

T.C.
ORDU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI

YENİDEN ARMONİLEMEDE KULLANILAN TEKNİKLER

HAZIRLAYAN
UFUKHAN PAŞAOĞLU

DANIŞMAN
DOÇ. DR. SERCAN ÖZKELEŞ

YÜKSEK LİSANS

ORDU 2022

ÖĞRENCİ BEYAN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak savunduğum “Yeniden Armonilemede Kullanılan Teknikler” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmadan yazdığımı ve yararlandığım kaynakların “Kaynakça” bölümünde gösterilenlerden farklı olmadığını, belirtilen kaynaklara atıf yapılarak yararlandığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

UFUKHAN PAŞAOĞLU

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	i
ÖZET.....	iii
ABSTRACT	iv
KISALTMALAR VE SİMGELER.....	v
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	vii
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	7
1. PROBLEM DURUMU	7
1.1. PROBLEM.....	7
1.2. ALT PROBLEMLER	7
1.3. AMAÇ.....	7
1.4. ÖNEM.....	7
1.5. SINIRLILIKLAR.....	8
İKİNCİ BÖLÜM.....	9
2. KURAMSAL ÇERÇEVE	9
2.1. GELENEKSEL (KLASİK) ARMONİ.....	9
2.1.1. Temel Akor Kurumları ve Kadanslar	9
2.1.2 Dominant Yedili Akorları ve Dominant Dokuzlu Akorları.....	12
2.1.3. Vekil Akorlar (Yan Basamaklar).....	13
2.1.4. Akor İlerlemeleri.....	16
2.1.5. Alterasyon.....	17
2.1.6. Yönelmeler.....	19
2.2. ÇAĞDAŞ DÖNEM ARMONİ TEKNİKLERİ.....	19
2.2.1. Değişken Mod.....	20
2.2.2. Mediyantik Armoni.....	23
2.2.3. Negatif Armoni	24
2.3. CAZ ARMONİSİ.....	26
2.3.1. Akor Kurulumları ve Akor Sembolleri	26
2.3.2. Slash Akorlar	29
2.3.3. Suspended Akorlar.....	30
2.3.4. Akor İlerlemeleri.....	31

2.3.5. Caz Müziğinde Çeşitli Armonileme Yöntem ve Teknikleri.....	39
3. YÖNTEM.....	44
3.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ	44
3.2. EVREN VE ÖRNEKLEM.....	44
3.3. VERİLERİN TOPLANMASI.....	44
3.4. VERİLERİN ANALİZİ	44
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	47
4. BULGULAR VE YORUM.....	47
4.1. TEMEL AKORLARIN BELİRLENMESİ.....	47
4.2. KLASİK ARMONİDEKİ YENİDEN ARMONİLEME TEKNİKLERİ.....	48
4.2.1. Dominant Yedili ve Dominant Dokuzlu Akorları	48
4.2.2. Vekil Akorlar	50
4.2.3. Alterasyon.....	52
4.2.4. Yönelme.....	54
4.3. ÇAĞDAŞ DÖNEM ARMONİSİNDEKİ YENİDEN ARMONİLEME TEKNİKLERİ	56
4.3.1. Değişken Mod.....	56
4.3.2. Mediyantik Armoni (Majör)	58
4.3.3. Mediyantik Armoni (Minör).....	60
4.3.4. Negatif Armoni	62
4.4. CAZ ARMONİSİNDE KULLANILAN YENİDEN ARMONİLEME TEKNİKLERİ.....	64
4.4.1. Akor Kullanımları.....	64
4.4.2. Slash ve Suspended Akorlar	65
4.4.3. Bas Hareket.....	67
4.4.4. Akor İlerlemeleri.....	69
BEŞİNCİ BÖLÜM.....	72
SONUÇ VE ÖNERİLER	72
SONUÇ	72
ÖNERİLER.....	74
KAYNAKÇA.....	75
ÖZGEÇMİŞ.....	77

ÖZET

YENİDEN ARMONİLEMEDE KULLANILAN TEKNİKLER

Bu çalışmada, yeniden armonilemede kullanılan teknikler ve bu tekniklerin uygulanması sürecinde kullanılan çeşitli yaklaşımların incelenmesi ve tespit edilmesi amaçlanmıştır. Konu hakkında Türkçe dilinde yazılmış ilk çalışma olmasının yanı sıra kullanılabilir çeşitli tekniklerin aşamalar halinde gösterilmiş olması bu çalışmayı önemli kılan sebeplerdendir.

Çalışmanın ilk bölümünde çoksesli müziğin tarihsel süreç içerisindeki gelişim ve değişimleri hakkında bilgi verilmiş ve yeniden armonileme kavramı kısaca tanıtılmıştır. İkinci bölümünde ise yeniden armonileme kapsamında kullanılabilir olan teknikler ve yaklaşımlar kuramsal çerçevede ele alınmıştır.

Nitel araştırma tekniklerinden doküman incelemesi yoluyla elde edilen veriler ışığında çalışmanın kuramsal yapısı oluşturulmuş, toplanan verilerin çözümlenmesinde ise görsel analiz yönteminden faydalanılmıştır. Yeniden armonilemede kullanılan teknikler klasik armoni, çağdaş dönem armonisi ve caz armonisi olmak üzere üç temel başlıkta aşamalı olarak gösterilmiştir. Bulguların görsel analiz yöntemine göre açıklanmasıyla yeniden armonilemede kullanılan çeşitli armonileme tekniklerinin ayrı ayrı veya bir arada kullanılabildiği sonuçlarına ulaşılmıştır. Araştırmanın ulaştığı sonuçlar neticesinde yeniden armonilemede kullanılan tekniklerin doğaçlama tekniklerinde, müzik eğitiminde, akademik çalışmalarda ve çeşitli deneysel araştırmalarda kullanılması önerilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yeniden armonileme, caz armonisi, klasik armoni

ABSTRACT

TECHNIQUES USED IN REHARMONIZATION

In this study, it is aimed to examine and identify the techniques used in re-harmonization and the various approaches used in the process of implementing these techniques. It is important to show the various techniques that can be used in stages and to be the first study written in Turkish.

In the first part of the study, information was given about the development and changes of polyphonic music in the historical process and the concept of re-harmonization was briefly introduced. In the second part, the techniques and approaches that can be used within the scope of re-harmonization are discussed in the theoretical framework.

The theoretical structure of the study was established in the light of the data obtained from qualitative research techniques through document review; visual analysis method was used in the analysis of the collected data. The techniques used in re-harmonization are shown gradually in three main topics: classical harmony, contemporary harmony and jazz harmony. By explaining the findings according to the visual analysis method, it was concluded that various harmonization techniques used in re-harmonization can be used separately or together. As a result of the results of the research, it was proposed that the techniques used in re-harmonization be used in improvisational techniques, music education, academic studies and various experimental researches.

Keywords: Reharmonization, jazz harmony, classical harmony

KISALTMALAR VE SİMGELER

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

K3 : Küçük üçlü aralığı

B3 : Büyük üçlü aralığı

ŞEKİLLER DİZİNİ

<i>Şekil 1:</i> Geç romantik ve Çağdaş dönem bestecisi Debussy'nin Mediyantik armoni kullanımını (Cangal, 2010, s. 303).....	2
<i>Şekil 2:</i> Reutter'in dörtlü armoni kullanımından bir kesit (Cangal, 2010, s. 305)..	2
<i>Şekil 3:</i> S. Joplin'in Ragtime stilindeki bir müzik eserinden kesit (url-1).....	3
<i>Şekil 4:</i> Swing stiline önemli temsilcilerinden Dizzy G. ve Charlie Parker (url-2)	4
<i>Şekil 5:</i> I Hear A Rhapsody adlı caz standartı (Levine, 2011, s.268)	5
<i>Şekil 6:</i> I Hear A Rhapsody adlı caz standartının yeniden armonilenmesi (Levine, 2011, s. 269).....	5
<i>Şekil 7:</i> Do majör dizisi ve her bir derecesinin üzerine kurulan akorlar (url-3)	9
<i>Şekil 8:</i> Minör diziler ve minör dizilerde kullanılan temel akorlar (url-4)	10
<i>Şekil 9:</i> Do majör tonunda otantik kadans örneği (Cangal, 2010, s. 92)	11
<i>Şekil 10:</i> La minör tonunda otantik kadans örneği (Cangal, 2010, s. 93).....	11
<i>Şekil 11:</i> Do majör tonunda plagal kadans örneği (Cangal, 2010, s. 94).....	11
<i>Şekil 12:</i> La minör tonunda plagal kadans örneği (Cangal, 2010, s. 94)	11
<i>Şekil 13:</i> Do majör ve La minör tam kadans örneği (Cangal, 2010, s. 96).....	12
<i>Şekil 14:</i> Do majör ve La minör tonunda tam ters kadans örneği (Cangal, 2010, s. 97)	12
<i>Şekil 15:</i> Eb majör tonalitesinde kırık kadans V- vi (Usman, 2017, s.53).....	12
<i>Şekil 16:</i> Dominant yedili akorların tam kadans içerisinde kullanım örneği (Cangal, 2010, s.151).....	13
<i>Şekil 17:</i> Dominant dokuzlu akorlarının geniş serimde kullanım örneği (Cangal, 2010, s.161).....	13
<i>Şekil 18:</i> Dominant paraleli işlevinde üçüncü derece akoru (Cangal, 2010, s.181)	14
<i>Şekil 19:</i> Tonik karşıtı işlevindeki üçüncü derece akoru (Cangal, 2010, s.181)...	14
<i>Şekil 20:</i> Tonik paraleli işlevinde altıncı derece akoru (Cangal, 2010, s. 174)....	14
<i>Şekil 21:</i> Subdominant karşıtı işlevinde altıncı derece akoru (Cangal, 2010, s. 174)	14
<i>Şekil 22:</i> C majör dizisinin yan basamaklarında kullanılabilir vekil akorlar	15
<i>Şekil 23:</i> A minör doğal dizisinde temel derece akorları yerine kullanılabilir vekil akorlar	15

Şekil 24: A minör armonik dizisinde temel derece akorları yerine kullanılabilir vekil akorlar	15
Şekil 25: A minör melodik dizisinde temel derece akorları yerine kullanılabilir vekil akorlar	15
Şekil 26: A minör dizilerinde ii., III., VI. ve vii. dereceleri yerine kullanılabilir vekil akorlar	16
Şekil 27: Tonik akorunu hedefleyen bir akor ilerlemesi. Tonikten önce dominant fonksiyonu akorları kullanılır. (Usman, 2017, s.52)	16
Şekil 28: Plagal akor ilerlemesi ve kırık akor ilerlemesi. (Usman, 2017, s. 53)...	17
Şekil 29: C majör ve A minör dizisi içerisinde alterasyona uğramış notalar diyez ve/veya bemol işaretleri almıştır (Cangal, 2010, s.209).....	17
Şekil 30: C Majör dizisinin altıncı derecesinin pesleştirilmesi (Cangal, 2010, s.210)	17
Şekil 31: Altıncı derecesi pesleşmiş C majör dizisinde kullanılabilir akorlar	18
Şekil 32: Napoliten altılı akorunun minör ve majör dizilerde kullanım örneği	18
Şekil 33: C majör/minör tonunda napoliten altılısının dominant akoru ile birlikte kullanımı (Cangal, 2010, s.216).....	18
Şekil 34: C majör dizisinde IV. derecenin tizleşmesi ve ilgili akorlarda meydana gelen değişimler	19
Şekil 35: C majör dizisinde ikilinin tizleşmesi ile kurulan akorlar (Cangal, 2010, s.228).....	19
Şekil 36: B minör doğal minör dizisinde kullanılan akor dereceleri ve fonksiyonları (Elhankızı, 2012, s.212)	21
Şekil 37: A minör modunda ikili subdominant akorunun tonik akoruna bağlantısı (Elhankızı, 2012, s. 215)	22
Şekil 38: Üçlü aralık uzaklığında kurulan akor bağlantıları örneği (Elhankızı, 2012, s. 216).....	22
Şekil 39: Doğal A minör dizisinde ikili uzaklıktaki akor bağlantıları (Elhankızı, 2012, s.217).....	22
Şekil 40: Bb majör modundaki ezginin doğal G minör minör moduna dönüşmesi (Elhankızı, 2012, s. 224)	23
Şekil 41: C majör akoruna ilişkin kullanılabilir olan bazı mediyantlar.....	23
Şekil 42: C minör akoruna ilişkin kullanılabilir olan bazı mediyantlar	24
Şekil 43: C majör-minör tonalitesindeki eksen sesleri (url-5)	24

<i>Şekil 44:</i> E/Eb ekseninde C majör-minör dizisindeki seslerin negatif karşılığı (url-5)	25
<i>Şekil 45:</i> C majörün negatif dizisindeki akorlar (BALAN, F., “The negative harmony”, Series VIII: Performing Arts, Vol. 11 (60) No. 2, 2018, 7 – 16. s.13.)	25
<i>Şekil 46:</i> Negatif armonide akorun sol tarafına kısa çizgi çekilir (url- 12).....	25
<i>Şekil 47:</i> Bb ⁶ , F- ⁶ ve C- ^{b6} akorlarının negatif akor sembolleri (url- 12).....	26
<i>Şekil 48:</i> Temel yedili akorların kurulumu ve gösterim şekilleri (Badoğlu, 2020)	27
<i>Şekil 49:</i> Genişletilmiş dominant akorlar ve gösterim şekilleri (Badoğlu, 2020) .	27
<i>Şekil 50:</i> Genişletilmiş maj7 akorları ve gösterim şekilleri (Badoğlu, 2020)	28
<i>Şekil 51:</i> Genişletilmiş minör akorlar ve gösterim şekilleri (Badoğlu, 2020)	28
<i>Şekil 52:</i> Altı sesli altere akorlar ve gösterim şekilleri (Badoğlu, 2020)	28
<i>Şekil 53:</i> Genişletilmiş diminished akorlar ve gösterim şekilleri (Badoğlu, 2020)	29
<i>Şekil 54:</i> Dört sesli altere akorlar ve gösterim şekilleri (Badoğlu, 2020)	29
<i>Şekil 55:</i> C majör ve F majör akorunda slash akor kurulumları ve gösterim şekilleri (Badoğlu, 2020)	30
<i>Şekil 56:</i> Slash akor kullanımına ilişkin bir örnek (Levine, 2011, s. 311).....	30
<i>Şekil 57:</i> G7sus4 akorunun dominant işlevinde kullanılması (url-8).....	30
<i>Şekil 58:</i> Asus ^{b9} akorunun subdominant paraleli işlevinde kullanılması (Levine, 2011)	31
<i>Şekil 59:</i> C majör ve C minör tonalitelerinde ii-V-I kadansı	31
<i>Şekil 60:</i> C majör tonalitesinde I-ii-iii-IV ilerlemesi (Levine, 2011).....	31
<i>Şekil 61:</i> Son iki ölçüdeki Ab minör ve Db majör akoru ii-V ilerlemesi ile Gb majör tonalitesine geçmektedir (Levine, 2011).....	32
<i>Şekil 62:</i> “Somewhere Out There” adlı caz standartında geçen I-iii-IV-V ilerlemesi (url-11)	32
<i>Şekil 63:</i> Bb majör tonalitesinde I-IV ilerlemesi (Levine, 2011).....	32
<i>Şekil 64:</i> C majör tonalitesindeki derece akorları ve aralarındaki diminished geçiş akorları (Dayanışlılar, 2020, s. 37-38)	33
<i>Şekil 65:</i> C minör akorunun kök sesinin Ab notasına kadar kromatik hareketleri (Küçükarslan, 2013, s.72)	33

<i>Şekil 66:</i> C minör akorunun beşinci derecesi olan G notasının Bb notasına kromatik hareketi (Levine, 2011, sf.276)	34
<i>Şekil 67:</i> Beşli çemberi ve çember üzerindeki akor ilerleyişlerinin yönü (Küçükarslan, 2013, s. 72)	34
<i>Şekil 68:</i> “A Fine Romance” adlı eserin bir bölümünde beşli çemberi yoluyla yapılan akor ilerlemesi (Küçükarslan, 2013, s.73).....	34
<i>Şekil 69:</i> Caz müziğinde kullanılan majör ikili çemberleri (Küçükarslan, 2013). 35	
<i>Şekil 70:</i> Caz müziğinde kullanılan minör üçlü çemberleri (Küçükarslan, 2013)	35
<i>Şekil 71:</i> Caz müziğinde kullanılan majör üçlü çemberleri (Küçükarslan, 2013) 35	
<i>Şekil 72:</i> “Giant Steps” adlı caz standaartı üzerinde Coltrane değişimleri (url-9) 36	
<i>Şekil 73:</i> “Fly Little Bird Fly” adlı caz standartının minör-majör üçlü çemberi üzerinde akor ilerlemeleri (Levine, 2011, s. 367)	36
<i>Şekil 74:</i> Tonalitelerin ikinci, beşinci ve altıncı derecelerinde triton ikame akorları (url-10)	37
<i>Şekil 75:</i> C majör tonalitesinde ii-V ilerlemesi gibi kullanılan triton ikame akorunun tonik akoruna bağlanması (Levine, 2011, s. 263)	37
<i>Şekil 76:</i> A minör tonalitesindeki dominant akorunun üçüncü derecedeki C maj7 akoruna çözülmesi (Levine, 2011, s.281)	38
<i>Şekil 77:</i> Bb majör dominant yedili akorunun C maj7 akoruna çözülmesi (Levine, 2011, s. 281).....	38
<i>Şekil 78:</i> Bb majör dominant yedili akorunun A minör yedili akoruna çözülmesi (Levine, 2011, s. 282)	38
<i>Şekil 79:</i> E majör dominant akorunun F maj7 akoruna çözülmesi (Levine, 2011, s.282).....	38
<i>Şekil 80:</i> Ab majör dominant yedili akorunun Bb majör tonik akoruna çözülmesi (Levine, 2011, s.284)	39
<i>Şekil 81:</i> D majör dominant yedili akorunun D minör yedili akoruna çözülmesi (Levine, 2011, s.285)	39
<i>Şekil 82:</i> Çıkılcı yönde hareket eden ezgiye karşılık inici yönde kromatik hareket eden bas partisi (Levine, 2011, s. 304).....	39
<i>Şekil 83:</i> Kromatik olarak inici yönde hareket eden ezgi (Levine, 2011, s. 306) . 40	
<i>Şekil 84:</i> Paralelizm tekniğinin kullanımına bir örnek (Levine, 2011, s. 306)	40

Şekil 85: Diminished akorlarla paralelizm kullanım örneği (Levine, 2011, s. 309)	40
Şekil 86: İnci yönde hareket eden bas partisi (Levine, 2011, s. 317)	41
Şekil 87: Çıkıcı yönde hareket eden bas partisi (Levine, 2011, s. 314)	41
Şekil 88: Suspended bemol dokuzlu akorunun kullanımı ve gösterim şekli (Levine, 2011, s. 322)	42
Şekil 89: Kromatik yaklaşım akorlarının bir örneği (Levine, 2011, s. 332)	42
Şekil 90: Ezginin son ölçüsünde Ab akoru yerine Gbsus akoru kullanılmıştır (Levine, 2011, s.340)	43
Şekil 91: Ezginin armonik yapısının akor şifreleri ile gösterilmesi	47
Şekil 92: Birinci cümlelerin dominant yedili ve dominant dokuzlu akorları ile yeniden armonilenmesi	48
Şekil 93: Birinci cümlelerin ilk tekrarının dominant yedili ve dominant dokuzlu akorları ile yeniden armonilenmesi	48
Şekil 94: İkinci cümlelerin (b) dominant yedili ve dominant dokuzlu akorları ile yeniden armonilenmesi	49
Şekil 95: Birinci cümlelerin son tekrarının dominant yedili ve dominant dokuzlu akorları ile yeniden armonilenmesi	49
Şekil 96: Birinci cümlelerin vekil akorlar ile yeniden armonilenmesi	50
Şekil 97: Birinci cümlelerin ilk tekrarının vekil akorlar ile yeniden armonilenmesi	50
Şekil 98: İkinci cümlelerin vekil akorlar ile yeniden armonilenmesi	51
Şekil 99: Birinci cümlelerin son tekrarının vekil akorlar ile yeniden armonilenmesi	51
Şekil 100: Birinci cümlelerin alterasyonlarla yeniden armonilenmesi	52
Şekil 101: Birinci cümlelerin ilk tekrarının alterasyonlarla yeniden armonilenmesi	52
Şekil 102: İkinci cümlelerin alterasyonlarla yeniden armonilenmesi	53
Şekil 103: Birinci cümlelerin son tekrarının alterasyonlarla yeniden armonilenmesi	53
Şekil 104: Birinci cümlelerin yönelme akorları ile yeniden armonilenmesi	54
Şekil 105: Birinci cümlelerin ilk tekrarının yönelme akorları ile yeniden armonilenmesi	54
Şekil 106: İkinci cümlelerin yönelme akorları ile yeniden armonilenmesi	55

