

**T.C.**  
**ORDU ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**MÜZİK ANASANAT DALI**



**ERTUĞRUL BAYRAKTAR'IN 6 ANATOLIAN PIECES ADLI  
KİTABINDA BULUNAN ESERLERİN ARMONİ YÖNÜNDEN  
İNCELENMESİ**

**MUZAFFER ERDOĞDU**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMAN**

**Dr. Öğr. Üyesi YUSUF ÇETİNKAYA**

**ORDU- 2023**

## TEZ KABUL SAYFASI

**Muzaffer ERDOĞDU** tarafından hazırlanan “**Ertuğrul BAYRAKTAR’ın 6 Anatolian Pieces Adlı Kitabında Bulunan Eserlerin Armoni Yönünden İncelenmesi**” başlıklı bu çalışma, **27.07.2023** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS tezi** olarak kabul edilmiştir.

Başkan	Unvanı, Adı ve Soyadı Üniversitesi / Fakültesi	İmza
Üye	Unvanı, Adı ve Soyadı Üniversitesi / Fakültesi	İmza
Üye	Unvanı, Adı ve Soyadı Üniversitesi / Fakültesi	İmza
Üye	Unvanı, Adı ve Soyadı Üniversitesi / Fakültesi	İmza

## **ETİK BEYANI**

Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Muzaffer ERDOĞDU

## ÖZET

### ERTUĞRUL BAYRAKTAR'ın 6 ANATOLIAN PIECES ADLI KİTABINDA BULUNAN ESERLERİN ARMONİ YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

MUZAFFER ERDOĞDU

Türk Müziği'nin çokseslendirilmesinin ilk örnekleri, Osmanlı döneminde görülmüştür. Klasik gitar, sarayda bu çokseslendirme sürecinin bir parçası olarak bulunmuş ve eğitimi de verilmiştir. Cumhuriyet'in ilanı sonrasında açılan ve batı müziği eğitiminin de verildiği kurumlarda, Türk Müziği ve çokseslendirilmesi üzerine çalışmalar da yapılmıştır. Ertuğrul BAYRAKTAR'a ait Geleneksel Türk Halk Müziği eser düzenlemelerini barındıran "6 Anatolian Pieces" bu çalışmalardan biridir ve bu yüksek lisans tezinde armoni bakımından incelenmiştir. Armonik inceleme, eserlerin içerdiği çoksesli yapıların, çokseslendirme kuramları dahilinde ele alınması ve yorumlanması olarak ifade edilebilir.

Eserlerin çokseslendirilmeleri noktasında batı temelli çokseslendirme yaklaşımlarında bulunan öğelerin, Türk Müziği dizileri ilke benzerlikleriyle ortaya çıkan, makasamsal ve modal unsurlardan faydalanılmıştır. Bu unsurlar karma yaklaşım olarak ifade edilebilen makasamsal, modal ve tonal kavramlar ile ele alınmıştır.

Çalışmanın amacı noktasında, karma yaklaşımı bulunduran eserlerin irdelenerek, klasik gitarın eğitimi, icrası, tanınırlığı vb. başlıklara katkı sağlayabilmesi hedef güdülmüştür.

Bu incelemede ilgili eserler, doküman inceleme yöntemi ile irdelenmiştir. Verilerin toplanması noktasında, kaynak tarama, fiziki ve sanal ortam verilerinden yararlanılmıştır. Verilerin analizi için içerik analiz yöntemi kullanılmıştır.

Elde edilen veriler sonuç bölümünde tartışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Armoni, Armonik İnceleme, Çokseslendirme, Dörtlü Armoni, Klasik Gitar

## ABSTRACT

### HARMONIC ANALYSES OF THE WORKS IN ERTUGRUL BAYRAKTAR's BOOK: "6 ANATOLIAN PIECES"

MUZAFFER ERDOGDU

The first examples of polyphonic Turkish music are seen in the Ottoman period. The classical guitar was found in the palace as a part of this polyphonic process and its training was also given. Studies on Turkish Music and its polyphony were also carried out in the institutions opened after the proclamation of the Republic and where western music education was given. "6 Anatolian Pieces", which contains the arrangements of Traditional Turkish Folk Music works by Ertuğrul BAYRAKTAR, is one of these works and has been examined in terms of harmony in this master's thesis. Harmonic analysis can be expressed as the handling and interpretation of the polyphonic structures of the works within the framework of polyphony theories.

At the point of the polyphony of the works, the elements found in the western-based polyphonic approaches, the matrical and modal elements, which emerged with the principle similarities of the Turkish Music series, were used. These elements are handled with modal, modal and tonal concepts, which can be expressed as a mixed approach.

At the point of the study, it is aimed to contribute to the education, performance, recognition and similar topics of the classical guitar by examining the works that have a mixed approach.

In this study, the related works were examined with the document analysis method. At the point of data collection, source scanning, physical and virtual environment data were used. Content analysis method was used for the analysis of the data.

The obtained data are discussed in the conclusion section.

**Keywords:** Harmony, Harmonic Analysis, Polyphonic Arrangement, Quadraphonic Harmony, Classical Guitar.

## TEŐEKKÖR

Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalında yüksek lisans tezi olarak hazırladığım, “Ertuğrul BAYRAKTAR’ın 6 Anatolian Pieces Adlı Kitabında Bulunan Eserlerin Armoni Yönünden İncelenmesi” konulu tez çalışmamın oluşum sürecinde yardımını, zamanını, bilgisini ve sabrını esirgemeyen danışman hocam sayın Dr. Öğr. Üyesi Yusuf ÇETİNKAYA’ya, kıymetli fikirleri ile rehberliğini esirgemeyen piyano hocam sayın Dr. Öğr. Üyesi Yunus Utkan ÖZDEMİR’e, çalışma sürecimde fikirleri ile bana yardımcı olan Şelale müzik topluluğunda bulunan kıymetli dostlarıma ve öğrenim hayatım boyunca varlıklarıyla bana güç veren aileme teşekkürlerimi sunarım.

Muzaffer ERDOĞDU

## İÇİNDEKİLER

TEZ KABUL SAYFASI .....	ii
ETİK BEYANI .....	iii
ÖZET .....	iv
ABSTRACT .....	v
TEŞEKKÜR .....	vi
İÇİNDEKİLER .....	vii
TABLolar DİZİNİ .....	ix
ŞEKİLLER DİZİNİ .....	x
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ .....	xv
GİRİŞ .....	1
BİRİNCİ BÖLÜM .....	5
1.1. Problem Cümlesi .....	5
1.2. Alt Problem Cümleleri .....	5
1.3. Amaç .....	5
1.4. Önem .....	5
1.5. Varsayımlar .....	6
1.6. Sınırlılıklar .....	6
1.7. Tanımlar .....	6
1.8. İlgili Alan Araştırmaları .....	7
1.2. KURAMSAL ÇERÇEVE .....	11
1.2.1. Çağdaş Türk Müziği'nde Klasik Gitarın Yeri .....	11
1.2.1.1. Türk Halk Müziği'nde Klasik Gitarın Yeri, Eğitimi ve Önemi .....	12
1.2.1.2. Türk Halk Müziği'nde Çokseslendirme Yaklaşımları .....	13
1.2.2. Batı Temelli Armoni Yaklaşımı ve Armonik İnceleme .....	14
1.3.1. Batı Temelli Teorik ve Kuramsal Unsurlar .....	15
1.3.1.1. Gamlar (Diziler) ve Modlar .....	15
1.3.1.4. Akorlar (Uygular), Çeşitleri ve Adlandırılması .....	19
1.3.1.5. Hüseyini Makamında Akorların Oluşumu ve İşlevleri .....	20
1.3.1.6. Akorların Çevrim Durumları ve Şifrelendirme .....	22
1.3.1.7. Dört, Beş ve Altı Ses Bulunduran Akorlar, Çevrim ve Drop Kavramı .....	24
1.3.1.8. Added, Omitted, Altere ve Çoklu Akorlar .....	26
1.3.1.9. Akorlarda Uyum, Duruculuk ve Yürüyücülük .....	27
1.3.1.10. Akor Bağlanışları ve Kadans .....	28
1.3.1.11. Türk Müziği Çokseslendirme Yaklaşımında Akor Bağlanışları .....	30

1.3.1.12. Akora Yabancı Sesler ve Süsler.....	32
1.3.2. Makam Kavramı ve Makamsal Diziler .....	32
1.3.2.1. Hüseyini Makamında Derecelendirme, Derecelerin Ad ve İşlevleri	34
1.3.2.2. Hüseyini Makamında Bulunan Derecelerde, Akor İşlevleri ve İsimlendirmeleri.....	35
1.3.2.3. Dörtlü Akorlarda Seslerin Katlanışları ve Kurallandırılmaları .....	36
1.4. Ertuğrul BAYRAKTAR ve 6 Anatolian Pieces .....	38
1.4.1. İncelenen Eserlerde Dizi ve Çokseslilik Yaklaşımları.....	39
<b>İKİNCİ BÖLÜM.....</b>	<b>41</b>
2.1.YÖNTEM .....	41
2.1.1. Araştırmanın Modeli .....	41
2.1.2. Çalışma Materyali .....	41
2.1.3. Verilerin Toplanması.....	41
2.1.4. Verilerin Analizi.....	42
<b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....</b>	<b>43</b>
3.1. BULGULAR VE YORUMLAR.....	43
3.1.1. Birinci Alt Probleme Ait Bulgular .....	43
3.1.1.2. Süpürgesi Yoncadan Adlı Esere Ait Armonik İnceleme.....	43
3.1.2. İkinci Alt Probleme Ait Bulgular .....	57
3.1.2.1. Halay Adlı Esere Ait Armonik İnceleme .....	57
3.1.3. Üçüncü Alt Probleme Ait Bulgular .....	65
3.1.3.1. Odam Kireçtir Adlı Esere Ait Armonik İnceleme.....	65
3.1.4. Dördüncü Alt Probleme Ait Bulgular.....	73
3.1.4.1. Madımak Adlı Esere Ait Armonik İnceleme.....	73
SONUÇ .....	84
KAYNAKÇA.....	88
EKLER .....	94
EK-1. Ertuğrul Bayraktar'a ait Eserler .....	94
EK-2. Cd Kayıtları.....	94
EK-3. Tiyatro ve Film Müzikleri.....	95
ÖZGEÇMİŞ .....	96



## TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1: Akora Yabancı Sesler .....	32
-------------------------------------	----

## ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1.1. Pentatonik Dizi .....	15
Şekil 1.2. Diyatonic Dizi .....	15
Şekil 1.3: Kromatik Dizi .....	15
Şekil 1.4: İyonyen Modu .....	16
Şekil 1.5: Doryen Modu .....	16
Şekil 1.6: Frigyen Modu .....	17
Şekil 1.7: Lidyen Modu .....	17
Şekil 1.8: Miksolidyen Modu .....	17
Şekil 1.9: Eolyen Modu .....	17
Şekil 1.10: Lokrien Modu .....	17
Şekil 1.11: Do Majör Dizisi .....	18
Şekil 1.12: Eolik Minör .....	18
Şekil 1.13: Armonik Minör .....	19
Şekil 1.14: Melodik Minör .....	19
Şekil 1.15: Üç Sesli Akorlar .....	19
Şekil 1.16: Hüseyini Makamında Akorlar .....	20
Şekil 1.17: Hüseyini Makamında Akorlar II .....	21
Şekil 1.18: Majör Akorda Çevrim Konumları .....	22
Şekil 1.19: Minör Akorda Çevrim Konumları .....	23
Şekil 1.20: Eksik ya da Diminished Akorda Çevrim Konumları .....	23
Şekil 1.21: Artık ya da Augmented Akorda Çevrim Konumları .....	23
Şekil 1.22: Sus2 Akorda Çevrim Konumları .....	23
Şekil 1.23: Sus4 Akorda Çevrim Konumları .....	23
Şekil 1.24: Hüseyini Makamında Çevrim Akor Konumları .....	24
Şekil 1.25: Yedili Akorda Çevrim .....	25
Şekil 1.26: Yedili Akorda Drop .....	25
Şekil 1.27: Added Akor .....	26
Şekil 1.28: Omit, Omitted Akor .....	26
Şekil 1.29: Alterasyonlu Akor .....	27
Şekil 1.30: Çoklu Akor/Polychord .....	27
Şekil 1.31: Tonik-Dominant-Tonik Bağlantısı .....	29
Şekil 1.32: Tonik-Subdominant-Dominant-Tonik Bağlantısı .....	29

Şekil 1.33: Hüseyini Makamı Dizisi.....	33
Şekil 1.34: Hicaz Makamı Dizisi.....	33
Şekil 1.35: Karcıgar Makamı Dizisi .....	33
Şekil 1.36: Segah Makamı Dizisi .....	34
Şekil 1.37: Kürdi Makamı Dizisi.....	34
Şekil 1.38: Hüseyini Makamında Derecelendirme ve Derecelerin Adları .....	34
Şekil 1.39: Hüseyini Makamında Derecelerin İşlevleri.....	35
Şekil 1.40: Tonik, Dominant ve Subdominant Akorlarının Temel Konumda Gösterimi	35
Şekil 1.41: Dörtlü Armoni ile I, III, ve VI. Derece Akorları .....	36
Şekil 1.42: Hüseyini Makamında Akor Derecelerinin İsimlendirilmeleri.....	36
Şekil 1.43: Süpürgesi Yoncadan Ana Dizisi.....	39
Şekil 1.44: Odam Kireçtir Ana Dizisi.....	39
Şekil 1.45: Madımak Ana Dizisi .....	40
Şekil 1.46: Halay Ana Dizisi .....	40
Şekil 3.1: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 1. ve 2. Ölçüsü .....	43
Şekil 3.2: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 3. ve 4. Ölçüsü .....	43
Şekil 3.3: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 5. ve 6. Ölçüsü .....	44
Şekil 3.4: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 7. ve 8. Ölçüsü .....	44
Şekil 3.5: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 9. ve 10. Ölçüsü .....	44
Şekil 3.6: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 11. ve 12. Ölçüsü .....	45
Şekil 3.7: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 13. ve 14. Ölçüsü .....	45
Şekil 3.8: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 15. ve 16. Ölçüsü .....	46
Şekil 3.9: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 17. ve 18. Ölçüsü .....	46
Şekil 3.10: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 19. ve 20. Ölçüsü .....	47
Şekil 3.11: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 21. ve 22. Ölçüsü .....	47
Şekil 3.12: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 23. ve 24. Ölçüsü .....	48
Şekil 3.13: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 25. ve 26. Ölçüsü .....	48
Şekil 3.14: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 27. ve 28. Ölçüsü .....	48
Şekil 3.15: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 29., 30. ve 31. Ölçüsü .....	49
Şekil 3.16: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 32. ve 33. Ölçüsü .....	49
Şekil 3.17: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 34. ve 35. Ölçüsü .....	50
Şekil 3.18: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 36. ve 37. Ölçüsü .....	50
Şekil 3.19: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 38. ve 39. Ölçüsü .....	51
Şekil 3.20: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 40. ve 41. Ölçüsü .....	52

Şekil 3.21: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 42. ve 43. Ölçüsü .....	52
Şekil 3.22: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 44. ve 45. Ölçüsü .....	52
Şekil 3.23: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 46. ve 47. Ölçüsü .....	53
Şekil 3.24: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 48. ve 49. Ölçüsü .....	53
Şekil 3.25: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 50. ve 51. Ölçüsü .....	53
Şekil 3.26: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 52. ve 53. Ölçüsü .....	54
Şekil 3.27: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 54. ve 55. Ölçüsü .....	54
Şekil 3.28: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 56. ve 57. Ölçüsü .....	54
Şekil 3.29: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 58. ve 59. Ölçüsü .....	54
Şekil 3.30: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 60. ve 61. Ölçüsü .....	55
Şekil 3.31: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 62. ve 63. Ölçüsü .....	55
Şekil 3.32: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 64. ve 65. Ölçüsü .....	55
Şekil 3.33: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 66. ve 67. Ölçüsü .....	55
Şekil 3.34: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 68. ve 69. Ölçüsü .....	56
Şekil 3.35: Halay Adlı Eserin 1., 2. ve 3. Ölçüsü .....	57
Şekil 3.36: Halay Adlı Eserin 4., 5. ve 6. Ölçüsü .....	57
Şekil 3.37: Halay Adlı Eserin 7., 8. ve 9. Ölçüsü .....	58
Şekil 3.38: Halay Adlı Eserin 10. ve 11. Ölçüsü .....	58
Şekil 3.39: Halay Adlı Eserin 12. Ölçüsü .....	59
Şekil 3.40: Halay Adlı Eserin 13. ve 14. Ölçüsü .....	59
Şekil 3.41: Halay Adlı Eserin 15. ve 16. Ölçüsü .....	59
Şekil 3.42: Halay Adlı Eserin 17. ve 18. Ölçüsü .....	60
Şekil 3.43: Halay Adlı Eserin 19. ve 20. Ölçüsü .....	60
Şekil 3.44: Halay Adlı Eserin 21. ve 22. Ölçüsü .....	61
Şekil 3.45: Halay Adlı Eserin 23. ve 24. Ölçüsü .....	61
Şekil 3.46: Halay Adlı Eserin 25. ve 26. Ölçüsü .....	62
Şekil 3.47: Halay Adlı Eserin 27. ve 28. Ölçüsü .....	62
Şekil 3.48: Halay Adlı Eserin 29. ve 30. Ölçüsü .....	63
Şekil 3.49: Halay Adlı Eserin 31. ve 32. Ölçüsü .....	63
Şekil 3.50: Halay Adlı Eserin 33. Ölçüsü .....	64
Şekil 3.51: Odam Kireçtir Adlı Eserin 1. Dizeği .....	65
Şekil 3.52: Odam Kireçtir Adlı Eserin 2. Dizeği .....	65
Şekil 3.53: Odam Kireçtir Adlı Eserin 1., 2., 3. ve 4. Ölçüsü .....	66
Şekil 3.54: Odam Kireçtir Adlı Eserin 5., 6., 7. ve 8. Ölçüsü .....	66

Şekil 3.55: Odam Kireçtir Adlı Eserin 9., 10., 11., 12. ve 13. Ölçüsü .....	67
Şekil 3.56: Odam Kireçtir Adlı Eserin 14., 15., 16. ve 17. Ölçüsü .....	67
Şekil 3.57: Odam Kireçtir Adlı Eserin 18., 19., 20. ve 21. Ölçüsü .....	68
Şekil 3.58: Odam Kireçtir Adlı Eserin 22., 23., 24. ve 25. Ölçüsü .....	69
Şekil 3.59: Odam Kireçtir Adlı Eserin 26., 27., 28. ve 29. Ölçüsü .....	69
Şekil 3.60: Odam Kireçtir Adlı Eserin 30., 31., 32., 33. ve 34. Ölçüsü .....	69
Şekil 3.61: Odam Kireçtir Adlı Eserin 35., 36., 37. ve 38. Ölçüsü .....	70
Şekil 3.62: Odam Kireçtir Adlı Eserin 39., 40., 41. ve 42. Ölçüsü .....	70
Şekil 3.63: Odam Kireçtir Adlı Eserin 43., 44., 45. ve 46. Ölçüsü .....	71
Şekil 3.64: Odam Kireçtir Adlı Eserin 47., 48., 49. ve 50. Ölçüsü .....	71
Şekil 3.65: Odam Kireçtir Adlı Eserin 51., 52., 53., 54. ve 55. Ölçüsü .....	71
Şekil 3.66: Odam Kireçtir Adlı Eserin 56., 57., 58. ve 59. Ölçüsü .....	72
Şekil 3.67: Odam Kireçtir Adlı Eserin 60., 61., 62. ve 63. Ölçüsü .....	72
Şekil 3.68: Odam Kireçtir Adlı Eserin 64., 65., 66. ve 67. Ölçüsü .....	72
Şekil 3.69: Madımak Adlı Eserin 1., 2. ve 3. Ölçüsü .....	73
Şekil 3.70: Madımak Adlı Eserin 4., 5. ve 6. Ölçüsü .....	73
Şekil 3.71: Madımak Adlı Eserin 7., 8. ve 9. Ölçüsü .....	73
Şekil 3.72: Madımak Adlı Eserin 10., 11. ve 12. Ölçüsü .....	74
Şekil 3.73: Madımak Adlı Eserin 13., 14. ve 15. Ölçüsü .....	74
Şekil 3.74: Madımak Adlı Eserin 16., 17. ve 18. Ölçüsü .....	75
Şekil 3.75: Madımak Adlı Eserin 19., 20. ve 21. Ölçüsü .....	75
Şekil 3.76: Madımak Adlı Eserin 22., 23. ve 24. Ölçüsü .....	76
Şekil 3.77: Madımak Adlı Eserin 25., 26. ve 27. Ölçüsü .....	76
Şekil 3.78: Madımak Adlı Eserin 28., 29. ve 30. Ölçüsü .....	77
Şekil 3.79: Madımak Adlı Eserin 31., 32. ve 33. Ölçüsü .....	77
Şekil 3.80: Madımak Adlı Eserin 34., 35. ve 36. Ölçüsü .....	77
Şekil 3.81: Madımak Adlı Eserin 37., 38. ve 39. Ölçüsü .....	78
Şekil 3.82: Madımak Adlı Eserin 40., 41. ve 42. Ölçüsü .....	78
Şekil 3.83: Madımak Adlı Eserin 43. ve 44. Ölçüsü .....	78
Şekil 3.84: Madımak Adlı Eserin 45., 46., 47. ve 48. Ölçüsü .....	79
Şekil 3.85: Madımak Adlı Eserin 49., 50., 51. ve 52. Ölçüsü .....	79
Şekil 3.86: Madımak Adlı Eserin 53., 54., 55. ve 56. Ölçüsü .....	80
Şekil 3.87: Madımak Adlı Eserin 57., 58., 59. ve 60. Ölçüsü .....	80
Şekil 3.88: Madımak Adlı Eserin 61., 62. ve 63. Ölçüsü .....	80

Şekil 3.89: Madımak Adlı Eserin 63., 65. ve 66. Ölçüsü .....	81
Şekil 3.90: Madımak Adlı Eserin 67., 68. ve 69. Ölçüsü .....	81
Şekil 3.91: Madımak Adlı Eserin 70., 71. ve 72. Ölçüsü .....	81
Şekil 3.92: Madımak Adlı Eserin 73., 74. ve 75. Ölçüsü .....	82
Şekil 3.93: Madımak Adlı Eserin 76., 77. ve 78. Ölçüsü .....	82
Şekil 3.94: Madımak Adlı Eserin 79., 80. ve 81. Ölçüsü .....	82
Şekil 3.95: Madımak Adlı Eserin 82., 83. ve 84. Ölçüsü .....	82
Şekil 3.96: Madımak Adlı Eserin 85., 86. ve 87. Ölçüsü .....	83

İlgili şekiller tarafımca, Musescore adlı nota yazım programında hazırlanmıştır.

## SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

A	: La
B	: Si
C	: Do
D	: Re
E	: Mi
F	: Fa
G	: Sol
+	: Artık (Augmented)
-	: Eksik (Diminished)
m	: Minör
M	: Majör
Omit	: Atlanmış
Add	: Eklenmiş
Drop	: İndirme
b	: Bemol
#	: Diyez
I.	: Birinci Derece
II.	: İkinci Derece
III.	: Üçüncü Derece
IV.	: Dördüncü Derece
V.	: Beşinci Derece
VI.	: Altıncı Derece
VII.	: Yedinci Derece
VIII.	: Sekizinci Derece
A.G.S.L	: Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi
G.P.D	: Geleneksel Perde Dizgisi
G.T.H.M	: Geleneksel Türk Halk Müziği
G.T.S.M	: Geleneksel Türk Sanat Müziği
Uygu	: Akor
Durgu	: Kadans
vd.	: Ve Diğerleri
bkz.	: Bakınız

## GİRİŞ

Türkiye’de klasik gitar, günümüzde yaygın olarak çalınan ve müzik eğitiminin verildiği kurumlarda eğitimi verilen bir çalgıdır. Bu kurumlar güzel sanatlar liseleri, lisans ve lisansüstü eğitim kurumları olarak örneklendirilebilir. Müzik eğitiminin verildiği bu kurumlarda, işitme, solfej, çalgı dersleri, enstrüman bilgisi vb. dersler müfredat dahilinde yürütülmektedir. Çalgı derslerinde, piyano, keman, viyola, çello, kontrbas, flüt, gitar gibi batı kökenli çalgıların yanında Türk Müziği çalgılarının da mesleki ve yardımcı çalgı adı altında eğitiminin verildiği bilinmektedir. Bu çalgılardan klasik gitar, hem batı müziğinin olanakları hem de Türk Müziğinin olanakları ile Türkiye’de yaygın olarak kullanılan bir çalgıdır.

Klasik gitarın ülkemizde bulunma sürecini, ana hatlarıyla Cumhuriyet öncesi ve sonrası olarak ele almak mümkündür. Cumhuriyet öncesinde klasik gitarın Osmanlı döneminde çalındığı ve eğitiminin verildiği belirtilmiştir. Uluocak (2015), Osmanlı’da çoksesli müzik eğitiminin ve batı çalgılarının saraya girişini III. Selim dönemine uzandığını ve eğitimi verilen çalgılar arasında klasik gitarın da bulunduğunu ifade etmiştir. Literatür tarandığında ulaşılabilen kaynaklar doğrultusunda, Osmanlı’da gitar eğitimin içeriği ile ilgili bir bilgiye rastlanılamamıştır. Aksoy (2003)’da, 1797 yılında, harem müzik eğitiminde gitar ya da piyanonun da kullanıldığını belirtmiştir. Bu bağlamda, Cumhuriyet öncesinde, coğrafyamızda klasik gitarın eğitiminin verildiği söylenebilir.

Cumhuriyet’in ilanı ile beraber, Dârülelhan, Musiki Muallim Mektebi, Ankara Devlet Konservatuarı gibi kurumlar açılarak müzik eğitimi alanında eğitim verilmesine başlanmıştır. İlgili kurumların dönem müfredatları incelendiğinde, klasik gitar eğitimi ile ilgili herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır. Musiki Muallim Mektebi kararnamesi;

*..salon orkestrasına ait sazlar tedris edilir. Muallimlik edebilmek için her talebe evvel emirde keman öğrenmeğe mecburdur. Bundan başka çocuğun istidat ve teşekkülüne göre kendisine ikinci bir saz da öğretilir, Musiki Muallim Mektebinde tedris olunan dersler şunlardır: Musiki nazariyatı, armoni, kompozisyon, kontrpuan, musiki tarihi, musiki kıraati... (RG, 1931-1769 s. 408 Kararname, 2279/7301).*

Klasik gitar eğitiminin, müzik eğitimi verilen kurumların müfredatlarına dahil edilmesine kadar olan süreçte, ülkemizde bulunduğu, icra edildiği ve özel dersler ile eğitiminin gerçekleştiği görülmüştür. (Uluocak, 2015).



Türkiye’de klasik gitar eğitiminin yüksek öğretim düzeyinde başlangıcı, Kanneçi (2001), 1974 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü’nde “Okul Çalgıları” dersi adı altında, gitar eğitimi de aldığı da bilinen Erol Küyel’in tayin edilmesi ile başladığını belirtmiştir. Ayrıca Tarman (1996)’da, Türkiye’de klasik gitarın ana çalgı olarak bir yüksek öğretim kurumunda eğitiminin başlangıcının, 1977 yılında Mimar Sinan Üniversitesi’nde başladığını belirtmiştir. Ana dal ve yan dal olarak 1983 yılında Marmara Üniversitesi’nde açıldığını ve gelişimini sürdürdüğünü aktarmıştır. Cemil (2003)’de klasik gitar eğitiminin lise seviyesinde başlangıcının, 1989 yılında İstanbul’da açılan ilk Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi (A.G.S.L) ile başladığını belirtmiştir.

Klasik gitarın eğitim alanında geçirdiği gelişim sürecinin, Çağdaş Türk Müziği’nin gelişimi ile paralel ilerlediği söylenebilir. Bu paralellik, Çağdaş Türk Müziği’nin gelişimi ile birlikte klasik gitar için yapılan, beste, düzenleme ve eğitim çalışmalarının aynı doğrultuda gelişmesi ve çalgının tanınırlığının da artması olarak ifade edilebilir.

Çağdaş Türk Müziği’nin gelişim sürecinin hazırlayıcıları olarak nitelendirebileceğimiz, eğitim amaçlı yurtdışına giden ve döndüklerinde çeşitli görevlerde bulunan Türk Beşleri olarak da tanınan bu bestecilerin, çalışmalarının ve verdikleri eğitimlerin, Türk Müziği Çokseslendirme alanında kuramsal çalışmalar yapmış olan, ikinci ve üçüncü kuşak olarak adlandırılan Türk bestecileri için, önem arz ettiği söylenebilir.

Türk Müziği Çokseslendirme alanında ilk çalışmaların, Osmanlı döneminde yapıldığı bilinmektedir. Cumhuriyet’in ilanı neticesinde çokseslilik çalışmaları, başta Türk Beşleri olmak üzere, sonrasında gelen ve diğer kuşakta bulunan önemli müzik insanlarının çalışmaları ile devam etmiştir. Bu alandaki çalışmalarıyla öne çıkan isimlerden birisi olan ve ilk yazılı kuramsal yaklaşımı ortaya atan kişinin Kemal İlerici olduğu söylenebilir. Kemal İlerici’nin çokseslendirme yaklaşımı, Dörtlü Armoni ya da İlerici Armonisi olarak tanınmaktadır. Dörtlü armoni yaklaşımı, Hüseyini makamını ana dizi kabul eden ve armoni unsurlarını bu dizinin gerekliliklerine göre ele alan bir yaklaşımdır (Yalçın, 2020). Türk Müziği Çokseslendirme alanında farklı kuramcılarının da çalışmaları olduğu görülmüştür. Bu çalışmalar Necdet Levent’e ait Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni, Mehmet Tefvik Tutu ve Sıtkı Bahadır Tutu’ya ait Dörtlü Armoni ve Türk Müziği’ne Uygulanışı, Muammer Sun’a ait Türk Müziği Makam Dizileri’dir. İlgili çalışmaların İlerici’nin kuramından izler taşıdığı da söylenebilir.

İkinci ve üçüncü kuşak olarak adlandırılan ve Türk Müziği Çokseslendirme alanında klasik gitar için çalışmalar yapmış bestecilerin, Dörtlü Armoni ile beraber batı temelli armoni yaklaşımlarından karma olarak faydalandığı görülmüştür. Karma yaklaşımda, “Çokseslilik tekniği bakımından, çoğunlukla birden fazla modun (Kilise modları ve Türk müziği makamları) aynı anda kullanılması anlamına gelen polimodal yapı görülür” (Dolgun, 2008, s. 51). Türk besteciler tarafından, Türk Müziği Çokseslendirme alanında klasik gitar için yapılmış ve karma yaklaşımı bulduran çalışmalar;

*Yüksek Koptagel, Fossil Süiti ve Tamzara”, “Bülent Arel, Beş Sonnet”, “Cemal Reşit Rey, Gitar Konçertosu”, “Bekir Küçükay, Bahar Etüdü, Monolog, Boşluk, Diyalog, İzler, Serenat,” “Misak Toros, Hasat”, “Turgay Erdener, Loneliness, 5 Grotesques”, “Melik Ertuğrul Bayraktarkatal, 6 Anatolian Pieces”, “Ertuğ Korkmaz, 3 Anatolian Songs, Sonata-Fantasy”, “İstemihan Taviloğlu, Sonata”, “Nejat Başeğmezler, İki Türkü (Kanneci, 2001, s. 39-64)., olarak örneklendirilebilir.*

Bu çalışmalar, içerisinde G.T.S.M (Geleneksel Türk Sanat Müziği) ve G.T.H.M (Geleneksel Türk Halk Müziği) eser düzenlemelerini de barındırmaktadır. Ulaşılabilen kaynaklar noktasında, klasik gitar alanında yapılan Türk Müziği Çokseslendirme çalışmaları incelendiğinde, Geleneksel Türk Halk Müziği çalışmalarının, Geleneksel Türk Sanat Müziği çalışmalarına göre daha fazla olduğu söylenebilir.

Alanda yapılmış olan çokseslendirme çalışmalarının, klasik gitarın eğitim repertuvarına katkı sağlamak amacıyla ve eserlerin eğitim sırasında daha iyi anlaşılabilmesi noktasında, analizi önem arz etmektedir.

*Analizin en basit tanımı çözümlerdir. Analiz yapabilmek için genellikle parçanın nispeten daha basit ve daha küçük kısımlara bölünmesi ve bu kısımların birbirleriyle olan fonksiyonel ilişkilerinin incelenmesi gerekir (Bulur, 2019, s. 24).*

Müzikal inceleme ise en basit tanımı ile eser çözümlenmesi olarak açıklanabilir. Piston (1959)’da müzikal incelemeyi, bestecinin kullandığı müzikal öğeleri tanımlamak olarak ifade etmiştir. Müzikal inceleme başlığı altında farklı inceleme türlerinin de bulunduğu söylenebilir. İncelemeler form, tema, makam, armonik olarak ele alınabilir. Armonik inceleme, müzikte çoksesli yapıların teorik kurallar çerçevesinde açıklanmasıdır (Grove, 1879). Ayrıca, Beach (1974)’de modern armonik incelemenin(analiz) öncüsünün Jean-Philippe Rameau(1683-1764) olduğunu belirtirken, armonik incelemeyi de eserlerin içinde uyumu bulmak ve yorumlamak olarak ifade etmiştir. Armonik incelemenin hedefleri şöyle açıklanabilir; “Armonik olayın doğru ve kesin anlatılabilmesi (akorlar, seslerin uyumu, kadanslar vs.), belli bir bölümün armonik özetinin doğru çıkarılması,

*müzik eserinde armoninin tüm bu özelliklerini eserin formu, bestecisi ve armonik diliyle doğru ilişkilendirebilmesi”* (Elhankızı, 2012, s. 226). Türk Müziği Çokseslendirme alanında eserlerin armonik incelenmesinin klasik armoni olarak adlandırılan, batı temelli yaklaşımın barındırdığı, müziğin uyum ve uyumsuzluk zemininde çeşitli teorik unsurlar ile açığa çıkarıldığı ve Türk Müziği Çokseslendirme yaklaşımlarının da gerektirdiği kurallarca açıklanması olduğu söylenebilir.

Çalışmaya konu olan ve Ertuğrul Bayraktar’a ait 6 Anatolian Pieces’in, batı müziği olanakları kullanılarak Türk Müziği Çokseslendirme alanında eser düzenlemelerini barındırması noktasında, armonik açıdan incelenmesinin önemli olduğu söylenebilir. Çalışma, klasik gitar için yazılmış ilgili düzenlemelerin daha önce incelenmemiş olması açısından özgün bir çalışmadır ve başta gitar olmak üzere ülkemizde yapılan Türk Müziği alanındaki çokseslendirme çalışmalarına katkı sağlayacağı söylenebilir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1.1. Problem Cümlesi

Ertuğrul BAYRAKTAR'ın 6 Anatolian Pieces adlı kitabında bulunan eserlerin armonik yapıları nasıldır?

### 1.2. Alt Problem Cümleleri

1. Süpürgesi Yoncadan adlı eserde bulunan armonik yapı nasıldır?
2. Halay adlı eserde bulunan armonik yapı nasıldır?
3. Odam Kireçtir adlı eserde bulunan armonik yapı nasıldır?
4. Madımak adlı eserde bulunan armonik yapı nasıldır?

