<sup>♭+</sup>Maj<sup>7</sup>    E<sup>°7</sup>    FMaj<sup>7</sup>    Gm<sup>7b5</sup>    Am<sup>7</sup>    B<sup>♭</sup>m(Maj<sup>7</sup>)

(\*)E    ♭II<sup>7</sup>    III<sup>°7</sup>    IVMaj<sup>7</sup> (K)    Vm<sup>7b5</sup> (S)    VIIm<sup>7</sup>    ♭VIIIm(Maj<sup>7</sup>) (K)

**Şekil 4.100.** Mixolydian b9 : Hicaz (V) Dizisindeki Karakteristik Akorlar

\*E Bitiş Akoru 5'li akor olarak alınır.

**Karakteristik Akorlar:**IVMaj7,bVIIIm(Maj)**Sakıncalı Akor:** Vm7b5**Sakıncalı Akor İlişkileri:**I<sup>7</sup>..... IVMa<sup>7</sup> .....(V<sup>7</sup>/I.....IMaj<sup>7</sup>)I<sup>7</sup>..... VIIm<sup>7</sup> .....(V<sup>7</sup> ..... IIIIm<sup>7</sup>)**Eksen Tipi Akorlar:**III<sup>dim</sup>7,VIIm<sup>7</sup>**Alt Çeken Tipi Akorlar:**♭II(Maj<sup>7</sup>)**Çeken Tipi Akorlar:**♭VII<sup>7</sup>m(Maj)**Cümle Formülü:**I,IVMaj7(VIIm<sup>7</sup>),♭VIIIm(Maj<sup>7</sup>)

### 4.7.3. Biarmonik Majör Kökenli

#### 4.7.3.1. Biarmonik Majör: Çargah(V), Zirgüleli Hicaz(V)

CMaj<sup>7</sup>   D<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup>   Em<sup>o7</sup>   Fm(Maj<sup>7</sup>)   G<sup>7b5</sup>   A<sup>b</sup>aug(Maj<sup>7</sup>)   B<sup>o</sup>b<sup>3</sup>

I<sup>Maj7</sup>   <sup>b</sup>II<sup>Maj7</sup>   III<sup>m(°7)</sup>   IV<sup>m(Maj7)</sup>   V<sup>7b5</sup>   <sup>b</sup>VI<sup>+Maj7</sup>   VII<sup>°7b3</sup>

E   (S)   (K)   (K)

Şekil 4.101. Biarmonik Majör: Çargah(V),Hicaz(IV)

**Karakteristik Akorlar:**IVm<sup>7</sup>(Maj),(V<sup>7b5</sup>)

**Sakıncalı Akor:** -

**Sakıncalı Akor İlişkileri:-**

**Eksen Tipi Akorlar:**<sup>b</sup>VI(Maj<sup>7</sup>)

**Alt Çeken Tipi Akorlar:**<sup>b</sup>II<sup>Maj7</sup>

**Çeken Tipi Akorlar:**VII<sup>dim7</sup>

**Cümle Formülü:** I<sup>maj7</sup>,IV<sup>m(Maj7)</sup>,V<sup>7b5</sup>,I<sup>Maj7</sup>

### 4.7.4. Armonik Minör #11: Neveser(V)

(Biarmonik Maj 4-4)

C<sup>m</sup>(Maj<sup>7</sup>)   D<sup>7b5</sup>   E<sup>b</sup>aug(Maj<sup>7</sup>)   F<sup>#o</sup>b<sup>3</sup>   G<sup>Maj7</sup>   A<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup>   B<sup>m</sup><sup>o7</sup>

(\*) I<sup>m(Maj7)</sup>   II<sup>7b5</sup>   <sup>b</sup>III<sup>+Maj7</sup>   #IV<sup>°7b3</sup>   V<sup>Maj7</sup>   <sup>b</sup>VI<sup>Maj7</sup>   VII<sup>m(°7)</sup>

E   (K)   (K)   (K)   (K)   S

Şekil 4.102. Armonik Minör #11: Neveser(V)



\*E kararda 5'li Akor

**Karakteristik Akorlar:** II7b5, VMaj7

**Sakıncalı Akor:** VIIIm(dim7)

**Sakıncalı Akor İlişkileri:**

II7b5 ..... VMaj7 ..... (V7/I.....IMaj7)

**Eksen Tipi Akorlar:-**

**Alt Çeken Tipi Akorlar:-**

**Çeken Tipi Akorlar:-**

**Cümle Formülü:** Im(Maj7),II7b5, VMaj7,Im(Maj7)

#### 4.7.5. Armonik Minör Kökenli

##### 4.7.5.1. Armonik Minör: Buselik

Cm(Maj7)   Dm<sup>7b5</sup>   E<sup>b</sup>aug(Maj<sup>7</sup>)   Fm<sup>7</sup>   G<sup>7</sup>   A<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup>   B<sup>b7</sup>

Im(Maj<sup>7</sup>)   IIIm<sup>7b5</sup>   <sup>b</sup>III+Maj<sup>7</sup>   IVm<sup>7</sup>   V<sup>7</sup>   <sup>b</sup>VI M<sup>7</sup>   VII<sup>o7</sup>

E   (K)   (K)   (K)

Şekil 4.103. Armonik Minör: Buselik

**Karakteristik Akorlar:** IIIm7b5,IVm7,V7

**Sakıncalı Akor: -**

**Sakıncalı Akor İlişkileri:**

**Eksen Tipi Akorlar:-**

**Alt Çeken Tipi Akorlar:-**

**Çeken Tipi Akorlar:-**

**Cümle Formülü:** Im(Maj7),IIm7b5,V7,Im

#### 4.7.5.2. Dorian #11: Nikriz

(Armonik min 4-4)

Cm7      D7      EbMaj7      F#o7      Gm(Maj7)      Am7b5      Bbaug(Maj7)

Im7      II7      bIIIMaj7      #IVo7      Vm(Maj7)      VIIm7b5      bVII+Maj7

E      (K)      (K)      (S)

Şekil 4.104. Dorian #11: Nikriz

**Karakteristik Akorlar:** Vm(Maj7),II7

**Sakıncalı Akor:** IVm7b5

**Sakıncalı Akor İlişkileri:**

II7 ..... Vm(Maj7).....(V7/I.....Im(Maj7) )

**Eksen Tipi Akorlar:**bIIIMaj7,

**Alt Çeken Tipi Akorlar:**II7

**Çeken Tipi Akorlar:**bVII(Maj7)

**Cümle Formülü:** Im7,Vm(Maj7),II7,Im7

### 4.7.5.3. Mixolydian b9,b13:Hümayun(IV)

The image shows a musical staff with seven chords in the Mixolydian b9,b13:Hümayun(IV) mode. The chords are: C<sup>7</sup>, D<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup>, E<sup>o</sup>7, Fm(Maj<sup>7</sup>), Gm<sup>7b5</sup>, Aaug(Maj<sup>7</sup>), and B<sup>b</sup>m<sup>7</sup>. Below the staff, the Roman numerals and symbols are: (\* I<sup>7</sup> E, bII Maj<sup>7</sup> (K), III<sup>o</sup>7, IVm(Maj<sup>7</sup>) (\*\* (K) (G), Vm<sup>7b5</sup> (S), bVI+ Maj<sup>7</sup>, and bVII m<sup>7</sup> (K).

Şekil 4.105. Mixolydian b9,b13:Hümayun(IV)

\*Kararda I.derece dim akoru 5'li akor olmalı.

**Karakteristik Akorlar:**bIIMaj<sup>7</sup>(IVm Maj<sup>7</sup>),bVII m<sup>7</sup>

**Sakıncalı Akor:** Vm<sup>7b5</sup>

**Sakıncalı Akor İlişkileri:**

I<sup>7</sup>..... IVm(Maj<sup>7</sup>)

**Eksen Tipi Akorlar:**III dim<sup>7</sup>,bVI(Maj<sup>7</sup>)

**Alt Çeken Tipi Akorlar:**bIIMaj<sup>7</sup>

**Çeken Tipi Akorlar:**bVII m<sup>7</sup>

**Cümle Formülü:**I,bIIMaj<sup>7</sup>,bVII m<sup>7</sup>

MAJÖR KÖKENLİ	İONİAN (V)	RAST	ARMONİK MAJ. KÖKENLİ	ARMONİK MAJ.	SUZİNAK		
	DORİAN (IV)	NEVA		1.° den ARMONİK MAJ.(IV)	KARCIĞAR		
	DORİAN (V)	HÜSEYNİ		3.° den ARM. MAJ. (#7) (II)	HÜZZAM		
	PHRİGİAN (IV)	KÜRDİ		4.° den ARMONİK MAJ. (V)	NİKRİZ		
	LYDİAN (V)	PENÇGAH		5.° den ARMONİK MAJ. (IV)	HİCAZ		
	MİXOLYDİAN (V)	RAST					
MAJÖR KÖKENLİ	AEOLİAN (IV)	UŞŞAK	MAJ. ÇIKICI MEL. MİN. KÖKENLİ				
	AEOLİAN (V)	BUSELİK					
ARM. MİN. KÖKENLİ	ARMONİK MİN. V	BUSELİK	BİOARMONİK KÖKENLİ				
	4.° den ARMONİK MİNÖR (V)	NİKRİZ				BİOARMONİK MAJ. (V)	Z.HİCAZ
	5.° den ARMONİK MİNÖR. (IV)	HÜMAYUN				BİOARMANİK MAJ. (IV)	ÇARGAH
				4.° den BİOARMONİK MAJ. (V)	NEVESER		

Şekil 4.106. Dizilerin Türetilmesi

#### 4.7.6. Çıkıcı Melodik Minör Kökenli

##### 4.7.6.1. Lydian b7:Pençgah (V)

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The staff contains seven chords: C7, D7, Em7b5, F#m7b5, Gm(Maj7), Am7, and Bb aug(Maj7). Below the staff, the Roman numeral functions are listed: I7, II7, III m7b5, #IV m7b5, V m(Maj7), VI m7, and bVII+ Maj7. The Roman numerals are accompanied by symbols: a circled 'E' for I7, a circled 'K' for II7, 'S' for III m7b5, 'S' for #IV m7b5, a circled 'K' for V m(Maj7), and 'S' for VI m7. A circled 'V' is placed above the F#m7b5 chord.

Şekil 4.107. Çıkıcı Melodik Minör Kökenli - Lydian b7:Pençgah (V)

\*Kararda 5'li akor

**Karakteristik Akorlar:** II7, Vm(Maj7)

**Sakıncalı Akor:** III m7b5, #IV m7b5

**Sakıncalı Akor İlişkileri:**

I7 ..... VIm7 ..... (V7/I ..... III m7)

II7 ..... Vm(Maj) ..... (V7/I ..... Im(Maj7))

**Eksen Tipi Akorlar:** VIm7

**Alt Çeken Tipi Akorlar:** II7

**Çeken Tipi Akorlar:** bVII(Maj7)

**Cümle Formülü:** I, Vm(Maj7), II7, I

#### 4.8. Dörtlü Armoni

##### 4.8.1. 5 Partili 4'lü Armoni

4'lülerle 5 partili armoni kurabilmek için aşağıdaki kuralları uygulamak gerekmektedir.

1-Akor'un bulunduğu fonksiyonu analiz edin ve uygun Akor dizisini seçin.

2-Melodi partisinin altına Akor dizisine uygun dörtlü aralıklardan oluşan sesleri koyun.

Mecbur kalınmadıkça bir 3'l , 5'li ve artmış 4'l Aralık ilave etmeyin.

3-Ard arda bitişik hareket eden 3'llerden sakınılmalıdır.

4-Herhangi bir sesi iftleyemezsiniz. Birbirinden farklı 5 ayrı nota oluşmalı,eğer 4'l aralıklarla oluşturamıyorsanız melodi partisini bir oktav aşağıdan duble ediniz.

iftlemek mümkün olmakla beraber bazen akorun bünyesinde problem oluşur.

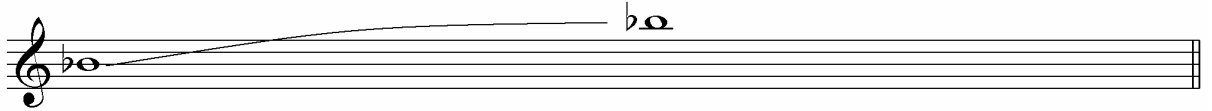
5-b9 aralığını kullanmayınız (b9/1 aralığına dominant 7b9 akorunda ve modal yapıda müsaade edilir.)