<i>Şekil 107:</i> Birinci cümlenin son tekrarının yönelme akorları ile yeniden armonilenmesi.....	55
<i>Şekil 108:</i> Birinci cümlenin değişken mod ile yeniden armonilenmesi.....	56
<i>Şekil 109:</i> Birinci cümlenin ilk tekrarının değişken mod ile yeniden armonilenmesi.....	56
<i>Şekil 110:</i> İkinci cümlenin değişken mod ile yeniden armonilenmesi.....	57
<i>Şekil 111:</i> Birinci cümlenin son tekrarının değişken mod ile yeniden armonilenmesi.....	57
<i>Şekil 112:</i> Birinci cümlenin majör mediyantik akorları ile yeniden armonilenmesi.....	58
<i>Şekil 113:</i> Birinci cümlenin ilk tekrarının majör mediyantik akorları ile yeniden armonilenmesi.....	58
<i>Şekil 114:</i> İkinci cümlenin majör mediyantik akorlar ile yeniden armonilenmesi.....	59
<i>Şekil 115:</i> Birinci cümlenin son tekrarının majör mediyantik akorlar ile yeniden armonilenmesi.....	59
<i>Şekil 116:</i> Birinci cümlenin minör mediyantik akorlar ile yeniden armonilenmesi.....	60
<i>Şekil 117:</i> Birinci cümlenin ilk tekrarının minör mediyantik akorlar ile yeniden armonilenmesi.....	60
<i>Şekil 118:</i> İkinci cümlenin minör mediyantik akorlar ile yeniden armonilenmesi.....	61
<i>Şekil 119:</i> Birinci cümlenin son tekrarının minör mediyantik akorları ile yeniden armonilenmesi.....	61
<i>Şekil 120:</i> Birinci cümlenin Negatif Armoni ile yeniden armonilenmesi.....	62
<i>Şekil 121:</i> Birinci cümlenin ilk tekrarının Negatif Armoni ile yeniden armonilenmesi.....	62
<i>Şekil 122:</i> İkinci cümlenin negatif armoni ile yeniden armonilenmesi.....	63
<i>Şekil 123:</i> Birinci cümlenin son tekrarının negatif armoni ile yeniden armonilenmesi.....	63
<i>Şekil 124:</i> Caz armonisine göre temel derece akorlarının kullanımları ve gösterim şekilleri.....	64
<i>Şekil 125:</i> Birinci cümlenin slash ve suspended akorlarla yeniden armonilenmesi.....	65
<i>Şekil 126:</i> Birinci cümlenin ilk tekrarının slash ve suspended akorlarla yeniden armonilenmesi.....	65

<i>Şekil 127:</i> İkinci cümlenin slash ve suspended akorlarla yeniden armonilenmesi	66
<i>Şekil 128:</i> Birinci cümlenin son tekrarının slash ve suspended akorlarla yeniden armonilenmesi	66
<i>Şekil 129:</i> Birinci cümlenin paralelizm ile yeniden armonilenmesi	67
<i>Şekil 130:</i> Birinci cümlenin ilk tekrarının bas hareketleri ve kromatik akor yaklaşımları ile yeniden armonilenmesi.....	67
<i>Şekil 131:</i> İkinci cümlenin contrary motion yöntemi ile yeniden armonilenmesi	68
<i>Şekil 132:</i> Birinci cümlenin son tekrarının çeşitli bas hareketleri ile yeniden armonilenmesi	68
<i>Şekil 133:</i> Birinci cümlenin akor ilerlemeleri ile yeniden armonilenmesi.....	69
<i>Şekil 134:</i> Birinci cümlenin ilk tekrarının akor ilerlemeleri ile yeniden armonilenmesi	69
<i>Şekil 135:</i> İkinci cümlenin akor ilerlemeleri ile yeniden armonilenmesi	70
<i>Şekil 136:</i> Birinci cümlenin son tekrarının akor ilerlemeleri ile yeniden armonilenmesi	70

GİRİŞ

12 eşit aralıklı tampereman sistemdeki müzik eserlerinde seslerin her birinin belli bir işlevi vardır. Söz konusu bu seslerin işlevi armoni ve çokseslilik gibi kavramlar ile belirlenen kurallar ve ilkeler çerçevesinde oluşturulmaktadır. Armonide 1600'lü yıllarda başladığı düşünülen klasik yöntem, teknik ve yaklaşımlar 1900'lü yıllara kadar geçerliğini ve yaygınlığını korumuştur (Cangal, 2010, s.90). Yapılan literatür taraması sonucu armoni hakkında benzer tanımlar yapıldığı görülmektedir.

Cangal'a göre; *“Ses kümelerinin (akorların) bir düzen ve uyum içinde kaynaşmasıyla oluşan çoksesliliktir.”* (Cangal, 2010, s. 90).

Bağçeci'ye göre; *“Akor bağlantılarındaki dikey ilişkileri inceleyen ve sorgulayan müzikbilim dalına armoni denir.”* (Bağçeci, 2010, s. 179).

Elhankızı'na göre; *“Seslerin ses uyumu¹ içerisindeki bağlantısına ve bu bağlantılardan ortaya çıkan akor dizilerine Armoni denir.”* (Elhankızı, 2012, s.9).

Barok dönem müziğinin estetik anlayışı doğrultusunda yapılan çokseslilik çalışmalarında ağırlıklı olarak kontrpuan teknikleri uygulanmıştır. Açılmış'a göre: *“Zamanın birliğinden yararlanarak birden fazla melodiyi üst üste getirme, buluşturmaya kontrpuan denir. Armoni gibi akortlara dayalı bir yapı yerine kullanılan bu sanatta melodiye karşı başka bir melodiyle cevap verilir (...)”* (Açılmış, 2020, s.4). Barok dönemin bitişi ve klasik dönemin başlamasıyla birlikte kontrpuan tekniği önemini ve ağırlığını yitirmiş, yerini dikey çokseslilik denilen klasik armoni almıştır.

Klasik dönem sonrası müzik estetiğinde yaşanan gelişmeler çokseslilik ve armoni anlayışında kökü değişimleri beraberinde getirmiştir. Çağdaş dönem bestecileri klasik armonide tonal yapının getirdiği sınırlı yapıyı esnetmek veya tamamen ortadan kaldırmak üzere tamton armonisi, mediyantik armoni, negatif armoni, dörtlü armoni ve on iki ton düzeni vb. çokseslilik çalışmalarında bulunmuşlardır (Cangal, 2010).



Şekil 1: Geç romantik ve Çağdaş dönem bestecisi Debussy'nin Mediyantik armoni kullanımını (Cangal, 2010, s. 303)



Şekil 2: Reutter'in dörtlü armoni kullanımından bir kesit (Cangal, 2010, s. 305)

İlk örneklerinin XIX. yy. sonlarında Amerika kıtasındaki siyahiler tarafından ortaya çıktığı düşünülen caz müziği, onar yıllık dönemler içerisinde hızlı bir gelişme göstererek tüm dünyada kabul edilen ve bilinen bir tür halini almıştır (Daştan, 2012, s. 3). Caz müziği doğaçlamaya dayalı bir müzik türü olması sebebiyle önceki dönemlerin müzik anlayışına göre epey bir farklılık göstermektedir. Say'ın aktardığına göre: “Caz, Afrika – Avrupa kaynaklı melodi ve ritmin, Avrupa armonisi ve çalgılarıyla birleştirilmesi sonucunda doğaçta çalınan Amerikan müziğidir” (Say, 1997, s. 490).

Cazın ilk dönemlerinden *Ragtime* stiline New Orleans şehrinde doğduğu ve 1890-1900 yılları arasında olduğu kabul edilmektedir. *Ragtime* stiline yazılmış olan eserler üzerinde müzisyenlerin doğaçlama yaptığı pek de düşünülmemektedir (Daştan, 2012, s. 21).

The Entertainer
(A ragtime two-step)

Not Fast Scott Joplin



Şekil 3: S. Joplin'in Ragtime stilindeki bir müzik eserinden kesit (url-1)

New Orleans şehrinin kozmopolit yapısının meydana getirdiği çeşitli kültürel etkileşimler sonucu Afrikalı siyahilerin müziğinde belirgin olarak iki farklı stil ortaya çıkmıştır. Bu stillerden birinde Fransız müzik kültürü, diğesinde ise Amerikan müzik kültürü hakimdir. Çeşitli kaynaklarda, söz konusu bu farklılıkların müziğe yaptığı katkılar New Orleans stili olarak isimlendirilmiştir. New Orleans stili caz müziğinde doğaçlama unsurlarının belirgin bir şekilde yer aldığı ilk dönemlerdendir (Daştan, 2012, s. 22).

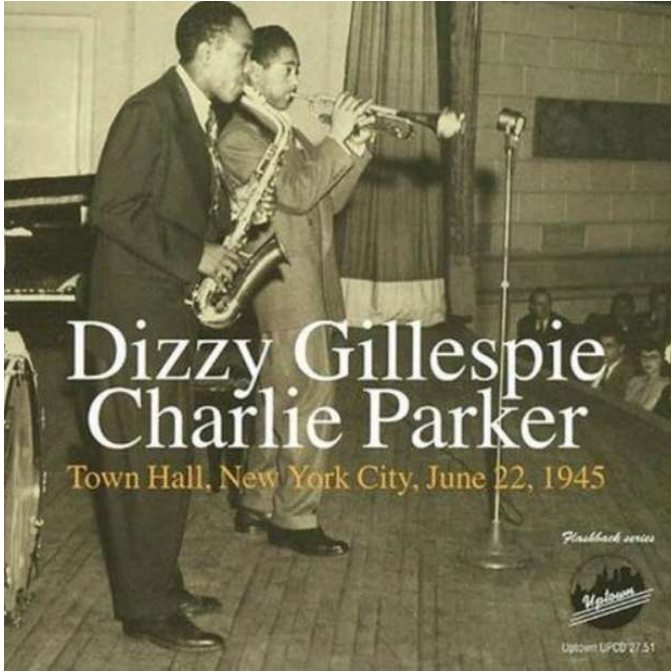
Dixieland stili olarak adlandırılan dönemin, yaklaşık 1910-1920 yılları arasında geçtiği düşünülmektedir. Bu dönemle birlikte caz müziğinde siyahilerin haricinde tamamen beyazlardan oluşan orkestraların ve müzik topluluklarının oluştuğu görülmüştür (Daştan, 2012, s. 23).

New Orleans'ta doğan ve gelişen caz müziğinin merkezi 1920-1930 yılları arasında Chicago şehrine taşınmıştır. *Chicago* stili olarak adlandırılan bu dönemde sololar ve doğaçlamalar büyük önem kazanırken, alto ve tenor saksafonun da orkestra içerisinde ön plana geçtiği görülmüştür (Daştan, 2012, s. 24).

Swing stili olarak isimlendirilen 1930-1940 yıllarında caz müziğinin merkezi bir kez daha değişerek New York'a taşınmıştır. *Swing* stilinde orkestradaki müzisyen ve çalgı sayıları arttırılarak *Big Band*'ler kurulmuş ve caz müziği dans

salonlarında eğlence müziği olarak kullanılmıştır (Daştan, 2012, s. 25).

Modern cazın başlangıcı olarak kabul edilen *Bebop* stili 1940-1950 yılları arasındadır. *Bebop* stilinde trio, quartet gibi orkestralar ön plana çıkmış ve bu orkestralarda teknik açıdan icrası zor olan müzikler seslendirilmiştir (Daştan, 2012, s. 26).



Şekil 4: Swing stilinin önemli temsilcilerinden Dizzy G. ve Charlie Parker (url-2)

Swing stilinde huzursuz, asabi ve hızlı ritimlerden oluşan caz müziği 1950-1960 yıllarında yerini olgunluğa ve huzura bıraktı. Bu nedenden dolayı caz müziği 1950-1960 yıllarında *Cool*, *Hard bop* stili olarak anılmıştır (Daştan, 2012, s. 26).

1960'lı yıllardan itibaren caz müziğinde sırasıyla Free Jazz ve 70'ler stili ortaya çıkarken; 1980'lerden sonra da caz müziğinin çeşitli müzik türleri ile sentez yaptığı görülmüştür.

Doğaçlamanın bu denli önemli bir unsur haline gelmesi sonucu her bir caz müzisyeni kendine özgü üsluplar geliştirmiştir. Bu sebepten dolayı da neredeyse her bir caz müzisyeni armonik yönden çeşitli yaklaşımlar türetmiştir. Cazın böylesine zengin armonik yaklaşımlarına profesyonel müzik eğitiminde yer verilmiş, incelenen müzisyenlerin armonik yaklaşımları ve doğaçlama metodları müzik literatürüne kazandırılmıştır.

Caz müziği teorisine ilişkin yazılmış olan kaynaklarda *reharmonization*

başlığı altında yer alan çeşitli kuramsal örnekler ve anlatımlar, caz müzisyenlerinin icra ettiği eserlerdeki çeşitli armoni yaklaşımlarını konu edinmektedir. *Reharmonization* kavramının Türkçe'deki karşılığı “yeniden armonileme”dir. Yeniden armonileme, melodiye eşlik eden armonik yapının çeşitli şekillerde, farklı armonik yaklaşımlarla armonilenmesidir.

Şekil 5'teki eser akorları ile birlikte gösterilmiştir. Şekil 6'da ise eser üzerinde yeniden armonileme yapılarak bazı akorlar değiştirilmiştir.

I Hear A Rhapsody Words & Music by: George Fragos, Jack Baker & Richard Gasparre

Şekil 5: *I Hear A Rhapsody* adlı caz standartı (Levine, 2011, s.268)

I Hear A Rhapsody Words & Music by: George Fragos, Jack Baker & Richard Gasparre

Şekil 6: *I Hear A Rhapsody* adlı caz standartının yeniden armonilenmesi (Levine, 2011, s. 269)

Çoksesli müziğin tarih sahnesine çıktığı günlerden beri göstermiş olduğu değişim ve gelişimler, müzik eserlerinin armonilenmesi hususunda çeşitli yöntem, teknik ve yaklaşımların kullanılmasını mümkün kılmıştır. Bu sebeple hem müzik tarihindeki stillerin hem de tarihsel süreçlerde çeşitli çokseslilik yaklaşımlarının ilkeleriyle birlikte anlaşılabilmesi için profesyonel müzik eğitiminde armoni

eğitimi ve 6đretimi b6y6k bir 6nem arz etmektedir.

Armoni eğitiminin getirebilecek olduğu bir diğer kazanım ise m6zikal kimlik oluşturulmasına yapacağı katkıdır (Dayanıçlıer, 2020, s. 8).

BİRİNCİ BÖLÜM

1. PROBLEM DURUMU

Ezgilerin armonilenmesinde, akorların ezgiyle sağladığı bütünlük, ezginin karakterini değiştirebilmektedir. Söz gelimi C tonalitesinde, ezgi Sol sesinde iken kullanılan C akoru tonik olduğundan bir yürüyücülük ifade etmezken aynı Sol sesinde G akorunun kullanılması, dominant akor olması sebebiyle gerilim yaratacağından, akorda çözülüm isteği uyandıracaktır. Bu gerilim etkisi akorun temel sesleri dışında farklı sesler eklenerek daha da arttırılabilmektedir. Yani bir ezgi, yeniden armonileme yöntemleri uygulanarak farklı şekillerde ele alınıp değerlendirilebilmektedir. Bu çerçevede araştırmanın problemi ve alt problemleri aşağıda oluşturulmuştur.

1.1. Problem

Yeniden armonilemede kullanılan teknikler nelerdir?

1.2. Alt Problemler

1. Klasik (Geleneksel) armoni yaklaşımları ile yeniden armonide kullanılacak teknikler nelerdir?
2. Çağdaş dönem armoni yaklaşımları ile yeniden armonilemede kullanılacak teknikler nelerdir?
3. Caz müziği armonisi ile yeniden armonilemede kullanılacak teknikler nelerdir?

1.3. Amaç

Bu çalışmada yeniden armonilemede kullanılan tekniklerin ve bu teknikleri meydana getiren armonik yaklaşımların incelenmesi amaçlanmıştır.

1.4. Önem

Bu çalışma, konu hakkında daha önce yazılmış Türkçe bir kaynak bulunmaması sebebiyle yazılan ilk Türkçe kaynak olması, ilerleyen zamanlarda yapılacak olan ilgili araştırmalara kaynak olması ve armonilemede kullanılan farklı yaklaşımların bir arada kullanılabilmesine ilişkin örnekleri aşamalar halinde göstermesi bakımından önem arz etmektedir.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma;

- Klasik armonide dominant yedili ve dominant dokuzlu akorları, vekil akorlar, alterasyonlar ve yönelmeler ile,
- Çağdaş dönem armoni yaklaşımlarında değişken mod, negatif armoni ve mediyantik armoni ile,
- Caz armonisinde contrary motion, paralelizm, kromatik yaklaşımlar, çeşitli akor ilerlemeleri, bas partisinde inici-çıkıcı yönde hareketler ve suspended akorlar ile sınırlandırılmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1. GELENEKSEL (KLASİK) ARMONİ

2.1.1. Temel Akor Kurumları ve Kadanslar

En yaygın ve temel tanımı ile akor; herhangi bir sesin üzerine üçlü aralıklar ile kurulan ve en az üç ses ile oluşan ses kümeleridir. Bu tanımdan hareketle kurulabilen temel akorlar majör ya da minör karakterli olmaktadır (Cangal, 2012, s.69).

- **Majör Akor:** Kök sesin üzerine B3+K3 aralığının kurulması ile elde edilir.
- **Minör Akor:** Kök sesin üzerine K3+B3 aralığının kurulması ile elde edilir.
- **Eksik Beşli Akor:** Kök sesin üzerine K3+K3 aralığının kurulması ile elde edilir. Bu akorlar işlevlerine göre majör ya da minör karakterli olabilmektedir (Dayanışlar, 2020, s. 32).

Do majör dizisinde yer alan sesler ve her bir derecenin üzerine kurulan akorlar Şekil 7'deki gibidir.


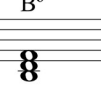
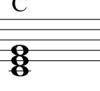
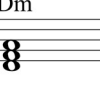
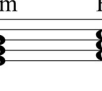
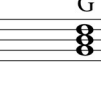

C Major D minor E minor F Major G Major A minor B diminished C Major

G A B C D E F G
E F G A B C D E
C D E F G A B C


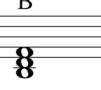
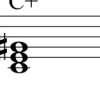
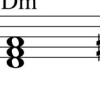
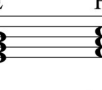
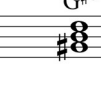

Şekil 7: Do majör dizisi ve her bir derecesinin üzerine kurulan akorlar (url-3)

Majör dizinin haricinde sıklıkla kullanılan bir diğer dizi de minör dizidir. Minör dizi; doğal, armonik ve melodik olmak üzere üç farklı şekilde kullanılmaktadır. Yaygın olarak kullanılan bu üç farklı dizilerde aralıkların değişmesi sebebiyle akorlarda da değişiklikler meydana gelmektedir (Cangal, 2012). Minör diziler ve minör dizilere ilişkin kullanılan temel akorlar Şekil 8'deki gibidir.


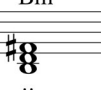
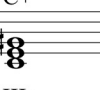
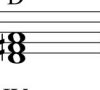

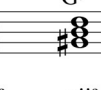

NATURAL MINOR

Am	B ^o	C	Dm	Em	F	G
						
a: i	ii ^o	III	iv	v rare	VI	VII

HARMONIC MINOR

Am	B ^o	C+	Dm	E	F	G ^{#o}
						
a: i	ii ^o	III+ rare	iv	V	VI	vii ^o

MELODIC MINOR

Am	Bm	C+	D	E	F ^{#o}	G ^{#o}
						
a: i	ii rare	III+ rare	IV rare	V	#vi ^o rare	vii ^o

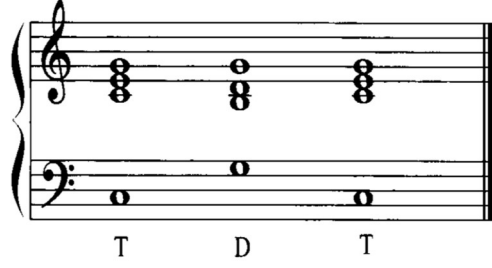
Şekil 8: Minör diziler ve minör dizilerde kullanılan temel akorlar (url-4)

Klasik armoninin temel yapısını oluşturan majör/minör diziler ve bu dizilere ilişkin akorlar melodik yapıyla birlikte belli kurallar çerçevesinde dizilim göstermektedir. Akorların bağlantılarında ve ilerlemesinde dikkate alınan temel yapılardan biri kadanslardır. Yavuzoğlu'na göre: “Müzik eserleri dildeki gibi cümlelerden meydana gelirler ve bu cümleler kesin bir bitişle sona ererler. İşte bu bitişlere KADANS adı verilir.” (Yavuzoğlu, 2018, s.27).

