

TÜRK MAKAM MÜZİĞİNİN ÇOKSESLENDİRİLMESİNDE MODERN YAKLAŞIMLAR: GELENEK VE YENİLİK

Modern Approaches to Polyphony in Turkish Makam Music: Tradition and Innovation

Sercan ÖZKELEŞ *

ÖZ

Türk müziği; sanat müziğinden halk müziğine, tek seslisinden çokseslisine dek oldukça geniş bir coğrafyada, dönemin estetik değerlerini, kültürel kodlarını ve sanatsal arayışlarını doğaçlama ve icra gelenekleriyle nesilden nesile aktarmış ve zaman içerisinde toplumsal belleğin adeta bir taşıyıcısı olmuştur. Çalışmanın amacı, Türk makam müziğindeki eserlerin geleneksel yapısını koruyarak modern yaklaşımlarla çokseslendirilmesine katkı sağlamaktır. Bu doğrultuda, çalışma; makamların perde, seyir ve çeşni özelliklerini temel alarak genişletilmiş akorlar, fonksiyonel değişimler, alternatif akorlar, ikincil dominantlar, kesirli (slash) akorlar, akor ilerlemeleri ve mediyantik armoninin hem teorik analizlerle hem de uygulamalarla modern yaklaşımların çoksesledirmelerde nasıl kullanılabileceğini ortaya koymayı hedeflemektedir. Genel tarama modelinde ve betimsel nitelikte olan çalışmanın evrenini Türk makam müziğinde Nihavend makamında bestelenmiş Sazsemaileri, örneklemine ise Refik Fersan'ın Nihavend Sazsemaisi oluşturmaktadır. Çalışma kapsamında, Refik Fersan'a ait Nihavend Sazsemaisi'nin çokseslendirilmesi ve modern yaklaşımlarda kullanılan tekniklere yönelik bilgilerin elde edilmesinde doküman inceleme tekniği, verilerin çözümlenmesinde ise doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Eserin armonik yapısı; Nihavend makamın genel özellikleri ve ezginin makamsal yapısı doğrultusunda basitten karmaşığa ilkesi temel alınarak oluşturulmuştur. Eserin çokseslendirilme sürecinde, perde, seyir ve çeşni gibi makamsal unsurlar dikkate alınarak makamın işlevselliği korunmuş; akor dizileri, alternatif akorlar, ikincil dominantlar, genişletilmiş akorlar, triton ikameleri, kesirli (slash) akorlar, akor ilerlemeleri ve mediyantik armoni kullanılarak makamsal yapı desteklenmiştir. Çalışmada modern yaklaşımla kullanılan tekniklerin Nihavend makamındaki eserlere sistemli ve tutarlı bir şekilde uygulanabileceği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Makam Müziği, Türk Müziğinde Çokseslendirme, Modern Yaklaşımlar, Makam, Nihavend Makamı.

ABSTRACT

Turkish music, ranging from art music to folk music and from monophony to polyphony, has served as a carrier of cultural memory across a wide geographical area. Through its improvisational and performance traditions, it has transmitted the aesthetic values, cultural codes, and artistic explorations of its era from generation to generation. This study aims to contribute to the polyphonization of works in Turkish makam music by preserving their traditional structure while incorporating modern approaches. Accordingly, the study focuses on how modern approaches can be applied theoretically and practically by analyzing features such as the pitch, seyir (melodic progression), and flavor (çeşni) characteristics of the makams. Techniques include the use of extended chords, functional transformations, alternative chords, secondary dominants, slash chords, chord progressions, and mediantic harmony. The study employs a general survey model and is descriptive in nature. The universe of the study consists of instrumental works (Saz Semâisi) composed in the Nihavend makam within Turkish makam music, while the sample focuses on Refik Fersan's *Nihavend Saz Semâisi*. Within the scope of the study, the polyphonization of Refik Fersan's *Nihavend Saz Semâisi* was carried out using document review techniques to gather information on modern approaches, while document analysis was employed to analyze the data. The harmonic structure of the work was developed based on the general features of the Nihavend makam and its melodic framework, adhering to the principle of progression from simplicity to complexity. During the polyphonization process, makam-specific elements such as pitch, seyir, and flavor were preserved to maintain the functionality of the makam. The makam's structure was supported with chord sequences, alternative chords, secondary dominants, extended chords, tritone substitutions, slash chords, chord progressions, and mediantic harmony. The study concludes that the techniques employed within modern approaches can be systematically and consistently applied to compositions in the Nihavend makam.

Keywords: Turkish Makam Music, Polyphony in Turkish Music, Modern Approaches, Makam, Nihavend Makam

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 20.11.2024 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 16.12.2024

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doç. Dr., Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, sercanozkeles@odu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2845-5667

EXTENDED ABSTRACT

Purpose

Turkish makam music, when evaluated from both artistic and scientific perspectives, transcends being merely a musical genre. With its profound historical roots, philosophical dimensions, and cultural heritage, it emerges as a living cultural treasure. Spanning a wide geographical area, from art music to folk music and from monophony to polyphony, it has transmitted the aesthetic values, cultural codes, and artistic pursuits of its era through improvisational and performance traditions, serving as a carrier of societal memory over time.

The aim of this study is to contribute to the polyphonization of works in Turkish makam music by preserving their traditional structure while integrating modern approaches. Accordingly, the study seeks to explore how modern techniques—such as extended chords, functional changes, alternative chords, secondary dominants, slash chords, chord progressions, and mediantic harmony—can be applied both theoretically and practically, with a focus on the pitch, melodic progression (*seyir*), and flavor (*çeşni*) characteristics of the makams.

This study holds significance as it represents the first theoretical examination of modern approaches in the harmonization of Turkish makam music, despite the existing practical applications of various harmonization techniques in performance and composition. It emphasizes the enrichment of Turkish makam music with modern approaches while preserving its unique identity. Moreover, the research supports innovative efforts in the polyphonization process of makam-based compositions, systematically addressing harmonization techniques based on the principle of gradual progression and proposing new harmonic approaches to enhance the polyphonization of compositions.

Method

Within the scope of the study, Refik Fersan's Nihavend Sazsemaisi was polyphonized, and document review techniques were utilized to gather information on the techniques used in modern approaches, while document analysis was employed for data interpretation. The harmonic structure of the piece was developed based on the general characteristics of the Nihavend makam and its melodic framework, adhering to the principle of progression from simplicity to complexity. The pitches constituting the Nihavend makam and its flavors (*çeşni*) were arranged within the makam's melodic structure using chord sequences, alternative chords, secondary dominants, extended chords, tritone substitutions, slash chords, chord progressions, and mediantic harmony, adopting a makam-centered approach to polyphonization.

Results and Suggestions

Regarding the degrees of the makam scale in light of its elements:

The minor chord on the I degree can be extended to m6, m7, or m7(9), with alternatives including IIIM, IIIMaj7, IVm7, IVM, VIMaj7, and VIm7(b5). The diminished chord on the II degree (mb5) can be extended to m7(b5), Dim7, or m11(b5), with alternatives such as VM, V#dim7, and V#mMaj7(b5). The major chord on the III degree can be extended to M6 or Maj7. The minor chord on the IV degree can be extended to m6, m7, m7(b5), or madd9, with alternatives for the IV degree m7 chord including VImaj7, IIm7(b5), II7(b9), II7(b9b5), and m7(b5). For the V degree, when the *irak* (octave) pitch is used as the leading tone, the major chord can be extended

to 7, 7(b9), 7(#5), or 7(b13b9), with alternatives including IIm7(b5), II11(b5), $\sharp$ VII, Im, Iib7(9), V#dim7, IVm7(b5), VII#dim7, and Vm. When the Acem pitch is used as the leading tone, the minor chord can be extended to m7 or m7(b5). On the VI degree, the major chord associated with the Rast/Gerdaniye pitch can be extended to Maj7, M7, or M7(b5), with alternatives including IVm and bII. The minor chord associated with the Irak/Eviç pitch can be extended to m6, mMaj7(b5), or Dim7. The major chord on the VII degree associated with the Acem pitch can be extended to 7, Maj7, or sus9. The diminished chord on the #VII degree (m(b5)) can be extended to Dim7.

