T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

# TONAL ARMONİDE GİTAR MÜZİĞİ ODAKLI OLARAK AKORLARIN KURULUŞ VE BAĞLANTILARININ YAPISAL ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ

**ABDULLAH BURAK POLAT**

**TEZ DANIŞMANI**

**PROF. ATİLLA SAĞLAM**

**EDİRNE 2012**

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**ABDULLAH BURAK POLAT** tarafından hazırlanan **TONAL ARMONİDE GİTAR MÜZİĞİ ODAKLI OLARAK AKORLARIN KURULUŞ VE BAĞLANTILARININ YAPISAL ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ** Konulu **YÜKSEK LİSANS** Tezinin Sınavı, Trakya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 12.-13. maddeleri uyarınca **19.07.2012 Perşembe** günü saat **09:00**'da yapılmış olup, tezin [*] ……..……. **OYBİRLİĞİ/OYÇOKLUĞU** ile karar verilmiştir.

| **JÜRİ ÜYELERİ** | **KANAAT** | **İMZA** |
|---|---|---|
| Prof. Atilla SAĞLAM (Danışman) | | |
| Yrd. Doç. Şükrü Öner DİNÇ | | |
| Yrd. Doç. Mehmet ÖZKANOĞLU | | |

[*] Jüri üyelerinin, tezle ilgili kanaat açıklaması kısmında "Kabul Edilmesine/Reddine" seçeneklerinden birini tercih etmeleri gerekir.

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

| | |
|---|---|
| **Referans No** | **438225** |
| Yazar Adı / Soyadı | ABDULLAH BURAK POLAT |
| Uyruğu / T.C.Kimlik No | T.C. 45931210364 |
| Telefon / Cep Telefonu | 0 535 987 47 87 |
| e-Posta | burakpolat@trakya.edu.tr |
| Tezin Dili | Türkçe |
| Tezin Özgün Adı | Tonal Armonide Gitar Müziği Odaklı Olarak Akorların Kuruluş ve Bağlantılarının Yapısal Özelliklerinin İncelenmesi |
| Tezin Tercümesi | An Investigation of Structural Properties of Chords and Their Progressions in Tonal Harmony with Focus on Guitar Music |
| Konu Başlıkları | Müzik<br>Eğitim ve Öğretim |
| Üniversite | Trakya Üniversitesi |
| Enstitü / Hastane | Sosyal Bilimler Enstitüsü |
| Bölüm | Müzik Bilimleri Bölümü |
| Anabilim Dalı | Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı |
| Bilim Dalı / Bölüm | Müzik Eğitimi Bilim Dalı |
| Tez Türü | Yüksek Lisans |
| Yılı | 2012 |
| Sayfa | XXİ + 221 |
| Tez Danışmanları | Prof. ATİLLA SAĞLAM |
| Dizin Terimleri | Klasik müzik=Classical music<br>Klasik gitar=Classical guitar<br>Armoni=Harmony<br>Armonizasyon=Harmonization<br>Klasik Dönem=Classical Period |
| Önerilen Dizin Terimleri | Tonal armoni, altılı akorlar, yedili akorlar, armonik yürüyüşler, armonilendirme, klasik dönem, gitar müziği |
| Yayımlama İzni | Ertelenmesini istiyorum [**1 Yıl**] |

**b.** Tezimin Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi tarafından çoğaltılması veya yayımının **23.07.2013** tarihine kadar ertelenmesini talep ediyorum. Bu tarihten sonra tezimin, internet dahil olmak üzere her türlü ortamda çoğaltılması, ödünç verilmesi, dağıtımı ve yayımı için, tezimle ilgili fikri mülkiyet haklarım saklı kalmak üzere hiçbir ücret (royalty) talep etmeksizin izin verdiğimi beyan ederim.

23.07.2012

İmza:.....

**Tezin Adı: "Tonal Armonide Gitar Müziği Odaklı Olarak Akorların Kuruluş ve Bağlantılarının Yapısal Özelliklerinin İncelenmesi"**

**Hazırlayan: Abdullah Burak Polat**

# ÖZET

Bu tez çalışması ile klasik armoninin gitar müziği düzenleme ve armonilendirmesinde kullanım ilkelerinin tespitine ve gitar öğrencilerinin eserleri anlama ve icra becerilerinin geliştirmelerine yönelik bir bilimsel katkı sağlanması hedeflenmiştir. Bu yönde eğitimsel ve kuramsal altyapıyı oluşturan bilgi ve tartışmaların tümü; yani,

a) armoni tanımı ve öğretimindeki bazı temel kavramsal ve yöntemsel sorunlar;
b) dört partili düzende kök konumlu, çevrilmiş üç sesli akorların ve (dört sesli) yedili akorların durum ve bağlantı kuramları ve bunlarla ilintili konulardaki *özgün* görüş ve yaklaşımlar;
c) belirli bir tonalitenin dereceleri arasındaki bağlantıları açıklamaya yönelik *özgün* yaklaşımlar;
d) gitar müziği odaklı akor kuruluşları ve temel kadanslar;

tez çalışmasının bütünlüğü ve akıcılığı göz önüne alınarak Ekler kısmında sunulmuştur. Tezin ana araştırma sorusu ise, "*Ekler kısmında tanıtılan özgün kuramlar ışığında W.A.Mozart'ın solo piyano eserleri içerisinden seçilen örneklerin – armonik dokuya tam bağlı kalarak ve rahatlıkla çalınabilir şeklide– gitar partisyonuna dönüşümü ne şekilde yapılır ?*" şeklinde tanımlanmış ve bu kapsamda "Bulgular ve Yorum" Bölümünde çok sayıda eser ele alınmıştır. Ortaya konan yöntem ve önerileri kullanarak araştırma alanını klasik ve erken romantik döneme ait çok sayıda besteci ve eser gruplarına genişletmek mümkündür.

**Anahtar Kelimeler:** Tonal armoni, altılı akorlar, yedili akorlar, armonik yürüyüşler, armonilendirme, klasik dönem, gitar müziği

**Title of the Thesis: "An Investigation of Structural Properties of Chords and Their Progressions in Tonal Harmony with Focus on Guitar Music"**
**Prepared by: Abdullah Burak Polat**

# ABSTRACT

This thesis aims a scientific contribution to the principles of use of classical harmony in guitar music transcription and harmonization as well as to the development of student skills in analysis and playing guitar pieces. All relevant scientific background and discussions, namely,

a) alternative definitions of harmony and fundamental conceptual and methodological problems in harmony education;
b) alternative approaches to the construction and voice leading principles of four part root position triads, their inversions, seventh chords as well as novel approaches for all related issues;
c) novel approaches in describing harmonic connections between all tonal degrees in a given tonality;
d) construction of (root position, inverted and seventh) chords and basic cadences in guitar music;

are provided in Appendices for the completeness and fluency of the presentation. The fundamental research problem is set as "*What are the guidelines in transposing classic period solo piano pieces selected among the works of W.A.Mozart into guitar to be played comfortably while not distubing the harmonic pattern in view of the novel approaches introduced in Appendices* ?". In that context we analyze a certain number of related works in the main body. It is possible to extend the present research to a large number of compositions from classic and early romantic period by using the techniques introduced in the thesis.

**Keywords:** Tonal harmony, sixth chords, seventh chords, harmonic progressions, harmonization, classic period, guitar music

# ÖNSÖZ

En başta, 2009 yılı başından bugüne müzik kuramı ve eğitimi alanlarındaki algı, bilgi ve birikimimi tümüyle baştan şekillendiren Türk ve Batı müziği kuramcısı, besteci ve büyük eğitimci değerli Hocam ve danışmanım Prof. Atilla Sağlam'a;

yüksek lisans öğrenimi süresince çalgı alanındaki gelişmemde büyük pay sahibi olan değerli virtüöz gitarist ve hocam Y.Doç. Mehmet Özkanoğlu'na;

Serhat Celbiş, Uğur Güldiren, Rasim Paşaoğlu ve Tuncay Yıldız başta olmak üzere Trakya Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nın birbirinden değerli tüm öğretim görevlisi arkadaşlarıma;

Trakya Üniversitesi dışında müzik ve gitar eğitmenliği yapan tüm dostlarıma;

müzik eğitimim ile ilgili harcadığım yoğun mesai nedeniyle ihmal ettiğim birçok ailevi sorumluluğa karşı gösterdikleri sabır ve verdikleri sürekli destek nedeniyle eşim Yasemin Polat'a ve kızım Ece'ye;

tezin bilgisayar ortamına aktarılmasında özverili katkıları nedeniyle Araş.Gör.Dr. Ömer Zor'a ve Y.Doç.Dr. Gökhan Koçyiğit'e;

Hocam Prof. Atilla Sağlam ile çalışmalarımızda çoğu kez mekan olarak ev sahipliği yapan ve çok keyifli bir çalışma ortamı sağlayan Bursa Mahfel ve Edirne Çorba ve Köfte Evi'nin değerli çalışanlarına;

ve son olarak, küçük yaşta beni müzikle tanıştıran, ilk eğitimimi veren ve her türlü fedakarlıkla özel dersler aldırarak klasik gitar alanında yetişmemi sağlayan Türk musikisi sevdalısı annem Aynur Polat'a;

sonsuz şükranlarımı sunuyorum.