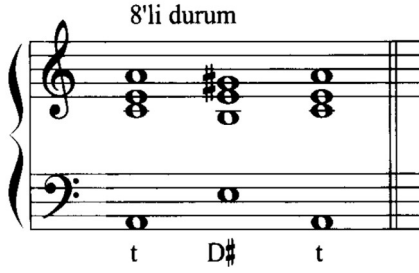
Klasik armonide kullanılan akorların her birinin dizinin birinci derece akoru ile ilişkisi vardır. Bu ilişkiden dolayı tonalitenin birinci derecesi üzerine kurulan akora tonik, dördüncü derecesi üzerine kurulan akora subdominant, beşinci derecesi üzerine kurulan akora da dominant denilmektedir. Buna paralel olarak akor bağlantılarında da çeşitli kadanslar meydana gelmiştir (Bağçeci, 2010, s.180).

Klasik armonide başlıca kadans türleri:

- **Otantik (Gerçek) Kadans:** Dizinin V. derece akorunun I. derece akoruna bağlanarak karara varmasıdır. (I-V-I)

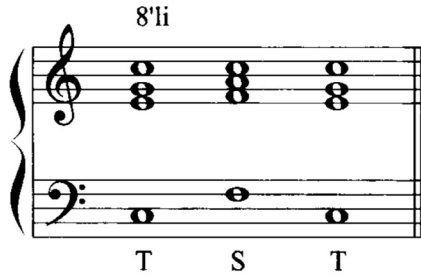


Şekil 9: Do majör tonunda otantik kadans örneği (Cangal, 2010, s. 92)

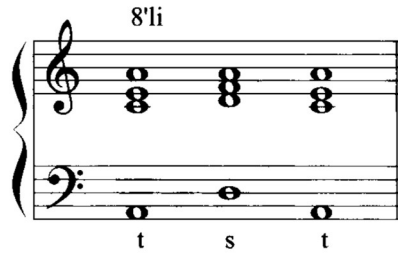


Şekil 10: La minör tonunda otantik kadans örneği (Cangal, 2010, s. 93)

- **Plagal Kadans:** Dizinin IV. derece akorunun I. derece akoruna bağlanarak karara varmasıdır. (IV – I)

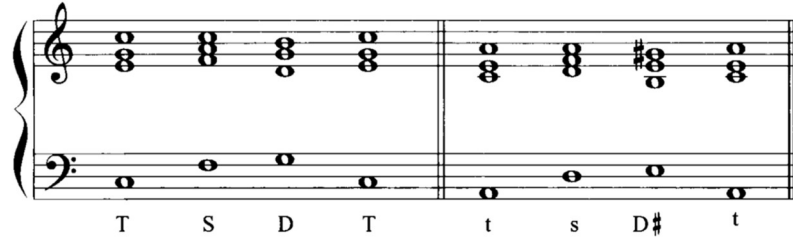


Şekil 11: Do majör tonunda plagal kadans örneği (Cangal, 2010, s. 94)



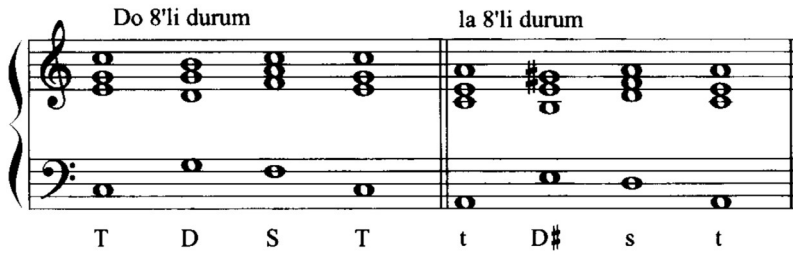
Şekil 12: La minör tonunda plagal kadans örneği (Cangal, 2010, s. 94)

- **Tam Kadans:** Dizinin IV. derece akorunun V. derece akoruna, V. derece akorunun da I. derece akoruna bağlanarak karara varmasıdır. (IV – V – I)



Şekil 13: Do majör ve La minör tam kadans örneği (Cangal, 2010, s. 96)

- **Tam Ters Kadans:** Dizinin V. derece akorunun IV. derece akoruna, IV. derece akorunda I. derece akoruna bağlanarak karara varmasıdır. (V – IV – I)



Şekil 14: Do majör ve La minör tonunda tam ters kadans örneği (Cangal, 2010, s. 97)

- **Kırık Kadans:** Dominant işlevindeki V. derece akorunun tonalitedeki vi. derece akoruna ya da VI. derece akoruna bağlanarak karara varmasıdır (CANGAL, 2010, s. 174). Şekil 15'te Eb majör tonalitesinde bir müzik eseri üzerinde kırık kadans örneği yer almaktadır (Usman, 2017).



Şekil 15: Eb majör tonalitesinde kırık kadans V- vi (Usman, 2017, s.53)

2.1.2 Dominant Yedili Akorları ve Dominant Dokuzlu Akorları

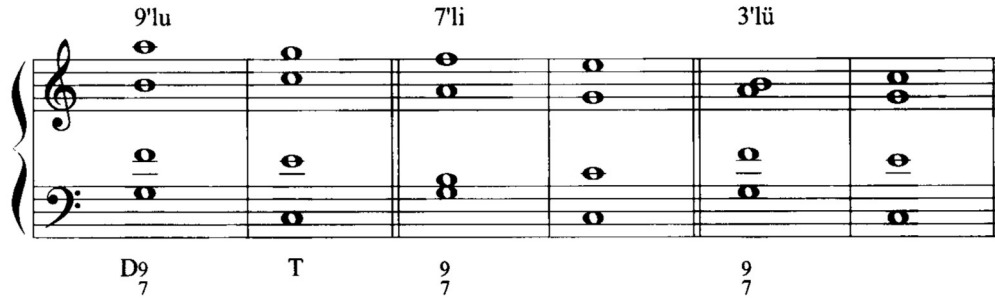
Dominant akorların müzik içerisindeki temel görevi tonik akorundan önce gerginliği arttırmak üzerinedir. Bu amaçla kullanılan dominant akorunda gerginliği arttırmak için akorun kök sesinin üzerine küçük yedili aralığında bir başka ses daha eklenir. Bu durumda akorun yedilisi ile kök sesi ve üçlüsü arasında uyumsuz bir

tını meydana gelir (CANGAL, 2010).



Şekil 16: Dominant yedili akorların tam kadans içerisinde kullanım örneği (Cangal, 2010, s.151)

“Dominant 7’li akoruna bir üçlü daha katıldığında, D9’lu akoru elde edilir.” (Cangal, 2010, s.161). Dokuzlunun eklenmesi ile akor içindeki uyumsuz seslerin sayısı arttırılmış olur (Cangal, 2010).

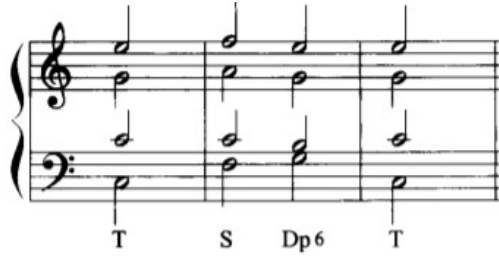


Şekil 17: Dominant dokuzlu akorlarının geniş serimde kullanım örneği (Cangal, 2010, s.161)

2.1.3. Vekil Akorlar (Yan Basamaklar)

Yan basamak akorları tonalitenin ikinci, üçüncü, altıncı ve yedinci dereceleri üzerine kurulur. Bu dereceler barındırdığı akor sesleri doğrultusunda işlevsel olarak tonik (I), subdominant (IV) ve dominant (V) akorları ile aynıdır. Vekil akorlar (yan basamaklar) ile temel derece akorları arasında iki ortak ses vardır ve bu nedenle vekil akorlar fonksiyonel olarak temel derece akorları ile aynıdır (Cangal, 2010, s.168). Subdominant akoru ile ortak sesler içermesi sebebiyle majör tonalitenin ikinci derece akoru subdominant paraleli işlevinde, üçüncü derece akoru dominant ve tonik akorları ile ortak sesleri barındırdığı için dominant paraleli veya tonik karşıtı işlevinde, altıncı derece akoru tonik paraleli veya subdominant karşıtı işlevinde, yedinci derece akoru ise temelsiz dominant işlevinde kullanılmaktadır (Cangal, 2010).

Şekil 18’de üçüncü derece akoru dominant paraleli işlevinde, Şekil 19’da ise tonik karşıtı işlevinde kullanılmıştır.



Şekil 18: Dominant paraleli işlevinde üçüncü derece akoru (Cangal, 2010, s.181)

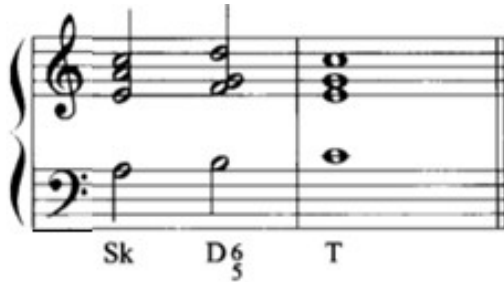


Şekil 19: Tonik karşıtı işlevindeki üçüncü derece akoru (Cangal, 2010, s.181)

Altıncı derece akoru Şekil 20’de tonik paraleli işlevinde; Şekil 21’de ise subdominant karşıtı olarak kullanılmıştır.

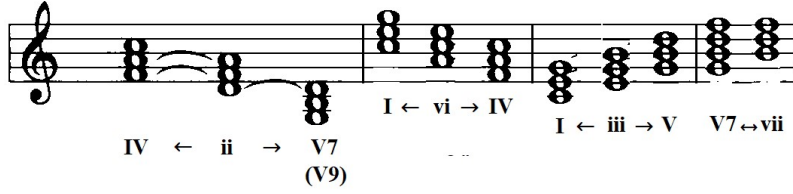


Şekil 20: Tonik paraleli işlevinde altıncı derece akoru (Cangal, 2010, s. 174)



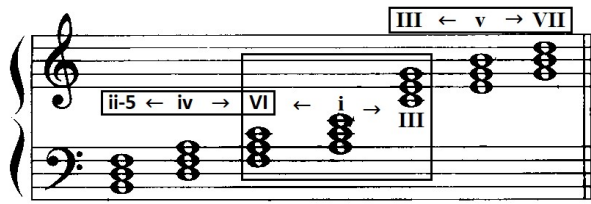
Şekil 21: Subdominant karşıtı işlevinde altıncı derece akoru (Cangal, 2010, s. 174)

Dizinin temel derecelerindeki gibi yan basamak akorları için de vekil akorlar kullanılabilir:



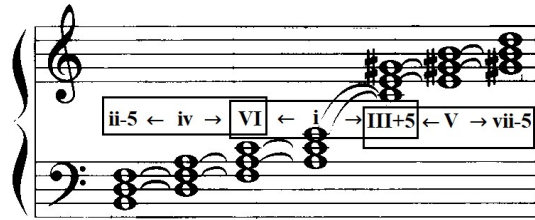
Şekil 22: C majör dizisinin yan basamaklarında kullanılabilir vekil akorlar

Doğal minör dizilerinde temel derece akorları yerine kullanılabilir vekil akorlar:



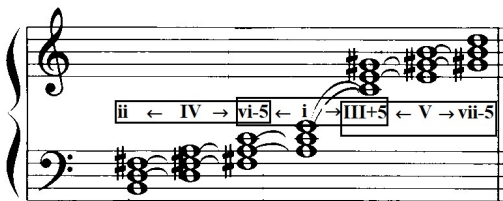
Şekil 23: A minör doğal dizisinde temel derece akorları yerine kullanılabilir vekil akorlar

Armonik minör dizilerinde temel derece akorları yerine kullanılabilir vekil akorlar:



Şekil 24: A minör armonik dizisinde temel derece akorları yerine kullanılabilir vekil akorlar

Melodik minör dizilerinde temel derece akorları yerine kullanılabilir vekil akorlar:



Şekil 25: A minör melodik dizisinde temel derece akorları yerine kullanılabilir vekil akorlar

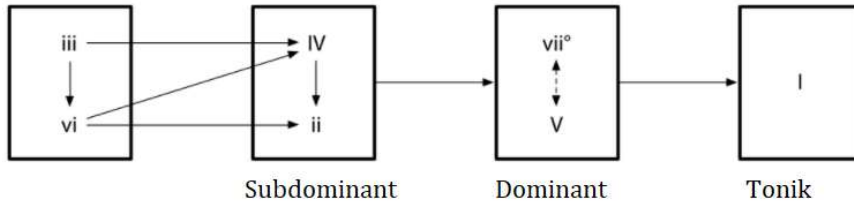
Şekil 26'daki gibi minör dizilerde de yan basamak akorları için vekil akorlar kullanılabilir.



Şekil 26: A minör dizilerinde ii., III., VI. ve vii. dereceleri yerine kullanılabilir vekil akorlar

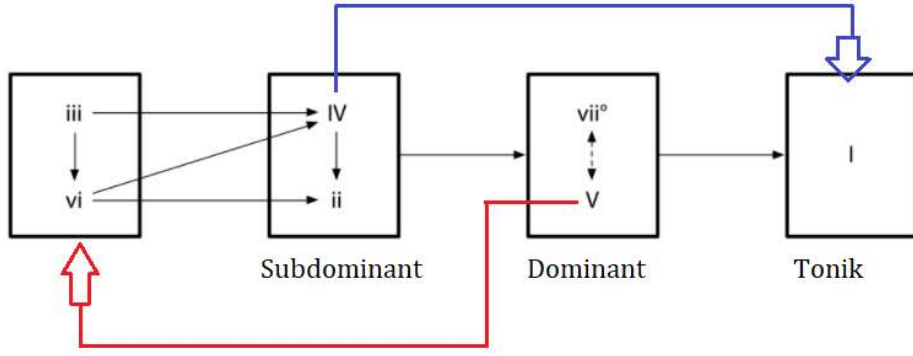
2.1.4. Akor İlerlemeleri

Bir dizi akorun belirli kurallar çerçevesinde sıralanarak hedeflenen akora bağlanmasıdır. Bu bağlantılar için tonalitedeki yan basamak akorları da sıklıkla kullanılır. Bilimsel literatüre ve yazılı müzik eserlerine bakıldığında akor ilerlemelerinde öne çıkan üç farklı yol vardır. Bunlar Şekil 27'de ve Şekil 28'de majör tonalitenin dereceleri üzerinde gösterilmiştir. Aynı akor ilerlemeleri minör tonalitelere de değişikliğe gerek kalmaksızın gösterildiği şekilde uygulanabilmektedir (USMAN, 2017).



Şekil 27: Tonik akorunu hedefleyen bir akor ilerlemesi. Tonikten önce dominant fonksiyonu akorları kullanılır. (Usman, 2017, s. 52)

Şekil 28'de, kırmızı çizgideki akor ilerlemesinde hedeflenen akor, tonalitenin altıncı derece akorudur. Bu sebeple, kullanılan akorlar içerisinde tonik akoru çoğunlukla yer almamaktadır. Mavi çizgideki akor ilerlemesi, dominant işlevindeki akorları seslendirmeyip doğrudan tonik akoruna subdominant yolu ile bağlanmayı hedeflemiştir (Usman, 2017).



Şekil 28: Plagal akor ilerlemesi ve kırık akor ilerlemesi. (Usman, 2017, s. 53)

2.1.5. Alterasyon

“Seslerin başka bir tonaliteye geçmeksizin, tonalite içinde kalarak değişikliğe uğramasına ALTERASYON* denir.” (Cangal, 2012, s. 209).



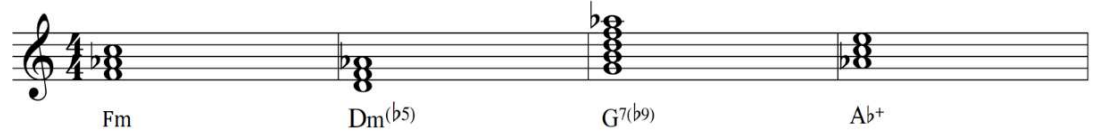
Şekil 29: C majör ve A minör dizisi içerisinde alterasyona uğramış notalar diyez ve/veya bemol işaretleri almıştır (Cangal, 2010, s. 209)

- **Majörde Altılığın Pesleşmesi**

Klasik müzikten caz müziğine kadar birçok müzik türünde sıklıkla yapılan alterasyonlardan biri de majör dizilerin altıncı derecelerinin pesleştirilmesidir. Bu alterasyon, dizide öncelikli olarak iki farklı akor kurulumuna imkân sağlar. Şekil 30’da C majör dizisinin altıncı derecesi pesleştirilmiştir, Şekil 31’de de bu alterasyon sonucu pesleşmiş altılıyı barındıran akorlardaki değişim gösterilmiştir.



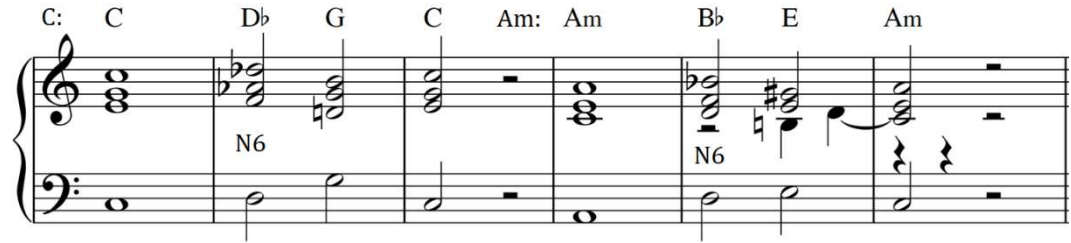
Şekil 30: C Majör dizisinin altıncı derecesinin pesleştirilmesi (Cangal, 2010, s.210)



Şekil 31: Altıncı derecesi pesleşmiş C majör dizisinde kullanılabilir akorlar

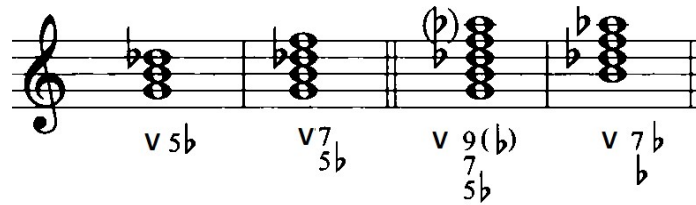
- **Napoliten Altılısı**

Majör veya minör dizilerin pesleştirilmiş ikinci derecesinin üzerine kurulan majör akorları tanımlar. Bu kullanım müzik tarihinde ilk olarak 17. yüzyıllarda görülmüştür. Bu akor genellikle işlevsel armonide “N” harfi ile gösterilmektedir (Cangal, 2012). Klasik müzik tarihinde genellikle birinci çevrim durumunda seslendirilmesi tercih edilmiştir ancak ikinci çevrim ve temel/kök durumlarda kullanımı da oldukça yaygındır.



Şekil 32: Napoliten altılı akorunun minör ve majör dizilerde kullanım örneği

Napoliten Altılısı bazı durumlarda Şekil 33’deki gibi V. derece akoru olan dominant akoru ile de seslendirilmektedir.



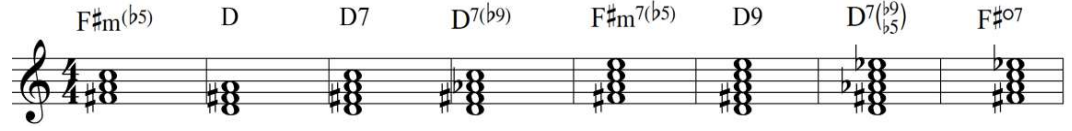
Şekil 33: C majör/minör tonunda napoliten altılısının dominant akoru ile birlikte kullanımı (Cangal, 2010, s. 216)

- **Majörde Dörtlünün Tizleşmesi**

Dizilerde sıklıkla tercih edilen bir diğer alterasyon da IV. derecenin tizleştirilmesidir. IV. derecede ortaya çıkan bu değişim, IV. dereceyi içerisinde barındıran akorların işlevsel yapısında da değişiklik yaratır. İşlevsel olarak ortaya çıkan bu değişiklik ikinci derece akorlarında “dubldominant” olarak isimlendirilir. Dubldominant akorunun en belirgin

işlevi dominant akorundan önce gelerek gerginlik hissini arttırmasıdır (Cangal, 2010, s.226).

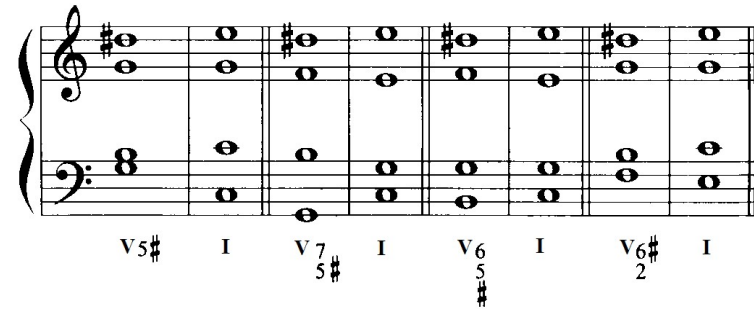
IV. derecenin tizleştirilmesi ile ortaya çıkan akorlar Şekil 34'de gösterilmiştir.