### 1.3. Amaç

Çağdaş Türk Müziğinin gelişimine katkı sağlamak amacıyla, Türk Müziği motif ve ezgilerini barındıran eserlerin, Batı Müziği olanakları kullanılarak çoksesli hale getirildiği çalışmaların incelenmesinin, müzik bilimi için önem arz eden konular arasında olduğu söylenebilir. Buna bağlı olarak tonal ve modal olmak üzere, iki müzikal ana unsurun bir araya getirilmesiyle ortaya çıkarılan eserlerin, armoni yönünden irdelenmesinin klasik gitar eğitimine, icrasına, Türk Müziği Çokseslendirme çalışmalarına, bu çalışmaların tanınırlığının artmasına ve alana katkı sağlayacağı düşünülmüştür. Bu araştırmada da Ertuğrul BAYRAKTAR tarafından gitar için çoksesli hale getirilen “6 Anatolian Pieces”(6 Anadolu Parçası) adlı kitapta yer alan “Süpürgesi Yoncadan, Halay, Odam Kireçtir ve Madımak” adlı eserlerin armoni yönünden incelenmesi ve Ertuğrul BAYRAKTAR'ın bu eserleri düzenlerken kullandığı armonik yaklaşımların tespit edilmesi amaçlanmıştır.

### 1.4. Önem

Literatür incelendiğinde “6 Anatolian Pieces” adlı kitapta yer alan eserlerin armoni yönünden incelendiği bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu nedenle yapılmış olan çalışmanın özgün bir araştırma olacağı söylenebilir. Kitapta yer alan eserlerin armoni yönünden incelenmesinin gerek kompozisyon gerek icra ve eğitim açısından alana katkı sağlayabileceği, bu alandaki yeni çalışmalara da katkı sağlayabileceği için bu araştırmanın önemli olduğu söylenebilir. Ayrıca, Türk Müziği Çokseslendirme alanında önemli isimlerden Kemal İlerici ile çalıştığı bilinen Ertuğrul BAYRAKTAR'ın armonik

üslubunu algılayabilmek noktasında önemli olduğu düşünülmüştür. İlgili eserlerin düzenlenme sürecinde bulunduğu bilinen önemli müzik insanlarımızdan Ahmet Kanneci'nin Türk Müziği Çokseslendirme alanında tekniksel yaklaşımlarının anlaşılabilmesi noktasında da önemli olduğu söylenebilir.

### 1.5. Varsayımlar

1. Araştırma için seçilen yöntemin araştırmanın içeriğine ve konusuna uygunluğu,
2. Veri toplama ve yorumlanmasında ulaşılabilen kaynakların araştırma için yeterli olduğu, varsayılmaktadır.

### 1.6. Sınırlılıklar

Bu araştırma, Ertuğrul BAYRAKTAR'ın 6 Anatolian Pieces adlı kitabında bulunan Halay, Madımak, Odam Kireçtir ve Süpürgesi Yoncadan adlı eserler ile sınırlıdır. Çalışma, eserlerin armonik incelemeleri ile sınırlıdır.

### 1.7. Tanımlar

**Kromatik;** *“Yarım tonlardan oluşan ses dizisi”* (Sözer, 2012, s. 136).

**Diyatonik;** *“İçinde 5 ton ile 2 yarım ton bulunan dizi”* (Sözer, 2012, s. 75).

**Akor;** *“Üçlülerle kurulan üç sesin aynı zamanda seslenmelerine denir”* (Hidayetoğlu, 1999, s. 112)

**Majör Dizi;** *“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 TONALİTE denir”* (Cangal, 1999, s. 23).

**Eolik ya da Minör Dizi;** *“İçeriği tam ve yarım tonların ardışım biçimi açısından 1 tam, 1 yarım, 2 tam, 1 yarım, 2 tam kalıbını oluşturan dizilere EOLİK MİNÖR denir”* (Cangal, 1999, s. 30).

**Armoni;** *“Müzikte, akorlar ile sağlanan dikey çok seslilik olarak tanımlayabileceğimiz armoni, akorların bağlantılarından oluşan bir bilim dalıdır”* (Bakihanova, 2003, s. 5).

**Makam;** *“...Makam, “belirli” özelliklere sahip bir perde veya ezginin, GPD (Geleneksel Perde Dizgesi) içindeki yer, konum ve durumunu belirtir...”* (Öztürk, 2014, s. 17)

**Dizi;**

*Batı müziğinde dizi, "herhangi bir sestten başlayıp çıkıcı ve inici olarak 8 komşu notanın hiç kopmadan sıralanmasıdır." diye tanımlanır Türk musikisinde ise dizi, "bir dördü ile bir beşlinin veya bir beşli ile bir dördünün birbirine eklenmesinden meydana gelen 8 komşu notanın hiç kopmadan sıralanmasıdır." diye tanımlanır (M.E.B, 2013, s. 13).*

### **Mod;**

*Latince "modus" kelimesinden türemiştir. Kelime karşılığı "tarz", "yöntem"dir. ...Müzikte ise genel ifade ile kökeni antik Yunan'a dayanan ve tonik ses görevi gören "finalis" notası tarafından adlandırılmış, kurallı olarak oluşmuş aralıklara sahip ses dizilerini tanımlar (Çokamay, 2019, s. 149)*

**Omit;** Akor içerisinde ses çıkarmak ya da "Atlanmış" (Lambert, 2020, s. 4). olarak ele alınabilir.

**Altere akor;** Değiştirmek "-tonaliteyi değiştirmeden, akorlar arasında tam ton aralık ilişkilerini, değişim işaretleriyle (bemol ya da diyez) yarım tona indirmekle oluşmaktadır. (Elhankızı, 2012, s. 123).

**Added;** Eklenmiş akor. "İngilizcede "Chord with added nota" şeklinde geçmektedir. Eğer bir akora özel bir renk katılmak isteniyorsa sadece eklenmek istenilen ses akora eklenir" (Yaman, 2015, s. 24).

## **1.8. İlgili Alan Araştırmaları**

Akçay ve Karaarslan (2018) makalesinde Satriani'nin, Aşık Veysel'in "Beş Günlük Dünya ve Dost Yüzünü Çevirmiş Benden" eserlerinden öykünerek oluşturduğu, "Aşık Veysel" isimli çalışmasının incelemesini konu almaktadır. Çokseslendirme yaklaşımlarına ve sonuçlarına ulaşılmıştır.

Albuz (2011) makalesinde, Türk Müziği Çokseslendirme alanında, farklı çokseslendirme yaklaşımlarına ilişkin görüş ve çalışmaları konu almaktadır. Çalışmalar çokseslendirme yaklaşımlarını irdelemiştir.

Bağçeci (2005) "Tonal Müzikte Armoni Dışı Sesler ve Kullanımları" adlı makalesinde, tonal müzikte, armoni dışında kalan yapıları tanımlamış ve kullanımları konusunda, örnekler ile açıklamaları irdelemiştir.

Cebe (2020) "Müzik Teorisi Dersindeki Üç Sesli Akorlar Konusunun Pratik Öğretilmesi Üzerine Yaklaşımlar" adlı makalesinde, üçlü sesli akorlar, aktarım biçimleri ve detaylandırılmasını içermektedir.

Gedik (2020) yüksek lisans tezinde, armonik analizin ve Schenker analizinin, Aristoteles mantığı çerçevesinde yorumlanmasını, disiplinler arası bir çalışma olarak konu almıştır.

Kanneci (2001) adlı yüksek lisans tezinde, yazılı ve ses kayıtlarını, dünyada ve Türkiye’de gitar tarihini ve gelişimi incelemiştir.

Karagülle (2014) yüksek lisans tezinde, Ahmet Kanneci’nin konser programını, aldığı ödülleri, kayıtlı tv ve radyo programlarını, Ahmet Kanneci’ye ithaf edilen eserleri, repertuvar seçimleri konularını incelemiştir.

Kaya (2017) makalesinde, beş farklı gitarist tarafından düzenlenmiş, “Avcı”, “Kara Toprak”, “Uzun İnce Bir Yoldayım”, “Karahisar Kalesi” ve “Hicaz Mandıra” eserlerini incelemiş ve “Hicaz Mandıra” özelinde, yöntem ve yaklaşımlar ele alınmıştır.

Kaçar (2008) makalesinde, makam kavramı ve tarihi, makamların sınıflandırılma ve unsurları ile ilgili konuları irdelemiştir.

Kebapçılar (2017) doktora tezinde, uyumlu ve uyumsuz ses ilişkilerini, akor dizilerini ve teorik unsurları işlemektedir. Ayrıca tonal ve atonal unsurları bulunduran yapıların, müzisyen ve müzisyen olmayan kadın bireylerde, beyindeki elektriksel hareketleri ölçen bir yöntem ile sonuç ve bulguları üzerine bir çalışma olduğu görülmüştür.

Köksal (2017) adlı yüksek lisans tezinde, gitarın yapısı ve özellikleri, gitarın tarihçesi, teorik unsur ve perdesiz gitar çalışmalarını konu almıştır.

Nayir (2015) makalesinde, modal ve tonal müzik kavramlarını, makam kavramını, farklılık ve benzerliklerini irdeleyen bir çalışma olduğu söylenebilir.

Orujov ve Orujova (2020) makalesinde, Antik Yunan müzik teorisini, modalitenin tarihini, Antik Yunan müziğinin günümüze etkileri ve aktarımlarını konu almıştır.

Paracık (2021) yüksek lisans tezinde, caz müziğini unsurlarını, teorik yaklaşım ve tarihçesini, armonik kuralları ve armonik yaklaşımları incelemiştir.

Pelen, Dişiaçık, Bayraktarkatal (2023) adlı makalesinde, Kemal İlerici’nin hayatı, kurucusu olduğu Dörtlü Armoni yaklaşımını ve hangi ihtiyaç doğrultusunda inşa edildiği ve motivasyonunu irdelenmiştir.

Sala (2016) yüksek lisans tezinde, “Solo Gitar için Düzenlenmiş 20 Türk Halk Şarkısı” ve “Bir Anadolu Halk Şarkısı Üzerine Çeşitlemeler” adlı eserlerin incelemesini ve

Domeniconi'nin müzikal arayışlarının sonuçlarını, klasik gitar çerçevesinde incelenmesini konu almıştır.

Sarıkaya (2022) lisans tezinde, yordamsal içerik üretimi, kullanılan yöntemler, işitsel yordamsal öğeleri konu almıştır.

Sayın (2022) makalesinde, kadansların cümle bitişlerindeki etkilerini ve işlevlerini, form analizi, Beethoven'ın müzikal üslubunu, ilgili eser özelinde ele almaktadır.

Sağır (2010) makalesinde, Klasik Armoni olarak da adlandırılan çokseslilik yaklaşımının, yükseköğretim kurumlarında kullanılan yirmi bir kaynak çalışma içerisinde bulunan birinci çevrim akorların incelenmesini konu almıştır.

Sağır ve Sevgi (2011) makalesinde, klasik armoni çözümlerinde bulunan şifreleme ve derece isimlendirmeleri üzerine bir inceleme yapılmıştır.

Tangülü ve Becerikli (2020) makalesinde, Musiki Muallim Mektebi'nin tarihsel süreci, idari oluşumu, eğitim etkinlikleri incelenmiştir.

Tecimer ve Öztutgan (2020) makalesinde, ilgili metodun analizi ve gitar eğitiminde niteliğini irdelenmiştir.

Turan (2019) makalesinde, Dörtlü Armoni'nin tanıtımı, Kemal İlerici'nin çokseslilik yaklaşımı özelinde, "Efe Kaprisi" müzikal açıdan incelenmiştir.

Yalçın (2012) makalesinde, "Türk Müziği Çokseslendirme" alanında yapılan çalışmaların öğretimi için hazırlanan kaynakların incelenmesini konu almıştır.

Yalınkılıç (2022) adlı makalesinde, ilgili makalenin çevirisi ve açıklamaları bulundurmaktadır.

Yalınkılıç (2019) yüksek lisans tezinde, İlerici'nin ezgi analiz yöntemini, makamsal armoni yaklaşımını, Türk müziğinin modernleşmesini, Melik Ertuğrul Bayraktar'ın İlerici yaklaşımı özelinde, ifade ve açıklamalarını irdelenmiştir.

Yaman (2015) yüksek lisans tezinde, piyanonun eşikleme, doğaçlama ile eşikleme, caz müziğinin armonik yapısı, eşlik kalıpları ve varyasyonları irdelenmiştir.

Yengi (2017) makalesinde, çağdaşlık kavramını, modernleşme sürecindeki sorunların anlaşılabilirliği ve değerlendirilmesini konu almıştır.

Çetinkaya (2011) yüksek lisans tezinde, Türk Beşleri olarak tanınan Çağdaş Türk Müziği bestecilerinin programlı eserleri, düzenlemeleri ve icrası üzerinde yapılan analizlerle, bu



müzik eserlerinin dinleyiciler için daha anlaşılır olmasını, çağdaş müziğin tarihsel gelişimini, Türk müzik kültürünü, programlı müziği irdelemiştir.

Çokoğullu (2015) makalesinde, çağdaş klasik gitar besteciliği alanında Türk Müziği unsurlarından faydalanmanın ve ilgili alanda çalışmalar yapacak bestecilere önerileri konu edinmiştir.

Özdalga (2021) makalesinde, ilgili kitabın armonik incelemesini, Bach'ın armonik dilini ve tonal armoni kurallarını irdelemiştir.

Özgür (2001) makalesinde, eski Yunan dizilerinden kilise modlarına uzanan süreci, tonal müziğe geçişi ve modların günümüz müziğine etkilerini ele almaktadır.

Öztürk (2014) doktora tezinde, ezgi ve makam kavram ilişkileri, perde düzenleri, makamsal ezgi çekirdekleri başlığı altında incelenmiştir.

## 1.2. KURAMSAL ÇERÇEVE

### 1.2.1. Çağdaş Türk Müziği'nde Klasik Gitarın Yeri

Türkiye’de çoksesli müziğin ilk örneklerinin Cumhuriyet yıllarından öncesinde Tanzimat döneminde uygulandığı şöyle ifade edilebilir; *“Tanzimatla başlayan batı düşüncesine yönelik müzikle ilgili gelişmelerin ve çok seslilik alanındaki çalışmaların temelleri Cumhuriyet döneminde atılmıştır”* (Selanik, 2010, s. 311). Buradan yola çıkarak ülkemizde çoksesli müzik üzerine çalışmaların artmasının Cumhuriyet döneminde olgunlaştığı söylenebilir. Maarif Vekâleti Avrupa Sınavı altında seçilen ve eğitim amaçlı yabancı ülkelere gönderilen öğrenciler, ülkeye döndüklerinde Çağdaş Türk Müziği eğitimi ve besteciliğinin temelini oluşturmuş ve eserlerini dünyaya tanıtmışlardır. Günümüzde kendilerini “Türk Beşleri” adı altında tanımaktayız. Türk Beşleri’ni bestecilik özellikleri ile beraber eğitimci, çalgı ustası ve kuramcı olarak ifade ederken, ülkemizin kendine özgü müziğinin dünya standartlarında yerini almasında önemli katkılarda bulunmuşlardır (Çetinkaya, 2011).

Türk Beşleri adı yakıştırması, Yönetken’e aittir. *“Müzik yazarımız ve eğitimcimiz Halil Bedii Yönetken’in yakıştırdığı bir ad olan “Türk Beşleri”, Avrupa ülkelerinde eğitim görmüş ve günümüz müzik yaşamına ışık tutmuş bestecilerdir”* (Say, 1997, s. 518). Kendilerinden çağdaş dönem bestecileri olarak da bahsedilmektedir. Çağdaş Türk bestecisi şöyle tanımlanmaktadır; *“Çağdaş Türk bestecisi geleneksel köklerinden olduğu kadar, çağın getirdiği yeniliklerden de yararlanan, içinde yaşadığı dönemden etkilenen bestecidir”* (İlyasoğlu, 1994, s. 295). Avrupa’dan dönen ve eğitimler veren bu bestecilerin, takip eden yıllarda çokseslilik alanında çalışmalar, eğitimler ve kuramlar sunacak olan ve klasik gitar için eser ve düzenlemeler veren, ikinci ve üçüncü kuşak Türk bestecilere ve bestecilerin armonik ve teorik yaklaşımlarına bir dayanak sağlamış olduğu söylenebilir. İlerleyen yıllarda klasik gitarın, eğitim ve icrasındaki yeri belirginleştikçe, ikinci ve üçüncü kuşak Türk besteciler, klasik gitarın çoksesli yapısını kullanarak, eser ve düzenlemeler sunmuştur. Bu eser ve düzenlemeleri oluşturmada, armonik ve teorik yaklaşımlarını, kendilerine özel bir üslup olarak ele alabileceğimiz söylenebilir. Türkiye’de klasik gitar için çok sayıda, eser ve düzenlemeler yapıldığını görmek mümkündür. Türkiye’den çıkan uluslararası nitelikte olan eserlerden bazıları, Fossil Süiti-Yüksel Koptagel, Tamzara-Yüksek Koptagel, Çocuk Parçaları-İlhan Baran, Beş

Sonnet- Bülent Arel, Vals “Gülnihal”-Can Aybars, Gitar Konçertosu-Cemal Reşit Rey olarak örneklendirilebilir. Ayrıca;

*Inci's Book-Ahmet Adnan Saygun, 1934-1944 yılları arasında bestelenen eserin telifi 1952 yılında Southern Music Publishing Co. Inc. Tarafından alınmış, 1977 yılında ise Sigfrid Behrend tarafından yapılan iki gitar için düzenlemesi yayınlamıştır (Kanneci, 2001, s. 39,40,41).*

Buradan yola çıkarak ülkemizde yayımlanmış eser ve düzenlemelerin tamamını Türk bestecilerin değil, yabancı bestecilerin de müziğimizde yayın sahibi olduğu bilinmektedir. Carlo Domeconi'nin de “Koyun Baba” adında, coğrafyamızın melodik öğelerini içeren bir eseri olduğu da görülmüştür. İlyasoğlu (1994)'nun, Türk bestecisi için söylemlerinden yola çıkılarak, ülkemizin müzikal kültür öğelerinin, ikinci ve üçüncü nesil bestecilerin, besteleme ve düzenlemelerinde önemli bir paya sahip olduğu söylenebilir.

### **1.2.1.1. Türk Halk Müziği'nde Klasik Gitarın Yeri, Eğitimi ve Önemi**

Geleneksel Türk Halk Müziği ve klasik gitar ilişkisi, Cumhuriyet'in ilanından sonra açılan ve müzik eğitimi veren kurumların da artması ile paralel ilerlemiştir. Bu paralelliğin batı müziği eğitimi de veren kurumlarda yapılan Geleneksel Türk Halk Müziği'nin çökseslendirilmesini de kapsadığı söylenebilir.

Klasik gitarın eğitimi için açılan kurum ve kuruluşların da artması, klasik gitar için halk müziği düzenlemelerinin yapılmasını da kapsamıştır. Sala (2016), Türkiye'de klasik gitar için ilk halk müziği düzenlemesi yayını yapan kişinin, Ziya Aydınant olduğunu belirtmiştir. Ayrıca gitarist ve eğitimci, Andrea Paleologos'un öğrencisi olan Aydınant, Musiki Muallim Mektebi'nin ilk mezunlarından biridir. Türkiye'de, bir Türk tarafından yayımlanan ilk klasik gitar metodunu 1979'da yayımlamıştır. Bu metot içerisinde, saray müziği ve halk müziği eserlerinin karma olarak yayımlandığı bir çalışmadır. Buna ek olarak, Tecimer ve Öztutgan (2020)'da, Türkiye'de klasik gitar için, ilk sistemli eğitimin Ziya Aydınant tarafından yapıldığını bildirmektedir. Buradan yola çıkarak, Türkiye'de halk müziği çökseslendirme örneklerinin oluşmasında, Musiki Muallim Mektebi ve takip eden yıllarda açılan eğitim kurumlarının önem arz ettiği söylenebilir.

### 1.2.1.2 Türk Halk Müziği'nde Çokseslendirme Yaklaşımları

Yalçın (2020), Türk Müziği'nin çokseslendirilmesinin Osmanlı döneminde, Mızıka-ı Hümayun'da, Giuseppe Donizetti Paşa öncülüğünde, padişahlar için marşlar ve Türk Müziği eser düzenlemeleriyle başladığını ve bu süreçte çokseslendirme çalışmalarının temellerinin atıldığını belirtmiştir.

Ancak çokseslendirme alanında yapılmış çalışmaların dışında kuramsal bilgileri barındıran çalışmalara ulaşamamıştır. Çokseslendirme alanında kuramsal çalışmaların Cumhuriyet'in ilanı akabinde yapıldığı söylenebilir.

Türk Müziği'nin çokseslendirilmesi noktasında çalışmış önemli müzik insanlarından Kemal İlerici, Ankara Devlet Konservatuvarında eğitim görmüştür(1938-1945). Türk müziğinin çokseslendirilmesi noktasında imkanlardan biri olan, Dörtlü Armoni Sistemi ya da İlerici armonisinin temellerini oluşturmuştur. İlerici'nin bu armoni yaklaşımını kabul ettirmek için büyük çabalar verdiği de ifade edilebilir. (Pelen vd., 2023). Yalçın (2012)'da, bu alanda Türkiye'de ilk kuramsal çalışmanın, Kemal İlerici tarafından yapıldığını belirtmiştir.

Özdemir (2017), İlerici'nin, Dörtlü Armoni ya da İlerici Armonisi adı ile bilinen, çokseslilik yaklaşımında, dörtlü akor dizimi ile yeni bir çokseslendirme yaklaşımı kullandığını aktarmaktadır. Bu yaklaşım, temelinde Hüseyini makamını referans almaktadır. İlerici'nin, batı temelli yaklaşım ile oluşturulan çokseslilik yaklaşımına karşın, Hüseyini makam dizisinin barındırdığı sesler ve dörtlü aralıkların yapılanmasıyla yeni bir yaklaşımı ortaya çıkardığını da belirtmiştir. Hüseyini makamının ana makam kabul edilmesini İlerici şöyle açıklamaktadır.

*Makamda bütün Ulusumuzu büyüleyecek kadar güçlü ve bütün yurdu kapsayacak kadar yaygın, olağanüstü bir güzellik görüyoruz. Her çeşit sanat ürününün psikolojik inceleniminden kesinlikle anlaşıldığı gibi, ruhla, her çeşit ürünü arasındaki benzerlik su götürmez olduğundan, biz (Türk ruhunun ürünü ve şaşmaz aynası) olan Hüseyini makamını anadizi olarak seçtik (İlerici, 1970, s. 149).*

Türkiye'de, Türk Müziği Çokseslendirme alanında önemli müzik insanlarının farklı çalışmalar da yaptığı bilinmektedir. Bu çalışmalara “*Türk Müziği Makam Dizileri*” (Sun, Türk Müziği Makam Dizileri, 1998). “*Dörtlü Armoni ve Türk Müziği'ne Uygulanışı*” (Tutu & Tutu, 1999). “*Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni*” (Levent, 1996), eserleri örnek gösterilebilir. İlgili eserler incelendiğinde, çokseslendirme yaklaşımlarında bulunan teorik ve kavramsal ifadelerde farklılıklar görülmüştür. Bu farklılıkların açıkça

anlaşılabilmesi noktasında, “Dörtlü armoni sisteminin anlaşılması, öğrenilmesi ve öğretilmesinde Batı armonisi bilgilerinin kazanılmış olmasının ön şart olduğu söylenebilir” (Yalçın, 2012, s. 233). Buradan yola çıkarak, batı temelli yaklaşımın öğelerini ve kuramsal çerçeve noktasında ele alınan teorik unsurların açıklanmasının faydalı olabileceği düşünülmüştür.

### **1.2.2. Batı Temelli Armoni Yaklaşımı ve Armonik İnceleme**

İlyasoğlu (1994), çoksesliliğin ilk örneklerinin, Orta Çağ’da Çin’de görüldüğünü belirtmiştir. Avrupa’da çokseslilik, kilisenin çoksesli müziği şartlı olarak onaylamasıyla Paris’te başlamıştır. Rönesans olarak adlandırılan dönemde, çoksesliliğin kilisenin çatısı altından uzaklaşmaya başlaması ile çoksesli müziğin daha serbest bir şekilde, halk arasında da çalınmaya başladığı ifade edilebilir. Bu süreçler içerisinde gelişen kuramsal yaklaşımlar, günümüz müzikal unsur ve kurallarının temelini oluşturmuştur. Bu kuramsal yaklaşımlar zamanla yaygınlaşarak belirli bir düzen oluşturmuş ve kurallar halinde kabul görmüşlerdir. Yaklaşımların biri olan armoni, Orujov ve Orujova (2020), tarafından şöyle açıklanmaktadır; Armoni kelimesinin kökeni Yunan’dan gelmektedir ve bütün sanat dallarında “Uyum” olarak adlandırılmaktadır. Ayrıca armoni şöyle de açıklanabilir.

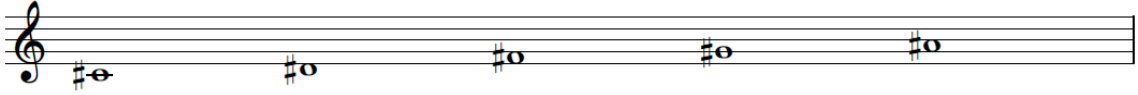
*Armoni, yani birbirini izleyen ton dizilerinin ton özelliklerinin özetlenmesi ve açıklığa kavuşturulması, tonları bağdaştırmanın çağdaş yöntemleri ve tonal ilerleyiş/bağlanışlar; ton (ses) sisteminin oluşumu ve temeli, yani her kültürel dönemin tonal materyalinin bütün bir genel görünümü (Yalınkılıç, 2022, s. 17).*

Armonik yapıları bulunduran eserlerin incelemesinin, eserlerin bulundurduğu yapıları ifade edebilmek noktasında önem arz etmektedir. Akarsu (1998), “İnceleme” kavramını, çözümleme ve açığa çıkarma olarak bildirmiştir. Gedik (2020), “Armonik İnceleme” kavramını müzikte yapıların açığa çıkarılması, temel öğelerine ayrıştırılması ve yapılarda bulunan fonksiyonel yaklaşımların incelenmesi olarak ele almıştır.

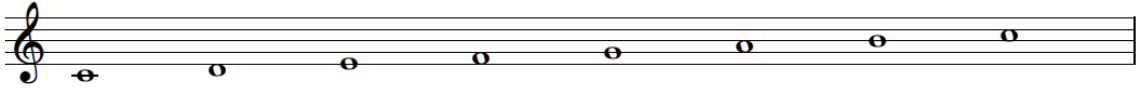
### 1.3.1. Batı Temelli Teorik ve Kuramsal Unsurlar

#### 1.3.1.1. Gamlar (Diziler) ve Modlar

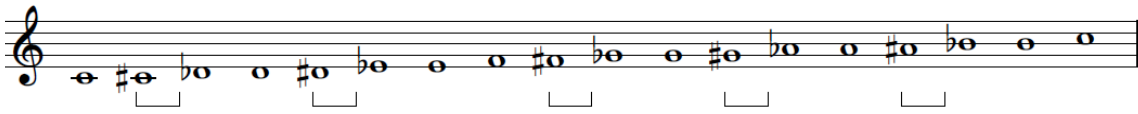
Cangal (1999) dizileri, belirli frekans derecelerine göre sıralanmış ses gruplarını dizi olarak açıklamaktadır. Diziler içerdikleri seslerin niteliğine göre farklı dizileri de oluşturmaktadır. Bu diziler, temelde Pentatonik, Diyatonic ve Kromatik olarak üçe ayrılmaktadır. Bir oktav içerisinde bulunan beş ara sesin, birbirlerine belirli uzaklıklar ile dizilmesi, Pentatonik(beş sesli) diziyi, yedi ana sesin oluşturduğu dizi Diyatonic, aynı oktav içerisinde bulunan, Pentatonik ve Diyatonic dizi seslerinin birleşmesi ile Kromatik dizi olarak ifade edilebilir. Dizi gösterimleri, Do notası üzerinden kurulmuştur.



Şekil 1.1. Pentatonik Dizi



Şekil 1.2. Diyatonic Dizi



Şekil 1.3: Kromatik Dizi

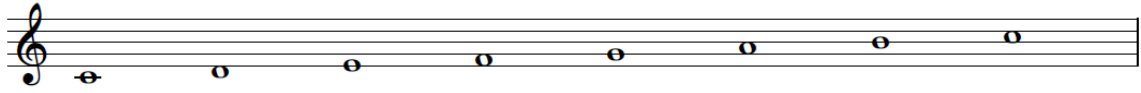
Şekiller, Cangal (1999)'ın çalışmasından referans alınarak geliştirilmiştir.

Say (1997), günümüzde Mod(Makam) olarak adlandırdığımız dizi kavramlarının temelini Antik Yunan'dan çıktığını ve Antik Yunan'ın en belirgin özelliğini müziğe getirdiği teorik çerçeve olması ile açıklamaktadır. Bu Mod dizilerinin üzerimizde hisler bıraktığını ve bunlara örnek olarak, Dorya adlı modun, yiğitlik ve saldırganlığı, Miksolidya modunun iç kabartıcı olduğunu belirtmektedir. Ayrıca, Avrupa halk şarkılarının çoğunluğunun modal yani mod temelli olduğunu, Rönesans dönemi

müziğinin de modallik barındırdığını, Avrupa’da kilise müziğinde modların bulunduğunu ve sonrasında gelen müzik dönemlerinin de modal etkiler ve yaklaşımlar taşıdığını belirtmiştir. Ayrıca, Yeprem (2006)’de, Doğu Hristiyan kiliselerinde modal ya da mod temelli müziğin bulunduğunu, kullanılan makam ya da modların, Türk Müziği’nde kullanılan makamlar ile benzerlikler taşıdığını ifade etmiştir. Mod ve makam kelimelerinin bulunduğu çalışmaların çoğunluğunda, eş ya da yakın anlamlar ile kullanıldığı görülmüştür.

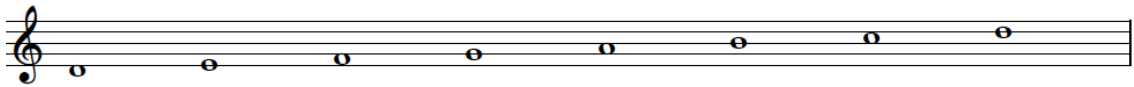
Günümüzde kullanılan modlar, Özgür (2001), İyonyen, Doryen, Frigyen, Lidyen, Miksolidyen, Eolyen, Lokrien olarak ifade edilebilir. Dizilerin donanımlarında değiştirici işaret bulundurmayan karar sesler üzerinden açıklanma yolu tercih edilmiştir.

İyonyen modu, majör dizilerin I. derecesi üzerinden kurulmaktadır (Köksal, 2017). Çargah Makamı ile benzerlik gösterdiği söylenebilir.



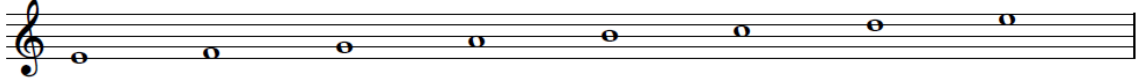
Şekil 1.4: İyonyen Modu

Doryen modu, majör dizilerin II. derecesi üzerine kurulan ve majör dizinin aralık kurallarını bozmadan devam etmesi ile oluşmaktadır. Ayrıca, Eolyen bir dizinin, VI. derecesinin tizleşmesi ile de ortaya çıktığı görülmüştür. Hüseyini Makamı ile benzerlik gösterdiği söylenebilir.



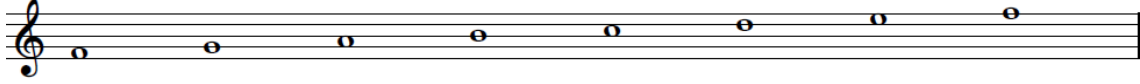
Şekil 1.5: Doryen Modu

Frigyen modu, majör dizinin III. derecesi üzerine kurulmaktadır. Tutu ve Tutu (1999) Kürdi Makamı ile benzerlik gösterdiğini belirtmiştir. Eolyen dizisinin, II. derecesinin pesleşmesi ile de ortaya çıkmaktadır.



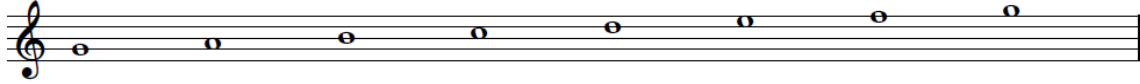
Şekil 1.6: Frigyan Modu

Lidyan modu, majör dizinin IV. derecesi üzerine kurulmaktadır. Akçay ve Karaarslan (2018), bu modu gizemli olarak ifade etmişlerdir.



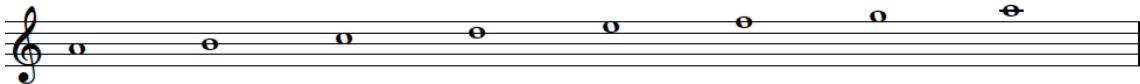
Şekil 1.7: Lidyan Modu

Miksolidyan modu, majör dizinin V. derecesi üzerine kurulmaktadır. Köksal (2017), Rast Makamı ile benzerlik gösterdiğini belirtmiştir. İyonyen dizisinin VII. derecesinin pesleşmesi ile ortaya çıktığı söylenebilir.



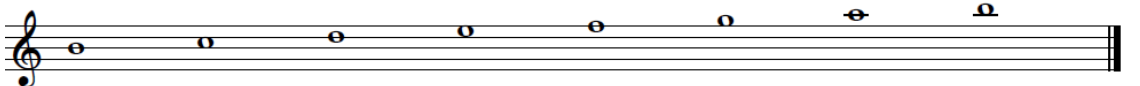
Şekil 1.8: Miksolidyan Modu

Eolyen modu, majör dizinin VI. derecesi üzerine kurulmaktadır. Nayir (2015) Buselik Makamı ile benzerlik gösterdiğini belirtmiştir.



Şekil 1.9: Eolyen Modu

Lokrien modu, majör dizinin VII. derecesi üzerine kurulmaktadır. Dilkeşhaveran Makamı ile benzerlik gösterdiği söylenebilir.



Şekil 1.10: Lokrien Modu

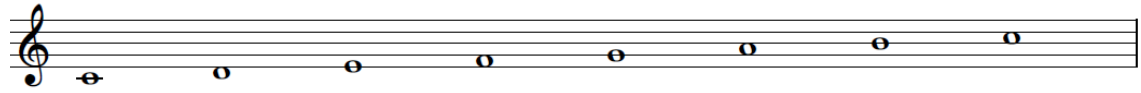
Şekiller, Özgür (2001)'ün çalışması referans alınarak geliştirilmiştir.