**Abdullah Burak Polat**
**Haziran 2012**

# İÇİNDEKİLER

**ÖNSÖZ** ..... **III**

**İÇİNDEKİLER** ..... **IV**

**KISALTMALAR** ..... **VII**

**ÇİZGE DİZİNİ** ..... **IX**

**ÇİZELGE DİZİNİ** ..... **XI**

**NOTA DİZİNİ** ..... **XIV**

**BÖLÜM I** ..... **1**

**1 GİRİŞ** ..... **1**

1.1 TEZ KONUSUNUN GENEL TANITIMI ..... 1

1.2 TEZ ÇALIŞMASININ KAPSAMI VE AMACI ..... 5

1.3 TEZ ÇALIŞMASININ ÖNEMİ ..... 6

**BÖLÜM II** ..... **7**

**2 YÖNTEM** ..... **7**

2.1 ARAŞTIRMA MODELİ ..... 7

2.2 EVREN VE ÖRNEKLEM ..... 7

2.3 VERİLERİN TOPLANMASI VE ÇÖZÜMLENMESİ ..... 9

2.4 YÖNTEM İLE İLGİLİ KAYNAKLAR ..... 9

2.5 KONU İLE İLGİLİ KAYNAKLAR ..... 10

**BÖLÜM III** ..... **12**

**3 BULGULAR VE YORUM** ..... **12**

3.1 İNCELEME I: K15M MENUET F-DUR ..... 13

3.2 İNCELEME II: K15QQ AIR ES-DUR ..... 20

3.3 İNCELEME III: K15MM ANDANTE ES-DUR ..... 23

3.4 İNCELEME IV: K15OO MENUET F-DUR ..... 30

3.5 İNCELEME V: K15EE MENUET ES-DUR ..... 33

3.6 İNCELEME VI: K15C MENUET G-DUR ..... 36

3.7 İNCELEME VII: K15S PİCCOLO RONDÒ C-DUR ..... 40

3.8 İNCELEME VIII: K2 MENUET F-DUR ..... 44

**BÖLÜM IV** ..... **52**

**4 SONUÇ VE İLERİYE YÖNELİK ÖNERİLER** ..... **52**

**KAYNAKÇA** ..... **55**

EK A ARMONİ VE ÖĞRETİMİ İLE İLGİLİ TEMEL SORUNLAR ..... 64

*A.1 Armoni Tanımının Gelişiminin Kısa Tarihi* ..... *64*

*A.2 Armoni Öğretimindeki Bazı Temel Kavramsal ve Yöntemsel Sorunlar* ..... *67*

A.2.1 Hugo Riemann'ın Geliştirdiği Şifrelemeler ..... 79

EK B KÖK KONUMLU ESAS ÜÇLÜLERİN KURULUŞU VE OTANTİK İLE PLAGAL KADANSLARDA BAĞLANTI KURAMI ..... 82

*B.1 Dört Partili Yazımda Durum ile Konum Tanımları ve İlişkileri* ..... *82*

*B.2 Kök Konumlu Esas Üçlü Akorlarda Otantik ve Plagal Kadanslarda Bağlantı Kuramı* ..... *84*

B.2.1 Bazı Ders Kitaplarından Alıntılar ve Eleştiriler ..... 90

EK C ÇEVRİM KONUMLU ESAS ÜÇLÜLERİN SINIFLANDIRILMASI VE OTANTİK İLE PLAGAL KADANSLARDA BAĞLANTI KURAMI ..... 97

*C.1 Altılı Akor Konumlu Esas Üçlülerde Akor Tipleri ve Soprano Şifre Yeniliği* ..... *97*

*C.2 Kök Akor Konumlu Özel Akorlar* ..... *102*

*C.3 Eğitimsel ve Sanatsal Düzeyde Armoni Eğitimi* ..... *102*

*C.4 Eğitimsel Düzeyde Plagal ve Otantik Kadanslar* ..... *106*

C.4.1 $_1S_6\,T$, $_1T_6\,D$, $_1S_6\,T_{46}\,(S)$, $_1T_6\,D_{46}\,(T)$ ve Tersi Bağlantıları ..... 106

C.4.2 $S\ {}_5T_6$, $T\ {}_5D_6$ ve Tersi Bağlantıları ..... 108

C.4.3 $S\ {}_5D_6$, $_1S_6\,D$, $_1S_6\,{}_5D_6$ Bağlantıları ..... 110

*C.5 Sanatsal Düzeyde Plagal ve Otantik Kadanslar* ..... *114*

C.5.1 $_1S_6\,T$, $_1T_6\,D$, $_1S_6\,T_{46}\,(S)$, $_1T_6\,D_{46}\,(T)$ ve Tersi Bağlantıları ..... 114

C.5.2 $S\ {}_1T_6$, $T\ {}_1D_6$ ve Tersi Bağlantıları. ..... 116

C.5.3 $_5S_6\,T$, $_5T_6\,D$ ve Tersi Bağlantıları ..... 119

C.5.4 $S\ {}_1D_6$, $_5S_6\,D$, $_1S_6\,{}_1D_6$, $_5S_6\,{}_1D_6$ Bağlantıları ..... 122

C.5.5 $_1S_6\,{}_1T_6$, $_5S_6\,{}_1T_6$ , $_5S_6\,{}_5T_6$ ve Tersi Bağlantıları ..... 127

C.5.6 $_1T_6\,{}_1D_6$, $_5T_6\,{}_1D_6$, $_5T_6\,{}_5D_6$ ve Tersi, $_5S_6\,{}_5D_6$ Bağlantıları ..... 131

*C.6 Plagal ve Otantik Kadans Fonksiyonlu Dört Altılı Akor Konumlu Esas Üçlülerin Birleşik Yürüyüşleri* ..... *136*

EK D KÖK VE ÇEVRİM KONUMLU YEDİLİ AKORLARIN DURUM VE BAĞLANTI KURAMININ İNCELENMESİ ..... 159

*D.1 Yedili Akorların Simgesel ve Dizilimsel Düzeni* ..... *162*

*D.2 Tonal Armoni Kuramının Diyatonik, Kromatik ve Enarmonik Özelliklerinin Tek Bir Majör Tonaliteye Bağlı Kalarak Yedili Akorlarla Gösterimi* ..... *166*

D.2.1 Diyatonik Yedililer ..... 167
D.2.2 Kromatik Yedililer ..... 169
D.2.2.1 Dominant Yedililer Zinciri ..... 169
D.2.2.2 Derece Önemsendirme Yedilileri ve Dörtlü Genişletilebilir Zincir Kümeler . 170
D.2.2.3 $^{DD}\mathrm{VII}_7$ - $\mathrm{DD}_7$ akorları ve $^{D}\mathrm{VII}_7$ - $\mathrm{D}_7$ akorlarının ardışıklık bağlantı kuramı ve ezgisel olanakları ..... 171
D.2.2.4 Derece önemsenmeye yönelik yapay $^{DD}\mathrm{VII}_7$ - $\mathrm{DD}_7$ - $^{D}\mathrm{VII}_7$ ve $\mathrm{D}_7$ akorları, bağlantı kuramı ve ezgisel olanaklar ..... 172
D.2.3 Napoliten ( $\mathrm{N}_7$ ) ve Çift Napoliten ( $^{N}\mathrm{N}_7$ ) Yedilileri ve Değiştirimli (#, ♭ ) Türleri ... ..... 173
D.2.4 Fransız ve Alman Artık Altılı Akorları (Kromatik Yedililer) ..... 174
D.2.5 Adaş Minör Tonaliteden Ödünç Yedililer ..... 174
D.2.5.1 Doğal minör tonalitenin minör I. derece, majör III. derece, minör IV. derece, minör V. derece, majör VI. ve VII. derece akorları ..... 174
D.2.5.2 Armonik minör yapısında yer alan 7. derece üzerine kurulu -7li akorlar ..... 175
D.2.6 Enarmonik Yedililer ..... 176
D.2.6.1 Armonik adaş minör tonalitelerden ödünç yedinci derece yedilileri -eksik yedili akorlar ..... 176
D.2.6.2 Dört notasının alt ve üst iki nota kümesinden oluşan enarmonizmin kaynağı değiştirilmiş ödünç eksik yedililer ..... 176
*D.3 Eğitimde Hedef Yedili ve Pusula Yedili Uygulaması ..... 179*
EK E AKORLARIN ARMONİK İLERLEME YÖN VE KURAMINA YÖNELİK BÜTÜNCÜL YAKLAŞIMLAR ..... 182
*E.1 Derece Odaklı İlerleme Pusulaları ..... 183*
*E.2 Alt-Üst İkililer, Üçlüler ve Beşliler Düzenlerinde İlerleme Yolları ..... 184*
EK F GİTAR MÜZİĞİ ODAKLI AKOR KURULUŞLARI VE TEMEL KADANSLAR ..... 196
*F.1 Gitar Müziğinde Akorların Simgesel ve Dizilimsel Düzeni ..... 196*
*F.2 Gitar Tuşesinde Belli Başlı Diyatonik Yedililer ve Çevrimleri ..... 197*
*F.3 I-IV-V-I Kadansları ..... 216*
*F.4 I-II-$K_{46}$-V-I Kadansları ..... 219*

