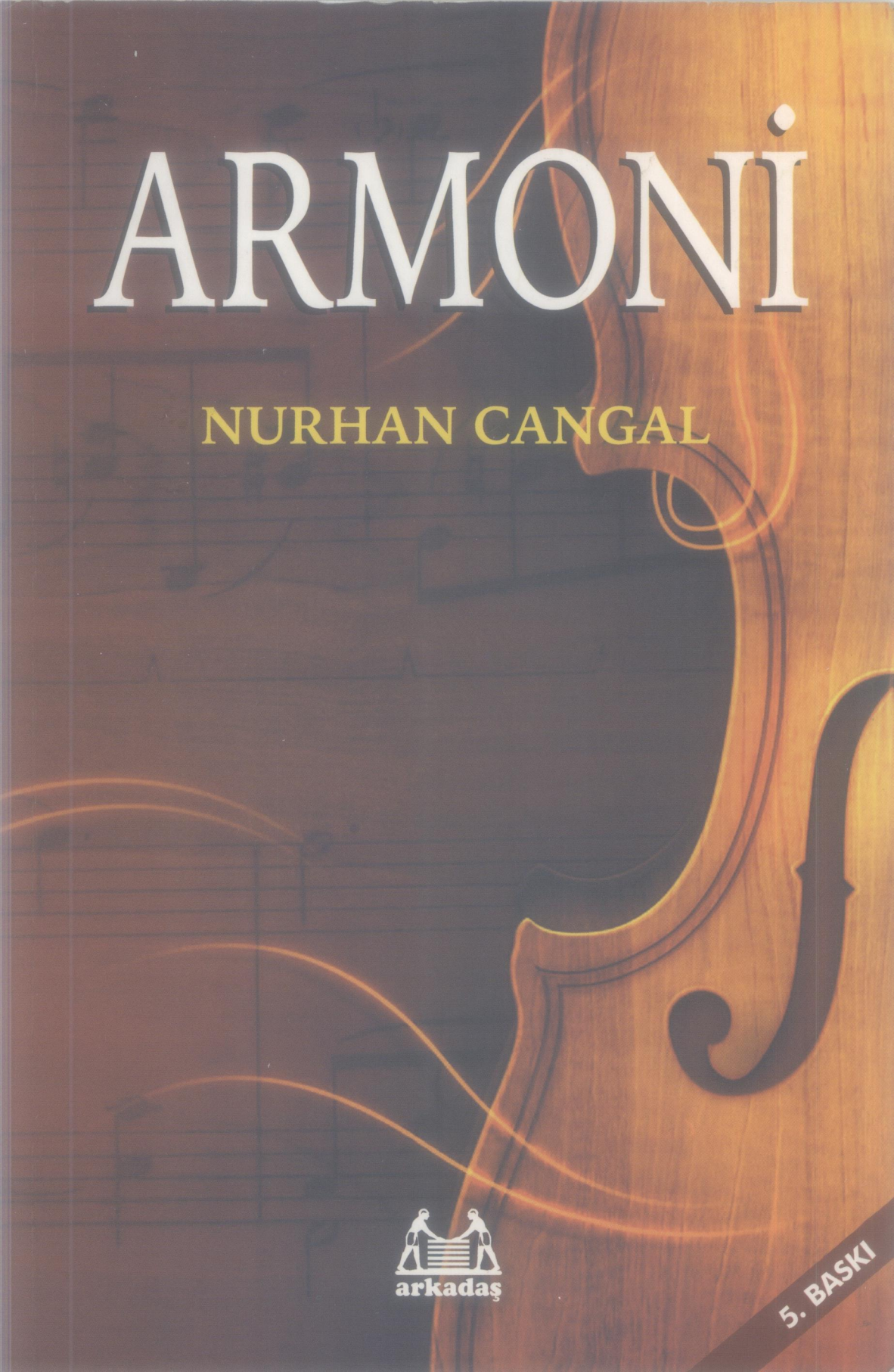
ARMONİ

NURHAN CANGAL



arkadaş

5. BASKI

ARMONİ

NURHAN CANGAL

5. Baskı

arkadaş YAYINEVİ
Yuva Mahallesi 3702. Sokak No: 4 Yenimahalle / Ankara
Tel: 0 312 396 01 11 • Faks: 0312 396 01 41
e-posta: info@arkadas.com.tr
www.arkadas.com.tr

Yayıncı Sertifika No: 12382

Yayım hakları **arkadaş** yayınevinindir. Yayıncının yazılı izni olmadan, hiçbir biçimde ve hiçbir yolla, bu kitabın içeriğinin bir kısmı ya da tümü yeniden üretilemez, çoğaltılamaz ve dağıtılamaz

ISBN: 978-975-509-180-8

5.Baskı
Ankara, 2010

Proje Editörü	: Öznur Orbay, Salih Aydoğan
Sayfa Düzeni	: Özlem Çiçek Öksüz
Nota Yazımı	: Murat İşbilen
Baskı	: Ayrıntı Basımevi

İÇİNDEKİLER

Sunuş **7**
Önsöz **8**
Prof. Eduard Zuckmayer **10**
Giriş **13**

BİRİNCİ BÖLÜM

ÖNBİLGİLER

DİZİ ve TONALİTE BİLGİSİ **18**
Dizi 18
Genel Dizi 18
Pentatonik, Diyatonik ve Kromatik Dizi 19
Majör Dizi ve Majör Tonalite 23
Diyezli Majör Diziler 24
Bemollü Majör Diziler 28
Minör Dizi ve Minör Tonalite 29
Eolik Minör 30
Armonik Minör 30
Melodik Minör 31
Majör ve Minör Diziler (Tonaliteler) Arasındaki İlişkiler 35
Basamaksal İlişkiler 35
Paralellik ve Donanım İlişkisi 38
ARALIK BİLGİSİ **45**
Aralık 45
Aralıkların Adlandırılması 45
Birli Aralık 47
İkili Aralık 47
Üçlü Aralık 50
Dörtlü Aralık 50
Beşli Aralık 52
Altılı Aralık 52
Yedili Aralık 53
Sekizli Aralık 54
Sekizliden Büyük (Katlı) Aralıklar 56
Çok Eksik ve Çok Artık Aralıklar 56
Aralıklarda Çıkıcılık ve İnicilik 57
Aralıkların Çevrimi 61
Basit Aralıklar ve Çevirimleri 63

Aralıkların Uyumsal Özellikleri 64
Uyumlu (Konsonans) Aralıklar 64
Uyumsuz (Disonans) Aralıklar 65
AKOR BİLGİSİ 69
Akorun Tanımı ve Oluşumu 69
Akorların Adlandırılması 71
Akorların Kök Seslerine Göre Adlandırılması 71
Akorların Niteliksel Özelliklerine Göre Adlandırılması (Niteliksel Adlandırma) 71
Akorların Basamak Sırasayısına Göre Adlandırılması (Basamaksal Adlandırma) 74
Akorların Uyumsal Özelliklerine Göre Adlandırılması (Uyumlu ve Uyumsuz Akorlar) 75
Akorların İşlevsel Özellikerine Göre Adlandırılması (Durucu ve Yürüyücü Akorlar) 76
Akorların Kuramsal Yaklaşımlara Göre Adlandırılması 77
Doğuşkanlar 80
Üst Doğuşkanların İncelenmesi 81
Alt Doğuşkanların İncelenmesi 82
Parti ve Partitur 82
Koro Partileri ve Ses Sınırları 84
Partiturlar ve Akor Seslerinin Partilere Dağılım Özellikleri (Serim ve Durum) 84

İKİNCİ BÖLÜM

GELENEKSEL (KLASİK) ARMONİ

GELENEKSEL ARMONİYE GİRİŞ 90
Akor Bağlanışları ve Kadanslar 90
Akor Bağlanışları 90
Ortak Sesi Olan Akorlar (T-S-T, T-D-T) 97
Ortak Sesi Olmayan Akorlar (S-D, D-S) 97
Dar Serimde Armonileme Çalışmaları 105
Bas Partisinin Armonilenmesi 105
Akorların Durum Değiştirmesi 107
Ezginin (Soprano Partisinin) Armonilenmesi 110
Geniş Serimde Armonileme Çalışmaları 111
Akorların Çevrimleri (Akorlarda Konum Değiştirme) 114
Birinci Çevrim, 6'lı Akoru 114
İkinci Çevrim, Dört-Altı Akoru 118

AKORA YABANCI SESLER **122**
Geçici Sesler 122
İşleyici Sesler 124
Geçici ve İşleyici Dört-Altı ($\frac{6}{4}$) Akoru 125
Geciktirici Sesler 129
Öncü 142
Uzun Süre Devam Eden Temel Sesler Üzerinde Geçici, İşleyici, Geciktirici, Öncü Sesler ve Akorlar 144
Pedal 146
DOMİNANT YEDİLİSİ ve DOKUZLUSU **150**
Dominant 7'li Akoru (D7) 150
Dominant 9'lu Akoru (D9) 161
YAN BASAMAKLAR (dereceler, fonksiyonlar) **168**
Majörde Yan Basamaklar 168
Majörde Yan Basamakların Genel Açıklaması 168
Sp (II. Basamak) Akoru 171
Tp veya Sk (VI. Basamak) Akoru 174
Dp veya Tk(III. Basamak) Akoru 181
Ð (VII. Basamak) Akoru 183
Majörde Marş Armonik 186
Minörde Yan Basamaklar (Fonksiyonlar) 191
Minörde Yan Basamakların Genel Açıklaması 191
sk (II. Basamak) Akoru 195
DK5# DK5# veya tP5#(III. Basamak) Akoru 198
tK veya sP (VI. Basamak) Akoru 200
Ð(VII. Basamak) Akoru 202
ALTERASYON **209**
Alterasyonun Açıklanması ve Tanımı 209
Majörde Altılının Pesleşmesi 210
İkilinin Pesleşmesi ve Napoliten Altılısı 213
Dörtlünün Tizleşmesi ve Aradominantı (Dubldominant, Çift Dominant) 218
Majörde İkilinin Tizleşmesi 228
MODÜLASYON **232**
Diyatonik Modülasyon 232
Modülasyonun Açıklanması ve Tanımı 232
Modülasyon Çeşitleri 233
Ezgilerde Modülasyonun İncelenmesi 233

Modülasyonun Yapılış Yolu ile İlgili Açıklamalar 236
Tonaliteler Arasındaki Yakınlık-Uzaklık 240
Yakın Tonalitelere Modülasyonlar 241
Uzak Tonalitelere Modülasyonlar 249
Diğer Diyatonik Modülasyonlar 260
Kromatik Modülasyon 263
Kromatik Modülasyonun Açıklanması ve Tanımı 263
Seslerin Kromatik Hareketi 264
Akor Seslerinin Kromatik Hareketi 265
Enarmonik Modülasyon 271
Enarmonik Modülasyonun Açıklanması ve Tanımı 271
Eksik Yedili Akorunun Enarmonik Değişimi ile Yapılan Modülasyonlar 272
Dominant Yedili Akorunun Enarmonik Değişimi ile Yapılan Modülasyonlar 274
Artık Beşli Akorunun Enarmonik Değişimi ile Yapılan Modülasyonlar 275
Alterasyonlu Akorların Enarmonik Değişimi ile Yapılan Modülasyonlar 275

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GELENEKSEL (KLASİK) ARMONİNİN ve ÇAĞDAŞ (20.yy) MÜZİĞİN ÖZELLİKLERİ

BAROK ÇAĞ 280
Barok Çağın Armonik Özellikleri 280
Sürekli Bas 281
KLASİK ÇAĞ 289
ROMANTİK ÇAĞ 293
ÇAĞDAŞ MÜZİK 301
Yirminci Yüzyıl Müziğine Genel Bakış 301
Empresyonizm (İzlenimcilik) 302
Ekspresyonizm (Anlatımcılık) 306
Elektronik Müzik 314
KAYNAKÇA 319

SUNUŞ

Ed. Zuckmayer'in zaman zaman yazmayı düşündüğü, fakat bir türlü olanak bulamadığı bu kitap, Onun 1940'lı yılların başından itibaren not etmeye başladığı armoni bilgileri üzerindeki çalışma ve uygulamalarından yararlanılarak ve günümüze değin gösterilen çaba ve çalışmaların bir ürünü olarak ortaya çıkabilmiştir.

Bu kitabı, kendisine birçok konuda borçlu olduğum ve her zaman minnetle andığım, örnek insan, Ed. Zuckmayer hocamın anısına adıyorum.

Nurhan Cangal

ÖNSÖZ

Armoni kitabının oluşmasında en büyük katkı, kuşkusuz değerli hocam Ed. Zuckmayer'indir, esas maya onundur.

Kitabın ilk taslaklarının yazılmaya başlaması bundan kırk sene evveline kadar uzanır. 1955-1958 yılları arasında, Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'nde Zuckmayer'in Armoni-Konrapunt (Teori) asistanı idim. Öğrencilik yıllarımda kendisinden edindiğim bilgileri, asistanlığım süresince ilerleterek devam ettirdim. Asistanlığımın son yılında armoni üzerinde bir tez hazırlayarak sınav vermem gerekiyordu. Bir armoni kitabı yazmak, Zuckmayer'in çok eskiden beri düşündüğü büyük arzularından biriydi. Beraberce dominant dokuzlu akoruna kadar taslaklar yaptık ve ben, bu notları düzenleyerek asistanlık tezimi verdim. Böylece Zuckmayer'in arzusu yerine geliyor ve kitabın armoni ile ilgili bir bölümü oluşmaya başlıyordu.

1972 yılında Zuckmayer'in ölümüne dek kendisinden bazı konularda oldukça faydalandım.

1975 yılında, bizlerden "Mektupla Öğretim" için bir armoni kitabının yazılması istenmişti. O zaman asistanım (daha önce öğrencim ve daha sonra da öğretmen arkadaşım) olan Adnan Atalay ile Zuckmayer'in armoni notlarını bir bir gözden geçirerek gerekli nota örneklerinin açıklamalarını yapıp geliştirerek, eksik olan konuları da tamamlayarak "Teori - I ve Teori - III" adı altında iki kitap oluşturduk ve bu kitap "YAYKUR-Açık Yükseköğretim Dairesi" tarafından yayımlandı.

Adnan Atalay'ın bu kitaplar üzerinde 1974-1976 yılları arasındaki çalışmalarımız esnasında, nota yazımı ve metin kısımlarının açıklanmasında büyük katkıları olmuştur. Çok daha sonra 1994'te, kitapların yeniden ele alınıp düzenlenmesinde de yardımları devam etmiş, özellikle "Önbilgiler" olan "Dizi ve Tonalite Bilgisi", "Aralık Bilgisi" ve "Akor Bilgisi" konularını tamamen yeni bir bakış açısıyla kaleme almasıyla yadsınamaz katkıları daha da büyümüştür. Bu katkılarından dolayı kendisine sonsuz teşekkür borçluyum.

Kitaptan yeterince faydalanabilmek için, armoni çalışmalarına başlanmadan önce iyi bir nota bilgisine ve hassas bir kulağa (işitme yeteneğine) sahip olmalı, bol bol solfej yapmalı ve piyano gibi klavyeli bir çalgıda, en azından kolay piyano parçalarını, kadans ve armoni ödevlerini çalabilecek bir seviyeye gelinmelidir.

Bunun yanında, dizi ve tonalite bilgisi, aralık bilgisi ve akor bilgisi gibi önbilgiler, iyi bir şekilde edinilmiş olmalıdır. Bunun için, gerekli bilgiler "Önbilgiler" başlığı altında geniş bir şekilde verilmeye çalışılmıştır. Ancak bu bilgileri edinmiş olanlar armoniye başlayabilirler. Eğer bu konularda yeterli bilgi önceden edinilmiş ise "Armoniye Giriş" bölümünden başlanabilir. Buna rağmen "Önbilgiler"i gözden geçirmek faydalı olacaktır.

Armoni kurallarının bir bir açıklanmasından sonra, her konuyla ilgili bolca ödev verilmiştir. Bu ödevleri birkaç değişik şekilde yapmalı, onları çalmalı, koro halinde söylemeli ve bestecilerden alınmış örnekleri inceleyerek ve çalarak çözümlemelidir. Edinilen bilgi ve beceriler, küçük besteler şeklinde giderek uygulama alanına geçirilmelidir.

Armoniyi öğrenmek isteyenlere, özellikle eğitim fakülteleri müzik eğitimi bölümü öğrencilerine faydalı olması dileğimle.

Nurhan Cangal
23 NİSAN 1999

PROF. EDUARD ZUCKMAYER

3 Ağustos 1890'da Almanya'da, Mainz yakınındaki Nackenheim'da doğdu. Beş yaşında piyanoya başladı. 1900 yılında ailesiyle birlikte Nackenheim'dan ayrılıp Mainz'e yerleşti. Burada, daha on bir yaşındayken başladığı beste ve doğaçlama denemeleriyle çevresinin dikkatini çektiyse de, bu eğilimi geçici bir heveskârlık olarak niteleyen ailesi onun hukukçu olmasını istediğinden, liseyi bitirdikten sonra hukuk öğrenimine başladı. Ancak bir süre sonra ailesinin isteğiyle başladığı bu öğrenimi bırakıp tümüyle müzik öğrenimine yöneldi ve Almanya'nın Münih, Berlin, Bonn ve Köln gibi çeşitli kentlerinde müzik öğrenimi gördü. Münih, Berlin ve Bonn üniversitelerinde müzikoloji, felsefe ve sanat tarihi okuyan Zuckmayer, 1914 yılında "orkestra şefliği" ve "konser piyanistliği" diplomalarını alıp orkestra şefliği sınıfının en iyi öğrencilerine verilen "Wüllner Armağanı"nı kazandı. Yine aynı yıl "Mendelssohn" ve "Ibach" yarışmalarında ödül aldı.

1915 yılında, 1. Dünya Savaşı nedeniyle çağrıldığı cepheden üç yıl sonra ağır yaralı olarak dönen Zuckmayer, Frankfurt'a yerleşip solist ve şef olarak birçok konser verdi. Aynı tarihlerde başladığı piyano öğretmenliğine Mainz Konservatuvarı'nda devam etti. Mainz ve Wiesbaden'de "Çağdaş Müzik Derneği"ni kurup, birçok konser düzenledi ve yönetti.

1925 yılında konser piyanisti ve orkestra şefi olarak adından sık sık bahsedildiği bir dönemde (sanat dünyasının sahte şöhretlerine ve günün yüzeysel sanat anlayışına karşı çıkıp sanatla içten bağlar kuracak yeni bir kuşak yetiştirmek amacıyla) konser etkinliklerinden ayrılıp Kuzey Denizi'ndeki Juist Adasında kurulmuş olan "Schule am Meer"de (Sahildeki Okul) öğretmenlik ve sanat danışmanlığı görevi aldı. Böylece anılan okulun kurucuları arasına katıldı. Sanatçı ve müzik eğitimcisi olarak çok önemli görevler üstlendiği bu okulda, çok yüksek düzeyde bir müzik yaşamına ulaşmıştı. Ne var ki 1933 yılında iktidara gelen Nazilerin totaliter eğitim anlayışı, Zuckmayer ve arkadaşlarını endişelendirmiş ve müzik eğitimi konusundaki inançlarını Nazi politikasıyla bağdaştıramayan bu bir avuç insan, Almanya için yeni bir örnek sayılan bu okulu (Nazi iktidarının getirdiği totaliter eğitim düzenine karşı sessiz bir direniş olarak yorumlanacak bir biçimde) kendi kararlarıyla kapatmak zorunda kaldı.

Sahildeki Okul'un kapatılmasından sonra kendisine teklif edilen görevlerin birçoğunu kabul etmedi, kabul ettikleriyse çok kısa sürdü.

Bu sırada Atatürk Türkiyesi, sanat devrimi adımlarını peş peşe atarken, kurulacak yeni devlet konservatuvarında sanat danışmanı olarak (Paul Hindemith'in önerisiyle) onu seçmişti. Böylece Milli Eğitim Bakanlığı'nın daveti üzerine 1936'da Ankara'ya geldi.

O tarihteki sözleşmeye göre "Musiki Muallim Mektebi'nde organizatör olarak Prof. Paul Hindemith'in verdiği rapor ve planların uygulanışına bakmak ve piyano öğretmenliği yapmak" üzere atanmış olan Zuckmayer, bundan sonraki iki yıl içinde çok sayıda etkinlikte bulundu: Ders ve çalışma programlarını düzenledi, ilk madrigal korosu ve öğrenci orkestrasını kurup yönetti, ilk oda müziği çalışmalarını gerçekleştirip kurduğu keman korolarını yönetti, çok dağınık olan kütüphaneyi düzenleyip gerekli eserlerin siparişini sağladı, piyano dersleri verip öğrenci konserleri düzenledi.

1938 yılında "müzik öğretmeni" yetiştiren bölümün Musiki Muallim Mektebi'nden ayrılıp Gazi Eğitim Enstitüsü'ne bağlanması ve Musiki Muallim Mektebi'nin konservatuvara dönüşmesiyle G. E. E. Müzik Şubesi şefliğine atanan Zuckmayer, ömrünün sonuna kadar görev yaptığı bu bölümde, idarecilik, kütüphane, orkestra ve koro yöneticiliği, açıklamalı müzik dinletilerini yönetme, oda müziği, piyano, müzik teorisi, müzik formları öğretmenliği, Milli Eğitim Bakanlığı'nca yayımlanacak müzik kitapları için rapor verme, radyoda canlı piyano ve oda müziği konserleri, bölüm öğrencileriyle Anadolu'nun çeşitli yerlerinde konser turneleri, halk türküleri çokseslendirmeleri vb. çalışmalarla onlarca kişinin altından kalkamayacağı hizmetler verip parlak kariyerini unutarak ihtiyaç duyulan her alanda çalıştı.

"İkinci vatanım" dediği ülkemizde 1936 yılından, hayata gözlerini yumduğu 2 Temmuz 1972 tarihine kadar geçen 36 yıl boyunca insanüstü bir özveriyle çalışan Zuckmayer, ardında birçok eser bıraktı. Onun 82 yıllık yaşamı ve ülkemizde geçirdiği son 36 yıl boyunca yaptığı çalışmaları tek tek sayabilmek elbette mümkün değil ama kendisinin şu sözleri, yazılanlardan ve yazılabileceklerden çok daha fazlasını ifade etmektedir:

"Genç öğrencilerime neyi getirebildim? Yalnız ve ancak kendimi, yetiştirme hevesimi ve sevgimi. Evet, kendimi bu işe verdim ve çok şeyler aldım. İlk andan beri beni teshir eden Türk folklorunu değer biçilmez bir armağan olarak aldım. Almanya'dan yapılan parlak tekliflere rağmen burada kaldım. Kaldım, meslektaşlarımla öğrencilerimin arasında burada, ikinci vatanımda mesut oldum."



Prof. Eduard Zuckmayer 1953

GİRİŞ

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

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

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

---

**"Üçlüsel Armoni" ya da "üçlü sistem armoni" gibi nitelemeler de yapılmaktadır.*

***Jean-Philippe RAMEAU (1683-1764) Fransız besteci ve müzik kuramcısı.*

**** Brockhaus-Riemann Musiklexikon, Band I, s.524, FA. Brockhaus, Wiesbaden B. Schott's Söhne, Mainz, 1979.*

nusu olmaktadır. Kaldı ki, tüm kuramcılarca ortak olarak benimsenen bazı konularda bile en azından yorum farklılıkları görülebilmekte, örneğin; "paralel beşli" yapmanın hemen hemen tüm kuramcılarca şu ya da bu biçimde yasaklanmış olmasına karşın, bu yasak konusunda, çok farklı (kimi zaman da birbiriyle çelişen) nedenlemeler yapılmaktadır.

Armoni bilgisiyle ilgili kuramların kendi aralarındaki farklılıklar ve çelişkiler dışında bir başka önemli sorun da, bütün bu kuramların yer yer kompozisyonlardaki armoni uygulamalarıyla çelişebiliyor olmasıdır: 1600-1900 yılları arasındaki yaklaşık 300 yıllık döneme egemen olan armoni tekniği, barok, klasik ve romantik olmak üzere üç farklı çağı kapsayan bu uzun süre içinde sürekli olarak gelişip değiştiğinden, bir çağ için geçerli olabilen herhangi bir kural, bir başka çağda geçerliliğini yitirebilmekte veya önemli ölçüde değişebilmektedir.

İster özgün bir çalışma, isterse derleme niteliğinde olsun, armoni kitaplarına da aynen yansıyan bu sorunlardan dolayı, herhangi bir kitapta verilen bilgilerin ya da kuralların, öteki kitaplarda verilenlerle çelişebileceği ve özellikle eserlerle kuram arasındaki çelişkilerde kuramın değil, eserin esas alınması gerektiği unutulmamalıdır. Nitekim ilk baskısı 1976 yılında yayınlanmış olan "Armoni Bilgisi" (Harmonielehre) başlıklı kitapta bu sorunu irdeleyen Diether de la MOTTE, anılan kitabının* önsözünde: "Altılı akorda hangi ses katlanır? On tane armoni bilgisi kitabına bakın(...) on değişik cevap verirler. Paralel sekizli konusunda durum nedir? Bölsche'ye göre alt partiler ve dış partiler arasında, Maler'e göreyse alt partiler ve iki üst parti arasında kötüdür. Lemacher-Schroeder ise ancak 'üst parti atladığında ya da tüm partiler aynı yönde ilerlediğinde' yasaklar. Dachs-Söhner sadece özel durumda gizli sekizliyi yasaklarken Riemann gizli paraleller yasağını tümden kaldırır. (..) Armoni bilgisi öğretmenleri 'sıkı yazı' dedikleri ve bestecilerin hiçbir zaman kullanmadığı, buna karşın yoklamasını yapmanın pek kolay olduğu bir kuramı öğretir(...) Bu yapay kuramda yalnızca bir örnek verilmiş olmak için, ancak Schumann gününde bir akor olarak kullanılmaya başlanan dominant yedi-dokuz akoru, Bach öncesi müzikten çıkarılmış dört partili sıkı koro yazısına katılır ve bu üslup karmalığı öğrenciye açıklanmaz" diyerek bugünkü armoni bilgisi kitaplarını ve öğretimini eleştirdikten sonra, armoni kurallarının her bir çağını (hatta besteciyi) tek tek ele alarak, o çağı bestecinin kompozisyonlarında uygulandığı biçimiyle açıklanması gerektiğini savunmuştur.

**MOTTE, Diether de la, Harmonielehre, Deutscher Taschenbuch Verlag und Baerenreiter-Verlag. Kassel 1976. s. 7.*

Motte'un bu haklı eleştiri ve önerisi, özellikle "armoni tarihi" ya da "eser çözümleme" gibi ileri düzeydeki çalışmalar açısından çok yararlı (ve hatta zorunlu) olmakla birlikte, temel düzeydeki bir armoni bilgisi öğrenimi için (aynı önsözde kendisinin de belirttiği gibi) biraz karmaşık görünmektedir. Bu nedenle benimsenen kuralların, kitaptan kitaba, çağdan çağa ve besteciden besteciye değişebileceğini hatırlatmak ve yeri geldikçe açıklamak koşuluyla, genel uygulamayı sürdürmek (içerdiği tüm sorunlara karşın) kaçınılmaz olmaktadır.

Günümüzdeki armoni bilgisi öğretileri, kimi kurallar ve önermeler konusundaki bu gibi farklılıklar bir yana bırakılacak olursa akorların nitelenmesi ve adlandırılması açısından "basamaksal" ve "işlevsel" (fonksiyonel) olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır.

Akorları, üzerine kuruldukları dizinin basamaklarına göre (I. basamak akoru, II. basamak akoru... biçiminde) niteleyip adlandıran basamaksal armoni anlayışı, işlevsel (fonksiyonel) armoni anlayışına göre daha eski olduğu için armoni bilgisi kitapları ve özgün müzik eğitimi kurumlarındaki armoni öğretimi genellikle basamaksal armoni bilgisine dayanmaktadır.

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

İşlevsel armoni bilgisiyle ilgili temel kaynaklar (örn. Riemann, Grabner, Maler) karşılaştırıldığında, bu kaynaklar arasındaki en önemli farkın akor simgeleri konusunda ortaya çıktığı ve özellikle minör akorlar ile majör akorların farkı konusunda belirginleştiği görülmektedir.

**Geleneksel armoni bilgisi kitaplarının "basamaksal" ya da "işlevsel" olmak üzere iki gruba ayrılmasına karşın, özellikle Armoni Bilgisi derslerinde, akor ilişkilerinin işlevsel anlayışla açıklanması, fakat (yaygın yönteme uyma kaygısıyla olsa gerek) basamaksal simgelerle gösterilmesi gibi "karma" bir yöntem daha izlendiği görülmekle birlikte, işlevsel armoni bilgisine özgü kavramları, basamaksal simgelerle açıklamaya çalışan ve dolayısıyla her iki yöntemle de çelişip "kavram kargaşasına" düşen bu uygulamanın benimsenebilmesi ve bir "yöntem" olarak değerlendirilmesi güçtür.*

Bazı armoni kitaplarının hem majör hem de minör akorları büyük (majiskül) harflerle göstermelerinin yanında (örn. H. Grabner-Handbuch der funktionellen Harmonielehre), çoğu kitap majör akorları büyük (T, S, D gibi), minör akorları küçük (t, s, d gibi) harflerle göstermektedir. (örn. W. Maler ve Dietler de la Motte-Harmonielehre). İkinci yöntemin daha doğru ve anlaşılır olması yönünden, kitabın başından itibaren majör akor ve tonaliteleri büyük, minörleri küçük harflerle gösterme yöntemi benimsenmiştir. Başta bugünkü adıyla Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü olmak üzere armoni bilgisi öğretmenliği yaptığımız çeşitli kurumlarda yıllarca uygulanmış olan bu yöntem, işlevsel simgeleri kullanma biçimi bakımından öteki işlevsel armoni kitaplarına göre bazı farklılıklar içermekle birlikte, söz konusu kaynakların kendi aralarında zaten var olan simge farkları yeri geldikçe açıklanıp, öteki kaynaklardaki ve hatta basamaksal armoni bilgisindeki karşılıkları da belirtilmek suretiyle, gerekli bağlantı kurulacaktır.

İster basamaksal olsun isterse işlevsel, armoni bilgisi gibi teknik bir konunun anlaşılabilmesi, "temel müzik bilgileri" düzeyindeki birtakım alt bilgi ve kavramların kazanılmış olmasına bağlıdır. Örneğin, geleneksel armoninin temel dayanakları olan "tonalite", "aralık" ve "akor" kavramları ile bu kavramlara ilişkin temel bilgileri yeterince kazanmamış bir kimsenin, doğrudan doğruya bu kavramlar üzerinde kurulmuş bulunan armoni tekniğini anlayabilmesi ve hatta söz konusu kavramlara dayanmaksızın böyle bir tekniğin açıklanabilmesi bile olanaksızdır. Bu nedenle "armoni blgisi" konularına girmeden önce, söz konusu kavramları "Önbilgiler" başlığı altında tek tek ele alıp ayrıntılı olarak inceleyeceğiz.*

**Çoğu Armoni Bilgisi kitabında birkaç sayfalık bir özetlemeyle geçiştirilen, bazılarında ise(örneğin, Paul Hindemith'in "Geleneksel Armoni Bilgisi"nde olduğu gibi) hiç değinilmeyen bu gibi alt kavramları, bu denli geniş boyutta ele alışımız, bir Armoni Bilgisi kitabı için yadırganabilecek bir yöntem olsa da, Armoni Bilgisine başlayabilmek için ön koşul niteliği taşıyan söz konusu kavramları, bilenler için "gereksiz"bilmeyenler için ise "yetersiz" bir özetlemeye geçiştirmek ya da Hindemith'in yaptığı gibi tüm okuyucularca ve yeterince bilindiğini varsaymak yerine, gerekli tüm önbilgileri kapsayacak ölçüde açıklama yeğlenmiştir (söz konusu önbilgilere önceden sahip olanlar bu bölümü atlayarak doğrudan doğruya "Geleneksel (Klasik) Armoni" bölümünden başlayabilirler.*



BİRİNCİ BÖLÜM
ÖNBİLGİLER



DİZİ VE TONALİTE BİLGİSİ

DİZİ

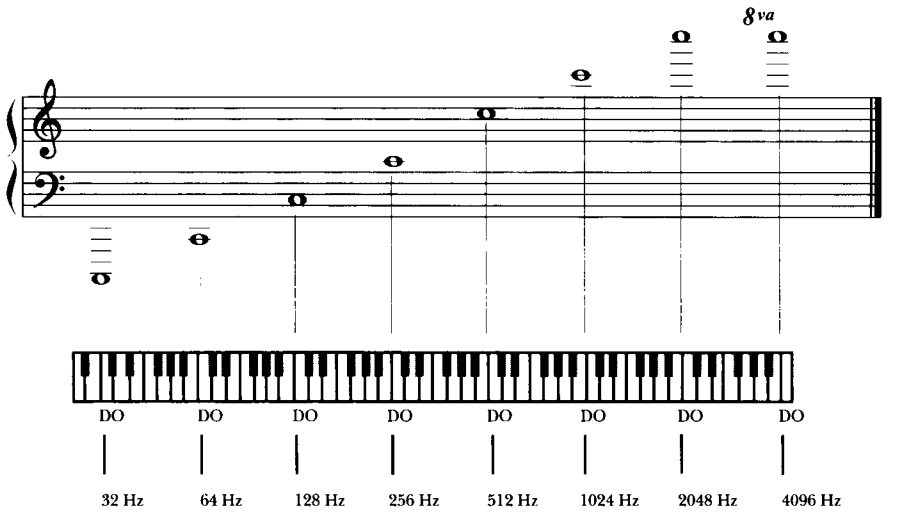
Yükseklik derecelerine (frekanslarına) göre sıralanmış ses (perde) gruplarına DİZİ (İt. gamma, scala; İsp. gama; İng. scale; Alm. Tonleiter) denir.

Diziler, içerdikleri seslerin niteliğine, sıralanma biçimine ve sayısına göre farklı türler oluşturur:

GENEL DİZİ

Bir müzik kültüründe kullanılan bütün seslerin yükseklik derecelerine göre sıralanmasından oluşan, dolayısıyla o müzik kültüründe kullanılan seslerin tümünü içeren diziye GENEL DİZİ (Alm. Materialleiter) denir.

Batı müziğinin bugünkü genel dizisi, aşağıdaki piyano klavyesi üzerinde de görüldüğü gibi* yaklaşık 7.5 oktavlık bir ses genliği içermekte olup, her oktav, bağımsız birer adı olan 7 ana ses ile (natürel sesler), bu seslerin tizleştirilmişi (diyezi) ya da pesleştirilmişi (bemolü) olarak adlandırılan 5 ara sesten oluşmaktadır.** Dolayısıyla genel dizi, her bir oktav içindeki 7 ana sesle 5 ara sesin öteki oktavlarda (aynı ad ve aynı sıra ile) yinelenmesinden oluşmuştur. Oktavlar arasındaki tek fark frekans farkı olup (örn. Do seslerine ilişkin aşağıdaki frekans sayılarından da anlaşılacağı üzere) ardışık oktavlarda aynı adı taşıyan seslerin frekansı daima birbirinin iki katı olmaktadır.



* *Piyano klavyesindeki toplam 88 tuş, hem ses sayısı hem de sıralanış biçimi açısından batı müziği genel dizisinin tipik bir örneğidir.*

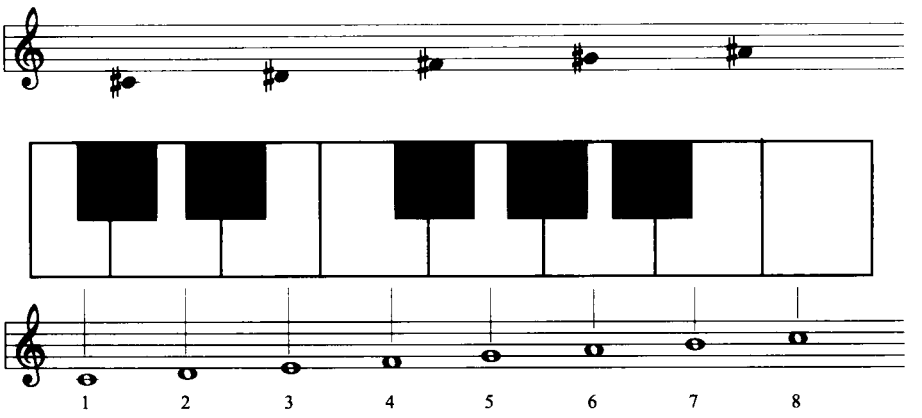
** *Ana sesler: Do-Re-Mi-Fa-Sol-La ve Si sesleri olup piyano, org vb. çalgılarda beyaz tuşlardan elde edilen seslerdir. Anılan çalgılarda siyah tuşlardan elde edilen ara sesler ise (bu seslerin bağımsız birer adı olmadığı için) yanlarındaki ana seslerin diyezi ya da bemolü olarak adlandırılır.*

Genel dizideki oktavlar arasında, frekans farkından başka hiçbir fark bulunmadığı için, Batı müziğindeki dizileri -genel dizinin tümü üzerinde değil- yalnızca bir oktavlık bölümünde incelemek yeterli olabilmektedir. (Bu yüzden diziler, genellikle bir oktav içinde düşünülür.)

PENTATONİK, DİYATONİK VE KROMATİK DİZİ

Genel dizinin her bir oktavı içindeki 5 ara sesin oluşturduğu diziye PENTATONİK (beş sesli) DİZİ, 7 ana sesin oluşturduğu diziye ise DİYATONİK DİZİ denir.*

Pentatonik dizi**



Diyatonik dizi

Aynı oktav içinde iç içe girmiş olan pentatonik dizi ile diyatonik dizinin birleşmesinden, yani 7 ana sesle 5 ara sesin toplamından oluşan 12 (ilk sesin oktavıyla birlikte 13) seslik diziye ise KROMATİK***dizi denir.

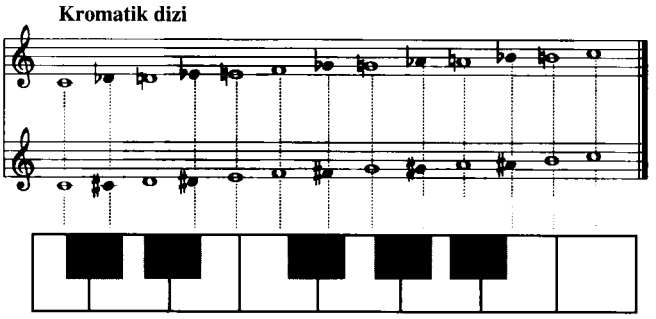
** Diyatonik, Yunanca "dia" (boyunca) ve "tonos" (tonlar) sözcüklerinden oluşur. Fr. "diatonique", yalın dizi, yalın aralık. Bir dizinin asıl sesleri. Aynı dizilerin (ileride daha ayrıntılı olarak açıklanacağı üzere) başka sesler üzerinde de kurulabileceği, dolayısıyla ana ve ara seslerin sıralanışıyla kendiliğinden oluşan bu iki dizinin, pentatonik ve diyatonik dizi konusunda yalnızca birer örnek olduğu unutulmamalıdır.*

*** Ara sesler, yanlarındaki ana seslerin diyezi ya da bemolü olarak iki değişik adla adlandırılabildikleri için, yukarıdaki örnekte diyezli notalarla gösterilen pentatonik dizi, aynı seslerin bemol olarak adlandırılmasıyla şu şekilde de gösterilebilir:*

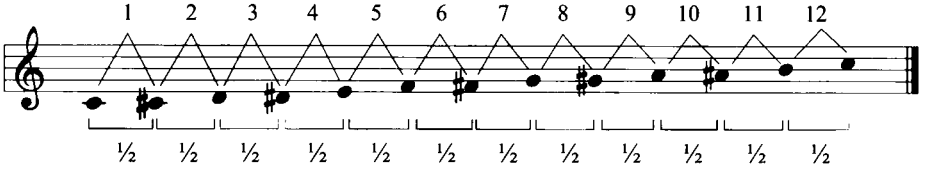


**** Yun. Kroma, renk. Kromatik, bir sesin ses değiştirici işaretlerle yarım seslik bir değişikliğe uğraması, renk değiştirmesidir. Fr. chromatique.*

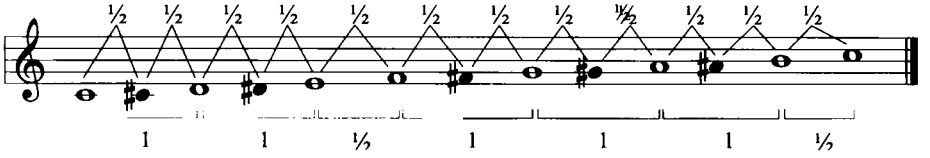
Pentatonik dizi örneğinde de görüldüğü gibi kromatik dizi içindeki her bir ara sesin iki ayrı adı olduğu için*, bu dizi, içerdiği seslerin bemol ya da diyez olarak adlandırılmasıyla iki şekilde gösterilebilir.**



Kromatik diziyi oluşturan sesler, bir oktavlık ses genliğini 12 eşit aralığa böler ve bu aralıkların her birine "yarım ton" denir. (Bundan sonra verilecek dizi örneklerinde yarım tonlar 1/2 kesriyle gösterilecektir.)

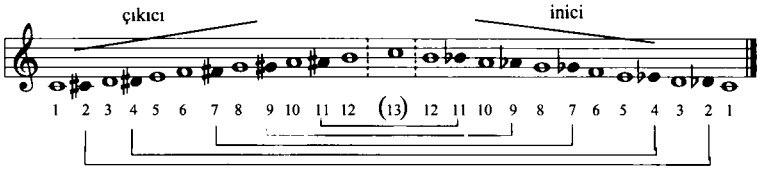


Genel dizinin değişik bir modeli olan kromatik dizi, (yukarıdaki örnekte de görüldüğü gibi) bir oktavı 12 eşit aralığa böldüğünden, Do-Re ve Re-Mi gibi ardışık ana seslerin arası iki yarım tona bölünmüş olur; birbirinden ikişer yarım ton uzaklıkta bulunan bu gibi ana sesler arasındaki aralıklara da "tam ton" denir. (Yarım tonları 1/2 kesriyle gösterdiğimiz için, tam tonlar da 1 tam sayısıyla gösterilecektir.)



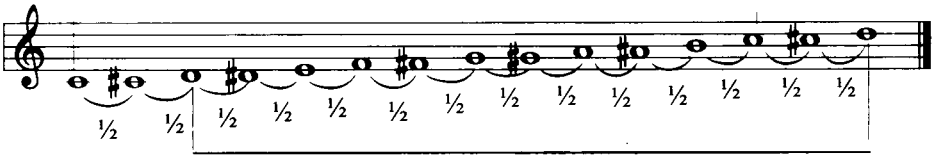
* *Yükseklikleri aynı, fakat adları farklı olan bu gibi seslere ENARMONİK SES denir. (Bu konuyla ilgili ayrıntılı açıklama, "Aralık Bilgisi" bölümünde yapılacaktır. Bkz. "Aralık Bilgisi" s.49 "Eksik İkili".*

** *Kromatik dizi içindeki ara seslerin diyez ya da bemol olarak gösterilebilmesi, dizinin yapısında hiçbir değişiklik yapmamakla birlikte, nota yazım geleneği açısından, çıkıcı kromatik dizilerde "diyez", inici kromatik dizilerde ise "bemol" olarak gösterilmesi yeğlenir.*



Yukarıdaki örnekte de görüldüğü gibi ana seslerin oluşturduğu diyatonik dizide, yalnızca Mi-Fa ve Si-Do seslerinin arası yarım ton olup, öteki tüm ardışık ana sesler arasında tam ton aralığı bulunmaktadır. Dolayısıyla söz konusu dizi, toplam 5 tam ton ve 2 yarım ton aralığı içermektedir.

Kromatik diziyi oluşturan 12 aralık (12 yarım ton) birbirine eşit (aynı büyüklükte) olduğu için, bu dizi (aşağıdaki örnekte görüleceği üzere) hangi sesten başlatılıp hangi sese kadar sürdürülürse sürdürülsün, yalnızca yarım tonların ardışmasından oluşan tektip bir dizi kalıbı* meydana gelmekte ve dizi kalıbı hiçbir zaman değişmediği için, kulakta bıraktığı etkiler de birbirine benzemektedir.



Re'den başlayan kromatik dizi

Oysa aşağıdaki çizelgede de görüleceği üzere, beş tam ton ile iki yarım tonun çeşitli biçimlerde ardışmasından oluşan diyatonik dizilerde, tam ve yarım tonların yeri başlangıç sesine göre değişmekte, dolayısıyla her başlangıç sesi farklı bir dizi kalıbı, her dizi kalıbı da farklı bir dizi etkisi oluşturmaktadır.

Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do						
	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do	Re					
		Mi	Fa	Sol	La	Si	Do	Re	Mi				
			Fa	Sol	La	Si	Do	Re	Mi	Fa			
				Sol	La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol		
					La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	
						Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si

Do dizisinin** her bir basamağı*** üzerine kurulmuş olan yukarıdaki diyatonik diziler incelendiğinde; Mi-Fa ve Si-Do sesleri arasındaki yarım tonların, başlangıç sesine bağlı olarak basamak değiştirdiği ve örneğin, Do dizisinde III.-IV. ve VII.-VIII. basamaklar arasında yer alan söz konusu yarım tonların, öteki seslerden başlayan dizilerde başka basamaklara rastladığı, böylece

** Herhangi bir diziyi oluşturan tam ve yarım tonların sıralanma biçimine "dizi kalıbı" denir. (Kromatik diziler yalnızca yarım tonlardan oluştuğu için dizi kalıbı her zaman aynıdır.)*

*** Diziler başlangıç sesinin adıyla adlandırıldığı için Do'dan başlayan diziye Do dizisi diyoruz.*

**** Diyatonik dizilerin her bir sesine bir "basamak" denir ve başlangıç sesi, I. basamak kabul edilip öteki sesler sırayla II. basamak, III. basamak, VI. basamak olarak adlandırılır. (Armonideki geleneksel yönteme uygun olması için, basamakların belirtilmesinde Romen rakamlarını kullanacağız.)*

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

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

Kalıpları ne olursa olsun bütün diyatonik diziler, içerdikleri seslere (belirli bir "eksen"e bağlı olarak) özel işlevler yüklerler. Örneğin I. basamak "durucu" özellik yüklenip dizinin ekseni (durağı) haline gelirken, II. basamak "yürüyücü" özellik yüklenip I. basamağa dönme isteği uyandırır. İlk iki basamaktaki bu işlev yüklenmeleri öteki basamaklarda da sürer ve kimi basamaklar "durucu", kimileri ise "yürüyücü" özellik gösterir.

Basamaklar arasındaki işlev farkları, "durucu" ya da "yürüyücü" gibi farklılıklar dışında, duruculuk ya da yürüyücülüğün derecesine bağlı olarak nicel farklılıklar da içerir. Örneğin I., III., V. ve VIII. basamakları "durucu" olan bir dizide, anılan basamakların nitelikleri aynı, yani hepsi "durucu" olduğu halde, duruculuklarının derecesi farklılık gösterir. Dolayısıyla diyatonik dizi içindeki sesler, belirli bir eksene bağlı olarak oluşturdukları sistematik ilişkiler içinde, nitelik ve nicelik açısından farklılıklar içeren özel işlevler yüklenip tam bir sistem oluştururlar.

İşte, diyatonik diziler içinde yükseklik derecelerine göre sıralanmış olan seslerin, o diziler içinde yüklendikleri sistematik ilişki ve işlevlere uygun olarak (fakat yükseklik derecelerine göre sıralanmaksızın serbestçe) kullanılmasıyla oluşan ve ilgili dizilerin verdiği müziksel etkiyle paralellik gösteren ilişkiler bütününe TONALİTE (Fr. tonalité; İng. tonality; Alm. Tonalilät) ya da kısaca TON denir.*

Batı müziğinin daha önceki evrelerinde kökleri Grek müziğine dayanan çok sayıda dizi kalıbı ve bu dizilere bağlı çok sayıda tonalite kullanılmışsa da "plain chant tonaliteleri" ya da "kilise tonaliteleri" denilen bu tonalitelerin

---

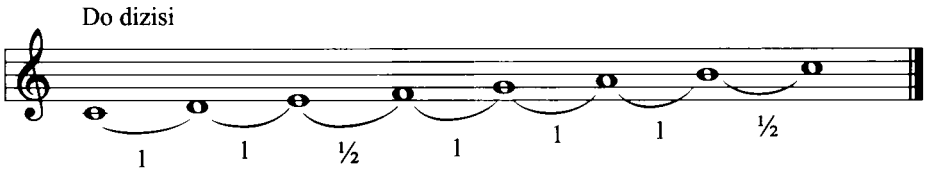
* *Burada da görüldüğü gibi, müzikte "ton" sözcüğü farklı anlamlar içermektedir. Kimi zaman "ses", kimi zaman "aralık", kimi zamansa "ses gürlüğü" anlamında kullanılan bu sözcük, "tonalite" anlamında da kullanılmaktadır.*

birçoğu giderek kullanımdan düşmüş ve 1600 yıllarından 1900 yıllarına kadar olan 300 yıllık evrenin müzik dağarı neredeyse tümüyle iki tonalite üzerine kurulmuştur. Modern tonaliteler (tonalité moderne) olarak nitelenen bu tonalitelerden biri Do dizisi ya da dizinin aktarımları* üzerine kurulmuş olan MAJÖR tonalite, ikinci ise La dizisi ya da dizinin aktarımları üzerine kurulmuş olan MİNÖR tonalitedir.**

MAJÖR DİZİ VE MAJÖR TONALİTE

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

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



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

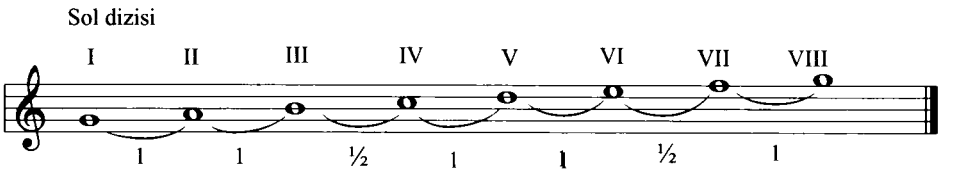
Örnek olarak Sol dizisini ele alıp bu diziyi majör dizi haline getirmek, bir başka deyişle Sol majör dizisini oluşturmak isteğimizi varsayalım: Sol dizisinin aralıkları incelendiğinde, ilk 5 aralığın majör dizi kalıbına uygun olduğu, ancak majör dizide VII.-VIII. basamaklar arasında bulunması gereken ikinci yarım tonun, bu dizide VI.-VII. basamaklar arasına rastladığı, dolayısıyla

---

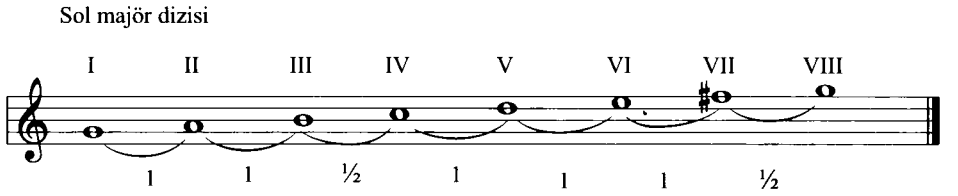
** Herhangi bir dizi ya da eseri, içerdiği aralıklar aynı kalacak biçimde bir başka sesten başlayarak oluşturmaya o dizi ya da eserin aktarımı (transposition) denir.*

*** Majör ve minör tonalitelerin egemen olduğu bu evrenin müzik dağarında, yer yer eski tonalitelerin de kullanıldığını gösteren bazı örnekler varsa da (örn. J.S Bach'ın koralleri), evrenin ortalarına doğru gittikçe azalan bu gibi örneklerde bile, majör-minör etkilerinin ağır bastığı ve eski tonalite ektilerinin majör-minör etkisi altında belirsizleştirilerek kullanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla majör ve minör tonalite egemenliği, söz konusu evrenin en karakteristik özelliklerinden birini oluşturmaktadır.*

VII.-VIII. basamaklar arasındaki aralığın da (majör dizidekinin aksine) tam ton olduğu görülecektir:



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



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

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

DİYEZLİ MAJÖR DİZİLER

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

* *Değiştirgeç: Diyez, bemol, çift diyez, çift bemol ve natürel gibi ses değiştirici işaretlerin genel adı.*

Do sesinden başlayıp, art arda "tam beşliler" çıkarak* oluşturulan "beşli zincirinin** halkaları üzerine kurulan bu dizilerin tümünde yalnızca natürel ve diyezli sesler kullanılır.

Çıkıcı beşli zinciri

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

Zincirin başlangıç sesi olan Do sesi "sıfır" kabul edilip her yeni beşliye bir sıra sayısı verildiğinde, bu sayılar, aynı zamanda ilgili sesler üzerinde kurulacak majör dizilerin alacağı diyez sayısını gösterir. Böylece her bir diyezli majör dizinin kaç diyez alacağı da sistematik olarak gösterilmiş olur. Ancak bu sistem içindeki diziler ve temelini bu dizilerinden alan aynı addaki tonalitelerin birçoğu kuramsal olup uygulamada pek kullanılmaz. Diyezli tonların kullanım sınırı en son 7. beşlide, yani tüm sesleri diyez olan Do diyez majörde biter ve 8. beşliden 12. beşliden kadar olan Sol#-Re#-La#-Mi# ve Si# majör dizileri ve tonaliteleri yerine, enarmonikleri olan bemollü dizi ve tonaliteler kullanılır: Sol# majör yerine La bemol majör, Re# majör yerine Mi bemol majör, La# majör yerine Si bemol majör ve Mi# majör yerine Fa majör gibi.

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

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

Diyez sırası:

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

** Aralarında beş basamaklık uzaklık ve toplam 3.5 ton aralık bulunan Do-Sol, Re-La, Mi-Si ve Fa-Do gibi sesler arasındaki aralıklara "tam beşli" denir. (Daha ayrıntılı bilgi için bkz. "Aralık Bilgisi" bölümü s. 52. "Beşli Aralık")*

*** Do'dan başlayıp art arda "tam beşliler" çıkılarak oluşturulan ve 12. beşlide Si diyez sesine, yani başlanılan sesin enarmoniğine ulaşarak tamamlanmış olan bu sisteme "Beşliler Çemberi" de denir.*

**** Toplam 3 tam ton içeren Si-Fa aralığını 3.5 tam tondan oluşan bir tam beşli aralığına dönüştürmek için 6. beşlide Fa yerine Fa# kullanılır, dolayısıyla daha sonraki tam beşliler de hep diyezli seslere rastlar.*

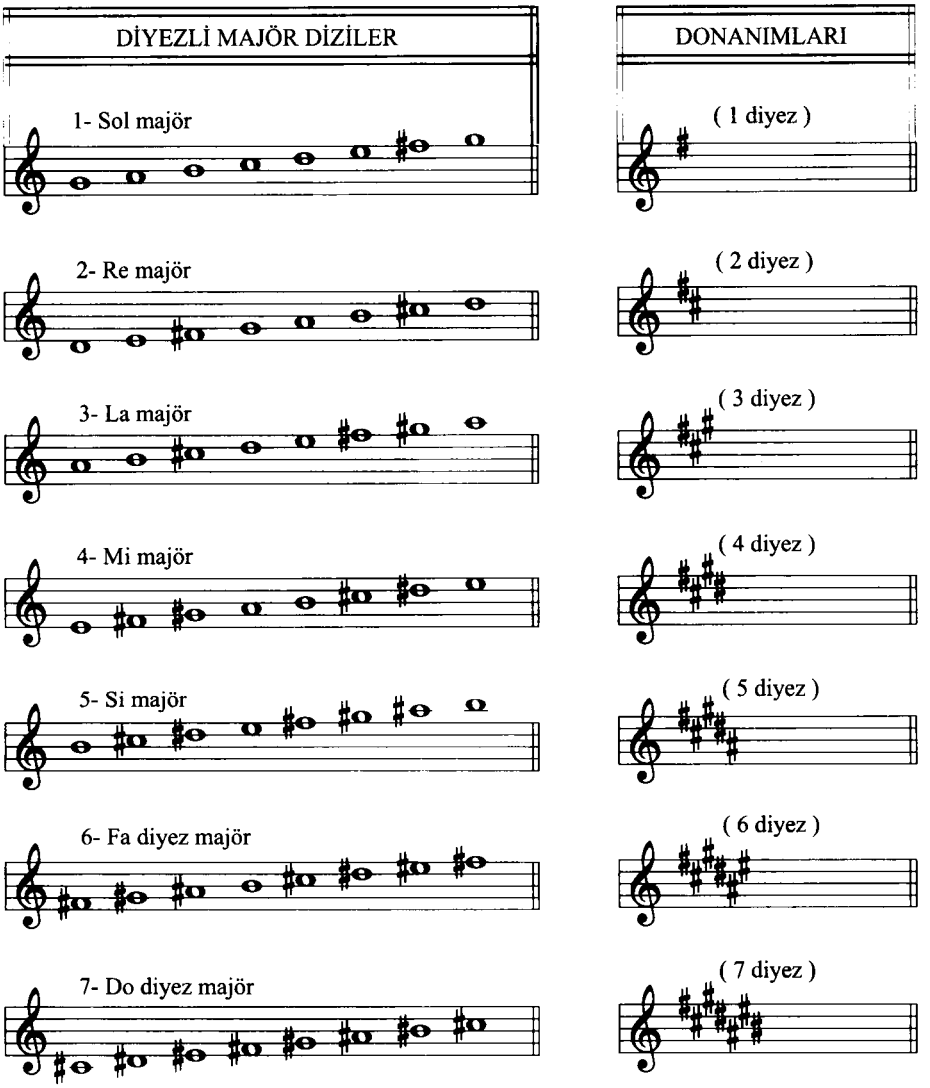
Diyezlerin sırası bilindiği takdirde kaç tane diyez alacağı bilinen bir majör dizinin hangi diyezleri alacağı da bilinmiş olur: Bir diyez= Fa#, iki diyez = Fa# - Do#, üç diyez = Fa# - Do# - Sol# gibi. Donanım değiştirgeçlerinin* yazımında da aynı sıra izlenir.



* Her dizeğin başında (anahtardan hemen sonra) yazılarak gösterilen tonalite değiştirgeçlerine DONANIM DEĞİŞTİRGECİ ya da kısaca DONANIM (Alm. Tonartverzeichnung; İng. key signature) denir.

ÖDEV:

Kuramsal açıdan 12 adet diyezli majör dizi yapılabilmesine karşın uygulamada en çok ilk 7 tanesinin kullanıldığını daha önce belirtmiştik. Beşli zinciri içindeki sıralarına göre yazılmış olan aşağıdaki 7 adet diziyi inceleyerek, aldıkları diyez sayısını ve hangi diyezler olduğunu ezberleyiniz.



BEMOLLÜ MAJÖR DİZİLER

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

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

İnici beşli zinciri

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

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

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

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

Sol♭ - Re♭- La♭- Mi♭- Si♭- Fa- Do- Sol- Re- La- Mi- Si- Fa#

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

Diyez sırası

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

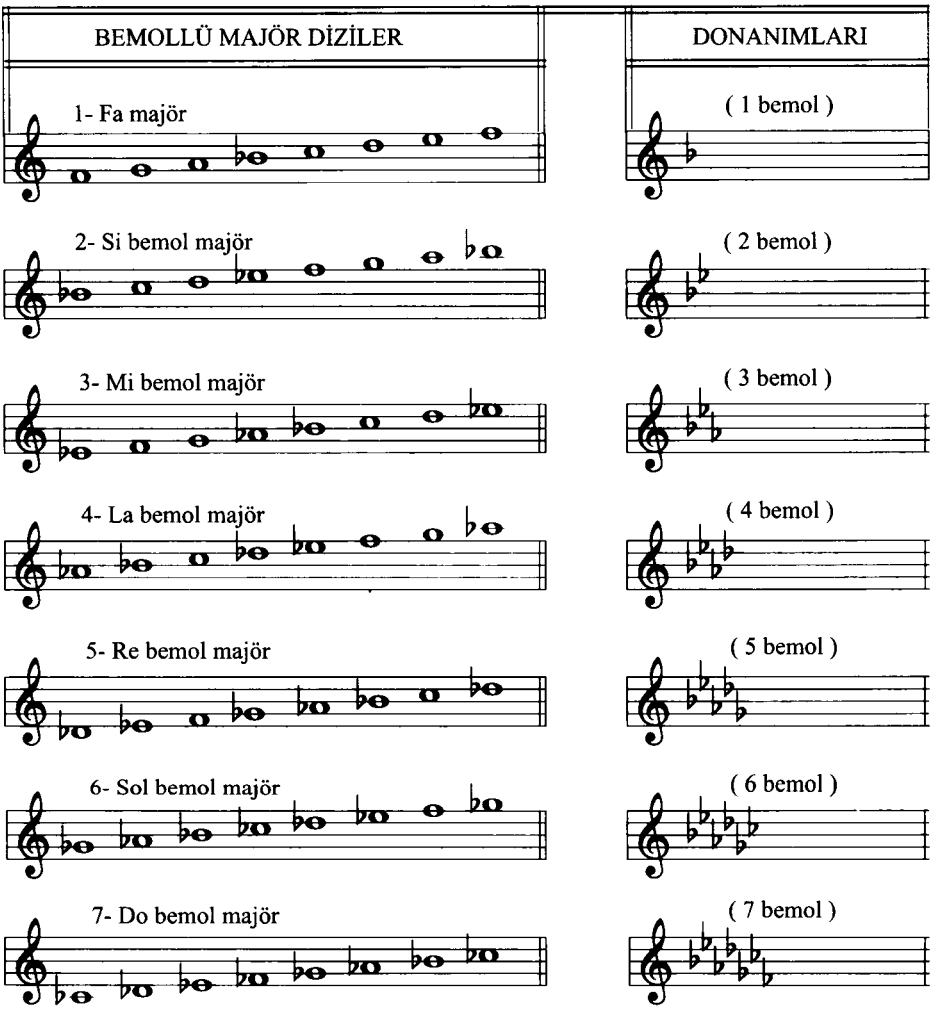
Bemollerin donanıma yazılışlarında da aynı sıra izlenir.



* *Fa bemolden tam beşli aşağıdaki ses Si çift bemol olduğu için, 9. alt beşlide bu sese ulaşılır ve daha sonraki beşliler de hep çift bemollü seslere rastlar.*

ÖDEV:

Uygulamada kullanılan aşağıdaki 7 adet bemollü majör diziyi inceleyerek, aldıkları bemol sayısını ve hangi bemoller olduğunu ezberleyiniz.



MİNÖR DİZİ VE MİNÖR TONALİTE

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

EOLİK MİNÖR

İçeriği tam ve yarım tonların ardışım biçimi açısından 1 tam, 1 yarım, 2 tam, 1 yarım, 2 tam kalıbını oluşturan dizilere EOLİK MİNÖR denir.

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

la dizisi (Eolik la minör)



Müzik tarihindeki yeri majör diziden daha eski olup, kökleri "Hypodorien", "Modus aeolius" ya da "Eolien" gibi çeşitli adlar altında eski Grek kültürüne kadar uzanan bu dizinin basamaklarında zamanla bazı alterasyonlar* yapılmaya başlanmış ve kimi durumda yalnızca VII. basamağının, kimi durumda ise hem VII., hem de VI. basamağının birlikte tizleştirilmesi yoluna gidilmiştir. Anılan basamaklardaki bu alterasyonlar, dizi kalıbının da değişmesini gerektirdiğinden, eolik minör kalıbının yanı sıra, "armonik" ve "melodik" olarak adlandırılan iki farklı dizi kalıbı daha ortaya çıkmıştır.

ARMONİK MİNÖR

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

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

Majör dizilerde VII. basamakla VIII. basamağın, yani yeden ile durağın arası yarım ton olduğu için bu yakınlıkta çok daha belirgin olan "yedme" etkisi, eolik minörlerde (anılan basamakların arası tam ton olduğu için) azalmakta ve tam bir "yeden" etkisi oluşmamaktadır. Oysa tıpkı majör tonalitelerde

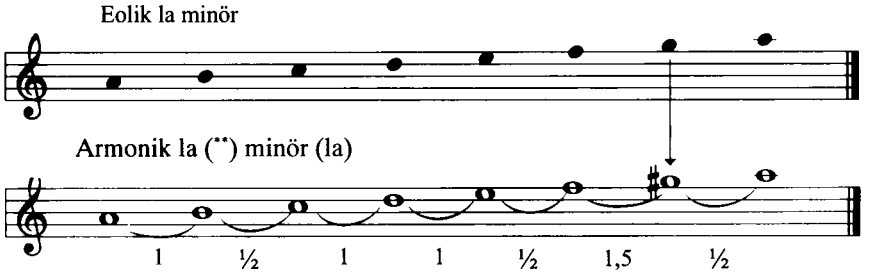
---

* *Alterasyon: (Buradaki anlamıyla) Dizi basamaklarında tizleştirme ya da pesleştirme suretiyle yapılan değişim.*

** *Yeden: Fr. Note sensible (hassas nota), İng. leading note (yönlendirilen, yeden nota), Alm. Leitton (yönlendiren, yeden ses.)*

olduğu gibi minör tonalitedeki eserlerde de (özellikle cümle ve eser sonlarında) durağa güçlü bir yeden etkisiyle ulaşma isteği daha 1600'lere gelmeden önce duyulmaya başlanmış ve anılan yerlerde VII. basamağın tizleştirilerek kullanılması yoluna gidilmiştir.* VII. basamağın VIII. basamakla ilişkili olduğu yerlerde yapılan bu alterasyon, anılan basamağa tam bir "yeden" özelliği kazandırmanın yanı sıra, dizi kalıbının da değişmesine neden olduğundan, eolik minörinkinden farklı yeni bir minör kalıbı daha oluşmuştur.

İşte, bir eolik minörün VII. basamağını yarım ton tizleştirmek suretiyle elde edilen ve içerdiği tam ve yarım tonların ardışım biçimi açısından 1 tam, 1 yarım, 2 tam, 1 yarım, 1.5 tam, 1 yarım kalıbını oluşturan minör dizilere ARMONİK MİNÖR denir.



MELODİK MİNÖR

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

Yukarıdaki dizide de görüleceği gibi, armonik minörün VI. ve VII. basamakları arasında 1.5 ton aralığı oluşmaktadır. Doğu müzik kültürlerinde oldukça yaygın olan bu aralık, Batı müziğinde ancak armonik aralık olarak kullanılır, melodik aralık olarak kullanılması pek sevilmez. Bu nedenle, melodide artık ikili aralığı oluşturacak adımlardan kaçınılır. Oysa VI. basa-

---

* *"Durağa güçlü bir yeden etkisiyle ulaşma" isteğinden kaynaklanan bu alterasyon, önceleri nota yazısına aktarılmayıp seslendirme sırasındaki yeğlemeye bırakılmış, fakat armoni anlayışının egemen olduğu 1600'lerden sonraki dönemde yazıya da aktarılarak kesinleşmiştir.*

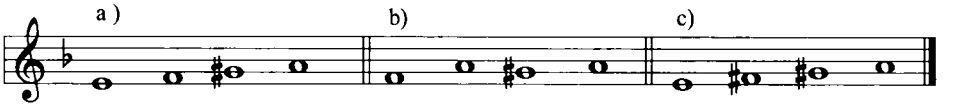
** *Majör tonalite adları büyük (majiskül) harfle, minör tonalite adları ise küçük (miniskül) harfle başlanarak yazılır: Do majör, do minör ya da Fa majör, fa minör gibi. (Ya da "majör veya minör" sözcüklerini kullanmadan, sadece tonalite adının majiskül ya da miniskül yazılması da yeterlidir.*
Örneğin: Do majör yerine sadece Do, la minör yerine sadece la gibi.

*** *Söz konusu minöre "armonik minör" denmesi, bu ilişkinin bir ifadesidir.*

mak ile tizleştirilmiş VII. basamağın her ardışımı, melodide ister istemez bu aralığı oluşturmaktadır:

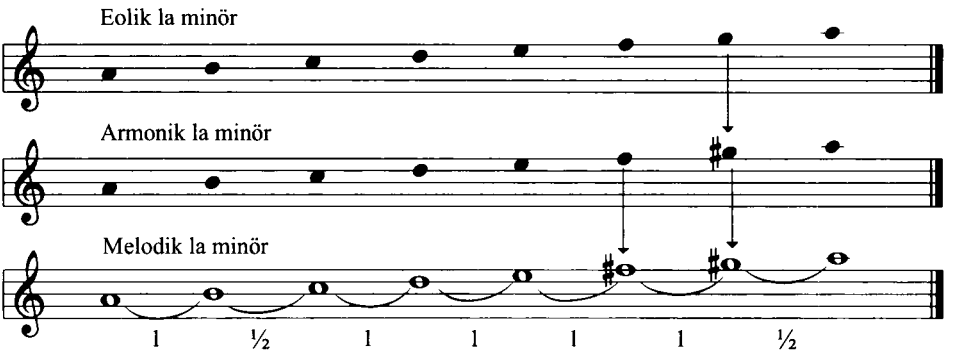


Armonik minör içindeki VI. — VII. basamak ilişkisinin kaçınılmaz bir sonucu olan bu aralığın (örn. a) melodiye yansımasını önlemek için, ya tizleştirilmiş VII. basamağı melodi içinde kullanırken VI. basamakla ardışmayacak biçimde (örn. b gibi, araya başka basamaklar sokarak) kullanma ya da VII. basamakla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



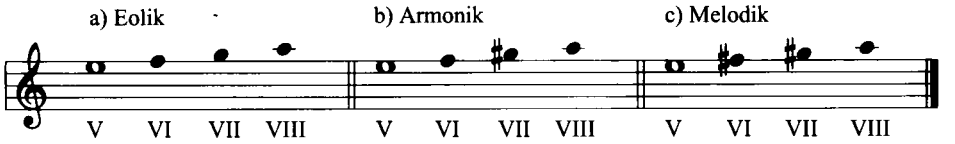
VII. basamak ile birlikte VI. basamağın da tizleştirilmesi, aralarındaki 1.5 ton aralığını tam tona dönüştürmekle dizi kalıbını da değiştirmiş ve yeni bir minör dizi kalıbı daha oluşmuştur.

İşte, VI. basamağın tizleştirilmiş VII. basamakla veya tizleştirilmiş VII. basamağın VI. basamakla ardışması durumunda (oluşacak 1.5 ton aralığını önlemek amacıyla) VI. basamağı da birlikte tizleştirmek suretiyle elde edilen ve içerdiği tam ve yarım tonların ardışım biçimi açısından 1 tam, 1 yarım, 4 tam, 1 yarım kalıbını oluşturan minör dizilere MELODİK MİNÖR denir.



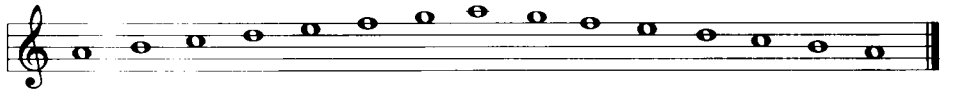
Aşağıdaki örneklerde de görüleceği üzere; eolik ve armonik minör dizilerinde yarım ton olan 5. aralık, yani V. basamakla VI. basamak arasındaki aralık, melodik minörde VI. basamağın tizleşmesiyle tam ton haline

gelmekte ve bu değişiklik VI. basamağın işlevini de değiştirdiğinden ilk iki minörde "inici" olan VI. basamak, melodik minörde "çıkıcı" bir işlev yüklenmektedir:



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

a) Eolik minör: Eolik çıkılır, eolik inilir.



b) Armonik minör: Armonik çıkılır, eolik (ya da armonik) inilir.



c) Melodik minör: : Melodik çıkılır, eolik inilir.



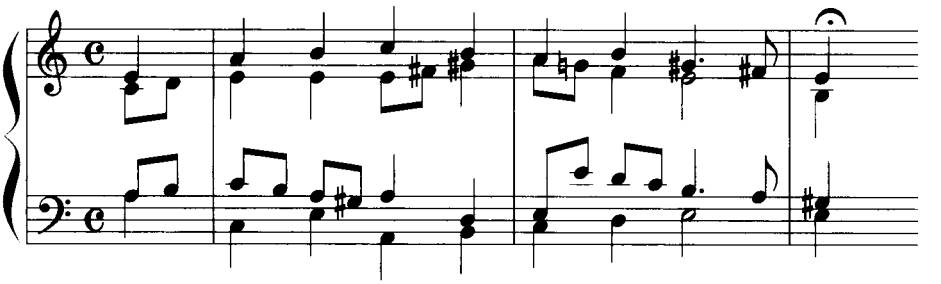
* *Basamakları kalından inceye doğru sıralanmış dizilere "çıkıcı dizi", inceden kalına doğru sıralanmış dizilere ise "inici dizi" denir.*

Air

Bach, mi Partita' nın Air bölüm başı



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



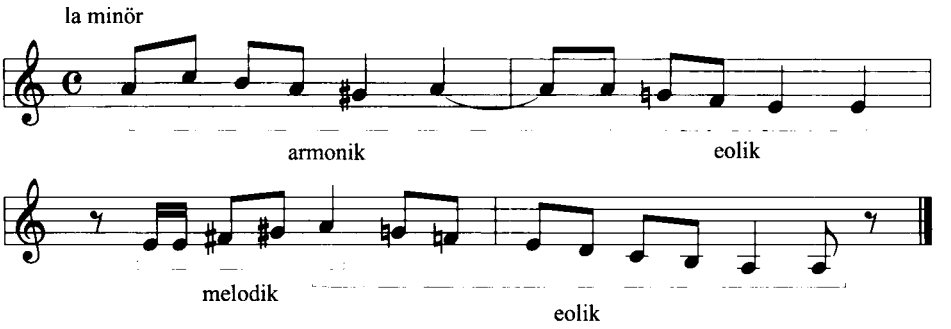
Eolik, armonik ve melodik minör dizileriyle ilgili bütün açıklama ve karşılaştırmalardan da anlaşılacağı üzere, kuramsal olarak 3 ayrı minör dizi bulunmasına karşın, gerçekte VII. ve VI. basamağı tizleştirilebilen tek bir minör tonalite söz konusu olmakta ve genellikle, aynı eser içinde bir diziden ötekine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

ÖDEV:

La minör tonalitesindeki aşağıdaki melodiyi inceleyerek;

a) kalıp değişikliklerini gözlemleyiniz,

b) aynı ezgiyi herhangi bir çalgı ya da sesinizle seslendirerek söz konusu değişikliklerin etkilerini duymaya çalışınız.



Tchaikovsky'nin İtalyan Kapriççio'sundan bir kesit

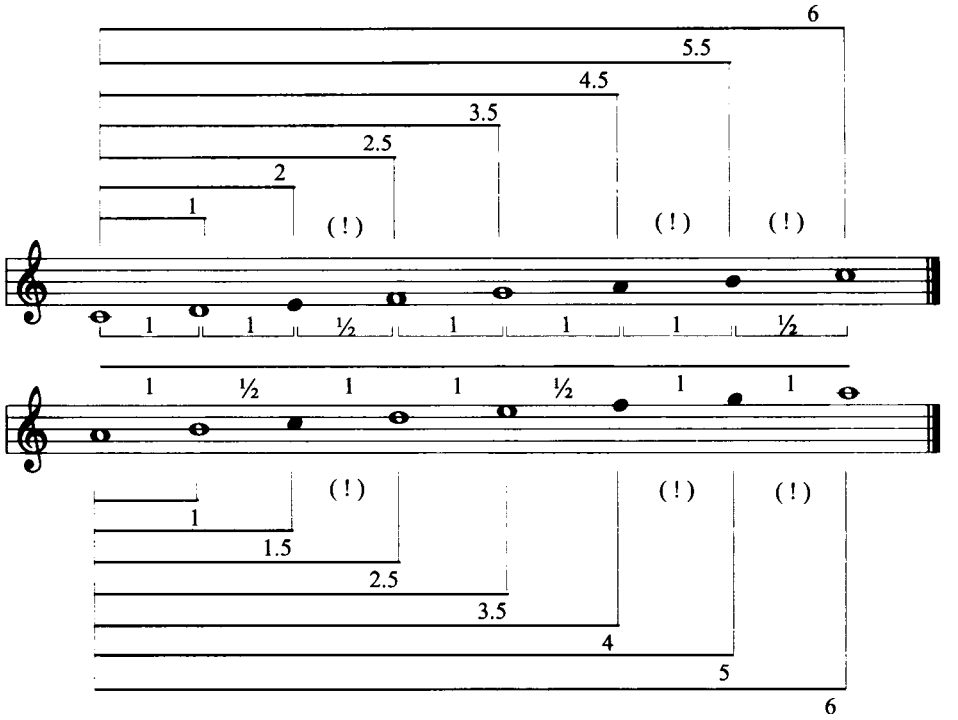


MAJÖR VE MİNÖR DİZİLER (TONALİTELER) ARASINDAKİ İLİŞKİLER:

BASAMAKSAL İLİŞKİLER

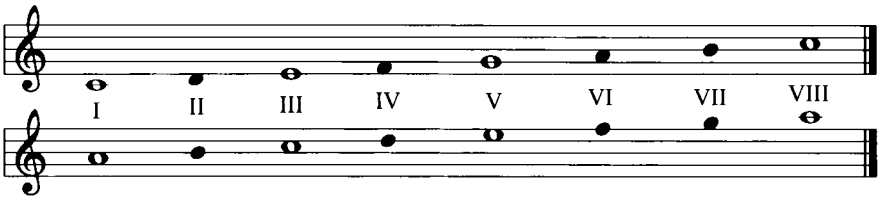
a) Dizi basamaklarının konumsal özellikleri: Daha önce de belirtildiği gibi; diyatonik dizilerin I. basamağı, o diziler ve ilgili tonaliteler için "eksen" niteliği taşımakta ve dizi içindeki her bir ses, "eksen"le olan ilişkisine göre belirli bir işlev yüklenmektedir. Öteki seslerin eksenle ilişkisini biçimlendiren en önemli etken, dizi içindeki konumları, yani bulundukları basamaklar açısından eksenle oluşturdukları aralıklardır.

Majör ve minör diziler bu açıdan karşılaştırıldığında II., IV., V. ve VIII. basamaklarının aynı aralıkları oluşturduğu, buna karşın III., VI. ve VII. basamaklarının oluşturduğu aralıklarda nicelik farkı bulunduğu ve majör dizide 2, 4.5 ve 5.5 ton olan bu aralıkların eolik minör dizide 1.5, 4 ve 5 ton, yani yarımşar ton daha "küçük" olduğu görülür.



Bir önceki sayfada bulunan çizelgede de görüldüğü gibi, majör ve minör dizilerin II., IV., V. ve VIII. basamakları arasında (eksenleriyle oluşturdukları aralıklar açısından) hiçbir fark bulunmamakta, dolayısıyla bir dizinin majör ya da minör oluşunu III., VI., ve VII. basamaklarının konumu belirlemektedir.* Nitekim "majör" ve "minör" adlandırmaları da bu basamakların eksenleriyle oluşturdukları aralıklardan kaynaklanmış ve III., VI., VII. basamakları 2, 4.5 ve 5.5 ton oluşturan dizilere "büyük" anlamında MAJÖR dizi, 1.5, 4 ve 5 ton, yani yarımşar ton daha küçük aralık oluşturan dizilere ise "küçük" anlamında MİNÖR dizi denmiştir.

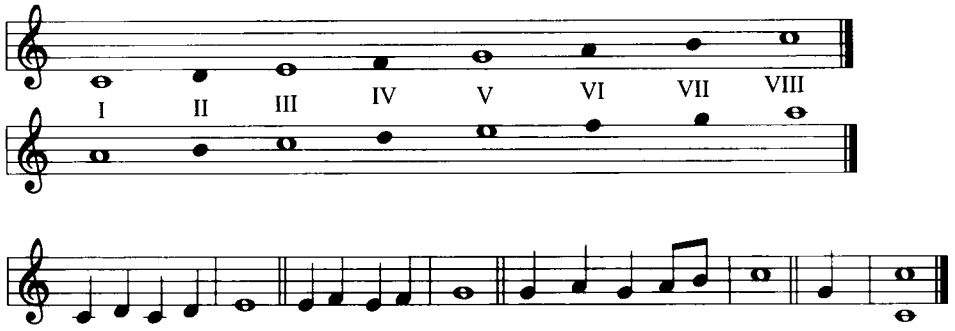
b) Dizi basamaklarının işlevsel özellikleri: Daha önce de belirtildiği gibi; diyatonik dizi içindeki sesler, belirli bir eksene bağlı olarak oluşturdukları basamaksal ilişkiler içinde, nitelik ve nicelik açısından farlılıklar içeren özel işlevler yüklenmektedir. Söz konusu işlevlerin en başta geleni "duruculuk" ve "yürüyücülük" etkisi olup, durucu ve yürüyücü basamakların dizi içindeki konumları açısından majör ve minör diziler arasında hiçbir fark bulunmamaktadır: Her iki dizide de I., III., V. ve VIII. basamaklar durucu, II., IV., VI. ve VII. basamaklar ise yürüyücüdür. (Aşağıdaki örneklerde durucu ve yürüyücü basamakları ayırmak için, yürüyücü basamaklara rastlayan notaların gözleri kapalı yazılmıştır.)



Majör ve minör dizilerde, konumları aynı olan basamakların aynı işlevsel özellikleri taşımasının, yani birinde durucu olan basamağın ötekinde de durucu ve birinde yürüyücü olan basamağın ötekinde de yürüyücü olmasının yanı sıra, yürüyücü basamakların yürüme yönleri arasında da tam bir benzerlik bulunmaktadır. Örneğin, her iki dizide de II. basamak I. basamağa, IV. basamak III. basamağa, VI. basamak V. basamağa ve VII. basamak VIII. basamağa gitme isteği uyandırmakta, dolayısıyla II., IV. ve VI. basamaklar "inici" özellik gösterirken, VII. basamak "çıkıcı" özellik göstermektedir.**

** Majör ve minör farkına "mod" farkı, mod farkını belirleyen bu basamaklara da "modal basamaklar" denir. (Fr. le mode; İt. modo; İng. mode, key; Alm. Tonart.)*

*** Ancak bu özellikler anılan basamakların daha çok dizi içindeki işlevleri olup, aynı basamaklar eser içinde kullanılırken (melodinin akışına bağlı olarak) işlevleri değişebilir. Örneğin, dizi içinde "durucu" özellik gösteren V. basamağın, eser içinde auftakt olarak kullanılıp, ardından da I. basamak geldiği takdirde tam "yürüyücü" etkisini vermesi ya da dizi içinde "inici" özellik gösteren II., IV. ve VI. basamakların, eser içinde "çıkıcı" hareketler de yapması vb. gibi.*



Bütün bu işlevsel benzerliklere ek olarak, durucu ve yürüyücü basamakların nicelikleri, yani duruculuk ya da yürüyücülüklerinin derecesi arasında da (eolik minörde VII. basamak hariç) büyük bir benzerlik bulunmaktadır. Örneğin, her iki dizide de "duruculuk" özelliği en güçlü olan basamak I. basamak olup, duruculuklarının derecesi açısından sıralandıklarında 2. sırayı III. basamak , 3. sırayı ise V. basamak almaktadır. (VIII. basamak I. basamağın oktavı olduğu için I. basamakla aynı özellikleri içerir.) Aynı şekilde yürüyücü basamakların nicelik özellikleri de (VII. basamak hariç) birbirine benzemektedir. Majör ve minör dizi arasında söz konusu özellik açısından farklılık gösteren tek basamak VII. basamak olup (daha önce "Armonik Minör" konusunda da açıklandığı üzere) majör dizide en güçlü yürüyücü (yeden) olan bu basamağın yürüyücülük etkisi eolik minör dizide (VIII. basamakla oluşturduğu tam ton aralığından dolayı) azalmakta ve zaten armonik minör dizisi de, bu nicelik farkını ortadan kaldırıp, minör dizinin VII. basamağını da (tıpkı majör dizide olduğu gibi) "yeden" haline getirme isteğinden doğmuş bulunmaktadır.

Basamakların konum ve işlevleriyle ilgili bu sistematik özellikler, aynı sesin, değişik diziler içinde farklı işlevler yüklenmesi sonucunu doğurmakta ve herhangi bir ses (örneğin, Mi sesi) majör ya da minör bir dizinin I. basamağında "durak" işlevi yüklenirken, VII. basamağında "yeden" işlevi yüklenmekte, böylece bir dizide durucu olan ses, bir başka dizide "yürüyücü" olabilmekte veya en azından duruculuk ya da yürüyücülüğünün derecesi, yani niceliği değişmektedir. Örneğin, Do majör dizisinde "yürüyücü" bir ses olan la sesi, la minör dizisinde durucu hale gelmekte ve hatta duruculuk derecesi en güçlü ses olarak "durak" işlevi yüklenmektedir. Gerçi La sesinin işlevindeki bu nitelik değişikliği, anılan dizilerdeki tüm sesler için geçerli olmayıp, örneğin Do majör dizisinde "durucu" olan Do ve Mi sesleri, la minör dizisinde de "durucu" ve yine Do majör dizisinde "yürüyücü" olan Re, Fa, Si sesleri la minör dizisinde de "yürüyücü" işlev yüklenmektedir. Ancak duruculuk ve yürüyücülük özelliği açısından her iki dizide de aynı niteliği gösteren bu

gibi seslerin işlevlerinde, duruculuk ve yürüyücülük etkilerinin artıp azalması ya da yürüme yönlerinin değişmesi gibi nicel farklılıklar oluşturmakta ve örneğin Do majörde "durak" işlevi yüklenen Do sesi, la minörde 2. derecede bir "durucu" haline gelirken, Do majörde "çıkıcı" bir ses olan Si sesi, la minörde "inici" işlev yüklenmektedir. Dolayısıyla eser içinde Do majör dizisindeki işlevlerine uygun olarak kullanıldıklarında Do majör tonalitesini oluşturan bu sesler, la minör dizisindeki işlevlerine uygun olarak kullanıldıkları zaman, la minör tonalitesini oluşturmakta ve böylece, dizileri aynı seslerden oluşan bu iki tonalite, (ses gereçleri aynı olduğu halde) birbirinden kolayca ayırt edilebilmektedir. Örneğin; J. S. Bach'ın eserlerinden alınmış aşağıdaki iki temada da yalnızca natürel sesler kullanılmış, buna karşın seslerin kullanılışındaki işlevsel farklılıklardan dolayı ilkinde Do majör, ikincisinde ise la minör tonalitesi oluşmuştur:

J. S. Bach, Do majör Envansiyon



J. S. Bach, la minör Küçük Kanon



PARALELLİK VE DONANIM İLİŞKİSİ

Bundan önceki bölümde karşılaştırmalı olarak incelenmiş olan Do majör ve la minör örneğinde olduğu gibi, dizileri aynı seslerden oluşan, bir başka deyişle ses gereçleri ortak olan tonalitelere PARALEL TONALİTELER denir.

Şu halde Do majör ve la minör tonaliteleri paralel tonaliteler olup, la minör Do majörün "paralel minörü" Do majör de la minörün "paralel majörü"dür.

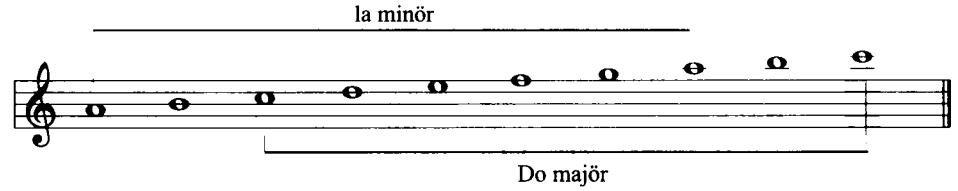
Do majör dizisinin "ana dizi" olduğu ve "majör ya da minör öteki tüm dizilerin bu diziden türediği" düşüncesine dayanan bugünkü anlayış, la minörü de "Do majörden türemiş bir dizi" olarak görme eğilimi taşıdığından, Do majörün paralel minörü olan bu dizi için "Do majörün VI. basamağı üzerine kurulan ve Do majörün seslerini kullanan dizi" tanımı yapılmakta

ve anılan dizilerin bu görüş açısından karşılaştırılması, yapılan tanımlamayı doğrulamaktadır:



Söz konusu tanımlamayla ilgili yukarıdaki örnek incelendiğinde; la minör dizisinin I. basamağını oluşturan la sesinin Do majör dizisinde VI. basamak olduğu ve la minör dizisinde de Do majör dizisindeki seslerin kullanıldığı, dolayısıyla yapılan tanımlamanın doğru olduğu sonucu çıkmaktadır. Oysa tüm sesleri ortak olan iki dizinin, belirli bir bakış açısıyla yorumlanmasından doğan bu sonuç, içerdiği bakış açısından tutarlı görünmekle birlikte tarihsel gerçeklerle çelişmektedir.