Additionally, the following chords, not part of the makam chord sequence, may appear: temporary chords like m, m7(b5), and Dim7 on the $\sharp$ VI degree forming chromatic melodic lines in the bass; diminished chords such as dim7 and mMaj7(b5) on the #V degree creating melodic transitions; Napolitan chords and tritone substitutions like major, 7, and 7(9) on the bII degree; and secondary dominants or chord progressions like 7(b5), 7(b9), or 7(b9b5) on the II degree.

In constructing the harmonic structure, modern approaches were combined with pitch-centered mediantic harmony. Mediant chords corresponding to the pitches of the makam were determined, employing not only a single mediant chord per pitch but also alternate lower and upper mediants at different times and in different inversions. This significantly enriched the harmonic structure.

Temporary and auxiliary chords were used to create melodic transitions within the chord sequence of the makam, harmonizing with the melodic structure. The melodic connection between the hane (verse) and the teslim (refrain) sections was based on pitch-chord relations, with particular attention to harmonic tension-resolution dynamics appropriate to the melodic structure.

Chromatic pitch transitions involved the use of secondary dominants and tritone substitutions, with chord progressions tailored to the variable pitches and çeşni (flavors) of the makam. To diversify the harmonic structure, diminished and slash chords were utilized in chromatic bass lines to create both short and long melodic phrases. Chord progressions such as I-V-I, I-IV-V-I, II-V-I, VI-V-I, bII-V-I, and I-IV- $\sharp$ VII-III-VI-V enriched the harmonic structure using alternative chords and secondary dominants.

Tritone substitutions and extended secondary dominants altered chord types and functions while preparing for modulations through pitch duration changes. Chords related to pitches outside the makam scale were integrated into the harmonic structure (as thirds, fifths, or sevenths) by transforming the pitches into enharmonic equivalents.

This study emphasizes the principle that Turkish makam music compositions should be polyphonized while adhering to their traditional structures and the elements constituting the makam, adopting a makam-centered approach. This principle is supported by previous research. During the polyphonization process, elements such as pitch, melodic progression (seyir), and çeşni (flavor) were preserved, ensuring the makam's functionality. The makam structure was supported by functional changes extended with secondary dominants and alternative chords.

It was concluded that the techniques applied with modern approaches can be systematically and consistently implemented in compositions within the Nihavend makam. Given the rich variety of instruments and pitch ranges in makam music, different tonal interpretations or performances can be realized using the Roman numeral system

applied to the work. Additionally, techniques such as modal shifts and negative harmony can be incorporated into the polyphonization of compositions in makams other than Nihavend.

The harmonic structure of the piece was developed by considering the melodic relationships between pitches. In addition to pitch-chord compatibility, the harmonic structure can be reinterpreted with a rhythm-focused approach to 4/4 specific beats (usûl). The polyphonized composition can be arranged with varying rhythmic structures for piano or guitar accompaniment or orchestrated/arranged for choir.

Türk makam müziği gerek sanatsal gerekse bilimsel açıdan değerlendirildiğinde, yalnızca bir müzik türü olmanın ötesine geçerek, derin tarihi kökleri, felsefi boyutu ve taşıdığı kültürel mirasıyla yaşayan bir kültür hazinesi olarak öne çıkar. Sanat müziğinden halk müziğine, tek seslisinden çokseslisine dek oldukça geniş bir coğrafyada, dönemin estetik değerlerini, kültürel kodlarını ve sanatsal arayışlarını doğaçlama ve icra gelenekleriyle nesilden nesile aktarmış ve zaman içerisinde toplumsal belleğin adeta bir taşıyıcısı olmuştur.

Türk makam müziği tarihsel olarak farklı kültürler ve coğrafyalarla etkileşim içinde olmuş; bir yandan köklerinden gelen geleneksel unsurları korurken, diğer yandan çeşitli müzikal unsurları bünyesinde birleştirerek çeşitliliğini ve zenginliğini günden güne arttırmıştır. Bu estetik ve duygu zenginliği içinde bugün, Türk makam müziğinde; 24 aralığa bölünen Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi ve 17 aralığa bölünen Türk halk müziği ses sistemi kullanılmaktadır. Bağlama, tulum ve kemençenin geleneksel kullanımında eş zamanlı olarak birden fazla sesin icra edilmesi; açış ve taksimlerde, doğaçlamaya eşlik eden dem seslerin kullanılması, özelinde tek ezgili bir yapıda seslendirilen/yorumlanan Türk makam müziğinin salt, doğal çoksesliliğini ortaya koyan nadide bir özelliği olarak da karşımıza çıkmaktadır (Özkeleş, 2023: ii).

Türk müziğinde, her makamın karakteristik bir ezgi yapısını, duygusal etkisini, hissiyatını ifade eden kendine özgü bir seyir özelliği bulunmaktadır. Sadece dizi bilgisi, bir makamı tanımlamak için yeterli olmayıp, makamın tam anlamıyla ortaya çıkabilmesi için seyir unsuru temel bir gerekliliktir. Aynı diziyi paylaşan Uşşak-Beyati, Hüseyini-Muhayyer gibi makamlar, seyir özelliklerindeki farklılıklar sayesinde ayırt edilmektedir. Batı müziğinin etkisiyle bazı besteciler, Türk müziği makamlarının geleneksel seyir anlayışının dışında müzikal unsurlar kullanmayı tercih etmişlerdir. Bu unsurlar arasında, ardışık küçük ikili aralıklarla oluşturulan kromatik ezgiler önemli bir yer tutmaktadır. Ayrıca, son dönem icralarda gözlemlenen ve genellikle arpej unsuru olarak kullanılan arka arkaya üçlü ya da daha geniş aralıklardan oluşan melodik yapılar da Batı müziğinin etkilerinden biri olarak dikkat çekmektedir. Türk müziği eserlerinde, Batı müziğinin etkilerini yansıtan akor, arpej ve kromatik pasaj gibi makam seyir anlayışında bulunmayan bu unsurlar ilk defa Osmanlı döneminin sonlarına doğru görülmeye başlanmıştır. Batı ile gelişen kültürel ve sanatsal ilişkiler, müzik alanında da etkisini göstermiş ve bu süreçte besteciler eserlerinde Batı müziğine özgü ezgilere yer vermeye başlamıştır. Günümüzde bazı bestecilerin çalışmalarında bu etkilenme öylesine belirgin hale gelmiştir ki, Nihavend ve Buselik gibi makamlar minör tonaliteden, Rast ve Acemaşiran gibi makamlar ise majör tonaliteden ayırt edilemez bir hale gelmiştir. Eserlerinde bir takım çoksesli unsurlara yer veren besteciler arasında Tanburi Cemil Bey, Nevres Bey, Sedat Öztoprak, Refik Talat Alpman, Aleko Bacanos, Hüseyin Sadettin Arel, Şerif Muhiddin Targan, Refik Fersan, Hayri Yenigün, Münir Nurettin Selçuk, Reşat Aysu, Cinuçen Tanrıkorur, Alaettin Yavaşca ve Mutlu Torun gibi önemli isimler yer almaktadır. Bazı eserlerde çift ses dışında üç veya dört sesli majör ve minör akorlar görmek de mümkündür. Akor ve arpejler daha çok Acemaşiran, Mahur, Nihavend, Hicaz, Kürdilihicazkar gibi dizi ve tonal merkezler bakımından majör ve minör tonlara yakın makamlarda kullanılmıştır (Kaçar, 2020: 120-123). Şekil 1'deki Reşat Aysu'ya ait Kürdilihicazkar Sazsemaisi'nin birinci ve ikinci ölçüsünde akor ve arpej unsuru olarak do minör akor seslerine yer verildiği görülmektedir.



Şekil 1. Reşat Aysu-Kürdilihicazkar Sazsemaisi 1. ve 2. ölçüsü (Kaçar, 2020: 124)

Aleko Bacanos'un Acemaşiran makamında bestelediği Gel Ey Denizin Nazlı Kızı adlı şarkısında da arpej ve kromatik seslere yer verilmiştir. Şekil 2'de şarkının 1. ve 3. ölçüsünde makamın karar sesi olan acem perdesi üzerinde fa majör akoru arpej olarak kullanılırken ölçü sonlarında kromatik aralıklar yer almaktadır.