# KISALTMALAR

*Alman Sisteminde Nota İsimleri:*

A,B,C,D,E,F,G,H: La, Si bemol, Do, Re, Mi, Fa, Sol, Si

ör. C4: 4. oktav içerisinde kalan Do sesi

*Aralık Bilgisi:*

T1,T5,T8: Tam birli (sesteş), tam beşli, tam sekizli (oktav)

B3, B7; K3, K7: Büyük üçlü/yedili ; küçük üçlü/yedili

$\mp 5$ : Eksik/artık beşli; $-7$ : Eksik yedili;

*4 Sesli Parti Dizilimi:*

b-t-a-s: bas, tenor, alto, soprano

*Diyatonik Fonksiyonel Dereceler:*

T: Tonik, S: Subdominant, D: Dominant

$T_{1,2,3}$ :Tip 1,2,3

*Kök Akorların Soprano Durum Şifreleri:*

D3/D5/D8: Dar üçlü/beşli/sekizli; G3/G5/G8: Geniş üçlü/beşli/sekizli.

$^{5}_{3}T_{1}^{II}$ : Soprano şifresi 5 olan ve 3'lüsü tekrar eden II. derece ve 1. tip kök akoru

$^{3}_{1}T_{1}^{\not{5}\,II}$ : Soprano şifresi 3 olan ve 1'lisi tekrar eden, 5'lisi atılmış II. derece ve 1. tip kök akoru

*Altılı Akorların Soprano Durum Şifreleri:*

$_1T_6/_1S_6/_1D_6$ : 1. derece sesi tekrar eden (dört sesli) tonik/subdominant/dominant altılı akor

$_5T_6/_5S_6/_5D_6$ : 5. derece sesi tekrar eden (dört sesli) tonik/subdominant/dominant altılı akor

$_3G8^{II_6}$ : Geniş 8 konumlu (3'lüsü tekrar eden) II. derece altılı akor

$_5G3^{II_{4_6}}$ : Geniş 3 konumlu (5'lisi tekrar eden) II. derece dört-altılı akor

$^{5}{}_{1}^{II_6}T_2$ : Soprano şifresi 5 olan ve 1'lisi tekrar eden II. derece ve 2. tip altılı akor

$K_{4_6}$ : Kadans 4-6 akoru

*Yedili Akorların Soprano Durum Şifreleri:*

$7T_1 / 1T_1 / 2T_1 / 3T_1$ : Kök / 1. çevrim / 2. çevrim / 3. çevrim konumlu 1. tip dominant yedili akor

$7T_1^{\not 5_{VII}}$ : Kök konumlu, 1. tip, VII. derece, 5'lisi atılmış diyatonik yedili akor.

$9T_4^{\not 5}$ : Kök konumlu, 4. tip, V. derece, 5'lisi atılmış diyatonik dokuzlu akor.

$N_6$, $N_7$, $^{N}N_7$ : Napoliten altılı, Napoliten yedili, Çift Napoliten yedili akor.

$2T_1^{\flat 5_{DD}}$ : 2. çevrim konumlu, 1. tip, 5. derecesi yarım ses pesleştirilmiş dominant dominant yedili akoru.

$2T_6^{\sharp 5 \rightarrow II}$ : II. dereceye önemseyen, beşinci derecesi yarım ses tizleştirilmiş, 2. çevrim ve 6. tip konumlu dominant yedili akoru.

$^{DD}{}_{VII \rightarrow IV}^{\flat 3}1T_1$ : IV. dereceye önemseyen, üçüncü derecesi yarım ses pesleştirilmiş, 1. çevrim ve 1. tip konumlu, (dominant işlevli) dominant yedinci derece akoru.

$3T_1^{\flat III}$ : 3. çevrim konumlu, 1.tip ve birinci derecesi yarım ses pesleştirilmiş II. derece akoru

$\{-7,-1,-2,-3\}T_1$ : Kök / 1. çevrim / 2. çevrim / 3. çevrim konumlu 1. tip eksik yedili (yedinci derecesi yarım ses pesleştirilmiş yedinci derece) akor

+ : Abantı veya geçit sesleri

*Gitar Müziğinde Kullanılan Bazı Semboller:*

I,II, III,… : tuşe üzerinde I,II, III,… açık pozisyonlar

CI,CII, CIII,… : tuşe üzerinde I,II, III,… kapalı (tam veya yarım bareli) pozisyonlar

arm. 12 :12. perdeden doğal armonik

# ÇİZGE DİZİNİ

**Çizge B.1** Subdominant,tonik ve dominant dereceleri ve T5liler çemberi üzerinde ilerleme yönleri..... 85

**Çizge B.2** Plagal ve Otantik Kadansta Armonik ve Melodik Yürüyüşlü Kök Akor Bağlantı Pusulası..... 85

**Çizge B.3** S D Tam Kadansının Zorunlu Armonik Yürüyüşlü Kök Akor Bağlantı Pusulası..... 89

**Çizge C.1** $_1S_6$ T, $_1T_6$ D, $_1S_6$ $T_{46}$ (S), $_1T_6$ $D_{46}$ (T) ve Tersi Yürüyüşlerin Bağlantı Pusulası..... 106

**Çizge C.2** S $_5T_6$, T $_5D_6$ ve Tersi Yürüyüşlerin Bağlantı Pusulası..... 108

**Çizge C.3** S $_5D_6$ Yürüyüşlerinin Bağlantı Pusulası..... 110

**Çizge C.4** $_1S_6$ D Yürüyüşlerinin Bağlantı Pusulası..... 111

**Çizge C.5** $_1S_6$ $_5D_6$ Yürüyüşlerinin Bağlantı Pusulası..... 112

**Çizge C.6** $_1S_6$ T, $_1T_6$ D, $_1S_6$ $T_{46}$ (S), $_1T_6$ $D_{46}$ (T) ve Tersi Yürüyüşlerin İleri Bağlantı Pusulası..... 114