Şekil 34: C majör dizisinde IV. derecenin tizleşmesi ve ilgili akorlarda meydana gelen değişimler

• Majörde İkilinin Tizleşmesi

Majör dizilerde ikinci derecenin tizleştirilmesi ile yapılan bir alterasyondur. Genellikle dominant akorları üzerinde kullanılırlar.



Şekil 35: C majör dizisinde ikilinin tizleşmesi ile kurulan akorlar (Cangal, 2010, s. 228)

2.1.6. Yönelmeler

“Müzik parçası içerisinde tonalite değişimine rağmen esas tonaliteyle bitmesine Yönelme denir” (Elhankızı, 2012, s. 131). Yönelme akoru tonalitenin ikinci, üçüncü, dördüncü ve altıncı dereceleri için kullanılmaktadır (Elhankızı, 2012, s. 131). Gideceği akorun beşlisi üzerine kurulan bir dominant akoru olarak seslendirilir.

2.2. ÇAĞDAŞ DÖNEM ARMONİ TEKNİKLERİ

Tarihsel süreç içerisinde yaşanan değişim ve gelişimler doğrudan ve/veya dolaylı olarak müzik sanatına da yansımıştır. Fransız Devrimi ile birlikte ortaya çıkan çeşitli fikir ve düşünce akımları, sanat ve kültür anlayışında da köklü değişiklikleri beraberinde getirmiştir.

Beethoven yapıtları ile başlayan Romantik dönemde form, biçim ve armoni yönünden köklü gelişmeler ve değişimler meydana gelmiştir. Mevcut değişimler ve gelişmeler Geç Romantik ve Çağdaş dönemde de devam etmiştir.

Romantik dönemden itibaren armoni anlayışında tonalitenin sınırları zorlanmış, kromatik dizilere sıklıkla yer verilmiş ve birçok besteci tonalitenin merkezinden uzaklaşarak kendi üslubunu oluşturma yolunu tercih etmiştir. Bunlarla birlikte, yeni kurulan ulus kimlikli devletlerin kültür ve sanat alanındaki politikaları da çeşitli armoni yaklaşımlarının ortaya çıkmasına vesile olmuştur (SAY, 1997).

2.2.1. Değişken Mod

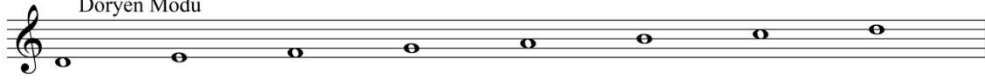
Rus müziğinin tarihsel süreç içerisindeki evriminde Avrupa müziğinin büyük rolü vardır. Avrupa müziğinin çokseslilik anlayışı Rus besteciler tarafından çokça kullanılmıştır ancak Rus halk ezgilerinin armonilenmesi için klasik armoni her zaman verimli ve yeterli görülmemiştir. Buna paralel olarak birçok besteci farklı tınlar ve özgün armoni arayışları içerisindeydi. Bu sebeple birçok Rus besteci çeşitli armonileme yöntemleri ve teknikleri geliştirmiştir (Elhankızı, 2012).

Rus besteciler, Rus halk ezgilerinin çokseslendirilmesi için majör-minör tonaliteler ile sınırlı kalmamış ve diyatonik modlardan da sıklıkla faydalanmışlardır. Bunun sonucunda hem Rus halk müziğinin kendine özgü armonik dili oluşturulmuş hem de bu müziğin milli kimliklerini yansıtan özellikler belirgin bir hale gelmiştir (Elhankızı, 2012).

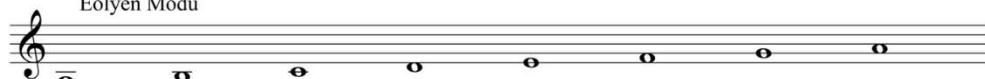
Rus besteciler genellikle de doğal minör modları ve majör modları kullanmışlardır. Ancak bestelenen eserler içerisinde tek bir moda bağlı kalmayıp minör modlar ve majör modlar arasında değişkenlik sıklıkla tercih edilen bir diğer yol olmuştur.

Doğal Minör Modlar


Doryen Modu



Eolyen Modu




4 Frigyen Modu




Majör Modlar

İyonyen Modu



5 Miksolidyen Modu

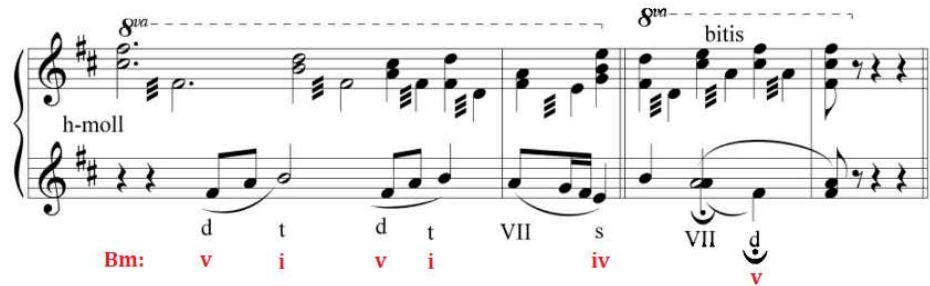


Şekil 36: Rus halk ezgilerinde sıklıkla kullanılan modlar

- **Doğal minör modlarda**

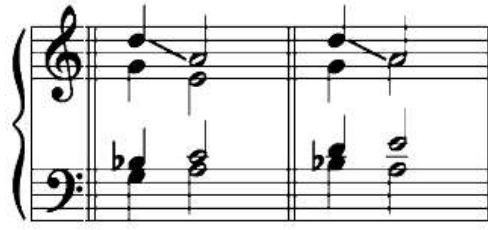
Derecelerin üzerine kurulan akorlar klasik armonideki gibi tonik, subdominant ve dominant fonksiyonlarına sahiptir. Bu fonksiyonlarda i. derece tonik, iv. derece subdominat ve v. derece dominant fonksiyonundadır (Elhankızı, 2012).

Andante *N.Rimski – Korsakov “Nad ozerom vebra”*



Şekil 37: B minör doğal minör dizisinde kullanılan akor dereceleri ve fonksiyonları (Elhankızı, 2012, s. 212)

İkili subdominant akorunun kullanımı da çokça tercih edilmiştir. İkili subdominant akoru, minör modun iv. derecesindeki akorun iv. derece sesinin üzerine kurulan minör akordur. Bir diğer ifade ile minör modun yedinci derecesi üzerine kurulan minör akordur (Elhankızı, 2012).



ss t ss₆ t

Am: vii i vii⁶ i

Şekil 38: A minör modunda ikili subdominant akorunun tonik akoruna bağlantısı (Elhankızı, 2012, s. 215)

Akor ilerlemelerinde birbirlerine üçlü aralık uzaklıkta bulunan akorlar Rus besteciler tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Söz konusu bu akor ilerlemelerinde ilgili majör/minör akrabalığı öne çıkmaktadır.



G#m: i III i i III iv i

Şekil 39: Üçlü aralık uzaklığında kurulan akor bağlantıları örneği (Elhankızı, 2012, s. 216)

Ayrıca ikili aralık uzaklığındaki akor bağlantıları da Rus bestecilerin eserlerinde yer almaktadır.



Am: VII i VII i v iv v iv

Şekil 40: Doğal A minör dizisinde ikili uzaklıktaki akor bağlantıları (Elhankızı, 2012, s.217)

Doğal minör modu haricinde sıklıkla kullanılan Frigyen ve Doryen modlarında da aynı kurallar takip edilmiştir.

- **Majör Modlarda:**

Doğal majör modlardan İyonyen ve Miksolidyen modu sıklıkla kullanılmıştır. İyonyen ve miksolidyen modlarında dominant fonksiyonundaki beşinci derece akorunun tonik akoruna çözülmesinden önce bir akor kullanılmaktadır. Bu akor genellikle subdominant olmakla birlikte ikili ve/veya üçlü uzaklıklarda bulunan diğer akor ilerlemeleri ile de gerçekleştirilebilmektedir.

- **Değişken mod**

Rus halk ezgileri çoğunlukla majör modlarla başlayıp minör modlarda karara varmaktadır. Bu sebeple Rus besteciler majör ve minör modların birbirleri arasındaki ilişkileri ve benzerlikleri sıklıkla kullanma yoluna gitmiştir (Elhankızı, 2012).

Bb: I ii I vii vi I ii I V vi
(Gm: i) III iv III VII i

Şekil 41: Bb majör modundaki ezginin doğal G minör minör moduna dönüşmesi (Elhankızı, 2012, s. 224)

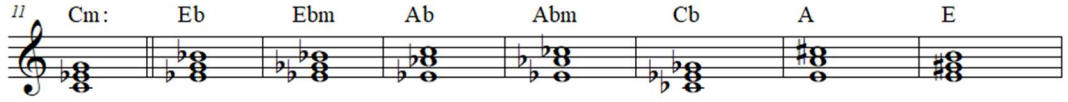
2.2.2. Mediyantik Armoni

Çağdaş dönemde tonalitenin sınırlarını zorlamak ve yıkmak için ortaya çıkan bir başka armonileme tekniği de mediyantik armonidir. Bu sebeple mediyantik armonideki akor kurulumlarının ve akor ilerlemelerinin tonik, dominant ve subdominant gibi fonksiyonları yoktur.

Mediyantik armoni için Cangal şöyle bir tanımlama yapmıştır: “*Mediyantik (uzak üçlü akrabalık) esas tonun üst ve altındaki küçük ve büyük üçlüler üzerine kurulan akorlar ilişkisidir.*” (Cangal, 2014, s. 303).

C: Em E A Am Eb Ebm Cb Ab Abm

Şekil 42: C majör akoruna ilişkin kullanılabilecek olan bazı mediyantlar

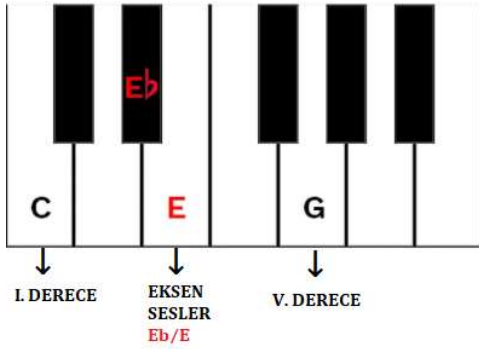


Şekil 43: C minör akoruna ilişkin kullanılabilir olan bazı mediyantlar

Tonalitede serbestlik yaratmak amacıyla geç romantik ve çağdaş dönem bestecileri mediyantik armoniye kullanırken; diyatonik akorları mediyantik akorlar ile birlikte eş zamanlı olarak seslendirme yolunu da tercih etmişlerdir. Buna benzer kullanımlar caz müziğinde de “polychord” olarak isimlendirilmiştir.

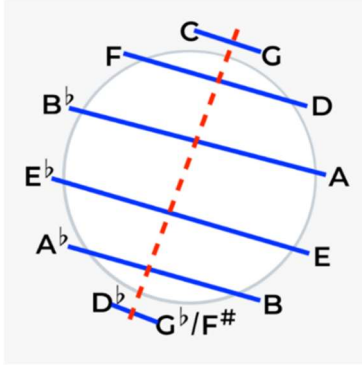
2.2.3. Negatif Armoni

Bir eserin armonik yapısını oluşturan akorların ve ezgiyi meydana getiren notaların belirli bir eksen etrafında tersine çevrilmesidir. Bir eserin negatif armoniye döndürülebilmesi için, eserin ait olduğu tonalitenin birinci ve beşinci derece arasındaki uzaklık hesaplanır ve bu uzaklığın tam ortasına denk gelen eksen sesler etrafında ezgi ve/veya akor tersine çevrilir. Birinci ve beşinci derece arasındaki 7 yarım ton aralığının ikiye tam bölünememesi sebebiyle birbirlerine yarım ton aralık uzaklıkta olan iki ses eksen görevi görür. Bu iki eksen sestem hareketle tonalitedeki her bir sesin ve her bir akorun negatif karşılığı oluşur (url-5).



Şekil 44: C majör-minör tonalitesindeki eksen sesleri (url-5)

Şekil 45’de görülen kesik kırmızı çizgiler E/Eb eksenini, kalın mavi çizgiler ise C majör-minör dizisindeki her bir derecenin negatif karşılığını göstermektedir.



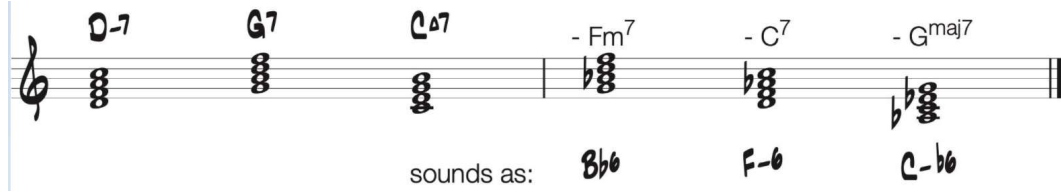
Şekil 45: E/Eb ekseninde C majör-minör dizisindeki seslerin negatif karşılığı (url-5)

Bir dizideki her bir derece akorunun negatife çevrilmesi için akorları oluşturan seslerin Şekil 45’deki gibi negatifini alınır. Bunun sonucunda Şekil 46’deki gibi majör akorların negatifini minör akor; minör akorların negatifini ise majör akor olmaktadır.

Şekil 46: C majörün negatif dizisindeki akorlar (BALAN, F., “The negative harmony”, Series VIII: Performing Arts, Vol. 11 (60) No. 2, 2018, 7 – 16. s.13.)

Negatif armonide kullanılan akorlar ve sembolleri Şekil 47 ve 48’de gösterilmiştir.

Şekil 47: Negatif armonide akorun sol tarafına kısa çizgi çekilir (url- 12)



Şekil 48: Bb⁶, F-⁶ ve C-^{b6} akorlarının negatif akor sembolleri (url- 12)

Majör-minör dizilerin haricinde sıklıkla kullanılan İonyen, doryen, frıgyen, lıdyen, miksolidyen ve eolyen modlarının her biri için negatif çevrimler yapılabilir. Bu modların her bir derece seslerinin Şekil 45'deki gibi negatif çevrimi yapıldığında;

- İonyen modunun negatifi aolyen modunu,
- Doryen modunun negatifi miksolidyen modunu,
- Frıgyen modunun negatifi lıdyen modunu
- Lıdyen modunun negatifi frıgyen modunu,
- Miksolidyen modunun negatifi doryen modunu,
- Aolyen modunun negatifi İonyen modunu oluşturur (url-6).

2.3. CAZ ARMONİSİ

2.3.1. Akor Kurulumları ve Akor Sembolleri

Caz müziğinde kullanılan akorlar dönem özelliklerine, müzisyenlerin estetik anlayışındaki tercihlere ve eserler içinde kullanılan modlara göre çeşitlilik arz etmektedir. Bu sebeple, caz müziğinde kullanılan akorlar çeşitli altere sesler barındırmaktadır (Dayanıçlıer, 2020).

Caz müziğinde kullanılan akorları ve gösterim şekillerini Badoğlu 7 başlık altında toplayarak göstermiştir. Bu akorların her biri Şekil 49, 50, 51, 52, 53, 54 ve 55'te Do notası üzerine kurularak gösterilmiştir (Badoğlu, 2020).

- Temel yedili akorlar

C^7 $C^7(b5)$ $C^7(\#5)$ ($C+^7$) C^7_{sus}
 $C\Delta^7$ (C^{Maj^7} C^{Ma^7} CM^7) $C\Delta^7(b5)$ $C\Delta^7(\#5)$ ($C+\Delta^7$ $C+Ma^7$) $C\Delta^7_{sus}$
 C^{mi^7} (C^{-7} Cm^7 C^{min^7}) $C^{mi\Delta^7}$ ($C^{mi(Ma^7)}$) $C^{\circ 7}$ (C^{dim^7}) $C^{\emptyset 7}$ ($C^{mi^7(b5)}$) $C^{\diamond\Delta^7}$ ($C^{dim(Ma^7)}$)

Şekil 49: Temel yedili akorların kurulumu ve gösterim şekilleri (Badoğlu, 2020)

- Genişletilmiş dominant akorlar

C^9 $C^7(\#11)$ ($C^7(+11)$) $C^7(13)$ $C^9(\#11)$ $C^9(13)$ $C^7(\#11)$ ($C^7(13)$) $C^{13(\#11)}$
 C^{11} C^{13}
 $C^7(b9)$ ($C^7(-9)$) $C^7(\#11)$ ($C^7(b9)$) $C^7(13)$ ($C^7(b9)$) $C^{13(\#11)}$ ($C^7(b9)$) $C^7(\#9)$ $C^7(\#11)$ ($C^7(b9)$) $C^7(13)$ ($C^7(b9)$) $C^{13(\#11)}$ ($C^7(b9)$)
 $C^9(b5)$ $C^7(13)$ ($C^7(b5)$) $C^9(13)$ ($C^7(b5)$) $C^7(b9)$ ($C^7(13)$ ($b5$)) $C^7(13)$ ($C^7(b5)$) $C^7(\#9)$ ($C^7(b5)$) $C^7(13)$ ($C^7(b5)$)
 $C^9(\#5)$ ($C+^9$) $C^7(\#11)$ ($C^7(\#5)$) $C^9(\#11)$ ($C^7(\#5)$) $C^7(b9)$ ($C^7(\#5)$) $C^7(\#11)$ ($C^7(\#5)$) $C^7(\#9)$ ($C^7(\#5)$) $C^7(b9)$ ($C^7(\#5)$)
 C^9_{sus} $C^7(13)_{sus}$ C^{13}_{sus} $C^7(b9)_{sus}$ $C^7(13)_{sus}$ (Daha yaygın kullanımı) $G^{\emptyset 9}/C$

Şekil 50: Genişletilmiş dominant akorlar ve gösterim şekilleri (Badoğlu, 2020)

- Genişletilmiş maj7 akorları

Şekil 51: Genişletilmiş maj7 akorları ve gösterim şekilleri (Badoğlu, 2020)

- Genişletilmiş minör akorlar

Şekil 52: Genişletilmiş minör akorlar ve gösterim şekilleri (Badoğlu, 2020)

- Altı sesli altere akorlar

Şekil 53: Altı sesli altere akorlar ve gösterim şekilleri (Badoğlu, 2020)

- Genişletilmiş diminished akorlar

96
[anarmonik yazım notası]

104

111

115

Şekil 54: Genişletilmiş diminished akorlar ve gösterim şekilleri (Badoğlu, 2020)

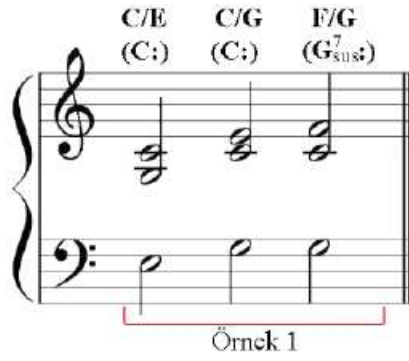
- Dört sesli altere akorlar

114

Şekil 55: Dört sesli altere akorlar ve gösterim şekilleri (Badoğlu, 2020)

2.3.2. Slash Akorlar

Bir akorun bas partisinde kök sesinin haricinde başka bir sesin kullanılmasını ifade etmektedir (url-7). Bas partisinde kullanılan sesler Şekil 56'deki gibi “/” işaretinin sağ tarafında gösterilmektedir. Slash akorları, çeşitli akorlar arasındaki bas hareketlerinin belirtilmesinde sıklıkla kullanılmaktadır (Badoğlu, 2020). Şekil 57'da Slash akorların kullanımı ve gösterim şekilleri yer almaktadır.



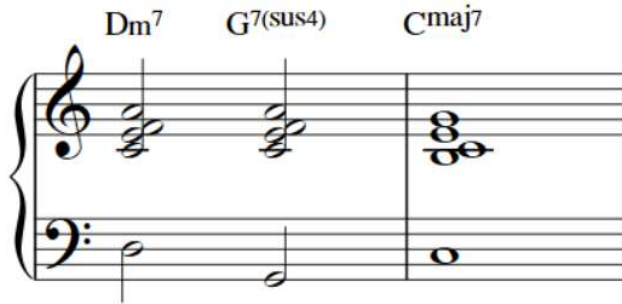
Şekil 56: C majör ve F majör akorunda slash akor kurulumları ve gösterim şekilleri (Badoğlu, 2020)



Şekil 57: Slash akor kullanımına ilişkin bir örnek (Levine, 2011, s. 311)

2.3.3. Suspended Akorlar

“Suspended akorlar caz müziğinde askıda kalmış akorlar olarak tanımlanır.” (Dayanışlar, 2020). Suspended akorları, Şekil 58 ve 59’daki gibi subdominant paraleli işlevinde veya dominant işlevinde kullanılabilir (Levine, 2011).