Çünkü her şeyden önce, bugün la minör olarak adlandırılan EOLİYEN dizisi, Do majör olarak adlandırılan IONİYEN dizisinden çok daha eski bir dizidir.* Dolayısıyla "Do majör dizisinin ana dizi olduğu ve öteki tüm dizelerin bu diziden türemiş olması gerektiği" düşüncesinden doğan bu yaklaşım, Do majör ve la minör dizilerinin tarihsel geçmişlerine değil, anılan diziler arasındaki ortak ses gerecinin Do majör açısından yorumlanmasına dayanmaktadır. Nitekim aynı ses gereci zıt yönde yorumlanacak olursa (aşağıdaki örnekte görüldüğü gibi) Do majör dizisi de la minörden türetilmiş bir dizi olarak gösterilebilir. Çünkü Do majörü de, la minörün III. basamağı üzerine kurulan ve la minörün seslerini kullanan bir dizi olarak tanımlamak mümkündür:



Bu nedenle, biri majör diziler, öteki ise minör diziler için "ana dizi" niteliği taşıyan, farklı kalıptaki bu iki diziyi, tek bir "ana dizi" düşüncesiyle birbirinden türemiş göstermek yerine, "paralellik" kavramıyla açıklamak ve aralarındaki ilişkileri bu açıdan yorumlamak daha doğru olacaktır.

* *Nitekim İngiltere ve Almanya gibi ülkelerde hâlâ kullanılagelen ve kökleri Grek kültürüne kadar uzanan alfabetik perde adlarında ilk harf olan A harfinin (bugünkü adıyla) Do sesini değil de, la sesini gösteriyor oluşu, bu tarihsel gerçeğin günümüze kadar uzanan tipik örneklerinden biridir.*

Yukarıdaki örnekte de görüleceği üzere, la minörün I. basamağı ile Do majörün I. basamağı arasında 1.5 ton aralık bulunmakta ve dizileri aynı seslerden oluşan bu iki tonaliteye PARALEL TONALİTELER denmektedir. Şu halde herhangi bir majör tonalitenin paralel minörünü bulmak için I. basamağından 1.5 ton aşağıya inmek veya VI. basamağınında hangi sesin bulunduğunu düşünmek yeterlidir. Bulunacak ses üzerine ilgili majörün seslerini kullanarak oluşturulacak dizi paralel minör dizisi olacaktır. Aynı şekilde bir minör tonalitenin paralel majörünü bulmak için de I. basamağından 1.5 ton yukarıya çıkmak ya da III. basamağında hangi sesin bulunduğunu düşünmek yeterlidir. Örneğin, Re majör tonalitesinin paralel minörünü bu yöntemle bulmak istediğimizi varsayalım: Re'nin 1.5 ton altındaki ses (ya da Re majör dizisinin VI. basamağı) Si sesi olduğuna göre, Re majörün paralel minörü si minördür. Şimdi de işlemi tersten uygulayıp minör bir tonun (örneğin, mi minörün) paralel majörünü bulalım: Mi'nin 1.5 ton üstündeki ses (ya da mi minör dizisinin III. basamağı) Sol sesi olduğuna göre, mi minörün paralel majörü Sol majördür.

Bundan önceki açıklamada, müzikte kullanılan bütün majör dizileri ve aldıkları değiştirgeçleri öğrenip ezberlemiş olduğumuza göre, temel seslerinden 1.5 ton aşağıya inmek ya da VI. basamaklarında hangi sesin bulunduğunu düşünmek suretiyle paralel minörlerini de bulabiliriz.

Birbirinin paraleli olan tonaliteler, dizilerinde aynı sesleri kullandıkları için, aldıkları değiştirgeçler de birbirinin aynı olur. Bu nedenle bir majör tonalitenin donanımına hangi değiştirgeçler yazılıyorsa, paralel minörünün donanımına da aynı değiştirgeçler yazılır ve böylece, minör tonaliteler donanımda "eolik" olarak gösterilmiş olur; "armonik" ya da "melodik" minör tercihleri nedeniyle VII. ya da VI. — VII. basamaklarda yapılabilecek tizleşmeler ise (hiçbir şekilde donanıma yansıtılmayıp) yapıldığı yerde (gerekli değiştirgeçleri ilgili seslerin önüne yazmak suretiyle) gösterilir. Örneğin; melodik mi minör dizisi yazılırken, donanımına yalnızca eolik mi minörün değiştirgeci olan Fa diyez yazılıp, VI. ve VII. basamağındaki tizleşmeler dizi içinde gösterilir.



Minör tonalitelerde donanım değiştirgeçlerinin yazımıyla ilgili bu ilke, yalnızca diziler için değil, eserlerin yazımı konusunda da geçerli olup, donanıma yalnızca eolik minörün değiştirgeçleri konur; armonik ya da melo-

dik minör kullanımının neden olduğu geçici değiştirgeçler ise (aşağıdaki örnekte görüldüğü gibi) eser içinde ilgili seslerin önüne yazılır:

R.Schumann, Op. 68 Nr. 16 " Erster Verlust "

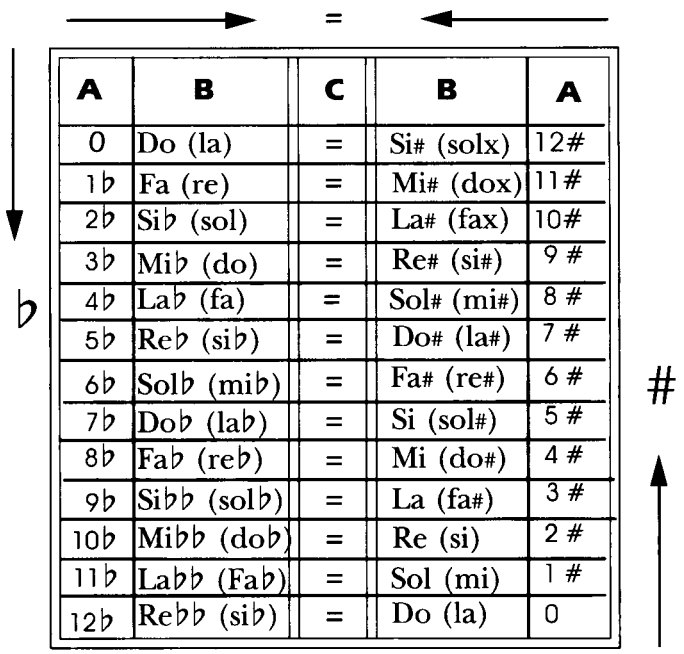


ÖDEV:

1- İnici ve çıkıcı beşli zincirleri üzerindeki bütün majör ve minör tonaliteleri (aldıkları değiştirgeçlerin türü, sayısı ve enormonikleriyle birlikte) karşılaştırmalı olarak gösteren aşağıdaki çizelgeyi inceleyerek,

a) Her bir majör tonalitenin paralel minörünü (enarmoniğiyle birlikte) isim olarak ezberleyiniz. (Uygulamada 7. beşliden sonraki tonaliteler yerine enormonikleri kullanıldığı için, 8. beşliden 12. beşliğe kadar olan tonalitelerin yalnızca enormoniklerini ezberleyiniz.)

b) İnici ve çıkıcı beşli zincirinin ilk 7. beşlisi üzerine kurulan minör tonalitelerin donanım değiştirgeçlerini, paralel majörlerden bağımsız olarak (paralel majörlerinin hangi değiştirgeçleri aldığını düşünmeye gerek kalmayacak biçimde) ezberleyiniz.



A	B	C	B	A
0	Do (la)	=	Si# (solx)	12#
1♭	Fa (re)	=	Mi# (dox)	11#
2♭	Si♭ (sol)	=	La# (fax)	10#
3♭	Mi♭ (do)	=	Re# (si#)	9 #
4♭	La♭ (fa)	=	Sol# (mi#)	8 #
5♭	Re♭ (si♭)	=	Do# (la#)	7 #
6♭	Sol♭ (mi♭)	=	Fa# (re#)	6 #
7♭	Do♭ (la♭)	=	Si (sol#)	5 #
8♭	Fa♭ (re♭)	=	Mi (do#)	4 #
9♭	Si♭♭ (sol♭)	=	La (fa#)	3 #
10♭	Mi♭♭ (do♭)	=	Re (si)	2 #
11♭	La♭♭ (Fa♭)	=	Sol (mi)	1 #
12♭	Re♭♭ (si♭)	=	Do (la)	0

A: Beşli zincirleri üzerine kurulan majör ve minör tonaliterin değiştirgeç tür ve sayısı.

B: Beşli zincirleri üzerine kurulan majör tonaliteler ve paralel minörleri (paralel minör parantez içinde yazılmış

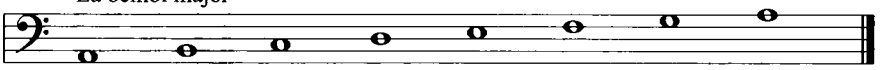
C: İnici ve çıkıcı beşli zincirleri üzerine kurulan majör ve minör tonaliteler arasındaki enormani ilişkisi.

2- Aşağıdaki dizilerin gerektirdiği değiştirgeçleri (donanıma almaksızın) ilgili seslerin önüne yazınız.

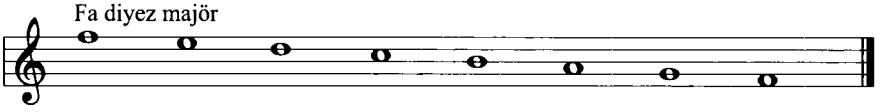
Re majör



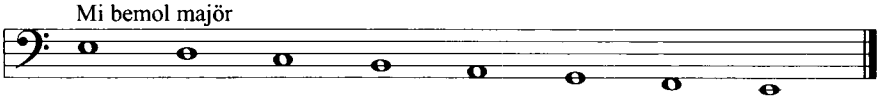
La bemol majör



Fa diyez majör



Mi bemol majör



3- Aşağıdaki majör dizilerin gerektirdiği değiştirgeçleri donanıma yazınız.

Sol majör



La majör



4- Aşağıdaki donanımların hangi majör tonalitelere ait olduğunu yazınız.



.....majör .....majör .....majör .....majör .....majör .....majör

5- a) Aşağıdaki majör tonalite isimlerinin yanındaki parantezlerin içine paralel minörlerinin isimlerini yazınız.

Fa ( ), Si♭ ( ), La ( ), Re ( )

b) Aşağıdaki minör tonalite isimlerinin yanındaki parantezlerin içine paralel majörlerinin isimlerini yazınız.

si ( ), mi♭ ( ), do# ( ), sol ( )

6- Aşağıdaki minör dizilerin gerektirdiği değiştirgeçleri (donanıma almaksızın) ilgili seslerin önüne yazınız.

Armonik mi minör



Melodik sol minör



Melodik si minör



Eolik do minör



7- Aşağıdaki minör dizilerin gerektirdiği tonalite değiştirgeçlerini donanıma, armonik ya da melodik minör özelliklerinden doğan geçici değiştirgeçleri ise ilgili notaların önüne yazınız.

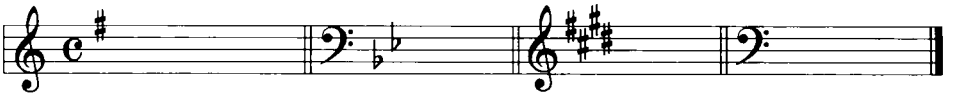
Armonik fa diyez minör



Melodik do minör



8- Aşağıdaki donanımların hangi minör tonalitelere ait olduğunu yazınız.

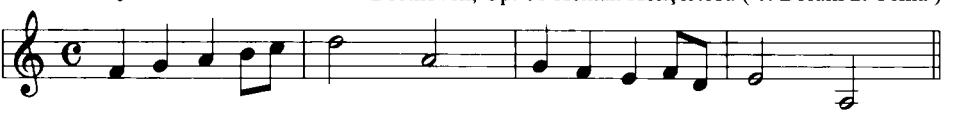


.....minör .....minör .....minör .....minör

9- Aşağıdaki melodileri belirtilen tonalitelerde yazabilmek için gerekli değiştirgeçleri ekleyiniz. (Tonalite değiştirgeçleri donanıma, armonik ya da melodik minör özelliklerinin getirdiği geçici değiştirgeçler ise ilgili notaların önüne yazılmalıdır.)

Re majör

Beethoven, Op. 61 Keman Konçertosu (1. Bölüm 2. Tema)



Armonik la minör

J. S. Bach, la minör Envansiyon

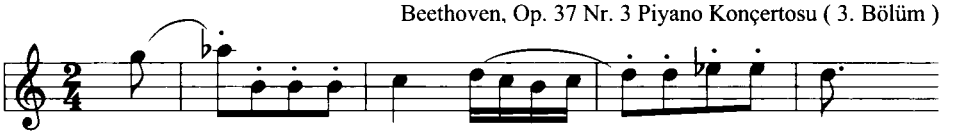


10- Aşağıdaki melodilerin tonalitesini bulup, tonalite değiştirgeçlerini donanıma, geçici değiştirgeçleri ise ilgili seslerin önüne koyarak aynı melodileri doğru değiştirgeçlerle yeniden yazınız.

J. S. Bach, "Arie "



Beethoven, Op. 37 Nr. 3 Piyano Konçertosu (3. Bölüm)



ARALIK BİLGİSİ

ARALIK

Genel dizideki yerleri açısından iki ses arasındaki uzaklığa ARALIK denir.*

Aralıklar, o aralıkları oluşturan seslerin birbiri ardınca ya da aynı anda tınlayışına (duyuluşuna) göre "melodik" ve "armonik" olmak üzere ikiye ayrılır. Birbiri ardınca tınlayan sesler arasındaki aralıklara MELODİK (ezgisel) ARALIK, aynı anda tınlayan sesler arasındaki aralıklara ise ARMONİK (uyumsal) ARALIK denir.

a) Melodik aralıklar



b) Armonik aralıklar

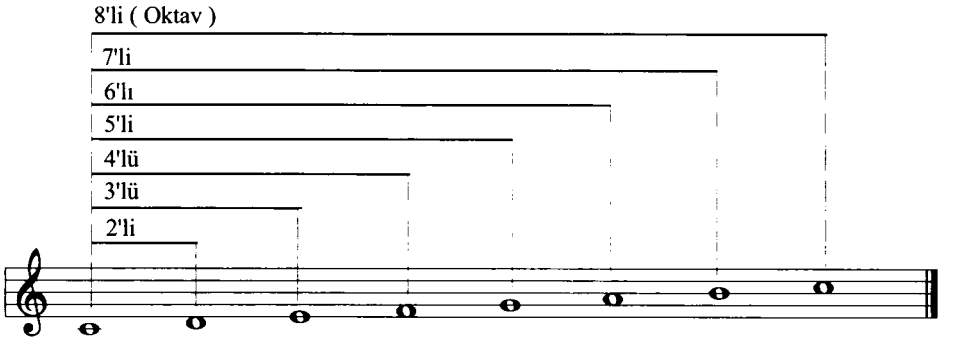


ARALIKLARIN ADLANDIRILMASI

Aralık terimini "genel dizideki yerleri açısından iki ses arasındaki uzaklık" olarak tanımlamıştık. Aralıklar, işte bu tanıma uygun olarak, iki ses arasındaki "uzaklığın", yani genel dizideki yerleri açısından birbirinden kaç basamak uzaklıkta olduklarının belirtilmesi ilkesine dayanan iki aşamalı bir yöntemle adlandırılır.

İlk aşamada aralıklar, iki ses arasındaki basamak sayısıyla adlandırılır. Buna göre herhangi bir aralığı adlandırmak için, o aralığı oluşturan ilk sesten başlanarak (ikinci sese ulaşıncaya dek) aradaki basamaklar sayılır, ikinci sese hangi sayıda ulaşılıyorsa aralık o sayı ile adlandırılır. Ancak "sayısal adlandırma" olarak niteleyebileceğimiz bu aşamada, genel dizideki diyezli ya da bemollü sesler dikkate alınmayıp, sayım yalnızca natürel sesler üzerinde sürdürülür. Dolayısıyla, adlandırılacak aralığın ilk ya da ikinci sesi (ya da her ikisi birden) diyezli veya bemollü birer ses olsa bile sayımda natürel ses gibi düşünülür ve sayım, bu düşünceden hareketle natürel ses sırasına göre yapılır. Böylece (aşağıdaki çizelgede de görüleceği üzere) Do-Re gibi ardışık iki basamağın arası İKİLİ, Do-Mi gibi aralarında üç basamaklık uzaklık bulunan seslerin arası ÜÇLÜ, Do-Fa gibi dört basamaklık uzaklık bulunan seslerin arası DÖRTLÜ olarak adlandırılır.

** Latince "intervellum" sözcüğüne (Alm. Intervall; İng. interval; Fr. intervalle) karşılık olarak kullanılan ARALIK terimi, fiziksel açıdan "iki ses arasındaki frekans farkı", perde ilişkisi açısından "iki perde arasındaki uzaklık" ve işitsel açıdan "iki ses arasındaki kalınlık-incelik (yükseklik) farkı" olarak da tanımlanabilir.*



Yukarıdaki açıklamada, sayısal adlandırmalarda "diyezli ve bemollü seslerin dikkate alınmayacağını" belirterek, "adlandırılacak aralığın ilk ya da ikinci sesi (ya da her ikisi birden) diyezli veya bemollü birer ses olsa bile, sayımda natürel ses gibi düşünülür" demiştik. Sayımla ilgili bu özellikten dolayı, örneğin Do-Mi aralığının ÜÇLÜ olarak adlandırıldığı bu yöntemde Do-Mi♭, Do-Mi#, Do#-Mi, Do#-Mi♭ ya da Do#-Mi# aralıkları da ÜÇLÜ olarak adlandırılır. Oysa sayısal açıdan ÜÇLÜ olarak adlandırılan bu aralıkların büyüklükleri (dolayısıyla da kulakta bırakacakları etkiler) birbirinden farklıdır. İşte, bu farkların da belirtilmesi istendiğinde, ÜÇLÜ, DÖRTLÜ vb. sayısal terimlerin başına BÜYÜK (Majör), KÜÇÜK (minör), ARTIK (Augmented), EKSİK (Diminished) ve TAM (Perfect) gibi sıfatlar eklenir ve aralık adlandırmalarının ikinci aşamasını oluşturan bu sıfatlar vasıtasıyla, her bir aralığın niceliği de tam olarak belirtilmiş olur.

Ancak söz konusu sıfatların kullanılmasıyla ilgili kurallar (sayısal adlandırmadaki yalınlığın aksine) biraz karmaşık ve değişken bir yapı içerir. Örneğin, ikili, üçlü, altılı ve yedili aralıkların niceliksel özellikleri daha çok "büyük" ya da "küçük" gibi sıfatlarla belirtilirken, dörtlü, beşli ve sekizli gibi aralıkların niceliksel özelliklerini belirtmede "tam" "artık" ya da "eksik" gibi sıfatlar kullanılır. Öte yandan daha çok "büyük" ya da "küçük" olarak adlandırılan ikili, üçlü, altılı ve yedili gibi aralıkların bazı türlerinde "artık" ve "eksik" terimlerinin de kullanılabilmesine karşın, dörtlü, beşli ve sekizli gibi aralıklarda "büyük" ve "küçük" terimleri hiçbir zaman kullanılmaz. Bu nedenle, niceliksel terimlerle ilgili özelliklerin tam olarak anlaşılabilmesi için, her bir aralığı (en küçük aralıktan başlayarak) kısaca gözden geçirmek yararlı olacaktır.

BİRLİ ARALIK

Adları ve yükseklikleri aynı olan iki sesin birbiri ardınca ya da aynı anda duyulmasıyla oluşan aralığa BİRLİ aralık denir.*



Aynı sesin melodik ya da armonik olarak yinelenmesi demek olan BİRLİ aralığı, kuramsal açıdan son derece önemli bir aralık olmakla birlikte, işitsel açıdan aralık sayılmaz. Çünkü işitsel açıdan aralık "iki ses arasındaki yükseklik farkı" olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla aynı sesin yinelenmesi (herhangi bir yükseklik farkı oluşturmayacağından) aralık etkisi vermez. Buna karşın birli aralığını oluşturan adaş iki sesten bir tanesi diğerinden yarım ton daha ince ya da kalın olursa (örn. Do-Do diyez ya da Sol—Sol bemol gibi) işitsel açıdan da önemli olan özel bir BİRLİ aralığı oluşur ki bu gibi birlilere ARTIK BİRLİ (Kısaltısı: +1) denir.



Adları aynı fakat yükseklikleri farklı seslerin ardışımından oluşan "yarım ton" büyüklüğündeki bu aralığa, ARTIK BİRLİ yerine (ses renginin değiştirilmesi anlamında) KROMATİK YARIM TON ya da kısaca KROMATİK ARALIK da denir.**

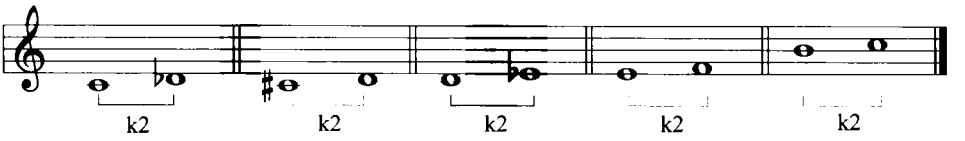
İKİLİ ARALIK

Genel dizideki yerleri açısından birbiri ardınca gelen, adları farklı iki sesin oluşturduğu aralığa İKİLİ aralık denir. İkili aralıklar nicelikleri bakımından "küçük", "büyük", "artık" ve "eksik" olmak üzere 4 gruba ayrılırlar:

** Armonik birli için unisson (ünison) veya "sesdaş" terimleri de kullanılır. Lat. unisonus; Alm. Einklang.*

*** Kromatik aralıkların (ardışık iki sesten oluşmaları nedeniyle) "kromatik ikili" olarak adlandırıldığı görülmekteyse de, aynı adı taşıyan iki sesin (yükseklikleri farklı olsa bile) "ikili" olarak adlandırılması, sayısal adlandırma yöntemiyle bağdaşmayacağı için doğru değildir.*

a) Küçük ikili: Birbirinden yarım ton uzaklıkta bulunan Do-Re♭, Do#-Re, Re-Mi♭, Mi-Fa ya da Si-Do gibi ardışık sesler arasındaki aralıklara KÜÇÜK İKİLİ (kısaltısı: k2) denir.



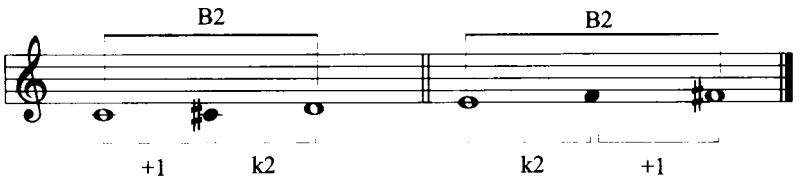
Yukarıdaki örneğin ilk ölçüsünde verilmiş olan Do-Re♭ aralığı, daha önceki örneğin ilk ölçüsündeki Do-Do# aralığı ile karşılaştırıldığında, her iki aralığın da aslında aynı seslerden oluştuğu* görülecektir. Dolayısıyla aralarındaki tek fark, birinde Do# olarak adlandırılan sesin ötekinde Re♭ olarak adlandırılmasından ibaret olan "yarım ton" büyüklüğündeki bir aralığın Do-Do# olarak adlandırıldığında ARTIK BİRLİ, Do-Re♭ olarak adlandırıldığında ise KÜÇÜK İKİLİ olarak nitelenmesi, ilk bakışta "çelişki" izlenimi verebilir. Oysa sayısal adlandırma yönteminin doğal sonucu olan bu fark, anılan yöntemin mantığı açısından son derece önemlidir. Çünkü sayısal adlandırma yöntemine göre herhangi bir aralığı "ikili" olarak adlandırılabilmek için, o aralığı oluşturan seslerin ardışık iki basamaktan oluşması gerekir. Bu nedenle, içerdiği sesler Do ve Re gibi ardışık iki basamakla adlandırılan Do-Re♭ aralığına KÜÇÜK İKİLİ dendiği halde, bu aralıkla aynı büyüklükte olan, fakat her iki sesi de aynı basamakla adlandırılan Do-Do# aralığına ARTIK BİRLİ denmektedir.

"Artık birli" aralığı ile ilgili bölümde, adları aynı fakat yükseklikleri farklı (örn. Do-Do# gibi) seslerden oluşan bu aralıklara, aynı basamağın tizleştirilmesi ya da pesleştirilmesi yoluyla elde edildikleri için (ses renginin değiştirilmesi anlamında) KROMATİK YARIM TON ya da kısaca KROMATİK ARALIK dendiğini belirtmiştik. "Artık birli" ile aynı büyüklükte olan, fakat iki ayrı basamakla adlandırılan (dolayısıyla içerdiği seslerin yalnızca yükseklikleri değil adları da farklı olan Do-Re♭ gibi) aralıklara ise DİYATONİK YARIM TON ya da kısaca DİYATONİK ARALIK** denir.

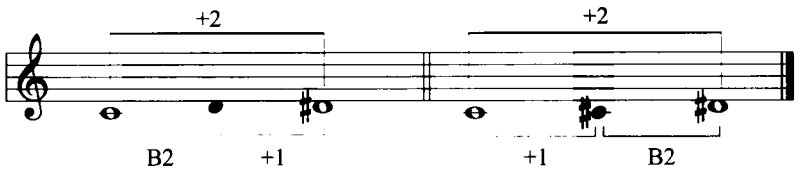
** Çünkü "Do diyez" ve "Re bemol", aynı ara sesin iki değişik adı olup, piyano, gitar, flüt vb. tuşlu ya da perdeli çalgılarda, aynı tuş ya da perdeden elde edilmektedir.*

*** Ancak KROMATİK ARALIK terimi yalnızca "artık birli" için kullanılabildiği halde, DİYATONİK ARALIK teriminin kullanılması "küçük ikili" aralığıyla sınırlı olmayıp, adları ve yükseklikleri farklı her türlü aralığı kapsamaktadır. Bu nedenle "küçük ikili" anlamında kullanıldığı zaman DİYATONİK YARIM TON demek gerekir.*

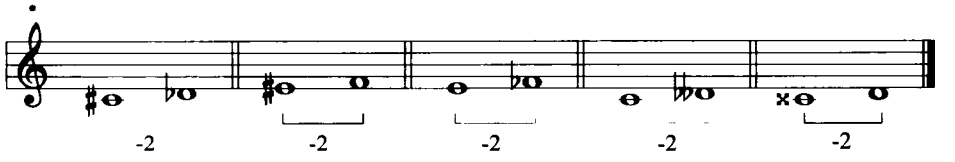
b) Büyük ikili: Bir kromatik yarım tonla bir diyatonik yarım tonun (ya da bir başka deyişle bir ARTIK BİRLİ ile bir KÜÇÜK İKİLİ'nin) toplamından oluşan "tam ton" büyüklüğündeki ikililere BÜYÜK İKİLİ (kısaltısı B2) denir.



c) Artık ikili: Bir büyük ikili ile bir artık birlinin (ya da bir artık birli ile bir büyük ikilinin) toplamından oluşan "bir buçuk ton" büyüklüğündeki ikililere ARTIK İKİLİ (kısaltısı +2) denir.



d)Eksik ikili: Adları farklı fakat yükseklikleri aynı olan Do#-Re♭, Mi#-Fa, Mi-Fa♭, Do-Re♭♭ ya da Dox-Re gibi enarmonik seslerin oluşturduğu ikililere EKSİK İKİLİ (kısaltısı: -2) denir.*



Eksik ikili aralığı, aynı yükseklikteki seslerden oluşması bakımından "birli" aralığına benzer ve (tıpkı birli aralığı gibi) kuramsal açıdan önemli bir aralık olmasına karşın işitsel açıdan aralık sayılmaz. Ancak aralarındaki bu ilintiden dolayı "eksik ikili" ve "birli" aralıklarını birbirine karıştırmamak gerekir. Çünkü her ikisi de "aynı yükseklikteki" seslerden oluşmalarına karşın, eksik ikili aralığını oluşturan Do#-Re♭ gibi seslerin yükseklikleri bir fakat adları farklıdır. Oysa "birli" aralığını oluşturan Do-Do ya da Do#-Do# gibi seslerin yalnızca yükseklikleri değil adları da aynıdır.

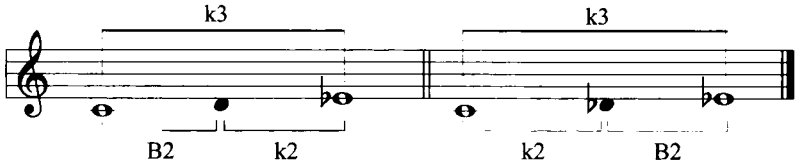
---

* *Bu aralık için, Türk müzik terminolojisinde (içerdiği seslerin aynı yükseklikte olmasından dolayı) "sesdeş" terimi de kullanılmaktadır. İt. enarmonia, Enarmonica; Fr. İng. enharmonie; Alm. Enharmonisch (seste eşlik, sesdeşlik), Fr. enharmonique (sesdeş); Yunanca en (halinde) armonia (uyum).*

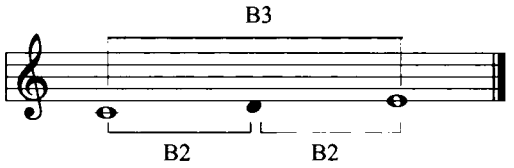
ÜÇLÜ ARALIK

Aralarında 3 basamaklık uzaklık bulunan iki ses arasındaki aralığa ÜÇLÜ denir. Üçlü aralıklar nicelikleri bakımından "küçük", "büyük", "artık" ve "eksik" olmak üzere 4 gruba ayrılır:

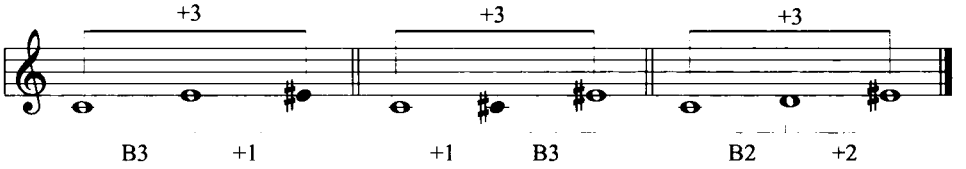
a) Küçük üçlü: Bir büyük ikili ile bir küçük ikilinin toplamından oluşan 1.5 ton büyüklüğündeki üçlülere KÜÇÜK ÜÇLÜ denir.



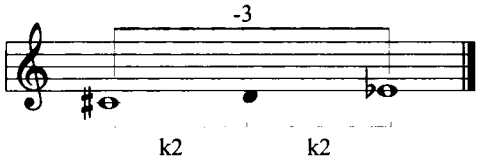
b) Büyük üçlü: İki büyük ikilinin toplamından oluşan 2 ton büyüklüğündeki üçlülere BÜYÜK ÜÇLÜ denir.



c- Artık üçlü: Bir büyük üçlü ile bir artık birlinin toplamından oluşan, dolayısıyla büyük ölçüden yarım ton daha geniş olan 2.5 ton büyüklüğündeki üçlülere ARTIK ÜÇLÜ denir. Bir büyük ikili ile bir artık ikili (ya da bunun tersi) de artık üçlüdür.



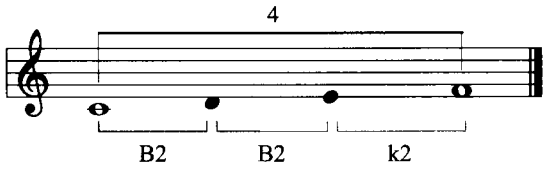
d) Eksik üçlü: İki küçük ikilinin toplamından oluşan 1 ton büyüklüğündeki üçlülere EKSİK ÜÇLÜ denir.



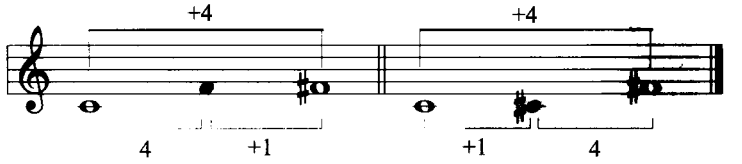
DÖRTLÜ ARALIK

Aralarında 4 basamaklık uzaklık bulunan iki ses arasındaki aralığa DÖRTLÜ denir. Dörtlü aralıklar nicelikleri bakımından "tam", "artık" ve "eksik" olmak üzere 3 gruba ayrılır.

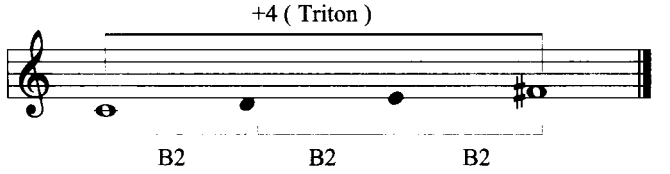
a) Tam dörtlü: İki büyük ikili ile bir küçük ikilinin toplamından oluşan 2.5 ton büyüklüğündeki dörtlülere TAM DÖRTLÜ denir.*



b- Artık dörtlü: Bir tam dörtlü ile bir artık birlinin toplamından oluşan, dolayısıyla tam dörtlüden yarım ton daha geniş olan 3 ton büyüklüğündeki dörtlülere ARTIK DÖRTLÜ denir.



Üç büyük ikili, yani 3 tam ton büyüklüğündeki bu aralık için TRİTON terimi de kullanılır.**



c) Eksik dortlü: Tam dörtlüden kromatik yarım ton daha dar olan, 2 ton büyüklüğündeki dörtlülere EKSİK DÖRTLÜ denir.



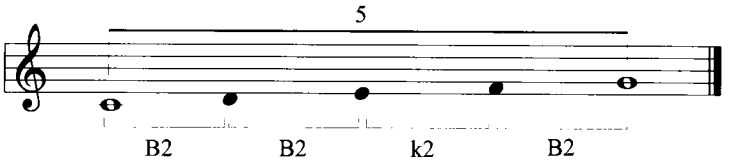
** Sayısal bir adlandırma olan DÖRTLÜ terimi, "artık" ya da "eksik" terimleriyle veya bu terimlerin kısaltılarıyla birleştirilerek kullanılmadığı sürece TAM DÖRTLÜ anlamına gelir. Bu nedenle söz konusu aralık, "tam" olduğu ayrıca belirtilmeksizin çok kez yalnızca DÖRTLÜ olarak anılır ve bu aralığı gösteren (4) rakamına "tam" olduğunu belirtecek ayrı bir kısaltı eklenmez. (Aynı özellik tam beşli ve tam sekizli aralıkları içinde de geçerli olup, onlar da "tam" oldukları ayrıca belirtilmeksizin yalnızca BEŞLİ ya da SEKİZLİ olarak adlandırılırlar.*

*** Bundan sonraki bölümde incelenecek olan EKSİK BEŞLİ aralığı da (aynen ARTIK DÖRTLÜ gibi) üç ton büyüklüğünde olduğundan, gerek sayısal nitelikleri gerekse tonalite içindeki işlevleri farklı olan bu aralıkları birbirinden ayırabilmek için, TRİTON yerine ARTIK DÖRTLÜ ve EKSİK BEŞLİ terimlerini kullanmak daha iyi olur.*

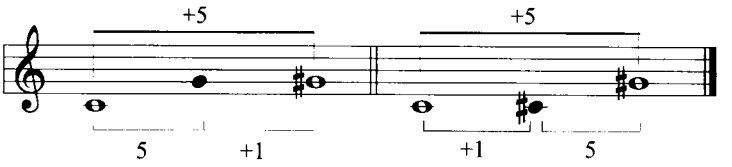
BEŞLİ ARALIK

Aralarında 5 basamaklık uzaklık bulunan iki ses arasındaki aralığa BEŞLİ denir. Beşli aralıklar da (tıpkı dörtlüler gibi) "tam ", "artık" ve "eksik" olmak üzere 3 gruba ayrılır.

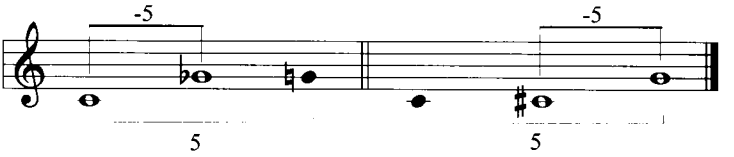
a) Tam beşli: Üç büyük ikili ile bir küçük ikilinin toplamından oluşan 3.5 ton büyüklüğündeki beşlilere TAM BEŞLİ denir.



b) Artık beşli: Bir tam beşli ile bir artık birlinin toplamından oluşan, dolayısıyla tam beşliden yarım ton daha geniş olan 4 ton büyüklüğündeki beşlilere ARTIK BEŞLİ denir.



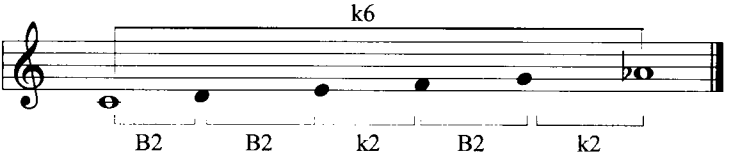
c) Eksik beşli: Tam beşliden kromatik yarım ton daha dar olan 3 ton büyüklüğündeki beşlilere EKSİK BEŞLİ denir.



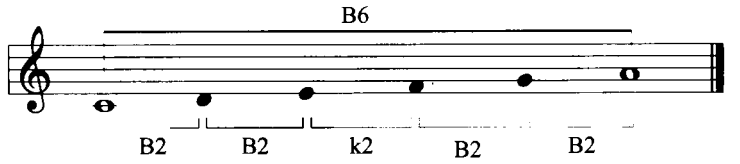
ALTILI ARALIK

Aralarında 6 basamaklık uzaklık bulunan iki ses arasındaki aralığa ALTILI denir. Altılı aralıklar "küçük", "büyük", "artık" ve "eksik" olmak üzere 4 gruba ayrılırlar.

a)Küçük altılı: Üç büyük ikili ile iki küçük ikilinin toplamından oluşan 4 ton büyüklüğündeki altılılara KÜÇÜK ALTILI denir.



b) Büyük altılı: Dört büyük ikili ile bir küçük ikilinin toplamından oluşan 4.5 ton büyüklüğündeki altılılara BÜYÜK ALTILI denir.



c) Artık altılı: Bir büyük altılı ile bir artık birlinin toplamından oluşan, dolayısıyla büyük altılıdan yarım ton daha geniş olan 5 ton büyüklüğündeki altılılara ARTIK ALTILI denir.



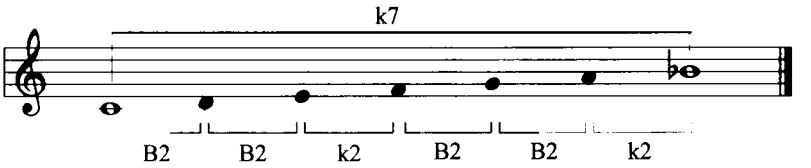
d) Eksik altılı: Küçük altılıdan kromatik yarım ton daha dar olan 3.5 ton büyüklüğündeki altılılara EKSİK ALTILI denir.



YEDİLİ ARALIK

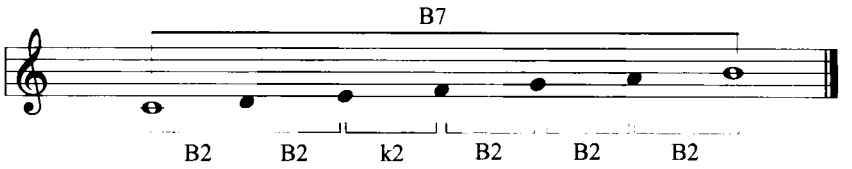
Aralarında 7 basamaklık uzaklık bulunan iki ses arasındaki aralığa YEDİLİ denir. Yedili aralıklar "küçük" "büyük" ve "eksik" olmak üzere 3 gruba ayrılırlar.*

a) Küçük yedili: Dört büyük ikili ile iki küçük ikilinin toplamından oluşan 5 ton büyüklüğündeki yedililere KÜÇÜK YEDİLİ denir.



* *"Artık" duruma getirilmeyen tek aralık yedili aralığıdır.*

b) Büyük yedili: Beş büyük ikili ile bir küçük ikilinin toplamından oluşan 5.5 ton büyüklüğündeki yedililere BÜYÜK YEDİLİ denir.



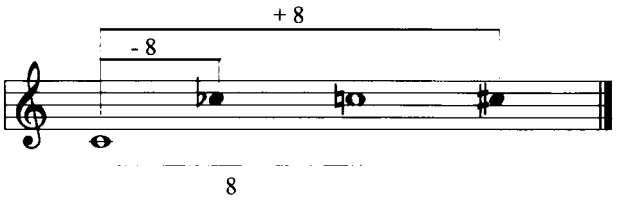
c) Eksik yedili: Küçük yediliden kromatik yarım ton daha dar olan 4.5 ton büyüklüğündeki yedililere EKSİK YEDİLİ denir.



SEKİZLİ ARALIK

Aralarında 8 basamaklık uzaklık bulunan adaş iki ses arasındaki aralığa SEKİZLİ ya da OKTAV denir.

Sekizli aralıklar nicelik bakımından "tam" aralıklardır. Ancak sekizli aralığı oluşturan adaş iki sesten herhangi biri kromatik olarak değiştirilmek suretiyle tizleştirilecek ya da pesleştirilecek olursa, tam sekizlinin yarım ton daha daraltılmış biçimi olan "eksik sekizli" ya da genişletilmiş biçimi olan "artık sekizli" aralıkları oluşur ki, daha çok "kuramsal" bir özellik taşıyan bu gibi sekizliler uygulamada çok az kullanılır.



Aralıklarla ilgili açıklamaların buraya kadarki bölümünde, birliden sekizliye kadar olan aralıklar tanımlanıp açıklanmıştır. Aralık bilgisi ile ilgili yeni açıklamalara geçmeden önce, buraya dek incelenen aralıkları bir çizelge üstünde topluca göstermek, büyüklüklerinin ve birbirleriyle ilişkilerinin daha iyi anlaşılması bakımından yararlı olacaktır.

Birliden sekizliye kadar olan ARALIKLAR

Sayısal adı	Niceliği	Örnek	Büyüklüğü
BİRLİ	Tam	Do-Do	—
	Artık	Do-Do#	1/2 Ton
İKİLİ	Eksik	Do-Re𝄫	—
	Küçük	Do-Re♭	1/2 Ton
	Büyük	Do-Re	1 Ton
	Artık	Do-Re#	1.5 ton
ÜÇLÜ	Eksik	Do-Mi𝄫	1 Ton
	Küçük	Do-Mi♭	1.5 Ton
	Büyük	Do-Mi	2 Ton
	Artık	Do-Mi#	2.5 Ton
DÖRTLÜ	Eksik	Do-Fa♭	2 Ton
	Tam	Do-Fa	2.5 Ton
	Artık	Do-Fa#	3 Ton
BEŞLİ	Eksik	Do-Sol♭	3 Ton
	Tam	Do-Sol	3.5 Ton
	Artık	Do-Sol#	4 Ton
ALTILI	Eksik	Do-La𝄫	3.5 Ton
	Küçük	Do-La♭	4 Ton
	Büyük	Do-La	4.5 Ton
	Artık	Do-La#	5 ton
YEDİLİ	Eksik	Do-Si𝄫	4.5 Ton
	Küçük	Do-Si♭	5 Ton
	Büyük	Do-Si	5.5 Ton
SEKİZLİ	Eksik	Do-Do♭	5.5 Ton
	Tam	Do-Do	6 Ton
	Artık	Do-Do#	6.5 Ton

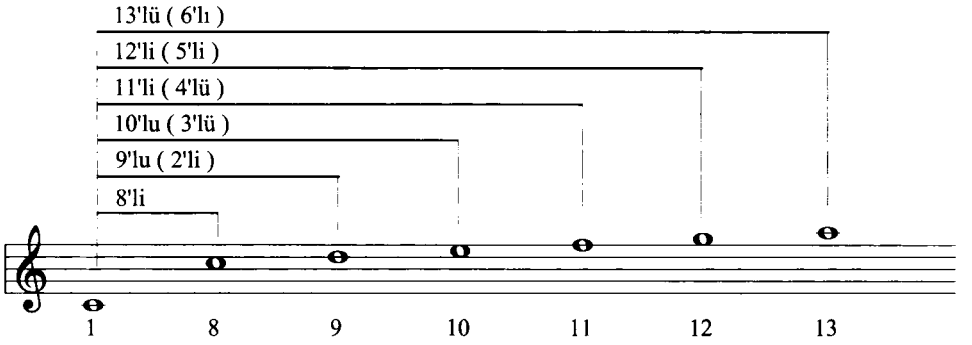
ÖDEV:

Yukarıdaki çizelgede Do üzerine kurulmuş olan aralıkları başka sesler üzerine de kurunuz.

SEKİZLİDEN BÜYÜK (KATLI) ARALIKLAR

Birliden sekizliye kadar olan aralıklara "basit aralıklar", sekizliden daha büyük aralıklara ise "katlı aralıklar" denir.

Katlı aralıklar, o aralıkları oluşturan sesler arasındaki uzaklığa göre 9'lu, 10'lu, 11'li, 12'li... biçiminde adlandırılabileceği gibi, sesler arasındaki oktav farkı dikkate alınmaksızın, her iki ses aynı oktav içinde düşünülerek de adlandırılabilir ve böylece 9'lu yerine 2'li, 10'lu yerine 3'lü, 11'li yerine 4'lü denir ki, bu tür aralıkların büyüklüğünü tam olarak belirtmeyi gerektiren özel durumlar söz konusu olmadıkça daha çok bu ikinci yöntem uygulanır.



ÇOK EKSİK VE ÇOK ARTIK ARALIKLAR

Buraya kadar yapılan açıklamalardan da anlaşılacağı üzere; aralıklar, nicelikleri bakımından "küçük", "büyük" ve "tam" olmak üzere üç ana türe ayrılmakta olup, "eksik" aralıklar, küçük ve tam aralıkların kromatik yarım ton daraltılmasından, "artık" aralıklar ise büyük ve tam aralıkların kromatik yarım ton genişletilmesinden oluşmaktadır. Eksik aralıkların aynı yöntemle, yani kromatik olarak yarım ton daha daraltılması ya da artık aralıkların yarım ton daha genişletilmesi ise "çok eksik" ve "çok artık" (ya da "çift eksik" ve "çift artık") olarak niteleyebileceğimiz aralıkları oluşturur. Örneğin:

Çok eksik üçlü : Do#-Mi♭♭
Çok artık üçlü : Do♭-Mi#

Çok eksik dörtlü : Do#-Fa♭
Çok artık dörtlü : Do♭-Fa#

Çok eksik beşli : Do#-Sol♭
Çok artık beşli : Do♭-Sol#

Çok eksik altılı : Do#-Labb
Çok artık altılı : Dob-La#

Daha çok kuramsal nitelik taşıyan bu tür aralıklar uygulamada pek kullanılmamakla birlikte, bazı eserlerde -ender de olsa- rastlanabilmektedir.
Örneğin:

J. S. Bach, ("Kleines harm. Labyrinth")



ARALIKLARDA ÇIKICILIK VE İNİCİLİK

Armonik aralıklarda her iki sesin aynı anda tınlamasına karşın, melodik aralıkları oluşturan sesler birbiri ardınca tınladığı için, bu aralıklar (ikinci sesin birinciden daha ince ya da kalın oluşuna göre) "çıkıcı" ya da "inici" özellik gösterirler. İşte, bu özelliğe bağlı olarak, kalından inceye doğru giden (ikinci sesi birinciden ince olan) melodik aralıklara "çıkıcı", inceden kalına doğru giden (ikinci sesi birinciden kalın olan) melodik aralıklara ise inici aralıklar denir.



Bir aralığın "çıkıcı" ya da "inici" oluşu, ikinci sesin konumuyla (birinci sese göre daha ince ya da kalın oluşuyla) belirlendiği ve müzikte ince sesler "üstte" kalın sesler ise "altta" düşünüldüğü için, çıkıcı ve inici terimleri yerine "üst" ve "alt" terimleri de kullanılmaktadır. Üst beşli (çıkıcı beşli) ya da alt beşli (inici beşli) gibi...

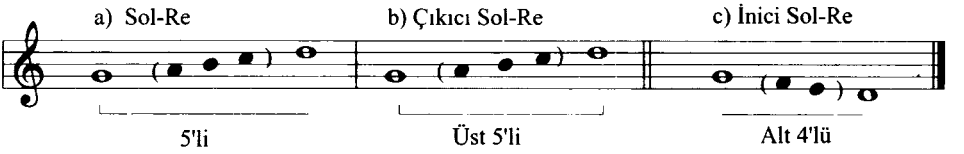
Aralık adlandırmalarında kullanılan bu gibi ek terimler yardımıyla, iki ses arasındaki uzaklığın yanı sıra ikinci sesin konumu da belirtilmiş olmaktadır. Ancak herhangi bir aralığın adlandırılmasında "çıkıcı", "inici" ya da "üst",

---

(*) La#-Reb: Çok eksik dörtlü
(**) Do - Fax: Çok artık dörtlü

"alt" gibi yön ve konum bildiren terimler kullanılmamışsa, o aralığı "çıkıcı" düşünmek gerekir. Çünkü yönü belirtilmeyen aralıklar "çıkıcı" kabul edilir.

Örneğin, yön belirten herhangi bir terim kullanılmadan yalnızca "Sol-Re aralığı" dendiğinde "çıkıcı" aralık kabul edilir ve Sol'den Re'ye kadar olan sesler Sol-La-Si-Do-Re biçiminde çıkıcı sırayla sayılarak "beşli" olarak adlandırılır. Oysa Re sesinin Sol'den kalın olması durumunda, aynı aralık "inici" nitelik taşıyacağı için Sol-Fa-Mi-Re biçiminde hesaplanması ve "dörtlü" olarak adlandırılması gerekecektir. Bu nedenle "çıkıcı" niteliği özel olarak belirtmeye gerek olmasa bile, "inici" aralıklar, "inici" ya da "alt" terimiyle mutlaka belirtilmelidir.



a) Sol-Re aralığı: Yönü belirtilmediği için, aynen b örneğinde olduğu gibi "çıkıcı" kabul edilir.

b) Çıkıcı Sol-Re aralığı (ikinci ses üst beşlide).

c) İnici Sol-Re aralığı (ikinci ses alt dörtlüde).

Armonik aralıkları oluşturan sesler aynı anda tınladığı için, "çıkıcılık" ya da "iniciliğin" söz konusu olmamasına karşın, bu aralıklar da tıpkı çıkıcı aralıklar gibi aşağıdan yukarıya doğru düşünülür. Dolayısıyla iki ses arasındaki uzaklığın hesaplanması ve seslerin adlandırılmasında daima çıkıcı sıra izlenir.

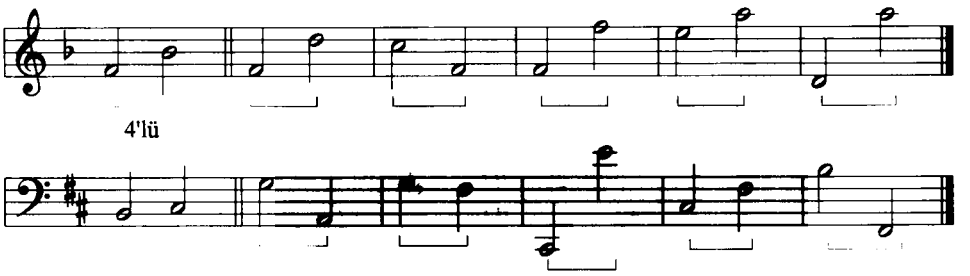


** Armonik aralıkların kalın sesten başlanarak adlandırıldığı (bir başka deyişle aşağıdan yukarıya doğru okunduğu) unutulmamalıdır.*

ÖDEV:

? SORU 1

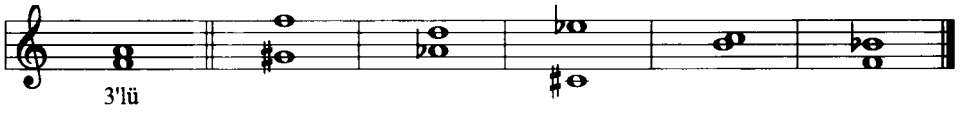
a) Aşağıdaki aralıkları sayısal olarak adlandırınız.*



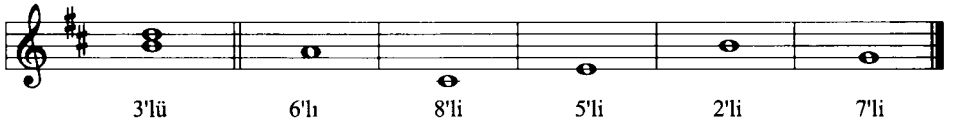
b) İlk sesleri verilmiş ve kaçlı olacağı belirtilmiş olan aşağıdaki melodik aralıkların 2. sesini yazınız.



c) Aşağıdaki aralıkları sayısal olarak adlandırınız.



d) Alt sesleri verilmiş ve kaçlı olacağı belirtilmiş olan aşağıdaki armonik aralıkların üst seslerini yazınız.



? SORU 2

1. sorunun a, b, c ve d şıklarında sayısal olarak adlandırdığınız aralıkların niceliklerini de yazınız.

---

* *İstenen cevap biçimi her sorunun ilk ölçüsünde örneklenmiştir.*

? SORU 3

a) Aşağıdaki aralıkları niceliklerini de belirtecek biçimde adlandırınız.



b) Alt sesi verilmiş ve niceliği belirtilmiş olan aşağıdaki armonik aralıkların üst seslerini yazınız.



? SORU 4

Aşağıdaki melodilerde köşeli parantez içine alınarak işaretlenmiş olan aralıkları, niceliklerini de belirtecek biçimde adlandırıp, yaptığınız adlandırmanın kısaltısını köşeli parantezlerin üzerine yazınız.*

J. S. Bach, Partita No. 5 Courante



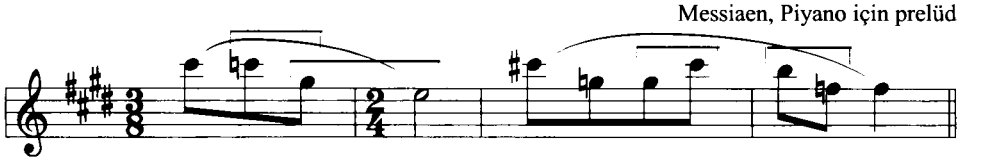
Brahms, Op. 60 do minör Kuartet (3. Bölüm)



G. Mahler, 9. Senfoni (3. Bölüm)



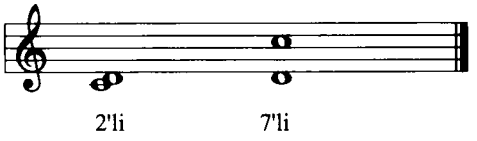
Messiaen, Piyano için prelüd



** Aralıklarla ilgili bütün ödevleri bir bir yazdıktan sonra, hemen çalın ve söyleyin.*

ARALIKLARIN ÇEVRİMİ

Aralıklar, o aralıkları oluşturan iki sesten kalın olanını bir 8'li inceye ya da ince olanı bir 8'li kalına götürmek suretiyle çevrilip, bir başka aralığa dönüştürülebilir.* Örneğin, Do-Re (2'li) aralığındaki kalın ses (Do sesi) bir 8'li inceye götürülecek olursa Re-Do (7'li) aralığı elde edilmiş olur:



Yukarıdaki örnekte, 2'li aralığını çevirdiğimiz zaman 7'li aralığının elde edildiğini, bir başka deyişle 7'li aralığına dönüştüğünü gördük. Bu çevrim yöntemi öteki aralıklara da uygulandığında, örneğin Do-Mi (3'lü) aralığının Mi-Do (6'lı) aralığına, Do-Fa (4'lü) aralığının Fa - Do (5'li) aralığına dönüştüğü görülür.



Yukarıdaki örneklere dikkat edilecek olursa, çevrilen aralığın sayısal değeri ile çevriminden elde edilen aralığın sayısal değerinin toplamı daima 9 sayısını verecektir. Örneğin, 2'li aralığı çevrilince 7'li aralığına, 3'lü aralığı çevrilince 6'lı aralığına ve 4'lü aralığı çevrilince 5'li aralığına dönüşmektedir ki, bu aralıkların sayısal değerleri toplamı (2+7=9, 3+6=9 ve 4+5=9 olmak üzere) daima 9 sayısını vermektedir. İşte, bu olgudan yararlanılarak, herhangi bir aralığın çevrimi, yani çevrildiği zaman hangi aralığa dönüşeceği kolayca hesaplanabilir. Bunun için, çevrilecek aralığın sayısal değerini 9 sayısından çıkarmak yeterlidir. Elde edilecek sonuç, çevrimin hangi aralığı oluşturacağını gösterecektir.

1	2	3	4	5	6	7	8
+ 8	7	6	5	4	3	2	1
9	9	9	9	9	9	9	9

* Çevrilebilen aralıklar yalnızca BASİT aralıklardır, KATLI aralıklar çevrilmez.

Aralık çevrimleri, bu pratik yöntemle kolayca hesaplanabilir. Ancak, sayısal değerler, ilgili aralıkların büyüklüğünü tam olarak yansıtmadığı için, aralık adlandırmalarında niceliğin de (tam, büyük, küçük, artık, eksik) belirtilmesi gerekmektedir. Bu nedenle herhangi bir aralığın çevrimini hesaplarken o aralığın niceliğine de dikkat etmek ve yapılacak çevrimin niceliğe etkisini, yani nicelikte meydana getirebileceği değişiklikleri de bilmek gerekir.

Aralık çevrimlerinin niceliğe etkileri şu şekilde özetlenebilir:

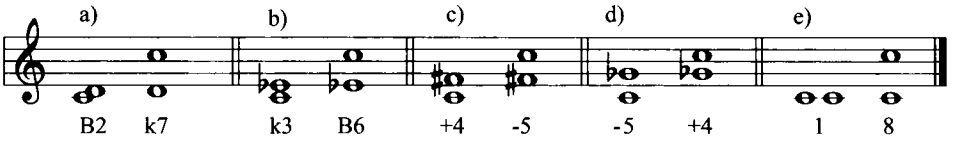
a) "Büyük" aralıklar çevrildiğinde "küçük" aralıklara,

b) "Küçük" aralıklar çevrildiğinde"büyük" aralıklara,

c) "Artık" aralıklar çevrildiğinde "eksik" aralıklara,

d) "Eksik" aralıklar çevrildiğinde "artık" aralıklara dönüşürler.

e) "Tam" aralıklar ise, çevrildiklerinde yine "tam" kalırlar.



Aralık çevrimleri yukarıda açıklanan yöntem ve bilgilerden yararlanarak kolayca hesaplanabilir.*

** Ancak, müzik çalışmalarında ve özellikle armonilemelerde gerekli hız ve başarıya ulaşabilmek için, tam aralıkların ve çevrimlerinin (herhangi bir hesaba gerek duyulmayacak düzeyde) bilinmesi gerekmektedir. Bu nedenle, aralık çevrimleri konusunda yeterli deneyimi henüz kazanmamış olanlar için önerilebilecek yukarıdaki hesaplama yöntemiyle yetinmeyip, bütün basit aralıkları, çevrimleriyle birlikte ezberleyiniz.*

BASİT ARALIKLAR VE ÇEVRİMLERİ*

SAYISAL ADI	NİCELİĞİ	ÇEVİRİMİ	NİCELİĞİ	SAYISAL ADI
BİRLİ	Tam	↔	Tam	**SEKİZLİ**
	Artık	↔	Eksik	
İKİLİ	Eksik**	↔	Artık**	**YEDİLİ**
	Küçük	↔	Büyük	
	Büyük	↔	Küçük	
	Artık	↔	Eksik	
ÜÇLÜ	Eksik	↔	Artık	**ALTILI**
	Küçük	↔	Büyük	
	Büyük	↔	Küçük	
	Artık	↔	Eksik	
DÖRTLÜ	Eksik	↔	Artık	**BEŞLİ**
	Tam	↔	Tam	
	Artık	↔	Eksik	

** Beşli, altılı, yedili ve sekizli aralıklarının çevrimi için aynı çizelgeyi sağdan sola doğru okuyunuz!*

*** Eksik 2'li ve çevrimi olan artık 7'li aralığı, kuramsal açıdan aralık sayılsa bile, eksik 2'lide "aralık" söz konusu olmadığı, artık 7'li ise (sekizli ile aynı büyüklükte olması nedeniyle) kullanılmadığı için, gerek işitsel açıdan gerekse uygulama açıdan aralık sayılmaz.*

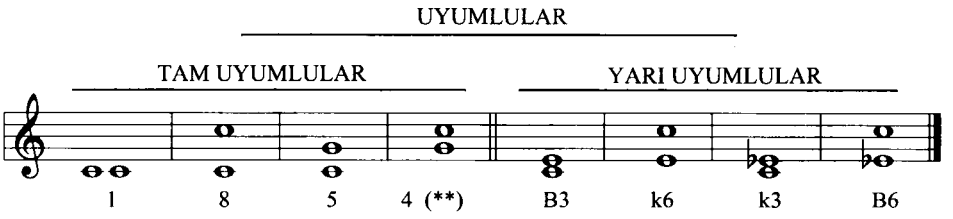
ARALIKLARIN UYUMSAL ÖZELLİKLERİ

Aralıklar, kendilerini oluşturan seslerin kaynaşma derecesi bakımından "uyumlu" ve "uyumsuz" olmak üzere iki gruba ayrılırlar.*

UYUMLU (KONSONANS) ARALIKLAR

(Lat. con=ile, sonare= tınlayış, consonance= birlikte tınlayış).Tınlayışları açısından birbiriyle kaynaşan seslerin oluşturduğu, bir başka aralığa gitme (çözülme) gereksinimi duyurmayan, durağan karakterde (dolayısıyla "karar" etkisi veren) aralıklardır. Bu nedenle bir müzikal gidişte "bitiş" etkisi verebilirler.

Uyumlu aralıklar, nicelikleri bakımından "tam" olarak adlandırılan aralıklar (tam birli, tam sekizli, tam beşli, tam dörtlü) ile üçlü ve altılıların "büyük" ve "küçük" türleridir. Nicelikleri "tam" olarak adlandırılan aralıklara (tam 1'li, tam 8'li, tam 5'li, tam 4'lü) TAM UYUMLU, üçlü ve altılıların "büyük" ve "küçük" türlerine ise (B3'lü, B6'lı, k3'lü, k6'lı) YARI UYUMLULAR denir.



Yukarıdaki çizelgeye dikkat edilecek olursa, çift sayılı ölçülerde (2., 4., 6., ve 8. ölçüler) verilmiş olan örneklerin, kendilerinden bir önceki örneğin çevrimi olduğu görülecektir. Dolayısıyla, uyumlu aralıkları tam birli, üçlü(büyük ya da küçük) ve tam beşli ile bu aralıkların çevrimleri olarak da tanımlayabiliriz.

** Aralıkların uyumsal özellikleriyle ilgili görüşler, müzik tarihinin çeşitli evrelerinde farklılıklar göstermekte ve örneğin, bir dönemde "uyumsuz" kabul edilen herhangi bir aralık, bir başka dönemde "uyumlu" kabul edilebilmektedir. Bu notlarda, 1600 ile 1900 yılları arasında uygulanan "geleneksel armoni" tekniği ve anlayışı üzerinde durulacağından, aralıkların uyumsal özellikleri de bu anlayış çerçevesinde ele alınacaktır.*

*** Tonaliteden bağımsız olarak işitildiğinde "uyumlu" aralıklar grubuna giren tam dörtlü aralığı, tonalite içinde, çoğu kez "uyumsuz aralık" etkisi yapmaktadır. Bu nedenle tam dörtlü aralığını "uyumsuz aralıklar" grubunda düşünenler de vardır. Ancak tonaliteden bağımsız olarak işitildiğinde "uyumlu" etkisi veren ve çevrimi de (tam beşli) uyumlu olan bu aralığı, tonalite içinde yüklendiği özel etkiden dolayı "uyumsuz" kabul etmemek gerekir. Tonalite içinde yüklendiği "uyumsuz" etkiyi uyumsal özelliğine değil, tonalite içindeki işlevine bağlamak daha doğru olur. (Tam dörtlünün tonalite içindeki işlevinden kaynaklanan bu özelliği, "Geciktirme" konusunda ayrıntılı olarak açıklanacaktır.)*

ÖDEV:

Uyumlu aralıkları değişik sesler üzerinde kurun ve piyanoda çalın.

UYUMSUZ (DİSONANS) ARALIKLAR

(Lat., dis=ayrı, sonare= tınlayış, dissonance= ayrı tınlayış). Tınlayışları açısından birbiriyle kaynaşmayan seslerin oluşturduğu, bir başka aralığa gitme (çözülme) gereksinimi duyuran, yürüyücü karakterde (dolayısıyla da "karar" etkisi vermeyen) aralıklardır. Bu nedenle bir müzikal gidişte ("bitiş" değil) "devam edecek" etkisi verirler.

Uyumlu aralıkların dışındaki aralıklar uyumsuz aralıklardır. Bu aralıkları, a) ikili ve yedililer, b) eksik ve artık aralıklar olarak iki grupta inceleyebiliriz.

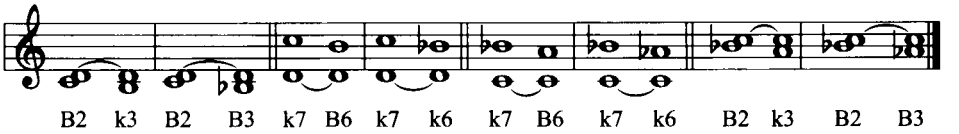
a) İkili ve yedili aralıklar:



Uyumsuz aralıklar, karara gerek duyulan ve bir bitiş olamayan sesler olduğuna göre, kararlarını uyumlulara giderek vermek zorundadırlar.

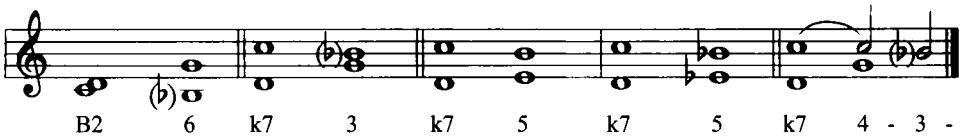
İnici karar en doğal bir çözülüş yolu olduğundan, büyük 2'li küçük veya büyük 3'lüye, küçük 7'li büyük veya küçük 6'lıya çözülür.

İkililerde üst ses, 7'lilerde alt ses çoğu zaman tutar (aynı yerde kalır) diğer ses, yarım ya da tam ses inici harekette bulunur.

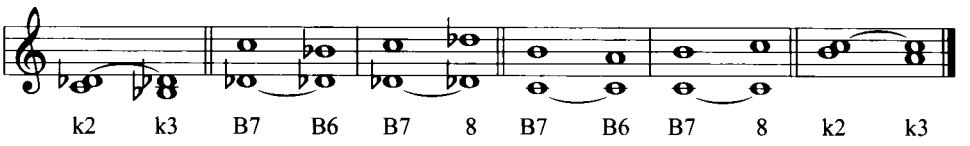


Yukarıdaki çözülüşler, en az bir hareketle oluşturulan kararlardır. Bununla beraber, her iki sesi de harekette bulundurmak yoluyla, büyük 2'liyi 6'lılara, küçük 7'liyi 3'lülere veya 5'liye çözmek gibi ve hatta kararı geciktirmek gibi olanaklar da vardır.

Büyük 2'lide alt ses yarım ya da tam ses inerken, üst ses 4'lü çıkabilir. Küçük 7'lide üst ses yarım ya da tam ses inerken, alt ses 4'lü çıkabilir. Veya küçük 7'lide üst ses yarım inerken alt ses tam, üst ses tam inerken alt ses yarım ses çıkarabilir.



Küçük 2'li sadece küçük 3'lüye, büyük 7'li ise büyük 6'lıya veya 8'liye çözülür.



Küçük 2'li büyük 3'lüye, büyük 7'li küçük 6'lıya hiçbir zaman karar vermez. Çünkü, bir ses hareketinde oluşacak 1.5 ton adım atlaması iyi değildir. (Küçük 2'linin 1'liye getirilmesi müzikte özel koşullar altında yapılabilirse de, ilk çoksesli çalışmalarımızda bundan faydalanmayacağız.)



ÖDEV:

İkili ve 7'lileri değişik sesler üzerinde kurarak çözümlerini yapın ve piyanoda çalın.

b) Artık ve eksik aralıklar:

Tam uyumlu aralıklar, yarım ses genişletilir ya da yarım ses daraltılırsa uyum niteliklerini hemen yitirirler ve uyumsuz hale gelirler. Bu aralıklara artık ve eksik aralıklar denir.

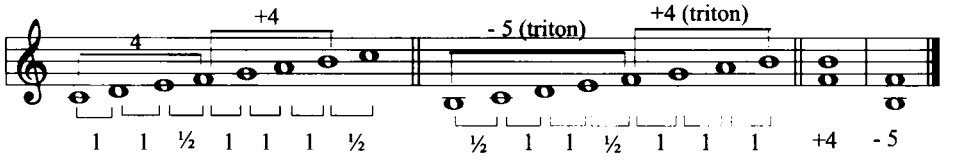
Tam uyumlu aralıklar gibi, büyük aralıklar yarım ses genişletildiğinde artık aralıkları, küçük aralıkları yarım ses daraltıldığında eksik aralıkları oluştururlar.

Örneğin, Re-Si büyük 6'lı aralığı yarım ses genişletilerek Re bemol-Si artık 6'lı aralığını, Si-Re küçük 3'lü aralığı yarım ses daraltılarak Si-Re bemol eksik 3'lü aralığını oluşturur.



Artık ve eksik aralıkların en çok kullanılanı, artık 4'lü (triton=üç ton) ile eksik 5'li aralıklarıdır. Sözcüğün asıl anlamıyla, ancak üç tam sesten oluşan

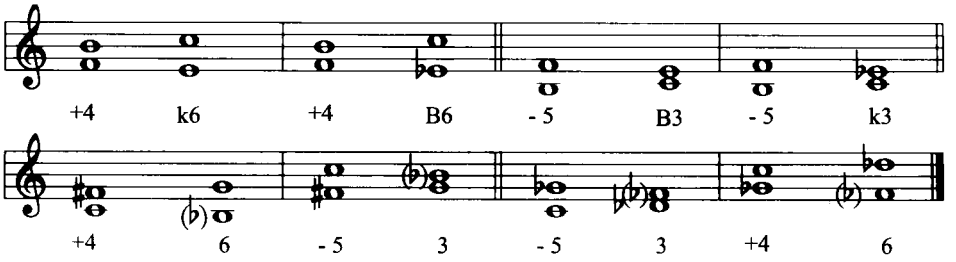
artık 4'lü triton sayılır. Fakat toplam sesleri üç tam sese varan eksik 5'li triton etkisine dahil edilir.



Do majör dizisi içinde ses aralıklarını inceleyecek olursak; Do-Re-Mi-Fa seslerinden oluşan tam 4'lü uyumlu aralığının yanında, Fa-Sol-La-Si seslerinden oluşan artık 4'lü uyumsuz aralığını görürüz.

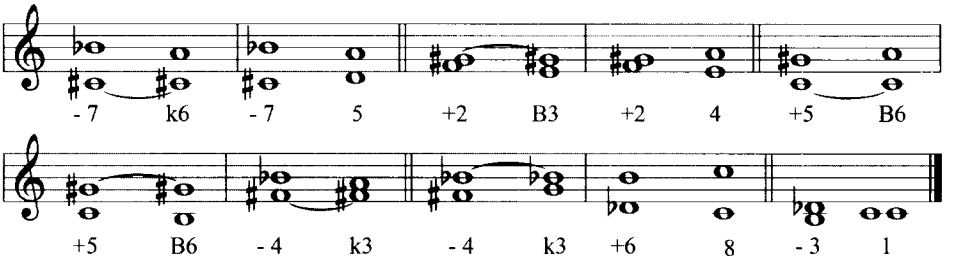
Si yalın dizisini ele aldığımızda; Si-Do-Re-Mi-Fa eksik 5'li ile, Fa-Sol-La-Si artık 4'lü aralıklarının, ses araları toplamı altı tam sesten oluşan bir 8'li içinde iki kez var oldukları görülür. Öyleyse triton etkileri, 8'liyi iki eşit parçaya bölmek yoluyla da elde edilmiş olur.

Klasik çokseslilik kuralları içinde, triton çoğunlukla şöyle çözülür: Artık 4'lüde ince ses, eksik 5'lide kalın ses tonalitenin 7. derecesi (yeden, sansibl) olarak kabul edilip küçük 2'li çıkarak temel sese karar verir. Diğer ses ise aksi yönde yarım ses ya da bir tam ses iner. Böylece tritonlar 3'lü veya 6'lılara çözülürler.

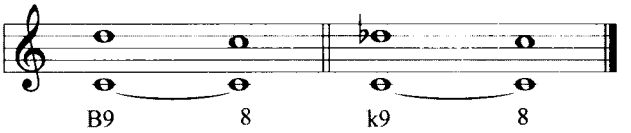


Artık ve eksik aralıkların, ancak tonalitesi belli bir parça içinde ya da çözüme ulaştıktan sonra nasıl bir aralık oldukları kesin olarak saptanabilir. Örneğin, piyanoda çalınan Do-Fa diyez aralığını, bir tonalite içinde düşünmemişsek, Do-Sol bemol olarak da kabul edebiliriz. Çünkü bu iki aralığın da piyanodaki tınıları aynıdır. Bir önceki örnekte görüldüğü gibi, Do-Fa diyez düşünülürse Sol majör veya sol minör tonalitesinde, Do-Sol bemol düşünülürse Re bemol majör veya re bemol minör tonalitesinde olduğu anlaşılır ve çözüm ona göre yapılır. Aynı şekilde Do-Sol diyez artık 5'li aralığı, yalnız la minör tonalitesinde kullanılan bir aralıktır. Bu aralık Do-La bemol olarak kabul edildiğinde, uyumlu bir aralık olan küçük 6'lı ortaya çıkar.

Tritondan başka, kullanılır olan artık ve eksik aralıkları şöylece özetleyip çözümlerini gösterebiliriz: Eksik 7'li, artık 2'li, artık 5'li, eksik 4'lü, artık 6'lı ve eksik 3'lü.



Sekizliden büyük olan aralıklar için, 8'li fazlalığına bakılmaksızın, genellikle 2'li, artık 4'lü... vb. aralıklar diye adlandırılır ve çözümleri daha önce açıklandığı şekilde yapılır. Ancak 9'lu aralığı bazen 8'liye karar veren özel bir etki olarak kabul edilir.



ÖDEV:

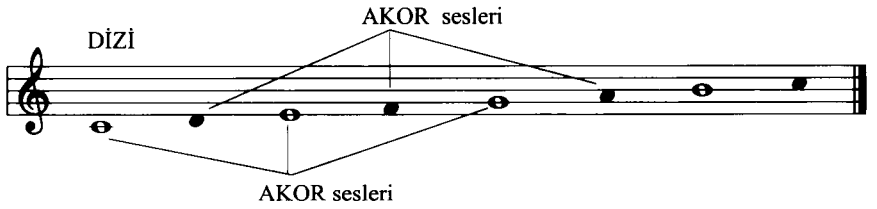
Artık ve eksik aralıkları değişik seslerden başlamak üzere saptayın, çözümlerini yapın ve piyanoda çalın.

AKOR BİLGİSİ

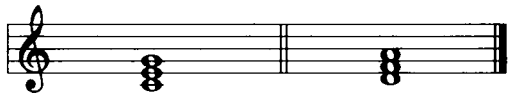
AKORUN TANIMI VE OLUŞUMU

Herhangi bir ses üzerine üçlüler çıkılarak kurulan ve en az üç sesten oluşan ses kümelerine AKOR (İt. accordo; Fr. accord; İng. chord; Alm. Akkord, bazı Türkçe kitaplarda Uygu veya Düzen) denir.

Bu tanımlama açısından bakıldığında AKOR kavramı ile DİZİ ve ARALIK kavramları arasında sıkı bir ilişki bulunduğu görülecektir: Seslerin, (herhangi bir sesten başlanarak) yüksekliklerine göre sıralanmasına DİZİ demiş olduğumuz hatırlanacak olursa, yukarıdaki tanıma uygun bir AKOR oluşturabilmek için DİZİ seslerini birer ses atlayarak kullanmanın (bir başka deyişle dizi basamaklarını ikişer ikişer çıkmanın) yeterli olacağı görülecektir. Aşağıdaki Do dizisi örneğinde yapıldığı gibi, herhangi bir sesten başlayıp komşu sesi atlayarak (daima üçlü aralıklar oluşturacak biçimde) ilerlemek ve bu yolla elde edilecek sesleri aynı anda kullanmak suretiyle dizinin her bir sesi üzerine yukarıdaki tanıma uygun akorlar kurulabilir. (Do-Mi -Sol ya da Re-Fa-La gibi...)



Yukarıdaki dizi üzerinde gösterilen akor seslerinin AKOR tanımına tam olarak uyması için aynı anda tınlamaları, bu nedenle AKOR sesleri, dizi üzerinde olduğu gibi birbiri ardınca değil, aynı anda tınlayacak biçimde üst üste yazılır.*



Şu halde herhangi bir ses üzerine üçlüler çıkmak ve bu yolda elde edilecek en az üç sesi bir arada kullanmak suretiyle her ses üzerine akorlar kurulabilir ve birbirinden üçlü aralık uzaklıktaki üç ayrı sesin oluşturduğu bu tür akorlara ÜÇÜL AKOR (Lat. trias; Fr. triple accord; İng. triard; Alm. Dreiklang) denir.

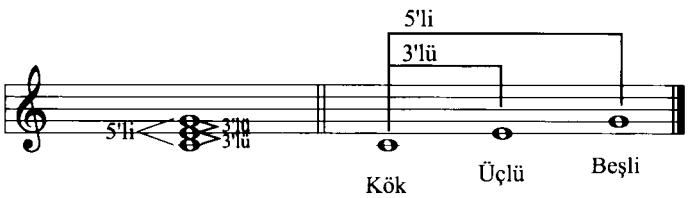
** Akor sesleri birbiri ardınca da tınlatılabilir, ancak akor seslerinin bu şekilde tınlatılmasına ARPEJ denir.*

ÖDEV:

Aşağıdaki dizinin ilk iki basamağı üzerine kurulmuş olan üçül akorları örnek alarak, öteki basamakların her biri üzerine bir üçül akor kurunuz.



Akorlar, bir ses üzerine üçlüler çıkılarak elde edildiği için, üzerine akor kurulan en alttaki sese KÖK SES (kısaca KÖK ya da bazen temel ses) denir. Akora adını veren bu ses, öteki seslerin adlandırılması konusunda da eksen rolü oynar ve kök ses üzerine üçlüler çıkılarak elde edilen öteki tüm sesler, kök ses ile oluşturdukları aralıklara göre adlandırılır. Buna göre örneğin Do-Mi-Sol akorunda Do sesine "kök ses", bu sesten bir üçlü aralığı yukarıdaki Mi sesine AKORUN ÜÇLÜSÜ (ya da kısaca ÜÇLÜ) ve yine kök sesten bir beşli aralığı yukarıda bulunan SOL sesine ise AKORUN BEŞLİSİ (ya da kısaca BEŞLİ) denir.

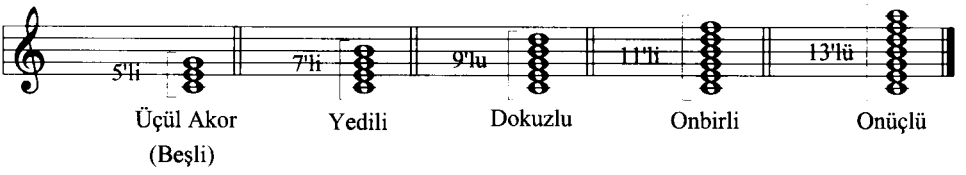


Yaptığımız AKOR tanımlamasında "herhangi bir ses üzerine üçlüler çıkılarak kurulan ve en az üç sesten oluşan ses kümesi" ifadesini kullanmış olmamızdan da anlaşılacağı üzere, akorlardaki ses sayısı üçten daha fazla olabilir. Akor dizgesinin temeli olan ve herhangi bir ses üzerine üst üste iki üçlü aralığı çıkılarak elde edilen üçül akorlar, ulaşılan son ses üzerine yeni üçlülerin eklenmesiyle dört, beş, altı ya da yedi sesli akorlar haline getirilebilir. Örneğin, üst üste iki üçlü aralığı çıkılarak oluşturulan Do-Mi-Sol akorunun son sesine bir üçlü daha eklenecek olursa 4 sesten oluşan Do-Mi-Sol-Si akoru elde edilir ve ulaşılan her yeni sese yeni bir üçlünün eklenmesiyle, aynı akor, beş sesli (Do-Mi-Sol-Si-Re), altı sesli (Do-Mi-Sol-Si-Re-Fa) ya da yedi sesli (Do-Mi-Sol-Si-Re-Fa-La) akora dönüştürülebilir.*

Üçül akora yeni yeni üçlülerin eklenmesiyle elde edilen bu akorlar, içerdikleri en son sesin kök sesle oluşturduğu aralığa göre adlandırılır. Örneğin, Do-Mi-Sol üçül akoruna yeni bir üçlünün eklenmesiyle elde edilen Do-Mi-

**Dört, beş, altı ya da yedi sesli akorların kullanımı, armoni çalışmalarının daha sonraki aşamalarında ele alınacağı ve başlangıçta yalnızca üçül akorlarla çalışılacağı için, armoni çalışmalarına bir "önbilgi" olarak ele aldığımız "akor bilgisinin" bundan sonraki bölümünü yalnızca üçül akorlar üzerinde sürdüreceğiz.*

Sol-Si akoru (içerdiği en son ses olan Si sesi ile kök ses arasındaki "yedili" aralıktan dolayı) YEDİLİ AKOR, bu akora yeni bir üçlünün eklenmesiyle oluşturulan Do-Mi-Sol-Si-Re akoru (içerdiği en son ses ile kök ses arasındaki "dokuzlu" aralıktan dolayı) DOKUZLU AKOR olarak adlandırılır ve aynı adlandırma yönteminin sürdürülmesiyle Do-Mi-Sol-Si-Re-Fa akoruna ON BİRLİ AKOR, Do-Mi-Sol-Si-Re-Fa-La akoruna ise ON ÜÇLÜ AKOR denir.*



AKORLARIN ADLANDIRILMASI

Akorlar, kök seslerine, kök seslerinin diziler içindeki basamak sırasayısına veya niceliksel, uyumsal, işlevsel özelliklerine ya da farklı kuramsal yaklaşımlara göre çeşitli gruplara ayrılarak farklı biçimlerde adlandırılırlar.

AKORLARIN KÖK SESLERİNE GÖRE ADLANDIRILMASI

Akorların adlandırılması konusunda başvurulan en yaygın yöntem, kök seslerine göre adlandırma yöntemidir. Buna göre örneğin kök sesi "Do" olan akora "Do akoru", "Re" olan akora "Re akoru" denir.



Akorların bu şekilde adlandırılması, kimliklerinin belirtilmesi açısından "temel yöntem" özelliği taşımakla birlikte, aşağıdaki adlandırma yönteminde açıklayacağımız niteliksel özellikleri belirtemediği için, tek başına pek kullanılmayıp, daha çok (aşağıda açıklanacak) niteliksel terimlerle birleştirilerek kullanılır.

AKORLARIN NİTELİKSEL ÖZELLİKLERİNE GÖRE ADLANDIRILMASI (NİTELİKSEL ADLANDIRMA)

Üçül akorlar bir ses üzerine üçlüler çıkılarak elde edildikleri için, içerdikleri üçlülerin niteliksel özelliklerine (büyük ya da küçük üçlü oluşlarına) göre major, minör, eksik ve artık olmak üzere 4 ana gruba ayrılarak adlandırılır. "Niteliksel adlandırma" diyebileceğimiz bu adlandırmaya göre,

* *Aynı adlandırma ilkesinden hareketle ÜÇÜL AKOR için BEŞLİ AKOR terimi de kullanılır.*

ilk üçlüsü* B3'lü , ikinci üçlüsü k3'lü olan üçül akorlara MAJÖR AKOR, bu akorun tersine ilk üçlüsü k3'lü, ikinci üçlüsü B3'lü olan üçül akorlara MİNÖR AKOR, her iki üçlüsü de k3'lü olan üçül akorlara EKSİK AKOR, her iki üçlüsü de B3'lü olan üçül akorlara ise ARTIK AKOR denir.**

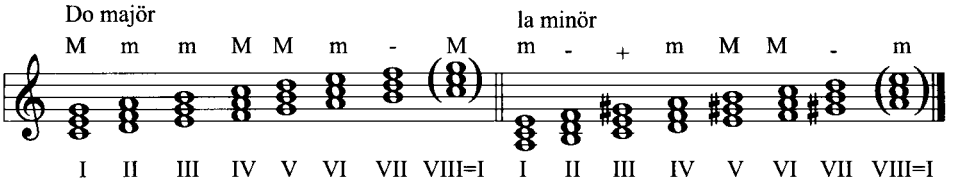
Majör akor (kısaltısı: M) : B3 + k3
Minör akor (kısaltısı: m) : k3 + B3
Eksik akor (kısaltısı: -) : k3 + k3
Artık akor (kısaltısı : +) : B3+ B3



Yukarıdaki örnekte verilmiş olan 4 tür akor, üçlü ve beşlilerin niteliksel özellikleri açısından incelediğinde; bir büyük üçlü ile bir küçük üçlü aralığından oluşan "majör" ve "minör akor" beşlilerinin TAM BEŞLİ olmasına karşın, iki k3' lü aralığından oluşan "eksik akor" beşlisinin EKSİK BEŞLİ, iki B3'lü aralığndan oluşan "artık akor" beşlisinin ise ARTIK BEŞLİ olduğu görülecektir. Anılan akorların "eksik" ve "artık" olarak nitelenmesine neden olan bu özelliklerden hareketle "eksik akor" yerine EKSİK BEŞLİ AKORU (kısaltısı: -5) ve "artık akor" yerine ARTIK BEŞLİ AKORU (kısaltısı:+5) terimleri kullanılır.

ÖDEV:

1- Tüm majör ve minör diziler için "ana dizi" (dolayısıyla "örnek") özelliği taşıyan Do majör ve la minör*** dizilerinin her bir basamağı üzerine kurulmuş olan aşağıdaki üçül akorları inceleyerek, majör ve minör dizilerde hangi basamak üzerine ne tür bir akor bulunduğunu (majör, minör, eksik ya da artık) gözlemleyiniz.



*Akorlar tıpkı armonik aralıklar gibi aşağıdan yukarıya doğru yazılıp okundukları için, örneğin Do-Mi-Sol akorundaki Do-Mi üçlüsü "ilk üçlü", Mi-Sol üçlüsü ise "ikinci üçlü" kabul edilir.

** Üçül akorların bu 4 ana grup dışında "sert eksik akor" (örn. Do-Mi-Sol♭) ya da "çift eksik akor" (örn. Do♯-Mi♭-Sol) gibi türleri kullanılmaktaysa da, çok ender olarak kullanılan bu gibi akorlar "alterasyon" vb ileri armoni çalışmalarında söz konusu olabileceğinden şimdilik konu edilmeyecektir.

*** Armonide, daha çok "armonik minör" kullanıldığı için, minör ton ve dizileri, uzun bir süre yalnızca "armonik" biçimleriyle ele alacağız.

2- Yukarıdaki akorları niteliksel özellikleri açısından gruplayan aşağıdaki çizelgeyi inceleyerek, majör ve minör dizilerde hangi basamak üzerine ne tür bir akor kurulduğunu ezberleyiniz.

ÜÇÜL AKORLAR	Majör Dizi	Minör Dizi
Majör Akor	I, IV, V	V, VI
Minör Akor	II, III, VI	I, IV
Eksik Akor	VII	II, VII
Artık Akor	—	III

3- Sizler de değişik sesler alarak her biri üzerine dört tür akor kurup, bu akorları seslendirerek etkilerini inceleyiniz.

