

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

**MİKROTONAL GİTARDA MAKAMSAL MÜZİĞİN
ÇOKSESLENDİRİLMESİNE İLİŞKİN YAKLAŞIMLAR**

**HAZIRLAYAN
ERKİN KASAP**

**DANIŞMAN
DOÇ. DR. SERCAN ÖZKELEŞ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ORDU 2021

ÖĞRENCİ BEYAN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak savunduğum "Mikrotonal Gitarda Makamsal Müziğin Çokseslendirilmesine İlişkin Yaklaşımlar" 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.

Erkin KASAP

18530400009

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	i
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
KISALTMALAR VE SİMGELER.....	v
TABLolar DİZİNİ.....	vi
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	vii
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	2
1. PROBLEM DURUMU.....	2
1.1. PROBLEM.....	2
1.2. AMAÇ.....	2
1.3. ÖNEM.....	2
1.4. SINIRLILIKLAR.....	2
İKİNCİ BÖLÜM.....	4
2. KURAMSAL ÇERÇEVE.....	4
2.1. GİTAR ÇALGISI.....	4
2.1.1. Klasik Gitarın Tarihi.....	4
2.1.2. Mikrotonal Gitar.....	8
2.2. ÇOKSESLİLİK VE TÜRK MÜZİĞİNDE ÇOKSESLENDİRME YAKLAŞIMLARI.....	9
2.2.1. Çokseslilik ve Kısaca Avrupa'da Tarihi.....	9
2.2.2. Türk Müziğinde Çokseslendirme Yaklaşımları.....	10
2.3. AKOR	12
2.3.1. Akorların İsimlendirilmesi.....	13
2.4. Koma Aralıklı Seslerin Değiştirici İşaretlerle Gösterimi.....	16
2.4.1. Sent.....	16
2.4.2. Koma.....	16
2.4.3. Farklı Tonlarda Hüseyini ve Muhayyer Makamları.....	17
2.3.5. Mikrotonal Gitar Üzerinde Koma Değerli Perdelerin Belirlenmesi.....	19
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	21
3. YÖNTEM.....	21

3.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ.....	21
3.2. EVREN VE ÖRNEKLEM.....	21
3.3. VERİLERİN ELDE EDİLMESİ.....	22
3.4. VERİLERİN ÇÖZÜMLENMESİ.....	22
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	25
4.1 BULGULAR VE YORUM.....	25
4.1.1. Allı Turnam Bizim Ele Varırsan İsimli Eserin İncelenmesi.....	25
4.1.2. I Vrisi Ton Peyiotisson İsimli Eserin İncelenmesi.....	28
4.1.3. Pınar Başından Bulanır İsimli Eserin İncelenmesi.....	33
4.1.4. Yüksek Yüksek Tepelere İsimli Eserin İncelenmesi.....	37
4.1.5. Yemen Türküsü İsimli Eserin İncelenmesi.....	40
4.1.6. Drama Köprüsü İsimli Eserin İncelenmesi.....	43
4.1.7. El Vurup Yaremi İncitme Tabip İsimli Eserin İncelenmesi.....	45
4.1.8. Hüseyini Saz Semaisi (Lavtacı Andon) İsimli Eserin İncelenmesi.....	49
4.1.9. Kerimoğlu Zeybeği İsimli Eserin İncelenmesi.....	54
4.1.10. Yeşil Ördek Gibi Daldım Göllere İsimli Eserin İncelenmesi.....	57
4.1.11. Dersim Dört Dağ İçinde İsimli Eserin İncelenmesi.....	60
BEŞİNCİ BÖLÜM.....	62
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	62
SONUÇ.....	62
ÖNERİLER.....	66
KAYNAKÇA.....	68
EKLER.....	70
ÖZGEÇMİŞ.....	92

ÖZET

MİKROTONAL GİTARDA MAKAMSAL MÜZİĞİN ÇOKSESLENDİRİLMESİNE İLİŞKİN YAKLAŞIMLAR

Dünyada farklı müziklerde kullanılan birçok ses sistemi mevcuttur. Türkiye coğrafyasında ise yaygın olarak kullanılan üç farklı ses sistemi bulunmaktadır. Bunlar 17 perdeli sistem, 24 perdeli sistem ve 12 eşit ton tampereman sistemidir. Makamsal müziklerin ses sistemlerinde koma ya da mikroton olarak adlandırılan ve yarım sestten küçük aralıklar mevcuttur. Bu aralıklar, makamsal müziklerde önemli bir role sahiptir. Günümüzde 12 eşit ton tampereman sistemi kullanan çoksesli müziğin, çokseslendirme unsurlarını makam müziğiyle birleştirip yeni sentezler oluşturmak için çeşitli yöntemler kullanılmaktadır. Kullanılan yöntemler arasında mikrotonal gitar çalgısının yapısı gereği oluşturduğu yöntem, diğerlerine nazaran önemli birtakım farklar barındırır. Bu çalışmanın amacı mikrotonal gitarda makamsal müziği çokseslendirme yaklaşımlarını ortaya çıkarmaktır. Bu doğrultuda 2016 yılından bu yana düzenlenmekte olan Uluslararası Mikrotonal Gitar Yarışması için düzenlenmiş eser uyarlamalarından seçilen eserler incelenmiştir. İncelemeler sonucunda elde edilen veriler mikrotonal gitarda da bilinen çokseslendirme yöntemlerinin kullanıldığını; fakat bunlara ek olarak mikrotonal aralıkların çeşitli çokseslendirme yaklaşımlarında önemli role sahip olduğunu göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Mikrotonal gitar, makamsal müzik, çokseslendirme

ABSTRACT

APPROACHES RELATING TO POLYPHONY IN MAKAM MUSIC ON MICROTONAL GUITAR

There are a variety of tuning systems used in different music genres in the world. Three of these systems are extensively used in the geography of Turkey which are the 17 fretted system, 24 fretted system and the 12 equal tone temperament system. In makam music tuning systems, there are intervals called microtone which are distinctly smaller than a semitone. These intervals have an important role in makam music. Today, various methods are used to create new syntheses by combining the polyphonic elements of polyphonic music, which uses 12 equal tone tampereman system, with maqam music. Among the methods used, the method created by the microtonal guitar by its nature has some important differences compared to the others. The aim of this work is to reveal polyphonic approaches in makam music on microtonal guitar. In this direction, the works selected from the arrangements made for the International Microtonal Guitar Competition, which has been held since 2016, were examined. The data obtained as a result of the examinations shows that the known polyphonic methods are also used in the microtonal guitar; but in addition to these, it shows that microtonal intervals have an important role in various polyphony approaches.

Keywords: Microtonal Guitar, makam music, polyphony

KISALTMALAR VE SİMGELER

- B2** : Büyük İkili Aralığı
B3 : Büyük Üçlü Aralığı
B6 : Büyük Altılı Aralığı
B7 : Büyük Yedili Aralığı
bkz. : Bakınız
K2 : Küçük İkili Aralığı
K3 : Küçük Üçlü Aralığı
K6 : Küçük Altılı Aralığı
K7 : Küçük Yedili Aralığı
M : Majör
m : Minör
s. : Sayfa
T4 : Tam Dörtlü Aralığı
T5 : Tam Beşli Aralığı

TABLULAR DİZİNİ

Tablo 1: Eserler tablosu.....	21
Tablo 2: Allı Turnam eserinde kullanılan akorların karakterleri.....	27
Tablo 3: I Vrısı Ton Peyiotisson eserinde kullanılan akorların karakterleri	32
Tablo 4: Pınar Başından Bulanır eserinde kullanılan akorların karakterleri	36
Tablo 5: Yemen Türküsü eserinde kullanılan akorların karakterleri.....	42
Tablo 6: Drama Köprüsü eserinde kullanılan akorların karakterleri.....	44
Tablo 7: El Vurup Yaremi İncitme Tabip eserinde kullanılan akorların karakterleri.....	48
Tablo 8: Hüseyni Saz Semaisi eserinde kullanılan akorların karakterleri.....	52
Tablo 9: Kerimoğlu Zeybeği eserinde kullanılan akorların karakterleri.....	57
Tablo 10: Yeşil Ördek Gibi eserinde kullanılan akorların karakterleri.....	60
Tablo 11: Dereceler ve sayısal olarak çokseslendirme yaklaşımları.....	64
Tablo 12: Çok seslendirme yaklaşımlarının genel toplam üzerinden yüzdeleri.....	66

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1: Akorlar ve çeşitleri	13
Şekil 2: Temel yedili akorlar.....	13
Şekil 3: Dört sesli altere akorlar.....	14
Şekil 4: Genişletilmiş dominant akorlar.....	14
Şekil 5: Genişletilmiş Maj7 akorlar.....	14
Şekil 6: Genişletilmiş minör akorlar.....	15
Şekil 7: Genişletilmiş diminished akorlar.....	15
Şekil 8: Altı sesli altere akorlar.....	16
Şekil 9: Mikrotonal akorların gösterim şekilleri.....	16
Şekil 10: La Hüseyini makam dizisinde ses aralarının koma değerleri.....	17
Şekil 11: Re Hüseyini makam dizisinde ses aralarının koma değerleri.....	18
Şekil 12: Fa# Hüseyini makam dizisinde ses aralarının koma değerleri.....	18
Şekil 13: Mi Hüseyini makam dizisinde ses aralarının koma değerleri.....	18
Şekil 14: Si Hüseyini makam dizisinde ses aralarının koma değerleri.....	19
Şekil 15: Fa-Sol sesleri arasındaki komaların numaralandırılması.....	19
Şekil 16: La-Si sesleri arasındaki komaların numaralandırılması.....	19
Şekil 17: Allı Turnam eserinin 1.-3. ölçüleri.....	25
Şekil 18: Allı Turnam eserinin 4.-7. ölçüleri.....	25
Şekil 19: Allı Turnam eserinin 8.-13. ölçüleri.....	26
Şekil 20: Allı Turnam eserinin 14.-25. ölçüleri.....	26
Şekil 21: I Vrisi Ton Peyiotisson eserinin 1.-7. ölçüleri.....	28
Şekil 22: I Vrisi Ton Peyiotisson eserinin 8.-11. ölçüleri.....	29
Şekil 23: I Vrisi Ton Peyiotisson eserinin 12.-15. ölçüleri.....	29
Şekil 24: I Vrisi Ton Peyiotisson eserinin 16.-19. ölçüleri.....	29
Şekil 25: I Vrisi Ton Peyiotisson eserinin 20.-22. ölçüleri.....	30
Şekil 26: I Vrisi Ton Peyiotisson eserinin 23.-28. ölçüleri.....	30
Şekil 27: I Vrisi Ton Peyiotisson eserinin 29.-32. ölçüleri.....	31
Şekil 28: I Vrisi Ton Peyiotisson eserinin 33.-35. ölçüleri.....	31
Şekil 29: I Vrisi Ton Peyiotisson eserinin 36.-39. ölçüleri.....	31
Şekil 30: I Vrisi Ton Peyiotisson eserinin 40.-43. ölçüleri.....	32
Şekil 31: Pınar Başından Bulanır eserinin 1.-8. ölçüleri.....	33
Şekil 32: Pınar Başından Bulanır eserinin 9.-17. ölçüleri.....	34

<i>Şekil 33:</i> Pınar Başından Bulanır eserinin 18.-25. ölçüleri.....	34
<i>Şekil 34:</i> Pınar Başından Bulanır eserinin 26.-35. ölçüleri.....	34
<i>Şekil 35:</i> Pınar Başından Bulanır eserinin 36.-43. ölçüleri.....	35
<i>Şekil 36:</i> Pınar Başından Bulanır eserinin 44.-51. ölçüleri.....	35
<i>Şekil 37:</i> Pınar Başından Bulanır eserinin 52.-62. ölçüleri.....	36
<i>Şekil 38:</i> Pınar Başından Bulanır eserinin 63.-71. ölçüleri.....	36
<i>Şekil 39:</i> Yüksek Yüksek Tepelere eserinin 1.-6. ölçüleri.....	37
<i>Şekil 40:</i> Yüksek Yüksek Tepelere eserinin 7.-11. ölçüleri.....	38
<i>Şekil 41:</i> Yüksek Yüksek Tepelere eserinin 12.-17. ölçüleri.....	38
<i>Şekil 42:</i> Yüksek Yüksek Tepelere eserinin 18.-22. ölçüleri.....	38
<i>Şekil 43:</i> Yüksek Yüksek Tepelere eserinin 23.-28. ölçüleri.....	39
<i>Şekil 44:</i> Yüksek Yüksek Tepelere eserinin 29.-34. ölçüleri.....	39
<i>Şekil 45:</i> Yemen Türküsü eserinin 1.-6. ölçüleri.....	40
<i>Şekil 46:</i> Yemen Türküsü eserinin 7.-10. ölçüleri.....	40
<i>Şekil 47:</i> Yemen Türküsü eserinin 11.-17. ölçüleri.....	41
<i>Şekil 48:</i> Yemen Türküsü eserinin 18.-21. ölçüleri.....	41
<i>Şekil 49:</i> Yemen Türküsü eserinin 22.-26. ölçüleri.....	42
<i>Şekil 50:</i> Yemen Türküsü eserinin 27.-30. ölçüleri.....	42
<i>Şekil 51:</i> Drama Köprüsü eserinin 1.-4. ölçüleri.....	43
<i>Şekil 52:</i> Drama Köprüsü eserinin 5.-14. ölçüleri.....	43
<i>Şekil 53:</i> Drama Köprüsü eserinin 15.-24. ölçüleri.....	44
<i>Şekil 54:</i> Drama Köprüsü eserinin 25.-35. ölçüleri.....	44
<i>Şekil 55:</i> El Vurup Yaremi İncitme Tabip eserinin 1.-7. ölçüleri.....	45
<i>Şekil 56:</i> El Vurup Yaremi İncitme Tabip eserinin 8.-11. ölçüleri.....	45
<i>Şekil 57:</i> El Vurup Yaremi İncitme Tabip eserinin 12.-13. ölçüleri.....	46
<i>Şekil 58:</i> El Vurup Yaremi İncitme Tabip eserinin 14.-17. ölçüleri.....	46
<i>Şekil 59:</i> El Vurup Yaremi İncitme Tabip eserinin 18.-19. ölçüleri.....	46
<i>Şekil 61:</i> El Vurup Yaremi İncitme Tabip eserinin 20.-24. ölçüleri.....	46
<i>Şekil 62:</i> El Vurup Yaremi İncitme Tabip eserinin 25.-28. ölçüleri.....	47
<i>Şekil 63:</i> El Vurup Yaremi İncitme Tabip eserinin 29.-33. ölçüleri.....	47
<i>Şekil 64:</i> El Vurup Yaremi İncitme Tabip eserinin 38.-40. ölçüleri.....	47
<i>Şekil 65:</i> El Vurup Yaremi İncitme Tabip eserinin 41.-44. ölçüleri.....	47
<i>Şekil 66:</i> El Vurup Yaremi İncitme Tabip eserinin 45.-49. ölçüleri.....	48
<i>Şekil 67:</i> Hüseyini Saz Semaisi eserinin 1.-3. ölçüleri.....	49

<i>Şekil 68:</i> Hüseyini Saz Semaisi eserinin 5.-8. ölçüleri.....	49
<i>Şekil 69:</i> Hüseyini Saz Semaisi eserinin 9.-11. ölçüleri.....	50
<i>Şekil 70:</i> Hüseyini Saz Semaisi eserinin 12.-14. ölçüleri.....	50
<i>Şekil 71:</i> Hüseyini Saz Semaisi eserinin 15.-18. ölçüleri.....	51
<i>Şekil 72:</i> Hüseyini Saz Semaisi eserinin 19.-21. ölçüleri.....	51
<i>Şekil 73:</i> Hüseyini Saz Semaisi eserinin 22.-26. ölçüleri.....	52
<i>Şekil 74:</i> Kerimoğlu Zeybeği eserinin 1.-12. ölçüleri.....	54
<i>Şekil 75:</i> Kerimoğlu Zeybeği eserinin 13.-19. ölçüleri.....	54
<i>Şekil 76:</i> Kerimoğlu Zeybeği eserinin 21.-29. ölçüleri.....	55
<i>Şekil 77:</i> Kerimoğlu Zeybeği eserinin 30.-42. ölçüleri.....	55
<i>Şekil 78:</i> Kerimoğlu Zeybeği eserinin 43.-53. ölçüleri.....	56
<i>Şekil 79:</i> Kerimoğlu Zeybeği eserinin 54.-63. ölçüleri.....	56
<i>Şekil 80:</i> Kerimoğlu Zeybeği eserinin 64.-68. ölçüleri.....	56
<i>Şekil 81:</i> Yeşil Ördek Gibi Daldım Göllere eserinin 1.-2. ölçüsü.....	57
<i>Şekil 82:</i> Yeşil Ördek Gibi Daldım Göllere eserinin 3.-4. ölçüsü.....	58
<i>Şekil 83:</i> Yeşil Ördek Gibi Daldım Göllere eserinin 5.-7. ölçüsü.....	58
<i>Şekil 84:</i> Yeşil Ördek Gibi Daldım Göllere eserinin 8. ölçüsü.....	58
<i>Şekil 85:</i> Yeşil Ördek Gibi Daldım Göllere eserinin 9. ölçüsü.....	58
<i>Şekil 86:</i> Yeşil Ördek Gibi Daldım Göllere eserinin 10.-11. ölçüsü.....	59
<i>Şekil 87:</i> Yeşil Ördek Gibi Daldım Göllere eserinin 12.-13. ölçüsü.....	59
<i>Şekil 88:</i> Yeşil Ördek Gibi Daldım Göllere eserinin 14.-16. ölçüsü.....	59
<i>Şekil 89:</i> Dersim Dört Dağ İçinde eserinin 1.-5. ölçüsü.....	60
<i>Şekil 90:</i> Dersim Dört Dağ İçinde eserinin 20.-24. ölçüsü.....	61

GİRİŞ

İbn-i Sinâ'ya göre: “Müzik, birbirleriyle uyumlu olup olmadıkları yönünden sesleri ve bu sesler arasına giren zaman sürelerini, bir melodinin nasıl kompoze edildiğinin bilinmesi amacıyla araştıran matematiksel bir ilimdir.” (Turabi, 2013, s. 6). Bu ilim her toplumda, toplumun kültürü doğrultusunda üretilmiş; dolayısıyla kullanılan çalgılar, akort sistemleri ve uygulama alanları bağlamında farklılıklar oluşmuştur.

Günümüzde, farklı kültürlerin müziklerinin unsurları birlikte kullanılarak sentezler oluşturulmaktadır. Söz gelimi makamsal müzik ile caz müziği yapısal olarak farklılıklar barındırmasına karşın bu müziklerin altyapısındaki unsurlar birlikte kullanılarak (makamsal müzikteki mikrotonal aralıklar, caz müziğindeki akor yapıları) bir sentez oluşturulabilmektedir.

Bu çalışmada konu 5 başlık altında incelenecektir. Birinci bölümde çalışmanın oluşumundaki problem durumu tanıtılacaktır. İkinci bölümde kuramsal çerçeve başlığı altında kısaca, gitar ve mikrotonal gitar çalgılarının tarihine, çoksesli müziğin Avrupa'daki gelişimine ve Türk müziğinde günümüze değin uygulanan çokseslendirme yaklaşımlarına değinilip, akor ve perde kavramlarının tanımı yapılacaktır. Üçüncü bölümde çalışmanın yöntemi açıklanacaktır. Dördüncü bölümde Uluslararası Mikrotonal Gitar Yarışması için mikrotonal gitara uyarlanmış 11 eser analiz edilecektir. Çalışmanın son bölümü olan beşinci bölümde ise analizler sonucunda elde edilen sonuçlar açıklanıp öneriler getirilecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. PROBLEM DURUMU

“Türk Müziği’nde çokseslendirme çalışmaları üçlüsel uyum dizgesi, dörtlüsel uyum dizgesi ve çeşitli armonileme teknikleri kullanılarak pek çok farklı şekilde yapılmaktadır” (Özkeleş, 2017, s.2401-2402). Türk Müziği’nde söz konusu yöntemlerle yapılan çokseslilik çalışmalarında makamların önemli unsurlarından olan komalı perdeler en yakın tonal sese indirgenerek kullanılmaktadır. Bu sebeple, makamsal eserlerin çokseslendirilmesinde makamın karakteristik yapısı içerisinde bulunan komalı perdelerin dışındaki tonal seslerle çokseslendirmeler yapılmaktadır. Mikrotonal gitar çalgısında ise hareket ettirilebilen perde demirleri aracılığıyla yarım sesten küçük olan mikrotonal aralıklar elde edilebildiği üzere makamsal eserlerin, makamı oluşturan unsurlar ışığında çokseslendirilmesine olanak sağlanmıştır. Bu bilgiler ışığında ise araştırmanın problem cümlesi aşağıda oluşturulmuştur.