**Çizge C.7** S $_1T_6$, T $_1D_6$ ve Tersi Yürüyüşlerin İleri Bağlantı Pusulası..... 116

**Çizge C.8** $_5S_6$ T, $_5T_6$ D ve Tersi Yürüyüşlerin İleri Bağlantı Pusulası..... 119

**Çizge C.9** S $_1D_6$ Yürüyüşlerinin İleri Bağlantı Pusulası..... 122

**Çizge C.10** $_5S_6$ D Yürüyüşlerinin İleri Bağlantı Pusulası..... 123

**Çizge C.11** $_1S_6$ $_1D_6$ Yürüyüşlerinin İleri Bağlantı Pusulası..... 124

**Çizge C.12** $_5S_6$ $_1D_6$ Yürüyüşlerinin İleri Bağlantı Pusulası..... 125

**Çizge C.13** $_1S_6\,_1T_6$ ve Tersi Yürüyüşlerin İleri Bağlantı Pusulası..... 127

**Çizge C.14** $_5S_6\,_1T_6$ ve Tersi Yürüyüşlerin İleri Bağlantı Pusulası..... 128

**Çizge C.15** $_5S_6\,_5T_6$ ve Tersi Yürüyüşlerin İleri Bağlantı Pusulası..... 129

**Çizge C.16** $_1T_6\,_1D_6$ ve Tersi Yürüyüşlerin İleri Bağlantı Pusulası ..... 131

**Çizge C.17** $_5T_6\,_1D_6$ ve Tersi Yürüyüşlerin İleri Bağlantı Pusulası ..... 132

**Çizge C.18** $_5T_6\,_5D_6$ ve Tersi Yürüyüşlerin İleri Bağlantı Pusulası ..... 133

**Çizge C.19** $_5S_6\,_5D_6$ Yürüyüşlerinin İleri Bağlantı Pusulası..... 134

**Çizge D.1** Değiştirilmiş Ödünç Yedililer ile Kromatik Perdelere Hızlı Enarmonik Modülasyon ..... 177

**Çizge E.1** Derece Odaklı İlerleme Pusulaları..... 184

**Çizge E.2** Alt-Üst İkililer Düzeninde Armonik İlerleme Yolları ..... 187

**Çizge E.3** Alt-Üst Üçlüler Düzeninde Armonik İlerleme Yolları ..... 188

**Çizge E.4** Alt-Üst Beşliler Düzeninde Armonik İlerleme Yolları ..... 189

**Çizge E.5** Yedi Diyatonik Derece Arasındaki Olası Tüm İzinli Yürüyüşler ..... 190

# ÇİZELGE DİZİNİ

**Çizelge 3.1** Örneklem olarak seçilen eserler ..... 12

**Çizelge C.1** Altılı Konumlu Esas Üçlülerin Sistematik Sınıflandırılması .. 97

**Çizelge C.2** $_1S_6$ T, $_1T_6$ D, $_1S_6$ $T_{46}$ (S), $_1T_6$ $D_{46}$ (T) ve Tersi Yürüyüşler.. 108

**Çizelge C.3** $_5T_6$ S, $_5D_6$ T ve Tersi Yürüyüşler ..... 109

**Çizelge C.4** S $_5D_6$ Yürüyüşü ..... 111

**Çizelge C.5** $_1S_6$ D Yürüyüşü ..... 112

**Çizelge C.6** $_1S_6$ $_5D_6$ Yürüyüşü ..... 113

**Çizelge C.7** $_1S_6$ T, $_1T_6$ D, $_1S_6$ $T_{46}$(S), $_1T_6$ $D_{46}$ (T) ve Tersi Yürüyüşler ... 115

**Çizelge C.8** $_1T_6$ S, $_1D_6$ T ve Tersi Yürüyüşler..... 116

**Çizelge C.9** $_5T_6$ D, $_5S_6$ T ve Tersi Yürüyüşler ..... 119

**Çizelge C.10** S $_1D_6$ Yürüyüşü ..... 122

**Çizelge C.11** $_5S_6$ D Yürüyüşü ..... 123

**Çizelge C.12** $_1S_6$ $_1D_6$ Yürüyüşü..... 124

**Çizelge C.13** $_5S_6$ $_1D_6$ Yürüyüşü ..... 125

**Çizelge C.14** $_1T_6$ $_1S_6$ ve Tersi Yürüyüşler..... 127

**Çizelge C.15** $_1T_6$ $_5S_6$ ve Tersi Yürüyüşler..... 128

**Çizelge C.16** $_5T_6$ $_5S_6$ ve Tersi Yürüyüşler ..... 129

**Çizelge C.17** $_1T_6$ $_1D_6$ ve Tersi Yürüyüşler ..... 131

**Çizelge C.18** $_5T_6\ _1D_6$ ve Tersi Yürüyüşler ..... 132

**Çizelge C.19** $_5T_6\ _5D_6$ ve Tersi Yürüyüşler ..... 133

**Çizelge C.20** $_5S_6\ _5D_6$ Yürüyüşü ..... 134

**Çizelge C.21** $_1T_6\ D_{46}\ T\ _1S_6\ T_{46}\ S$ ve Tersi Yürüyüşü ..... 137

**Çizelge C.22** $_1T_6\ D_{46}\ T\ S\ T_{46}\ _1S_6$ ve Tersi Yürüyüşü ..... 138

**Çizelge C.23** $T\ D_{46}\ _1T_6\ _1S_6\ T_{46}\ S$ ve Tersi Yürüyüşü ..... 139

**Çizelge C.24** $T\ D_{46}\ _1T_6\ S\ T_{46}\ _1S_6$ ve Tersi Yürüyüşü ..... 140

**Çizelge C.25** $_1T_6\ D_{46}\ T\ _5S_6\ T_{46}\ S$ ve Tersi Yürüyüşü ..... 141

**Çizelge C.26** $_1T_6\ D_{46}\ T\ S\ T_{46}\ _5S_6$ ve Tersi Yürüyüşü ..... 142

**Çizelge C.27** $T\ D_{46}\ _1T_6\ _5S_6\ T_{46}\ S$ ve Tersi Yürüyüşü ..... 143

**Çizelge C.28** $T\ D_{46}\ _1T_6\ S\ T_{46}\ _5S_6$ ve Tersi Yürüyüşü ..... 144

**Çizelge C.29** $_5T_6\ D_{46}\ T\ _1S_6\ T_{46}\ S$ ve Tersi Yürüyüşü ..... 145

**Çizelge C.30** $_5T_6\ D_{46}\ T\ S\ T_{46}\ _1S_6$ ve Tersi Yürüyüşü ..... 146

**Çizelge C.31** $T\ D_{46}\ _5T_6\ _1S_6\ T_{46}\ S$ ve Tersi Yürüyüşü ..... 148

**Çizelge C.32** $T\ D_{46}\ _5T_6\ S\ T_{46}\ _1S_6$ ve Tersi Yürüyüşü ..... 149

**Çizelge C.33** $_5T_6\ D_{46}\ T\ _5S_6\ T_{46}\ S$ ve Tersi Yürüyüşü ..... 151

**Çizelge C.34** $_5T_6\ D_{46}\ T\ S\ T_{46}\ _5S_6$ ve Tersi Yürüyüşü ..... 153

**Çizelge C.35** $T\ D_{46}\ _5T_6\ _5S_6\ T_{46}\ S$ ve Tersi Yürüyüşü ..... 155

**Çizelge C.36** $T\ D_{46}\ _5T_6\ S\ T_{46}\ _5S_6$ ve Tersi Yürüyüşü ..... 