Şekil 58: G⁷sus⁴ akorunun dominant işlevinde kullanılması (url-8)

Şekil 59: $Asus^{b9}$ akorunun subdominant paraleli işlevinde kullanılması (Levine, 2011)

2.3.4. Akor İlerlemeleri

Klasik armonideki kadanslar ve akor ilerlemeleri caz müziğinde de kullanılabilir. Ancak, klasik armonide tam kadans için sırası ile IV-V-I derece akorları kullanılırken, caz müziğinde IV. derece akoru yerine ii. derece akorunun kullanımı sıklıkla tercih edilmiştir. Şekil 60'da ii-V-I kadansı görülmektedir.

Şekil 60: C majör ve C minör tonalitelerinde ii-V-I kadansı

Caz müziğinde yaygın kullanılan diğer akor ilerlemeleri;

I-ii-iii-IV ilerlemesi

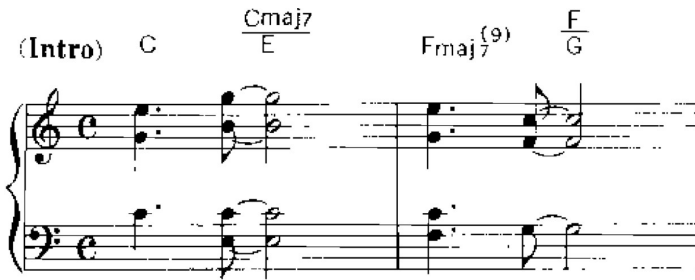
Şekil 61: C majör tonalitesinde I-ii-iii-IV ilerlemesi (Levine, 2011)

Bu ilerlemede IV. derece akoru bazı müzisyenler tarafından modülasyon hedefleri doğrultusunda minör bir akor olarak da kullanılmaktadır. Şekil 62’de Eb majör tonalitesi üzerindeki ilerlemede Ab minör akoru aynı zamanda Gb majör tonalitesinin ii. derecesidir (Levine, 2011).



Şekil 62: Son iki ölçüdeki Ab minör ve Db majör akoru ii-V ilerlemesi ile Gb majör tonalitesine geçmektedir (Levine, 2011)

I-iii-IV-V ilerlemesi



Şekil 63: “Somewhere Out There” adlı caz standartında geçen I-iii-IV-V ilerlemesi (url-11)

I-IV ilerlemesi; bir majör tonalitenin I. ve IV. dereceleri arasında olmaktadır. Bu ilerlemede IV. derece akoru dominant yedili akoru olarak kullanılmaktadır. Şekil 64’da I-IV ilerlemesi ve IV. derece akorunun dominant yedili olarak kullanılması gösterilmiştir (Levine, 2011).



Şekil 64: Bb majör tonalitesinde I-IV ilerlemesi (Levine, 2011)

“Passing Chords” yani geçiş akoru olarak ifade edilen bu akor ilerlemesinde diminished akorlardan faydalanılmaktadır. Genellikle birbirlerine ikili aralık uzaklıkta olan derece akorları arasında kullanılmıştır ancak birbirlerine ikili aralıktan daha da uzak olan derece akorları arasında da kullanılmasına ilişkin örnekler caz standartlarında görülmektedir. Diminished akorlarının geçiş akoru işlevinde kullanımına ilişkin bazı örnekler Şekil 65’de yer almaktadır (Dayanışlar, 2020).

Şekil 65, C majör tonalitesindeki derece akorları ve aralarındaki diminished geçiş akorları göstermektedir. İki sistemde gösterilen akorlar ve geçiş akorları aşağıdaki gibidir:

Akor	Geçiş Akoru	Akor	Geçiş Akoru	Akor	Geçiş Akoru
Cmaj7	Cdim	Cmaj7	Dm7	D#dim	Cmaj7
I	Idim	I	IIIm7	#IIdim	I
Fmaj7	F#dim	Cmaj7	Cmaj7	C#dim	Dm7
IV	#IVdim	I	I	#Idim	IIIm7

Şekil 65: C majör tonalitesindeki derece akorları ve aralarındaki diminished geçiş akorları (Dayanışlar, 2020, s. 37-38)

İki ölçü ya da daha uzun süre boyunca devam eden bir akorun kök sesinde veya akorun beşlisinde kromatik hareketler yapılarak tonalitenin başka bir derece akoruna gidilmektedir. Bu kullanımlar genellikle minör tonalitelerin birinci derece akoru üzerinde gerçekleştirilmektedir. Şekil 66’te ve Şekil 67’te minör akorlar üzerinde kromatik hareketler gösterilmiştir (Küçükarslan, 2013).

Şekil 66, C minör akorunun kök sesinin Ab notasına kadar kromatik hareketleri göstermektedir. Müzik notasyonu aşağıdaki gibidir:

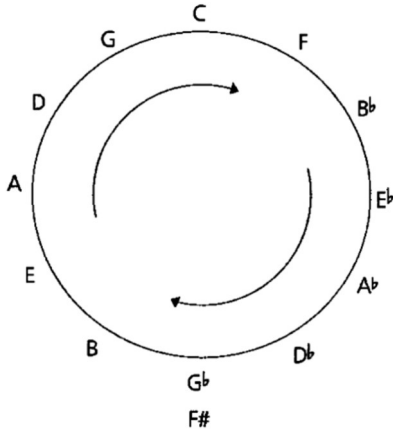
C- C- (C-7) (C-6)

Şekil 66: C minör akorunun kök sesinin Ab notasına kadar kromatik hareketleri (Küçükarslan, 2013, s. 72)

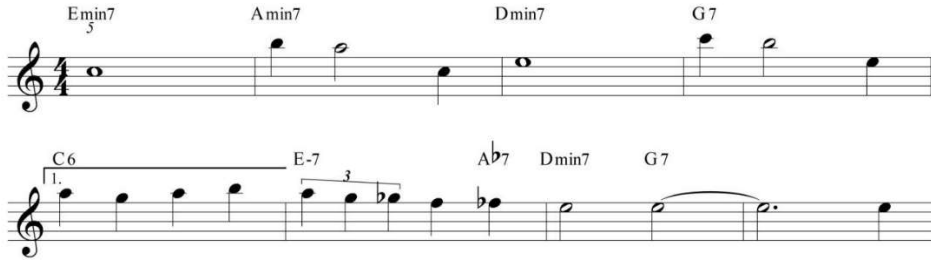


Şekil 67: C minör akorunun beşinci derecesi olan G notasının Bb notasına kromatik hareketi (Levine, 2011, s. 276)

Caz müziğinde 1950’li yıllara kadar kullanılan akor ilerlemelerinde beşli çemberinin kullanımı epey yaygındır. ii-V-I akor ilerlemesinin bir diğer sebebi de bu beşli çemberi olmuştur. Şekil 68’de görüldüğü gibi beşli çemberi üzerinde yapılan akor ilerlemeleri oklar yönünde yapılmaktaydı. Şekil 69’da da tonik işlevindeki üçüncü derece akoru olan E minörden başlanarak beşli çemberi yoluyla yapılan bir akor ilerlemesi görülmektedir (Küçükarslan, 2013).

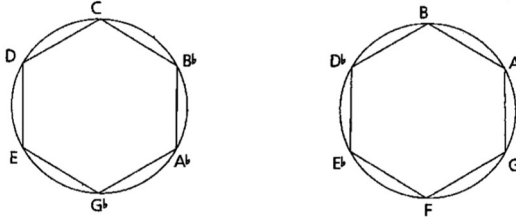


Şekil 68: Beşli çemberi ve çember üzerindeki akor ilerleyişlerinin yönü (Küçükarslan, 2013, s. 72)

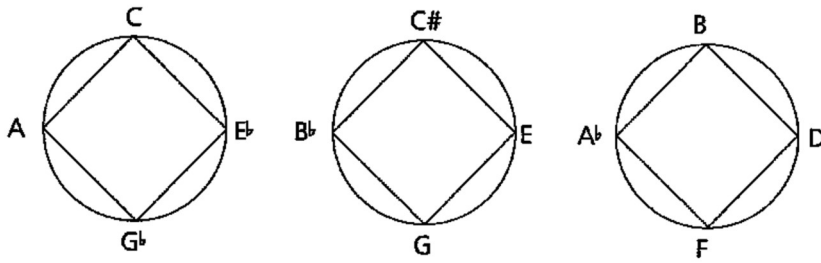


Şekil 69: “A Fine Romance” adlı eserin bir bölümünde beşli çemberi yoluyla yapılan akor ilerlemesi (Küçükarslan, 2013, s. 73)

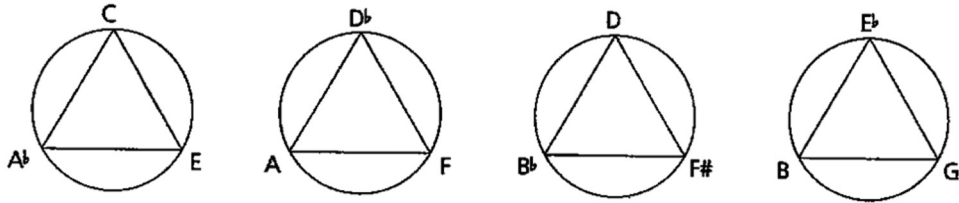
Caz müziğinin ilerleyen dönemleri ile birlikte beşli çemberinin yanı sıra majör ikili, minör üçlü ve majör üçlü çemberlerinin kullanımı da akor ilerlemelerinde epey yaygınlaşmıştır. Şekil 70, 71 ve 72’de söz konusu çemberler gösterilmiştir (Küçükarslan, 2013).



Şekil 70: Caz müziğinde kullanılan majör ikili çemberleri (Küçükarslan, 2013)



Şekil 71: Caz müziğinde kullanılan minör üçlü çemberleri (Küçükarslan, 2013)



Şekil 72: Caz müziğinde kullanılan majör üçlü çemberleri (Küçükarslan, 2013)

Şekil 72’deki majör üçlü çemberi üzerinde yapılan akor ilerlemelerine çeşitli kaynaklarda “Coltrane Değişimleri” veya “Multi-tonic System Changes” adı verilmiştir. Şekil 73’de de Coltrane Değişimleri “Giant Steps” adlı caz standartı üzerinde gösterilmiştir. Majör üçlü çemberi sebebiyle eser boyunca B majör, Eb majör ve G majör tonaliteleri biribiri ardına kullanılırken tonalite değişimleri için ii-V-I akor ilerlemeleri de sıklıkla kullanılmıştır (Küçükarslan, 2013).

GIANT STEPS

JOHN COLTRANE

B Δ D7 G Δ Bb7 Eb Δ A-7 D7
B: Imaj7 G: V7 Imaj7 Eb: V7 Imaj7 G: ii7 V7
G Δ Bb7 Eb Δ F#7 B Δ F-7 Bb7
Imaj7 Eb: V7 Imaj7 B: V7 Imaj7 Eb: ii7 V7
Eb Δ A-7 D7 G Δ C#-7 F#7
Imaj7 G: ii7 V7 Imaj7 B: ii7 V7
B Δ F-7 Bb7 Eb Δ C#-7 F#7
Imaj7 Eb: ii7 V7 Imaj7 B: ii7 V7

Şekil 73: “Giant Steps” adlı caz standaartı üzerinde Coltrane değişimleri (url-9)

Minör üçlü çemberlerinin ve majör üçlü çemberlerinin birbirleri ardına kullanımı ile yapılan akor ilerlemeleri ve ton değişimleri caz müziğinde oldukça yaygındır. Şekil 74’de F majör tonalitesi ile başlayan caz standartında minör üçlü çemberi ve majör üçlü çemberi üzerinden tonalitenin değiştirildiği görülmektedir (Levine, 2011).

F: Imaj7 D: bII7 Imaj7 B: bII7 Imaj7 Ab: bII7 Imaj7 F: ii7 V7
F Δ Eb7#11 D Δ C7#11 B Δ A7#11 Ab Δ G-7 C7
Imaj7 A: bII7 Imaj7 Db: bII7 Imaj7 E: ii7 V F: ii7 V7
F Δ Bb7#11 A Δ D7#11 Db Δ F#-7 B7#11 G-7 C7

Şekil 74: “Fly Little Bird Fly” adlı caz standartının minör-majör üçlü çemberi üzerinde akor ilerlemeleri (Levine, 2011, s. 367)

Triton akorları tonalitenin ikinci, beşinci ve altıncı derece akorlarının değişikliğe uğramasını hedeflemektedir. Mevcut bir akorun yerine bir triton akorunun kullanılabilmesi için, akora ismini veren sesin artık dörtlü aşağısında veya eksik beşli yukarısında bulunan ses üzerine majör akor kurulur. Tonalitelerin ilgili dereceleri üzerinde kurulabilecek triton akorları Şekil 75’de tüm majör tonaliteler üzerinde gösterilmiştir (Badoğlu, 2020).

Key	ii (tritone)	V (tritone)	I	VI (tritone)
C	Dm ⁷ (A ^{b7})	G ⁷ (D ^{b7})	C	A ^{7alt} (E ^{b7alt})
D ^b	E ^b m ⁷ (A ⁷)	A ^{b7} (D ⁷)	D ^b	B ^{b7alt} (E ^{7alt})
D	Em ⁷ (B ^{b7})	A ⁷ (E ^{b7})	D	B ^{7alt} (F ^{7alt})
E ^b	Fm ⁷ (B ⁷)	B ^{b7} (E ⁷)	E ^b	C ^{7alt} (G ^{b7alt})
E	F [#] m ⁷ (C ⁷)	B ⁷ (F ⁷)	E	C ^{#7alt} (G ^{7alt})
F	Gm ⁷ (D ^{b7})	C ⁷ (G ^{b7})	F	D ^{7alt} (A ^{b7alt})
G ^b	A ^b m ⁷ (D ⁷)	D ^{b7} (G ⁷)	G ^b	E ^{b7alt} (A ^{7alt})
G	Am ⁷ (E ^{b7})	D ⁷ (A ^{b7})	G	E ^{7alt} (B ^{b7alt})
A ^b	B ^b m ⁷ (E ⁷)	E ^{b7} (A ⁷)	A ^b	F ^{7alt} (B ^{7alt})
A	Bm ⁷ (F ⁷)	E ⁷ (B ^{b7})	A	F ^{#7alt} (C ^{7alt})
B ^b	Cm ⁷ (G ^{b7})	F ⁷ (B ⁷)	B ^b	G ^{7alt} (D ^{b7alt})
B	C [#] m ⁷ (G ⁷)	F ^{#7} (C ⁷)	B	G ^{#7alt} (D ^{7alt})

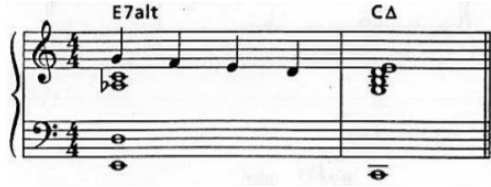
Şekil 75: Tonalitelerin ikinci, beşinci ve altıncı derecelerinde triton ikame akorları (url-10)

Caz müziğinde sıklıkla kullanılan ii-V akor ilerlemeleri triton değişikliklerinde de kullanılmaktadır. Bu sebeple bir triton ikame akoru ii-V akor ilerlemesi gibi kullanılarak tonik akoruna bağlanabilmektedir. Şekil 76’da Ab minör yedili akoru ve Db majör yedili akoru, bir triton ikamesinin ii-V akor ilerlemesi gibi kullanımını göstermektedir (Levine, 2011).



Şekil 76: C majör tonalitesinde ii-V ilerlemesi gibi kullanılan triton ikame akorunun tonik akoruna bağlanması (Levine, 2011, s. 263)

Caz müziğinde kullanılan dominant yedili akorları; akorun kök sesinin büyük üçlü aşağısına, büyük ikili yukarısına, küçük ikili aşağısına, küçük ikili yukarısına veya kök sesteki bir minör akora çözülebilmektedir. Şekil 77, 78, 79, 80, 81 ve 82’de dominant yedili akorların çözülebileceği akorlar gösterilmiştir (Levine, 2011).



Şekil 77: A minör tonalitesindeki dominant akorunun üçüncü derecedeki C maj7 akoruna çözülməsi (Levine, 2011, s.281)



Şekil 78: Bb majör dominant yedili akorunun C maj7 akoruna çözülməsi (Levine, 2011, s. 281)



Şekil 79: Bb majör dominant yedili akorunun A minör yedili akoruna çözülməsi (Levine, 2011, s. 282)



Şekil 80: E majör dominant akorunun F maj7 akoruna çözülməsi (Levine, 2011, s.282)



Şekil 81: Ab majör dominant yedili akorunun Bb majör tonik akoruna çözülmesi (Levine, 2011, s.284)



Şekil 82: D majör dominant yedili akorunun D minör yedili akoruna çözülmesi (Levine, 2011, s.285)

2.3.5. Caz Müziğinde Çeşitli Armonileme Yöntem ve Teknikleri

- **Contrary Motion**

Bas partisindeki notaların ve/veya kullanılan akorların ezgideki notalara zıt yönde hareket etmesi durumuna *Contrary Motion* denilmektedir. Ezginin çıkıcı yöndeki hareketine karşılık bas partisinde inici; ezginin inici yönündeki hareketine karşılık bas partisinde çıkıcı hareket bulunur (Levine, 2011). Şekil 83’de D notası ile başlayan ezgi ikinci ölçüdeki C notasına kadar çıkıcı yönde hareket etmiştir. Buna karşılık bas partisindeki sesler ikinci ölçü sonundaki G notasına kadar inici yönde kromatik hareket etmiştir.



Şekil 83: Çıkıcı yönde hareket eden ezgiye karşılık inici yönde kromatik hareket eden bas partisi (Levine, 2011, s. 304)

- **Paralelizm**

İki ya da daha fazla partinin birbirlerine olan uzaklığının ve aralıklarının değişmeksizin aynı yönde hareket etmesini ifade eder (Levine, 2011). Şekil

84'deki ezgiye F minör yedili ve G majör dominant yedili akorunun eşlik edildiği görülmektedir.



Şekil 84: Kromatik olarak inici yönde hareket eden ezgi (Levine, 2011, s. 306)

Şekil 85'de de aynı ezgi paralelizm tekniği ile armonilenmiştir. İkinci ölçüdeki D minör yedili akoruna kadar tüm partiler paralel yönde hareket etmiştir.



Şekil 85: Paralelizm tekniğinin kullanımına bir örnek (Levine, 2011, s. 306)

Paralelizm tekniği için diminished akorlar oldukça kullanışlıdır. Bu sebeple bu iki akor caz müziğindeki paralelizm tekniğinde sıklıkla kullanılmaktadır. Şekil 86'da diminished akorlar yoluyla paralelizm tekniği kullanılmıştır (Levine, 2011).



Şekil 86: Diminished akorlarla paralelizm kullanım örneği (Levine, 2011, s. 309)

• Bas Partisinde İnici-Çıkıcı Yönde Hareketler

Ezginin inici ya da çıkıcı özelliğinden bağımsız olarak bas partisinde inici ya da çıkıcı yönde hareketlerin kullanılması caz müziğinde sıklıkla kullanılan

bir diğ er armonileme tekniğ idir (Levine, 2011). Kullanımına ilişkin ö rnekler mü zisyenler tarafından çe şitli şek illerde kullanıldı ğ ı için Contrary Motion tekniğ i ile benzerlik gösterebilmektedir. Ş ekil 87’te bas partisi ilk ölçüden üçüncü ölçüdeki D minör yedili akoruna kadar inici yö nde hareket etmiştir.



Ş ekil 87: İnici yö nde hareket eden bas partisi (Levine, 2011, s. 317)

Ş ekil 88’de de ezgiden bağımsız olarak çıkıkcı yö nde hareket eden bas partisi ikinci ölçüde görölmektedir.



Ş ekil 88: Çıkıkcı yö nde hareket eden bas partisi (Levine, 2011, s. 314)

- **Armonilemede Suspended Akorların Kullanımı**

Suspended akorlar genellikle ii. derece akoru, V. derece akoru ve ii-V ilerlemelerinin yerine kullanılmaktadır. Bu kullanımların bazılarında suspended akorları bemol dokuzlu alteresi ile seslendirilmektedir (Levine, 2011). Ş ekil 89’da E minör yedili, A majör dominant yedili diyez onbirli akoru ve D majör maj yedili akoru ii-V-I ilerlemesini oluşturmaktadır. Aynı şek il üzerinde E minör yedili akoru olan ikinci derece akoru yerine A suspended bemol dokuzlu akorunun kullanıldı ğ ı görölmektedir.

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time. The top staff contains three measures with chords E-7, A7#11, and DΔ. The bottom staff contains three measures with chords Asus^b9, A7^b9, and DΔ. A red arrow points from the E-7 chord in the top staff to the Asus^b9 chord in the bottom staff, indicating a substitution or relationship between the two chords.