1.1. PROBLEM

Mikrotonal gitarda makamsal yapıdaki eserlerde kullanılan çokseslendirme yaklaşımları nelerdir?

1.2. AMAÇ

Çalışmanın amacı, makamsal yapıdaki eserlerin mikrotonal gitar ile çokseslendirilmesinde kullanılan çokseslilik yaklaşımlarını tespit etmektir.

1.3. ÖNEM

Makamsal müzik eserlerinin mikrotonal gitarda çokseslendirilmesine ilişkin kuramsal yapıyı ortaya çıkaracak olması ve bu alanda yapılacak ilk çalışma olması yönünden önem taşımaktadır.

1.4. SINIRLILIKLAR

Bu araştırma, 2016-2020 yılları arasında gerçekleştirilen Uluslararası Mikrotonal Gitar Yarışması için düzenlenmiş ve yarışmada ödül kazanmış “Alı Turnam”, “Dersim Dört Dağ İçinde”, Pınar Başından Bulanır”, “Drama Köprüsü”, “El Vurup Yaremi İncitme Tabip”, “Hüseyini Saz Semaisi (Lavtacı Andon)”, “I Vrısı Ton Peyiotisson”, “Kerimoğlu Zeybeği”, “Yemen Türküsü”, “Yeşil Ördek

Gibi Daldım Göllere” ve “Yüksek Yüksek Tepelere” isimli eser uyarlamaları ile sınırlandırılmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1. GİTAR ÇALGISI

2.1.1. Klasik Gitarın Tarihi

Gitarın kökeni hakkında birçok çalgıda olduğu gibi net bir görüş yoktur. Ancak bu alandaki iki hâkim görüşten biri bu çalgının Avrupa’da ortaya çıktığı; diğeri ise Orta Çağ’da Avrupa’ya Araplar tarafından getirilen çalgılardan türetildiğidir. Bu çalgı hakkındaki en eski yazı örnekleri 1536 yılına aittir. Ancak bu dönemlerde gitar çalgısı gerek teller gerek akort gerekse görünüş bakımından güncel halinden farklı bir yapıya sahipti. Klasik gitar günümüzdeki halinin temelini 1860’lı yıllarda Torres Gitarı adı altında almıştır. Bu tarihten önce klasik gitar benzeri, klasik gitarın ataları olarak kabul edilen Nefer, Hitit Çalgısı, Pandora, Lavta, Kithara, Vihuela, Rönesans Gitarı ve Romantik Gitar gibi çalgılar vardı. Günümüzde kullanılan klasik gitar 6 telli olup genellikle Mi-Si-Sol-Re-La-Mi şeklinde akort edilen, genellikle 3 bakır sarmal tel (bas teller) ve 3 naylon telden (tiz teller) oluşan, telleri çekilen çalgılardan telleri çekilen kordofonlar grubuna ait bir çalgıdır (Sevsay, 2015, s. 217). Uluocak (2011a, s.13-14), klasik gitar tarihini 5 dönemde incelemektedir. Bu dönemler kronolojik sıralamasıyla:

- Vihuela ve Rönesans gitarının kullanıldığı dönem,
- Barok gitarın kullanıldığı dönem,
- Barok gitardan Romantik gitara geçişin yaşandığı dönem,
- Romantik gitarın kullanıldığı dönem,
- Günümüz klasik gitarının üreilmeye başlandığı ve yaygınlaşarak kullanıldığı dönem.

Vihuela ve Rönesans gitarının kullanıldığı dönem 1536-1600 yılları arasına denk gelmektedir. Vihuela Avrupa’da 13. yüzyıldan itibaren varlığını gösterip, 16. yüzyılda İspanya’da yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. 7 ve 8 çift telli vihuelalar olsa da standart sayılabilecek olan 6 çift telli vihueladır. Bu çalgı İspanya’da, o dönemde Avrupa’da rağbet gören lavta çalgısından daha önde gelen bir çalgıydı ve ciddi müzisyenler ile virtüöz çalgıcılar tarafından tercih edilirdi. Vihüellistlerin ve dolaylı olarak vihuela çalgısının müziğe sağladığı önemli kazanımlardan biri ise varyasyon kelimesinin karşılığı olan Diferencia’lardır.

Diferencialarla birlikte tarihte ilk kez varyasyon formu kullanılmıştır. Bu dönemde ayrıca Rönesans gitarı (dört çift telli gitar) da kullanılmaktaydı. Bu çalgı vihuelaya kıyasla, İspanya ve İtalya haricinde Avrupa’da, özellikle Fransa’da daha çok kullanılmıştır. İspanya ve İtalya’da bu kadar rağbet görmemesinin sebebi lavta ve vihuela çalgılarının daha üstün görülmesiydi. Rönesans gitarı repertuarına bakıldığında topluluk müzikleri önemli bir yer tutar. Bunun sebebi “... *Juan Bermudo (1555) da, Rönesans gitarını mükemmel bir topluluk ve eşlik çalgısı olarak tanımlamıştır.*” (akt. Uluocak, 2011a, s.83). Bu çalgı, zamanla ona olan rağbet azalsa da 18. yüzyıla kadar çoğunlukla popüler müziklerde olmak üzere kullanılmaya devam etmiştir (Uluocak, 2011a, s.33-93).

Barok gitarın kullanıldığı dönem 1600-1750 yılları arasına denk gelmektedir. Bu isim çalgıya sonradan verilen bir isim olmakla birlikte döneminde ona verilen isim İspanyol Gitarıydı ve 5 çift tele sahipti. İsminden de anlaşılacağı üzere bu çalgı İspanyol (İber Yarımadası) kökenli bir çalgıdır. 17. yüzyıl başlarından itibaren barok gitara olan ilgi artmaya başlamış zamanla vihuela ile rönesans gitarı unutulmuştur. Bu çalgı aynı zamanda toplumun tüm katmanlarında yer bulabilmiş bir çalgıydı ki zamanla kralların dahi bu çalgıyı öğrendiği bir konuma gelmişti. Bu gitarın o dönemde kullanımına dair en önemli husus, rasgado yani bir elle akor basıp diğer elle tellere aynı anda vurularak çalma tekniğiyle çalınıyor olmasıydı. Bundan dolayı bu çalgı festival gibi eğlencelerde danslara eşlik için kullanılırdı ve bu özelliğinden ötürü kısa sürede Avrupa’nın diğer ülkelerine yayıldı. Gitarın bu popülerliği neredeyse ve bütün aristokratların amatör de olsa bu çalgıya ilgi duyması onu, günümüzde olduğu gibi, o dönemde de moda haline getirmişti. Uluocak (2011b, s.21) bu konuyu şu şekilde anlatmıştır: “*17. yüzyılda Avrupa’nın orta sınıfı, gitarı neredeyse bir oyuncak gibi her an ellerinin altında olan bir çalgı durumuna getirmişlerdir. Orta sınıfın, gitarı bu denli sahiplenmesinin en önemli sebeplerinden birisi, gitarın, insanların ihtiyaçlarına cevap verebilen bir çalgı olarak ortaya çıkmış olmasıdır.*”

İnsanların, herkes tarafından yapılan ve artık moda haline gelmiş, günlük ihtiyaçlar olarak adlandırılabilir beğenilme ve birlikte eğlenme arzusunu karşılayabileceği; amatör düzeyde öğrenmenin teknik olarak kolay olduğu ve diğer enstrümanlara nazaran ucuz olan gitar enstrümanı tarihten bu yana toplumun belirli

kesimleri tarafından bu amaçlara hizmet etmek için kullanılmıştır. Bunun yanı sıra barok gitarda sanat müziği örneklerini görmek de mümkündür (Uluocak, 2011b).

Barok gitardan romantik gitara geçişin yaşandığı dönem 1750-1800 yıllarına tekabül eder. Bu yıllar arasında Avrupa müziğinde Klasik dönem yaşanırken, müzikte tamamen farklı, yeni bir üslubun oluşmasıyla barok gitar da romantik gitara doğru evrimine başladı. Klasik dönemde müziğin kuralları ve dolayısıyla tınısı da değişmişti. Bu sebepten ötürü, dönemin getirdiği yeni kurallara uyum sağlayamayan enstrümanlar kullanımdan düşmeye ve orkestralardan çıkarılmaya başlandı. Barok gitar işte bu noktada değişime sürüklendi. Bu süreçte barok gitar gerek kendi olarak gerekse üzerinde eklemeler ya da eksiltmeler yapılarak kullanılmaya devam edilirken, esen değişim rüzgarları doğrultusunda farklı gitar türleri üretildi. Bunlar Avrupa'nın çeşitli yerlerinde kullanım alanı bulan altı çift telli gitar, beş tek telli gitar, lir gitar, İngiliz gitarı ve altı tek telli gitar olarak tarihte isim buldular (Uluocak, 2014, s.13-15).

Romantik gitarın kullanıldığı dönem 1800-1860 yılları arasına denk gelmektedir. Dönem müziğinin kurallarını ve gereksinimlerini diğer gitar türlerine göre daha iyi karşılayabilen ve bas kısma eklenen bir telle daha işlevsel olan 6 tek telli gitar, kısa süre içinde bütün Avrupa'da kullanılmaya başlandı. Bu gitarın önemli özelliklerinden birisi, günümüzde standart gitar akordu olarak kabul gören E-A-D-G-B-E akort sistemini kullanmasıydı. Bu aşamaya kadar üretilen gitarların perdeleri, tellerde olduğu gibi bağırsaktan üretilen perde bağı ile yapılırdı. Romantik gitardan sonra sabit metal perdeler kullanılmaya başlandı. Çalgı zamanla ABD ve Güney Amerika'da da çok popüler hale geldi. Fernando Sor, Ferdinando Carulli, Mauro Giuliani, Matteo Carcassi ve Hector Berlioz gibi günümüzde gitar eğitiminde metotlarından, etütlerinden ve eserlerinden faydalanılan birçok gitarist/besteci bu dönemde romantik gitarla ürünlerini verdi ve bu çalgıyı teknik anlamda çok ileri taşıdı. “*Gitar müziğinde, tarihte hiç olmadığı kadar geniş bir niceliğin oluştuğu bu dönem (yaklaşık 1800-1850 arası), daha sonradan Gitarın Altın Çağı (İng. Golden Age of The Guitar) olarak adlandırıldı.*” (Uluocak, 2014, s.179). Atası olan barok gitarın popüler anlamda kullanımını devam ettiren romantik gitar, yine orta sınıfın ilgi odağıydı. Ancak 1850’li yıllardan itibaren romantik gitar popüleritesi, keman ve piyano çalgıları altında kalmaya başladı (Uluocak, 2014).

Günümüz klasik gitarının üretilmeye başlandığı ve yaygınlaşarak kullanıldığı dönem 1860'lı yıllarda başlayıp günümüzde halen devam etmektedir. Romantik gitarın popülerliğini yavaş yavaş kaybetmesinden sonra 1860'lı yıllarda Antonio de Torres¹, romantik gitardan daha üstün olarak nitelendirilebilecek, dönem müziğinin ihtiyaçlarını daha iyi karşılayabilen, Torres Gitarı olarak isimlendirilen gitarı üretti. Bu gitar romantik gitarla kıyaslandığında gövdenin büyüklüğü, balkon sistemi tel uzunluğu gibi konularda farklılık gösteriyordu. Torres'in uzun çabaları sonunda ürettiği bu gitar özellikle ses şiddeti bakımından romantik gitara nazaran daha öndeydi. Nitekim bu üstünlüğü Torres gitarını bir adım öne taşıdı ve zaman geçtikçe çalgı tanınmaya başladı. Klasik gitar müziğine ve repertuarına önemli katkılar sunan ve 19. yüzyılın ikinci yarısında düşüşte olan gitar müziğine iyiye doğru bir dönüm noktası getiren İspanyol müzik devi Francisco Tarrega bu gitarı ilk kullananlardan oldu. Torres gitarı günümüz gitarından biraz daha küçük ve ses karakteri bakımından romantik gitara daha yakındı. Ancak günümüz klasik gitarının temeli Torres gitarı kabul edilmektedir. Bu dönem Torres gitarı repertuarına bakılırsa, geç romantik dönemin özelliklerini taşıdığı görülür (Uluocak, 2014).

Klasik gitarın geçmişten günümüze bu tarihsel gelişimi şüphesiz yeni müzik akımlarının oluşmasından dolayıdır. Bu bağlamda gitarın yapısal özellikleri, akımlara doğru şekilde uyum sağlayabilmesi için gitaristler ve gitar yapımcılarının ortak çalışmaları sonucunda değişmiş ve gelişmiştir. Sesin üretildiği gövdenin büyüklüğü, sapın uzunluğu, tellerin uzunluğu, akort sistemi ve perde bağları gibi unsurlar zamanla değiştirilmiş, yenilenen müzik anlayışına uygun duruma getirilmiştir. Bunun yanı sıra değişen yapısal özelliklerden ötürü çalgının çalım tekniklerinde de değişimler meydana gelmiştir. Sağ ve sol el tekniği, tutuş pozisyonu gibi çalım teknikleri de yine zamanla müzik ihtiyaçlarına göre şekillenmiştir. Bu bağlamda gitar çalgısında sınırları kaldırmak, makamsal müziği ve koma olarak adlandırılan küçük aralıkları da bu çalgı üzerinde icra edebilmek için müzisyenler arayış içine girmişlerdir. Bu arayışların ürünü olarak ortaya yeni gelişmelerden ikisi perdesiz gitar ve mikrotonal gitardır.

¹ Antonio de Torres, klasik gitara son şeklini veren gitar yapımcısı, 13 Haziran 1817'de İspanya'nın Almeria ilinin La Cañada bölgesinde dünyaya gelmişti. 1830'lu yıllarda genç Torres ve ailesi, babasının işi sebebiyle Vera'ya taşındılar. Torres burada marangozluk öğrenmeye başladı. İlk gitarını 1836-1842 yılları arasında yaptı. (Romanillos, 1995, s. 5-16)

Perdesiz gitar, klasik gitardan türetilen ve üzerinde perde bağı veya perde demirleri bulunmayan bir çalgıdır. Bu özelliği sayesinde üzerinde tıpkı ud çalgısında olduğu gibi klavyenin elverdiği bütün komalar/mikrotonlar çalınabilir. Bu çalgı icra edilirken klasik gitar teknikleri kullanılır. Çalgı perde bağısız oluşundan dolayı klasik gitarla arasında bir fark oluşmuş, klasik gitardaki akor kurulumları, bazı sol el teknikleri gibi birkaç unsur onun üzerinde uygulanması güç duruma gelmiştir. Aynı durumun klasik gitar için de geçerli olduğu gözlemlenmektedir.

Bu çalgının tarihine bakıldığında çok eskiye gitmediği görülür. 1912 yılında Larson kardeşler tarafından ilk perdesiz gitar üretildi. Bu ilk örnek iki saplıydı ve arp kasasına sahipti. Bunun ardından 1945 yılında Amerikalı kuramcı ve besteci Harry Partch günümüz perdesiz gitarının temellerini attı (Arın, 2014, s.9-10).

2.1.2. Mikrotonal Gitar

Koma, kesin bir ölçü birimi olmayıp “Çok küçük müzikal aralıklar için kullanılan genel bir terimdir.” (Karaosmanoğlu, 2017, s.87). Mikrotonun tanımı da koma tanımıyla benzeşmektedir. “Yarım sestten küçük olan aralıklarına ya da ses farklarına mikroton denir.” (url-1). Schneider’e göre mikrotonlar müzik tarihinde geleneksel olarak 2 amaç doğrultusunda kullanılmış ve kullanılmaya devam etmektedir. Bunlardan birincisi aralıkları ayarlayıp daha dengeli ve saf entonasyon elde etmek; ikincisi ise aralıklar oluşturup bunlarla yeni bir müzik dili yaratmaktır. Bu anlamda müzik tarihine bakıldığında, mikrotonların doğu medeniyetlerinin müziğinde bahsedilen ikinci amaç doğrultusunda yüzyıllarca kullanıldığı apaçık görülür. Batı medeniyetlerinin müziğinde, bahsedilen birinci amaçla kullanılagelen mikrotonlar, son yüzyıllarda bu müzik icracılarının da ilgisini çekmiş ve müziklerinde materyal olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu süreç, bestecileri ve kuramcıları müzikte alternatif ses sistemleri ve dizi arayışlarına itmiştir (Schneider, 1985, s.39).

Yapısal olarak klavyesi dışında klasik gitarın aynısı olan mikrotonal gitar tarihsel serüvenine 1826 yılında Londra’da Thomas Perronet Thompson’ın tasarımıyla başladı. Gitarın klavyesinde fazlaca bulunan delikler sayesinde, elde edilmek istenilen mikrotonun olduğu yere perde takılabiliyordu. Bu tarihten günümüze gelene değin René Lacôte&Henry Carnegie Carden, Otto Paret, Walter Vogt gibi isimler çeşitli yaklaşımlarla yeni gitarlar üretmiş; ortak yönleri ise gitarda

mikrotonları bulmak olmuştur. 2008 yılına gelindiğinde Tolgahan Çoğulu, Walter Vogt'un tasarımını geliştirerek kendi tasarımının prototipini gitar yapımcısı Ekrem Özkarpat'a yaptırmış ve bu tasarıma Ayarlanabilir Mikrotonal Gitar ismini vermiştir. Bu gitarda diğerlerinden farklı olarak, istenildiğinde kolay bir şekilde fazladan perde eklenip çıkarılabilmekte ve bütün perdeler her iki yöne de rahatlıkla hareket edebilmektedir (Çoğulu, 2011, s. 425) (url-2).

Gitarı tasarladığı yıldan beri Tolgahan Çoğulu Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği eserlerini bu gitar için düzenlemiş, yurtdışı konserlerinde Türk ezgilerini çalarak ilgi toplamıştır. 2012 yılından bu yana mikrotonal gitarı Atlas, Microtonal, Microtonal Guitar Duo, Amorphous, Boomerang gibi albümlerde kullanmıştır. Aynı zamanda çalgının repertuvarına kazanımlar sağlayan Uluslararası Mikrotonal Gitar Yarışmasını 2016 yılından itibaren her yıl düzenlemektedir. Bu çalışmada, bu yarışma için düzenlenen eserler çokseslilik yaklaşımları bakımından incelenecektir.

2.2. ÇOKSESLİLİK VE TÜRK MÜZİĞİNDE ÇOKSESLİNDİRME YAKLAŞIMLARI

2.2.1 Çokseslilik ve Kısaca Avrupa'da Tarihi

Çokseslilik kavramı kısaca, bir sese uzadığı süre boyunca ya da onunla aynı anda çalınacak şekilde frekans değerleri farklı seslerin eklenmesiyle oluşur. Yani aynı zaman dilimi içerisinde en az iki farklı sesin tınlaması çoksesliliktir.

Avrupa müziğinin ve dolayısıyla çoksesliliğin gelişmesinde Hristiyan kiliselerinin önemi büyüktür. Çoksesliliğin, diğer anlamıyla polifonin, ilk örneklerinin Avrupa'da 7. yüzyılda ortaya çıktığı söylenmektedir. Bu çokseslilik baş ses denilen Gregor melodisinin² altında diğer seslerin baş sese paralel olarak koro tarafından seslendirilmesiyle başlamıştır. Yine aynı yüzyılda org çalgısı kiliseye girmiştir. Bahsedilen bu çokseslilik, tabii ki günümüzdeki çokseslilik anlayışından farklıydı. Günümüz anlayışının gelişmesine başlangıç olan bu yöntem organum olarak adlandırıldı. Kontrpuanın en ilkel hali organumdur. (Selanik, 2010, s.67-68).