157

**Çizelge D.1** Yedili Akorlar İçin Kullanımda Olan Bas Şifreleri (Rus Okulu) ve Özgün Soprano Durum Şifreleri..... 164

# NOTA DİZİNİ

**Nota 3.1** K15m Menuet F-Dur Piyano Eserinin Armonik Çözümlemesi ... 14

**Nota 3.2** K15m Menuet F-Dur Piyano Eserinin Armonik Dokusuna Uygun Olarak 4 Partili Yazımı ... 15

**Nota 3.3** 4 Partili yazılmış K15m Menuet F-Dur Piyano Eserinin E-Dur Tonalitesine Aktarımı ... 16

**Nota 3.4** K15m Menuet E-Dur Piyano Eserinin 4 Partili Gitar Partisyonunun Kolay Çalışabilir Şekle Dönüşümü ... 18

**Nota 3.5** K15m Menuet F-Dur Piyano Eserinin (Storti,1983:11) Kaynağında Verilen Gitar Partisyonu ... 19

**Nota 3.6** K15qq Air Es-Dur Piyano Eserinin Armonik Analizi ... 20

**Nota 3.7** K15qq Air Es-Dur Piyano Eserinin Armonik Dokusuna Uygun Olarak 4 Partili Yazımı ... 21

**Nota 3.8** K15qq Air Es-Dur Piyano Eserinin 4 Partili Gitar Partisyonunun Kolay Çalışabilir Şekle Dönüşümü ... 22

**Nota 3.9** K15qq Air Es-Dur Piyano Eserinin (Storti,1983:13) Kaynağında Verilen Gitar Partisyonu ... 22

**Nota 3.10** K15mm Andante Es-Dur Piyano Eserinin Armonik Analizi ... 23

**Nota 3.11** K15mm Andante Es-Dur Piyano Eserinin Armonik Dokusuna Uygun Olarak 4 Partili Yazımı ... 24

**Nota 3.12** K15mm Andante Es-Dur Piyano Eserinin 4 Partili Gitar Partisyonunun Kolay Çalışabilir Şekle Dönüşümü ... 24

**Nota 3.13** K15mm Andante Es-Dur Piyano Eserinin (Storti,1983:9) Kaynağında Verilen Gitar Partisyonu ..... 26

**Nota 3.14** K15mm Andante Es-Dur Piyano Eserinin (Snyder,1975:6) Kaynağında Verilen Gitar Partisyonu ..... 27

**Nota 3.15** K15mm Andante Es-Dur Piyano Eserinin (Phillips,2003:78,79) Kaynağında Verilen Gitar Partisyonu ..... 28

**Nota 3.16** K15oo Menuet F-Dur Piyano Eserinin Armonik Analizi..... 30

**Nota 3.17** K15oo Menuet F-Dur Piyano Eserinin Armonik Dokusuna Uygun Olarak 4 Partili Yazımı ..... 31

**Nota 3.18** K15oo Menuet F-Dur Piyano Eserinin 4 Partili Gitar Partisyonunun Kolay Çalışabilir Şekle Dönüşümü..... 31

**Nota 3.19** K15oo Menuet F-Dur Piyano Eserinin (Storti,1983:9) Kaynağında Verilen Gitar Partisyonu ..... 32

**Nota 3.20** K15ee Menuet Es-Dur Piyano Eserinin Armonik Analizi ..... 33

**Nota 3.21** K15ee Menuet Es-Dur Piyano Eserinin Armonik Dokusuna Uygun Olarak 4 Partili Yazımı ..... 34

**Nota 3.22** K15ee Menuet Es-Dur Piyano Eserinin 4 Partili Gitar Partisyonunun Kolay Çalışabilir Şekle Dönüşümü..... 34

**Nota 3.23** K15ee Menuet Es-Dur Piyano Eserinin (Storti,1983:13) Kaynağında Verilen Gitar Partisyonu ..... 35

**Nota 3.24** K15c Menuet G-Dur Piyano Eserinin Armonik Analizi ..... 36

**Nota 3.25** K15c Menuet G-Dur Piyano Eserinin Armonik Dokusuna Uygun Olarak 4 Partili Yazımı ..... 37

**Nota 3.26** K15c Menuet G-Dur Piyano Eserinin 4 Partili Gitar Partisyonunun Kolay Çalışabilir Şekle Dönüşümü ..... 38

**Nota 3.27** K15c Menuet G-Dur Piyano Eserinin (Storti,1983:6) Kaynağında Verilen Gitar Partisyonu ..... 39

**Nota 3.28** K15s Piccolo Rondò C-Dur Piyano Eserinin Armonik Analizi . 40

**Nota 3.29** K15s Piccolo Rondò C-Dur Piyano Eserinin Armonik Dokusuna Uygun Olarak 4 Partili Yazımı ..... 41

**Nota 3.30** K15s Piccolo Rondò C-Dur Piyano Eserinin 4 Partili Gitar Partisyonunun Kolay Çalışabilir Şekle Dönüşümü ..... 41

**Nota 3.31** K15s Piccolo Rondò C-Dur Piyano Eserinin (Storti,1983:14) Kaynağında Verilen Gitar Partisyonu ..... 42

**Nota 3.32** K2 Menuet F-Dur Piyano Eserinin Armonik Analizi ..... 44

**Nota 3.33** K2 Menuet F-Dur Piyano Eserinin Armonik Dokusuna Uygun Olarak 4 Partili Yazımı ..... 45

**Nota 3.34** K2 Menuet F-Dur Piyano Eserinin 4 Partili Gitar Partisyonunun Kolay Çalışabilir Şekle Dönüşümü ..... 46

**Nota 3.35** K2 Menuet F-Dur Piyano Eserinin (Storti,1983:3) Kaynağında Verilen Gitar Partisyonu ..... 47

**Nota 3.36** K2 Menuet F-Dur Piyano Eserinin (Snyder,1975: 16) Kaynağında Verilen Gitar Partisyonu ..... 48

**Nota 3.37** K2 Menuet F-Dur Piyano Eserinin (HLC,2006:14) Kaynağında Verilen Gitar Partisyonu ..... 49

**Nota 3.38** K2 Menuet F-Dur Piyano Eserinin (Phillips,2003:70,71) Kaynağında Verilen Gitar Partisyonu ..... 50

**Nota B.1** Tonik, subdominant ve dominant dereceleri üzerinde kurulmuş esas üçlüler, çevrilmişleri ve soprano durum şifreleri ..... 83