6-Muhakkak dominant 7'li akorunun bünyesinde triton aralığı olmalıdır.

7-Tonal yapıda yasaklara tamamen uyulmalıdır. Modal yapıda ise karakteristik not olmak şartı ile bu yasaklara müsaade edilir.

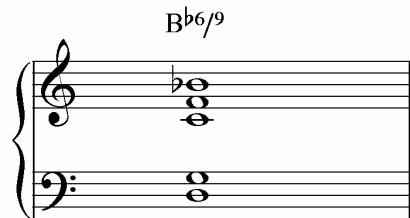
### Lead Range

5 partili armonide 4'l akorlar kullanılırken melodi partisini aşağıdaki sınırların dışına taşılmamalıdır.



şekil 4.108. 5 Partili 4'l Armoni

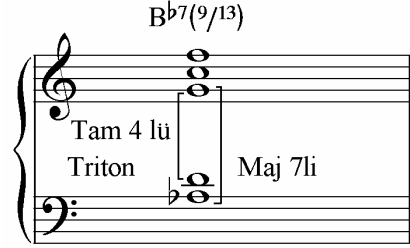
Dörtlüler ile akorların kurulmasıdır. Temel aralık tam drtldr



şekil 4.109. Temel enterval 4'l

#### 4.8.2. Artmış 4'lü Aralığın Kullanımı

Artmış 4'lü yada (eksilmiş 5'li) aralığı armonik yapı içinde oldukça güçlü bir disonans duyum oluşturur. Triton(Artmış 4'lü, Eksilmiş 5'li) aralığını bir tam 4'lü ve Majör 7'li aralığı ile bitişik olarak kullanılması şartı ile müsaade edilir.



Şekil 4.110. Artmış 4'lü Armonik Yapı

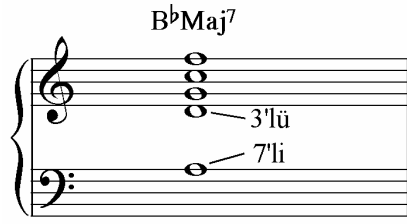
#### Dikkat Edilecek Kurallar

- 1-Doğal tansiyonların dışına çıkmayacak şekilde kurunuz.
- 2-Dom 7'li hariç Artmış 4'lü aralığı bulunmasın.
- 3-Kara nota hiçbir şekilde akorun bünyesinde olmamalı.

#### 4.8.3. 5 partili 4'lü Armonide Sadece Bitişik Dörtlüler İle Kurulan Akorlar

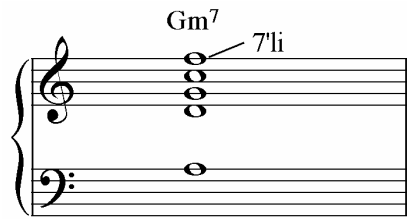
Aşağıdaki ölçüde sadece 4'lü aralıklar ile kurulabilen akorlar, melodi partisinde akorun sesi ya da ilgili tansiyonlar belirtilerek verilmiştir. Bir akor içinde 3'lü ve 7'li bilindiği gibi akorun en önemli sesleridir.3'lü ve 7'linin varlığı ve yokluğu ardı ardına dörtlülerin 3 grupta incelenmesi sonucunu karşımıza getirir.Ard arda tam yada artmış dörtlü aralığından oluşan akorların bünyesinde hem 3'lü hemde 7'linin olması halinde akor saundu mükemmel olarak kabul edilir.

- 1-Tam ve Artmış 4 'lüler( bazen eksilmiş 5'li) oluşturulurken akorun 3'lüsü ve 7'lisi 4'lülerin bünyesinde olabilir. Akor mükemmel akor olarak kabul edilir.



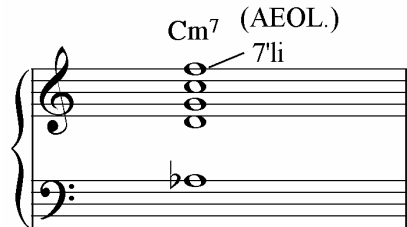
Şekil 4.111. Beş Partili Armoni

2-Akor oluşturulurken 3'lü yada 7'liden bir tanesi akorda bulunabilir. Akor tam bir akor olarak kabul edilmez.



Şekil 4.112. Beş Partili Armoni

3-Akor oluşturulurken akorun 3'lü ve 7'lisi her ikisinde akorda bulunmaz. Bu durumda akor saundu eksik olarak kabul edilir.



Şekil 4.113 Beş Partili Armoni. Eksik saundu akor



### Melodinin Armonizasyonundaki 4'lüler

Zayıf vuruş ve zamanda kullanılan yaklaşım notalarının armonizasyonu mümkündür. Bunlar birkaç şekilde ele alınabilir.

1-Paralel yaklaşımda yeniden armonileme. (gidilicek akora)

2-Kromatik yaklaşım ile yeniden armonizasyon.

3-Her iki akor arasında bağımsız olarak tek başına hareket eden melodi partisi.

The image displays three musical examples of four-note chords (4'lüler) in a piano accompaniment. Example 1, labeled 'C6', shows a C major chord with a sixth (C-E-G-A) in the right hand and a bass line with a C note and a G note. Example 2 shows a chromatic approach with a sharp sign, indicating a change in the chord's quality. Example 3 shows a melodic line moving between two chords, with the right hand playing a melodic line and the left hand playing a bass line.

Şekil 4.114. Melodinin Armonizasyonundaki 4'lüler

## Bazı Tipik Örnekler

T9, T#11

C6 veya C Maj7

Akorunda

(1 6) (Maj7) (Maj7)

Dm7 9,11

G7 9 #11 13

Em7 9,11

Şekil 4.115. Melodinin Armonizasyonundaki 4'lülere Örnekler

#### 4.8.4. 4 Partili 4'lü Armoni

1-Mümkün olduğu kadar bitişik olarak tam 4 'lü ve Maj 7'linin eşliği ile tüm artmış 4'lü ve eksilmiş 5'li aralıklar yapılabilir.

2-Üst iki parti arasında Majör olması şartı ile 3'lü aralık kullanılabilir.

3-Bu armonizasyon Temel 3'lü akorlara benzerlik gösteriyor ise duyuları eksik ve zayıftır.

4-b9 aralığı yasaktır.

5-Bu yasaklar tonal yapı içinde geçerlidir. Modal yapıda yapılmasında mahsur yoktur.

— iyi —————

C% C% C% F7(#9) Am7

Şekil 4.116. 4 Partili 4'lü Armoni

F7 C% C6 Am7 G7

Triton yok  
3 lü akora 9 lü ilave edilmiş

3 lü kuruluş

benzer sound  
Drop 2

kuruluştaki b9 aralığı

Triton yok  
G6/9 akoru gibi

Şekil 4.117. 4'lünün efektif olarak kullanılması, zayıf tınlar

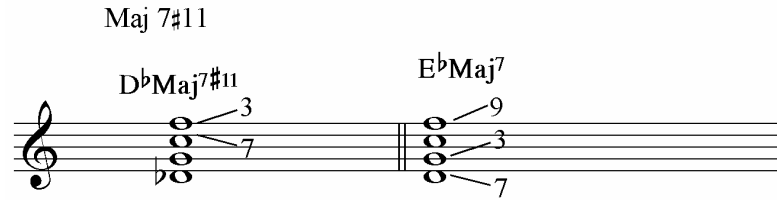


Şekil 4.118. Melodi partisinde Range

4 partili 4'lü Armoni kullanılırken melodi üst partide yukarıdaki seslerin dışına çıkmamalıdır.

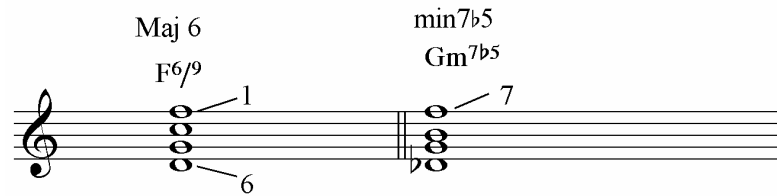
Aşağıdaki ardı ardına 4'lüler ile oluşacak akorların yapılabilmesi için 3 yöntem üzerinde durulacaktır.

1-Tam ve artmış dörtlüler (bazen eksilmiş 5'li) oluşturulurken Akorun 3'lü ve 7'liside 4'lülerin bünyesinde olabilir.



Şekil 4.119. Dört Partili Armoni

2-Tam ve artmış dörtlülerden (Anarmonik olarak eksilmiş 5'li) oluşan akorların bünyesinde ya 3'lü yada 7'liden birtanesi bulunabilir ,bu durumda akor tamam sayılmaz



Şekil 4.120. Dört Partili Armoni

3-Akor tam 4'lü yada eksilmiş 5'lilerden oluşturulurken 3'lü ve 7'linin her ikisinde akorun bünyesinde bulunmayabilir. Akordun çıkan saundu daha belirsizdir

Maj7#11                      I min7 (Phryg.)  
 BMaj7#11                      Fm<sup>7</sup> (Phryg.)

Şekil 4.121. Dört Partili Armoni

#### 4.8.4.1. 4'lü Akorların Pozisyonları

1.pozisyon: Ardı ardına bitişik 4'lülerle oluşturulandır.

Cm<sup>7b5</sup> (Dorianb5)    Cm<sup>7b5</sup> (Dorianb5)    Cm<sup>7b5</sup> (Dorianb5)

Şekil 4.122. 4'lü Akorların Pozisyonları

2.pozisyon: Alt iki ses bir oktav yukarı alınır.

Cm<sup>7b5</sup>    8vc    8vc    8vc

Şekil 4.123. 4'lü Akorların Pozisyonları

3.pozisyon: Kenar sesler oktav olarak yer değiştirir.

Cm<sup>7b5</sup> (Dorianb5)

Şekil 4.124. 4'lü Akorların Pozisyonları

#### 4.8.4.2. 4'lü Akorlarda Pedal

4'lü akorlar ile Armonizasyon devam ederken basta Tonik ve Dominant pedalı duyurulabilir.

Parça biterken muhakkak tonik pedalı ile bitirilmelidir.

The musical notation for Figure 4.125 consists of three staves. The top staff is a treble clef, the middle is a bass clef, and the bottom is a grand staff. The first measure is labeled 'C/G PEDAL' and shows a sequence of chords: C major, G major, C major, G major. The second measure is labeled 'Arm. limit' and 'Melodik. limit' and shows a sequence of notes: C, G, C, G. The third measure is labeled 'alt limit' and shows a sequence of notes: C, G, C, G. The fourth measure is labeled '(m2 1 :)' and '(m2 1 :)' and shows a sequence of notes: C, G, C, G.

Şekil 4.125. 4'lü Akorlarda Pedal

#### 4.8.5. 3 Partili 4'lü Armoni

3 partili 4'lü Armoni yaparken aşağıdaki kurallara dikkat etmeliyiz.

1-Bütün aralıklar 4'lü yada artmış 4'lü aralıklarından oluşmalıdır.

2-Bu yapıda temel akor yapısında eksiklik hissedilmemeli akor saundu kesin olarak ifade edilmelidir.

3-b9 aralığı yasaktır.

4-Tonal yapıda b9 aralığı müsaade edilmemekle birlikte modal yapıda buna müsaade edilir.

The musical notation for Figure 4.126 shows four chords in a single staff: C<sup>6/9</sup>, A<sup>7(#9)</sup>, B<sup>b6</sup>, and F<sup>m7</sup>. Each chord is represented by a set of notes on a treble clef staff.

Şekil 4.126. 3 Partili 4'lü Armoni

3'lülerin Akorun bünyesinde bulunması akorun bünyesinde zayıflık yaratacaktır .Daha çok

3 'lü Armoni tansiyonlarını andıran saundlar duyulup biz dörütlü Armoniden uzaklaştıracaktır.

F<sup>7</sup> CMaj<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

3'lü armoni 3'lü armoni 3'lü armoni 3'lü armoni  
9'lu tansiyon 9'lu tansiyon 9'lu tansiyon 9'lu tansiyon

LEAD RANGE

Şekil 4.127. 3 Partli 9'lu Tansiyon

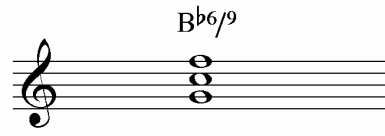
#### 4.8.5.1. 3 Partli Armoni(Ard Arda 4'lüler)

1-Akorun bünyesinde 3'lü ve 7'linin bulunması mükemmel bir etki yaratır.