### 1.3.1.3. Majör, Minör Dizi ve Tonalite

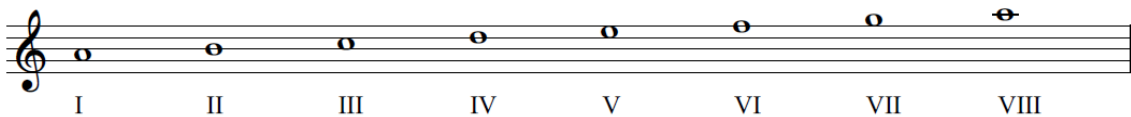
Majör dizi; “İçerdiği tam ve yarım tonların ardışım biçimi açısından 2 tam, 1 yarım, 3 tam, 1 yarım kalıbını oluşturan dizilere MAJÖR DİZİ, temelini bu dizilerden alan tonalitelere ise MAJÖR TONALİTE denir” (Cangal, 1999, s. 23). Dizilerin çıkıcı ve inici olarak ele alınabileceği söylenebilir. Çıkıcı ve inici dizi kavramı şöyle açıklanmıştır; “Sesler kalından inceye doğru sıralanırsa diziye Çıkıcı dizi, inceden kalına doğru sıralanırsa İnici dizi denir” (Saygun, 1964, s. 64).

Ayrıca majör dizinin İyonyen modu ile benzerlik gösterdiği söylenebilir. Donanımında herhangi bir değiştirici işaret bulunmamasından dolayı, Do Majör dizisi seçilmiştir.

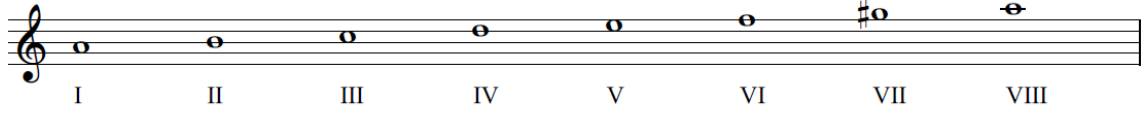


Şekil 1.11: Do Majör Dizisi

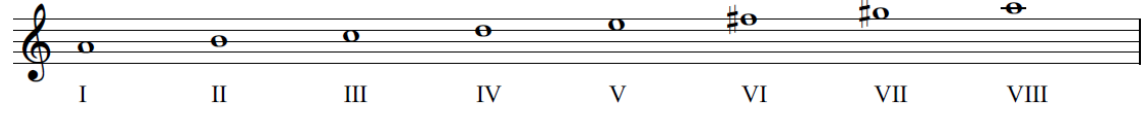
“Bir tam bir yarım, iki tam bir yarım, iki tam tondan oluşan dizilere doğal minör dizisi denir.” (Köksal, 2017, s. 27). Tek bir tip majör dizi bulunmasının aksine, minör dizilerin üçe ayrıldığı söylenebilir. Bunlar doğal ya da eolik, armonik ve melodik olmak üzere üçe ayrılmakta ve her bir dizinin kendine özgü derecelerinde değişkenlikleri bulundurduğu söylenebilir. Eolik olarak adlandırılan dizi, majör dizinin ya da İyonyen dizisinin, VI. derecesinden başlaması ve başladığı seste bitmesi ile oluşmaktadır. Armonik minör, doğal minör dizinin VII. derecesinin tizleşmesi ile ortaya çıkmakta, melodik minör dizisi, doğal minör dizinin, VI. ve VII. derecelerinin tizleşmesi ile ortaya çıktığı görülmüştür. Donanımında herhangi bir değiştirici işaret bulunmamasından dolayı şekillendirilmede, La minör ya da eolik dizi seçilmiştir. Ayrıca değişkenlik gösteren seslerin, tam olarak ifade edilebilmesi için, dizi sesleri romen rakamları ile gösterilmiştir.



Şekil 1.12: Eolik Minör



Şekil 1.13: Armonik Minör



Şekil 1.14: Melodik Minör

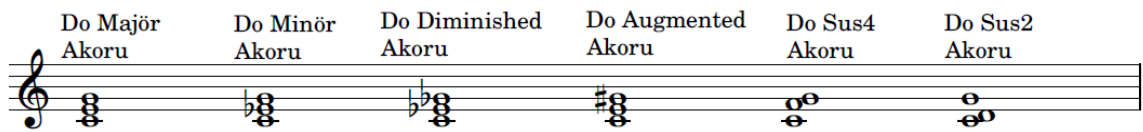
Şekiller, Cangal (1999)'ın çalışmasından referans alınarak geliştirilmiştir.

#### 1.3.1.4. Akorlar (Uygular), Çeşitleri ve Adlandırılması

Cangal, akor tanımını şu şekilde aktarmıştır; “Herhangi bir ses üzerine üçlüler çıkılarak kurulan ve en az üç sestem oluşan ses kümelerine AKOR (İt. *accordo*; Fr. *accord*; İng. *chord*; Aim. *Akkord*, bazı Türkçe kitaplarda *Uygu* veya *Düzen*) denir” (Cangal, 1999, s. 69). Bu duruma karşın, Karolyi (1995)'de, iki sesli yapıları akor olarak kabul etmiştir.

Üç ses barındıran akorların açıklanması ve çeşitleri şöyle ifade edilmiştir; “Üçlülerle kurulan üç sesin aynı zamanda seslenmelerine denir. Üç sesli akorlar içindeki üçlülerin niteliğinden dolayı dört çeşittir” (Hidayetoğlu, 1999, s. 112)

“Sus2” ve “Sus4” olarak adlandırılan akorlar Cangal (1999)'ın kitabında bulunan “Akorların Niteliksel Özelliklerine Göre Adlandırılması” bölümünde ve Demir (2012)'in kitabında bulunan “Üç Sesli Akorlar” bölümünde dışarı da tutulmuştur, ancak bu akorların, Türk Müziği Çokseslendirme alanındaki çalışmalar için önemli olduğu düşünüldüğünden dolayı, bu bölümde açıklanması ve gösterimi lüzum görülmüştür. Hacıev (2007) temel akor sınıflandırılmalarında, Majör akor için “M”, Minör akor için “m” Eksik akor (Diminished) için (-), Artık akor için (+) sembollerini kullanmıştır.



Şekil 1.15: Üç Sesli Akorlar

Akor şekilleri Cebe (2020), Cangal (1999), Yalçın (2013)'in çalışmaları referans alınarak geliştirilmiştir.

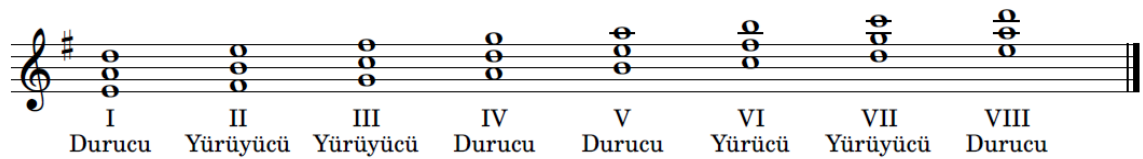
Majör akor incelendiğinde diziye göre, bir üçlü ve bir beşli eklenmesi ile majör akor oluşurken, üçlünün pesleşerek eklenmesi ile minör akor, üçlü ve beşlinin pesleşerek eklenmesi ile diminished, üçlünün diziye göre doğal, beşlinin diziye göre tizleşmesi ile augmented akorları oluşmaktadır. Sus olarak ifade edilen akorların, akora adını veren sese göre II. ve V. seslerinin eklenmesi “Sus2”, IV. ve V. sesinin eklenmesi ile de “Sus4” akorlarının ortaya çıktığı görülmüştür.

Akor adlandırılmasında bir diğer önemli noktanın, basamak sayısı olduğu söylenebilir. Tonalitelerde bulunan tek seslerin romen rakamlarıyla gerçekleştirilen adlandırılmasında geçerli olan durumun, akorlarda da geçerliliği olduğu söylenebilir.

*Günümüzde armoni çözümünde, akorların adlandırılması ve şifrelendirilmesi bakımından genel olarak “basamaksal” ve “işlevsel (fonksiyonel)” olmak üzere iki farklı yöntem kullanılmaktadır. Basamaksal armoni akorları; I.basamak akoru, II. basamak akoru biçiminde nitelendirip adlandırırken; İşlevsel armoni ise; Tonik, Subdominant ve Dominant biçiminde adlandırılmaktadır (Sağır & Sevgi, 2011, s. 24)*

### 1.3.1.5. Hüseyini Makamında Akorların Oluşumu ve İşlevleri

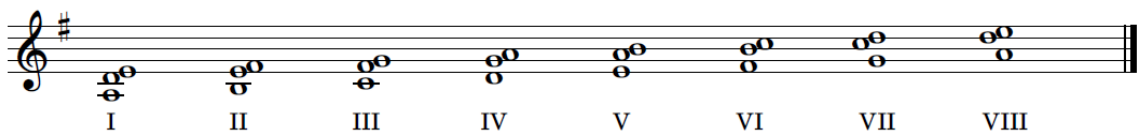
Kemal İlerici'nin çokseslendirme yaklaşımında, akorların oluşturulması noktasında batı müziği ile temelde benzerlik gösterdiği söylenebilir ancak akorların, işlevleri noktasında farklılıkların ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. İki sesli yapıların da akor olarak adlandırılabilen ifadesi, Türk Müziği Çokseslendirme alanında yapılmış çalışmalarda şöyle aktarılmıştır. “İki ve daha fazla armoni aralığından oluşan ve aynı anda tınlayan ses kümesine uygu (akor) denir” (Tutu & Tutu, 1999, s. 10). İlerici'nin akorları dörtlü aralıklar üzerine kurduğunu söylemek mümkündür. Özdemir (2017) tarafından, İlerici Armonisinde, Hüseyini makamında akor kurulumları ve işlevleri;



Şekil 1.16: Hüseyini Makamında Akorlar

İlerici'nin yaklaşımında, akorlara isimlerini veren sesin, üzerine ve altına olmak üzere dörtlü aralıkları kullandığı görülmüştür. Hüseyini makamında I. derece olan La sesi üzerine ve altına olmak üzere dörtlü aralıklar kullanılmıştır. İsimlendirme aşamasında derece ile beraber “7-4” olarak ifade edilebilir, bunun sebebi en peste bulunan Mi ve en tizde kalan sesin Re ile aralığın yedili olması ve akora karar ses olarak ismini veren La sesinin Mi sesine dörtlü aralıkta bulunmasından kaynaklandığı söylenebilir. Akora adını veren seslerin, akorun ortasında konumlandığı görülmüştür. İlerici'nin yaklaşımında akorlar, duruculuk ve yürücülük açısından incelendiğinde I. derece durucu, II. derece, yürüyücü, III. derece, yürüyücü, IV. derece, durucu, V. derece, durucu. VI. ve VII. derece yürüyücü, VIII(I). derece, durucu olarak, sınıflandırılmıştır. Ancak Türk Müziği alanındaki bütün çokseslendirme yaklaşımlarında, dereceye adını veren kök sesin akorun ortasında olma durumu söz konusu değildir.

Özdemir (2017), Tefik Tutu ve Bahadır Tutu'nun, çokseslendirme yaklaşımında bulunan dörtlü akorların temel konumlarında, kök sesin en peste yer aldığını belirtmiştir. Bu durumun sebebi durucu etki yaratmak olarak açıklanabilir. Akora derecesel olarak ismini veren ses en peste yer alırken, üzerine öncelikle dörtlü ardından beşli eklenmesi ile ortaya çıktığı görülmüştür. Bu durum derecenin yanına 4-5 yazılması ile de gösterilir. Ayrıca batı temelli yaklaşımda Sus olarak adlandırılan akorlar ile benzerlik gösterdiği söylenebilir. Ancak “Sus” akorlar batı temelli yaklaşımda farklı işlevlerde de kullanılmaktadır. “*Suspended akorlar İlerici armonisinde kurulan dörtlü akorlara benzer. Ancak bu akorlar, İlerici armonisinde kullanılan dörtlü akorlardan farklı olarak, akorun üçlüsüne çözümlenir*” (Sala, 2016, s. 62). Çokseslilik yaklaşımlarında akorlar çevrim olarak da kullanılabilir. Hüseyini dizisinde İlerici'ye göre I. derece akorunun temel konumu ele alındığında 7-4, Tefik ve Bahadır Tutu'ya göre temel konumlandırma olan 5-4 ve son çevrim olan 5-2 konumlarını bulmaktadır. Buradan yola çıkarak Tefik ve Bahadır Tutu'nun temel konumda kabul ettiği “Sus” karakter ile benzerlik gösteren akorların, İlerici'nin yaklaşımına göre çevrim durumunda nitelendirilebileceği söylenebilir.



Şekil 1.17: Hüseyini Makamında Akorlar II

Şekiller, İlerici (1970) ile Tutu ve Tutu (1999)'nun çalışmalarından referans alınarak geliştirilmiştir.

### 1.3.1.6. Akorların Çevrim Durumları ve Şifrelendirme

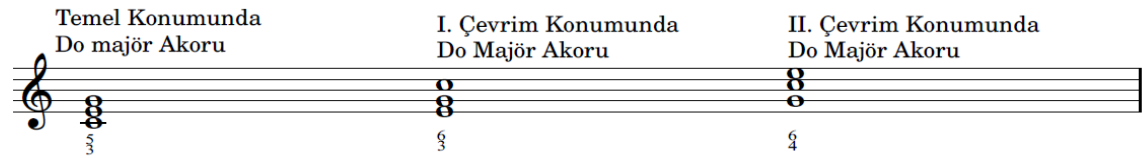
Batı temelli yaklaşımda, temel olarak da adlandırılan üç sesli akorların, sadece akora adını veren sesin en alta ya da en peste kalmasının dışında, akor seslerinin yerlerinin değişmesi ile ortaya çıkan çevrim akorlarında bulunduğu söylenebilir. Ayrıca seslerin çevrilmeleri ile ilgili, “Bir aralık çevrilince bu aralık artık eski niteliğini kaybedip başka bir aralık haline gelir...” (Saygun, 1964, s. 78)., ifadesi mevcuttur.

Akor çevrimleri, üç sesli akorlarda, birinci ve ikinci çevrim olarak adlandırılmaktadır. Sağer (2010), temel akorlarda birinci çevrimi, akorun ana sesine göre üçlünün bas partisinde, ana sesin ise en tepede bulunduğu konum olarak ifade etmiştir. İkinci çevrim ise, ana sese göre beşlinin en basta bulunduğu konumdur.


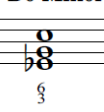
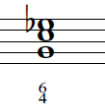
Akorlar isimlendirilirken, bir diğer önemli unsurun, bas şifreleri olduğu söylenebilir. Hindemith (2007), akorlarda bas şifreleri tayinini, bas partisinde ya da akorun en pes sesi referans alınarak diğer seslerin uzaklıkları rakamlar ile belirlenir diye ifade etmiştir.

Do majör akorunda temel konum incelendiğinde, akora adını veren ve en peste bulunan sesin Do sesi olduğu görülmüştür. Akorun altında bulunan (3 ve 5) rakamları, diğer akor seslerinin, en pes sese olan uzaklığı olarak nitelendirilebilir.

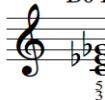
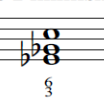
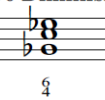
Do majör akorunda, I. çevrim konumu incelendiğinde (6 ve 3), II. çevrim konumu incelendiğinde (6 ve 4) olarak ifade edilebilir. Ancak incelenen çalışmalarda, farklı kuramcıların ifadelerinde özel durumlar haricinde, temel konumda bulunan üç sesli akorlara şifre yazımı görülmemektedir.



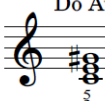
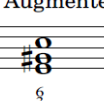
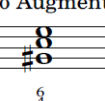
Şekil 1.18: Majör Akorda Çevrim Konumları

Temel Konumda Do Minör Akoru	I. Çevrim Konumunda Do Minör Akoru	II. Çevrim Konumunda Do Minör Akoru
		

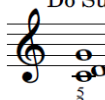
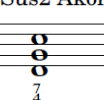
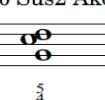
Şekil 1.19: Minör Akorda Çevrim Konumları

Temel Konumda Do Diminished Akoru	I. Çevrim Konumunda Do Diminished Akoru	II. Çevrim Konumunda Do Diminished Akoru
		

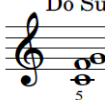
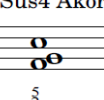
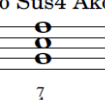
Şekil 1.20: Eksik ya da Diminished Akorda Çevrim Konumları

Temel Konumda Do Augmented Akoru	I. Çevrim Konumunda Do Augmented Akoru	II. Çevrim Konumunda Do Augmented Akoru
		

Şekil 1.21: Artık ya da Augmented Akorda Çevrim Konumları

Temel Konumda Do Sus2 Akoru	I. Çevrim Konumunda Do Sus2 Akoru	II. Çevrim Konumunda Do Sus2 Akoru
		

Şekil 1.22: Sus2 Akorda Çevrim Konumları

Temel Konumda Do Sus4 Akoru	I. Çevrim Konumunda Do Sus4 Akoru	II. Çevrim Konumunda Do Sus4 Akoru
		

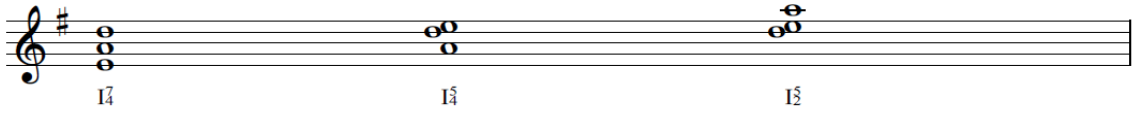
Şekil 1.23: Sus4 Akorda Çevrim Konumları

Şekiller, Cangal (1999), Cebe (2020), İlerici, (1970)'nin çalışmaları referans alınarak geliştirilmiştir.

*Uygulanacak çokseslilik yaklaşımlarına ilişkin olarak örneğin; üçlü armonisel sistem kullanılacaksa, sistem gereği özellikle 3'lü ve 6'lı aralıklar temel alınmalıdır. 2'li, 4'lü, 5'li, 7'li aralıklar ise geçit, işleme veya geciktirme sesleri olarak tercih edilmelidir (Albuz, 2011, s. 55).*

Buradan yola çıkılarak, majör, minör, eksik ve artık akorların temel konum ve çevrim durumlarında sıklıkla (3,4,6)'lı uzaklıklarda olduğu, Sus akor olarak adlandırılabilen akorların, temel ve çevrim konumlarında (2,5,7)'li ses uzaklıklarını barındırdığı görülmüştür.

Türk Müziği Çokseslendirme yaklaşımlarında akorların isimlendirilmesinde ve çevrim durumlarının açıkça ifade edilebilmesi noktasında İlerici yaklaşımı, temel konumu en basta bulunan ses referans alınarak kurulan 7-4 aralıkları oluştururken, Tutu ve Tutu (1999)'nun yaklaşımında temel konum 5-4 olarak ele alınmıştır.



Şekil 1.24: Hüseyini Makamında Çevrim Akor Konumları

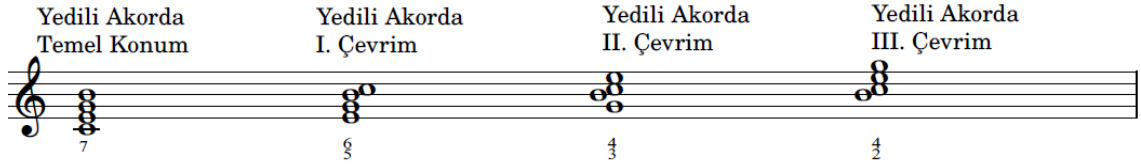
İlerici (1970), dörtlü aralıklar ile kurulmuş akorlarda, birinci çevrim için “dengesizlik”, “uçarılık” ve “kararlılık”, ikinci çevrim için “en dengesiz” ifadelerini kullanmıştır. Ayrıca karara gidişlerde temel durum ya da birinci çevrimin kullanılmasını öğütlemektedir.

### 1.3.1.7. Dört, Beş ve Altı Ses Bulunduran Akorlar, Çevrim ve Drop Kavramı

Akorların, iki ya da üç sesin bir araya gelmesiyle oluşan müzikal yapılar olduğu söylenebilir. Ancak dört ve daha fazla ses barındıran akorlar da mevcuttur. Yedili akorlar, temel olarak adlandırılan üç sesli akorlara bir üçlü aralık daha eklenmesiyle oluşmaktadır. Ses aralıklarının uzaklığının yedili akorların isimlendirilmesinde önemli bir noktada olduğu söylenebilir. Hindemith (2007)'e göre, yedili akorun adının belirlenmesindeki etken, ana sese göre yedili aralık eklenmesi ile açıklanabilir. Cangal bu yapılanmayı şöyle açıklamıştır.

*Üçül akora yeni yeni üçlülerin eklenmesiyle elde edilen bu akorlar, içerdikleri en son sesin kök sesle oluşturduğu aralığa göre adlandırılır. Örneğin, Do-Mi-Sol üçül akoruna yeni bir üçlünün eklenmesiyle elde edilen Do-Mi-Sol-Si akoru (içerdiği en son ses olan Si sesi ile kök ses arasındaki “yedili” aralıktan dolayı) YEDİLİ AKOR, bu akora yeni bir üçlünün*

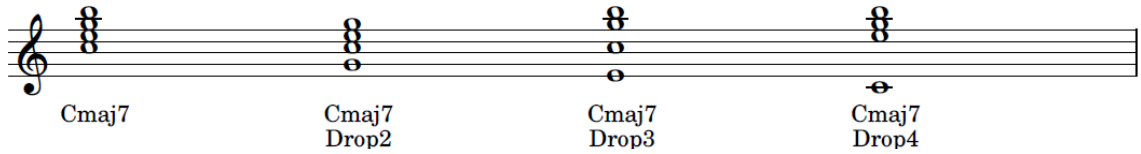
eklenmesiyle oluşturulan Do-Mi-Sol-Si-Re akoru (içerdiği en son ses ile kök ses arasındaki “dokuzlu” aralıktan dolayı) **DOKUZLU AKOR** olarak adlandırılır ve aynı adlandırma yönteminin sürdürülmesiyle Do-Mi-Sol-Si-Re-Fa akoruna **ON BİRLİ AKOR**, Do-Mi-Sol-Si-Re-Fa-La akoruna ise **ON ÜÇLÜ AKOR** denir (Cangal, 1999, s. 71).



Şekil 1.25: Yedili Akorda Çevrim

Akor çevrimleri, temel olarak akorun en altında bulunan sesi, akorun tepe noktasına taşıma durumu olduğu söylenebilir, ayrıca akorların barındırdığı seslerin yerini değiştiren bir diğer önemli hal olan ve Drop olarak adlandırılan akorların da bulunduğu görülmüştür. Paracık (2021) tarafından Drop akor, dört sesli ve ya daha fazla ses barındıran akorların, üst noktasında bulunan sesler üzerinden referans alınarak bir sekizli ses aralığı indirilme durumu olarak açıklanmıştır. Drop, akorların, seslerin daha geniş bir ses sahasında kullanılması için önemli olduğu söylenebilir.

Do sesi üzerine, üçlü ses uzaklıkları ile kurulan dört sesli akorun, temel konumu halinden Drop2 konumuna geçmesi, akorun tepe noktasında bulunan ses referans alınarak, ikinci ses olan Sol notasının, en peste konumlanması ile gerçekleşmektedir. Drop3 akoru için Mi sesinin en peste konumlanması ve Drop4 akoru için, akorun ana sesi Do notasının, bir sekizli ses uzaklığı, aşağı inmesi gerekmektedir. Ayrıca Drop akorlar, Drop2 ve Drop3 olarak beraber de kullanılabilir.



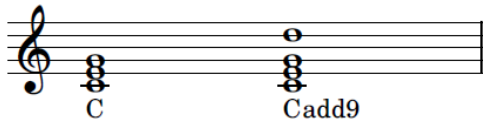
Şekil 1.26: Yedili Akorda Drop

Şekiller, Cangal (1999), Albuz (2011) ve Paracık (2021)'in çalışmaları referans alınarak geliştirilmiştir.



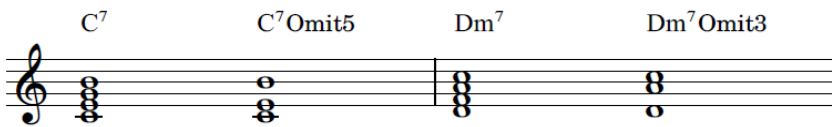
### 1.3.1.8. Added, Omitted, Altere ve Çoklu Akorlar

Added, add, eklenmiş akor, olarak adlandırılan yaklaşımda ise, “İngilizcede “Chord with added nota” şeklinde geçmektedir. Eğer bir akora özel bir renk katılmak isteniyorsa sadece eklenmek istenilen ses akora eklenir” (Yaman, 2015, s. 24). Ayrıca, Sala (2016)’da add akorların, modal duyuma sebep verebileceğini belirtmiştir. Akor sembolünün yanına, add yazılarak ve sonrasında eklenmek istenen derecenin sayısı ya da rakam ile yazılmasıyla oluştuğu görülmüştür.



Şekil 1.27: Added Akor

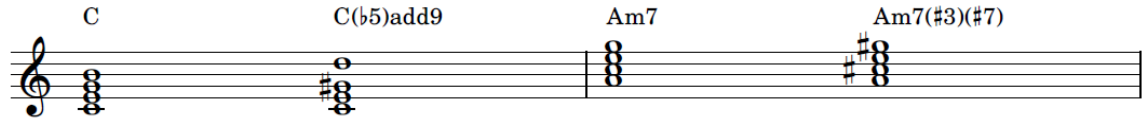
Akorlara eklenen seslerin, akorun yapısını değiştirdiği ve farklı duyumlara sebep verdiği söylenebilmekle beraber, akordan bir ses çıkarmanın da akorun yapısını değiştirdiği söylenebilir. Bu durum “Omit” ya da “Omitted” olarak karşımıza çıkmaktadır. Pas geçmek ve atlamak olarak açıklanabilir (Sheldon, 1982). Kebapçılar (2017)’da Omit’i, atlanılan olarak ifade etmiştir. “Omit” kelimesinden sonra gelen sayı ya da rakımın, akordan çıkartılmak istenen sesin, örnek ile Omit3, akor içerisinde üçlüsünü çıkarma hali olduğunu belirtilmiştir. “Omit” edilme noktasında, akordan ses çıkarılırken dikkat edilmesi gereken önemli hususlar olduğu söylenebilir. Üçlünün çıkarılmasından dolayı, ortaya çıkacak sorunlar olarak; akora majör, minör gibi nitelikleri kazandıran ses olmasından dolayı ilk tercih olarak seçilmemesi gerektiği söylenebilir. Ancak minör ve majör akorların içerisinde beşlisinin çıkarılma durumu, üçlünün çıkarılmasına göre daha az önem arz etmektedir.



Şekil 1.28: Omit, Omitted Akor

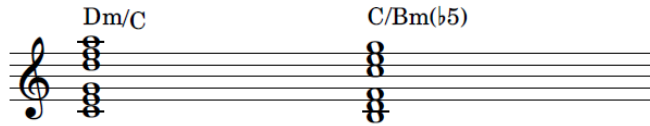
Değiştirmek ve başkalaştırmak anlamlarıyla da kullanılabilen Alterasyon ya da Altere kelimelerinin, müzik teorisinde de kullanıldığı görülmüştür. “Alterasyon akorun fonksiyonunu değiştirmeden, sadece diyez ve bemol işaretleriyle akorun belirlini bir

sesini (birlisi, üçlüsü, beşlisi veya yedilisi) değişmektedir” (Elhankızı, 2012, s. 123). Yaman (2015)’da, akor seslerinden, birini ya da fazlasının, yarım yahut tam ses olarak hareket etmesi ve akorda bulunan herhangi bir aralığın başkalaştırılması olarak ifade etmiştir. Değiştirilmek istenen ses, ana ses derecesinin yanına parantez içerisinde yazılarak ifade edilebilir.



Şekil 1.29: Alterasyonlu Akor

Çoklu akor ya da Polychord olarak adlandırılan yapıların, içerisinde birden fazla akor bulundurması durumu olarak açıklanabilir. “Polychord’lar genellikle birden fazla akorların aynı anda çalınmasıdır” (Sarıkaya, 2022, s. 28). Yaman (2015)’da, içerisinde iki adet akor bulunduran yapılar olarak aktarmıştır. Ancak bazı durumlarda anlamlı bir bütün olarak, ifadesi zor olan ve herhangi bir adlandırılmış akorun, çoklu akor ile açıklanabileceğini de belirtmiştir. Yazım sırasında üst bölgede kalan akorun önce, alt bölgede kalan akorun sonra yazıldığı görülmüştür.



Şekil 1.30: Çoklu Akor/Polychord

Şekiller Albuz (2011), Yaman (2015), Sala (2016)’nın çalışmalarından referans alınarak geliştirilmiştir.

### 1.3.1.9. Akorlarda Uyum, Duruculuk ve Yürüyücülük

“...Türk armonisinde, uygulamaların değer durumları, doğuşsal olarak, iki biçimde varolmaktadır: 1-Duruculuğu önemsemekle, 2-Yürüyücülüğü önemsemekle...” (İlerici, 1970, s. 35). Çokseslilik yaklaşımlarında bulunan bir diğer önemli etkenin, ses uzaklıklarının uyumlu ve uyumsuz etkilerinin olduğu söylenebilir. İlerici yaklaşımında, birli, sekizli, beşli ve dördü ses uzaklıkları tam uyumlu olarak, üçlü ve altılının doğal ve değişken hallerinin, yarı uyumlu, ikili ve yedili uzaklıklar, uyumsuz olarak belirtilmiştir.

Ayrıca bir akorda bulunan seslerden sadece birinin uyumlu ya da uyumsuz olma durumunun, akorun tamamının uyumlu ve uyumsuz olma durumunu etkilediği söylenebilir. Akorları durucu ve yürüyücü olarak ifade ederken, uyumluluk ve uyumsuzluk üzerinden referans alınarak aktarıldığı görülmüştür. Majör ve minör üçlü akorların dışında kalan, tüm uyumsuz akorların, çözülme ya da başka bir akora gitme gereksinimi duyduğunu ve bu sebepten dolayı ilgili akorlar yürüyücü olduğunu belirtmiştir. İlerici, Hüseyini makam dizisinde bulunan duruculuk ve yürüyücülüğün, Hüseyini makamından doğan dizilerin hepsinde geçerli olduğunu ifade etmektedir. Bakihanova (2003), majör ve minör dizilerde, (I, III, V) dereceleri durucu, (II, IV, VI, VII) derece basamakları yürüyücü olarak nitelendirmiştir. Kuramsal yaklaşımlarda ana derece akorlarında, I. derece akoru Tonik olarak adlandırılmakta ve içerdiği sesler bakımından incelendiğinde durucu tüm sesleri içermekte ve “T” harfi ile gösterilmektedir. V. derece akoru “Dominant” olarak adlandırılmış ve ana diziye göre, II. ve VII. dereceleri barındırmasından dolayı yürüyücülüğünün yüksek olduğu söylenebilir. “D” harfi ile de gösterilmektedir. Ancak doğal minör dizi için, V. derece akoru minör karakterdedir, armonik minörün kullanıldığı durumlarda, minör tonun V. derecesinin üçlüsü tizleşerek majör akoru ortaya çıkardığı ve çözülme hissinin yükseldiği belirtilmiştir. Majör ve minör dizilerde IV. derecede bulunan ve Subdominant olarak ifade eden akorun, içeriğinde bulundurduğu ana diziye göre, IV. ve VI. basamakları, akoru yürüyücü olarak göstermektedir. Kısaltısı “S” ya da “SD” olarak da kullanılmaktadır.

#### **1.3.1.10. Akor Bağlılıkları ve Kadans**

Akorların birbirine bağlantı ya da gidişleri için batı temelli yaklaşımda bazı kurallar bulunmaktadır. Cangal bu durumu şöyle ifade etmiştir.

*Bilindiği gibi, armonik çoksesliliğin ana gereci akorlardır ve armonik eserler akorların birbiri ardınca sıralanmasından (ardışmasından) oluşur. Ancak bu işlem, akorların rastgele ardıştirılması biçiminde değil, birtakım ilke ve kurallar çerçevesinde gerçekleştirilir. İşte, akorların armoninin\* gerektirdiği ilke ve kurallar doğrultusunda ardıştirilmesine o akorların “bağlanması” denir (Cangal, 1999, s. 90).*

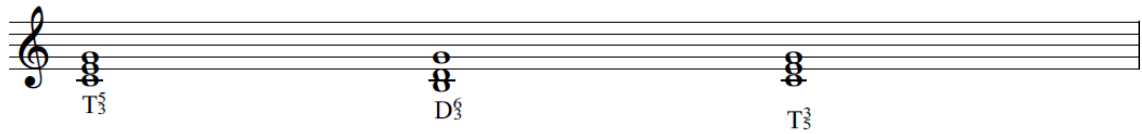
Ayrıca akorların bağlantıları ile ilgili, “Akorlar armonik ve melodik bağlantılardan oluşur. Bağlantılarda ortak ses tutulmuşsa buna armonik bağlantı adını veririz. Bağlantılarda ortak ses yoksa melodik bağlantı adını alır” (Bakihanova, 2003, s. 8).

İki akor birbirine bağlanırken, akorlar arasında ortak ses olup olmama durumu gözetilirken, olmadığı durumlarda seslerin, en doğal ve yakın hareketler yapmasının önemli olduğu söylenebilir.

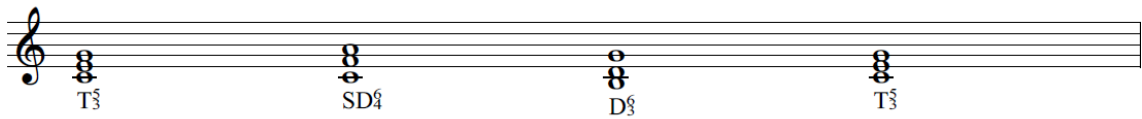
*Birbiriyle uyumlu seslerin oluşturduğu akorların belli kurallar çerçevesinde müzikal fikirleri sonlandırmak için oluşturdukları duraklama noktalarına kadans denilmektedir. Kadans terimi türkçe karşılığı itibariyle kalış anlamına gelen, sonuna geldiği müzik fikrini tamamlayan müzikal duruş ya da duraksama noktası olarak karşımıza çıkan dikey armonilerdir. Kadanslar kullandıkları yerdeki ifade çeşitliliğine göre çeşitlendirilirler. Örneğin yarım kadanslar cümleye bir virgül koyar gibi bir cümleyi havada kalış etkisiyle diğer bir cümleye bağlarken, tam kadanslar cümlede tam bir bitiş etkisi yaratarak sonuna eklendikleri cümleyi bitirir ve sonlandırdıkları cümleyi yeni cümle başlangıcına taşırlar. Tam kadanslar tonik üzerinde biter ve cümleye tam bir bitmişlik hissi verir. Tam kadanslar aralarında mükemmel kadans, plagal kadans ve otantik kadans olarak üçe ayrılarak majör ve minör tonalitede I-IV-V-I kalışı ile biterler. Otantik (avtentik) kadanslar tonik-dominant-tonik (I-V-I) akor geçişlerinden oluşan kadans tipidir. İlk akorda yeden sesinde, ikinci akorda tonik akor üzerinde kalırlar. V-I bağlantısından oluşan otantik kadanslar da kendi içinde tam otantik kadanslar ve yarı otantik kadanslar olmak üzere iki ayrılırlar. Tam otantik kadans, tam bir bitiş etkisi veren kadans tipidir. Eserlerde bitiş etkisi yaratmak için sıklıkla kullanılırlar (Sayın, 2022, s. 165)*

Ayrıca kadansı, Bakihanova (2003)'da, müzik fikrinin tamamlanması olarak ifade etmiş ve “Durgu” olarak adlandırmıştır.