Akorların niteliksel özelliklerini belirten bu terimler, aynı akorların kök seslerinden aldıkları isimlerle birleştirilerek kullanıldığında (daha önce de değinildiği üzere) hem kimlikleri, hem de yapısal özellikleri tam olarak belirtilmiş olur; Do majör akoru (kısaltısı: Do), re minör akoru (kısaltısı: re), mi eksik beşli akoru (kısaltısı: mi-5) ya da Fa artık beşli akoru (kısaltısı: Fa+5) gibi...*



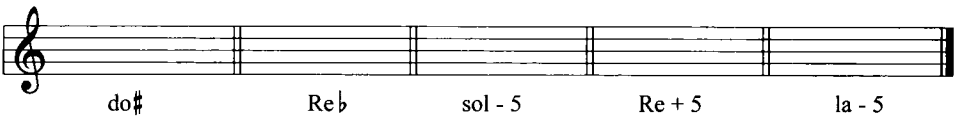
ÖDEV:

1- Aşağıdaki akorları (yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi) kısaltılarla adlandırınız.



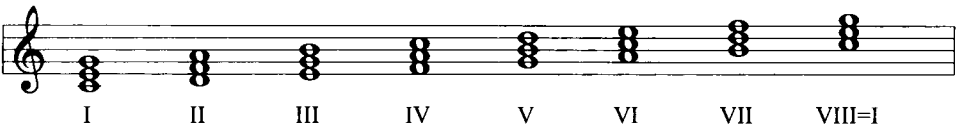
** Akor adı kısaltılarında majör ve minör akorları belirtebilmek için, kök ses adının başharfinin majörlerde büyük, minörlerde ise küçük yazıldığına dikkat ediniz.*

2- Aşağıda belirtilen akorları kurunuz.



AKORLARIN BASAMAK SIRASAYISINA GÖRE ADLANDIRILMASI (BASAMAKSAL ADLANDIRMA)

Akorların adlandırılması konusunda yaygın olarak kullanılan yöntemlerden biri de, akorları, kök seslerinin ilgili diziler içindeki basamak sırasayısıyla adlandırma yöntemidir. "Basamaksal adlandırma" denilen bu yönteme göre herhangi bir dizinin birinci basamağı üzerine kurulan akora "I. basamak akoru" ikinci basamağı üzerine kurulan akora "II. basamak akoru" denir. Örneğin:



Basamaksal adlandırma, akorların ilgili diziler içindeki konumlarını belirlediği ve majör ya da minör dizilerin hangi basamağında ne tür bir akor bulunduğu bilindiği için, adlandırmada geçmediği halde akorun kimliği ve niteliksel özelliği de (dolaylı olarak) belirtilmiş olur.

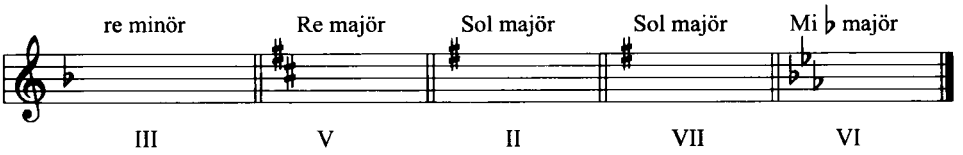
Özellikle "basamaksal armoni" kuramının temeli olan bu adlandırma yönteminde akorlar, tonaliteden bağımsız birer ses kümesi olarak değil, tonalite içindeki konumlarına göre adlandırıldığı için, aynı akor, farklı dizi ya da tonalitelerde farklı basamak sırasayısıyla adlandırılır. Örneğin, Do majör dizi(ya da tonalitesinde) "I. basamak akoru" olarak adlandırılan Do-Mi-Sol akoru, Sol majörde "IV. basamak", Fa majörde "V. basamak", mi minörde ise "VI. basamak akoru olarak adlandırılır.

ÖDEV:

1- Aşağıdaki akorları belirtilen tonalitelere göre basamaksal olarak adlandırınız.



2- Tonaliteleri ve basamaksal adları belirtilmiş olan aşağıdaki akorları kurunuz.



AKORLARIN UYUMSAL ÖZELLİKLERİNE GÖRE ADLANDIRILMASI (UYUMLU VE UYUMSUZ AKORLAR)

Aralık bilgisi ile ilgili bölümde, armonik aralıkları uyumsal özellikleri açısından üç gruba ayırmış ve 1'li, 8'li, 5'li, 4'lü aralıkların TAM UYUMLU, 3'lü ve altılıların büyük ve küçük türlerini YARI UYUMLU, geriye kalan aralıkları ise (ikililer ve yedililer ile eksik ve artık aralıklar) UYUMSUZ olarak nitelemiştik.

Aralıkların uyumsal özellikleri iki ya da daha çok aralığın birbiri üzerine eklenmesinden oluşan akorlara da aynen yansır ve içerdiği aralıkların tümü uyumlu olan akorlar UYUMLU, içinde bir tane bile olsa uyumsuz aralık bulunan akorlar ise UYUMSUZ tınlar.

Akor bilgisi ile ilgili olarak buraya kadar yaptığımız açıklamalardan da anlaşılacağı üzere, içerdikleri aralıkların tümü uyumlu olan akorlar yalnızca majör ve minör üçül akorlar olup, geriye kalan akorlar (yedili, dokuzlu, on birli, on üçlü akorlar ile eksik ve artık akorlar) en az bir tane uyumsuz aralık içerdikleri için uyumsuz tınlarlar.

Örneğin, majör bir akor olan Do-Mi-Sol akorunu oluşturan sesler arasında bir B3' lü, bir k3'lü ve bir de tam 5'li aralığı bulunur. Aynı şekilde minör bir akor olan Re-Fa-La akorunda da yalnızca büyük ve küçük üçlülerin kök sese göre sırası değişmekte, dolayısıyla bu akoru oluşturan sesler arasında da k3'lü, B3'lü ve tam 5'li aralığı bulunmaktadır. Dolayısıyla yalnızca uyumlu aralıklar içeren her iki akor da uyumlu tınlar, oysa bu akorlara bir üçlü aralığının daha eklenmesiyle oluşan majör ya da minör yedili akorlar (içerdikleri üçlülerin tamamının uyumlu olmasına karşın) kök sesle yedilileri arasında oluşan "uyumsuz" aralıktan dolayı uyumsuz tınlarlar. Aynı şekilde -5 ve +5 akorları da içerdikleri eksik ve artık aralıkların uyumsuzluğu nedeniyle uyumsuz aralıklar grubuna girer.



ÖDEV:

1- Aşağıdaki akorların uyumsal özelliklerini üzerlerine "uyumlu" ya da "uyumsuz" yazarak belirtiniz.



2- Majör ve minör dizilerde hangi basamak üzerinde ne tür bir akor bulunduğunu (uyumsal özellikleri açısından) ezberleyiniz.

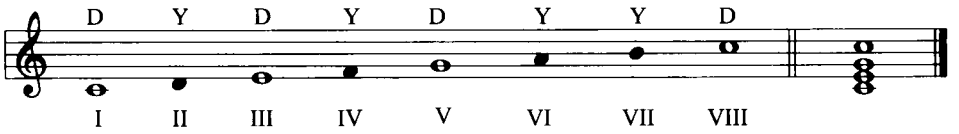
AKORLARIN İŞLEVSEL ÖZELLİKLERİNE GÖRE ADLANDIRILMASI (DURUCU VE YÜRÜYÜCÜ AKORLAR)

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

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

Dizi bilgisi ile ilgili bölümde ayrıntılı olarak açıklandığı üzere, majör ya da minör dizilerin I., III., V. ve VIII. basamakları DURUCU, geriye kalan basamaklar ise (II., IV., VI. ve VII.) YÜRÜYÜCÜ özellik göstermektedir. İşte, tonalite dışında daima "durucu" özellik gösteren "uyumlu" bir akorun tonalite içinde de "durucu" özellik gösterebilmesi için, o tonalite içindeki durucu basamakları içeren bir akor olması, bir başka deyişle içerdiği tüm seslerin o tonalitedeki "durucu" basamaklarla aynı olması gerekir. Bu ise ancak majör ya da minör dizilerin I. basamakları üzerine kurulan, dolayısıyla da III. ve V. basamaklarını da içeren I. basamak akorlarında gerçekleşir. Bu nedenle majör ya da minör dizilerin I. basamakları üzerine kurulan üçül akorlar dışındaki tüm akorlar (uyumlu akor olsalar bile) o tonaliteler içinde

YÜRÜYÜCÜ işlev yüklenir ve yüklendikleri bu işlev nedeniyle YÜRÜYÜCÜ olarak adlandırılırlar.



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

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

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

AKORLARIN KURAMSAL YAKLAŞIMLARA GÖRE ADLANDIRILMASI

Rameau tarafından 1722'den başlayarak açıklanan ilk armoni bilgilerinden bu yana, akorların kuramsal açıdan gruplanması ve adlandırılması konusunda birbirinden farklı çok sayıda dizge denenip kullanılmıştır. Buna karşın Rameau'nun "tonalitenin üç ana direği " olarak nitelediği I., IV. ve V. basamak seslerinin "üç ana ses" (sons fondamentaux) ve bu basamaklar üzerine kurulan akorların "ana akorlar" ya da "esas akorlar" olarak görü-

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

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

Kuram olarak işlevsel armoni bilgisini esas alan bu kitapta, "vekil" ya da "yardımcı akorlar" olarak da nitelenen II., III., VI. ve VII. basamak akorları (işlevsel armoni bilgisinin mantığı gereği, öteki tüm işlevsel armoni bilgisi kitaplarında da yapıldığı gibi) daha sonra ele alınacağından, şimdilik yalnızca üç ana akor (tonik, sudominant, dominant) üzerinde durulacaktır.

a) Tonik (Fr. tonique; İng. tonic; Alm. Tonika): Majör ve minör dizilerin I. basamağı üzerine kurulan akora tonik akoru (kısaltısı: T) denir. Üç ana akordan biri olan bu akor, kullanıldığı dizinin üç durucu basamağı olan I., III. ve V. basamak seslerini içermesi nedeniyle tonalitede "durucu" özellik taşıyan tek akordur. Üzerine kurulduğu basamağın özelliği ve içerdiği seslerin "durucu" etkisiyle, tonalite için "durak" özelliği taşıyan tonik akoru, aynı tonalite içindeki öteki akorlar için de armonik bir merkez (centre harmonique) özelliği taşır. Bu nedenle tonik akoru için Türk müzik terminolojisinde "eksen" ya da "durak" terimleri de kullanılmaktadır.



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

Armonide (daha önce de belirtildiği gibi) armonik minör kullanıldığı için, minör tonalitelerde (çoğu kez) dominant akorunun üçlüsüne rastlayan VII. basamak sesi (yeden) tizleştirilir ve böylece aslında minör bir akor olan dominant akoru, üçlüsü tizleştirilerek (tıpkı adaş majör tonalitenin dominantı gibi) majör bir akor haline getirilir. Dominant akorunun üçlüsü tizleştirildiği takdirde, tizleştirmede kullanılan değiştirgeç akor simgesinin yanına da yazılır ve böylece akordaki değişim simgesel olarak da gösterilmiş olur.



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

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



Tonalitenin "üç ana direği" olarak nitelenen bu üç akor, majör ve minör dizilerin öteki basamakları üzerine kurulan akorlarla karşılaştırıldığında, ilgili dizinin tonal özelliğini en iyi yansıtan akorların tonik, sudominant ve dominant akorları olduğu görülür. Örneğin, majör dizide yalnızca I., IV. ve V. basamak akorları majör birer akor olup, öteki basamaklar üzerine kurulanlar ya minör ya da eksik beşli akoru olmaktadır. Dolayısıyla tonik, sudominant ve dominant akorları, tonal karakteri belirleme açısından da büyük bir önem taşımaktadır.

DOĞUŞKANLAR

Akor fiziksel bir olaydır. Adından da anlaşılacağı gibi, aynı anda tınlayan sesler arasındaki bu güzel uyum, seslerin fiziksel özelliklerinden gelmektedir. Buna doğanın müziğe sunduğu büyük bir armağan da diyebiliriz.

Biliyoruz ki, ses dediğimiz şey, ses veren bir cisimde herhangi bir etki sonucu oluşan titreşimlerin, hava dalgaları halinde işitme organımıza gelmesiyle bu organımızda bıraktığı etkidir. Örneğin, piyanoda herhangi bir tuşa bastığımız zaman, o tuşa ait tokmak ilgili tele çarpar ve telin titreşmesini sağlar. Teldeki titreşimler hava dalgaları halinde kulağımıza kadar gelir, işitme organımızca şekillenir ve o sesi duymuş oluruz. Demek ki sesin kaynağı, ses veren cisimde oluşan titreşimlerdir. Hava, işitme organımız ve beynimiz sadece o sesi algılayabilmemiz için gerekli olan araçlardır. Her cismin saniyedeki titreşim sayısı, o cismin sesinin özelliğini verir. Bir cismin bir saniye içindeki titreşim sayısına o cismin frekansı diyoruz.

Bir cisimde oluşan titreşim, o cismin yakınında bulunan aynı frekanstaki diğer cismi de titreştirir.

DENEY 1) Frekansları 440 olan iki diyapazon alınız ve birini masanın bir ucuna, diğerini de diğer ucuna (yerle temas etmeyecek şekilde) dik olarak koyunuz. Elinize aldığınız lastik bir tokmakla diyapazonlardan birine vurunuz. Diyapazondan "La" sesi duyulacaktır. Aynı anda diğer diyapazonun da titreştiğini ve çok hafif olarak o diyapazonun da "La" sesini verdiğini göreceksiniz.

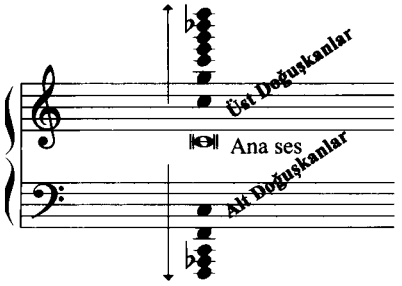
Bu fiziksel olayın müzik açısından en önemli yanı, bir cismin titreşimlerinin sadece aynı frekanstaki cisimleri değil, kendi frekansının belli bölüm ve

katlarında frekans sayısına sahip cisimleri de etkilemesi, titreşim (ses verme) durumuna getirmesidir. Böylece bir "La" sesinin duyulmasıyla sadece "La" sesi veren cisimler değil, örneğin, Mi ve Do diyez sesi veren cisimler de titreşmektedir.

Cisimlerdeki bu titreşimi sağlayan şey, çaldığımız "La" sesinin kendi bünyesi içinde "Mi-Do diyez" gibi seslerin de bulunması ve çok hafif olarak duyulmasıdır.

Etki edilerek titreşim durumuna getirilen bir cisimden çıkan güçlü sese ANA SES (esas ses), çok hafif duyulan diğer seslere ise DOĞUŞKANLAR (armonikler) denir.

Şu halde doğada hiçbir ses tek başına duyulmayıp doğuşkanlarıyla birlikte duyulmaktadır. Ancak ana sesi rahatlıkla duymamıza karşın, doğuşkanlardan çoğu kez haberimiz olmaz. Oysa, ana sesle olan büyük uyumlarından dolayı kendiliğinden duyulan doğuşkanlar ile ana ses arasında çok büyük bir uyum vardır. En doğal akor, ana ses ile doğuşkanlarının oluşturduğu akordur. Piyanoda, sözgelimi "Do" sesini çalarsak, "Do" sesinin üstünde ve altında başka sesler de (doğuşkanlar) duyulacaktır. Ana sesten ince olan doğuşkanlara ÜST DOĞUŞKANLAR, kalın olanlara ise ALT DOĞUŞKANLAR denir.



Yukarıdaki şekilde "Do" sesinin üst ve alt doğuşkanlarını görüyoruz.* Bir ses ve doğuşkanları, en doğal akoru oluşturduğuna göre "Do" sesinin üst ve alt doğuşkanlarını dikkatlice inceler, ana ses ile doğuşkanlar arasındaki ilintiyi saptarsak, akor kuruluşu ile ilgili kurallar kendiliğinden ortaya çıkacaktır.

ÜST DOĞUŞKANLARIN İNCELENMESİ

"Do" sesini çaldığımız zaman Do, Sol, Mi, Do, hatta Si bemol ve Re doğuşkanları kendiliğinden duyulmaktaydı. Çok küçük ayrıntılara inmemek

**Piyanoda kalın "Do" sesine kuvvetlice basıp üst doğuşkanlarını duymaya çalışınız. Eğer iyi duymamışsanız, ya da gerçekten titreşim durumuna geçip geçmediklerinden emin olmak istiyorsanız "Do" sesine basıp, üst doğuşkanlara ilişkin tellere ufak bir kâğıt parçasıyla dokununuz; kâğıt parçasını titrettiklerini göreceksiniz. Yalnız bu deneyi yaparken tellerin rahatça titreşebilmeleri için sürekli olarak sağ pedala basınız. Alt doğuşkanları, üst doğuşkanlar gibi kulak ile duymak olasılığı yoktur. Varlığı bilinen alt doğuşkanlar, ancak hassas fizik aletleriyle saptanabilmektedir.*

için Si bemol ve Re gibi uzak doğuşkanları şimdilik bir yana bırakırsak, geriye kalan doğuşkanların üç ayrı ses ve bu seslerin oktavlarından oluştuğunu göreceğiz: Do, Mi ve Sol...

ALT DOĞUŞKANLARIN İNCELENMESİ

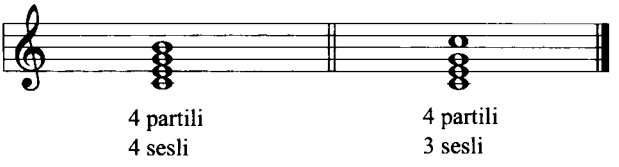
"Do" sesini çaldığımız zaman Do, Fa, Do, La bemol ve alt doğuşkanları duyuluyordu. Alt doğuşkanları da gruplayacak olursak, onların da Fa-La bemol- Do sesleri ve bu seslerin oktavlarından oluştuklarını göreceğiz.

Görüyoruz ki, bir "Do" sesinin duyulmasıyla üstte ve altta olmak üzere iki ayrı doğal akor oluşmaktadır. Do-Mi-Sol ve Fa-La bemol-Do seslerinden oluşan bu iki doğal akorun dikkatlice incelenmesi, akor konusunun esas kurallarını ortaya koyacaktır.

PARTİ VE PARTİTUR

Bir akor içindeki seslerden her birine (çalgı ve ses topluluklarındaki adlandırma ve seslendirme biçiminden hareketle) PARTİ (Fr. partie; İng. part; Alm. Part ya da Stimme) denir.

Günlük müzik dilinde bir akordaki "ses sayısı" ile "parti sayısı" genellikle aynı anlamda kullanılıyor olmakla birlikte, bu iki terim armoni bilgisi açısından birbiriyle ilintili, fakat farklı anlam taşır. Çünkü armoni bilgisi açısından parti sayıları eşit olan iki akorun ses sayıları farklı olabilir. Örneğin, Do-Mi-Sol-Si ve Do-Mi-Sol-Do akorları , dörder partili birer akor olmalarına karşın, Do-Mi-Sol-Si akoru 4 sesli (çünkü 4 ayrı sesten birleşmiştir), Do-Mi-Sol-Do akoru ise 3 sesli (çünkü kök sesi katlanarak 4 partili duruma getirilmiş olsa da gerçekte 3 ayrı sesten birleşmiş) bir akor kabul edilir.



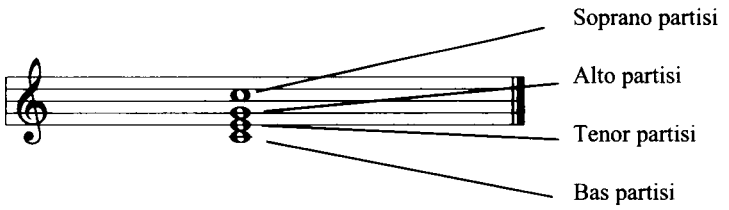
Parti ve ses sayısı arasındaki bu farka dikkat çekerek söylemek gerekirse, armonik bir eserde kullanılacak akorların parti ve ses sayıları konusunda (kaç partili ya da kaç sesli olmaları gerektiği konusunda) bağlayıcı herhangi bir kural yoktur. Ardışan akorlardaki parti ve ses sayısı (aşağıdaki örnekte de görüldüğü üzere) akordan akora değişebilir ve eser yer yer tek parti halinde de devam edebilir. Örnek: Beethoven Op. 31, Nr. 3 Sonat Allegro (ilk 10 ölçü)

Ancak ardışan akorlardaki parti ve ses sayısının doğrudan doğruya beste-

cinin tercihine bırakıldığı bu uygulama, daha çok çalgısal eserlerde görülen bir kompozisyon yöntemi olup, armoni bilgisi öğretisinde pek kullanılmaz. Çünkü söz konusu öğretilerde benimsenen armoni örgüsü "sıkı armonize" denilen ve genellikle insan seslerinin dört ana partisi (bas, tenor, alto, soprano) esas alınarak gerçekleştirilen, akor seslerinin çoğu kez aynı süreler içinde ilerlediği "kuralcı" bir örgü tekniğidir.

Bu nedenle armoni bilgisi çalışmalarında akorlar çoğu kez karma koronun* her partisine (bas, tenor, alto, soprano) bir ses düşecek biçimde 4 partili hale getirilerek kullanılır. Bunun için de, beş, altı ya da yedi sesli akorlarda bazı seslerin atılması, üç sesli akorlarda ise akor seslerinden herhangi birinin bir başka partide yinelenmesi (katlanması) yoluna gidilir. Böylece her türlü akor, 4 partili hale getirilerek kullanılmış olur.**

Üçül akorları 4 partili hale getirmek için, yukarıda da belirtildiği gibi, akor seslerinden birisi (genellikle kök sesi, bazen beşlisi, özel bazı durumlarda da üçlüsü) aynı yükseklikten ya da oktavından yinelenir. Böylece aslında üç sesli olan üçül akor 4 partili hale gelmiş olur ve böyle bir akorda en alttaki sesi kalın erkek sesi olan BAS, onun üstündeki sesleri ise kalından inceye doğru sırayla, ince erkek sesi TENOR, kalın kadın sesi ALTO ve ince kadın sesi SOPRANO seslendirir. Örneğin, aslında üç sesli (dolayısıyla da üç partili) bir akor olan Do-Mi-Sol akorunu, kök sesi bir oktav yukarıdan katlamak suretiyle 4 partili hale getirdiğimizde, oluşturduğumuz partiler, koro partilerine dağılımları açısından şu şekilde adlandırılır.



Akor seslerinin kalından inceye doğru, koro partilerine göre adlandırılması bir gelenek olmakla birlikte, bu adlandırmanın geçerli olabilmesi için, akor içindeki her bir sesin, adını aldığı partinin ses sınırları*** içinde yazılmış

** Bilindiği gibi yetişkin insan sesleri, erkeklerde bas ve tenor, kadınlarda ise alto ve soprano olmak üzere 4 ana gruba ayrılmakta ve bu 4 ses grubunun bir araya gelmesinden oluşan 4 partili korolara "karma koro" denmektedir.*

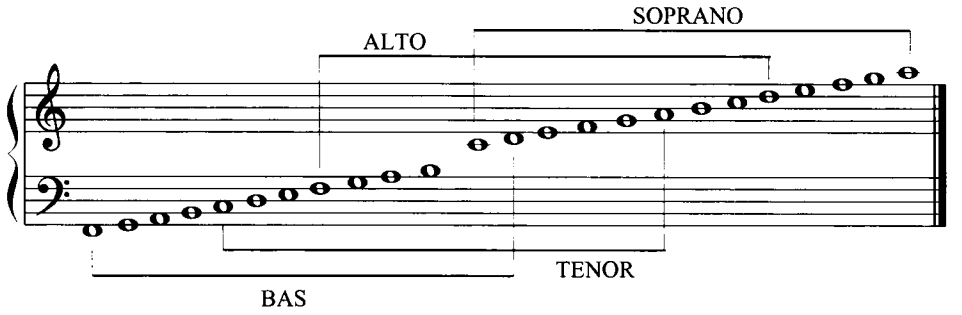
***Dört, beş, altı ve yedi sesli akorların kullanımı, armoni çalışmalarının daha sonraki aşamalarında ele alınacağı için, şimdilik sadece bir sesi katlanarak 4 partili duruma getirilmiş üçül akorlar üzerinde duracağız.*

**** Herhangi bir çalgı ya da insan sesi türünün verebildiği en kalın sesten en ince sese kadar olan alana o çalgı ya da insan sesi türünün "ses sınırı" denir.*

olması gerekir. (Aksi takdirde o seslerin ilgili koro partileri tarafından seslendirilmesi mümkün olamayacağından, yapılan adlandırma yapay bir adlandırma olacaktır.) Dolayısıyla, armoni çalışmalarına başlayabilmek için koro partilerinin ses sınırlarını ve koro partilerine göre düzenlenmiş bir akorun yazılış yöntemlerini de bilmek gerekir.

KORO PARTİLERİ VE SES SINIRLARI

Ses türleri açısından aynı partiye giren tüm bireyler için "standart" bir ses sınırı söz olmamakla birlikte, aynı parti içindeki her bireyin rahatlıkla seslendirebileceği ortak ses alanları konusunda genellikle şu sınırlar öngörülmektedir:



PARTİTURLAR VE AKOR SESLERİNİN PARTİLERE DAĞILIM ÖZELLİKLERİ (SERİM VE DURUM)

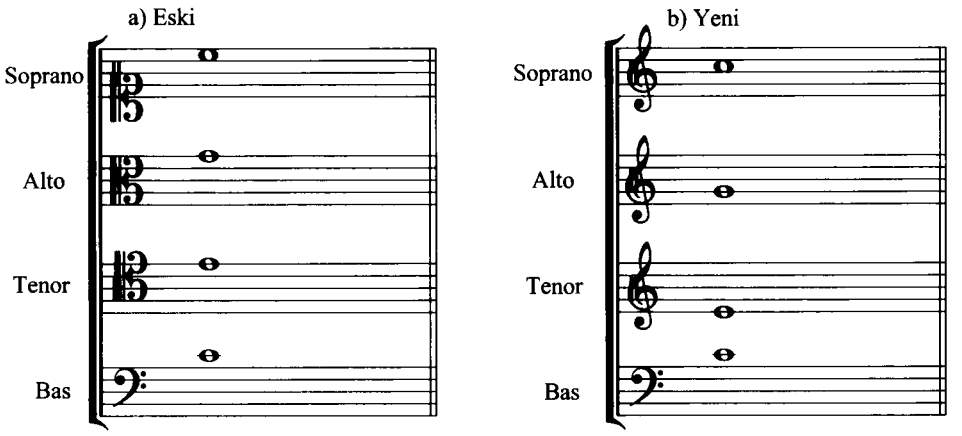
Yukarıdaki çizelgeden de anlaşılacağı üzere, her bir partinin ses sınırı bir buçuk oktavdan daha geniş bir ses alanını kapsamakta ve bu partilerin bir araya gelmesinden oluşan karma koronun toptan ses alanı üç oktavı geçmektedir. Karma koronun seslendirebileceği bu geniş ses alanını bir dizeğe sığdırabilmek mümkün olmadığından, koro partilerinin yazımında birden çok dizek ve anahtar içeren dizek grupları kullanılır. İşte bir eserin bütün partilerini alt alta sıralanmış satırlar halinde gösteren ve birbirinden çok farklı tipleri olan bu dizek gruplarına PARTİTUR (Fr. partition; İng. score; Alm. Partitur) denir.*

Koro partilerinin yazımında en sık kullanılan yöntem, her bir partinin ayrı bir dizeğe yazılması ilkesine dayanan dört dizekli PARTİTUR yöntemidir. En alttaki dizeğe BAS partisinin, onun üstündeki dizeklere ise (aşağıdan yukarıya doğru sırayla) TENOR, ALTO ve SOPRANO partilerinin yazıldığı

** Partitur sözcüğü yukarıda tanımlanan biçimde oluşturulmuş nota yaprakları ya da kitapları için de kullanılır.*

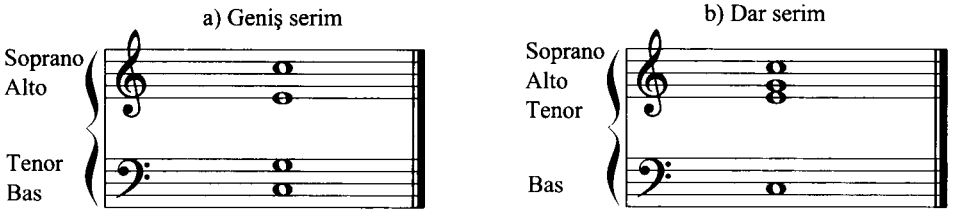
4 dizekli partiturda, eskiden BAS partisi için "bas anahtarı" adı verilen 4. çizgi Fa anahtarı, öteki üç parti (tenor, alto ve soprano) içinse, adını bu partilerden alan 4., 3. ve 1. çizgi Do anahtarları kullanılmaktaydı. Ancak daha sonra BAS partisi için yine eskiden olduğu gibi 4. çizgi Fa anahtarını kullanan fakat öteki üç partiyi 2. çizgi Sol anahtarıyla yazan bugünkü yazım biçimine geçildi. Örneğin; daha önceki örnekte verilmiş olan Do-Mi-Sol-Do akoru, anılan 4 dizekli partiturun eski ve yeni biçimlerinde şu şekilde yazılır:

Dört dizekli partitur tipleri:



Karma koroyu oluşturan her bir partinin ayrı bir dizeğe yazılması ilkesine dayanan bu yöntem, partilerin ezgisel hareketlerini ve özellikle sözlerle ilgili farklılıkları daha açık ve kolay bir biçimde gösterebilmesi bakımından koro müziği yazımında en sık kullanılan yöntem olmakla birlikte, armoni çalışmalarında asıl amaç (her ne kadar koro partileri düzeninde yazılsa da) koro eseri oluşturmak olmayıp, partilerin ezgisel (yatay) hareketlerinden çok dikey ilişkileri (çeşitli partilerde aynı anda tınlayan seslerin oluşturduğu AKORLAR) üzerinde durulduğu için, söz konusu akorların daha kolay görülebileceği iki dizekli partitur yöntemi yeğlenmektedir. Alttaki dizekte 4. çizgi Fa anahtarı, üstteki dizekte ise 2. çizgi Sol anahtarının kullanıldığı iki dizekli partitur, 4 partinin bu dizekler üzerine yerleştirilmiş biçimi (serimi) açısından iki tipe ayrılır. Bas ve tenor partilerinin Fa anahtarlı dizeğe, alto va soprano partisinin ise Sol anahtarlı dizeğe yazılmasıyla oluşan biçimine GENİŞ SERİM, bas partisinin tek başına alttaki dizeğe, öteki üç partinin (tenor, alto ve soprano) üstteki dizeğe yazılmasıyla oluşan ve bu haliyle tipik bir piyano partisi görünüşü veren biçimine ise DAR SERİM denir.

İki dizekli partitur tipleri:

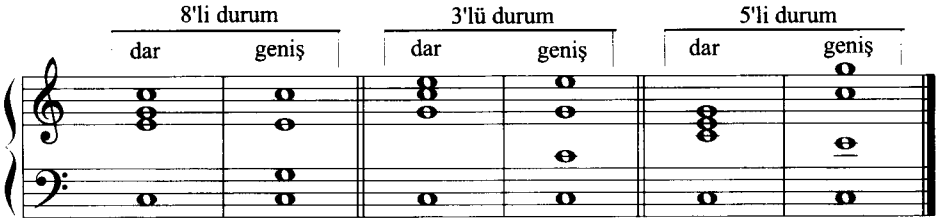


İki dizekli partiturlarda, partilerin ilgili dizeklere yerleştirilme biçimlerini (serimlerini) belirtmek amacıyla kullanılan "dar serim" ve "geniş serim" nitelemeleri, bu esas anlamlarına koşut olarak partiler arasındaki uzaklığı da -kesin olmamakla birlikte en azından genel bir ilke olarak- belirler: Dar serimde üst üç partiye ilişkin akor sesleri, aynı dizeğe yazılmalarının doğal bir sonucu olarak (örnek b'de de görüldüğü gibi) birbirine olabildiğince yaklaştırılır, buna karşın tek başına alt dizeğe yazılan bas partisi hareketlerinde serbest olup, komşusu olan tenor partisine istenildiği kadar yaklaştırılıp uzaklaştırılabilir. Geniş serimde ise, partilerin arası genellikle aralarına aynı akora ilişkin bir başka sesin girebileceği boşluklar bırakacak biçimde aralıklı olarak yazılır. Ancak bu aralıklar üst partilerde 8'liyi geçemez, yani soprano-alto veya alto-tenor gibi iki komşu partinin arası en fazla 8'liye kadar açılabilir, buna karşın bas ile tenor partisinin arası (tıpkı dar serimde olduğu gibi) özgür olup, tenorun ince seslerinden basın en kalın sesine dek açılabilir ya da her iki parti aynı seste birleşecek biçimde yaklaşılabilir.

Dar ya da geniş serimdeki her akor, soprano partisine gelen ses açısından üç ayrı biçimde kurulabilir. Soprano partisinde bulunan sesin kök sesle oluşturduğu aralığa göre adlandırılan söz konusu kullanım biçimlerine de akorun "durumu" denir. Buna göre, örneğin soprano partisinde akorun üçlüsü varsa "üçlü durumda" beşlisi varsa "beşli durumda", köksesi varsa "sekizli durumda" denir.*

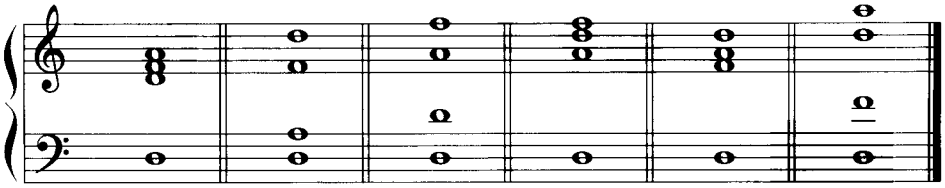
Üçül akorların dar ve geniş serimlerdeki üç olası kuruluş biçimi (durumu) aşağıdaki örnekte Do majör akoru üzerinde gösterilmiştir.

* *Soprano partisinde bulunan kökses, bas partisindeki köksesin katlanmasıyla elde edilmiş bir ses olduğu için, basa göre "sekizli" aralık oluşturan bu sesin soprano partisine gelmesiyle oluşan durama "sekizli durum" denmektedir.*

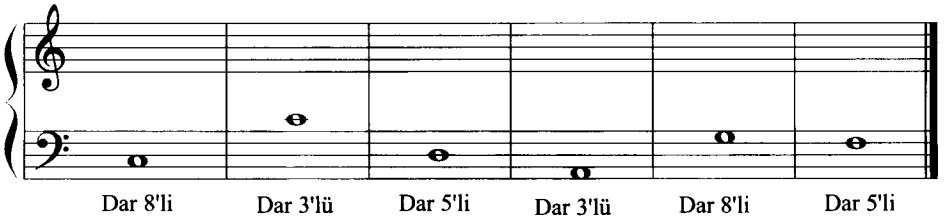


ÖDEV:

1- Aşağıdaki akorların serimini ve durumunu yazınız. (Dar 3'lü, geniş 8'li vb. gibi)



2- Köksesleri, serimleri ve durumları verilmiş olan aşağıdaki akorları kurunuz.



3- Soprano partileri, serimleri ve durumları verilmiş olan aşağıdaki akorları tamamlayınız ve çalıp söyleyiniz.





İKİNCİ BÖLÜM

GELENEKSEL (KLASİK) ARMONİ



GELENEKSEL ARMONİYE GİRİŞ

AKOR BAĞLANIŞLARI VE KADANSLAR

AKOR BAĞLANIŞLARI

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

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

a) Ortak sesi olan akorların bağlanışı: Çalışmalarımızda kullanacağımız üç ana akor arasında ortak sesi olanlar tonik-dominant ve tonik-sudominant akorlarıdır.

Tonik ve dominant akorlarının bağlanışı:



Yun. harmonia; Fr. harmonie; İt. armonia; Alm. Die Harmonie. Genel anlamıyla uyum (ahenk) demektir. Çokseslilik denemelerinin başlamasından çok önce, ilk ve orta çağlarda, seslerin makam çerçevesine uygun ya da hoş etkili her türlü bağlanışına Yunanca ve Latince'de harmonia deniyordu. Bugün ise armoniyi kısaca şöyle tanımlayabiliriz: Ses kümelerinin (akorların) bir düzen ve uyum içinde kaynaşmasıyla oluşan çokseslilıktir.

Onuncu yüzyıla doğru başlayan çokseslilik denemeleri giderek gelişmiş ve her çağın özelliklerine göre çokseslı yapıtlar ortaya çıkmıştır. 1600 yıllarında güçlülük kazanan ve daha fazla geçerli olan klasik armoni, barok, klasik ve romantik çağları da içine alarak 1900 yıllarına dek gelmiştir. Bu armoni çalışmalarımızda öncelikle 1600 ile 1900 yılları arasında, sayısız güzel örneklerini vermiş klasik armoni kuralları konu edilecek, daha sonra çağdaş çokseslilik konuları ele alınacaktır. Bu nedenle bu konuda vereceğimiz tüm tanım, açıklama ve kuralların, klasik armoni ile ilgili kural, tanım ve açıklamalar olduğunu bir kez daha hatırlatmanın yararlı olacağı kanısındayız.

***Herhangi bir dizinin (örn. Do majör dizisinin) bütün basamakları üzerine birer üçül akor kurup, bu akorları birbiriyle karşılaştıracak olursak, köksesleri birbirinden 4'lü ya da 5'li uzaklıkta bulunan akorlar arasında birer, 3'lü ya da 6'lı uzaklıkta bulunan akorlar arasında ise ikişer ortak ses bulunduğunu, buna karşın köksesleri dizide yan yana bulunan akorlar arasında hiçbir ortak ses olmadığını görürüz.*

****Daha önce de belirtildiği gibi, armoni çalışmalarımızı bir süre yalnızca üç ana akor (tonik, sudominant ve dominant) üzerinde sürdüreceğimiz için, akor bağlanışları konusunu da şimdilik yalnızca bu akorlar üzerinde açıklayıp örnekleyeceğiz. İleride kullanmaya başlayacağımız öteki basamak akorları da aynı ilke ve kurallar çerçevesinde bağlanacaktır.*

İki akoru birbirine bağlarken, akor seslerinin (ilgili tonalite içindeki işlevlerine uygun) en doğal ve yakın hareketlerini yeğlemek gerekir. Buna göre, örneğin Do majör tonik akorun köksesinden, dominant akorunun en yakın sesine, en doğal hareketle gitmek istediğimizi ve gidilebilecek en uygun sesin hangi ses olduğunu düşünelim: Tonik akorunu oluşturan sesler "durucu" sesler oldukları için, aslında herhangi bir sese gitme eğilimi taşımazlar, dolayısıyla bu seslerin bir yürüyücü akorda götürülebileceği en uygun sesi bulmak için, konuya yürüyücü akorun sesleri açısından bakıp, o seslerin yürüme yönünü düşünmek iyi olur, çünkü akor bağlanışlarında durucu bir sesin götürülebileceği en uygun ses, o sese çözülme eğilimi taşıyan yürüyücü komşusudur.

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

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



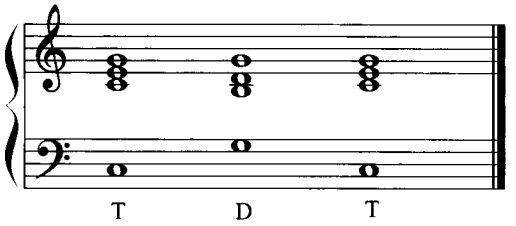
Tonik akorunun kök ve üçlüsünü bu şekilde bağladıktan sonra, beşlisini de ekleyerek dominant akorunun üçüncü sesine bağlayalım.

Bilindiği gibi tonik akorunun beşlisi, dominant akorunun köksesiyle ortaktır. Akor bağlanışlarında partilerin olabildiğince yakın hareket yapması yeğlendiğine göre, her iki akorda "ortak" olan Sol sesinin başka bir yere götürülmeyip aynı partide bırakılması* akor bağlanışına kazandıracağı denge açısından da iyi olur.

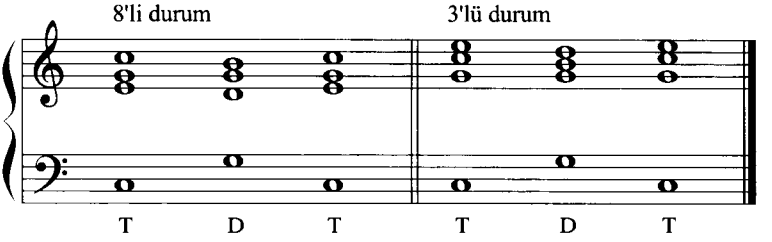


* *İki akor arasındaki ortak seslerin aynı partide bırakılarak yinelenmesine bu seslerin "tutulması" denir.*

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



Akor bağlanışlarıyla ilgili yukarıdaki örnekte, ilk akor (tonik akoru) 5'li durumda kurulmuş oldu. Oysa aynı akorları, 8'li ya da 3'lü durumda başlayarak da bağlayabiliriz.**



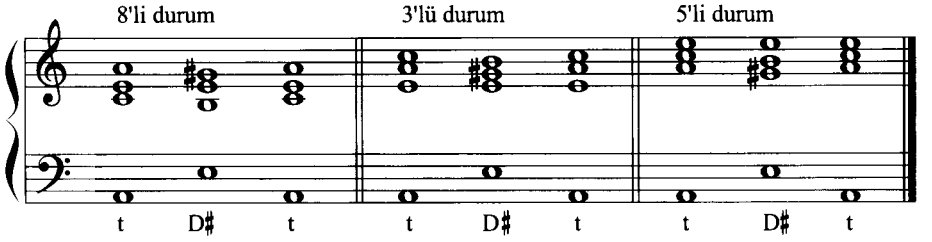
Daha önceki bölümlerde açıkladığımız nedenlerden dolayı, minör tonlardaki dominant-tonik bağlanışlarında (dominant üçlüsünü "yeden" durumuna getirmek için) bu akorun üçlüsüne gelen ses genellikle tizleştirilerek

*Birbirine bağlanan akorların bas partilerine mutlaka kök seslerinin getirilmesi zorunlu olmayıp üçlüleri ya da beşlileri de getirilebilir ve buna "akorların çevrilmesi" denir. Ancak "Akor Çevrimleri" konusu daha ileride ele alınacağından, anılan konuya gelinceye kadar yapacağımız çalışmalarda tüm akorları en sağlam kuruluş biçimleri olan KÖK KONUMLARINDA (bas partilerine kök seslerini getirerek) kullanacağız.

**"Parti ve Partitur Bilgisi" başlıklı bölümden hatırlanacağı üzere, üçül akorlar soprano partilerine gelen sesin kimliğine göre üç ayrı durumda kurulabiliyor ve durumları, soprano partisine gelen sesin kimliğine göre "üçlü durum", "beşli durum" ya da "sekizli durum" şeklinde niteleniyordu. (Yukarıdaki örneğin ilk akorunda, soprano partisine akorun beşlisi gelmiş olduğu için, bu akor "5'li durumda kurulmuştur" diyoruz. Akor bağlanışlarında ilk akorun durumu, o bağlanışın durumunu da belirler. Ancak hemen hatırlatalım ki, bir akor bağlanışı için "durum" belirtilirken, yalnızca ilk akorun durumu göz önünde bulundurulur, öteki akorlar bağlanış kurallarının gerektirdiği biçimde kurulacaklarından, ilk akorla aynı durumda olmaları söz konusu değildir. (Nitekim yukarıdaki örnekte ilk akor 5'li durumda kurulmuş olduğu halde bağlandığı dominant akoru 8'li durumda kurulmuştur.

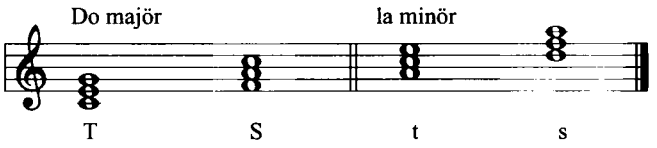
kullanılır ve söz konusu tizleştirmede kullanılan değiştirgeç*, dominant akorunun altına yazılan D harfinin sağına da konur. Dominant üçlüsündeki bu değişiklik aslında minör bir akor olup miniskül "d" harfiyle gösterilen dominant akorunu, aynen adaş majör tonalitenin dominant akoru gibi "Majör" bir akor haline getireceğinden, üçlüsü tizleştirilmiş dominantlar majiskül "D" harfiyle gösterilir.

La minörde t-D-t bağlanışları:



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

Tonik ve sudominant akorlarının bağlanışı:



Tonik ve sudominant akorları arasında da (tıpkı tonik-dominant akorları arasında olduğu gibi) bir ortak ses vardır. (Tonik akorunun kökü, sudominant akorunun beşlisidir). Dolayısıyla tonik-sudominant ya da sudominant-tonik akorlarını birbirine bağlamak için (aynen T-D ya da D-T bağlanışında

**Donanımı değiştirgeçsiz ya da diyezli olan minör tonlarda DİYEZ, üç ya da daha fazla bemollü olan minör tonlarda ise NATÜREL kullanılır.*

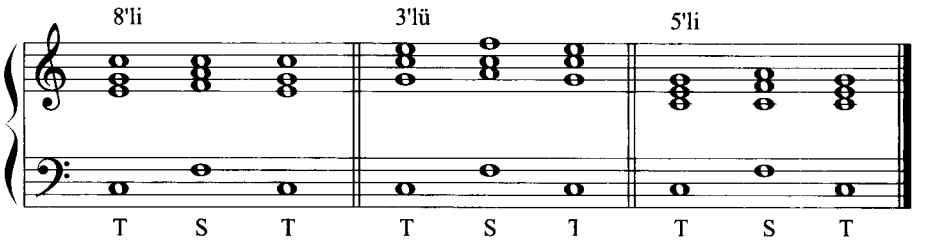
***Alm. Kadenz; İt.cadenza; İng. ve Fr. cadence; Türkçe durgu. Düşmek anlamındaki Latince "caddere" fiilinden gelen bu kadans sözcüğü "düşüş" demektir.*

Bir müzik cümlesinin bitişine, karar verişine kadans denildiği gibi; genellikle konçertolarda, çalıcının tek başına kalıp çalgısı üzerindeki üstünlüğünü göstermek üzere çaldıklarına da kadans denmektedir.

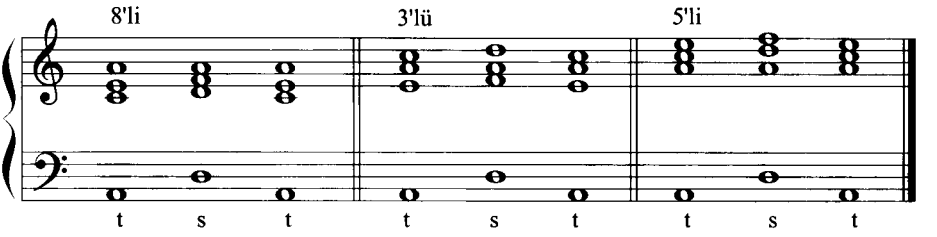
****Fr. authentique. Otantik sözcüğü "asıl, esas, gerçek" anlamına gelmektedir.*

yapıldığı gibi) ortak sesi aynı partide tutup, öteki sesleri en yakın hareketle ikinci akor seslerine götürmek ve bas partisinde akorların kök seslerini bulundurmak yeterlidir.

Majör tonalitede T-S-T bağlanışları:

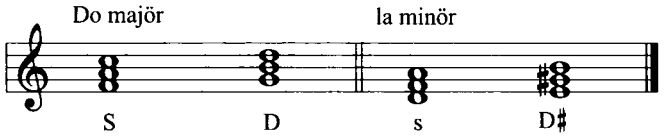


Minör tonalitede t-s-t bağlanışları:



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

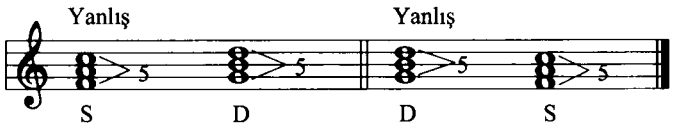
b) Ortak sesi olmayan akorların bağlanışı: Kök seslerinin dizideki yerleri arasında 4'lü ve 5'li aralık bulunan T-S ve T-D akorlarının birer ortak sesi olmasına karşın, sudominant ve dominant gibi kök sesleri ikili aralık oluşturan üçül akorlar arasında ortak ses bulunmaz:



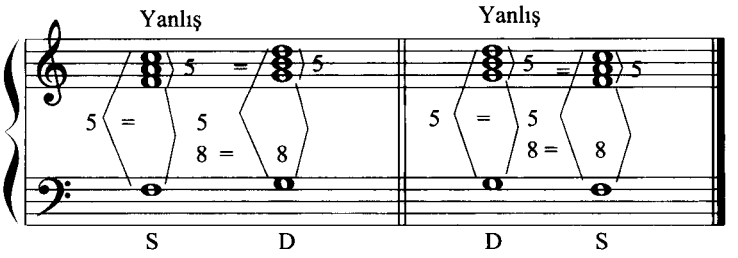
İki akorun bağlanışında önemli bir denge unsuru olan "ortak sesi tutma" ilkesi bu akorların bağlanışında söz konusu olamayacağından, geriye yalnızca "partilerin yakın hareket etmeleri" ilkesi kalmaktadır ki, ortak sesi olmayan akorların bağlanışında bu ilke çok dikkat edilmesi ve mutlaka uyulması gereken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

**Plagal. Yunanca "plagios" sözcüğünden gelmekte ve "yanında, ikinci derecede olan" anlamındadır.*

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

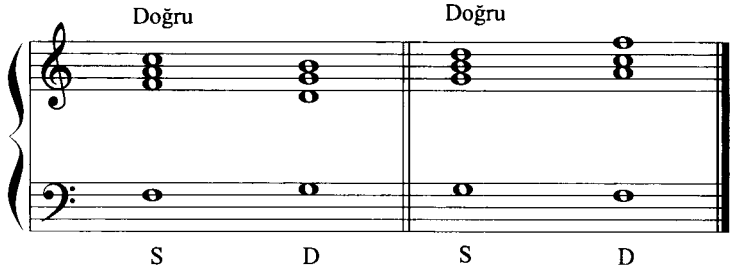


Yukarıda görülen bağlanış hatası, bu üçül akorların kök sesleri bas partisine alınıp katlandığında daha da artar ve bu kez bas partisinde de yanaşık olmak zorunda olan kök seslerle üst partiler arasında ikinci bir "paralel beşli" ve bir de "paralel sekizli" hareketi oluşur.* Oysa geleneksel armonide iki partinin "paralel sekizli" oluşturacak biçimde ilerlemesi "paralel beşli"den de kötü kabul edilir. Çünkü paralel sekizli tekseslilliktir. İki akor arasında bir tane "paralel sekizli" ve iki tane "paralel beşli"ye neden olan böyle bir bağlanış geleneksel armoni açısından kesinlikle yanlıştır.



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

**Örnekte verilen bağlanışlar incelendiğinde, akorların tenor ve soprano partileri arasında "paralel beşli" bas ve tenor partileri arasında "paralel sekizli" ve bas ile soprano partileri arasında da ikinci bir "paralel beşli" hareketi oluştuğu görülecektir.*

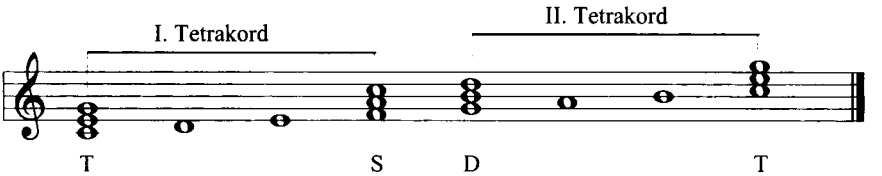


Akor bağlanışlarını buraya dek inceledikten sonra, şimdi üç ana akorun birbirleriyle doğru bağlanışlarını ve oluşturacakları kadansları özetleyelim.

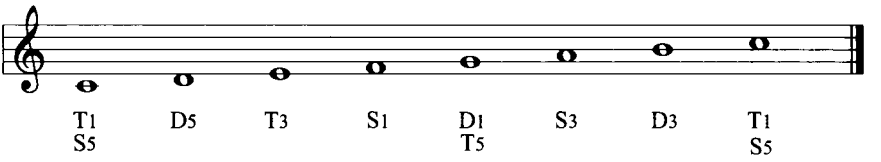
Bir tonalitenin etkisini tam verebilmek için, dizinin her iki tetrakordunun başlangıç ve bitiş sesleri üzerine kurulmuş olan her üç akorun bir kadans içinde duyurulmuş olması gerekir.

İşte, değişik özelliklerdeki bu üç akorun (S-D-T) birbirine bağlanmasıyla oluşan kadansa TAM KADANS denir.

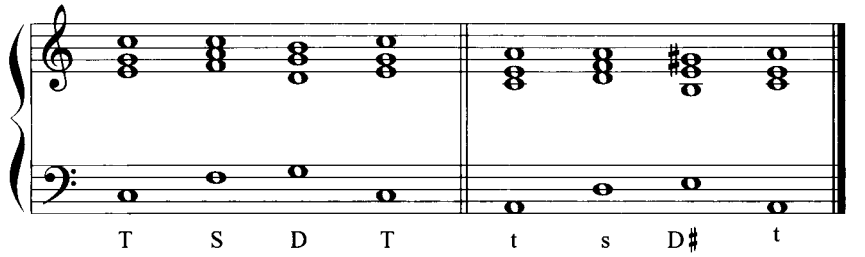
Tam kadansla dizide "yatay" yani ezgisel olarak bulunan her sesin, "dikey" yani armonik durumu da saptanmış olur.



Artık bir dizi içindeki her sesin hangi akora ya da akorlara ait olduğunu kolayca bulabiliriz. (Bazen bir ses iki ayrı akorda da kullanılabilir. Örneğin: Do majör dizisinde "Do" sesi toniğin temeli, sudominantın 5'lisidir.) Bir majör dizide hangi sesin, hangi akorun kaçlısı olduğunu şöyle gösterebiliriz:



Do majörde ve la minörde 8'li durumundaki tam kadanslar.



Akorların hatasız olarak bağlanışlarında çok kısa olarak şöyle bir özet verilebilir:

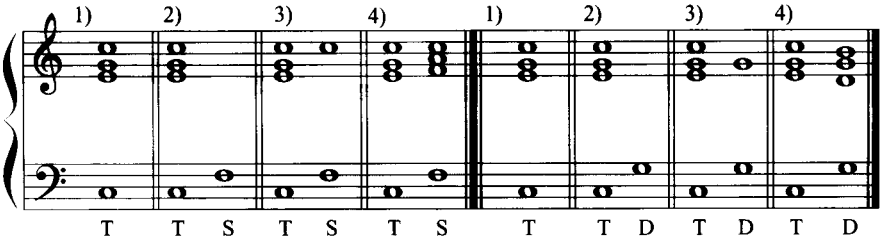
ORTAK SESİ OLAN AKORLAR (T-S-T, T-D-T)

1- İlk akor saptanır,

2- İkinci akorun bas sesi saptanır,

3- İki akor arasındaki ortak ses mümkün olduğu kadar aynı yerde bırakılır,

4- Diğer partiler en yakın yerlere hareket ederler.



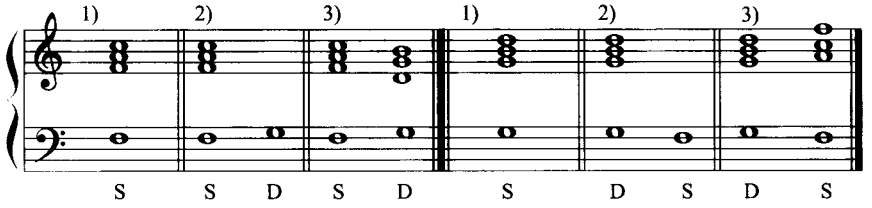
ORTAK SESİ OLMAYAN AKORLAR

Temel sesleri dizide yan yana bulunan akorlardır (S-D ya da D-S).

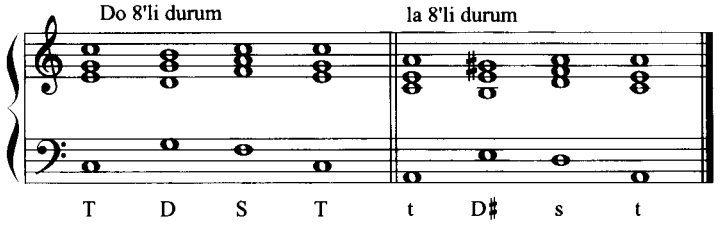
1- İlk akor saptanır,

2- İkinci akorun bas sesi saptanır,

3- Üst üç parti (soprano, alto, tenor) basa karşı ters yönde hareket ederek en yakın yerlere giderler. Üst partilerin hareketi S-D gidişinde inici, D-S gidişinde ise çıkıcı olur. Bir başka deyişle; üst üç parti, bas partisi iniyorsa çıkıcı, çıkıyorsa inici hareket yaparlar.



Aslında, dominanttan, dominantın gergin durumundan sonra tonik gelmektedir. Ancak bazı özel durumlarda sudominant da gelebilir. Dominanttan sonra sudominantın geldiği ve toniğe bağlandığı kadanslara TAM TERS KADANS denir.



ÖDEV:

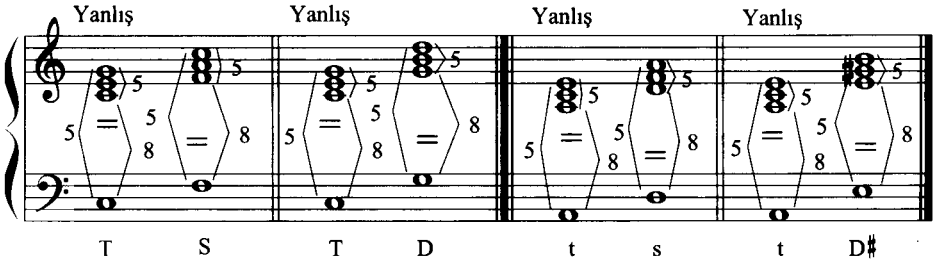
1- Akor bağlanışlarıyla ilgili kuralları daha iyi anlayabilmek için siz de Do majör ve la minör 3'lü ve 5'li durumlarındaki tam ve tam ters kadanslar yazınız, çalınız ve söyleyiniz.

2- Başka tonalitelerde otantik, plagal ve tam kadanslar yazınız, çalınız ve söyleyiniz.

3- Eserlerden alınmış aşağıdaki kadans örneklerini inceleyiniz.



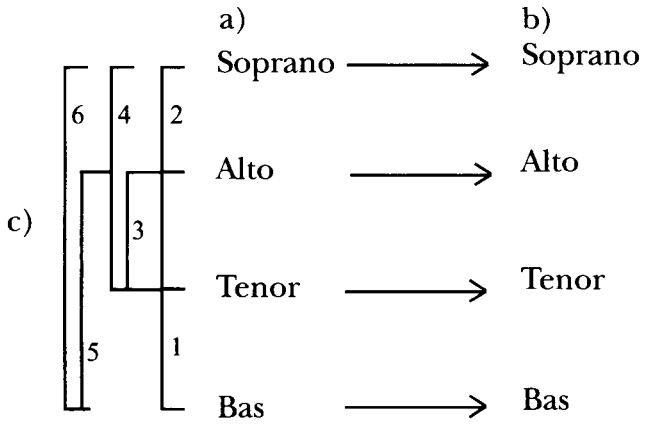
c) Akor bağlanışlarında dikkat edilmesi gereken özellikler: Ortak sesi olmayan akorların bağlanışında değindiğimiz "paralel beşli" ve "paralel sekizli" gibi bağlanış hataları, "ortak ses tutma" ve "partilerin yakın hareket etmeleri" gibi ilkelere gereğince uyulmadığı takdirde, ortak sesi olan akorlar arasında da oluşabilir. Örneğin, aralarında bir ortak ses bulunan T-S ve T-D akorları, ortak sesleri tutulmaksızın ve tüm partiler aynı yönde hareket edecek biçimde ardıştırılacak olursa, söz konusu hataların bu akorlar arasında da oluştuğu görülecektir:



İki parti arasında meydana gelebilecek "paralel sekizli", "paralel beşli" vb. hatalı hareketlerden kaçınabilmek için, bağlanış kurallarına dikkat etmenin yanı sıra, partiler arasındaki hareket türlerini ve hatalı hareketlerin neler olduğunu çok iyi bilmek gerekir.

1) Partiler arasındaki hareket türleri

Ardışan akorlardaki parti hareketleri, her bir partinin öteki partilerin her birine göre yaptığı hareket açısından değerlendirilir. Dolayısıyla bu değerlendirmede partiler (aşağıdaki çizelgede gösterildiği gibi) ikişer ikişer ele alınır ve ele alınan partilerin, ardışan iki akor arasında nasıl bir hareket yaptığı (ilk akorda oluşturduğu aralık, ikinci akorda oluşturduğu aralık, her iki partinin ikinci akor seslerine gidiş yönleri vb. özellikler) incelenir.



a) İlk akorun partileri,

b) İkinci akorun partileri,

c) Parti hareketleri açısından ikişer ikişer incelenecek partiler:

1- Bas ve tenor partisi,

2- Alto ve soprano partisi,

3- Tenor ve alto partisi,

4- Tenor ve soprano partisi,

5- Bas ve alto partisi,

6- Bas ve soprano partisi.

Ardışan akorların iki partisi arasında dört türlü hareket olasılığı vardır:

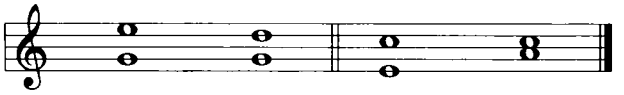
1- Paralel hareket: İki partinin aynı yönde ve aralarındaki aralığı değiştirmeksizin (aynı aralıkla) ilerlemesidir.



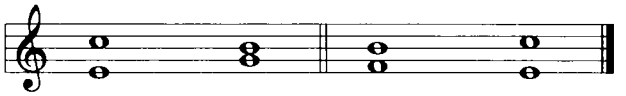
2- Düz hareket: İki partinin aynı yönde fakat farklı aralıklar oluşturacak biçimde ilerlemesidir.



3- Yanal hareket: İki partiden biri yerinde kalırken (tutarken) ötekinin inici ya da çıkıcı hareketle ilerlemesidir.



4- Karşıt (ters) hareket: İki partinin birbirine karşıt (ters) yönde ilerlemesidir.



2) Parti hareketleriyle ilgili kısıtlamalar

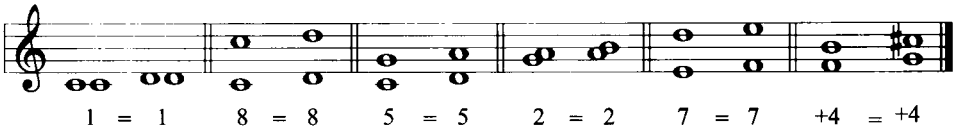
Akor bağlanışlarında partiler, yukarıda açıklanan dört hareket türünden herhangi biriyle ilerleyebilir, ancak geleneksel armonide, söz konusu hareketlerin yapılışı, (bu çokseslendirme tekniğinin dayandığı ilkeler doğrultusunda) belirli kurallara bağlanmış ve oluşturacakları aralıklar açısından bazı kısıtlama ya da yasaklar getirilmiştir:

Paralel hareketle ilgili kısıtlamalar: Parti hareketleriyle ilgili kısıtlama ve yasaklar, daha çok paralel hareket türünde yoğunlaşır. Çünkü üçlü, altılı ya da tam dörtlü aralıklarıyla yapılan paralel ilerleyiş dışında kalan her türlü paralel hareket, çeşitli nedenlerle "sakıncalı" kabul edilip geleneksel armoni kuralları açısından yasaklanmıştır. Buna göre paralel hareket yalnızca "yarı uyumlu" aralıklar (3'lü ve 6'lılar) ve bir de "tam uyumlu" bir aralık olan tam 4'lü aralığı ile yapılabilmekte, öteki tam uyumlular (1'li, 8'li, 5'li) ya da uyumsuzlarla (2'li, 7'li, artık ve eksik aralıklar) yapılmamaktadır.

Yapılan paralel hareketler:



Yapılması sakıncalı (yasak) olan paralel hareketler:



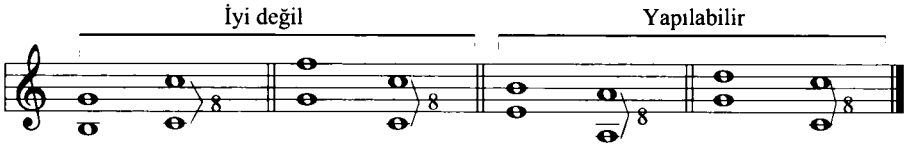
Düz hareketle ilgili kısıtlamalar: Düz hareketle iki parti arasında aralık değiştiği için, partilerin (aynen paralel hareketle olduğu gibi) aynı yönde ilerlemesine karşın, bu hareketle ilgili kısıtlamalar, paralel hareketle ilgili kısıtlamalara oranla daha azdır. Partilerden birinin yanaşık (2'li aralık oluşturacak biçimde) hareket etmesi koşuluyla inici ya da çıkıcı, her türlü düz hareket genellikle serbesttir, ancak partilerden her ikisinin de sıçraması (2'li den daha büyük aralıkla hareket etmesi) durumunda bazı sakıncalar doğduğundan, aşağıdaki kısıtlamalar getirilmiştir:

a) İki partinin düz hareketle 1'liye gitmesi ya da 1'liden düz hareketle ayrılması (partilerden biri yanaşık ilerlese bile) iyi değildir. (1'li aralığına gidiş ya da 1'li den ayrılış ancak "karşıt" ya da "yanal" hareketle yapılabilir.)

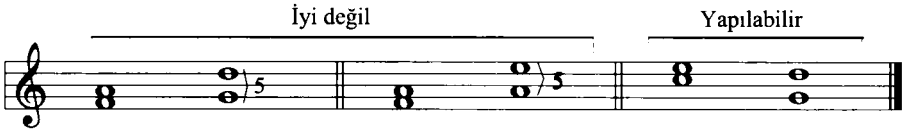


b) Sekizliden küçük bir aralıktan inici ya da çıkıcı olarak 8'liye gitmek, bir tür "paralel sekizli" etkisi vereceği için iyi değildir. "Gizli sekizli" denilen ve geleneksel armonide yasak kabul edilen bu hareket, ancak partiler-

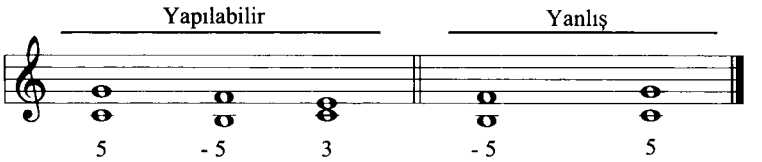
den birinin 2'li adımla inmesi koşuluyla yapılabilir. Her iki partinin düz hareketle 8'liye sıçraması yasaktır.



c) Beşliden küçük bir aralıktan çıkıcı olarak 5'liye gitmek çoğu kez iyi değildir. İnici olarak (partilerden birinin yanaşık hareket etmesi koşuluyla) gidilebilir.



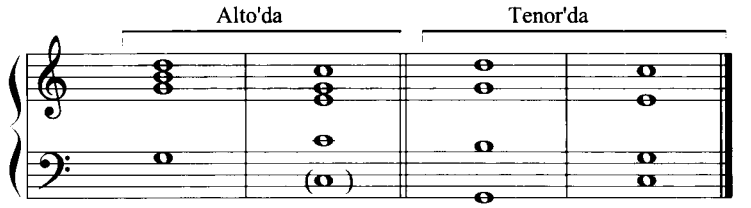
d) Daha sonraki akorda gereken aralığa çözülmek koşuluyla tam beşliden eksik beşliye gidilebilir, fakat eksik beşliden tam beşliye gidilmez.



e) İki partinin 2'li ve 7'li gibi aralıklara düz hareketle gitmesi ya da aralıklardan düz hareketle ayrılması da çoğu kez iyi değildir. (2'li ve 7'lilere gidiş ya da bu aralıklardan ayrılış mümkün olduğu kadar "karşıt" ya da "yanal" hareketle yapılmalıdır.)



f) Son kadansta soprano partisi tonalitenin ikinci basamağından kök (temel) sese iniyorsa, alto partisinde bulunan sansibl toniğin 5'lisine gidebilir.



Sansibl tenorda bulunduğunda bas partisi ile ters yönde hareket etmesi koşuluyla aynı kural uygulanabilir.

ÖDEV:

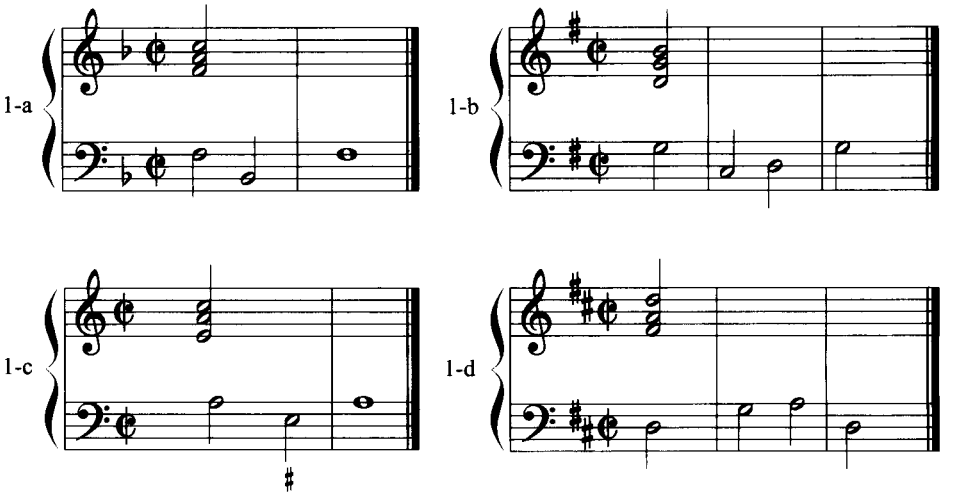
Aşağıdaki kadans örneklerinde hatalı bağlanışları bulunuz.



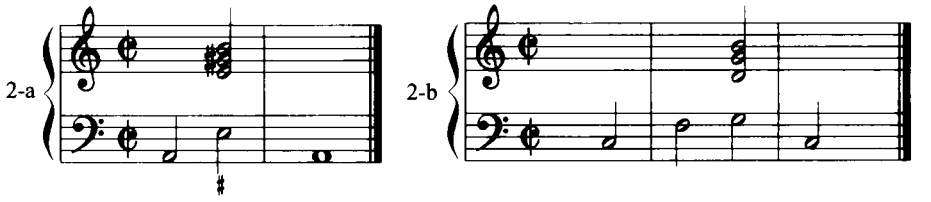
? TEST ÇALIŞMALARI

Eğer buraya kadar işlemiş olduğumuz armoni konularını iyice anlamışsanız bu testleri rahatlıkla yanıtlayabileceksiniz. Eğer test sorularını yapamıyor ya da zorluk çekiyorsanız, başa dönüp özellikle zorluk çektiğiniz konuları yeniden okuyunuz.

Soru 1- Aşağıdaki kadansları tamamlayınız.



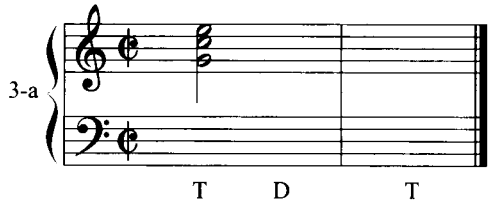
Soru 2- Aşağıdaki kadansları tamamlayınız.

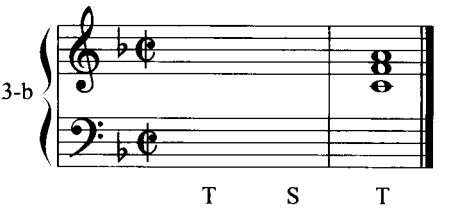


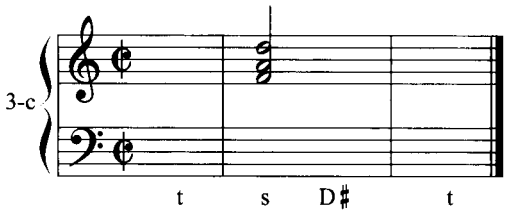


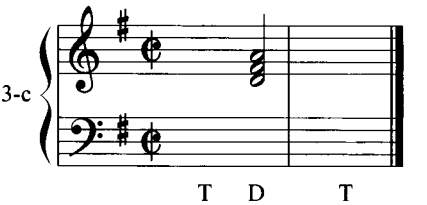


Soru 3- Aşağıdaki kadansları tamamlayınız.

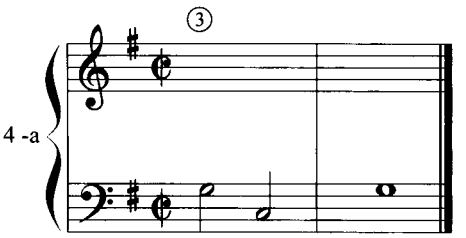


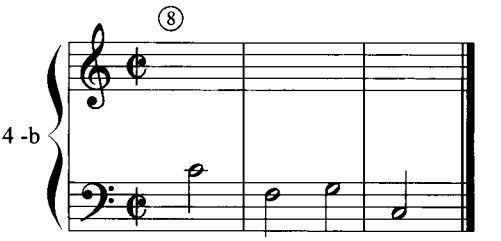


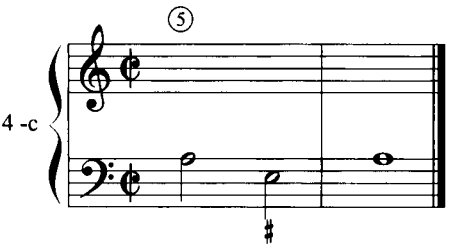




Soru 4- Aşağıdaki bas partisi verilip kaçlı durumda olacakları dizeğin üstünde daire içinde belirtilmiş kadansları tamamlayınız.

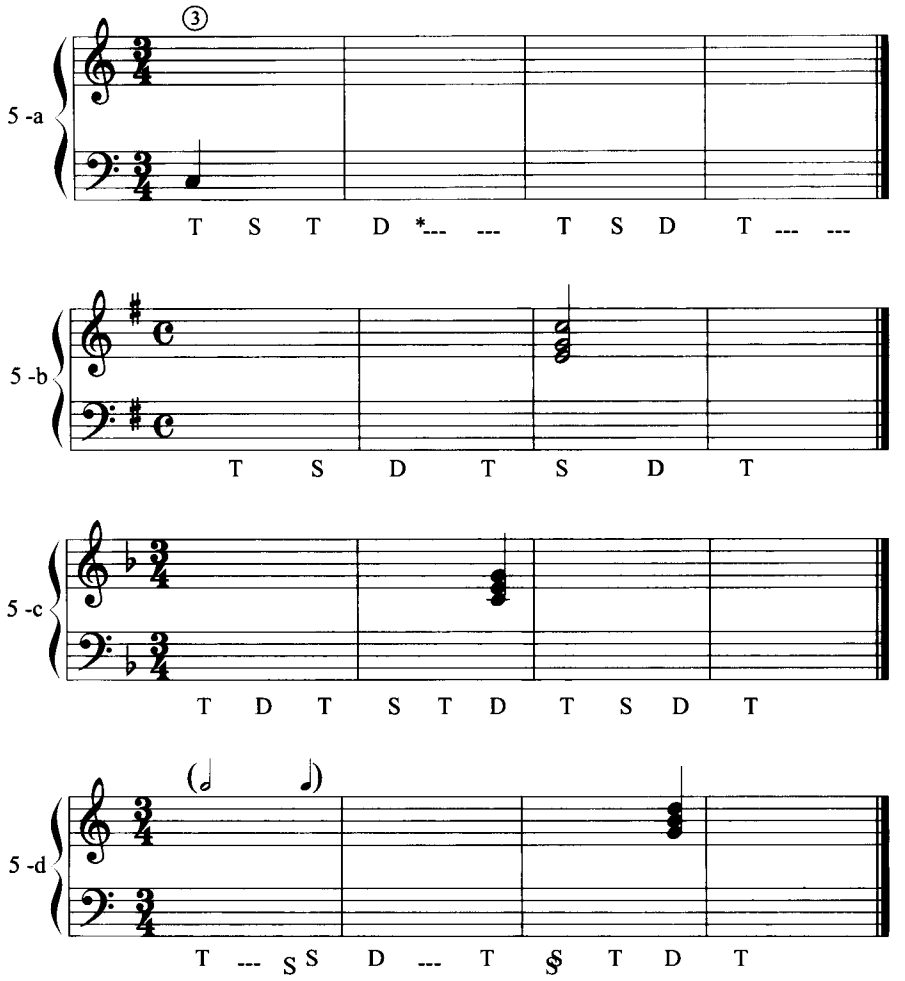








Soru 5- Aşağıdaki akor isimleri ve kaçlı durumda olacakları belirtilmiş parçaları armonileyin.



DAR SERİMDE ARMONİLEME ÇALIŞMALARI

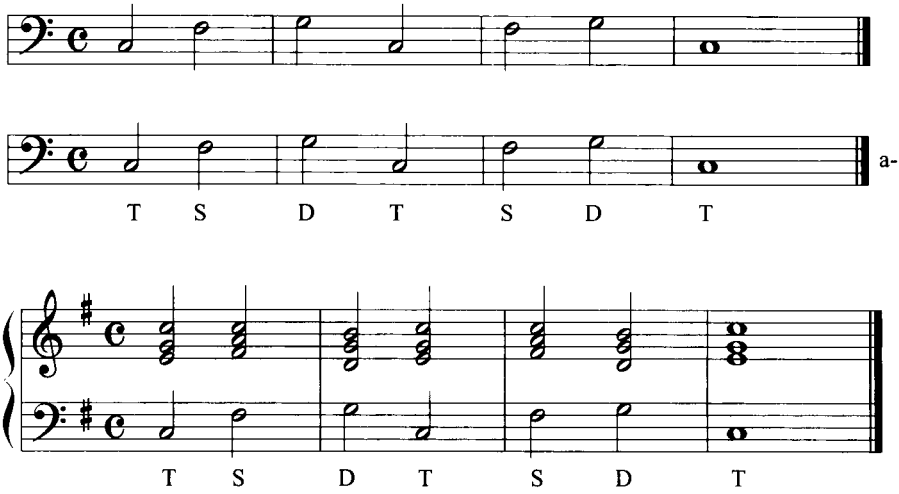
BAS PARTİSİNİN ARMONİLENMESİ

Bas partisini iyice çalıp okuduktan sonra, her sesin hangi akorun temel sesi olduğunu saptamalı ve o sesin altına akorun adını yazmalıdır. Örnek: a.

İki akoru, 8'li, 5'li ya da 3'lü durumların herhangi birinde saptayıp, "Akorların Birbirine Bağlanmasında Dikkat Edilmesi Gereken Özellikler" konu-

** Fonksiyonların yanındaki çizgiler, o akorun çizgi kadar daha uzayacağını göstermektedir. (örn. D--=d.)*

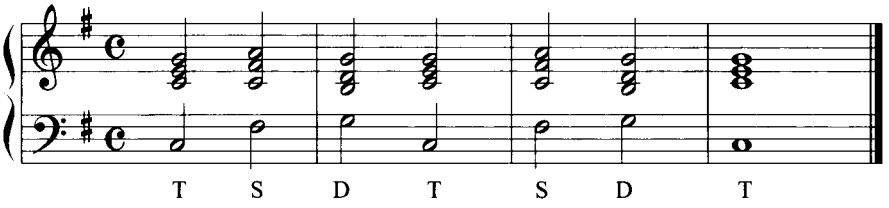
sundaki açıklamalara göre bas partisini armonilemelidir. Örnek: b.



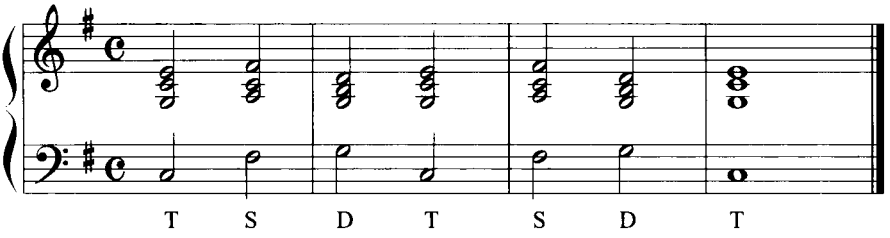
Yaptığımız armonileme doğru bir armonilemedir. Fakat acaba güzel midir? Güzelliği, çoğu kez soprano partisinin (ezginin) hareketi belli eder. Akorların en ince seslerinin oluşturduğu ezgi daha iyi duyulduğundan, öncelikle en güzel ezgisel hareketin soprano partisine verilmesi düşünülmelidir.

Şimdi yaptığımız bu armonilemenin soprano partisini birkaç kez çalalım ve söyleyelim. Do sesinin fazlaca duyulduğu, iki kez de si sesine uğrandığı görülmekte ve böylece pek güzel bir ezginin oluşmadığı ortaya çıkmaktadır.

Bas partisinin bu armonilenmiş şeklini 8'li durumunda değil de 5'li durumunda başlayarak yapsaydık acaba daha güzel bir ezgi ortaya çıkacak mıydı?



Bu armonilemenin ezgisi de, fazlaca duyulan Sol sesi ile pek güzel olmadı. Bir kez de 3'lü durumunda bir başlangıç ile armonileyelim.



Herhalde bu kez en güzel ezgiyi bulduk. Mi sesi etrafında dalgalanan bu hareketli ezgi, diğerlerinin yanında ayrıcalığını hemen belli ediyor.

Öyle ise, yapacağımız armonilemenin doğruluğunun yanı sıra güzelliğini de düşünerek, her durumu ile armonileyip en güzel ezginin oluştuğu durumu seçmemiz gerekmektedir.

Güzel bir ezginin bulunmasında daha kolay bir yol da şudur: Herhangi bir durumda başlayıp yaptığımız armonilemenin önce soprano partisini, sonra alto ve nihayet de tenor partisini söyleyelim. İçlerinde en güzel ezgiyi eğer soprano partisi olarak inceye alıp armonilersek, çalışmamızı en kısa yoldan sonuçlandırmış oluruz.

ÖDEV:

Aşağıdaki bas partilerini, en güzel ezgi soprano partisine getirilecek biçimde armonileyin, çalın ve koro halinde söyleyin.



AKORLARIN DURUM DEĞİŞTİRMESİ

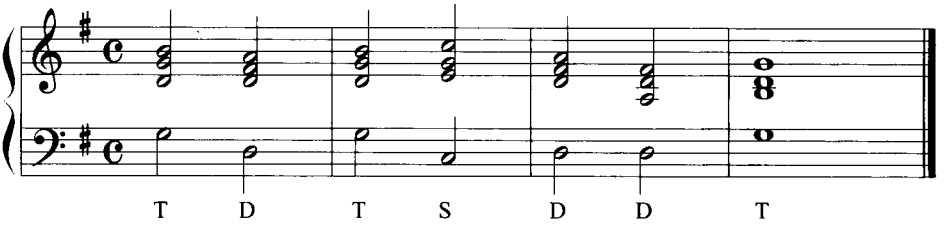
Aşağıdaki bas partisini armonileyin.



Bu parçayı armonilerken, üçüncü ölçüdeki dominant akorunun peşi sıra iki kez gelmesi kuşkusuz hemen dikkatimizi çekecektir. Üçüncü ölçünün armonilemesini acaba nasıl yapmalıyız?

Buraya dek, daima değişik akorların birbirine bağlandığını görmüştük. Bazen aynı akorlar da birbirini izler. Böyle durumlarda acaba akoru önceki yerinde aynen bırakmalı mıyız, yoksa akorun durumunu değiştirerek güzel

bir ezgisel hareket mi aramalıyız? Bu sorunun yanıtı kuşkusuz ikincisi olacaktır. Gerçi kimi zaman aynı akor eski yerinde kalabilir, fakat çoğu zaman durum değiştirilerek güzel bir ezgiyi oluşturması daha iyidir.



Durum değiştirme, sopranodaki sesin inerek ya da çıkararak akorun diğer bir sesine gitmesiyle yapılır. Üçüncü ölçüdeki "La" sesi inerek "Fa diyez" sesine geliyor ve tonik akorunun temel sesine bağlanıyor. Böylece bitiş etkisi tam olarak veriliyor. Eğer bu ses inmeyip de çıksaydı, "Re" sesine gidecek ve tonikte ortak ses olarak belki orada kalacaktı ve bitiş etkisini tam olarak kulağa getirmeyecekti.

Çalışmalarımızda, inici ve çıkıcı her iki hareketi de yaparak hangisinin daha güzel ezgiyi oluşturduğunu her zaman araştırmalıyız.

Aşağıdaki bas partisini, önce siz iyice düşünerek değişik ezgiler arayıp birkaç biçimde armonileyiniz, sonra onun altındaki armonilenmiş şekilleriyle karşılaştırınız.



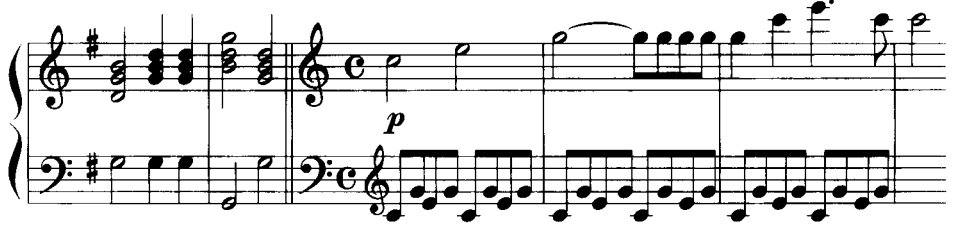
ÖDEV:

Değişik durumlarda başlayarak aşağıdaki bas partilerini armonileyiniz.



Eserlerden alınmış aşağıdaki örneklerin, ezgideki durum değişikliklerini inceleyiniz.

Haendel, Messias



Allegro

Kuhlau, Op. 20/1

Schumann, Op. 15/7



EZGİNİN (SOPRANO PARTİSİNİN) ARMONİLENMESİ

Verili bir ezginin (soprano partisinin) armonilenmesinde şunlara dikkat etmelidir:

1) Ezgiyi iyice çalıp ve söyleyip, her sesin ya da ölçünün hangi akor ile armonilenebileceği saptanmalıdır. Eğer bir ses iki değişik akorda da bulunuyorsa, her iki olanağı da düşünüp armonilemeli, hangisi doğru ve daha güzel ise onu seçmelidir.

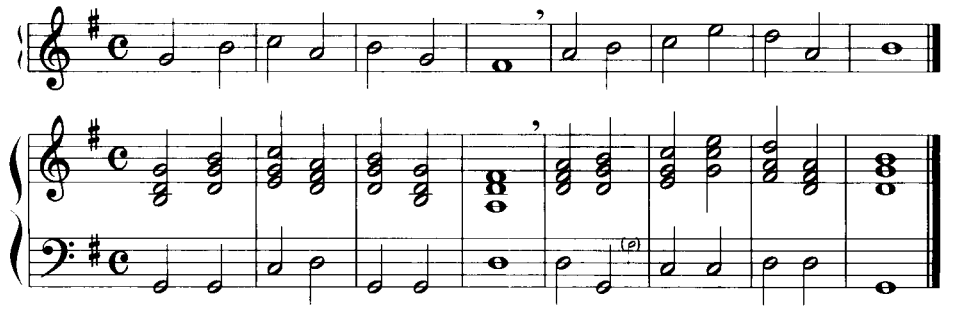
2) Ölçü başlarında daima yeni akor getirmelidir. Fakat bir durak yerinden sonra, yeni bir motif ya da cümleye girerken, aynı akor ile başlayıp armonilemeye devam edilebilir.

Motif ya da cümle içindeki ölçü sonu ile yeni ölçü başında aynı akoru kullanmak, ölçü başındaki akorun etkisini azaltacağından iyi değildir.

3) Birinci cümle sonunda, dominant akoruna gelerek soru cümlesini oluşturmalıdır. Bazen tonik akoruna gelindiğinde; devamı sağlamak ve bitiş etkisini (tam kararı) sona bırakmak için tonik akorunun 5'li ya da 3'lü durumunu burada kullanmalıdır.

4) Ezginin gidişine karşıt yönde bir bas hareketi öncelikle düşünülmelidir.