² 6. yüzyılda Papa Gregor Hristiyan törenlerinin kurumsallaşmasını sağlamak ve dönemin halk müziği etkilerini kilise müziğinden ayıklamak için girişimlerde bulundu. Bu girişimler sonucunu Papa Gregor'un istediği yönde verdi. Bundan dolayı o dönemden günümüze dek korunarak kalan bu kilise şarkıları Papa Gregor'un ismini aldılar. (Selanik, 2010, 55)

1600-1750 yıllarında barok dönem olarak adlandırılan sanatsal akımla kontrpuan zenginleşerek zirveye ulaştı. J. S. Bach'ın prelüd ve fügları bu konuda en güzel örneklerdir. Bu dönemde sürekli bas tekniği önem kazandı. Çalgılar, dönem müziğine adapte edilmek için geliştirildi ve farklı çalgılar icat edildi. Bunun sonucu olarak orkestralama sanatı doğmuş oldu ve çalgı müziğinin önemi artmaya başladı. Ayrıca bu dönemin önemlerinden biri de J. S. Bach'ın katkılarıyla gerçekleşen ve bugün majör ve minör dizilerin temelini oluşturan 12 eşit aralıklı tampereman sistemin bulunmasıdır (Say, 1997).

18. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da aydınlanma çağı yaşanmaktaydı. Bu devrimle, insanlar düşünce yollarında dine ve geleneklere olan bağlılıklarından kopup kendi akıllarına önem verdiler. Müzikte bu çağa denk gelen dönem klasik dönem olarak adlandırılır ve barok dönem müzik yapıtlarındaki anlayışlar yavaşça terkedilmeye başlanır. Bu dönemde önemini tamamen yitirmese de kontrpuandan uzaklaşmış; dikey armoni yani diğer anlamıyla geleneksel armoni önem kazanmaya başlamıştır (Say, 1997).

19. yüzyıla gelindiğinde, bireyselciliğin geliştirilmiş biçimi olan romantizm, düşünsel anlamda öznelliğin, kişiselliğin arttığı dönemdir. Bu dönemde müzik soyluların salonlarından çıkıp orta sınıfa kadar girmiştir. Formlar gelişmiş ve değişmiş, geleneksel armoni gelişerek atonallığe kadar dayanmıştır (Say, 1997).

2.2.2. Türk Müziğinde Çokseslendirme Yaklaşımları

Türk müziğinde çokseslendirmenin doğru anlaşılabilmesi için öncelikle makam kavramının bilinmesi gerekmektedir. Makam kavramını anlayabilmek içinse öncelikle altyapıda onu oluşturan unsurların bilinmesi gerekir ki bunlar perde, düzen ve ezgidir. Bu unsurların en temelinde perde kavramının yattığı görülmektedir. Perde en basit şekliyle titreşimle meydana gelen ve bir frekans aralığına sahip olan niteliktir. Düzen ise perdelerin, geleneksel perde dizgesi³ üzerinde konumlanışlarını bildirir. Son olarak ezgi, kendi içindeki oluşumlarıyla; başlangıç, seyir, geçici karar ve karar, makamı oluşturur (ÖZTÜRK, 2014). *“Makam, belirli özelliklere sahip bir perde veya ezginin, GPD içindeki yer, konum ve durumunu belirtir.”* (Öztürk, 2014, s.17)

³ Geleneksel perde dizgesi *“Geleneksel müzikte tam perdeler in oluşturduğu, yaklaşık iki sekizli genişliğindeki on beş perdeli dizgedir.”* (Öztürk, 2014, s. 16)

Sultan III. Selim ile Osmanlı İmparatorluğu'nda Avrupalılaşıma yönünde başlayan reformlardan sonra 1826 yılında II. Mahmud'un emriyle Mehterhane kapatılmış ve yerine Musika-yı Hümayun kurulmuştur. Bu tarih Türk toplumuna çoksesli müziğin giriş tarihidir (Say, 1997, s. 509). Türk müziğinde çokseslendirme çalışmaları da bu olaydan sonra başlamıştır. Tura (2019) Türk Müziğinde çokseslendirmeye yönelik çalışmaları 5 başlık altında özetlemiştir. Bunlar;

- İlk denemeler olarak adlandırdığı, Batı'dan Musika-yı Hümayun için gelen öğretmenler ve onların öğrencilerinin yaptığı çalışmalardır. Örnek olarak Hacı Emin Bey'in Türk Müziği eserlerini Avrupa nota sistemi ile yazıp armonize ettirmesi verilmiştir. Aynı zamanda bu dönemde makamlar 12 eşit aralıklı tampereman sistem dizilerine benzetilmiştir.
- Osmanlı İmparatorluğu'nun Lale Devri olarak adlandırılan döneminde Avrupa ile ilişkileri kültürel anlamda temellenmiş, bu dönemden sonra da Avrupa'da allaturca yani Türk tarzında anlamına gelen akım başlamış ve besteciler Türk ezgi ve makamlarından etkilenerek besteler yapmışlardır.
- Osmanlı İmparatorluğu'nun lağvedilişi ve ardından yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde, oluşturulmaya çalışılan yeni ulusal kültür doğrultusunda, Türk müziğinin çağdaş uygarlıklar seviyesine gelmesi görüşüyle çalışmalar yapılmıştır. Yeni müziğin çoksesli olması gerektiği düşünülmüş ve bu doğrultuda sonradan Türk Beşleri olarak anılacak besteciler; Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar, Ahmet Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses Avrupa'ya gönderilmiş, orada müzik eğitimi görmüş, yaptıkları bestelerin yanı sıra Türk müziği ezgilerini çokseslendirme çalışmaları da yapmışlardır. Besteciler, var olan Türk müziği ezgilerini çokseslendirmede yatay ve dikey çokseslilik unsurlarını, tonal ve modal akor yapılarını ve kimi zaman da dörtlü armoniyi anımsatan akor yapılarını kullanmışlardır. (Deniz, 2015, s. 343-355)
- Yeni Cumhuriyet döneminde Türk müziği ses sistemini kullanarak yapılan çokseslendirmeler arasında Hüseyin Saadettin Arel, Ekrem Zeki Ün ve Kemal İlerici gibi isimler vardı. Türk müziğine özgü bir armoni sistemi oluşturması sebebiyle Kemal İlerici bunlardan en önemlisidir.

- Son olarak Yalçın Tura'nın kendi yöntemimiz olarak adlandırdığı çokseslendirme yöntemi bulunmaktadır⁴.

Bahsedilen bu çokseslilik yöntemleri karakter bakımından incelenecek olursa 4 farklı modelin oluştuğu ortaya çıkmaktadır. “*Bunlar; üçlü sistemde yapılan çokseslilik yaklaşımları, dörtlü sistemde yapılan çokseslilik yaklaşımları, geleneksel müziklerimizin ses sistemiyle yapılan çokseslilik yaklaşımları ve karma olarak yapılan çokseslilik yaklaşımları olarak sıralanabilir.*” (Özkeleş, 2017 s.2401).

Üçlü sistem armoni ya da geleneksel armoni olarak adlandırılan çokseslendirme yönteminde, ön plana çıkan ve armoni anlayışının temelini oluşturan aralıklar üçlü ve çevrimi olan altılı aralıklardır. İkili, dörtlü, beşli ve yedili aralıklar geçici, işleyici, geciktirici sesler olarak kullanılmalıdır. Aynı zamanda caz armonisi de bu temeller üzerinde gelişerek ortaya çıkmıştır. Dörtlü armonide ise temel alınan aralıklar üçlü sistemdeki tam aksidir. İkili, dörtlü, beşli ve yedili aralıklar temeldedir. Üçlü ve altılı aralıklar zayıf zamanlarda farklı işlevlerde kullanılabilir (Albuz, 2011).

2.3. AKOR

Bu çalışmada özü oluşturacak yapı, incelenecek olan uyarlamalardaki akor yapılarıdır. Akor kavramının önceden bahsedilen farklı armoni sistemlerinde farklı oluşumları vardır. Akor, armoni ile doğrudan ilgili olup armonik (uyumsal) çokseslendirme anlayışının temelini oluşturmaktadır. Bu bağlamda akor kavramı için bütün armoni yaklaşımlarının ortak paydası olarak görülebilir.

Özgür ve Aydoğan (2012 s.217) akorun tanımını “*En az üç sestten oluşan ses kümesi (...)*” olarak yapmışlardır. Akor yerine uygu kelimesinin kullanıldığı da çeşitli kaynaklarda görülmektedir. Bu akorlar üçlü sistemde birbirine üçlü uzaklıkta seslerin üstü üste koyulmasıyla -ki buna üçül akor⁵ da denir-, dörtlü sistemde ise temel sesin altına ve üzerine dörtlü aralık uzaklıkta seslerin yerleştirilmesiyle oluşur. Ancak bunlar, bu sistemlerdeki en basit ve temel akorlardır. Yani 3 sestten daha fazlasını içeren akorlar her iki sistemde de bulunmaktadır.

⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. (Tura, 2019, s. 67-92)

⁵ bkz. (Cangal, 2014, s. 69).

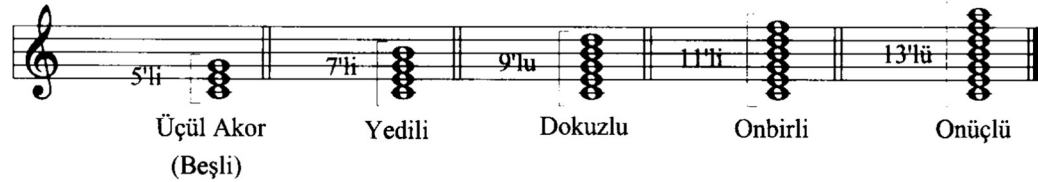
Bu çalışmada farklı olarak, üçlü ya da dörtlü akorlar ile benzerlikleri ve işlevleri göz önünde bulundurularak; caz müziğinde de bu şekilde kullanılabilirdiği üzere iki sestem oluşan bazı yapılara da akor denilmiştir.

2.3.1. Akorların İsimlendirilmesi

“Akorların adlandırılması konusunda başvurulan en yaygın yöntem, kök seslerine göre adlandırma yöntemidir.” (Cangal, 2014, s. 71).



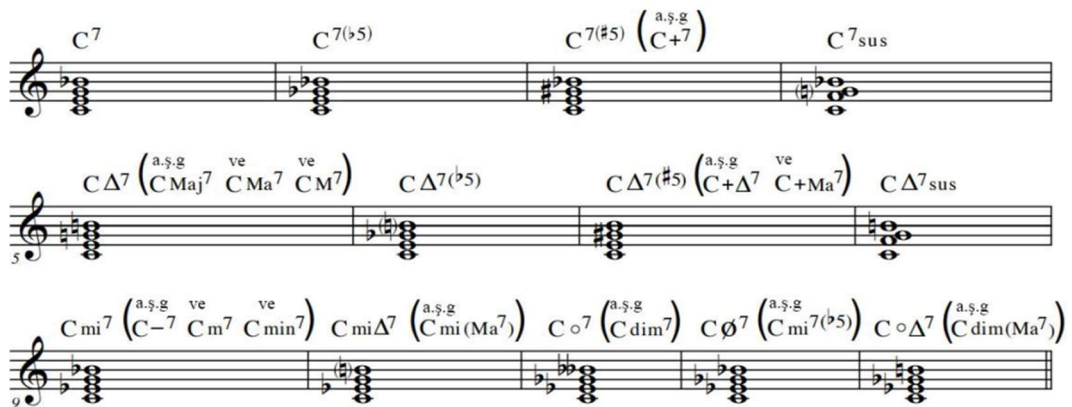
Ancak bu şekildeki bir gösterimde akorların karakterleri belirtilmediği için, çoğu zaman niteliksel adlandırma olarak geçen yöntemle birlikte kullanılır. Majör (M) ile, minör akor (m) ile, eksik akor (-) ile ve artık akor (+) ile gösterilir. Akorun minör karakterli olması için temel sesin üzerindeki ilk üçlünün minör (küçük) üçlü olması; majör karakterli olması için de temel sesin üzerinde ilk üçlünün majör (büyük) üçlü aralığında olması gerekir. İçerisinde üçten fazla ses bulunan akorlar ise akorun temel sesine oranla içerdikleri son sese göre adlandırılır (Cangal, 2014).



Şekil 1: Akorlar ve çeşitleri (Cangal, 2014).

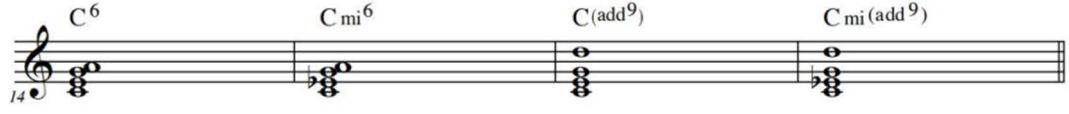
Geçmişten bugüne müzikte yaygın olarak kullanılan akorlar ve gösterim şekilleri Badoğlu (2020) 7 başlık altında toplamıştır. Bunlar;

- Temel Yedili Akorlar



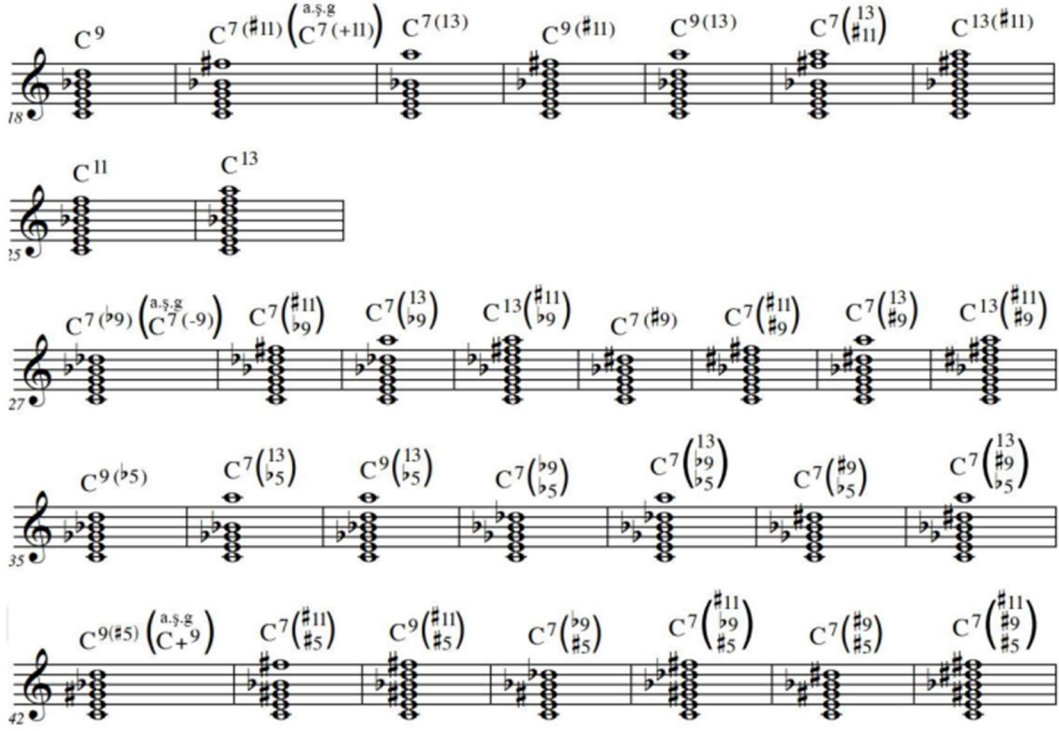
Şekil 2: Temel yedili akorlar (akt. Badoğlu, 2020).

- Dört Sesli Altere Akorlar



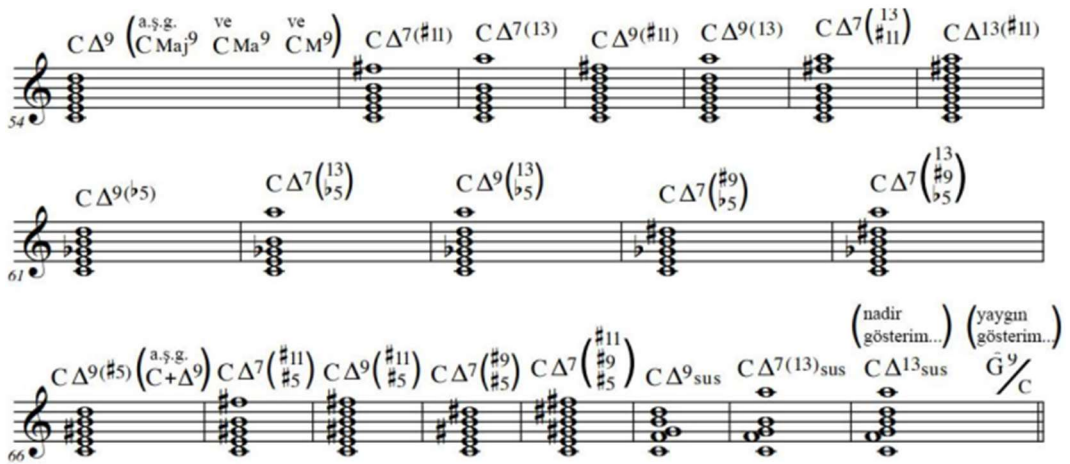
Şekil 3: Dört sesli altere akorlar (akt. Badoğlu, 2020).

- Genişletilmiş Dominant Akorlar



Şekil 4: Genişletilmiş dominant akorlar (akt. Badoğlu, 2020).

- Genişletilmiş Maj7 Akorlar



Şekil 5: Genişletilmiş Maj7 akorlar (akt. Badoğlu, 2020).

- Genişletilmiş Minör Akorlar

aynı zamanda bir polychord olarak gösterilebilir

D
Cmi7

aynı zamanda bir polychord olarak gösterilebilir

Bmi7
Cmi

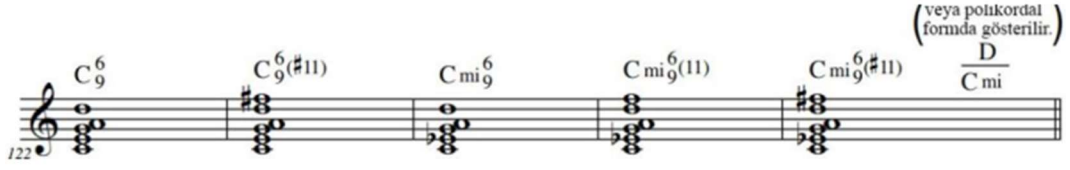
Şekil 6: Genişletilmiş minör akorlar (akt. Badoğlu, 2020).

- Genişletilmiş Diminished Akorlar

[anarmonik yazım notası]

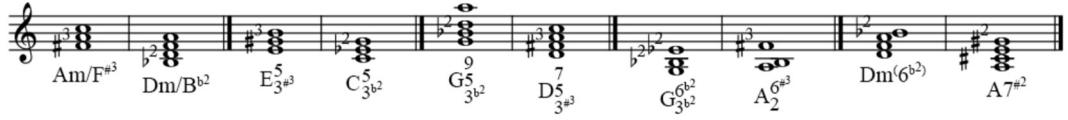
Şekil 7: Genişletilmiş diminished akorlar (akt. Badoğlu, 2020).

- Altı Sesli Altere Akorlar



Şekil 8: Altı sesli altere akorlar (akt. Badoğlu, 2020).

İncelenen eserlerde içinde koma aralıklar bulunan ve gösterim şekilleri literatürde bulunmayan birtakım akorlar bulunmaktadır. Bu akorların bazılarının minör ya da majör karakterde olmamaları sebebiyle yeni bir gösterim yoluna gidilmiştir. Buna göre oluşan farklı gösterim şekilleri Şekil 9’da gösterilmiştir.



Şekil 9: Mikrotonal akorların gösterim şekilleri

2.4. Koma Aralıklı Seslerin Değiştirici İşaretlerle Gösterimi

2.4.1. Sent

“Sent, oktavi işitsel olarak eşit 1200 aralığa bölen birimdir.” (Karaosmanoğlu, 2017, s. 79). Bu kavram, hemen hemen bütün dünyada aralıkları karşılaştırırken kullanılan küçük bir logaritmik ölçü birimidir. Eşit tamperemanlı ve mikrotonal sistemler başta gelmek üzere birçok sistemde kullanılır (Karaosmanoğlu, 2014).