A<sup>b7/13</sup>

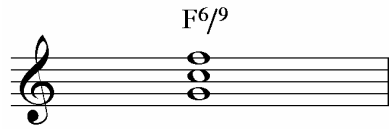
Şekil 4.128. 3 Partli Armoni

2-Akorun bünyesinde ya 3'lü ya da 7'linin bulunması.



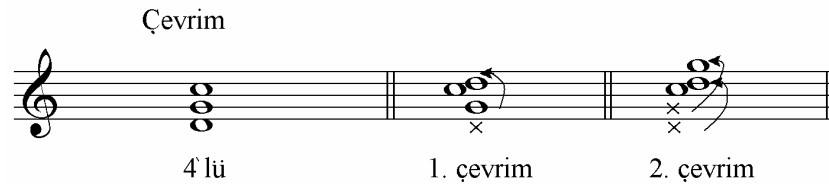
Şekil 4.129. 3 Partili Armoni

3-Akorun bünyesinde 3'lü ve 7'linin bulunmaması.

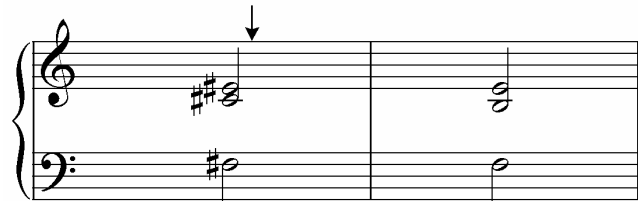
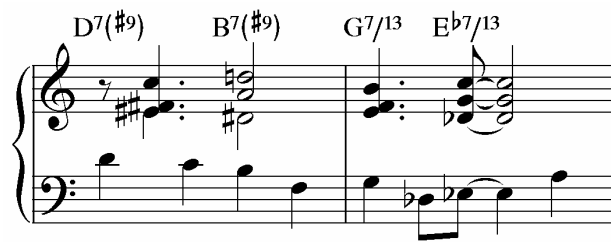


Şekil 4.130. 3 Partili Armoni

#### 4.8.5.2. 3 Sesli 4'lü Armoni



Şekil 4.131. 3 Sesli 4'lü Armoni



Şekil 4.132. 3 Sesli 4'lü Armoni



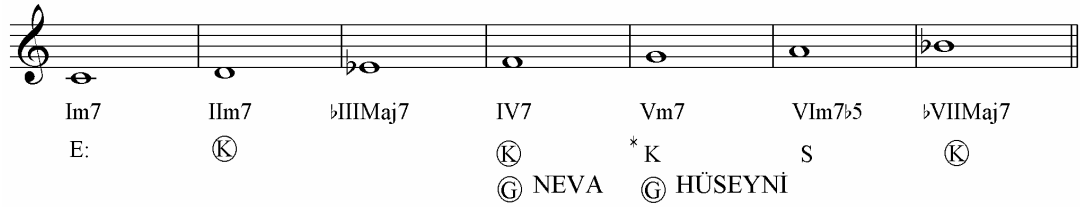
### 4.8.5.3. 3Partili 4'lü Armoni Pedal



Şekil 4.133. 3 Partili 4'lü Armoni Pedal

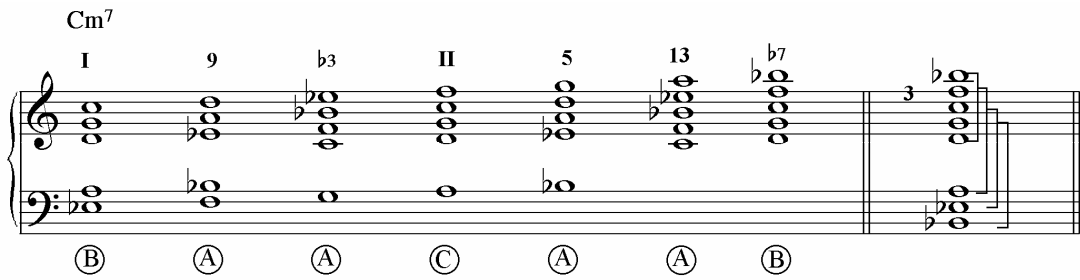
### 4.8.6. 4'lü Armoniye Örnek Çalışmalar

#### 4.8.6.1.DORİAN



Şekil 4.134. 4'lü Armoniye Örnek Çalışmalar - Dorian

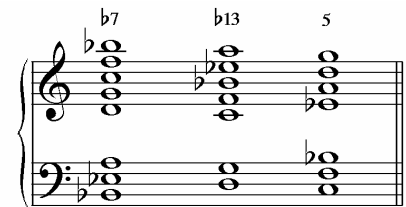
#### • Im7'nin Armonizasyonu



**A** Tamam (3'lü ve 7'li mevcut.)

**B** Natamam (3'lü ya da 7'li yok.)

**C** Eksik (3'lü ve 7'li yok.)



Şekil 4.135. Im7'nin Armonizasyonu

- **II m7'nin Armonizasyonu**

Dm7

I  $\flat 9$   $\flat 3$  II 5  $\flat 13$   $\flat 7$

(B) (A) (A) (C) (A) (A) (B)

Şekil 4.136. II m7'nin Armonizasyonu

- **bIII Maj 7'nin Armonizasyonu**

E $\flat$ Maj7

I 9 3  $\sharp 11$   $\flat 5$  13 7

(B) (A) (A) (C) (A) (A) (B)

Şekil 4.137. bIII Maj7'nin Armonizasyonu

- **IV 7'nin Armonizasyonu**

Dm7

I 9 3  $\flat 11$  5  $\flat 13$

(B) (A) (A) (C) (A) (A) (B)

Şekil 4.138. IV 7'nin Armonizasyonu

- Vm 7'nin Armonizasyonu

Gm<sup>7</sup>

I 9  $\flat 3$  11 5  $\flat 13$   $\flat 7$

(B) (A) (A) (B) (A) (A) (B)

Şekil 4.139. V m7'nin Armonizasyonu

- VI m7b5'in Armonizasyonu

Am<sup>7b5</sup>

(B) (A) (A) (B) (A) (A) (B)

Şekil 4.140. VI m7b5'nin Armonizasyonu

- VII Maj7'nin Armonizasyonu

B<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup>

I 9 3 11 5 13 7

(B) (A) (A) (C) (A) (A) (B)

Şekil 4.141. VII Maj7'nin Armonizasyonu

### 4.8.6.2. LYDİAN – PENÇGAH

IMaj7 E (K) II7 (K) IIIIm7 A #IVm7b5 S VMaj7 K VIIm7 (K) VIIIm7 (K)

I Maj 7 CMaj7

(B) (A) (A) (C) (A) (A) (B)

5 Partili 4 li Lydian Akorlar

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7)

Örnek CMaj7 GMaj7 Bm7 CMaj7

(7) (2) (5) (3)

(A) (B) (A) (B)

IMaj7 VMaj7 VIIIm7 IMaj7

Şekil 4.142. 4'lü Armoniye Örnek Çalışmalar: Lydian-Pençgah

Akorların B pozisyonunda 3'lü ya da 7'liyi, C pozisyonunda her ikisini de seslerden birini bu derece ya da derecelere hareketlerle A pozisyonuna dönüştürmek mümkündür. Bu çoğunlukla kararda yapılır.

## 4.8.6.3. Mixolydian

## Acem Rast

I7 E    IIIm7 F    IIIIm7 $\flat$ 5 S    IVMaj7 G    Vm7 A (K) (G)    VIIm7 B     $\flat$ VIIMaj7 C (K)

17 C7

I 9 3 11 5 13  $\flat$ 7

(B) (A) (A) (C) (A) (A) (B)

## 5 Partili 4 lü Mixolydian Akorları

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦

## Örnek

CMaj7 ③    Dm7 ②    Gm7 ⑦    B $\flat$ Maj7 ⑤    C<sup>6</sup> ③

(B) (A) (A) (A) (A)

Dm7

Şekil 4.143. 4'lü Armoniyeye Örnek Çalışmalar: Mixolydian - Acem Rast

## 4.8.6.4. Aeolian

## Uşşak IV - Buselik (V)

I m7 E    II m7 5 S    III Maj7 K    IV m7 K    V m7 K    VI Maj7 K    VII 7 K

Ⓒ Uşşak    Ⓒ Buselik

## I m7 nin Armonizasyonu

Cm7 I 9 3 11 5 13 b7

Ⓒ Ⓐ Ⓐ Ⓒ Ⓐ Ⓐ Ⓒ

## 5 Partili 4 lü Aeolian Akorları

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦

Cm7 Fm7 Gm7 Cm7

Ⓒ Ⓒ Ⓐ Ⓒ

Şekil 4.144. 4'lü Armoniye Örnek Çalışmalar: Aeolian – Uşşak IV Buselik (V)

### 4.8.6.5. Armonik Majör

#### • Suzinak (V)

Örnek:

CMaj<sup>7</sup>

I Maj<sup>7</sup> (B) (A) (A) (C) (A) (A) (B)

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦

Cm<sup>7</sup> (4) (6) Dm<sup>7b5</sup> (4) (2) G<sup>7</sup> (7) (5) CMaj<sup>7</sup> (3)

Maj<sup>7</sup> [ +4 -4 T4 ]

Şekil 4.145. Armonik Majör – Suzinak (V)

Eksilmiş 4 'lü aralığına bir tam dörtlü aralığı eşlik etmemeli, eksilmiş 4'lü altucuna refakat eden Tam 4'lü üst ucu ile eksilmiş 7'li oluşturulmalı.

• DORIAN  $\flat 5$  - KARCIĞAR (V) (Arm. Maj. 2-2)

$Cm^{7\flat 5}$   $Dm^7$   $E^{\flat}m(Maj^7)$   $F^7$   $G^{\flat}+Maj^7$   $Am^{7\flat 5}$   $B^{\flat}Maj^7$

$I m^{7\flat 5}$   $II m^7$   $III m(Maj^7)$   $IV^7$   $^{\flat}V+Maj^7$   $VI m^{7\flat 5}$   $^{\flat}VII Maj^7$

E (K) (K) (S) (K)

$I m^{7\flat 5}$   $I m^{7\flat 5}$  e gidiyor

$Cm^{7\flat 5}$  9  $\flat 3$  II  $\flat 5$   $\flat$

(B) (A) (A) (C) (A) (A) (B)

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦

$Cm^{7\flat 5}$   $Dm^7$   $E^{\flat}m(Maj^7)$

④ ② ⑤ ②

(A) (A) (B) (B)

$IV^{(7)}^{(6)}$  kalışlarda 6

Şekil 4.146. Armonik Majör – Dorian B5-Karcıġar (V)



• PHRIGIAN  $\flat$  11 HÜZZAM (III)

$Cm^{7\flat 5}$   $D^{\flat}m^7(Maj^7)$   $E^{\flat 7}$   $F^{\flat}+Maj^7$   
 $I m^7$   $^{\flat}II m(Maj^7)$   $^{\flat}III m$   $^{\flat}IV +Maj^7$   $V^{o7}$   $^{\flat}VI Maj^7$   $^{\flat}VII m^7\flat 5$   
 E  $\begin{matrix} \textcircled{K} \\ \textcircled{G} \end{matrix}$   $\begin{matrix} \textcircled{K} \\ \textcircled{S} \end{matrix}$

$Cm^7$   
 $E^{\flat 7}$   $G^{\circ}$   $Cm^7$   
 $\textcircled{B}$

PHR.  $\flat$ 11  
 HÜZZ.

Şekil 4.147. Armonik Majör – Phrigian  $\flat$  11 Hüzam (III)

## 4.8.6.6. Melodik Minör #11 : Nikriz (V)

The image displays a musical score for the piece "Melodik Minör #11 : Nikriz (V)". It consists of four staves:

- Staff 1 (Melody):** A single melodic line in treble clef. The notes are E, A, B, C, G, F, and E. Below the notes are Roman numeral chord symbols: I<sup>m</sup>7(Maj<sup>7</sup>) E, II<sup>7</sup> (K), <sup>b</sup>III<sup>+</sup>Maj<sup>7</sup>, #IV<sup>o</sup>7, V Maj<sup>7</sup> (K, G), VI<sup>m</sup>7<sup>b</sup>5 S, and VII<sup>m</sup>7 (K).
- Staff 2 (Piano Accompaniment):** A grand staff (treble and bass clefs) showing chord voicings. The notes are grouped into seven measures, each with a circled letter below: (B), (A), (A), (C), (A), (A), (B). Above the first two measures are the chord symbols I<sup>m</sup>(Maj<sup>7</sup>) and Cm(Maj<sup>7</sup>).
- Staff 3 (Piano Accompaniment):** A grand staff showing a more complex piano accompaniment with arpeggiated chords and a melodic line in the treble clef. The notes are grouped into seven measures, each with a circled number below: (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7).
- Staff 4 (Piano Accompaniment):** A grand staff showing a final piano accompaniment section. The notes are grouped into four measures, each with a chord symbol above: Cm(Maj<sup>7</sup>), F#<sup>o</sup>, GMaj<sup>7</sup>, and Cm(Maj<sup>7</sup>).