Aşağıdaki ezgiyi bu görüşle armonileyerek, armonilenmiş durumuyla karşılaştırınız.



ÖDEV:





GENİŞ SERİMDE ARMONİLEME ÇALIŞMALARI

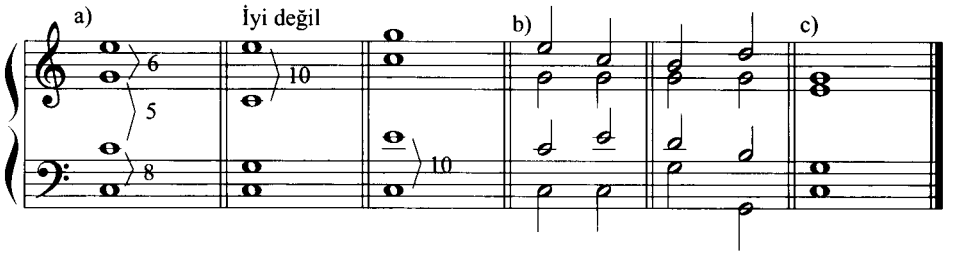
"Parti ve Partitur Bilgisi" konusunda açıklandığı üzere, akorlar dar ve geniş serimde bulunabilmektedirler. Bugüne dek armonileme çalışmalarımızı, üst üç partinin birbirine en yakın bulundukları şekliyle, yani akorların dar serimi ile sürdürmüştük. Bunun nedeni, dar serimde akorlar rahat görülebilirler ve daha kolay çalınabilirler. Bundan sonraki armonileme çalışmalarımızı dar ve daha çok geniş serimde yapacağız.

Geniş serimdeki akorlar üzerine küçük bir hatırlatma faydalı olacaktır.

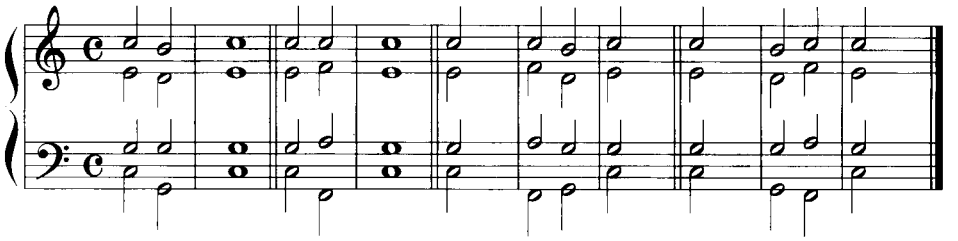
Partiler arasındaki kaynaşmanın iyi olması için, iki komşu parti arasını 8'liden fazla açmamalıyız. Yalnız, bas ile tenor arası 8'liden fazla açılabilir. Örnek: a.

Geniş serimdeki armonilemede; bazen partiler arası birbirine yaklaşabilir ve böylece dar serime geçilebilir, fakat biraz sonra yeniden geniş serime dönülmelidir. Örnek: b.

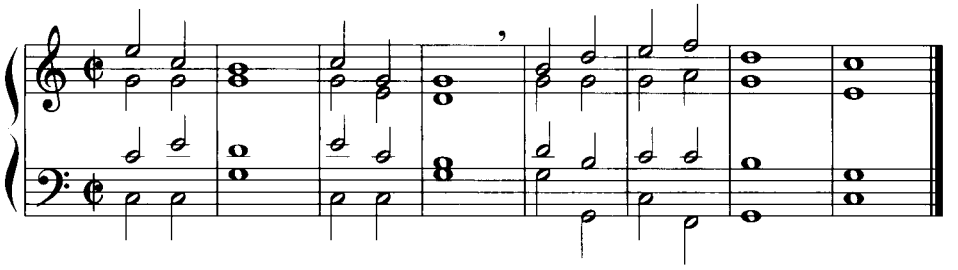
Kimi zaman da bazı partilerin arası dar, bazılarının arası geniş olabilir. (karma serim) Örnek: c.



Geniş serim 8'li durumda yazılmış aşağıdaki kadansları inceleyiniz ve sizler de 3'lü ve 5'li durumlarda kadansları yazın, çalın ve söyleyin.



Aşağıdaki geniş serimde armonilenmiş parçaların soprano partilerini önce siz armonileyiniz, sonra yapılmışlarıyla karşılaştırınız.





ÖDEV:



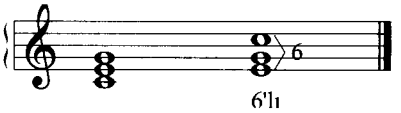


AKORLARIN ÇEVRİMLERİ (Akorlarda Konum Değiştirme)

BİRİNCİ ÇEVRİM, 6'LI AKORU

Şimdiye dek, çalışmalarımızda daima bas partisine akorun temel sesini getiriyorduk. Bu şekilde basa ezgisel bir gidiş sağlamamakla birlikte, akorlar temelleri üzerinde sağlam bir şekilde bulunuyorlardı.

Bas partisine daha ezgisel bir gidiş sağlamak ve bazı yeni etkiler elde etmek amacıyla, bundan sonra bas partisine akorun 3'lüsünü de getireceğiz. Yani akorun temel sesi bir oktav inceye giderek, basta akorun 3'lüsü bulunmuş olacaktır. Buna, "akorun çevrimi" diyoruz ve böylece birinci çevrim akorunu elde etmiş oluyoruz.



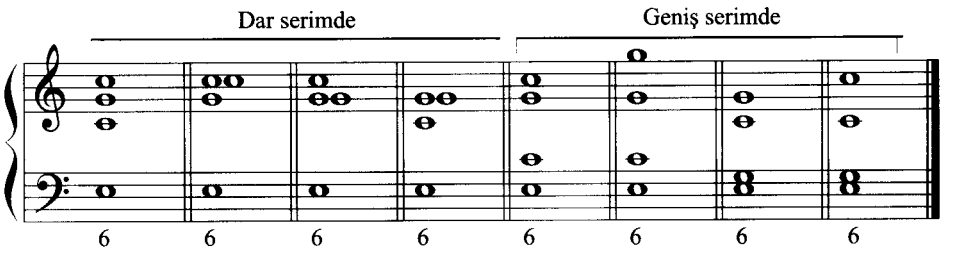
6'lı

Örneğin, Do majör akorunda bu konuma göre "Mi" sesi bas partisinde bulunmaktadır. Bu akor gene tonik akoru olmakla birlikte, ancak temel sesin yukarı çıkmasıyla etki değişmektedir. Bu değişikliği yapan "Mi-Do" 6'lı

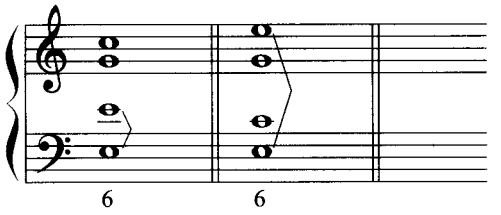
aralığıdır. Onun için bu akora "6'lı akoru" denir ve bas partisi altında 6 rakamı yazılır.*

6'lı akorunda, akor sesleri temel üzerindeki gibi sağlam bir konumda olmadıkları için, bu 6'lı akoru parça içinde kullanılacak ve bitişte hiçbir zaman akor 6'lı konumunda bulundurulmayacaktır.

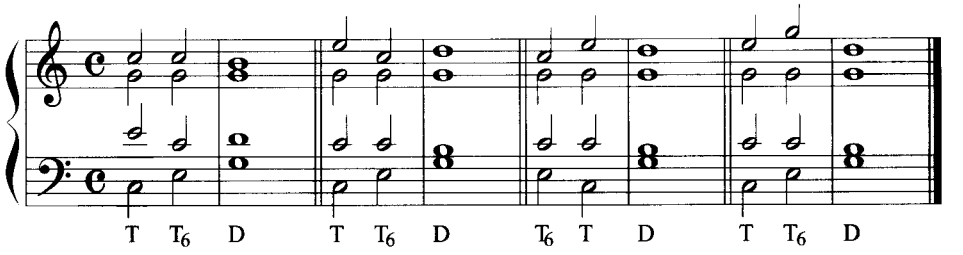
Değişik serimlerdeki 6'lı akorları ve 6'lı akorunda katlamalar:



6'lı akorunda temel ve 5'linin katlanması yukarıdaki örnekte gösterildiği gibi yapılabilir. 3'lünün katlanması ise bas-tenor ve iki dış parti olan bas-soprano arasında ancak olabilir.



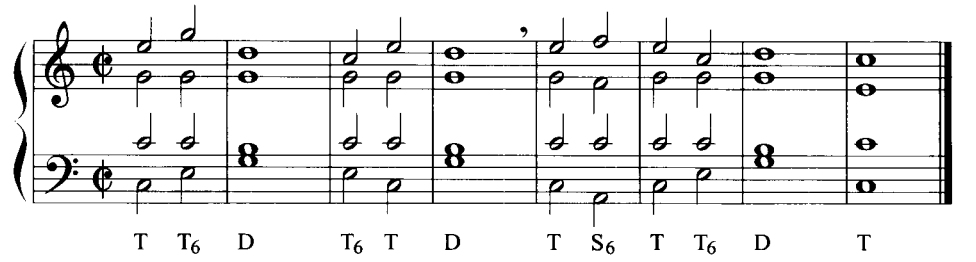
Akor bağlanışlarında 6'lı akorunun kullanılmasına ait örnekler:



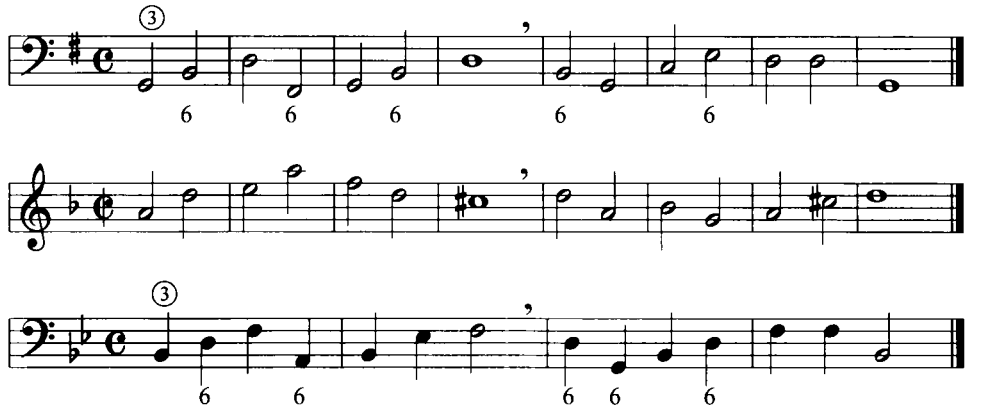
** Akorları rakamlarla göstermek 1600 yıllarında başladı. 1600 ile 1700 yılları arasında yazılan yapıtlar rakamlı bas şeklinde idi. Rakamlı bas ya da şifreli bas dediğimiz bu tarzda (örneğin, keman-piyano sonatında) keman partisi altında yalnız rakamlı bas partisi yazılıyordu ve piyanist (veya çembalist, klavsenist) rakamlı basın gerektirdiği biçimde akorları bas partisiyle birlikte çalıyordu. Mannheim okulu bestecileri ve Haydn bu rakamlı bas yöntemini bıraktılar ve her partiyi ayrıca yazdılar ve ondan sonra rakamlı bas yöntemi kalktı. Rakamlı basa "basso continuo" (İt.), "basse chiffrée" (Fr.), "Generalbass" (Alm.), "thoroughbass" (İng) da denir.*



Aşağıdaki armonilenmiş parçanın soprano ya da bas partisini yazıp armonileyin ve sonra yapılmış şekliyle karışlaştırın.



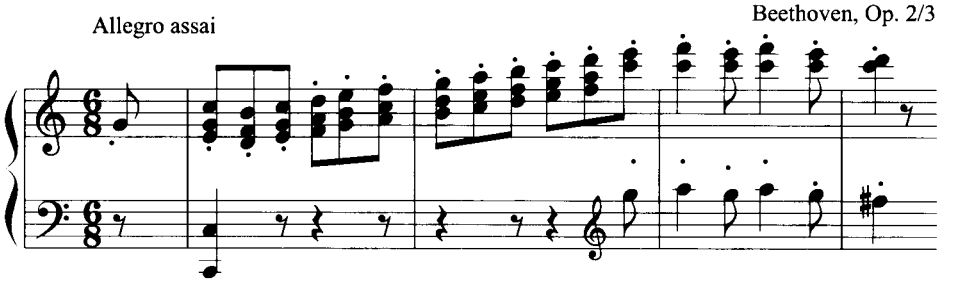
ÖDEV:





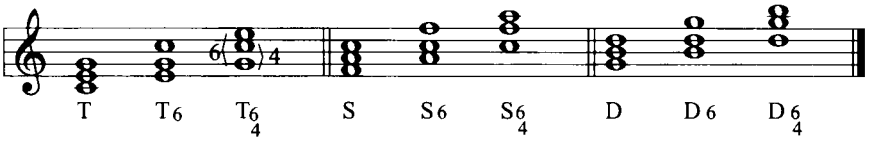
Birinci çevrim (6'lı) akoru ile ilgili eserlerden alınmış aşağıdaki örnekleri inceleyiniz.



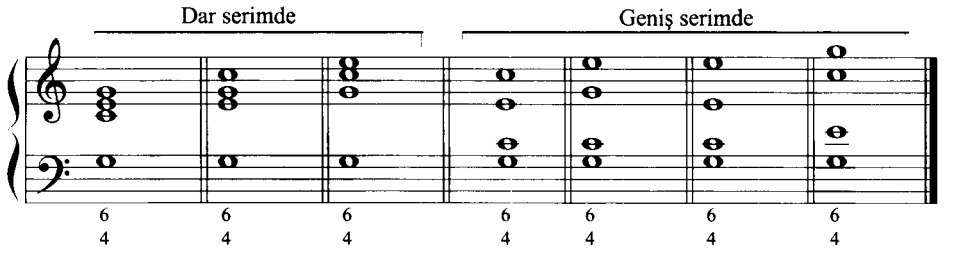


İKİNCİ ÇEVRİM, DÖRT-ALTI AKORU

Akor seslerinden 3'lünün basa gelmesiyle birinci çevrim, yani 6'lı akorunu elde etmiştik. Akorun diğer bir sesi olan 5'li de basta bulunabilir. Bu konuma göre, ikinci çevrim dediğimiz $\frac{6}{4}$ akorunu elde etmiş oluruz.



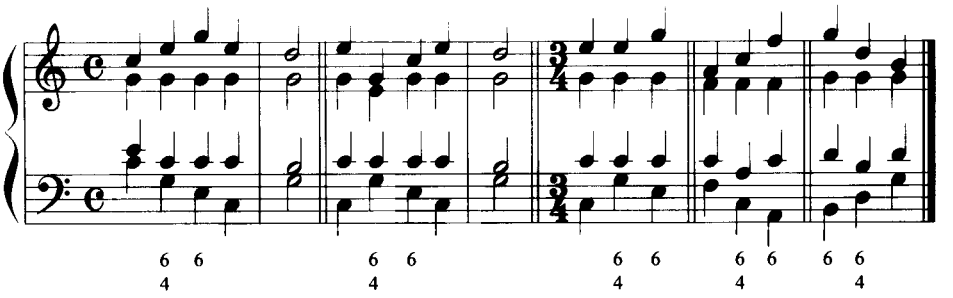
Değişik serimlerindeki $\frac{6}{4}$ akorunun kuruluşuna ilişkin örnekler:



Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi $\frac{6}{4}$ akorunda genellikle 5'li katlanmaktadır.

Dört-altı akoru, daima hafif zamanda ve aynı akorun diğer konumları arasında kullanılır. Yani bu akoru, temel konumdaki akor ile 6'lı arasında ya da bunun karşıtı olan 6'lı ile aynı akorun temeli arasında kullanmak gerekir. (Bazen iki temel veya iki 6'lı akor arasında da kullanılabilir.)

Dört-altı akorunun kullanılmasına ilişkin örnekler:



Beşlinin basta bulunduğu ikinci çevrimde akor, temel konumdaki $\frac{6}{4}$ ağlamlığını büsbütün yitirmiş bulunmaktadır. Bunun için yeni bir akora $\frac{6}{4}$ ile başlamak ya da bu akordan $\frac{6}{4}$ ile çıkıp başka bir akora bağlanış yapmak iyi değildir ve şimdilik kullanılmayacaktır. Bazı özel koşullarda nasıl kullanılacağı ileride gösterilecektir.

Aşağıda armonilenmiş iki örneğin, soprano ya da bas partilerini alarak armonileyin ve sonra yapılmış şekilleriyle karşılaştırın.



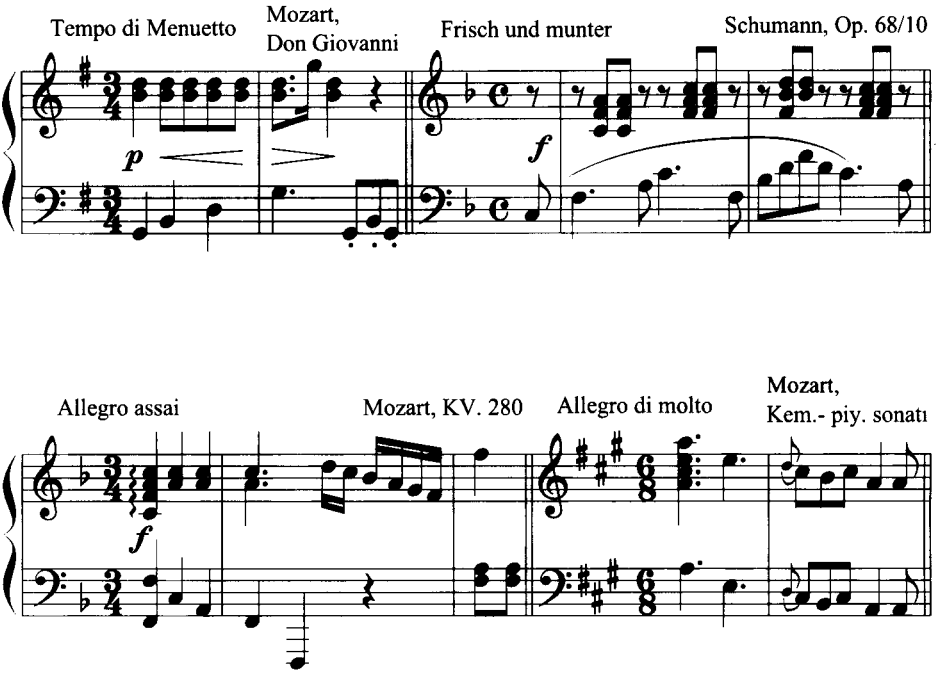
ÖDEV:

Üç sesli herhangi bir akoru ele alıp, 6'lı ve $\frac{6}{4}$'lı çevrimlerini yaparak çalınız ve etkilerini dinleyip bu akorları birbirinden ayırt etmeye çalışınız. Konularla ilgili bütün örnekleri ve armonilediğiniz çalışmalarınızı da çalmalı ve arkadaşlarınızla birlikte koro parçası gibi söylemelisiniz.





Aşağıdaki, ikinci çevrim ile ilgili, eserlerden alınmış örnekleri inceleyiniz.



AKORA YABANCI SESLER

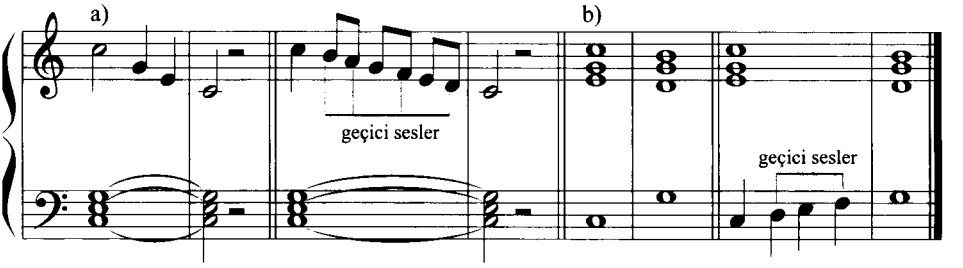
Belirli bir akor içinde tınlamalarına karşın, o akoru oluşturan seslerden biri olmayan ve ezgisel gidiş gereği kullanılan bütün seslere AKORA YABANCI SESLER* denir.

Akor seslerinin daşındaki bu yabancı sesler; geçici, işleyici, geciktirici ve öncü seslerdir. Ayrıca, pedal da akora yabancı seslere katılır.

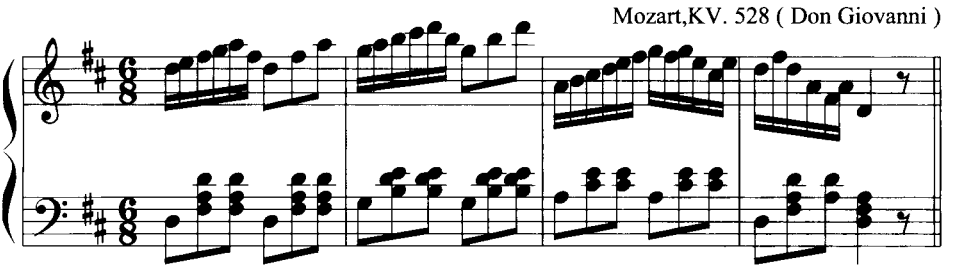
Akora yabancı sesleri ayrı ayrı ele alarak açıklayalım.

GEÇİCİ SESLER

Eğer bir akorun iki sesi arasında veya değişik iki akor arasında başka bir ses (veya sesler) hafif zamanda geçiyorsa bu sese GEÇİCİ SES (geçit notası= Note de passage) denir.



Geçici seslere ait aşağıdaki örneği inceleyiniz.



Alm. Akkordfremde Töne, Harmoniefremde Töne, Fr; ornements mélodiques. "Akora yabancı sesler"e bazı Türkçe kitaplarda "uyumdışı sesler" (Müzik Teorisi II,G. Oransay), "ezgisel süsleme" (Armoni, R. Korsakov); "süs notları" (Armoni, K. İlerici), "ezgi süsleri" (Armoni, T. Tutu) de denilmektedir.

Geçici sesler, her zaman komşu sese adım hareketiyle olmayıp, akora ait bir sese atlayarak da yapılabilir. Bazen de, yabancı bir sese atlayıp sonra akor sesine gidebilir. Bunlara "atlayan geçici ses" denir.

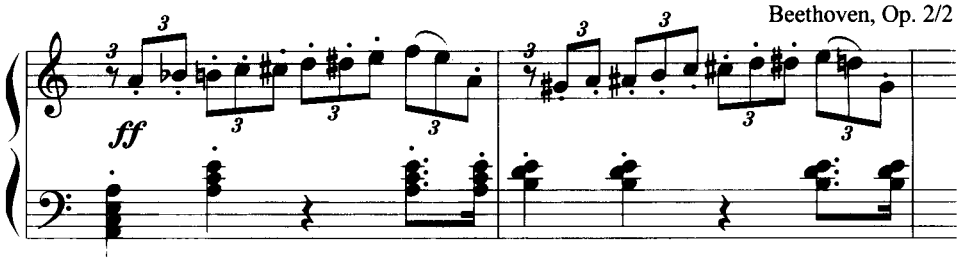


Beethoven, Op. 14/2



Geçici sesler kromatik olarak da bulunabilirler.

Beethoven, Op. 2/2



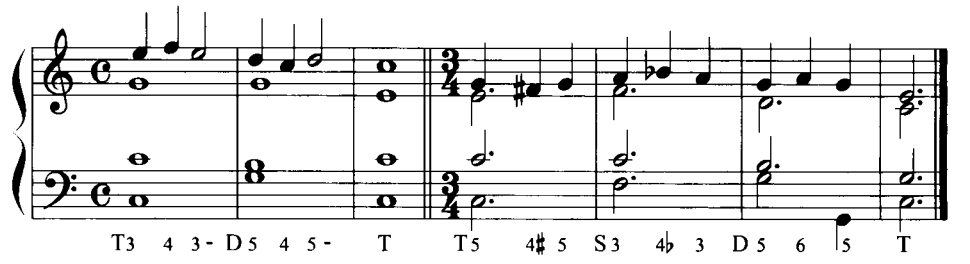
Menuetto

Mozart, KV. 594 a



İŞLEYİCİ SESLER

Akorun bir sesinden çıkılıp, hafif zamanda bir yabancı sese uğranarak, yeniden aynı sese dönülüyorsa o yabancı sese İŞLEYİCİ SES (işleme=Broderie) denir. İşleyici sesler diyatonik veya kromatik olabilirler.



Mozart, Figaro' nun düğünü üvertürü



İki ayrı partide aynı zamanda bulunan çift işleme sesleri, koşut üçlü ya da altılı aralıklarla veya karşıt hareketlerle yürürler.

Andante grazinaso — Mozart, KV. 331

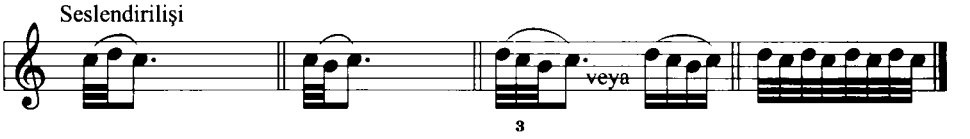


Mordan, grupetto, tril.... gibi süsleme işaretleri de birer işlemedir.

Yazılışı

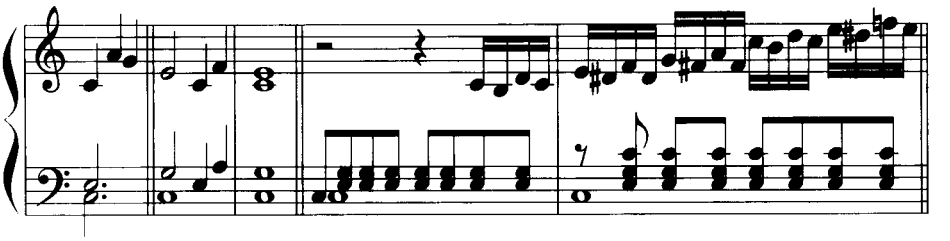


Seslendirilişi

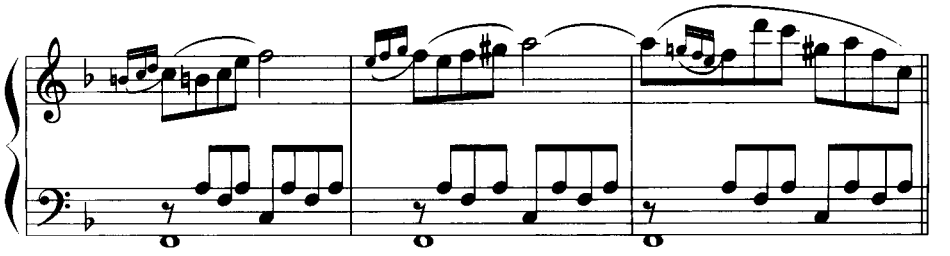


İşleme, alt ve üst komşu bir sese gidip dönmek şeklinde olduğu gibi, bazen başka bir veya birkaç sese atlayıp yeniden kendi akor sesine karar vermekle de olabilir.

Weber, Konser parçası



Weber, Sonat No. 3



İşleyici ve geçici sesler yapılırken, kuvvetli zamana denk düşen koşut 8'li ve 5'lilerden sakınmalıdır.



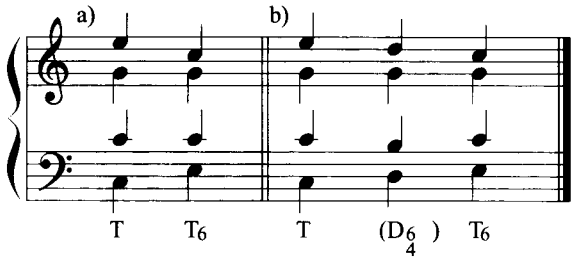
GEÇİCİ VE İŞLEYİCİ DÖRT-ALTI ($\frac{6}{4}$) AKORU

Tek tek duyulan akora yabancı sesler, başka bir akor olarak ayrıca armonilenmezler, bir akor içinde geçici, işleyici, geciktirici ve öncü sesler olarak bulunurlar.

Geçici, işleyici, geciktirici ve öncü sesler, bir akor içinde tek tek değil de, birden fazla olurlarsa, genellikle geçici, işleyici, geciktirici ve öncü akorları oluştururlar.

Şimdi bu akorlardan geçici ve işleyici olanlarını açıklayalım, diğerlerini, ileride kendi konuları içinde inceleyeceğiz.

T-T, S-S, D-D gibi, aynı iki akor arasında, kendi fonksiyonuna ait $\frac{6}{4}$ akorunun hafif zamanda geçtiğini "İkinci Çevrim Akoru" konusu içinde daha önce görmüştük. Bunların yanında; aynı iki akor arasında $\frac{6}{4}$ durumundaki herhangi bir diğer akor da geçici ve işleyici olarak kullanılabilir.



Yukarıdaki örneğin **a** ölçüsündeki bas partisinin Do-Mi hareketi arasında, eğer **b** ölçüsündeki gibi bir "Re" sesi geçici olarak bulunuyorsa, bu sesi dominant $\frac{6}{4}$ şeklinde armonileyebiliriz.

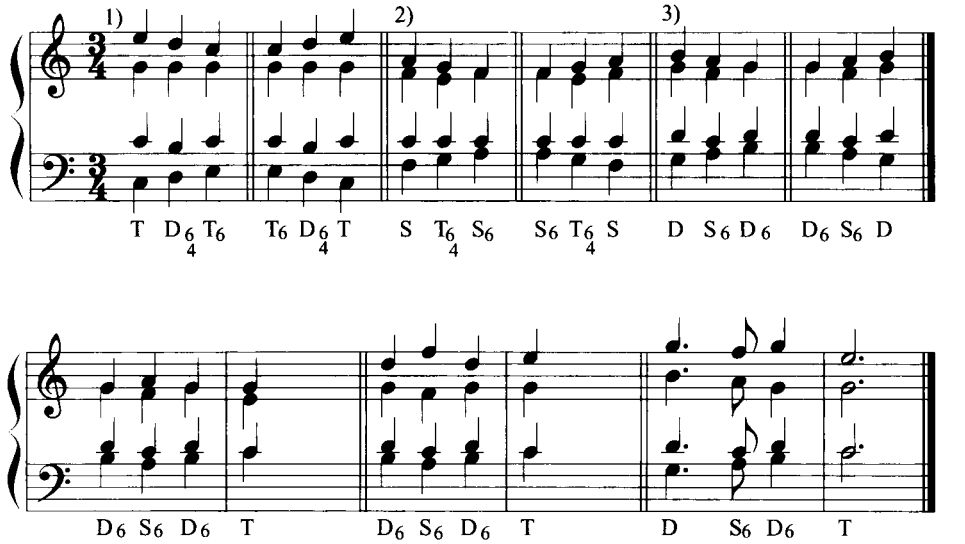
Eğer ezgi verildiyse, sopranodaki Mi-Do arasında bulunan "Re" sesini geçici olarak kabul edip aynı şekilde armonileyebiliriz. Bu şekilde, bu ölçünün asıl anlamı tonik olmakla birlikte, bu tarzda hareket ederek dominanttan geçmiş oluruz. Yani hafif zamanda, tonik akoru içinde bir dominant $\frac{6}{4}$ akoru geçiyor ki buna GEÇİCİ DÖRT-ALTI diyoruz.

Geçici $\frac{6}{4}$ akorunun kullanıldığı yerler şunlardır:

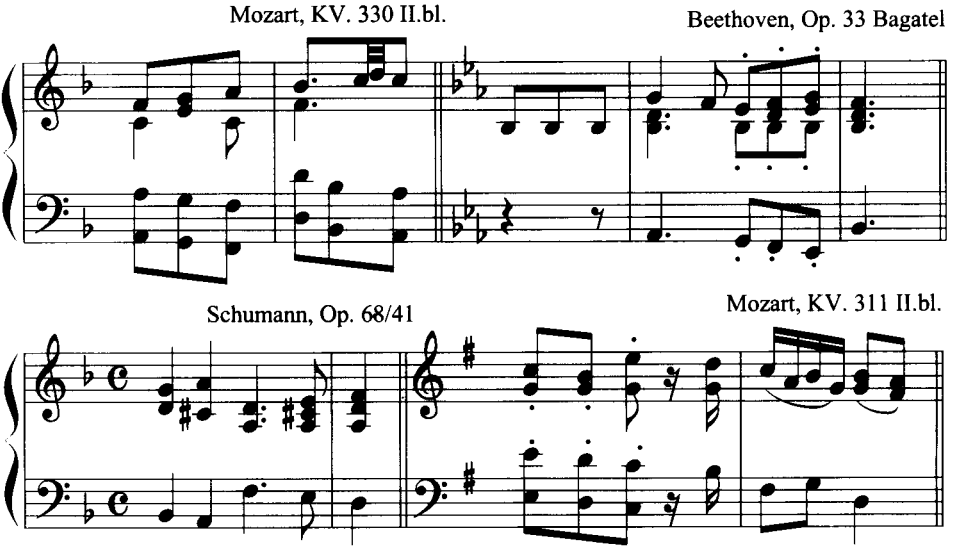
1) İki tonik arasında dominant $\frac{6}{4}$ akoru geçebilir,

2) İki sudominant arasında tonik $\frac{6}{4}$ akoru geçebilir,

3) İki dominat arasında ancak sudominant 6'lı akoru geçici ve işleyici olarak bulunabilir.



Geçici $\frac{6}{4}$ akoruna ait birkaç örnek.



İşleyici $\frac{6}{4}$ akoru ise şuralarda kullanılır:

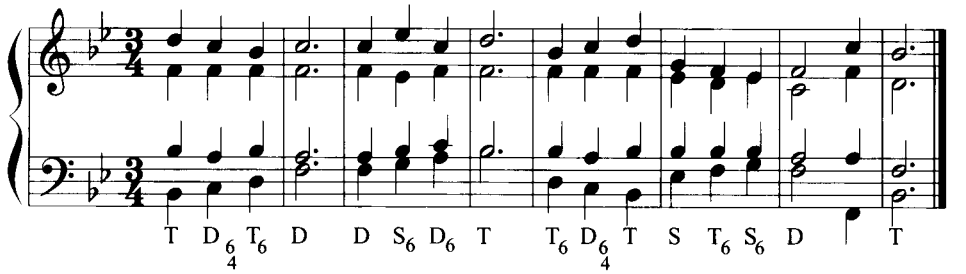
1) Bas partisinin aynı seste kalması koşuluyla; iki tonik arasında sudominant $\frac{6}{4}$ ve iki dominant arasında tonik $\frac{6}{4}$ akoru hafif zamanda işleyici olarak bulunabilir,

2) İki tonik arasında dominant $\frac{6}{4}$ akoru işleyici olabilir,

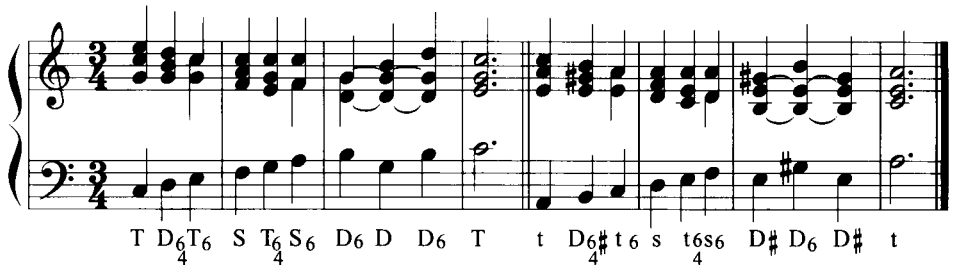
3) İki dominant arasında sudominant $\frac{6}{4}$ akoru bütün partilerin işleyici hareketiyle kullanılabilir.



Aşağıdaki armonilenmiş örneğin, soprano ya da bas partisini alarak armonileyiniz, sonra yapılmış şekliyle karşılaştırınız, inceleyip piyanoda çalınız ve aynı çalışmayı başka tonalitelerde de yapınız.



Majör ve minör tonalitelerde, bas partisindeki çıkıcı dizinin aşağıdaki armonilenmiş şekillerini inceleyip piyanoda çalınız ve aynı çalışmayı başka tonalitelerde de yapınız.



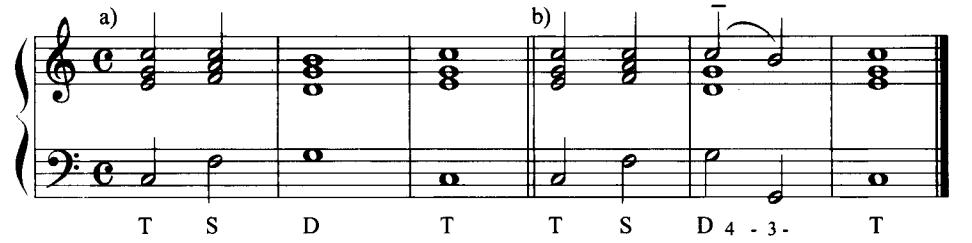
ÖDEV:





GECİKTİRİCİ SESLER

Herhangi bir akorun bir veya birkaç sesinin daha sonra duyulmasına GECİKTİRME (gecikme; Fr. retard, suspension; Alm. Vorhalt) denir.

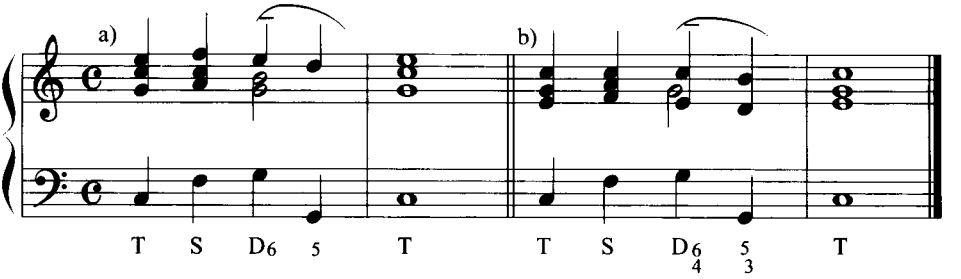


Yukarıda gördüğümüz bu iki kadansı inceleyecek olursak; birincisi (örnek:a) daha önce öğrenmiş olduğunuz tam kadanstır, ikincisi ise (örnek:b) dominantın 3'lüsü olan sansibl daha sonra duyulmuş ve böylece akor sonradan tamamlanmıştır. Dominant temeli olan Sol sesine göre, Do sesi 4'lü aralığını oluşturduğundan ve 3'lüye giderek karara vardığından bu gecikmeyi bas şifre olarak "4-3" rakamıyla göstereceğiz.

Şunu hemen hatırlatalım ki geciktirmeler kesinlikle kuvvetli zamanda başlamalıdır, kararları ise hafif zamanda verilirler.

Akorun 3'lüsünü geciktirdiğimiz gibi, aynı şekilde 5'lisini de geciktirebiliriz. Altılının 5'liye inmesi "6-5" rakamıyla gösterilir (örnek: a).

4-3 ve 6-5 gecikmelerini aynı zamanda bir kadans içinde kullanabiliriz. Böyle çift geciktirmeli kadanslar mükemmel kadansları oluştururlar (örnek:b).

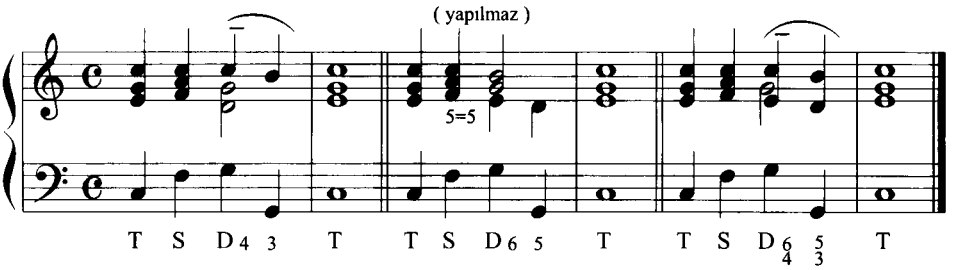


Çift geciktirmede dominant akoru ilk zamanda $\frac{6}{4}$ şeklinde duyulur. Bu $\frac{6}{4}$ 'yı tonik akorunun ikinci çevrimi olarak kabul etmemek gerekir. Çünkü burada dominant akorunun sesleri ancak geciktirilmektedir ve geciktirme daima kuvvetli zamanda yapılır. Halbuki geçici olarak kullanılan $\frac{6}{4}$ akoru hafif zamanda yapılmakta idi.

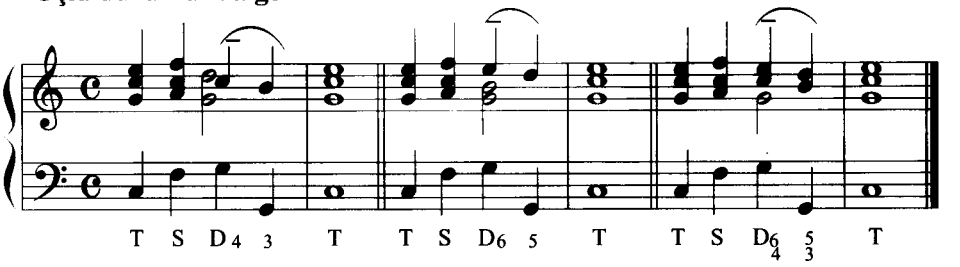
Şimdi 4-3, 6-5 ve her ikisi aynı zamanda olan tek ve çift geciktirmeleri değişik durumlarda inceleyelim ve değişik tonalitelere aktarımlarını (transpozelerini) yaparak piyanoda çalalım.

Tam kadans içinde, oktav durumunda sadece 6-5 geciktirmesi yapamayız. Çünkü yaptığımızda koşut 5'li hatasına düşmüş oluruz.

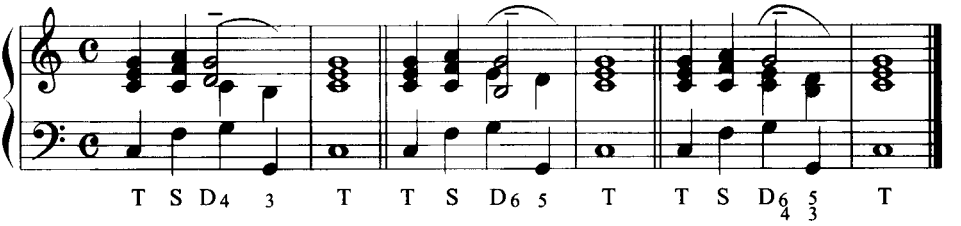
Oktav durumunda geciktirmeli kadanslar.



Üçlü durumunda geciktirmeli kadanslar:



Beşli durumunda geciktirmeli kadanslar:



Aşağıdaki örnekte görülen iki sesli parçanın üst seslerinde önce geciktirmeler yapalım (örnek: a), sonra geciktirmeli ezgiyi armonileyelim (örnek: b).



Gecikmenin amacı, akorun bir ya da birkaç sesinin daha sonra duyulmasını sağlamak olduğuna göre, geciktirilen ses akorun diğer bir partisinde bulunmamalıdır. Bunun için akorun temel sesi geciktirmelerde daima katlanır (örnek: b).

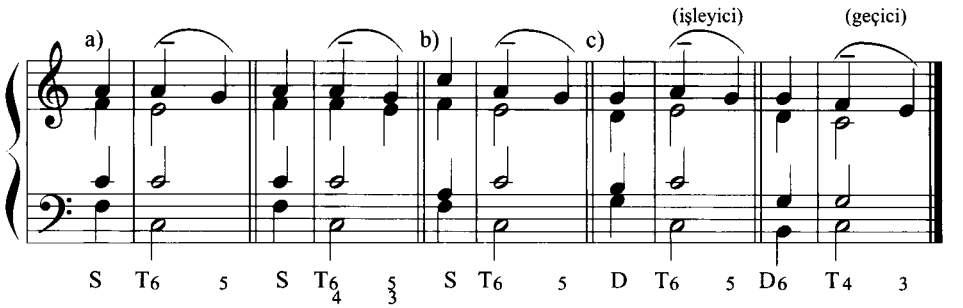
Geciktirmeler bütün partilerde yapılabilir; fakat çoğu kez geciktirmenin üst partide getirilmesi gelenek halindedir, böylece soprano partisi ezgisel bir hareket kazanır.

Geciktirmeler üç şekilde olur:

1) Hazırlanmış geciktirmede geciktirmeyi yapan ses, önceki akorun aynı partisinde bulunmaktadır (örnek: a),

2) Yarı hazırlanmış geciktirmede geciktirmeyi yapan ses, önceki akorun herhangi bir partisinde bulunabilir (örnek: b),

3) Serbest geciktirmede geciktirmeyi yapan ses, bir önceki akorda yoktur, bu sese serbestçe işleyici ve geçici olarak başlanabilir (örnek: c).

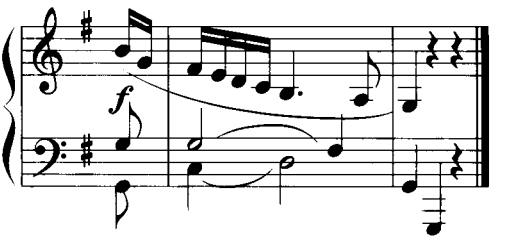


Aşağıdaki geciktirmeli örnekleri inceleyiniz.

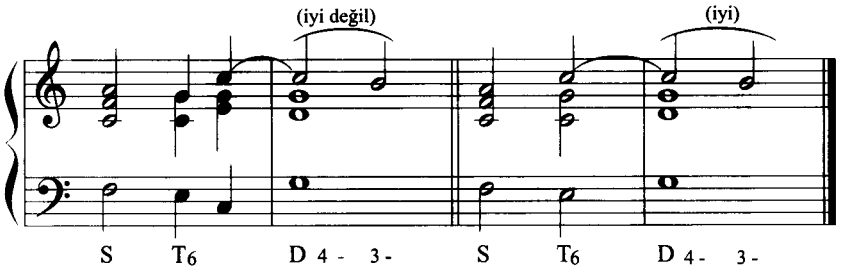
Mozart, KV. 332 I.bl.



Haydn, sol Piy. sonatı, II. bl.



Hazırlanmış geciktirmede, önceden duyulan ve kuvvetli zamana bağlanarak geciktirmeyi oluşturan ses, geciken sesten daha kısa süreli olmamalıdır.



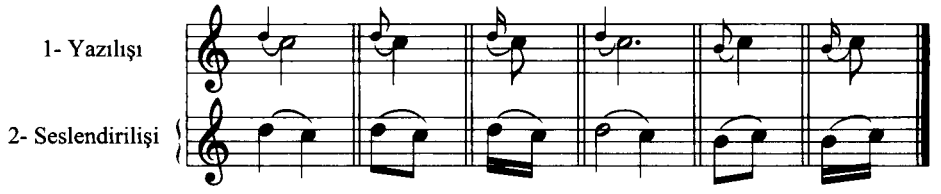
Yarı hazırlanmış ve serbest gecikmelere "apojyatür" de denir.*

Geciktirmeler T, S ve D gibi bütün akorlar içinde olabilir. Ancak sudominant akorundaki geciktirmelerde şunlara dikkat etmek gerekir:

1) Sudominanttan dominanta gidildiğinde; eğer sudominant akorunda geciktirme yapılırsa sadece 6-5 geciktirmesi yapmalı, 4-3 geciktirmesini kullanmamalıdır. Eğer 4-3 geciktirmesini de kullanacak olursak, bu artık 4'lü (triton) aralığı kurala uygun olarak çözülmeyip 3'lüde karar verecektir ve aynı zamanda dominantta bulunan sansibl sesi erken duyulmuş olacaktır (örnek: a).

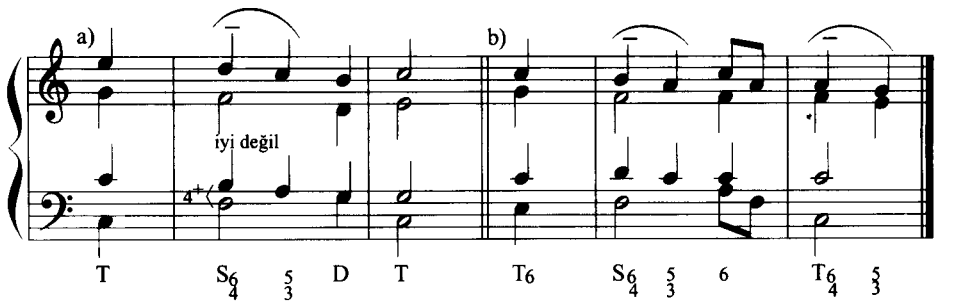
**Apojyatür sözcüğü, abanmak, dayanmak anlamına gelen İtalyanca "appoggiare" fiilinden gelmektedir. Appoggiatura=abantı.*

Apojyatür denilen süs notaları birer geciktirme idiler ve eski besteciler (özellikle barok bestecileri) birinci örnekteki gibi geciktirmeyi yazarlardı. Çalınması ise ikinci örnekteki gibi yapılırdı.

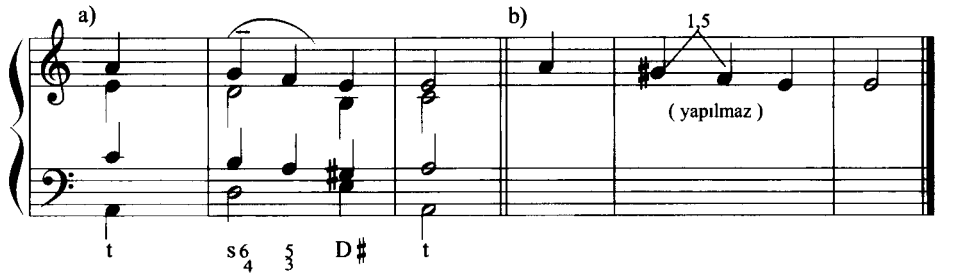



Moderato
Hummel
Yazılışı
Seslendirilişi

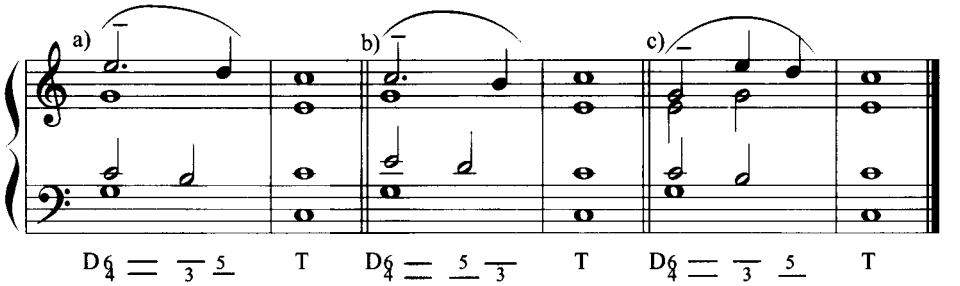
Fakat, sudominant akorları içinde 4-3 geciktirmesi olabilir (örnek: b).



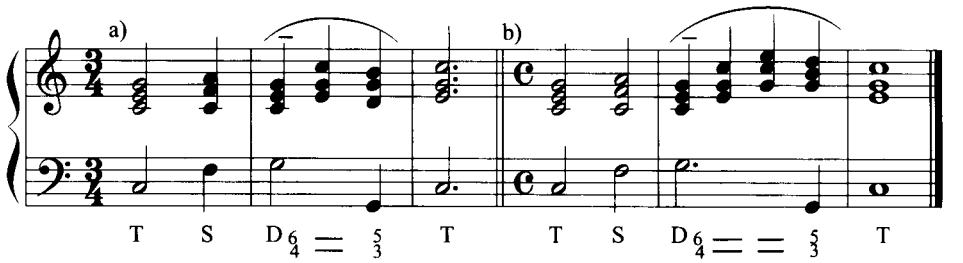
2) Bir minör tonalitede, sudominant akoru içindeki 4-3 geciktirmesi eolik olarak yapılmalıdır (örnek: a). Eğer, b örneğinde görüldüğü gibi; Sol diyez alınacak olursa, bu Sol diyez La'ya gitmek isteyecektir. Fa sesine gitmesi ise 1.5 ses atlamasını gerektireceğinden, armoni ödevlerimizde şimdilik olanaksızdır.



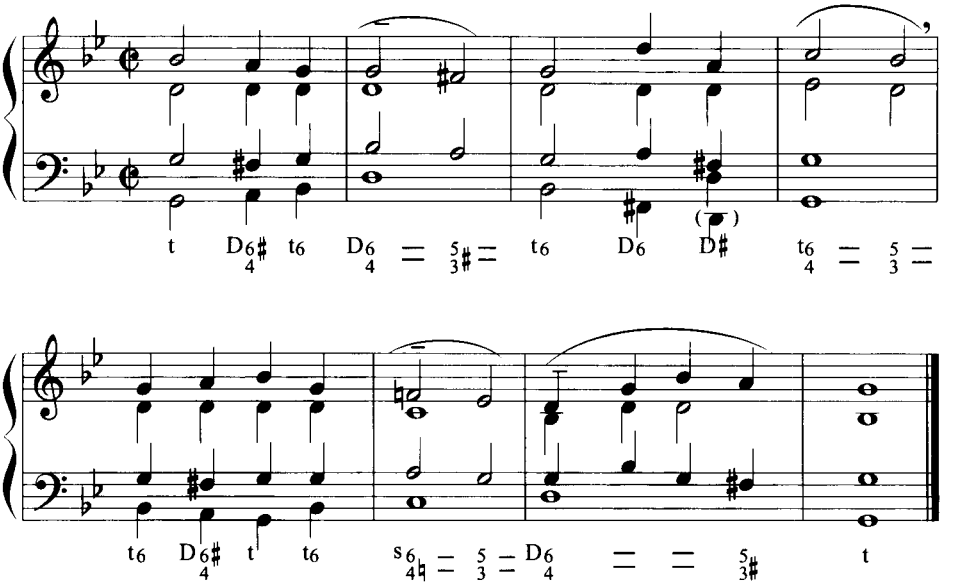
Çift geciktirmelerde bazen geciktirilen seslerden birinin önce, diğerinin daha sonra karar verdiği de görülmektedir. Derece derece yapılan bu gecikmeler daha güzel bir etki yaratırlar.



Örneğin, son geciktirmeli kadansına (c) dikkat edecek olursak; tenor partisinde bulunan (Do-Si) 4-3 geciktirmesinin üzerinde, alto partisindeki 6'lı (Mi) olarak başlayan geciktirmenin aynı parti tarafından karara varılmayıp, bu kararın soprano partisince 6-5 olarak verildiği görülmektedir. Başka bir deyişle, geciktirme akoru durum değiştirerek geciktirme işlemini sürdürmüştür. Böyle yapılan geciktirme şekli, bazen birkaç kez de durum değiştirerek devam edebilir. Bu şekilde geciktirmeler son kadansta çoğu zaman sevilir ve kullanılır (örnek: a,b).



Aşağıdaki armonilenmiş parçanın rakamlı bas partisini ya da ezgisini alarak, önce kendiniz armonileyiniz, sonra yapılmış şekliyle iyice inceleyip kendi yaptığınızla karşılaştırınız.



Aşağıdaki eseri, geciktirici, işleyici ve geçici sesler yönünden inceleyiniz.

Adagio

Beethoven,Op. 2/1



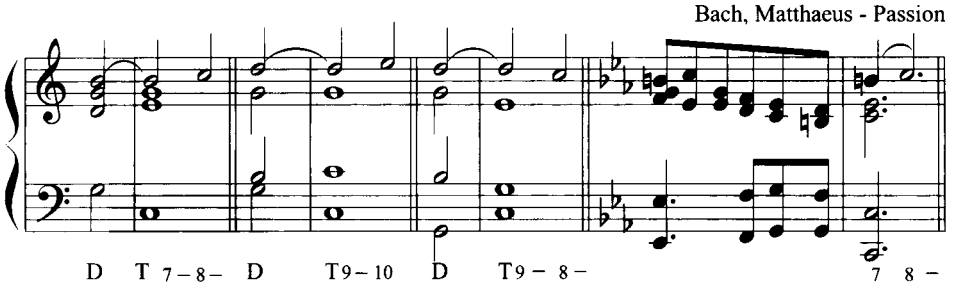
ÖDEV:

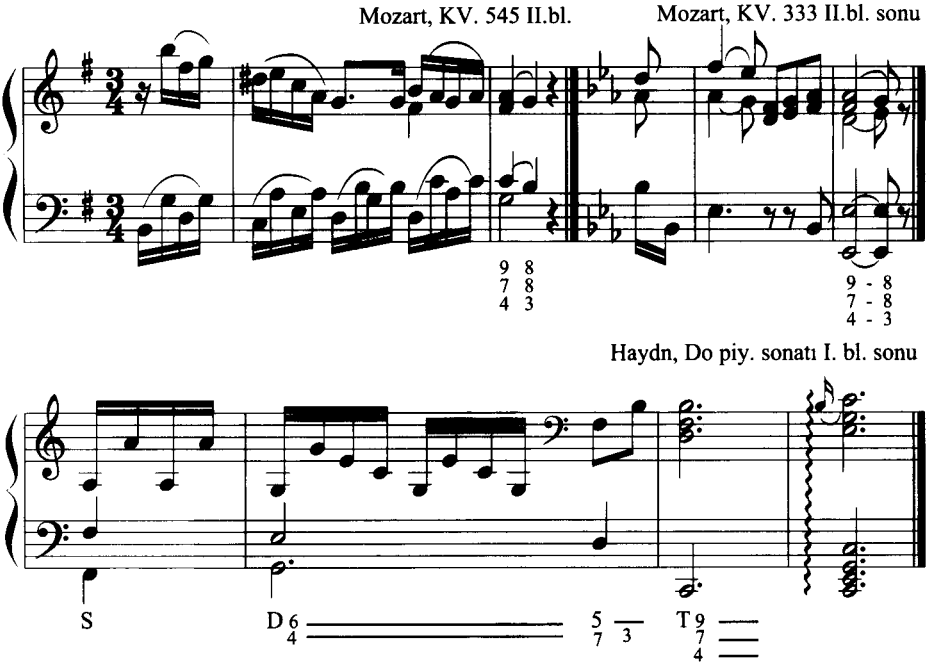




Geciktirme genellikle inici olarak, yukarıdan aşağıya doğru bitişik hareketle yapılır. Fakat bunun yanında, çıkıcı olarak, aşağıdan yukarıya doğru da geciktirme olur. Yarım ses hareketle karar veren geciktirmeler tam sesle karar verenden daha sıktır. Akorun 3'lüsünün ve 5'lisinin gecikmesi daha çok yapılmakla birlikte, temel sesin 7-8 veya 9-8 şeklindeki gecikmeleri de, özellikle eserlerin ağır bölümlerinin sonlarında sık görülür.

Bach, Matthaeus - Passion

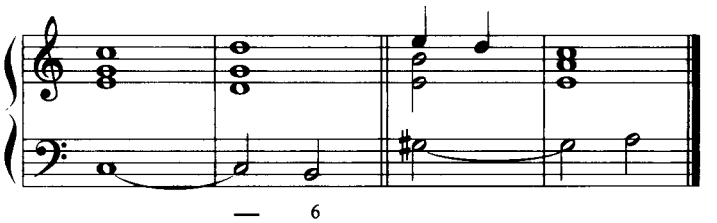


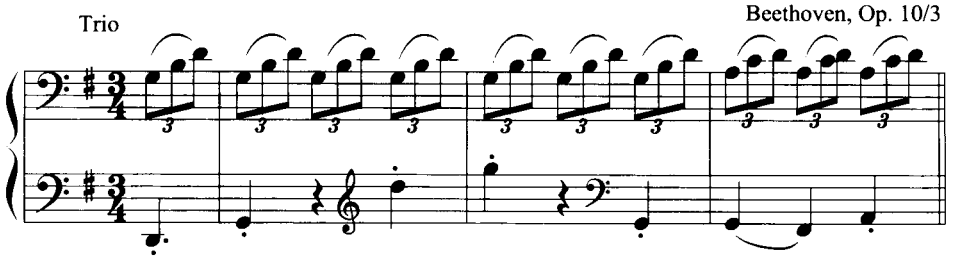


Geciktirme, işleme yaparak ya da başka seslere atlayarak da kararını verebilir.

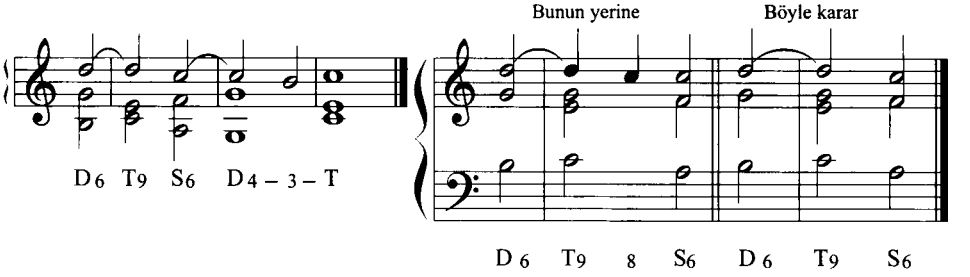


Geciktirmeye bazen bas partisinde de rastlanır.





Bir geciktirmenin kararı anında, kararla birlikte fonksiyon da değişiyor ise, o zaman, geciktirilen sesin kararı aynı anda başka bir akorun içinde veriliyor demektir.



Klasik çağ konçertolarının KADANS bölümleri, genellikle dominant dört-altı geciktirme akorundan sonra başlar. Orkestra bu akoru hazırlar ve sözü soliste bırakır. Çoğunlukla, solistin son sözünü tril ile bitirdiği yer geciktirmenin karara vardığı yerdir.




28 Ölçü sonra
tr
tr
f

ÖNCÜ

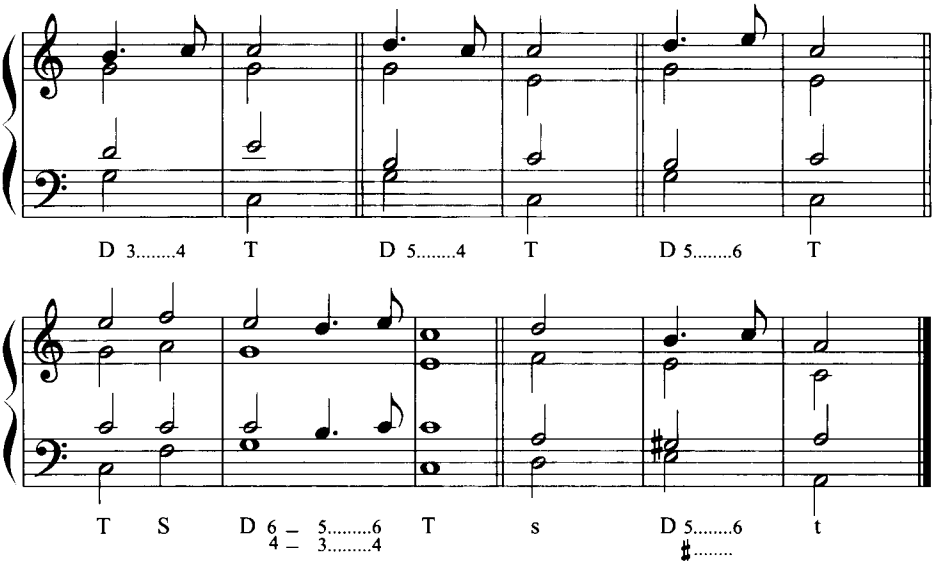
Bir akorun bir ya da birkaç sesinin daha sonra duyulmasına "geciktirme" demiştik. Çok kullanılan geciktirmenin yanında bazen, geciktirmenin karşıtı olan, daha sonraki akora ilişkin bir ya da birkaç sesin o akor içinde duyulması da kullanılır.

Bir sonraki akorun bir ya da birkaç sesinin, daha önce (bir önceki akor içinde) duyulmasına ÖNCÜ (Anticipation* okunuşu=antisipasion) denir.

Öncü, genellikle cümle ya da dönem (periyod) sonralarında kullanılır.

Özellikle barok çağ bestecilerinin yapıtlarında öncüye ilişkin örnekler sık sık görülmektedir. Haendel, eserlerindeki otantik kadanslarda öncüyü bolca kullanmıştır. Bundan dolayı, bu öncülü kadansa "Haendel'ce sona eriş" denilmektedir. Öncü, ölçünün hafif zamanında getirilir ve öncülük ettikleri asıl notalardan daha kısa süreli olurlar.

Son kadans içinde kullanılmış birkaç öncü örneği:

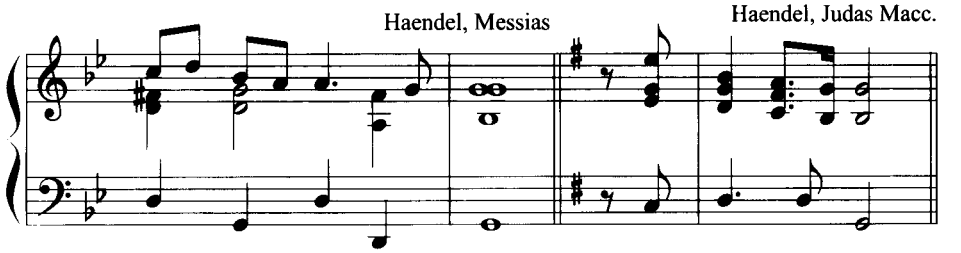


* *Fr. anticipation; Alm. Vorausnahme. Bazı Türkçe kitaplarda öncüye "öncelem, öncelim, evme, eralırlık" da denilmektedir.*

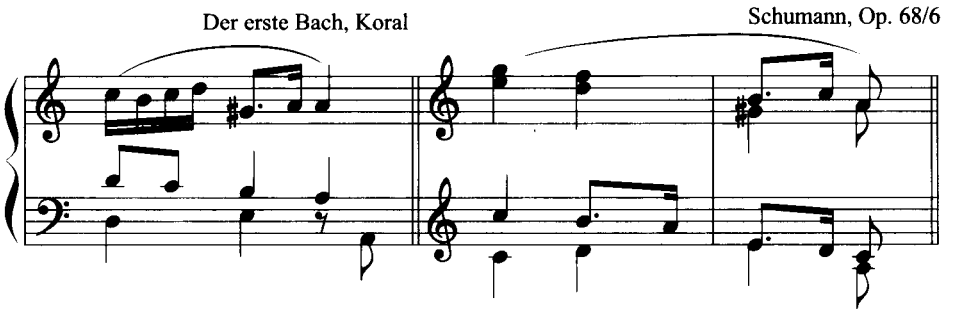
ÖDEV:



Aşağıdaki öncülü örnekleri inceleyiniz.









Öncüller genellikle ezgi partisinde ve çoğu kez bitişte kullanılır. Ender olarak rastlanan alt partideki bir öncü örneği:



UZUNCA BİR SÜRE DEVAM EDEN TEMEL SESLER ÜZERİNDE GEÇİCİ, İŞLEYİCİ, GECİKTİRİCİ, ÖNCÜ SESLER VE AKORLAR

Geçici ve işleyici sesleri, geçici ve işleyici akorları, geciktirmeler ve öncü sesleri bir bir ele alıp inceledikten sonra; şimdi, uzunca bir süre devam eden (durağan) temel sesler üzerinde akora yabancı sesleri, aşağıdaki örnekten dikkatle inceleyelim ve benzer ödevleri yapalım.





Ayrıca, çalıştığınız eserlerin, akora yabancı sesler konusu ile ilgili olan yerlerini araştırınız.

PEDAL

Bundan bir önceki konuda işlenen örnek ve ödevlerde görüldüğü gibi bas partisindeki bir ses, uzunca bir süre tutulabilir. Uzun süre devam eden bastaki akorun bu temel sesine PEDAL* diyoruz. Pedal, genellikle ya tonik akorunun ya da dominantın temel sesi olur. Bu temel ses üzerinde diğer partiler, işleyici, geçici, geciktirici, öncü sesler ve akorlar olarak temel ses ile ilişki içinde ya da tamamen bağımsız bir şekilde gelişimlerini sürdürürler.

Bach, Choralvorspiel " Ich hab' mein Sach "



Pedal sesi çoğu kez basta olmakla birlikte bazen de üst partilerde bulunabilir. (O zaman buna "tutulan ses" ya da "uzayan ses", "devamlı ses" denir.)

**Pedal, Latince, "pas, pedis" (ayak, ayağın) sözcüğünden gelmektedir. Fransızların "pédale" ve "point d'orgue", Almanların "Orgelpunkt" dedikleri bu sözcüğün gelişini Org'da aramalıdır. Orgun üçüncü klavyesi alttadır ve ayaklar ile çalınır. Pedal denilen uzayıcı kalın ses çoğunlukla bu ayak klavyesiyle çalındığından adını oradan almıştır.*

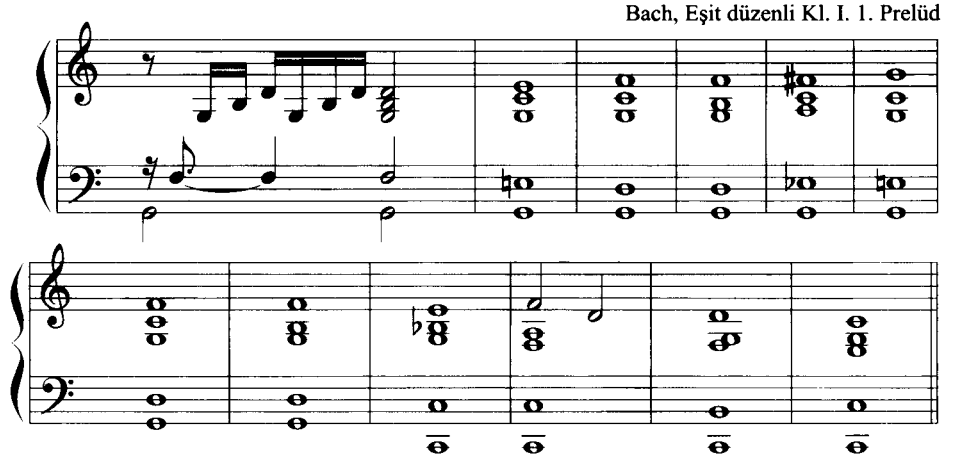
Bach,Choralvorspiel " Allein Gott in der Höh "



Genellikle eserlerin sonunda kullanılan pedal, kuvvetli zamanda başlar ve pedalın başladığı akor ile bitimindeki akor çoğu kez aynıdır. Eğer pedala dominant temeli ile başlanmışsa, sonda ya tonik pedalına bağıntı yapılır ve tonik devam ettirilerek sona gelinir ya da hemen tonik akoruna karar verilir.

Bach'ın aşağıdaki eseri bu açıklamalara güzel bir örnektir. Prelüdün sonundan 12 ölçü önce başlayan dominant pedalı giderek tonik pedalına bağlanır ve dört ölçü devam eden tonik pedalı ile eser sona erer. (Arpejler halinde devam eden eser, daha iyi görülebilsin diye akorlara dönüştürülerek yazılmıştır.)

Bach, Eşit düzenli Kl. I. 1. Prelüd

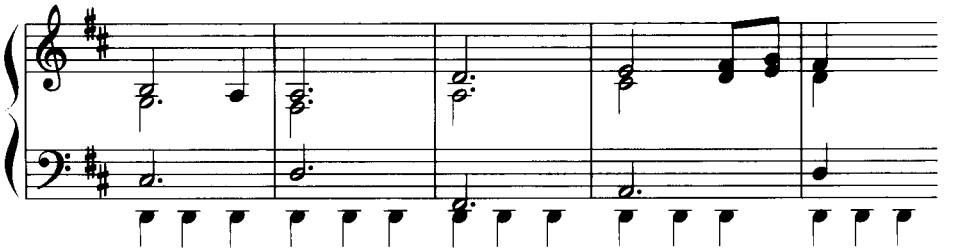


Prelüdlerin baş ve sonlarında, özellikle füglerin sonunda pedala oldukça sık rastlanır. Bach'ın Eşit Düzenli Klavsen (Das Wohltemperierte Klavier) I. cildin aşağıda belirtilen prelüd ve füglerini bu yönden inceleyiniz.

I. Füg, II. Prelüd ve Füg, IV. Füg, VI. Prelüd, VII. Prelüd, VIII. Prelüd, XII. Prelüd, XV. Füg, XVI. Prelüd, XX. Prelüd ve Füg.

Kimi zaman pedal kesintisiz uzayan bir ses olmayabilir, çeşitli sürelerle aynı ses yinelenebilir. Çalgının özelliğine göre, pedalın bu şekli değişik şekillerde görülür.





Aşağıdaki iki örnek, bütün eser boyunca pedalın duyulması bakımından ilginçtir.

U. C. Erkin, Duyuşlar' dan Küçük Çoban



A. A. Saygun, Op.10, İnci



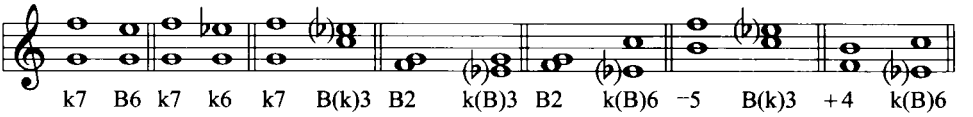
DOMİNANT YEDİLİSİ VE DOKUZLUSU

DOMİNANT 7'Lİ AKORU (D7)

Dominant 7'li akoru, sudominant temelini de içine alan dört sesli bir akordur. Dominant akoruna katılan bu yeni sesin, dominant temeliyle arası 7'li bir aralık olduğu için, bu akora "dominant 7'li akoru" denmiştir. Kısaca D7 denilen bu akorda iki uyumsuz aralık (disonans aralık) vardır. Biri temel ile yedili arasındaki 7'li (veya bunun çevrilmesinden oluşan büyük 2'li), diğeri ise dominant 3'lüsü olan yeden (sansibl) ile 7'li arasındaki eksik 5'li (veya bunun çevrilmesinden oluşan artık 4'lü= triton=üç tam ses) aralığıdır. Bu uyumsuz aralıkların etkisiyle, zaten gergin durumunda olan dominant akoru, gerginliğini daha da artırmaktadır. D7'li akorunda bu uyumsuz aralıkların çözümüne özellikle dikkat etmek gerekmektedir.



Uyumsuz aralıkların çözümleri:



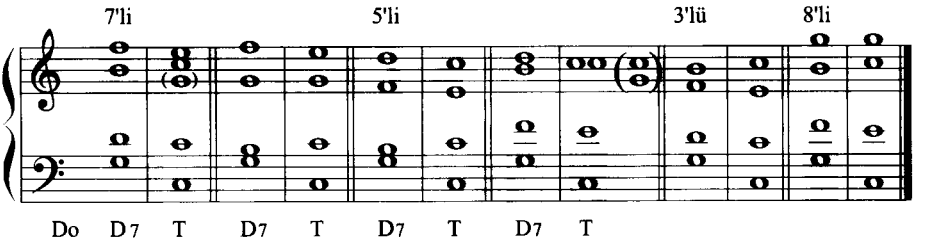
Çözüm örneklerinde görüldüğü gibi D7'lisinin kararı T3'lüsüdür.

D7'lisinin kullanılışına ait bir örnek:

Fr. Schubert, Ninni



D7'li akorun durumları (pozisyonları) ve toniğe bağlanışları:

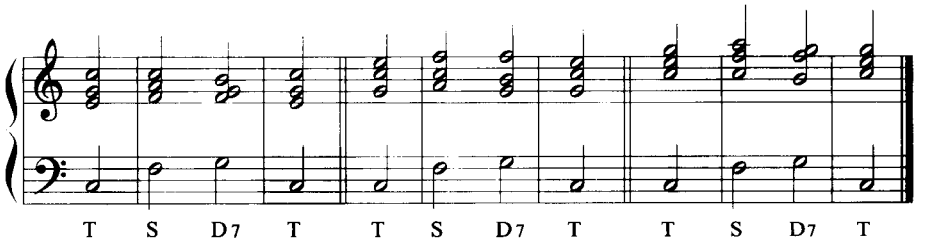


Örneklerde görüldüğü gibi, eğer D7'li akoru tam ise T akoru genellikle 5'lisiz, D7'li 5'lisiz ise T tam çıkar. D7'li akorunda temel ses ikileştirildiğinde 5'li kullanılmaz.Yeden ses orta partilerde üçlü bir aralık inerek T akorunu tam çıkartabilir.

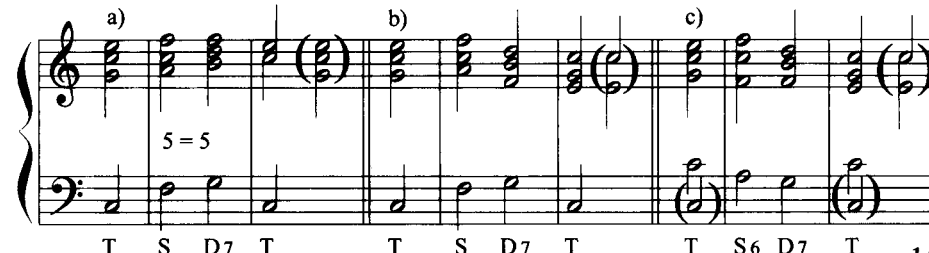
ÖDEV:

D7'li akorunu değişik tonalitelerde ve her durumda yazarak T akoruna bağlayın, piyanoda çalın ve koro halinde söyleyin.

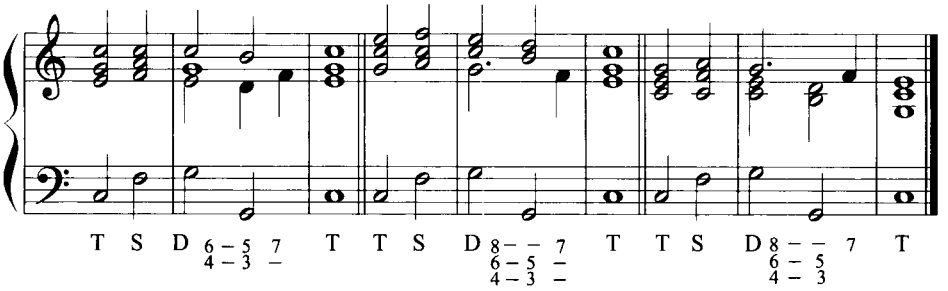
D7'li akorunun tam kadans (durgu) içinde kullanılması:



Bu tam kadanslara dikkat edilecek olursa, sudominant temelinin D7'lisi olarak aynı partide tutulduğu ve D7'li akorunda 5'linin atıldığı görülmektedir. Eğer dominantın 5'lisini de akorda bulundurmak istersek, o zaman paralel 5'li hatasına düşmüş oluruz (örnek: a). Ancak sudominant temelini D7'lisi olarak, ortak ses şeklinde, aynı partide tutmayıp basa karşı ters hareketle gidildiğinde D7'li tam çıkar (örnek:b) veya sudominant 6'lı (birinci çevrim) akorundan sonra D7'li akoruna yapılan bağlantıda D7'li tam olarak duyurulur (örnek: c).

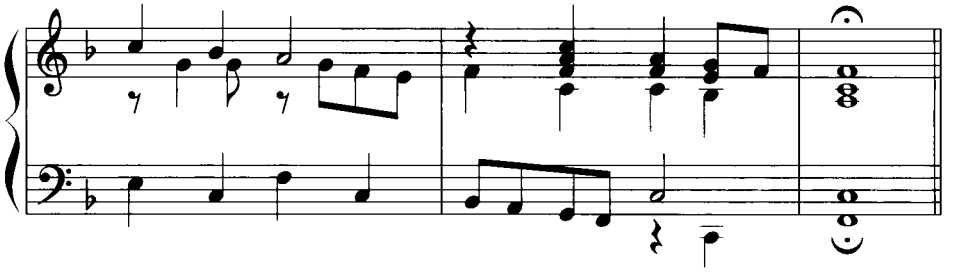


D7'li akorunun geciktirmeli tam kadans içinde kullanılması:



Asıl anlamda D7'li akoruna ilk kez Bach zamanında rastlanılmıştır. Bu dönemde D7'li en önemli bir akor durumundadır. Özellikle Bach'ın eserlerinde D7'lisiz bir kadans nadirdir. Gerçi Bach öncesi eserlerde D7'li akoru gibi tınlayan gidişler kullanılıyordu ama buna sadece geçici ve geciktirici akorlarda rastlanıyordu.

Bach, İtalyan konçertosu III. bl. sonu



Bach, Koral (Lobt Gott)



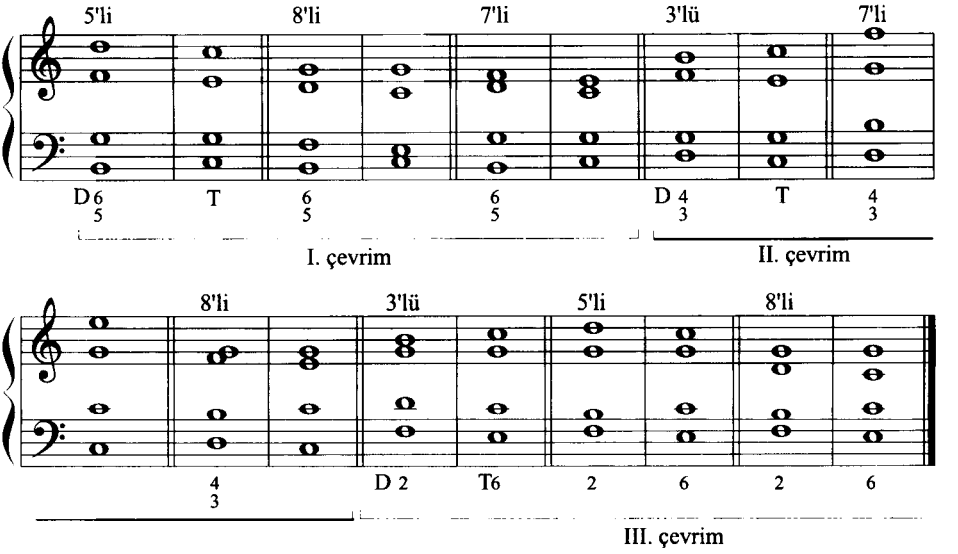
ÖDEV:

D7'li akorunu tam kadanslar içinde, değişik tonalitelerde ve durumlarda yazın, çalın ve söyleyin.

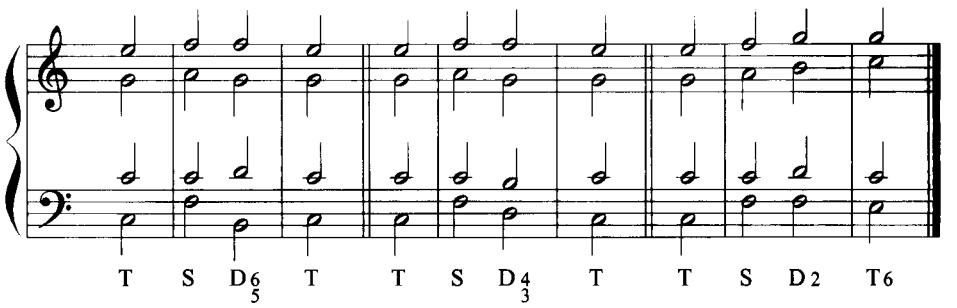
D7'li akorunun çevrimleri:



D7'li akoru çevrimlerinin tonik akoruna bağlanışları:



D7'li akoru çevrimlerinin kadanslar içinde kullanılması:



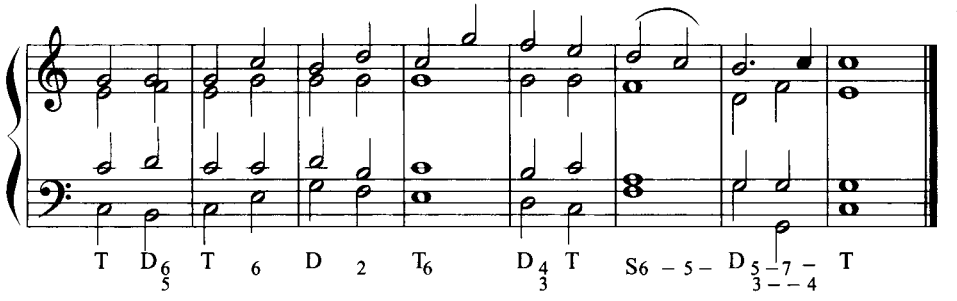
ÖDEV:

D7'li akorunun çevrimlerini, toniğe bağlanışlarını ve kadanslar içinde kullanılmalarını değişik tonalitelerde ve durumlarda yazın, çalın ve söyleyin.

Yaptığınız ödevlerin (genellikle 8 ölçülük armonilemelerin) ortasında eğer yarım karara geliniyorsa, dominant akoru temelinin bas partisinde olması ve en son kadansta, aynı şekilde, temelin bas partisinde bulunması daha iyidir. Diğer ara yerlerde D7'li akorunun çevrimleri $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$, 2 şeklinde kullanılabilir. Yalnız hafif zamanlarda geçici olarak D7'li akorlarını kullanmamak iyidir.



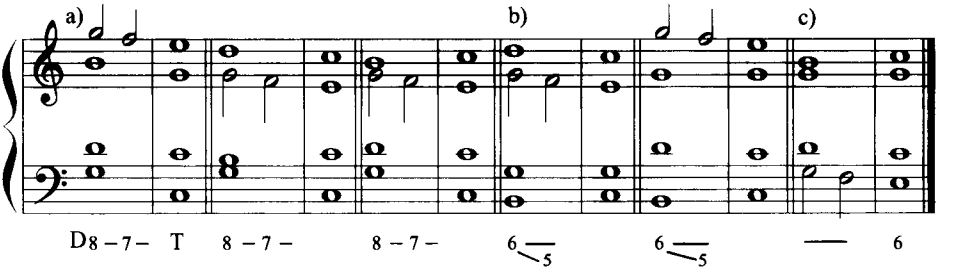
Aşağıdaki armonilenmiş örneğin, soprano ya da bas partisini alarak armonileyin, sonra armonilenmiş durumuyla karşılaştırın.



ÖDEV:



Dominant 7'li akorundaki 7'li, dominantın üç sesli akoruna 8-7- hareketiyle daha sonra katılarak, gerginliği giderek artırabilir. Temel sesin 7'liye gidiş hareketi her durum ve partide olduğu gibi (aşağadaki örnek: a), I. çevrim üzerinde (b) ve bas partisinde de (c) yapılır.



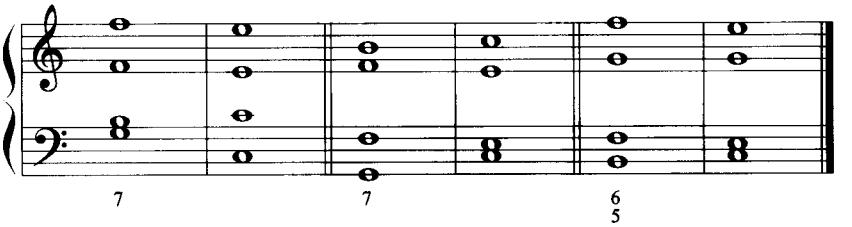
Birinci çevrim üzerinde (6'lı) olduğunda, katlanmış olan temel sesten biri tuttuğu, diğeri 7'liye gittiği için, bas rakamı $^{6}_{5}$ şeklinde yazılır (b).

Eğer 7'li bas partisinde temelden geçiş yapıyor ve akorun diğer sesleri üst partilerde duruyorsa yalnız bir çizgi (-) ile gösterilmesi yeterlidir (c) .

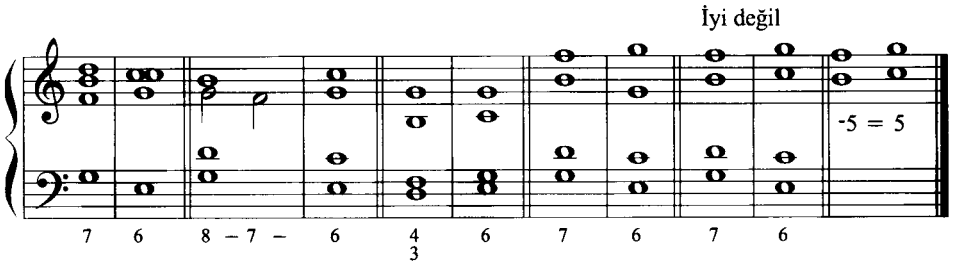
Ancak bu gidiş, parçanın bitişinde yapılmamalıdır. Çünkü toniğin birinci çevrimi, yani 6'lı ile bitiş etkisi tam olarak verilemez.