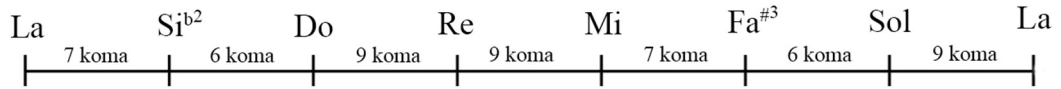
2.4.2. Koma

Tura (2017, s.424) komayı şu şekilde tanımlamaktadır: “(...) Koma, aynı sayılan, fakat, değişik yollardan elde edilen iki sesin titreşimlerinin mukayesesi sırasında ortaya çıkan çok küçük farka, bir başka deyişle, ba’zı nisbetler arasındaki pek küçük farkı ifâde eden aralığa, daha doğrusu aralıklara denmektedir.” Karaosmanoğlu (2014, s.88-89) komanın kesin bir müzikal aralık ölçü birimi olmayıp çok küçük müzikal aralıklar için kullanılan genel bir terim olduğunu söylemektedir. Mercator ve Holder isimli iki müzik kuramcısı bir oktavi 53 eşit parçaya bölerek günümüzde Holder Koması olarak bilinen yaklaşık 22.64 sent değerine sahip birimi elde etmişlerdir. Bu çalışmada yapılacak olan koma hesaplamalarında holder koması kullanılacaktır.

Türk Müziğinde şu anda en yaygın olarak kullanılan sistem olan Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde tam sesler 9.006, diyatonik yarım sesler ise 3.985 Holder koması genişliğindedir (Karaosmanoğlu, 2014). Bu çalışmada, yarım sesler 4, tam sesler ise 9 Holder koması olarak kabul edilecektir. Aynı şekilde 1 Holder koması 22.6'ya yuvarlanacaktır. Bu çerçevede Türk Müziği ses sistemi içerisinde 1 tam ses genişliği olan 9 koma ile 22.6 sent çarpıldığında, bir tam sesin 203.4 sent değerinde olduğu; 4 koma olan bir yarım sesin ise 22.6 değeriyle çarpıldığında 90.4 sent değerinde olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu iki değer toplandığında arada 1 koma değerinde 22.6 sentlik bir açık oluşmaktadır. Bunun sebebi bemol ve diyez işaretlerinin aynı koma değerinde olmamasından kaynaklanır. Bu bağlamda diyez işareti 4; bemol işareti ise 5 koma olarak ele alınmıştır.

2.4.3. Farklı Tonlarda Hüseyini ve Muhayyer Makamları

Halk müziğinde geleneksel olarak La kararlı Hüseyini ve Muhayyer makamlarının ses dizgesi yazıldığında donanımda değiştirici işaret olarak Sib² ile Fa^{#3} sesleri gösterilmektedir (Akdoğu, 1992). Dizi incelendiğinde her ses arasındaki fark koma cinsinden şekil 10'da gösterilmiştir.

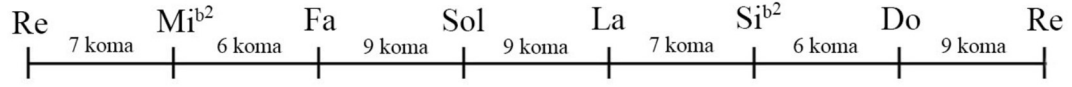


Şekil 10: La Hüseyini makam dizisinde ses aralarının koma değerleri

Şekil 10'da görüldüğü üzere La-Sib² aralığının değeri 7 komadır. Bunun sebebi, La ile natürel Si sesleri arasındaki uzaklığın 9 koma olması, Sib² olarak adlandırılan koma aralıklı sesin ise bu natürel Si sesinden 2 koma daha pest oluşudur. Bu durumda La-Do aralığının küçük üçlü oluşturması gerektiğinden, küçük üçlünün ise 13 koma olması gereğinden kaynaklı olarak Sib²-Do sesleri arası 6 koma değerindedir. Aynı şekilde Mi-Fa aralığı kural gereği 4 koma olmalıdır. Fa^{#3} sesi de natürel Fa sesine oranla 3 koma daha tiz olacağından, toplamda 7 koma eder. Mi-Sol sesleri arasındaki mesafenin 13 koma olması gerekliliğinden ötürü Fa^{#3}-Sol sesleri arasındaki mesafe 6 koma olmalıdır.

Çalışmada incelenen eserler mikrotonal gitara uyarlanırken La'dan farklı tonalitelere de yazıldığı için, bu tonalitelere aynı ses aralıklarını elde etmek amacıyla şekil 10'da gösterilen aralıklardaki koma değerleriyle bir kalıp oluşturulup diğer tonlara uygulanmıştır. Bu bağlamda D tonalitesinde yazılan

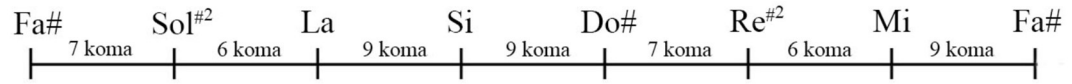
Hüseyini ve Muhayyer ses dizgelerinde 2. ve 6. derecelerdeki koma aralıklı seslerin gösteriminde Sib² ve Mib² sesleri kullanılmıştır.



Şekil 11: Re Hüseyini makam dizisinde ses aralarının koma değerleri

Re-Mi arası tam ses olduğundan 9 koma olmalıdır. Mib² sesi ise natürel Mi sesinden 2 koma daha pest olduğuna göre Re-Mib² aralığı 7 koma olur. Re-Fa aralığı küçük üçlü aralığını oluşturabilmesi için 13 koma olmalıdır. Bu durumda Mib²-Fa aralığı 6 komadır.

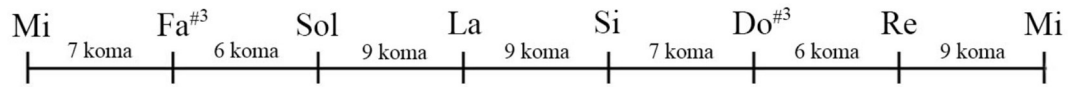
F# tonalitesinde yazılan Hüseyini ve Muhayyer ses dizgelerinde 2. ve 6. derecelerdeki koma aralıklı seslerin gösteriminde Sol#² ve Re#² sesleri kullanılmıştır.



Şekil 12: Fa# Hüseyini makam dizisinde ses aralarının koma değerleri

Tam seslerin 9 koma olması gerektiği kuramından yola çıkılınca Fa#-Sol# seslerinin 9 koma olması gerekmektedir. Bu durumda Fa#-Sol sesleri arası 5 koma, Sol#-La sesleri arası ise 4 koma olur. Bu durumda Fa# sesinden 7 koma daha tiz olan aralık Sol#² sesinde bulunur. Aynı durumu Do#-Re#² sesleri için de söylemek mümkündür.

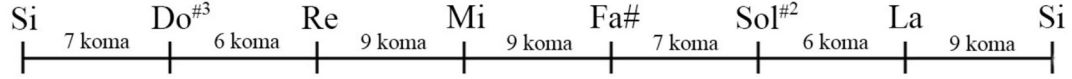
E tonalitesinde yazılan Hüseyini ve Muhayyer ses dizgelerinde 2. ve 6. derecelerdeki koma aralıklı seslerin gösteriminde Fa#³ ve Do#³ sesleri kullanılmıştır.



Şekil 13: Mi Hüseyini makam dizisinde ses aralarının koma değerleri

Mi-Fa yarım (küçük ikili) aralığı kuram gereği 4 komadır. Bu aralıkta 7 koma değerine ulaşmak için natürel Fa sesinden 3 koma daha tiz olan Fa#³ sesi kullanılması gerekir. Aynı şekilde Si-Do aralığı da 4 koma olmalıdır. Bu durumda aralıktaki 7 koma değerini bulmak için Do#³ sesinin kullanılması gerekmektedir.

Son olarak B tonalitesinde yazılan Hüseyini ve Muhayyer ses dizgelerinde 2. ve 6. derecelerdeki koma aralıklı seslerin gösteriminde $Do\#^3$ ve $Sol\#^2$ sesleri kullanılmıştır.

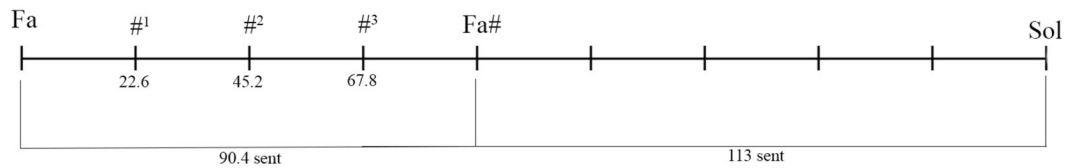


Şekil 14: Si Hüseyini makam dizisinde ses aralarının koma değerleri

Si-Do küçük ikili aralığı kuram gereği 4 komadır. Bu aralıkta 7 koma değerine ulaşmak için Do sesinden 3 koma daha tiz olan $Do\#^3$ sesinin kullanılması gerekir. Aynı şekilde, # işareti 4 koma olduğundan $Fa\#$ -Sol sesleri arası, 5 koma değerindedir. Bu bağlamda 7 komayı bulmak için $Sol\#^2$ sesinin kullanılması gerekir. Bu durumda $Sol\#^2$ -La sesleri arası da 6 koma olmaktadır.

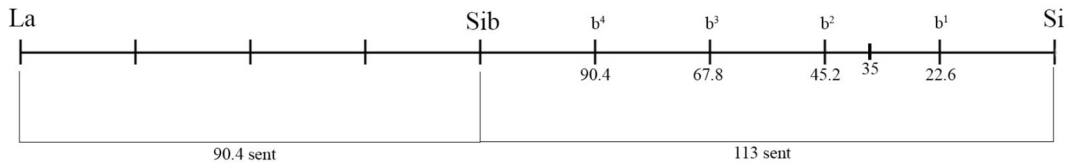
2.4.4. Mikrotonal Gitar Üzerinde Koma Değerli Perdelerin Belirlenmesi

Mikrotonal gitar üzerinde bu koma aralıklarının standartlarının nasıl belirlendiği ve perde demirlerinin neye göre eklendiği konusunda Tolgahan Çoğulu ile yapılan görüşmede, incelenecek olan mikrotonal gitar düzenlemelerinde kullanılan (La kararlı Hüseyini dizisi üzerinden örneklenecek olursa) $Fa\#$ perdesinin Fa sesine oranla 65 sent daha tiz olduğu; Sib perdesinin ise Si sesine oranla 35 sent daha pest olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.⁶ Bu bağlamda 65 sent daha tiz olan $Fa\#$ aralığı geleneksel gösterimde $Fa\#^3$ sesine denk gelmektedir.



Şekil 15: Fa-Sol sesleri arasındaki komaların numaralandırılması

Aynı şekilde Si sesine göre 35 sent daha pest olan aralık ise:



Şekil 16: La-Si sesleri arasındaki komaların numaralandırılması

⁶ Tolgahan Çoğulu ile 2.05.2021 tarihinde yapılan görüşme.

Şekil 16'da görüldüğü üzere Sib¹ ile Sib² sesleri arasında bir değere denk gelmektedir. Tolgahan Çoğulu tarafından yapılan araştırmada birçok bağlama sanatçısının bağlamalarındaki Sib² seslerinin ölçülmesinden sonra çoğunlukla 30-45 sent aralığında bir değere sahip olduğu görülen bu ses, alanda uzman kişilere de danışılarak, 35 cent olarak kabul edilip Anadolu bağlama duyumu olarak adlandırılmış ve mikrotonal gitarda Hüseyini ile Muhayyer makamlarında kullanılmaya başlanmıştır.⁷ Bu çalışmada Sib² sesine daha yakın bir sent değerinde olduğu için, Sib² sesi olarak değerlendirilmiştir.

⁷ Tolgahan Çoğulu ile 26.04.2021 tarihinde yapılan görüşme.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. YÖNTEM

3.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ

Bu araştırma, Mikrotonal Gitara uyarlanan makamsal yapıdaki eserlerin çokseslendirme yaklaşımlarını ve bu yaklaşımların teknik ve yöntemlerini tespit etmeye yönelik genel tarama modelinde⁸ betimsel bir çalışmadır.

3.2. EVREN VE ÖRNEKLEM

Araştırmanın evrenini; 2016-2020 yılları arasında düzenlenen Uluslararası Mikrotonal Gitar Yarışmalarında birincilik, ikincilik ve üçüncülük ödülleri ile mansiyon ödülleri alan eserler; örneklemini ise bu eserlerden Rast perde düzenini kullanan makamlardan olan Hüseyini ve Muhayyer makamlarındaki “Allı Turnam”, “Dersim Dört Dağ İçinde”, Pınar Başından Bulanır”, “Drama Köprüsü”, “El Vurup Yaremi İncitme Tabip”, “Hüseyini Saz Semaisi (Lavtacı Andon)”, “I Vrısı Ton Peyiotisson”, “Kerimoğlu Zeybeği”, “Yemen Türküsü”, “Yeşil Ördek Gibi Daldım Göllere” ve “Yüksek Yüksek Tepelere” adlı eserler oluşturmaktadır.⁹

Bahsedilen eserlerin düzenlendikleri yıllar ve dereceleri tablo 1’de açıklanmıştır.

Tablo 1: Eserler tablosu

	Eserin Adı	Makamı	Yılı	Derecesi	Düzenleyen
1	Allı Turnam	Muhayyer	2016	1.lik Ödülü	Can Keskin&Sinan Cem Eroğlu
2	Yemen Türküsü	Hüseyini	2016	2.lik Ödülü	Fatih Seyirdalı
3	Yeşil Ördek Gibi Daldım Göllere	Hüseyini	2016	3.lük Ödülü	Enes Dündar
4	Dersim Dört Dağ İçinde	Hüseyini	2016	Mansiyon Ödülü	Eren Fidel Gel
5	Drama Köprüsü	Hüseyini	2016	Mansiyon Ödülü	Emre Yılmaz
6	Kerimoğlu Zeybeği	Muhayyer	2018	1.lik Ödülü	Ali Han

(Devam Ediyor)

⁸ “Genel tarama modelleri, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup, örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir.” (Karasar, 2018, s.111)

⁹ Bu yıllar arası gerçekleştirilen yarışmada ödül kazanan toplamda 24 eser bulunmaktadır. Kapsam dışı tutulan 13 eser farklı makamlardadır.

Tablo 1: (Devam)

	Eserin Adı	Makamı	Yılı	Derecesi	Düzenleyen
7	I Vrisi Ton Peyiotisson	Hüseyni	2019	1.lik Ödülü	Benjamin Barbaric
8	Pınar Başından Bulanır	Hüseyni	2019	Mansiyon Ödülü	Enes Özkaya
9	Hüseyni Saz Semaisi	Hüseyni	2019	Mansiyon Ödülü	Hakan Görener
10	El Vurup Yaremi İncitme Tabip	Muhayyer	2020	1.lik Ödülü	Ali Han
11	Yüksek Yüksek Tepelere	Hüseyni	2020	Mansiyon Ödülü	Umut Süme

3.3. VERİLERİN ELDE EDİLMESİ

Araştırmada veriler nitel araştırma tekniklerinden doküman inceleme yoluyla elde edilmiştir.

3.4. VERİLERİN ÇÖZÜMLENMESİ

Verilerin çözümlenmesinde görsel analiz tekniği kullanılmıştır. Oluşacak olan bulguların tutarlı olması açısından araştırmada temel alınan analiz yöntemi aşağıda maddeler halinde sıralanmıştır. “Görsel analiz, doküman analizinin bir alt başlığı şeklinde ele alınabilir. Görsel analiz, görsel verilerin, simgelerin, sembollerin, işaretlerin açıklanıp yorumlanması şeklinde tanımlanabilir” (akt. Badoğlu, 2020, s.48).

- Bas yürüyüşleri çokseslendirme tekniklerinde akor dışı tutulmuştur. Ancak akor ile eş zamanlı duyulan ana ezgi sesleri, akor oluşturulacağı zaman çokseslendirme yaklaşımları içinde değerlendirilmiştir.
- Koma değerine sahip sesler, şifre seslerin sağ üst köşesindeki “b², #² ve #³” sembolleri yazılarak, aralığın içerisinde bulunan koma değerindeki sesler ise şifre sesin sağına aralığın sayısal adı ve sayısal adın sağ üst köşesindeki “b², #² ve #³” sembolleri ile gösterilmiştir.
- Kök konumunda koma değerine sahip akorların gösteriminde slash akorların gösterim tekniğinden yararlanılmıştır. Bunun dışında akor içerisinde koma değerindeki sesler gösterilirken temel sese olan uzaklık hesaplanarak ve yine geleneksel yonteme bağlı kalınarak diyez ve bemollerin sağ üst köşesinde 2 ya da 3 rakamıyla gösterilmiştir.

- İki farklı sestem oluşan majör karakterdeki akorların gösteriminde, şifre sesin sağına üçlü aralığın sayısal adı yazılarak, İki farklı sestem oluşan majör karakterdeki koma değerine sahip akorların gösteriminde ise şifre sesin sağına yazılan üçlü aralığın sağ üst köşesindeki “b², #² ve #³” sembolleri ile gösterilmiştir. İki farklı sestem oluşan minör karakterdeki akorların gösteriminde ise bu açıklamalara ek olarak “m” sembolü ile minör üçlü aralığın sayısal adı (3) yazılarak gösterilmiştir.
- Eserlerde I, III ve V. derece sesleri üçül akor tanımlamasına uymayan ya da dörtlü armoniye dair üç farklı sestem oluşan akorların gösteriminde şifre ses ile ikinci ses arasındaki aralığın niceliği ve sayısal adı derecenin sağ alt köşesindeki rakamla, birinci ses ile üçüncü ses arasındaki aralığın niceliği ve sayısal adı ise derecenin sağ üst köşesindeki rakamla yazılarak gösterilmiştir. İkinci ya da üçüncü sesteki koma değerine sahip sesler ise ilgili rakamların sağ üst köşesindeki “b², #² ve #³” sembolleri ile gösterilmiştir.
- 4 ya da daha fazla farklı sestem oluşan akorlar da benzer yöntemle şifre ses ile diğer seslerin arasındaki aralığın niceliği ve sayısal adı şifrenin sağ tarafına, aşağıdan yukarıya doğru küçük aralık altta olacak şekilde sıralanan rakamlarla gösterilmiştir. Birinci sestek koma değerine sahip üç ya da daha fazla sesli akorlar “/” işaretinin sağ tarafına yazılarak, ikinci, üçüncü ya da dördüncü sesteki koma değerine sahip sesler ise ilgili rakamların sağ üst köşesindeki “b², #² ve #³” sembolleri ile gösterilmiştir.
- Akorların gösteriminde geleneksel armoni ile caz armonisinde kullanılan isimlendirmelerden ve anarmonik seslerden faydalanılmıştır.
- Analizde çevrim olarak kullanılan akorlar da kök pozisyonu şifreleriyle gösterilmiştir.
- Pedal sesler parantez içinde gösterilmiştir.
- Bas partisinde yalnızca dem sesler kullanılarak yapılan çokseslendirmelerde, ezgi sesleri, akor sesleri olarak değerlendirilmemiştir.
- Eserlerin makamsal yapısı bağlamında durak, güçlü ve yeden perdeleriyle asma kalış perdeleri tespit edilip bu perdelerin üzerinde hangi tür akorların kullanıldığı saptanmıştır.

- Nota üzerinde süre değeri kısa olup gitarın yapısı gereği süre değerinden daha uzun tınlayan/tınlatılan seslerin, akor içinde değlendirilebilmesi için piyanoda kullanılan pedal işareti dizek altında gerekli yerlerde kullanılmıştır.
- Bas partisinde yalnızca dem seslerin kullanıldığı çokseslendirmelerde ezgi sesleri akor sesleri olarak değlendirilmemiştir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde “Allı Turnam”, “Dersim Dört Dağ İçinde”, Pınar Başından Bulanır”, “Drama Köprüsü”, “El Vurup Yaremi İncitme Tabip”, “Hüseyini Saz Semaisi (Lavtacı Andon)”, “I Vrısı Ton Peyiotisson”, “Kerimoğlu Zeybeği”, “Yemen Türküsü”, “Yeşil Ördek Gibi Daldım Göllere” ve “Yüksek Yüksek Tepelere” isimli eserlerde kullanılan çokseslendirme unsurları analiz edilecektir.