Şekil 4.148. Melodik Minör #11 : Nikriz (V)

- Mixolydian b 9 - Hicaz

(Armonik Maj. 5-5)

The image displays a musical score for the Mixolydian b 9 - Hicaz scale in C major. The score is divided into five systems, each illustrating a different aspect of the scale's application in a piano accompaniment.

**System 1: Scale and Chords**  
 The first system shows the scale in a single staff with a treble clef. Below the notes are the corresponding chords: I<sup>7</sup> E, <sup>b</sup>II+Maj<sup>7</sup> (K), III<sup>o7</sup>, IV, Vm<sup>7b5</sup> (K, G), VI<sup>m7</sup> S, and <sup>b</sup>VII<sup>m</sup>(Maj<sup>7</sup>) (K). The scale notes are: C, D, E, F, G, A, B<sup>b</sup>.

**System 2: Harmonic Accompaniment**  
 The second system shows a piano accompaniment for the scale. The right hand plays chords, and the left hand plays a bass line. The chords are: I<sup>7</sup> C<sup>7</sup>, <sup>b</sup>II+Maj<sup>7</sup> (A), III<sup>o7</sup> (A), IV (C), Vm<sup>7b5</sup> (A), VI<sup>m7</sup> (A), and <sup>b</sup>VII<sup>m</sup>(Maj<sup>7</sup>) (B). The bass line notes are: C, A, A, C, A, A, B.

**System 3: Arpeggiated Chords**  
 The third system shows the chords from the previous system arpeggiated across seven measures, numbered 1 through 7. The right hand plays the chords, and the left hand plays a bass line. The chords are: C<sup>7</sup>, Am<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>m(Maj<sup>7</sup>), and C<sup>6</sup>.

**System 4: Chord Progression**  
 The fourth system shows a progression of chords: CMaj<sup>7</sup> and G<sup>7</sup>. The right hand plays the chords, and the left hand plays a bass line. The chords are: CMaj<sup>7</sup> and G<sup>7</sup>.

**System 5: Rhythmic Patterns**  
 The fifth system shows the chords from the previous system with different rhythmic patterns: 4 Partili kapalı blok, Drop 2, Drop 3, and Drop 2&4.

Şekil 4.149. Mixolydian b 9 - Hicaz

#### 4.8.6.7. Biarmonik Majör - Çargah (IV)

- Z.Hicaz (V)

IMaj7 E    bIIIMaj7    IIIm(o7) S    IVm(Maj7) (K)    V7b5 (K)    bVIIMaj7    VII o7(b3)

IMaj7 CMaj7

(B) (A) (A) (C) (A) (A) (B)

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦

CMaj7 Db Maj7+ Fm(Maj7) G7b9 CMaj7

Şekil 4.150. Biarmonik Majör - Çargah (IV)

## 4.8.6.8. Armonik Minör #11

- Neveser (V)

(Biarmonik Maj. 4-4)

Im(Maj7) II7<sup>b5</sup> <sup>b</sup>III+Maj7 #IV<sup>o</sup>7<sup>b3</sup> VMaj7 <sup>b</sup>VIMaj7 VIIIm<sup>(07)</sup>  
 E K G S

Im(Maj<sup>7</sup>)  
 Cm(Maj<sup>7</sup>)

B A A C A A

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦

Cm(Maj<sup>7</sup>) D7<sup>b5</sup> GMaj<sup>7</sup> Cm(Maj<sup>7</sup>)

Şekil 4.151. Armonik Minör #11 - NEVESR (V)

• **Buselik** Armonik minör #11

I m(Maj7) E    II 7 $\flat$ 5 K     $\flat$ III+Maj7    IV m7 K    V7 K     $\flat$ VI Maj7    VII m(o7)

I m(Maj7)    Cm(Maj7)

B    A    A    C    A    A    B

①    ②    ③    ④    ⑤    ⑥    ⑦

Cm(Maj7)    B $^{\circ}$     Fm7    G7

1. ve 7'li    B  
 II 'li    C  
 $\flat$ 9, 9,  $\flat$ 3, 3, 5,  $\flat$ 13, 13    A

Şekil 4.152. Armonik Minör #11 - Buselik

• Dorian #11 - Nikriz (V)

(Armonik min. 4-4)

Im7 II7  $\flat$ III Maj<sup>7</sup> #IV <sup>o</sup>7 Vm(Maj<sup>7</sup>) VIIm<sup>7</sup> $\flat$ 5  $\flat$ VIIIm+Maj<sup>7</sup>

E (K) (K) (S)

Im<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup>

(B) (A) (A) (C) (A) (A) (B)

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦

Cm<sup>7</sup> Gm(Maj<sup>7</sup>) D<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> B $\flat$ +Maj<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup>

Şekil 4.153. Dorian #11 - Nikriz (V)

• Mixolydian  $\flat 9, \flat 13$  - Hümeyun (IV)

(Armonik min. 5-5)

$I^7$   $C^7$   $\flat II^{Maj7}$   $III^{o7}$   $IV^m(Maj^7)$   $V^m7\flat 5$   $\flat VI^+Maj^7$   $\flat VII^m7$   
 \*E (K) (S) (K)

üzerinde kaldığında

$I^7$   $C^7$

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦

$C^7$   $A^{\flat}+Maj^7$   $D^{\flat}Maj$   $B^{\flat}m^7$   $C^7$

C

Şekil 4.154. Mixolydian  $\flat 9, \flat 13$  - Hümeyun (IV)



• Lydian b 7 - Pençgah (V)

The musical score for Lydian b 7 - Pençgah (V) in Harmonic Minor #11 is presented in four staves. The first staff shows the scale notes: E, K, S, S, K, VIIm7, bVII+Maj7. The second staff shows the scale notes in a piano arrangement. The third staff shows the scale notes in a piano arrangement with circled numbers 1 through 7. The fourth staff shows the scale notes in a piano arrangement with chord symbols: C7, Am7, Gm(Maj7), D7, C7.

Şekil 4.155. Armonik Minör #11 - Lydian b 7 - Pençgah (V)

#### 4.9. Salkım Akorlar(Cluster)

##### 4.9.1. İkililerle Armonizasyon

Salkım akorların Armonizasyonunda yapıya hâkim olan bitişik konumdaki ikili aralıklardır. Bu kurulum kulakta oldukça sert bir etki bırakır. Diğer aralıklar ve açık pozisyonlar, tansiyon azaltmaktadır.

Örneğin minör ikili aralığı, Majör ikili aralığına göre oldukça disonans bir aralık kabul edilir.

Armonize edilirken hiç olmazsa bir minör ikili aralık keskin bir tınıyı oluşturmak amacı ile Majör ikilinin yanında kullanılmalıdır.

Aşağıdaki örnekler 4 Partili kapalı blok,4'lülerle 5 partili armonizasyon ve 3 farklı salkım akora örnektir.

	FMaj <sup>7</sup>	FMaj <sup>7</sup>	FMaj <sup>7</sup>	FMaj <sup>7</sup>	FMaj <sup>7</sup>
	4 partili kapalı blok	4lü armonizasyon	Salkım	Salkım	Salkım
Aralık türü:	3lü	4lü	2li	2li	2li
			Tamamı 2li 1 tane minör 2li	Melodi partisi 3lü diğerleri 2li	2. ile 3. parti arası 3lü minör 2li olmayan

Şekil 4.156. Salkım Akorlar – İkililerle Armonizasyon

#### 4.9.2. 5 Partili Salkım Akorlar ( İkililerle Armonizasyon)

5 partili salkım akor oluşturulurken şu kurallara dikkat edilmelidir:

1-Akorun bulunduğu fonksiyonu analiz edilmeli ve ilgili akor dizisi seçilmeli.

2-Melodinin altına dizisel seslerden 2'liler oluşturulacak şekilde yerleştirilir.

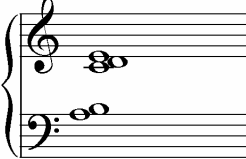
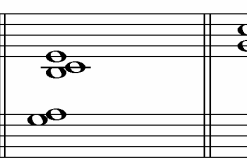
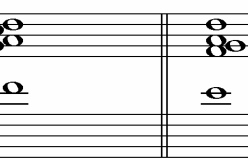
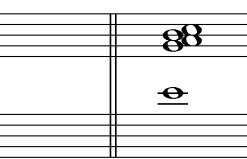
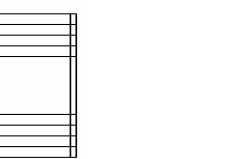
Tonal yapıda sakıncalı notalar kullanılması Akor bünyesinde bu yüzden bir üçlünün bulunmasında fayda vardır. Modal yapıda sakıncalı nota (Bağımsız ya da karakteristik not) kullanılması mümkündür.

3-Melodik notu vurgulamak için bir 3'lü ya da 4'lü ile ayırmak mümkündür.

4-Genellikle iki üst parti arasında minör 2'li aralığını kullanılması melodinin ayırt edilmesini güçleştireceği için yasaktır.

5-Üst iki partinin dışında minör 2'linin kullanımı oldukça yüksek bir gerilim sağlayacaktır.

DOĞRU ————— YANLIŞ —————


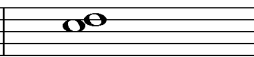
CMaj <sup>7</sup>	CMaj <sup>7</sup>	Dm <sup>7</sup>	Dm <sup>7</sup>	CMaj <sup>7</sup>
				
Sadece 2'liler	1. ve 2. partiler arasında	2. ve 3. partiler arasında	Melodi ve 2. parti arası	1. ve 2. partiler arasında
2'li	3lü	3lü	4'lü	m2'li

Lead Range:



Şekil 4.157. 5 Partili Salkım Akorlar


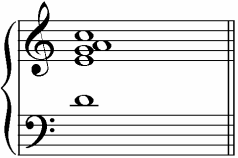
2'li aralıkların alt limitlerini hatırlayalım

Maj <sup>2</sup> li	m <sup>2</sup> li
	

Şekil 4.158. Partili Salkım Akorlara Örnekler

Örnek: CMaj<sup>7</sup> akorunda 5 partili salkım akorları incelerken akora ait dizi yazılır

C Maj 7

Şekil 4.159. Partili Salkım Akorlara Örnekler

- Dizi sesleri sırasıyla kurallara uygun olarak yazılır.
- Harekette üst iki parti 2'li,3'lü ve 4'lüdür.
- Kara nota atlanır.Melodik altında min 2'li kullanılmaz.

CMaj7



G7(ALT)




C#°7




Şekil 4.160. Partili Salkım Akorlara Örnekler

### 4.9.3. Dört Partili Salkım Akorlar (İkililerle Armonizasyon)

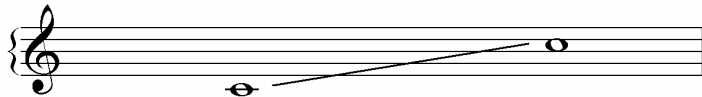
5 partili Clusters'lerin kuralları dört partili içinde geçerlidir. İlave olarak aşağıdaki kurallara dikkat edilmelidir.

1- İkili aralıklardan oluşmalıdır. Bitişik aralık olarak 3'lü kullanılabilir. (4'lünün kullanılması yasaktır, 4'lüye sadece 5 partilide müsaade edilir.)

2- Genellikle 3'lü üst iki parti arasında olmalıdır.

3- Akor oluşumunda tam olmayan (3'lünün ya da 7'linin olmadığı) akorlar belli bir tarzı belirtirler.

Lead Range:



Şekil 4.161. Dört Partili Salkım Akorlar

- **Benzer Armonik Saundlar**

4 partili Armoni iki şekilde olabilir ve bünyesinde cluster gibi gözükse ancak 3'lü akorların tansiyonlarından başka bir şey olmayan yapıda bulunabilirler.