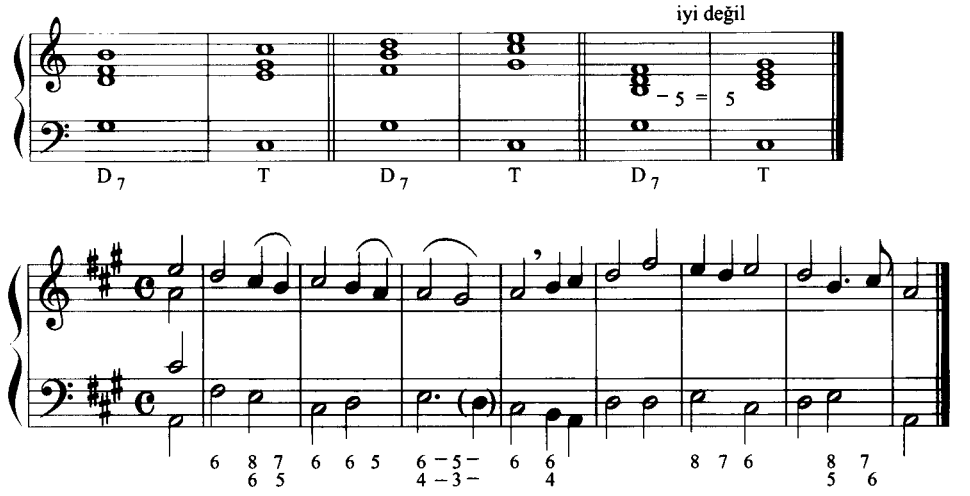
Dominant akorunda yedenin (akor 3'lüsünün) ikileşmesi (katlanması) nasıl iyi değilse, D7'li akorunda 7'linin de ikileşmesi iyi değildir. Çünkü 7'linin doğal kararı inici olarak tonik 3'lüsüdür. Her iki 7'li de 3'lüye inmek istediğinden sonuçta çoğu kez koşut 8'li ortaya çıkar.



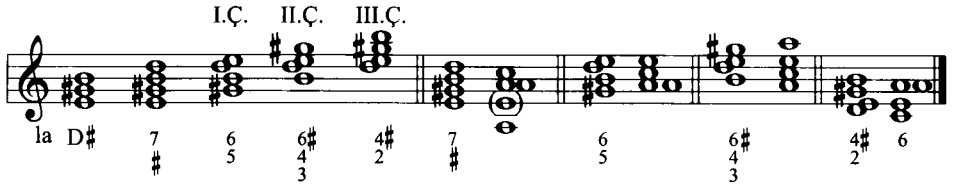
Daha önceki D7'li örneklerinde görüldüğü gibi, D7'linin kararı daima tonik 3'lüsü olmuştur. Fakat 7'linin kararını eğer bas partisi alırsa, 7'li çıkıcı harekette bulunabilir.



Bazen de D7'lisinin çıkıcı hareketle çözümü, basa karşı olarak, bir orta partide yapılır. Bu şekilde D7'linin tam akorundan sonra tonik akoru da tam duyurulur.



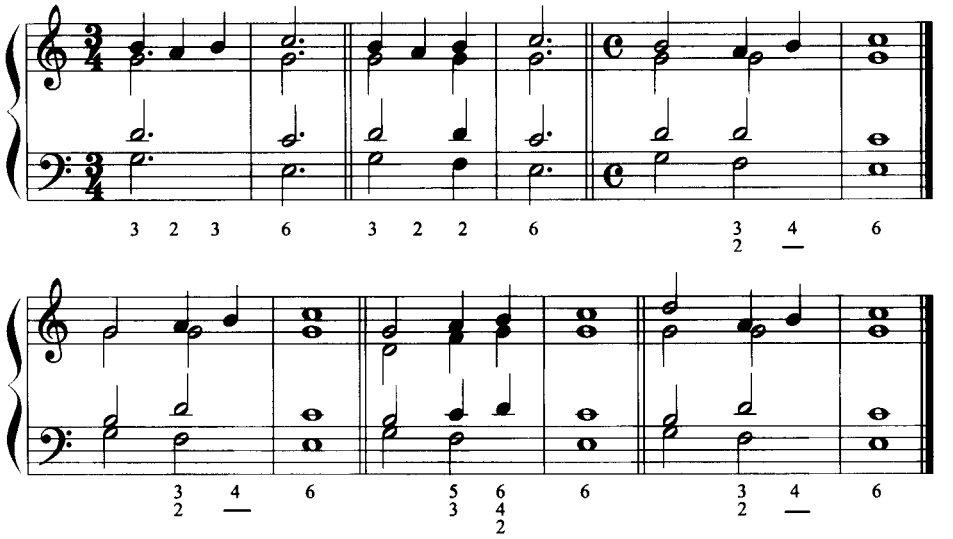
Şimdiye dek D7'li akorunu hep majör tonlarda kullandık. D7'li akoru minörde de aynı şekilde kullanılır. Yalnız bas rakamları yanına yedenin (3'lünün) tizleştiğini belirten işareti de yazmamız gerekmektedir.



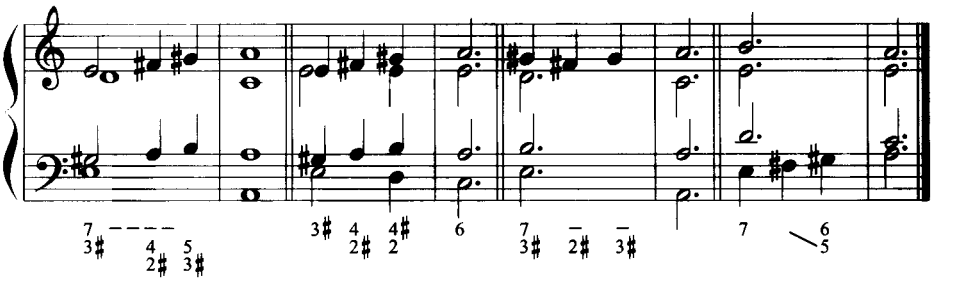
ÖDEV:



Dominant akoru içinde yeden sesin ayrı bir yeri ve önemi vardır. Gerginliği yaratan ve tonik akoruna bağlanmayı hızlandıran bir özellik taşır. Ezgide (soprano partisinde) işleyici ve geçici olarak kullanıldığında bu özelliği daha da önem kazanır.

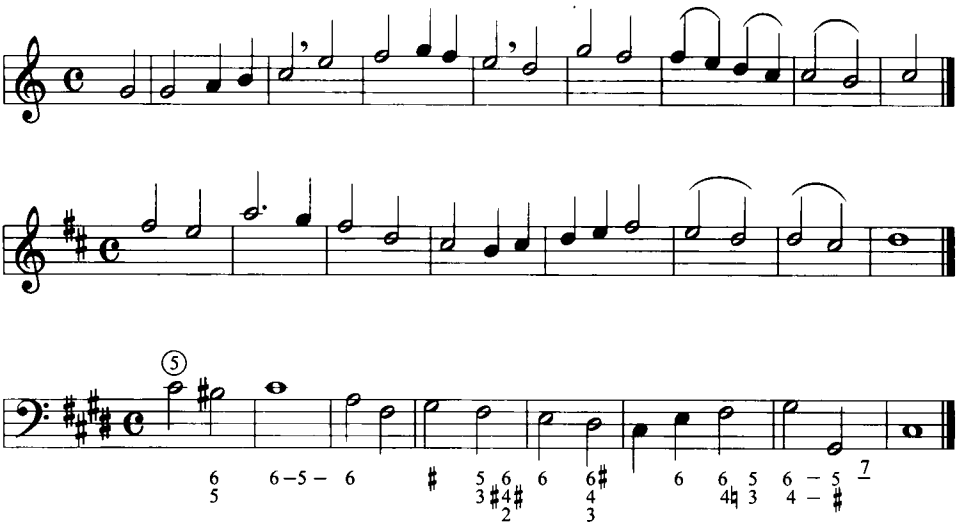


Melodik minör kadansları:

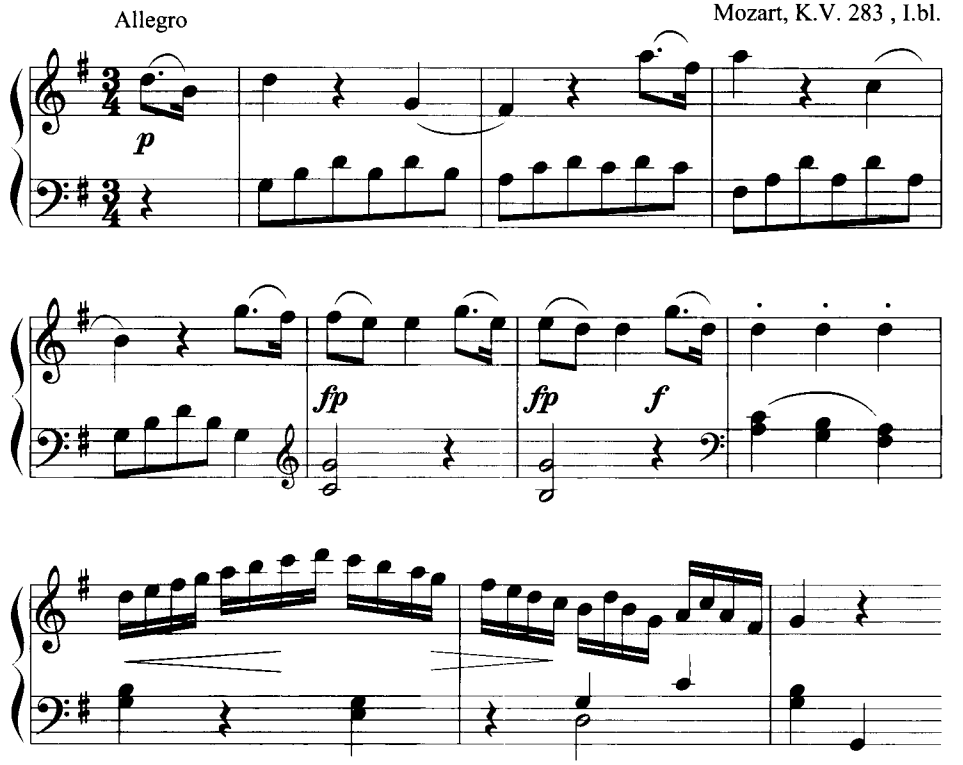


ÖDEV:





Aşağıdaki Mozart KV. 283 Sol piyano sonatının ilk 10 ölçüsünün armonik çözümlemesini yapın. Özellikle D7'li akorlarının konumlarını inceleyin.



DOMİNANT 9'LU AKORU (D9)

Dominant 7'li akoruna bir üçlü daha katıldığında, D9'lu akoru elde edilir. D9'lu akoru sudominant 3'lüsünü de dominant akoru içine alan beş sesli bir akordur. İçinde dört disonans aralık vardır: 9'lu, 7'li, yeden ile 7'li arasındaki —5 ve yeden ile 9'lu arasındaki 7'li.

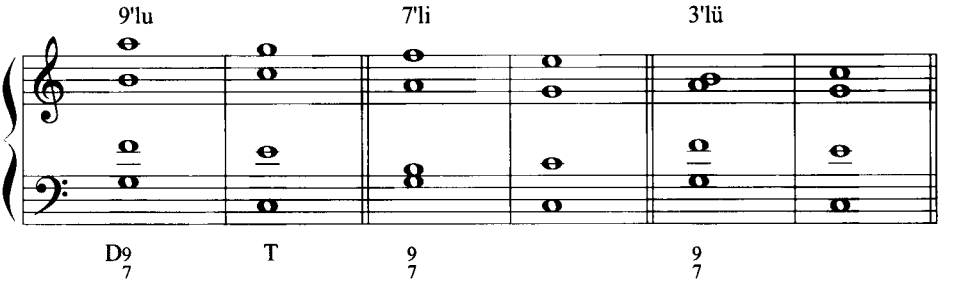
İçindeki disonanslar:



Disonansların çözümleri:



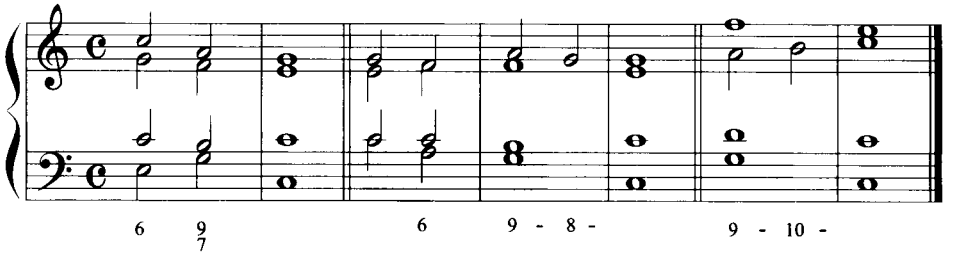
D9'lu akorunun durumları ve toniğe bağlanışları:



D9'lu akoru, dört partili çalışmalarımızda çoğunlukla 5'lisiz olarak kullanılır.

D9'lusunun kadans içinde kullanılmasında, 9'lu ya daha önceki akor içinde bulunarak hazırlanmalı ya da 9'luya karşıt hareketle gidilmeli.

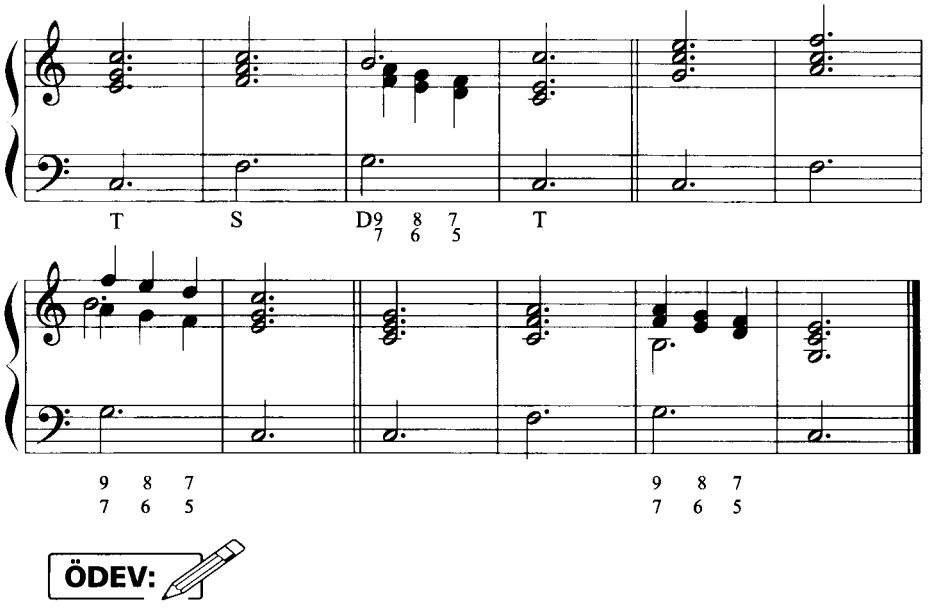




Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi, 9'lu ya dominant akoru içinde 9-8- hareketi olarak veya doğrudan tonik akorunun 5'lisine karar verir. Bazen de, 3'lünün geciktirmesi şeklinde, çıkıcı bir hareketle (9-10- olarak) tonik temeline gidebilir.

Tonik akorunun 5'lisine karar verişi parçasının bitiş kadanslarında ender kullanılır. 9'ludan başlayan bitiş kadanslarında çoğu kez $\begin{matrix}9&8&7\\7&6&5\end{matrix}$ hareketi, koşut 6'lılar veya 3'lüler halinde kullanılır. Böylece 9'lu 7'linin etkisini pekiştirir ve koşut inişler sonunda yine 7'li etkisini korumuş olur.

$\begin{matrix}9&8&7\\7&6&5\end{matrix}$ **hareketinin kadans içinde kullanılışı:**



ÖDEV:

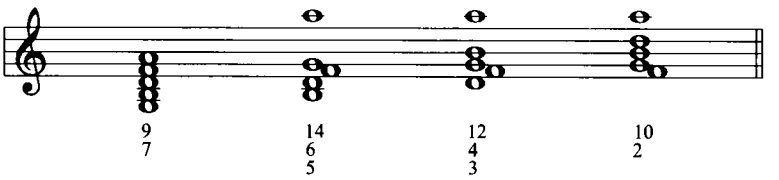
Değişik tonalitelerde ve durumlarda D9'lu akorunu yazarak tonik akoruna bağlayın. Aynı şekilde D9'lu kadanslarını değişik tonalitelerde yazın ve bunları çalın, koro halinde söyleyin.

Çoğunlukla Avrupa halk şarkıları ve danslarında, eşlik olarak, basit kadanslar kullanılır. Aşağıdaki örneklerde, D9'lusunun sade ve doğal çözümlerinin, soru-cevap şeklindeki TD-DT kadansları içinde kullanışları görülmektedir.

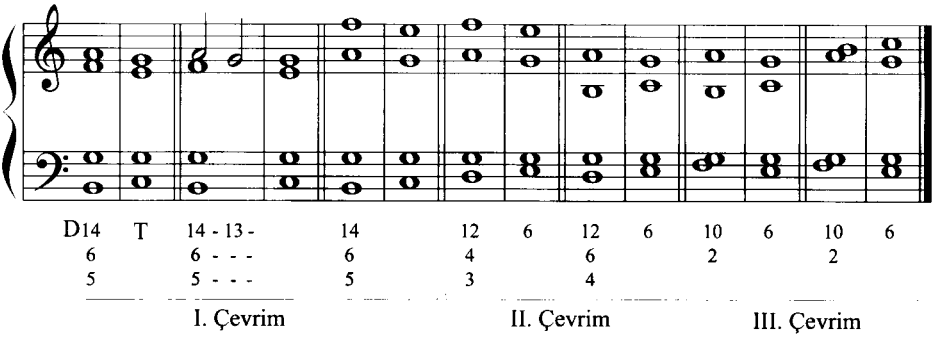


Dokuzlu sekizliye (oktava) karar veren bir aralıktır. Bunun için ne ikliye indirilebilir ne de yediliye çevrilebilir. D9'lusu, 7'li ve 2'li çevrimleri ile karıştırılmamalıdır. Hem temel durumunda hem de çevrimlerinde 9'lu akorunun temeli ile 9'lusu arasında daima (en az) bir 9'lu genişliği bulunmalıdır.

D9'lu akorunun çevrimleri:

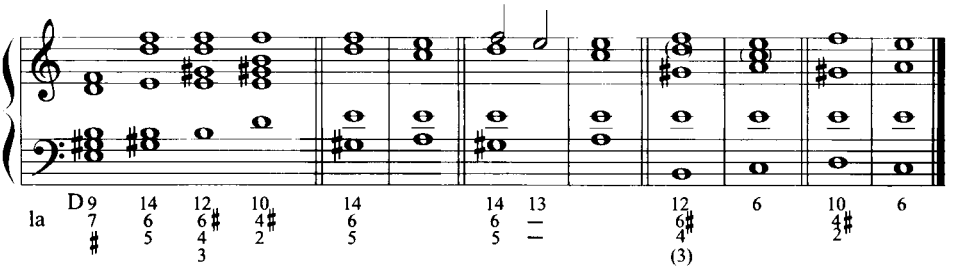


D9'lu akoru çevrimlerinin tonik akoruna bağlanışları:



D9'lu akorunda eğer 5'li kullanılırsa (II. çevriminde görüldüğü gibi), 9'lu akorunun ya 7'lisi ya da yedeni (3'lüsü) atılır.

Minörde D9 akoru çevrimleri ve çevrimlerinin tonik akoruna bağlanışları:



Minör tonalitedeki D9'lu akorunda, majördekinden fazla olarak bir de 5'li ile 9'lu arasındaki eksik 5'li disonansı vardır ve böylece beş sesli D9'lu akorunda disonans adedi beşe varmış olmaktadır. Bütün bunların yanında, yeden ile 9'lu arası eksik 7'li bir aralıktır ve 9'lunun küçük 9'lu olması nedeniyle de topluca minördeki D9'lu akorunun etkisi çok daha sert bir görünümdedir.

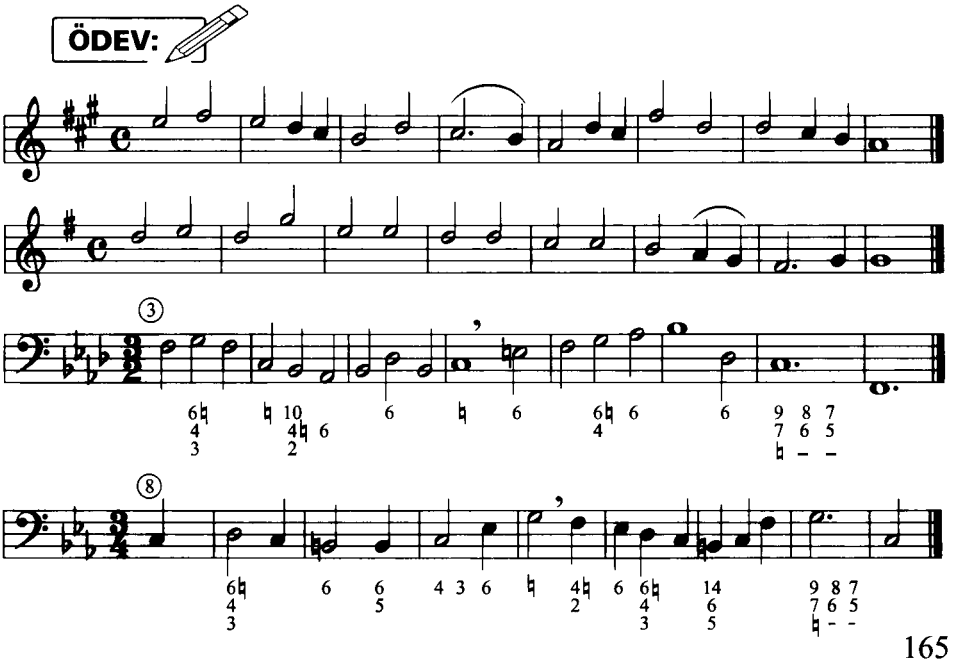
ÖDEV:

Değişik majör ve minör tonalitelerde, D9'lu akorunu ve çevrimlerini yazarak tonik akoruna bağlayın, çalın ve söyleyin.

Aşağıdaki armonilenmiş örneğin, rakamlı bas partisini veya ezgisini alarak, önce kendiniz armonileyin, sonra armonilenmiş durumunu iyice inceleyip kendi yaptığınızla karşılaştırın.

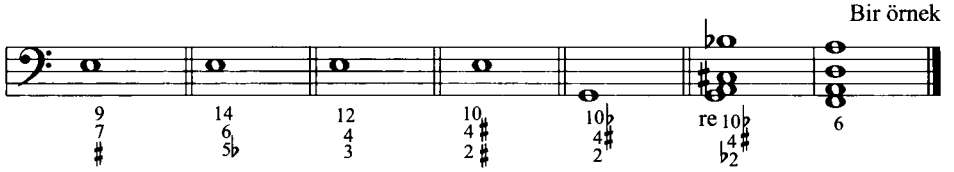


ÖDEV:





Aşağıda bas sesi ve rakamları verilmiş D9'lu akorlarını kurun, tonik akoruna bağlayın ve hangi tonalitede olduğunu belirtin.



Kendine özgü parlak bir tını rengi olan D9'lu akorunun romantik müzikte önemli bir yeri vardır.




Allegretto ben moderato
pp

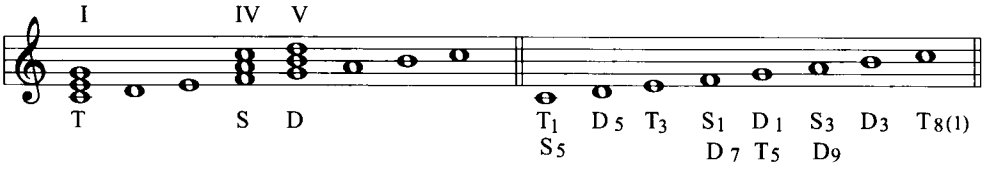
YAN BASAMAKLAR

(dereceler, fonksiyonlar)

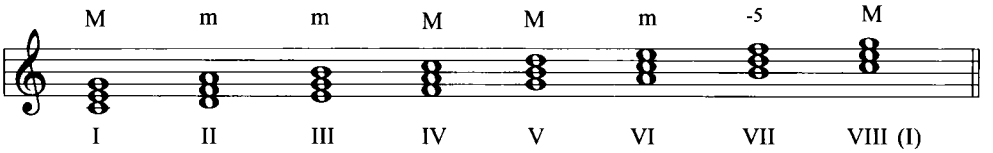
MAJÖRDE YAN BASAMAKLAR

MAJÖRDE YAN BASAMAKLARIN GENEL AÇIKLAMASI

Bugüne dek T, S, D akorları (yani ana basamaklar) ile armonileme genel kurallarını öğrenerek, armonileme çalışmalarımızı sürdürdük. Dizinin her bir sesini, I., IV. ve V. basamak üzerinde kurduğumuz akorlar içinde kullanma olasılığını gördük.

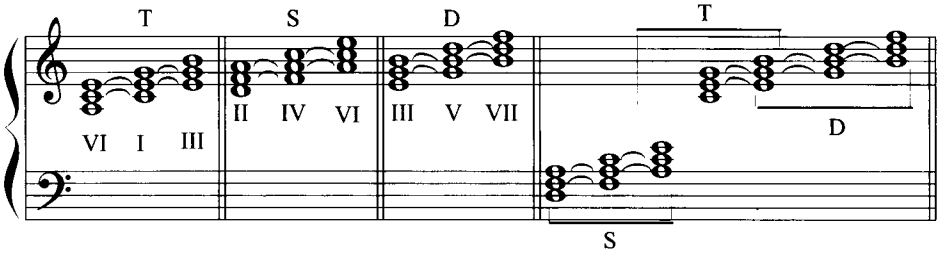


Dizinin I., IV. ve V. basamakları üzerinde akorlar kurulabildiği gibi, diğer basamakları üzerinde de akorlar kurulabilir. Bu akorlar majör tonalitede; I., IV. ve V. majör akorlar, II., III., VI. minör akorlar ve VII. eksik 5'li akorudur.

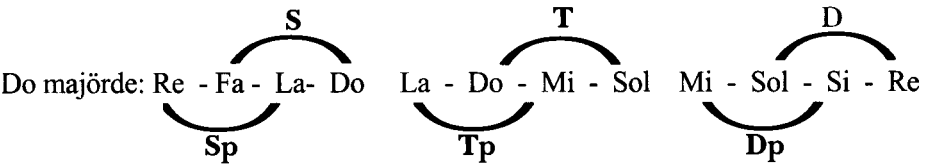


I.(T)., IV. (S)., V(D) akorları tonalitenin ana akorlarıdır. II., III., VI. ve VII. basamak akorları ise ana akorların yerine geçebilecek, onun etkisini, rengini taşıyan ve işlevini (fonksiyonunu) yüklenen yan basamaklardır.

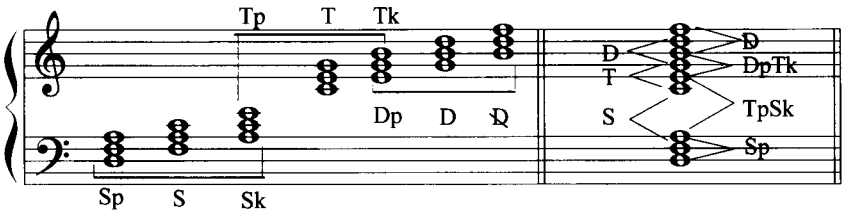
Yan basamaklar içinde ana basamağın iki sesi bulunur ve bu sesler ana basamağın ya temeli ile 3'lüsü veya 3'lüsü ile 5'lisidir. Yan basamaklar ana basamağın alt veya üst 3'lüsünde bulundukları için ana basamak ile 3'lü akrabalıkları vardır.



Genellikle içinde ana akorun temeli ve 3'lüsü, yani iki önemli sesi bulunan akorlar diğer akorlara (üst 3'lü akraba akorlara) göre, ana akorun etkisini daha iyi verebilirler. Nasıl ki, Do majör tonalitelesinin ilgili minör tonalitesine la minör ya da başka bir deyişle paralel minör tonalitesi diyorsak, aynı şekilde, majör tonalitelerde II., III. ve VI. basamak akorları ana basamakların ilgili minör (başka bir deyişle paralel minör) akorları oldukları için, bu akorlara ana akorların paralelleri diyeceğiz. Bu duruma göre; tonik akorunun alt 3'lü akoru Tp, sudominantın alt 3'lü akoru Sp, dominantın alt 3'lü akoru ise Dp olacaktır.



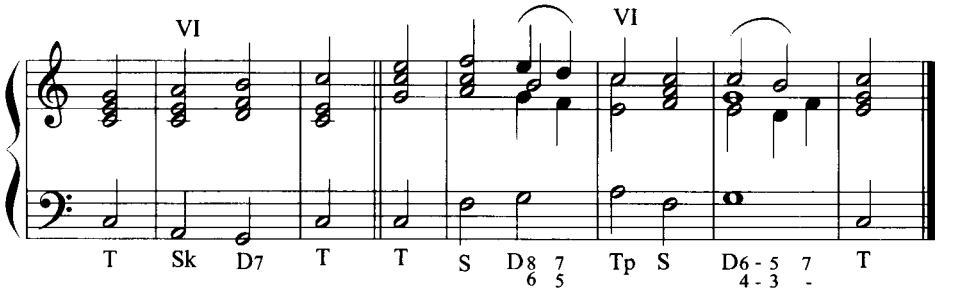
Üçlü akrabalıklar yalnız alt 3'lü olarak kalmayıp, üst 3'lüler de ana akorların akrabaları olduklarından, onlara da bir ad vermek gerekmektedir. Üst 3'lü akor, ana akorun iki sesini içinde bulundurması bakımından onun rengini ve etkisini taşır; böylece bazen onun yerine geçerek ana akorun belirgin özelliğini yansıtır ve onu karşılar. Bundan dolayı bu akorlara ana akorların karşılığı akorlar diyecek ve VI. basamak akorunu, yerine göre, sudominant karşılığı (Sk), III. basamak akorunu da tonik karşılığı (Tk) olarak adlandıracağız. VII. basamak akoru ise eksik 5'li bir akordur ve D7'li akorunun temeli atılmış şeklidir. Temelsiz dominant diyeceğimiz bu akoru da Ð şeklinde göstereceğiz.



Daha önce de açıklandığı gibi, majör akorların ilk 3'lüleri büyük 3'lü oldukları için, majör akorların fonksiyonunu belirten harfler büyük olarak T, S, D şeklinde yazılacak, minör akorların fonksiyonunu belirten harfler ise ana akorun yanına küçük harfle p, k ekiyle yazılacaktır. Örneğin Do majör tonalitelesinde I. basamak akoru büyük harfle T, VI. basamak akoru minör olduğu için Tp şeklinde olacaktır. La minör tonalitesindeki I. basamak akoru minör olduğundan küçük t harfiyle, onun paraleli olan III. basamak akoru ise majör olduğundan tP olarak yazılacaktır.

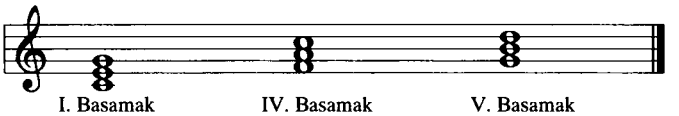
Bazı armoni kitaplarında akorlar Romen rakamları ile belirtilmişlerdir, bazılarında ise (yukarıda açıklamaları yapıldığı gibi) akor cinsi için harfler kullanılır. I. II. III... gibi Romen rakamı kullanılan sisteme BASAMAK (derece) SİSTEMİ, harfler ile gösterilenine de FONKSİYONEL (işlevsel) SİSTEM denmektedir.*

Biz akorları aynı zamanda rakamlar (basamaklar, dereceler) ile belirttiklen sonra fonksiyonel sistemi yeğleyeceğiz. Çünkü, fonksiyonel sistemde, akorların hangi ana akorun yerine geçtiğini, onun etkisini verdiğini, rengini taşıdığını harfler bize daha iyi belirtmektedir.Örneğin VI. basamak akoru, sayı olarak hangi akorun yerine geçtiğini bize hemen belirtemez. Halbuki fonksiyonel sistemde bu akor çoğu kez tonik tarafındadır ve Tp olarak gösterilir, bazen de sudominant rengini taşır, o zaman Sk olarak yazılır. Akoru Tp veya Sk olduğunu ise bize ancak kadanstaki yeri ve durumu belirler. Birinci kadanstaki VI. basamak akoru Sk, ikinci kadanstaki VI. basamak akoru Tp'dir.



Bir majör tonalitenin her bir sesi üzerine kurulan akorları genel olarak böylece tanıdıktan sonra yan basamak akorlarını bir bir ele alarak geniş açıklamalarını yapacak, kadanslar içinde durumlarını inceleyecek ve ödevlerde bu akorları kullanacağız. Daha sonra da minör tonalitede yan basamakları ele alacağız.

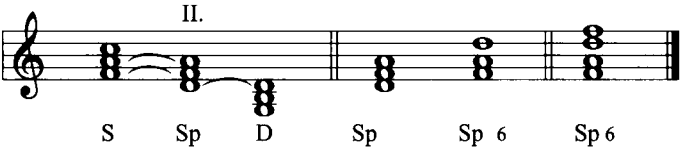
** Fonksiyonların Türkçeleştirilmiş şekli, Türkçe armoni kitaplarının bazılarında uygulanmaktadır. Örn. I.basamak akoruna DURAK veya EKSEN akoru denilip D veya E harfiyle, V. basamak akoruna ÇEKEN veya GÜÇLÜ denilip Ç veya G harfleriyle, IV. basamak akoruna ALTÇEKEN veya ALTGÜÇLÜ denilip AÇ harfiyle gösterilmektedir. VI. basamak akoruna Eksen ek 6'lısı, III. basamak akoruna Çeken ek 6'lısı, II. basamak akoruna Altçeken ek 6'lısı denilmektedir.*



I. Basamak	IV. Basamak	V. Basamak
Tonik	Sudominant	Dominant
Eksen (E), Durak (D)	Altçeken (AÇ)	Çeken (Ç), Güçlü (D)

Sp (II. BASAMAK) AKORU

Sudominant paraleli (II. basamak) akoru, sudominantın temel ve 3'lüsü gibi iki önemli sesini içinde bulundurması bakımından, tamamen sudominant etkisini taşır. Sudominant ile 3'lü akrabalığı vardır ve çoğu zaman onun yerine kullanılır. Dominantın 5'lisini içinde bulundurması bakımından da dominant ile 5'li akrabalık ilişkisi vardır. Sp akoru çoğu zaman birinci çevrim (6'lı) durumunda kullanılır. Bu durumda bas partisinde akorun 3'lüsü, yani sudominantın temel sesi olduğundan, sudominant etkisi daha iyi hissedilir. Hatta akorun 3'lüsü de genellikle katlandığında, bu etki daha da kuvvetlenmektedir. Bu bakımdan yan basamaklarda 3'lünün katlanması ve birinci çevriminde kullanılması genel bir kural olarak kabul edilmektedir.

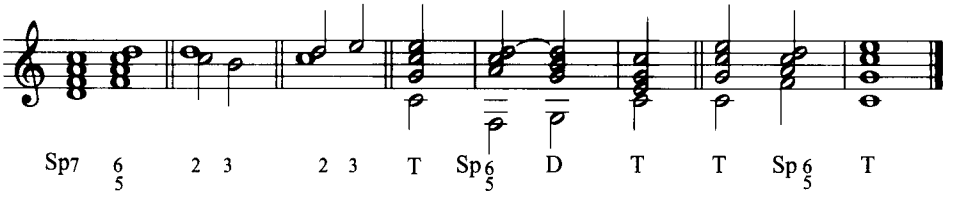


Sp 6'lı ile kadanslar Bach zamanında ve hatta klasiklerin müziğinde önemli bir rol oynamıştır.(Der erste Bach albümünün 4. Tanz parçasının sonunu ve Haydn Do piyano sonatının I. ve II. bölüm başlarını bu yönden inceleyiniz.)

Aşağıdaki Sp 6'lı kadanslarını değişik tonalitelerde çalın.



D7'li akoru gibi, çoğu zaman, Sp de 7'li olarak kullanılır. Bu şekliyle sudominantın üç sesi de akor içinde bulunmaktadır ve birinci çevrim($\frac{6}{5}$) durumu genellikle yeğlenir. Sp ($\frac{6}{5}$) akoru sudominant akoruna bir 6'lı sesin eklemiş olması nedeniyle, Fransız besteci ve kuramcısı J. Ph. Rameau (1683-1764) tarafından EK ALTILI (sixte ajoutée) diye adlandırılmıştır.

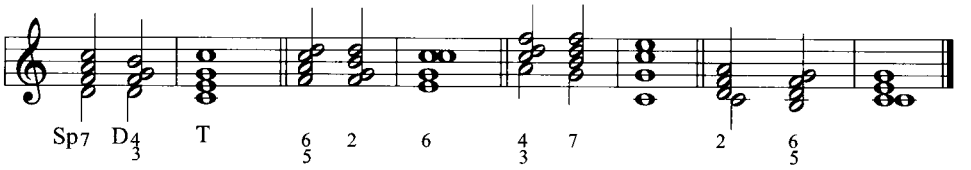


İkili dinonansın çözümü, genellikle otantik kadans içinde, inici olarak yapılır. Bu durumda Sp7'lisinin kararı dominant 3'lüsüdür. Bazen de çözüm, plagal kadansta çıkıcı olarak yapılabilir.

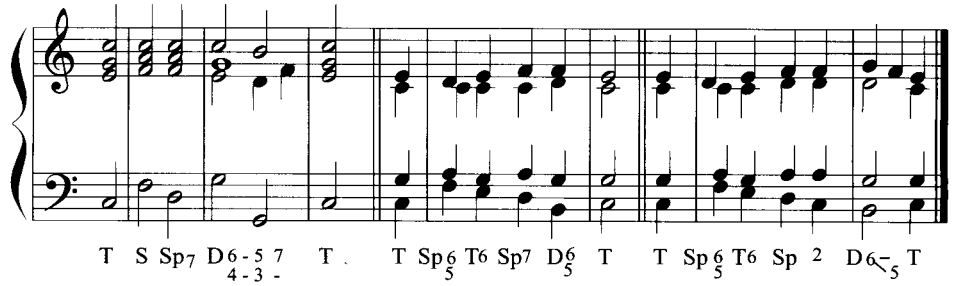
Aşağıdaki Sp $\frac{6}{5}$'lı kadansları değişik tonalitelerde çalın.



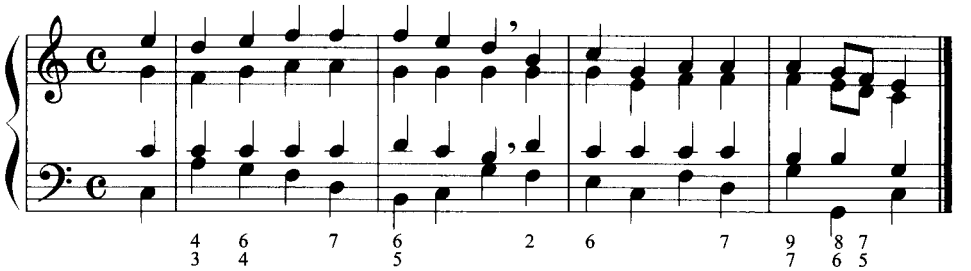
Sp akoru çoğunlukla $\frac{6}{5}$ konumunda kullanılmakla birlikte, 7'li, $\frac{4}{3}$ ve 2'li konumlarda da kullanılır.



Sp akorunun kullanımı ile ilgili birkaç örnek:



Aşağıdaki armonilenmiş örneğin, soprano partisini veya rakamlı basını alarak armonileyin, sonra karşılaştırın, çalın, söyleyin.

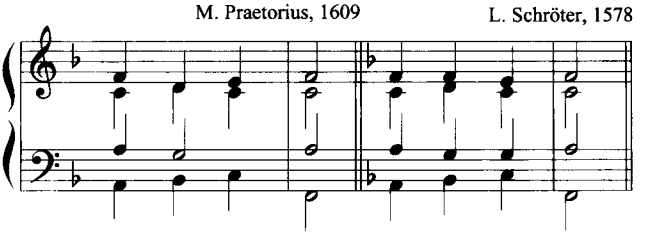


ÖDEV:



Aşağıdaki eserlerden alınmış örneklerin armonik çözümlemelerini yapın.

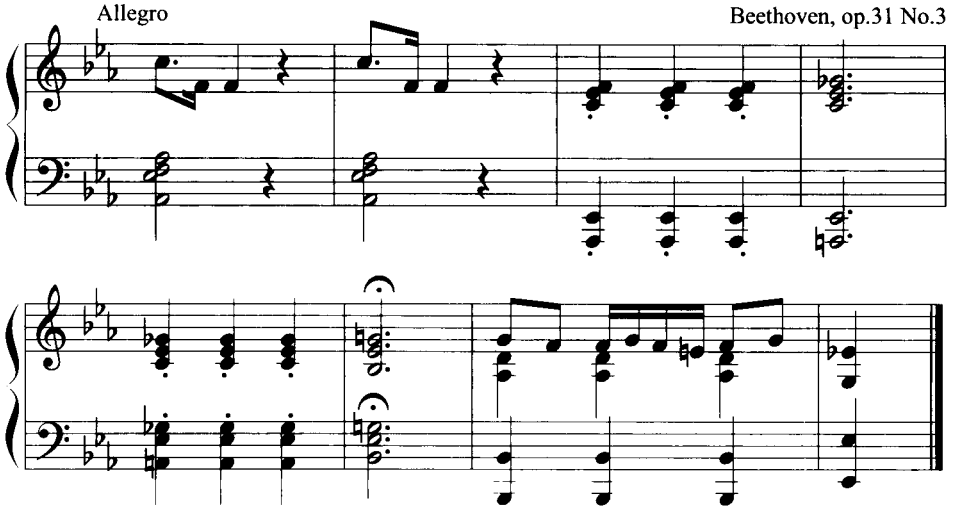
M. Praetorius, 1609



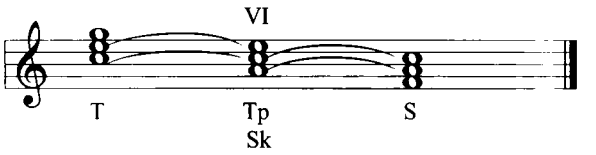
L. Schröter, 1578

Bach, Eşit Düzenli Kl. I.Prelüd



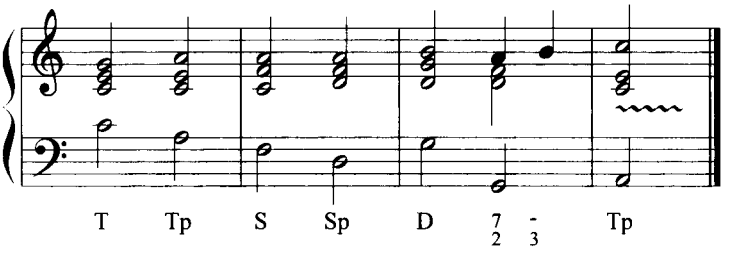


Tp VEYA Sk (VI. BASAMAK) AKORU*



VI. basamak akoru çok yerde tonik etkisini taşır (Tp). Pek ender olarak sudominant yerine geçer (Sk).

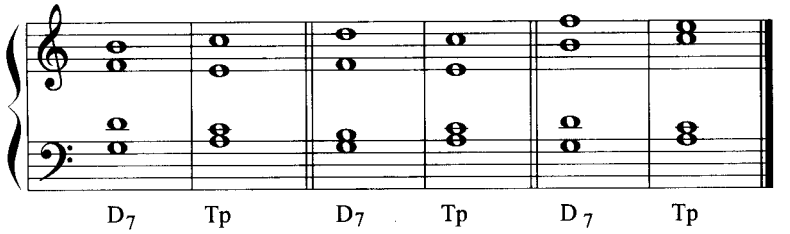
Tonikten sudominant tarafına gidilirken ve özellikle dominantın gergin durumundan sonra Tp akorunun önemli bir yeri vardır ve oldukça değişik bir etki yaratır.



Genellikle D7'lisinin gergin durumundan sonra, tam bir bitiş olarak tonik akoru beklenirken, Tp akorunun gelişiyle yaratılan ve devam gereksinimi doğuran bu değişik etkiden dolayı bu bağlanışa KIRIK KADANS (kırık kalış, yanıltıcı durgu) denmiştir.

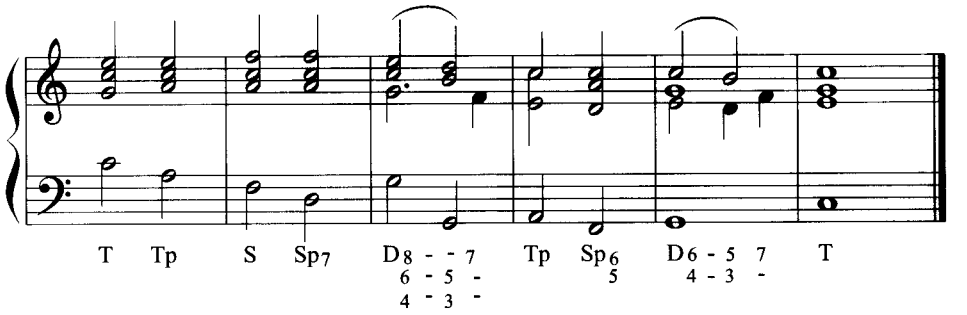
* *VI. basamak akoru daha çok kullanıldığı için, sıra gözetilmeden III. basamak akorundan daha önce ele alındı.*

Kırık kadansta eksik 5'linin (tritonun) çözümünü doğru yapmak ve tonik etkisini kuvvetlendirmek için 3'lü ikileştirilir.



Örneklerde de görüldüğü gibi; kırık kadansta, D ve Tp akorlarının bas partisinde temel seslerinden gidişi yeğlenir. (Bazen de D6 akorundan sonra Tp gelebilir. Örn. Schubert op. 94/6 Trio sonu).

Kırık kadans çoğu zaman parçanın bitişini daha sonraya bırakmak (ertelemek) için sona doğru kullanılır. Bu durumda yeniden bir kadans yaparak parçayı bitirmek gerekir.



ÖDEV:

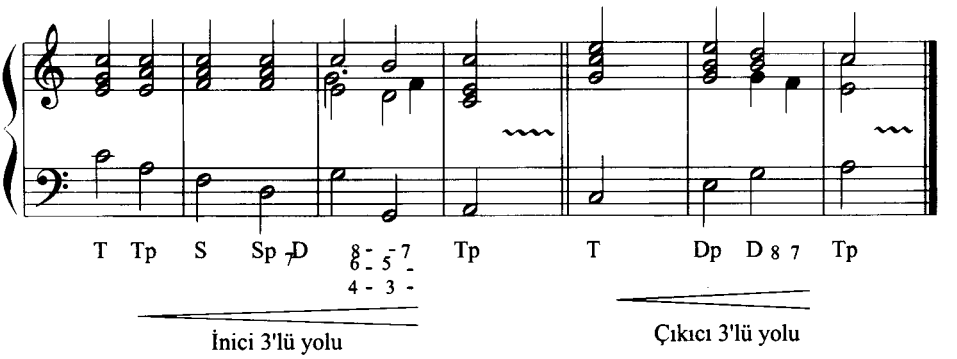
Değişik tonalitelerde kırık kadans çalın ve söyleyin.

Aşağıdaki Haydn'ın Do piyano sonatının armonik çözümlemesini yapın.

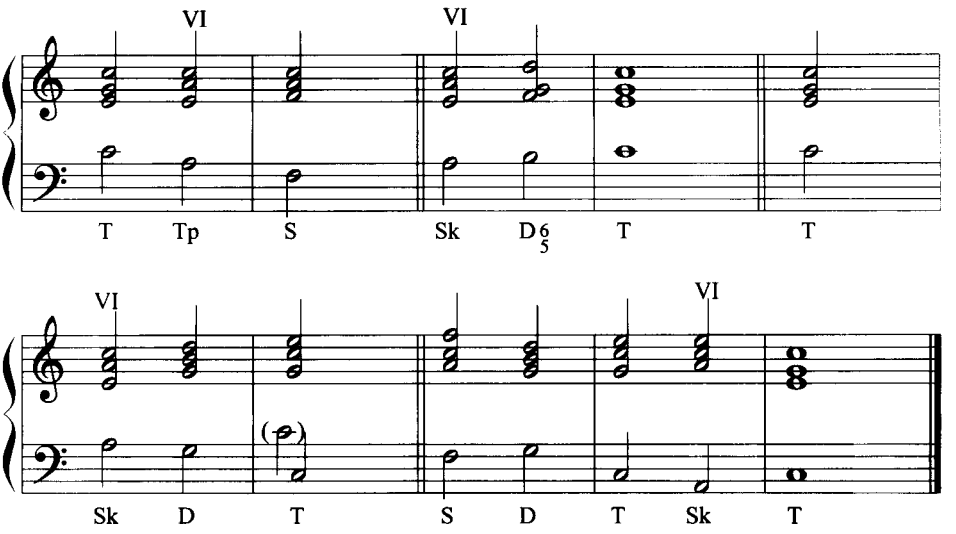


T Tp | S Sp7 | D gidişinde, ezgide aynı seslerin tutulmasına karşılık, bas partisinde inici 3'lü yolu ile dominanta doğru bir armonik kreşendo oluşmaktadır. Bu gelişimin etkisi VI. basamağa varıldığında birden kırılmış olmaktadır.

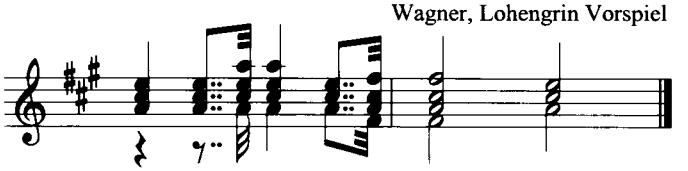
Çıkıcı 3'lü yolunda da bu kreşendo etkisi hissedilir.



İnici 3'lü yolunda, başka bir deyişle sudominant tarafına doğru gidildiğinde, VI. basamak akoru her ne kadar tonik-sudominant karışımı bir akor ise de, daha çok Tp olarak tonik etkisini taşır. Sudominant, ölçü başında (kuvvetli zamanda) yeni bir fonksiyon olarak belirir. Eğer VI. basamak akorundan sonra dominant veya tonik akoru geliyorsa, o zaman bu akor, içinde sudominantın 3'lüsü ve 5'lisi olması dolayısıyla, Sk olarak zayıf bir sudominant etkisindedir.



Wagner, Lohengrin Vorspiel



Aşağıdaki Bach koralinin armonik çözümlemesini yapın.

Ermuntre dich, mein schwacher Geist



Aşağıdaki armonilenmiş örneğin, soprano ya da bas partisini alarak armonileyin, sonra karşılaştırın.



Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi, yan basamakların bu şekilde bolca kullanılması, barok çağ korallerinde ve romantik çağ bestecilerinin eserlerin-

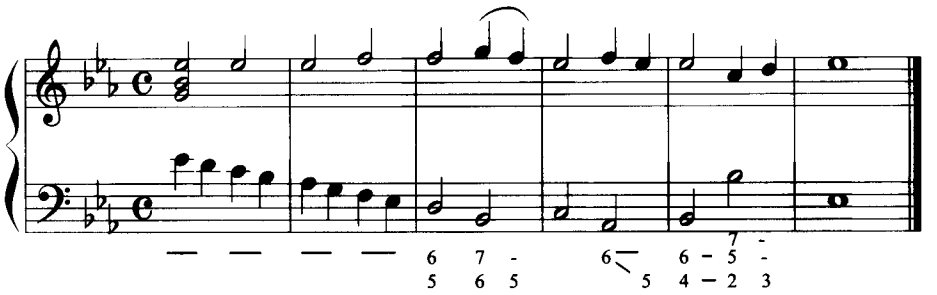
de pek sık görülmektedir. Romantikler iki yolda yürüdüler:

1) Eski güzel günlere dönmek.

2) Yeni hayaller kurmak.

Klasikler daha çok TS DT (I. IV. V. I.) gidişini yeğlediler.

Bugüne dek, dominant ve Sp akorlarının 7'li durumlarını gördük. Bu 7'li akorların daha sık kullanılmasının yanında, diğer akorların da 7'lileri kullanılır. Aşağıdaki örnekte 7'lilerden geçerek akor bağlanışlarını inceleyin ve orta partilerin seslerini tamamlayın. Bach koralinin armonik çözümlemesini yapın.

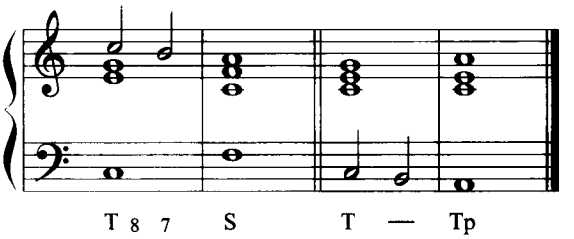


Bach,Koral (Meinen Jesum)

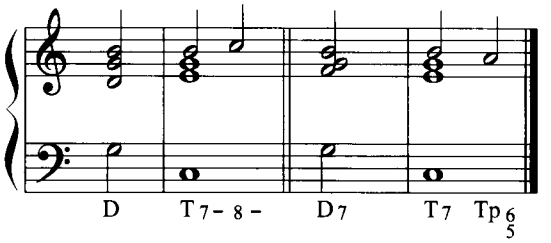


Tonik ve sudominant akorlarının 7'lileri büyük 7'li olduklarından oldukça sert tınlarlar ve genellikle şu şekilde kullanılırlar:

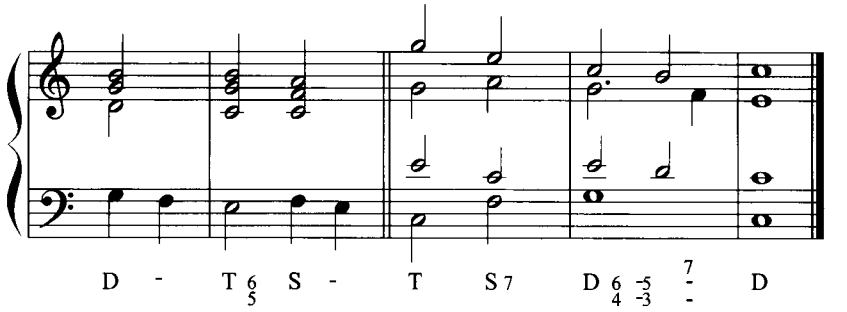
1) Geçici ses olarak.



2) Geciktirme olarak.



3) 7'li akor olarak. Bu durumda T7 ve S7'li akorları, D7'li akorunun kuralları içindeki gibi, hazırlıklı veya hazırlıksız olarak kullanılır.



ÖDEV:



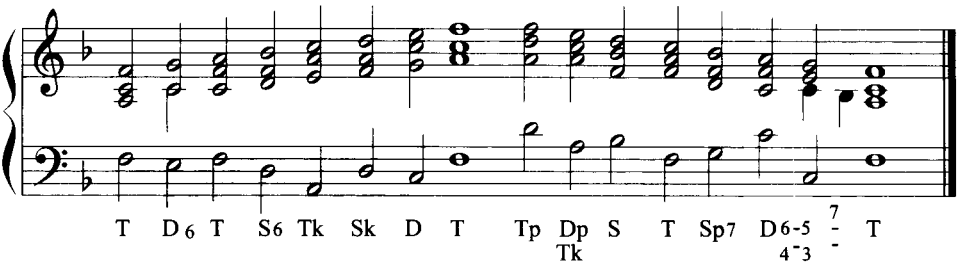


Dp VEYA Tk (III. BASAMAK) AKORU

III. basamak akoru, kadans ve parçalar içindeki kullanılış yerine göre dominant (Dp) veya tonik(Tk) etkisini verir. Dominant etkisi Dp olarak daha sık görülmektedir. Bazen de Tk olarak toniğin yerine geçer.

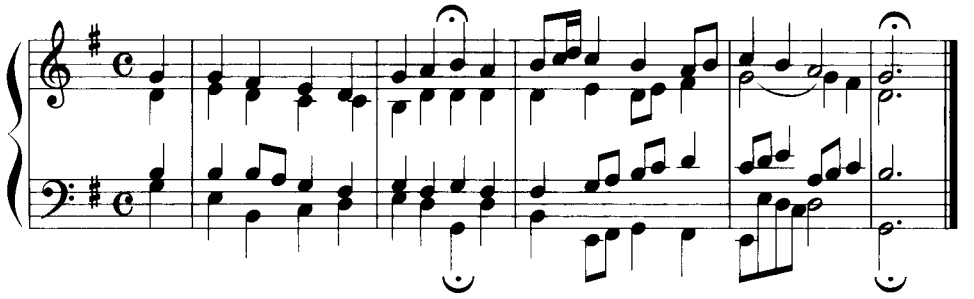


III. basamak akoru, diğer yan fonksiyonlara göre daha az kullanılır. Bir majör dizinin yan fonksiyonlarla aşağıdaki armonilenmiş şeklini inceleyin ve değişik tonalitelerde çalın.

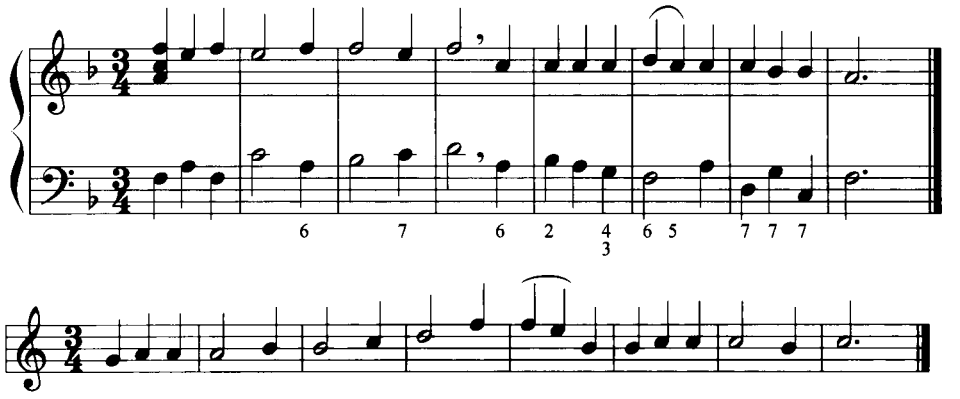


Aşağıdaki Bach koralinin armonik çözümlemesini yapın, çalın ve söyleyin.

O Herre Gott, dein göttlich Wort

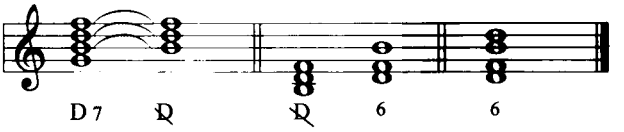


ÖDEV:

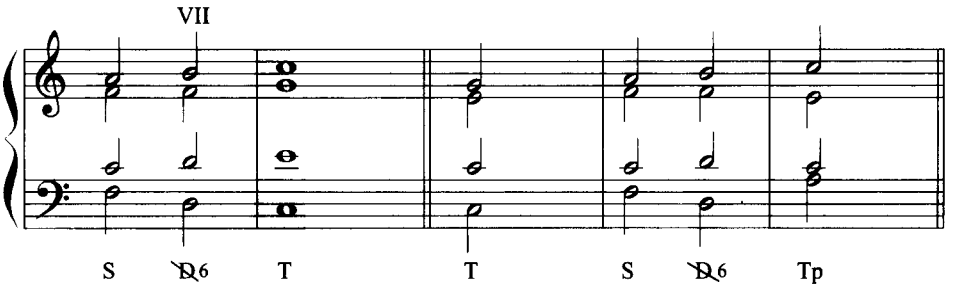




Ð (VII. BASAMAK) AKORU

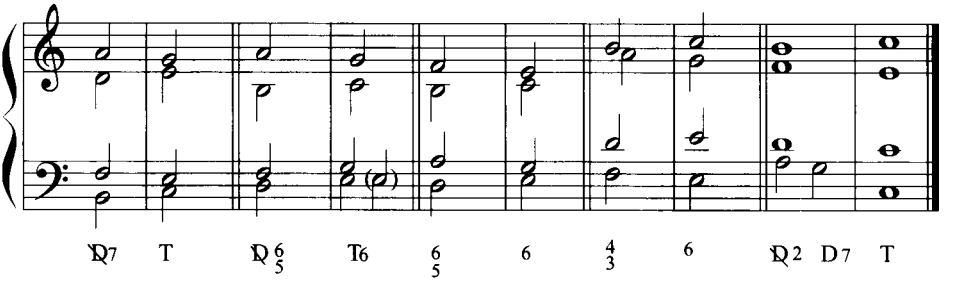


VII. basamak eksik 5'li akoru, temeli olmayan dominant 7'li akorudur. Bunun için Ð şeklinde gösterilir. Daha çok birinci çevrim olarak ve 3'lüsü ikileştirilerek kullanılır.

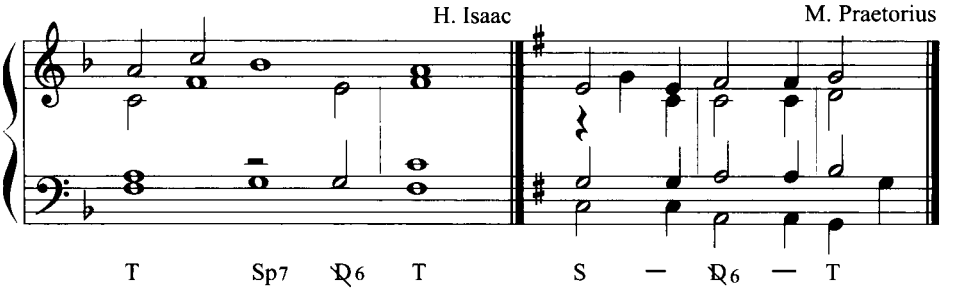




D akoru , 7'lisi ile birlikte (temelsiz D9'lu olarak) kullanıldığında ve tonike bağlandığında, genellikle tonik 3'lüsü ikileşir. Üçüncü çevrim (2'li) durumunda dominanta bağlanmalıdır, yoksa T $\frac{6}{4}$ akoru çıkar.



D akoru, Palestrina zamanındaki bestecilerin dominant akoru idi. Bach ve öncesinde de SDT şeklindeki kadanslara sık rastlanır.





ÖDEV:



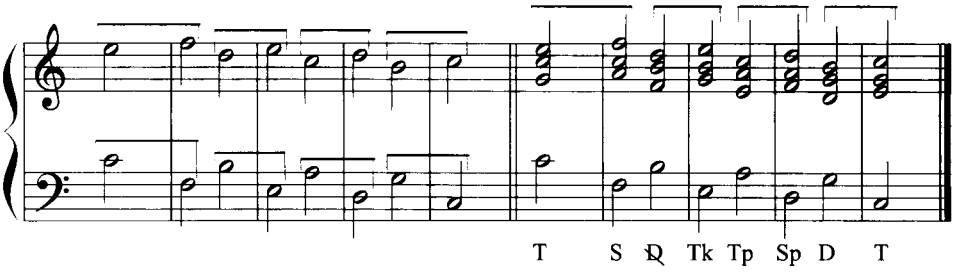
MAJÖRDE MARŞ ARMONİK

Majörde yan basamakları bir bir inceledikten sonra, şimdi onları, peşisıra kullanıldıkları kadanslar ve parçalar içinde görelim. Genellikle barok (Haendel, Bach ve özellikle Vivaldi) ve klasik çağ bestecilerinin sevdiği ve eserlerinde sık sık rastlanan, bütün basamakların ya da bir bölümünün belli bir sıralama ile art arda kullanılmasına "marş armonik" (Sekvens) diyoruz. *

Sekvens, aynı aralıklarla ve başka ses alanlarında birbirini izleyen ses kümeleridir.



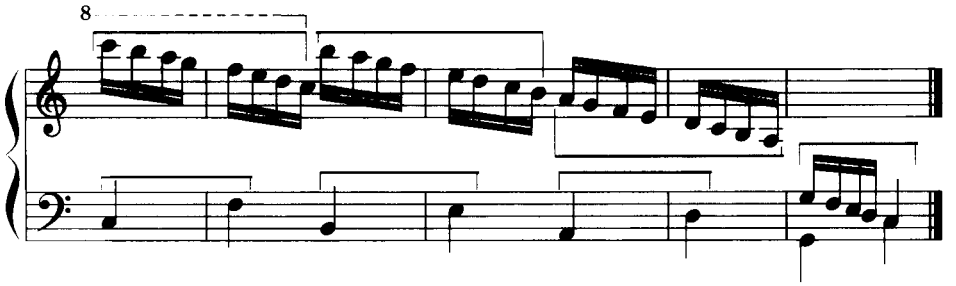
Ezgi ve bastaki "sekvens" hareketlerini birleştirerek, bası temel ses kabul edip dört sesli akorlar durumuna getirerek marş armoniği elde etmiş oluruz.



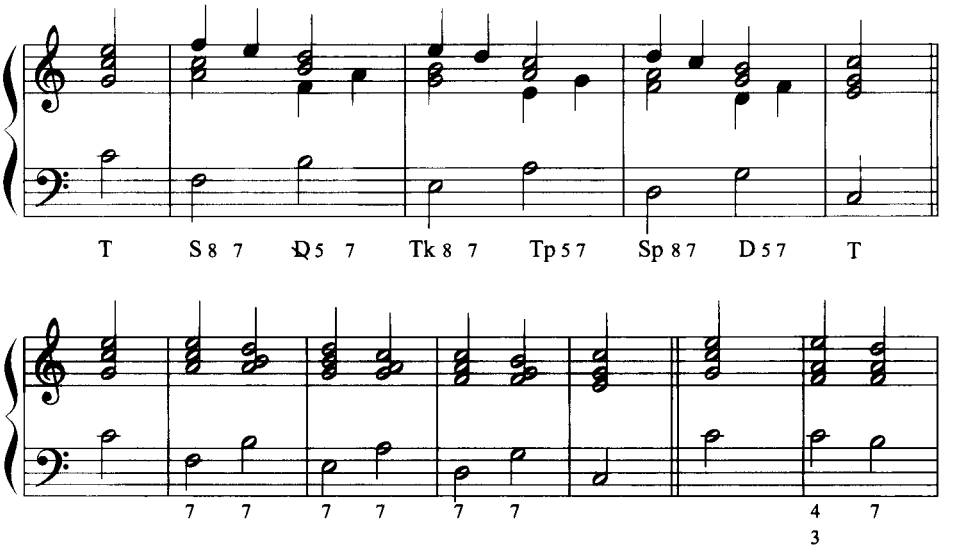
Genellikle bu şekilde sıralanan akorlardan oluşan marş armonik, bütün basamakları içinde bulunduran iki tam kadansı içerir.

Dört oktavlık inici dizi de bir sekvens hareketidir. Eğer onaltılık sürelerin ilk seslerini bas partisi olarak düşünüp bunları akorun temel sesleri olarak alırsak, marş armonik gidişini ortaya çıkarmış oluruz.

** Marş armonik sözcüğü dilimize Fransızca "marche harmonique"den gelmiştir. Fransızlar aynı zamanda "séquence" de demektedirler. Latince, "devam, sonrası" anlamındaki, "sequentia" sözcüğünden gelen ve bizim de bazen "sekvens" dediğimiz bu sözcüğü diğer milletler kendi dillirinde şöyle yazmaktadırlar: İt. sequenza; Alm. Sequenz; bazı Türkçe bazı kitaplarda şu sözcüklere de rastlanmaktadır: "Armonik yürüyüş" (Armoni, R. Korsakov), "kalıp yürüyüş" (Üçlü Sistem, K. İlerici), "yürüyüşlü düzenler" (Musiki Sözlüğü, M.R. Gazimihal), "sekileme" (Teori-II, G.Oransay).*



Aşağıdaki marş armonik kadanslarında, 7'lilerin giderek eklendiği veya doğrudan doğruya 7'li akorların temel ve çevrimler halinde kullanıldığı örnekler görülmektedir.





Yukarıdaki marş armonik kadanslarını değişik tonalitelerde çalın.

ÖDEV:





Aşağıdaki eserlerin armonik çözümlemesini yapın.

Vivaldi Konçertodan
Bach'ın Org Düzenlemesi



Beethoven,op.13 Rondo



Beethoven'in Patetik sonatının rondo bölümündeki bu marş armonik gidişleri giderek gelişir ve inici dizi içindeki marş armonikle doruğa ulaşır.

Marş armonikte genellikle inceden kalına doğru doğal bir inici gidiş izlenmekle beraber, bazen çıkıcı bir gidiş ile de marş armonik yapılabilir.



Aşağıdaki ödevi yapın ve Mozart'tan alınan örneği çözümleyin.



Allegro molto Mozart, K.V. 448 İki Piyano Sonatı



MİNÖRDE YAN BASAMAKLAR (Fonksiyonlar)

MİNÖRDE YAN BASAMAKLARIN GENEL AÇIKLAMASI

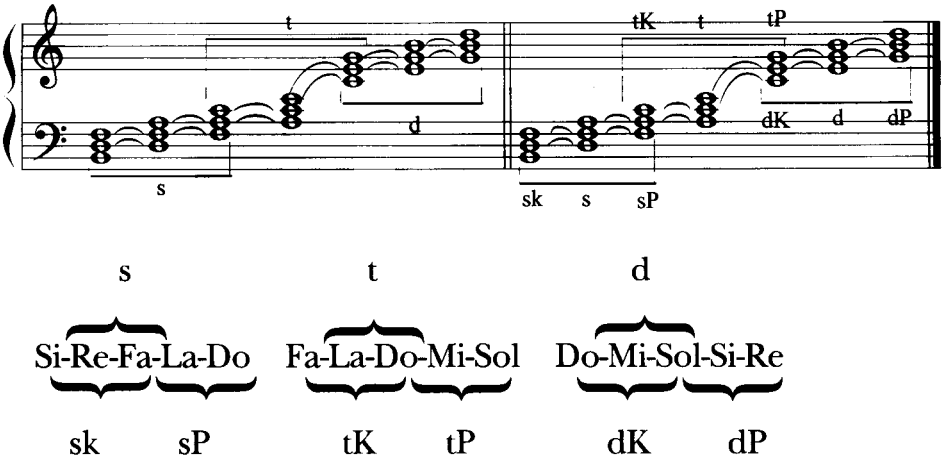
Bugüne dek ana akorlar ile yaptığımız çalışmalarımızda daima armonik minör çeşidini kullanmıştık. Bundan böyle de, daha çok armonik minörde yapacağımız çalışmalar içinde, bazen de eolik ve melodik minör çeşitleri geçecektir.* Bunun için, her üç minör çeşidindeki yan basamakları genel olarak açıklayıp kadans örneklerini verdikten sonra, her yan basamağı bir bir ele alarak inceleyeceğiz.

Majör tonalitelerde ana akorlar majör, onların 3'lü akraba akorları minör akorlar idi. Majör akorlar büyük harflerle T, S, D olarak, onların akraba akorlarını p (paraleli) ve k (ana akorun yerine onun karşılığı) olarak küçük harflerle göstermiştik.

Minör tonalitelerde, majördekinin karşıtı bir harfleme ile yan basamakları belirteceğiz.

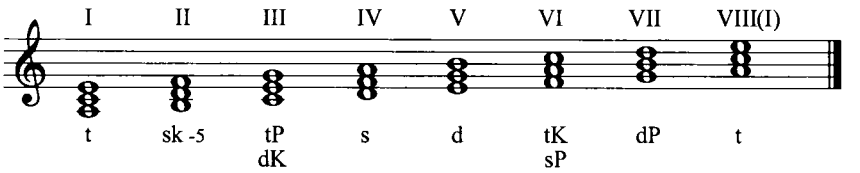
Eolik minörde ana akorlar minör akorlardır, onları t, s, d gibi küçük harflerle, ana akorların üst 3'lü akraba akorlarını, paralel akorlarını, büyük P ile, tP, sP, dP şeklinde ve alt üçlü akorlarını majör olduklarından büyük harf K ile tK, dK şeklinde göstereceğiz. II. basamak akoru ise eksik 5'li akorudur ve sudominant etkisini taşır. Bu akor, sudominantın karşılığı olduğundan onu da sk (veya sk —5) harfleriyle belirteceğiz.

Eolik minörde 3'lü akrabalıklar:



** Daha önce "Minör Dizi ve Minör Tonalite" başlığı altında, (Dizi ve Tonalite Bilgisi konusunda), minör çeşitleri ve özellikleri üzerine geniş bilgi verilmişti.*

Eolik minörde basamakları belirten fonksiyonlar:



Eolik minörde kadans örnekleri:



Eolik minörde, minör olan dominant akoru, eolik minörün inici hareketi içinde birçok kez geçmektedir. Minör dominant akoru bir bitiş etkisini tam vermediğinden son kadansta kullanılmaz.

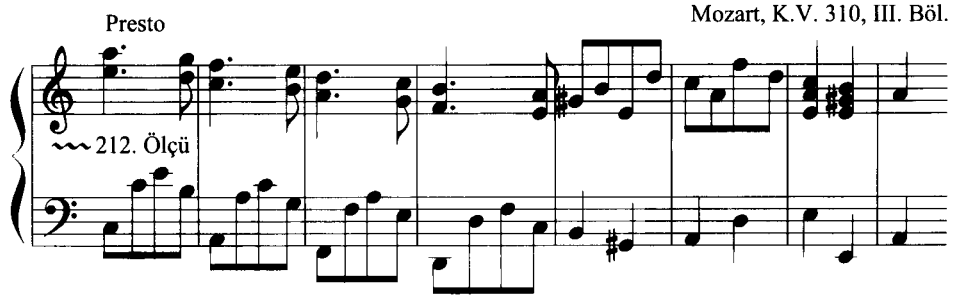
Eolik minör kadans örneklerindeki akorların fonksiyonlarını belirtin ve çalın, söyleyin.

Eolik minörde, minör bir akor olan dominant akoru, yedenin olmaması nedeniyle bitiş gücünü yitirmiş durumdadır. Son dominant-tonik bağlanışında, bitiş etkisinin daha iyi verilebilmesi için yedinci ses tizleştirilir. Eskiden dominant akoru (eolik minör, doriyen gibi minör modlarda) minör akor olarak kullanılıyordu. 16. yüzyıldan bu yana bir yeden gereksinimi duyulması ve armoninin gelişmesiyle dominant majör akor oldu ve özellikle bitişlerde kullanıldı.

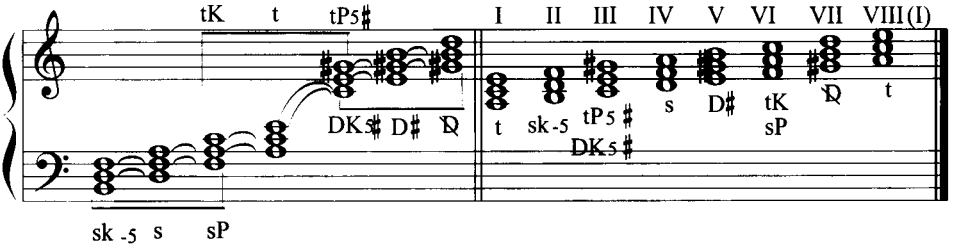
Eolik minörde olan, aşağıdaki marş armonik kadansını değişik tonalitelerde çalın ve söyleyin.



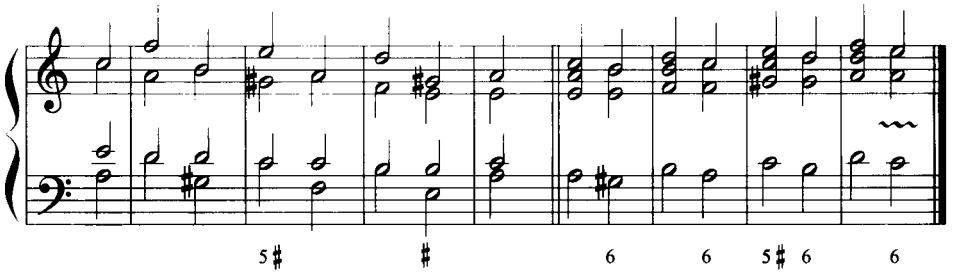
İnici eolik minöre ait bir örnek:



Armonik minörde 3'lü akrabalıklar ve basamakları belirten fonksiyonlar:

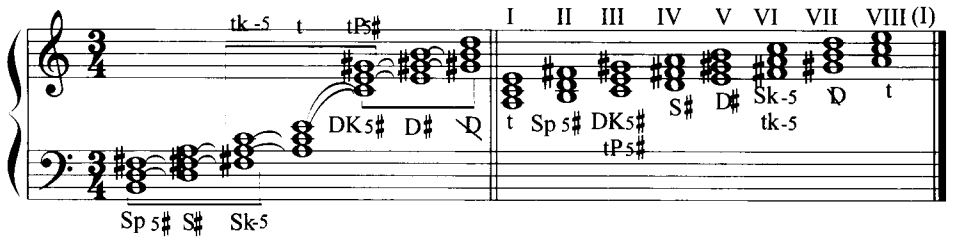


Armonik minörde değişik birkaç marş armonik örneği:



Marş armonikte, triton atlamaları ve 1.5 ses gidişi kabul edilebilir.

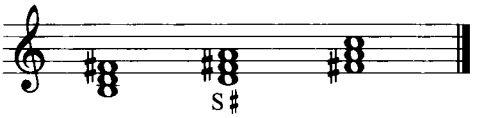
Melodik minörde 3'lü akrabalıklar ve basamakları belirten fonksiyonlar:



Melodik minörde kadans örnekleri:

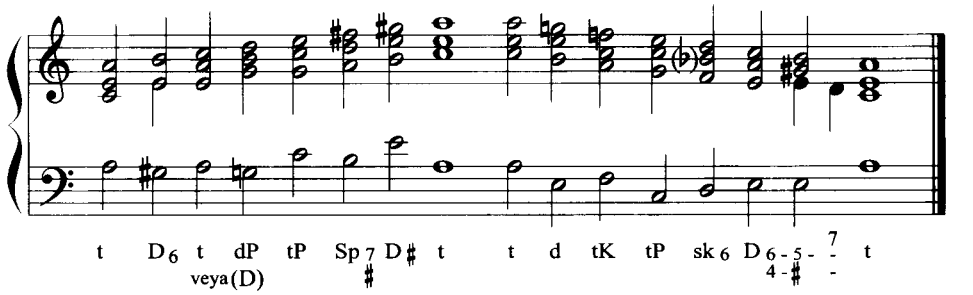


Melodik minörde, majör olan sudominant (IV.) akoru ile II. ve VI. basamak akorları, melodik minörün çoğunlukla çıkıcı hareketi içinde, geçici olarak, çok az kullanılmaktadır.





Çıkıcı melodik ve inici eolik minör dizinin yan fonksiyonlarla aşağıdaki armonilemesini inceleyiniz ve değişik tonalitelerde de çalınız.



sk (II. BASAMAK) AKORU



Sudominant akorunun temel ve 3'lüsünü içinde bulunduran ve böylece sudominant yerine kullanılan sk (II. basamak) akoru eksik 5'lili bir akordur. Genellikle 3'lü ikileştirilir, temel sesin veya 5'linin ikileşmesi triton etkisini

kuvvetlendireceğinden pek yeğlenmez. Akorun 7'li durumunun birinci çevrimi daha çok kullanılır. Bu durumda sudominantın her üç sesi de akorda bulunmaktadır.

sk akorunun kullanıldığı kadans örnekleri:





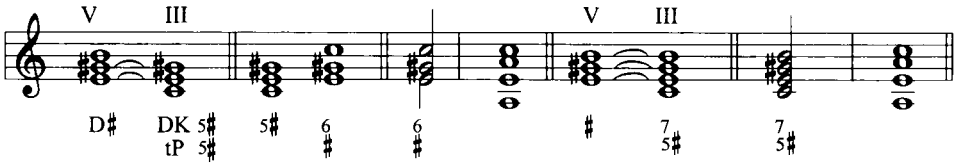
Kadansları çalın, söyleyin.

ÖDEV:

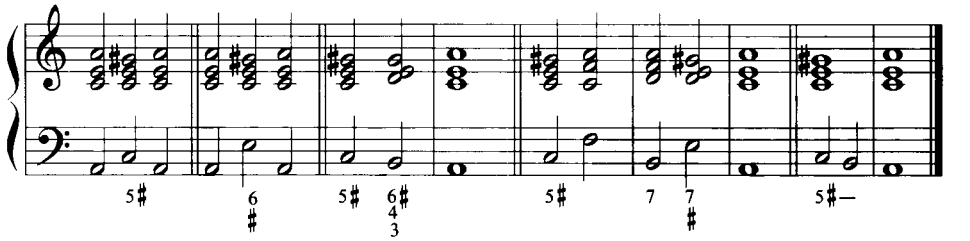


DK5# DK5# VEYA tP5# (III. BASAMAK) AKORU

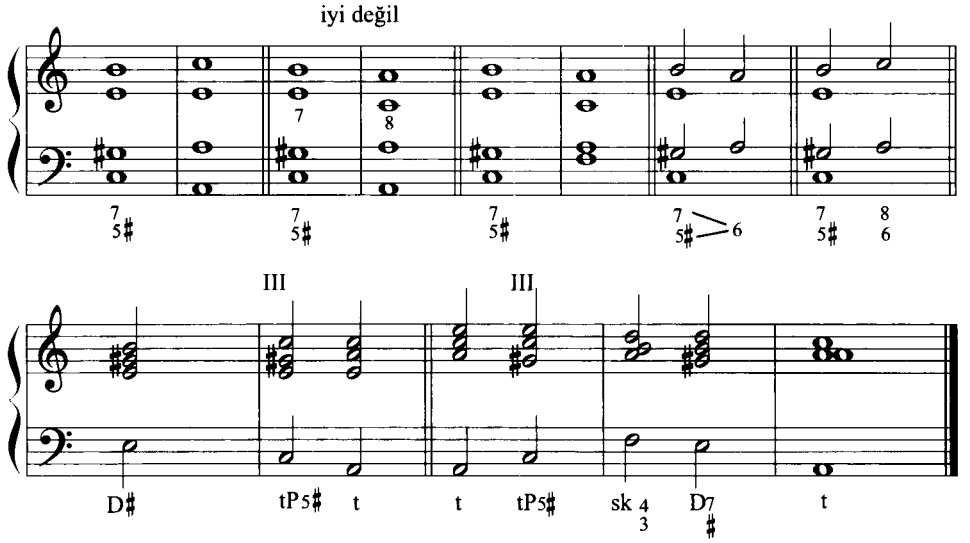
III. basamak akoru, armonik ve melodik minör tonalitesinde kullanıldığında, temel üzerinde büyük 3'lü ve artık 5'liden oluşan disonans etkili bir akordur. Akor içinde dominantın temel ve 3'lüsü olması dolayısıyla daha çok dominant etkisini taşır. Bu durumda çoğu kez birinci çevrim olarak ve 3'lü ikileştirilerek kullanılır. Tonik veya VI. basamak akoruna bağlanır. Akorun 5'lisi (yeden ses) tonik temeline karar verir ve marş armonik dışında hiçbir zaman ikileştirilmez.



dK5# veya tP5# (III. basamak) ile ilgili kadans örnekleri:



Kadans örneklerini çalın söyleyin ve başka tonalitelere aktarın.



Zayıf bir tonik etkisi veren yukarıdaki son örnekler çok az kullanılır.

ÖDEV:

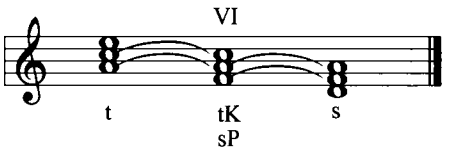


Eolik minörde III. basamak akoru majör bir akordur ve daha önce, eolik minör kadansları içinde, açıklandığı gibi tP veya dK şeklinde gösterilmişti.



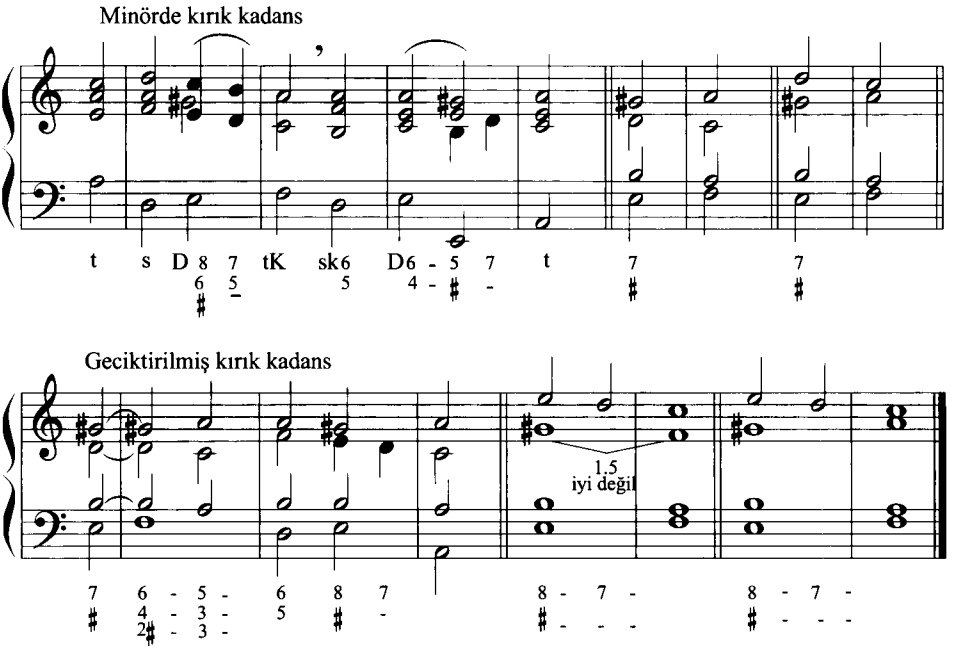


tK VEYA sP (VI.BASAMAK) AKORU

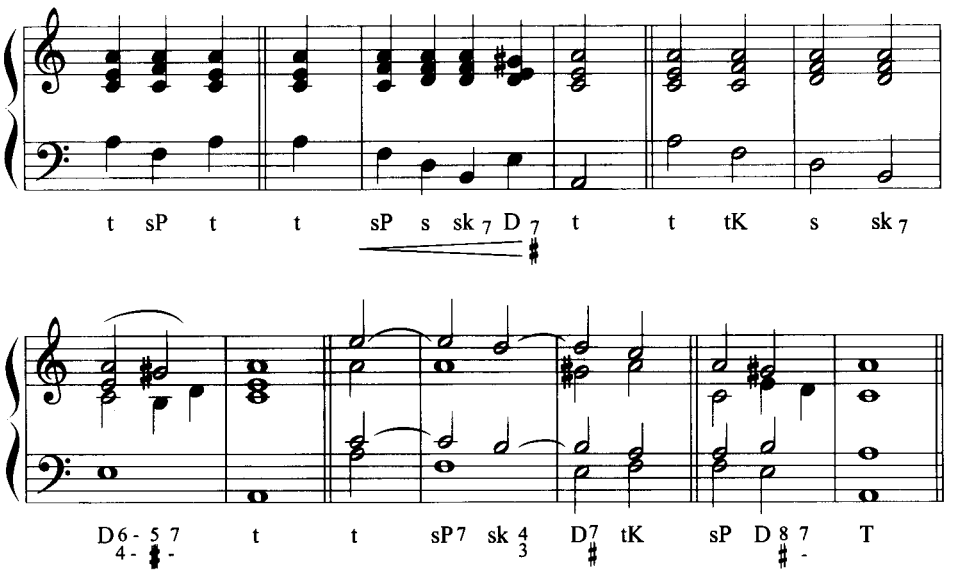


VI. basamak akoru daha çok dominanttan sonra kırık kadans (tK) olarak kullanılır ve oldukça etkilidir. Bazen de, sudominant tarafına gidilirken veya tonikten önce ve tonik sudominat arasında ya da dominanta bağlanınca zayıf bir sudominant etkisini verir.

tK ve sP (VI. basamak) akoru ile ilgili kadans örnekleri:

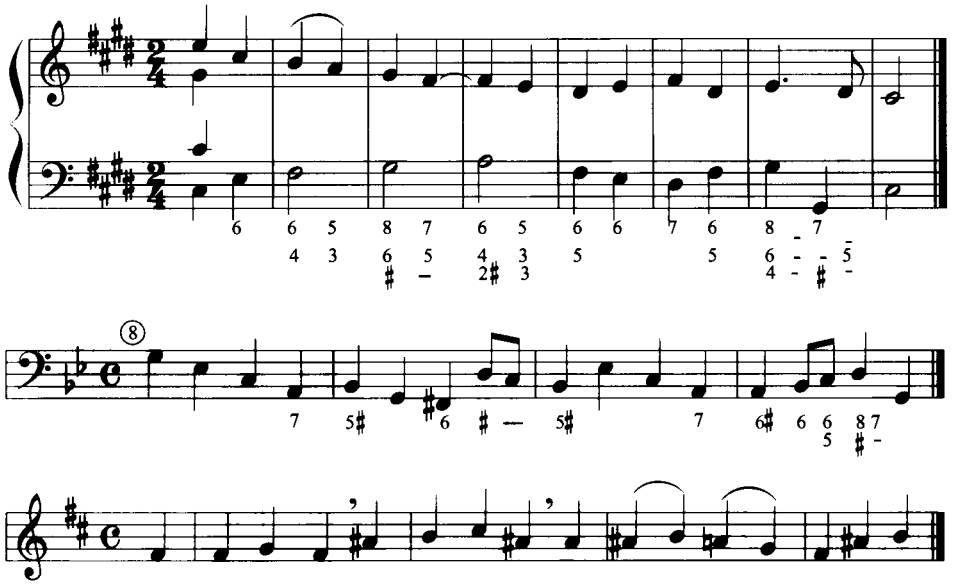


Kırık kadansta yedenin 1.5 ses atlayarak inici harekette bulunması iyi değildir. Yedenin en doğal yönü çıkıcı olmalıdır.