Şekil 2. Aleko Bacanos-Acem Aşiran Şarkı, Gel Ey Denizin Nazlı Kızı

Şekil 3'te ise Ciğan Ağa'nın bestelediği Nihavend makamındaki Dil Seni Sevmeyeni Sevmeye Lezzet mi Olur adlı eserde çevrim durumundaki sol minör akoruna ek olarak, beşinci ölçüde re majör 7'li akorunun seslerine yer verilmiştir.



Şekil 3. Ciğan Ağa- Dil Seni Sevmeyeni Sevmeye Lezzet mi Olur, 1-6. ölçü, (Kaçar, 2020: 125)

Türk müziğinin en büyük zenginliklerinden biri, makamsal yapısındaki "koma" adı verilen mikrotonal sesler ve bu seslerden oluşan melodik boyuttur. Bu zenginlik, geleneksel olarak tek sesli bir anlayışla icra edilmesinin yanı sıra, yaklaşık son 100-150 yıldır yapılan çalışmalarla tampere sistem içinde ve çoksesli bir şekilde de icra edilebileceği gösterilmiştir (Çokomay, 2020: 1). Cumhuriyet sonrası dönemde; Arseven'in (1957); Çok Sesli Halk Türküleri, Ün'ün (1965); Gençler İçin Çok Sesli Türküler, İlerici'nin (1970); Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi, Seğmen'in (1972); Rast Makamında Çokseslendirme, Sun'un (1981); Çoksesli Türküler-Birinci Defter, Bilgen'in (1986); Düünden Yarına Türküler Çokseslendirilmiş On Halk Türküsü, Ayangil'in (1988); Geleneksel Türk Müzik Türlerinde Çoksesli Çalışmalar, Bayraktarkatal'ın (1988); Geleneksel Müziklerimiz ve Çokseslilik Çalışmaları, Tuğcular (1989)'ın; Bağlama ve Halk Müziği Toplulukları İçin Çoksesli Türküler Dağarcığı, Levent'in (1996); Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni, Erener'in (2003) Çoksesli Türküler I: Halk Müziği Koroları İçin, Sönmez'in (2018); Çoksesli Koro Repertuarı Türk Halk Müziği ve Klasik Türk Müziği Düzenlemeleri, Tura'nın (2019); Türk Musikisi ve Armoni, Çokamay'ın (2020); Türk Müziğinin Çokseslendirilmesinde Tonal Armoni (Yılmaz ve Adar, 2023: 159) ve Özkeleş'in (2023): Türk Makam Müziğinin Çokseslendirilmesinde Akor Dizileri isimli çalışması, ülkemizde makam müziğinin çokseslendirilmesine yönelik yapılan çalışmalardan birkaçıdır.

Türk müziğinin geliştirilmesi sürecinde, bestecilik açısından günümüze kadar çeşitli yaklaşımlar benimsendiğini belirten Uçan, bu yaklaşımları dört başlık altında toplamıştır. Türk müziğinde yapılan çokseslilik çalışmalarını Türk müziğini (1) Batı müziği yöntemiyle armonize etme; (2) genel son müzik kurallarına göre işleme, (3) genel son müzik kuralları ışığında kendi öz yapısından çıkarılıp geliştirilen kurallara göre işleme, (4) belirli kurallara sıkı sıkıya bağlı kalmaksızın, mümkün olan her yolu deneyerek işleme olarak dört başlık altında sınıflamıştır (Uçan, 1994, aktaran Türkmen, 2007: 190).

Albuz (2011: 65) karma-özgün çokseslilik yaklaşımının, özgür düşünce anlayışını ve sistemler arası geçiş özelliklerini benimsemesi sayesinde tüm makam dizilerinde pratik kullanım imkânı sunduğunu, ayrıca belirli sınırlarla kısıtlanmak istemeyen bestecilerin, karma sistem olarak adlandırılacak bu yaklaşımla özgün ve farklı renkler taşıyan eserler yaratabileceğini ifade etmiştir. Sağer ve Eroy (2014: 419) müzik bölümlerinde öğrenim gören öğrenciler için klasik armoniye ek olarak modern armoninin de öğretilmesinin önemli olduğunu ve Türk

Müziği eksenli eserlerin seviyeye uygun bir şekilde modern armoniyle düzenlenerek bu modellemelerin sayılarının çoğaltılmasının gerektiğini belirtmiştir. Günümüzdeki armoni çalışmaları kapsamında, modern ve karma armoni sistemlerinin etkileri, farklı müzik türlerinin yanı sıra Türk müziğinin çokseslendirme uygulamalarında da görülebilmektedir. Bu uygulamalar arasında, modern armoni sistemiyle çokseslendirilmiş Türk müziği çalışmalarına rastlamak günümüzde mümkün hale gelmiştir (Uludağ, 2016: 2564).

Makam ilkesine dayanan müziklerin başarılı bir şekilde çokseslendirilmesinin, bu müziklerin temel ilkelerinin derinlemesine incelenip anlaşılmadan gerçekleştirilmemesi gerektiğini vurgulayan Tura (2019: 69-73), makamın çokseslendirilmesi sürecinde öncelikle makamın yapısının, iskeletinin, ezgi hareketinin yönünü ve önemli perdelerin detaylı bir şekilde araştırılıp analiz edilmesinin zorunlu olduğunu belirtmiştir. Benzer bir yaklaşımla Yarman (2001: 104-105), Türk müziğinin özgün kimliğinin korunabilmesi için her şeyden önce makamların perdelerine sadık kalınması gerektiğine dikkat çekmiştir. Tüm bu açıklamaların ışığında araştırmanın problem cümlesi: Makam merkezli anlayışa uygun olarak Türk makam müziğindeki eserlerin modern yaklaşımlarla çokseslendirilmesinde kullanılan teknikler nelerdir? şeklinde oluşturulmuştur.

Çalışmanın amacı, Türk makam müziğindeki eserlerin geleneksel yapısını koruyarak modern yaklaşımlarla çokseslendirilmesine katkı sağlamaktır. Bu doğrultuda, çalışma; makamların perde, seyir ve çeşni özelliklerini temel alarak genişletilmiş akorlar, fonksiyonel değişimler, alternatif akorlar, ikincil dominantlar, kesirli (slash) akorlar, akor ilerlemeleri ve mediyantik armoninin hem teorik analizlerle hem de uygulamalarla modern yaklaşımların nasıl kullanılabileceğini ortaya koymayı hedeflemektedir.

Çalışma, Türk makam müziğinde;

- Gerek icra gerekse bestecilik boyutunda çeşitli armonileme tekniklerinin kullanılmasına karşın araştırma kapsamında modern yaklaşımları kuramsal boyutta işleyen ilk çalışma olması,
- Türk makam müziğinin özgün kimliğinin korunarak modern yaklaşımlarla zenginleştirilmesi,
- Makamsal eserlerin çokseslendirilmesi sürecinde yenilik arayışlarının desteklenmesi,
- Ele alınan çokseslendirme tekniklerinin sistematik bir şekilde ve aşamalılık ilkesine dayalı işlenmesi,
- Eserlerin çokseslendirilmesine yönelik yeni armonik yaklaşımların geliştirilmesi açısından önem taşımaktadır.

Sınırlılıklar

Çalışma, Refik Fersan'ın (1893-1965) aksak semai, sengin semai ve semai usulünde bestelediği Nihavend Saz Semaisi adlı eseri ile bu eserin çokseslendirilmesinde modern yaklaşımlarda kullanılan akor dizileri, alternatif akorlar, ikincil dominantlar, genişletilmiş akorlar, triton ikameleri, kesirli (slash) akorlar, akor ilerlemeleri ve mediyantik armoni teknikleriyle sınırlandırılmıştır.

Gm7 Am11(b5) D7(#5) Gm7 EbMaj7 Am7(b5) D7 Gm

I-7 II-7(11b5) V7(#5) I-7 VI-Maj7 II-7(b5) V7 I

Şekil 7. 1. Hanenin 1. ve 2. Ölçüsü (1. Alternatif Akorlar)

Şekil 7'deki akorlara ikinci bir alternatif olarak genişletilmiş akorlar eşliğinde birinci ölçüdeki rast perdesinde Gm7(9); neva ile nim hisar perdesinde Cm7(9); çargah ile kürdi perdesinde Fsus9 akoruna yer verilerek, beşinci darptaki neva perdesi ile altıncı darptaki kürdi perdesinde Bbmaj7 akoruna yönelme yapılabilir. İkinci ölçüde kürdi perdesinde genişletilmiş ikincil dominant akoru ile A7(b9); üçüncü darpta yer alan düğah perdesinde D7 ve ırak perdesinde V. derecenin yanı sıra Ab7 akoru ile triton ikamesine yer verilerek rast perdesinde Gm7 akoru kullanılabilir.