Tonik ve Dominant akorları arasında tek ortak sesin Sol olduğu görülmüştür. Ancak Dominant akorunu oluşturan diğer sesleri yürüyücüdür. Akorun, Si ve Re seslerini barındırdığı ve doğal olarak en yakın yerlere gittiği söylenebilir.



Şekil 1.31: Tonik-Dominant-Tonik Bağlantısı



Şekil 1.32: Tonik-Subdominant-Dominant-Tonik Bağlantısı

Buradan yola çıkarak, ortak ses barındıran akorlarda, ortak seslerin yerinde kalmasına ve diğer seslerin dizi gereğince, en yakın yerlere gitmesine dikkat edilmesi gerektiği, ortak ses bulundurmeyen akorlarda, Hindemith (2007), en pes sese ters yönde hareket ile yakın seslere bağlanmanın önemli olduğunu bildirmiştir.

Şekiller, Cangal (1999), Bakihanova (2003), Elhankızı (2012)'nin çalışmalarından referans alınarak geliştirilmiştir.

### **1.3.1.11. Türk Müziği Çokseslendirme Yaklaşımında Akor Bağlanışları**

İlerici yaklaşımında bulunan akorların bağlanışlarının üçlü aralıklar üzerinden gerçekleştiği, Güçlü ve Durak ilişkisinin arandığı görülmüştür. Ancak ezginin izlediği yön referans alınarak, üçlü aralıklar ile seyretmeyen bağlantılarda Güçlü ve Durak ilişkisi aranmak zorunluluğu bulunmamaktadır. Ezginin yönlendirdiği derecelere göre, diğer tüm derece akorlarına geçiş sağlanabilir.

Bu geçişler, Alt İkili Bağlanışı, örnekle ile, I-VII olarak, Üst İkili Bağlanışı, I. ve II. derece akorları ortak ses barındırdığı için bu bağlanış dışında kalmıştır ve Üst İkili bağlanışı için de I-VII olarak açıklanabilir.

Alt Üçlü Bağlanışı, birbirlerine üçlü uzaklıkta olan, örnek ile, III ve I. derecenin, üçlü aralıkların bağlanış referansına göre, ortak ses bulundurmadığından dolayı, bağlanış duyumu açısından daha iyi olarak ifade edilmekle beraber, üçlü aralıklarda bulunan derecelerin birbirlerine bağlanışlarının, Dominant-Tonik bağlanışı hissi verdiği söylenebilir. İlerici bu bağlanış için, *“En güzel bağlanış, bir uyguyu, bir üçlü altındaki diğer uyguya bağlamaktır. İlk duyurulan bir uygu, ister istemez, bir başlama demek olacağından, kendiliğinden bir üçlü altındaki dizinin güçlü uygudur”* (İlerici, 1970, s. 79).

Üst Üçlü Bağlanışı, örnek ile, III. derece Dominant akoru, yedili olarak da kullanılabilir. Bu durumda, akorun ana sesi referans alınarak eklenen VII. derece sesinin kullanılması ile ortaya çıkmaktadır. İlerici yaklaşımında, III. derece olan akorun, yedili olarak kullanıldığı durumlarda her zaman, alt üçlü bağlanışı yapacağını vurgulamıştır. Bu durum armonik güçlü olarak adlandırılmaktadır. Bu bağlantı III. ve VI. derecenin bağlanma durumudur ve III. derecenin yedili, I. derecenin dokuzlu kullanıldığı durumlarda, aynı sesleri içerdiği ve bu iki akorunda I. dereceye çözülmek istediği açıklanmıştır. Bu durumdan dolayı, üst üçlü bağlantılarında dokuzlu kullanılması tavsiye edilmiştir ve bir akorun dokuzlu kullanıldığı hallerde, üst üçlü aralığına çözülmesi uygun

görülmüştür. İlerici bu bağlantısı “...*durmadan yürümeye, tembellikten işe geçişe, aydınlık yöne ve kreşendoya gitmek*” (İlerici, 1970, s. 81)., olarak ele almıştır.

Alt Dörtlü Bağlantısı, dörtlü bağlantılarda akorlar iki ortak ses barındırmaktadır. Bu seslerin kendi partilerinde bırakılarak bağlanması uygun görülmüştür. Örnek ile I. ve V. derece bağlantısı, V. derece I. dereceye göre dörtlü aralık geride ya da peste bulunmaktadır.

Üst Dörtlü Bağlantısı, akorlar arasında iki ortak ses barındırmaktadır. Alt dörtlü bağlantısında olduğu gibi, ortak sesler partilerinde kalmalıdır. Ayrıca Yalınkılıç (2019), İlerici'nin, Hüseyini makamının ana dizisine ait üç sesi, farklı işlevlerle görevlendirdiğini belirtmiştir. I. derece için, bitiriciliği ve dinlenimi, III. derece, yürüyücülüğü, çözülmeyi, parlaklığı, VI. derece, III. derecenin karşıtlığını, tam tersi yöne hareket etmeyi, karanlık ve dinginlik ile görevlendirilmiştir.

Batı temelli yaklaşımda geçerli olan V-I, çözümü İlerici yaklaşımında yerini III-I'e bırakmıştır. Kadans özellikleri de benzerlik göstermektedir. Türk Müziği Çokseslendirme alanında kadanslar, her zaman durak derecesine gitmek zorunda değildirler. Ayrıca kadanslar için, “*Müzik tarihine eşlik eden bu kadans şablonları içinde otantik kadans (V-I) ve plagal kadans (IV-I) tonal sistemin en çok kullanılan ve hatta bel kemiğini oluşturan kadansları olmuştur*” (Özmenteş, 2018, s. 184)., ifadesi mevcuttur.

Tutu ve Tutu (1999)'nun tam kadansı oluşturan son iki akorun, makamın etkisini duyurabilmesi açısından, dizide bulunan tüm özellikleri göstermelidir ifadesi mevcuttur. Kadans içerisinde I. dereceden önce gelen akorun, ana derecenin yedenini yani VII. derecesini bulundurması gerektiğini de ele almışlardır. I. derece ve ona bağlanan III. derecenin içerdiği sesler, ana dizini seslerinin tamamını, ya da büyük bir bölümünü içermelidir. Ayrıca bu bağlantı, “Armonik Güçlü” olarak da adlandırılmıştır. Asma kalış, ezginin takip ettiği yön noktasında farklı akor dereceleri üzerinde yapılan kalışlar, “Asma Kalış” olarak adlandırılır, çoğunlukla III. derece üzerinde asma kalışlara rastlanılmaktadır. Ancak Hüseyini makamı için çoğunlukla, V. derece güçlü yardımcısı olarak açıklanmıştır.

Plagal kadans, kalışlarının akabinde ezgi partisi, herhangi bir dereceye gidiş sağlayabilir, bu durumlarda “Armonik Güçlü” ilişkisi önemli görülmemiştir ve batı temelli yaklaşımın aksine, Plagal kadans, cümle sonlarında bulunabilmektedir.

### 1.3.1.12. Akora Yabancı Sesler ve Süsler

“Belirli bir akor içinde tınlamalarına rağmen, o akorun belirli bir üyesi olmayan her sese "Armoni Dışı Ses" yada "Akora Yabancı Ses" denir” (Bağçeci, 2005, s. 189). Yalçın (2012)’da, süs notaları olarak ifade edilen notaların, armonize edilme zorunluluğunun bulunmadığını aktarmıştır. Saygun (1962) ise, süs notaları esas bölünmeye tabi değildir diye belirtmiştir. Ancak, İlerici (1970), Tutu ve Tutu (1999) ve Levent (1996)’in çalışmalarında bu notaları, geciktirme, geçit, öncü, uzatma olarak kullandığı bilinmektedir. Ayrıca İlerici’nin süsler için “*Bunlar her istenildiğinde her yerde, güzel olma koşulu içinde kuşkusuzca yapılabilir*” (İlerici, 1970, s. 49)., ifadesi mevcuttur.

Uluslararası İsimlendirme	Kısaltma	Türkçe Karşılıkları
Passing Tone	P	Geçit Sesi
Neighbor Tone	N	İşleyici Ses
Appoggiature	App.	Basamak
Suspension	S	Gecikme
Escape Tone	E	Kaçak Ses
Reaching Tone	R	Değiştirme Sesi
Anticipation	Ant.	Erken Duyurma
Pedal	Tonic ped./Dominant ped.	Pedal

Tablo 1: Akora Yabancı Sesler

Tablo 1 Bağçeci (2005)’nin çalışması referans alınarak geliştirilmiştir.

### 1.3.2. Makam Kavramı ve Makamsal Diziler

Makam, makamsal, modal kavramlarının genellikle birbirine yakın anlamlarda kullanıldığı görülmüştür. Ancak makam şöyle açıklanabilir;

*Anlam itibarıyla “yer”, “konum”, “durum”, “yerleşim”, “konumlanış” bildiren Arapça bir sözcüktür. Müzik diline önceleri “mahal/mevki/yer/mevzi” gibi aynı veya benzer anlama gelen sözcüklerle birlikte girmiş; ancak süreç içinde kullanımı bakımından yaygınlaşmak suretiyle diğerlerinden farklılaşarak, müziğe özgü teknik bir “terim” olma vasfı kazanmıştır. Makam, “belirli” özelliklere sahip bir perde veya ezginin, GPD (Geleneksel Perde Dizgesi) içindeki yer, konum ve durumunu belirtir. Makam müziğinde GPD’de yer alan perdeler (başta tam perdeler olmak üzere), “üzerlerinde” belirli ezgiler gelişmesine olanak tanır. Böylece ezgi açısından bazı perdelerin, diğerlerine göre “merkezî” bir nitelik kazanması*

ve diğerleri açısından da “bağlam” yaratması mümkün hale gelir (Öztürk, 2014, s. 17).

Makamlar, Basit Makamlar, Şedli makamlar, Birleşik makamlar olarak adlandırılmaktadır.

*Dörtlü ve beşlilerin birleşmesiyle makam dizileri oluşmaktadır. Bu sistemde makamlar Basit, Birleşik, Şed (Göçürülmüş) olmak üzere üçe ayrılmıştır. Birleşik makamlar, iki ya da daha fazla makamın birleşmesinden, şed makamlar da bazı makamları farklı perdelere göçürülmesinden ( transpoze ) elde edilmektedir. Bu sistemde kullanılan perdelerin, değiştirici işaretlerin ve ana dizinin Türk mûsikîsini yeterince ifade etmediği görüşleri sıkça dile getirilse de gerek müzik eğitiminde, gerekse özengen eğitimde ArelEzgi-Uzdilek sistemi en yaygın olarak öğrenilen ve kullanılan sistem olmaya devam etmektedir (Kaçar, 2008, s. 151).*

Basit makamlar şunlardır; “Çargâh, Bûselik, Kürdî, Râst, Uşşak, Hüseyinî, Hicaz, Hümâyun, Uzzâl, Zirgüleli Hicaz, Neva, Karcığar ve Basit Suzinak makamlarıdır” (Kaçar, 2012, s. 63).

Bu makamlardan bazılarının, modal ve tonal diziler ile benzerlikler gösterdiği söylenebilir. Çargah, majör dizi ile, Buselik, doğal ya da Eolik minör dizi ile, Kürdi, Frigyen mod dizisi ile, Rast, majör ve miksolidyen dizi ile, Hüseyini, Doryen dizi ile benzerlikleri gösterdiği söylenebilir. Yeprem (2006)’de, Hicaz makamı benzerliğinin, Frigyen dizinin III. ve VI. derecelerinin tizleşmesi ile ortaya çıktığını belirtmiştir. Karcığar makamı ise Doryen dizisinin, V. derecesinin pesleştiği durumlarda, benzerlik göstermektedir.



Şekil 1.33: Hüseyinî Makamı Dizisi

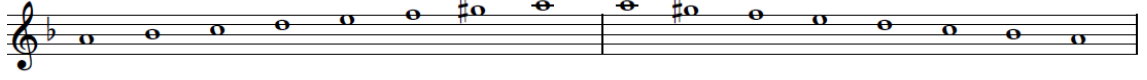


Şekil 1.34: Hicaz Makamı Dizisi

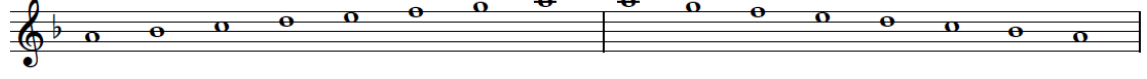


Şekil 1.35: Karcığar Makamı Dizisi





Şekil 1.36: Segah Makamı Dizisi



Şekil 1.37: Kürdi Makamı Dizisi

Şekiller, Yeprem (2006), Sun (1998)'in çalışmalarından referans alınarak geliştirilmiştir.

### 1.3.2.1. Hüseyni Makamında Derecelendirme, Derecelerin Ad ve İşlevleri

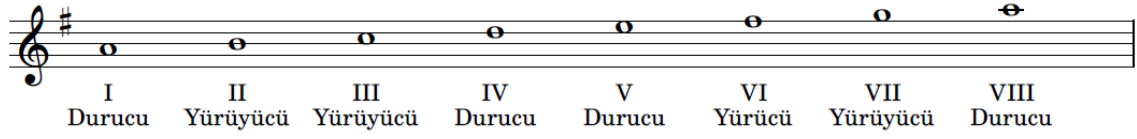
Hüseyni makamının, batı müziği modlarından Dorian modu ile benzerlik gösterdiği söylenebilir. Ancak dizi seslerinin işlevleri açısından farklılıklar bulunduğu görülmüştür. Dorian modu, minör dizinin VI. derecesinin tizleşmesi ile ortaya çıkmaktadır. Tutu ve Tutu (1999) Hüseyni makam dizisinin derecelerini, I. derece, karar perdesi, II. derece, durak üstü, III. derece, orta perde, IV. derece, iki farklı açıdan ele almıştır. Dizi dörtlüye bir beşli eklenerek oluşturulursa güçlü, beşli üzerine dörtlü olarak oluşturulursa, güçlü altı olarak açıklanabilir. V. derece, dizi dörtlünün üzerine beşli ile kurulduğunda, güçlü üstü, beşlinin üzerine dörtlü ile kurulduğunda, güçlü olarak adlandırılmaktadır. VI. derece güçlü olarak V. dereceyi kabul eden dizilerde, güçlü üstü ve duruma göre asma karar olarak adlandırılmaktadır. VII. derece, yeden ve VIII. derece tiz durak, inici durumda güçlü, olarak adlandırılmaktadır.



Şekil 1.38: Hüseyni Makamında Derecelendirme ve Derecelerin Adları

Türk Müziği alanındaki düzenlemelerde, çokseslilik yaklaşımları konusunda bir diğer önemli nokta, derecelerin duruculuk ve yürüyücülük nitelikleridir. Hüseyni makamında, derecelerin durucu ve yürücü olarak incelendiğinde, Özdemir (2017) tarafından, I. derece, durucu. II. derece, yürüyücü. III. derece yürüyücü. IV. derece, durucu. V. derece, durucu.

VI. derece, yürüyücü. VII. derece, yürüyücü ve VIII. derece, durucu olarak ifadesi mümkündür.



Şekil 1.39: Hüseyini Makamında Derecelerin İşlevleri

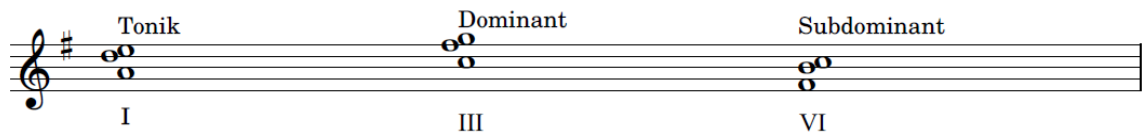
Şekiller, Tutu ve Tutu (1999), İlerici (1970)'nin çalışmalarından referans alınarak geliştirilmiştir.

### 1.3.2.2. Hüseyini Makamında Bulunan Derecelerde, Akor İşlevleri ve İsimlendirmeleri

İlerici armonik yaklaşımında, Tonik olarak adlandırılan ve I. dereceyi temsil eden akoru, Hüseyini makamında bulunan durucu derecelerin birlikte kullanması ile ortaya çıkarmaktadır.

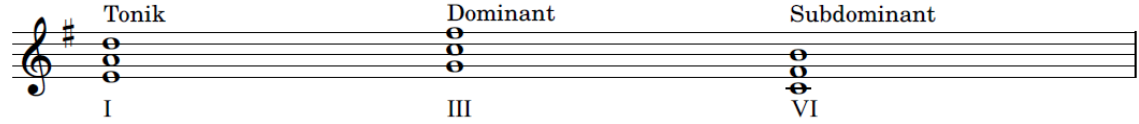
Dominant akoru, batı müziği temelli yaklaşımda ana diziye göre, V. derece olarak ortaya çıkmakta ve yürüyücü dereceleri içermektedir. İlerici yaklaşımında Dominant derece, Hüseyini makamında bulunan yürüyücü seslerin toplanması ile oluşan akor olarak kabul edilmektedir. Batı temelli yaklaşımda bulunan dominant akorun V. derece olma durumu, İlerici yaklaşımında yerini dominantın III. derecede bulunmasına bırakmaktadır.

Subdominant akoru, batı temelli yaklaşımda IV. derece olarak kabul görmekte ve dörtlü bir aralıktan çözülürken, İlerici yaklaşımında, VI-I olarak ele alınmıştır. Batı temelli yaklaşımda V-I-IV olarak devam eden beşli çözümlerin, İlerici yaklaşımında, III-I-VI olarak çözüldüğü görülmüştür. Bu çözümler üçlü aralıklar ile devam etmiştir ve Subdominant işlevini VI. derece almıştır. İlerici yaklaşımında Subdominant akoru olan VI. derece, Dominant akoru olan III. dereceye göre daha az yürüyücü olarak ele alınabilir.

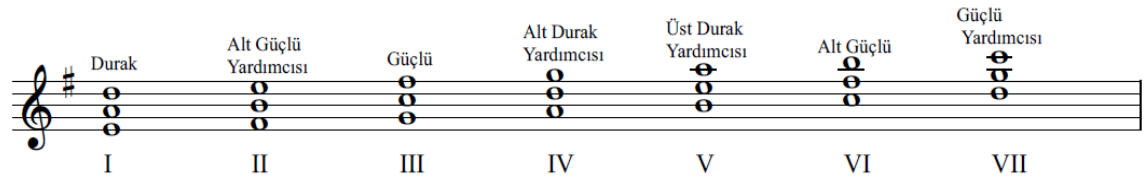


Şekil 1.40: Tonik, Dominant ve Subdominant Akorlarının Temel Konumda Gösterimi

Akor derecelerinin İlerici yaklaşımında isimlendirilmeleri; I. derece, Durak olarak, II. derece Alt Güçlü Yardımcısı olarak, III. derece Güçlü olarak, IV. derece Alt Durak Yardımcısı olarak, V. derece, Üst Durak Yardımcısı olarak, VI. derece Alt Güçlü olarak, VII. derece güçlü yardımcı olarak kabul etmektedir.



Şekil 1.41: Dörtlü Armoni ile I, III, ve VI. Derece Akorları



Şekil 1.42: Hüseyini Makamında Akor Derecelerinin İsimlendirilmeleri

Şekiller, İlerici (1970)'nin çalışmasından referans alınarak geliştirilmiştir.

### 1.3.2.3. Dörtlü Akorlarda Seslerin Katlanması ve Kurallandırılmaları

*Bir uyguda, ses sayısı azaldığı veya çoğaldığı yahut başka boyalar elde etmek istenildiğinde, seslerin kimisini katlamak, (bileceğiniz o sestem, iki veya daha çok almak) veyahut kimini eksiltmek gerecektir. Bu işte, bize yol gösterecek olan, yine, seslerin önem dereceleri konusunda, dizinin dokusundan çıkardığımız kuraldır (İlerici, 1970, s. 129).*

İlerici yaklaşımında akorları dört sesli hallerinde kullanırken sadece yedili olarak kullanılması zorundalık olmamış, uygun görülen durumlarda akora ait bir sesin iki kere kullanılması yani katlanması da kullanılmıştır. Akorlar içerisinde katlama kuralları şöyle açıklanmıştır;

Yalınkılıç (2019) İlerici'nin yaklaşımında, akorda ses katlama yapılırken, makamda bulunan derecelerin önem durumuna göre öncelikleri olduğunu belirlemiştir. Bu Sesler katlandığında, önem durumlarına uygun şekilde, akora kendi karakterini kattığı ifade edilebilir. Durucu akorlarda I. ve VIII. derece akorunda, akora adını veren sesi katlamamın en uygunu olacağı söylenebilir. Akor içerisinde beşliyi katlamak, bahsi geçen derecenin

güçlenmesinin istendiği durumlarda kullanılmaktadır. Yürüyücülüğün artmasının istendiği durumda, IV. derecenin katlanması uygun görülmüştür. IV. derecenin en peste kaldığı durumlarda bu hissiyatın güçlendiği açıklanmıştır. Dördüncü derecenin basa alınması, parlaklık olarak ifadesi mümkündür (İlerici, 1970). Durucu özellik gösteren akorlarda her ses katlanabilirken, yedili bir akorda ses katlanmak istendiğinde, sesi katlamak için akordan bir derecenin çıkarılması ya omitted edilmesi, katlanan sesin yerine geldiği sesin göreviyle özdeşleşmektedir. Yürüyücü derece akorlarında, ses katlamaları yapılırken, II-VIII, III-VII benzerliğinden yararlanılabilir. Batı temelli yaklaşımda görülen bağlantı kuralları ve bağlantı hatalarının, İlerici yaklaşımında da geçerli olduğu görülmüştür.

#### 1.4. Ertuğrul BAYRAKTAR ve 6 Anatolian Pieces

Tam adı ile Melik Ertuğrul BAYRAKTARKATAL'ın, çalışmalarında Ertuğrul BAYRAKTAR'ı kullanmayı tercih ettiği görülmüştür.

Ertuğrul Bayraktar, 1951 yılında doğdu. Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'nden 1974 yılında mezun oldu. 1982 yılında Armoni, Kontrpuan, Müzik Teorisi alanlarında, asistan olarak Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü bünyesinde göreve başlamıştır. 2008 yılında Başkent Üniversitesi'nde profesör ünvanı ile Klasik Armoni, Caz Müziği ve Armonisi, Modal ve Makamsal Armoni, Müzik Teorisi ve Form Bilgisi derslerini yürütmüştür. Ayrıca Muammer Sun ve Kemal İlerici ile çalıştığı bilinmektedir (Bayraktarkatal, 2012).

*1975 yılı yazında Kemal İlerici ile çalışmaya başlayan Bayraktarkatal'ın çalışmaları 1980 yılına kadar devam etti. Kemal İlerici' nin "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" ni ayrıntılı ve derinlemesine öğrendi. Kemal İlerici ile karşılaşması hayatının önemli bir dönüm noktası olup, meslek hayatında Makam Bilgisi ve Makamsal Armoni üzerine yoğunlaştı ve bu sistemi kendine özgü yöntemlerle geliştirdi. Alanı "Müzik Kuramları Eğitimi" olan Bayraktarkatal; Etnomüzikoloji araştırmalarının yanı sıra bestecidir ve birçok bestesi seslendirilmiş, kayıt edilmiştir. Bestelerinde kullandığı dil; makamlar, usuller, makamsal armoni ve geleneksel müzik kültürümüzdeki yerlilikten kaynaklanmaktadır (Bayraktarkatal, 2012).*

Ayrıca Ertuğrul Bayraktar'ın çalgılar, korolar, oda orkestraları, tiyatro ve filmler için de beste ve düzenlemeleri mevcuttur. İlgili çalışmaların örnekleri EK'ler bölümünde yer almaktadır.

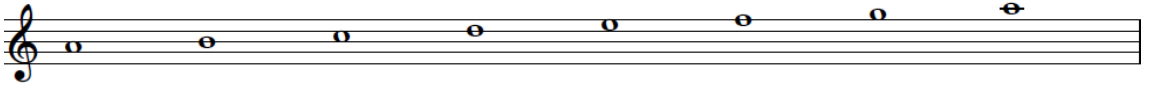
Bayraktar'a ait yayınların arasında bulunduğu bilinen, 6 Anatolian Pieces'in uluslararası gitar repertuarında yer alabileceği söylenebilir. Bunun nedeni, Kanneçi (2001)'ye göre, ilgili eserin uluslararası nitelikte olmanın üç önemli özelliğini barındırması ile gerçekleştiğini; icra edilmesi, edisyonu olması, ses ya da görüntü kaydının olması gerektiğini aktarmıştır. 6 Anatolian Pieces'in bu özellikleri taşıması noktasında, önem arz ettiği söylenebilir.

Karagülle (2014), 6 Anatolian Pieces Ahmet Kanneçi'ye ithafen düzenlenmiştir. Eserlerin düzenlenmesi sürecinde Ahmet Kanneçi'de bulunmuştur. Çalışma içerdiği eserler noktasında incelendiğinde, Geleneksel Türk Halk Müziği dizi ve çoksesli yapı benzerliklerini içeren düzenlemeleri barındırdığı görülmüştür. Bayraktar'ın, İlerici ile tanışmasını, hayatında dönüm noktası olarak ifade etmesinden dolayı kendisinin çokseslilik yaklaşımında İlerici'nin yöntemini ele aldığı da belirtilmiştir.

*Ülkemizde Necdet Levent, Muammer Sun ve Ertuğrul Bayraktarkatal gibi ikinci ve üçüncü kuşak çoksesli müzik bestecileri İlerici yönteminden yola çıkmış, kendilerine özgü yöntemleri geliştirirken, İlerici'nin yöntemini bir boyut olarak ele almışlardır (Turan, 2019, s. 63).*

#### **1.4.1. İncelenen Eserlerde Dizi ve Çokseslilik Yaklaşımları**

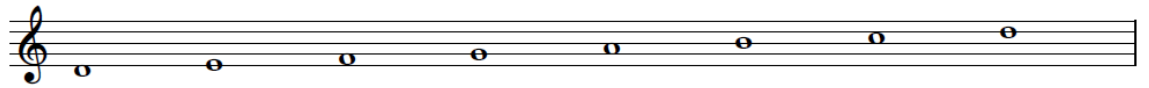
Süpürgesi Yoncadan adlı eser incelendiğinde, Hüseyini Makamı ya da Doryen modu ile benzerlik gösterdiği söylenebilir. Ancak İlerici ve Tutu yaklaşımında, donanımda bulunan ve karar sese göre değişiklik gösteren değiştirici işaretlerin, bulunmadığı görülmüştür. Eser, La Eolik minör ya da La Doğal minör olarak da ifade edilebilir, ancak ölçülerin içerisinde bulundurduğu, alterasyon, add, omit, çoklu akor gibi öğeleri içermesinden dolayı, Batı ve Türk Müziği Çokseslendirme alanında farklı söylemlerin ortaya çıktığı görülmüştür.



*Şekil 1.43: Süpürgesi Yoncadan Ana Dizisi*

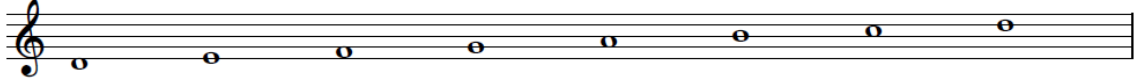
Eser içerdiği akorlar bakımından incelendiğinde, İlerici yaklaşımında bulunan, dörtlü akor yapılanmaları görülmüştür. Ancak Sus2 ya da Sus4 ile açıklanan akorların gecikmeler ile tonal akorları ortaya çıkardığı, sıklıkla alterasyon ve çoklu akorlar da bulundurduğu ifade edilebilir.

Odam Kireçtir adlı eser ve donanımı incelendiğinde karar sesi olarak Re seçilmiştir ve eser başlangıcında ölçü sayısı bulundurmamaktadır. İçerisinde, diziye yabancı sesler ve karma çokseslendirme yaklaşımları bulundurduğu söylenebilir.



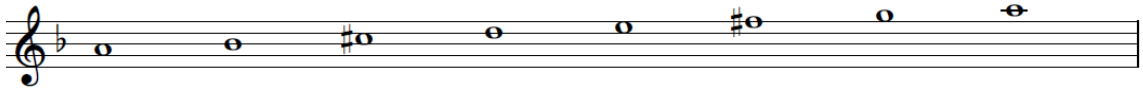
*Şekil 1.44: Odam Kireçtir Ana Dizisi*

Madımak adlı eser, “Hüseyni” ya da “Doryen” olarak nitelendirilebilir ve karar sesi Re olarak görülmüştür. Eser içerisinde karma çokseslilik yaklaşımlarının olduğu görülmüştür.



Şekil 1.45: Madımak Ana Dizisi

Halay adlı eser, “Hicaz” ya da “Frigyen” modunun III. ve VI. derecelerinin tizleşmesi ile oluşan dizi ile nitelendirilebilir. Eserin karar sesi “La” sesi olarak görülmüştür. Farklı çokseslendirme yaklaşımlarını barındırdığı söylenebilir.



Şekil 1.46: Halay Ana Dizisi

Şekiller, Bayraktarkatal (2002)’in çalışmasından yararlanılarak geliştirilmiştir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2.1.YÖNTEM

#### 2.1.1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada Ertuğrul BAYRAKTAR'ın "6 Anatolian Pieces" adlı eseri doküman olarak incelenmiştir. Nitel araştırma yöntemlerinden birisi olan doküman incelemesi yöntemi, Araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar (Yıldırım ve Şimşek, 2018)

#### 2.1.2. Çalışma Materyali

Ertuğrul BAYRAKTAR'ın Türk Müziği'nin çoksenslendirilmesi noktasında çalışmalar yaptığı ve alana katkı sağladığı bilinmektedir. G.T.H.M eser düzenlemelerini barındıran "6 Anatolian Pieces" adlı çalışma bu yüksek lisans tezinde çalışma materyali olarak belirlenmiştir. Çalışma materyali, doküman incelemesi başlığı altında ele alınmaktadır. Çalışma hakkında veri içeren her türlü sanal ve fiziki içeriğin, yazılı olmak koşulu ile çalışma materyali olarak kabul edilmesi olarak açıklanabilir (Bowen, 2009). Örneklem noktasında, seçkisiz olmayan, amaçlı örneklem yöntemlerinden tabakalı örneklem tekniği kullanılmıştır. "*Derinlemesine araştırma yapabilmek amacıyla çalışmanın amacı bağlamında bilgi açısından zengin durumların seçilmesidir. Örneklemin ilgilenilen belli alt grupların özelliklerini göstermek, betimlemek ve bunlar arasında karşılaştırmalar yapabilmek amacıyla bu alt gruplardan oluşturulmasıdır. Kota örneklem olarak da anılır*" (Büyüköztürk vd., 2012, s.9,12).

#### 2.1.3. Verilerin Toplanması

Verilerin toplanması noktasında, Halay, Madımak, Odam Kireçtir ve Süpürgesi Yoncadan adlı eserler seçilmiştir. Bu eserler seçilirken, bulundukları ezgi ve çoksenslilik yapıları, modal ve tonal unsurları gözetilmiştir. Naz Barı ve Ham Meyva adlı eserler inceleme dışında tutulmuştur. Bu durumun sebepleri;

Naz Barı adlı eserin, içerisinde bulunan yapıların sürekli tekrar etmesi ve ezgi partilerinin tek sesliliğinden dolayı oluşacak rutin bulguların öngörülmesi ile inceleme dışında tutulmuştur. Ham Meyva adlı eserin, herhangi bir ritmik unsur bulundurmaması ve icracıların performansları sırasında farklı çalımlar gösterebilmelerinden dolayı incelemeye dahil edilmemiştir.



#### 2.1.4. Verilerin Analizi

Eserler incelenirken ilk olarak, tonal ve modal diziler, akorlar ve bağlanışları ve kadanslar gözetilmiştir. Ardından dizilerin analizi doğrultusunda bu dizilerin alabileceği oksesli yapılar ele alınmıştır. Eserlerin bulundurduğu akorlar sınıflandırılmış ve çalışma materyali üzerinde fonksiyonel olarak derecelendirilmiştir. Verilerin analizinde, karma armonik yaklaşımın barındırdığı geler, Türk Müziği okseslendirme, tonal ve modal okseslilik yaklaşımlarında bulunan kuramsal ilkelere bağlı kalınarak irdelenmiştir. Bulgular dahilinde, şekiller ile açıklamalarına yer verilmiştir.

Verilerin analizinde ise içerik analizi yöntemi kullanılmıştır.

*İçerik analizi özellikle sosyal bilimler alanında sıklıkla kullanılan en önemli tekniklerden biridir. İçerik analizi, belirli kurallara dayalı kodlamalarla bir metnin bazı sözcüklerinin daha küçük içerik kategorileri ile özetlendiği sistematik, yinelenebilir bir teknik olarak tanımlanır (Büyüköztürk vd., 2019, s. 259).*

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3.1. BULGULAR VE YORUMLAR

#### 3.1.1. Birinci Alt Probleme Ait Bulgular

##### 3.1.1.2. Süpürgesi Yoncadan Adlı Esere Ait Armonik İnceleme



Şekil 3.1: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 1. ve 2. Ölçüsü

Düzenlemenin birinci ölçüsü incelendiğinde karar sesi olan La sesinin, V. derecesi olan Mi sesinin yoğunlukla kullanıldığı görülmüştür, düzenleme ritmik olarak 2+3+2+2 şeklinde açıklanabilir. Birinci ölçünün ikinci güçlü zamanının son sesinde, karar sesinin altıncı derecesi olan Fa sesine değinilip tekrar beşinci derece sesi olan Mi sesine dönüş görülmüştür. Güçlü zamanlarda sesler katlanarak düzenlemenin ritmik üslubunu ortaya çıkardığı söylenebilir. İkinci güçlü zamanda da görüldüğü üzere Mi sesi iki kere kullanılmıştır. Bu durum bir çoksesseliliğin başlangıcı olarak nitelendirilebilmekle beraber, minör ikili aralığı da kullanılmıştır. İkinci ölçü, birinci ölçünün tekrar durumudur.



Şekil 3.2: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 3. ve 4. Ölçüsü

Üçüncü ölçü, ilk iki ölçü ile benzerlik göstermekle beraber, ölçü başlangıcında bulunan La sesi, düzenlemenin karar sesi niteliğini taşımaktadır ve Aadd5 olarak ifade edilebilir. Geleneksel Türk Halk Müziği eserlerinde sıkça rastlanan bir durum olan, ezgiye karar sesin eşlik etme durumu düzenlemenin üçüncü ölçüsünün girişinde de görülmüştür. Dördüncü ölçü, üçüncü ölçünün tekrar durumudur.



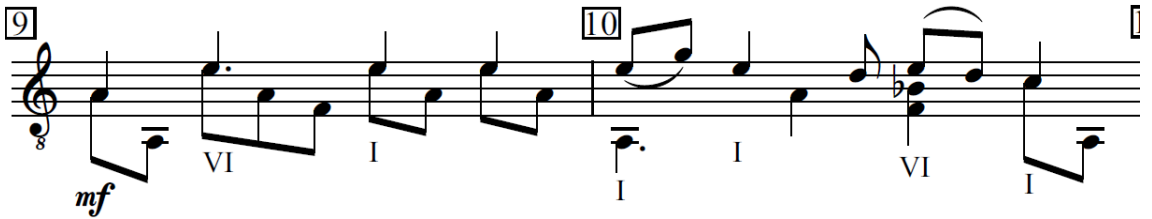
Şekil 3.3: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 5. ve 6. Ölçüsü

Beşinci ölçü, ezgiye eşlik eden karar sesi ve katlanan birinci derece ve beşinci derece seslerini bulundurmaktadır. Birinci güçlü zamanda bulunan yapı Aadd5 olarak adlandırılabilir. İkinci güçlü zamanda ana diziyeye göre V. derece katlanmıştır. Altıncı ölçü, beşinci ölçünün tekrarı durumudur.