**Nota B.2** Plagal ve Otantik Kadansta Armonik Yürüyüşlü Kök Akor Bağlantıları ..... 87

**Nota B.3** Plagal ve Otantik Kadansta Melodik Yürüyüşlü Kök Akor Bağlantıları ..... 88

**Nota B.4** S D Tam Kadansında D/G5 – D/G3 Bağlantısı ..... 88

**Nota B.5** S D Tam Kadansında D/G8 – D/G5 Bağlantısı ..... 89

**Nota B.6** S D Tam Kadansında D/G3 – D/G8 Bağlantısı ..... 89

**Nota B.7** (Bakihanova,2003:8)'den Kök Konumlu Akorların Armonik/Melodik Bağlantıları ile İlgili Alıntı..... 91

**Nota B.8** (Bakihanova,2003:10)'dan Kök Konumlu Akorlarda SD Kadansı ile İlgili Alıntı..... 92

**Nota B.9** (Kostka,Payne,2008:78,79)'dan Kök Konumlu Akorlarda DT Otantik Kadansı ile İlgili Alıntı..... 94

**Nota B.10** (Kostka,Payne,2008:87)'den Kök Konumlu Akorlarda Armonik Bağlantı ile İlgili Alıntı ..... 95

**Nota B.11** (Kostka,Payne,2008:88)'den Kök Konumlu Akorlarda Melodik Bağlantı ile İlgili Alıntı ..... 95

**Nota B.12** (Ottman,1998:92)'den Kök Konumlu Akorlarda D T Otantik Kadansı ile İlgili Alıntı..... 96

**Nota C.1** Altılı Konumlu Esas Üçlünün Tonik Fonksiyonundaki Nota Karşılıkları..... 98

**Nota C.2** Altılı Konumlu Esas Üçlünün II. Derece (Toniküstü) Fonksiyonundaki Nota Karşılıkları ..... 99

**Nota C.3** Altılı Konumlu Esas Üçlünün Subdominant Fonksiyonundaki Nota Karşılıkları ..... 99

**Nota C.4** Altılı Konumlu Esas Üçlünün Dominant Fonksiyonundaki Nota Karşılıkları ..... 99

**Nota C.5** (Tchaikovsky, 1900,s.27)'den 10 Adet Altılı Konumlu Esas Üçlünün Dizilimi ile İlgili Alıntı ..... 100

**Nota C.6** (Egemen, 2003:31)'den 10 Adet Altılı Konumlu Esas Üçlünün Dizilimi ile İlgili Alıntı ..... 101

**Nota C.7** Altılı ve Dört Altılı Akorların Dar ve Geniş Dizilimde Soprano Durum Şifreleri ..... 102

**Nota C.8** Üçlüsü/Beşlisi Tekrar Eden (II. Derece) Kök Akorların Soprano Dizilim Şifreleri ..... 102

**Nota C.9** Beşlisi Atılmış Birlisi/Üçlüsü Tekrar Eden (II. Derece) Kök Akorların Soprano Dizilim Şifreleri ..... 102

**Nota C.10** $_1S_6$ T, $_1T_6$ D ve Tersi Yürüyüşlerin Nota Örnekleri ..... 106

**Nota C.11** (S) $T_{46}$ $_1S_6$, (T) $D_{46}$ $_1T_6$ ve Tersi Yürüyüşlerin Nota Örnekleri ..... 107

**Nota C.12** $_5T_6$ S, $_5D_6$ T ve Tersi Yürüyüşlerin Nota Örnekleri ..... 109

**Nota C.13** S $_5D_6$ Yürüyüşlerinin Nota Örnekleri ..... 110

**Nota C.14** $_1S_6$ D Yürüyüşlerinin Nota Örnekleri ..... 111

**Nota C.15** $_1S_6$ $_5D_6$ Yürüyüşlerinin Nota Örnekleri ..... 112

**Nota C.16** $_1S_6\,T$, $_1T_6\,D$ Yürüyüşlerinin Nota Örnekleri ..... 114

**Nota C.17** $S\ _1T_6$ ve Tersi Yürüyüşlerin Nota Örnekleri ..... 117

**Nota C.18** $T\ _1D_6$ ve Tersi Yürüyüşlerin Nota Örnekleri ..... 118

**Nota C.19** $_5S_6\,T$ ve Tersi Yürüyüşlerin Nota Örnekleri ..... 120

**Nota C.20** $_5T_6\,D$ ve Tersi Yürüyüşlerin Nota Örnekleri..... 121

**Nota C.21** $S\ _1D_6$, $_5S_6\,D$, $_1S_6\ _1D_6$, $_5S_6\ _1D_6$ Yürüyüşlerinin Nota Örnekleri.. 126

**Nota C.22** $_1S_6\ _1T_6$, $_5S_6\ _1T_6$ , $_5S_6\ _5T_6$ ve Tersi Yürüyüşlerin Nota Örnekleri 130

**Nota C.23** $_1T_6\ _1D_6$, $_5T_6\ _1D_6$, $_5T_6\ _5D_6$ , $_5S_6\ _5D_6$ Yürüyüşlerinin Nota Örnekleri ..... 135

**Nota D.1** Dört Farklı Sesli (VII. Derece) Yedili Akorların Soprano Dizilim Şifreleri..... 162

**Nota D.2** Üçlüsü Atılmış - Üç Farklı Sesli - (V. Derece) Yedili Akorların Soprano Dizilim Şifreleri ..... 163

**Nota D.3** Beşlisi Atılmış - Üç Farklı Sesli - (VII. Derece) Yedili Akorların Soprano Dizilim Şifreleri ..... 163

**Nota D.4** Kök Konumlu, Beşlisi Atılmış (V. Derece) Dokuzlu Akorların Soprano Dizilim Şifreleri ..... 163

**Nota D.5** Yedili Akorların Kullanım Olanağı Hazırladığı Diyatonik, Kromatik ve Enarmonik Nota Çeşitleri..... 164

**Nota D.6** Dört Partili ve Dört Notalı $D_7$ Akorunun Dizilimleri, Şifrelenmesi ve Bu Dizilimin I. Derece Akoruna Çözümünde Tonik Akorunda Durum veya Tip Oluşumu..... 166

**Nota D.7** (Majör tonalitede) Diyatonik Yedililer ..... 167

**Nota D.8** Majör Gamın Ana ve Yan Dereceleri Üzerinde Kurulan Dar Dizilimli Yedili Akorların -*Alt Üçlü Düzenindeki Devir ile*- Dört Partili Yazımı ve Notasyonun Soprano Durum Şifresi ile Gösterimi ..... 168

**Nota D.9** Dominant Yedililer Zinciri ..... 169

**Nota D.10** Derece Önemsendirme Yedilileri ..... 171

**Nota D.11** $^{DD}VII_7$ - $DD_7$ - $^{D}VII_7$ - $D_7$ Akorlarının Armonik Bağlantılı Ardışık Kullanımı ..... 172

**Nota D.12** Yapay $^{DD}VII_7$ - $DD_7$ - $^{D}VII_7$ - $D_7$ Akorlarının Armonik Bağlantılı Ardışık Kullanımı ..... 172

**Nota D.13** Napoliten Yedililer ..... 174

**Nota D.14** Fransız ve Alman Artık Altılı Akorları..... 174

**Nota D.15** Doğal Minör Tonalitenin I., III., IV, V., VI, ve VII. Derece Akorları ..... 175

**Nota D.16** -7li Akorlar ..... 176

**Nota D.17** Değiştirilmiş Ödünç Eksik Yedililer..... 177

**Nota D.18** Değiştirilmiş Ödünç -7'lilerin Oluşturduğu 2. Tip Enarmonik Yedililer ile Bir Tonalitede Oluşabilecek Bemollü Tonalitelere Ait Nota Örnekleri. (#3 Uygulaması)..... 178

**Nota D.19** Değiştirilmiş Ödünç -7'lilerin Oluşturduğu 3. Tip Enarmonik Yedililer ile Bir Tonalitede Oluşabilecek Diyezli Tonalitelere Ait Nota Örnekleri. (#3 Uygulaması) ..... 179

**Nota F.1** Gitar Müziğine Yönelik Soprano Durum Şifrelerine Örnekler.. 197

**Nota F.2** (Duarte,1966:52-66) kaynağında verilen diyatonik yedililerin çözümlemeleri ..... 198

**Nota F.3** (RCM,1990) İngiliz Kraliyet Konservatuvarı yayınında verilen dominant ile dominant yedinci derece yedililer ve soprano durum şifreleri..... 213

**Nota F.4** (Arenas, 1964, cilt 7:16-19) kaynağından örneklenen bir tam ve geniş kadans ve şifreleri ..... 216

**Nota F.5** (Arenas, 1964, cilt 3:44) kaynağındaki tam ve geniş kadanslar ve şifreleri ..... 217

**Nota F.6** (RCM,1990) İngiliz Kraliyet Konservatuvarı yayınında dar konumlu kök 3lüler için verilen tam ve geniş kadans örnekleri ..... 218

**Nota F.7** (Roch,1921, Cilt I:119-121) eserinden 24 tonalitede I-II-$K_{46}$-V-I eser sonu kadansları ..... 220

**Nota F.8** (Roch,1921, Cilt I:119-121) eserinden gitar tuşesi üzerinde ileri pozisyonlarda 4 tonalitede I-II-$K_{46}$-V-I eser sonu kadansları ..... 221

# BÖLÜM I

## 1 GİRİŞ

Bu bölümde yüksek lisans tez çalışmasına konu olan araştırma probleminin, sırasıyla, tanıtımı, kapsamı, amacı ve önemi ayrı başlıklar altında incelenecektir. Bu kapsamda, tez çalışmasını şekillendiren ana araştırma sorusu ve bununla bağlantılı ön ve devam araştırma soruları tanımlanacaktır.

### 1.1 Tez Konusunun Genel Tanıtımı

Bir cümle ile ifade edilmesi gerektiğinde, mevcut tez çalışması kapsamında ele alınan *genel* araştırma konusu,

"*tonal armoni kuramının (piyano dizeği üzerinde ortaya konan) işleyiş ilkelerinin modern 6 telli gitar icra ve besteciliğine izdüşümünün temel niteliklerinin, piyano için yazılmış eser edebiyatından gitar partisyonuna dönüştürülen eserlerin incelenmesi üzerinden ortaya konmasıdır*"

şeklinde tanımlanabilir. Böylesine geniş kapsamlı bir alanda yapılacak araştırmalara bir genel altyapı oluşturması amacıyla ve tezin "Verilerin Toplanması ve Çözümlenmesi" ile "Bulgular ve Yorum" aşamalarına temel yöntemsel dayanak oluşturması yönünden,

a) armoni tanımı;
b) armoni öğretimindeki bazı temel kavramsal ve yöntemsel sorunlar;
c) dört partili düzende kök konumlu, çevrilmiş üç sesli ve (dört sesli) yedili akorların durum ve bağlantı kuramları ve bunlarla ilintili konulardaki *özgün* görüş ve yaklaşımlar;
d) belirli bir tonalitenin dereceleri arasındaki bağlantıları açıklamaya yönelik *özgün* yaklaşımlar;

e) gitar müziği odaklı olarak dört partili kök konumlu, çevrilmiş ve yedili akorların kuruluşları ve temel kadans yapıları

tez çalışmasının bütünlüğü ve akıcılığı göz önüne alınarak Ekler kısmında sunulmuştur. Yöntemin sunulduğu 2. Bölüm başlangıcı itibariyle okuyucunun Ekler kısmında verilen bilgiye sahip olduğu varsayılmıştır.

İngilizce *transcription* sözcüğünün karşılığı olarak *dönüştürme*, köken olarak "kopyalama", (bir ses kayıt cihazı ile) "kayıt altına alma" veya "notalandırma" eylemlerini ifade etmektedir. Müzikteki yaygın kullanım anlamı ise bir eserin özgün olarak yazıldığı bir çalgıdan diğerine uyarlamasıdır. Aynı amaç için kullanılan *düzenleme* (İng. *arrangement*) sözcüğünden esas farkı, dönüştürme eyleminde eser icraya yönelik olarak notaların nicel değeri ve partilere dağılımı yönünden daha basitleştirilebilir (veya zenginleştirilebilir) olsa da armonik dokuya *tam bağlı* kalınırken, bir düzenlemede yatay/dikey armonik unsurların *serbestçe* değiştirilebilmesidir. (Barbosa-Lima,1976; Sadie,1980; Tanenbaum,1986; Merriam-Webster Dictionary)

Solo piyano için yazılmış eser edebiyatından modern 6 telli gitar partisyonuna dönüştürme girişimi ise, her şeyden önce birbiriyle çok seslilik dışında hemen hiçbir ortak niteliği olmayan bu iki çalgının teknik ve tınısal özelliklerine aynı anda hâkim olmayı gerektirir. Kısa bir karşılaştırma yapalım:

- Ses aralığı yönünden modern piyano A0-C8 aralığında 7 oktav + küçük 3lü bir tuş yelpazesine sahip iken, standart bir klasik gitarın perdeleri E3-H6 aralığında, yani 3 oktav + küçük 6lı yelpazeye sahiptir. Gitarın sınır aralıklarını ise, 6. telin gevşetilerek alınan D3 (veya C3) sesi ve 1. telde üçüncü perdeden doğal armonik olarak alınan H7 sesi belirler.[1]

[1] Amerikan Akustik Cemiyeti (*The Acoustical Society of America*) tarafından 1939 yılında düzenlenmiş Uluslararası Perde Notasyonu (*International Pitch Notation*) gereği referans olarak A4=440Hz Sol anahtarının ortasındaki ve 4. oktav grubu içerisine düşen La sesini gösterir. Bkz. (Young,1939).