Gm7(9) Cm7(9) Fsus9 Bbmaj7 A7(b9) D7 Ab7 Gm7

I-7(9) II-7(9) V7sus9 I-Maj7/III V7(b9)/V V7 SubV7 I-7

Şekil 8. 1. Hanenin 1. ve 2. Ölçüsü (2. Alternatif Akorlar)

Üçüncü ölçüde rast, kürdi ve neva perdesine karşılık Gm7; dördüncü darptan itibaren ölçü içerisinde yer alan düğah, neva ve çargah perdesine karşılık D7 akoru kullanılmıştır. Dördüncü ölçüde neva ile eviç perdesinde D7; üçüncü darpta yer alan gerdaniye perdesinde Gm; dördüncü darpta yer alan sünbüle ile eviç perdesine karşılık genişletilmiş olarak D7(#5)1 ve beşinci darptaki gerdaniye ile ölçü sonundaki neva perdesinde Gm akoru yer almıştır. Bu durumun yanı sıra üçüncü ölçüdeki Gm akoru birinci darptaki düğah perdesi ile Gm7(9) ; dördüncü ölçüdeki D7 akoru nim hisar perdesi ile D7(b9) akoru olara genişletilmiş şekilde kullanılabilir.

1 Sünbüle perdesi akor içerisinde anarmoniği olan la# sesi ile kullanılmıştır.

Şekil 9. 1. Hanenin 3. ve 4. Ölçüsü

Üçüncü ölçüdeki akorlara alternatif olarak ikinci ve üçüncü darptaki rast perdesi ile üçüncü darptaki neva perdesinde Em7(b5); dördüncü darpta düğah perdesi ile çargah perdesinde F akoru ve ölçü sonunda yer alan düğah perdesi ile neva perdesinde D7/F# akoru kullanılarak bas yürüyüşünde kromatik olarak ezgisel bir yürüyüş oluşturulabilir. Dördüncü ölçüdeki akorlara alternatif olarak neva perdesinde Gm ve üçüncü darpta yer alan gerdaniye perdesinde Eb7 akoru kullanılarak ölçü içerisinde VI-V-I akor ilerlemesi yapılabilir. Bu duruma ilaveten dördüncü ölçüdeki Gm akoru, ikinci darptaki eviç perdesi ile GmMaj7 akoru olarak genişletilmiş şekilde kullanılabilir.

Şekil 10. 1. Hanenin 3. ve 4. Ölçüsü (1. Alternatif Akorlar)

Şekil 10'daki alternatifte ek olarak dördüncü ölçüdeki neva perdesi ile nim hisar perdesinde Ebmaj7; ikinci darptaki eviç perdesinde D7; üçüncü darptaki gerdaniye perdesinde Gm ve dördüncü darpta sünbüle ile eviç perdesine karşılık triton ikamesi olarak Ab7(9) akoruna yer verilebilir.

EbMaj7 D7 Gm Ab7(9) Gm7

VI_{Maj7} *V⁷* *I-* *SubV⁷⁽⁹⁾* *I⁻⁷*

Şekil 11. 1. Hanenin 4. Ölçüsü (1. Alternatif Akorlar)

Beşinci ölçüde sünbüle perdesi ile gerdaniye perdesinde Gm; ikinci, üçüncü ve dördüncü darplarda yer alan muhayyer, eviç ve neva perdesinde D7; beşinci darptaki nim hisar perdesinde Cm7 ve ölçünün sonundaki neva perdesinde D akoru ile I-V-IV-I (tam ters kadans) akor ilerlemesi kullanılmıştır. Altıncı ölçüde nim hisar ile çargah perdesinde Cm7; üçüncü darpta yer alan neva, çargah ve düğah perdesinde D7; dördüncü darpta yer alan rast ve kürdi perdesi ile beşinci darptaki neva perdesinde Gm ve altıncı darptaki neva perdesinde D akoru kullanılmıştır. Ayrıca beşinci ölçüdeki Gm akoru, birinci darptaki düğah perdesi ile Gm7(9); altıncı ölçüdeki Cm7 akoru, neva perdesi ile Cm7(9) akoru olarak genişletilmiş şekilde kullanılabilir.

Gm D7 Cm7 D Cm7 D7 Gm D

 I- V⁷ IV⁻⁷ V IV⁻⁷ V⁷ I- V

Şekil 12. 1. Hanenin 5. ve 6. Ölçüsü

Beşinci ölçüdeki akorlara alternatif olarak sünbüle ve gerdaniye perdesinde Cm7; dördüncü darpta yer alan eviç ile nim hisar perdesine karşılık D#dim7 ve ölçü sonundaki neva perdesinde D7 akoru kullanılabilir. Altıncı ölçüdeki akorlara alternatif olarak ölçü başındaki neva perdesinde Bb6; ikinci darptaki çargah perdesinde Am7(b5) ve beşinci darpta yer alan neva perdesinde Em7(b5) akoru kullanılarak beşinci ve altıncı ölçülerdeki bas yürüyüşünde ezgisel bir çizgi oluşturulabilir.

Cm7 D7 D#⁰ D7 Cm7 Bb6 Am7(b5) D7 Gm Em7(b5) D7/F#

IV-7 V7 #IV⁰ V7 IV-7 III⁶ II-7(b5) V7 I- bVI-7(b5) V7

Şekil 13. 1. Hanenin 5. ve 6. Ölçüsü (1. Alternatif Akorlar)

Diğer bir alternatif olarak beşinci ölçüdeki sünbüle ve gerdaniye perdesine karşılık Ebmaj7; ikinci ve üçüncü darpta muhayyer perdesinde Am7(b5); dördüncü darpta yer alan eviç ve nim hisar perdesinde Cm7(b5)3 ve beşinci ile altıncı darptaki nim hisar ve neva perdesinde D7(b9) akoru kullanılabilir. Altıncı ölçünün başındaki nim hisar ve çargah perdesine karşılık Napoliten altılı (N6'lı) ile Ab akoru kullanılarak ölçü içerisinde bII-V-I akor ilerlemesine yer verilebilir.

Ebmaj7 Am7(b5) Cm7(b5) D7(b9) Ab/C D7 Gm D

III_{Maj7} II-7(b5) IV-7(b5) V7(b9) bII V7 I- V

Şekil 14. 1. Hanenin 5. ve 6. Ölçüsü (2. Alternatif Akorlar)

Teslim bölümünün birinci ölçü başındaki gerdaniye perdesinde Gm; eviç ve muhayyer perdesinde D; üçüncü darpta yer alan gerdaniye ile sünbüle perdesinde Gm, dördüncü darptaki muhayyer, gerdaniye ve nim hisar perdesine karşılık genişletilmiş ikincil dominant akoru olarak A7(b5); neva perdesinde Dm7; ölçü sonundaki nim hisar perdesinde Cm7 ve altıncı ölçünün başında bulunan F akoruna yönelme yapmak üzere, hüseyini perdesinde tansiyonlu olarak C7 akoru kullanılmıştır.

Teslimin ikinci ölçüsündeki acem perdesinde F; hüseyini perdesinde triton ikamesi olarak Gb7; üçüncü darbında yer alan noktalı onaltılık değerindeki ilk acem perdesinde F ve çargah çeşnisi dolayısıyla onaltılık nota değerindeki ikinci acem perdesi ile nim şehnaz perdesinde Dm7(b5); dördüncü darpta yer alan gerdaniye, acem ve neva perdesine karşılık G7 akoru kullanılarak çargah perdesinde Cm akoruna yer verilmiştir. Çargah perdesinde

3 Eviç perdesi akor içerisinde anarmoniği olan Solb sesi ile kullanılmıştır.

II-V-I akor ilerlemesinin kullanılmasıyla, makamın seyri içerisinde çargah çeşnisine uygun bir armonik zemin oluşturulmuştur.