Şekil 89: Suspended bemol dokuzlu akorunun kullanımı ve gösterim şekli (Levine, 2011, s. 322)

- **Kromatik Yaklaşım Akorları**

Hedeflenen akora kromatik yaklaşımları gidilmeyi amaçlamaktadır. Akora yarım ses uzaklıktaki bir akorun kullanımından sonra hedef akora bağlantı yapılır. Birbirlerine yarım ses uzaklığında bulunan bu akorlar birbirlerinden farklı karaktere sahip olabilirler (Levine, 2011). Şekil 90’da ikinci ölçüdeki A bemol dominant yedili akoru çıkıcı yönde kromatik hareketler yaparak B bemol minör yedili akoruna bağlanmaktadır. Kromatik hareketler boyunca akorların sırası ile A majör maj yedili ve A diminished akoru olduğu görülmektedir.

The image shows a single staff of musical notation in 4/4 time. The sequence of chords is G^bΔ, A^b7, AΔ, A^o, B^b-7 (with a triplet), and E^b7. The notation includes a triplet over the B^b-7 chord.

Şekil 90: Kromatik yaklaşım akorlarının bir örneği (Levine, 2011, s. 332)

- **Change the Chord**

Ezgiye eşlik eden akorlarda armonik yapının ilgi çekici bir hale getirilmesi için *Change the Chord* yöntemi kullanılan bir diğer yöntemdir. *Change to Chord* yönteminde ezgideki notalar değiştirilmez iken ezgiye eşlik eden akorlar Şekil 91’deki gibi değiştirilebilmektedir (Levine, 2011, s.340).

The image displays two systems of musical notation in 4/4 time. The top system features three measures with chords Bb-7, Eb7, and Ab. The bottom system features three measures with chords Bb-7, Eb7, and Gbsus. A large downward-pointing arrow is positioned between the two systems, indicating the substitution of the Ab chord with the Gbsus chord in the final measure.

Şekil 91: Ezginin son ölçüsünde Ab akoru yerine Gbsus akoru kullanılmıştır (Levine, 2011, s.340)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. YÖNTEM

3.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ

Bu araştırma, bir ezgi üzerinde yeniden armonileme tekniklerinin nasıl ve hangi aşamalar yoluyla uygulanabileceğini tespit etmeye yönelik genel tarama modelinde, betimsel bir çalışmadır.

Karasar'a göre: “*Genel tarama modeli çok sayıda elemanın oluşturduğu bir evrenin içerisinde, bu evren ile ilgili genel bir düşünceye ulaşmak amacıyla evrenin tamamını ya da evreni oluşturan bir küme örnekleme üzerinde gerçekleştirilen tarama düzenlemeleridir.*” (Akt., Dayanıçlar, 2020).

3.2. EVREN VE ÖRNEKLEM

Bu araştırmanın evrenini çeşitli dönemlerdeki armonik yaklaşımlar oluşturmaktadır. Örneklemini ise:

- Klasik armonide dominant yedili ve dominant dokuzlu akorları, vekil akorlar, alterasyonlar ve yönelmeler,
- Çağdaş dönem armoni yaklaşımlarında değişken mod, negatif armoni ve mediyantik armoni,
- Caz armonisinde contrary motion, paralelizm, kromatik yaklaşımlar, çeşitli akor ilerlemeleri, bas partisinde inici-çıkıcı yönde hareketler ve suspended akorlar oluşturmaktadır.

3.3. VERİLERİN TOPLANMASI

Verilerin toplanması için yapılan kaynak taramasında Türkçe ve İngilizce dilinde yazılmış akademik yayınlardan, kitaplardan ve elektronik ortamdan elde edilen çeşitli kaynaklardan faydalanılmıştır. Veriler, nitel araştırma tekniklerinden doküman incelemesi yolu kullanılarak elde edilmiştir.

3.4. VERİLERİN ANALİZİ

Verilerin analizi için görsel analiz yöntemi tercih edilmiştir. “*Görsel analiz, doküman analizinin bir alt başlığı şeklinde ele alınabilir. Görsel analiz, görsel verilerin, simgelerin, sembollerin, işaretlerin açıklanıp yorumlanması şeklinde tanımlanabilir*” (Sönmez ve Alacapınar, 2011: 83-84, Akt: Badoğlu). Bu çerçevede

yeniden armonilemede kullanılan teknikler üç temel başlık altında gruplanarak maddeler halinde sıralanmıştır.

1. Klasik armonide:

- Yeniden armonileme öncesi ezginin tonalitesine ve ait olduğu diziye uygun temel derece akorları işlevlerine ve kadans kurallarına göre belirlenmiştir.
- Yeniden armonileme için dominant yedili ve dominant dokuzlu akorları uygulanmıştır.
- Yeniden armonileme için temel derece akorları ile aynı işlevi üstlenen vekil akorlar tayin edilmiştir.
- Yeniden armonileme için tayin edilen akorlar üzerinde alterasyonlar yapılmıştır.
- Yeniden armonileme için yapılabilir olan yönelmeler tespit edilip kullanılmıştır.

2. Çağdaş dönem armonisinde:

- Yeniden armonileme için değişken modun kullanımıyla majör moddaki temel derece akorları paralel minör moddaki temel derece akorlarına çevrilmiştir.
- Yeniden armonileme için majör modun temel derece akorları mediyantik armoni yaklaşımları doğrultusunda bir arada kullanılacak şekilde tayin edilmiştir.
- Yeniden armonileme için minör modun temel derece akorları mediyantik armoni yaklaşımları doğrultusunda bir arada kullanılacak şekilde tayin edilmiştir.
- Yeniden armonileme için majör moddaki temel derece akorlarının negatif armoni yaklaşımlarına göre değiştirildiği tespit edilmiştir.

3. Caz armonisinde:

- Yeniden armonileme öncesi belirlenmiş temel derece akorları için kullanılabilir çeşitli akor türleri ve sembolleri gösterilmiştir.

- Yeniden armonileme için temel derece akorlarına karşılık slash akorlar ve suspended akorlar uygulanmıştır.
- Yeniden armonileme için paralelizm, bas partisinde inici-çıkıcı yönde diyatonik ve kromatik hareketler, *contrary motion*, ve kromatik akor ilerlemelerinin kullanıldığı saptanmıştır.
- Yeniden armonileme için çeşitli akor ilerlemelerinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Araştırmada yer alan bulgular şekiller üzerinde gösterildikten sonra görsel analiz tekniği ile açıklanmıştır. Görsel analiz yöntemi ile bulgulardan elde edilen sonuçlar özetlenmiş ve çeşitli önerilerde bulunulmuştur.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. BULGULAR VE YORUM

4.1. TEMEL AKORLARIN BELİRLENMESİ

a

13 a

9 b

5 a

13 C F C F C G C

9 C F C G C F C G

5 C F C F C G C

13 C F C F C G C

Şekil 92: Ezginin armonik yapısının akor şifreleri ile gösterilmesi

Ezginin armonik yapısının tespit edilmesinde majör tonalitenin temel derece akorları olan I., IV. ve V. dereceleri kullanılmıştır. Eserin ilk cümlesindeki (a) armonik yapıda I-IV-I dereceleri ile IV-I-V-I dereceleri kullanılırken, ikinci cümlesindeki (b) armonik yapısında tekrarlı biçimde I-IV-I-V dereceleri

kullanılmıştır. Dereceler, ezgisel yapı ve akor seslerine uygun biçimde tespit edilmiştir.

4.2. KLASİK ARMONİDEKİ YENİDEN ARMONİLEME TEKNİKLERİ

4.2.1. Dominant Yedili ve Dominant Dokuzlu Akorları

Figure 93 shows a musical score for a melody and piano accompaniment. The melody is in 4/4 time and starts with a treble clef. The piano accompaniment is in 4/4 time and starts with a grand staff. The melody is labeled 'a' and has notes C, F, C, F, C, G, C. The piano accompaniment has chords C, F, G9, C, F, G7, C, G7, C.

Şekil 93: Birinci cümlelerin dominant yedili ve dominant dokuzlu akorları ile yeniden armonilenmesi

Birinci cümlelerin (a) dominant yedili ve dominant dokuzlu akorları ile yeniden armonilenmesinin birinci aşamasında ezgisel yapı ve akor seslerine uygun olarak ikinci ölçünün ikinci dördlüğündeki La sesinde G9 (V9) akoru, üçüncü ölçünün ikinci dördlüğündeki Fa sesinde G7 (V7) akoru, dördüncü ölçünün ilk dördlüğündeki Re sesinde ise G7 (V7) akoru kullanılmıştır. Bu bağlamda birinci cümlelerin dominant yedili ve dominant dokuzlu akorları ile yeniden armonilenmesiyle birlikte tam kadans ve otantik kadans dereceleri ortaya çıkmıştır.

Figure 94 shows a musical score for a melody and piano accompaniment. The melody is in 4/4 time and starts with a treble clef. The piano accompaniment is in 4/4 time and starts with a grand staff. The melody is labeled '5 a' and has notes C, F, C, F, C, G, C. The piano accompaniment has chords C, F, G7, C, G7, F, C, G9, C.

Şekil 94: Birinci cümlelerin ilk tekrarının dominant yedili ve dominant dokuzlu akorları ile yeniden armonilenmesi

Altıncı ölçünün üçüncü dördlüğündeki sol sesinde G7 (V7), yedinci ölçünün ilk dördlüğündeki Fa sesinde G7 (V7) akoru, sekizinci ölçünün ilk iki dördlüğündeki Re seslerinde ise G9 (V9) akoru kullanılmıştır. Birinci cümlelerin ilk tekrarının

dominant yedili ve dokuzlu akorları ile yeniden armonilenmesinde tam kadans, tam ters kadans ve otantik kadans dereceleri ortaya çıkmıştır.

9 b (C F C G C F C G)

9 C F G7 C G7 G9 C G9 F C G7

The image shows a musical score for Şekil 95. It consists of a melody line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The melody line starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are: C4, F4, C4, G4, C4, F4, C4, G4. The piano accompaniment starts with a grand staff (treble and bass clefs). The notes are: C4, F4, G4, C4, G4, G4, C4, G4, F4, C4, G4. Chord symbols are written above the notes: (C F C G C F C G) for the melody and C F G7 C G7 G9 C G9 F C G7 for the piano accompaniment.

Şekil 95: İkinci cümle (b) dominant yedili ve dominant dokuzlu akorları ile yeniden armonilenmesi

Dokuzuncu ölçünün son dörtlüğündeki Fa sesinde G7 (V7) akoru; onuncu ölçüdeki Re sesinde sırasıyla G7 (V7) ve G9 (V9) akoru; on birinci ölçünün üçüncü dörtlüğündeki Fa sesinde G9 (V9) akoru; on ikinci ölçüdeki Re sesinde ise G7 (V7) akoru kullanılmıştır. İkinci cümle (b) dominant yedili ve dokuzlu akorları ile yeniden armonilenmesinde tam kadans, tam ters kadans ve otantik kadans dereceleri ortaya çıkmıştır.

13 a (C F C F C G C)

13 C F G9 G7 C F G9 C G7 G9 C

The image shows a musical score for Şekil 96. It consists of a melody line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The melody line starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are: C4, F4, C4, F4, C4, G4, C4. The piano accompaniment starts with a grand staff (treble and bass clefs). The notes are: C4, F4, G4, G4, C4, F4, G4, C4, G4, G4, C4. Chord symbols are written above the notes: (C F C F C G C) for the melody and C F G9 G7 C F G9 C G7 G9 C for the piano accompaniment.

Şekil 96: Birinci cümle (a) dominant yedili ve dominant dokuzlu akorları ile yeniden armonilenmesi

On dördüncü ölçünün ikinci dörtlüğündeki La sesinde G9 (V9) akoru, üçüncü dörtlüğündeki Sol sesinde G7 (V7) akoru; on beşinci ölçünün ikinci dörtlüğündeki Fa sesinde G9 (V9) akoru; on altıncı ölçünün ilk iki dörtlüğündeki Re seslerinde sırasıyla G7 (V7) ve G9 (V9) akoru kullanılmıştır. Birinci cümle (a) dominant yedili ve dominant dokuzlu akorları ile yeniden armonilenmesinde tam kadans ve otantik kadans dereceleri ortaya çıkmıştır.

4.2.2. Vekil Akorlar

The musical score for Figure 97 is in 4/4 time and C major. The melody is written on a single staff with a treble clef. The reharmonization is shown in a grand staff with treble and bass clefs. The original melody is: C4 (quarter), C4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter). The reharmonization uses the following chords: C (C4-E4-G4), Em (C3-E3-G3), F (F3-A3-C4), Em (C3-E3-G3), C (C4-E4-G4), F (F3-A3-C4), Dm (D3-F3-A3), C (C4-E4-G4), B-5 (B3-D3-F3), and C (C4-E4-G4).

Şekil 97: Birinci cümlelerin vekil akorlar ile yeniden armonilenmesi

Ezgisel yapı ve akor seslerine uygun olarak birinci ölçüdeki Sol seslerinde Em (iii) akoru tonik karşıtı işlevinde; ikinci ölçünün üçüncü dörtlüğündeki Sol sesinde Em (iii) akoru tonik karşıtı işlevinde; üçüncü ölçünün ikinci dörtlüğündeki Fa sesinde Dm (ii) akoru subdominant paraleli işlevinde; dördüncü ölçünün ilk iki dörtlüğündeki Re seslerinde ise B-5 (vii) akoru temelsiz dominant yedili işlevinde kullanılmıştır.

The musical score for Figure 98 is in 4/4 time and C major. The melody is written on a single staff with a treble clef. The reharmonization is shown in a grand staff with treble and bass clefs. The original melody is: C4 (quarter), C4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter). The reharmonization uses the following chords: C (C4-E4-G4), Em (C3-E3-G3), F (F3-A3-C4), Am (A3-C4-E4), C (C4-E4-G4), Dm (D3-F3-A3), F (F3-A3-C4), C (C4-E4-G4), G (G3-B3-D4), and Am (A3-C4-E4).

Şekil 98: Birinci cümlelerin ilk tekrarının vekil akorlar ile yeniden armonilenmesi

Beşinci ölçünün son dörtlüğündeki Sol seslerinde Em (iii) akoru tonik karşıtı; altıncı ölçünün ikinci dörtlüğündeki La sesinde Am (vi) akoru subdominant karşıtı; yedinci ölçünün ilk dörtlüğündeki Fa sesinde Dm (ii) akoru subdominant paraleli işlevinde; sekizinci ölçünün son iki dörtlüğündeki Do seslerinde ise Am (vi) akoru tonik paraleli işlevinde kullanılmıştır.

9 b (C F C G C F C G)

9 Em F Dm C Em B-5 G C Em F Dm C G B-5

Şekil 99: İkinci cümlelerin vekil akorlar ile yeniden armonilenmesi

Dokuzuncu ölçünün ilk iki dörtlüğündeki Mi seslerinde Em (iii) akoru tonik karşıtı işlevinde, son dörtlüğündeki Dm (ii) akoru subdominant paraleli işlevinde; onuncu ölçünün ikinci dörtlüğündeki Mi sesinde Em (iii) akoru tonik karşıtı işlevinde, üçüncü dörtlüğündeki Re sesinde B-5 (vii) akoru temelsiz dominant işlevinde; on birinci ölçünün ikinci dörtlüğündeki Sol sesinde Em (iii) akoru tonik karşıtı işlevinde, son dörtlüğündeki Fa sesinde Dm (ii) akoru subdominant paraleli işlevinde; on ikinci ölçünün son dörtlüğündeki Re sesinde B-5 (vii) akoru temelsiz dominant işlevinde kullanılmıştır.

13 a (C F C F C G C)

13 Am F C G Am Dm G C Dm C G B-5 C

Şekil 100: Birinci cümlelerin son tekrarının vekil akorlar ile yeniden armonilenmesi

Temel derece akorlarından bağımsız olarak on üçüncü ve on dördüncü ölçülerde ezgi seslerine uygun olacak şekilde akor ilerlemeleri yapılmıştır. On üçüncü ölçüde sırasıyla vi-IV-I-V; on dördüncü ölçüde ise sırasıyla vi-ii-V-I akor ilerlemesi yapılmıştır. On beşinci ölçünün ilk iki dörtlüğündeki Fa seslerinde Dm (ii) akoru subdominant paraleli işlevinde; on altıncı ölçünün ikinci dörtlüğündeki B-5 (vii) akoru temelsiz dominant işlevinde kullanılmıştır.

4.2.3. Alterasyon

a (C F C F C G C)

C majör: C D7 G7(#5) C F F#m⁷(b5) G7 C F Fm C Ab+ D7 G9 C

Şekil 101: Birinci cümlenin alterasyonlarla yeniden armonilenmesi

Ezgisel yapı ve akor seslerine uygun olarak birinci ölçünün ikinci dörtlüğünde dubldominant yedili akoru, üçüncü dörtlüğünde dominant yedili diyez beşli akoru kullanılarak sırasıyla majörde dörtlü ve ikili tizleştirilmiştir. İkinci ölçünün ikinci dörtlüğünde temelsiz dubldominant yedili bemol beşli akoru kullanılarak majörde ikili tizleşmiştir. Üçüncü ölçünün ikinci dörtlüğündeki Fm akoru minör subdominant işlevinde, dördüncü dörtlüğündeki Ab+ akoru ise tonik paraleli işlevinde kullanılarak majörde altılıyı pesleştirmiştir. Dördüncü ölçünün ilk dörtlüğündeki D7 akoru dubldominant işlevinde kullanılarak majörde dörtlü tizleşmesi yapılmıştır.

5 a (C F C F C G C)

5 Ab(#5) Fm C G7(b5) G7 C F B7(b5) C Dm(b5) G7(b9) C

Şekil 102: Birinci cümlenin ilk tekrarının alterasyonlarla yeniden armonilenmesi

Beşinci ölçünün ilk dörtlüğünde Ab(#5) akoru tonik paraleli işlevinde, ikinci dörtlüğündeki Fm akoru minör subdominant işlevinde kullanılarak majörde altılı pesleşmesi yapılmıştır. Altıncı ölçünün ilk iki dörtlüğünde sırasıyla G7(b5) ve G7(b5) akorlarının dominant işlevinde kullanılması sonucu majörde ikilinin pesleştiği ve majörde ikilinin tizleştiği görülmektedir. Yedinci ölçünün ikinci dörtlüğünde B7(b5) akoru temelsiz dominant işlevinde kullanılarak majörde ikili

tizleştirilmesi yapılmıştır. Sekizinci ölçünün ilk dörtlüğünde Dm(b5) akoru ve G7(b9) akoru kullanılarak majörde altının pesleştirildiği görülmektedir.

9 b (C F C G C F C G)

9 C Db7 G7 C D7(b9) G7 C F B7(b5) C D7 G7

Şekil 103: İkinci cümlelerin alterasyonlarla yeniden armonilenmesi

Dokuzuncu ölçünün üçüncü dörtlüğündeki Db7 akoru napoliten işlevinde kullanılarak majörde ikili ve altılı pesleştirilmesi yapılmıştır. Onuncu ölçünün üçüncü dörtlüğündeki D7(b9,b5) akoru dubldominant işlevinde kullanılarak majörde dörtlünün tizleştiği ve altının pesleştiği görülmüştür. On birinci ölçünün son dörtlüğündeki B7(b5) akoru temelsiz dominant işlevinde kullanılarak majörde ikilinin tizleşmesine sebep olmuştur. On ikinci ölçünün üçüncü dörtlüğünde D7 akoru dubldominant işlevinde kullanıldığı için majörde dörtlü tizleşmiştir.

13 a (C F C F C G C)

13 C F#dim7 G7(#5) C F D9 G7 C F B7(b5) C Ab(#5) D G(#5) C

Şekil 104: Birinci cümlelerin son tekrarının alterasyonlarla yeniden armonilenmesi

On üçüncü ölçünün ikinci dörtlüğünde köksüz dubldominant bemol dokuzlu akoru ve üçüncü dörtlüğünde dominant yedili diyez beşli akorunun kullanılması sonucu majörde dörtlünün ve ikilinin tizleşmesi görülmektedir. On dördüncü ölçünün ikinci dörtlüğünde dubldominant dokuzlu akorunun kullanılması ile majörde ikilinin tizleşmesi yapılmıştır. On beşinci ölçünün ikinci dörtlüğünde temelsiz dominant yedili diyez dokuzlu akoru ile majörde ikili tizleşmiş; son dörtlüğündeki Ab(#5) akoru ile majörde altılı pesleşmiştir. On altıncı ölçünün ilk

dörtlüğündeki dubldominant akoru majörde dörtlüyü tizleştirirken; ikinci dörtlüğünde dominant işlevindeki G(#5) akoru majörde ikiliyi tizleştirmiştir.

4.2.4. Yönelme

The musical score for Şekil 105 consists of a melody line and a piano accompaniment. The melody is in 4/4 time and starts with a C major chord. The piano accompaniment is in 4/4 time and uses the following chords: C, C7, F, D, G, F, A, Dm, G, and C. The melody is written in treble clef and the piano accompaniment is written in grand staff (treble and bass clefs).