YP Kapalı blok  
1'in yerine 9'lu  
kullanılmış

Cluster  
7'li yok

YP Kapalı blok  
1'in yerine 9'lu,  
5'linin yerine II

Akor  
sound

Şekil 4.162. Benzer Armonik Saundlar

#### 4.10. Üç Partili Clusters (İkililerle Armonizasyon)

##### 4.10.1. Modal Yapıda Akor Üstü Üçlüler

- **UST:( Upper Structure Triads)**

Aynı anda iki farklı akor yapısında oluşan karmaşık bir saund olarak duyulurlar .Akora ait olduğu dizinin seslerinin kullanıldığı akor üstü üçlüler Majör ve minör 5'li akorlardan oluşur.Bu akorlar melodi ile:

1-Ard arda üçlüler ile

2-Bir 3'lü bir 4'lü ile

3-Bir 4'lü bir 3'lü ile 5'li akoru meydana getirirler.

Örnek:

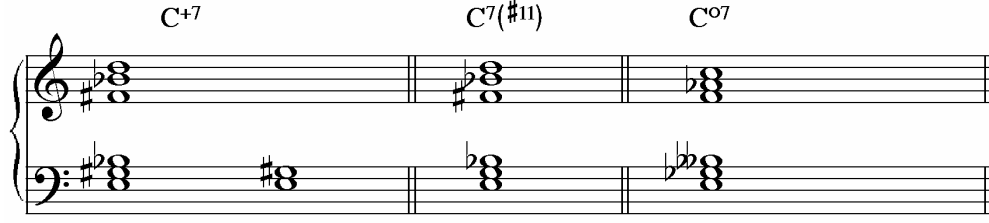
CMAJ7(#11) (LYD.)

TEMEL AKOR SESLERİ

UST

Şekil 4.163. Modal Yapıda Akor Üstü Üçlülere Örnekler

Artmış 5'li akoru sadece Dominant 7'li akorunda ,Eksilmiş 5'li akoru ise Diminiye ve Dominant 7'li akorlarında kullanılabilir.



Şekil 4.164. Modal Yapıda Akor Üstü Üçlülere Örnekler

#### 4.10.2. Altı Partili Akor Üstü Üçlüler

Aşağıdaki yollar incelenmelidir.

1-Akor fonksiyonunu analiz ederek uygun akor dizisi tespit edilmeli.

2-Melodiye akor üstü üçlüleri oluşturulmalı. Majör ve minör 5'li akor teşkil edecek şekilde ard arda 3'lüler ya da bir 3'lü ve bir 4'lü ile veya bir 4'lü ve bir 3'lü ile bir akor kurup dizi seslerinin dışındaki sesleri yapılarında bulunanları iptal etmek gerekir.


3-Temel akor seslerinin en üst sesi ile Akor üstü üçlülerin en alt sesi arasında en az bir 3'lü en fazla bir 8'li aralığı olmalıdır.

Örnek:

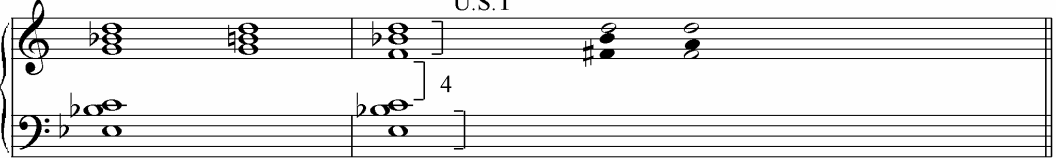
Cm7(AEOL)

İçi dolu notalar dizide bulunmayan sesi gösterir.

Cm<sup>7</sup>(AEOL)




U.S.T



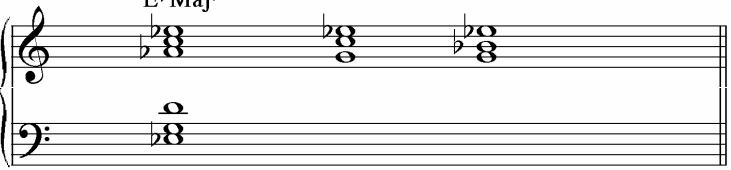
B.A.S Basic Akord Sound

Akor Sesleri  
9'lu tansiyon

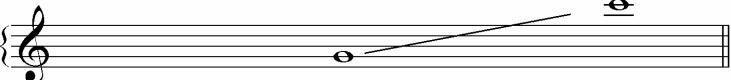
E<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup>(ION)



E<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup>

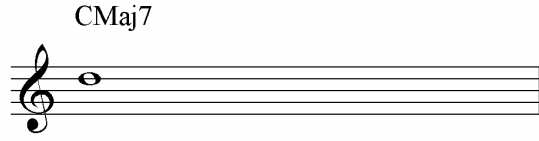


6 Partili V.S.T de Range



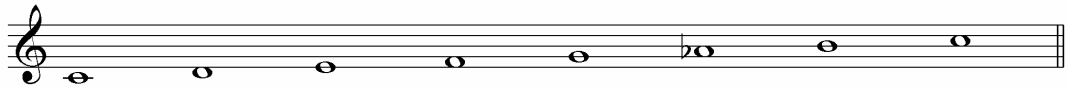
Şekil 4.165. Altı Partili Akor Üstü Üçlüler

## 1- I Maj 7 (Arm. Maj.) Suzinak Dizisi



Şekil 4.166. Altı Partili Akor Üstü Üçlülere Örnekler

## 2- Akorun Ait Olduğu Dizi



Şekil 4.167. Altı Partili Akor Üstü Üçlülere Örnekler

## 3- Yapılması Mümkün Olan Üçlüler

CMaj7

Üçlü akor	G	Gm	D			
Yapılması mümkün mü?	"Hayır"	"Hayır"	"Hayır"			
Neden yapılamaz?	"D" zaten doğal tansiyon , Yeterince gerilim yok, ayrı bir akor değil	"B" dizi dışı	"F#" dizi dışı	dim5 akoru	dim5 akoru	"F#" dizi dışı

Üçlü akor	Db	Fm
Yapılması mümkün mü?		"Evet"
Neden yapılamaz?	"D" dizi dışı	

Şekil 4.168. Altı Partili Akor Üstü Üçlülere Örnekler



G7 (suzinak)  
 ♯11

Fm			Ab+	C	Cm
Evet			Evet	Evet	"Eb" dizi dışı

Şekil 4.169. Altı Partili Akor Üstü Üçlülere Örnekler

### 4.10.3. 5 Partili Akor Üstü Üçlüler

6 partili için geçerli olan tüm kurallar burada da geçerlidir. Ancak temel akor sesleri 3 parti yerine 2 partili olmak zorundadır. Bu takdirde akorun 3'lüsü ve 7'lisi kullanılır. Esas ses akordan atılır.

Dm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>(ALT)

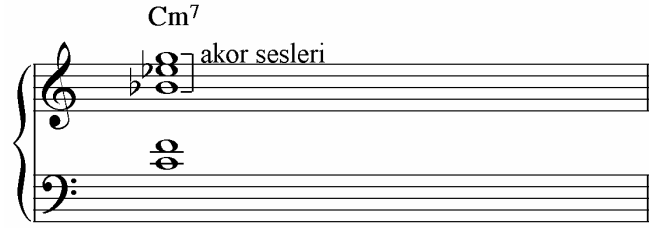
Şekil 4.170. Partili Akor Üstü Üçlülere Örnekler

Ya da 4'lü Armoni kullanılır.

B<sup>b</sup>7(♯11) C<sup>%</sup> ya da CMaj<sup>7</sup>

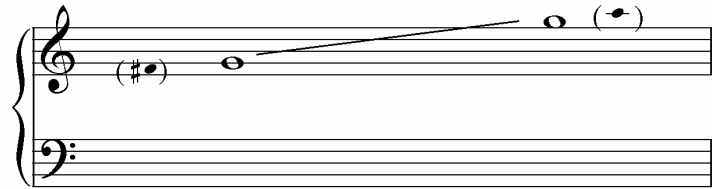
Şekil 4.171. Partili Akor Üstü Üçlülere Örnekler

Bazen akor üst üçlüler sadece akor seslerinden oluşabilir .Bu durumda zengin bir tını elde edilebilmesi güçtür.Üst ayrı bir akor olarak bulunmalıdır.



Şekil 4.172. Partili Akor Üstü Üçlülere Örnekler

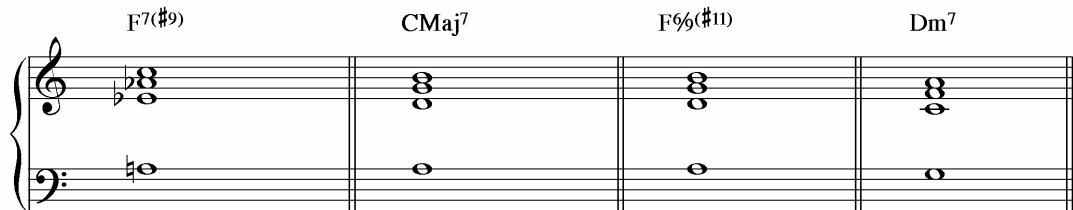
Lead Range: Melodi partisinin ses sahası.



Şekil 4.173. Partili Akor Üstü Üçlülere Örnekler

#### 4.10.4. 4 Partili Akor Üstü Üçlüler

Temel prensip 6'lı ve 5'li partilerde olduğu gibidir fakat akort saundundan bir tek ses akorda bulunmalıdır .Burada en iyi saund 2. çevrim akorunda oluşan Üst'ün altında bir akor sesi ya da tansiyonunun bir dörtlü altında bulunmalıdır.



Şekil 4.174. Dört Partili Akor Üstü Üçlülere Örnekler

Bir 4'lü altında 4'lü almak mümkün değil ise akor sesi ya da tansiyonlardan biri tercih edilebilir.Tını renkli bir efekt olarak duyulur.

B<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup>                      B<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup>

Hayır	Evet
"F" akorunu iki ayrı akor yapımı yok.	9'lu tansiyon

Lead Range

Şekil 4.177 5. Dört Partili Akor Üstü Üçlülere Örnekler

#### 4.10.5. Üstte 3 Partili Yazım

Akor üstü 3'lüleri ritim bölümünü destekliorsa temel akor saundundan sağlanmak ve desteklenmek amacı ile kullanabiliriz. Altında pedal sesi kullanmak (Uzun tonik notaları) ve akor seslerinde bitişik olarak kurulması açık bir akor saundu oluşturur.

CMaj<sup>7</sup>(#11)                      D<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup>(#11)

Şekil 4.176. Üstte 3 Partili Yazım

Pedal notası oktavlı olarak ritmik hareket ediyor ise duyum daha da güzelleşir.

C<sup>7</sup>(ALT)                      FMaj<sup>7</sup>

Şekil 4.177. Üstte 3 Partili Yazım

## 6. SONUÇ

Bu çalışmada makamsal ezgilerimize tamperaman enstrümanlar ve piyano ile eşlik edebileceğimiz birçok armoni sistemi incelenmiştir. Ancak bazılarının makamsal eşliklere uygun olduğu belirlenmiştir.

Bunlardan ilki Üçlü Armoni; Tonal dizilere benzerlik gösteren makam dizilerindeki ezgilerin bu temel kalıbın dışına taşmayanların üçlü armoni sistemi ile eşliğin uygun olduğu saptanmıştır.

Fakat tonal dizilerden minör diziye benzerlik gösteren Buselik makamındaki bir ezgi eğer Hüseyinde Uşşak gibi gelenekte var olan asma kalıplar kullanıyor ise o zaman üçlü Armoni ile piyano eşliğinin makamsal duyguyu zedelediği görülmüştür.

Böyle Tampere Sistemine uymayan Makamlar ve geçkilerde üçlü armoni yerine dördü armoni kullanıldığı zaman makamsal duyumun üçlü armoniye göre daha uygun olduğu tespit edilmiştir.

Ayrıca seslerin doğuşkanları üzerinde yapılan incelemeye göre her hangi bir notanın farklı doğuşkanlarından çıkan sesleri de armonizelendirmenin değişik bir duyum ortaya çıkarttığı tespit edilmiştir.

Makam hissini oluşturan en önemli etkenler Güçlü-Durak, Yeden-Durak ilişkileridir. Piyanoda geleneksel anlamda kullanılan perdelerin bazılarının seslendirilmemesi makamsal etki oluşmasını engellemez.