Gm D Gm A7(b5) Dm7 Cm7 C7 F Gb7 F Dm7(b5) G7 Cm

I- V I- V^{7(b5)}/V- V⁻⁷ IV⁻⁷ V⁷/VII[♯] VII[♯] SubV⁷/VII[♯] VII[♯] II^{-7(b5)} V⁷ I(IV-)

Şekil 15. Teslim Bölümünün 1. ve 2. Ölçüsü

Teslimin üçüncü ölçüsündeki sünbüle perdesinde Gm; muhayyer perdesinde Dm/F; gerdaniye perdesinde Eb; acem perdesinde Bb/D; nim hisar perdesinde Cm7; neva perdesinde Gm/Bb; çargah perdesinde Am7(b5); kürdi perdesinde Gm; düğah perdesinde D ve altıncı darpta yer alan rast ile kürdi perdesine karşılık Gm akoru kullanılmış ve slash (kesirli) akorlar aracılığıyla melodik yapıyla uyumlu olarak armonik yapıda paralel bir ezgisel çizgi oluşturulmuştur. Dördüncü ölçüdeki neva perdesinde D7; düğah ve çargah perdesinde Am7(b5); üçüncü darpta yer alan kürdi perdesinde Cm7(b5); dördüncü darptaki düğah ve ırak perdesinde D7; ölçü sonundaki rast perdesinde ise Gm akoru kullanılmıştır.

Gm Dm/F Eb Bb/D Cm7 Gm/Bb Am7(b5) Gm D Gm D7 Am7(b5) Cm7(b5) D7 Gm

I- V- VI III VI⁻⁷ III II^{-7(b5)} I- V I- V II^{-7(b5)} VI^{-7(b5)} V⁷ I-

Şekil 16. Teslim Bölümünün 3. ve 4. Ölçüsü

Dördüncü ölçünün akorlarına alternatif olarak ölçü başındaki düğah ve çargah perdesinde D#dim; üçüncü darpta yer alan kürdi perdesinde Edim ve dördüncü darp içerisinde yer alan düğah ve ırak perdesinde F#dim akoru yer alırken, diminished akorlardan oluşan bir ezgisel yürüyüş ile ölçü sonundaki rast perdesinde Gm akoru kullanılmıştır.

D7 D#⁰ E⁰ F#⁰ Gm

V⁷ #V⁰ #VII⁰ VII⁰ I-

Şekil 17. Teslim Bölümünün 4. Ölçüsü(1. Alternatif Akorlar)

Bu duruma ek olarak ayrıca birinci ve ikinci darptaki düğah ve çargah perdesinde D#mMaj7(b5); üçüncü darptaki kürdi ve düğah perdesinde genişletilmiş çift dominant akoru olarak A7(b9b5); dördüncü darp içerisinde yer alan düğah ve ırak perdesinde D7(b13b9) ve ölçü sonundaki rast perdesinde Gm6 akoru ile yüksek tansiyonlu bir armonik yapı tercih edilebilir.

D7 D#mMaj7(b5) A7(b9b5) D7(b13b9) Gm6

V⁷ V⁻Maj⁷ b5 V⁷(b9b5) / V V⁷(b13b9) I⁻⁶

Şekil 18. Teslim Bölümünün 4. Ölçüsü(2. Alternatif Akorlar)

İkinci hanenin ilk ölçüsünün başındaki kürdi ile neva perdesinde Gm7 ve dördüncü darpta yer alan çargah ile kürdi perdesinde genişletilmiş akor olarak yer alan C7(9) ile düğah perdesinde Fmaj7 akoruna yönelme yapılarak, akor dizisinin VII. derecesi üzerinde II-V-I akor ilerlemesi kullanılmıştır. İkinci ölçünün başındaki düğah ve rast perdesinde Am7(b5); dördüncü darpta yer alan kürdi ve düğah perdesinde D7(#5); ölçü sonundaki rast perdesinde Gm7 akoru kullanılarak karar perdesine dönüşte II-V-I akor ilerlemesine yer verilmiştir.

Şekil 19. 2. Hanenin 1. ve 2. Ölçüsü

Üçüncü ölçüdeki rast ve kürdi perdesinde Ebmaj7; dördüncü darptaki düğah ve rast perdesinde Cm6; ölçü sonundaki ırak perdesinde D7 akoru kullanılmıştır. Dördüncü ölçünün başındaki çargah perdesinde Ebm6; üçüncü darptaki çargah ve nim hisar perdesinde Ebdim4; neva perdesinde EbmMaj7(b5) ve Eb7 ile nim hicaz perdesi gösterilerek ölçünün sonundaki neva perdesinde D akoruna yer verilmiştir.

Şekil 20. 2. Hanenin 3. ve 4. Ölçüsü

Yukarıda üçüncü ve dördüncü ölçüye alternatif olarak; teslimin dördüncü ölçüsünün sonundaki rast perdesinde Gm akoru sekizlik nota değeri gibi kısa süreli kullanılmasının ardından rast perdesi üzerinde Gm, Cm7 ve F7 akoru ile II-V-I akor ilerleyişine yer verilebilir. Bu sayede, 2. hanenin ilk ölçüsünde kürdi perdesindeki Bb akoruna yönelme öncesi armonik yapı için zemin oluşturulabilir.

D7 Am7(b5) Cm7(b5) D7 Gm Cm7 F7

V⁷ II^{-7(b5)} IV^{-7(b5)} V⁷ I- II⁻⁷ V⁷/III

Şekil 21. Teslim Bölümünün 4. Ölçüsü (2. Hane Kürdi Perdesine Hazırlık)

Teslimin sonunda yapılan bu yönelmeyle birlikte 2. hanenin birinci ölçüsündeki akorlara alternatif olarak kürdi ve neva perdesinde Bb; dördüncü darpta yer alan çargah ve kürdi perdesinde Cm7 ve ölçünün sonundaki düğah perdesinde F7 akoru kullanılabilir. İkinci ölçünün başındaki düğah perdesinde D/F#; üçüncü ve dördüncü darptaki düğah perdesinde Dm/F ve ölçünün sonundaki rast perdesinde C/E akoru ile bas çizgisinde kromatik yaklaşım kullanılarak akorların üçlülerine yer verilebilir.

Bb Cm7 F7 D/F# Dm/F C/E

III IV⁻⁷ bVII⁷ V V- IV

Şekil 22. 2. Hanenin 1. ve 2. Ölçüsü (1. Alternatif Akorlar)

Üçüncü ölçünün akorlarına alternatif olarak, ölçü başındaki rast perdesinde Cm/Eb; dördüncü darptaki düğah ve rast perdesinde Am7(b5)/Eb ve ırak perdesinde D7 akoru kullanılabilir. Bu durumla birlikte ikinci ölçüden itibaren üçüncü ölçü sonuna kadar akor seslerinin üçlülerinin yer aldığı bas hattındaki ezgisel çizgi devam ettirilebilir. Dördüncü ölçünün akorlarına alternatif olarak ölçü başındaki çargah ve nim hisar perdesinde N6'lı olarak Ab; dördüncü darptaki neva perdesinde EbMaj7; nim hicaz perdesinde Eb7 ve ölçü sonundaki neva ile eviç perdesine karşılık D7 akoru kullanılabilir.

Şekil 23. 2. Hanenin 3. ve 4. Ölçüsü (1. Alternatif Akorlar)

Beşinci ölçünün başındaki gerdaniye perdesinde Em7(b5); üçüncü darpta yer alan gerdaniye ve sünbütle perdesinde EbMaj7; dördüncü darptaki muhayyer perdesinde; Am(b5)/Eb ve ölçünün sonundaki eviç, nim hisar ile çargah perdesine karşılık Ebm6 akoruna yer verilerek altıncı ölçüde neva perdesindeki hümayun makamı çeşnisi için armonik zemin hazırlanmıştır. Altıncı ölçünün başındaki neva, tiz neva, tiz çargah ve muhayyer perdesine karşılık D7; üçüncü darptaki eviç ve nim hisar perdesinde Ebm6; dördüncü darpta yer alan muhayyer, gerdaniye ve nim hisar perdesine karşılık Cm6 ve ölçü sonundaki neva ile eviç perdesinde yeniden D7 akoruna yer verilerek teslim başındaki rast perdesine geçiş hazırlanmıştır.