Şekil 105: Birinci cümlenin yönelme akorları ile yeniden armonilenmesi

Ezgisel yapı ve akor seslerine uygun olarak ilk ölçünün ikinci dörtlüğündeki C7 akoru ikinci ölçünün ilk dörtlüğündeki F akoruna; ikinci ölçünün ikinci dörtlüğündeki D akoru üçüncü dörtlükteki G akoruna; üçüncü ölçüdeki A akoru ise dördüncü ölçünün ilk dörtlüğündeki Dm akoruna yönelmektedir.

The musical score for Şekil 106 consists of a melody line and a piano accompaniment. The melody is in 4/4 time and starts with a C major chord. The piano accompaniment is in 4/4 time and uses the following chords: C, D7, G, A7, D7, F#dim7, G, B^(b5), B7^(b5), Em, C, B^b, E7, and Am. The melody is written in treble clef and the piano accompaniment is written in grand staff (treble and bass clefs).

Şekil 106: Birinci cümlenin ilk tekrarının yönelme akorları ile yeniden armonilenmesi

Beşinci ölçünün ikinci dörtlüğündeki D7 akoru üçüncü dörtlükteki G akoruna; son dörtlüğündeki A7 akoru altıncı ölçünün ilk dörtlüğündeki D7 akoruna yönelmektedir. Altıncı ölçünün ikinci dörtlüğündeki F#dim7 akoru temelsiz dominant yedili bemol dokuzlu işlevinde kullanılarak son iki dörtlükteki G akoruna; yedinci ölçünün ilk dörtlüğündeki temelsiz dominant yedili işlevindeki B(b5) akoru ve ikinci dörtlüğündeki temelsiz dominant yedili diyez beşli işlevindeki B7(b5) akoru tonik karşıtı işlevindeki Em akoruna yönelmektedir. Sekizinci ölçünün ilk dörtlüğündeki B^b akoru napoliten işlevinde kullanılarak

ikinci dörtlükteki E7 akoruna ilerlerken; ikinci dörtlükteki E7 akoru ise ölçü sonundaki Am akoruna yönelmektedir.

The musical score for Şekil 107 consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The melody is written in a simple, stepwise fashion. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The piano accompaniment features a series of chords that change every two measures. The chords are: C, C7, F7, Bb7, E, Am, Dm, Edim7, Fm, G#dim, Am, C#dim, Dm, and G7(b9).

Şekil 107: İkinci cümlenin yönelme akorları ile yeniden armonilenmesi

Dokuzuncu ölçünün ikinci dörtlüğünde C7 akoru üçüncü dörtlükteki F7 akoruna; F7 akoru ise dördüncü dörtlükteki Bb7 akoruna yönelmektedir. Onuncu ölçünün ilk dörtlüğündeki E akoru ikinci dörtlükte tonik karşıtı işlevindeki Am akoruna; on birinci ölçünün ilk iki dörtlüğündeki Edim7 akoru temelsiz dominant yedili bemol dokuzlu işlevinde kullanılarak üçüncü dörtlükteki Fm akoruna, ölçünün son dörtlüğündeki G#dim akoru temelsiz dominant yedili olması sebebiyle on ikinci ölçünün ilk dörtlüğündeki Am akoruna; on ikinci ölçünün ikinci dörtlüğünde temelsiz dominant yedili bemol dokuzlusu işlevindeki C#dim akoru ise Dm akoruna yönelmektedir.

The musical score for Şekil 108 consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The melody is written in a simple, stepwise fashion. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The piano accompaniment features a series of chords that change every two measures. The chords are: Ab, D7, G, C7, F, B7, Em, Db, G7, C, D9, G, and C.

Şekil 108: Birinci cümlenin son tekrarının yönelme akorları ile yeniden armonilenmesi

On üçüncü ölçünün ilk dörtlüğünde tonik karşıtı işlevindeki Ab akorundan sonra ölçünün ikinci dörtlüğünde seslendirilen D7 akoru üçüncü dörtlükteki G akoruna, üçüncü dörtlükteki G akoru ise son dörtlükteki C7 akoruna yönelmektedir. On üçüncü ölçünün son dörtlüğündeki C7 akoru, on dördüncü ölçünün ilk dörtlüğündeki F akoruna; on dördüncü ölçünün ikinci dörtlüğündeki B7 akoru son

iki dörtlükteki Em akoruna yönelmektedir. On beşinci ölçünün ilk dörtlüğünde napoliten işlevindeki Db akorundan sonra ikinci dörtlükteki G7 akoru C akoruna, ölçünün son dörtlüğündeki D9 akoru ise on altıncı ölçüdeki G akoruna yönelmektedir.

4.3. ÇAĞDAŞ DÖNEM ARMONİSİNDEKİ YENİDEN ARMONİLEME TEKNİKLERİ

4.3.1. Değişken Mod

Figure 109: A musical score in 4/4 time. The melody is in C major and consists of eight notes: C, D, E, F, G, A, B, C. The piano accompaniment consists of four chords: C major, F major, C major, F major, C major, G major, and Am. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Şekil 109: Birinci cümlelinin değişken mod ile yeniden armonilenmesi

Ezgisel yapı ve akor seslerine uygun olarak dördüncü cümlelinin ilk iki dörtlüğündeki G (V) dominant akoru, ölçünün son dörtlüğünde tonalitenin altıncı derece akoruna (Am) çözülmüş ve bu bağlamda oluşan kırık kadans etkisiyle C majör modundan Am moduna geçilmiştir.

Figure 110: A musical score in 4/4 time. The melody is in C major and consists of eight notes: C, D, E, F, G, A, B, C. The piano accompaniment consists of eight chords: Am, Em, Am, Em, Dm, Am, Dm, Am. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Şekil 110: Birinci cümlelinin ilk tekrarının değişken mod ile yeniden armonilenmesi

Beşinci ölçünün ilk iki dörtlüğündeki do seslerinde Am akoru tonik işlevinde, son iki dörtlüğündeki sol seslerinde Em akoru dominant işlevinde; altıncı ölçünün ilk iki dörtlüğündeki Am akoru tonik işlevinde, son iki dörtlüğündeki Em akoru dominant işlevinde; yedinci ölçünün ilk iki dörtlüğündeki Dm akoru subdominant işlevinde, son iki dörtlüğündeki Am akoru tonik işlevinde; sekizinci ölçünün ilk iki dörtlüğündeki Dm akoru subdominant işlevinde kullanılmıştır. Bu

bağlamda ezginin ilk cümlesinin (a) birinci tekrarında kullanılan akorlar ile otantik kadans, tam ters kadans ve plagal kadans dereceleri oluşmuştur.

9 b (C F C G C F C G)

9 Em Dm Am Dm Em Dm Am Dm

Şekil 111: İkinci cümle'nin değişken mod ile yeniden armonilenmesi

Dokuzuncu ölçünün ilk iki dörtlüğündeki Em akoru dominant işlevinde, son iki dörtlüğündeki Dm akoru subdominant işlevinde; onuncu ölçünün ilk iki dörtlüğündeki Am akoru tonik işlevinde, son iki dörtlüğündeki Dm akoru subdominant işlevinde; on birinci ölçünün ilk iki dörtlüğündeki Em akoru dominant işlevinde, son iki dörtlüğündeki Dm akoru subdominant işlevinde; on ikinci ölçünün ilk iki dörtlüğündeki Am akoru tonik işlevinde, son iki dörtlüğündeki Dm akoru ise subdominant işlevinde kullanılmıştır. Bu bağlamda ikinci cümlede (b) v-iv-i-iv akor ilerlemeleri kullanılmıştır.

13 a (C F C F C G C)

13 Am Em Am Em Dm Am Dm Am

Şekil 112: Birinci cümle'nin son tekrarının değişken mod ile yeniden armonilenmesi

Ezginin son tekrarında on üçüncü ölçünün ilk iki dörtlüğündeki Am akoru tonik işlevinde, son iki dörtlüğündeki Em minör akoru dominant işlevinde; on dördüncü ölçünün ilk iki dörtlüğündeki Am akoru tonik işlevinde, son iki dörtlüğündeki Em akoru dominant işlevinde; on beşinci ölçünün ilk iki dörtlüğündeki Dm akoru subdominant işlevinde, son iki dörtlüğündeki Am akoru tonik işlevinde; on altıncı ölçünün ilk iki dörtlüğündeki Dm akoru subdominant işlevinde, son iki dörtlüğündeki Am akoru ise tonik işlevinde kullanılmıştır. Bu

bağlamda, ilk cümlenin son tekrarında i-v-i-v-iv-i-iv-i akor ilerlemesi kullanılmıştır.

4.3.2. Mediyantik Armoni (Majör)

a(C) F C F C G C

C majör: C Eb F A C Eb F Db C E G Bb C Ab

Şekil 113: Birinci cümlenin majör mediyantik akorları ile yeniden armonilenmesi

Ezgisel yapıya ve akor seslerine uygun olarak birinci ölçünün ikinci dörtlüğündeki Eb akoru, C akorunun mediyantik akoru işlevindedir. İkinci ölçünün ikinci dörtlüğünde F akorunun mediyantı olan A akoru, dördüncü dörtlüğünde C akorunun mediyantı olan Eb akoru; üçüncü ölçünün ikinci dörtlüğünde F akorunun mediyantı olan Db akoru, dördüncü dörtlüğünde C akorunun mediyantı olan E akoru; dördüncü ölçünün ikinci dörtlüğünde G akorunun mediyantı olan Bb akoru, son dörtlüğünde ise C akorunun mediyantı olan Ab akoru kullanılmıştır.

s a(C) F C F C G C

s C Ab C F A C Eb F Db C A G Bb C Ab

Şekil 114: Birinci cümlenin ilk tekrarının majör mediyantik akorları ile yeniden armonilenmesi

Beşinci ölçünün birinci ve üçüncü dörtlüğünde C akorlarının mediyantı olan Ab akoru; altıncı ölçünün ikinci dörtlüğünde F akorunun mediyantı olan A akoru, dördüncü dörtlüğünde C akorunun mediyantı olan Eb akoru; yedinci ölçünün ikinci dörtlüğünde F akorunun mediyantı olan Db akoru, dördüncü dörtlüğünde C akorunun mediyantı olan A akoru; sekizinci ölçünün ikinci dörtlüğünde G akorunun mediyantı olan Bb akoru, dördüncü dörtlüğünde ise C akorunun mediyantı olan Ab akoru kullanılmıştır.

9 b(C F C G C F C G)

9 C Eb F Db C E G Bb C Eb F Db C A G Bb

Şekil 115: İkinci cümlenin majör mediyantik akorlar ile yeniden armonilenmesi

Dokuzuncu ölçünün ikinci dörtlüğünde C akorunun mediyantı olan Eb akoru, dördüncü dörtlüğünde F akorunun mediyantı olan Db akoru; onuncu ölçünün ikinci dörtlüğünde C akorunun mediyantı olan E akoru, dördüncü dörtlüğünde G akorunun mediyantı olan Bb akoru; on birinci ölçünün ikinci dörtlüğünde C akorunun mediyantı olan Eb akoru, dördüncü dörtlüğünde F akorunun mediyantı olan Db akoru; on ikinci ölçünün ikinci dörtlüğünde C akorunun mediyantı olan A akoru, dördüncü dörtlüğünde ise G akorunun mediyantı olan Bb akoru kullanılmıştır.

13 a(C F C F C G C)

13 C Ab C Eb F D C Eb F Db C E G Bb C

Şekil 116: Birinci cümlenin son tekrarının majör mediyantik akorlar ile yeniden armonilenmesi

On üçüncü ölçünün ikinci dörtlüğünde C akorunun mediyantı olan Ab akoru, dördüncü dörtlüğünde C akorunun mediyantı olan Eb akoru; on dördüncü ölçünün ikinci dörtlüğünde F akorunun mediyantı olan D akoru, dördüncü dörtlüğünde C akorunun mediyantı olan Eb akoru; on beşinci ölçünün ikinci dörtlüğünde F akorunun mediyantı olan Db akoru, dördüncü dörtlüğünde C akorunun mediyantı olan E akoru; on altıncı ölçünün ikinci dörtlüğünde ise G akorunun mediyantı olan Bb akoru kullanılmıştır.

4.3.3. Mediyantik Armoni (Minör)

Şekil 117: Birinci cümlemin minör mediyantik akorlar ile yeniden armonilenmesi

Şekil 117: Birinci cümlemin minör mediyantik akorlar ile yeniden armonilenmesi

Birinci ölçünün ilk dörtlüğünde Am akorunun mediyantı olan Cm akoru, dördüncü dörtlüğünde Em akorunun mediyantı olan Gm akoru; ikinci ölçünün birinci dörtlüğünde Dm akorunun mediyantı olan F#m akoru, üçüncü dörtlüğünde Em akorunun mediyantı olan Gm akoru; üçüncü ölçünün birinci dörtlüğünde Dm akorunun mediyantı olan Bbm akoru, üçüncü dörtlüğünde Am akorunun mediyantı olan C#m akoru; dördüncü ölçünün ikinci dörtlüğünde Dm akorunun mediyantı olan Bm akoru, dördüncü dörtlüğünde Am akorunun mediyantı olan Cm akoru kullanılmıştır.

Şekil 118: Birinci cümlemin ilk tekrarının minör mediyantik akorlar ile yeniden armonilenmesi

Şekil 118: Birinci cümlemin ilk tekrarının minör mediyantik akorlar ile yeniden armonilenmesi

Beşinci ölçünün ikinci dörtlüğünde Am akorunun mediyantı olan Fm akoru, dördüncü dörtlüğünde Em akorunun mediyantı olan Cm akoru; altıncı ölçünün ikinci dörtlüğünde Dm akorunun mediyantı olan F#m akoru, dördüncü dörtlüğünde Em akorunun mediyantı olan Gm akoru; yedinci ölçünün ikinci dörtlüğünde Dm akorunun mediyantı olan Fm akoru, dördüncü dörtlüğünde Am akorunun mediyantı olan C#m akoru; sekizinci ölçünün ikinci dörtlüğünde Dm akorunun mediyantı olan Bm akoru, dördüncü dörtlüğünde Am akorunun mediyantı olan F#m akoru kullanılmıştır.

9 b(C F C G C F C G)

9 Em Gm Dm Bbm Am C#m Dm Bm Em Cm Dm Fm Am C#m Dm Bm

Şekil 119: İkinci cümlemin minör mediyantik akorlar ile yeniden armonilenmesi

Dokuzuncu ölçünün ikinci dörtlüğünde Em akorunun mediyantı olan Gm akoru, dördüncü dörtlüğünde Dm akorunun mediyantı olan Bbm akoru; onuncu ölçünün ikinci dörtlüğünde Am akorunun mediyantı olan C#m akoru, dördüncü dörtlüğünde Dm akorunun mediyantı olan Bm akoru; on birinci ölçünün ikinci dörtlüğünde Em akorunun mediyantı olan Cm akoru, dördüncü dörtlüğünde Dm akorunun mediyantı olan Fm akoru; on ikinci ölçünün ikinci dörtlüğünde Am akorunun mediyantı olan C#m akoru, dördüncü dörtlüğünde Dm akorunun mediyantı olan Bm akoru kullanılmıştır.

13 a(C F C F C G C)

13 Am Cm Em Gm Dm F#m Em Cm Dm Bbm Am C#m Dm Bm Am

Şekil 120: Birinci cümlemin son tekrarının minör mediyantik akorları ile yeniden armonilenmesi

On üçüncü ölçünün ikinci dörtlüğünde Am akorunun mediyantı olan Cm akoru, dördüncü dörtlüğünde Em akorunun mediyantı olan Gm akoru; on dördüncü ölçünün ikinci dörtlüğünde Dm akorunun mediyantı olan F#m akoru, dördüncü dörtlüğünde Em akorunun mediyantı olan Cm akoru; on beşinci ölçünün ikinci dörtlüğünde Dm akorunun mediyantı olan Bbm akoru, dördüncü dörtlüğünde Am akorunun mediyantı olan C#m akoru; on altıncı ölçünün ikinci dörtlüğünde Dm akorunun mediyantı olan Bm akoru kullanılmıştır.

4.3.4. Negatif Armoni

The musical score for Şekil 121 is in 4/4 time. The melody in the treble clef consists of the following notes: C4, C4, G4, G4, F4, C4, F4, C4, G4, C4. The negative harmonic accompaniment in the bass clef consists of the following chords: Cm (-G), Gm (-D), Cm (-G), Gm (-D), Cm (-G), Fm (-C), and Cm (-G). The negative harmonic accompaniment is written in a style that uses flats and naturals to indicate the negative of the original notes.

Şekil 121: Birinci cümlelerin Negatif Armoni ile yeniden armonilenmesi

E/Eb ekseninde yapılan negatif çevrim sonucu birinci ölçüde C akor seslerinin negatifi Cm (-G) akoru ile; ikinci ölçüde F ve C akor seslerinin negatifi Gm (-D) ve Cm (-G) akorları ile; üçüncü ölçüde F ve C akor seslerinin negatifi Gm (-D) ve Cm (-G) akorları ile; dördüncü ölçüde de G ve C akor seslerinin negatifi Fm (-C) ve Cm (-G) akorları ile değişmiştir. Negatif armoniden dolayı üçüncü ölçünün son iki dörtlüğünde ezgideki sesler yarım ses pesleşerek Mi bemol notalarına dönüşmüştür.

The musical score for Şekil 122 is in 4/4 time. The melody in the treble clef consists of the following notes: C4, C4, G4, G4, F4, C4, F4, C4, G4, C4. The negative harmonic accompaniment in the bass clef consists of the following chords: Cm (-G), Gm (-D), Cm (-G), Gm (-D), Cm (-G), Fm (-C), and Cm (-G). The negative harmonic accompaniment is written in a style that uses flats and naturals to indicate the negative of the original notes.

Şekil 122: Birinci cümlelerin ilk tekrarının Negatif Armoni ile yeniden armonilenmesi

Beşinci ölçüde C akor seslerinin negatifi Cm (-G) akoruyla; altıncı ölçüde F ve C akor seslerinin negatifi Gm(-D) ve Cm (-G) akorlarıyla; yedinci ölçüde F ve C akor seslerinin negatifi Gm(-D) ve Cm (-G) akorlarıyla; sekizinci ölçüde G ve C akor seslerinin negatifi Fm (-C) ve Cm (-G) akorları ile değişmektedir.

9 b (C F C G C F C G)

Negatif Armoni: -G -D -G -C -G -D -G -C

Şekil 123: İkinci cümlelerin negatif armoni ile yeniden armonilenmesi

Ezginin ikinci cümlesinde yapılan negatif armonileme için dokuzuncu ölçüde C akor seslerinin negatifi Cm (-G) akoruyla; onuncu ölçüde C ve G akor seslerinin negatifi Cm(-G) ve Fm (-C) akorlarıyla; on birinci ölçüde C ve F akor seslerinin negatifi Cm(-D) ve Gm (-D) akorlarıyla; on ikinci ölçüde G ve C akor seslerinin negatifi Cm (-G) ve Fm (-C) akorları ile değişmektedir.

13 a (C F C F C G C)

Negatif Akorlar: -G -D -G -D -G -C -G

Şekil 124: Birinci cümlelerin son tekrarının negatif armoni ile yeniden armonilenmesi

Ezginin birinci cümlesinin ikinci tekrarında yapılan negatif armonileme için on üçüncü ölçüde C akor seslerinin negatifi Cm (-G) akoruyla; on dördüncü ölçüde F ve C akor seslerinin negatifi Gm(-D) ve Cm (-G) akorlarıyla; on beşinci ölçüde F ve C akor seslerinin negatifi Gm(-D) ve Cm (-G) akorlarıyla; on altıncı ölçüde G ve C akor seslerinin negatifi Fm (-C) ve Cm (-G) akorları ile değişmektedir.

4.4. CAZ ARMONİSİNDE KULLANILAN YENİDEN ARMONİLEME TEKNİKLERİ

4.4.1. Akor Kullanımları

a (C F C F C G C)
C Δ 7 C Δ 9 F7(b5) C Δ 7(#11) F7(sus4) C Δ 9(add13) G7(#5) C Δ 9(#11)

5 a (C F C F C G C)
C Δ 9(b5) C Δ 13(#11) F9sus C Δ 7(#9) F7(#9) C Δ 9(#5) Gdim7 C Δ 9(#5)

9 b (C F C G C F C G)
C Δ 9(sus4) F7 C6 G7(#11) C(add9) F7(b9) C6/9 G9(b5)

13 a (C F C F C G C)
C6/9(#11) F9 C Δ 13(#11) F7(11) C Δ 7(13) G7(b9) Cmaj7(#11)

Şekil 125: Caz armonisine göre temel derece akorlarının kullanımları ve gösterim şekilleri

Şarkının caz armonisi ile yeniden armonilenmesinde tonik (I) için C Δ 7, C Δ 9, C Δ 7(#11), C Δ (add13), C Δ 9(#11), C Δ 9(b5), C Δ 13(#11), C Δ 7(#9,b5), C Δ 9(#5), C C Δ 9(#5,11), C Δ 9(sus4), C6, C Δ 9, C6/9, C6/9(#11), C Δ 13(#11), C Δ 7(13) ve C Δ 7(#5, #11) akorları; subdominant (IV)

için F7^(b5), F7sus, F9sus, F7^(#9), F7, F7^(b5,b9), F7⁽¹¹⁾, F9 akorları; dominant (V) için G7^(#5), G^{dim7}, G7^(#11), G9^(b5), G7^(b9) akorları ve kullanımına ilişkin sembolleri Şekil 124’de gösterilmiştir.