Kadans örneklerini çalın, söyleyin. Özellikle minörde kırık kadansı değişik tonalitelerde çalın.

ÖDEV:



Kırık kadansa örnek aşağıdaki eserlerin armonik çözümlemelerini yapın.

Bach, Koral (Herr Jesu Christ)

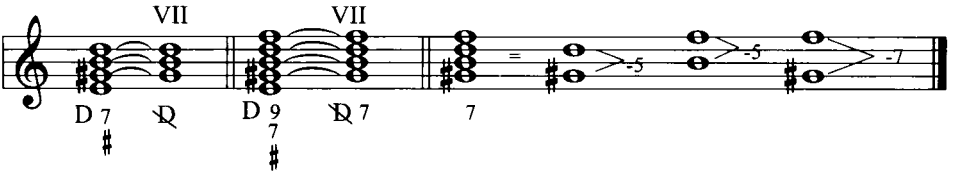


Schumann, op. 68/9 Volksliedchen

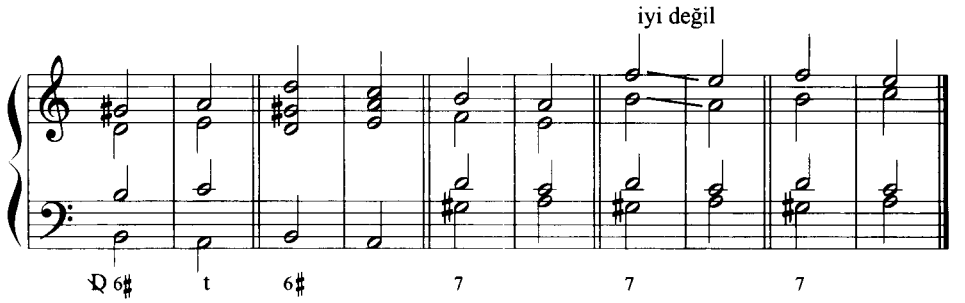


Ð (VII. BASAMAK) AKORU

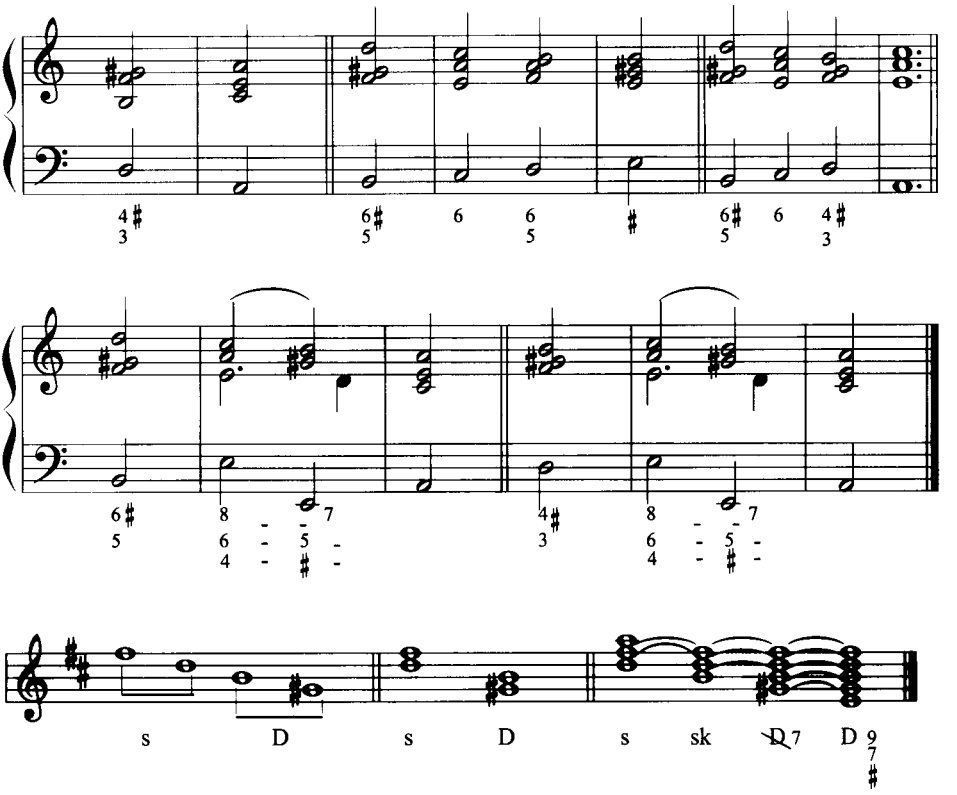
Temelsiz dominant akoru (temelsiz dominant 7'lisi) eksik 5'li bir akordur. Eğer 7'lisi ile birlikte (temelsiz dominant 9'lusuyla) kullanılırsa, ikinci bir eksik 5'li ve bir de eksik 7'li disonansları ortaya çıkar ki, oldukça gergin ve patetik bir anlatım kazanır.



Ð (VII. basamak) akorunun kadanslar içinde kullanılışı:



Son kadanstaki örnekte görüldüğü gibi, iki üçlüden dolayı sonda kullanılmamalı.



Ð 7'li akoru hem sudominant hem de dominant seslerinden oluştuğu için, dominanta gidiş olarak kullanılabilir. Fakat bu akor daha çok dominant karakterindedir. 7'li akorundan sonra dominanta gidildiğinde, VII. basamak akoru her ne kadar sudominant etkisini biraz veriyorsa da, II. ve IV. basamağın yerini hiçbir zaman tam olarak tutamaz.

ÖDEV:



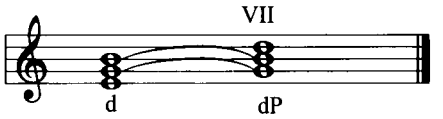
Eserlerden alınan küçük örneklerin Ð yönünden çözümlemesini yapın.

Bach,Koral (Jesu,du bist mein)



Beethoven,op.13, Patetik Sonat

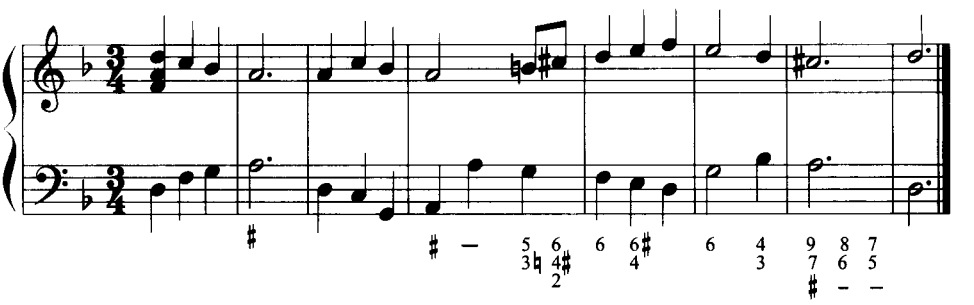




dP (VII. basamak) akoru, eolik minörde majör bir akordur. Örneklerine pek az rastlanır. Daha önce açıklamaları yapılan eolik minör kadans örneklerini ve marş armonik kadansını bu yönden ayrıca inceleyiniz.

Eoilik ve melodik minör üzerine bazı çalışmalar aşağıda verilmiştir.

ÖDEV:





Eolik ve melodik minör ile ilgili aşağıdaki Bach korallerin armonik çözümlemelerini yapın.



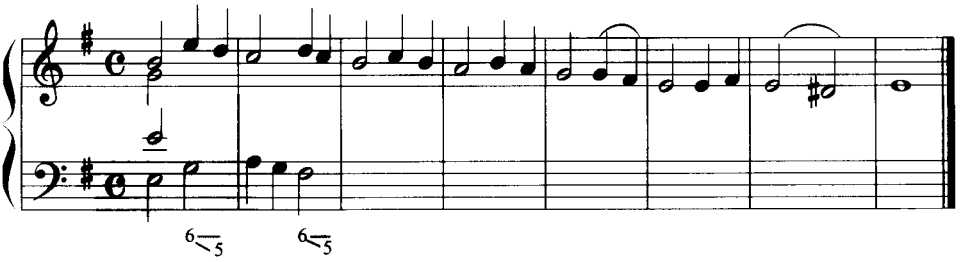
Wer nur den lieben Gott



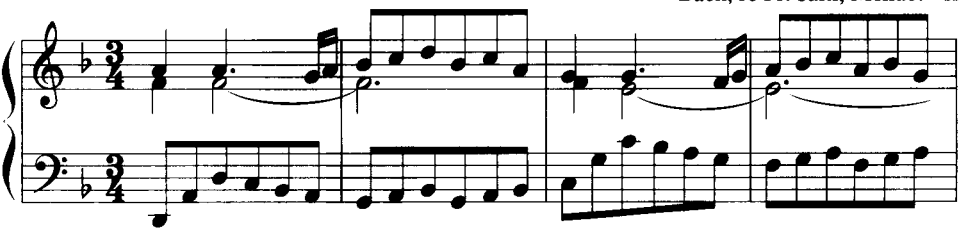
Herr, ich habe missgehandelt

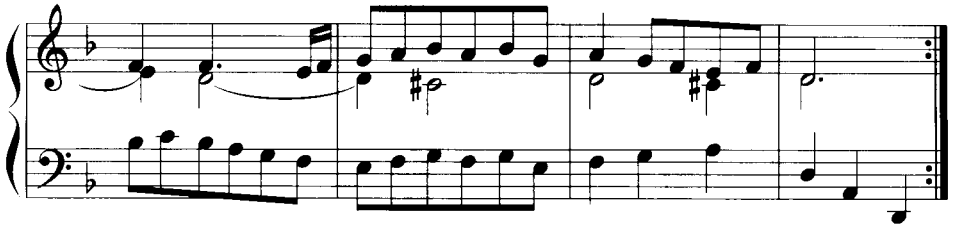


Minörde marş armonik ile ilgili aşağıdaki ödevi tamamlayın ve Bach'ın I. Fransız Süiti'nin Menuet-II bölümünde geçen marş armonik gidişinin çözümlemesini yapın.



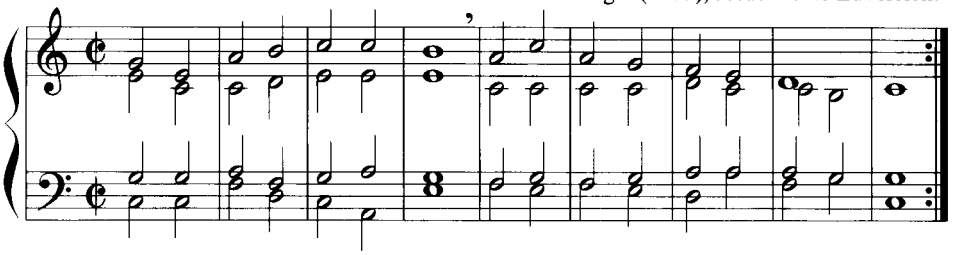
Bach, re Fr. süiti, Menuet - II

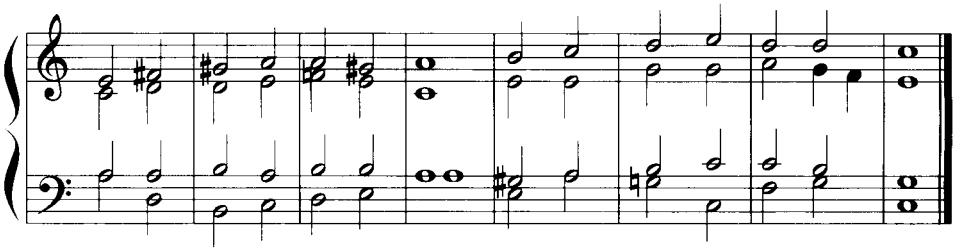




Majörde ve minörde yan basamakların bolca kullanıldığı aşağıdaki eserin armonik çözümlemesini yapın.

J. Crüger (1653), Jesus meine Zuversicht





ALTERASYON

ALTERASYONUN AÇIKLANMASI VE TANIMI

Bir tonaliteyi oluşturan her sesin, o tonaliteye özgü işlev ve ilişkileri olduğunu daha önce "Dizi ve Tonalite Bilgisi" konusunda incelemiştik. Tonalite içindeki herhangi bir sesin değişime uğraması, genellikle o tonaliteden uzaklaşıp başka bir tonaliteye geçişi hazırlar ve giderek yapılacak bir kadansla yeni bir tonaliteye geçilir. Fakat bunun yanında, bir ya da birkaç sesin kromatik değişimi, bazen tonalite değişikliği ile sonuçlanmayabilir ve böylece tonalite içinde kalınarak, değişik etkiler ve renkler elde edilebilir.

Örneğin, Do majör tonalitesinin dördüncü basamağı olan "Fa" sesi normal olarak çoğu kez inici bir hareketle tonik üçlüsü olan "Mi" sesine karar verir. Oysa aynı ses kromatik değişimle "Fa diyez" şeklinde kullanılırsa, tonalite içindeki ilişki ve işlevi değişecek ve bu kez yapay bir yeden etkisiyle beşinci basamağa, yani "Sol" sesine karar verecektir.

İşte, seslerin başka bir tonaliteye geçmeksizin, tonalite içinde kalarak değişikliğe uğramasına ALTERASYON* denir.

Majör ve minör dizilerde, çoğunlukla kullanılan alterasyonlar, II., IV. ve VI. basamaklar üzerinde olanlardır.



Yukarıdaki örnekte, majör ve minör dizilerin değişikliğe uğrayabilen sesleri, içi kapalı notalarla belirtilmiştir.

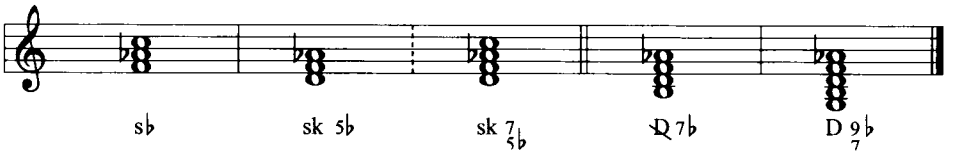
Şimdi, dizilerdeki değişebilen sesleri bir bir ele alarak inceleyelim.

* *Alterasyon=Değişim, değiştirme, değişme. Fr. altération; İt. alterazione; Alm.chromatische Veraenderung.*

MAJÖRDE ALTILININ PESLEŞMESİ



Majör tonalitelerde en çok yapılan alterasyonlardan bir tanesi, altılının pesleşmesidir. Pesleşmiş altılı, sudominant ve dominant fonksiyonları içinde kullanılır.



Pesleşmiş altılı bazen geçici olarak VI. basamak akoru içinde de kullanılabilir.



Dikkat edilecek olursa, pesleşmiş altılı S ve D fonksiyonları içinde kullanıldığı zaman bu akorlar adaş minör tonalite akorlarının aynısı olmaktadır.

Örneğin, Do majörde pesleşmiş altılı sudominant akoru içinde kullanıldığı zaman bu akor Fa-La bemol-Do durumuna geliyor. Do minörün sudominant akoru da Fa-La bemol-Do'dur. İşte bu nedenle, pesleşmiş altılı, majör tonalitesinin sudominant akoru içerisinde kullanıldığı zaman meydana gelen akora MİNÖR SUDOMİNANT AKORU denir.

İçlerinde pesleşmiş altılının kullanılmasıyla adaş minör tonalite akorlarının aynısı durumuna gelen bu S ve D akorlarının, majör tonalite içerisinde kullanılmasıyla majörde minör etkileri elde edilmiş, daha zengin ve renkli bir armonileme olanağına kavuşulmuş olur.

Pesleşmiş altılının kadanslar içinde kullanılmasıyla ilgili örnekler:

a) Sudominant akoru içinde,

b) Sudominant karşılığı akoru içinde,

c) Temelsiz dominant akoru içinde,

d) Tonik paraleli ve dominant dokuzlu akorları içinde,

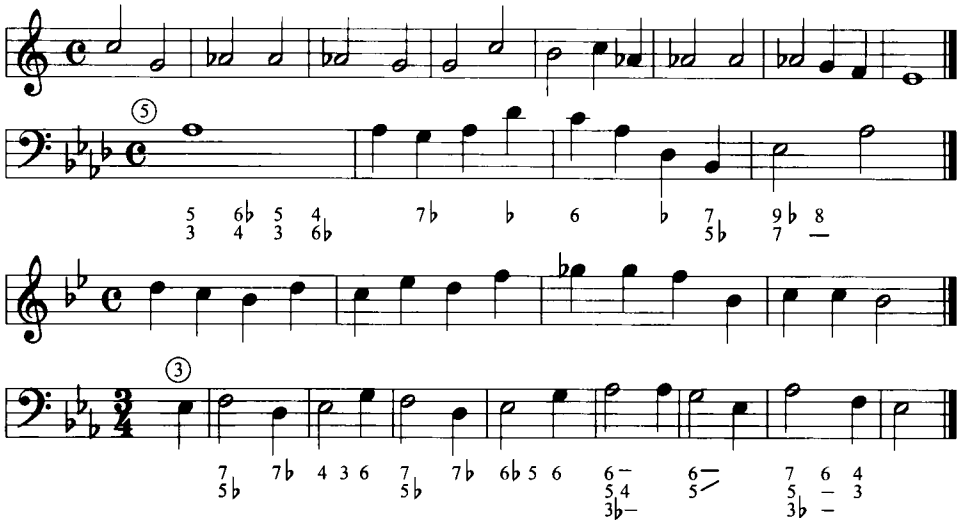
e) Kırık kadans içinde.



Dominant 7'li akorundan sonra pesleşmiş altılı üzerinde kırık kadans yapıldığında, VI. basamak akorunun beşlisi de pesleştirilir ve böylece majör tonalite içinde değişik etkili bir kadans elde edilmiş olur.

ÖDEV:

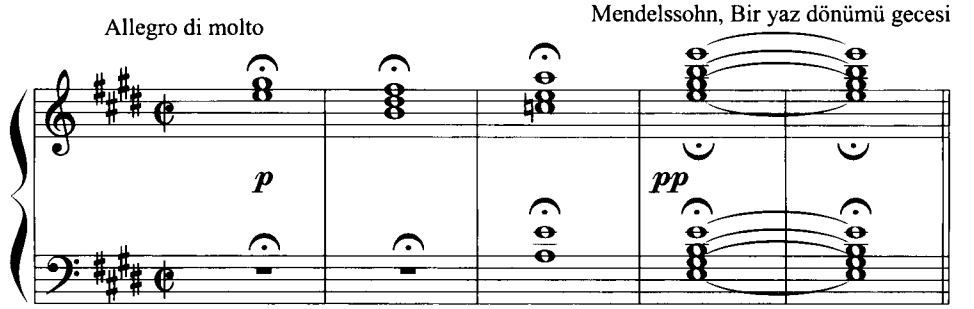
Aşağıdaki verili soprano ve bas partilerini armonileyiniz.



Eserlerden alınmış aşağıdaki örnekleri inceleyiniz.

Allegro di molto

Mendelssohn, Bir yaz dönümü gecesi



Brahms, In stiller Nacht

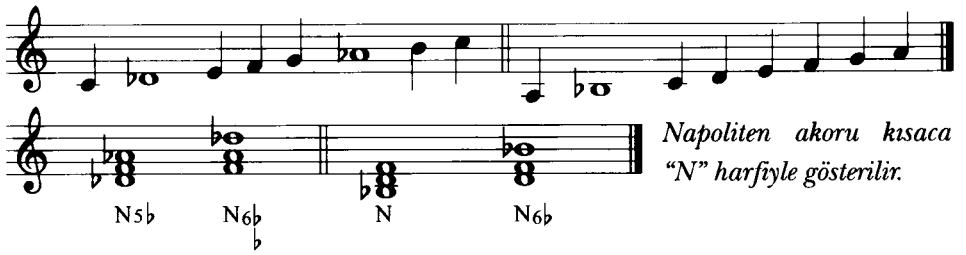


Beethoven, Op. 2/1 I. bl.



İKİLİNİN PESLEŞMESİ VE NAPOLİTEN ALTILISI

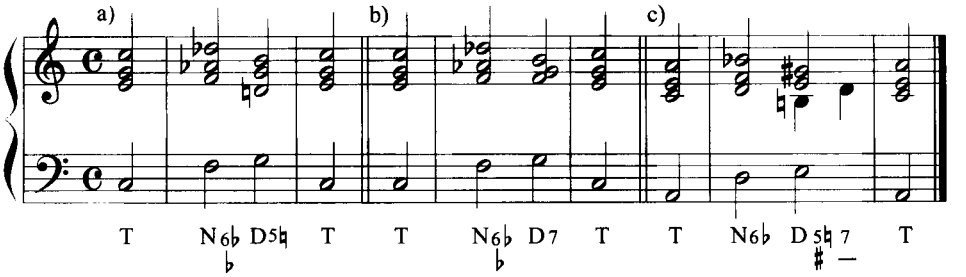
Majör ve minör tonalitelerde ikili pesleşebilir. Majörlerdeki ikili pesleştirildiği zaman altılı da birlikte pesleştirilir. Çünkü altılı pesleştirilmezse, pesleşmiş ikilinin üzerine kurulan akor artık beşli akoru olur ve sert tınlar.



Napoliten akoru kısaca "N" harfiyle gösterilir.

Pesleşmiş ikilinin üzerine kurulan bu akorlar sudominant özelliğini taşıdığından daha çok birinci çevrim durumunda kullanılır. Akorun bu şekildeki çevrimine, ilk olarak Napoli Opera Okulu (17. ve 18. yy) zamanında büyük etkilerle kullanıldığı için, NAPOLİTEN ALTILISI (napoliten altılı) denir.*
Üç sesli bir akor olan napoliten ve napoliten altılısını dört partili armonilemelerde kullanırken akorun üçlüsü katlanır.

Napoliten altılısının kadanslar içinde kullanılmasıyla ilgili örnekler:



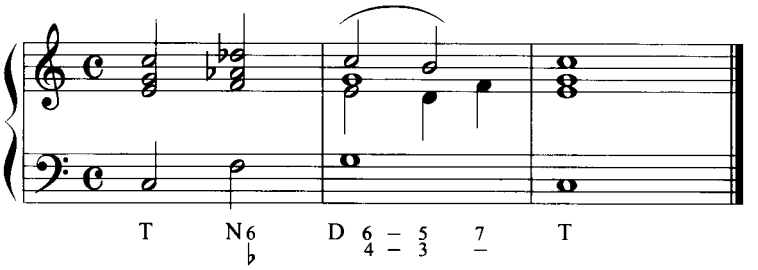
Yukarıdaki "a" ve "c" örneklerine dikkat edilecek olursa, bir sesin kromatik hareketinin ardışık akorlarla değişik partilere verilmiş olduğu görülecektir. "a" örneğini soprano partisinde bulunan "Re bemol" sesi aynı örneğin ikinci akorunda "Re natürel" olarak değiştirilmiş, ancak bu kez tenor partisinde kullanılmıştır. Aynı şey "c" örneğindeki "Si bemol-Si natürel" sesleri arasında da yapılmıştır.

Normal olarak, bir armonilemede kromatik gidişlerin aynı partiye verilmesi gerekir. Bir kromatik hareketin değişik partilere verilmesi iyi değildir.

İşte, bir sesin kromatik hareketinin değişik partilere verilmesi yalnızca Napoliten altılı kadansında yapılır.

** Fr. Napoliten; İt. Napolitano; İng. Neapolitan sixth; Alm. Neapolitanische Sextakkord. Bu akora Napoliten 6'lısı adı, Napoli okulunun en önemli temsilcisi olan Alessandro Scarlatti'nin (1659-1725) armonisinde çok karakteristik etkilerle kullanılmış olmasından dolayı İngiltere'de verilmiştir.*

Napoliten altılısından yukarıdaki a, b ve c örneklerinin soprano partilerinde görüldüğü gibi doğrudan doğruya dominant üçlüsüne (yedene) inip oradan tekrar tonik temeline çıkılmakla, tonalite alttan (inici) ve üstten (çıkıcı) yedenlerle pekiştirilmiş, sağlamlaştırılmış olur. N6 akorundan sonra dominant akoru içinde geciktirme de yapılması her zaman mümkündür.



Napoliten 6'lı akoru önklasik, klasik ve romantik çağ bestecilerinin eserlerinde oldukça sık kullanılmıştır.

Napoliten akoruna güzel bir örnek olan aşağıdaki Beethoven Op. 27 No: 2 do diyez minör piyano sonatı I. bölüm baş tarafını inceleyiniz.



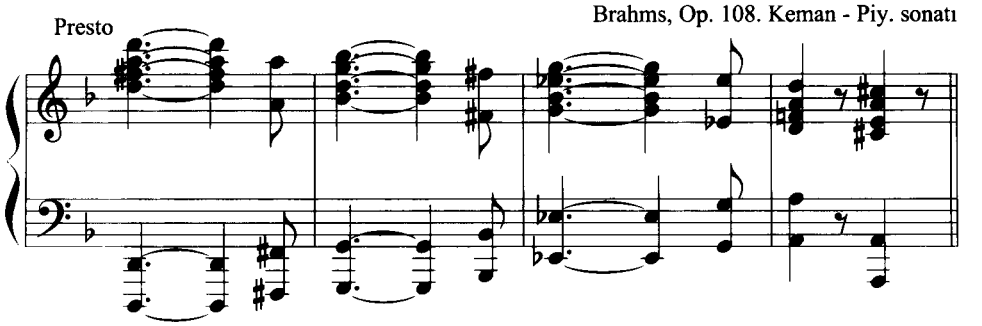
19. yy sonlarına değin daha çok napoliten altılısı olarak kullanılan bu akor, 19. yy başlarında ve daha sonra, aşağıda görüldüğü gibi temel durumunda da kullanılmaya başlandı.



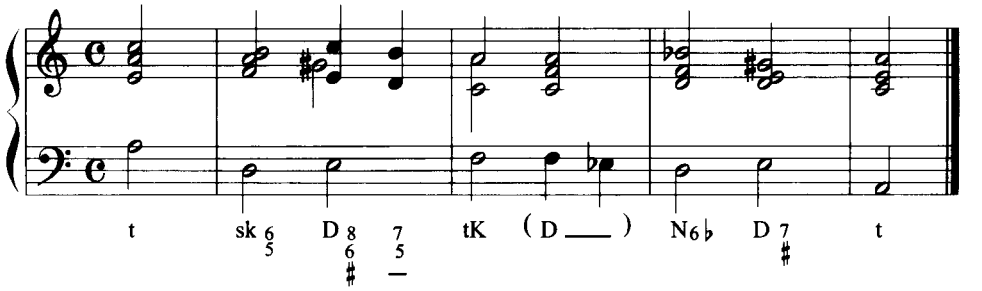
Chopin, Op. 28/20 Prelüd



Brahms, Op. 108. Keman - Piy. sonatı



Minör tonalitede kırık kadans ile genişletilmiş bir napoliten altılı kadans örneği:



Minörlerde tonik karşılığı akoru aynı zamanda napoliten akorunun dominantıdır. Bu nedenle, minör tonalitedeki napoliten altılı kadansında çift kadans yapıp birinci kadansı tK akoruna gelerek kırmak ve bu akoru napoliten akorunun dominantı kabul ederek basta yediliden geçerek napoliten altılı akoruna bağlamak iyi olur.

Burada söz konusu olan dominant akoru la minör tonalitesinin dominantı değil, bu tonalite içindeki akorlardan birisi olan napoliten akorunun dominantıdır.

İşte, bir tonalite içerisinde herhangi bir akorun dominantını tonalitenin dominantından ayırmak için, bu geçici dominantlara ARADOMİNANTI denir ve her akorun aradominantı kullanılabilir. (Bu konu ileride yeniden ele alınarak daha geniş bir şekilde açıklanacaktır.)

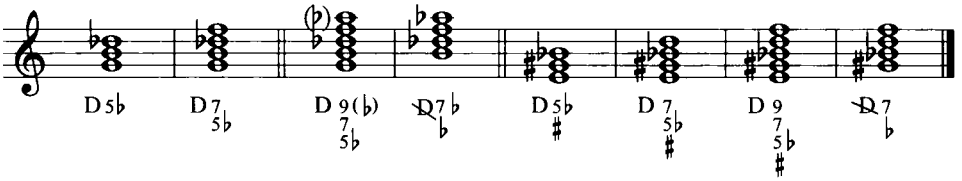
ÖDEV:

1) Önceki örneklerdeki napoliten kadanslarını piyanoda çalınız.

2) Aynı kadansları değişik tonalitelerde yazarak piyanoda çalınız.

3) Aynı kadansaları değişik tonalitelerde notalarına bakmadan piyano başında düşünerek çalınız.

Majör ve minör tonalitelerde pesleşmiş ikili, daha çok napoliten altılı akoru şeklinde kullanılmakla birlikte, bazen dominant ve köksüz dominant akorları içerisinde de kullanılabilir.



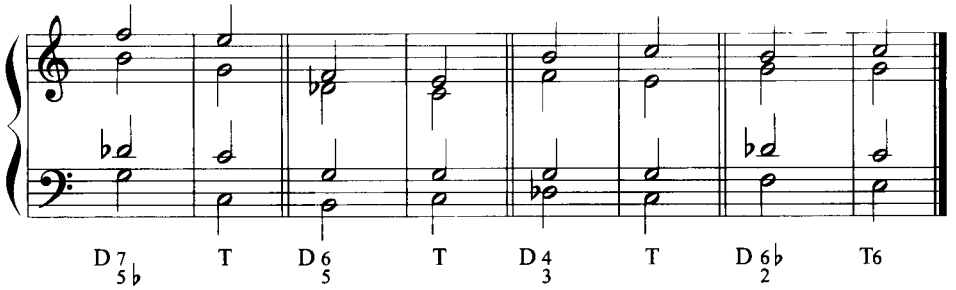
Pesleşmiş ikili majör tonalitelerin dominant dokuzlu akoru içerisinde kullanıldığı zaman, aynı akorun dokuzlusu da çoğu kez pesleştirilir.

Bu durum, yukarıdaki örnekte(pesleşme) parantez içerisinde yazılarak gösterilmiştir. Yine aynı şekilde temelsiz dominant yedilisinde kullanılırken yedili de pesleştirilir.

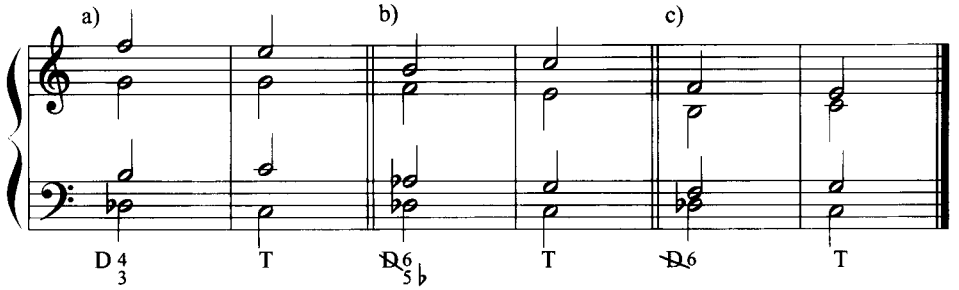
Pesleşmiş ikili dominant akoru içerisinde kullanılırken, yeden ile pesleşmiş ikili arasının eksik onlu ya da çevrilince artık altılı aralığı olması iyi olur.



Pesleşmiş ikilinin dominant akoru içerisinde kullanılmasıyla ilgili kadans örnekleri:



Pesleşmiş ikili, dominant ve temelsiz dominant akorlarında daha çok bas partisine gelecek şekilde kullanılır.



Yukarıdaki örneğin b) kısmında bas ve tenor partileri arasında koşut beşli yapılmıştır. İki partinin zorunlu olarak küçük ikili hareket etmesi sırasında meydana gelen bu koşut beşli aralığına "Mozart Beşlisi" denir.





Bu koşut beşli sesleri arasında başka bir akor sesi bulunmamalıdır.

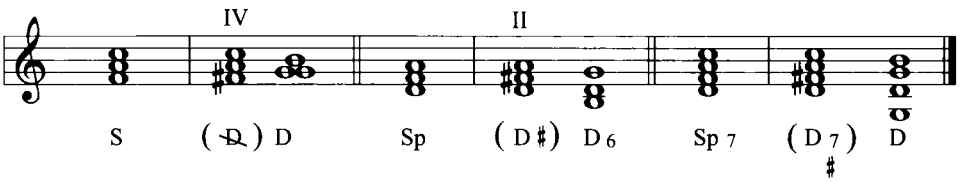
DÖRTLÜNÜN TİZLEŞMESİ VE ARADOMİNANTI (Dubldominant, Çift Dominant)

Majör ve minör tonalitelerde dördüncü basamak tizleştirilebilir.



Dördüncü basamak sudominant akorunun temelidir. Sudominant temeli tizleştirildiği zaman, akorun yapısı, dolayısıyla karakteri değişir ve bu akor dominant akorunun aradominantı durumuna gelir. Aynı şekilde tizleşmiş dörtlü, II. basamak akoru ya da II. basamak akorunun yedilisi içerisinde kullanıldığı zaman da bu akorlar dominant akorunun aradominantı durumuna gelirler

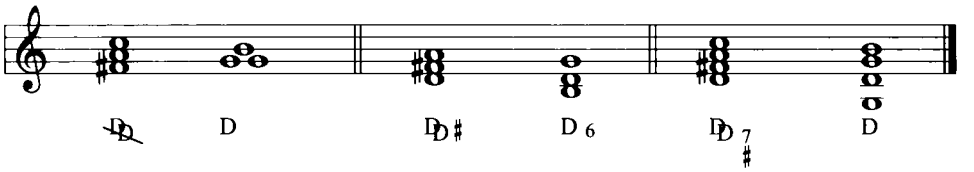
Majörde:



Aradominantları yukarıda görüldüğü ve napoliten altılı kadansında anımsanacağı gibi parantez içerisinde yazılır.

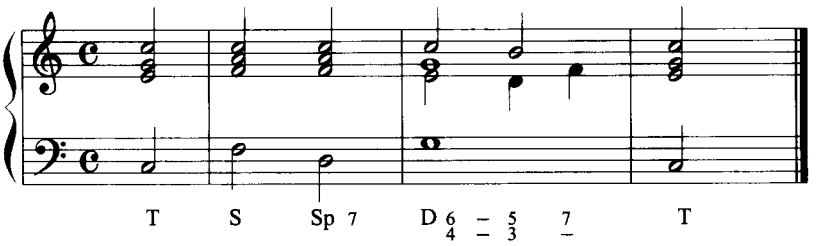
Dominant akorunun aradominantına "dubldominant" da denir ve DD şeklinde yazılarak gösterilir. Eğer dominant akorunun dominantı temelsiz bir akorsa, bu durumu belirtmek için DD şeklinde yazmak gerekir.

Dominant dominantı ya da dubldominant dediğimiz önceki örnekteki aradominantları, daha çok aşağıdaki örnekte görüldüğü gibi yazılır.



? SORU

Aşağıdaki tam kadans örneği içinde tizleşmiş dörtlüyü kullanmak isteseydiniz hangi akor içinde kullanırdınız. Niçin?



CEVAP

Do majör tonalitesinde dördüncü basamak Fa sesidir. Fa sesi birinci ölçüdeki sudominant ve sudominant paraleli akorlarında vardır. Şu halde bu akorlardaki Fa sesi tizleştirilerek Fa diyez şeklinde kullanılabilir.

Sudominant ve Sp içerisinde Fa diyez sesi kullanıldığı zaman, bu akorlar dominant akorunun dominantı durumuna geleceğine göre, Fa diyez sesini sudominant paraleli akoru içerisinde kullanmalıdır. Çünkü, aradominantı olan dubldominantın, dominant akorundan önce gelmesi gerekir. Yukarıdaki kadansta dominanttan önce gelen akor Sp akorudur. İşte bu nedenle tizleşmiş dörtlüyü (Fa diyez sesini) bu akor içerisinde kullanarak bu akoru dubldominant akoru yapmak iyi olur.

? SORU

Tizleşmiş dörtlü Sp akoru içerisinde değil de S akoru içerisinde kullanılamaz mıydı?

CEVAP

Eğer sudominant akorundan sonra Sp değil de D akoru gelseydi kullanılabilirdi. Yukarıdaki kandansta sudominant akorunun aradominantı olabilme olanağı yoktur. Çünkü, kendisiyle dominant akoru arasına bir başka akor (Sp akoru)girmiştir. Ayrıca bir an için Sp akorunun araya girmemiş olduğunu düşünerek tizleşmiş dörtlüyü S akoru içerisinde kullanacağımızı kabul edelim. Sudominant akoru içerisinde iki tane Fa sesi vardır. Bu seslerden birisini tizleştirip diğerini olduğu gibi bırakmak düşünülemeyeceğine göre, ikisini birden tizleştirmek gerekecektir. Değişikliğe uğrayan ses yapay bir sansibl özelliği kazanacağı için her iki Fa diyez sesi de Sol sesine gitmek isteyecek ve koşut sekizli hatasına neden olacaktır. Dikkat edilecek olursa Fa diyez sesi dominant akorunun aradominantının üçlüsüdür. Üçlünün dominant akorunda olduğu gibi aradominantlarında da katlanmaması gerekir.

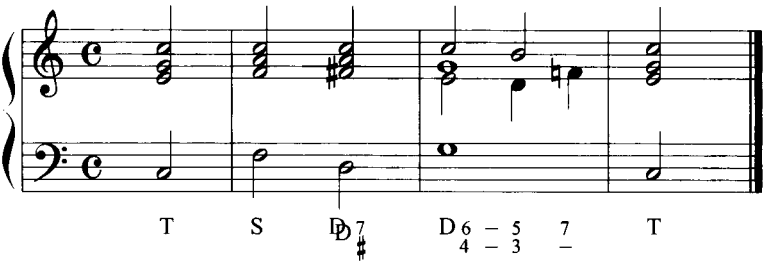
Buradan bir kurala varabiliriz: Değişimli ses yapay bir sansibl özelliği kazanacağı için katlanmamalıdır.

? SORU

Tizleşmiş dörtlü, ikinci ölçüdeki Fa sesinde kullanılamaz mıydı? Niçin?

CEVAP

Kullanılamazdı, çünkü 2.ölçüdeki Fa sesi dominantın yedilisidir. Tizleşmiş dörtlü sudominant fonksiyonunda kullanılır. Şu halde yukarıdaki kadansta tizleşmiş dörtlüyü aşağıdaki örnekte görüldüğü gibi Sp akoru içinde kullanmak gerekir. Böylece T S$^{D}_{D}$ D T şeklinde tam ve çok sağlam bir kadans yapılmış olur.



Dörtlünün tizleşmesiyle ilgili olarak buraya kadar yapmış olduğumuz açıklamaları birbirine bağlı iki maddede özetleyebiliriz:

1- Tizleşmiş dörtlü sudominant, sudominant paraleli ve minörlerde sudominant karşılığı akorları içerisinde kullanılabilir.

2- Tizleşmiş dörtlünün bu akorlar içerisinde kullanılmasıyla yapı ve karakter yönünden tamamen ayrı, yepyeni bir akor ortaya çıkar. Dominant akorunun aradominantı olan bu akora dominant dominantı ya da kısaca dubldominant denir ve $^{D}_{D}$ yazılarak gösterilir.

Dubldominant ile ilgili, eserlerden alınmış örneklerin armonik çözümlemelerini yapınız.



Schumann, Op. 15/13



Beethoven, Op. 33/3 II.bl.



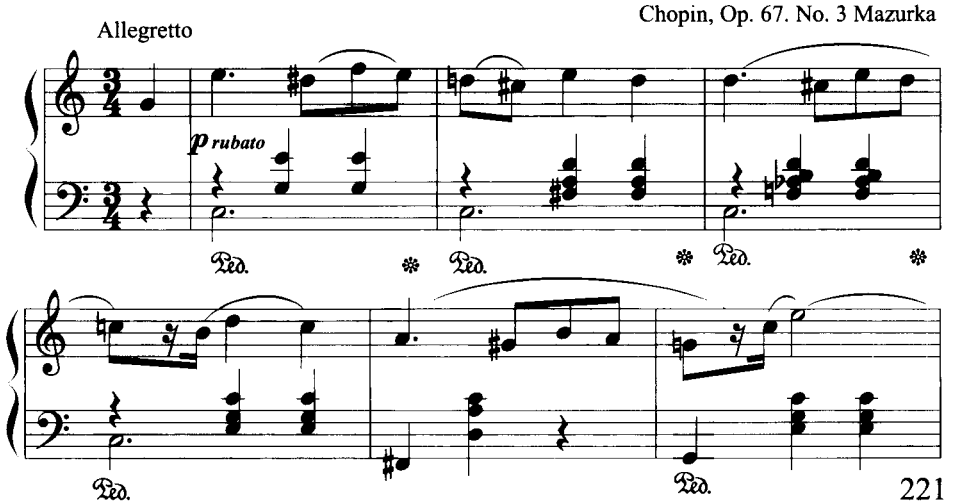
Praetorius, Wachet auf

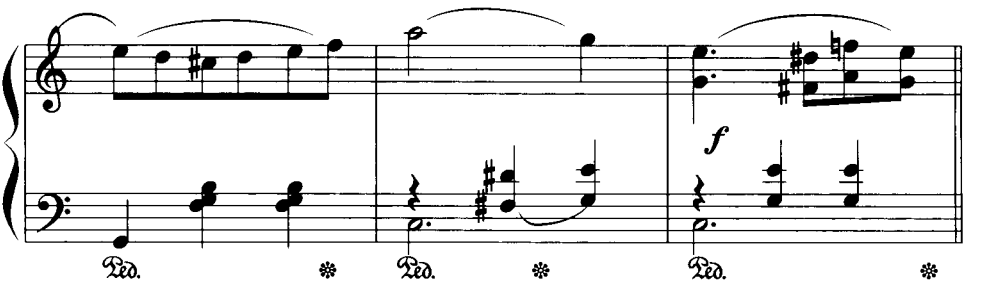


Wagner, Tannhaeuser

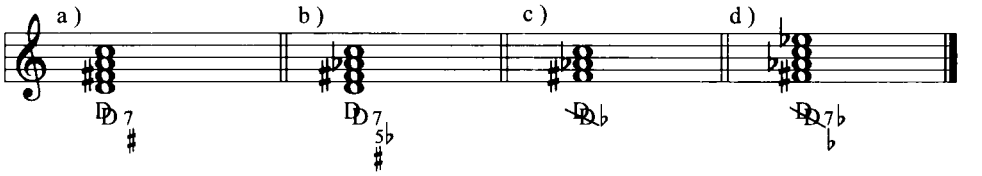


Chopin, Op. 67. No. 3 Mazurka





Nasıl, dominant akorunun beşlisi (tonalitenin ikinci basamağı) pesleştirilebiliyorsa, aynı şekilde dubldominant akorunun beşlisi de pesleştirilebilir (örnek: b). Beşlisi pesleştirilmiş dubldominant akoru daha çok temelsiz durumda (örnek: c) ve yedilisinin pesleşmiş durumuyla birlikte kullanılır(örnek: d).



Herhangi bir tonalitenin dubldominant akorunu, d örneğinde olduğu gibi, en çok kullanılan şekliyle kurmakta içindeki alterasyonlardan dolayı ilk zamanlarda zorluk çekiliyorsa, şöyle bir yoldan faydalanılabilir.

1- Önce dubldominant akoru dokuzlu durumda yazılır,

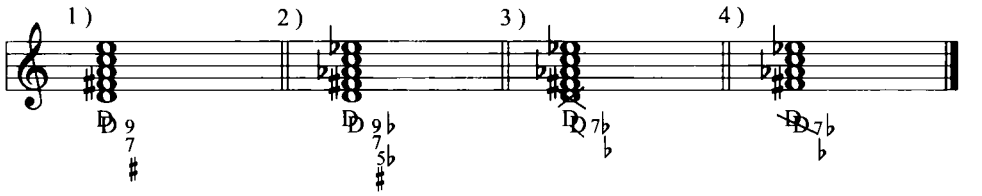
(Re-Fa diyez - La-Do-Mi),

2- Beşlisi ve dokuzlusu pesleştirilir (Re-Fa diyez-La bemol- Do-Mi bemol),

3- Temeli atılır. Fa diyez-La bemol-Do-Mi bemol,

4- Akorun temeli atılınca bas partisinde bulunan sese göre pesleşen beşli "üçlü aralıkta", pesleşen dokuzlu "yedili aralıkta" bulunacağı için bas şifreye temelsiz dubldominant ( ) ve temelsiz dubldominant yazısının yanına da büyük rakamdan küçüğe doğru "7 bemol", "3 bemol" (ya da kısaca "bemol") yazılır.

Böylece temelsiz dubldominant akoru en çok kullanılan şekliyle kolayca ve doğru olarak kurulmuş olur.



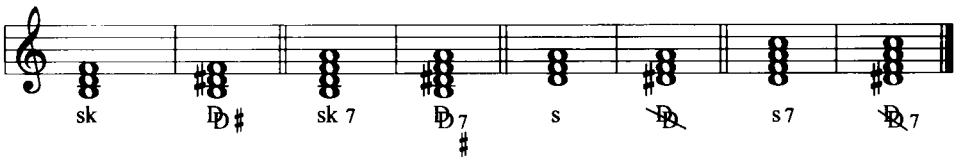
ARAŞTIRMA-İNCELEME

Temelsiz dubldominant akoru majör tonalitelerde olduğu gibi, minör tonalitelerde kullanılabilir. Ancak minör tonalitelerin temelsiz dubldomi-nant akorunda üçlü veya yedili pesleştirilmez. Niçin?

Aşağıdaki açıklamaları okumadan önce sorunun cevabını kendiniz vermeye çalışınız ve verdiğiniz cevabı bir yere yazarak aşağıdaki açıklamalarla karşılaştırınız.

Minörlerde dubldominant akoru sudominant karşılığında tizleşmiş dörtlünün kullanılmasıyla elde edilir. Tizleşmiş dörtlü, sk akoru içinde değil de s akoru içerisinde kullanılacak olursa, bu kez de temelsiz dubldominant akoru elde edilmiş olur.

Örneğin, la minörde:



Do majörün dominantı (Sol-Si-Re) Sol majör, Sol majörün dominantı da, (Re-Fa diyez-La) Re majördür. Tizleşmiş dörtlü Sp akoru içerisinde kullanılınca (Re-Fa diyez-La) dominant akorunun dominantı (dubldominant) elde edilmiş olur.

Şimdi aynı şeyi la minörde yaparsak sonucun farklı çıktığını göreceğiz. La minörün dominantı (Mi-Sol diyez-Si) Mi majör, Mi majörün dominantı da (Si-Re#-Fa#) Si majördür. Oysa la minörün dubldominant akoru Si-Re diyez-Fa'dır.

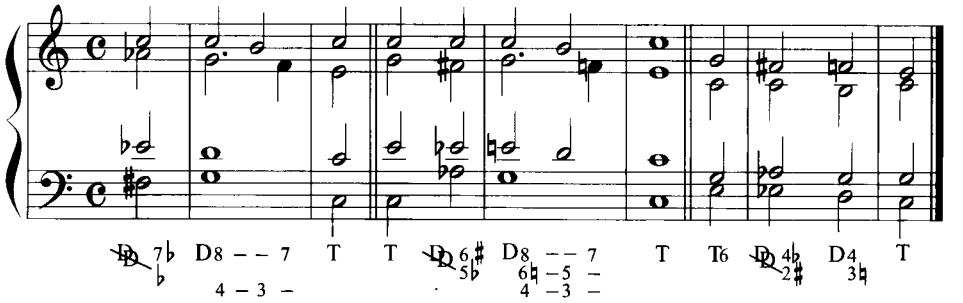
Bu durumda la minörün dubldominant akorunda beşli (Fa), Si majörün beşlisine göre (Fa diyez) doğal olarak yarım ses daha pesleşmiş oluyor. İşte bu nedenle minörlerdeki dubldominant akorunda beşli pesleştirilmez.

Aynı şekilde minörlerdeki temelsiz dubldominant akorunun yedilisi de pesleştirilmez. Örneğin, la minörde temelsiz dubldominant akor sesleri Re diyez-Fa-La-Do'dur. Aynı akor Do majörde değişime uğrayarak kurulunca Fa diyez-La♭-Do-Mi♭ seslerinden oluşuyordu. La minörün temelsiz dubldominant akorunda beşli ile yedilinin arası (La-Do) zaten küçük üçlüdür.

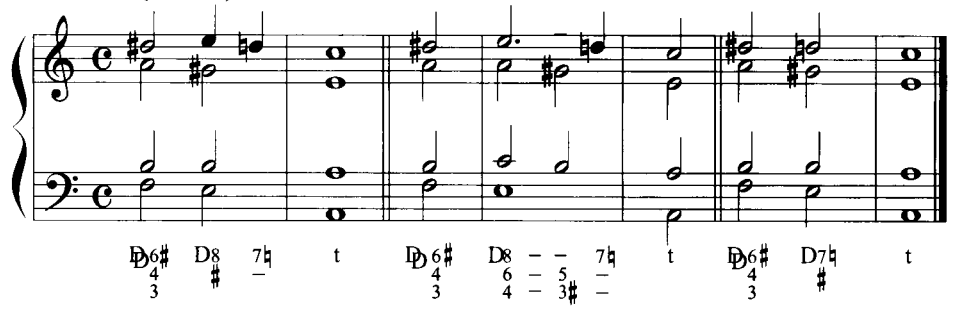
Sonuç: Minörlerin temelsiz dubldominant akorunda üçlü ve yedili pesleştirilmez. Çünkü majörlerinkine göre zaten yarım ses pestir.

Majör ve minör tanolitelerdeki temelsiz dubldominant akorunun kadans içerisinde kullanılmasıyla ilgili örnekler:

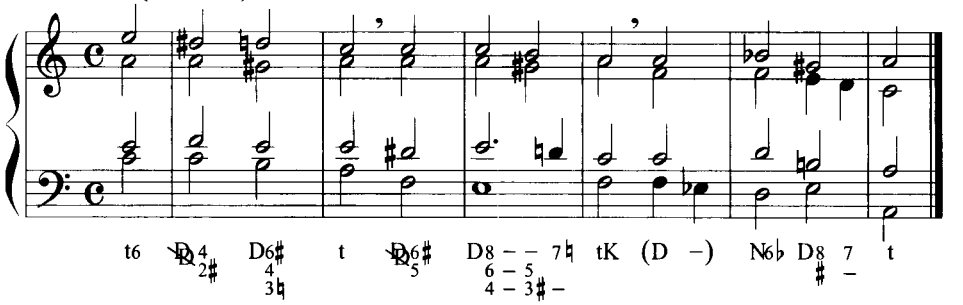
Majörde



Minörde (temelli)



Minörde (temelsiz)

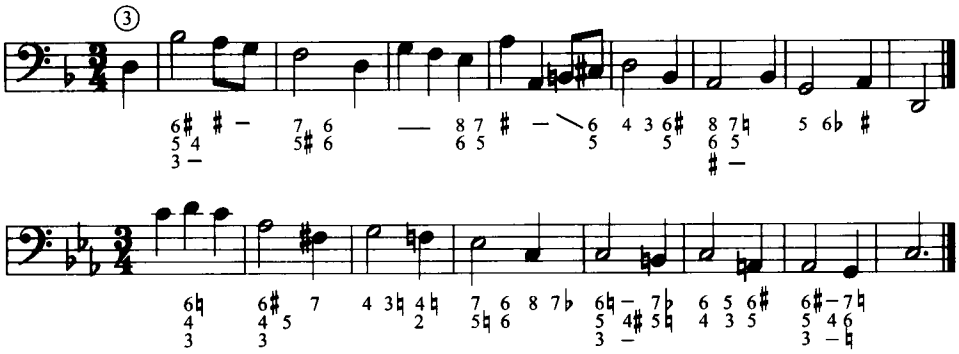


Dubldominant kadanslarını, diğer tonalitelerde de çalın ve söyleyin.

ÖDEV:

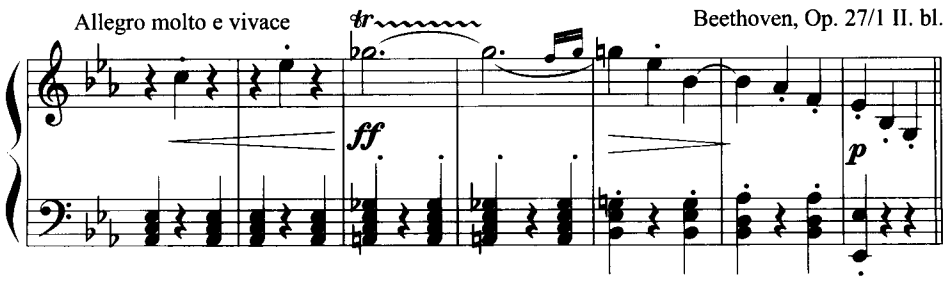
Aşağıdaki verili soprano ve bas partilerini armonileyin.

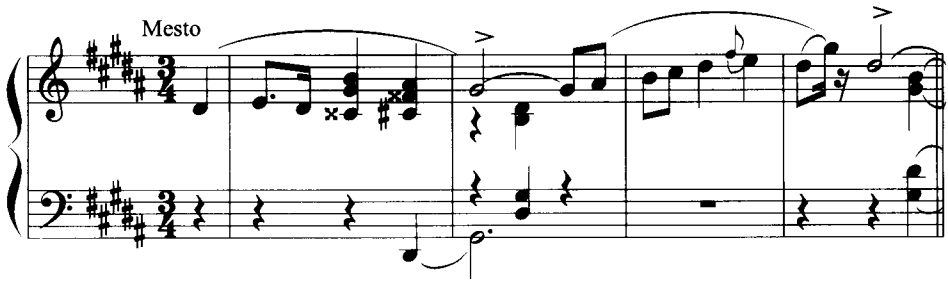




Dubldominant ile ilgili, aşağıdaki örnekleri çözümleyiniz.



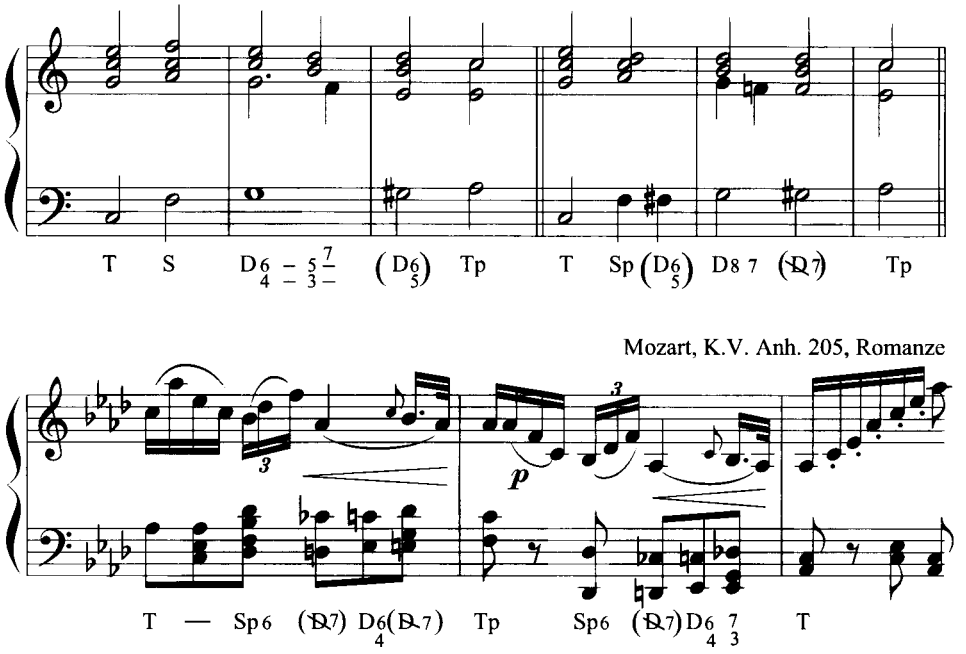




Dubldominant, dominantın bir aradominantı idi ve böylece kendisinden sonra gelecek olan dominantın gergin ve güçlü durumunun daha iyi belirtilmesini, önemsenmesini sağlıyordu. Dominantı hazırlayan nasıl bir aradominantı varsa, dizinin diğer basamaklarının da aradominantları olabilir.

Aradominantları, esas tonalite içinde birer alterasyonlu akor sayılırlar ve görevleri, kendisinden sonra gelecek olan akorun daha iyi belirtilmesini ve tonalite içerisinde değişik etki ve renklerin elde edilmesini sağlamaktır.

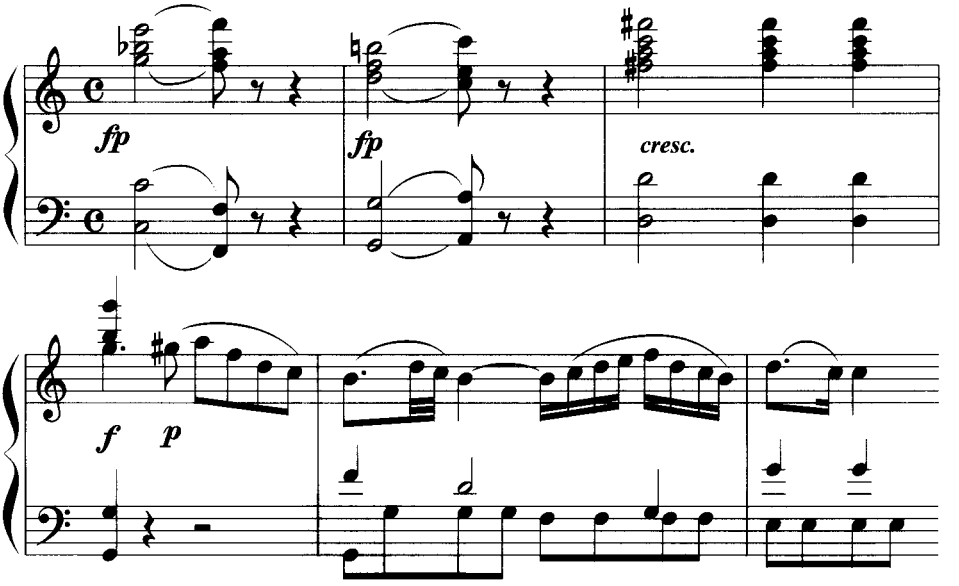
Örneğin, dominantın gergin durumundan sonra kırık kadansa gidilirken, VI.basamağa bir aradominantı ile gidilebilir ve kırık kadansın etkisi daha iyi belirtilebilir.



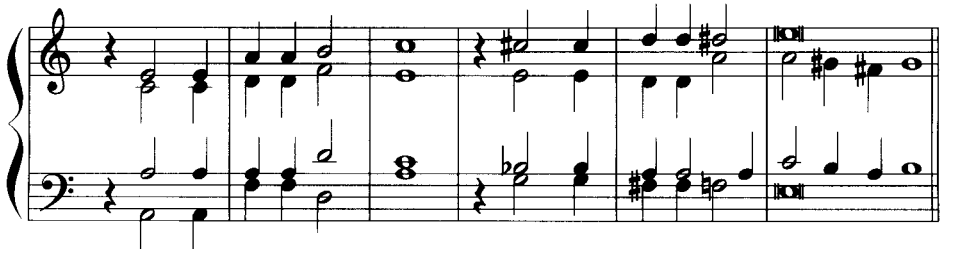
Aradominantlarıyla ilgili, eserlerden seçilmiş örnekleri inceleyiniz.

Adagio molto

Beethoven, Op. 21 I. Senfoni

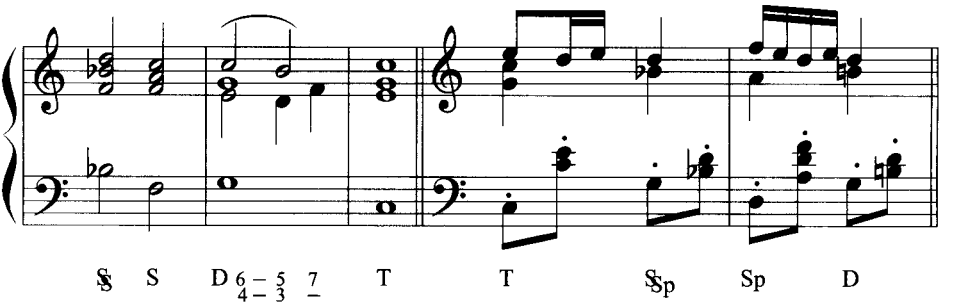


Haendel, Messias, Arie

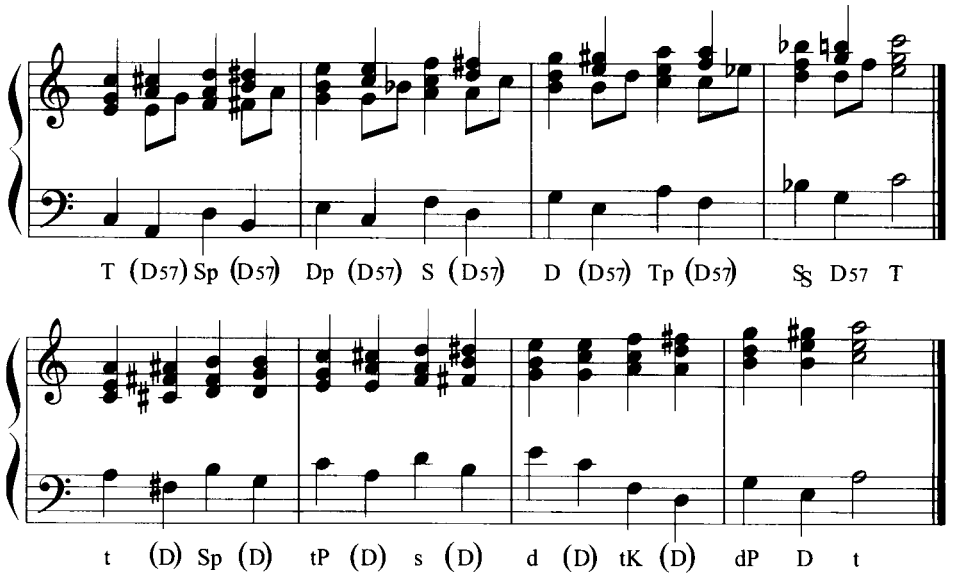


Dominantı hazırlayan bir aradominant (dubldominant) akoru olduğu gibi, sudominant akorundan önce, dublsudominant veya dublsudominant paraleli (Ⓢ veya ⓈⓅ) akoru da getirilebilir.

Brahms, Op. 102, Doppelkonzert



Majör ve minör dizisinin her bir basamağını hazırlayan aradominantlarının oluşturduğu kromatik dizi armonisi.

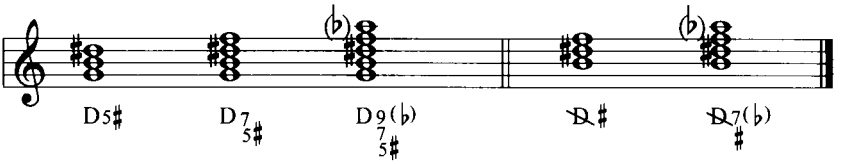


MAJÖRDE İKİLİNİN TİZLEŞMESİ

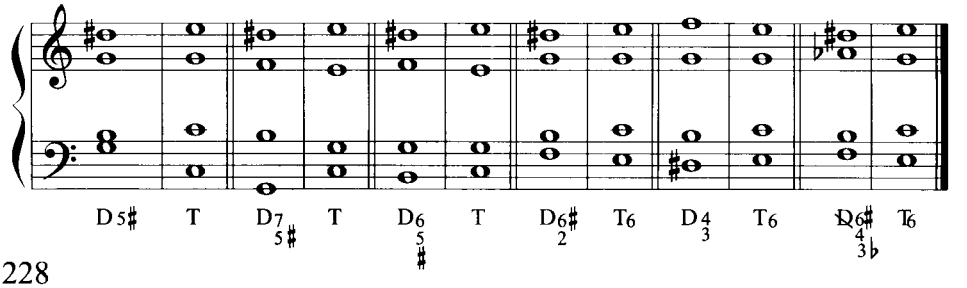
Majör tonalitelerde ikinci basamak tizleştirilebilir.



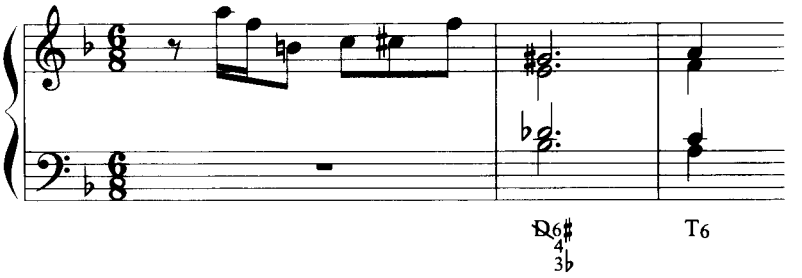
Tizleşen ikili daha çok dominant ya da temelsiz dominant akoru içerisinde kullanılır.



Tizleşmiş ikilinin dominant ve temelsiz dominant akorları içerisinde kullanılmasıyla ilgili kadans örnekleri ve eserlerden alınmış iki örnek:



R. Strauss, Till Eulenspiegel



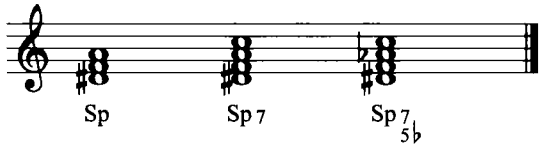
Humperdinck, Königskinder



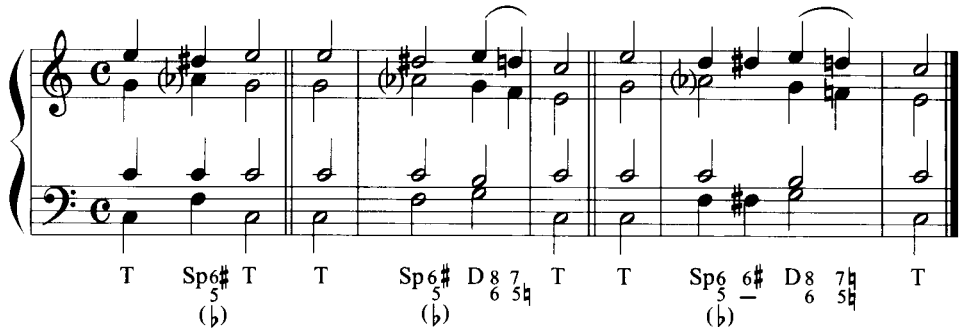
Tizleşmiş ikili D veya Ɒ akoru içerisinde kullanıldığı zaman bu akorların dominant özelliği kaybolmaz, hatta daha sert etkili bir dominant durumuna gelirler.

Tizleşmiş ikilinin kararı tonik üçlüsüdür.

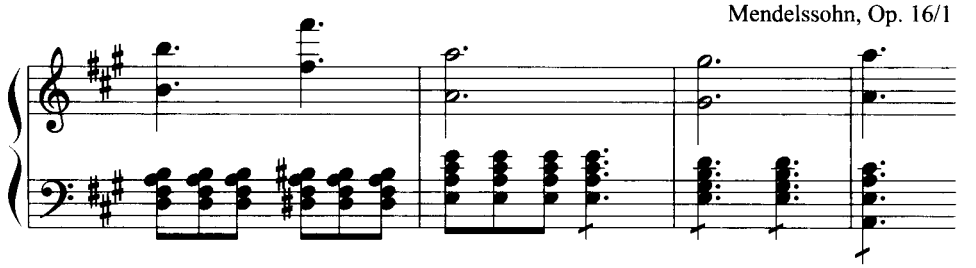
Tizleşmiş ikili daha çok D ve Ɒ akorları içerisinde kullanılmakla birlikte, bazen aşağıdaki örneklerde de görüldüğü gibi II. basamak akoru içinde de kullanılabilir.



Tizleşmiş ikilinin II. basamak akoru içinde kullanılmasıyla ile ilgili kadans örnekleri:

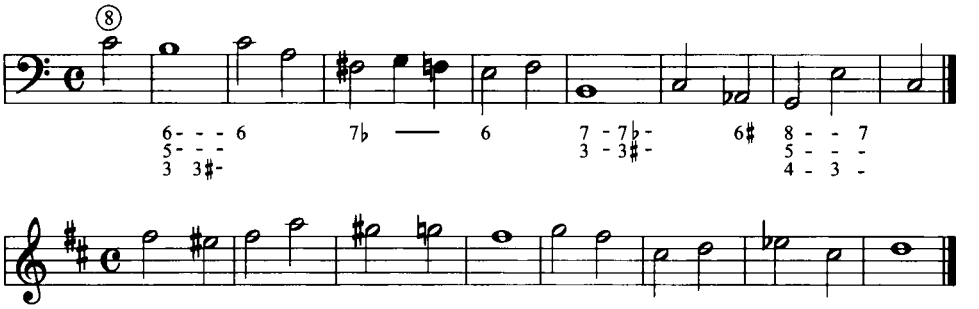


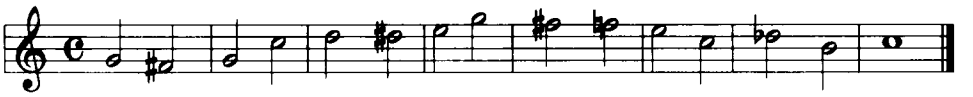




ÖDEV:

Aşağıdaki verili bas ve soprano partilerini armonileyin.





Buraya kadar;

1) Majörde altılının pesleşmesi,

2) İkilinin pesleşmesi ve napoliten altılısı,

3) Dörtlünün tizleşmesi ve dubldominant,

4) İkilinin tizleşmesi olmak üzere dört grupta incelemiş olduğumuz alterasyonlar en çok yapılan alterasyonlardır.

İNCELENMESİ SALIK VERİLEN ESERLER

Beethoven, op. 2, No.1	Piyano sonatı 1. Bölüm
Beethoven, op.13	Piyano sonatı 1. Bölüm
Beethoven, op. 27, No. 2	Piyano sonatı 1. Bölüm
Beethoven, op. 26	Piyano sonatı 3. Bölüm

Schubert, op. 25, No.19	Der Müller und der Bach
Schubert, op. 89, No.15	Die Krähe
Schubert, op.1	Erlkönig
Schubert,op. 39, No.20	Der Wegweiser
Chopin, op. 29, No.20	Prelüd

MODÜLASYON

DİYATONİK MODÜLASYON

MODÜLASYONUN AÇIKLANMASI VE TANIMI

Bir diziyi oluşturan her sesin, o diziye özgü ilişki ve işlevleri olduğunu ve aynı sesin değişik dizilerde değişik ilişki ve işlevleri olacağını biliyorsunuz.

Örneğin, Do majör dizisinde durucu bir ses olan "Mi" sesi, Fa majör dizisinde yürüyücü, yine Do majör dizisinde yürüyücü bir ses olan "Si" sesi, Si majör ya da si minör dizilerinde durucudur.

Seslerin birbirleriyle ilişkileri ve işlevleri tonaliteleri belirler. Do majör tonalitesi, re minör tonalitesi... gibi. Nasıl tonaliteler değiştiği zaman seslerin ilişki ve işlevleri değişiyorsa, seslerin ilişki ve işlevlerinde değişiklik olduğu zaman da tonaliteler değişir.

Örneğin, aşağıdaki Fa majör tonalitesindeki ezgiyi oluşturan sesler 9.ölçüden başlayarak 16. ölçünün sonuna değin, Fa majör tonalitesindeki ilişki ve işlevleriyle değil de, Do majör tonalitesindeki ilişki ve işlevleriyle kullanılmışlardır. 10., 12., 13. ve giderek 15. ölçülerde Fa majör tonalitesinin dördüncü basamağı olan "Si bemol" sesinin "Si natürel" olarak kullanılması ve her yeden etkisiyle "Do" sesine karar vermesi, "Do" sesini karar sesi durumuna getirmiştir.

Ezgiyi oluşturan seslerin ilişki ve işlevlerindeki bu değişikliklerin doğal sonucu olarak, baştan 8. ölçü sonuna değin "Fa majör" tonalitesinde gelişen ezginin 9. ile 16. ölçüleri arasında Do majör tonalitesi belirmiş, bir başka deyişle Do majör tonalitesine geçilmiş ve 17. ölçüden sonra seslerin yine Fa majör tonalitesindeki ilişki ve işlevleri ile başlangıç tonalitesine (Fa majör tonalitesine) dönüşmüştür.





Yukarıdaki ezgi, tonalite yönünden Fa majör-Do majör-Fa majör olmak üzere üç bölüme ayrılabilir. Önce Fa majör tonalitesinde başlamış, sonra Do majör tonalitesine geçilmiş, daha sonra yine ilk tonaliteye dönülmüştür.

Bu örnek ve açıklamalardan da anlaşılacağı gibi, özellikle uzunca süren eserlerde bir tonaliteden diğer bir tonaliteye geçilebilir.

İşte, bir eser içinde bir tonaliteden diğer bir tonaliteye geçmeye MODÜLASYON denir.*

MODÜLASYON ÇEŞİTLERİ

Bir tonaliteden diğer bir tonaliteye modülasyon yapılabilmesi için, iki tonalite arasında sağlam ve inandırıcı bir köprünün kurulmuş olması gerekir.

Modülasyonlar, iki tonalite arasında kurulması gereken köprünün yapısı yönünden, üçe ayrılır:

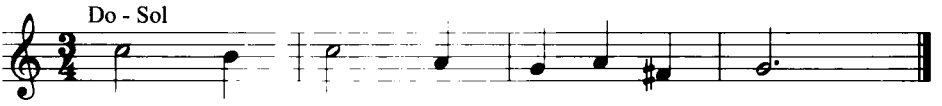
1- Diyatonik modülasyon

2- Kromatik modülasyon

3- Enarmonik modülasyon

Buraya kadar genel çizgileriyle açıklanmış olan modülasyon konusunun, modülasyon çeşitlerinin ve ne şekilde yapıldıklarının daha iyi anlaşılabilmesi için bundan sonraki çalışmalarda diyatonik, kromatik ve enarmonik modülasyonlar, diyatonik modülasyondan başlanarak teker teker ve daha etraflı bir şekilde incelenecektir.

EZGİLERDE MODÜLASYONUN İNCELENMESİ



Yukarıdaki dört ölçülük ezginin birinci ölçüsüne "Do-Si" sesleriyle baş-

** Fr., İng., Alm., Modulation; İt. Modulazione; İsp. modulacion. Lat. modus; Fr. mode; Alm. tonart. Türkçe olarak "geçki veya eksen değişimi", dediğimiz modülasyon, "mod" ve "aşma" sözcüklerinden bileşiktir ve "modaşma" (modaşımı, modaşım) anlamına gelmektedir.*

lanmış ve ikinci ölçü başında tekrar "Do" sesine dönülerek Do majör tonalitesi saptanmıştır. Birinci ölçüden ikinci ölçü başına kadar süren Do majör etkisi, ikinci ölçü sonundaki "La" sesinden başlayarak yavaş yavaş kaybolmaya ve yerini (üçüncü ölçüdeki "Sol-La" seslerinin gelmesiyle) Sol majör etkisine bırakmaya başlamıştır. Üçüncü ölçü sonunda Sol majör tonalitesinin yedeni olan "Fa diyez" sesinin kullanılması ve dördüncü ölçüde "Sol sesine" karar vermesiyle, Sol majör tonalitesine modülasyon yapılmıştır.



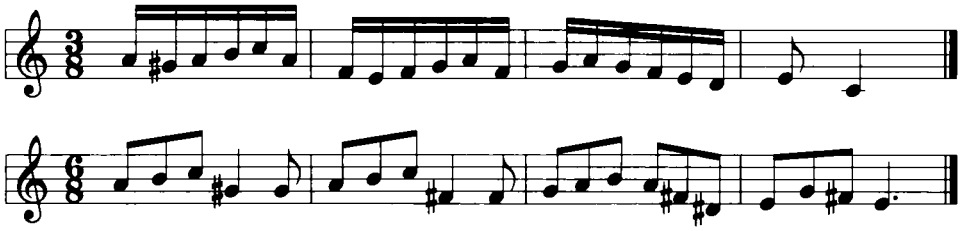
Yine aynı şekilde, örnekte de görüldüğü gibi, Do majörden Fa majöre modülasyon yapılmıştır. Birinci ölçüden ikinci ölçüdeki "Do" sesine değin süren Do majör etkisi, daha sonra "Si♭" sesinin gelmesiyle kaybolmuş ve yerini Fa majör etkisine bırakmıştır. İkinci ölçü sonundaki Fa majör tonalitesinin dörtlüsü olan "Si♭" sesinden sonra, üçüncü ölçü sonunda da yedeni olan "Mi" sesinin kullanılması ve dördüncü ölçüde "Fa" sesine karar vermesiyle, Do majör tonalitesinden Fa majör tonalitesine modülasyon yapılmıştır.

Aşağıdaki örnekte ise, Do majör tonalitesi ile başlamış ve daha sonra ezgiyi oluşturan sesler la minör tonalitesindeki ilişkileri içinde kullanılıp, la minörün yedeni olan "Sol diyez" sesinin gelmesi ve "La" sesine karar vermesi ile, Do majör tonalitesinden ilgili minörü olan la minör tonalitesine modülasyon yapılmıştır.



ÖDEV:

Aşağıdaki ezgileri dikkatlice inceleyerek, modülasyonların hangi tonaliteden hangi tonaliteye ve ne şekilde yapıldığını bulmaya çalışınız.*



**Modülasyonları doğru olarak bulmak, daha da önemlisi konuyu daha iyi anlayabilmek ve belli bir görüş kazanabilmek bakımından her ezgiyi bol bol çalıp okumak son derece yararlı olacaktır.*



Buraya kadarki incelemelerimizi, parçaların modülasyon yapılan kısımları üzerinde sürdürmüş ve dikkat dağıtmamak için parçaların tümünü yazmamış, modülasyonun yapıldığı yere kadar olan kısmını yazmıştık. Eğer parçaların bir kısmını değil de tamamını yazsaydık, bir parçanın hangi tonalite ile başlıyorsa yine o tonalite ile sona erdiğini görecektiniz.

Örneğin, tamamının notasını yazmış olduğumuz ilk örnekte, Fa majör tonalitesinden Do majör tonalitesine gidilmiş ve sonra tekrar Fa majör tonalitesine dönülmüştü. Bu tür modülasyonlar daha çok kısa süren eserlerde yapılır. Daha uzun süren eserlerde, başlangıç tonalitesine dönülmeden evvel birçok tonaliteye modülasyon yapılabilir.

Örneğin, aşağıdaki Do majör tonalitesindeki ezginin 4. ölçüsünden başlayarak Sol majör tonalitesi önem kazanmaya başlamış ve giderek 8. ölçüde kesin olarak Sol majör tonalitesine modülasyon yapılmıştır. 10. ölçü sonuna değin süren Sol majör etkisi 11. ölçüden başlayarak yerini la minör etkisine bırakmaya başlamış ve 16. ölçüde kesin olarak la minör tonalitesine modülasyon yapılmıştır.

17. ölçüden sonra "Sol natürel" sesinin gelmesi ve seslerin yine Do majör tonalitesindeki işlevleri ile kullanılmasıyla, esas tonaliteye (Do majör tonalitesine) dönülmüştür.



Tonal eserlerde olduğu gibi modal (makamsal) eserlerde de modülasyon yapılabilir. Eski kilise modlarıyla yazılmış aşağıdaki ezgide başlangıç modu olan re doriyen modundan sonra sırayla, la, Fa, re, Do modlarına modülasyon yapılmış en sonunda tekrar ilk moda dönülerek parça sona erdirilmiştir.



Modülasyon konusunda kazanılması ve geliştirilmesi gereken bilgi ve becerilerin ilki, bir parça içinde modülasyon olup olmadığının, varsa hangi tonaliteden hangi tonaliteye geçildiğinin anlaşılabilmesidir.

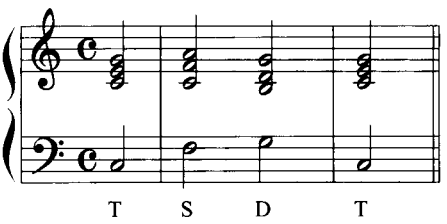
Bu konudaki bilgi ve becerilerinizi geliştirebilmek için değişik eserleri inceleyiniz. Şan, keman, piyano, flüt ve solfej parçalarınızdaki modülasyonları bulabilmeli, anlayabilmelisiniz. Ayrıca, sizler de modülasyon yapan küçük ezgiler yazmalısınız.

MODÜLASYONUN YAPILIŞ YOLU İLE İLGİLİ AÇIKLAMALAR

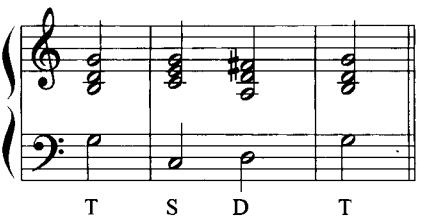
Do Majörden Sol Majöre Modülasyon: Bir tonaliteden diğer tonaliteye modülasyon yapabilmek için her iki tonalitenin de kesin olarak saptanması, başka bir deyişle tonal etkilerinin tam olarak verilmesi gerekir.

Örneğin, Do majör tonalitesinden Sol majör tonalitesine modülasyon yapmak istersek, her iki tonalitenin de aşağıda görüldüğü gibi birer kadansla saptanması gerekir.

a) İlk tonalitenin saptanması



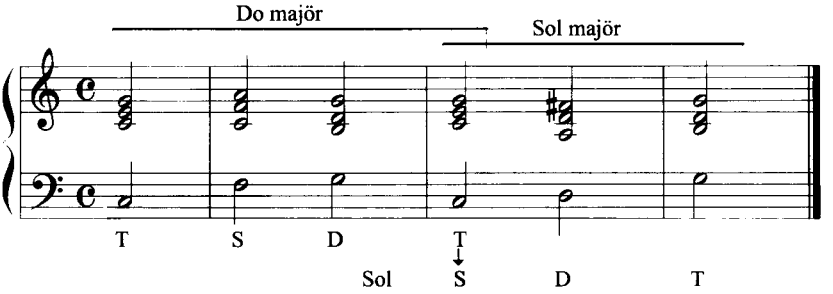
b) Gidilecek tonalitenin saptanması



Dikkat edilecek olursa, yukarıda Do majör ve Sol majör tonalitesindeki tam kadanslarla, her iki tonalite de ayrı ayrı saptanmıştır. Ancak her iki kadans da ayrı ayrı çalınacak olursa görülecektir ki, iki kadans arasında herhangi bir bağ yoktur.

Oysa, bir modülasyonun yapılabilmesi için her iki kadans arasında daha önce de belirttiğimiz gibi sağlam ve inandırıcı bir köprünün bulunması gerekir. Böyle bir köprünün kurulmasında ortak akorlardan yararlanılır. Her iki kadansta da bulunan ve böylece ortak olan bir akor, iki kadans arasında geçişi sağlamak için seçilir ve iki kadans birbirine bu ortak akor ile bağlanırsa, kadanslar arasındaki kopukluk giderilmiş ve sağlam bir modülasyon gerçekleşmiş olur.

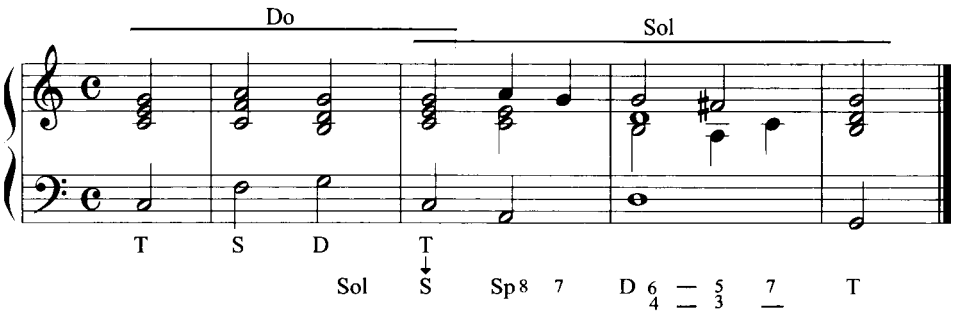
Yukarıdaki Do majör-Sol majör modülasyonu örneğine yeniden döner ve iki kadans arasında ortak olan akoru arayacak olursak göreceğiz ki, Do majör tonalitesinin tonik akoruyla (Do-Mi-Sol) Sol majör tonalitelerinin sudominant akoru(Do-Mi-Sol) ortaktır. Bir başka deyişle, Do-Mi-Sol akoru her iki tonalitede de bulunmaktadır. İşte, her iki kadans aşağıda görüldüğü gibi, bu akor ortak alınarak birleştirilirse kadanslar arasındaki kopukluk giderilmiş olur.



Yukarıdaki örneğe dikkat edilecek olursa, önce Do majör tonalitesi içinde (TSDT) tam kadans yapılmış, ikinci ölçü başındaki T akoru aynı zamanda da Sol majör tonalitesinin S akoru olduğundan, adı geçen akor Sol majörün sudomininant akoru kabul edilmiş, ardından aynı tonalitenin dominant ve tonik akorları getirilerek, her iki kadans birbirine arada kopukluk olmayacak şekilde eklenmiştir. Ancak iki kadansın birbirine bir ortak akor ile eklenmiş olması tam ve inandırıcı bir modülasyon için kesin olarak gerekli olmakla birlikte, yeterli değildir.

Biliyorsunuz ki, ilk etki çok önemlidir. Bu nedenle yukarıdaki örnekte ilk olarak kulağa getirilen Do majör etkisi, daha sonra gelen Sol majör etkisine göre üstün durumda bulunacak ve Sol majör etkisi Do majörün etkisi altında kaybolacaktır. Sol majör etkisinin güçlenmesi ve Do majör etkisinin tamamen yok edilmesi için (aksi halde modülasyon inandırıcı olamaz), Sol

majör tonalitesini belirleyen kadansa, ilk kadansın üstünlüğünü dengeleyecek ve ikinci kadansa ağırlık verdirecek bazı ayrıcalıkların kazandırılması gerekir. Bunun için de son kadansın olanaklar elverdiği ölçüde geliştirilmesi gerekir. Örneğin, yukarıdaki kadansın ikinci ölçü başındaki ortak akor, Sol majör tonalitesinin sudominantı kabul edildi. Sudominant akorundan dominant akoruna geçmeden önce bir Sp akoru kullanmak ve hatta Sp akorunun yedilisini kullanarak tonaliteyi daha da pekiştirmek, daha sonra gelen dominant akorunu toniğe doğrudan doğruya bağlamak yerine, dominant akoru içinde 6-5 ve 4-3 geciktirmeleri yapmak, yediliden geçmek ve ondan sonra tonik akoruna bağlamak, aşağıda da görüldüğü gibi, yeni tonalitenin etkisini güçlendirir. Böylece, ilk tonalitenin etkisi tamamen kaybolmuş ve yerini yeni tonaliteye bırakmış, bir başka deyişle, iki tonalite arasında sağlam ve inandırıcı bir modülasyon gerçekleşmiş olur.



Buraya kadar yazdıklarımızı özetleyecek olursak bir modülasyonun yapılabilmesi için:

1- Çıkış tonalitesinin bir kadansla saptanması,

2- Çıkış ve gidiş tonalitesi arasında ortak olan bir akorun saptanması,

3- Gidilecek tonalitede tam bir kadansın yapılması gerekir.