Şekil 3.4: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 7. ve 8. Ölçüsü

Yedinci ölçü, klasik gitar çalgısının sunmuş olduğu, nispeten geniş ses aralığından faydalanılarak, karar sesi bir sekizli aralık aşağı indirmiş ya da drop etmiştir. Ezgiye eşlik eden karar ses iki farklı oktav ile kullanılmıştır. Sekizinci ölçüde karar ses ve dizinin beşlisinin kullanıldığı, uzatma bağı kullanılarak ölçü sonunda bir çokseslilik oluşturulmuştur. Bu akor I. derece A5add6 adlandırılabilmeyle beraber, VI. derecenin ikinci çevrim durumu olarak Fmaj7Omit5 olarak da adlandırılabilir.



Şekil 3.5: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 9. ve 10. Ölçüsü

Dokuzuncu ölçü, karar ses ile başlayıp ikiye ayrılarak ezgi ve eşlik partisi şeklinde ele alınabilir, ikinci güçlü zamanın duyurulduğu, üçlü sekizlik grubunda, beşinci derece olan

Mi sesi aynı oktavda katlanmış, kullanılan V. derece seslerinden biri ezgiyi devam ettirirken diğeri aşağı yöne doğru bir arpej olarak Fmaj7omit5 akorunu oluşturmaktadır. Devamında yine ezgiye eşlik eden karar ses duyurulmuştur. Onuncu ölçü, ezgiye eşlik eden karar ses La, uzatma noktası ile ikinci güçlü zamanın başında duyurulmuştur ve karar sesin devamlılığını sağlamada yardımcı olduğu söylenebilir. Ezgi ve eşlik olarak iki partide incelediğimizde, ikinci güçlü zamanda gelen sırası ile Mi, La ve Re sesleri I. derecede Asus4 akoru duyumu oluşturmaktadır, üçüncü güçlü zamanın eşlik partisinde görülen Fa ve Si bemol sesleri tam dörtlü aralık oluşturmuştur. VI. derece olarak adlandırılabilir. Ayrıca ezgi ve eşlik partileri beraber ele alındığında, ezgide bulunan Mi ve Re, eşlik partisinde bulunan Fa ve Si Bemol sesleri ile beraber ele alındığında geciktirmeli bir II. derece Bb akorunu da ortaya çıkardığı söylenebilir. Ölçü içerisinde geçici durumda bulunan Si Bemol sesi doğal minör dizide ikinci derecenin pesleşmesi ya da Aeolian Bemol II olarak da açıklanabilir. Devamında gelen Do ve La sesleri I. derece olarak adlandırılabilir.



Şekil 3.6: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 11. ve 12. Ölçüsü

On birinci ölçü, ezgi Re sesi ile başlayıp güçlü zamanlarda Mi sesleri ile devam etmektedir. Eşlikte karar ses ile sürdürülerek, ikinci üçlü zamanda aşağı yöne doğru bir arpej olarak Fmaj7omit5 akorunu oluşturmuştur. Devamında karar ses ile eşlik edildiği görülmüştür. Üçüncü ve dördüncü güçlü zamanlarda bulunan yapılar Aadd5 olarak isimlendirilebilir. On ikinci ölçü, onuncu ölçünün tekrar durumudur.



Şekil 3.7: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 13. ve 14. Ölçüsü

On üçüncü ölçü, ezgiye eşlik eden karar ses ve ikinci güçlü zamanda katlanmış Re sesinin ezgiyi devam ettirdiği görülürken, ikinci güçlü zamanda pese doğru devam eden, sırası ile Re, La ve Sol seslerinin oluşturduğu VII. derece Gsus2 akoru görülmüştür. Üçüncü güçlü zamanda gelen ve katlanmış La sesi, ezginin devamı niteliğinde olup aynı zamanda, üçüncü güçlü zamanda gelen Fa diyez sesi ile beraber duyulduğunda, ana dizinin VI. derecesinin tizleştiğini, dördü ve beşli aralıklara nazaran, tonal bir duyumu ortaya çıkardığı söylenebilir. Öte yandan eşlik partisinin, ikinci güçlü zamanın sonunda bulunan Sol sesinden başlayarak, dördüncü güçlü zamanında başında görülen Fa sesi dahil olmakla birlikte, kromatik inicilik sergilediği görülmüştür. On dördüncü ölçü, devam eden ezgiye birinci güçlü zamanda, dizinin V. derecesi olan Mi sesi ile ikinci güçlü zamanda, ana dizinin VI. derecesi olan Fa sesi eşlik etmiştir. Üçüncü güçlü zamanda, ezgi ile eşlik aynı oktavda görülmüştür. Do sesinin katlanmasıyla ve ardından gelen Sol ve Do sesi ile üçüncü güçlü zamanda ezgiye eşlik etmiştir.



Şekil 3.8: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 15. ve 16. Ölçüsü

On beşinci ölçü, on üçüncü ölçünün tekrar durumudur. On altıncı ölçü ve on dördüncü ölçü benzerlik göstermekte olup, on altıncı ölçünün sonunda ezgi karar seste kalmıştır. Eşlik partisini karar sesin beşlisi olan Mi sesinde sonlamış ve I. dereceye dönüş sağlanmıştır. On altıncı ölçünün sonunda dönüş işareti bulunmaktadır.



Şekil 3.9: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 17. ve 18. Ölçüsü

On yedinci ölçü birinci ölçü ile benzerlik göstermekte olup, karar sesi olan La, eşlik partisinde ve ezgi partisinde katlanarak başlamış, ikinci güçlü zaman ile birlikte gelen

beşinci derece ile tek sesli olarak devam etmiştir. Yine güçlü zamanlarda ezgi sesi katlanarak ritmik üsluba dikkat çekilmeye çalışıldığı söylenebilmektedir. On sekizinci ölçüde sadece ezgi ile başlanıp bir eşlik sesi kullanılmamış, dördüncü güçlü zamanın sonunda, eşlik Si ve Mi sesleri aynı zamanda duyurularak, modal bir duyumun ortaya çıkarılmak istendiği söylenebilmektedir.



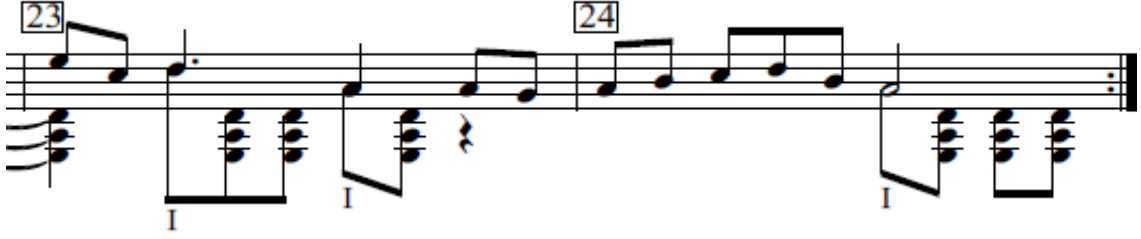
Şekil 3.10: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 19. ve 20. Ölçüsü

On dokuzuncu ölçü, ezgiden ibaret olup, güçlü zamanlarda ezgi partisindeki sesler katlanıp ritmik üslubun ortaya çıkarılmak istendiği düşünülmüştür. Yirminci ölçü, on sekizinci ölçünün tekrarı durumudur.



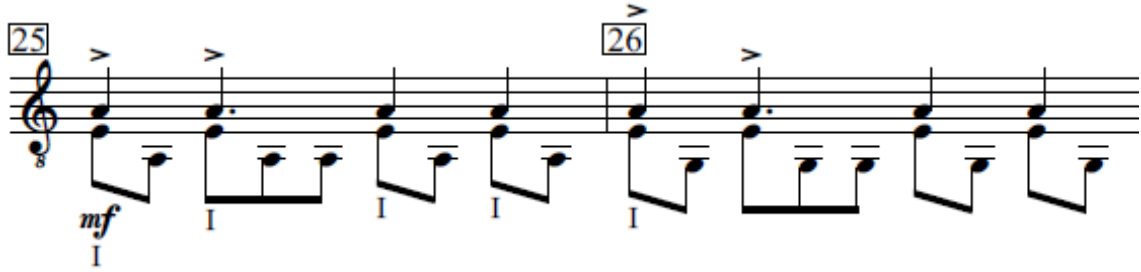
Şekil 3.11: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 21. ve 22. Ölçüsü

Yirmi birinci ölçü, ezgi ile başlayıp devam ederken, ikinci güçlü zamanda gelen La 7-4 akoru, diziye göre I. derecedir ve ölçü boyunca aynı akor kullanılmıştır. Yirmi ikinci ölçü, yine ezgiye eşlik eden, “La 7-4 akorunu barındırmaktadır ve I. derece ile olarak ifade edilir.



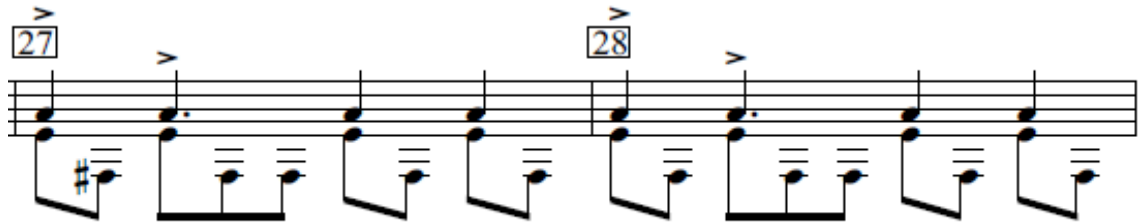
Şekil 3.12: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 23. ve 24. Ölçüsü

Yirmi üçüncü ölçü, ezgiye La 7-4 ile eşlik edilmiştir. Yirmi dördüncü ölçü ilk iki güçlü zamanında herhangi bir eşlik bulundurmayıp ezgi ile başlamış, üçüncü güçlü zamanın, ikinci yarısında gelen La 7-4 akorunun eşliği ile devam etmiştir.



Şekil 3.13: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 25. ve 26. Ölçüsü

Yirmi beşinci ölçü, iki sesli bir yapı mevcuttur ve ezgi partisinde sürekli dizinin ana sesi La devam ederken, diziyeye göre V. derece Mi ve dizinin ana sesi La'nın eşlikte devam ettiği görülmüştür. Yirmi altıncı ölçüde, ezgi bölümü, yirmi beşinci ölçü ile aynıdır ancak eşlik partisinde, yirmi beşinci ölçüden başlayarak gelen bir bas yürüyüşü söz konusudur. Ölçülerde bulunan yapıların Aadd5 ve Eadd4 olarak adlandırılabilir.



Şekil 3.14: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 27. ve 28. Ölçüsü

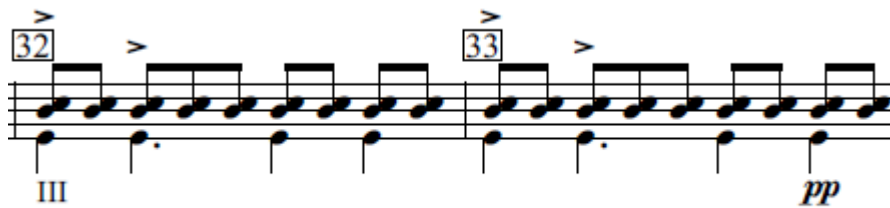
Yirmi yedinci ölçü, ezgi partisinde dizinin birinci derecesi olan La sesi süreklilik göstermiştir ve eşlik partisinde Fa Diyez sesi süreklilik göstermiştir. Bu durum, ezgi partisi ile beraber ele alındığında, F#m7omit5 olarak nitelendirilebilir. Yirmi sekizinci

ölçü, ezgi partisinde, bir önceki ölçü ile aynı devam etmektedir ve eşlik partisinde aynı eşlik figürü Fa sesi ile sonlanmıştır. Ezgi ve eşlik partisi beraber ele alındığında VI. derece, Fmaj7omit5 olarak ifade edilebilir.



Şekil 3.15: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 29., 30. ve 31. Ölçüsü

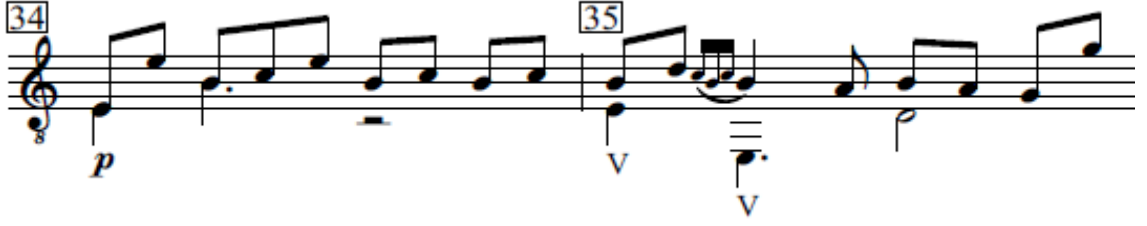
Yirmi Dokuzuncu ölçü, eşlik partisinde bulunan Mi Bemol ve Fa sesleri, ezgi partisinde bulunan La Bemol ve Re ile beraber ele alındığında I. derece A(b)sus4add6 olarak alterasyonlu bir şekilde açıklanabilir. Otuzuncu ölçü, düzenlemenin genel yapısından farklılık göstererek, ezgi partisinde çok sesliliği öne çıkarmıştır. Pesten tize doğru sırası ile Si, Do ve Mi sesleri aynı anda duyurulmuş, akora göre beşinci derecesi çıkarılmış ve çevrim durumunda kullanılmıştır. Cmaj7omit5 akoru kullanılmıştır ve eşlik partisinde dizinin V. derecesi olan Mi sesi, güçlü zamanların başlangıçlarında, iki farklı oktavda duyurulmuştur. Otuz birinci ölçü, bir önceki ölçüden gelen ve ezgi partisinde bulunan yapının devam ettiği söylenebilir. Eşlik partisinde ana diziye göre V. derece sesi Mi iki oktavda kullanılmıştır.



Şekil 3.16: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 32. ve 33. Ölçüsü

Otuz ikinci ölçü, bir önceki ölçü ile benzerlik göstermektedir. Ezgi ve eşlik partisinde bulunan sesler beraber ele alındığında Cmaj7omit5 akoru ile III. derece olarak ifade edilebilir. Otuz üçüncü ölçü, otuz ikinci ölçünün tekrar durumudur.





Şekil 3.17: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 34. ve 35. Ölçüsü

Otuz dördüncü ölçü, birinci güçlü zamanda gelen katlanmış olarak kullanılan, dizinin V. derece sesi olan Mi, ezgi ve eşlik partisinde bulunmaktadır. İkinci güçlü zamanda gelen Si sesi yine katlanmış, ezgi partisinde sırası ile Si, Do ve Mi sesleri duyurulmuştur. Bu durum çevrim olarak kullanılmış, Cmaj7omit5 akoru seslerini içermektedir ve III. derece akoru olarak adlandırılabilir. Çevrim olarak kullanıldığı sırası ile Si ve Do seslerinin duyurulması ile tonallik dışı bir duyumu sağladığı söylenebilir. Ardından gelen Si ve Do sesleri ezgi partisinde yer almakta ve çökseslendirme durumu bulunmamaktadır. Otuz beşinci ölçü, ilk güçlü zamanında eşlik partisinde bulunan Mi sesi, V. derece ile ezgi eşliklenmiştir. İkinci güçlü zamanda gelen ve eşlik partisinde bulunan, dizinin V. derecesi olan Mi sesi, ezgi partisinde bulunan sırası ile Si ve La sesleri ile beraber duyulduğunda Esus4 akoru olan, V. derece akoru olarak duyulmaktadır. Devamında gelen ezgiye eşlik partisinde, yalnız halde dizinin IV. derecesi olan Re sesi ezgiye eşlik etmiştir.



Şekil 3.18: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 36. ve 37. Ölçüsü

Otuz altıncı ölçü, ilk güçlü zamanda eşlik partisinde ana dizinin V. sesi olan ve tek sesli halde kullanılan Mi sesi ile ezgi eşliklenirken, ikinci güçlü zamanda, eşlik partisinde bulunan Si sesinin katlanması ile beraber, tonal bir çökseslilik duyumu oluşturduğu söylenebilir. İkinci güçlü zamanın, ezgi partisinde görülen sırası Si, Do ve Mi sesleri, Cmaj7omit5 akorunun çevrim halini duyurmakta, devamında gelen üçüncü güçlü zamanın, eşlik partisinde bulunan Fa sesi ölçü boyunca devamlılık göstermektedir. Ezgi partisinde bulunan sesler, diziye göre VI. derece ile eşliklenmiştir. Otuz yedinci ölçü, ilk güçlü zamanda gelen ve eşlik partisinde bulunan, ana diziye göre V. derece olan Mi sesi, ezgiye eşlik etmiştir. İkinci güçlü zamanın, ilk vuruşunda ezgide bulunan Si sesiyle

beraber duyurulmuştur. Birinci ve ikinci güçlü zamanlarda ezgide duyulan Si sesleri ile beraber duyulan Mi sesi Eadd5 yapısını duyurmuştur ve keskin bir modal duyuma yol açtığı düşünülmüştür. İkinci güçlü zamanın ortasına gelen ve ana diziye göre III. derece olan Do sesi ikinci güçlü zamanda ezgiye eşlik etmiş, üçüncü ve dördüncü güçlü zamanın, eşlik partisinde bulunan ve ana diziye göre IV. derece olan, Re sesi, üçüncü ve dördüncü güçlü zamanın ezgi partisine, tek sesli olarak eşlik etmiştir.



Şekil 3.19: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 38. ve 39. Ölçüsü

Otuz sekizinci ölçü, birinci güçlü zamanın eşlik partisinde bulunan ve ana diziye göre V. derece olan Mi sesi ile tek sesli olarak eşliklenmiştir. Ezgi partisi ile beraber duyurulduğunda içerdiği sesler bakımında Mi minör akoru sesleri duyurulmuştur. İkinci güçlü zamanın eşlik partisinde bulunan Fa Diyez sesi, dizinin ana sesi olan La sesine tek sesli halde eşlik etmiş, beraber duyulduğunda F#mOmit5 akoru hissiyatını verdiği söylenebilir. Üçüncü güçlü zamanda gelen, eşlik partisinde bulunan Sol sesi, ezgi partisinde bulunan Mi sesine eşlik etmiş ve beraber duyurulduklarında, EmOmit5 akorunun çevrimi olduğu söylenebilir. Dördüncü güçlü zamanda eşlik partisinde bulunan La sesinin, ezgi partisinde bulunan Mi ve Re seslerine eşlik ettiği görülmüştür. Sesler beraber duyulduğunda, dizinin, I. derece Asus4 akoruna, gecikmeli bir şekilde gitmiştir. Otuz dokuzuncu ölçü, bir önceki ölçünün son güçlü zamanında bulunan, gecikmeli Sus4 akor yapısı ile benzerlik göstermektedir. Birinci güçlü zamanda gelen ve eşlik partisinde bulunan dizinin VII. derecesi olan Si sesine, ezgi partisinde sırası ile Mi ve Fa Diyez sesleri eşlik etmiş, beraber duyumları referans alındığında Bsus4 akoru ortaya çıkmıştır. Ancak donanımda bulunmayan Fa Diyez sesi geçici olarak kendini göstermiş ve VI. derecenin, tizleşmesi durumunu alterasyon ile gerçekleştirmiştir. İkinci güçlü zamanda, eşlik partisinde, ana diziye göre III. derece olan Do sesi eşlik etmiş ve uzatma bağı ile üçüncü güçlü zamanın eşlik partisini de oluşturmuştur. Üçüncü güçlü zamanın, ezgi partisinde görülen Sol sesi, ölçü boyunca devam etmiş ve ikinci güçlü zamandan gelen Do sesi ile beraber duyulduğunda Cadd5 yapısı olarak, modal bir hissiyata yol açmıştır.

Son güçlü zamanda gelen Sol sesi, üçüncü güçlü zamandan gelen ve ölçü boyunca devam eden Sol ile beraber bir oktav duyumu sağlamıştır.



Şekil 3.20: Sürpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 40. ve 41. Ölçüsü

Kırkıncı ölçü, otuz sekizinci ölçünün tekrar durumudur. Kırk birinci ölçü, otuz dokuzuncu ölçünün tekrar durumudur.



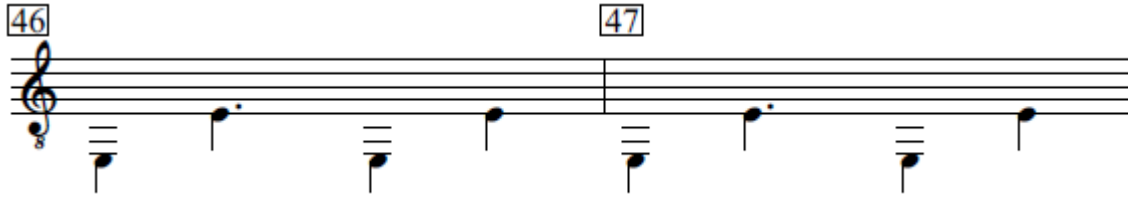
Şekil 3.21: Sürpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 42. ve 43. Ölçüsü

Kırk ikinci ve kırk üçüncü ölçü beraber ele alınarak incelendiğinde, kırk ikinci ölçünün ilk güçlü zamanında, ezgi ile başlayan ve devamında gelen güçlü zamanlarda, eşlik partisinde VI. derecenin tizleşmesi ile oluşan Fa Diyez sesinin eşlik partisinde, tize doğru bir yürüyüş sergilemektedir. Bu yürüyüş, kırk üçüncü ölçünün, ikinci güçlü zamanının sonuna kadar devam ederek, ezgiyi eşliklemektedir. Son güçlü zamanda, VII. derece Sol sesi katlanmış bir şekilde bulunmaktadır.



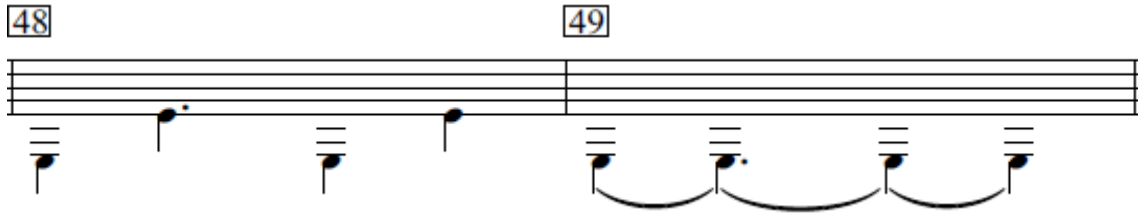
Şekil 3.22: Sürpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 44. ve 45. Ölçüsü

Kırk dördüncü ölçü, kırk ikinci ölçünün tekrar durumudur. Kırk ikinci, kırk üçüncü ölçüde görülen eşlik partis yürüyüşü, kırk dördüncü ölçüde de görülmüştür. Kırk beşinci ölçü, kırk dördüncü ölçüden başlayan yürüyüşün devamını barındırmaktadır. Son güçlü zamanda Si ve Mi seslerinin katlanmasıyla Badd4 yapısı oluştuğu söylenebilir.



Şekil 3.23: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 46. ve 47. Ölçüsü

Kırk altıncı ölçüden, kırk dokuzuncu ölçü dahil olmak üzere, bir çok seslilik ögesine rastlanmamış, ana diziye göre V. derece olan Mi sesi, iki farklı oktavda ve güçlü zamanlarda duyurulmuş, sadece kırk dokuzuncu ölçüde, aynı oktavda kullanılan V. derece sesi Mi, uzatma bağı ile, ölçünün ilk güçlü vuruşundan, sonuna kadar devam etmiştir.



Şekil 3.24: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 48. ve 49. Ölçüsü

Kırk sekizinci ve kırk dokuzuncu ölçü, bir önceki ölçüden gelen ezginin devamı nitelendiğindedir.



Şekil 3.25: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 50. ve 51. Ölçüsü

Ellinci ölçü, birinci ölçünün tekrarı durumudur. Elli birinci ölçü, ikinci ölçünün tekrarı durumudur.



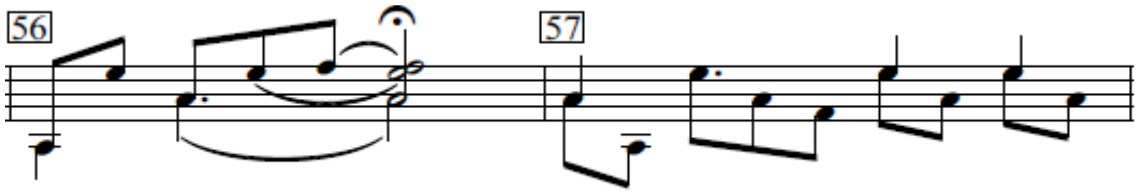
Şekil 3.26: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 52. ve 53. Ölçüsü

Elli ikinci ölçü, üçüncü ölçünün tekrarı durumudur. Elli üçüncü ölçü, dördüncü ölçünün tekrarı durumudur.



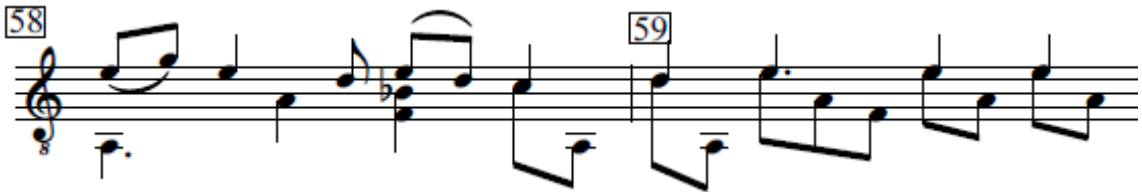
Şekil 3.27: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 54. ve 55. Ölçüsü

Elli dördüncü ölçü, elli üçüncünün tekrarı durumudur. Elli beşinci ölçü, yedinci ölçünün tekrarı durumudur



Şekil 3.28: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 56. ve 57. Ölçüsü

Elli altıncı ölçü, sekizinci ölçünün tekrarı durumudur. Elli yedinci ölçü, dokuzuncu ölçünün tekrarı durumudur.



Şekil 3.29: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 58. ve 59. Ölçüsü

Elli sekizinci ölçü, onuncu ölçünün tekrarı durumudur. Elli dokuzuncu ölçü, on birinci ölçünün tekrarı durumudur.



Şekil 3.30: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 60. ve 61. Ölçüsü

Altmışınıcı ölçü, on ikinci ölçünün tekrarı durumudur. Altmış birinci ölçü, on üçüncü ölçünün tekrarı durumudur.



Şekil 3.31: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 62. ve 63. Ölçüsü

Altmış ikinci ölçü, on dördüncü ölçünün tekrarı durumudur. Altmış üçüncü ölçü, on beşinci ölçünün tekrarı durumudur.



Şekil 3.32: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 64. ve 65. Ölçüsü

Altmış dördüncü ölçü, on altıncı ölçünün tekrarı durumudur. Altmış beşinci ölçü, altmış üçüncünün tekrarı durumudur.



Şekil 3.33: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 66. ve 67. Ölçüsü

Altmış altıncı ölçü, on dördüncü ölçünün tekrarı durumudur. Altmış yedinci ölçü, ezgi partisi ile başlayıp, ilk iki güçlü zamanında, eşlik sesi bulundurmamaktadır. Üçüncü güçlü zamanın eşlik partisinde bulunan La sesine, Mi ve La sesleri eşlik ederek, dörtlü ve beşli aralıklar ile keskin ve modal bir duyum sağlanmış, son güçlü zamanda, eşlik partisinde

Sol sesi duyurularak başlayan kromatik yürüyüşün başlangıcı niteliğini kazanmıştır. Ayrıca tonal bir yaklaşım olarak, son güçlü zamanda ezgi partisi olarak nitelendirdiğimiz, Mi ve Si seslerinin birleşmesi ile çevrim durumunda Mi minör akorunu oluşturduğu görülmüştür.

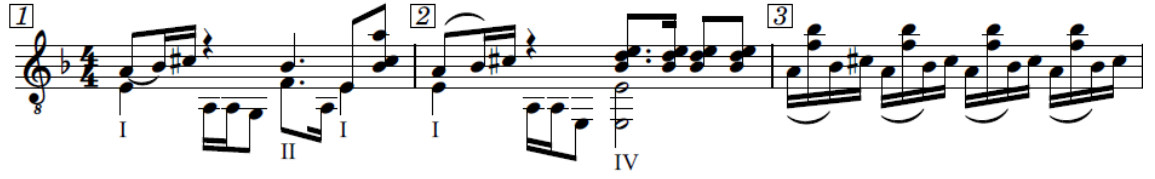


Şekil 3.34: Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin 68. ve 69. Ölçüsü

Altmış sekizinci ölçü, birinci güçlü zamanda gelen Fa Diyez sesi, bir önceki ölçünün son güçlü vuruşundan gelen Sol sesi başlayarak devam eden, yürüyüşün bir basamağı olarak nitelendirilebilir. Birinci güçlü zamanda gelen Fa Diyez sesi ile, ezgi partisinde bulunan Mi ve La seslerinin, beraber duyulması ile oluşan F#mOmit5 akorunu da duyurduğu söylenebilir. İkinci güçlü zamanın, eşlik partisinde bulunan Fa sesine, ezgi partisinde sırası ile, Si Bemol, Do ve Fa sesleri eşlik etmiş ve Bbsus2 akorunu oluşturmuştur. Ancak eşlik partisinde bulunan ve ikinci güçlü zamanın ilk sesi olan Fa sesi açısından incelendiğinde akor, Fa 7-4 akorunun çevrimi olarak da açıklanabilmektedir. Ölçü içerisinde bulunan Si Bemol sesinin Eolyen Bemol II olarak açıklanması da mümkündür. Üçüncü ve dördüncü güçlü zamanlarda, ikinci güçlü zamanın tekrarı yapılmış, altmış yedinci ölçünün, son güçlü zamanından başlayarak devam eden yürüyüşün, devam ettiği görülmüştür. Altmış dokuzuncu ölçü, son ölçüde Mi ve La sesleri, farklı oktavlarda katlanarak bitiş hissiyatı ve üçlü dizilim akorlardan uzak, modal ve keskin bir duyumu ortaya çıkardığı söylenebilir.

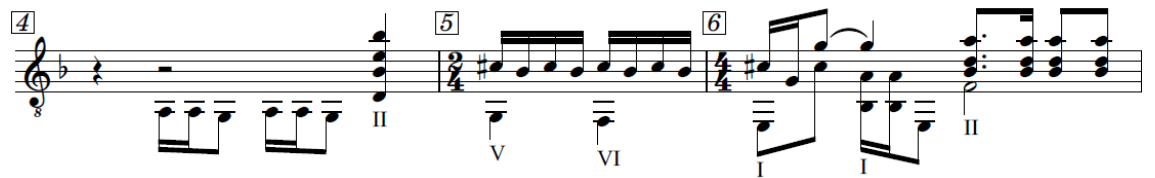
### 3.1.2. İkinci Alt Probleme Ait Bulgular

#### 3.1.2.1. Halay Adlı Esere Ait Armonik İnceleme



Şekil 3.35: Halay Adlı Eserin 1., 2. ve 3. Ölçüsü

Birinci ölçü, ilk vuruşta eşlik partisinde bulunan Mi sesi, ana diziye göre V. derecedir. Ezgi partisinde bulunan sırası ile, La, Si ve Do sesleri ile beraber duyumunda I. derece duyumunu kuvvetlendirmektedir. İkinci vuruşta tek halde dizi sesleri bulunmakta ve ana sesin tekrarının akabinde, VII. derece dizi sesine gidiş görülmüştür. Üçüncü vuruşta bulunan Fa sesinin üçüncü vuruşun diğer yarısında bulunan La sesine gidişi ve ezgi partisinde bulunan Si sesi, II. derece akorunu, Bbmaj7omit3 olarak ortaya çıkarmaktadır. Dördüncü vuruşta eşlik partisinde bulunan ve katlanmış Mi sesi, ana diziye göre V. derecedir. Ardından gelen ana diziye göre pesten tize doğru, II., III. ve I. derece sesleri Ab9 olarak adlandırılabilir. Bu akor dizinin makamı olan Hicaz'ın duyumunu kuvvetlendirmektedir. İkinci ölçü, birinci vuruşta bulunan sesler, birinci ölçünün ilk vuruşunda bulunan yapı ile aynıdır ve I. derecedir. İkinci vuruşta tek sesli halde bulunan, ana diziye göre I. ve V. derece sesleri, I. derecenin duyumunu kuvvetlendirmektedir. Üçüncü ve dördüncü vuruşta bulunan yapılar IV. derece, Dsus2b6/E olarak ifade edilebilir. Üçüncü ölçü, ezgisel bir yapıyı onaltılık vuruşlar ile bulundurmaktadır. Ancak sesler beraber incelendiğinde, Ab9omit5 olarak ifade edilebilmekle beraber I. derece olarak adlandırılabilir.

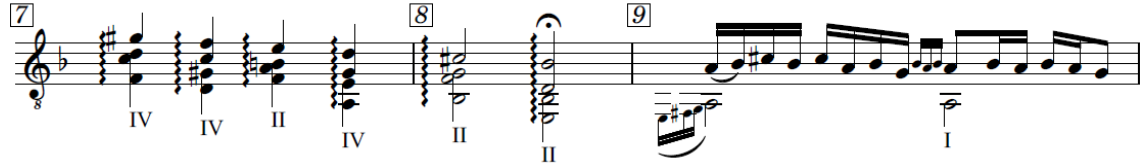


Şekil 3.36: Halay Adlı Eserin 4., 5. ve 6. Ölçüsü

Dördüncü ölçü, ikinci vuruşunda bulunan ezgi yapısının, ana sese göre I. ve V. dereceleri barındırdığı görülmüştür. Dördüncü vuruş, II. derece Bbmaj7omit3 akorunu bulundurmaktadır. Beşinci ölçü, ritim kalıbı değişerek 2/4'lük olarak görülmüştür. Ezgi partisinde bulunan ve tekrar eden III. ve II. derece seslerine, eşlik partisinde V. ve VI.

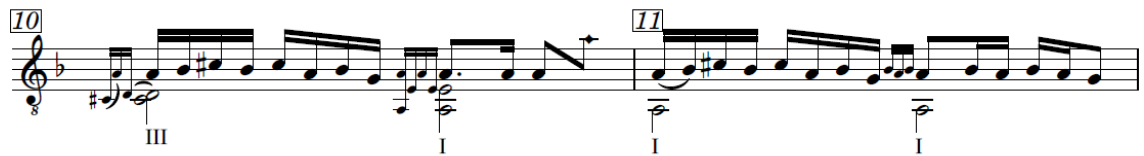


derece tek sesli olarak eşlik etmektedir. Altıncı ölçü, ezgi ve eşlik partisinde paralel halde bulunan seslerin I. derece, A11 akorunu oluşturduğu görülmüştür. İkinci vuruşta A11 akorundan uzatma bağı ile gelen Sol sesinin de duyurulması ile I. derece, A7b9omit3 akorunu oluşturduğu söylenebilir. Üçüncü vuruşta bulunan ve eşlik partisinde devam eden Fa sesine ezgi partisinde bulunan seslerin eklenmesi ile II. derece Bbmaj7 akoru ortaya çıkmaktadır.