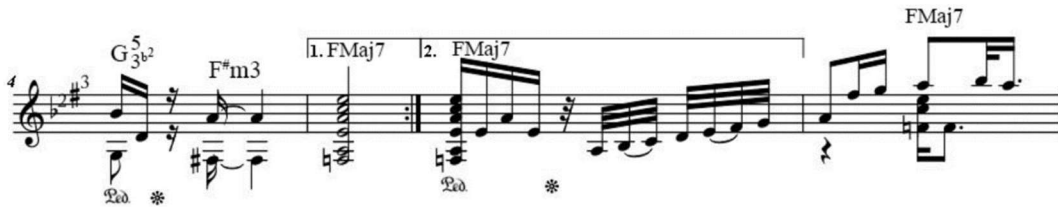
4.1.1. Allı Turnam Bizim Ele Varırsan İsimli Eserin İncelenmesi

Eser La Muhayyer makam dizisinde, 2/4'lük ölçüde yazılmıştır. 1. ölçüde Am⁷⁽¹¹⁾ akoru görülmektedir. 1. ölçüdeki sol# sesinden başlayarak 3. ölçüdeki fa sesine kadar bas partisindeki inici ezgisel yürüyüşte kromatik yaklaşım kullanılmıştır. 3. ölçüde F⁹/₅ akoru yer almıştır.



Şekil 17: Allı Turnam eserinin 1.-3. ölçüleri

4. ölçüde ilk akor G⁵/_{3b2} (üçlüsü iki koma pestleşmiş); ikincisi ise F#m3'tür. 5, 6, ve 7. ölçülerde FMaj⁷ akoru yer almaktadır.



Şekil 18: Allı Turnam eserinin 4.-7. ölçüleri

8. ölçüde üç koma tizleşmiş Fa sesi (Fa^{#3}) üzerinde Am/F^{#3} akoru ve FMaj⁷ akorunun kullanıldığı görülmektedir. 8, 9, 11 ve 12 numaralı ölçülerde Am akoru Fa^{#3} sesi üzerinde yer alırken, Am/F^{#3} akoru bas partisindeki kromatik yürüyüşle FMaj⁷ akoruna hareket etmiştir. 9 ve 12. ölçülerde E^{7(#9)}; 10 ve 13. ölçülerde ise FMaj⁷ akoruna yer verilmiştir. 11. Ölçüde ise A^{#11}/₄ akorunun kullanıldığı görülmektedir.

Şekil 19: Allı Turnam eserinin 8.-13. ölçüleri

14. ölçüde Fa^{#3} sesi üzerinde Am/F^{#3} akoru, kromatik yaklaşımla E^{7(#9)}, D^{#7(#9)}, E^{7(#9)} akorları ve ölçü sonunda ise yeniden Am⁷ akoru kullanılmıştır. Ana ezgide üç koma değerine sahip Fa^{#3} sesi D^{#7(#9)} akoru içerisinde Fa# olarak kullanılmıştır. 15. ölçüde iki koma pestleştirilmiş Si sesi (Bb²) üzerine Dm/Bb², E^{7(#9)} ve Bb⁷ akoru, 16. ölçüde ise Am¹¹_{6³} akorunun kullanıldığı görülmektedir. 17, 18 ve 19. ölçülerde, eserin giriş cümlesinde görüldüğü üzere Sol# sesinden Fa sesine kadar bas partisindeki inici ezgisel yürüyüşte kromatik yaklaşım yinelenmiştir. 18 ve 19. ölçülerde F⁹₅, G⁵_{3b²} ve F[#]m3 akorlarına bir kez daha yer verilirken 20. ölçüde D ve E^{7(#9)} akorları kullanılmıştır. Eserin 21, 22 ve 23. ölçülerindeki armonik yapı ile; 1, 2, ve 3. ölçüsündeki armonik yapı birbirinin tekrarı niteliğindedir. 24. ölçüde ise 4. ölçünün ilk akorunda olduğu gibi G⁵_{3b²} akoru kullanılırken, devamında F3 akorunun kullanıldığı görülmektedir. Eserin son ölçüsü olan 25. ölçüde ise A8 aralığı kullanılarak eser tamamlanmıştır.

Şekil 20: Allı Turnam eserinin 14.-25. ölçüleri

Tablo 2: Allı Turnam eserinde kullanılan akorların karakterleri

I.	bII.	II.	IV.	#IV.	V.	♭VI.	VI.	#VI.	VII.
$m^{7(11)}$	M^7	m/b^2Maj^7	M	$M^{7(\#9)}$	$M^{7(\#9)}$	$MMaj^7$	$m/\#^3Maj^7$	m3	$\frac{5}{3}b^2$
$\frac{\#11}{7}$ 4						$\frac{9}{7}$ 5			
$m_{6\#}^{113}$						M3			
m^7									
8									

Makam dizisinin önemli perdeleri olan:

- I. derece karar perdesi üzerine kurulan akor ve aralıkların 8, m^7 , $m^{7(11)}$, $\frac{\#11}{7}$ ve $m_{6\#}^{113}$ karakterli olduğu,
- V. derece olan güçlü perdesi üzerinde kurulan akorun $M^{7(\#9)}$ karakterli olduğu,
- VII. derece olan yeden perdesi üzerinde kurulan akorun $\frac{5}{3}b^2$ karakterli olduğu;

Makam dizisinin diğer perdeleri ve altere edilmiş (değiştirilmiş) sesler olan:

- II. derece üzerine kurulan akorun m/b^2Maj^7 karakterli olduğu,
- bII. derece üzerine kurulan akorun M^7 karakterli olduğu,
- IV. derece üzerine kurulan akorun M karakterli olduğu,
- #IV. derece üzerine kurulan akorun $M^{7(\#9)}$ karakterli olduğu,
- ♭VI. derece üzerine kurulan akorların $MMaj^7$, M3 ve $\frac{9}{5}$ karakterli olduğu,
- VI. derece üzerine kurulan akorun $m/\#^3Maj^7$ karakterli olduğu,
- #VI. derece üzerine kurulan akorun m3 karakterli olduğu saptanmıştır.

4.1.2. I Vrisi Ton Peyiotisson İsimli Eserin İncelenmesi

Eser Re Hüseyini makam dizisinde 4/4'lük ölçüde yazılmıştır (çokseslendirilmiştir). Eserin ilk ölçüsü ile 3. ölçüsündeki ana ezginin çokseslendirilmesinde re karar sesi (dem sesi) ile T4 ve T8 aralıkları ve ikinci ölçüde Dm7 akoru kullanılmıştır. Ayrıca eserin 2. ölçüsünde ana ezgideki iki koma değerindeki mi^{b2} sesi tam beşli aralığından iki koma pest uzağındaki (5b²) la sesi ile çokseslendirilmiştir. 4, 5, 6 ve 7 numaralı ölçülerde Gm⁽⁹⁾/D, Dm⁷, D⁵₄, D⁷₅, Bb^{4b2}₃/D ve Dm^(6b2) akorları kullanılırken aralıksal çokseslendirmede ise Re pedalı üzerinde A5b² ile T8 aralığı yer almıştır. Ayrıca 6. ölçüdeki re sesinden başlayıp 9. ölçünün bitimine kadar devam eden ara partide ezgisel yürüyüş yer almaktadır.

Şekil 21: I Vrisi Ton Peyiotisson eserinin 1.-7. ölçüleri

8, 9, 10 ve 11 numaralı ölçülerdeki aralıksal çokseslendirmelerde Re pedal sesi üzerine T4 ve T5; Do pedal sesi üzerine T5 ve B6, Sol pedal sesi üzerine T8, ⁸/₅, T4 ve ⁸/₂ aralıklarının kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca 8. ölçüde D⁷₅ ile G⁹_{3b2}; 9. ölçüde Gm⁽⁹⁾ ile D⁷₄ akorları yer almaktadır.

Şekil 22: I Vrisi Ton Peyiotisson eserinin 8.-11. ölçüleri

12. ölçüde F6, D₅⁷, BbMaj⁹ ve G_{3b2}^{6b2} akorları; 13. ölçüde D₄⁵/C, D₄⁷ ve G₂⁵/B^{b2}; 14. Ölçüde Gm⁽⁹⁾; 15. ölçüde D₄⁵ akorlarının kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca 12 ve 14. ölçülerde re pedal sesi üzerinde T4 ve T5 aralıklarıyla; 14. ölçüde ise do pedalı üzerinde B6 ve T5 aralıklarıyla ana ezgiye eşlik edilmiştir.

Şekil 23: I Vrisi Ton Peyiotisson eserinin 12.-15. ölçüleri

16. ve 18. ölçüde G_{3b2}⁹ 17. ölçüde G_{3b2}⁵ ve 19. ölçüde BbMaj⁷ akoru yer alırken bu ölçülerdeki aralıksal çokseslendirmede Re pedal sesinde T5, Do pedal sesi üzerinde ise Re-La sesleri ile T5 aralığı yer almaktadır.

Şekil 24: I Vrisi Ton Peyiotisson eserinin 16.-19. ölçüleri

20, 21 ve 22 numaralı ölçülerin başında Dm akoru kullanılmıştır. Ayrıca 21. ölçüde BbMaj⁷/D ile D_4^7 akorlarına yer verilmiştir.

Şekil 25: I Vrisi Ton Peyiotisson eserinin 20.-22. ölçüleri

23. ölçüde BbMaj⁷ akorunun yanı sıra Do pedal sesinde T4, T5 ve 4b² aralıkları yer almıştır. 24. ölçünün sonu ve 25. ölçünün başında Dm⁷, 26. ölçüde BbMaj⁷/D akorlarının kullanıldığı görülmektedir. Aralıklal çokseslendirmede ise 25. ölçüde T5 aralığı, 26 ve 27. ölçülerde T5 ve T4 aralıkları, 28. ölçüde ise $\frac{8}{5}$ aralığı yer almıştır.

Şekil 26: I Vrisi Ton Peyiotisson eserinin 23.-28. ölçüleri

29. ölçüde $G_{3b^2}^9$ akoru yer alırken, ana ezgiye ölçü sonunda akorun 1 ve 5. derece sesleri eşlik etmiştir. 30. ölçüde BbMaj⁷ ve D_4^7 ; 32. ölçüde F6 ve F_2^3 akorları kullanılmıştır. Aralıklal çokseslendirmede ise 30. ölçüde Re pedal sesi üzerinde T4

ve T5, 31. ölçüde Do pedal sesi üzerinde T5 ve T4 Re pedal sesi üzerinde T5, 32. ölçüde ise Re pedal sesi üzerinde T5 aralığı yer almıştır.

Şekil 27: I Vrisi Ton Peyiotisson eserinin 29.-32. ölçüleri

33. ölçüde G_2^7 , 34. ölçüde $BbMaj^7$ ve D_4^7 akorları yer almaktadır. Aralıklal çokseslendirme olarak 33. Ölçüde Sol ve Re pedal seslerinde $A5b^2$ ve T4, 35. ölçüde ise La pedal sesinde T4 aralığı kullanılmıştır.

Şekil 28: I Vrisi Ton Peyiotisson eserinin 33.-35. ölçüleri

36, 37 ve 38 numaralı ölçülerin sonunda $Gm^{(9)}$ akoru kullanılırken aralıklal çokseslendirmede T5 aralığı kullanılmıştır. 39 numaralı ölçüde ise Dm/F ile Em^7 akorları yer almıştır.

Şekil 29: I Vrisi Ton Peyiotisson eserinin 36.-39. ölçüleri

40. ölçüde ara partideki Re sesinden başlayıp 43. ölçüye kadar süren inici ezgisel harekette kromatik yaklaşım kullanılmıştır. Ayrıca 40. ölçüde D_4^5 ile $D_4^{5\#7}$, 41. ölçüde D_4^7 , $Dm^{(6b^2)}$ ve $Bb_3^{4b^2}/D$, 42. ölçüde D_4^5 , 43. ölçüde $Gm^{(9)}/D$ ile Dm^7 akorları kullanılmıştır. Aralıksal çokseslendirmede ise 42 ve 43. ölçülerde Re pedal sesi üzerinde T5 aralığı yer almıştır.

Şekil 30: I Vrisi Ton Peyiotisson eserinin 40.-43. ölçüleri

Tablo 3: I Vrisi Ton Peyiotisson eserinde kullanılan akorların karakterleri

I.	II.	III.	IV.	V.	bVI.	VI.	VI.	VII.
m	m^7	M6	$m^{(9)}$	8	$4^{b^2}/3$	4^{b^2}	5	4
m^7		$3/2$	$6^{b^2}/3^{b^2}$	5^{b^2}	MMaj ⁹			5
$5/4$			$9/5^{b^2}/3^{b^2}$	4	MMaj ⁷			6
$7/5$			$5/2$					
$7/4$			$7/2$					
$7/5/4$			$5/3^{b^2}$					
$5/4^{\#7}$			$8/5$					
$m^{(6b^2)}$			8					
$8/5$			$8/2$					
4			4					
5								

Makam dizisinin önemli perdeleri olan:

- I. derece karar perdesi üzerindeki akor ve aralıkların m , m^7 , $5/4$, 5 , $7/4$, $7/5$, $7/5/4$, $m^{(6b^2)}$, $8/5$, 5 ve 4 karakterli olduğu,
- V. derece güçlü perdesi üzerine kurulan aralıkların 8 , 5^{b^2} ve 4 karakterli olduğu,
- VII. derece yeden perdesi üzerine kurulan aralıkların ise 6 , 5 ve 4 karakterli olduğu tespit edilmiştir.

Makam dizisinin diğer perdeleri ve altere edilmiş (değiştirilmiş) sesler olan:

- \sharp II. derece üzerine kurulan akorun m^7 karakterli olduğu,
- III. derece üzerine kurulan akorların $M6$ ve $\frac{3}{2}$ karakterli olduğu,
- IV. derece üzerine kurulan akor ve aralıkların $m^{(9)}$, $\frac{6b^2}{3b^2}$, $\frac{9}{3b^2}$, $\frac{7}{2}$, $\frac{5}{2}$, $\frac{5b^2}{3b^2}$, $\frac{8}{5}$, $\frac{8}{2}$, 8 ve 4 karakterli olduğu,
- b VI. derece üzerine kurulan akorların $MMaj^7$, $MMaj^9$ ve $\frac{4b^2}{3}$ karakterli olduğu,
- VI. derece üzerine kurulan aralığın $4b^2$ karakterli olduğu,
- \sharp VI. derece üzerine kurulan aralığın ise 5 karakterli olduğu görülmektedir.

4.1.3. Pınar Başından Bulanır İsimli Eserin İncelenmesi

Eser La Hüseyini makam dizisinde $6/8$ 'lik ölçüde yazılmıştır. Eserin ilk 8 ölçüsü giriş müziğidir. 1 ve 2 . ölçüde $Am^{(11)}$; 3 ve 4 . ölçüde $Dm^{(6b^2)}/A$; 5 ve 6 . ölçüde $D7/A$; 7 ve 8 . ölçüde tekrar $Dm^{(6b^2)}/A$ akorları kullanılmıştır. 1 . ölçüde portenin 1 . çizgisindeki mi sesiyle başlayan ara partideki ezgisel yürüyüş 8 . ölçüdeki fa sesine kadar devam etmektedir. Bu yürüyüşte kromatik yaklaşım kullanılmıştır.

Şekil 31: Pınar Başından Bulanır eserinin 1.-8. ölçüleri

11 . ölçüde Am akoru, 13 . ölçüde $D4$ aralığı, 16 . ölçüde Dm akoru görülmektedir. 12 . ölçüde ezgi bir oktav aşağıdan çiftlenmiştir. 14 ve 15 . ölçülerde ezgiye La sesi ile eşlik edilmiştir. 17 . ölçüde ise bas partisindeki eşlikte natürel Fa sesi kullanılmıştır.

Musical score for measures 9-17 of 'Pınar Başından Bulanır'. The score is in 2/3 time and G major. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a single staff. Chords are indicated above the staff: Am (measures 9-10), D4 (measures 11-12), and Dm (measures 13-14). The bass line is indicated by a line with a slash and a star below it, with some notes marked with a 'P' and an upward arrow.

Şekil 32: Pınar Başından Bulanır eserinin 9.-17. ölçüleri

18. ölçüde ezgiye başta Sol sesi eşlik etmektedir. 19. ölçüde A_5^8 aralığı, 20. ölçüde Dm ile Dm^7 akorları, 22. ölçüde Am ile A_5^{9b2} akoru, 24. ölçüde ise D_2^{6b2} ile Am akoru yer almaktadır.

Musical score for measures 18-25 of 'Pınar Başından Bulanır'. The score is in 2/3 time and G major. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a single staff. Chords are indicated above the staff: A_5^8 (measures 18-19), Dm and Dm^7 (measures 20-21), (D) (measures 22-23), Am and A_5^{9b2} (measures 24-25), (A) (measure 26), D_2^{6b2} and Am (measures 27-28). The bass line is indicated by a line with a slash and a star below it, with some notes marked with a 'P' and an upward arrow.

Şekil 33: Pınar Başından Bulanır eserinin 18.-25. ölçüleri

26, 27, 28, 32 ve 33. ölçülerde Am akoru, 31. ölçüde A_5 aralığı, 35. ölçüde ise Dm3 ile C3 akorları yer almıştır. 29 ile 32. ölçüler arası ana ezgide bulunmayan bir ara ezgidir. Ayrıca 33 ile 34. ezgilerde bas partisinde kromatik yaklaşımla ezgisel bir yürüyüş oluşturulmuştur.

Musical score for measures 26-35 of 'Pınar Başından Bulanır'. The score is in 2/3 time and G major. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a single staff. Chords are indicated above the staff: Am (measures 26-27), A_5 (measures 28-29), Am (measures 30-31), Am (measures 32-33), Dm3 and C3 (measures 34-35). The bass line is indicated by a line with a slash and a star below it, with some notes marked with a 'P' and an upward arrow.

Şekil 34: Pınar Başından Bulanır eserinin 26.-35. Ölçüleri

36. ölçüde FMaj⁷ ve FM6 akorları, 38. ölçüde Dm3 ve Dm⁷ akorları, 39. ölçüde G⁵_{3b2} akoru, 40. ölçüde C5 aralığı ile C^{7b2}₅ akoru, 41. ölçüde Am akoru, 42. ölçüde ise Dm ile Dm⁷ akorlarının kullanıldığı görülmektedir.

The image shows two staves of musical notation for measures 36-43. The first staff (measures 36-39) features chords FMaj⁷, FM6, Dm3, Dm⁷, and G⁵_{3b2}. The second staff (measures 40-43) features chords C5, C^{7b2}₅, Am, Dm, Dm⁷, and (D). The notation includes rhythmic values, accidentals, and performance markings such as 'p' and 'i'.

Şekil 35: Pınar Başından Bulanır eserinin 36.-43. ölçüleri

44. ölçüde Am ile A^{9b2}₅ akoru, 46. ölçüde D^{6b2}₂ ile Am akoru, 49. ölçüde Am akoru, 50. ölçüde Dm ve Dm⁷ akorları, 51. ölçüde ise F⁷, Dm ve F akorlarının yer aldığı görülmektedir.

The image shows two staves of musical notation for measures 44-51. The first staff (measures 44-47) features chords Am, A^{9b2}₅, (A), D^{6b2}₂, and Am. The second staff (measures 48-51) features chords Am, Dm, Dm⁷, F⁷, Dm, and F. The notation includes rhythmic values, accidentals, and performance markings such as 'p' and 'i'.

Şekil 36: Pınar Başından Bulanır eserinin 44.-51. ölçüleri

52 ve 53. ölçülerde Am ile Am^(9b2), 54. ölçüde G⁵_{3b2} ile G⁵₂, 55. ölçüde G, 56 ve 57. ölçülerde Am, 58. ölçüde G⁵_{3b2}; 59, 60, 61 ve 62. ölçülerde ise Am akorunun kullanıldığı görülmektedir.