(Bu kadansta Sp 7 akorunun kullanılması, dominant akoru içinde geciktirmeler yapılması ve yediliden geçilmesi iyi olur.)

Buraya kadar yaptığımız çalışmalarda bir modülasyonun nasıl yapılabileceğini genel çizgileriyle belirlemiş ve Do-Sol modülasyonunu öğrenmiş olduk.

Daha önceden de bilindiği gibi Sol majör, Do majörün dominant tonalitesidir. Do majörden Sol majöre modülasyon örneği ile bir tonun dominant tonalitesine modülasyon yapmayı öğrendik. Şu halde, aynı yolla (Re-La, Mi bemol-Si bemol gibi) herhangi bir tonun dominant tonalitesine modülasyon yapabiliriz.

ÖDEV:

1- Aşağıdaki modülasyonları bir yere yazarak yapınız:

La bemol-Mi bemol, Fa diyez-Do diyez, Si bemol-Fa.

2- Aynı modülasyonları notalara bakarak piyanoda çalınız.

3- Aynı modülasyonları notalarına bakmadan piyano başında düşünerek çalınız.

4- Bilgi ve becerinizi daha da artırmak için aynı modülasyonu daha başka tonalitelerde de yapınız.

Aşağıdaki eserin armonik çözümlemesini yapınız.

Bach, Eşit Düzenli Klavye-I, 1. Do Majör Prelüd.

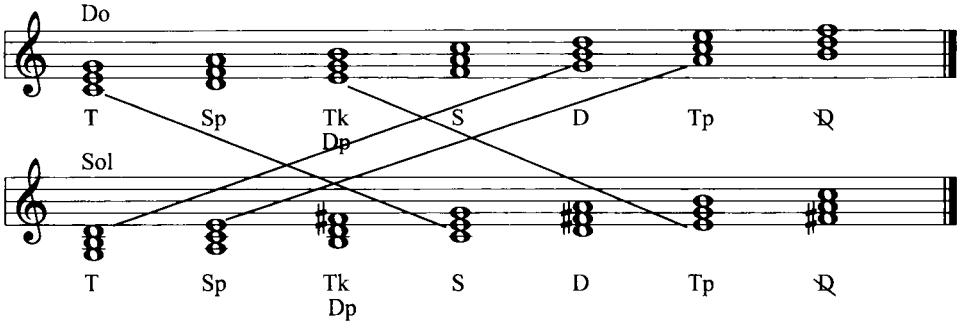




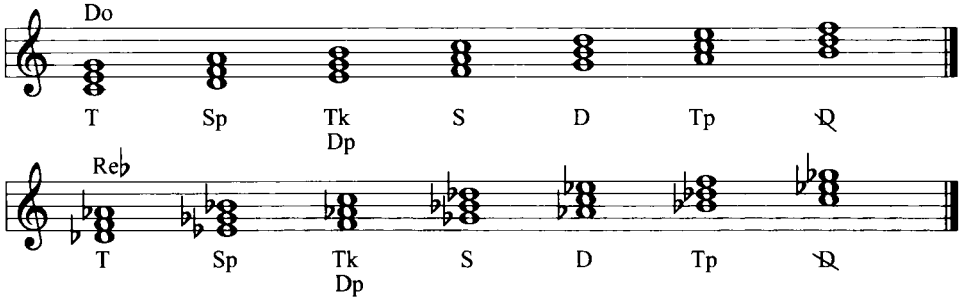
TONALİTELER ARASINDA YAKINLIK-UZAKLIK

Bir tonaliteden diğer bir tonaliteye modülasyon yapılabilmesi için her iki tonalite arasında ortak bir akorun bulunması gerektiğini daha önceden belirtmiştik. Bir tonalite ile diğer bir tonalite arasında bir ya da bir kaç ortak akor bulunabileceği gibi hiçbir ortak akor da bulunmayabilir.

Örneğin, Do majör ile Sol majör tonaliteleri arasında aşağıda açıkça görüldüğü gibi dört ortak akor vardır.



Oysa, Do majör tonalitesiyle Re bemol majör tonaliteleri arasında ortak akor yoktur.



İşte, ilk örnekte olduğu gibi aralarında bir ya da birkaç ortak akor bulunan tonalitelere YAKIN TONALİTELER, diğer örnekte olduğu gibi aralarında hiçbir ortak akor bulunmayan tonalitelere de UZAK TONALİTELER denir.

Bir tonaliteden diğer bir tonaliteye modülasyon yapılabilmesi için, iki tonalite arasında ortak bir akorun bulunması gerektiğini belirtmiştik. Buradan, yukarıda örneğini gördüğümüz Do-Re bemol tonaliteleri gibi aralarında ortak akor bulunmayan uzak tonalitelere modülasyon yapılamayacağı anlamı çıkarılmamalıdır.

Hemen belirtelim ki, ister yakın olsun ister uzak, bir tonaliteden bütün tonalitelere modülasyon yapılabilir.

Ancak uzak tonalitelere modülasyon yapabilmek için daha değişik yollardan gitmek gerekir. Bu nedenle uzak tonalitelere modülasyonu daha sonraya bırakıp, önce yakın tonalitelere modülasyon yapma konusunu inceleyelim.

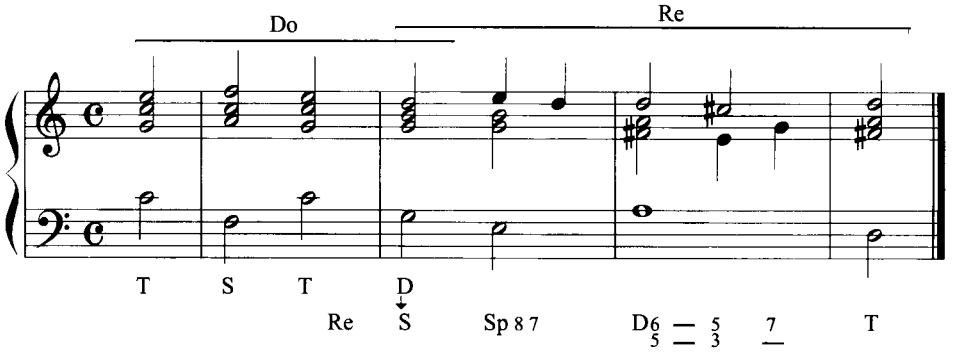
YAKIN TONALİTELERE MODÜLASYONLAR

Yakın tonaliteler deyimiyle, aralarında ortak akor bulunan tonaliteler söz konusu edildiğine göre, bu tür tonaliteler arasında en az bir ya da birkaç ortak akor bulunacak demektir. İki yakın tonalite arasında birden çok ortak akor olduğu zaman, bu akorların hangisinin ortak akor olarak seçilmesi gerektiği sorunu ortaya çıkacaktır. Bir an için geriye döner ve Do-Sol modülasyonunu yeniden inceleyecek olursak, bu modülasyonu yaparken (iki tonalite arasında dört tane ortak akor bulunduğu halde) Sol majörün S akorunun ortak alındığını göreceğiz.

Gidilecek tonun S akorunun ortak alınması, gidiş tonalitesinde en kısa yoldan tam kadans yapılmasının sağlanması bakımından iyi olur. Çünkü, yeni tonun S akorundan sonra Sp, D ve T akorlarının da kullanılmasıyla daha önceki tonaliteden yeni tonaliteye kolayca geçilmiş olur.

Şu halde özet olarak söylemek gerekirse, bir tonaliteden diğer bir tonaliteye modülasyon yapılırken, olanaklar elveriyorsa gidilecek tonalitenin sudominant akoru ortak alınmalıdır.

Do majörden Re majöre modülasyon:



Re majörün sudominantı Do majörün dominantıdır. Dominant akoru ortak alındığı ve daha sonra duyulacağı için ilk kadansta kullanılmamış, ilk tonalite plagal kadansla (TST) saptanmıştır.

Re majör tonalitesinin sudominantı olan ortak akordan sonra Sp, D ve T akorlarının kullanılmasıyla, Do majörden Re majöre modülasyon yapılmıştır.

Şimdiye kadar yapmış olduğumuz her iki modülasyona (Do-Sol ve Do-Re) dikkat edilecek olursa, Do-Sol modülasyonuna beşli durumdaki tonik akoruyla bağlanmasına karşın, Do-Re modülasyonuna üçlü durumdaki tonik akoruyla başlanmış olduğu ve her iki modülasyonun da 8 li durumdaki tonik akoruyla sona ermiş olduğu görülecektir.

Daha önceden de bilindiği gibi, bir tonaliteyi en iyi belirleyen ses temel sestir. Temel sesin soprano partisinde bulunduğu 8' li durumdaki bitişler en sağlam bitiş olduğu için, yeni tonalitenin kesin olarak belirlenmesi bakımından, modülasyonun soprano partisinde temel sese gelinerek bitmesi iyi olur.

İşte, bir modülasyona hangi durumda başlanacağına, hangi durumda başlanırsa soprano partisinde temel sese gelinebileceği düşünülerek karar verilmelidir.

İlk akora, soprano partisinde gidilecek olan tonun temel sesinden birkaç ses yukarıdaki bir ses gelecek durumda başlamak çoğu kez olumlu sonuç verir.

Örneğin, Do-Re modülasyonunda, ilk akora soprano partisinde "Re" sesinden bir ses yukarıdaki "Mi" sesi gelecek şekilde üçlü durumda başlanmış ve bu başlangıç durumu, modülasyonun soprano partisinde temel sese (Re sesine) gelinerek sona ermesini sağlamıştır.

Şu halde, başlangıç durumunun saptanmasında ilk olarak çoğu kez olumlu sonuç veren bu pratik yoldan yararlanılmalı, bu yol olumlu sonuç vermez-

se, o zaman (bkz. Do-Sol modülasyonu) diğer durumlar denenmelidir. Böylece bütün durumları deneyerek vakit kaybetmeye gerek kalmamış, olumlu sonuç verme olasılığı en kuvvetli olan başlangıç durumu, en önce denenmiş olur.

Do-Sol modülasyonu örneği ile bir majör tonun dominant tonalitesine modülüsyon yapma yolunu öğrenmiştiniz. Aynı yolla bütün majör tonların dominant tonalitelerine modülasyon yapabilirsiniz.

Bu açıdan değerlendirecek olursanız:

1- Do-Re modülasyonunu nasıl açıklarsınız?

2- Bu yolla hangi tonaliteler asarında modülasyon yapabilirsiniz?

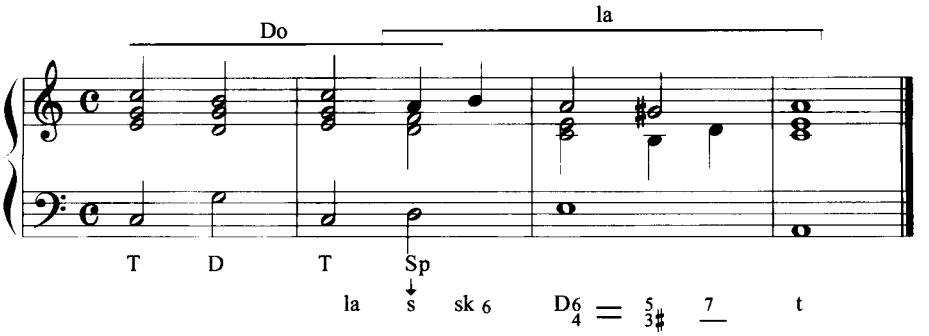
Bundan sonra inceleyeceğiniz her modülasyonu aynı açıdan değerlendiriniz. Böylece örneklerin dar kalıplarından kurtulmuş, edindiğiniz bilgilerden nerelerde yararlanabileceğinizi daha iyi anlamış olacaksınız.

ÖDEV:

1) Aşağıdaki modülasyonları yapınız.*

Mi-Fa diyez, La bemol- Si bemol, Si-Do diyez.

Do majörden la minöre modülasyon:



La minörün sudominantı Do majörün sudominant paralelidir. Çıkış tonalitesinin sudominant tarafı ortak olduğu için, ilk tonalite otantik kadansla saptanmış, daha sonra Sp akorunun kullanılmasıyla la minör tonalitesine girilmiştir.

La minörün sudominantı olan Re-Fa-La akorunda dörtlük hareketle "Si" sesine gidilerek akor sk 6 durumuna getirilmiş, daha sonra da D-T kadansıyla modülasyon gerçekleştirilmiştir.

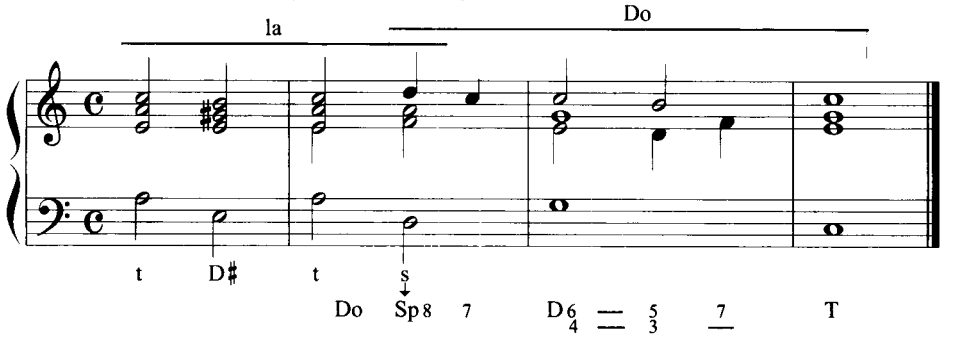
** Konuları daha iyi anlayabilmeniz ve edindiğiniz bilgileri bol bol uygulayarak pekiştirebilmeniz için, bu ödev ve bundan sonraki ödevleri Do-Sol modülasyonu ile ilgili ödevde belirtilen şekillerde çalışınız.*

ÖDEV:

Aşağıdaki modülasyonları yapınız:

La-fa diyez, Sol bemol-mi bemol, Mi-do diyez.

La minörden Do majöre modülasyon:



Şimdiye kadar yapmış olduğumuz üç modülasyonda (Do-Sol, Do-Re, Do-la), gidilecek tonalitenin sudominant akorunu ortak almıştık. Gidilecek tonalitenin sudominantının ortak alınması, gidiş tonunda tam kadans yapabilme olanağını sağlaması bakımından yeğ tutulduğuna göre, gidilecek tonalitenin sudominant akoru ailesinden herhangi bir akor ortak alınarak da aynı sonuca varılabilir.

Sudominant ailesinden bir akor deyince ilk akla gelen, majörlerde Sp, minörlerde sk dediğimiz ikinci basamak akorudur.

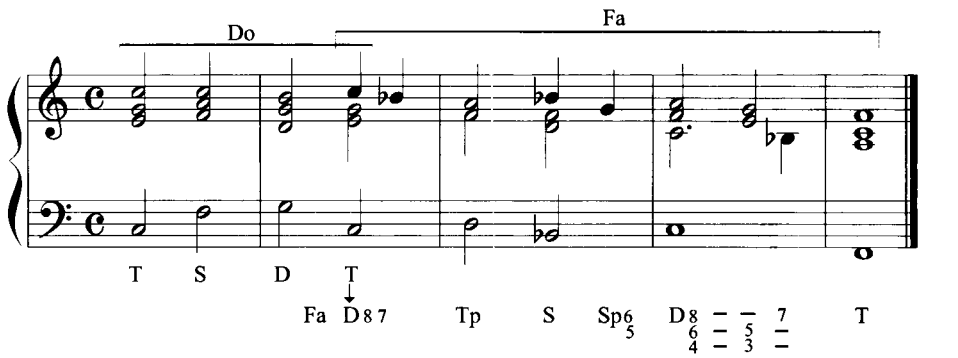
İşte, la minörden Do majöre modülasyon, Do majörün Sp akoru ortak alınarak yapılmıştır.

ÖDEV:

Aşağıdaki modülasyonları yapınız:

si bemol- Re bemol, sol-Si bemol, do diyez-Mi

Do majörden Fa majöre modülasyon:



Şimdiye kadar yapmış olduğumuz modülasyonlarda gidilecek tonalitenin sudominantı ya da Sp akorunu ortak almıştık. Do majörden Fa majöre modülasyon yaparken aynı yoldan yararlanamıyoruz. Çünkü Fa majör ile Do majör arasındaki ortak akor, Fa majörün sudominantı değil dominantıdır.

Gidiş tonalitesinin dominant akoru ortak alınarak yapılan modülasyonlarda, bu akordan sonra hemen tonik akorunun gelmesi yeni tonaliteyi belirlemeye yeterli olmayacağı için, dominant akorundan sonra kırık kadans yapmak ve tonik akorunu gidiş tonalitesi kadansının sonuna bırakmak gerekir.

İşte bu nedenle, Do-Fa modülasyonunda dominanttan sonra kırık kadans yapılmış ve kırık kadans etkisini tam verebilmek için dominant akorunda yediliden geçilmiştir.

Kural: Gidilecek tonalitenin dominant akoru ortak alınarak yapılan modülasyonlarda, dominanttan sonra kırık kadans yapılmalıdır.

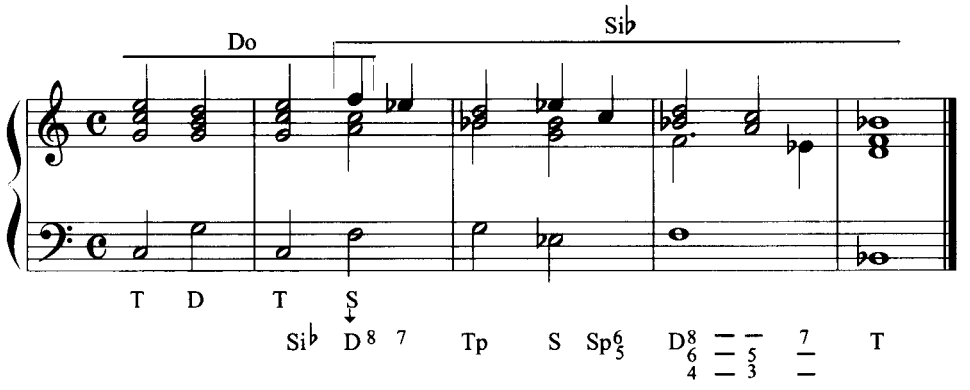
ÖDEV:

Aşağıdaki modülasyonları yapınız:

Fa diyez-Si, La bemol-Re bemol, Si-Mi

Do majörden Si bemol majöre modülasyon:

Bu modülasyonu Do-Fa modülasyonunda öğrendiğiniz yoldan yararlanarak önce siz yapınız, sonra yaptığınız modülasyonu aşağıdaki ile karşılaştırınız.

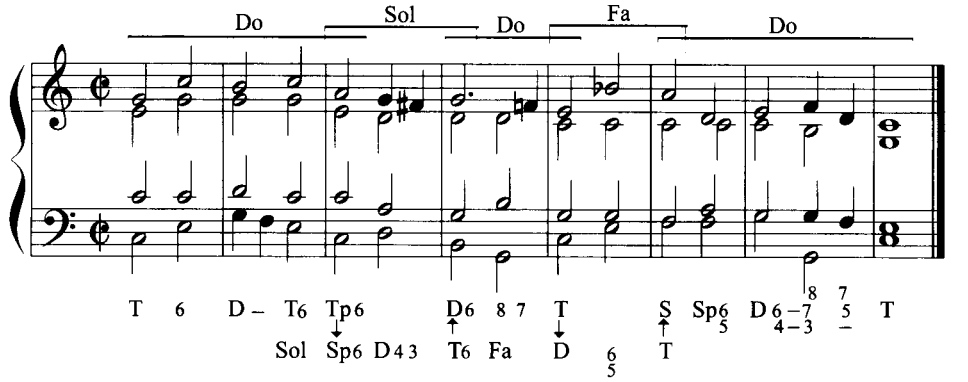


ÖDEV:

1- Aşağıdaki modülasyonları yapınız

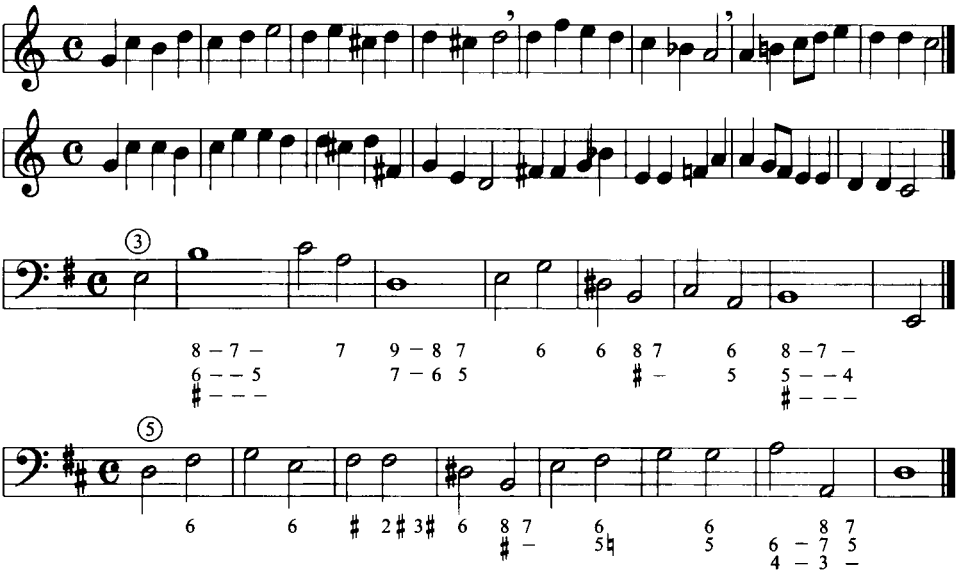
Si-La, Fa diyez-Mi, Si bemol-La bemol

2- Aşağıdaki armonilenmiş parçanın ezgisini ya da rakamlı bas partisini alarak önce siz armonileyiniz, sonra yapılmış durumuyla karşılaştırınız.



Önceki örnek armonilemede görüldüğü gibi, sekizer ölçülük çalışmalarda, değişik birkaç tonaliteye yapılan modülasyonlar birer küçük modülasyon örneği olmaktadır. Bazıları birer küçük modülasyon olmakla birlikte, bazıları birer küçük değinmedir, hatta bunlara aradominantı demek dahi olasıdır. Ancak, bu örnek çalışmalar genişletilerek, daha büyük bir parça içinde, tonaliteler daha iyi belirtildiğinde, modülasyonlar açıkça anlaşılacaktır.

Aşağıda verilen soprano ve bas partilerini armonileyin.





Aşağıdaki eserlerin armonik çözümlemelerini yapınız. Hangi tonalitelere modülasyon yapıldığını belirtiniz Ayrıca, çalıştığınız eserlerde tonalite değişikliklerini inceleyiniz.

Ermuntre dich,mein schwacher Geist. Bach, Koral





Mozart, K.V. .332 I.bl.





UZAK TONALİTELERE MODÜLASYONLAR

Bu tür modülasyonlar, ya alterasyonlardan yararlanılarak kısa yoldan ya da ara tonalitelere yapılacak değinmelerle uzunca bir yoldan yapılabilir.

Uzak tonalitelere modülasyon, çıkış ya da gidiş tonalitesindeki alterasyonlu bir akor ortak alınarak yapılır.

Ortak alınan alterasyonlu akorun cinsine göre uzak tonalitelere modülasyonları dört grupta inceleyeceğiz:

1- Gidiş tonalitesinin minör sudominantı ortak alınarak yapılan modülasyonlar.

2- Çıkış tonalitesinin minör sudominantı ortak alınarak yapılan modülasyonlar.

3- Gidiş tonalitesinin minör dominantı ortak alınarak yapılan modülasyonlar.

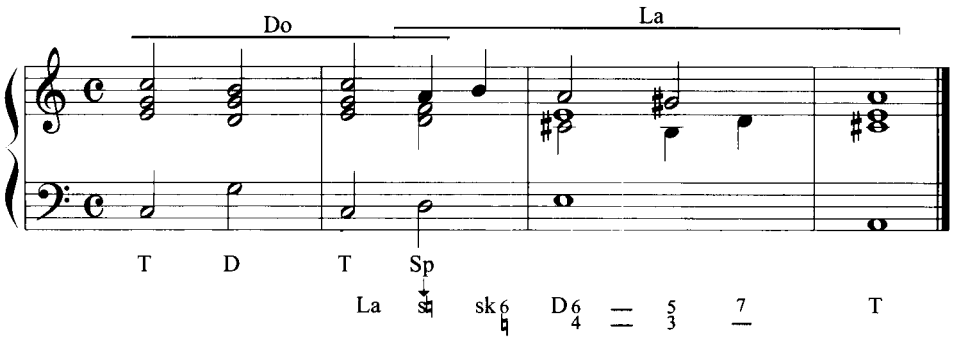
4- Gidiş ya da çıkış tonalitesinin napoliten akoru ortak alınarak yapılan modülasyonlar.

Gidiş tonalitesinin minör sudominant akoru ortak alınarak yapılan modülasyanlar:

İki uzak tonalite arasında gidiş tonalitesinin minör sudominant akoru ortak olabilir. Örneğin, La majörün minör sudominant akoru, Do majörün sudominant paralelidir. İşte, iki uzak tonalite olan Do majörden La majöre modülasyon, bu akor ortak alınarak yapılabilir.

Gidiş tonalitesinin sudominantı ortak alınarak yapılan modülasyonlarda, sudominanttan sonra ikinci basamak akorunu kullanıyorduk. Sudominantı minör olunca ikinci basamak akoru da sudominant karşılığı olur.

Do majörden La majöre ya da la minöre modülasyon:



La majörün sudominantı "Re-Fa diyez-La", minör sudominantı ise "Re-Fa natürel-La"dır. Minör sudominantta üçlünün pesleşmiş olduğunu, yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi bas şifrede belirtmek gerekir.

Aynı modülasyonun üçüncü ölçüsü içerisinde La majör tonalitesinin değil de, la minör tonalitesinin arızaları kullanılır ve la minörün tonik akoruna bağlanırsa, bu kez Do majörden la minöre gidilmiş olur.

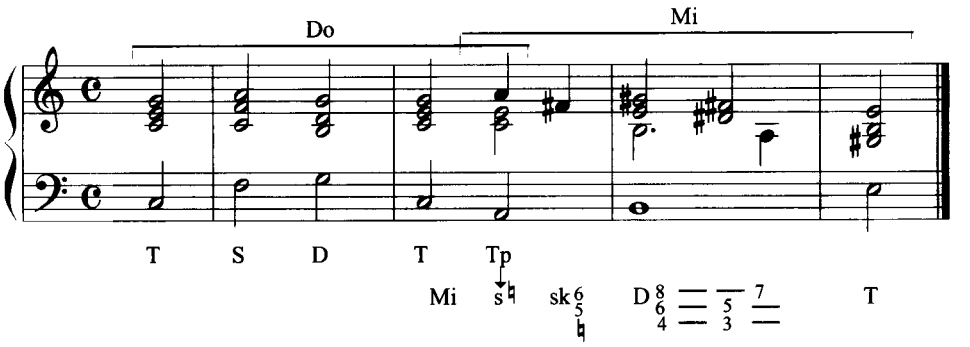
ÖDEV:

Aşağıdaki modülasyonları yapınız:

Sol-Mi(mi), Mi bemol-Do(do), La-Fa diyez (fa diyez)

Do majörden Mi majöre ya da mi minöre modülasyon:

Aynen Do-La (la) modülasyonundaki yolla yapılan bu modülasyonu önce siz yapınız ve sonra aşağıdaki yapılmış şekliyle karşılaştırınız.



ÖDEV:

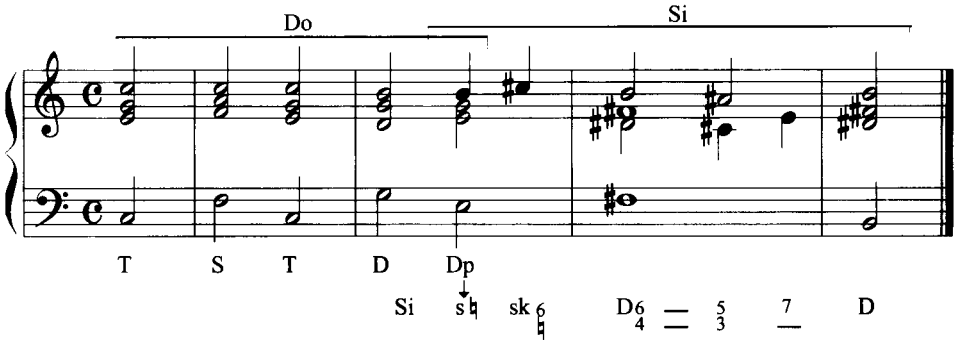
Aşağıdaki modülasyonları yapınız:

Fa-La (la), Si bemol- Re (re)

Sol bemol-Si bemol (si bemol)

Do majörden Si majöre ya da si minöre modülasyon:

Aynen Do-La(la) ve Do-Mi(mi) modülasyonlarındaki yolla yapılan bu modülasyonu notalarına bakmadan doğrudan doğruya piyanoda düşünerek çalınız. Daha sonra piyanoda düşünerek çaldığınız modülasyonu aşağıdaki ile karşılaştırınız.



ÖDEV:

Aşağıdaki modülasyonları yapınız:

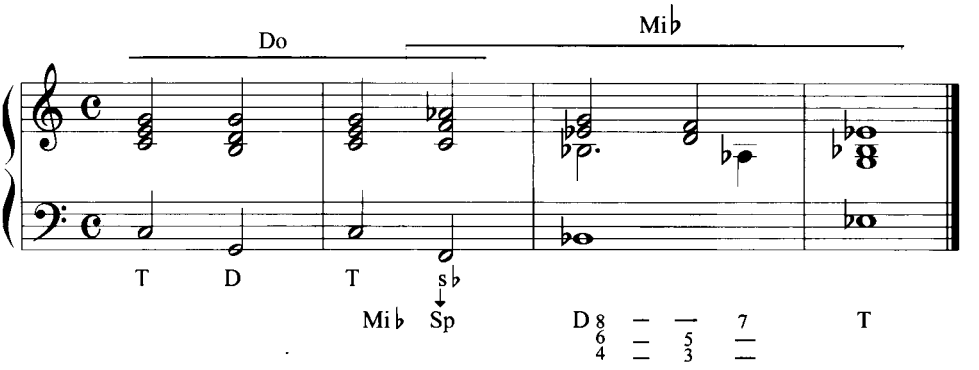
Re-Do diyez (do diyez), Fa-Mi (mi)

La bemol-Sol (sol)

Çıkış tonalitesinin minör sudominant akoru ortak alınarak yapılan modülasyon:

İki uzak tonalite arasında ortak akor çıkış tonalitesinin minör sudominantı olabilir. (Bu akor ortak alınarak modülasyon yapılırken bir noktaya dikkat etmek gerekir: Çıkış tonalitesinin minör sudominant akoru, gidiş tonalitesinde dominant ya da dominant ailesinden bir akor olursa, daha önceden de bilindiği gibi kırık kadans yapılmalıdır.)

Do majörden Mi bemol majöre modülasyon:



Do majörün minör sudominantı, Mi bemol majörde sudominant paralelidir. Do majörden Mi bemol majöre modülasyon, bu akor ortak alınarak yapılır.

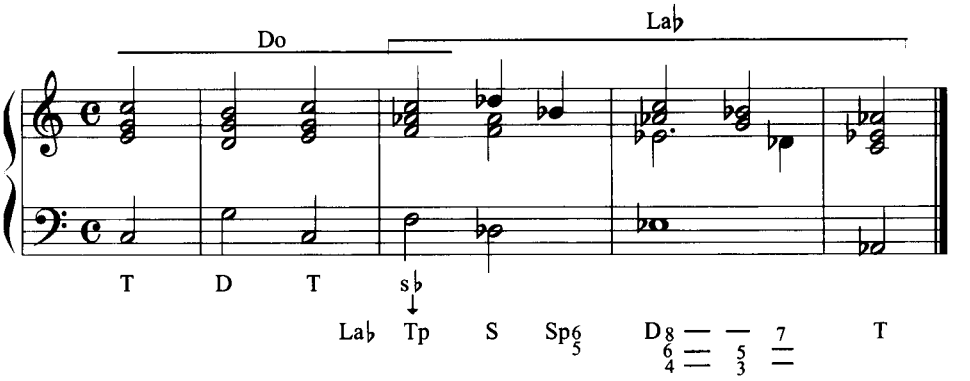
ÖDEV:

Aşağıdaki modülasyonları yapınız:

Fa diyez-La, Si-Re, Mi bemol-Sol bemol.

Do majörden La bemol majöre modülasyon:

Bu modülasyonu önce siz yapınız, sonra aşağıdaki yapılmış şekliyle karşılaştırınız.

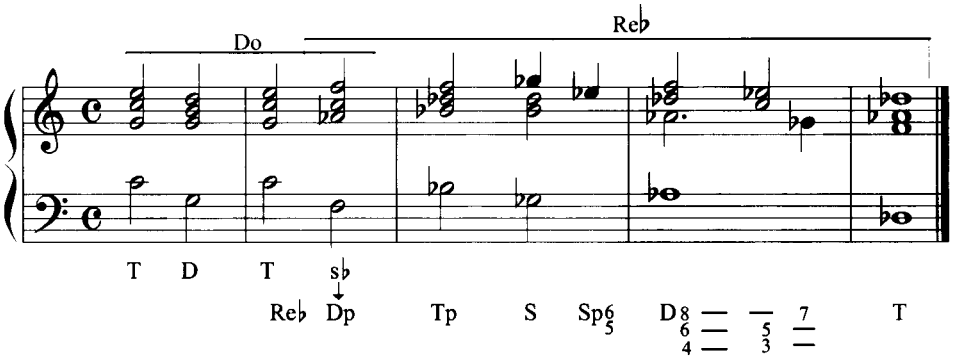


ÖDEV:

Aşağıdaki modülasyonları yapınız:

Si-Sol, Mi-Do, Re-Si bemol.

Do majörden Re bemol majöre modülasyon:

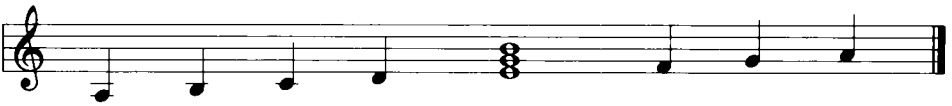


ÖDEV:

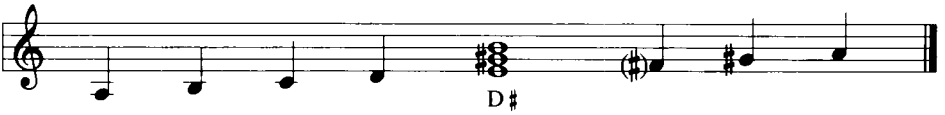
Aşağıdaki modülasyonları yapınız:
La-Si bemol, Fa diyez- Sol, Re-Mi bemol.

Gidiş tonalitesinin minör dominant akoru ortak alınarak yapılan modülasyonlar:

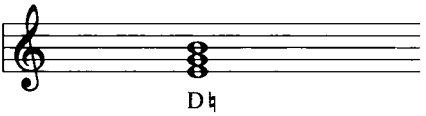
Bilindiği gibi, bir eolik minörün (örneğin, eolik la minörün) beşinci basamağı üzerine kurulan akor, aslında minör bir akor olur (Mi-Sol-Si) ve bu akora MİNÖR DOMİNANT denir.



İşte, eolik minörde minör olarak kurulan bu akor, armonik ya da melodik minörlerde yedinci sesin tizleşmesiyle majör akor durumuna gelir ve armoni çalışmalarında genellikle majör dominant akoru olarak kullanılır.



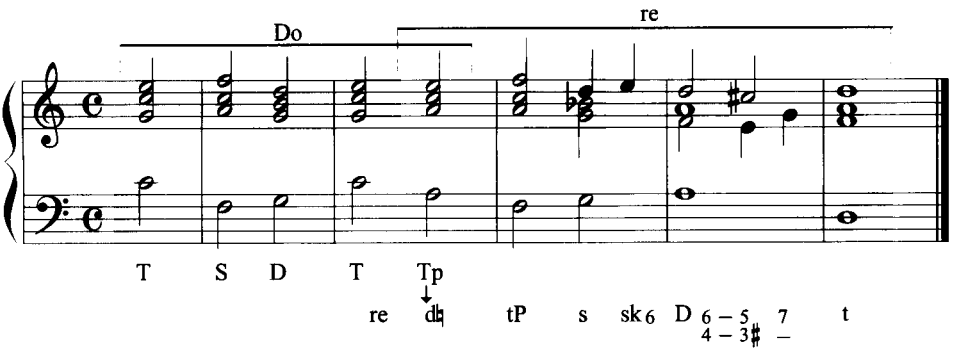
Minörlerde dominant akoru deyince akla ilk olarak üçlüsü tizleşmiş olan majör dominant akoru geleceği için, minör dominant akorunun kullanıldığı yerlerde bas şifrede üçlünün pes olduğunu aşağıdaki gibi anımsatmak gerekir.



Özellikle majörden minör tonalitelere modülasyon yapılırken, gidilecek olan tonalitenin minör dominant akorunu ortak almak iyi olur.

Gidilecek olan tonalitenin minör dominantı ortak alınarak yapılan modülasyonlarda kırık kadans yapılamaz. Çünkü, kırık kadans yapabilmek için dominant akorunun majör dominant olması gerekir. Bu nedenle, minör dominant akorundan sonra tP akoru kullanılarak yine bir d-t etkisi verilmiş ve bu akor ile yeni tonalite yavaş yavaş hazırlanmış olur. Daha sonra gidiş tonalitesi kadansıyla modülasyon gerçekleştirilir.

Do majörden re minöre modülasyon:



Re minörün minör dominantı Do majörde tonik paralelidir.Do majördeki çıkış tonu kadansından sonra tonik paraleli akoruna gelinir. Bu akor, re minörün minör dominantı kabul edilerek, paralel majör akoru olan tonik paraleline bağlanır. Daha sonra bildiğimiz gidiş tonalitesi kadansı yapılarak, Do majörden re minöre geçilmiş olur.

ÖDEV:

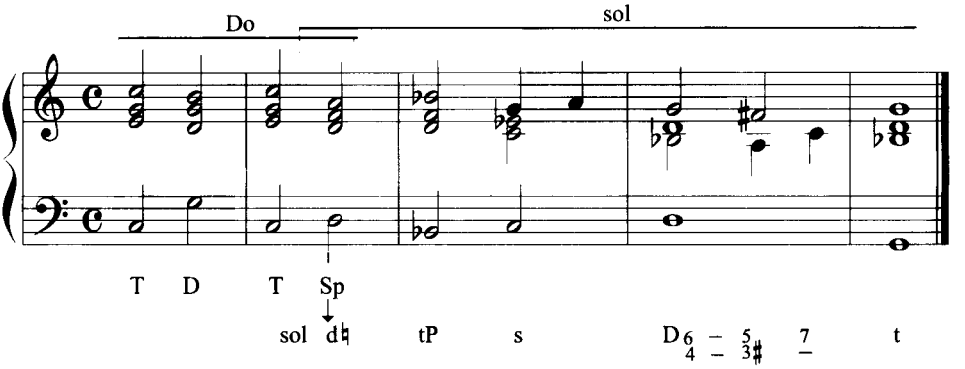
Aşağıdaki modülasyonları yapınız.

Fa-sol, Si bemol-do, Re-mi

Do majörden sol minöre modülasyon:

Bir majör tonaliteden bemollü minör tonalitelere nasıl modülasyon yapıldığını öğrendiniz ve Do-re örneğinde incelediniz.

Şimdi de Do-sol modülasyonunu öğrendiğiniz yolla önce siz yapınız sonra aşağıdaki yapılmış şekliyle karşılaştırınız.

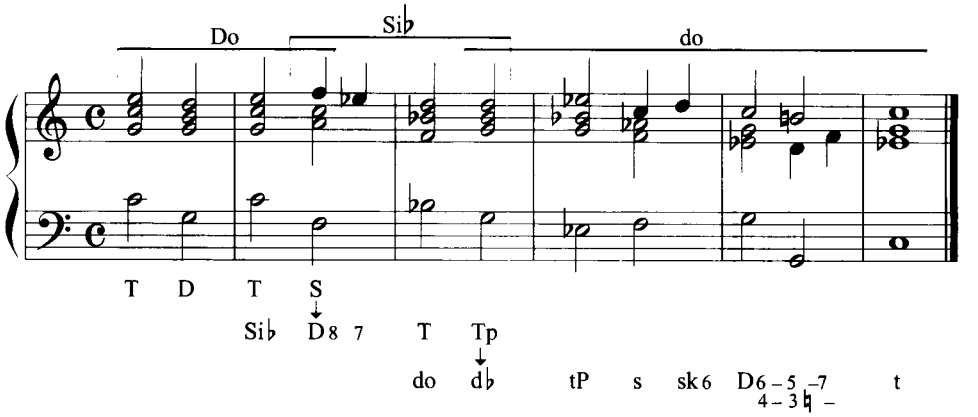


ÖDEV:

Aşağıdaki modülasyonları yapınız:

Si bemol-fa, Fa-do, Mi bemol-si bemol

Do majörden do minöre modülasyon:



Daha önceden de bilindiği gibi, bir modülasyonun inandırıcı olabilmesi için, gidiş tonalitesine girildiği andan başlayarak çıkış tonalite etkisinin yavaş yavaş azalması ve modülasyon sonunda tamamen kaybolarak, yerini gidiş tonalitesinin etkisine bırakması gerekir.

Do majör ile do minör adaş tonalitelerdir ve adaş tonaliteler arasında çok sayıda ortak akor vardır. Do majörden doğrudan doğruya do minöre geçilmek istendiğinde, do minör kadansında kullanılan akorların birçoğu Do majör tonalitesinin akorlarıyla ortak olacağından, Do majör etkisi kaybolmaz. Modülasyonun sonuna gelindiğinde bile Do majör etkisi devam eder ki, bu durum modülasyonun inandırıcı olmasını önler.

İşte bu nedenle, adaş tonalitelere modülasyon yapılırken, önce iki tonalite içinde de ortak akoru olan bir başka tonaliteye uğranarak ilk tonalite etkisinin adaş tonaliteye taşması önlenmiş olur.

Ancak hemen belirtelim ki, adaş tonaliteye, araya başka bir tonalite sokmadan çok ani olarak da geçilebilir.

Daha çok majör-minör karşıtlığından yararlanarak, etkili bir anlatıma kavuşmayı amaçlayan bu ani değişiklik örneklerini, özellikle romantiklerin ve hatta Beethoven'in, Mozart'ın birçok eserinde görebilirsiniz. Yalnız bunları tam bir modülasyon olarak kabul etmemeli, tonalite içinde aniden yapılıveren bir renk değişikliği saymalıdır. Diğer sayfadaki örnekleri bu yönden inceleyiniz.

Beethoven, II. Senfoni, Larghetto



Schubert, Op. 94/1 M.



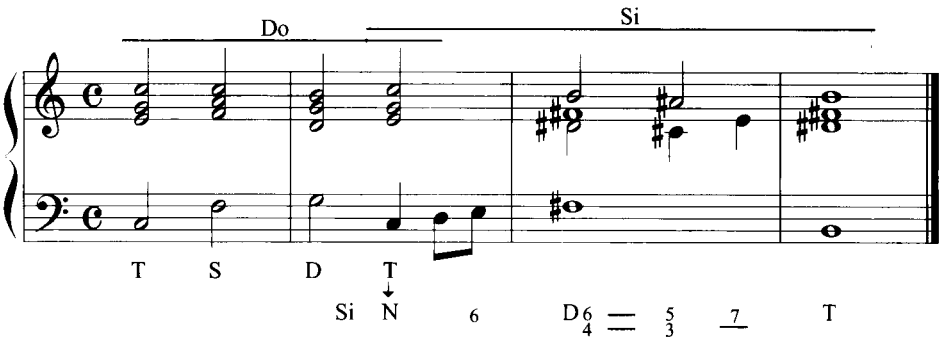
ÖDEV:

Si bemol-si bemol, Re-re, Fa diyez-fa diyez modülasyonlarını yazın, çalın ve söyleyin.

Gidiş ya da çıkış tonalitesinin napoliten akoru ortak alınarak yapılan modülasyonlar:

Bir tonaliteden diğer bir tonaliteye, gidiş ya da çıkış tonalitesinin napoliten akoru ortak alınarak modülasyon yapılabilir.

Do majörden Si majöre modülasyon:

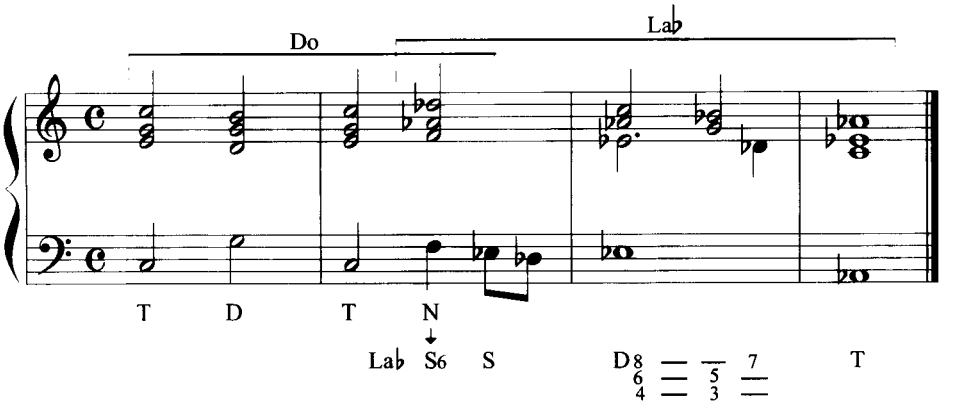


Do majörün tonik akoru, Si majörde napoliten akorudur. Do majörden Si majöre bu akor ortak alınarak yapılan modülasyonda, yukarıda açıkça görüldüğü gibi, Do majörün tonik akoru Si majörün napoliteni kabul edilerek ortak alınır. Napoliten akoru sudominant karakterinde bir akor olduğu için, gidiş tonalitesinin napoliten akoru ortak alınarak yapılan modülasyonlarda, bu akordan sonra sudominant ya da sudominant paraleli kullanmaya gerek kalmaksızın, doğrudan doğruya dominant akoruna geçilebilir. Yukarıdaki modülasyonda, Si majörün napoliten akoru temel konumda kurulmuş oldu. Bu akorun dominant akoruna bağlanması sırasında, bas partisinde meydana gelecek (Do-Fa diyez) artık dörtlü hareketi, yukarıda görüldüğü gibi "Re" ve "Mi" seslerinden geçilerek önlenir. Böylece bas partisine ezgisel bir hareket verilmiş ve dominant akoruna bağlanmadan önce napoliten akoru en çok kullanılan birinci çevrim konumuna getirilmiş olur. Si minöre de aynı yolla gidilebilir.

ÖDEV:

Aşağıdaki modülasyonları yapınız:
Sol-Fa diyez, Re-Do diyez, Fa-Mi

Do majörden La bemol majöre modülasyon:



Do majörün napoliten akoru, La bemol majörün sudominantıdır. Do majörün napoliten akorunun en çok kullanılan birinci çevrim konumunda kurulmasıyla, ortak akor sudominantta birinci çevrim konumunda alınmış olur.

Birinci çevrim konumundaki sudominant akoru yukarıda görüldüğü gibi bas partisinde sekizlik (Mi bemol- Re bemol) hareketiyle temel konuma getirilir.

Böylece hem bas partisinde güzel bir ezgisel hareket yapılmış hem de dominant akoruna bağlanmadan önce sudominant akoru temel konuma getirilmiş olur.

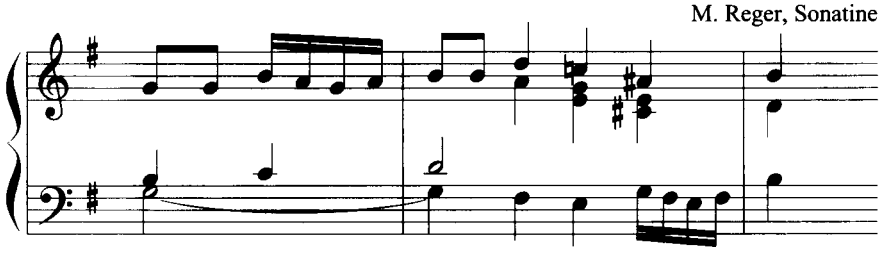
ÖDEV:

Aşağıdaki modülasyonları yapınız:

Re-Si bemol, Fa-Re bemol, Si-Sol.

Napoliten akoru ortak alınarak yapılan modülasyonlarda genel olarak şu söylenebilir: Her majör akor napoliten kabul edilip modülasyon yapılabilir.

M. Reger, Sonatine



Beethoven, Op. 14/1 Rondo



DİĞER DİYATONİK MODÜLASYONLAR

Diyatonik modülasyonla ilgili olarak buraya kadar yaptığımız çalışmalarda bir majör tonaliteden, majör ya da minör başka bir tonaliteye nasıl modülasyon yapılabileceği konusu üzerinde durduk. Çıkış tonalitesi majör olabileceği gibi minör de olabilir. Örneğin: la-do modülasyonu.

Minörden majöre ya da minörden minöre yapılan modülasyonlarda da aynı kurallar geçerlidir. Şu halde, çıkış tonalitesi majör olan modülasyonlar yeterince anlaşıldıktan sonra, çıkış tonalitesi minör olan modülasyonlar kolayca yapılabilir.

Ayrıca hemen belirtelim ki, biz buraya kadar yaptığımız çalışmalarda diyatonik modülasyonların hangi yollarla yapılabileceğini açıklamaya çalıştık. Bir tonaliteden diğer bir tonaliteye birçok yolla modülasyon yapılabilir. Örneğin: Do-La bemol modülasyonunu,

1) Çıkış tonalitesinin minör sudominant akorunu ortak alarak,

2) Çıkış tonalitesinin napoliten akorunu ortak olarak almak üzere iki yolla yapmıştık. Aynı modülasyon daha başka yollardan yararlanarak da yapılabilir.

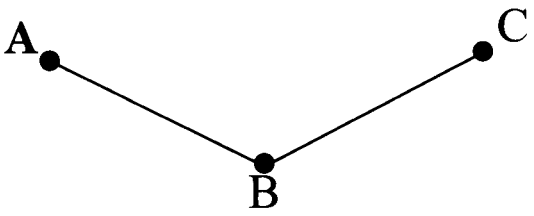
Bu nedenle, "herhangi bir modülasyon yalnız şu yoldan yararlanılarak yapılabilir" gibi bir savda bulunmak doğru değildir.

Olanaklar elverdiği ölçüde kısa ve inandırıcı bir modülasyonu gerçekleştirecek her yoldan yararlanılabilir.

Örneğin, napoliten akorunun ortak alınmasıyla yapılan modülasyonlar gibi, diğer alterasyonlu akorların da ortak alınmasıyla uzak tonalitelere modülasyonlar yapılabilir veya ara tonalitelere uğranarak uzak tonalitelere gidilebilir.

Eğer iki tonalite arasında hiçbir ortak akor bulunmuyor ya da bulunan ortak akor modülasyonun kısa ve inandırıcı bir şekilde gerçekleşmesini sağlamıyorsa ki, çok uzak tonalitelere modülasyonda böyle bir durumla karşılaşmak olasıdır. O zaman şöyle bir yol izleyebiliriz:

Aşağıdaki açıklamalara geçmeden önce bu soruyu cevaplayınız



? SORU

A noktası ile B noktası arasında bu iki noktayı birbirine bağlayan bir yol var. Bu yolla A noktasından B noktasına geçilebiliyor.

B noktası ile C noktası arasında da yol var ve B noktasından C noktasına geçilebiliyor.

A noktası ile C noktası arasında bu iki noktayı doğrudan birbirine bağlayan herhangi bir yol yok.

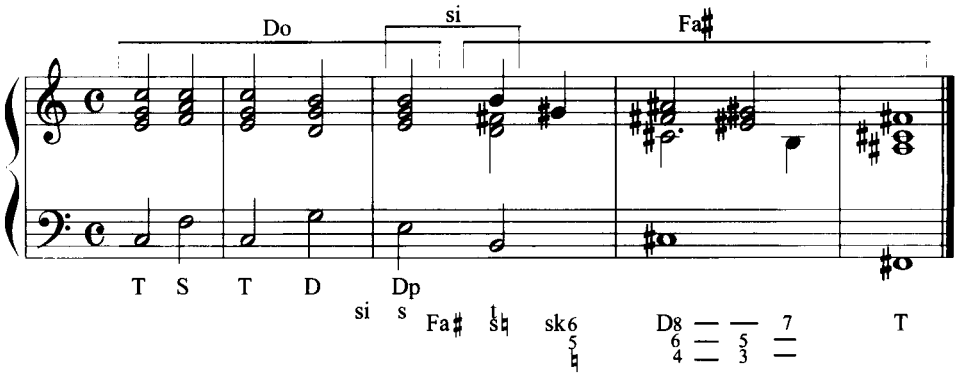
A noktasından C noktasına geçebilmek için ne yaparsınız ?

Kanımızca yukarıdaki soruyu "Önce A noktasından B Noktasına, sonra da B noktasından C noktasına geçeriz" şeklinde cevaplamışsınızdır.

İşte, aralarında (alterasyonlu akorlar da dahil) hiçbir ortak akor bulunmayan ya da ortak akorları kısa ve inandırıcı bir modülasyonu gerçekleştirmeye yeterli olmayan tonaliteler arasındaki modülasyonda da, A noktasından C noktasına geçişte izlenen yoldan yararlanılır.

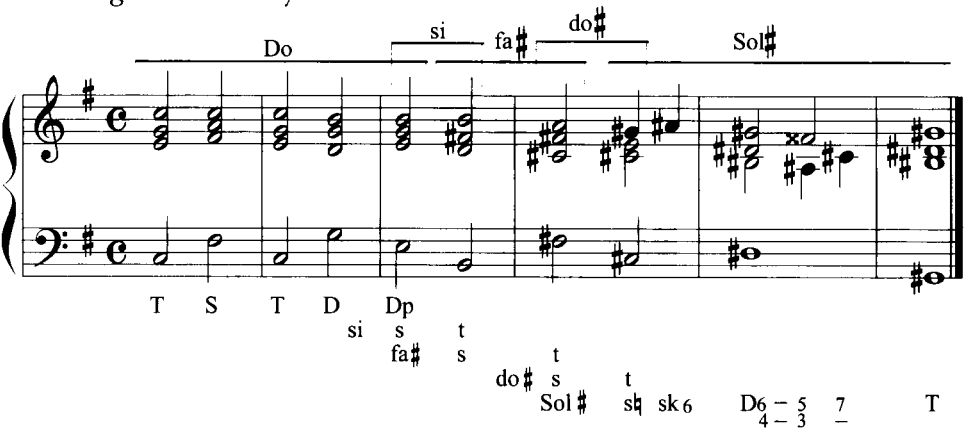
Bir başka tonaliteyi köprü yaparak gerçekleştirilen bu tür modülasyonlarda ara tonalite üzerinde fazla durulmamalıdır. Amaç "A" tonalitesinden "C" tonalitesine geçmek olduğuna göre, "B" tonalitesine kısaca uğrayıp hemen "C" tonalitesine girmek gerekir.

Örneğin: Do-Fa diyez.



İki tonalite arasında modülasyon yaparken birden fazla ara tonaliteye de uğranılabilir.

Örneğin: Do-Sol diyez.



ÖDEV:

Aşağıda verilen soprano ve bas partilerini armonileyin.





KROMATİK MODÜLASYON

KROMATİK MODÜLASYONUN AÇIKLANMASI VE TANIMI

Seslerin kromatik değişimi ve bu değişimin tonaliteye etkilerini "Alterasyon" konusunda incelemiştik. Değişime uğrayan ses yapay bir sansibl özelliği kazanıyor ve içinde kullanıldığı akoru da etkiliyordu. Kısaca "alterasyonlu akorlar" diye tanımladığımız bu akorlardan bazıları seslerindeki değişimden o denli etkileniyordu ki, akorun karakteri tamamen değişiyor ve başka bir akorun dominantı durumuna geliyordu. Bu akorlara da "aradominantı" demiştik.

Aradominantının çözümü, tonalite içerisinde bir başka akoru önemsetiyor ve bir D-T etkisiyle o akorun tonalitesine kısaca değinilmiş oluyordu.

Yapay sansibliler yoluyla oluşturulan bu kısa süreli değinmeden yararlanılarak, asıl tonaliteden değinilen tonaliteye modülasyon yapılabilir.

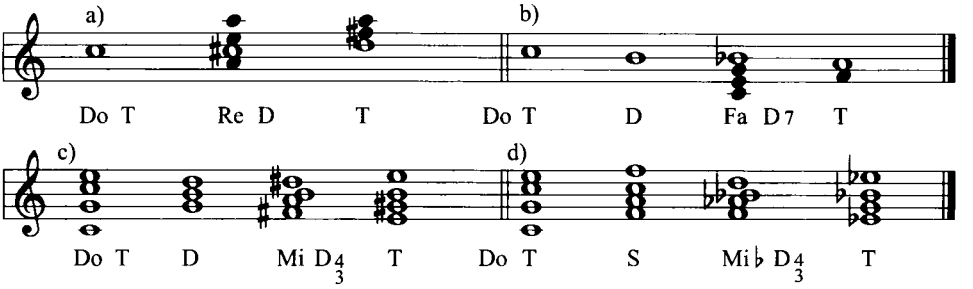
İşte, akorun bir ya da birkaç sesinin kromatik hareketiyle yapılan bu tonalite değişikliğine kromatik modülasyon denir.

SESLERİN KROMATİK HAREKETİ

Bir sesin, diyez, bemol ve natürel gibi değiştirici işaretlerle tizleştirilmesi ya da pesleştirilmesiyle yapılan (küçük ikili) harekete kromatik hareket denir.

Örneğin, Do-Do diyez, Si-Si bemol, La bemol-La natürel.

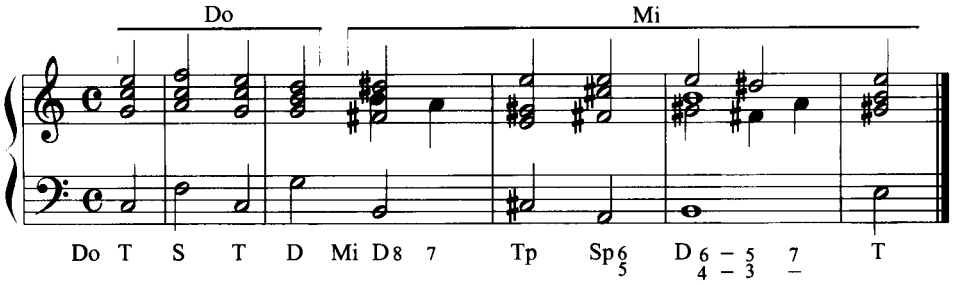
Akor içinde bir sesin (kromatik hareketle) tizleşmesi genellikle bir başka tonalitenin dominant üçlüsünü (örnek a ve c), pesleşmesi de dominant yedilisini (örnek: b ve d) oluşturur.



Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi , bir sesin kromatik hareketiyle bir başka tonalitenin dominant üçlüsünü ya da yedilisini elde edebilir ve bu yolla bir tonaliteden bir başka tonaliteye ortak akor gerekmeksizin ani geçişler yapabiliriz.(Kromatik hareket ortak ses sayılır). Ancak, hemen belirtelim ki, yukarıdaki örneklerde tam bir kromatik modülasyon yapılmamış, yalnızca seslerin kromatik hareketi ve bu hareketin sağladığı ani geçişler üzerinde durulmuştur. Modülasyonun tam olabilmesi için çıkış ve gidiş tonalitelerinin kadanslarla saptanmış olması gerekir.

Çok diyezli tonalitelere kromatik modülasyon: Çok diyezli tonalitelere kromatik modülasyon yapılırken, gidilecek tonalitenin yedeni düşünülür ve bu ses, çıkış tonalitesinin herhangi bir akorunda kromatik olarak hazırlanır. (Aşağıdaki örneğin ikinci ölçüsündeki Re-Re diyez gibi).

Örnek:

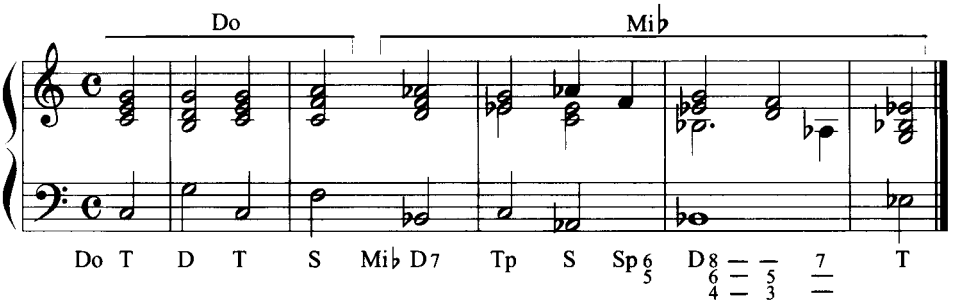


Dikkat edilecek olursa, yukarıdaki kromatik modülasyonda da aynen diyatonik modülasyonda olduğu gibi, gidiş ve çıkış tonaliteleri kadanslarla saptanmış ve gidiş tonalitesinin dominantı ile yapılan modülasyonlarda kırık kadans yapılmasına ilişkin kural bu modülasyonda da uygulanmıştır.

Diyatonik ve kromatik modülasyonların yapılışı ile ilgili bu benzerliğe karşın, aralarındaki ayrılıklardan biri de, kromatik modülasyonda çıkış ve gidiş tonları arasında ortak akor bulunmayışıdır. Bu nedenle kromatik modülasyonda her iki tonalite, bas şifrede aynı çizgide gösterilir ve tonalite değişiminin başladığı akor önüne o tonalitenin adı yazılır. (Örneğin, yukarıdaki modülasyonun ikinci ölçüsü.)

Çok bemollü tonalitelere modülasyon: Çok bemollü tonalitelere kromatik modülasyon yapılırken, gidilecek tonalitenin dominant yedilisi düşünülür ve bu ses çıkış tonalitesinin herhangi bir akorunda kromatik olarak hazırlanır. (Aşağıdaki örneğin ikinci ölçüsündeki La-La bemol gibi).

Örnek:

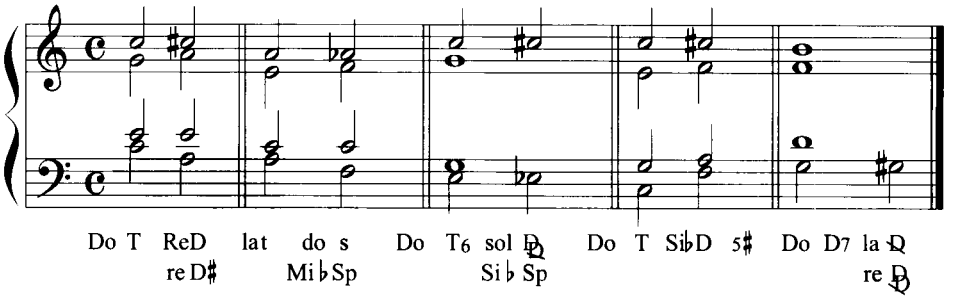


AKOR SESLERİNİN KROMATİK HAREKETİ

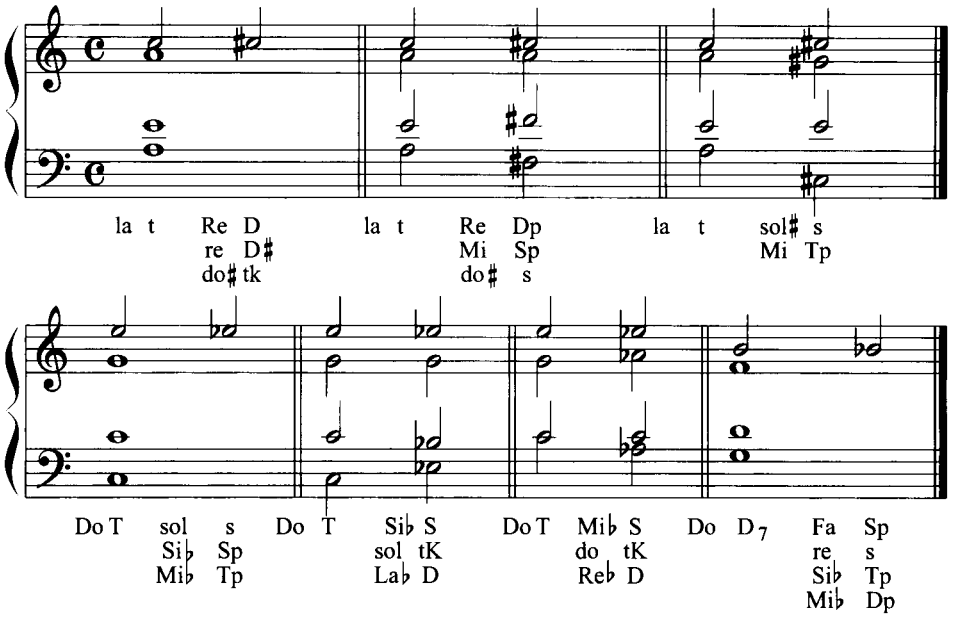
Kromatik modülasyonda, akorun temeli, üçlüsü ya da beşlisi gibi herhangi bir sesinde kromatik hareket yapılabilir.

Aşağıdaki örneklerde akor seslerinin kromatik hareketleri ve bu hareketlerin kazandıracağı modülasyon olanakları kısaca gösterilmiştir. Çıkış ve gidiş tonalitelerinin birer akoru üzerinde gösterilen bu kromatik hareketlerin modülasyonla sonuçlanabilmesi için, her iki tonalitenin de kadanslarla saptanmış olması gerekir.

Temel sesin kromatik hareketi:



Üçlünün kromatik hareketi:



Üçlünün kromatik hareketiyle ilgili yukarıdaki örneklere dikkat edilecek olursa, minör akorlarda üçlünün tizleşmesi ve majör akorlarda üçlünün pesleşmesi ile karşıt akorlar elde edilmiştir. Bir başka deyişle, üçlünün kromatik hareketiyle minör akor majör, majör akor da minör olmaktadır.

Bu şekilde elde edilen majör akorlar çoğu kez dominant, minör akorlar da sudominant özelliği gösterir.

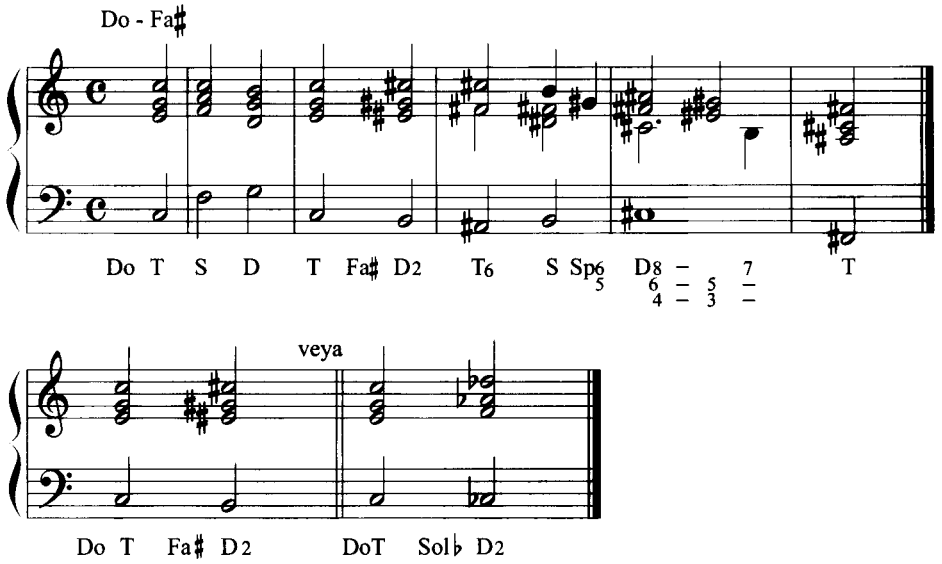
Beşlinin kromatik hareketi:



Dikkat edilecek olursa, beşlinin kromatik hareketiyle ilgili örneklerde beşli ile birlikte temel sesin veya üçlünün de kromatik hareket yaptığı görülecektir. Kromatik modülasyonda akorun birkaç sesi, hatta bütün sesleri birlikte kromatik hareket yapabilir.

Akorun bütün seslerinin kromatik hareketi: Buraya kadar incelediğimiz kromatik modülasyonlarda akorun bir ya da iki sesinin kromatik hareketinden yararlanmıştık. Daha uzak tonalitelere ani kromatik modülasyonlar yapmak için akorun bütün seslerinde kromatik hareket yapılabilir.

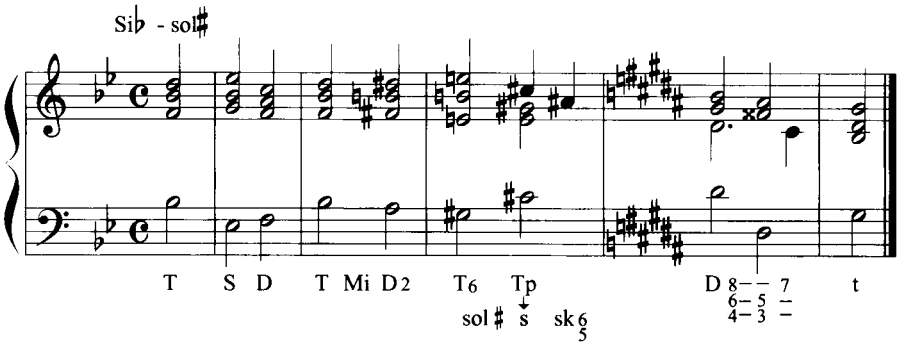
Akorun bütün seslerinin kromatik hareket etmesi sırasında koşut sekizli hatasına düşmemek için bas partisine ters hareket yaptırılmalıdır.



AŞAĞIDAKİ SORULARI CEVAPLAYINIZ:

1) Yukarıdaki modülasyon örneğinde gidiş tonalitesine dominant ikili akoru ile girilmiş ve bu akor tonik altılı akoruna bağlanmıştır.Dominant ikili akorundan sonra kırık kadans yapılmamıştır. Niçin?

2) Aşağıdaki modülasyonu inceleyiniz. Bu modülasyonu nasıl açıklarsanız?



Seslerin kromatik hareketi (geçici, işleyici kromatik sesler, aradominantı ve alterasyon ya da kromatik modülasyon olarak) özellikle romantik çağda daha çok seviliyor ve kullanılıyordu.

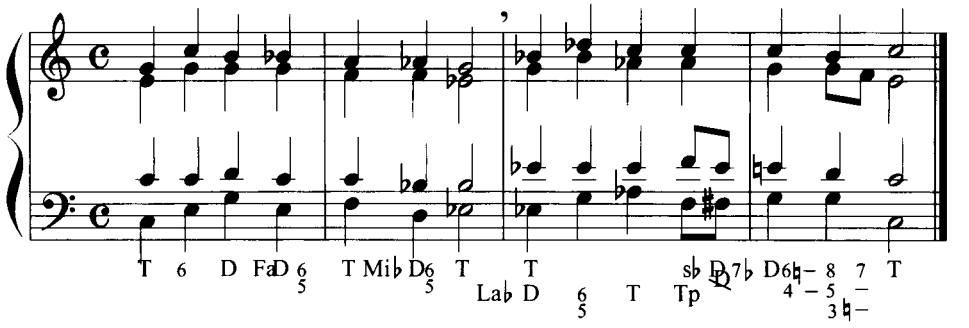
Örneğin, Wagner, Tristan ve Isolde operasında kromatizmi o kadar ileri götürmüştü ki, sanki bütün tonaliteler hazır durumdaydı.

Bu tür çalışmaların devamı ve sonucu olarak ekspresyonistlerde tonalite duygusu kalktı.

ÖDEV:

1) Kromatik modülasyon örneklerini çalın, söyleyin ve değişik tonalitelerde kormatik modülasyonlar yapın.

2) Aşağıdaki armonilenmiş soprano ya da bas partisini yazarak önce siz armonileyin, sonra yapılmış durumuyla karşılaştırın.



3) Aşağıdaki verili soprano ve bas partilerini armonileyiniz.

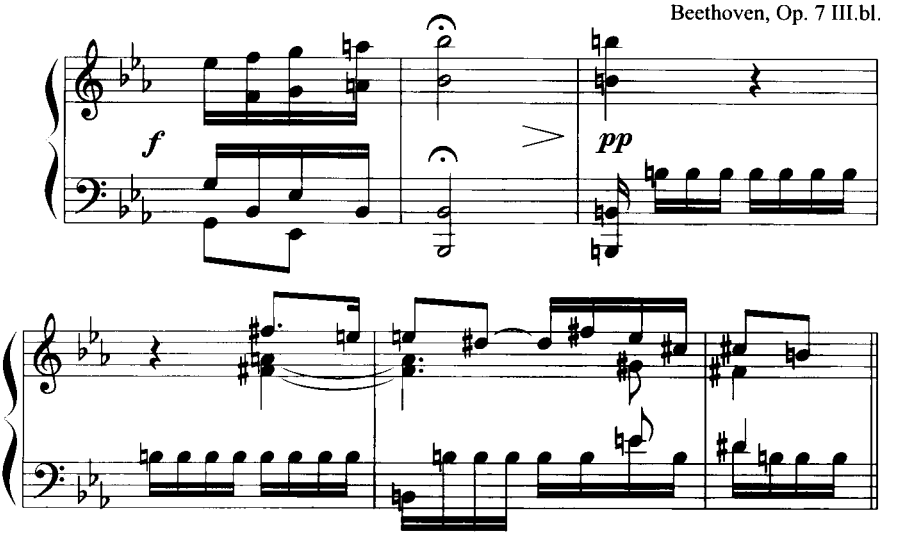


4) Kromatik hareketle yapılan ani tonalite değişikliğine ait aşağıdaki örnekleri inceleyiniz.

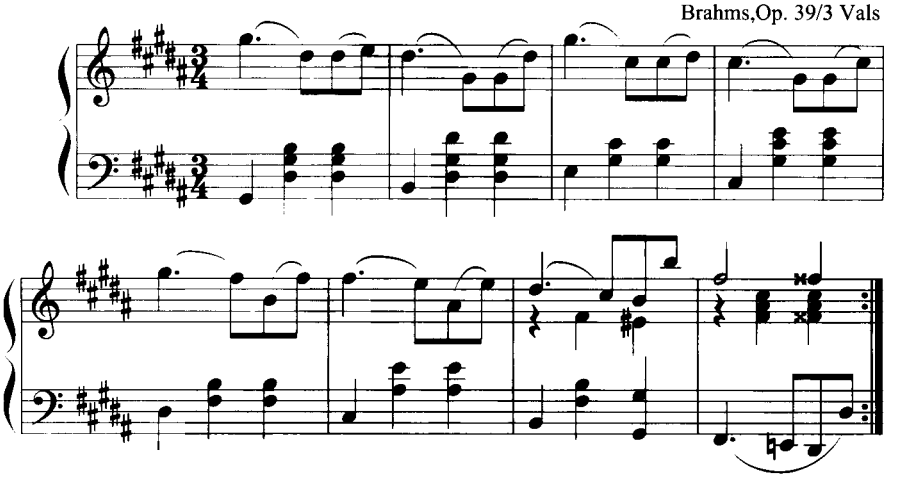
Clementi,Op. 36/4 Sonatine, I. bl



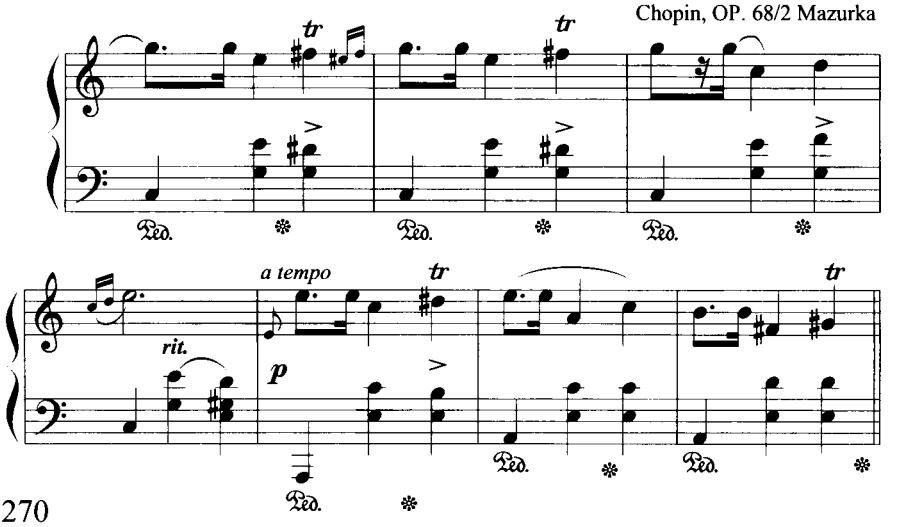
Beethoven, Op. 7 III.bl.



Brahms,Op. 39/3 Vals



Chopin, OP. 68/2 Mazurka



ENARMONİK MODÜLASYON

ENARMONİK MODÜLASYONUN AÇIKLANMASI VE TANIMI

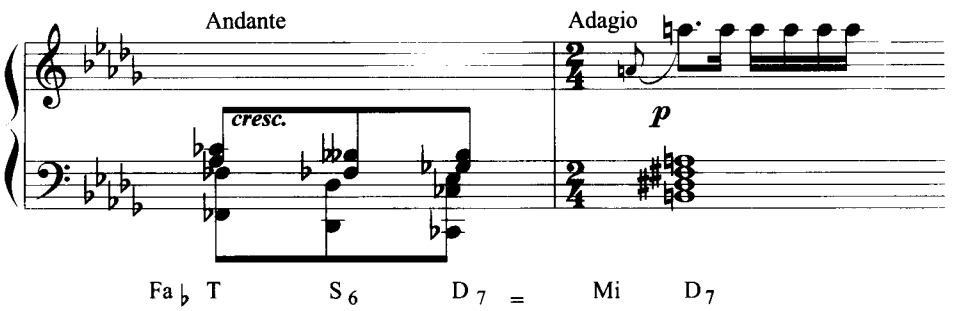
Herhangi bir sesin adı aynı kalmak koşuluyla yüksekliğinin değiştirilmesine (Do-Do diyez, Re-Re bemol gibi) kromatik değişim diyorduk.

Kromatik değişimin tersine, bir sesin yüksekliği aynı kalmak koşulu ile adının değiştirilmesine de (Si-Do bemol, Do diyez-Re bemol gibi) ENARMONİK DEĞİŞİM denir.

Bir akorun bir ya da birkaç sesi olduğu gibi, bütün sesleri enarmonik olarak değiştirilebilir. Bir akorun bütün olarak enarmonik değişimi modülasyon değildir. Yalnızca yazı şeklinin değişmesidir. Özellikle çift bemol ya da çift diyez kullanmayı gerektiren çok bemollü ve çok diyezli tonalitelerde, okuma ve çalma kolaylığı sağlayabilmek için başvurulan enarmonik değişimi, enarmonik modülasyonla karıştırmamak gerekir.

Örneğin, aşağıdaki eserde Fa bemol majör tonalitesinin dominant yedili akoru (Do bemol-Mi bemol-Sol bemol-Si çift bemol) enarmonik değişimle Mi majör tonalitesinin dominant yedili akoru (Si-Re diyez-Fa diyez-La) olmuştur. Bu bir tonalite değişimi (modülasyon) değil, yazı şeklinin değişimidir. Fa bemol majör ile Mi majör, adları ayrı, sesleri aynı olan iki tonalitedir. Fa bemol majörün okunma ve çalınma zorluğu, aynı tonalitenin enarmonik olarak Mi majör şeklinde yazılmasıyla giderilmiştir.

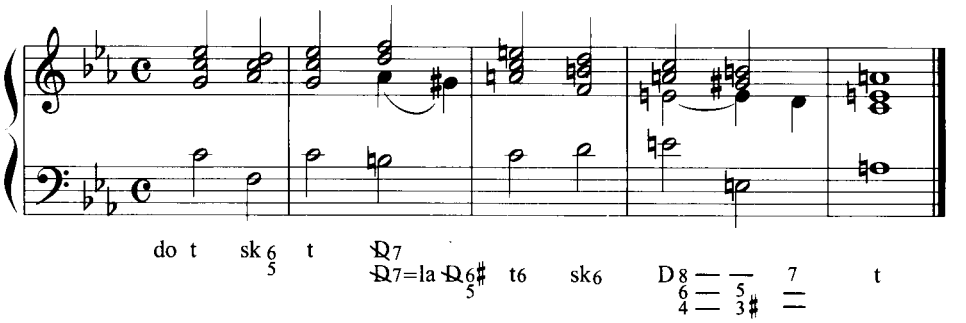
Beethoven op.110 La bemol piyano sonatı III.Bölüm, 4.-5. ölçü:



Bir akorun bir ya da birkaç sesinin enarmonik değişimi o akorun yapısını tamamıyla değiştirebilir ve bu değişiklikten yararlanılarak modülasyon yapılabilir.

İşte, bir tonalitenin herhangi bir akorunun bir ya da birkaç sesinin enarmonik değişiminden yararlanılarak yapılan modülasyonlara ENARMONİK MODÜLASYON denir.

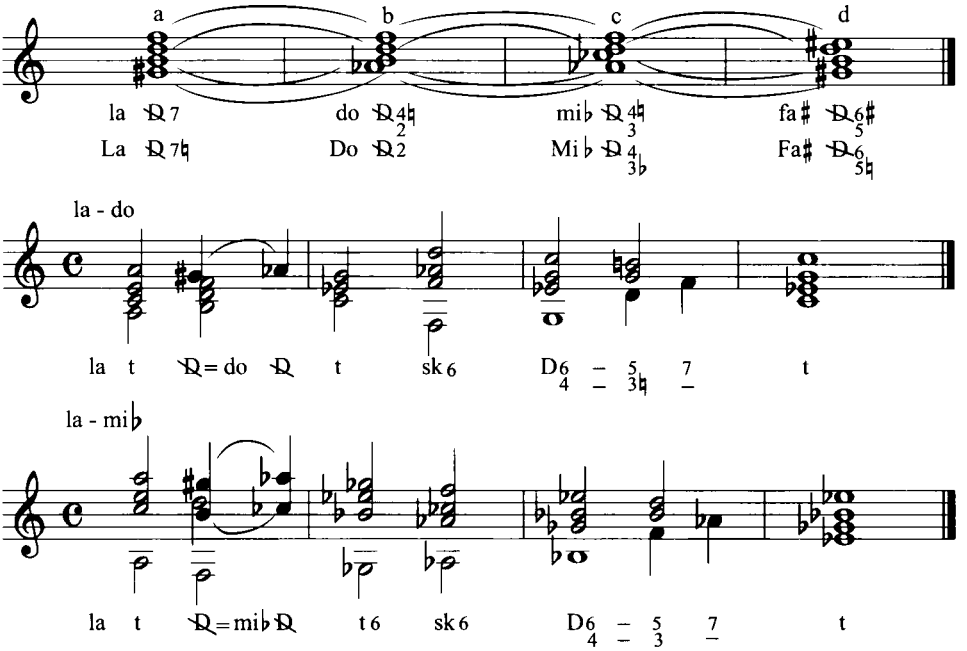
Örnek: do-la

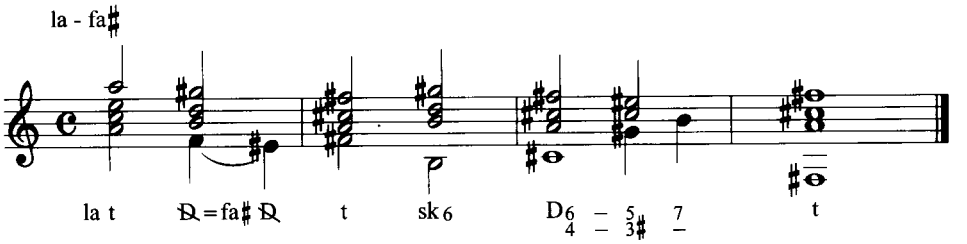


Yukarıdaki örnekte do minörün temelsiz dominant yedili akoru (Si natürel- La bemol- Re-Fa) enarmonik değişimle la minörün temelsiz dominant yedili birinci çevrim akoru (Si-Sol diyez-Re-Fa) kabul edilmiş ve daha sonra gidiş tonalitesi kadansıyla la minöre modülasyon yapılmıştır.

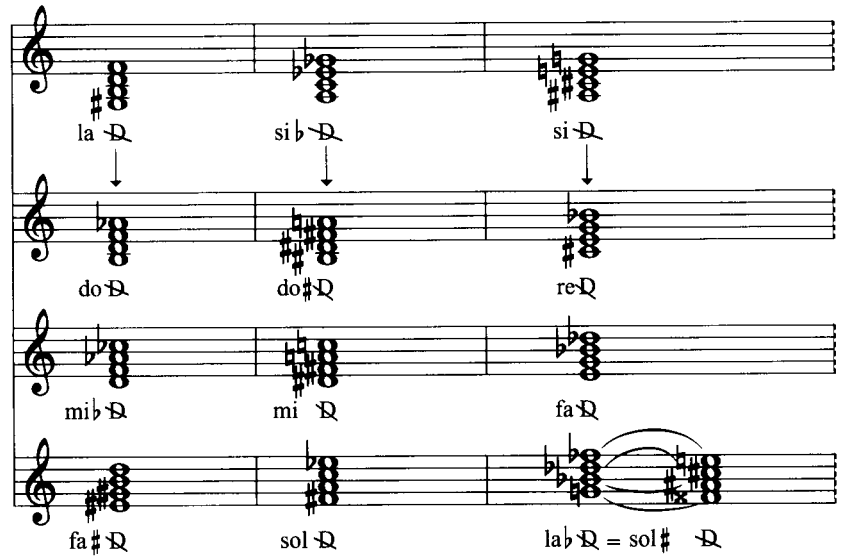
EKSİK YEDİLİ AKORUNUN ENARMONİK DEĞİŞİMİ İLE YAPILAN MODÜLASYONLAR

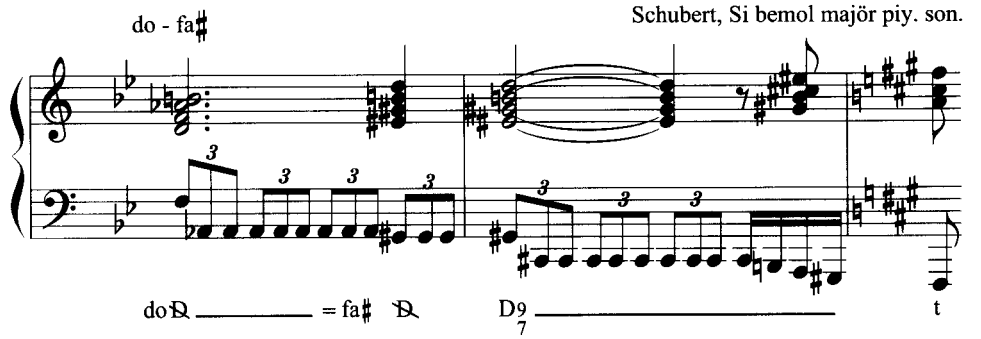
Bir eksik yedili akorunun enarmonik değişimi ile birçok tonalitenin eksik yedili akorları elde edilebilir ve bu akorlardan yararlanılarak birçok tonaliteye enarmonik modülasyon yapılabilir.





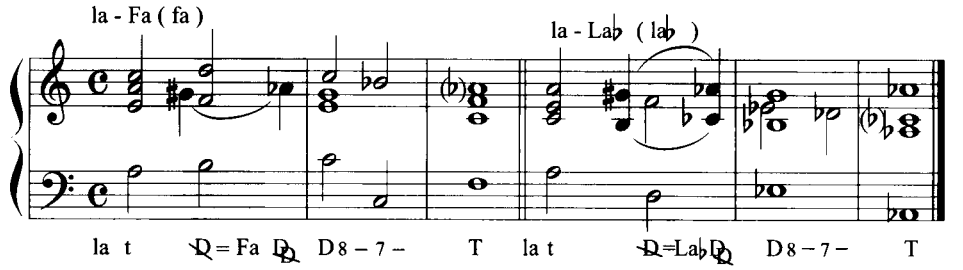
Kromatik dizi üzerinde eksik yedili akorları ve bu akorların enarmonik değişimleri:



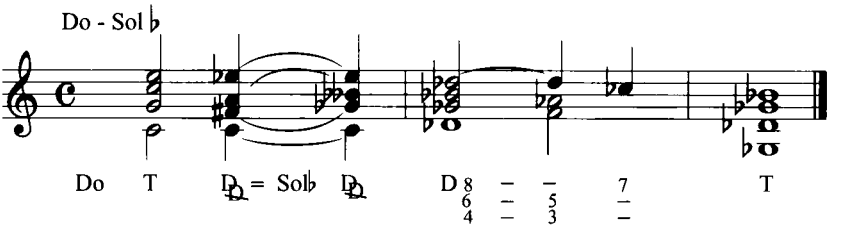


Çıkış tonalitesinin eksik yedili akoru, enarmonik değişimle gidiş tonalitesinin dubldominantı kabul edilerek modülasyon yapılabilir.