Nail Yavuzoğlu'nun Türk müziğinde çok sesliliğe bakışında sistem 12 sesli tampere sistem esas alınmış ve piyano üzerinde ortaya atılan teori uygulanmıştır. Türk müziği teorisi, tampere sistem içinde ufak değişikliklerle kullanılan diziler dördü ve beşlilerden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Tonalite ve Modalite içeren dizilerin armonizasyonunda ise, üst üste üçlülerden meydana gelen blok armoni, dördü armoni, akort üstü üçlüler ve salkım akorlar gibi modern sistemler kullanılmış ve sistematize edilmiştir. Diziler Caz müziğinde kullanılan terminoloji içinde değerlendirilmiş ve yeniden isimlendirilmiştir.

Ayrıca Tamperaman algılar ve Piyanoya makamın özelliklerine göre partiyon yazılarak ve bu enstrümanları en uygun yerlerde, tıpkı Batı Müziğindeki Senfonilerdeki Flüt, Obua, Fagot gibi enstrümanlar nasıl eserin tamamında değil de yapısı açısından uygun yerlerde partiyon yazılıyor ise aynı Şekilde bu mantık ile tamperman algıları ve Piyanoyu Türk Mziğın içersinde kullanabiliriz.

Bu inceleme Geleneksel müzik eğitiminde ve piyano enstrmantisti olarak yetişmekte olan öğrencilere yarar sağlayabilecek nazari ve teknik bilgiler içermesi bakımından önemlidir.

**KAYNAKLAR**

BAKİHANOVA, Zarife; Armoni, 3.Basım, Bilkent Üniversitesi, Ankara, 2003.

CANGAL, Nurhan; Armoni, Arkadaş Yayınevi, Ankara, 2005.

İLERİCİ, Kemal; Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi, Devlet Kitapları, Milli Eğitim Basım Evi, İstanbul, 2001.

KORSAKOF, N. Rimsky; Kurumsal ve Uygulamalı Armoni, çev. Ahmet Muhtar Ataman, Levent Müzik Evi, İzmir, 2001.

LEVENT, Necdet; “Peşrev, Beste ve İki Semai (Keman Piyano)”, Necdet Müzikevi, İzmir, ?.

ÖZKAN, İsmail Hakkı; Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleri, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2006.

SAĞLAM, Atilla; Türk Müziğinde Çok Seslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2007.

TUTU, M. Tefik; Dörtlü Armoni ve Türk Müziğine Uygulanışı, Ege Üniversitesi Yayınevi, İzmir, 1999.

YAVUZOĞLU, Nail; 21.yy Türk Müziği Teorisi, .Pan Yayıncılık, İstanbul, 2008.

YAVUZOĞLU, Nail; Caz Müziğinde Akor Dizileri, 4.Basım, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2004.

YAVUZOĞLU, Nail; Türk Müziğinde Modern Armoni, Basılmamış Ders Notları, İstanbul, 1999.

YAVUZOĞLU, Nail; Kişisel Nota Kütüphanesi.

# BEN GİDERİM BATUMA

*Music* TRADITIONAL  
*Arr.by* – NAIL YAVUZOĞLU

ALTO 1  
ALTO 2  
TENOR 1  
TENOR 2  
BARITON SAX  
TRUMPET 1  
TRUMPET 2  
TRUMPET 3  
TRUMPET 4  
TROMBONE 1  
TROMBONE 2  
TROMBONE 3  
BASS TROMBONE  
GUITAR  
PIANO  
BASS  
DRUMS

COPYRIGHT© 2006 CRR Bigband





This musical score is for a jazz ensemble, covering measures 15 through 380. The score is organized into systems, with measures 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, and 26 marked at the beginning of their respective systems. The tempo is marked as  $\text{♩} = 380$ . The instrumentation includes Alto 1 and 2, Tenor 1 and 2, Bari., Tpt. 1, 2, 3, and 4, Tbn. 1, 2, 3, and 4, Gtr., Pno., Bass, and Dr. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and a variety of chord voicings such as  $\text{A}^{\flat 9}/\text{G}$ ,  $\text{Gm}^{\flat}/\text{A}$ ,  $\text{D}^{\flat 9}$ ,  $\text{D}^{\flat 7}$ ,  $\text{Gm}(\text{maj})/\text{Em}^{\flat 9}$ , and  $\text{D}^{\flat 9}/\text{A}$ . The bass line is particularly active, with frequent eighth and sixteenth notes. The drum part includes a consistent pattern of eighth notes and a snare drum pattern.







**Fire**

Musical score for the piece "Fire". The score is arranged for a large ensemble and includes the following parts and instruments:

- Vocals:** Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2, Bari.
- Brass:** Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tpt. 4, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tbn. 4.
- String:** Gtr.
- Percussion:** Pno., Bass, Dr.

The score spans measures 55 to 67, with the word "Fire" appearing above the vocal lines. Chord progressions are indicated below the instruments, including A, Gm6, A7b9, Em7b5, and Gm6. Measure numbers (55, 56, 58, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67) are marked above the vocal staves.



6 Times - Building  
 1st X-Alto Solo  
 (1st to 2nd trumpet, guitar & tenor 5 piano from bone)

The musical score is arranged in a standard jazz ensemble format. The instruments and their parts are as follows:

- Alto 1:** Melodic line with 'at repeat only' markings. Chords: F#m7/E, Em6/F#, F#m7/E, Em6/F#, Am6/B, Bbm7/A, Am6/B, Em6/F#, F#m7/E, Em6/F#, Am6/B, Bbm7/A, Bbm7/A, Bbm7/A.
- Alto 2:** Similar melodic line. Chords: F#m7/E, Em6/F#, F#m7/E, Em6/F#, Am6/B, Bbm7/A, Am6/B, Em6/F#, F#m7/E, Em6/F#, Am6/B, Bbm7/A, Bbm7/A, Bbm7/A.
- Tenor 1:** Melodic line. Chords: F#m7/E, Em6/F#, F#m7/E, Em6/F#, Am6/B, Bbm7/A, Am6/B, Em6/F#, F#m7/E, Em6/F#, Am6/B, Bbm7/A, Bbm7/A, Bbm7/A.
- Tenor 2:** Melodic line. Chords: F#m7/E, Em6/F#, F#m7/E, Em6/F#, Am6/B, Bbm7/A, Am6/B, Em6/F#, F#m7/E, Em6/F#, Am6/B, Bbm7/A, Bbm7/A, Bbm7/A.
- Bari.:** Melodic line. Chords: F#m7/E, Em6/F#, F#m7/E, Em6/F#, Am6/B, Bbm7/A, Am6/B, Em6/F#, F#m7/E, Em6/F#, Am6/B, Bbm7/A, Bbm7/A, Bbm7/A.
- Tpt. 1:** Melodic line. Chords: F#m7/E, Em6/F#, F#m7/E, Em6/F#, Am6/B, Bbm7/A, Am6/B, Em6/F#, F#m7/E, Em6/F#, Am6/B, Bbm7/A, Bbm7/A, Bbm7/A.
- Tpt. 2:** Melodic line. Chords: F#m7/E, Em6/F#, F#m7/E, Em6/F#, Am6/B, Bbm7/A, Am6/B, Em6/F#, F#m7/E, Em6/F#, Am6/B, Bbm7/A, Bbm7/A, Bbm7/A.
- Tpt. 3:** Melodic line. Chords: F#m7/E, Em6/F#, F#m7/E, Em6/F#, Am6/B, Bbm7/A, Am6/B, Em6/F#, F#m7/E, Em6/F#, Am6/B, Bbm7/A, Bbm7/A, Bbm7/A.
- Tpt. 4:** Melodic line. Chords: F#m7/E, Em6/F#, F#m7/E, Em6/F#, Am6/B, Bbm7/A, Am6/B, Em6/F#, F#m7/E, Em6/F#, Am6/B, Bbm7/A, Bbm7/A, Bbm7/A.
- Tbn. 1:** Bass line. Chords: F#m7/E, Em6/F#, F#m7/E, Em6/F#, Am6/B, Bbm7/A, Am6/B, Em6/F#, F#m7/E, Em6/F#, Am6/B, Bbm7/A, Bbm7/A, Bbm7/A.
- Tbn. 2:** Bass line. Chords: F#m7/E, Em6/F#, F#m7/E, Em6/F#, Am6/B, Bbm7/A, Am6/B, Em6/F#, F#m7/E, Em6/F#, Am6/B, Bbm7/A, Bbm7/A, Bbm7/A.
- Tbn. 3:** Bass line. Chords: F#m7/E, Em6/F#, F#m7/E, Em6/F#, Am6/B, Bbm7/A, Am6/B, Em6/F#, F#m7/E, Em6/F#, Am6/B, Bbm7/A, Bbm7/A, Bbm7/A.
- Tbn. 4:** Bass line. Chords: F#m7/E, Em6/F#, F#m7/E, Em6/F#, Am6/B, Bbm7/A, Am6/B, Em6/F#, F#m7/E, Em6/F#, Am6/B, Bbm7/A, Bbm7/A, Bbm7/A.
- Gtr.:** Rhythmic accompaniment. Chords: F#m7/E, Em6/F#, F#m7/E, Em6/F#, Am6/B, Bbm7/A, Am6/B, Em6/F#, F#m7/E, Em6/F#, Am6/B, Bbm7/A, Bbm7/A, Bbm7/A.
- Pno.:** Rhythmic accompaniment. Chords: F#m7/E, Em6/F#, F#m7/E, Em6/F#, Am6/B, Bbm7/A, Am6/B, Em6/F#, F#m7/E, Em6/F#, Am6/B, Bbm7/A, Bbm7/A, Bbm7/A.
- Bass:** Rhythmic accompaniment. Chords: F#m7/E, Em6/F#, F#m7/E, Em6/F#, Am6/B, Bbm7/A, Am6/B, Em6/F#, F#m7/E, Em6/F#, Am6/B, Bbm7/A, Bbm7/A, Bbm7/A.
- Dr.:** Rhythmic accompaniment. Chords: F#m7/E, Em6/F#, F#m7/E, Em6/F#, Am6/B, Bbm7/A, Am6/B, Em6/F#, F#m7/E, Em6/F#, Am6/B, Bbm7/A, Bbm7/A, Bbm7/A.

**∞**  
D.S. al Fine

This page contains a musical score for measures 80 through 88. The score is arranged in a standard orchestral format with the vocal soloist at the top. The instruments and parts are as follows:

- Vocal Soloist:** The vocal line begins at measure 80 with a melodic phrase. It concludes at measure 88 with the instruction "D.S. al Fine".
- Alto 1 & 2:** Both parts play a melodic line starting at measure 80, mirroring the vocal line.
- Tenor 1 & 2:** Both parts play a melodic line starting at measure 80, mirroring the vocal line.
- Bari:** The baritone part plays a melodic line starting at measure 80, mirroring the vocal line.
- Woodwinds:** Flute 1 (F41) and Flute 2 (F42) play a melodic line starting at measure 80. Clarinet in Bb (C4) and Clarinet in F (F4) play a melodic line starting at measure 84. Saxophone in Bb (S4) and Saxophone in F (S4) play a melodic line starting at measure 84.
- Brass:** Trumpets 1-4 (Tpt. 1-4) and Trombones 1-4 (Tbn. 1-4) play a melodic line starting at measure 80. Horns (Gr.) play a melodic line starting at measure 80. Basses (Bass) play a melodic line starting at measure 80. Drums (Dr.) play a rhythmic pattern starting at measure 80.
- Chords:** Chord symbols are provided for each measure, such as Em6/4, F#11b9/E, Bb9/A, and Daus4.

The score includes various musical notations such as stems, beams, and slurs. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo marking is "D.S. al Fine".

# ORIENTAL # 1

*Music by – NAIL YAVUZOĞLU*

ALTO 1  
ALTO 2  
TENOR 1  
TENOR 2  
BARITON SAX  
TRUMPET 1  
TRUMPET 2  
TRUMPET 3  
TRUMPET 4  
TROMBONE 1  
TROMBONE 2  
TROMBONE 3  
BASS TROMBONE  
GUITAR  
PIANO  
BASS  
DRUMS

COPYRIGHT© 2006 CRR Bigband







4Time Building  
(1tenor2trumpet3tromb.4piano) 20

A. Sax.  
A. Sax.  
T. Sax.  
T. Sax.  
B. Sax.

Tpt.  
Tpt.  
Tpt.  
Tpt.  
Tbn.  
Tbn.  
Tbn.  
B. Tbn.