Şekil 3.37: Halay Adlı Eserin 7., 8. ve 9. Ölçüsü

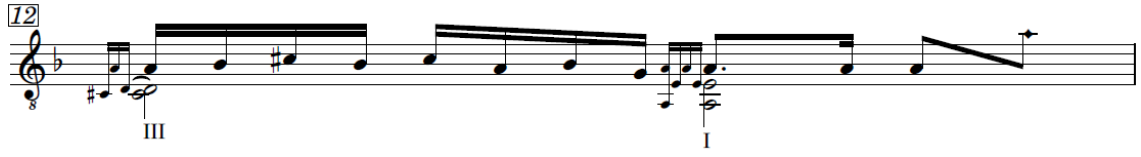
Yedinci ölçü, birinci vuruşta bulunan IV. derece Dm7omit5add#4 akorunu barındırmaktadır. Bir önceki ölçüden gelen II. derecenin üçlü yukarıya bağlantısı olarak ifade edilebilir. İkinci vuruşta IV. derece dörtlü dizilim ile devam etmiştir. Üçüncü vuruşta bulunan II. derece Fmaj7add2omit5 olarak ifade edilebilir. Dördüncü vuruşta I. derece Asus4add#7 olarak bulunmaktadır. Sekizinci ölçü, ilk vuruşta II. derece Bsus2b6 akoru bulunmaktadır. Üçüncü vuruşta, ana diziye göre II. derece olan Si sesinin katlanması ile, II. derece duyumunun artırıldığı söylenebilir. Bu akor Bbomit3addb5 olarak ifade edilebilir. Ölçü sonunda bir II. derecede bir beklemeye gidildiği görülmüştür. Yedinci ve sekizinci ölçü beraber incelendiğinde ezgi partisinde bulunan seslerin VII. dereceden II. dereceye bir iniş sergilediği görülmüştür. Dokuzuncu ölçü, İlk iki vuruşta tek sesli halde ezgi partisinde bulunmaktadır. Üçüncü vuruşta bulunan ezgi partisine, I. derece La sesi eşlik etmiştir.



Şekil 3.38: Halay Adlı Eserin 10. ve 11. Ölçüsü

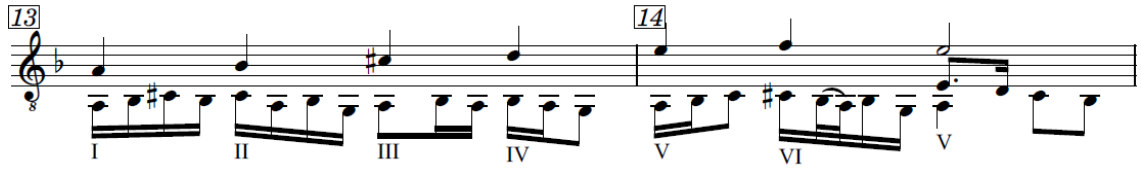
Onuncu ölçü, ezgi partisinin devamı ile beraber, eşlik partisinde bulunan Do ve Re sesleri, III. derece Dsus2omit5 olarak ifade edilebilir. Üçüncü vuruşta eşlik partisinde bulunan, I. derece Aadd5 yapısı ezgiyi eşlik etmektedir. On birinci ölçü, devam eden ezgi partisine,

La sesinin tek sesli olarak eşlik ettiği görülmüştür ve I. derece olarak ifade edilebilir. Üçüncü vuruşta devam eden ezgi partisine La sesi yalnız olarak eşlik etmektedir.



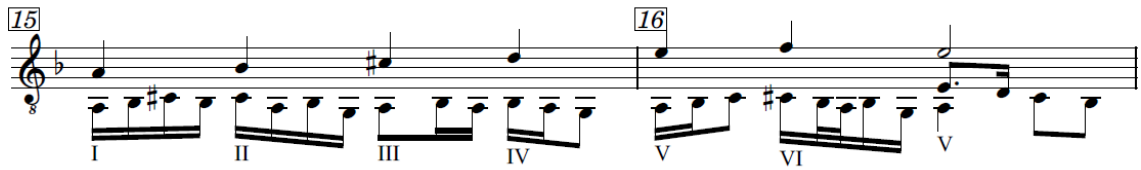
Şekil 3.39: Halay Adlı Eserin 12. Ölçüsü

On ikinci ölçü, onuncu ölçünün tekrar durumudur.



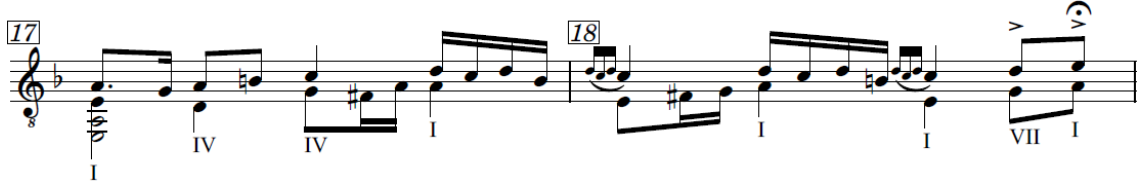
Şekil 3.40: Halay Adlı Eserin 13. ve 14. Ölçüsü

On üçüncü ölçü, ezgi partisinin alt bölgede devam ettiği görülmüştür ve buna karşın, birinci vuruşta I. derece sesi yalnız halde, ikinci vuruşta II. derece sesi tek halde, üçüncü vuruşta, III. derece sesi yalnız halde, dördüncü vuruşta IV. derece sesi tek sesli halde, alt bölgede bulunan ezgiye eşlik etmektedir. On dördüncü ölçü, bir önceki ölçüde bulunan ezginin alt bölgede bulunma durumu bu ölçüde de devam etmektedir. Birinci vuruşta V. derece, ikinci vuruşta VI. derece, üçüncü ve dördüncü vuruşta, V. derece yalnız halde ezgiye eşlik etmektedir.



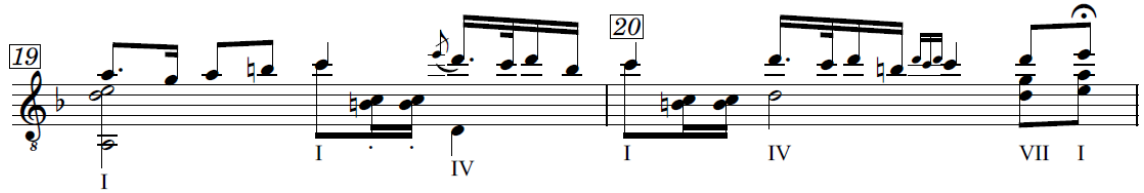
Şekil 3.41: Halay Adlı Eserin 15. ve 16. Ölçüsü

On beşinci ölçü, on üçüncü ölçünün tekrar durumudur. On altıncı ölçü, on dördüncü ölçünün tekrar durumudur.



Şekil 3.42: Halay Adlı Eserin 17. ve 18. Ölçüsü

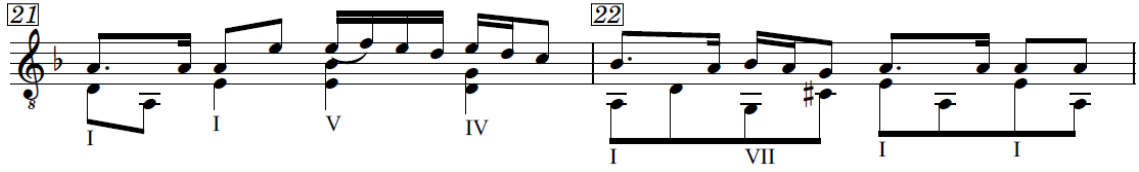
On yedinci ölçü, ezgi partisinin aldığı değiştirici işaretler, Hüseyini makamı ya da Doryen modu ile benzeşmektedir. Birinci vuruşta bulunan I. derece Aadd5 yapısı, ezgiyi eşliklemektedir. İkinci vuruşta bulunan ezgi partisine, ana diziyeye göre IV. derece Re sesi tek ses olarak eşlik etmektedir. Üçüncü vuruşta, IV. derece devam etmektedir. Dördüncü vuruşta, ezgiye I. derece La sesi yalnız olarak eşlik etmektedir. On sekizinci ölçü, birinci vuruşta ezgi partisinin alt bölgede devam ettiği görülmüştür. İkinci vuruşta, ana diziyeye göre I. derece sesi La ezgiye eşlik etmektedir. Üçüncü vuruşta bulunan Mi ve Do sesleri I. derece akorunda bulunan seslerdir ve I. dereceyi devam ettirmektedir. Dördüncü vuruşta bulunan Sol, Re sesleri V. derece akorunun I., V. sesleridir ve Gadd5 olarak ifade edilebilir. Ardından gelen La ve Mi sesleri I. derece akorunun duyumunu sağlamaktadır ve Aadd5 olarak isimlendirilebilir.



Şekil 3.43: Halay Adlı Eserin 19. ve 20. Ölçüsü

On dokuzuncu ölçü, ezgi partisinin, on yedinci ölçüde bulunan ezgi partisine ile benzeştiği görülmüştür. Birinci ve ikinci vuruşta eşlik partisinde bulunan I. derece Asus4 akoru ezgiyi eşliklemektedir. Üçüncü vuruşta I. derece akorunun III. sesi katlanmış olarak ezgisel bir yapıda devam etmektedir. Dördüncü vuruşta bulunan ezgiye IV. derece sesinin tek sesli halde eşlik ettiği görülmüştür. Yirminci ölçü, birinci vuruşta ezgi partisinde ana diziyeye göre III. derece Do sesinin katlandığı görülmüştür. Akor içerdiği sesler bakımından, I. derecenin Sus2 ve Minör karakterdeki seslerini bulundurmaktadır. Bu durum I. derece hissiyatını kuvvetlendirmektedir. İkinci vuruşta, ezgiye IV. derece sesi tek sesli halde eşlik etmektedir. Üçüncü vuruşta, ana diziyeye göre III. derece bulunmaktadır ve Re sesi ile beraber duyurulduğunda, IV. derece Dadd5 olarak ifade

edilebilir. Dördüncü vuruşta, VII. dereceden I. dereceye çözüme görülmüştür. Akora adını veren sesler yapıların ortasında görülmüştür ve beşlinin katlandığı söylenebilir.



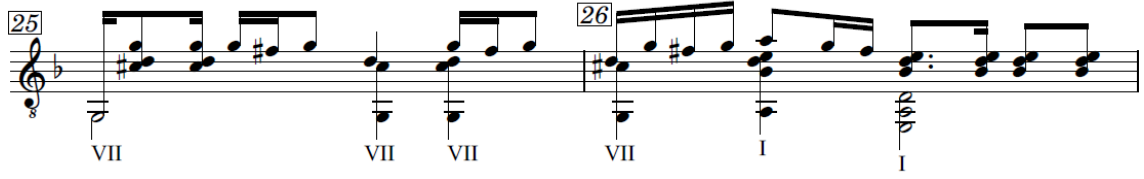
Şekil 3.44: Halay Adlı Eserin 21. ve 22. Ölçüsü

Yirmi birinci ölçü, birinci vuruşta eşlik partisinde bulunan ana diziye göre I. ve V. derece seslerine ezgi partisinde yine ana diziye göre I. derece sesleri eşlik etmektedir. Bu durum I. derece Aadd4 olarak ifade edilebilir. İkinci vuruşta eşlik partisinde ana diziye göre V. derece sesine, ezgi partisinde I. ve V. derece sesleri eşlik etmektedir. İkinci vuruşta bulunan sesler, I. derecenin devamı niteliğinde ele alınabilmektedir. Üçüncü vuruşta eşlik partisinde bulunan, Mi ve Si sesleri V. derece, Eadd6 olarak ele alınabilir. Dördüncü vuruşta, ezgi ve eşlik partisi beraber duyurulduğunda, Dsus2omit5 olarak adlandırılabilir ve IV. derece duyumunu ortaya çıkarmaktadır. Ezgi partisi hariç tutulduğunda Dadd4 olarak adlandırılabilir. Yirmi ikinci ölçü, birinci vuruşta eşlik partisinde, La ve Re sesleri I. derece Aadd4 olarak adlandırılabilir. Eşlik partisinin ikinci vuruşunda Sol ve Do sesleri VII. derece Gadd#4 olarak adlandırılabilir ve I. dereceden VII. dereceye gidiş göstermektedir. Ezgi partisinde bulunan sesler I. derecenin etrafında dolaşım sergilemektedir. Üçüncü vuruşta eşlik partisinde bulunan, Mi ve La sesleri I. derece Aadd5 olarak adlandırılabilir. Ezgi partisinde bulunan ve tekrarlayan La sesleri I. derecede kalış göstermekte ve I, VII, I çözümü olarak ele alınabilir. Ana diziye göre III. derecenin tizleşmesi Hicaz makamını çağrıştırmaktadır.



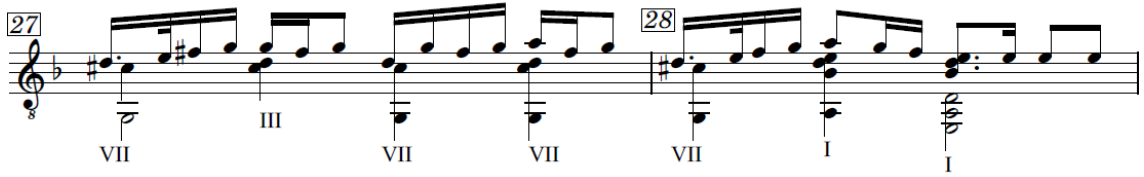
Şekil 3.45: Halay Adlı Eserin 23. ve 24. Ölçüsü

Yirmi üçüncü ölçü, sadece ezgi barındırmaktadır. Yirmi dördüncü ölçü, ölçü boyunca devam eden ezgi yapısını, eşlik partisi tek sesler ile takip etmektedir. Bunlar sırası ile birinci vuruşta bulunan V. derece Mi sesi, ikinci vuruşta IV. derece Re sesi, üçüncü vuruşta III. derece Do sesi ve dördüncü vuruşta bulunan IV. derece Re sesleridir.



Şekil 3.46: Halay Adlı Eserin 25. ve 26. Ölçüsü

Yirmi beşinci ölçü, birinci vuruşta Sol sesinin katlanması ile VII. derece, Gsus4 akoru ortaya çıkmaktadır. İkinci vuruşta ezgi tek sesli halde bulunmaktadır. Ancak birinci vuruştan gelen, Sol sesi ile beraber VII. derece olarak devam etmektedir. Üçüncü ve dördüncü vuruşta eşlik partisinde, VII. derece akoru Gsus4 bulunmaktadır. Yirmi altıncı ölçü, birinci vuruşta ezgi partisinde bulunan Re sesi, eşlik partisile beraber duyumunda Gsus4 olarak ortaya çıkmaktadır. Ezgi partisinin, eşlik partisinden ayrı olarak ele alınması durumunda bu yapı Gadd4 olarak adlandırılabilir. İkinci vuruşta bulunan I. derece Asus4b9 akoru ezgi partisini eşliklemektedir. Ayrıca akora adını veren ses La, ezgi partisinde katlanmıştır. Üçüncü ve dördüncü vuruşta eşlik partisinde devam eden I. derecenin 7-4 konumu bulunmaktadır.



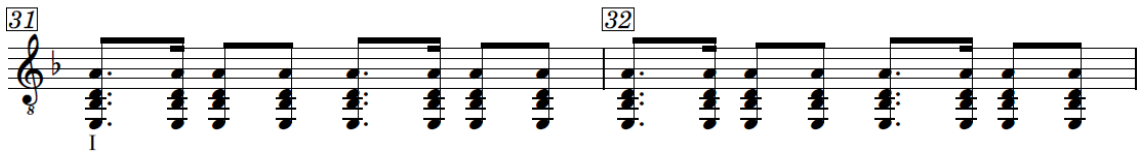
Şekil 3.47: Halay Adlı Eserin 27. ve 28. Ölçüsü

Yirmi yedinci ölçü, birinci vuruşta ezgi partisine VII. derece Gadd4 yapısı eşlik etmektedir. Bu yapı ezgi partisile beraber ele alındığında Gsus4 olarak adlandırılabilir. İkinci vuruşta III. derece Cadd2 yapısı bulunmakta ve ezgi partisile beraber duyumunda Csus4 akorunu ortaya çıkarmaktadır. Üçüncü vuruşta eşlik partisinde bulunan Gadd4 yapısı, ezgi partisile beraber ele alındığında Gsus4 akorunu ortaya çıkarmaktadır. Dördüncü vuruşta eşlik partisinde VII. derece Gsus4 akoru ezgiyi eşliklemektedir. Yirmi sekizinci ölçü, yirmi altıncı ölçü ile benzerlik göstermektedir. Ancak ölçü sonunda ezgi partisinin, ana diziye göre V. derece Mi sesini tek olarak tekrarlaması ile sonlanmaktadır.



Şekil 3.48: Halay Adlı Eserin 29. ve 30. Ölçüsü

Yirmi dokuzuncu ölçü, birinci vuruşta ezgi partisine La sesi tek olarak eşlik etmektedir ve ezgi partisi ile beraber Aadd4 olarak ifade edilebilir. İkinci vuruşta, ana diziyeye göre VII. derece Sol sesi ezgiye eşlik etmektedir. Üçüncü vuruşta ana diziyeye göre II. derece Si sesi eşlik partisinde bulunmaktadır. Ancak ezgi partisinde ana diziyeye göre VII. derece Sol sesi katlanmıştır. Ezgi ve eşlik partisi beraber incelendiğinde seslerin sıra ile duyumu Gmaj7omit5 akorunu oluşturmaktadır. Bu durum VII. derece duyumuna yol açmaktadır. Dördüncü vuruşta eşlik partisinde bulunan La sesi, ana diziyeye göre I. derecedir. Ezgi partisinde seslerin sıralı duyumu beraber ele alındığında Asus4add6 olarak açıklanabilir. Otuzuncu ölçü, birinci vuruşta eşlik partisinde bulunan Sol sesi, ana diziyeye göre VII. derecedir. Ezgi partisi ile beraber ele alındığında Gadd4 olarak isimlendirilebilir. İkinci vuruşta bulunan sesler VII. derecenin devamı niteliğindedir. Üçüncü vuruşta eşlik partisinde bulunan Mi sesi, ana diziyeye göre V. derecedir. Ezgi partisinde bulunan La sesi ile beraber ele alındığında I. derece olarak adlandırılabilir. Dördüncü vuruşta eşlik partisinde bulunan Mi sesi bir alt oktavda duyurulmuştur ve I. derece olarak ifade edilebilir.



Şekil 3.49: Halay Adlı Eserin 31. ve 32. Ölçüsü

Otuz birinci ölçü, tekrar eden akorları barındırmaktadır. Bu akorlar, Asus4add9 ya da Dsus2b6 olarak ifade edilebilir. Otuz ikinci ölçü, otuz birinci ölçünün tekrarı durumudur.



Şekil 3.50: Halay Adlı Eserin 33. Ölçüsü

Otuz üçüncü ölçü, ezgi partisine I. derece La sesi tek olarak eşlik etmektedir. Ölçü sonunda ezgi partisi, ana diziye göre VII. derece Sol sesinde kalış göstererek sonlanmaktadır.

### 3.1.3. Üçüncü Alt Probleme Ait Bulgular

#### 3.1.3.1. Odam Kireçtir Adlı Esere Ait Armonik İnceleme

**Birinci Dizек**



Şekil 3.51: Odam Kireçtir Adlı Eserin 1. Dizeği

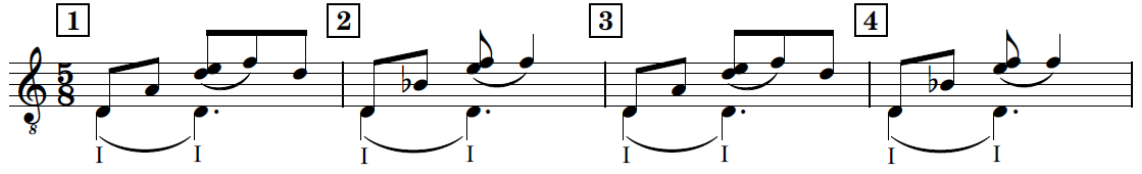
**İkinci Dizек**



Şekil 3.52: Odam Kireçtir Adlı Eserin 2. Dizeği

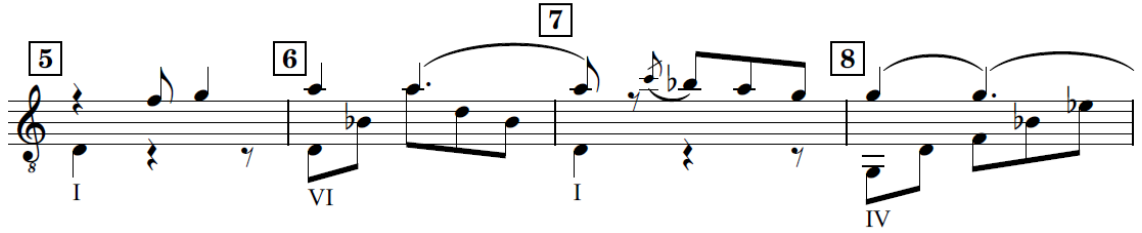
Düzenlemenin ilk iki dizeği, herhangi bir ölçü sayısı belirtilmeksizin düzenlenmiştir. Bu durumdan dolayı, birinci ve ikinci dizек olarak adlandırılarak incelenmiştir, düzenlemede ilk çok seslilik örneği, çift Fermata'dan sonra gelen, pesten dize doğru sırası ile, Re, La ve Si Bemol seslerini içermektedir. Bu akor I. derece, D5add6 akoru olarak duyurulduğunda, modal ve keskin bir duyum sergilemektedir, VI. derece, Bbmaj7Omit5 olarak da adlandırılabilir. Birinci dizekte başka herhangi bir çokseslendirme ögesi bulunmamaktadır. Ancak farklı yaklaşımlarca, uzayan seslerin beraber armonize edildiği de görülmüştür. İkinci dizек, başında bulunan ve ilk dizekten uzatmağı ile gelen Mi sesi, Sol ile beraber duyurulmuştur, derece olarak IV. derecede bir ezgisel bir kalış sergilediği ve çok çokseslendirildiği söylenebilir. Sonrasında gelen, pesten tize doğru sırası ile, La, Mi, Fa seslerinin, A5add6 akorunu duyurarak, modal bir duyum meydana getirdiği söylenebilir, ayrıca çevrim durumunda, Fmaj7Omit5 olarak da açıklanabilmektedir. Sonrasında arpej ile beraber gelen, III. derece olarak Fa 7-4-2, ya da çoklu akor yaklaşımında bulunan, basta III. derece FSus2 çevrimi olarak, VI. derece temel konumda Sus2 olarak ifade edilebilir. Sonrasında gelen, I. derece akoru, D5add6, karar duyumunu, akora adını veren sesin katlanması ile güçlendirmiştir. Ardından gelen olan iki sesli yapılanmaların dizек sonunda La ve Re seslerinde kalışı, karar hissiyatını güçlendirmektedir.





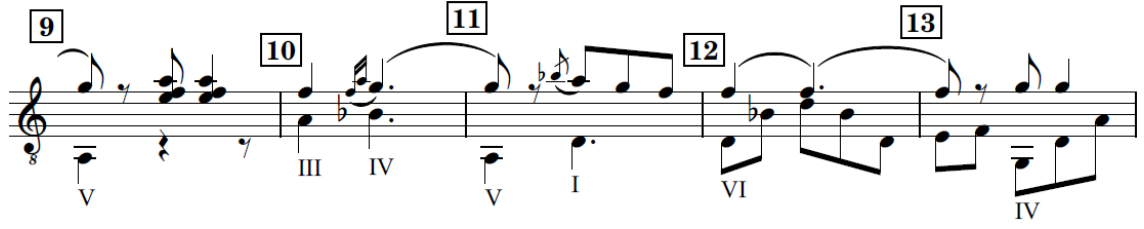
Şekil 3.53: Odam Kireçtir Adlı Eserin 1., 2., 3. ve 4. Ölçüsü

Birinci ölçü, ilk güçlü zamanda eşlik partisinde, ölçü boyunca devam eden karar ses Re ve ezgi partisinde, sırayla duyurulan sesler bulunduğu görülmüştür. İkinci güçlü zaman ile gelen ezgi partisinde bulunan II. derece modal bir duyum ortaya çıkarmaktadır. Ezgi partisinin, karar ses etrafında bulunduğu görülmüştür. İkinci ölçü, ilk güçlü zamandan ölçü sonuna kadar devam eden Re sesi bulunmakta, ezgi partisinde ise sırası ile, Si Bemol, Mi ve Fa seslerinin Sus4 akoru olarak, ölçü sonunda karar sese göre üçlü sese bağlandığı görülmüştür. Bu durum, geciktirme olarak nitelendirilebilir. Üçüncü ölçü, birinci ölçünün tekrar durumudur. Dördüncü ölçü, ikinci ölçünün tekrar durumudur.



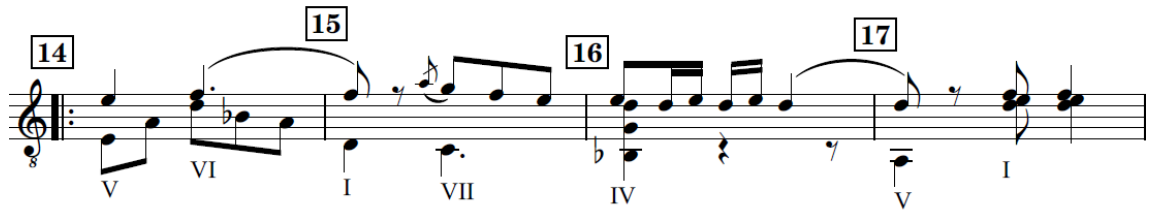
Şekil 3.54: Odam Kireçtir Adlı Eserin 5., 6., 7. ve 8. Ölçüsü

Beşinci ölçü, ilk güçlü zamanda eşlik partisinde, karar sesi bulundurmaktadır. Altıncı ölçü, eşlik partisinde bulunan seslerin sırası Si Bemol, La, Re ve Si Bemol sesleri duyurulmuştur. Bbmaj7Omit5 akorunun çevrim hali olarak adlandırılabilir. Yedinci ölçü, eşlikte ilk güçlü zamanda gelen karar ses Re sesi bulunmakta ve ezgi partisinde bulunan La sesi ile modal bir duyum ortaya çıkarmıştır. Sekizinci ölçü, bas partisinde bulunan seslerin IV. derece akoru Gm7b6 olarak adlandırılabilir. İkinci güçlü zamanın sonunda gelen Mi Bemol sesi modal yaklaşımı gösterdiği söylenebilir.



Şekil 3.55: Odam Kireçtir Adlı Eserin 9., 10., 11., 12. ve 13. Ölçüsü

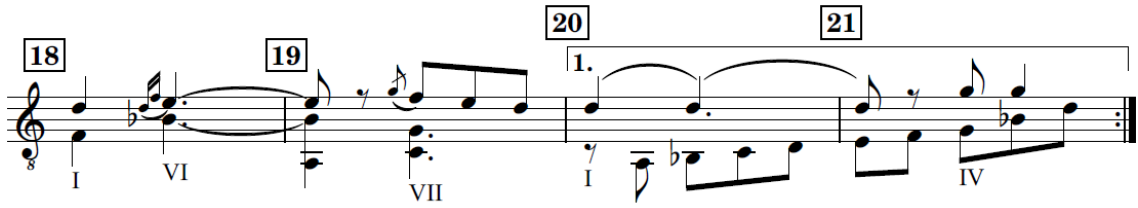
Dokuzuncu ölçü, eşlik partisinde karar seste La sesini bulundurmakta ve ezgi partisinde oluşan üç sesli yapının, ezgiye yürüyücü dereceler ile eşliği, modal yaklaşımı göstermekte ve Fmaj7Omit5 akorunun çevrimi olarak da adlandırılabilir. Onuncu ölçü, eşlik partisinde tek ses olarak La ve Si Bemol sesleri bulunmaktadır, bu tek sesli eşlikler, ezgi partisi ile beraber duyurumunda, birinci güçlü zamanda, III. derece etkisi verdiği söylenebilir. İkinci güçlü zamanda gelen Si Bemol ve Sol sesleri, IV. derece etkisi göstermekte ve GmOmit5 olarak da adlandırılabilir. On birinci ölçü, ilk güçlü zamanın ezgi partisinde, bir önceki ölçüden gelen Sol notasının devamıdır. Eşlik partisinde tek sesli olarak bulunan La notası, yedili ses uzaklığında bulunmasından dolayı, modal bir duyumu ortaya çıkarmaktadır ve V. derece olarak ele alınabilir. İkinci güçlü zamanın ezgi partisinde bulunan sırası ile La, Sol, Fa seslerine, eşlik partisinde Re sesi ile beraber, I. derece ve I. derecenin, üçlü yaklaşımda bulunan Dm akoru etkisi gösterdiği söylenebilir. On ikinci ölçü, ezgi partisinde bulunan ve ölçü boyunca devam eden Fa sesi ile ele alındığında, eşlik partisinde, VI. derece Bb akorunun çevrimi olarak adlandırılabilir. On üçüncü ölçü, ilk güçlü zamanın eşlik partisinde bulunan, Mi ve Fa sesleri, bir yürüyüş sergileyerek, bir sekiz ses uzaklığı aşağısında bulunan Sol sesine giderek güçlü zamanda gelen IV. derece özelliklerini göstermektedir. Sol sesinin katlanması ve Gsus2 akorunun içerdiği sesleri barındırması bu etkiyi desteklemektedir.



Şekil 3.56: Odam Kireçtir Adlı Eserin 14., 15., 16. ve 17. Ölçüsü

On dördüncü ölçü, ezgi ve eşlik partisinde bulunan notaların aynı olması ve ezgi partisindeki sesin La sesi ile beraber duyumu Aadd5 olarak adlandırılabilir. İkinci güçlü zamanda ezgi partisinde, Fa sesi devam etmektedir, eşlik partisinde bulunan sırası ile Re, Si Bemol, La sesleri ile beraber duyurulduğunda, VI. derece akoru, Bbmaj7 çevrimi, pese

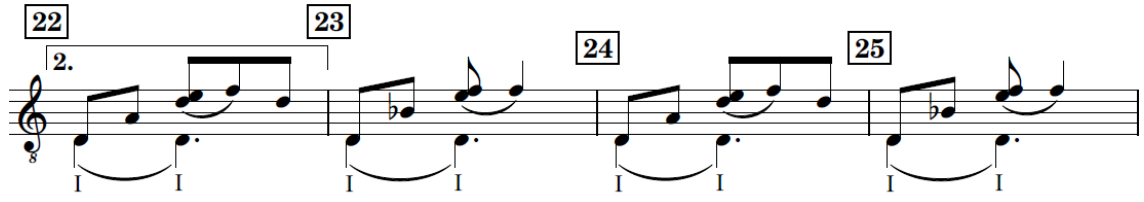
doğru duyurularak, tonal bir etkiyi oluşturmaktadır. Ayrıca eşlik partisinde bu pese doğru duyurulma ezgi partisi hariç tutulduğunda, Asus2 akorunu da oluşturmaktadır. On beşinci ölçü, bir önceki ölçüden gelen Fa notası, eşlik partisinde bulunan Re ile beraber duyurulduğunda I. derece etkisi göstermektedir. İki ses bulundurmasından dolayı DmOmit5 olarak da adlandırılabilir. İkinci güçlü zamanda ezgi partisinde sırası ile gelen, Sol, Fa, Mi sesleri eşlik partisinde bulunan Do sesi ile beraber duyurulduğunda, VII. derece olarak isimlendirilebilmekle beraber tonal bir duyuma yol açmaktadır. On altıncı ölçü, birinci güçlü zamanda, eşlik partisinde, IV. derece akoru Sol 7-4 konumunda bulunmaktadır. On yedinci ölçü, eşlik partisinde bulunan La sesi, V. derece etkisi göstermekte ve ezgi partisinde dörtlü ses uzaklığında bulunan Re sesi ile modal ve kalıcı bir etki çağrıştırmaktadır. İkinci güçlü zamanda gelen ve eşlik partisinde bulunan, Re sesinin I. derece etkisi gösterdiği, üçlü ses uzaklığında bulunan Fa sesi bu etkiyi güçlendirmektedir. II. derece Mi sesinin modal etkiyi ortaya çıkardığı söylenebilir.



Şekil 3.57: Odam Kireçtir Adlı Eserin 18., 19., 20. ve 21. Ölçüsü

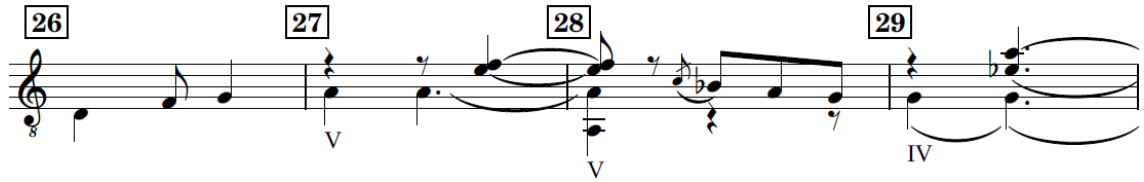
On sekizinci ölçü, ilk güçlü zamanda ezgi ve eşlik partisinde bulunan sesler I. derece etkisi göstermektedir, ikinci güçlü zamanda gelen Si Bemol sesi VI. derece olarak ifade edilebilir. On dokuzuncu ölçü, ilk güçlü zamanda ezgi partisinde bir önceki ölçüden gelen sesler duyurulmakta ve eşlik partisinde La sesi bulunmaktadır. Ezgi partisi ile ele alındığında Asus2 akoru olarak açıklanabilir. İkinci güçlü zamanın ezgi partisinde, sırası ile Fa, Mi ve Re sesleri bulunmaktadır. Ezgi partisinde bulunan Do ve Sol sesleri, VII. derece akorunda modal bir duyum sergilemekte, ezgi partisi ile beraber ele alındığında, ezgide bulunan Fa sesiyle beraber, Csus4 olarak ifade edilebilir. Yirminci ölçü ve yirmi birinci ölçüyü içerdiği unsurların alakalı olmasından dolayı beraber incelemenin önemli olduğu söylenebilir. Yirminci ölçü, ezgi partisinde devam eden Re sesi, karar sesidir ve I. derece olarak, yirmi birinci ölçünün ilk güçlü zamanına kadar devam etmektedir. Yirminci ölçünün ilk güçlü zamanının, eşlik partisinde başlayan V. derece La sesi, yirmi birinci ölçünün sonuna kadar bir yürüyüş sergilemektedir ve karar seste sonlanmıştır. Bu yürüyüşte bulunan Si Bemol sesi ölçü içerisinde bir değiştirici, alterasyon olarak ele

alınabilir, yirmi birinci ölçünün ikinci güç zamanında, IV. derece akorunda tonal ve minör karakterli bir yaklaşım bulunduğu söylenebilir.