Örnek:

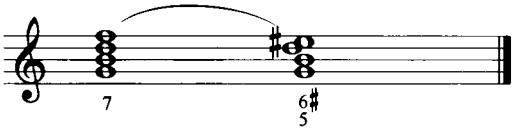


Çıkış tonalitesinin alterasyonlu dubldominant akoru, enarmonik değişimle gidiş tonalitesinin dubldominantı kabul edilerek modülasyon yapılabilir.



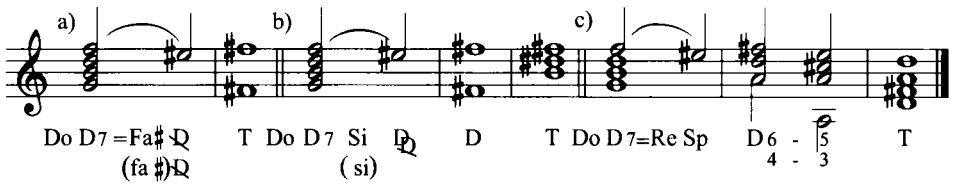
DOMİNANT YEDİLİ AKORUNUN ENARMONİK DEĞİŞİMİ İLE YAPILAN MODÜLASYONLAR

Küçük yedili aralığı enarmonik olarak artık altılı kabul edilir ve böylece her dominant yedili akoru artık beş-altı diyez akoruna çevrilebilir (veya tam tersi).



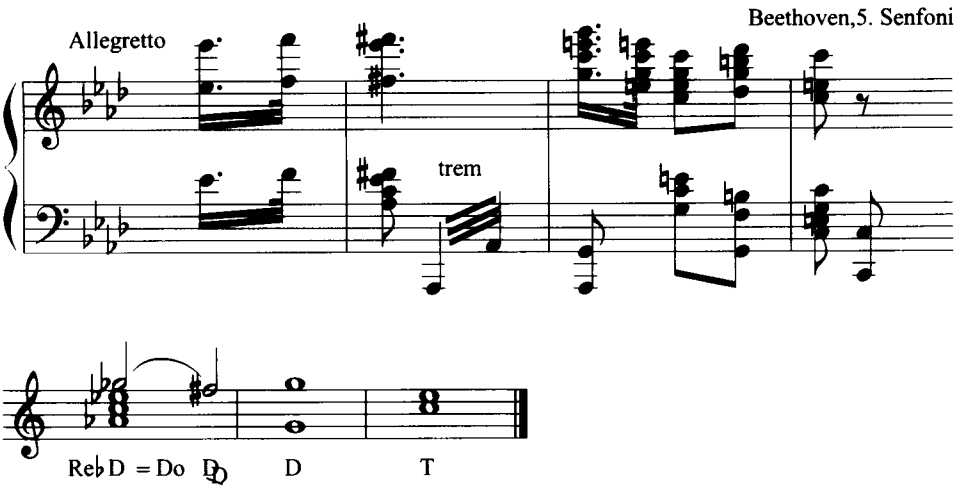
Artık beş-altı diyez akorunun dominant, dubldominant ya da sudominant paraleli olarak kabul edilmesiyle üç türlü çözüm olanağı elde edilmiş olur.

Örnek:

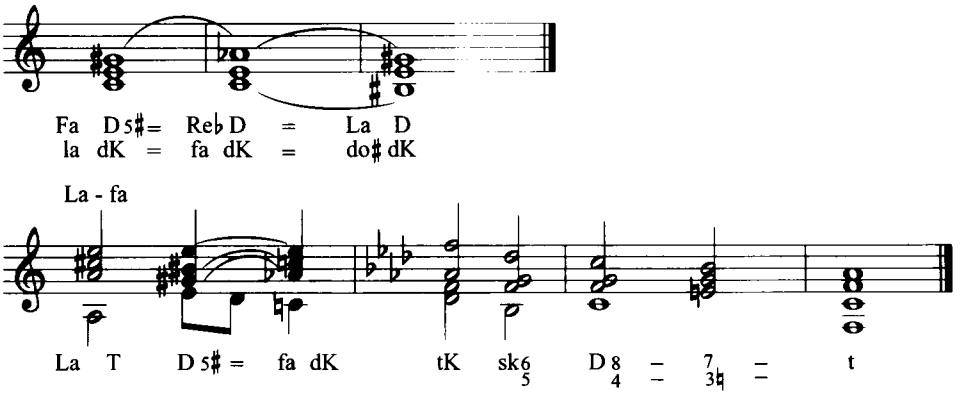


Bu modülasyon türü klasiklerde oldukça yaygındır.

Örnek:

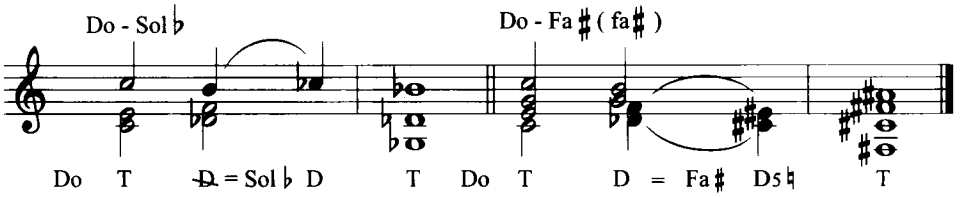


ARTIK BEŞLİ AKORUNUN ENARMONİK DEĞİŞİMİ İLE YAPILAN MODÜLASYONLAR

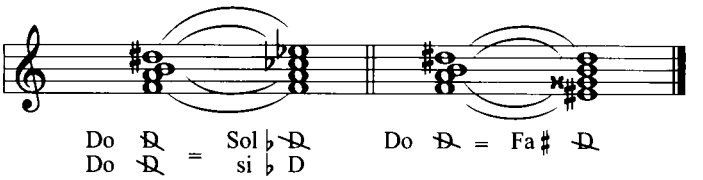


ALTERASYONLU AKORLARIN ENARMONİK DEĞİŞİMİ İLE YAPILAN MODÜLASYONLAR

Pesleşmiş ikili dominant akoru içinde:

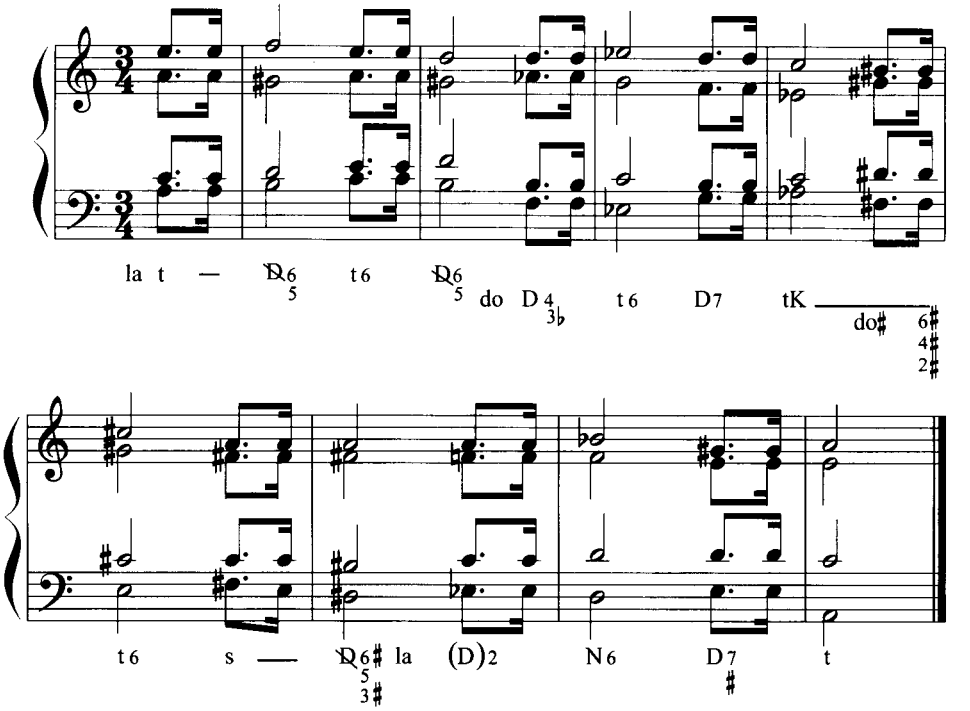


Tizleşmiş ikili:



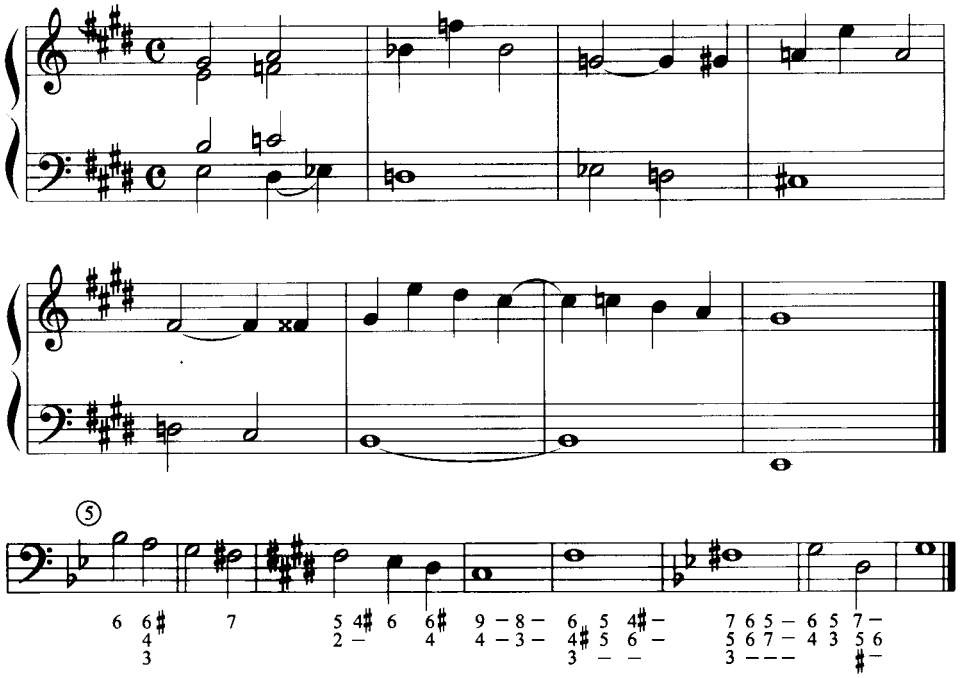
ÖDEV:

1- Aşağıdaki armonilenmiş soprano ya da bas partisini yazarak önce siz armonileyin, sonra yapılmış durumuyla karşılaştırın.



2- Aşağıda verilen soprano ve bas partilerini armonileyin.





3- Enarmonik değişim ve enarmonik modülasyonla ilgili, değişik eserlerden alınmış aşağıdaki örnekleri inceleyiniz.

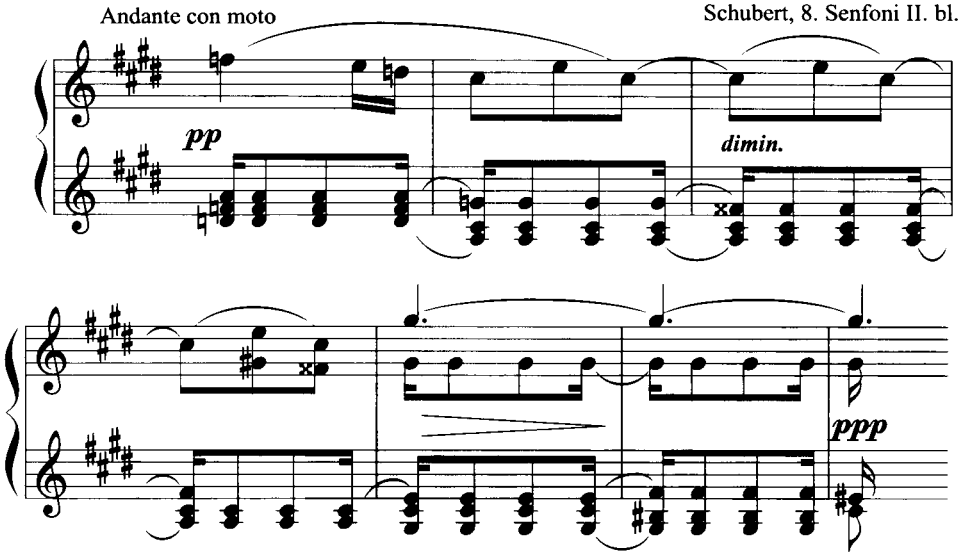
Beethoven,Op. 26 III. bl.



Allegro vivace

Beethoven,Op. 59/3 Kuartet





4- İNCELENMESİ SALIK VERİLEN ESERLER

Mozart, K.V.475, do minör Fantezi

Beethoven, Op.13, piyano sonatı, II. bölüm

Beethoven, Op.26, piyano sonatı, III. bölüm

Schubert, Op.89, No:14, Der Greise Kopf

Schubert, Op.25, No:6, Der Neugierige

Schubert, Op.94, No:6, Moment musical

5- Diyatonik, kromatik ve enarmonik modülasyon konularında bugüne dek edindiğiniz bilgiler ışığında, sizler de değişik modülasyonlar yazınız ve beste denemeleri yapınız.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GELENEKSEL (KLASİK) ARMONİ VE ÇAĞDAŞ MÜZİĞİN ÖZELLİKLERİ

BAROK ÇAĞ

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

BAROK ÇAĞIN ARMONİK ÖZELLİKLERİ

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

Armonik yazıda en önemli özellikler şunlardır:

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

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

c) Kadans ilkesi yolu ile açık ve sade olarak belirtilen sıkı bir tonalite kavramı egemendir.



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



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

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

SÜREKLİ BAS

(İt. basso continuo; Fr. basse continue; Alm. Generalbass; İng. thoroughbass) Solo şarkı ile, reçitatifle, tek ezgililikle ortaya çıkan müziksel evrim, yapı bakımından, sürekli basın doğmasına yol açtı.

Kontrapuntal deyişte bas, partilerden biriydi, genellikle öbür partilerin altında bulunurdu ama bazen, kendinden ince partinin üzerine, ezgisinin kendi akışı gerektiriyorsa, tenor partisinin sınırları içine girebilirdi. Bu kontrapuntal anlayışa karşı, sürekli, kesilmeyen bir bas partisi anlayışı, armonik bir anlayış içinde gözükmeye başladı. Bu anlayış, klavyeli ya da çoksesli çalan öbür çalgılarda kendiliğinden belirdi, çünkü bunlarda partilerin kesişmelerinin ya da geçici bir süre için susmasının bir anlamı yoktu; böyle bir şey pek belli olmuyordu. Bunun sonucunda, partiler arasında ezgi bakımından eşit bir bas partisi anlayışı, yerini değişik partilerde bile olsa en kalın sesleri birleştiren yeni bir anlayışa bıraktı. Bu bas artık partilerden biri değil, üzerinde armonik çatının kurulduğu bir basso continuo, bir sürekli bas oldu. Kontrapuntal anlayışa karşı olan bu davranış, gittikçe gelişen birlikte duyma yeteneğinin bağımsız partilerden oluşmuş salt kontrapuntal anlayışı zayıflatmasından sonra olabilirdi ancak.

Buna benzer bir etki sonucunda, palifon doku gittikçe birlikte duyulan seslerin oluşturduğu uyumlu ve uyumsuz aralıkların birbirine bağlanması ile yürütülmeye başlandı. İşte bu anlayışın bir çeşit pekiştirilmesi de, polifon çalamayan ya da çalmak istemeyen eşlikçi çalgıların, bu eşliği akorların ardı sıra bağlanması diye anlamaları ve kontrapuntal doku yerine, gerekli yerlerde akorlar çalmaları oldu.

Ne çalgıcılar, ne besteciler bu akorları tam olarak yazıyorlardı. Çünkü bunların yoğunlukları, ses sınırları, çalındıkları çalgılara ya da çalınan yere göre değişebiliyordu. Çalgıcılar sürekli bas ezgisi üzerine ya da altına konan ve hangi akorların çalınabileceğini gösteren sayıları ve işaretleri ilk bakışta (prima vista) gerçekleştiriyorlardı. Bu sayılardan 3 üçlüyü, 4 dörtlüyü gösteriyordu ve 5 ile 8 yazılmazdı.

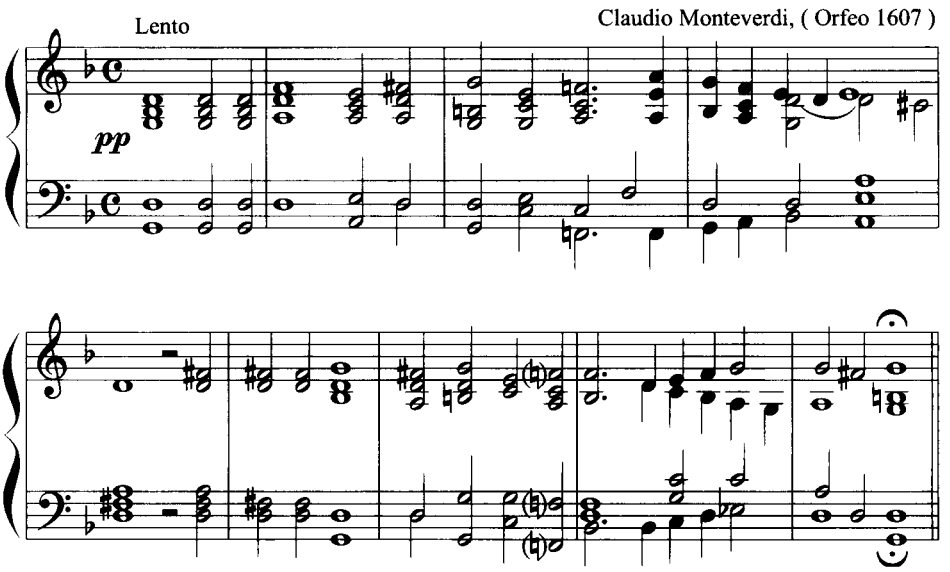
Tobias Michael,Geistliches Duett (1637





Böylece org, çembalo ya da lavta çalgılarıyla gerçekleştirilen sürekli bas, 16. yüzyılın sonlarından 18. yüzyılın ortalarına dek çalgı ya da ses müziği olsun, solo, oda müziği ya da senfonik topluluklar için yazılmış olsun, müziğin ayrılmaz bir parçası oldu. Bu eşlik çeşidi o denli önemliydi ki, orkestra müziğinde "maestro al cembalo" orkestra yöneticiliği yapardı.

Claudio MONTEVERDİ (1567-1643): Bu çağda doğan operanın ilk büyük ismi Monteverdi'dir. Sayısı oldukça kabarık olan operalarının en belli başlıları Orfeo (1607), Arianna (1608), Ulisse'nin Yurda Dönüşü (1630'larda yazılmış ve 1641'de yeniden ele alınmıştı) ve Poppea'nın Taç Giymesi'dir (Incoronazione di Popea, 1642). Monteverdi'nin bu son operasında armonik yazı çok yalındır; ezgiler ilk yaratılarının kromatikliğinden çok başka, genellikle diyatonik, bazen de kırık akor olmuştur.



Peri ve Caccini'nin kuru ve sıkıcı bir reçitatifle yollarını yitirdikleri yerde Monteverdi, madrigalin bu baş ustası, bu çeşit bir müziğe nasıl güç ve güzellik vereceğini, az rastlanan ani majör-minör, minör-majör geçişlerle ve ileri tonalite değiştirmeleriyle iç coşkunluğunun nasıl anlatılacağını bildi.

Monteverdi'yi, olağanüstü buluşları olan, korkusuzca deneylere girişmiş, çağdaşlarını şaşırttığı bilinen çözülmemiş akorlarla günün ilericiliğinin simgesi bir besteci diye tanıtırlar. Monteverdi'nin müzik dilindeki ileri atılışlarının örneği olan buluşu, minör yedinci basamak akorudur. Daha önce başka bestecilerin çekingenlikle, geçici bir etki için kullandıkları bu akoru Monteverdi her şeyden önce anlatımını güçlendirmek amacıyla, güvenle kullanmıştır.





Monteverdi Arianna operasında "Arianna'nın Yakınması" başlıklı parçasını 1614'te madrigal biçiminde ayrıca düzenlemiştir.



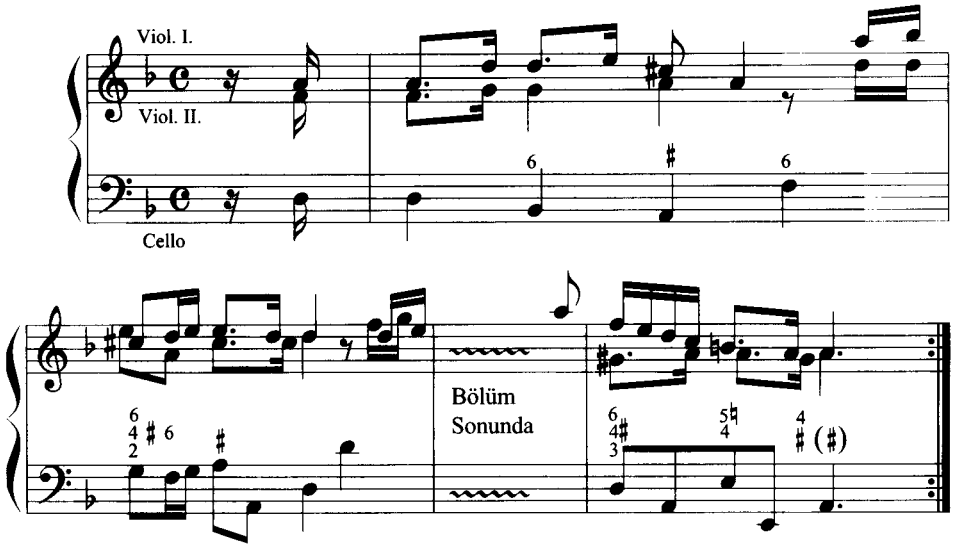
Don Carlo Gesualdo (1560-1614), madrigali öyle armonik bir yazı durumuna getirmiştir ki, en yalınç 3-5 akorlarının yanında 7'li akorlarının duyulmamış çevrimleri, renkli uzak tonalite değiştirimler, apojyatürler, kromatik sesler, kırık kadanslar, sert uyuşumsuz girişler, kromatik bağlanışlar her zaman çekici ve olağanüstü güzelliklerle dolu olarak dokunmuştur.

Carlo Gesualdo da Venosa, Madrigal



Arcangelo Corelli (1653-1713) adı bir çeşit kadans, daha doğrusu bitiriş kalıbına da geçmiştir. Corelli disonansı denilen, aslında bir kuşak önce, Stefano Landi'nin "İl Sant' Allessio" operasında gördüğümüz bu uyumsuz aralık, kalış sesinin (diyelim ki Re) ölçü öncesinde duyurulduğu sıra, yeden sesin (Do diyez) de birlikte tınlamasıdır.

1. Allemande A. Corelli, Kammersonate Op. 2, No. 2



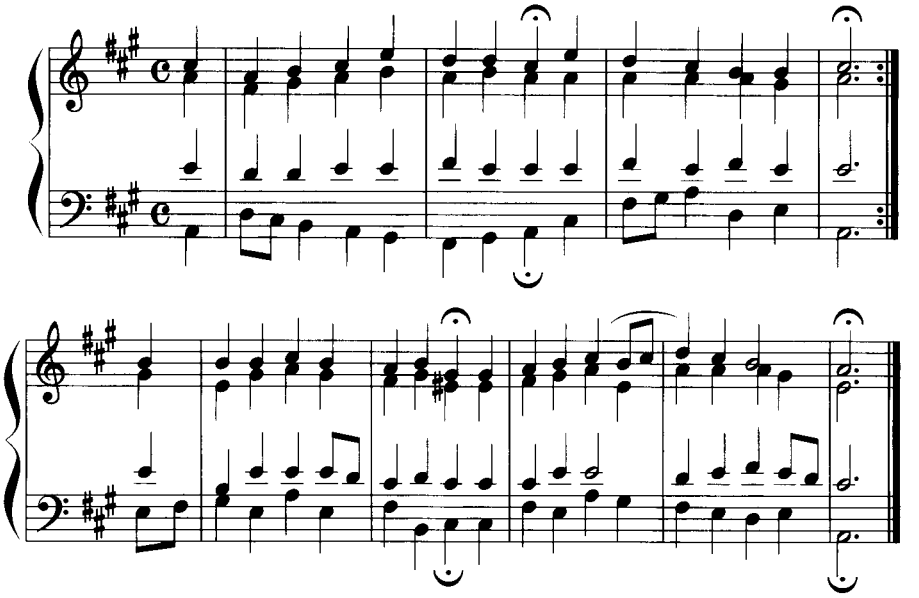
BACH, HAENDEL ve RAMEAU: Bach (1685-1750), yüzlerce yıllık bir müzik çabasının dev bir tepesidir. Fügde, kanonda polifon yazıyla; kantata, passion, missa, suit, konçerto grosso ve toccata en yüksek noktalarına, en büyük olgunluğuna onun yaratılarında varmıştır.

Bach'ın erişilmez anlatım gücü, en koyu ve sık dokunmuş yoğun bir polifonluk ve son bir birleştirimle o çağa dek görülmemiş büyüklükte yaratılar ortaya koyması, Almanya'da kapanmakta olan barok anlayışın ta kendisidir.

Alman barokunun görkemli polifonluğunu, "eşik düzenli klavye"nin kırk sekiz fügü (1722-1742), org fügleri, si minör missasının (1733) o soluk kesen fügleriyle, 30 Golberg Çeşitlemelerindeki kanonlarla ve kaleminin son yaratısı Füg Sanatı (1750) ile yüce tahtına çıkarmıştır.

Çembalo konçertolarından pek çoğunu İtalyan A. Vivaldi'nin keman konçertolarından uygulamış, Vivaldi'nin yalın akorlarına 7'liler katmış, baslara daha çok hareket vermiş, bazen de katı ve düz olan asıllarını kıvılcımlanan ezgilerle zenginleştirmiştir.

Bach, Koral Du Friendenfürst, err Jesu Christ.



Haendel'in (1685-1759), yaratıları arasında opera ve oratoryo gibi dramatik türlere daha çok yer vermesi, kontrapunttan çok armonik yazıyı yeğlemesi ve sanatının dinsel olmaktan çok dünyasal olması, kendisini Bach'dan ayıran başlıca özelliklerdir.

Jean-Philippe Rameau'nun (1683-1764) sonraki kuşaklara yaptığı etki, müzik yaratılarından çok, dönem yaratan, çığır açan, 1722'de yazdığı (Armoni Bilgisi Üzerinde İncelemesi) Traité'de 1' Harmonie'dir. Bu Traité'nin çekirdeği, bugün bizin 6'lı ve $\frac{6}{4}$'lı dediğimiz akorların, temel akorların çevrimlerinden başka bir şey olmadığı kuralıdır. Rameau, bundan başka, majör akorun, bütün armonik gidişin temeli olduğunu ileri sürmektedir. Bu akor yalnız kendi çevrimlerini değil, 7'lileri ve 9'luların da doğurmuş, minör bile majörün bir çeşit tersine doğru okunuşundan çıkmıştır. Çevrim akorları 3-5 akorunun çevrimi olduğuna göre bu çevrimlerde temel ses önde geliyordu. Rameau bu temel seslerin ardı ardına gelişine "temel bas" demiştir. Bu terimi sürekli bas terimi ile karıştırmamak gerekir. Rameau'nun bütün buluşları öylesine armoni üzerine dayanır ki, ezgisi çoğu kez kırık akordan başka bir şey değildir. Kendisi de müziğin, armoni ve ezgi diye yanlış olarak ikiye ayrıldığını, aslında ezginin, armoninin bir parçası olduğunu öne sürer. İlk kitabından dört yıl sonra yayımladığı "Nouveau Systéme de Musique Théorique"inde (Kuramsal Müzik Konusunda Yeni Dizge) "ezgi, armoniden çıkar" demiştir.*

* *SACHS, Curt, "Kısa Dünya Musikisi Tarihi", Çev.: Usmanbaş, İlhan, İstanbul 1965, Milli Eğitim Basımevi. s. 181.*

KLASİK ÇAĞ

18. yüzyılın ikinci yarısı ile 19. yüzyılın başlarını kapsayan dönem, müzikte "klasik çağ" olarak adlandırılır. Bu çağa, eski Yunan ve Roma sanatındaki sadeliği, dengeyi ve duruluğu getirdiği ve yaşattığı için bu ad verilmiştir. Müzik tarihinde "klasik" denince dar anlamıyla" viyana klasikleri" dönemi ve onun üç bestecisi olan Haydn, Mozart ve Beethoven akla gelir. Bu bestecilerin eserlerinde, konu, biçim ve armoni yönünden tam bir açıklığın ve kusursuzluğun ön planda tutulduğu görülür.

Klasik çağın armonik özellikleri şöyle özetlenebilir:

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

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

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



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

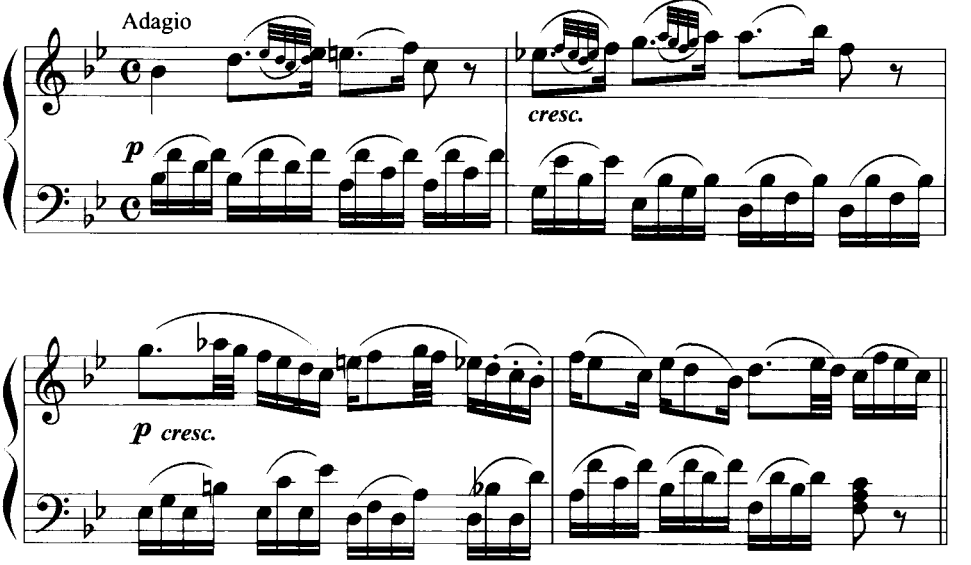
Haydn, Yaradılış Orotoryosu



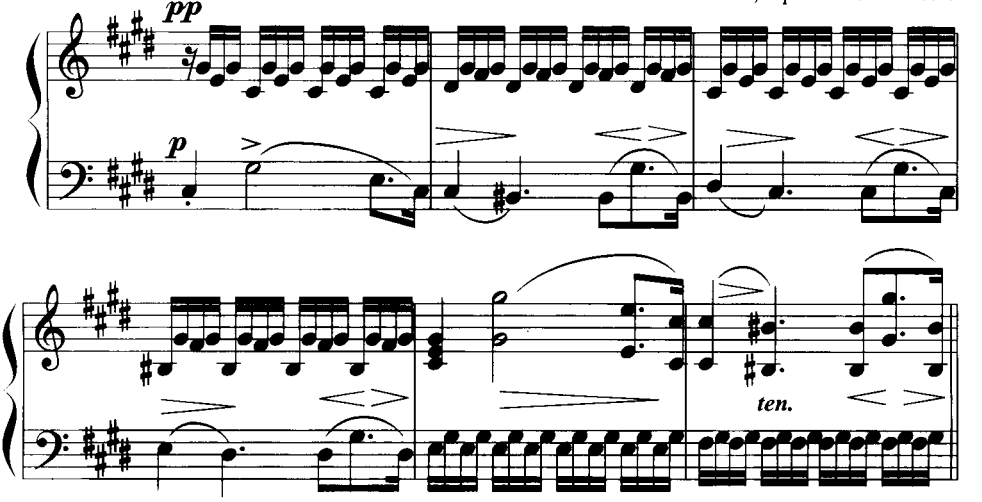
3) Barok çağın sürekli bas yöntemi tamamen ortadan kalkmış, akorları oluşturan partiler eksiksiz olarak yazılır olmuştur.

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

Mozart, K. V. 332



Beethoven, Op. 27 No. 2 Presto



*İlk kez Damenico Alberti (1710-1740) tarafından fazlaca kullanıldığı için bugün "Alberti bası" olarak adlandırılan bu eşlik tarzında; homofon piyano (ve klavsen gibi klavyeli çalgı) eserleri sürekli aynı cins kırık akorlar (arpejler, figürler) şeklinde eşliklenir. Sağ elin çaldığı ezgiye eşlik olarak genellikle sol el için yazılırlar, fakat karşıt durumda da görülebilir.

5) Klasik bestecilerin eserlerinin, özellikle ağır bölümlerinin sonlarında, çoğunlukla $\frac{9}{4}\frac{8}{3}, \frac{7}{4}\frac{8}{3}, \frac{9}{7}\frac{8}{4}\frac{8}{3}$ gibi tonik akoru içinde geciktirmeler görülür. Bu geciktirmeyi bir önceki akor olan dominant akoru hazırlar.

Beethoven,Op. 49 No.1 Andante



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



ROMANTİK ÇAĞ

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

Romantik teriminin kökeni 18. yüzyıl sonu Alman yazarlarının romanesk çağa (11. ve 12. yüzyıllar) duydukları özleme dayanır.

Romantik akımın müzikteki belirgin özellikleri "aslında var olmayan bir şeylere duyulan özlem"i yansıtması, klasik çağın biçim ve kalıplarına sırt çevirerek özgürce biçimlendirmeye yönelmesi, imgelem ve duyguya ağırlık vermesi, armonik yazıyı geliştirip genişleterek tonalitenin sınırına dayanması, renk (tını) ve çalgılama araştırmasını yoğunlaştırıp sonuçlarını değerlendir-mesidir.

Önromantik dönem, olgunluk evresindeki Beethoven ile ikisi de genç yaşta ölmüş olan C. M von Weber (1786-1826) ve F. Schubert'in (1797-1828) eserlerini kapsar. Onların tam anlamıyla gerçekleştiremedikleri eğilim ve düşünceleri dorukromantik dönemin bestecileri eserleriyle anıtlaştırdı. Bunların en önemlileri H. Berlioz (1803-1869), F. Mendelssohn (1809-1847), F. Chopin (1810-1849), R. Schumann (1810-1856), F. Liszt (1811-1886) ve R. Wagner'dir (1813-1883).

Weber, ses öğesini duygusal yönden ele almış, başka bir deyişle, armoninin ve orkestralamanın renkli diline özel bir önem vermişti. Freischütz'de durgun ve dinlendirici kornolar dörtlüsü, yaylıların birden gelen tremololarıyla eksik 7'li akoruna ve bu akor üzerinde yükselen çellolara yer verdiği zamanki yalın ve kesin geçiş, dinleyici üzerinde oldukça ürpertici olan etkisini her zaman yapacaktır.

Beethoven'ın hayranı olmakla birlikte Schubert bazı yönlerden onun tam karşıtıydı. Büyük ustanın öncelikle çalgısal imgesine ve yoğun bir motif çalışmasına karşın o, eserlerinin ağırlık noktasını Lied'de toplayarak esinini müzik dışı kaynaklardan almış; geniş, soluklu, şarkı gibi doğaçlamalı bir ezgi yapısını yeğlemişti.

Romantik öğelerden biri olan, iç açıcı, aydınlık majör tonalite ile sisli ve karanlık minörün (ya da bunun karşıtının) birbiri ardınca gelmesiyle yaratılan ani etkiye, Schubert'in eserlerinde sıkça rastlanılmaktadır. Gerçi Monteverdi'den bu yana pek çok besteci bunu kullandı, fakat romantikler bu ani etki değişimini kendilerine daha yakın buldular.

Mendelssohn, Op. 30/3 Sözsüz Şarkı



Chopin, piyano müziğine, sınırsız bir çeşitlilik ve genişlik kazandırmış, ezgi çizgisini asla koparmadan çoğalttığı geçişler ve büyük arpejli akorlar gibi, pek çok yenilik getirmiştir. O, yavaş yavaş yükselen bir ezgi çizgisinden hareket eder; her türlü çoksesli yazıyı bir yana bırakan ezgisi yalnızca eşliklidir ama bu eşlik zenginlikle, büyük bir özenle hazırlanmıştır; ezginin çevresinde, çevre çizgileri sanki bir resim çizer gibi zarif ve değerli süslemelerle şarkıyı tamamlar.

Bunun yanında bazı eserlerinde, daha ileride Wagner'in "Tristan ve Isolde"sinde görüleceği gibi, kromatik geçişler, geciktirmeler, çözülmemiş disonans akorlar ve uzak tonalitelere özgü geçişler gibi cesurca uygulamalar da görülür.

Chopin, Op. 62 Noktürn



Romantiklerin özel ilgi alanlarından biri olan küçük parça, lirik karakter parçası gibi, Beethoven'in Bagatel'lerinde, Schubert'in İmpromptu'larında ve Moments Musicaux'larında, Mendelssohn'un Lieder ohne Worte'lerinde ve Chopin'in sayısız vals, mazurka gibi dans parçalarında, prelüdlerinde, noktürnlerinde bulduğumuz hava, ilk eseri olan Popillons'dan başlayarak Schumann'da da gözükmektedir. Bundan başka romantikçe bir davranışla "gece" teması, Chopin noktürnlerinde olduğu gibi Schumann'ın Nachtstücke'lerinde de işlenmiştir. Ayrıca, Schumann'ı birbiriyle ilişkili temalardan yapılma parçacıkların toplandığı bestelerde de görüyoruz: Davidsbündler Tänze, Carnaval, Fantaziestücke, Kinderzenen, Kreisleriana gibi.

Dorukromantik evrenin en önemli özelliklerinden biri ulusçuluk oldu ve günümüze kadar gelen ayrı bir akım biçimine dönüşerek sürdü. Fransa, Almanya, İtalya gibi köklü bir sanat müziği geleneği olan ülkelerde ancak bir ölçüde beliren, sözgelimi Wagner'in opera konularını hep Alman (Cermen) efsane ve tarihinden alması, Chopin'in Polonez ve Mazurka gibi ülkenin halk oyunlarından yola çıkması, Schumann'ın o güne dek uluslararası sayılan İtalyanca terimleri bir yana itip allegro yerine lebhaft, adagio yerine langsam vb. sözcükler kullanması biçiminde beliren bu eğilim, Avrupa müzik tarihi açısından "kenar uluslar" olarak adlandırılan, o güne dek uluslararası çapta sanatçı yetiştirmemiş olan ülkelerde daha çok gelişti. Kendi ülkelerinin geleneğine bağlanmak, uluslarının dilini benimsemek zorunluluğunu duyan sanatçılar halk ezgilerini derleyip değerlendirmeye, ulusal öykü ve efsaneleri müziklemeye yöneldiler. Sözgelimi M. Glinka "Çar İçin Bir Yaşam" başlıklı operasında bunun ilk örneklerinden birini verdi. Giderek, Smetana, Grieg, Balakirev, Moussorgsky, Borodin, Albeniz, Korsakov, Granados, Manuel de Falla ve Bartok ile Z. Kodaly gibi besteciler bu akımı benimseyip sürdürdüler.

Romantik çağın diğer bazı özellikleri de ses gürlüğü olanaklarının PP'den FF'ye dek kullanılması, orkestranın giderek zenginleşmesi, büyümesi, çalgıların tınısı ve rengi üzerinde titizlikle durulması ile büyük çaplı orkestra eserlerinin ve senfonik şiirin ortaya çıkmasıdır.

Aşağı yukarı 1850-1910 yıllarını kapsayan ve sonromantik olarak adlandırılan evrede birkaç akım ve okul etkili oldu: Liszt ile Wagner'in başı çektiği Yenialman Okulu senfonik şiir (programlı müzik) anlayışına ağırlık verdi. Beethoven'in op. 91 Savaş Senfonisi ile Postoral başlıklı 6. Senfoni'sinde örneklerini verdiği programlı müzik Berlioz'da güçlü bir temsilci buldu, ünlü Fantastik Senfoni çığır açtı. Liszt özellikle 12 Senfonik Şiir'iyle programlı müziği yeni bir türde gerçekleştirdi. Sonraki kuşaklardan Richard Strauss ve başkaları bu akımı sürdürdü.

Önromantik ve dorukromantik bestecilerin yaptığı gelişmelerle de yetinmeyen A. Bruckner (1824-1896), E. Elgar (1857-1934), J. Sbelius (1865-1957), G. Mahler (1860-1911), H. Wolf (1860-1901), R. Strauss (1864-1949), A. Skryabin(1872-1915), M. Reger (1873-1916)... gibi SONROMANTİK (veya geçromantik ya da yeniromantik diye de anılan) besteciler armoni kurallarını daha da zorladılar ve çok daha büyük gelişmeler sağladılar.

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

Sonromantiklerin armonisindeki belli başlı özellikler şöyle özetlenebilir:

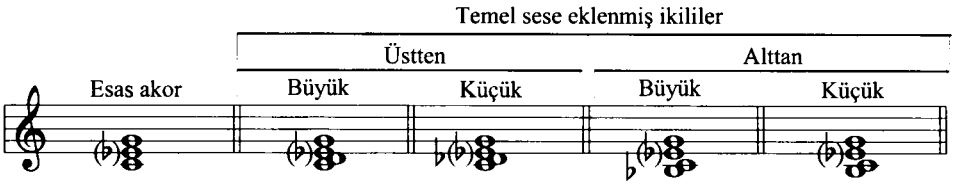
1) Kromatik geciktirme ve geçici armoni.

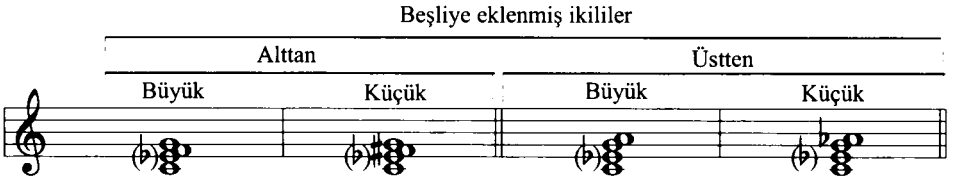
Wagner, Tristan ve İsolde



2) Akorlara ikili ekleme (katma sesli akorlar).

Bir akorun temel sesi veya beşlisinin alt ya da üstüne, küçük veya büyük ikililerin eklenmesiyle akora gerginliğin kazandırılması.

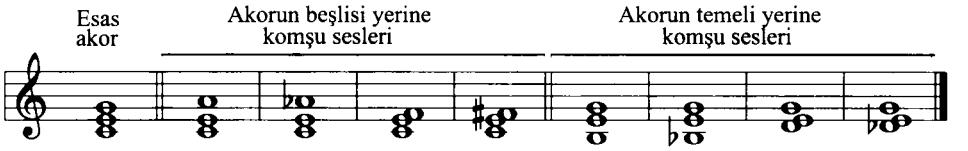


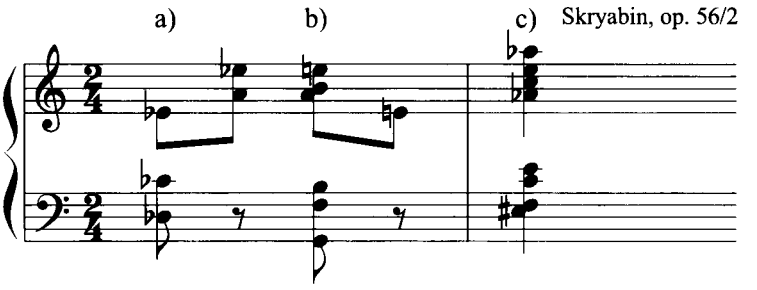


R. Wagner, Meistersinger III.bl.



3) Akorun temel veya beşlisinin yerine komşu seslerin kullanılması.



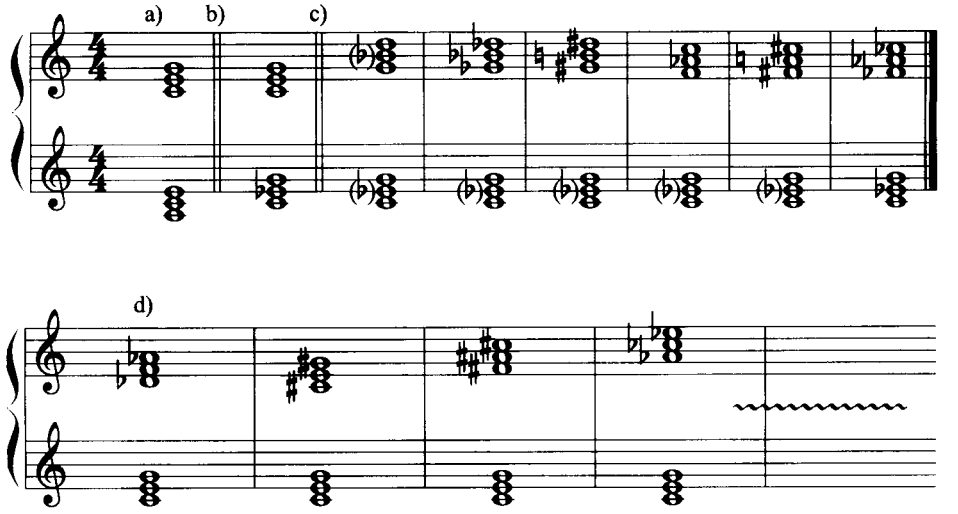


a) Tizleşmiş beşli ile dokuzlu akoru: Re♭-(Fa)-La- Do♭-Mi♭.

b) Do majörün dominant dokuzlu akorunda, beşli yerine komşu sesi olan Mi sesinin kullanılması.

c) Do majörün tonik akoru olan Do-Mi-Sol yerine La♭ sesinin kullanılması ve ikili Fa# sesinin eklenmesi.

4) Çift tınılar (karışık akorlar).



a) Majör ve paralel minör akorlarının karışımı,

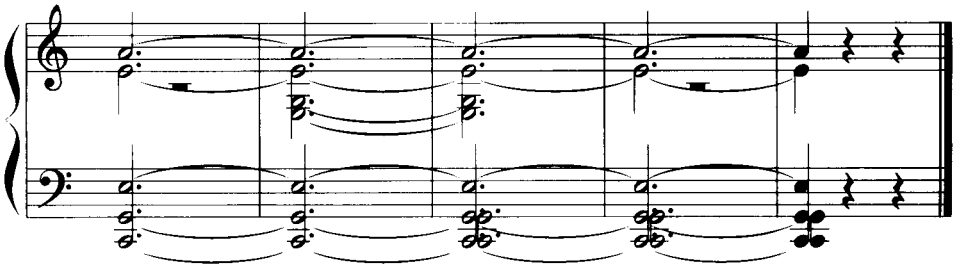
b) Majör ve adaş minör akorlarının karışımı,

c) Beşli ve dörtlü ilişkisi içindeki çeşitli akorların karışımı,

d) Tonalitelerin aynı ya da değişik cinslerinin komşuluk ilişkileri içinde karışımı. Böylece çift tonalite (Bitonalite) konusuna girilmiş olunur.

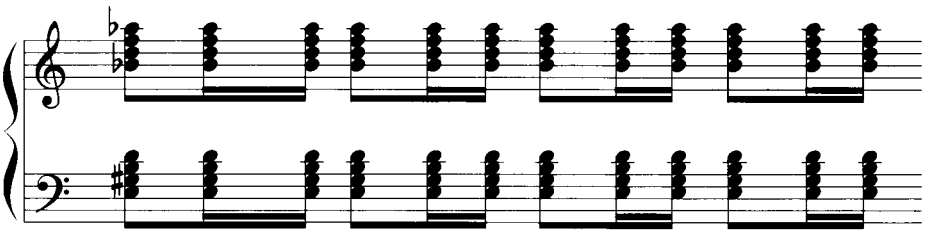
Do majör ve paralel minör akorlarının sonda karışımı:

Mahler, Lied von der Erde (sonu)



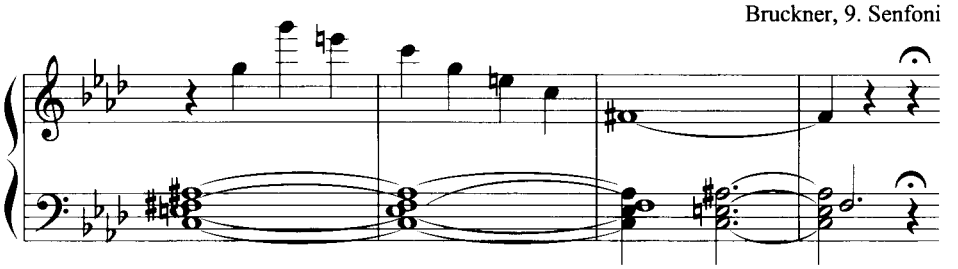
Eksik beşli ilişkisi içinde yedili akorlarının karışımı:

Mahler, 6. Senfoni



Dört tuba tarafından çalınan dominant $\frac{4}{3}$ akoru (Si majör dominantı) ile, flütlerin üstte arpejlediği, Do majör akorunun (Si majörün napoliten akorunun) karışımı.

Bruckner, 9. Senfoni



ÇAĞDAŞ MÜZİK

YİRMİNCİ YÜZYIL MÜZİĞİNE GENEL BAKIŞ

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

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

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

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

a) Birden çok tonalitenin kullanılması,

b) Tonalitenin tamamen atılması ve on iki ton sistemi.

c) Değişik ölçü ve bu ölçülerin koşulladığı değişik ritimlerin aynı anda kullanılması.

d) Sonat biçimi (formu) gibi müzik biçimlerinin kırılması ve hazır kalıplara uymayan yeni yapıların geliştirilmesi.

e) Çalgı olanaklarının zorlanması ve yeni tını bileşimlerinin aranması.

f) Elektronik gereçlerden yararlanma ve elektronik müzik.

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

Hiçbir çağ kendi içinde dümdüz bir çizgiye sahip değildir. Her çağın başlangıcı ile sonu arasında yeniliklerle dolu büyük bir tırmanış vardır. Bu tırmanışın, başlangıçtakinden çok değişik boyutlara ulaştığı yerde, bir çağ kapanır, diğer bir çağ başlar. Bu nedenle bir çağın nerede başlayıp nerede bittiğini kesin bir çizgiyle belirlemek çoğu kez olanaksızdır. Ayrıca yaşamla-

rı çağ değişimlerine rastlayan bestecilerin de hangi çağa ait oldukları tartışılabilir. Örneğin, sonromantik olan R. Wagner, G. Mahler ve R. Strauss gibi besteciler, aynı zamanda 20. yy müziğinin öncüleridir.

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

EMPRESYONİZM (İZLENİMCİLİK)*

1874 yılında Paris'te genç kuşak sanatçılarının resimleri sergileniyordu. Bu sergide en çok dikkati çeken resimlerinden biri de Claude Monet'nin "Impression-Soleil Levant" yani "İzlenim-Doğan Güneş" adlı eseriydi. O günkü gözler tarafından belirsiz lekeler gibi görünen bu eserinde Monet, güneşin doğuşu sırasında doğada oluşan anlık ışık ve renk değişimlerini üst üste getirmişti. Anlık görünüşlerin hiçbiri diğerinin aynı olmadığı için, resimde şekil sınırları silinmiş, her şey bir geçiş ve hareket durumundaki anın kararsızlığı içine bürünmüştü.

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

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

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

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

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

Bu akımda ikili, dörtlü ve yedili, üçlü ve beşli ile aynı haklara sahip olarak kullanıldı. Belirli bir tonalitenin dışında kalan akorların, eserin ilk öl-

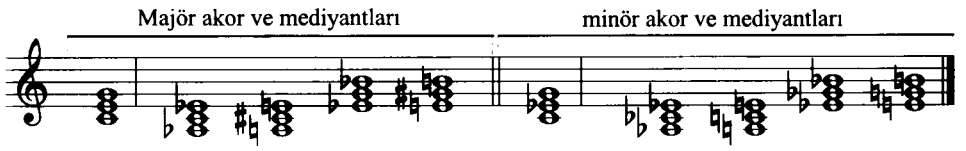
**Empresyonizm=İzlenimcilik. Fr. İmpressionisme, impressione=izlenim; Alm. Eindruck.*

çüsünde sunulmasıyla, tonalite duygusu silinmiş oldu. Akorların klasik armoni kurallarının tersine koşut olarak ilerlemeleri, bu arada koşut beşli ve dörtlülerin kullanılması, tam ses dizisinin kullanılması ve bunun bir sonucu olarak Uzakdoğu'nun, Çin ve Japon müziğinin, ortaçağ müziğinin ses dizilerine başvurulması, kromatik dizinin tonalite kuralları içinde çözümlenemez gibi kullanılması müzikte empresyonizmin en önemli özellikleridir.

Empresyonistlerin armonisindeki belli başlı özellikleri şu şekilde özetleyebiliriz:

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

Her majör ve her minör akorun dört mediyantı vardır:



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



Fr. Médiante. Mediyant=Toniğin üçlüsü.

"İkisi ortası bulunmak" anlamına gelen Latince "mediare", "mediantem" sözcüklerinden alınmadır. Mediyantik=Uzak üçlü akrabalık.

R.Strauss,Elektra



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

D. Milhaud, Copacabana



Örnekler:

A. A. Saygun, op.25, Anodolu'dan Halay

B. Bartok, III. Mikrokosmos 94

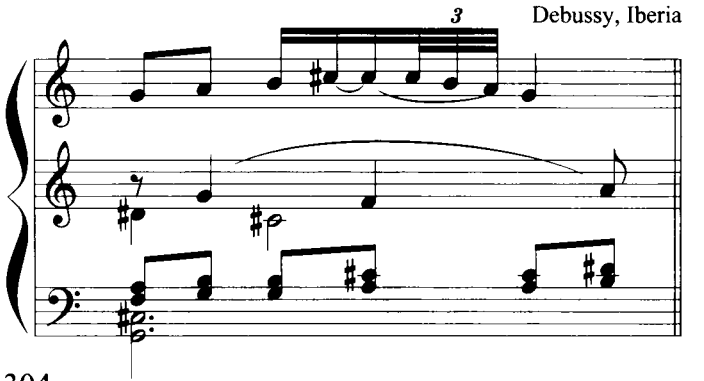
c) Tamton armonisi: Bu armoninin tipik özelliği, dizinin kendine özgü akorlarının, tam ton dizisi sesleri üzerine kurulmasıyla daha sert artmış akorlar durumuna gelmesidir.



Debussy, Prèlude II.



Debussy, Iberia



d) Dörtlü armonisi: Dörtlü aralıklarla kurulan akorlar ve koşut dörtlülerle yapılır.



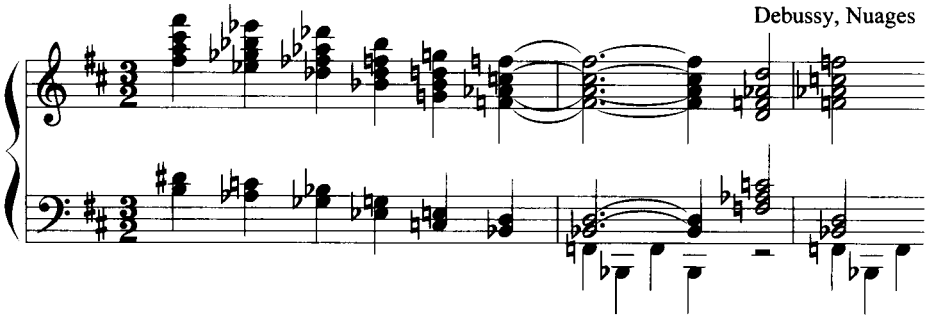
e) Konsonans-disonans eşitliği: Disonans (uyumsuz) aralık ve akorların çözüm gereksinmesinin ortadan kalkması, konsonans (uyumlu) ve disonans bütün akorların eşit haklara sahip olması. Akorun bir önceki veya bir sonraki ile bağıntılı olmaması ve böylece tonik, sudominant, dominant gibi

fonksiyonların etkilerinin kaybolması. Yedili, dokuzlu ve on birli akor çeşitlerinin çözümsüz olarak peş peşe kullanılması.

Skryabin, 10. Piy. Sonatı



Debussy, Nuages



EKSPRESYONİZM (ANLATIMCILIK)*

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

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

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

---

* *Lat. Expressio=Anlatım; Fr. Expressionisme=Anlatımcılık, dışavurumculuk.*

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

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

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

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

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

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

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

f) Dizi 4. maddesinde belirtilen durumlar içinde 12 yarım sesin herhangi birine transpoze edilebilir. Böylece 4x12=48 dizi olanağı elde edilmiş olur.

On iki ton müziği ile ilgili önemli özellikleri de şu şekilde sıralayabiliriz.

a) Bu müzik tam anlamıyla atonaldir.

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

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

** Aynı tarihlerde Avusturyalı besteci ve kuramcı T. M. Hauer de kromatik dizinin on iki notasını "tropen" adını verdiği bölüklere ayırmış ancak Schönberg'inkinden ayrı sonuçlara varmıştır.*

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

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

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

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

Esas dizi:

Schönberg,Op. 31,Orkestra için varyasyonlar



Esas dizinin dikey ters çevrilmişi (ayna):



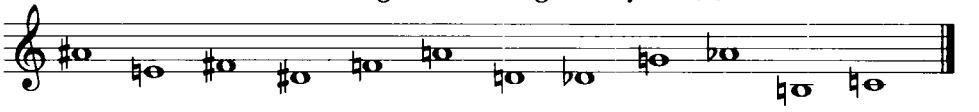
Esas dizinin yatay ters çevrilmişi (yengeç):



Esas dizinin yatay ters çevrilmiş durumunun dikey ters çevrilmişi:



Esas dizinin enarmonik değişimlerle diğer bir yazılış şekli:

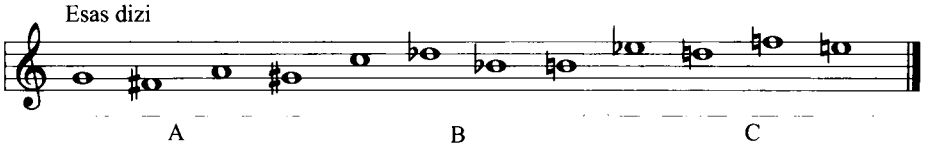


On iki ton düzeni ile yazılmış örnekler:

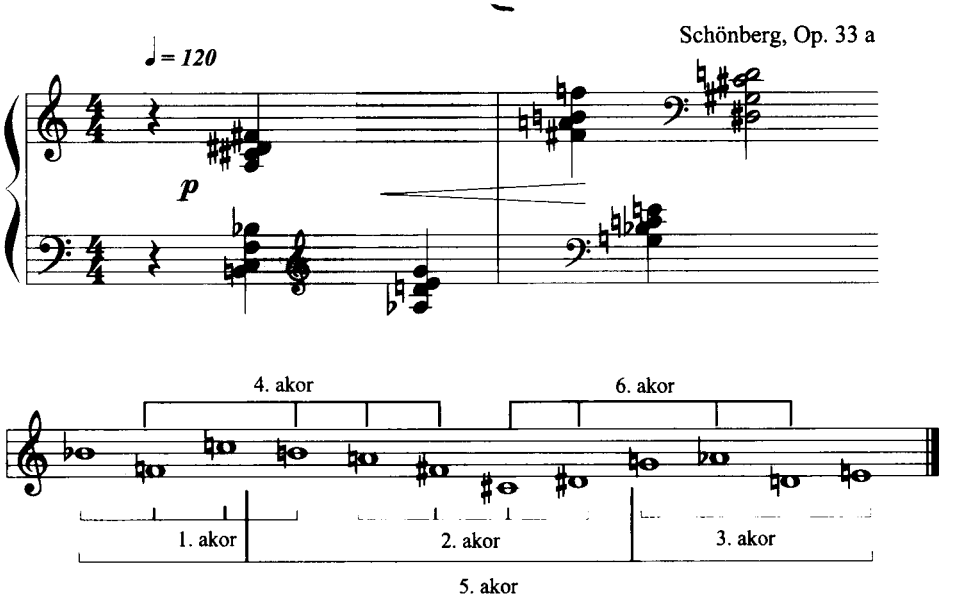




Yukarıdaki eserin esas dizisini ve bu dizinin A B C bölümlerinin ayrı ayrı yatay ters çevrimleri ile esas dizinin karışık olarak dizilişini eser üzerinde inceleyiniz.



On iki ton dizisinin dikey olarak (akorlar halinde) kullanılmasına ait bir örnek:



Schönberg'in öğrencileri olan Alban Berg ve Webern tarafından devam ettirilmiş olan 12 ton düzeni, II. Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllar içinde yeni taraftarlar buldu. Böylece 12 ton düzeni değişik besteciler tarafından daha serbestçe kullanılmaya başlandı.

On iki ton düzeninde uygulanan değişik çalışmaları şu şekilde özetleyebiliriz:

a) Dizi on ikiden daha az sesten oluşabilir.

b) Bazı seslerin aralıksız olarak tekrar etmesi, bu seslerin dizi içinde bir kez kullanılması anlamına gelir.

c) Aynı şey bütün ses figürleri için de geçerlidir.

d) Böylece 12 ton bestecilerinin bazılarında yeniden bir ana sesin varlığı tarafına gitme isteği uyandığı görülür.

II. Dünya avaşından sonra tekrar ele alınan on iki ton müziğinde, kimi bestecilerin bu tür serbest uygulamalarının yanı sıra bazı besteciler aslında sıkı bir düzen olan on iki ton düzeninde daha da sıkı çalışmalar yaptılar. İlk kez Olivier Messiaen'ın "Mode de veleurs et d'intensités" adlı eserinde görülen bu uygulamada, besteci kullanacağı seslerin yüksekliklerini olduğu gibi, sürelerini, nüanslarını ve renklerini de besteden önce saptamıştır.

Bu eser 3 partilidir ve her partinin temelinde kendine özgü bir 12 ses ezgisi bulunmaktadır. Bu ezgilerin her sesinin belli bir süresi vardır. Örneğin, en alt partinin sesleri sekizlik değerde ve bu değerin katları olan değerlerdedir. Yani ilk ses bir sekizlik, ikinci ses iki sekizlik, 12. ses 12 sekizlik süresince uzamaktadır. Orta parti ise başka bir 12 ses düzeninde dokunmuştur ve bu seslerin süreleri de bir 16'lık değerinden on iki 16'lık değere doğru büyümektedir. Gene bir başka 12 ses düzeninden oluşan üst parti sesleri ise bir 32'lik değerle başlamakta ve on iki 32'lik değerle son bulmaktadır. Ayrıca her ses ppp-fff arasında önceden saptanmış yedi nüans derecesinden birinin şiddetinde duyulmakta ve gene saptanmış 12 tuşe tarzından biriyle çalınmaktadır. Sonuç: Örneğin, "La bemol" sesi, üst partide daima sekizlik değerde, staccato ve forte olarak; orta partide dörtlük değerde, legato ve piano; alt partide ise 7/8'lik değerde ff ve ifadeli bir tuşe ile çalınmaktadır. Her partinin her sesi böylece serbestçe önceden saptanmıştır. Her parti 8 sayfalık eser boyunca bir kanonda olduğu gibi ya da üç ayrı kuş ötüşü gibi birbirinin yanında, fakat tam bir bağımsızlık içinde sürdürülmektedir. Bu eserde duygu kabartmalarına ya da biçimden doğan yükselişlere yer yoktur, önemli olan sadece nokta halindeki tınlayışlardır(tını noktaları)...

Bir halıyı, çiçek öbeklerini ya da renk lekelerini anımsatan bu eser, Batı müziğinin gerçek bir dönüm noktasını işaretliyordu.

Messiaen'ın öğrencisi olan Piérre Boulez, bir adım daha atarak müziğin, tonal çağdan gelen özelliklerinden tamamen çözülmesi sonucunu getirdi.

Boulez, tüm müziksel unsurları sayısal oranlarla düzenliyordu. Matematik müziğe hâkim olmuştu. Artık müziğin unsurları söz konusu değildi. Bu unsurlar için Amerikalı matematikçi Schilling'in kullandığı PARAMETER kavramı kullanılıyor ve bu teknikle yazılan müziğe "SERIELL" deniyordu.

Seriell metodundan, Stockhausen bir piyano eserinde yararlandı ve bu yararlanış çok önemli sonuçlar doğurdu. Messiaen'ın eserinde biçim (form) büyük rol oynuyordu. Boulez, bu unsuru da sayıların düzenine bırakmıştı. Boulez, "Çok iyi işleyen, bu yüzden de kendi başına bırakılan bir mekanizma, sonunda kendini rastlantılara bırakır" demiştir. Bu gerçekten hareket eden birçok besteci, müziğin biçimsel gidişini de rastlantılara bırakmayı denedi. Örneğin, Stockhausen XI. piyano sonatında birbiriyle bağıntısı olmayan 19 küçük bölümü peş peşe büyük bir kâğıda yazdı. Piyanistin hiçbir ön niyeti olmadan kâğıda bakmasını ve gözüne çarpan ilk bölümden başlayarak diğer 18 bölümü sıra gözetmeksizin rasgele çalmasını istedi.

Besteci burada "niyetsiz" terimini kullanıyor. Eserin düzeni besteci tarafından önceden saptanmayıp, her seslendirilişinde doğacak rastlantılara bırakılıyor.

Önemli olan bir tasarı değil, rastlayıştır. Bu düşünce ile RASTLAMSAL MÜZİK denilen ve bestecinin birçok şeyi rastlantılara bıraktığı yeni bir akım doğup gelişmiştir.

Yeni tınılar arayan bazı besteciler çalgıların teknik olanaklarını zorladılar. Örneğin, H. Cowell piyanonun tuşlarına elin ayası, yumruk ve dirsekle vurmak yoluyla elde edilen "SES SALKIMLARI" adını verdiği yeni tınıları kullandı. Schönberg ve Cowell'in öğrencisi olan John Cage bunlarla da yetinmeyerek HAZIRLANMIŞ PİYANO'yu buldu. Piyanoda tellerin arasına tahta kamalar, tenekeler, kauçuk, lastik silgi gibi araçlar sokuluyor ve bu yolla piyanodan çok değişik ses renkleri elde ediliyordu. Besteci eserinde piyanonun hangi araçlardan yararlanılarak ve ne şekilde hazırlanacağını belirtiyor, böylece her parça değişik ses renkleriyle tınlıyordu.

Ayrıca bu evrede sesler kadar çok ve onlar kadar süren suslar kullanılmaya başlandı. Hatta susların seslerden daha fazla önem kazandığı eserler ortaya çıktı.

20. yüzyılın ilk yarısında, eşit boyda yarımşar tonluk 12 perde kullanımı yerine, çeyrek ve altıdabir tonluk aralıklarla 24 ve 36 ses kullanan eserler de yazılmıştır. MİNİK ARALIKLAR (mikroton) denilen bu aralıklarla Alois Haba ve bazı besteciler bu konuda eserler vermişler, fakat bu yöntem fazla geçerli olmamıştır.

1920'lerde yoğunlaşan çalışmalarla geleneksel müzik seslerinin yerine gürültülerle müzik yapma yolu denendi. Gelecekçilik (futurisme) ya da gürültücülük (bruitisme) denen bu akımda örs ve çekiçten canavar düdüklerine varıncaya dek birçok aracın çalgı gibi kullanıldığı, başta Edgar Varèse olmak üzere birçok sanatçının başarılı ve örnek eserler ortaya koydukları görüldü. 1923'te A. Honegger, Pasifik 231 adlı senfonik bölümde, 120 mil giden trenin kalkışını, hız alırken geçirdiği aşamaları, yola koyulunca çıkardığı gürültüleri ve duran motorun yorgun soluk alıp vermesini anlatmaya çalışır.

Birçok deneylerin sonucu olarak tonalite kavramının gittikçe zayıflaması ve büsbütün ortadan kalkmasıyla birlikte, ATONAL (belli bir tonaliteye bağlı olmayan) uygulamalara karşı eski müziğe bir özlem de duyuluyordu. 18. yy müziğinin belirli nitelik ve özelliklerini çağdaş sanata aktarmaya çalışan Avrupalı ve Amerikalı sanatçılarca 1920'lerde YENİKLASİKÇİLİK akımı başlatıldı ve 1925 ile 1950 arasında doruğa ulaştı. Bu akımın ilk örnek ürünü Stravinsky'nin Purcinella balesi oldu. Prokofyev, Hindemith ve A. Russel gibi besteciler eserleriyle yeniklasikçilik akımına katıldılar.

20. yüzyılın başlarından bugüne dek, çoğunlukla çağdaş müzik veya modern müzik başlığıyla tanımlanmaya çalışılan bütün bu müzik akımlarından çoğunun ortak özelliği olan DENEYCİLİK, özetle müziğin bütün öğelerini düşünme, inceleme, araştırma, tartışma ve deneme konusu yapmış olması, yüzyılımızı DENEYLER EVRESİ durumuna getirmiştir.

Bestecilerin sürekli ve ısrarlı olarak yeni tını olanakları aramaları yolunda çalgıların teknik olanakları sonuna kadan zorlanmış ve çalgıların gücünün üstünde kalan daha yeni ve etkileyici tınılar elde etmede elektronik araçlardan yararlanmaya başlanmıştır.

ELEKTRONİK MÜZİK

Buraya değin kısaca özetlemeye çalıştığımız yeni müzik akımları, getirdikleri yenilik ve gelişmelere karşın, daha önceki çağların en önemli özelliklerinden birisi olan "BESTECİ-YORUMCU-DİNLEYİCİ" üçlüsüne bağlı kalmışlardı. Besteci eserini notalama yolu ile yazıyor, yorumcu (icracı) ya da yorumcular eseri seslendiriyor, dinleyici de ancak bu şekilde dinleme olanağı bulabiliyordu.

Besteci ile dinleyici arasına bu şekilde bir başka kişinin ya da kişilerin girmiş olması, özellikle çağdaş eserlerin seslendirilmesinde birtakım sorunların doğmasına neden oluyordu. Bu sorunları şu şekilde özetleyebiliriz:

a) Besteci, eserinin notalamasında vermek istediği etkileri en küçük ayrıntılarına değin belirtmiş olsa, yorumcu da bunlara elinden geldiğince bağlı kalsa bile, ister istemez kendinden bir şeyler ekleyecektir. Yorumcunun teknik, kültürel, müzikal, ruhsal durumu, çalgısının kalitesi, yorumun yapıldığı yerin akustiği ve daha birçok yan etken yorumu etkiliyor ve böylece eser, tamamen değilse bile, bestecinin düşündüğünden daha değişik etkilerle ulaşıyordu dinleyiciye.

Böylece bir eserin dinleyiciye, bestecisinin istediği ölçüde ulaşıp ulaşamaması biraz da rastlantılara bağlı kalmış oluyordu.

b) Bugün en becerikli insan parmağı bile saniyede 12 notadan fazla çalamıyor. Ayrıca bir insanın çalabileceği ya da söyleyebileceği sesler ve ritmik yapılar oldukça sınırlıdır, buna bir de çalgıların sınırlı oluşunu eklersek, bestecinin anlatım alanı epeyce daralmış oluyor. Yorumcuya dayalı müzikte besteci çalınabilir ölçüler içinde yazmak zorundadır. Oysa özellikle bazı çağdaş besteciler çalınabilir olanı değil, dilediklerini yazmak istiyorlardı.

c) Alışılmışın ötesinde olan yeni bir eserin çalışılması ve gerektiği gibi seslendirilebilmesi çok uzun ve sabır isteyen bir süreç gerektirir. Kaldı ki yorumcuların birçoğu yeni bir esere fazla ilgi göstermezler.

Gerek yeni eserlere gösterilen ilginin azlığı, bu eserlerin seslendirilmesinde karşılaşılan güçlükler, yeni eserleri ÇALINMAMA ya da ÇALINAMAMA tehlikesiyle karşı karşıya bırakıyordu.

"Besteci-yorumcu-dinleyici" üçlüsünün taşıdığı bu sorunlar birçok besteciyi düşündürmüş ve birçok besteci, dinleyiciye doğrudan doğruya ulaşmanın yollarını aramıştır. Yorumcuyu ortadan kaldıracak olan bu yol, ancak manyetofonun* gelişmesi ve besteciler tarafından bu amaçla kullanılmasıyla açılmış oldu.

Artık besteci, eserini doğrudan doğruya manyetik şerit üzerinde gerçekleştirebilecek, dinleyicilere ulaştırabilmek için plak yapacak ya da aynı manyetik şeriti çoğaltacak ve böylece dinleyici, eseri bir başkasının yorumuna gereksinim duymadan doğrudan doğruya manyetik şeritten ya da plaktan dinleyebilecekti. Bunun sonucu olarak, yorumcu ortadan kalkıyor ve bazı sorunları olan "besteci-yorumcu-dinleyici" üçlüsü, müzik tarihinde ilk kez "BESTECİ-DİNLEYİCİ" ikilisine dönüşüyordu.

Hemen belirtelim ki, burada söz konusu olan şey, bir bestecinin eserini kendisinin çalarak manyetik şeride alması ve sonra plak yaparak dinleyicilere ulaştırması değildir. Eğer böyle olsaydı yorumcu ortadan kalkmış olmazdı. Bu kez besteci, yazdığı eseri yorumlamış olurdu ve bir bestecinin kendi eserini yorumlaması müzik tarihinin her döneminde yapılmış olan bir işti.

Besteci-dineyici yönteminde bestecinin eserini yazması ve çalması diye bir şey söz konusu değildir; manyetik şerit üzerinde gerçekleştirmesidir söz konusu olan. Besteci, eserinde kullanacağı sesleri (doğadaki bütün sesler ve özellikle elektronik sesler)** manyetik şeride alır. Bunları manyetik şeridin olanaklarından yararlanarak istediği gibi değiştirir, geliştirir ve düzenler.

İşte, manyetik şerit üzerine alınan elektronik, çalgı, doğa ve insan seslerinin, kısaca her türlü sesin manyetik şeridin olanaklarından yararlanılarak değiştirilmesi, birleştirilmesi ile oluşan bu müzik türüne ELEKTRONİK MÜZİK denir.

---

* *Manyetofon=Teyp (ses alma aygıtı). Manyetik şerit=Ses şeridi=Bant.*

** *Elektronik ses: Artık sesten başlayarak, dörtgen dalga, üçgen dalga, testere dalgası gibi sinyalleri veren elektronik aletlerin (bu aletlere Türkçe'de TİTREÇ denilmektedir) verdiği seslerdir. Müzikte elektronik seslerden yararlanmanın tarihi daha önce de belirtildiği gibi, elektronik müzikten önceye dayanır. Elektronik orglar, Theremin, Hellertion gibi ve çoğu kez bir çalgıya mikrofon yerleştirip, çalgının sesini amplifikatörde büyütüp az çok değiştirerek hoparlörden verme yöntemine müziğin elektronik müzikle bir ilgisi yoktur. Çünkü bu elektrofonik çalgılar, seslerin büyütülmesi ya da tınılarının değiştirilmesi için yapılır. Ancak yine de birisi tarafından çalınmaları gerekir. Oysa elektronik müzik bestecisi, eserini tamamlayıp son şeklini saptadıktan sonra her türlü çalışma sona erer. Artık bu eserin bir başkası ya da başkaları tarafından yorumlanması söz konusu değildir.*

Bazı elektronik müzik bestecilerinin yalnızca elektronik ses üretme gereçlerinden elde ettikleri seslerden yararlanmasına karşın, bazı besteciler de doğadaki sesleri mikrofon aracılığıyla toplayıp sonradan manyetofonda istedikleri gibi değiştirerek kullanma yoluna gitti.

Sınırlı anlamıyla elektronik müzik, elektronik seslerden yararlanılarak yapılan müziği anlatır. Doğadan alınan seslerin manyetofonda değiştirilerek düzenlenmesiyle yapılan elektronik müziğe "Son organisé", "Tape music" (manyetofon müziği), "Musique concrète" (somut müzik) gibi adlar verilmiştir.

Bazı bestecilerin yalnızca elektronik seslerden, bazılarının da yalnızca doğadaki seslerden yararlanma yolunda gitmesine karşın, bunların dışında kalan bazı bağımsızlar da, elektronik sesler ve doğadan alınan sesleri karışık olarak kullanmayı yeğlemiştir.

İster elektronik müzikte, ister bu müziğin bir başka türü olan somut müzikte olsun ya da bunların bileşimi olan müzikte olsun, eserin hazırlanmasıyla ilgili ana yöntemler değişmez.

Bu yöntemleri şu şekilde özetleyebiliriz:

a) Toplama ve kaydetme: Besteci eserinde kullanacağı elektronik ya da somut sesleri, elektronik araçlarla üreterek ya da mikrofon aracılığıyla doğadan toplayarak manyetik şerit üzerine kaydeder.

b) Değiştirme-geliştirme: Manyetik şerit üzerine topladığı sesleri "SES DEĞİŞTİRİCİLER"* yardımıyla bestesini oluşturacak şekilde değiştirir ve geliştirir.

Değiştirme ve geliştirmede başvurulan ana yöntemler şunlardır:

1) Alınan seslerin yüksekliğini manyetofonun hızını yavaşlatarak ya da hızlandırarak değiştirmek. Bu konuda "phongène" gibi aygıtlardan da yararlanılır.

2) Sesin çıkmasını sağlayan ilk darbesini kesip atmak ve sesin yalnızca gövdesinden yararlanmak.

3) Sesi manyetofonda tersten çalarak kullanmak.

4) Seslerin doğuşkanlarını süzmek ya da bunların büyüklük aralarını değiştirmek.

** Ses değiştiriciler: (Ses modülasyonu aletleri) Seslerin yapısını değiştirme, frekans dengelerini bozma, doğuşkanlarında çıkartmalar ve eklemeler yapmaya yarıyan aletlerdir. Modülatörler ve halkalı modülatörler gibi bir takım çeşitleri olan ses değiştirici aletlerden başka seslerin frekanslarında, seçilen alanlarda süzme yapan, bunların büyüklüklerini indiren, çoğaltan bir takım süzgeçler ve filtrelerden de yararlanılır. Böylece sesler, sonradan asıllarına ya çok az benzeyerek ya da hiç benzemeyecek şekilde değiştirilir, geliştirilir.*

5) Yankılandırmak.

c) Düzenleme: Besteci manyetik şerit üzerine topladığı ve ses değiştiriciler, filtreler, süzgeçlerle değiştirip geliştirdiği sesleri eserini oluşturacak şeklide düzenler. Böylece eser manyetik şerit üzerinde gerçekleşmiş olur. Manyetik şerit üzerinde gerçekleşen eser diğer manyetik şeritlere ya da plaklara aktarılarak dinleyiciye ulaştırılır.

Buraya kadar yaptığımız açıklamalardan da anlaşılacağı gibi, bir elektronik müziğin oluşturulması için, içinde ses yazma aygıtları, yani manyetofonlar, elektronik üretme gereçleri (titreçler), çeşitli ses değiştiriciler filtreler, süzgeçler vb. bulunan bir ELEKTRONİK MÜZİK STÜDYOSUNUN varlığı ve bestecinin de en azından stüdyoda bulunan aletleri kullanılabilecek, bu aletlerden dilediği gibi yararlanabilecek teknik bilgiye ve ustalığa sahip olması gerekir. Zaten elektronik müzik eğitiminin temeli de, bir stüdyoyu kullanabilecek kadar teknik bilgi ve beceri kazandırmaya dayanır.

Elektronik müzikte sesler, artık nota uzunluklarından çok inçlerle, santimetre ve milimetrelerle uzunluğu ölçülen, klarnete, kemana benzeyen sesler yerine "F1, F2, F3" titreşim sayılarında ve $1^1,1^2,1^3$ şiddetlerinde "sinüs dalgaları" diye tanımlanan akustik yapılar oldu. Böylece müzisyenin, bestecinin malzemesi, tarih boyunca ilk kez gözle görülür, elle tutulur ve ölçülebilir olmuştur.

İster doğrudan doğruya elektronik seslerden, ister doğa seslerinden yararlanarak yapılsın, elektronik müzik besteciye çok geniş olanaklar sağlamıştır. Artık besteciye, bir eseri seslendirmek için yorumcunun varlığına gereksinim duyulmayan "TAMAMLANMIŞ" müzik eserleri yaratma etkinliğinin sağlandığı bir gerçektir. Böylece elektronik müzik, besteciye tıpkı resim ya da heykel sanatında olduğu gibi, eserini tam bir özgürlük ve kesinlikle tamamlama ve "yorumcu" denilen bir aracıya başvurmadan dinleyiciye doğrudan doğruya ulaşabilme olanağını kazandırdı. Aynı kazanç dinleyici açısından da geçerlidir. Bu müzikte dinleyici, bir eseri aynen bestecisinin yaptığı şekilde tamamlanmış olarak dinleyebilme olanağına sahip olmuştur.

Devrini tamamlayan birçok müzik akımına karşın Varése' in Deserts'i ve Poéme Electronique'i, Stockhausen'in Gesang der Jünglinge'si (Gençlerin Şarkısı) ya da Kontakte'si gibi birçok güzel örneğiyle elektronik müzik, çağımızın halen yaşayan ve her gün daha da gelişen en önemli akımlarından birisidir.

Müzik sanatı, ilkel müzikten elektronik müziğe değin evrimini yeniliklere borçludur; eskiden kaynaklanıp, daha yeniye kaynak olan yeniliklere...

Yeniliğin, müziğin evrimindeki önemi yadsınamaz. Estetik değer yargılarımıza uygun düşmese bile yeniliklere açık olmalıyız.

Müziğin evrimi tarihin hiçbir döneminde durmamış ve bundan sonra da durmayacaktır. Bu evrimin birtakım özellikleriyle birbirinden ayrılabilen barok, klasik, romantik vb. çağlarından hiçbirisi diğerlerinden daha güzel, daha önemli değildir. Her çağın kendine özgü bir güzelliği vardır. Bu bakımdan her çağa gereken önemi vermelidir.

Yalnız eski çağların müziğine bağlanıp kalmak ve yeniyi yadsımak ne kadar sakıncalı ise, bunun karşıtı olan yeni müziğe bağlanıp eski değerleri tamamen atmak da bir o kadar sakıncalıdır.

Her çağın kendine özgü güzelliklerini görmeye, her çağı sevmeye çalışmalıdır. Çağlardan yalnızca birini sevmek, diğer çağların paha biçilmez güzelliğini tadamamak demektir. Kaldı ki kendinden önceki ve sonraki çağları anlayamadan bir tek çağı yeterince anlayabilmek olası değildir.

KAYNAKÇA

AKDEMİR, Hayrettin — "Günümüz Bestecilerinden Notlar", Filarmoni aylık müzik dergisi, 96, 99, 105, 106.

AREL, Bülent — "Yeni Bir Sanat", Elektronik müzik konseri. Opus dergisi, 2 Ocak 1964

BUMCKE, Gustav — Harmonielehre-I, II, Saturn-Verlag, Berlin-Wilmersdorf, 1921.

GAZİMİHAL, M. Ragıp — Musiki Sözlüğü, M.E.B. İstanbul, 1961.

GRABNER, Hermann — Allgemeine Musiklehre, Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel, 1959.

GRABNER, Hermann — Handbuch der funktionellen Harmonielehre, I.,II. Max Herses Verlag, Berlin-Halensee, 1950.

KORSAKOV, N. Rimsky — Kuramsal ve Uygulamalı Armoni, Çev.: A. M. Ataman, Levent Müzik Evi, İzmir, 1996.

LOUIS, Rudolf-THUILLE, — Ludwig Harmonielehre. Verlag von Ernst Klett, Stutgart, 1913.

MALER, Wilhelm — Beitrag zur Harmonielehre. Verlag von F. E. C. Leuckart, München-Leipzig, 1957.

MİMAROĞLU, İlhan K. — Musiki Tarihi, Varlık Yayınları, İstanbul, 1961.

MOTTE, Diether de la — Harmonielehre, Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1976.

ORANSAY, Gültekin — Musiki Tarihi ve Stil Bilgisi, Yaygın Yükseköğretim Kurumu, Ankara, 1977.

SACHS, Curt — Kısa Dünya Musikisi Tarihi., Çev.: İlhan Usmanbaş, M.E.B. İstanbul, 1965.

SELANİK, Cavidan — Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1996.

TUTU, Tevfik — Çözümlemeli Armoni, Mey Müzik Eserleri Yayınları, İzmir, 1986.

USMANBAŞ, İlhan — Yapıtlarım ve Öyküleri, Orkestra dergisi, Sayı 103.

YENER, Faruk — "Elektronik Müzik Üzerine İlhan Mimaroğlu ile Bir Konuşma", Orkestra dergisi, Sayı 104.

ZUCKMAYER, Eduard
CANGAL, Nurhan
ATALAY, Adnan — Müzik Terorisi-I, III, Yaykur, Açık Yükseköğretim Dairesi, Ankara, 1976.



Nurhan CANGAL (1927-2005)

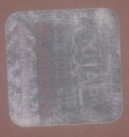
23 Nisan 1927'de Eskişehir'de doğdu. İlk ve ortaokulları Adapazarı'nda okuduktan sonra İstanbul Öğretmen Okulu'na gitti. 1943/1946 yılları arasındaki öğrenimi sırasında Ekrem Zeki Ün ile keman çalıştı ve böylece ilk ciddi müzik eğitimine başlamış oldu. 1946 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'ne girerek Cezmi Erdinç ile keman, Prof. Ed. Zuckmayer ile piyano çalıştı ve buradan 1949'da mezun oldu. 1955 yılına dek Trabzon-Beşikdüzü İlköğretmen Okulu'nda müzik öğretmenliği yaptı. Bu arada da askerlik görevini tamamladı.

1955 Kasımı'nda ilk kez açılan G. E. E. Müzik Bölümü asistanlık sınavını kazanarak mezun olduğu okuluna döndü. Burada, Prof. Ed. Zuckmayer'in yanında üç yıl asistan olarak çalıştı. Asistanlık süresi içinde armoni-kontrapunt ve müzik formları dallarındaki çalışmaları yanında Zuckmayer ve Ferhunde Erkin ile piyano çalışmalarını da sürdürdü. Armoni dalında asistanlık tezini ve sınavını vererek aynı okulda öğretmenliğe atandı. 1958/1960 yılları arasında Alman hükümetinin verdiği "DAAD" bursu ile Freiburg Yüksek Müzik Okulu'nda armoni ve kontrapunt öğretmenliği uzmanlık öğrenimi yaptı.

Yurda döndüğü 1960 Temmuz'undan 1977 Ağustos'una dek G. E. E. Müzik Bölümü'nde armoni-kontrapunt, müzik formları ve kulak eğitimi derslerini okuttu. Bir ara, üç yıl kadar Kemal İlerici ile "Türk müziği ve armonisi" üzerine çalıştı. "Anılar, Uzunhava-Kırıkhava" gibi odamüziği ve halk müziği ezgilerinin çokseslendirilmesi gibi koro eserleri yazdı.

Uzun yıllar Zuckmayer ile beraber çalıştığı armoni ve kontrapunt konularını içeren notlarını, asistanı Adnan Atalay ile birlikte yeniden düzenleyerek ve tamamlayarak kitap haline getirdi. Kitap, "Müzik Teorisi" (Armoni ve Kontrapunt) adı altında, Yaykur (Açık Yükseköğretim Kurumu) tarafından 1976 baharında bastırıldı. Yıldıray Erdener ile beraber hazırladıkları "Müzik Formları-I" kitabı da aynı yıl aynı kurumca yayınlandı.

1977 - 1988 yılları arasında Ege Üniversitesi ve Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalıştıktan sonra tekrar G. E. F.'ne döndü ve oradan 1989'da emekli oldu.



Yayıncı Sertifika No: 12382
ISBN 978-975-509-180-8
9 789755 091808
online satış: www.arkadas.com.tr