- Piyanonun, armoninin tüm özellikleriyle uygulanabildiği yegâne çalgı olmasının ve aynı anda tüm parmaklarla dahi basabilme olanağının verdiği üstünlüğe karşın klasik gitarda her iki elin fiziksel sınırları çerçevesinde aynı anda en fazla 4 parmakla basabilme ve çekebilme kısıtlaması, piyano partisyonunu gitar partisyonuna aktarırken ezgi hakimiyetini ve buna bağlı düşey armonik dokuyu zedelemeden çok ciddi ölçekte bir ses indirgemesi yapmayı zorunlu kılar. Ses indirgemesinin yanısıra gitarın matris tuşesi üzerinde akorsal yapıları kuramsal yönden arzu edildiği dizilimde çalabilmek de çoğu zaman mümkün değildir. Ayrıca her yönüyle akıcı ve istenmeyen tel sesinin önüne geçen bir icra için en uygun parmaklandırmaların[2] yapılması da başlı başına bir meseledir. Bu nedenle başarılı bir dönüştürme hiç şüphesiz ki, çok ileri seviyede bir armoni bilgisi ve icra yeteneği gerektirir. Geçtiğimiz yüzyıldan günümüze bu yönde çalışan çok sayıdaki müzisyene örnek olarak Andres Segovia, Julian Bream, Carlos Barbosa-Lima, Laurinda Almeida, Cohey Minami, Philip Hii, Tilman Hoppstock, Hubert Käppel ve Ken Hummer verilebilir.
- Piyano partisyonunu gitar partisyonuna aktarırken karşılaşılan bir diğer sıkıntı ise, rezonans/pedal etkisinin oluşabilmesi ve çok sesli akorsal hareketlerin sürekliliği açısından boş tellerden olabildiğince yararlanabilmek gereksinimidir. Bu teknik zorunluluk gitar bestecisini/düzenleyicisini doğal olarak boş tel perdelerinin tonik, subdominant veya dominant derecelerine karşı düştüğü tonalitelere yönlendirir. Bu nedenledir ki gitar için bestelenmiş/düzenlenmiş çok sesli eserlerin büyük çoğunluğu E-Dur/e-moll, D-Dur/d-moll, G-Dur/g-moll, A-Dur/a-moll tonalitelerindedir. Ara tonaliteler ise, kelepçe kullanılmadıkça, bare tekniğinin daha yoğun kullanımına neden olur.

[2] Çeşitli parmaklandırma seçenekleri içerisinden en uygun olanlarının tespit edilmesi konusu, önemi itibariyle son zamanlarda bilgisayar bilimcilerinin dahi içerisine girmiştir. (ör.bkz (Radisavljevic, Driessen,2004), (Radicioni,Lombardo,2005a,b)).

- Gitarın ses gücünün modern piyanoya kıyasla çok düşük olması nedeniyle dönüştürülen eserler aynı dinamik etkileri üretmekten uzaktır[3]. Bu durum piyano-gitar ikilisi için bestelenmiş eserlerin icrasında bir dinamik denge oluşturabilmek için, gitarın ses kalitesini bozma riskine rağmen, mikrofon kullanımını zorunlu kılar.[4]
- Tüm bu fiziksel dezavantajların karşısında, gitarı çekici kılan temel unsur, bir telli çalgı olarak sunduğu değişik ses renkleridir. Aynı notayı farklı tellerden, belirlenen bir tel üzerinde farklı noktalardan ve farklı geliş açı ve hızlarıyla vurarak çok değişik renklerde/koyuluklarda sesler üretebilme imkanı, hem beste hem de icra yönüyle geniş bir ifade zenginliği sağlamaktadır. Bu konunun fiziksel esasları ile ilgili bkz. (Taylor,1998), (Zintel,1990), (Traube,2004).
- Bunun yanında, yine gitara ait özel sağ ve sol el teknikleriyle ve çeşitli cisimlerin de yardımıyla, besteciliğin bir yan unsuru olarak çok çeşitli insan, doğa, vurmalı çalgı ve mekanik sesleri taklit edebilme imkânı da vardır. İleri gitar teknikleri olarak bilinen bu alanda yazılmış çok sayıdaki eserlerden önde gelenleri aşağıdaki şekildedir:

  - ✓ Pascual Roch, *A Modern Method for the Guitar – School of Tàrrega. Part 4: Artistic and Beautiful Effects on the Guitar*, Schirmer Inc. N.Y. 1921.
  - ✓ John Schneider, *The Contemporary Guitar*, University of California Press, 1985.
  - ✓ Michael DiLiddo, *Classic Guitar Performance Techniques for the Jazz Guitarist Including Applications to the Jazz Style,*Doctor of Musical Arts Thesis, University of Miami, 1993.
  - ✓ Ricardo Barcelo, *La Digitaciòn Guitarrìstica: Recursos Poco Usuales*, Real Musical, Madrid, 1995

---

[3] 19.yy'ın ilk yarısında, özellikle Biedermeier döneminde (1815-1848), ağaç gövdeli ve ince çekiçli Viyana piyanoları, parlak ve çabuk sönümlü tınıları ve kullanılan süsleme teknikleri nedeniyle gitarla bir ahenk içerisindeydiler (Belt,Meisel,1984). Bu dönemde gitar-piyano ikilisi için başta Diabelli, Hummel, Moscheles ve Kreuzer olmak üzere çok sayıda besteci eser üretmiştir (Sicca,1974). Ayrıca bkz.(Mattingly,2007). 19.yy'ın ortasından itibaren ise çelik gövdeli, güçlü çekiçli ve yüksek dayanıklılığa sahip bakır sarmallı çelik tellerin kullanımıyla artık günümüzde piyano ve gitarı ses güçleri arasındaki fark yüksektir. Ayrıca günümüz piyano – gitar ikilileri için düzenleme yapıldığında uyulması gereken ilke ve teknikler ile ilgili olarak bkz. (Abbott,2001)

[4] Orkestra çalgılarının ses karakteristikleri ile ilgili kapsamlı bilgi için bkz. (Meyer, 2009).

- ✓ Kenneth J. Andradre, *Single String Scale Technique and the Classical Guitar,* Master of Arts Thesis, San Jose State University, 1996.
- ✓ Alamo, Renaldo Guadalupe, *A Compilation of Selected Calisthentic Exercises Designed to Address Specific Technical Aspects in Guitar Performance*, Doctor of Musical Arts Thesis, University of Miami, 2001.
- ✓ McAllister, Collin L., *The Vanguard Guitar: Etudes and Exercises for the Study of Contemporary Music*, Doctor of Musical Arts Thesis, University of California , San Diego, 2004.
- ✓ Robert Allan Lunn, *Extended Techniques for the Classical Guitar: A Guide for Composers*, Doctor of Musical Arts Thesis, The Ohio State University, 2010.

## 1.2 Tez Çalışmasının Kapsamı ve Amacı

Kısım 1.1'de genel tanıtımı yapılan araştırma alanından somut bir araştırma probleminin türetilmesi amacıyla aşağıdaki varsayım ve kısıtlamalar tanımlanmıştır:

I. Araştırma, piyano için yazılmış eser edebiyatından gitara partisyonuna dönüştürülen eserler kümesi içerisinden, tonal armoni ilkelerinin açık ve anlaşılır şekilde (3 veya 4 parti hazır) uygulandığı klasik dönem eserleri ve anlayışı ile sınırlandırılmıştır.

II. Bu çerçevede nicelik olarak kontrollü bir eser grubu ve sağlıklı bir kuramsal çıkarım hedefleyecek şekilde "Bulgular ve Yorum" Bölümünde ele alınan örnekler W.A.Mozart'ın (1756-1791) çocukluk dönemi eserleri ile sınırlandırılmıştır.

III. Ekler kısmında verilen özgün kuramlar ışığında bu seçilen dönüştürme örneklerinin armonik çözümlemeleri yapılmıştır. Bu çözümlemelerde, ister ezgi hâkimiyetinde ister açık bir koral yapıda olsun, her türlü gitar partisyonundaki tüm armonik unsurların açıklanması amaçlanmaktadır.