E. Gr.  
Pno.  
A. Bass  
Dr.

21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

A. Sax. A. Sax. T. Sax. T. Sax. B. Sax. Tpt. Tpt. Tpt. Tpt. Tbn. Tbn. Tbn. B. Tbn. E. Gtr. Pno. A. Bass. Dr.

Chord markings: G7, F#7, E7(b9), D7, C7

Dynamics: mp, mf



31 32 33 34 35 36 37

A. Sax  
A. Sax  
T. Sax  
T. Sax  
B. Sax  
Tpt.  
Tpt.  
Tpt.  
Tpt.  
Tbn.  
Tbn.  
Tbn.  
B. Tbn.  
E. Gtr.  
Pno.  
A. Bass  
Dr.

D7  
D7  
G7  
D7  
G7  
F7  
C7  
F7  
C7

ETC. AND GRADUAL  
FADE OUT (Guitar Solo Alliance)

42 D.C. al Coda 4rdX:

43

44

Fine

A. Sax. A. Sax. T. Sax. T. Sax. B. Sax.

38 39 40 41 42 43 44

A. Sax. A. Sax. T. Sax. T. Sax. B. Sax.

mp mp mp mp mp

G7-7 C7(9) F7(9) B7(9) D-7

4rdX: 4rdX: 4rdX: 4rdX: 4rdX: 4rdX:

Tpt. Tpt. Tpt. Tpt. Tbn. Tbn. Tbn. B. Tbn.

mp mp mp mp mp

G7-7 C7(9) F7(9) B7(9) D-7 C-7

4rdX: 4rdX: 4rdX: 4rdX: 4rdX: 4rdX: 4rdX:

Tpt. Tpt. Tpt. Tpt. Tbn. Tbn. Tbn. B. Tbn.

mp mp mp mp mp

F7(9) A7(9) E7(9) A7(9) C-7

4rdX: 4rdX: 4rdX: 4rdX: 4rdX: 4rdX: 4rdX:

E. Gr. Pho. A. Bass. Dr.

C-7 F-7 C-7

4rdX: 4rdX: 4rdX: 4rdX:

E. Gr. Pho. A. Bass. Dr.

mp mp mp mp mp

F7(9) A7(9) E7(9) A7(9) C-7

4rdX: 4rdX: 4rdX: 4rdX:

D.C. al Coda 3 4rdX:

# BETWIXT & BETWEEN

*Music by – NAIL YAVUZOĞLU*

ALTO 1  
ALTO 2  
TENOR 1  
TENOR 2  
BARITON SAX  
TRUMPET 1  
TRUMPET 2  
TRUMPET 3  
TRUMPET 4  
TROMBONE 1  
TROMBONE 2  
TROMBONE 3  
BASS TROMBONE  
GUITAR  
PIANO  
BASS  
DRUMS





16

Alto 1 *p*

Alto 2 *p*

Tenor 1 *p*

Tenor 2 *p*

Bari. *mp*

Tpt. 1 *mp*

Tpt. 2 *mp*

Tpt. 3 *mp*

Tpt. 4 *mp*

Tbn. 1 *p*

Tbn. 2 *p*

Tbn. 3 *p*

B. Tbn. *p*

Gtr. *p*

Pno. *p*

Bass *p*

Dr. *p*

Chord symbols: A<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>♭9, A<sup>7</sup>♭9♯11, B<sup>Maj</sup>7, B<sup>Maj</sup>7♯11, D<sup>9</sup>♭9, F<sup>7</sup> / B♭



33

Alto 1  
Alto 2  
Tenor 1  
Tenor 2  
Bari.  
Tpt. 1  
Tpt. 2  
Tpt. 3  
Tpt. 4  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. 3  
B. Tbn.  
Gtr.  
Pno.  
Bass  
Dr.

Chords and dynamics for Gtr. and Pno. parts:

- Alto 1: *p*, *p cresc.*, *p*, *p*, *p*, *p*, *p cresc.*
- Alto 2: *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*
- Tenor 1: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- Tenor 2: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- Bari.: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- Tpt. 1: *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*
- Tpt. 2: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- Tpt. 3: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- Tpt. 4: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- Tbn. 1: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- Tbn. 2: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- Tbn. 3: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- B. Tbn.: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- Gtr.: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- Pno.: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- Bass: *mf*
- Dr.: *mf*

Chord voicings for Gtr. and Pno. parts:

- Alto 1: *p*, *p*, *p*, *p*, *p*, *p*, *p*
- Alto 2: *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*
- Tenor 1: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- Tenor 2: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- Bari.: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- Tpt. 1: *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*
- Tpt. 2: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- Tpt. 3: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- Tpt. 4: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- Tbn. 1: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- Tbn. 2: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- Tbn. 3: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- B. Tbn.: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- Gtr.: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- Pno.: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- Bass: *mf*
- Dr.: *mf*

Chord voicings for Gtr. and Pno. parts (continued):

- Alto 1: *p*, *p*, *p*, *p*, *p*, *p*, *p*
- Alto 2: *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*
- Tenor 1: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- Tenor 2: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- Bari.: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- Tpt. 1: *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*
- Tpt. 2: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- Tpt. 3: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- Tpt. 4: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- Tbn. 1: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- Tbn. 2: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- Tbn. 3: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- B. Tbn.: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- Gtr.: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- Pno.: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*
- Bass: *mf*
- Dr.: *mf*





70

Alto 1  
Alto 2  
Tenor 1  
Tenor 2  
Bari.

Tpt. 1  
Tpt. 2  
Tpt. 3  
Tpt. 4

Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. 3

B. Tbn.

Gr.

Pno.

Bass

Dr.

Chord symbols: Eb, Ab, Bb, Eb9, Ab9, Bb9, Eb13, Ab13, Bb13, Eb7, Ab7, Bb7, Eb7b9, Ab7b9, Bb7b9, Eb7b13, Ab7b13, Bb7b13.



6 TIMES BUILDING  
SOLO 1st time (Alto 1, Tenor,  
Trumpet/Alto 2, Tromb, Piano)  
GMaj7

6

86

Alto 1

Alto 2

Tenor 1

Tenor 2

Bari.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Gtr.

Pno.

Bass

Dr.

SOLO 4st time GMaj7

SOLO 2st time CMaj7

SOLO 3st time CMaj7

SOLO 5st time BMaj7

SOLO 6st time BMaj7

GMaj7

CMaj7

BMaj7

A7

Eb7

D7(b9)

Eb7(b9)







142

Alto 1: F-7, F#7b9, B7b9, D-7/C, A-7/D, G-7/C, FMaj7, BbMaj7#11, F-9, C#11, B7b9, /

Alto 2: F-7, F#7b9, B7b9, D-7/C, A-7/D, GMaj7#5, BbMaj7#11, F-9, C#11, B7b9, /

Tenor 1: Bb-7, Bb7b9, E7b9, C-7/F, D-7/G, CMaj7#5, EbMaj7#11, Bb-9, F#11, E7b9, /

Tenor 2: /

Bari.: /

Tpt. 1: Bb-7, Bb7b9, E7b9, G-7/C, D-7/G, CMaj7#5, EbMaj7#11, Bb-9, F#11, Eb7b9, /

Tpt. 2: /

Tpt. 3: /

Tpt. 4: /

Tbn. 1: Ab-7, A7b9, D7b9, F-7/Bb, C-7/F, Fb9, EbMaj7#5, Bb-7Eb, Ab-9, Eb11, D7b9, /

Tbn. 2: /

Tbn. 3: /

B. Tbn.: Ab-7, A7b9, D7b9, F-7/Bb, C-7/F, Fb9, EbMaj7#5, Bb-7Eb, Ab-9, Eb11, D7b9, /

Gtr.: Ab-7, A7b9, D7b9, F-7/Bb, C-7/F, Fb9, EbMaj7#5, Bb-7Eb, Ab-9, Eb11, D7b9, /

Pno.: Ab-7, A7b9, D7b9, F-7/Bb, C-7/F, Fb9, EbMaj7#5, Bb-7Eb, Ab-9, Eb11, D7b9, /

Bass: /

Dr.: /

Dynamics: p, cresc.









## Şu Fırat'ın Suyu

beste anonim  
arr.nail yavuzoğlu

♩=72

D<sup>7</sup>sus<sup>4</sup> D<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>) C-7 D<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>) E<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup>#<sup>11</sup> A-7b<sup>5</sup> D<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>) E<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup>#<sup>11</sup>

3 D<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>) A-7b<sup>5</sup> E<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup>#<sup>11</sup> D<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>) D<sup>7</sup>sus<sup>4</sup> D<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>)

5 C-7 D<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>)E<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup>#<sup>11</sup> A-7b<sup>5</sup> D<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>) E<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup>#<sup>11</sup>

7 D<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>) A-7b<sup>5</sup> E<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup>#<sup>11</sup> D<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>) D<sup>7</sup>sus<sup>4</sup> D<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>) D<sup>7</sup>sus<sup>4</sup>

10 D<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>) E<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup>#<sup>11</sup> A-7b<sup>5</sup> D<sup>7</sup>sus<sup>4</sup>

12 D<sup>7</sup>sus<sup>4</sup> D<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>) D<sup>7</sup>sus<sup>4</sup> D<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>) E<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup>#<sup>11</sup>

14 A-7b<sup>5</sup> D<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>) E<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup>#<sup>11</sup> D<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>)A-7b<sup>5</sup> E<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup>#<sup>11</sup> D<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>)E<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup>#<sup>11</sup> D<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>) A-7b<sup>5</sup>

18 D<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>) E<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup>#<sup>11</sup> D<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>) A-7b<sup>5</sup>

Solo

# Uca Dağların Başında

anonim  
arr by nail yavuzoğlu

Dsus<sup>4</sup> C<sup>7</sup> D-<sup>7</sup> Dsus<sup>4</sup> C<sup>7</sup> D-<sup>7</sup> Dsus<sup>4</sup> C<sup>7</sup> D-<sup>7</sup> Fmaj<sup>7</sup> Gsus<sup>4</sup>D-<sup>7</sup>

Fmaj<sup>7</sup> E-<sup>7</sup> Fmaj<sup>7</sup>Cmaj<sup>7</sup> Fmaj<sup>7</sup> Asus<sup>4</sup>

7 A-<sup>7</sup>/D D-<sup>9</sup>/C/B B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Asus<sup>4</sup> G<sup>7</sup> Asus<sup>4</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Asus<sup>4</sup>

11 Dsus<sup>4</sup> Fmaj<sup>7</sup> Gsus<sup>4</sup> Fmaj<sup>7</sup> Gsus<sup>4</sup> Fmaj<sup>7</sup> Gsus<sup>4</sup> Cmaj<sup>7</sup> A-<sup>7</sup>

15 Fmaj<sup>7</sup> D-<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Gsus<sup>4</sup> Dsus<sup>4</sup> Fmaj<sup>7</sup> E-<sup>7</sup>

19 Fmaj<sup>7</sup> E-<sup>7</sup> Dsus<sup>2</sup> Dsus<sup>4</sup> Dsus<sup>2</sup>

20 solo Dsus<sup>4</sup> Fmaj<sup>7</sup> E-<sup>7</sup> G<sup>7</sup>/B Cmaj<sup>7</sup> Dsus<sup>4</sup> Fmaj<sup>7</sup>E-<sup>7</sup> G<sup>7</sup>/B Cmaj<sup>7</sup>

# NECDET LEVENT

PEŞREV, BESTE  
ve  
İKİ SEMAİ

(KEMAN - PİYANO)

Türkische Instrumentalmusik  
für Violin und Klavier

Türkish Instrumentalmusic  
for Violin and piano



# "PEŞREV"

Keman-Piyano

Moderato ♩ = 80

Necdet LEVENT

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is for the Keman (Violin) and the lower staff is for the Piyano (Piano). The Keman part begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) section. The Piyano part also starts with a forte (*f*) dynamic and then moves to mezzo-forte (*mf*). The music is in 2/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

The second system of musical notation continues the piece. The Keman part features a piano (*p*) dynamic marking. The Piyano part also includes a piano (*p*) dynamic marking. The notation includes slurs and accents, indicating phrasing and emphasis.

The third system of musical notation shows the Keman part with a forte (*f*) dynamic. The Piyano part also features a forte (*f*) dynamic. The music continues with intricate melodic lines and harmonic support.

The fourth system of musical notation concludes the piece. The Keman part ends with a piano (*p*) dynamic. The Piyano part also ends with a piano (*p*) dynamic. The final notes are marked with a fermata, indicating a sustained ending.

(11)

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass clef. The first system (measures 11-12) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand has a complex melodic line with many slurs and ties, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* in both hands. The second system (measures 13-14) continues the melodic development in the right hand, with dynamics *p* in both hands. The third system (measures 15-16) features a more active right hand with *f* dynamics, while the left hand has a simpler accompaniment. The fourth system (measures 17-18) shows a dynamic shift to *mf* in the right hand and *p* in the left hand. The fifth system (measures 19-20) concludes with dynamic markings of *mf*, *p*, and *mf* in the right hand, and *mf* and *p* in the left hand.