Em7(b5) EbMaj7 Amb5/Eb Ebm6 D7 Ebm6 Cm6 D7

♭VI^{-7(b5)} VI^{Maj7} II^{-(b5)} VI⁻⁶ V⁷ VI⁻⁶ IV⁻⁶ V⁷

Şekil 24. 2. Hanenin 5. ve 6. Ölçüsü

Üçüncü hanenin ilk ölçüsünün başındaki rast ve kürdi perdesinde Gm; üçüncü darpta yer alan neva, nim hisar ve çargah perdesine karşılık Cmadd9; dördüncü darptaki kürdi ve ırak perdesinde D7(#5), beşinci darpta yer alan rast perdesinde Edim7; kürdi perdesinde EbMaj7 ve ölçünün sonundaki neva perdesinde D akoru kullanılmıştır. İkinci ölçünün başındaki gerdaniye ve sünbüle perdesinde Em7(b5); ikinci darptaki muhayyer perdesinde D/F#; üçüncü darptaki gerdaniye perdesinde Gm; eviç ve ölçünün sonundaki muhayyer perdesinde Adim7 akoru kullanılmıştır.

Gm Cmadd9 D7(#5) E⁰ EbMaj7 D Em7(b5) D/F# Gm A⁰

I- IV-add9 V7(#5) VI⁰ VI-Maj7 V VI-⁷(b5) V I- II⁰

Şekil 25. 3. Hanenin 1. ve 2. Ölçüsü

Üçüncü ölçünün sünbüle perdesinde Cm7; muhayyer ve çargah perdesinde F7; dördüncü ölçünün başındaki çargah perdesinde D7; dördüncü darptaki sünbüle ve çargah perdesinde genişletilmiş ikincil dominant olarak D7(#5) ve beşinci ölçüdeki tiz çargah perdesinde kullanılmak üzere tiz neva perdesine karşılık tansiyonlu ve genişletilmiş ikincil dominant olarak G7(b9) akoruna yer verilmiştir.

Cm7 F7 D7 D7(#5) G7(b9)

IV-⁷ VII⁷ V⁷ V⁷(#5) V⁷(b9)/IV

Şekil 26. 3. Hanenin 3. ve 4. Ölçüsü

Üçüncü ölçüye alternatif olarak ölçü başındaki sünbüle perdesinde ikincil dominant akoru A7(b9); düğah ve çargah perdesinde D7(b9); dördüncü ölçüdeki akorlara alternatif olarak tiz çargah ve sünbüle perdesinde triton ikamesine yer verilerek Ab7(9) akoru genişletilmiş şekilde kullanılmıştır.

A7(b9) D7(b9) Ab7(9) G7(b9)

$V^{7(b9)}/V$ $V^{7(b9)}$ $SubV^{7(9)}$ $V^{7(b9)}/IV$

Şekil 27. 3. Hanenin 3. ve 4. Ölçüsüne Yönelik Alternatif Akorlar

Beşinci ölçüdeki çargah perdesinde Cm7; sünbüle perdesinde Bb; muhayyer perdesinde F#mb5/A; gerdaniye perdesinde Gm; eviç perdesinde D; nim hisar perdesinde Eb; dördüncü darptaki neva ve eviç perdesinde D; beşinci darptaki nim hisar perdesinde Cm ve ölçünün sonundaki neva perdesinde Gm akoruna yer verilerek geçici ve işleyici akorlarla armonik yapıda ezgisel bir yürüyüş oluşturulmuştur. Altıncı ölçünün başındaki muhayyer, eviç ve neva perdesine karşılık D; üçüncü darptaki nim hisar perdesinde Cm6; dördüncü darp içerisindeki muhayyer, gerdaniye ve nim hisar perdesinde triton ikamesi olarak Eb7(b5)5 ve ölçünün sonundaki neva ile eviç perdesinde D akoru kullanılmıştır.

Cm7 Bb F#m(b5)/A Gm D Eb D/F# Cm Gm D Cm6 Eb7(b5) D

IV^{-7} III VII $_{-}(b5)$ I $_{-}$ V VI V IV $_{-}$ I $_{-}$ V IV $_{-}^6$ $SubV^{7(b5)}/V$ V

Şekil 28. 3. Hanenin 5. ve 6. Ölçüsü

Dördüncü hanenin ilk ölçüsünde rast, kürdi ve neva perdesinde Gm; nim hisar ve eviç perdesinde D7(b9) ve gerdaniye perdesinde Gm akoru kullanılarak, I-V-I (otantik kadans) akor ilerleyişine yer verilmiştir. İkinci ölçünün başındaki eviç ve muhayyer perdesinde D; ikinci darpta yer alan sünbüle ve gerdaniye perdesinde Gm; üçüncü darptaki tiz çargah ve muhayyer perdesine karşılık Am7(b5)/Eb, dördüncü darptaki gerdaniye ve nim hisar perdesinde Eb7; beşinci darptaki neva perdesinde D, ölçü sonundaki neva perdesinde ise ikincil dominant akoru

5 Muhayyer perdesi akor içerisinde anarmoniği olan sibb sesi ile kullanılmıştır.

G7 tansiyonlu olarak kullanılmış ve üçüncü ölçüdeki gerdaniye perdesinde yönelme yapılacak Cm7 akoruna geçiş için armonik hazırlık yapılmıştır.

Gm D7(b9) Gm D Gm Am7(b5)/Eb Eb7 D G7

I- V^{7(b9)} I- V I- II-^{7(b5)} VI⁷ V V⁷/IV

Şekil 29. 4. Hanenin 1. ve 2. Ölçüsü

Üçüncü ölçünün başındaki gerdaniye perdesinde Cm7; ikinci darptaki acem ve nim hisar perdesinde F7; üçüncü darpta yer alan acem perdesinde BbMaj7; dördüncü darpta yer alan nim hisar ve neva perdesinde EbMaj7; beşinci darptaki neva perdesinde D7 ve ölçü sonundaki kürdi ve rast perdesinde C#dim7 akoru kullanılarak IV-VII-III-VI-V akor ilerleyişine ve bas çizgisinde kromatik geçişlere yer verilmiştir. Dördüncü ölçünün başındaki düğah ve çargah perdesinde Cm6; ikinci darptaki neva perdesinde D; üçüncü darptaki kürdi perdesinde Ebm6; dördüncü darpta yer alan ırak ve düğah perdesine karşılık D7/F# ve ölçünün sonundaki rast perdesinde Gm akoru kullanılarak bas çizgisinde ezgisel bir yürüyüş oluşturulmuştur.

Cm7 F7 BbMaj7 Ebmaj7 D7 C#⁰ Cm6 D Ebm6 D7/F# Gm

IV-⁷ #VII⁷ IIIIMaj⁷ VI^{Maj7} V⁷ #IV⁰ IV-⁶ V⁷ VI-⁶ V⁷ I-

Şekil 30. 4. Hanenin 3. ve 4. Ölçüsü

Dördüncü hanenin 5. ve 36. ölçüleri arasındaki armonik yapının oluşturulmasında modern yaklaşımlarda kullanılan tekniklerin yanı sıra mediyantik armoniden de yararlanılmıştır. Bu açıklamaya istinaden dördüncü hanenin 5. ve 6. ölçüsündeki neva perdesinde Gm; 7.-10. ölçülerindeki kürdi perdesinde Gm akorunun alt mediyantı olarak Ebm ve 11. ile 12. ölçüdeki rast perdesinde Gm akoru kullanılmıştır.

Gm Ebm

I- VI-

Ebm Gm

VI- I-

Şekil 31. 4. Hanenin 5. ve 12. Ölçüsü

Yukardaki akorlara alternatif olarak 5., 7., 9. ve 11. ölçüde Gm; 6., 8., 10. ve 12. ölçüde Gm akorunun alt mediantı olarak Ebm akoru dönüşümlü biçimde kullanılarak makamsal yapıya uygun biçimde farklı zamanlarda mediantlara yer verilebilir.

13. ve 14. ölçüdeki neva perdesinde Gm; 15. ve 16. ölçüdeki nim hisar perdesinde Eb majör akorunun alt mediantı olarak Cb ve 16. ölçünün sonundaki neva perdesinde D akoru kullanılmıştır.

Gm Cb D

I- bIV V

Şekil 32. 4. Hanenin 13. ve 16. Ölçüsü

17. ölçüdeki muhayyer perdesinde D majör akorunun üst mediantı olarak F; 18. ölçüde eviç perdesinde D; nim hisar perdesinde Eb majör akorunun alt mediantı olarak Cb ve 19. ile 20. ölçüdeki neva perdesinde Gm akoru kullanılmıştır.