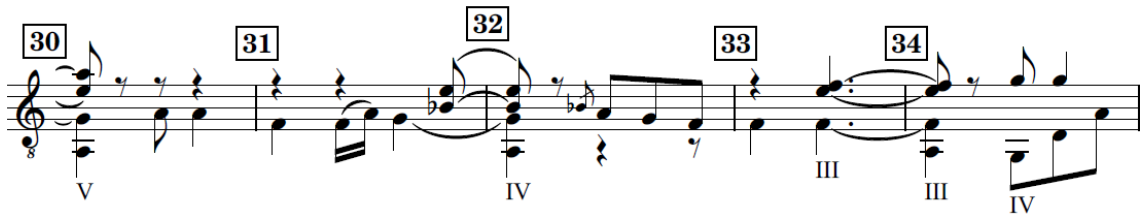
Şekil 3.58: Odam Kireçtir Adlı Eserin 22., 23., 24. ve 25. Ölçüsü

Yirmi ikinci ölçü, yirmi üçüncü ölçü, yirmi dördüncü ve yirmi beşinci ölçüler; birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü ölçülerin tekrarı durumudur.



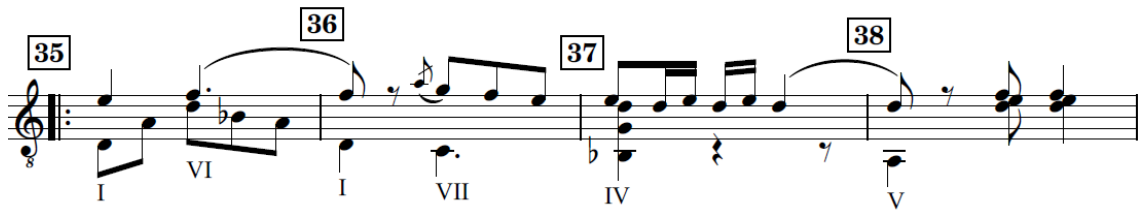
Şekil 3.59: Odam Kireçtir Adlı Eserin 26., 27., 28. ve 29. Ölçüsü

Yirmi altıncı ölçü, tek parti bulundurmaktadır. Yirmi yedinci ölçü, ezgi partisinin devamını bulundurmakta ve ikinci güçlü zamanında ortasında Mi ve Fa seslerini duyurarak modal çokseslilik ortaya çıkarmaktadır. Yirmi sekizinci ölçü, eşlik partisinde, V. derece sesi La katlanarak kullanılmış, ezgi partisinde bulunan Mi ve Fa sesleri ile tonal bir yaklaşım sergilenmiştir. Ayrıca beraber ele alındığında A5add6 olarak nitelendirilebilir. İkinci güçlü zaman ezgi seslerini bulundurmaktadır. Yirmi dokuzuncu ölçü, eşlik partisinde sadece Sol sesi bulunmakta ve ölçü boyunca devam etmektedir. Ezgi partisinde bulunan Mi Bemol ve La sesleri tonal yaklaşımı çağrıştırmakta, Sol sesi IV. derece etkisi oluşturmaktadır.



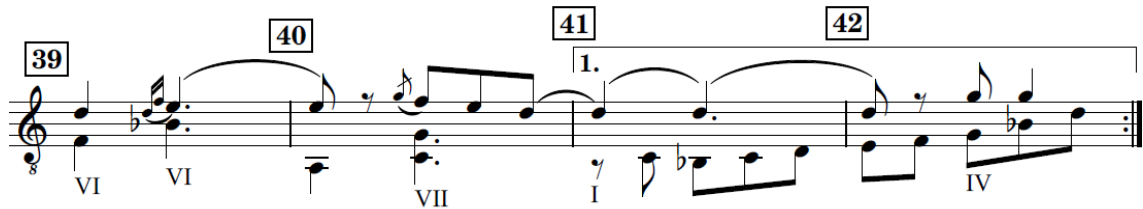
Şekil 3.60: Odam Kireçtir Adlı Eserin 30., 31., 32., 33. ve 34. Ölçüsü

Otuzuncu ölçü, ilk güçlü zamanda eşlik ve ezgi partisinde, ikili ses yapıları görülmüştür. V. derece ve Am7Omit3 olarak isimlendirilebilir. İkinci güçlü zamanda ezginin devamı bulunmaktadır. Otuz birinci ölçü, ilk güçlü zamanda ezgi partisinin devamı niteliğindedir. İkinci güçlü zamanın ortasında bulunan Sol sesi devamında gelen Si Bemol ve Mi sesleri sonraki ölçü için geciktirme olarak açıklanabilir. Otuz ikinci ölçü, ezgi partisinde bulunan ve bir önceki ölçüden gelen Sol, Si Bemol ve Mi seslerini barındırmaktadır. Bu durum IV. derece etkisi yaratmaktadır ve eşlik partisinde La sesi ile ele alındığında, çoklu akor ya da polychord olarak E-dim/A olarak ifade de edebilir. Otuz üçüncü ölçü, ezginin devamı ile başlamakta, ikinci güçlü zamanda gelen çoksesli yapı bir sonraki ölçüde gerçekleşen duyumu için geciktirme olarak açıklanabilir. Otuz dördüncü ölçü, önceki ölçüden gelen ve eşlik partisi seslerinin, ilk güçlü zamanda La sesi ile beraber duyumu III. derecede güçlü etkisini göstermektedir. Bu durum ana diziyeye göre III. derece Fa sesinin katlanması ile de desteklenmektedir. Ayrıca bu akor Fmaj7Omit5 olarak isimlendirilebilir. İkinci güçlü zamanda, sekizli ve dördümlü ses uzaklıklarında bulunan ve IV. derece etkisini Gsus2 olarak da göstermektedir.



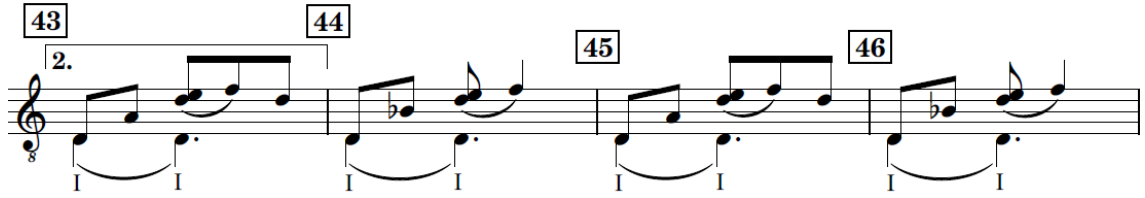
Şekil 3.61: Odam Kireçtir Adlı Eserin 35., 36., 37. ve 38. Ölçüsü

Otuz beşinci ölçü, birinci güçlü zamanın, eşlik partisinde bulunan ve sırası ile Re ve La sesleri I. derece etkisi göstermektedir. İkinci güçlü zamanın eşlik partisi, VI. derece etkisi göstermektedir. Otuz altıncı ölçü, on beşinci ölçünün tekrarı durumudur. Otuz yedinci ölçü, on yedinci ölçünün tekrarı durumudur. Otuz sekizinci ölçü, on yedinci ölçünün



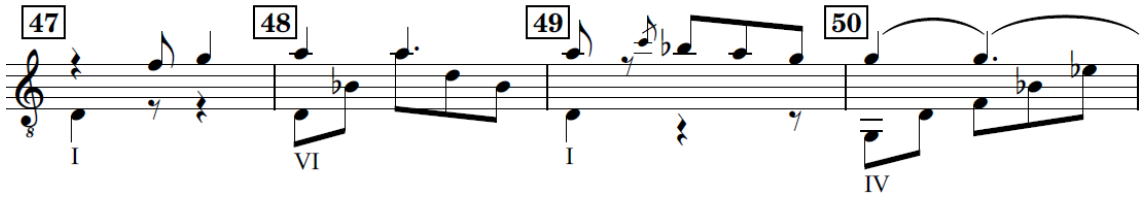
Şekil 3.62: Odam Kireçtir Adlı Eserin 39., 40., 41. ve 42. Ölçüsü

Otuz dokuzuncu ölçü, on sekizinci ölçünün tekrarı durumudur. Kırkıncı ölçü, on dokuzuncu ölçünün tekrar durumudur. Kırk birinci ölçü, yirminci ölçünün tekrar durumudur. Kırık ikinci ölçü, yirmi birinci ölçünün tekrar durumudur.



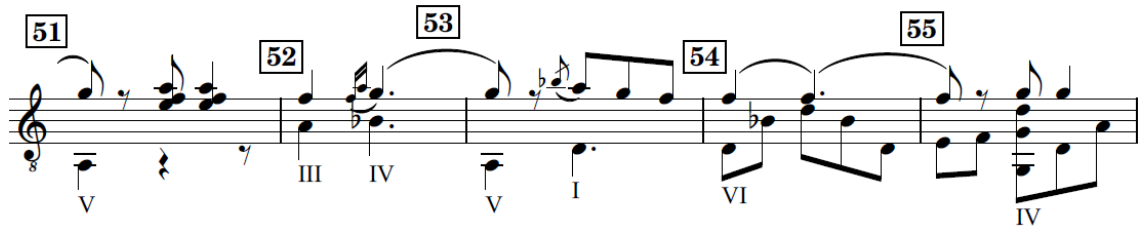
Şekil 3.63: Odam Kireçtir Adlı Eserin 43., 44., 45. ve 46. Ölçüsü

Kırk üçüncü, kırk dördüncü, kırk beşinci, kırk ve kırk altıncı ölçüler, ilk dört ölçünün tekrarı durumudur.



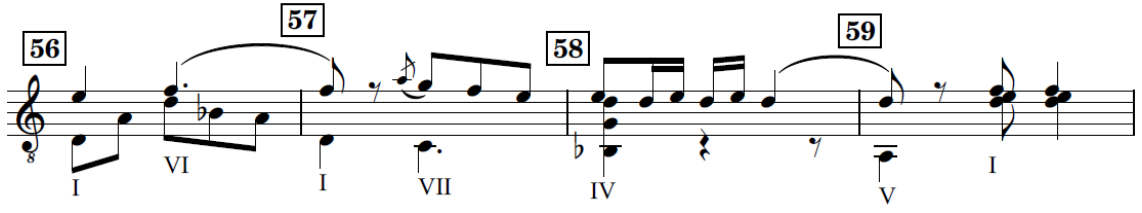
Şekil 3.64: Odam Kireçtir Adlı Eserin 47., 48., 49. ve 50. Ölçüsü

Kırk yedinci ölçü, beşinci ölçünün tekrarı durumudur. Kırk sekizinci ölçü, altıncı ölçünün tekrarı durumudur. Kırk dokuzuncu ölçü, yedinci ölçünün tekrarı durumudur. Ellinci ölçü, sekizinci ölçünün tekrarı durumudur.



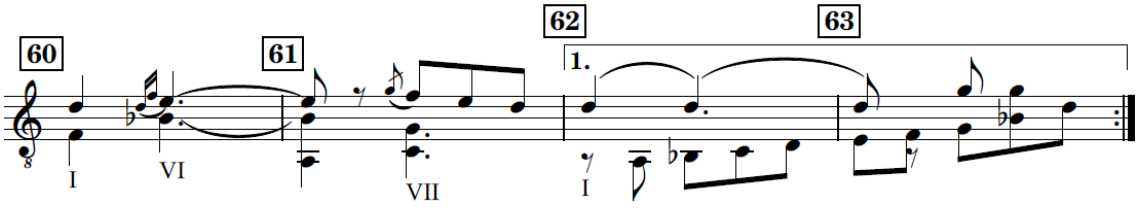
Şekil 3.65: Odam Kireçtir Adlı Eserin 51., 52., 53., 54. ve 55. Ölçüsü

Elli birinci ölçü, dokuzuncu ölçünün tekrarı durumudur. Elli ikinci ölçü, onuncu ölçünün tekrarı durumudur. Elli üçüncü ölçü, on birinci ölçünün tekrarı durumudur. Elli dördüncü ölçü, on ikinci ölçünün tekrarı durumudur. Elli beşinci ölçü, on üçüncü ölçünün tekrarı durumudur.



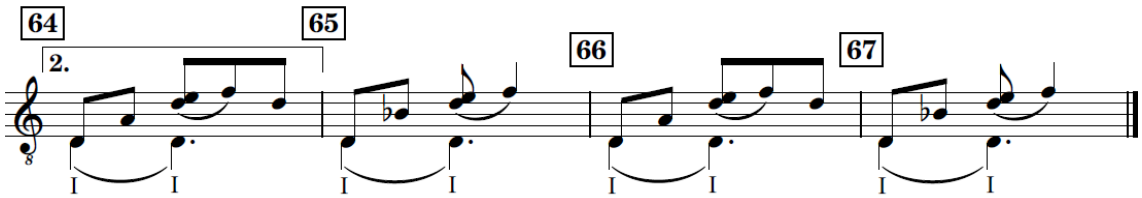
Şekil 3.66: Odam Kireçtir Adlı Eserin 56., 57., 58. ve 59. Ölçüsü

Elli altıncı ölçü, otuz beşinci ölçünün tekrarı durumudur. Elli yedinci ölçü, otuz altıncı ölçünün tekrarı durumudur. Elli sekizinci ölçü, otuz yedinci ölçünün tekrarı durumudur. Elli dokuzuncu ölçü, otuz sekizinci ölçünün tekrarı durumudur.



Şekil 3.67: Odam Kireçtir Adlı Eserin 60., 61., 62. ve 63. Ölçüsü

Altmışıncı ölçü, on sekizinci ölçünün tekrarı durumudur. Altmış birinci ölçü, on dokuzuncu ölçünün tekrarı durumudur. Altmış ikinci ölçü, yirminci ölçünün tekrarı durumudur. Altmış üçüncü ölçü, yirmi birinci ölçünün tekrarı durumudur.



Şekil 3.68: Odam Kireçtir Adlı Eserin 64., 65., 66. ve 67. Ölçüsü

Altmış dördüncü ölçü, yirmi ikinci ölçünün tekrarı durumudur. Altmış beşinci ölçü, yirmi üçüncü ölçünün tekrarı durumudur. Altmış altıncı ölçü, yirmi dördüncü ölçünün tekrarı durumudur. Altmış yedinci ölçü, yirmi beşinci ölçünün tekrarı durumudur.

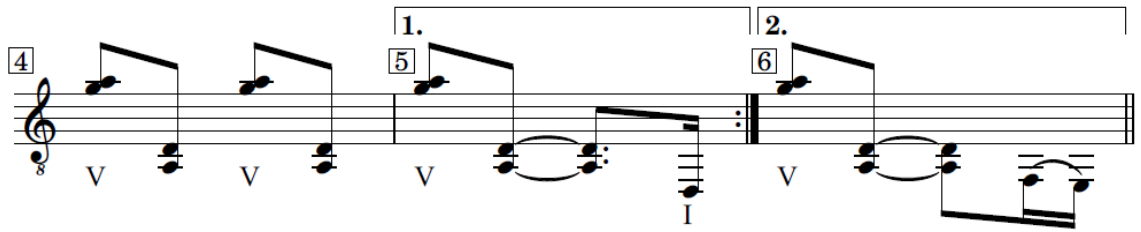
### 3.1.4. Dördüncü Alt Probleme Ait Bulgular

#### 3.1.4.1. Madımak Adlı Esere Ait Armonik İnceleme



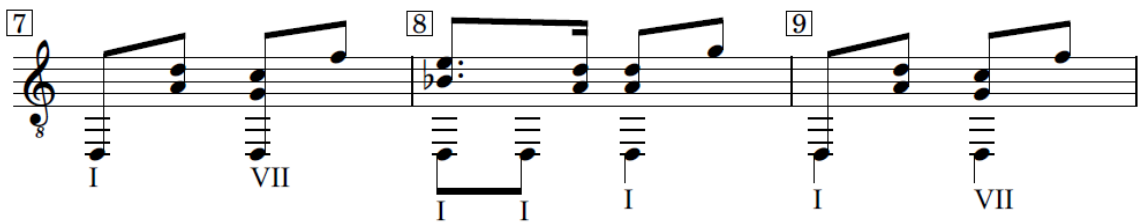
Şekil 3.69: Madımak Adlı Eserin 1., 2. ve 3. Ölçüsü

Birinci, ikinci, üçüncü ölçülerin, karar ses Re etrafında bulunan yakın derecelerin, oluşturduğu yakın aralıklar ile, modal duyguyu ortaya çıkardığı söylenebilir.



Şekil 3.70: Madımak Adlı Eserin 4., 5. ve 6. Ölçüsü

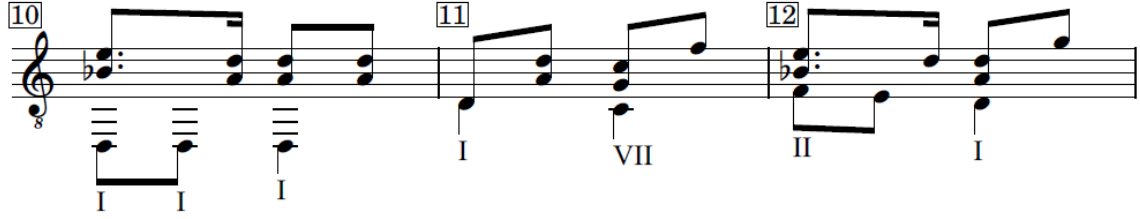
Dördüncü ölçü, V. derece etkisi göstermektedir ve dayanak olarak La sesinin katlanması gösterilebilir. Dörtlü ve ikili ses uzaklıklarının, modal duyguyu güçlendirdiği söylenebilir. Akor, 7-4 konumundadır. Beşinci ölçü, V. derece etkisi ile başlamaktadır ancak, ikinci zamanın sonunda gelen, Re sesi, I. derece, karar etkisi vermektedir. Altıncı ölçü, ilk güçlü zamanda V. derece etkisi gösterirken, ikinci zamanın sonunda tek sesli, pes doğru yürüyüş, III. dereceden I. dereceye yürüyüş göstermektedir.



Şekil 3.71: Madımak Adlı Eserin 7., 8. ve 9. Ölçüsü

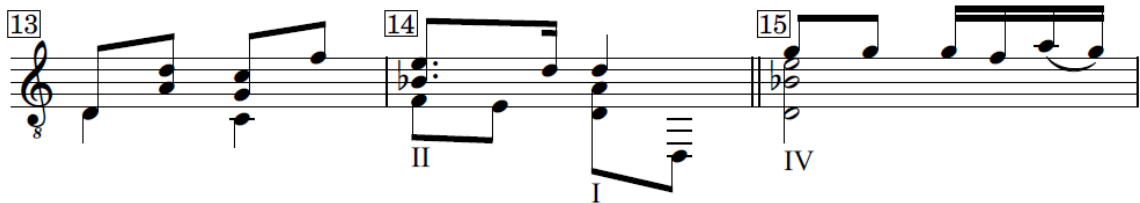


Yedinci ölçü, güçlü zamanda I. derecede akora adını veren ses katlanmıştır. Bu durumun karar hissiyatını artırdığı söylenebilir. İkinci vuruşta VII. derece akoru ve Do 7-4 özelliği de göstermektedir. Sekizinci ölçü, ezgi partisinin ayrılması ile beraber, eşliklemeye karar ses olan re sesi devam ederken, ezgi partisi dörtlü aralıklar ile devam etmektedir. İkinci vuruşta gelen karar akorun sesleri I. derece duyumunu kuvvetlendirmiştir. Dokuzuncu ölçü, yedinci ölçünün tekrar durumudur.



Şekil 3.72: Madımak Adlı Eserin 10., 11. ve 12. Ölçüsü

Onuncu ölçü, sekizinci ölçü ile benzerlik göstermektedir, ancak ikinci vuruşta gelen ve karar sesin katlanmasıyla oluşan I. derece hissiyatı burada daha kuvvetlidir. On birinci ölçü, yedinci ölçü ile benzerlik göstermektedir, ancak eşlik olarak adlandırabileceğimiz partide karar ses katlanmıştır ve bir sekizli yukarıdan duyurulmaktadır. İkinci vuruşta eşlik partisinde bulunan Do sesi katlanmış VII. derece hissiyatının kuvvetlenmesine yol açmıştır ve Csus4 akor yapısının çevrim hali olarak açıklanabilir. On ikinci ölçü, eşlik partisinde bulunan Fa sesinden Mi sesine gidiş ve ezgi partisinde bulunan Mi sesinden Re sesine gidiş II. derece akorunun çevrimi olarak adlandırılabilir ve beraber VI. derece akorunun 7-4 hali olarak açıklanabilir. Ancak karar seslerin karar ses etrafında bulunmalarından dolayı II. derece duyumu daha güçlü olarak ele alınabilir. İkinci vuruşta karar sesin katlanması I. derece duyumuna yol açmakta ve ezgi partisinde karar sese göre dörtlüye gidiş görülmüştür.



Şekil 3.73: Madımak Adlı Eserin 13., 14. ve 15. Ölçüsü

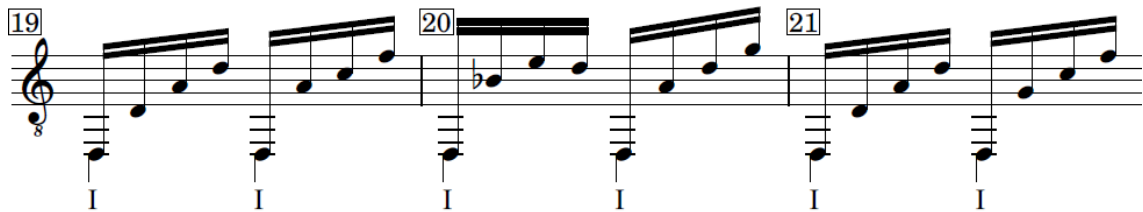
On üçüncü ölçü, on birinci ölçünün tekrar durumudur. On dördüncü ölçü, on ikinci ölçü ile birinci vuruşta aynıdır ancak ikinci vuruşta karar sesinin katlanması ve ikinci vuruşun

sonunda karar sesin tek başına duyurulması I. derece duyumuna yol açmaktadır. On beşinci ölçü, birinci vuruşta gelen ve ezgi partisi ile beraber duyumda IV. derece Sol minör akoru ortaya çıkmakta ve tonal bir duyum sergilemektedir. İkinci vuruşta yalnızca ezgisel bir hareket görülmüştür.



Şekil 3.74: Madımak Adlı Eserin 16., 17. ve 18. Ölçüsü

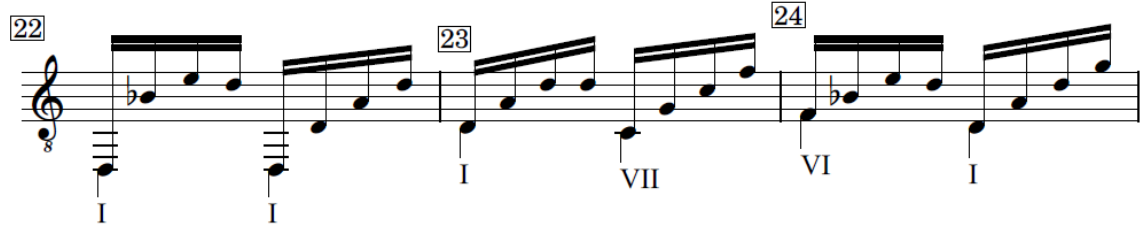
On altıncı ölçü, birinci vuruşta bulunan sesler üçül dizilimde, IV. derece Sol Minör add6 olarak ifade edilebilmekle beraber, II. derece Mi Minör yedili bemol5 olarak da ifade edilebilir. İkinci vuruşta eşlik partisinde bulunan seslerin Bbmaj7omit5 açıklanması da mümkündür. Üçlü yukarıya bağlanışın bulunduğu söylenebilir. On yedinci ölçü, birinci vuruşta eşlik partisinde VII. derece akoru Sus4 yapısında görülmüştür. Ezgi partisinde bulunan Sol sesleri VII. derece akoru sesine beşli uzaklıkta bulunmasından dolayı keskin bir duyuma yol açmaktadır. İkinci vuruşta tek sesli halde ezgi partisi bulunmaktadır. On sekizinci ölçü, eşlik partisinde bulunan IV. derece, 7-4 konumundadır. Ezgi partisinde bulunan Sol sesi IV. derece duyumunu kuvvetlendirmektedir. Sus akor yapısı ile de benzerlik göstermektedir. İkinci vuruşta eşlik partisinde bulunan, La ve Si Bemol sesleri, eksik olarak nitelendirilen dokuzlu ses uzaklığı barındırmasından dolayı uyumsuz bir duyuma sebebiyet vermektedir. Ezgi partisi ile beraber duyumunda VI. derece, Bb7omit3 olarak isimlendirilebilir. Ezgi partisinin sonunda gelen Re sesi VI. derece akorunu tamamlayarak bu duyumu kuvvetlendirmektedir.



Şekil 3.75: Madımak Adlı Eserin 19., 20. ve 21. Ölçüsü

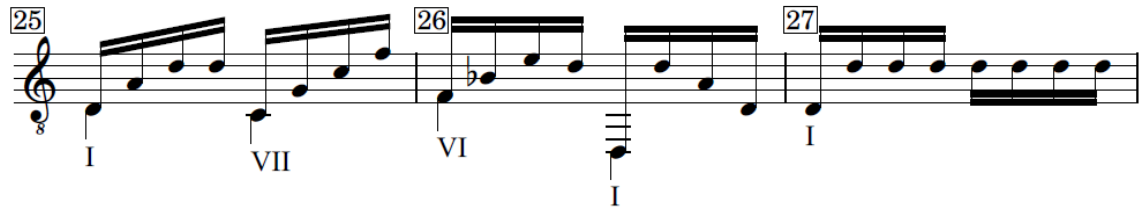
On dokuzuncu ölçü ilk vuruşta, arpej ile sıralanan seslerin I. derece akorunun karar sesini ve beşlisini içermesinden dolayı I. derece etkisi yaratmaktadır. İkinci vuruşta bulunan ve

I. derece, Re minör yedili akorunun sesleri tonal bir duyuma yol açmaktadır. Yirminci ölçü, ilk vuruşta bulunan Dsus2omit5b6 akoru ile tonal bir duyum sağlanmıştır, ancak akor içerisinde beşli bulunmamaktadır. İkinci vuruşta, Dsus4 akoru bulunmakta ve I. derece devam etmektedir. Yirmi birinci ölçü, on dokuzuncu ölçünün tekrar durumudur.



Şekil 3.76: Madımak Adlı Eserin 22., 23. ve 24. Ölçüsü

Yirmi ikinci ölçünün ilk vuruşunda bulunan sesler, yirminci ölçünün birinci vuruşunda bulunan sesler ile aynıdır ancak ikinci vuruşta gelen sesler I. derece akorunun ana sesini ve beşlisini bulundurmasından dolayı I. derece hissiyatını kuvvetli bir şekilde aktarmaktadır. Yirmi üçüncü ölçü, birinci vuruşta bulunan I. derece akorunun ana sesi olan Re'nin tekrarı ve beşlisinin bulunması I. derece duyumu vurgulamaktadır. Bu akor Dadd5 olarak isimlendirilebilir. İkinci vuruşta gelen VII. derece, Csus4 akorunun seslerini barındırmaktadır ve karar sesin en peste katlanmış olduğu gözlenmektedir. Yirmi dördüncü ölçü, VI. derece Bbadd4 akorunun çevrim hali olarak adlandırılabilmeyle beraber, II. derece Esus4add6 olarak da adlandırılabilir. Ancak duyum olarak VI. derece hissiyatının daha kuvvetli olduğu söylenebilir. İkinci vuruşta bulunan I. derece Dsus4 akorunun, VI. dereceden I. dereceye üçül yukarı bir bağlantıyla çözümlenmekte olduğu görülmüştür.



Şekil 3.77: Madımak Adlı Eserin 25., 26. ve 27. Ölçüsü

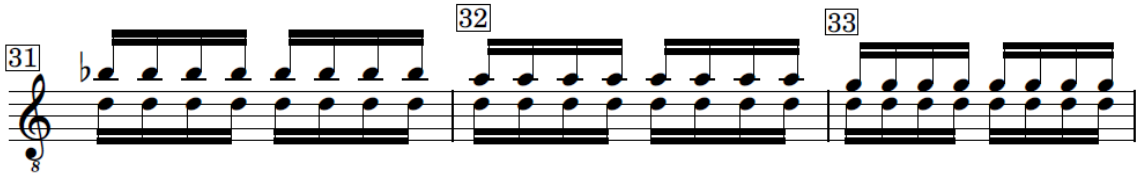
Yirmi beşinci ölçü, yirmi üçüncü ölçünün tekrar durumudur. Yirmi altıncı ölçünün ilk vuruşu, yirmi dördüncü ölçünün ilk vuruşu ile aynıdır ve VI. derece duyumu sağlamaktadır. İkinci vuruşta bulunan I. derece akorunun, ana sesinin katlanması, karar

hissiyatını kuvvetlendirmektedir. Yirmi yedinci ölçü, Re sesinin tekrarlarını barındırmaktadır ve I. derece olarak isimlendirilebilir.



Şekil 3.78: Madımak Adlı Eserin 28., 29. ve 30. Ölçüsü

Yirmi sekizinci ölçü, yalın olarak Re sesi ve tekrarlarını barındırmaktadır. Yirmi dokuzuncu ölçü, birbiriyle paralel ilerleyen iki sesli yapıları bulundurmaktadır ve I. derece, Daddb6 olarak isimlendirilebilir. Otuzuncu ölçü, iki sesli paralel ilerleyen yapıları bulundurmaktadır ve Dadd5 olarak isimlendirilebilir.



Şekil 3.79: Madımak Adlı Eserin 31., 32. ve 33. Ölçüsü

Otuz birinci ölçü, yirmi dokuzuncu ölçünün tekrar durumudur. Otuz ikinci ölçü, otuzuncu ölçünün tekrar durumudur. Otuz üçüncü ölçü, I. derece Dadd4 olarak isimlendirilebilir.



Şekil 3.80: Madımak Adlı Eserin 34., 35. ve 36. Ölçüsü

Otuz dördüncü ölçü, Aadd4 olarak isimlendirilebilir. Otuz beşinci ölçü, otuz üçüncü ölçünün tekrar durumudur. Otuz altıncı ölçü, otuz dördüncü ölçünün tekrar durumudur.



Şekil 3.81: Madımak Adlı Eserin 37., 38. ve 39. Ölçüsü

Otuz yedinci ölçü, paralel ilerleyen iki sesli yapıların ardından gelen ve eşlik partisinde bulunan tek Re sesinin ezginin yerine geçtiği söylenebilir. Ezgi partisinde bulunan La ve Re seslerinin Aadd4 olarak adlandırılabilmesi ile beraber, tek olarak bulunan Re sesi ile beraber duyumunda I. derece duyumuna yol açtığı söylenebilir. Otuz sekizinci ölçü, eşlik partisinde tek halde bulunan Do ve Fa sesleri ezgi partisinin yerine geçmektedir ve Aadd4 ile beraber duyurulmaktadır. Otuz dokuzuncu ölçü, eşlik partisinde tek halde bulunan Mi sesi ezgiyi, Aadd4 ile beraber devam ettirmektedir.



Şekil 3.82: Madımak Adlı Eserin 40., 41. ve 42. Ölçüsü

Kırkıncı ölçü, otuz dokuzuncu ölçünün tekrar durumudur. Kırk birinci ölçü, eşlik partisinde tek halde bulunan Re sesine, Abadd4 olarak adlandırılan iki sesli yapının eşliği ile devam etmektedir. Kırk ikinci ölçü, ezgi partisini alan ve alt bölgede tek halde bulunan Do ve Fa seslerine Abadd4 olarak isimlendirilebilen, iki sesli yapının eşlik ettiği görülmüştür.



Şekil 3.83: Madımak Adlı Eserin 43. ve 44. Ölçüsü

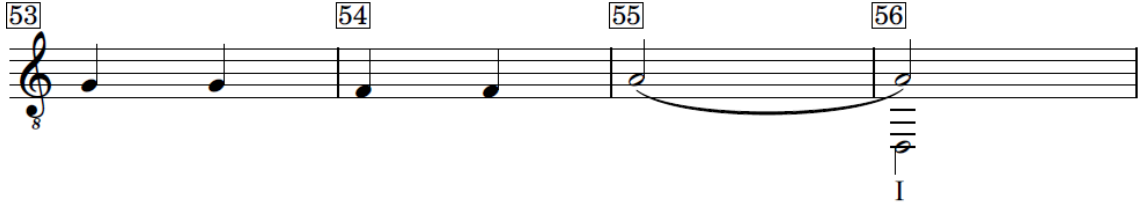
Kırk üçüncü ve kırk dördüncü ölçülerde, eşlik partisinde tek olarak bulunan Re sesinin uzatma bağı ile bağlanması durumu ile beraber, Abadd4 olarak isimlendirilen iki sesli yapı eşlik etmektedir.

Şekil 3.84: Madımak Adlı Eserin 45., 46., 47. ve 48. Ölçüsü

Kırk beşinci ölçü, alt ve üst bölge olarak ikiye ayırabileceğimiz bu ölçüde, çoklu akor ya da polychord olarak bilinen çoksesli yapıların bulunduğu görülmüştür. Birinci vuruşta üst bölgede V. ve I. derecenin 7-4 hali bulunmaktadır. Ancak üst bölge akorunda en peşte bulunan Mi bemol sesi, ana diziyeye göre ikinci derecenin pesleşmesidir ve alterasyon olarak adlandırılabilir. Kırk altıncı ölçü, üst bölgede bulunan VII. derece Caddb5 olarak ifade edilebilen yapıda, ana ses olarak bulunan Do sesinin katlanması VII. derece hissiyatını artırmaktadır. Alt bölgede I. derece 7-4 konumunda, akora adını veren sesin katlandığı görülmüştür. Kırk yedinci ölçü, üst bölgede II. derece akorunun 7-4 konumundaki hali bulunmaktadır. Ancak akorun içinde bulunan ana diziyeye göre VI. derece Si sesi pesleşerek alterasyona yol açmıştır. Alt bölgede bulunan I. derece akorunda, akora adını veren karar ses katlanmıştır. Kırk sekizinci ölçü, kırk yedinci ölçünün tekrar durumudur.

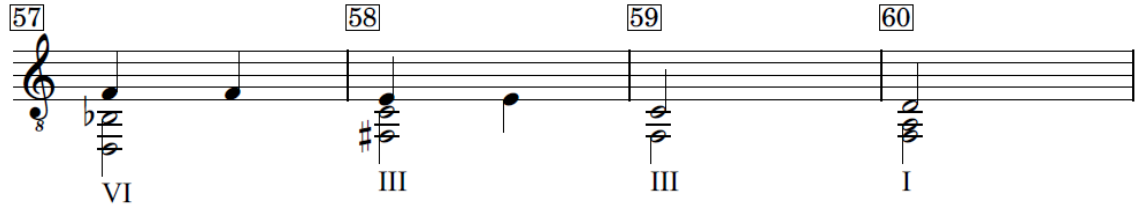
Şekil 3.85: Madımak Adlı Eserin 49., 50., 51. ve 52. Ölçüsü

Kırk dokuzuncu ölçü, kırk beşinci ölçünün tekrar durumudur. Ellinci ölçü, kırk altıncı ölçünün tekrar durumudur. Elli birinci ölçü ve elli ikinci ölçü, kırk yedinci ölçünün tekrar durumudur.