Şekil 37: Pınar Başından Bulanır eserinin 52.-62. ölçüleri

The score shows measures 52 to 62. Measure 52 starts with a square symbol and the chord Am. Measures 53-54 have Am(9b2). Measures 55-56 have Am. Measures 57-58 have Am(9b2). Measures 59-60 have G5/3b2. Measures 61-62 have G2/5. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Rhythmic patterns are indicated by arrows below the notes.

Şekil 37: Pınar Başından Bulanır eserinin 52.-62. ölçüleri

63 ile 71 numaralı ölçüler arası ana ezgide bulunmayan bir bölümdür. 63 ve 64. ölçülerde D5 aralığı; 69, 70 ve 71. ölçülerde ise Am akoru yer almaktadır.

Şekil 38: Pınar Başından Bulanır eserinin 63.-71. ölçüleri

The score shows measures 63 to 71. Measures 63-64 have D5. Measures 65-66 have Am. Measures 67-68 have Am. Measures 69-70 have Am. Measure 71 has Am. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Rhythmic patterns are indicated by arrows below the notes.

Şekil 38: Pınar Başından Bulanır eserinin 63.-71. ölçüleri

Tablo 4: Pınar Başından Bulanır eserinde kullanılan akorların karakterleri

I.	III.	IV.	VI.	VII.
m ⁽¹¹⁾	M3	m ^(6b2)	MMaj7	5/3b2
m9	7 ^{b2} / ₅	M7	M6	6/5/3b2
9 ^{b2} / ₅		m	M7	5/2
m ^(9b2)		m7	M	
		6 ^{b2} / ₂		
		m3		

Makam dizisinin önemli perdeleri olan:

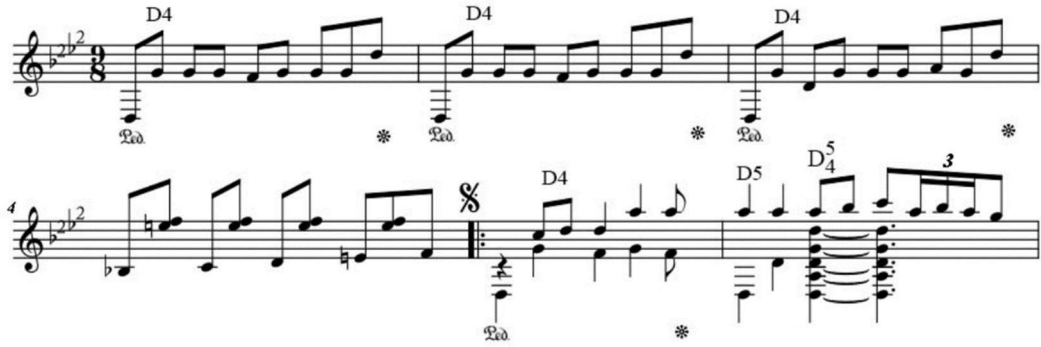
- I. derece karar perdesi üzerine kurulan akorların, $m^{(11)}$, m^9 , 5^{9b^2} ve $m^{(9b^2)}$ karakterli olduğu,
- VII. derece yeden perdesi üzerine kurulan akorların 5^{3b^2} , $5^{6/3b^2}$ ve 5^2 karakterli olduğu;

Makam dizisinin diğer perdeleri ve altere edilmiş (değiştirilmiş) sesler olan:

- III. derece üzerine kurulan akorların $M3$ ve 5^{7b^2} karakterli olduğu,
- IV. derece üzerine kurulan akorların $m^{(6b^2)}$, M^7 , m , m^7 , 2^{6b^2} ve $m3$ karakterli olduğu,
- $\sharp VI$. derece üzerine kurulan akorların $MMaj^7$, $M6$, M^7 ve M karakterli olduğu saptanmıştır.

4.1.4. Yüksek Yüksek Tepelere İsimli Eserin İncelenmesi

Eser Re Hüseyini makam dizisinde 9/8'lik ölçüde yazılmıştır. Eserin ilk 4 ölçüsü özgün notada bulunmayan bir giriştir. 1, 2 ve 3. ölçülerde kullanılan aralık $D4$ 'tür. 4. ölçüde soprano partisinde mi-fa sesleri tutulurken basta ana ezgiye geçiş için diyatonik yaklaşım kullanılarak melodik yürüyüş oluşturulduğu görülmektedir. 5. ölçüde $D4$ aralığı, 6. ölçüde ise $D5$ aralığı ile D_4^5 akoru tespit edilmiştir.



Şekil 39: Yüksek Yüksek Tepelere eserinin 1.-6. ölçüleri

7. ölçüde G_2^5 akoru kullanılmıştır. 8. ölçüde, 4. ölçüye benzer şekilde, soprano partisinde fa-sol sesleri tutulup basta ana ezgiye geçiş için diyatonik yaklaşım kullanılarak melodik yürüyüş oluşturulduğu tespit edilmiştir. 9. ölçüde $D5$ aralığı kullanılmıştır.

Şekil 40: Yüksek Yüksek Tepelere eserinin 7.-11. ölçüleri

12. ölçüde D_2^{b6} ve D_2^{b9} , 13 ve 14. ölçülerde $D_2^{5/4}$, 15 ve 16. ölçülerde D_2^{b6} , 17. ölçüde ise $D_2^{5/4}$ akoru görülmektedir.

Şekil 41: Yüksek Yüksek Tepelere eserinin 12.-17. ölçüleri

18. ölçüde $D_2^{5/4}$, 19. ölçüde $D_2^{5/4}$ ile D_2^7 , 20 ve 21. ölçülerde D_2^{b6} ; 22. ölçüde ise D_2^{b6} akoru yer almaktadır.

Şekil 42: Yüksek Yüksek Tepelere eserinin 18.-22. ölçüleri

23. ölçüde $D_2^{\flat 6}$, 24 ve 25. ölçülerde $Dm^{(9)}$, 26 ve 27. ölçülerde $D_3^{\sharp 11}$, 28. ölçüde ise $D_4^{\sharp 11}$ akoru görülmektedir.

Şekil 43: Yüksek Yüksek Tepelere eserinin 23.-28. ölçüleri

29. ölçüde $D_4^{\sharp 11}$; 30, 31, 32 ve 33. ölçülerde $D_2^{\sharp 4}$ akoruna yer verilmiştir.

Şekil 44: Yüksek Yüksek Tepelere eserinin 29.-34. ölçüleri

Düzenlemede makam dizisinin I. ve IV. dereceleri olan Re ve Sol sesleri üzerinde akorların ve aralıkların kullanıldığı görülmektedir. Bu seslerden:

- I. derece karar perdesi üzerine kurulan akor ve aralıkların, $4, 5, 4, \frac{5}{2}, \frac{\flat 6}{2}, \frac{\flat 9}{2}, \frac{\sharp 4}{2}$ ve $m^{(9)}$ karakterli olduğu,
- IV. derece üzerine kurulan akorun ise $\frac{5}{2}$ karakterli olduğu tespit edilmiştir.

4.1.5. Yemen Türküsü İsimli Eserin İncelenmesi

Eser La Hüseyini makam dizisinde 10/8'lik ölçüde yazılmıştır. Eserin 1. ölçüsü giriş müziğidir. 1. ölçüde Am_3^{9b2} ve F, 2. ölçüde Am_3^{11} , C+ ve D⁹, 3. ölçüde ise C akorları yer almaktadır. 5. ölçüde D8 ile G_5^8 aralıkları ve C⁽⁹⁾ ile C akorları kullanılmıştır. 6. ölçüde D5 aralığı ile Am_3^{11} , C+ ve D⁹ akorlarına yer verilmiştir.

Şekil 45: Yemen Türküsü eserinin 1.-6. ölçüleri

7. ölçüde C akoru, 8. ölçüde D8 ile G_5^8 aralıkları ve C⁽⁹⁾ ile C akorları görülmektedir. 9. ölçüde D5 aralığı kullanılmıştır.

Şekil 46: Yemen Türküsü eserinin 7.-10. ölçüleri

13. ölçüde Am akoru görülmektedir.

11 (F) (A) (G) (F*) (F) Am
14 (A) (D) (G) (C)
16 (F) (A) (G) (F*) (F)

Şekil 47: Yemen Türküsü eserinin 11.-17. ölçüleri

18. ölçü, 1. ölçünün aynısı olmakla birlikte Am_3^{9b2} ve F akorları görülmektedir. 19. ölçüde kullanılan akorlar $Am^{(11)}$, Am^7 ve D^9 akorları, 20. ölçüde C3 akoru yer almaktadır. 21. ölçüde ise C_3^9 ile C3 akorlarına yer verilmiştir.

18 Am_3^{9b2} F $Am^{(11)}$ Am^7 D^9
20 C3 (D) (G) C_3^9 C3

Şekil 48: Yemen Türküsü eserinin 18.-21. ölçüleri

22. ölçüde Am_3^{11} , Am^7 ve D^9 akorları, 23. ölçüde C_3 akoru, 24. ölçüde C_3^9 akoru, 25. ölçüde ise Dm akoru kullanılmıştır.

Şekil 49: Yemen Türküsü eserinin 22.-26. ölçüleri

28. ölçüde A_5 aralığı, 29 ve 30. ölçülerde ise Am akoru yer almaktadır.

Şekil 50: Yemen Türküsü eserinin 27.-30. ölçüleri

Tablo 5: Yemen Türküsü eserinde kullanılan korların karakterleri

I.	III.	IV.	VI.	VII.
m_3^{9b2}	M_3^9	M^9	M	$\frac{8}{5}$
m_3^{11}	M	8		
m	$M^{(9)}$	5		
m^7	M3	m		
$m^{(11)}$	M+			
5				

Makam dizisinin önemli perdeleri olan:

- I. derece olan karar perdesi üzerine kurulan akor ve aralıkların m , m^7 , m_3^{9b2} ve m_3^{11} , $m^{(11)}$ ve 5 karakterli olduğu,

- VII. derece olan yeden perdesi üzerine kurulan aralığın $\frac{8}{5}$ karakterli olduğu;

Makam dizisinin diğer perdeleri olan:

- III. derece üzerine kurulan akorların M, M3, M+, M⁽⁹⁾ ve M $\frac{9}{3}$ karakterli olduğu,
- IV. derece üzerine kurulan akor ve aralıkların M⁹, 5, 8 ve m karakterli olduğu,
- \flat VI. derece üzerine kurulan akorun ise M karakterli olduğu tespit edilmiştir.

4.1.6. Drama Köprüsü İsimli Eserin İncelenmesi

Eser Mi Hüseyini makam dizisinde, 5/8'lik ölçüde yazılmıştır. Eserin 1 ve 6. ölçüleri arası giriş müziğidir. 1. ölçüde kullanılan akor Am⁽⁹⁾, 2. ölçüde Am; 3. ölçüde ise Em'dir.

Şekil 51: Drama Köprüsü eserinin 1.-4. ölçüleri

5, 6, 7, 8 ve 9 numaralı ölçülerde E5 aralığının kullanıldığı görülmektedir.

Şekil 52: Drama Köprüsü eserinin 5.-14. ölçüleri

19. ölçüde Em, 20. ölçüde ise D akoru yer almaktadır.

Şekil 53: Drama Köprüsü eserinin 15.-24. ölçüleri

25. ölçüde Em akoru, 26 ve 33. ölçülerde E5 aralığı, 27. ölçüde Em⁷ akoru, 28. ölçüde F[#]-5 akoru, 34 ve 35. ölçülerde ise Em akoruna yer verilmiştir.

Şekil 54: Drama Köprüsü eserinin 25.-35. ölçüleri

Tablo 6: Drama Köprüsü eserinde kullanılan akorların karakterleri

I.	#II.	IV.	VII.
m	m-5	m ⁽⁹⁾	M
5		m	
m ⁷			

Makam dizisinin önemli perdeleri olan:

- I. derece karar perdesi üzerine kurulan akor ve aralıkların m, 5 ve m⁷ karakterli olduğu,
- VII. derece yeden perdesi üzerine kurulan akorun M karakterli olduğu;

Makamın diğer sesleri ve altere edilmiş sesler olan:

- #II. derece üzerine kurulan akorun m-5 karakterli olduğu,
- IV. derece üzerine kurulan akorların m⁽⁹⁾ ve m karakterli olduğu saptanmıştır.

4.1.7. El Vurup Yaremi İncitme Tabip İsimli Eserin İncelenmesi

Eser Mi Hüseyini makam dizisinde, 4/4'lük ölçüde yazılmıştır. Eserin 1 ve 7. ölçüleri arası giriş müziğidir. 7. ölçüde Em akorunun kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 55: El Vurup Yaremi İncitme Tabip eserinin 1.-7. ölçüleri

8, 9 ve 11. ölçülerde A akoru, 10. ölçüde ise $G_{4\#3}^5$ akoru yer almaktadır. Aynı zamanda 10. ölçüde bas partisindeki ezgisel yürüyüşte diyatonik yaklaşım kullanılmıştır.



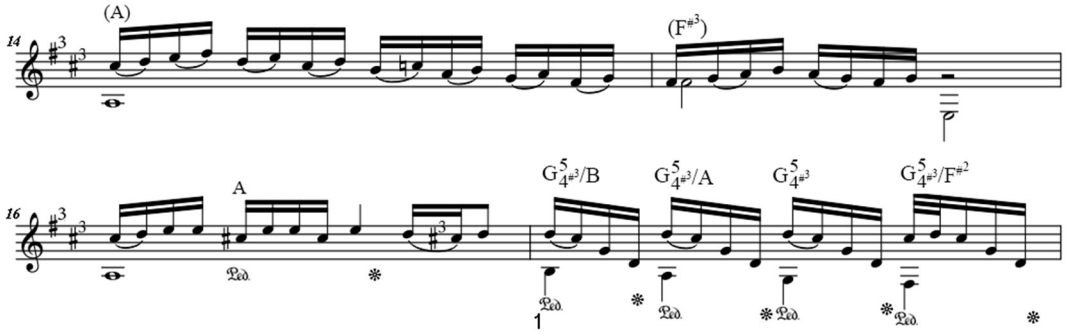
Şekil 56: El Vurup Yaremi İncitme Tabip eserinin 8.-11. ölçüleri

12. ölçüde G5 aralığı, 13. ölçüde ise A akorunun kullanıldığı tespit edilmiştir. 12. ölçüde, 10. ölçüde olduğu gibi aynı ezgisel yürüyüş yapılmıştır.



Şekil 57: El Vurup Yaremi İncitme Tabip eserinin 12.-13. ölçüleri

17. ölçüde $G_{4\#3}^5$ akoru yer almaktadır. Bu ölçünün bas partisindeki ezgisel yürüyüşte diyatonik yaklaşım kullanılmıştır.



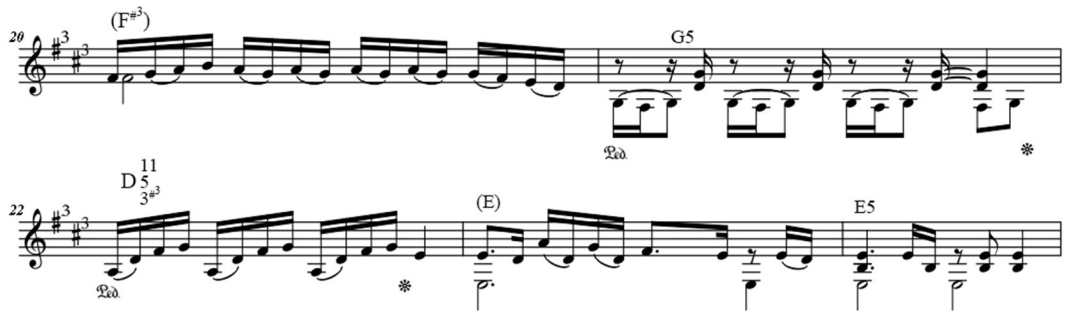
Şekil 58: El Vurup Yaremi İncitme Tabip eserinin 14.-17. ölçüleri

18. ölçüde $A_{3\#3}^5$ ve G akorları, 19. ölçüde G akoru ile A5 aralığı yer almıştır.



Şekil 59: El Vurup Yaremi İncitme Tabip eserinin 18.-19. Ölçüleri

21. ölçüde G5 aralığı, 22. ölçüde $D_{3\#3}^{11}$ akoru, 24. ölçüde ise E5 aralığının kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 61: El Vurup Yaremi İncitme Tabip eserinin 20.-24. ölçüleri

25 ile 27. ölçülerde ölçüde Em akoru ile A5 aralığı kullanılmıştır.

Two staves of musical notation in 3/8 time. The first staff (measures 25-27) features a melody with a 3-measure rest in measure 25, followed by eighth notes. Chords Em and A5 are indicated above the staff. The second staff (measures 27-28) continues the melody with a 3-measure rest in measure 27, followed by eighth notes. Chords Em and A5 are indicated above the staff. Asterisks are placed below the first measure of each staff.

Şekil 62: El Vurup Yaremi İncitme Tabip eserinin 25.-28. ölçüleri

29. ölçüde G5 aralığı, 30. ölçüde $D_{3\#}^{11}$ akoru, 32. ölçüde E5 aralığı yer almaktadır.

Two staves of musical notation in 3/8 time. The first staff (measures 29-31) features a melody with a 3-measure rest in measure 29, followed by eighth notes. Chords G5 and $D_{3\#}^{11}$ are indicated above the staff. The second staff (measures 31-33) features a melody with a 3-measure rest in measure 31, followed by eighth notes. Chords (E) and E5 are indicated above the staff. Asterisks are placed below the first measure of each staff.

Şekil 63: El Vurup Yaremi İncitme Tabip eserinin 29.-33. ölçüleri

39. ölçüde E5 aralığı, 40. ölçüde ise Em akoru yer almaktadır.

Two staves of musical notation in 3/8 time. The first staff (measures 38-39) features a melody with a 3-measure rest in measure 38, followed by eighth notes. Chords E5 and Em are indicated above the staff. The second staff (measures 39-40) features a melody with a 3-measure rest in measure 39, followed by eighth notes. Chords E5 and Em are indicated above the staff. Asterisks are placed below the first measure of each staff.

Şekil 64: El Vurup Yaremi İncitme Tabip eserinin 38.-40. ölçüleri

42. ölçüde Em akoru; 44. ölçüde ise G5 aralığının kullanıldığı tespit edilmiştir.

Two staves of musical notation in 3/8 time. The first staff (measures 41-42) features a melody with a 3-measure rest in measure 41, followed by eighth notes. Chords (D) and Em are indicated above the staff. The second staff (measures 42-44) features a melody with a 3-measure rest in measure 42, followed by eighth notes. Chords (D) and G5 are indicated above the staff. Asterisks are placed below the first measure of each staff.

Şekil 65: El Vurup Yaremi İncitme Tabip eserinin 41.-44. ölçüleri

45. ölçüde $D \begin{smallmatrix} 11 \\ 5 \\ 3\#2 \end{smallmatrix}$ akorunun kullanıldığı görülmektedir. 47 ve 49. ölçülerde Em akoruna; 50. ölçüde E5 aralığına; 48. ölçüde ise Em7 ile Em akorlarına yer verilmiştir.

Şekil 66: El Vurup Yaremi İncitme Tabip eserinin 45.-49. ölçüleri

Tablo 7: El Vurup Yaremi İncitme Tabip eserinde kullanılan akorların karakterleri

I.	III.	IV.	VII.
m	$5 \begin{smallmatrix} 5 \\ 4\#3 \end{smallmatrix}$	M	$11 \begin{smallmatrix} 5 \\ 3\#2 \end{smallmatrix}$
5	5	$5 \begin{smallmatrix} 5 \\ 3\#3 \end{smallmatrix}$	
m ⁷	M	5	

Makam dizisinin önemli perdeleri olan:

- I. derece karar perdesi üzerine kurulan akor ve aralıkların m, m⁷ ve 5 karakterli olduğu,
- VII. derece yeden perdesi üzerine kurulan akorun $11 \begin{smallmatrix} 5 \\ 3\#2 \end{smallmatrix}$ karakterli olduğu;

Makam dizisinin diğer perdeleri olan:

- III. derece üzerine kurulan akor ve aralıkların M, 5 ve $5 \begin{smallmatrix} 5 \\ 4\#3 \end{smallmatrix}$ karakterli olduğu,
- IV. derece üzerine kurulan akor ve aralıkların M, 5 ve $5 \begin{smallmatrix} 5 \\ 3\#3 \end{smallmatrix}$ karakterli olduğu saptanmıştır.