F D Cb Gm

♯VII V bIV I-

Şekil 33. 4. Hanenin 17. ve 20. Ölçüsü

21. ve 23. ölçüdeki rast, kürdi ve neva perdesine karşılık Gm; 22. ölçüde neva ve kürdi perdesinde Gm akorunun alt mediantı olarak EbmMaj7; 24. ölçüde eviç, sünbüle ve tiz nim hisar perdesine karşılık Gm akorunun alt mediantı olarak Ebm akoru kullanılmıştır.

Gm EbmMaj7 Gm Ebm

I- VI-Maj7 I- VI-

Şekil 34. 4. Hanenin 21. ve 24. Ölçüsü

25. ölçüdeki tiz neva perdesinde Gm akorunun üst mediantı olarak Bm ve 26. ölçüdeki tiz neva perdesinde Gm akoru kullanılmıştır. 27. ölçüdeki tiz nim hisar perdesinde N akoru olarak Ab; tiz neva perdesinde D/F# ve tiz çargah perdesinde D akorunun üst mediantı olarak F akoru kullanılmıştır. 28. ölçüdeki sünbüle perdesinde Eb; düğah perdesinde A/C# ve gerdaniye perdesinde A majör akorunun üst mediantı olarak C akoru kullanılmıştır.

Bm Gm Ab D/F# F Eb A/C# C

#III- I- bII V #VII VI II IV

Şekil 35. 4. Hanenin 25. ve 28. Ölçüsü

29. ölçüdeki eviç perdesinde Eb majör akorunun alt mediantı olarak Cb6; nim hisar perdesinde N6'lı olarak Ab ve neva perdesinde D akoru yer almıştır. 30. ölçüdeki nim hicaz perdesinde A/E, nim hisar ve eviç perdesinde Gm akorunun alt mediantı olarak Ebm ve gerdaniye perdesinde Gm akoru kullanılmıştır. 31. ölçüdeki gerdaniye perdesinde Gm akorunun alt mediantı olarak Em; 32. ölçünün gerdaniye perdesinde Gm ve eviç ile nim hisar perdesine karşılık Ebm/Gb akoruna yer verilmiştir.

Cb Ab D A/E Ebm Gm Em Gm Ebm/Gb

bIV bII V II VI- I- #VI- I- VI-

Şekil 36. 4. Hanenin 29. ve 32. Ölçüsü

33. ölçünün nim hisar perdesinde Eb majör akorunun alt mediantı olarak Cb/Eb; 34. ölçünün ilk darbına denk gelen nim hisar perdesinde N6'lı olarak Ab/C; ikinci darbına denk gelen nim hisar perdesinde Eb majör akorunun alt mediantı olarak Cb ve üçüncü darbına denk gelen nim hisar perdesinde Ab akoru kullanılmıştır. 35. ölçünün ilk darbındaki neva perdesinde Bb; ikinci darbındaki neva perdesinde Bb majör akorunun üst mediantı olarak D/A ve üçüncü darbındaki neva perdesinde yeniden Bb akoru kullanılmıştır. Eserin formu gereği teslim bölümüne dönüşeceğinden, 36. ölçüdeki neva, nim hisar ve eviç perdesinde genişletilmiş ve tansiyonlu olarak D7(b9) akoru kullanılmış, bu sayede teslim bölümünün ilk akoru olan Gm akoruna geçiş için gerilim-çözülüm ilişkisi içerisinde uygun bir armonik zemin oluşturulmuştur.

6 Eviç perdesi akor içerisinde anarmoniği olan Solb sesi ile kullanılmıştır.

Cb/Eb Ab/C Cb Ab Bb D/A Bb D7(b9)

bIV bII bIV bII III V III V7(b9)

Şekil 37. 4. Hanenin 23. ve 36. Ölçüsü

SONUÇ ve ÖNERİLER

Eserin armonik yapısı; nihavend makamın genel özellikleri ve ezginin makamsal yapısı doğrultusunda basitten karmaşığa ilkesi benimsenerek oluşturulmuştur. Bu bağlamda perdeler; makamın akor dizisi, alternatif akorlar, ikincil dominantlar, genişletilmiş akorlar, triton ikamesi, kesirli (slash) akorlar, akor ilerlemeleri ve mediyantik armoni kullanılarak makam merkezli bir yaklaşımla çokseslendirilmiştir. Makamın unsurları ışığında makam dizisinin dereceleri ile ilgili olarak:

I. derecedeki minör akorun; m6, m7, m7(9) olarak genişleyebildiği ve I. derecenin alternatifi olarak IIIM, IIIMaj7, IVm7, IVM, VMaj7 ve VIm7(b5) akorunun kullanılabildiği; II. derecedeki mb5 akorun; m7(b5) Dim7, m11(b5) olarak genişleyebildiği ve II. derecenin alternatifi olarak VM, V#dim7 ve V#mMaj7(b5) akorunun kullanılabildiği; III. derecedeki majör akorun; M6, Maj7 olarak genişleyebildiği; IV. derecedeki minör akorun; m6, m7, m7(b5), madd9 olarak genişleyebildiği ve IV. derecede m7 akorunun alternatifi olarak VMaj7, IIm7(b5), II7(b9), II7(b9b5), m7(b5) akorunun alternatifi olarak ♯VIDim7 akorunun kullanılabildiği; V. derecede; ırak (sekizlisinin eviç) perdesinin yeden olarak kullanıldığı durumda majör akorun; 7, 7(b9), 7(#5), 7(b13b9) olarak genişleyebildiği ve V. derece majör akorunun alternatifi olarak IIm7(b5), II11(b5), ♯VII, Im, Iib7(9), V#dim7, IVm7(b5), VII#dim7, Vm akorunun kullanılabildiği, acem perdesinin yeden olarak kullanıldığı durumda minör akorun; m7 ve m7(b5) olarak genişleyebildiği; VI. derecede; rast/gerdaniye perdesiyle kullanılan majör akorun Maj7, M7 ve M7(b5) olarak genişleyebildiği, VI. derece majör akorunun alternatifi olarak IVm ve bII akorunun kullanılabildiği; ırak/eviç perdesiyle kullanılan minör akorun; m6, mMaj7(b5) ve Dim7 olarak genişleyebildiği; ♯VII. Derecede acem perdesiyle kullanılan majör akorun, 7, Maj7 ve sus9 olarak genişleyebildiği; #VII. derecedeki m(b5) akorun; Dim7 olarak genişleyebildiği, ayrıca makamın akor dizisinde yer almayan; bas hattında kromatik bir ezgisel çizgi oluşturan ♯VI. derecede m, m7(b5) ve Dim7 akoru; geçici olarak diminished akorlarla ezgisel yürüyüşler oluşturan #V. derecede dim7 ve mMaj7(b5) akoru; armonik yapı içerisinde napoliten akoru ve triton ikamesi olarak kullanılan bII. derecede majör, 7 ve 7(9) akoru; akor ilerleyişleri, alternatif akorlar ve genişletilmiş ikincil dominantlarla kullanılan II. derecede ise 7(b5), 7(b9), 7(b9b5) akoru kullanılabilmektedir.

Armonik yapının oluşturulmasında modern yaklaşımlarla birlikte perde merkezli mediyantik armoni kullanılmıştır. Makamsal yapı içerisinde perdelerin bağlı bulunduğu akorlara uygun mediyant akorlar belirlenmiş; tek perdeye karşılık bir mediyant akora yer verildiği gibi farklı zamanlarda ve dönüşümlü olarak akor içerisindeki

perde ile ilişkili diğer alt ve üst mediyantların temel, çevrim ve yedililerinden de yararlanılarak eserin armonik yapısı oldukça çeşitlendirilmiştir. Bu kapsamda I. derece Gm akorunda Em, Ebm ve Ebmmaj7 akoru alt mediyant, Bm akoru üst mediyant olarak; III. derece Bb majör akorunda D majör akoru üst mediyant olarak, IV. derece Cm akorunda Ab majör akoru alt mediyant olarak ve V. derece D majör akorunda F majör akoru üst mediyant olarak ve VI. derece Eb majör akorunda Cb majör ve C majör akoru alt mediyant olarak kullanılmıştır.