Şekil 3.86: Madımak Adlı Eserin 53., 54., 55. ve 56. Ölçüsü

Elli üçüncü ölçü, Sol sesi tekrarlanmıştır. Elli dördüncü ölçü, Fa sesi, tek ses olarak tekrarlanmıştır. Elli beşinci ölçü, tek halde bulunan La sesi uzatma bağı ile sonraki ölçüye bağlanmıştır. Elli altıncı ölçü, elli beşinci ölçüden uzatma bağı ile gelen La sesinin eşlik partisinde bulunan Re sesine eklenmesi ile I. derece duyumu sağlamaktadır. Bu yapı Aadd5 olarak ifade edilebilir.



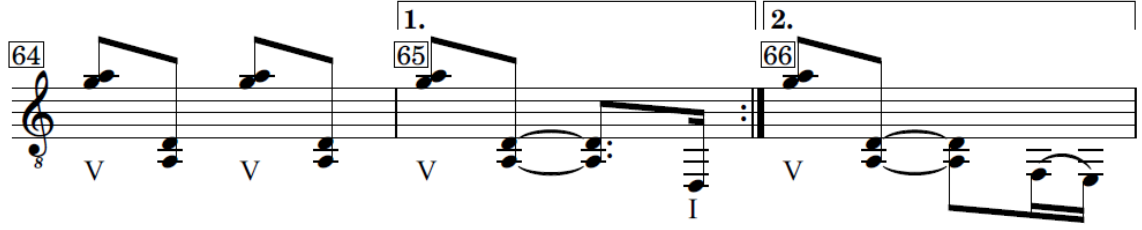
Şekil 3.87: Madımak Adlı Eserin 57., 58., 59. ve 60. Ölçüsü

Elli yedinci ölçü, eşlik ve ezgi partisi beraber duyurulduğunda, VI. derece Bb akorunun duyumu ortaya çıkmaktadır. Elli sekizinci ölçü, III. derece F#m7b5omit3 olarak isimlendirilebilir. Dizinin ana sesine göre III. derecenin alterasyona uğradığı görülmüştür ve bir önceki ölçüde bulunan VI. derecenin üçül aşağı çözümünün gerçekleştiği söylenebilir. Elli dokuzuncu ölçü, III. derece Fadd5, iki sesli bir yapı halinde bulunmaktadır. Altmışınıcı ölçü, I. derece Re minör, çevrim halde bulunmaktadır. Bir önceki ölçüde bulunan III. derecenin I. dereceye üçül çözülmesi görülmüştür.



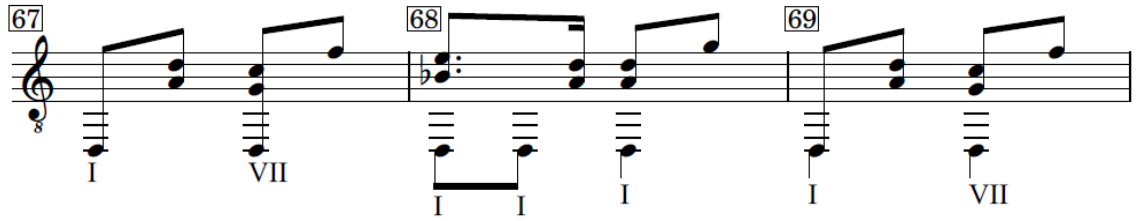
Şekil 3.88: Madımak Adlı Eserin 61., 62. ve 63. Ölçüsü

Altmış birinci ölçü, birinci ölçünün tekrar durumudur. Altmış ikinci ölçü, ikinci ölçünün tekrar durumudur. Altmış üçüncü ölçü, üçüncü ölçünün tekrar durumudur.



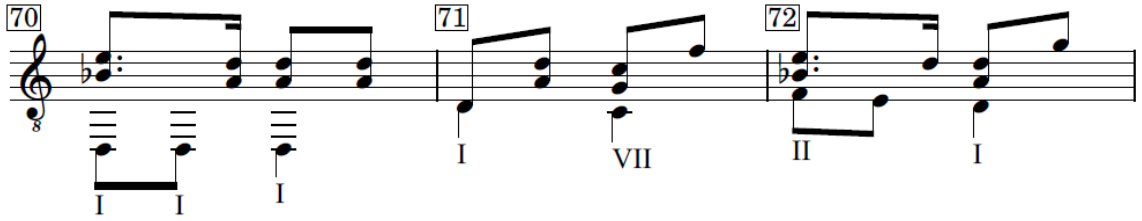
Şekil 3.89: Madımak Adlı Eserin 63., 65. ve 66. Ölçüsü

Altmış dördüncü ölçü, dördüncü ölçünün tekrar durumudur. Altmış beşinci ölçü, beşinci ölçünün tekrar durumudur. Altmış altıncı ölçü, altıncı ölçünün tekrar durumudur.



Şekil 3.90: Madımak Adlı Eserin 67., 68. ve 69. Ölçüsü

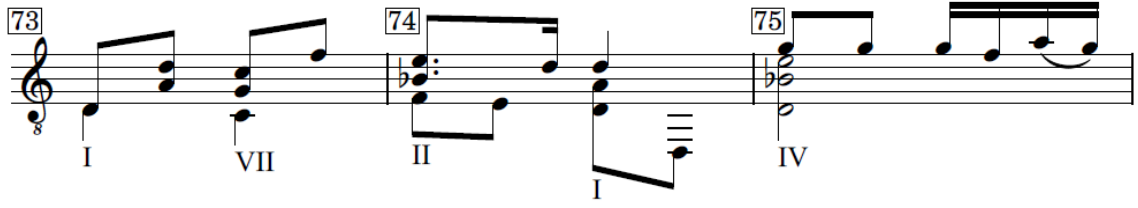
Altmış yedinci ölçü, yedinci ölçünün tekrar durumudur. Altmış sekizinci ölçü, sekizinci ölçünün tekrar durumudur. Altmış dokuzuncu ölçü, dokuzuncu ölçünün tekrar durumudur.



Şekil 3.91: Madımak Adlı Eserin 70., 71. ve 72. Ölçüsü

Yetmişinci ölçü, onuncu ölçünün tekrar durumudur. Yetmiş birinci ölçü, on birinci ölçünün tekrar durumudur. Yetmiş ikinci ölçü, on ikinci ölçünün tekrar durumudur.





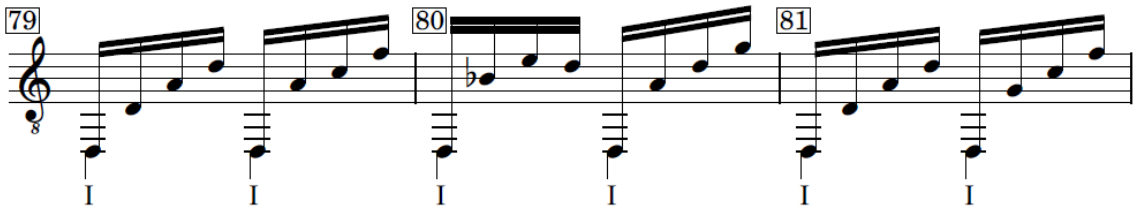
Şekil 3.92: Madımak Adlı Eserin 73., 74. ve 75. Ölçüsü

Yetmiş üçüncü ölçü, on üçüncü ölçünün tekrar durumudur. Yetmiş dördüncü ölçü, on dördüncü ölçünün tekrar durumudur. Yetmiş beşinci ölçü, on beşinci ölçünün tekrar durumudur.



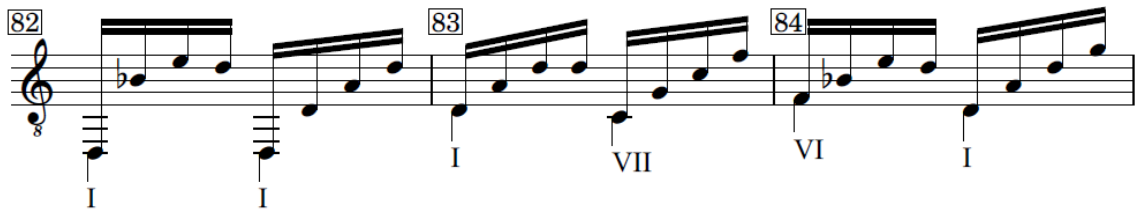
Şekil 3.93: Madımak Adlı Eserin 76., 77. ve 78. Ölçüsü

Yetmiş altıncı ölçü, on altıncı ölçünün tekrar durumudur. Yetmiş yedinci ölçü, on yedinci ölçünün tekrar durumudur. Yetmiş sekizinci ölçü, on sekizinci ölçünün tekrar durumudur.



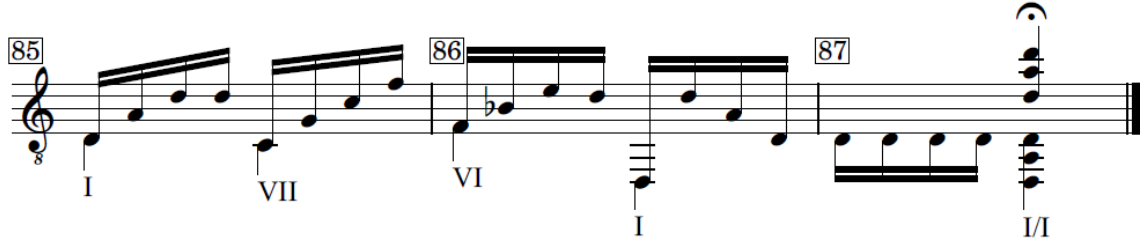
Şekil 3.94: Madımak Adlı Eserin 79., 80. ve 81. Ölçüsü

Yetmiş dokuzuncu ölçü, on dokuzuncu ölçünün tekrar durumudur. Sekseninci ölçü, yirminci ölçünün tekrar durumudur. Seksen birinci ölçü, yirmi birinci ölçünün tekrar durumudur.



Şekil 3.95: Madımak Adlı Eserin 82., 83. ve 84. Ölçüsü

Seksen ikinci ölçü, yirmi ikinci ölçünün tekrar durumudur. Seksen üçüncü ölçü, yirmi üçüncü ölçünün tekrar durumudur. Seksen dördüncü ölçü, yirmi dördüncü ölçünün tekrar durumudur.



Şekil 3.96: Madımak Adlı Eserin 85., 86. ve 87. Ölçüsü

Seksen beşinci ölçü, yirmi beşinci ölçünün tekrar durumudur. Seksen altıncı ölçü, yirmi altıncı ölçünün tekrar durumudur. Seksen yedinci ölçü, ilk vuruşta gelen ve tekrar eden Re seslerini bulundurmaktadır. İkinci vuruşta gelen I. derece akoru, çoklu akor halinde iki oktavda duyurulmuştur.

## SONUÇ

Gitar, bir çalgının ergonomisi, teknik imkanları ve sesleniş özellikleri bakımından ele alındığında kendini birçok müzik kültürüne adapte etmeyi başarabilmiş bir çalgıdır. Bu adaptasyonun görüldüğü müzik türlerinden biri de Türk Müziği'dir. Her ne kadar Türk müziğinin çoksesli yapıya uyumlu hale getirilmesine ilişkin çalışmalar halen tartışmalı bir konu olarak devam etse de her geçen gün bu çalışmalara yenileri eklenerek bu alandaki ilerleme hızla yol almaktadır. Gitarın solo olarak veya orkestraya dahil edilmesiyle gerçekleştirilen bu alandaki çalışmaların yaygınlaşmasının önemli ve temel dayanak noktalarından birinin de bu çalgı için düzenlenmiş Türk Müziği eserlerinin müzikal analiz yoluyla irdelenerek gerek icracılık gerek eğitim boyutuna katkıda bulunan çalışmalar olduğu söylenebilir.

Bu çalışmada da , Ertuğrul Bayraktar'a ait "6 Anatolian Pieces" adlı eser armonik açıdan incelenmiş ve bu incelemeler doğrultusunda her bir eser için yapısal sonuçlara ulaşılmıştır. Çalışmaya dair ulaşılan sonuçlar şöyledir;

Süpürgesi Yoncadan adlı esere ait sonuçlar;

Eserin ritmik yapısı dokuz zamanlıdır ve 2+3+2+2 şeklinde ele alınmıştır. Donanımında değiştirici işaret bulundurmamasından dolayı ses dizisinde bulunan yapılanma, Doğal Minör ya da Eolik Minör olarak adlandırılabilir. Ancak dizi içerisinde değiştirici ya da alterasyonlar bulundurması noktasında Hüseyini dizisi ya da Dorian duyum hissiyatını vermektedir. Bu duyum ana diziye göre II. derece ve VI. derecede yapılan alterasyonlar sayesinde mümkün olmaktadır. Tek seslerin uzatma bağları ile çokseslilikler oluşturduğu da görülmüştür.

İlk ölçülerde görülen ses katlanmalarının çokseslilik olarak ifadesi mümkündür. Görülen dörtlü ve beşli aralıkların eserlerin çokseslendirilmesinde sıkça kullanıldığı söylenebilir. Bu aralık duyularının modal etkileri artırdığını söylemek mümkündür. Çokseslendirilme yaklaşımında akorların dörtlüler ve beşliler ile kurulmasının yanında tonal müzik olarak ifade edilen öğeleri de bulundurduğu görülmüştür. Bu yapılar added, omitted, polychord, altere akor vb. biçimlerde bulunmaktadır.

Halay adlı esere ait sonuçlar;

Eserin ritmik yapısı dört zamanlıdır. Ancak değişkenlik de göstermektedir. Halay adlı eserin donanımında bulundurduğu Si Bemol değiştiricisine ek olarak ölçü içerisinde

aldığı değiştiriciler doğrultusunda Hicaz makamı ile benzerlik göstermektedir. Ayrıca Hüseyini ya da Dorian moduna geğki de görölmüştür. Düzenleme içerisinde tek sesli ezgi partilerini ve ezgi ve eşlik partilerinin yer değiştirmesini de barındırmaktadır. Tek olarak var olan karar sesin ve diğer derecelerin eşliklerine sıkça rastlanmıştır. Bu eşliklemeler Halk Müziği çalım tekniklerine birer atıf olarak da değerlendirilebilir. Eser barındırdığı akorlar noktasında sıkça tonal akorları tekrarlamıştır. Bu akorlar genellikle Sus akorlara add seslerinin eklenmesi ile oluşmuştur.

Odam Kireçtir adlı esere ait sonuçlar;

Eser ilk iki dizeğinde herhangi bir ritmik öğle belirtmeksizin düzenlenmiştir. Donanımında değiştirici işaret bulundurmaktadır. İlk iki dizek halk müziğinde açış olarak ifade edilebilen serbestlikte ele alınabilir. Birinci ölçü itibarı ile beş zamanlı ritmik bir yapı ile devam etmektedir. Düzenleme içerisinde tek sesli eşlikler barındırmaktadır. Bu tek sesli eşliklerin yanı sıra dörtlü ve beşli aralık ile kurulan, 7-4 konumunda eşliklerin de sıkça kullanıldığı görölmüştür. Ayrıca geciktirmeler ve uzatma bağları ile modal aralıkların oluşumunun sağlandığını söylemek mümkündür.

Madımak adlı esere ait sonuçlar;

Eserin ritmik yapısı iki zamanlıdır. Dizi donanımında herhangi bir değiştiri işaret bulundurmamaktadır. Ayrıca Doryen dizi ile benzerlik göstermektedir. Başlangıçta bulunan yakın aralıkların kullanılması ile modal etkiler ortaya çıkarılmıştır. İçerdiği çoksesli yapılar bakımında tonal ve modal yapıları içermektedir. Ayrıca iki sesli yapıların paralel ilerlemesi ile ezgisel öğelerinde ortaya çıkarıldığı görölmüştür. Bu yapıların devamında ezgi partisi ile eşlik partisinin yer değiştirdiğini söylemek mümkündür. Ezgisel unsurlara yapılan iki sesli alterasyonlu eşlikler için. Çokseslendirme noktasında çoklu akorlara da rastlanılmıştır. Düzenleme, ezgi partisi ile başlayıp ilerleyen ölçülerde iki sesli eşliklemelere uğrayan unsurların, tonal akorlar ile ifadelerini de içermektedir.

Düzenlemelerde İlerici yaklaşımında bulunan mikrotonlara dair herhangi bir bulguya rastlanmamıştır. Eserlere ait makam dizilerinin eşit temperaman sistemde çokseslendirildiği görölmüştür.

Eserlerde, Hüseyini makamı ile Doryen modunun da sıklıkla benzeştirildiği ve dizinin aldığı alterasyonları da kullandığı söylenebilir. Sıklıkla Hüseyini dizisinin II. derecesinin pesleştiği ve VI. derecesinin tizleştiği durumlara rastlanılmıştır. Bu durumun modal

dizilerde bulunan alterasyonlar ile gerçekleştiği görülmekle beraber mikrotonları barındıran ses dizileri ile bir benzeşme olarak da açıklanabilir.

Bir diğer husus, dizilerin kurulumunda görülen yaklaşım farklılıklarıdır. Bu farklılar örnek ile Hicaz makamının, eşit temperaman sisteminde kurulmasını, bir yaklaşım Armonik minör dizinin V. derecesinden referans vermekteyken, bir başka yaklaşım Frigyen dizinin III. ve VI. derecesinin tizleşmesi ile örnelemektedir. Bu yaklaşım farklarının, derecelendirme noktasında ayrılıklara sebep verebileceği söylenebilir.

Düzenlemelerin donanımları noktasında herhangi bir sınırlandırmaya tabi olmadığı görülmüştür. Eserlerin, donanımlarında bulundurdıkları ya da bulundurmadıkları değiştiricilerin ölçüler içerisinde farklı modal ve tonal duyum etkileri sergilediği söylenebilir.

Bazı ezgi partilerinde, karar seste ve etrafında ses katlamalarına rastlanmıştır. Bu durum çokseslilik başlangıçları olarak ele alınmıştır. Bu çıkarım ise, iki sesli yapıların da akor ya da uygu olarak nitelendirilen ifadelerle dayanmaktadır. Ayrıca incelemelerde, ezgi partisine tek sesli eşliklerin sıklıkla yapıldığı da görülmüştür.

Tek sesli olarak nitelendirilebilecek belirli ölçülerde bağlamada kullanılan, ezgiye karar sesinin eşlik etmesiyle oluşan yapıların olduğu da görülmüştür. Bu doğrultuda, Bayraktar'ın çokseslendirme yaklaşımında, halk müziği çalgı tekniklerinin bulunduğu da söylenebilir.

Akor yapılanmaları sadece İlerici yaklaşımında temel konum olarak ele alınan 7-4 çevrimleri ile sınırlı kalmamıştır. Omitted, add ya da added ifadeleri ile tonal ve modal akorların kullanıldığı görülmüştür. Bu yapıların bir arada kullanılması, karma yaklaşımın bulunmasına dayanak olarak gösterilebilir.

Ezgilerin iki sesli yapılar ile de eşiklendiğine rastlanılmıştır. Bu durumda iki sesli yapıların, akor ya da uygu olarak adlandırılabilmesi noktasında, içermesi gereken ses sayısı ifadesinde farklar da görülmüştür.

Akorlarda geciktirmelerden kaynaklı, akor içi çözümler olduğu da görülmüştür. Ayrıca bazı durumlarda tartımsal geciktirmelerin, modallikten tonallığe ya da tam dersi duruma da yol açtığı ifade edilebilir. Akor bağlantıları noktasında batı temelli ve ana dereceler olarak adlandırılan I., IV. ve V. derece bağlantıları görülmüştür. Ancak İlerici yaklaşımında bulunan üçül çözümlerin gerçekleştiği durumlara da rastlanmıştır.

Bu çalışmaya da konu olan gitar için düzenlenmiş eser sayısının artırılmasının, diğer algılar için de benzer çalışmaların devam ettirilmesinin ve bu eserlerinde müzikal yapılarının ortaya çıkarılmasının ağdaş Türk Müziği'nin gelişimine önemli katkılar sağlayacağı söylenebilir.

## KAYNAKÇA

- Akarsu, B. (1998). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. İnkılâp Yayınları.
- Akçay, Ş. Ö., & Karaarslan, S., (2018). Joe Satriani'nin "Aşık Veysel" Adlı Eserinin Müzikal Özelliklerinin İncelenmesi. *Online Journal of Music Sciences*, 3(3), 46-69.
- Aksoy, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. Pan Yayıncılık.
- Albuz, A., (2011). Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1), 51-66.
- Bağçeci, S. E., (2005). Tonal Müzikte Armoni Dışı Sesler ve Kullanımları. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(1), 189-200.
- Bakihanova, Z. (2003). *Armoni*. Bilkent Üniversitesi.
- Bayraktarkatal, M. E. (2002). M. E. Bayraktarkatal içinde, *6 Anatolian Pieces*. SCA.
- Beach, D., (1974). The Origins of Harmonic Analysis. *Journal of Music Theory*, 18(2), 274-306.
- Bulur, E., (2019). Müzik Analizinde Schenker Yaklaşımı. *Konservatoryum*, 6(1), 21-46.
- Bowen, G. A. (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal*, 9(2), 27-40.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç, Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2012). *Eğitimde Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (27 b.). Pegem Akademi.
- Cangal, N. (1999). *Armoni*. Arkadaş Yayınevi.
- Cebe, R. (2020). Müzik Teorisi Dersindeki Üç Sesli Akorlar Konusunun Pratik Öğretilmesi Üzerine Yaklaşımlar. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 10(2), 70-76.
- Cemil, M. (2003). *Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde Uygulanan Gitar Eğitiminin Öğrenci Başarısı Açısından Değerlendirilmesi* [Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi], Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çetinkaya, Y. (2011). *Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin Programlı Eserlerinin İncelenmesi Değerlendirilmesi* [Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi], Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Çokamay, B. (2019). B. Çokamay içinde, *Çağdaş Türk Müziği Bestecisi Kemal Sünder'in Müziğinde Modalite* (s. 149-165). Konya: Eğitim Yayınevi.
- Çokoğullu, K., (2015). Çağdaş Klasik Gitar Besteciliğinde Türk Müziği'nden Yararlanmanın Yolları. *Fine Arts*, 10(4), 123-133.
- Demir, Ş. (2012). *Eğitim Müziği Besteleme: Teknik Bilgiler ve Uygulama*. Ötüken Neşriyat.
- Dolgun, A. (2008). *Necil Kazım Akses'in Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nün Polimodal ve Politonal Açılardan İncelenmesi* [Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi], Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Elhankızı, A. (2012). *Armoni Klasik Batı Sistemine Rus Ekolü Yaklaşımları*. Eğitim Kitabevi.
- Gedik, Y. (2020). *Aristoteles Mantığında Müzikal Analiz Yöntemleri: Armonik Analiz ve Schenker Analizinin İncelenmesi* [Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi], Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Grove, G. (1879). *A Dictionary of Music and Musicians*. Macmillian and Co.
- Hacıev, P. (2007). *Temel Müzik Teorisi*. Pan Yayıncılık.
- Hidayetoğlu, N. (1999). *Müzik Teorisi*. Karadeniz Gazetecilik Matbaacılık.
- Hindemith, P. (2007). *Ses İşçiliği*. Yavuz Oymak (çev.), Norgunk.
- İlerici, K. (1970). *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*. Milli Eğitim Basımevi.
- İlyasoğlu, E. (1994). *Zaman İçinde Müzik*. Remzi Kitabevi.
- Kaçar, G. Y. (2008). Türk Musikisinde Makam. *İstem*, (11), 145-158.
- Kaçar, G. Y. (2012). *Türk Musikisi Rehberi*. Maya Akademi Yayın Dağıtım.
- Kanneci, A. (2001). *Gitar için beste yapmış Türk bestecilerinin eğitimi ve yapıtlarının uluslararası gitar repertuarındaki yeri* [Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi], Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Karagülle, E. M. (2014). *Ahmet Kanneci'nin Konser Repertuarlarının Farklı Değişkenler Açısından İncelenmesi* [Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi], Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Karolyi, O. (1995). *Müziğe Giriş*. Mehmet Nemutlu (çev.), Pan Yayıncılık.



- Kaya, A. (2017). Klasik Gitarda Geleneksel Türk Müziği Düzenlemelerinde Biçim ve Çokseslilik Yaklaşımları. *Akdeniz Sanat Dergisi* 10(20), 2-17.
- Kebapçılar, F. P. (2017). *Klasik Müziğe Tonalite ve Atonalite Bağlamında Elektrofizyolojik Yaklaşım* [Yayınlanmış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi], Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Köksal, C. S. (2017). *Perdesiz Gitarın(Geçiş Öncesinde) Mod-Makam Temelli Öğretilmesine Dair Öneri Çalışması* [Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi], Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Lambert, P. (2020). Half-Diminished Seventh Chords and Their Contexts. *Music Analysis*, 39(3), 277-313.
- Levent, N. (1996). *Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni*. Levent Basımevi.
- Nayir, A. E., (2015). Tonal ve Modal Müzik Eğitiminde Mod Tetrakordlarının Önemi. *Procedia Social and Behavioral Sciences*, 186, 560-565.
- Orujov, İ., & Orujova, T., (2020). Antik Yunan Müzik Teorisi Ve Armoni Kavramı Üzerine Bir İnceleme. *Journal Of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 6(27), 994-1005.
- Özdalga, Y., (2021). Johann Sebastian Bach'ın İyi Tampere Edilmiş Klavye I. Kitap, Re Majör Prelüd, Bwv 850'nin Armonik Analizi. *Uluslararası Anadolu Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(4), 1291-1308.
- Özdemir, G. (2017). *İlerici Armonisine Giriş*. Anı Yayıncılık.
- Özgür, Ü., (2001). Antik Yunan Modlarından Ortaçağ (Kilise) Modlarına. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21(2) 169-178.
- Özmenteş, G. (2018). IX. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu & 9th International Hisarlı Ahmet Symposium. *Müzik Teorilerine Meta-Teorik Bir Bakış: Müzikte Entropi*, (s. 178-190), Kütahya.
- Öztürk, O. M. (2014). *Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri* [Yayınlanmış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi], Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Paracık, B. (2021). *Solo Caz Gitardaki Akor Melodi Yaklaşımının Fusion ve Sonrası Rock Stilinde Elektrik Gitar Üzerine Yansımaları* [Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi] Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Pelen, S., Dişiaçık, N. D., & Bayraktarkatal, M. E., (2023). Mektuplarındaki Söylemleri Ekseninde Kemal İlerici (1910-1986) ve Hayat Mücadelesi. *Eurasian Journal of Music and Dance*(22), 1-26. doi:10.31722/ejmd.1189767
- Piston, W. (1959). *Harmony*. Victor Gollancz Ltd.
- RG. (1931, Nisan 8). Musiki Muallim Mektebi Talimatnamesi. Kararnameler. T.C Resmi Gazete. Sayı: 1769
- Sağır , T., (2010). Klasik Armoni Eğitiminde Kullanılan Birinci Çevrim (6'lı) Akorlarda Ses Katlaması. *Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 12(1) 230-250.
- Sağır, T., & Sevgi, A. (2011). Klasik Armoni Çözümlerinde Kullanılan Bas Şifreleme Yöntemleri ve Derece İsimlendirmeleri. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1) 23-36.
- Sala, B. (2016). *Carlo Domeniconi'nin Anadolu halk müziği düzenlemelerinin analizi ve incelenmesi* [Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi], Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sarıkaya, H. H. (2022). *Bilgisayar Oyunlarında Yordamsal Olarak Eş Zamanlı İçerik ve Müzik Üretimi* [Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi], Bilişim Enstitüsü
- Say, A. (1997). *Müzik Tarihi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Saygun, A. A. (1962). *Musiki Temel Bilgisi (Musiki Nazariyatı) Kitap II*. Milli Eğitim Basımevi.
- Saygun, A. A. (1964). *Musiki Temel Bilgisi (Musiki Nazariyatı) Kitap III*. Milli Eğitim Basımevi.
- Sayın, E., (2022). L. V. Beethoven'ın No.3-Op. 69, La Majör Piyano ve Viyolonsel Sonatının I. Bölümünde Yer Alan Kadansların Cümle Bitişlerine Etkisi. *Nişantaşı Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(1) 154-170.
- Selanik, C. (2010). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*. Doruk Yayınları.
- Sheldon, D., (1982). The Ninth Chord in German Theory. *Journal of Music Theory*, 26(1), 61-100.
- Sözer, V. (2012). *Müzik Terimleri Sözlüğü*. Remzi Kitabevi.

- Sun, M. (1969). *Türkiye'nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları*. Kültür Yayınları.
- Sun, M. (1998). *Türk Müziği Makam Dizileri*. Evrensel Müzikevi.
- Tangülü, Z., & Becerikli, S., (2020, Temmuz 18). Musiki Muallim Mektebi (1924-1937). *Asia Minor Studies*, 8(2), 458-466. doi:10.17067/asm.747050
- Tarman, S. (1996). *Bekir Küçükay'ın Klasik Gitar İçin Başlangıç Metodunun Hedef, Hedef Davranış ve İçerik Yönünden İncelenmesi Üretimi* [Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi], Fen Bilimleri Enstitüsü
- Tecimer, B., & Öztutgan, Z., (2020). Ziya Aydıntan'ın Gitar Metodu-I İsimli Çalışmanın Analizi. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (17), 414-423. doi: 10.31722/ejmd.845890
- Turan, P., (2019). Kemal İlerici, Sanat Yaşamı, Dörtlü Armoni Sistemi ve "Efe Kaprisi'nin" Müzikal Açısından İncelenmesi. *Akdeniz Üniversitesi Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi* (3), 53-71.
- Tutu, M. T., & Tutu, S. B. (1999). *Dörtlü Armoni ve Türk Müziği'ne Uygulanışı*. Ege Üniversitesi Basım Evi.
- Uluocak, S., (2015). Türkiye'de Cumhuriyet'in İlk Elli Yılında Klasik Gitar Eğitimi: Paleologos ve Öğrencileri. *Sahne ve Müzik*, (1), 60-80.
- Yalçın, G., (2012). Dörtlü Armoni Sistemi Uygulamalarını İçeren Armoni Kitaplarının Karşılaştırmalı Analizi. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(5), 219-234.
- Yalçın, G., (2020). Osmanlı/Türk Musikisinde Çokseslendirme Çalışmaları ve İlerici Armonisi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, Özel Sayı, 303-337.
- Yalınkılıç, E. (2019). *Besteci, Müzikolog, Kemal İlerici'nin "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" ve Öğrencisi M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Makamsal Armoni Yaklaşımları* [Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Başkent Üniversitesi], Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yalınkılıç, E., (2022). Modern Müzikolojinin Doğuşu: Guido Adler'in "Müzikolojinin Kapsamı, Yöntemi ve Amacı" (1885) Başlıklı Makalesinin Çevirisi ve Tarihi-Analitik Açıklaması. *Sahne ve Müzik Eğitim Dergisi*, 8(15), 1-29.
- Yaman, O. (2015). *Piyano ile Eşlikleme Becerisinin Caz Müziği Armonisi ile Birlikte Geliştirilmesi Üzerine Aşamalı Bir Çalışma Modeli Önerisi* [Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi], Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Yengi, M. R., (2017). Türk Modernleşmesi'nin Bir Projesi: Modern Türk Müziği. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 6(1), 602-611.

Yeprem, M. S. (2006). *Flamenko Sanatı ve Gitar*. Bemol Müzik Yayınları.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.

### **Elektronik Kaynaklar**

Bayraktarkatal, M. E. (2012, Aralık ). Prof. Melik Ertuğrul Bayraktarkatal “Ertuğrul Bayraktar”  
Erişim: 20 Nisan 2023

Büyüköztürk, Ş., Kılıç, Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2012). (s. 1-49)  
Erişim: 26 Haziran 2023, <http://w3.balikesir.edu.tr/~msackes/wp/wp-content/uploads/2012/03/BAY-Final-Konulari.pdf>

M.E.B. (2013). *I. ve II. Pozisyonda Makam Çalışması*. www.meslek.eba.gov.tr.

## EKLER

### **EK-1. Ertuğrul Bayraktar'a ait Eserler**

- 1978 : “Piyano İçin Üç Parça”, Dağarcık Yayınları, Ankara.
- 1981 : “Piyanoda İlk Adımlar”, Eğitsel Müzik Yayınları, Ankara.
- 1998 : “Can Kuşu”, Karma Koro için.
- 2001 : “Piyano Parçaları – 1” , Yurtrenkleri Yayınevi.
- 2002 : “6 Anatolian Pieces for Guitar”, SCA Editions, Ankara.
- 2005 : “Tek Kapıdan” Karma Koro için.
- 2009 : “Hattuşa”, Oda Orkestrası, Geleneksel Çalgılar ve Solist için Müzikli Sahne Eseri (Türkiye’de ve Portekiz’de çeşitli kereler seslendirilmiştir).
- 2012 : “Zümrüdüanka”, Senfonik Orkestra, Kanun, Ud, Bendir ve Bir Anlatıcı için Halk Masalı” (15 Ocak 2012 tarihinde Berlin Senfoni Orkestrası, Berlin Özel Türk Müziği Konservatuvarı sanatçıları tarafından Berlin Filarmoni Orkestrası Büyük Salonunda seslendirilmiştir).
- 2019 : “5 Prelüd”, Piyano İçin, Müzik Eğitimi Yayınları, Çağdaş Türk Bestecileri Dizisi, Ekim 2019.
- 2022 : “Tek Kapıdan”, For STAB Voices a cappella, Folk Song From Amasya Turkey, The Sharon Gratto Global Music Series, Pavane Publising, Şubat 2022. (Bayraktarkatal, 2012)

### **EK-2. Cd Kayıtları**

- 1995 : “Festival Guittarras Del Mundo 95”.
- 1996 : “Festival Guittarras Del Mundo 96”.
- 2001 : “Sel Gider...Kum Kalır...”, Bengi Bağlama Üçlüsü.
- 2005 : “Tek Kapıdan” isimli koro düzenlemesi, “Kadınlarımız ve Türküler” CD’si içinde T.C. Başbakanlık kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, Ekim 2005, Ankara.
- 2015 : “Anatolian Pieces”, Eren Süalp, Naxos.
- 2016 : “Two Friends in Ankara”, Hafez Moderzadeh, Voices Unveiled.

2017 : “Kayıklar” piyano parçası, Glazbeni Mostovi Müzik Köprüleri, Hakan Ali Toker - Ivan Horovatic. (Bayraktarkatal, 2012).

### **EK-3. Tiyatro ve Film Müzikleri**

1982 : “Atçalı Kel Memet”, Tiyatro Müziği, Ankara Halk Tiyatrosu.

1984 : “Banker Tanker”, Politik Güldürü, Tiyatro Müziği, Ankara Halk Tiyatrosu.

1985 : “Bir Filiz Vardı”, Tiyatro Müziği, Ankara Halk Tiyatrosu.

1989 : “Hüznün Çoşkusu Altındağ”, Tiyatro Müziği, Ankara Devlet Tiyatrosu.

1991 : “Büyük Sinbad” Kısa Metrajlı Film, Filmevi Yapımı, Ankara Film Festivali Ödülü, Ankara.

1993 : “Çanakkale”, Çanakkale Belgeseli Film Müziği, Ankara.

1998 : “Arasta” Belgesel Film, Filmevi.

2000 : “Erenlerin İzinden”, On üç Bölümlük Belgesel Film, TRT.

2000 : “Solgun Bir Sarı Gül”, Uzun Metrajlı Film, TRT.

2002 : “Beyond The Ancient Turkey”, VCD, T.C.Kültür Bakanlığı. (Bayraktarkatal, 2012).

## ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı	
Yabancı Dili	
Orcid Numarası	
Ulusal Tez Merkezi Referans Numarası	
Lise	
Lisans	
Yüksek Lisans	
Mesleki Deneyim	
Akademik Çalışmalar	