4.1.8. Hüseyini Saz Semaisi (Lavtacı Andon) İsimli Eserin İncelenmesi

Eser Mi Hüseyini makam dizisinde, 10/8'lik ölçüde yazılmıştır. Eserin ilk ölçüsünde E5 ile G5 aralıkları ve G ile D akorları kullanılmıştır. 2. ölçüde G5 ile A5 aralıkları ve C_5^7 ile $A_{3\#}^{5\#3}$ akorlarına yer verilmiştir. 3. ölçüde B7, CMaj7, $A_{3\#}^{5\#3}$, G ve Em akorları yer alırken aralıksal çokseslendirmede yalnızca A5 aralığı kullanılmıştır. 4. ölçüde G_2^5 , $D^{(7\#3)}$ akorlarının yanı sıra E5 aralığı da görülmektedir. Ayrıca bas partisinde kromatik ve diyatonik yaklaşımlarla ezgisel yürüyüşler bulunmaktadır.

Şekil 67: Hüseyini Saz Semaisi eserinin 1.-3. ölçüleri

5. ölçüde E5 aralığıyla C3, A, C, D, G ve $A_{3\#}^{5\#3}$ akorları, 7. ölçüde E5, A5 ve G5 aralıklarıyla D ile Am7 akorları, 8. ölçüde ise E, C ve G_4^5 akorları görülmektedir.

Şekil 68: Hüseyini Saz Semaisi eserinin 5.-8. ölçüleri

9. ölçüde D ile $C_3^{4\#3}$ akorları görülmektedir. Ayrıca bu ölçünün 3. vuruşunda bas partisinde kromatik yaklaşımla ezgisel yürüyüş oluşturulmuştur. 10. ölçüde E5 ile G5 aralıklarının yanı sıra Am, D ve $A3^{4\#3}$ akorları da yer almaktadır. 11. ölçüde E5, A5 ve G5 aralıklarıyla, D ve Am7 akorları kullanılmıştır.

Şekil 69: Hüseyin Saz Semaisi eserinin 9.-11. ölçüleri

12. ölçüde E, Am7 ve G_4^5 akorları yer alırken bas partisinde 3. vuruşta başlayan ezgisel yürüyüş görülmektedir. 13. ölçüde Bm7 ile $C_3^{4\#3}$ akorlarıyla E5 aralığına yer verilmiştir. Ayrıca bu ölçüde bas partisinde 3. vuruşta kromatik ezgisel yürüyüş görülmektedir. 14. ölçüde C_5^7 ve G akorları yer almaktadır.

Şekil 70: Hüseyin Saz Semaisi eserinin 12.-14. ölçüleri

15. ölçüde D, G, C ve D_4^5 akorlarıyla E5 aralığı kullanılmıştır. 16. ölçüde E7, $A_{3\#}^5$, G, CMaj7, B_5^7 ve D akorları yer almaktadır. 17. ölçüde CMaj7, G_2^5 , $D^{(7\#3)}$, E5 akorları ve E5 aralığına yer verilmiştir. 18. ölçüde Em, $F\#m7$, Em, $A_{3\#}^5$, E, G_2^5 ve D akorlarının kullanıldığı görülmektedir. 16, 17 ve 18. ölçülerde bas partisinde diyatonik ve kromatik yaklaşımlarla ezgisel hareketler görülmektedir.

Şekil 71: Hüseyin Saz Semaisi eserinin 15.-18. ölçüleri

19. ölçünün başında ana ezgiye üçlü aralıklarla bir oktav aşağıdan eşlik edilmiştir. 19. ölçüde CMaj7, B_5^7 , D ve $A_{3\#}^5$ akorları, 20. ölçüde G, CMaj7, B_5^7 ve $A_{3\#}^5$ akorları, 21. ölçüde ise $C\#o^7$ ile C3 akorlarıyla E5 aralığı görülmektedir.

Şekil 72: Hüseyin Saz Semaisi eserinin 19.-21. ölçüleri

22. ölçüden 26. ölçüye kadar eserin ölçüsü 6/4'lük olarak değişime uğramıştır. 22. ölçüde Em, Em7 ve CMaj7 akorlarıyla E5 aralığı görülmektedir. 23. ölçüde E5 aralığı, 24. ölçüde CMaj7 akoruyla A5 aralığı, 25. ölçüde Am ile G akorları, 26. ölçüde ise $C_3^{\#4}$ akoru ile E5 aralığı yer almaktadır. 24, 25 ve 26. ölçülerde bas partisinde ezgisel yürüyüşler görülmektedir.

Şekil 73: Hüseyin Saz Semaisi eserinin 22.-26. ölçüleri

Tablo 8: Hüseyin Saz Semaisi eserinde kullanılan akorların karakterleri

I.	#II.	III.	IV.	V.	¶VI.	#VI.	VII.
m	m ⁷	M	$\frac{5}{3}^{\#3}$	M ⁷	$\frac{7}{5}$	\circ^7	M
M		$\frac{5}{2}$	$\frac{7}{3}^{\#3}$	m ⁷	$\frac{4^{\#3}}{3}$		M ^(7#3)
m ⁷		$\frac{5}{4}$	$3^{\#3}$	$\frac{7}{5}$	$\frac{\#4}{3}$		$\frac{5}{4}$
5		5	M		M3		
			m		MMaj ⁷		
			m ⁷		M		
			5				

Makam dizisinin önemli perdeleri olan:

- I. derece karar perdesi üzerine kurulan akor ve aralıkların m , m^7 , M ve 5 karakterli olduğu,
- V. derece güçlü perdesi üzerine kurulan akorların M^7 , m^7 ve 5^7 karakterli olduğu,
- VII. derece yeden perdesi üzerine kurulan akorların M , $M^{(7\#3)}$ ve 5^4 karakterli olduğu;

Makam dizisinin diğer perdeleri ve altere edilmiş (değiştirilmiş) sesler olan:

- III. derece üzerine kurulan akor ve aralıkların M , 5^4 , 5 ve 5^2 karakterli olduğu,
- IV. derece üzerine kurulan akor ve aralıkların $5^{\#3}$, $5^{\#3}$, $3^{\#3}$, M , m , m^7 ve 5 karakterli olduğu,
- \flat VI. derece üzerine kurulan akorların M , $M3$, $MMaj^7$, 5 , $4^{\#3}$ ve $3^{\#4}$ karakterli olduğu,
- $\#$ VI. derece üzerine kurulan akorun o^7 karakterli olduğu,
- $\#$ II. derece üzerine kurulan akorun m^7_3 karakterli olduğu tespit edilmiştir.

4.1.9. Kerimoğlu Zeybeği İsimli Eserin İncelenmesi

Eserin ilk 25 ölçüsü özgün notada bulunmayan bir giriştir. Bu giriş 14. ölçüye kadar Bm tonalitesindedir. 15. ölçüden sonra Si Hüseyini makam dizisinde devam eden giriş 25. ölçüye kadar devam etmektedir. Eser 4/4'lük ölçüde yazılmıştır. Bas partisinde, 1. ölçüden başlayıp 12. ölçüye kadar süren ezgisel yürüyüş görülmektedir.

Şekil 74: Kerimoğlu Zeybeği eserinin 1.-12. ölçüleri

Bahsedilen ezgisel yürüyüş 13. ölçüde Em ve C[#]-5 akorlarının kullanımıyla son bulmuştur. Giriş müziğinin ikinci bölümü ise Si Hüseyini makam dizisinde olup 15. ölçüde başlamaktadır. 15, 16 ve 17. ölçülerde Si pedal sesi üzerinde ezgiye üçlü aralıklarla eşlik edilmiştir. 18. ölçüde G5 ve A5; 19 ve 20. ölçüde ise A5 aralıkları kullanılmıştır.

Şekil 75: Kerimoğlu Zeybeği eserinin 13.-19. ölçüleri

21, 22 ve 23. ölçülerde de Si pedalında ezgiye üçlü aralıklarla eşlik edilmiştir. 24. ölçüde Em⁷ akoru kullanılmıştır. 25. ölçüde B⁵ aralığından sonra giriş müziği bitmektedir. 26 ve 27. ölçülerde A₂⁵ akoru, 28 ve 29. ölçülerde ise Bm akorunun kullanıldığı görülmektedir.

Şekil 76: Kerimoğlu Zeybeği eserinin 21.-29. ölçüleri

30. ölçüde D, 33. ölçüde A, 36 ve 37. ölçülerde A₂⁵, 38 ve 39. ölçülerde Bm, 40. ölçüde ise D akoru yer almaktadır. 32 ve 42. ölçülerde Fa# pedal sesi ezgiye eşlik ederken ölçünün sonunda ezgide Sol#² olan sese bas partisinde natürel Sol sesi eşlik etmiştir. 34 ve 35. ölçülerde ana ezgide bulunmayan bir ezgisel yürüyüş görülmektedir. Bu yürüyüşte ezgiye Si pedalında üçlü aralıklar ile eşlik edilmiştir.

Şekil 77: Kerimoğlu Zeybeği eserinin 30.-42. ölçüleri

43. ölçüde A, 44 ve 45. ölçülerde GMaj⁷ akoru yer almaktadır. 46. ölçünün başlangıcında E₅⁸ aralığı kullanılırken devamında ezgiye üçlü aralıklar ile eşlik edilmiştir. 50. ölçüde G₅ aralığı ile G₂⁵ akoru, 51. ölçüde G₅ aralığı, 52. ölçüde A₃⁵₃ akoru ve 53. ölçüde GMaj⁷ akoru yer almıştır.

Şekil 78: Kerimoğlu Zeybeği eserinin 43.-53. ölçüleri

54. ölçüde C[#]-5 ve D3 akorları, 55 ve 56. ölçülerde GMaj⁷ akoru, 58. ölçüde C[#]o⁷ akoru, 61. ölçüde G5 aralığı ile G₂⁵ akoru, 62. ölçüde G5 aralığı, 63. ölçüde ise A₃⁵₃[#] akoru görülmektedir.

Şekil 79: Kerimoğlu Zeybeği eserinin 54.-63. ölçüleri

64. ölçüde GMaj⁷ akoru, 65. ölçüde C[#]-5 ve D3 akorları, 66 ve 67. ölçülerde ise GMaj⁷ akorları yer almıştır. 68. ölçüden itibaren düzenlemenin giriş müziğindeki ikinci bölüme dönüş yapılmış ve B5 aralığı ile eser bitmiştir.

Şekil 80: Kerimoğlu Zeybeği eserinin 64.-68. ölçüleri

Tablo 9: Kerimoğlu Zeybeği eserinde kullanılan akorların karakterleri

I.	#II.	III.	IV.	♭VI.	VII.
m	m-5	M	m ⁷	MMaj ⁷	$\frac{5}{3\#2}$
5	o ⁷	M3	m	$\frac{5}{2}$	$\frac{5}{2}$
			$\frac{8}{5}$	5	M
					5

Makam dizisinin önemli perdeleri olan:

- I. derece karar perdesi üzerine kurulan akor ve aralığın m ve 5 karakterli olduğu,
- VII. derece yeden perdesi üzerine kurulan akor ve aralıkların $\frac{5}{3\#2}$, M, 5 ve $\frac{5}{2}$ karakterli olduğu;

Makam dizisinin diğer perdeleri ve altere edilmiş (değiştirilmiş) sesler olan:

- #II. derece üzerine kurulan akorların m-5 ve o⁷ karakterli olduğu,
- III. derece üzerine kurulan akorların M3 ve M karakterli olduğu,
- IV. derece üzerine kurulan akor ve aralıkların m⁷, m ve $\frac{8}{5}$ karakterli olduğu,
- ♭VI. derece üzerine kurulan akor ve aralıkların MMaj⁷, $\frac{5}{2}$ ve 5 karakterli olduğu görülmüştür.

4.1.10. Yeşil Ördek Gibi Daldım Göllere İsimli Eserin İncelenmesi

Eser Fa# Hüseyini makam dizisinde, 4/4'lük ölçüde yazılmıştır. 1. ölçüde F#m akoru, F#5 ve F#4 aralıkları, 2. ölçüde B5 ile D5 aralıklarıyla E₄⁵ ve E₃^{#2} akorları yer almaktadır.

Şekil 81: Yeşil Ördek Gibi Daldım Göllere eserinin 1.-2. ölçüsü

3 ve 4. ölçülerde kullanılan akor ve aralıklar B5, D5, E₄⁵ ve E3^{#2}'dir.

Şekil 82: Yeşil Ördek Gibi Daldım Göllere eserinin 3.-4. ölçüsü

5. ölçüde D, E₃^{7#2} ile E3^{#2}; 6'da E3^{#2} ile F^{#5}; 7'de ise F^{#5} akor ve aralıkları görülmektedir.

Şekil 83: Yeşil Ördek Gibi Daldım Göllere eserinin 5.-7. ölçüsü

8. ölçüde B5, D5, E₄⁵ ve E3^{#2} akor ve aralıkları tespit edilmiştir.

Şekil 84: Yeşil Ördek Gibi Daldım Göllere eserinin 8. ölçüsü

9. ölçüde ise kullanılan akor F₃^{#4} akorudur.

Şekil 85: Yeşil Ördek Gibi Daldım Göllere eserinin 9. ölçüsü

10. ölçüde bastaki sesler pedal işlevi ile kullanılmıştır. 11. ölçüde ise D akoru ile $E_3^{7\#2}$ akorları görülmektedir.

The image shows two staves of music. The first staff (measure 10) is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/2 time signature. It features a melodic line with eighth notes and a bass line with a pedal point on F# and a bass clef. Chords are labeled (F#) and (C#). The second staff (measure 11) continues the melody and bass line, with chords labeled D, $E_3^{7\#2}$, and (E).

Şekil 86: Yeşil Ördek Gibi Daldım Göllere eserinin 10.-11. ölçüsü

12. ölçüde $E_3^{7\#2}$ akoru ile $F\#5$ aralığı kullanıldığı görülmektedir.

The image shows two staves of music. The first staff (measure 12) is in treble clef with a key signature of three sharps and a 2/2 time signature. It features a melodic line with eighth notes and a bass line with a pedal point on E and a bass clef. Chords are labeled $E_3^{7\#2}$, (C#), and $F\#5$. The second staff (measure 13) continues the melody and bass line, with chords labeled (E) and (F#).

Şekil 87: Yeşil Ördek Gibi Daldım Göllere eserinin 12.-13. ölçüsü

14 ve 16. ölçülerde $F\#8$ aralığı görülmektedir.

The image shows two staves of music. The first staff (measure 14) is in treble clef with a key signature of three sharps and a 2/2 time signature. It features a melodic line with eighth notes and a bass line with a pedal point on F# and a bass clef. Chords are labeled $F\#8$, (E), and (C#). The second staff (measure 16) continues the melody and bass line, with chords labeled $F\#8$ and D.C. al Fine.

Şekil 88: Yeşil Ördek Gibi Daldım Göllere eserinin 14.-16. ölçüsü

Tablo 10: Yeşil Ördek Gibi eserinde kullanılan akorların karakterleri

I.	IV.	♯VI.	VII.
m	5	5	$\frac{5}{4}$
5		M	$\frac{7}{3\#2}$
8			$3\#2$
4			
M_3^4			

Makam dizisinin önemli perdeleri olan:

- I. derece karar perdesi üzerine kurulan akor ve aralıkların m ve 5, 8, 4 ve M_3^4 karakterli olduğu,
- VII. derece olan yeden perdesi üzerine kurulan akorların $\frac{5}{4}$, $\frac{7}{3\#2}$ ve $3\#2$ karakterli olduğu;

Makam dizisinin diğer perdeleri olan:

- IV. derece üzerine kurulan aralığın 5 karakterde olduğu,
- ♯VI. derece üzerine kurulan akor ve aralığın 5 ve M karakterde olduğu tespit edilmiştir.

4.1.11. Dersim Dört Dağ İçinde İsimli Eserin İncelenmesi

Eser F# Hüseyini makam dizisinde 10/8'lik ölçüde yazılmıştır. 1 ile 18. ölçüleri arasındaki bütün ölçülerde F#5 aralığı görülmektedir.

Şekil 89: Dersim Dört Dağ İçinde eserinin 1.-5. ölçüsü

19. ölçüden eserin 37. ölçüsüne kadar olan kısımda ise F[#] sesi pedal işleviyle kullanılmıştır. Bu pedal ses kullanımına dem ses de denilebilir.



Şekil 90: Dersim Dört Dağ İçinde eserin 20.-24. ölçüsü

Düzenlemede yalnızca bir aralık kullanımı görüldüğünden tablo oluşturulmamıştır. Eserde akor kullanımı görülmemiştir. Kullanılan yegâne aralık olan F[#]5 aralığı eserde 26 kez kullanılmıştır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

SONUÇ

“Mikrotonal Gıtarda Makamsal Müziğin Çokseslendirilmesine İlişkin Yaklaşımlar” başlıklı bu çalışmada, 2016-2020 yılları arasında gerçekleştirilen Uluslararası Mikrotonal Gitar Yarışmasında ödül kazanmış olan rast perde düzenini kullanan hüseyini ve muhayyer makamlarındaki eserlerin çokseslendirme yaklaşımları incelenmiş ve bu doğrultuda elde edilen sonuçlar ve değerlendirmeler aşağıda açıklanmıştır.

Mikrotonal gıtarda çokseslendirilen makamsal yapıdaki eserlerin, akorsal yaklaşım, aralıksal yaklaşım ve pedal sesleri ile eşlik edilerek üç farklı yaklaşımla çokseslendirildiği sonucuna ulaşılmıştır.

Akorsal yaklaşımla makamsal eserlerin çokseslendirilmesinde geleneksel armonideki majör, minör akorları, caz armonisindeki altere akorlar, dörtlü armonideki 4, 4/7 akorlarının yer aldığı tespit edilmiştir. Eserlerin akorsal yaklaşımla çokseslendirilmesinde dikkat çeken diğer bir kullanım ise akorları oluşturan seslerin arasında koma değerine sahip (mikrotonal) seslerin de yer almasıdır. Makamsal yapıdaki eserlerin akorsal yaklaşımla çokseslendirilmesinde hem tonal hemde mikrotonal seslerden yararlanılmıştır. Aralıksal yaklaşımla çokseslendirilmesinde tonal seslerle oluşturulan T4, T5, B6, B2, B3, K3 aralıklarının yanı sıra mikrotonal seslerle de aralıkların kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu duruma ilaveten yalnızca mikrotonal seslerin oluşturduğu aralıklar da kullanılmıştır. Pedal seslerle makamsal eserlerin çokseslendirilmesinde tonal seslere ek olarak koma değerine sahip pedal seslerin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Mikrotonal gıtarda akorsal yaklaşım, aralıksal yaklaşım ve pedal seslerin kullanıldığı her üç çokseslendirme yaklaşımında da tonal seslerin yanında koma değerine sahip sesler bir arada kullanılmıştır.

Eserlerdeki akor çeşitliliği dikkate alındığında geleneksel armoni, caz armonisi ve dörtlü armonileme yöntemlerinin karma olarak kullanıldığı, aralıksal yapılan çokseslendirmelerde ise özellikle üçlü, dörtlü ve beşli aralıklara sıklıkla yer verildiği görülmüştür.

Ayrıca, bas ve ara partilerde tonal seslerin mikrotonal seslerle birlikte kullanıldığı (Sib-Sib²-Si-Do) ana ezgiye eşlik eden ezgisel yürüyüşlere de yer verilmiştir.