Makamın akor dizisi içerisinde melodik yapıyla uyumlu olarak geçici ve işleyici akorlarla armonik yapıda ezgisel yürüyüşler oluşturulmuş; hanelerle teslim bölümü arasındaki ezgisel bağlantı ve armonik geçişlerde, perde-akor ilişkisi temel alınarak ezgisel yapıya uygun şekilde armonik gerilim-çözülüm unsurlarına dikkat edilmiştir.

Kromatik yaklaşımla değişen perdelerde ikincil dominantlar ve triton ikamesi kullanılmış; perde değişkeni dikkate alınarak yapılan geçişlerde ve çeşnilerde ise akor ilerlemelerine yer verilerek armonik yapı perdelere uygun şekilde kullanılmıştır. Armonik yapının çeşitlendirilmesinde, eksiltilmiş(diminished) ve kesirli (slash) akorlarla, kromatik yaklaşım kullanılarak bas hattında kısa ve uzun soluklu ezgisel çizgiler oluşturulmuş; alternatif akorlar ve ikincil dominantlarla farklı perdeler üzerinde I-V-I, I-IV-V-I, II-V-I, VI-V-I, bII-V-I ve I-IV-~~IV~~VII-III-VI-V akor ilerlemeleri kullanılarak armonik yapı zenginleştirilmiştir.

Aynı perdelerle triton ikamesi ve genişletilmiş ikincil dominantlar kullanılarak akorların türü ve fonksiyonları değiştirilmiş; farklı perdelere yönelme öncesinde perdelerin süre değerlerinde değişiklikler yapılarak armonik yapıda zemin oluşturulmuştur. Makam dizisinde bulunmayan perdelere ilişkin akorların tespit edilmesinde ise perdeler, anarmonik seslere dönüştürülerek akor sesleri içerisinde (3'lü, 5'li, 7'li) konumlandırılmıştır.

Çalışmada, Türk makam müziği eserlerinin geleneksel yapıya sadık kalınarak, makamı oluşturan unsurlar çerçevesinde ve makam merkezli bir anlayışla çokseslendirilmesi gerektiği ilkesi ele alınmış ve bu ilke, Bayraktar (1988), Pakdemir (1988), Ataman (1988), Albuz (2011), Yarman (2001), Eroy (2014), Özkeleş (2017, 2023), Tura 2017 ve Çokomay (2020) tarafından yapılan çalışmalarla da desteklenmiştir. Bu bağlamda eserin çokseslendirilme sürecinde, perde, seyir ve çeşni gibi makamsal unsurlar dikkate alınarak makamın işlevselliği korunmuş; fonksiyonel değişimler ikincil dominantlarla genişletilmiş ve alternatif akorlar kullanılarak makamsal yapı desteklenmiştir. Çalışmada modern yaklaşımla kullanılan tekniklerin Nihavend makamındaki esere sistemli ve tutarlı bir şekilde uygulanabileceği sonucuna ulaşılmıştır.

Fakültelerin müzikle ilgili bölümlerinde makam müziği ile ilişkili çokseslendirme derslerinde modern yaklaşımlardan yararlanılabilir, çeşitli tür ve formlarda modern yaklaşımlarla çokseslendirilecek makamsal eserler bireysel çalgı derslerinde seslendirilmek üzere eğitim-öğretim süreci içerisinde kullanılabilir. Makamsal yapıdaki çocuk şarkılarının eşliklendirilmesinde modern yaklaşımlardan yararlanılarak makam müziği eserlerine yönelik ortak bir repertuar hazırlanabilir.

Makam müziği gerek çalgı türü ve gerekse perde genişliği açısından oldukça zengin olduğundan eser üzerindeki romen rakamlarından yararlanılarak farklı tonlarda seslendirme/yorumlama çalışmaları yapılabilir ve Nihavend makamından farklı olarak çeşitli makamlardaki eserlerin çokseslendirilmesinde, çalışma içerisinde kullanılan tekniklere ek olarak modern yaklaşımlar içerisinde modal değişim ve negatif armoniye yer verilebilir.

Eserin armonik yapısı, perdeler ve perdeler arasındaki melodik ilişki dikkate alınarak oluşturulmuştur. Perde-akor uyumuna ek olarak armonik yapı, usül odaklı bir yaklaşımla darplara uygun biçimde yeniden ele alınabilir.

Çokseslendirilen eser gerek piyano gerekse gitar için usul yapısına uygun olarak farklı ritmik yapılarla eşiklendirilebilir ve orkestra/koro için düzenlenebilir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Albuz, A. (2011). Türk müziğinde çokseslilik yaklaşımları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1), 51-66.
- Arseven, V. (1957). *Çok sesli halk türküleri*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Ataman, S. Y. (1988). Çokseslilik meselesi, *I. Ulusal müzik kongresi* içinde (248, ss.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bayraktarkatal, M. E. (1988). Geleneksel müziklerimiz ve çokseslilik çalışmaları, *I. Ulusal müzik kongresi* içinde (257-259, ss.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bilgen, A. S. (1986). *Dünden yarına türküler çokseslendirilmiş on halk türküsü*. Ankara: Eser Matbaacılık.
- Çokamay, B. (2020). *Türk müziğinin çokseslendirilmesinde tonal armoni*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Dede, A. N. (1794). *İnceleme ve gerçeği araştırma (tedkik ü tahkik)*. Tura, Y. (Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- İlerici, K. (1970). *Bestecilik bakımından Türk müziği ve armonisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Kaçar, G. Y. (2012). *Türk musikisi rehberi*. Ankara: Maya Akademi.
- Kaçar, G. Y. (2020). *Türk musikisinde eser ve icra tahlili yöntemleri*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Kantemiroğlu, D. (2001). *Kitābu 'ilmi'l-mūsīkī 'ala vechi'l-hurūfāt: mūsikīyi harflerle tesbīt ve icrā ilminin kitabı*. (Çev. Y. Tura). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kaptan, S. (1995). *Bilimsel araştırma ve istatistik teknikleri*. Ankara: Tekışık web Ofset.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk musikisinde makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özkan, H. İ. (2000). *Türk musikisi ve nazariyatı ve usülleri kudüm velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Özkeleş, S. (2017). Approaches related to polyphony of Turkish folk music with three-stringed bağlama. H.Arapgirlioglu, A. Atik, R. L. Elliott and E. Turgeon (Ed.), *Researches on science and art in 21st century Turkey* (2400-2415. ss.). Ankara: Gece Publishing.
- Özkeleş, S. (2017). 12 eşit aralıklı tampere sistemde Türk müziği makam dizilerine kuramsal bir yaklaşım. Z. Kurtaslan (Ed.), *Kültür-sanat-edebiyat-eğitim ve mimarlık üzerine akademik araştırmalar* (59-83. ss.). Konya: Eğitim Yayınevi.
- Özkeleş, S. (2023). *Türk makam müziğinin çokseslendirilmesinde akor dizileri*. Ankara: Platanus Publishing.
- Pakdemir, H. C. (1988). Geleneksel müzik türlerinde çokseslilik çalışmaları, *I. Ulusal müzik kongresi* içinde (270, ss.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sağır, T., Eroy, O. (2014). Türk müziği makam dizilerinin modern armoniyle çok seslendirilmesi. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(9), 81-91.

- Şeftali, Y. C. (2022). *Abdülbaki Nasır Dede'nin tedkik ü tahkik adlı eserindeki makam ve terkihlerin ahenk ilişkilerinin belirlenmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Tura, Y. (2017). *Türk musikisinin mes'eleleri*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Tura, Y. (2019). *Türk musikisi ve armoni*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Türkmen, U. (2007). Türk müziğinde çokseslilik tartışmaları. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(1), 177-194.
- Uçan, A. (1994). *Müzik eğitimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uludağ, A. K. (2016). Türk müziği çokseslendirme dersi için tasarlanan bir akor programlama çalışması ve etkililik düzeyleri. *Journal of Human Sciences*, 13(2), 2563-2576.
- Yarman, O. (2001). *Türk musikisi ve çokseslilik*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yılmaz, M. S., Adar, Ç. (2023). Geleneksel Türk müziğinin çokseslendirilmesine yönelik besteci görüşleri. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, IX(17), 155-173.

İnternet Kaynakları

https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/gel_ey_denizin_nazli_kizi.pdf