First system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff contains a melodic line with slurs and accents. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines. Dynamic markings include *mf* in the treble staff and *f* and *mf* in the grand staff.

Second system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff continues the melodic line. The grand staff continues the piano accompaniment. Dynamic markings include *f* in the treble staff and *f* in the grand staff.

Third system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff continues the melodic line. The grand staff continues the piano accompaniment. Dynamic markings include *p* in the treble staff and *p* in the grand staff.

Fourth system of musical notation, starting with the measure number (31) in the treble staff. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff continues the melodic line. The grand staff continues the piano accompaniment. Dynamic markings include *ff* in the grand staff and *ff* in the treble staff.

*rit...*

*p* *a tempo* *ff*

This system contains the first two staves of music. The upper staff features a melodic line with a *rit...* marking and a *p* dynamic. The lower staff has a piano accompaniment with a *p* dynamic, followed by a *ff* dynamic section. The tempo changes from *rit...* to *a tempo*.

*mp* *mp*

This system contains the third and fourth staves. The upper staff has a *mp* dynamic. The lower staff has a *mp* dynamic. The music continues with a steady accompaniment.

*f* *f*

This system contains the fifth and sixth staves. The upper staff has a *f* dynamic. The lower staff has a *f* dynamic. The music features more complex rhythmic patterns.

*rit....*

*p* *rit....* *p*

This system contains the seventh and eighth staves. The upper staff has a *rit....* marking and a *p* dynamic. The lower staff has a *rit....* marking and a *p* dynamic. The music concludes with a *rit....* marking.



# BESTE

Keman-Piyano  
Andante  $\text{♩} = 58$

Necdet LEVENT

The musical score is arranged in four systems, each with three staves: Violin (top), Piano Right Hand (middle), and Piano Left Hand (bottom). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 58 beats per minute. The first system starts at measure 28 and includes the dynamic marking 'mp cantabile' for the violin and 'mp' for the piano. The second system continues the piece with various dynamic markings like 'p' and 'mf'. The third system includes a first ending bracket labeled '(7)'. The fourth system concludes the piece with a final cadence. The score features intricate melodic lines for the violin and a rich harmonic accompaniment for the piano, with frequent use of slurs and phrasing slurs.



(13)

*f*

*f*

This system contains measures 13 through 18. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, starting with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand, also marked with a forte (*f*) dynamic. Vertical dashed lines indicate measure boundaries.

This system contains measures 19 through 24. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment features chords in the right hand and a bass line in the left hand. Vertical dashed lines indicate measure boundaries.

(19)

*p* *mf*

*p* *mf*

This system contains measures 25 through 30. The upper staff shows a melodic line with slurs and accents, with dynamics ranging from piano (*p*) to mezzo-forte (*mf*). The piano accompaniment includes chords in the right hand and a bass line in the left hand, also with dynamics ranging from *p* to *mf*. Vertical dashed lines indicate measure boundaries.

*p*

*p*

This system contains measures 31 through 36. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, marked with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand, also marked with a piano (*p*) dynamic. Vertical dashed lines indicate measure boundaries.

First system of musical notation. It consists of a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The piano part begins with a forte (*f*) dynamic marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some arpeggiated chords in the piano accompaniment.

Second system of musical notation. It continues the vocal and piano parts from the first system. The piano part maintains a forte (*f*) dynamic. The vocal line has a melodic contour with some slurs and ties. The piano accompaniment includes arpeggiated figures and block chords.

Third system of musical notation. It begins with a measure number (31) in parentheses above the vocal staff. The dynamic marking changes to piano (*p*) for both the vocal and piano parts. The piano part features a prominent arpeggiated pattern in the right hand and a more rhythmic bass line.

Fourth system of musical notation. The dynamic marking is mezzo-piano (*mp*). The piano part has a busy, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. The vocal line is mostly rests, with a few notes at the beginning and end of the system.



First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff begins with a dynamic marking of *f*. The grand staff also begins with a dynamic marking of *f*. The music features a melodic line in the treble clef and a complex accompaniment in the grand staff.

Second system of musical notation, continuing the piece. It follows the same three-staff layout as the first system. The melodic line in the treble clef continues with various ornaments and slurs. The accompaniment in the grand staff includes chords and moving lines.

Third system of musical notation. The top staff begins with a dynamic marking of *p*, which changes to *mf* later in the system. The grand staff also begins with a dynamic marking of *p*, which changes to *mf* later in the system. The music shows a clear dynamic contrast between the beginning and end of the system.

Fourth system of musical notation, the final system on the page. The top staff begins with a dynamic marking of *p* and ends with a *rit.....* marking. The grand staff also begins with a dynamic marking of *p* and ends with a *rit...* marking. The system concludes with a double bar line.

# NIHAVENT SEMAI

(Viole-Piano)

Moderato  $\text{♩} = 72$

NECDET LEVENT

The musical score is presented in four systems, each consisting of three staves: a single staff for the Violin and a grand staff (treble and bass clefs) for the Piano. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 6/4. The piece begins with a *mf* dynamic marking. The first system includes a *mf* marking for both instruments. The second system continues with the same dynamics. The third system introduces a *mp* (mezzo-piano) dynamic marking for both. The fourth system concludes the piece with the *mp* dynamic. The notation features a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests, with frequent use of slurs and ties to indicate phrasing. The piano part includes some complex textures with sixteenth-note runs and chords.



(9) (Cantabile) ♩ = 60

mp

mp

This system contains measures 9 through 12. The music is in a 3/4 time signature with a key signature of two flats. The tempo is marked 'Cantabile' and the metronome is set to 60. The first staff (treble clef) features a melodic line with a dynamic marking of *mp*. The second staff (piano) provides harmonic support with chords and arpeggiated figures, also marked *mp*. The third staff (bass clef) contains a simple bass line.

This system contains measures 13 through 16. The melodic line in the first staff continues with a dynamic marking of *mp*. The piano accompaniment in the second staff features more complex arpeggiated patterns. The bass line in the third staff remains simple and steady.

(13)

mf

mf

This system contains measures 17 through 20. The music begins at measure 13. The first staff (treble clef) has a dynamic marking of *mf*. The piano accompaniment in the second staff is also marked *mf*. The melodic line in the first staff shows some chromatic movement and slurs. The piano accompaniment in the second staff has a more active, rhythmic character.

This system contains measures 21 through 24. The melodic line in the first staff continues with a dynamic marking of *mf*. The piano accompaniment in the second staff features a complex, flowing texture. The bass line in the third staff provides a steady accompaniment.

(17)  $\text{♩} = 72$

*f*

*f*

*f*

*f*



(25) (Cantabile) ♩ = 60

*mp*

*f*

*p*

Keman-Piyano  
(Violine-Piano)

# RAST SEMAI

Necdet LEVENT

Adagio  $\text{♩} = 58$

The musical score is written for Violin and Piano. It consists of four systems of music. The first system includes a violin part and a piano part with a dynamic marking of *mp*. The second system continues the violin and piano parts. The third system features a violin part with a dynamic marking of *f* and a piano part with a dynamic marking of *f*. A measure number (9) is indicated above the first measure of the violin part in this system. The fourth system continues the violin and piano parts, with a dynamic marking of *f* in the piano part.



(13)

Musical score for measures 13-15. The piece is in D major (one sharp) and 4/4 time. Measure 13 is a whole rest in the treble and a half note D in the bass. Measure 14 features a treble staff with a sixteenth-note melody and a bass staff with a sixteenth-note accompaniment. Measure 15 continues with similar textures. Dynamics include *f* in the treble of measure 15 and *f* in the bass of measure 15.

(17)

Musical score for measures 17-19. Measure 17 has a treble staff with a sixteenth-note melody and a bass staff with a sixteenth-note accompaniment. Measure 18 features a treble staff with a sixteenth-note melody and a bass staff with a sixteenth-note accompaniment. Measure 19 continues with similar textures. Dynamics include *p* in the treble of measure 17, *p* in the bass of measure 17, and *p* in the bass of measure 19.

Musical score for measures 20-22. Measure 20 has a treble staff with a sixteenth-note melody and a bass staff with a sixteenth-note accompaniment. Measure 21 features a treble staff with a sixteenth-note melody and a bass staff with a sixteenth-note accompaniment. Measure 22 continues with similar textures. Dynamics include *ff* in the treble of measure 20, *ff* in the bass of measure 20, and *p* in the bass of measure 22.

Musical score for measures 23-25. Measure 23 has a treble staff with a sixteenth-note melody and a bass staff with a sixteenth-note accompaniment. Measure 24 features a treble staff with a sixteenth-note melody and a bass staff with a sixteenth-note accompaniment. Measure 25 continues with similar textures. Dynamics include *f* in the treble of measure 23 and *f* in the bass of measure 25.

First system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The music features a complex, flowing melody in the treble staff with many slurs and ties. The grand staff accompaniment includes a piano (*p*) dynamic marking. The system concludes with a double bar line.

Second system of musical notation, starting with the measure number (29) above the treble staff. It features the same instrumentation as the first system. The treble staff continues with intricate melodic patterns. The grand staff accompaniment provides harmonic support. The system ends with a double bar line.

Third system of musical notation. The treble staff continues with a highly technical, rapid melodic line. The grand staff accompaniment features a steady eighth-note bass line in the bass clef and chords in the treble clef. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of musical notation, the final system on the page. It includes dynamic markings for *f* (forte) and *p* (piano) with hairpins. A *rit.* (ritardando) marking is present in the grand staff. The treble staff features a melodic line that tapers off towards the end. The grand staff accompaniment continues with rhythmic patterns. The system concludes with a double bar line.

## ÖZGEÇMİŞ

29.10.1977 İzmir de doğdu. İlk müzik eğitimine sekiz yaşındayken Sn Rafet Budak'tan org dersleri alarak başladı. 12 yaşında Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Fakültesi Müzikoloji Bölüm Başkanı Sayın Prof.Dr. Turgut Aldemir'den Piyano, Armoni, Batı Müziği Solfej ve Nazariyatları dersleri aldı.

1996 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvar'ı Temel Bilimler Bölümü'nü kazandı. Eğitimi süresince ilk önce Sayın Fulsun Komutan ile Batı Müziği solfej çalışmaya başladı. Daha sonraki yıllarda ise Sayın Tevfik Tutu ile Armoni; Sayın Nuri Mahmut ve Özgen Akçagül ile Piyano eğitimine özel olarak devam etti. Öğrenciliği sırasında Aldığı Batı ve Türk Müziği eğitimi sayesinde bir sentez oluşturma çabası ile okul amfisinde ve A.K.M.'de birçok solo piyano konserleri verdi.

2001–2004 yılları arasında mezun olduğu Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı'nda Temel Bilimler Bölümlerinde Öğretim Görevlisi olarak Piyano, Batı Müziği Solfej, Studio derslerine girdi. 2003 yılında 'Kayıp Düşler' isimli ilk solo albümümü çıkarttı. Bu albümde sazsemailerini tanburla birlikte yorumlayarak Türk Müziği ile Batı Müziğini sentezlemeye çalıştı.

2004 yılında T.S.K.Armoni Müzikası Komutanlığı'nda Protokol Piyanist'i olarak vatani görevini tamamladı.

2005 yılı Mayıs ayında 'Saklıkent' isimli ikinci solo albümümü çıkarttı. Bu albümde piyano, viyolonsel ve klasik gitar enstrümanlarını kullanarak bir albüm hazırladı. Albümde viyolonseli ile Borusan Flarmoni Grup Şefi Çağ Erçağ ve Gitarda Burak Canözer eşlik etti. Türk Müziği, Jazz, Latin gibi çeşitli müzik türlerini bir araya getiren etnik bir albüm ortaya koymaya çalıştı.

2006 yılında Valstanbul isimli 3. solo albümümü çıkarttı. Bu albümde kendisine keman virtüözü İlyas Tetik Akordionda Prof.Dr Edward Aris ve gitarda Ergün Pala eşlik etti.

2006 yılında Haliç Üniversitesinde Master eğitimine başladı.

2007 yılında Saklı Kent 2 albümünü çıkarttı. Bu albümün içindeki tüm besteler ve aranjeler kendisine aittir.

Halen Birçok sanatçıya Aranjörlük yapmakta ve konserlerinde eşlik etmektedir.