Çokseslendirilen eserlerde kadansların kullanılmasının yanı sıra akor yürüyüşleri ve yeniden armonileme tekniklerinden olan triton substitution kullanıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca makamsal dizi dışındaki ikinci ve altıncı derecedeki değişimli (altere) sesler temel alınarak akorsal yaklaşımla çokseslendirilmiştir. Eserlerin orijinal notasında bulunan koma değerindeki seslerin çoğunlukla değiştirilmeden kullanıldığı, ancak söz konusu mikrotonal seslerin nadir de olsa en yakın tonal sese indirgenerek çokseslendirildiği de görülmüştür. Bu değişikliğin mikrotonal gitardaki makamsal eserlerin seslendirilmesinde pozisyon açısından teknik zorluk yaşanmaması için tercih edildiği düşünülmektedir.

Mikrotonal gitardaki makamsal eserlerin çokseslendirilmesinde klasik gitarda kullanılan standart akort düzeni dışında farklı akort düzenlerinin de kullanıldığı tespit edilmiştir. Söz konusu eserlerde pedal seslere sıklıkla yer verildiği üzere bu durumun açık pozisyondaki telden dem ses alma anlayışından kaynaklı olduğu düşünülmektedir.

Düzenlemelerde akorsal, aralıksal ve pedal ses olmak üzere 3 farklı yaklaşım kullanılmıştır. Tablo 11’de bu yaklaşımlar makamın derecelerine ve yaklaşımın karakterine göre tasnif edilmiş, frekansları ve genel toplam üzerinden yüzdelik değerleri hesaplanmıştır.

Tablo 11: Dereceler ve sayısal olarak çokseslendirme yaklaşımları

Derece	Akorsal Yaklaşım				Aralıksal Yaklaşım				Pedal Ses				Toplam	
	Tonal		Mikrotonal		Tonal		Mikrotonal		Tonal		Mikrotonal			
	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%
I.	168	33,67	20	4,01	127	57,74	0		121	52,61	0		436	45,37
II.	0		1	0,20	0		0		0		4	1,74	5	0,52
III.	45	9,02	17	3,41	21	9,05	0		15	6,52	0		98	10,20
IV.	70	14,03	32	6,41	49	21,12	0		34	14,78	0		185	19,25
V.	11	2,20	0		8	3,45	6	2,59	15	6,52	0		40	4,16
bVI.	66	13,23	5	1	10	4,31	0		14	6,08	0		95	9,88
VI.	0		5	1	0		3	1,29	0		0		8	0,83
VII.	25	5,01	33	6,61	14	6,03	0		27	11,74	0		99	10,30
Toplam	385	77,35	113	22,65	229	96,12	9	3,88	226	98,26	4	1,74		
Çoksesli Yaklaşımlar Toplamı	498				238				230					
Genel Toplam	966													100

Her bir derece ayrı ayrı incelenecek olursa:

- Çoksesli yaklaşımlar toplamında, I. derece üzerine kurulan tonal akorlar %33,67, mikrotonal akorlar %4,01, tonal aralıklar %57,74, tonal pedal sesler ise %52,61 oranındadır. Bu derece üzerinde kullanılan çokseslendirme unsurları genel toplamın %45,37'si oranındadır.
- Çoksesli yaklaşımlar toplamında, II. derece üzerine kurulan mikrotonal akorlar %0,20, mikrotonal pedal sesler ise %1,74'lük kısmı oluşturmaktadır. Bu derece üzerinde kullanılan çokseslendirme unsurları genel toplamın %0,52'si oranındadır.
- Çoksesli yaklaşımlar toplamında, III. derece üzerine kurulan tonal akorlar %9,02, mikrotonal akorlar ise %3,41'lik kısmı oluştururken tonal aralıklar %9,05, tonal pedal sesler ise %6,52 oranındadır. Bu derece

üzerinde kullanılan çokseslendirme unsurları genel toplamın %10,20'si oranındadır.

- Çoksesli yaklaşımlar toplamında, IV. derece üzerine kurulan tonal akorlar %14,03, mikrotonal akorlar %6,41, tonal aralıklar %21,12, tonal pedal sesler %14,78'lik bölümü oluşturmaktadır. Bu derece üzerinde kullanılan çokseslendirme unsurları genel toplamın %19,25'i oranındadır.
- Çoksesli yaklaşımlar toplamında, V. derece üzerine kurulan tonal akorlar %2,20, tonal aralıklar %3,45, mikrotonal aralıklar %2,59, tonal pedal sesler %6,52 oranındadır. Bu derece üzerinde kullanılan çokseslendirme unsurları genel toplamın %4,16'sı oranındadır.
- Çoksesli yaklaşımlar toplamında, bVI. derece üzerine kurulan tonal akorların %13,23, mikrotonal akorların %1, tonal aralıkların %4,31, tonal pedal seslerin ise %6,08 oranında olduğu tespit edilmiştir. Bu derece üzerinde kullanılan çokseslendirme unsurları genel toplamın %9,88'i oranında olduğu tespit edilmiştir.
- Çoksesli yaklaşımlar toplamında, VI. derece üzerine kurulan mikrotonal akorlar %1, mikrotonal aralıklar ise %1,29 oranındadır. Bu derece üzerinde kullanılan çokseslendirme unsurları genel toplamın %0,83'ü kadardır.
- Çoksesli yaklaşımlar toplamında, VII. derece üzerine kurulan tonal akorlar %5,01, mikrotonal akorlar %6,61, tonal aralıklar %6,03, tonal pedal sesleri ise %11,74 oranındadır. Bu derece üzerinde kullanılan çokseslendirme unsurları genel toplamın %10,30'unu oluşturmaktadır.

Tablo 11'e göre makamsal eserlerin çokseslendirilmesinde akorsal yaklaşımların %77,35'ini tonal akorlar, %22,65'ini mikrotonal akorlar; aralıksal yaklaşımların %96,12'sini tonal aralıklar, %3,88'ini mikrotonal aralıklar ve pedal seslerin %98,26'sını tonal sesler, %1,74'ünü ise mikrotonal sesler oluşturmaktadır.

Hüseyini ve Muhayyer makamlarının mikrotonal sesleri olan II. ve VI. derecelerindeki çokseslendirme yaklaşımlarının oranı %1.35'tir. İki ve üç koma değerine sahip derecelerdeki çokseslendirme yaklaşımlarının genel toplama oranla son derece düşük olduğu görülmektedir. Diğer yandan I. ve IV. derecedeki

çokseslendirme yaklaşımlarının oranı %64,62 olup, bu derecelerin genel toplamda oldukça yer kapladığı tespit edilmiştir. III, bVI, ve VII. derecenin genel toplamdaki oranlarının ise %30,38 olduğu görülmektedir.

Tablo 12: Çok seslendirme yaklaşımlarının genel toplam üzerinden yüzdeleri

Çokseslendirme Yaklaşımları	<i>f</i>	%
Akor	498	51,55
Aralık	238	24,64
Pedal ses	230	23,80
Toplam	966	100

Eserlerdeki çokseslendirme yaklaşımlarının %51,55'ini akorlar, %24,64'ünü aralıklar ve %23,80'ini pedal sesler oluşturmaktadır. Bu sonuçlar doğrultusunda mikrotonal gitarda makamsal yapıdaki eserlerin çokseslendirilmesinde akorların önemi olduğu kadar aralıkların ve pedal seslerin de önemi olduğu görülmektedir.

ÖNERİLER

- 1- Mikrotonal gitarın doğası gereği mikrotonal sesler icra edilebildiğinden makamsal yapıdaki eserler bu çalgıda çokseslendirilebilmektedir. Bu doğrultuda mikrotonal gitarda herhangi bir makamsal yapıya sahip bir eser çokseslendirilmesinden önce, ilk aşamada makamı oluşturan unsurların etraflıca bilinmesi ve eserlerin çokseslendirilme aşamasında bu durumun göz önünde bulundurulması, eserdeki çoksesli makamsal yapının öne çıkmasında etkili olacaktır.
- 2- Mikrotonal gitardaki eserlerin çokseslendirilmesinde akorsal yaklaşımda karma yöntem uygulandığı üzere, gerek geleneksel armoni, gerek dörtlü armoni ve gerekse caz armonisine yönelik edinilen her çeşit kuramsal bilginin mikrotonal gitarda uygulanması önerilmektedir.
- 3- Bu çalışmada, klasik/mikrotonal gitar literatüründe daha önce gösterilmeyen koma değerindeki seslere sahip akor ve aralıkların gösterimi için şifre ses sembollerden oluşan yeni bir adlandırma tekniği kullanılmıştır. Bu sebeple gitar literatüründeki büyük-küçük, majör-minör, tam-eksik-artık vb. aralıklar dışında kalan koma değerine sahip akor ve aralıkların gösteriminde çalışma kapsamındaki adlandırma yöntemi kullanılabilir.

- 4- Çalışma kapsamında incelenen bazı eserlerde bir bölme uzunluktaki girişlerin yer aldığı görülmüştür. Mikrotonal gitarda makamsal eserlerin ana ezgisi icra edilmeden önce, makamsal yapıyı gösterebilecek giriş müzikleri eklenebilir.
- 5- Bu çalışmada mikrotonal gitarda seslendirilen Hüseyini ve Muhayyer makamlarındaki eserlerin çokseslendirme durumları incelenmiştir. Söz konusu makamların dışında mikrotonal gitarda çokseslendirilen farklı makamlardaki eserlerin çokseslendirme durumları incelenebilir.
- 6- İncelenen eserlerde mikrotonal aralıklara sahip akor, aralık, pedal ses ve ezgisel yürüyüşlere yer verildiği üzere, yapılacak olan çokseslendirme çalışmalarında bu unsurlar kullanılabilir.

KAYNAKÇA

- Akdoğu, O. (1992). *Türk Müziğinde Perdeler*. İzmir: Yayınevi Bilinmiyor.
- Albuz, A. (2011). Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*. 51-66.
- Arın, M., E. (2014). *Yerelden Küresele Açılan Bir Model Olarak, Erkan Oğur'un Perdesiz Gitar İcracılığı*. (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Badoğlu, Ö. (2020). *Bill Evans Doğaçlamalarında Melodik ve Armonik Yapı*. (Yüksek Lisans Tezi). Ordu Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Cangal, N. (2014). *Armoni*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Çoğulu, T. (2011). Mikrotonal Gitar Müziği. *Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*. 424-428.
- Deniz, Ü. (2015). *Türk Beşleri Tarafından Çokseslendirilmiş Olan Türkülerin Armoni Anlayışı Bakımından İncelenmesi*. (Doktora Tezi). İnönü Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Karasar, N. (2018). *Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar İlkeler Teknikler*. Ankara: Nobel Akademik
- Karaosmanoğlu, M., K. (2017). *Müzik Aritmetiği ve Ses Sistemleri*. İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları.
- Özgür, Ü. & Aydoğan, S. (2012). *Müziksel İşitme Okuma Eğitimi ve Kuram*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Özkeleş, S. (2017). Approaches Related to Polyphony of Turkish Folk Music With Three-Stringed Bağlama. Prof. Hasan Arapgirlioğlu, Assist. Prof. Atilla Atık, Prof. Robert L. Elliott, Assoc. Prof. Edward Turgeon (Ed.), *Researches on Science and Art in 21st Century Turkey* (s.2400-2415). Ankara: Gece Publishing.
- Öztürk, O., M. (2014). *Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri*. (Doktora Tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Romanillos, J. L. (1995). *Antonio de Torres/Guitar Maker-His life & Work*. Westport: The Bold Strummer
- Say, A. (1997). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schneider, J. (1985). *The Contemporary Guitar*. London: University of California Press.
- Selanik, C. (2010). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.

- SEVSAY, E. (2015). *Orkestrasyon-Çalgılama ve Orkestralama Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları - Borusan Kültür Sanat Yayınları.
- Tura, Y. (2019). *Türk Müsıkisinin Mes'eleleri – II: Türk Müsıkisi ve Armoni*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Turabi, A., H. (2013). *Müsikî*. İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Uluocak, S. (2011s). *Klasik Gitar Tarihi – I : Rönesans Döneminde Gitar (1536-1600)*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Uluocak, S. (2011b). *Klasik Gitar Tarihi – II : Barok Dönemde Gitar (1600-1750)*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Uluocak, S. (2014). *Klasik Gitar Tarihi – III : Klasik ve Romantik Dönemde Gitar (1750-1900)*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- url-1: <https://youtu.be/CDr6refSgg0> 05.06.2021; 15:00
- url-2: <https://youtu.be/AQgybkGPETU> 02.06.2021; 20:00

EKLER

Ek-1

Allı Turnam Bizim Ele Varırsan Düzenlemesinin Notası

Allı Turnam Bizim Ele Varırsan

Mikrotonal Gitar İçin Düzenleyen: Sinan Cem Eroğlu&Can Keskin

7 3 1. 12. 6 3 9 13 7 17 21 7 3

Ek-2
Yemen Türküsü Düzenlemesinin Notası

YEMEN TÜRKÜSÜ

Mikrotonal Gitar İçin Düzenleyen: Fatih Seyirdalı

10

5

8

11

14

17

20

23

Musical notation for measure 23, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The bass line consists of quarter notes.

26

Musical notation for measure 26, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The bass line consists of quarter notes.

29

Musical notation for measure 29, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The bass line consists of quarter notes. The measure concludes with a double bar line and a fermata over the final note, with the word "FINE" written to the right.

Ek-3

Dersim Dört Dağ İçinde Düzenlemesinin Notası

Dersim Dört Dağ İçinde

Mikrotonal Gitar İçin Düzenleyen: Eren Fidel Gel

10

3

6

9

12

15

18

20

22

25 1. 2.

28

31

34

37 SON

Ek-4

Pınar Başından Bulanır Düzenlemesinin Notası

Pınar Başından Bulanır

Mikrotonal Gitar İçin Düzenleyen: Enes Özkaya

The musical score is written in 3/8 time and consists of eight staves of music. The key signature is one sharp (F#). The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Microtonal bends are indicated by a sharp sign (#) above the notes. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 12, 18, 23, 29, 35, and 40 marked at the beginning of their respective staves. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'i' (acciso). The score concludes with a double bar line and repeat signs.

45 $\frac{3}{4}$ 1. 2. %

51 Kodayal 1.

56 2. Senyo

61

66 1. 2. SON

Ek-5

Yeşil Ördek Gibi Daldım Göllere Düzenlemesinin Notası

Yeşil Ördek Gibi Daldım Göllere

5=F# 4=C# 3=F#

Mikrotonal Gitar İçin Düzenleyen: Enes DÜNDAR

The musical score is written for a microtonal guitar and consists of eight staves of music. The key signature is F# major (three sharps: F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The score begins with a treble clef and a key signature of three sharps. The first staff starts with a 2-measure rest, followed by a series of eighth notes. The second staff continues the melody with a 3-measure rest. The third staff features a 5-measure rest and ends with a double bar line and the word 'FINE'. The fourth staff starts with a 7-measure rest. The fifth staff begins with a 9-measure rest. The sixth staff starts with an 11-measure rest. The seventh staff begins with a 13-measure rest. The eighth and final staff starts with a 15-measure rest and ends with a double bar line and the instruction 'D.C. al Fine'.

Ek-6

Drama Köprüsü Düzenlemesinin Notası

Drama Köprüsü

Mikrotonal Gitar İçin Düzenleyen: Emre YILMAZ

3
7
13
19
25
31

1. 2. FINE

Ek-7

I Vrisi Ton Peyiotisson Düzenlemesinin Notası

I Vrisi Ton Peyiotisson

Mikrotonal Gitar İçin Düzenleyen: Benjamin Barbaric

1

4

6

8

10

12

14

FINE

Musical score for guitar, measures 16-27. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/2 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. Measure 16 starts with a double bar line and a repeat sign. Measure 23 also contains a double bar line and a repeat sign. Measure 27 ends with a double bar line and a fermata over the final note. A small number '2' is written below the staff at the end of measure 27.

29 *l²*

31 *l²*

33

34 *l²*

36 *l²*

38 *l²*

40 *l²*

42 *l²* D.S. al Fine

The image shows a musical score for a piano piece, consisting of eight staves of music. The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The score begins at measure 29 and ends at measure 42. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings, including *l²* (piano) and *D.S. al Fine* (Da Capo al Fine). The music features a consistent rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

Ek-8

El Vurup Yaremi İncitme Tabip Düzenlemesinin Notası

El Vurup Yaremi İncitme Tabip

Mikrotonal Gitar İçin Düzenleyen: Ali HAN

The musical score is written in 3/4 time and consists of 16 measures. It features a melodic line with triplets and a bass line with sustained notes. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two systems of eight measures each. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second system starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The score includes a first ending (1.) and a second ending (2.) at measure 5. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Musical score for a 3/4 piece in G major, measures 18-31. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A double bar line with a repeat sign is present at the end of measure 31.

18 $\frac{3}{4}$ G4 A4 B4 C5 D5 E5 F#5 G5
19 $\frac{3}{4}$ G5 A5 B5 C6 D6 E6 F#6 G6
20 $\frac{3}{4}$ G6 A6 B6 C7 D7 E7 F#7 G7
22 $\frac{3}{4}$ G7 A7 B7 C8 D8 E8 F#8 G8
25 $\frac{3}{4}$ G8 A8 B8 C9 D9 E9 F#9 G9
27 $\frac{3}{4}$ G9 A9 B9 C10 D10 E10 F#10 G10
29 $\frac{3}{4}$ G10 A10 B10 C11 D11 E11 F#11 G11
31 $\frac{3}{4}$ G11 A11 B11 C12 D12 E12 F#12 G12

Musical score for a piece in 3/8 time, measures 34-49. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a single melodic line with a steady eighth-note accompaniment. Measure 34 begins with a triplet of eighth notes. Measures 36 and 38 also feature triplet markings. Measure 41 includes a fermata over a quarter note. Measure 43 shows a change in the accompaniment pattern. Measure 47 features a fermata over a half note. Measure 49 ends with a double bar line.

Ek-9

Kerimoğlu Zeybeği Düzenlemesinin Notası

Kerimoğlu Zeybeği

Mikrotonal Gitar İçin Düzenleyen: Ali HAN

1.

2.

Musical score for guitar, measures 31-70. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns and techniques:

- Measures 31-37: A melodic line with eighth and sixteenth notes, accompanied by a bass line with chords and single notes.
- Measures 38-43: Similar melodic and bass patterns, with some chords marked with a '2' indicating a second ending.
- Measures 44-49: Continuation of the melodic and bass patterns, including a first and second ending bracketed over measures 48-49.
- Measures 50-55: Melodic line with triplets and eighth notes, accompanied by a bass line with chords and single notes.
- Measures 56-60: Continuation of the melodic and bass patterns, including a first and second ending bracketed over measures 59-60.
- Measures 61-66: Melodic line with triplets and eighth notes, accompanied by a bass line with chords and single notes.
- Measures 67-69: Melodic line with triplets and eighth notes, accompanied by a bass line with chords and single notes.
- Measure 70: Final measure of the excerpt, featuring a melodic line with triplets and eighth notes, accompanied by a bass line with chords and single notes.

Musical score for a piano piece, measures 73-76. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Measure 73 begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4 with a '2' above it. Measures 74 and 75 contain eighth-note triplets. Measure 76 contains a quarter note G4 with a '7' below it, followed by a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The piece concludes with a double bar line.

Ek-10

Hüseyini Saz Semaisi (Lavtacı Andon) Düzenlemesinin Notası

Hüseyini Saz Semaisi (Lavtacı Andon)

Mikrotonal Gitar İçin Düzenleyen: Süleyman Hakan
Görener

1

3

6

8

10

12 FINE

14

16

18

20

22

24

26

1.

2.

Ek-11

Yüksek Yüksek Tepelere Düzenlemesinin Notası

Yüksek Yüksek Tepelere

2=D 6=D

Mikrotonal Gitar İçin Düzenleyen: Umut SÜME

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16

1. 2.

18

20

23

26

29

32

33

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı-Soyadı	Erkin KASAP
Doğum Yeri-Tarihi	
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	ORDU ÜNİVERSİTESİ MÜZİK VE SAHNE SANATLARI FAKÜLTESİ MÜZİK BÖLÜMÜ
Yüksek Lisans	
Bildiği Yabancı Diller (varsa)	İNGİLİZCE
Bilimsel Faaliyetleri (varsa)	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	ORDU ÜNİVERSİTESİ (ARŞ. GÖR.) (2019-HALEN)
İletişim	
E-Posta Adresi	
Tarih	