4.4.2. Slash ve Suspended Akorlar

Şekil 126: Birinci cümle için melodiyi ve slash/suspended akorları gösteren müzik notasyonu. Üst ses (melodi) ve alt ses (akorlar) 4/4 ölçüde yazılmıştır. Üst sesin notaları C, D, E, F, G, A, B, C şeklindedir. Alt sesin akorları C, C/G, C/B, F/C, F/A, C/G, F/C, C, G/B, C şeklindedir. Üst sesin her ölçü başında bir parantez içinde (C, F, C, F, C, G, C) yazılmıştır.

Şekil 126: Birinci cümle için slash ve suspended akorlarla yeniden armonilenmesi

Birinci ölçüdeki tonik (C) akoruna karşılık C, C/G, C/B akorları; ikinci ölçüdeki subdominant (F) akoruna karşılık F/C, F/A, C/G akorları, tonik akoruna karşılık C/G akoru; üçüncü ölçüdeki subdominant ve tonik akorlarına karşılık sırasıyla F/C ve C akoru, dördüncü ölçüdeki dominant (G) ve tonik akorlarına karşılık G/B ve C akorları kullanılmıştır. Birinci cümledeki slash akorlar, kök seste 3, 5 ve 7 konumunda diyatonik yaklaşımlar olarak kullanılmıştır.

Şekil 127: Birinci cümle için melodiyi ve slash/suspended akorları gösteren müzik notasyonu. Üst ses (melodi) ve alt ses (akorlar) 4/4 ölçüde yazılmıştır. Üst sesin notaları C, D, E, F, G, A, B, C şeklindedir. Alt sesin akorları C, C/D, C/E, C, F, F/G, C, F/C, C, C/Bb, G/Ab, G/D, C şeklindedir. Üst sesin her ölçü başında bir parantez içinde (C, F, C, F, C, G, C) yazılmıştır.

Şekil 127: Birinci cümle için ilk tekrarının slash ve suspended akorlarla yeniden armonilenmesi

Beşinci ölçüdeki tonik (C) akoruna karşılık C, C/D, C/E, C akorları; altıncı ölçüdeki subdominant (F) ve tonik akoruna karşılık F, F/G, C akorları; yedinci ölçüdeki subdominant ve tonik akorlarına karşılık sırasıyla F/C, C, C/Bb akorları; sekizinci ölçüdeki dominant (G) ve tonik akorlarına karşılık G/Ab, G/D ve C akorları kullanılmıştır. Birinci cümle için kullanılan slash akorlar, kök seste 3, 5 b7, 9, b9 konumunda, diyatonik ve altere yaklaşımlar olarak kullanılmıştır.

9 b (C F C G C F C G)

9 C C7(sus4)/D F C G(sus4)/D G7 C^Δ9(sus4) F C G9(sus4) G7

Şekil 128: İkinci cümleinin slash ve suspended akorlarla yeniden armonilenmesi

Dokuzuncu ölçüde tonik işlevinde C akoru, dominant işlevinde C7sus4/D akoru, subdominant işlevinde F akoru; onuncu ölçüde tonik işlevinde C akoru, dominant işlevinde Gsus4/D ve G7 akoru; on birinci ölçüde tonik işlevinde Cmaj9sus4 akoru, subdominant işlevinde F akoru; on ikinci ölçüde dominant işlevinde G9sus4 ve G7 akoru kullanılmıştır.

13 a (C F C F C G C)

13 C CΔ7(sus13) F CΔ7(sus4)/F F C Gsus7 Gsus(b9) G7(b9) C

Şekil 129: Birinci cümleinin son tekrarının slash ve suspended akorlarla yeniden armonilenmesi

On üçüncü ölçüde Cmaj7sus13 akoru dominant işlevinde; on dördüncü ölçüde Cmaj7sus4/F akoru dominant işlevinde; on altıncı ölçüde dominant ve tonik akorlarına karşılık Gsus7, Gsus(b9), G7(b9) ve C akorları kullanılmıştır. Birinci cümleinin ikinci tekrarındaki Gsus7, Gsus(b9) ve G7(b9) akorları dominant işlevinde kullanılmıştır.

4.4.3. Bas Hareket

a (C F C F C G C)

C/Fb G/Cb A/Db G/Cb F/Bb E/A D/G C/F

Şekil 130: Birinci cümlelerin paralelizm ile yeniden armonilenmesi

Birinci ölçüdeki tonik (C) akoruna karşılık C/Fb, G/Cb akorları; ikinci ölçüdeki subdominant (F) akoruna karşılık A/Db akoru, tonik akoruna karşılık G/Cb akoru; üçüncü ölçüdeki subdominant ve tonik akorlarına karşılık sırasıyla F/Bb ve E/A akorları; dördüncü ölçüdeki dominant (G) ve tonik akorlarına karşılık D/G ve C/F akorları kullanılmıştır.

5 a (C F C F C G C)

5 C C/D C/E C/F F F/E C/D C F7 9(add13) E7 9(add13) Eb7 9(add13) D7 9(add13) G7(b13, #9) Ebm6

Şekil 131: Birinci cümlelerin ilk tekrarının bas hareketleri ve kromatik akor yaklaşımları ile yeniden armonilenmesi

Beşinci ölçüde tonik (C) akoruna karşılık C, C/D, C/E, C/F akorları; altıncı ölçüde subdominant ve tonik akorlarına karşılık F, F/E, C/D, C akorları kullanılarak bas partilerinde çıkıcı-inici yönde diyatonik yaklaşımlar kullanılmıştır. Yedinci ölçüde subdominant ve tonik akorlarına karşılık F7/9(13), E7/9(13), Eb/9(13), D/9(13) akorları kullanılarak inici yönde kromatik akor ilerlemesi yapılmıştır. Yedinci ölçüde dominant akoruna karşılık G7(b13, #9) akoru, *deceptive* kadans yapılarak Ebm6 akoruna çözülme yapılmıştır.

9 b (C F C G C F C G)

Şekil 132: İkinci cümlelerin contrary motion yöntemi ile yeniden armonilenmesi

Dokuzuncu ölçüde tonik (C) ve subdominant (F) akoruna karşılık G ve F/A akorları; onuncu ölçüde tonik ve dominant akorlarına karşılık C/Bb ve G/B akorları; on birinci ölçüde tonik (C) ve subdominant (F) akorlarına karşılık C/F ve F/G akorları; on ikinci ölçüde tonik (C) ve subdominant (F) akorlarına karşılık C/A ve G/B akorları kullanılmıştır.

13 a (C F C F C G C)

Şekil 133: Birinci cümlelerin son tekrarının çeşitli bas hareketleri ile yeniden armonilenmesi

On dördüncü ölçüde Am/G, D7/F#, G/F, C/E akorları kullanılarak bas partisi inici yönde kromatik hareket etmiştir. On altıncı ölçüde G/F, G/F#, C/G akorlarının kullanımıyla bas partisi çıkıcı yönde kromatik hareket etmiştir.

4.4.4. Akor İlerlemeleri

a (C F C F G7 C G C)

C majör: C Dm7 Em7 F F7 C Dm7(b5) Db7 C Dm7 G7 C^Δ7

Şekil 134: Birinci cümlelerin akor ilerlemeleri ile yeniden armonilenmesi

Birinci ölçüde C, Dm7, Em7 akorları ve ikinci ölçüde F akorunun kullanımıyla I-ii-iii-IV ilerlemesi; ikinci ölçüde F7 ve C akorlarının kullanımıyla IV7-I ilerlemesi; üçüncü ölçüde triton işlevindeki Db akoru, C akoruna çözülmesiyle iim7(b5)-bII-V ilerlemesi; dördüncü ölçüde Dm7, G7, C akorlarının kullanımıyla ii-V-Imaj7 ilerlemesi oluşmuştur.

5 a (C F C F G7 C G C)

5 C C+ C6 C7 Em¹¹ B7 Bb^{6/9} F G7(b¹⁰) C^Δ9 G7 Ab^Δ7

Şekil 135: Birinci cümlelerin ilk tekrarının akor ilerlemeleri ile yeniden armonilenmesi

Beşinci ölçüde C akorunun beşlisi ölçü sonuna kadar çıkıcı kromatik harekettir. Bu sebepten dolayı ölçü içerisinde C, C+, C6, C7 akorları kullanılmıştır. Altıncı ölçüde B7 akoru triton işlevinde kullanılarak Bb6/9 akoruna çözülmüştür. Yedinci ölçüdeki G7(b10) akoru *Change the chord* işlevinde olup Cmaj9 akoruna ilerlemektedir. Sekizinci ölçüde dominant işlevindeki G7 akoru küçük ikili yukarıdaki Abmaj7 akoruna çözülmüştür.

9 b (C F G7 C G C F C G)

9 Eb7 AbΔ7 F7 BbΔ7 G7 C G Bb7 EbΔ7 Db CΔ7 G7(#5)

Şekil 136: İkinci cümlelerin akor ilerlemeleri ile yeniden armonilenmesi

Dokuzuncu ölçünün ilk iki dörtlüğünde Eb7 ve AbΔ7 akorları ile majör üçlü çemberi; üçüncü dörtlüğündeki F7 ve BbΔ7, G7 akorları ile majör ikili çemberi ilerlemesi yapılmıştır. Onuncu ölçüde dominant işlevindeki Bb7 akoru, on birinci ölçüdeki EbΔ7 akoruna çözümlenerek minör üçlü çemberi ilerlemesini oluşturmuştur. On birinci ölçüde Db akoru tritone işlevinde kullanılarak on ikinci ölçüdeki CΔ7 akoruna çözülmüştür. Minör üçlü çemberleri ile yapılan akor ilerlemeleri ve tonalite değişimleri onuncu ölçüden on ikinci ölçüye kadar devam etmiştir. Onuncu ve on ikinci ölçüler arasındaki yeniden armonileme sırasıyla C majör, Eb majör, C majör tonalitelerinde devam etmiştir.

13 a (C G F C F G C G C)

13 C6 CΔ7/E FΔ9 G9(sus4) Em7 Am Dm G7 C F G7(b9sus4) G7(#11) CΔ7 Dm7 G7 Ebm6

Şekil 137: Birinci cümlelerin son tekrarının akor ilerlemeleri ile yeniden armonilenmesi

On üçüncü ölçüde kullanılan C6, CΔ7/E, FΔ9, G9(sus4) akorları ile I-iii-IV-V ilerlemeleri yapılırken; G9(sus4) akoru *change the chord* olarak kullanılmıştır. Em7, Am, Dm, G7, C akorları tam beşli çemberi ilerlemesi yaparak on beşinci ölçüdeki F akoruna ilerler. On beşinci ölçüde dominant işlevinde kullanılan G7(b9sus4) ve G7(b9,#11) akorları ölçü sonundaki CΔ7 akoruna

özölmektedir. On altıncı ölçüde ii-V ilerlemesinde dominant işlevinde kullanılan G7 akoru *deceptive* kadans ile Ebm6 akoruna özölmektedir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

SONUÇ

“Yeniden Armonilemede Kullanılan Teknikler” adlı bu çalışmada, “Yaşasın Okulumuz” adıyla bilinen okul şarkısı üzerinde yeniden armonileme teknikleri aşamalık ilkesine göre uygulanmıştır. Uygulanan bu armonileme teknikleri klasik, çağdaş ve caz armonilerini kapsamaktadır. Bu çerçevede şarkının armonik yapısına uygun olarak klasik armonideki, çağdaş dönem armonisindeki, caz armonisindeki çeşitli armonileme tekniklerinden ve yaklaşımlarından faydalanılmıştır.

Yeniden armonileme öncesinde, bir ezginin yeniden armonilenmesi için öncelikle ait olduğu tonalitenin belirlenmesi ardından da belirlenen tonalite doğrultusunda temel derece akorlarının ezgisel yapıya ve kadans kurallarına uygun şekilde tayin edilmesi gerekmektedir.

Yeniden armonileme için bulgulardan elde edilen sonuçlar şu şekildedir:

Klasik Armonide Yeniden Armonileme

- Yeniden armonileme için dominant yedili ve dominant dokuzlu akorlarının kullanabildiği,
- Yeniden armonileme için ii. derece vekil akorunun subdominant paraleli işlevinde; iii. derece vekil akorunun dominant paraleli ve tonik karşıtı işlevlerinde; vi. derece vekil akorunun ise tonik paraleli ve subdominant karşıtı işlevlerinde temel derece akorlarının yerlerine kullanılabildiği ve çeşitli akor ilerlemelerine imkân sağladığı,
- Yeniden armonileme için alterasyonlu akorların kullanılması sonucu tonalite dışı seslerin çeşitli akor yapılarını oluşturabildiği,
- Yeniden armonileme için yönelmelerin kullanılmasıyla birlikte farklı tonalitelere geçit yapılabildiği,

Çağdaş Dönem Armonisinde Yeniden Armonileme

- Yeniden armonileme için değişken modlarda majör mod yerine paralel minör modun temel derece akorlarının kullanılabilirdiği,
- Yeniden armonileme için mediyantik armoni yaklaşımları üzerinden temel derece akorlarının ve mediyantlarının bir arada kullanılabilirdiği,
- Yeniden armonileme için mediyantik armoninin ve değişken modun bir arada kullanılabilirdiği,
- Yeniden armonileme için negatif armoninin akor seslerini belirli bir eksen etrafında tersine çevirdiği ve majör akorun minöre, minör akorun ise majöre dönüştüğü,

Caz Armonisinde Yeniden Armonileme

- Yeniden armonileme için suspended akorların dominant fonksiyonunda da kullanılabilirdiği,
- Yeniden armonileme için slash akorlarıyla bas partisindeki ezgisel yürüyüşlerin diyatonik ya da kromatik olarak yapılabildiği,
- Yeniden armonileme için paralelizm yönteminde akor seslerinin her birinin ezgi ile aynı aralıklarla ve aynı yönde hareket ettiği,
- Yeniden armonileme için inisi-çıkıcı yönde kromatik hareketlerle akor ilerlemelerinin yapılabildiği,
- Yeniden armonileme için bas hareketlerinin -diyatonik ya da kromatik-ezgiye ters yönde de hareket edebildiği,
- Yeniden armonileme için dominant işlevindeki akorların *deceptive* kadans yöntemine göre minörüne, büyük üçlü aşağısına, büyük ikili yukarısına, küçük ikili aşağısına veya küçük ikili yukarısına çözülebildiği,
- Yeniden armonileme için çeşitli akor ilerlemeleri kullanılarak beşli, üçlü ve ikili çemberler yardımıyla tonalitenin değiştirilebildiği ve bir arada kullanılabilirdiği,
- Yeniden armonileme için tüm yaklaşımların bir arada kullanılabilirdiği sonuçlarına ulaşılmıştır.

ÖNERİLER

- Majör tonalitelerdeki melodilerde, çalışmada geçen yeniden armonileme teknikleri kullanılabilir.
- Bu çalışmadaki yeniden armonileme teknikleri minör tonaliteler, çeşitli makamsal diziler ve modalite içeren ezgiler üzerinde uygulanabilir.
- Eğitim müziği repertuarında seslendirilen eserlere yeniden armonileme teknikleri kullanılarak eşlik edilebilir.
- Okul şarkılarına, çalışma içerisinde kullanılan armonileme teknikleri ile eşlik edilebilir.
- Üniversitelerin müzik ile ilgili lisans programlarında yer alan armoni ve eşlik derslerinde öğrencilerin armonik düşünme becerilerinin geliştirilmesi için yeniden armonileme tekniklerine ilişkin çalışmalara yer verilebilir.
- Çeşitli koro ve orkestra düzenlemeleri yeniden armonileme teknikleri kullanılarak çeşitli şekillerde düzenlenebilir.
- Güzel sanatlar liselerinin müzik bölümlerinde yeniden armonileme çalışmalarına yer verilebilir.
- Ekte verilen eserlerde kullanılan armonileme teknikleri karma olarak kullanılabilir.
- Yeniden armonileme teknikleri kullanılarak öğrencilerin çoksesli düşünme becerilerinin geliştirilmesine yönelik deneysel çalışmalar yapılabilir.
- Öğrencilerin çoksesli düşünme becerilerinin geliştirilmesindeki katkıları ölçmek amacıyla yeniden armonileme tekniklerine deneysel çalışmalarda yer verilebilir.
- Bir melodide yapılan doğaçlamalarda yeniden armonileme teknikleri kullanılarak çeşitli melodiler türetilir.

KAYNAKÇA

- Açılmış, H. (2020). *Yatay ve Dikey Çoksesli Koro Eserlerine Dayalı Uygulamaların Öğrencilerin Müziksel İşitme, Okuma ve Yazma Başarılarına Etkisi* (Yüksek Lisans Tezi). İnönü Üniversitesi/Eğitimi Bilimleri Enstitüsü/Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı/Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Malatya
- Badoğlu, Ö. (2020). *Bill Evans Doğaçlamalarında Melodik ve Armonik Yapı*. (Yüksek Lisans Tezi). Ordu Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu.
- Balan, F. (2018). "The negative harmony", *Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Series VIII: Performing Arts*. 7-16.
- Bağçeci, S., E. (2010). Tonal Armonide Akorların İşlevleri, *Niğde Üniversitesi Eğitim Fakültesi Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*. 178-195.
- Cangal, N. (2010). *Armoni*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Cangal, N. (2012). *Armoni*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Dayanışlar, B., U. (2020). *Okul Şarkılarının Caz Armonisi ile Eşliklenmesi*, (Yüksek Lisans Tezi). Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi/Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı/ Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Niğde.
- Daştan, U. (2012). *Amerika Birleşik Devletleri ile İlgili Toplumsal Olayların Ortaya Çıkardığı Caz Müziği Stilleri Üzerine Bir İnceleme*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Elhankızı, A. (2012). *Armoni, Klasik Batı Sistemine Karşı Rus Ekolu Yaklaşımları*, Konya: Eğitim Yayınevi
- Küçükarslan, M. (2013). *Cazda Akor Yürüyüşleri Tarihi*, (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü/Müzikoloji Anabilim Dalı, Ankara
- Levine, M. (2011). *The Jazz Theory Book*, O'Reilly Media, Inc, Boston.
- Usman, O. (2017). *Çok Sesli Batı Müziğinde Yazım ve Analiz Cilt 2: Temel Armoni*. (Yayın yeri bilinmiyor). Eğitim Kitabevi
- Say, A. (1997). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Yavuzoğlu, N. (2012). *Caz müziğinde akor dizileri*, Pan Yayınları, İstanbul.
- url-1: <https://www.mfiles.co.uk/scores/The-Entertainer.pdf> (13.12.2021)
- url-2: <https://www.amazon.com/Town-Hall-York-City-June/dp/B0009Q0EQ0> (15.12.2021)
- url-3: <https://hubguitar.com//images/guitar-chord-function.png> (09.12.2021)
- url-4: <https://musictheory.pugetsound.edu/mt21c/images/unit2/Roman-numerals-dia-chords-all-minor.svg> (9.12.2021)
- url-5: <https://hellomusictheory.com/learn/negative-harmony/> (15.08.2021)
- url-6: <https://www.youtube.com/watch?v=1b4tImOwBI4> (15.08.2021)
- url-7: <https://www.guitarlessonworld.com/lessons/slash-chords/> (12.11.2021)

url-8: <https://pianowithwillie.com/wp-content/uploads/sites/4/2016/01/Dominant-7-sus4-chord-4.png> (9.12.2021)

url-9: <https://www.thejazzpianosite.com/wp-content/uploads/2016/12/Coltrane-Changes.png> (11.11.2021)

url-10: <https://www.apassion4jazz.net/tritone.html> (11.11.2021)

url-11: <https://www.poppiano.org/sheetjpg/26309.png> (19.12.2021)

url-12: <https://www.michaelfluegel.de/negative-harmony.html> (20.12.2021)

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı-Soyadı	Ufukhan PAŞAOĞLU
Doğum Yeri-Tarihi	
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Müzik Bölümü
Yüksek Lisans	
Bildiği Yabancı Diller (varsa)	
Bilimsel Faaliyetleri (varsa)	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	TOKİ Şehit Yusuf SAYAN Ortaokulu (2019-halen)
İletişim	
E-Posta Adresi	
Tarih	