Bu kapsamda, "Bulgular ve Yorum" Bölümündeki incelemelere konu olacak şekilde ana araştırma sorusu şu şekildedir:

"*Ekler kısmında tanıtılan özgün kuramlar ışığında W.A.Mozart'ın solo piyano eserleri içerisinden seçilen örneklerin – armonik dokuya tam bağlı kalarak ve rahatlıkla çalınabilir şeklide– gitar partisyonuna dönüşümü ne şekilde yapılır ?*"

Bu soru cümlesine bağlı olarak "*bahsi geçen solo piyano eserlerinin armonik analizlerinin yapılması; bu eserlerin koral yapıya getirilmesi; koral yapıdaki bu eserlerin gitar partisyonuna kuramsal olarak ideal şekilde aktarımları*" bir ön inceleme konusu olarak belirirken,

"*ana araştırma sorusunda elde edilen çalınabilir gitar aktarımının hâlihazırda gitar edebiyatında benzer şekilde dönüşümü bulunan eserlerle armoni, icra ve düzenleme yönlerinden karşılaştırılmalarının yapılması*"

şeklindeki bir inceleme de bir devam soru cümlesi olarak kendiliğinden karşımıza çıkmaktadır.

## 1.3 Tez Çalışmasının Önemi

Bu tez çalışması ile klasik armoninin gitar düzenleme ve besteciliğinde kullanım ilkelerinin tespitine ve gitar öğrencilerinin eserleri anlama ve icra becerilerinin geliştirmelerine yönelik bir bilimsel katkı sağlanması hedeflenmiştir. Ekler kısmında verilen özgün kuramlar ışığında her türlü gitar partisyonundaki tüm armonik unsurların tam olarak açıklanabilir şekil alması, mevcut çalışmayı, bas şifre tekniği ile benzer amaçları hedefleyerek yazılmış gitar armoni kitaplarına karşı *bilimsel* bir alternatif olarak ortaya koymaktadır. Bu çalışmada ortaya konan yöntem ve önerileri kullanarak araştırma alanını klasik ve erken romantik döneme ait çok sayıda besteci ve eser gruplarına genişletmek mümkündür. Bu durum ise, doğal olarak, karşımıza ileriye yönelik çok sayıda yeni araştırma alan ve konuları açmaktadır.

# BÖLÜM II

## 2 YÖNTEM

### 2.1 Araştırma Modeli

Tez konusu olan inceleme, amacı yönünden, kuram geliştirmeye yönelik bilgi üretmesi boyutuyla bir "temel araştırma", aynı zamanda bu kuramın gitar müziğinde uyarlanması boyutuyla da bir "uygulamalı araştırma" niteliklerine sahiptir. Öte yandan, bir araştırma türü olarak "keşfedici", "tanımlayıcı" ve "açıklayıcı" olmak özelliklerine sahiptir. Ayrıca, sınırlı sayıda örneklem ile sadece "tematik analiz" söz konusu olduğundan "nitel" özelliğe sahip olup, "nicel" bir yanı bulunmamaktadır. Bilgi edinme yolu olarak bilimsel yöntemler kullanılmakta olup uygulanan araştırma deseni, nota tarama esasına dayandığından "belgesel"dir. Yapıldığı yere göre sınıflandığında, eser incelemesi yönüyle bir "kütüphane araştırması" niteliğine, yöntemine göre ise "betimsel" niteliğe sahiptir. [5]

### 2.2 Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, W.A.Mozart'ın çocukluk dönemi solo piyano (hapsikord) eserleri içerisinden gitar partisyonuna dönüşümü mevcut olan eserlerin kümesi oluşturmaktadır.[6] Hem internet hem de kütüphane araştırmalarıyla yapılan arşiv taramalarında bu evreni oluşturur nitelikteki eserler aşağıda belirtilen kaynaklarda tespit edilmiş ve toplanmıştır:

---

[5] Bu bölümde araştırma yöntemini tanımlama kullanılan bu terimler sosyal bilimlerde araştırma yöntem ve tekniklerine ait olup detaylı bilgi ilgili çok sayıda eserde mevcuttur. (ör.bkz. (Aziz:2011)).

[6] Mozart'ın doğrudan gitar için herhangi bir eser bestelemediği iyi bilinmektedir. Ancak gitara en yakın çalgı olarak (1770 yılında Avrupa turları sırasında Napoli'nin güneyinde tanıştığı) mandolini birçok eserinde eşlik amaçlı olarak kullanmıştır. Bu konu ile ilgili kapsamlı bilgi için bkz. (Bone,1914:214-218).

- ✓ Francisco Tàrrega (1852-1909), *Opere Per Chitarra Vol.4 (91 Trascrizioni),* Edited by Carlo Carfagna, Mario Gangi, Bèrben.
- ✓ Emilio Pujol, *Escuela Razonada de la Guitarra Libro 4º* Ricordi Americana 1933. sy.230-235. (Pastoral de Mozart)
- ✓ Heinz Teuchert, *Meine Ersten Gitarrenstücke – Heft I: Meister der Klassik*, Ricordi, 1971
- ✓ Jerry Snyder, *Mozart for Classical Guitar*, California Music Press Inc. 1975.
- ✓ Mauro Storti, *Mozartiana – 20 Composizioni di W.A. Mozart*, Edizioni Musicali Bèrben, Ancona- Milano, 1983.
- ✓ Charlie Byrd, *MOZART: Seven Waltzes for Classical Guitar*, Guitarist's Forum, 1994.
- ✓ Mark Phillips, *60 Progressive Solos for Classic Guitar*, Cherry Lane Music, 2003
- ✓ *Basix Mozart Guitar TAB Classics (Book & CD)* Alfred Publishing, 2003
- ✓ *Fingerpicking Mozart*, Hal-Leonard Corp. 2006.
- ✓ Ben Bolt, *Mozart for Acoustic Guitar*, Mel Bay Publications, 2011
- ✓ Abner Rossi, *40 Melodie Celebri – Album 2*, Edizioni Musicali Bèrben, Ancona- Italia
- ✓ *Mozart A La Guitare: 2 - 30 Petites Pieces Faciles. Vol. 1,2*. Arranged by Francis Kleynjans, published by Lemoine
- ✓ Richard Yates düzenlemeleri: K570 H-Dur Piyano Sonatı No.17 Allegro-Adagio-Allegretto & K332 F-Dur Piyano Sonatından 2. Bölüm Adagio (www.yatesguitar.com)
- ✓ Cohey Minami dönüştürmeleri: K310 Sonata a-moll 1. Bölüm Allegro Maestoso & K485 Rondo D-Dur & K616 F-Dur Andante.
- ✓ Mozart: Andante De La Sonata No.2 K280. Dönüştüren:Miguel Llobet.
- ✓ *Three Viennese Sonatinas*. (By Mozart for Guitar). Mel Bay Publications, Inc (MB.99266).
- ✓ Andante (Sonate C-DUR K330) , Ricordi
- ✓ Andante (Sonate No.2 K330), Eschig, Collection Celedonio Romero II.

- ✓ K331 A-Dur Piyano Sonatından Rondo Alla Turca. Geraldo Riberio, Tony Wilkinson, Antonio Lopez Villanueva dönüştürmeleri

Bu eserler içerisinden örneklem olarak seçilen, armonik inceleme amacına uygun olarak yeteri çoklukta ve evreni temsil niteliğine sahip eserlerin bir çizelgesi 3. Bölümde sunulmuştur.

## 2.3 Verilerin Toplanması ve Çözümlenmesi

Kısım 1.2'de yeterli detayda açıklandığı üzere "Verilerin Toplanması ve Çözümlenmesi" aşaması, ön, ana ve devam araştırma soruları doğrultusunda örneklem olarak seçilen eser kümesinin Ekler kısmında verilen özgün kuramlar ışığında armonik incelemelerinin yapılmasından ibarettir.

## 2.4 Yöntem ile İlgili Kaynaklar

Akor kuruluşlarında bugüne değin yegâne bilinen ve kullanılan "bas şifrelendirmesi", akorun sadece bas ("b") partisinin ses bilgisini içerirken geriye kalan seslerin tenor ("t"), alto ("a") ve soprano ("s") partilerine dağılımı ile ilgili hiçbir bilgi içermemektedir. Oysaki aynı ses kümelerinin t-a-s partilerindeki değişik dağılımlarına karşılık akorlar arasında farklı bağlantı kuralları geçerli olacağından bugüne değin karşılaştığımız hiçbir kitap veya makalede bu kuralların bütününü ortaya çıkartılmasına yönelik *sistematik* bir bilgi sunulmamakta, sürekli olarak sadece belirli özel durumlara karşı düşen bağlantı örnekleri ele alınmakta ve bunlar için "çok iyi – iyi – kötü – çok kötü" şeklinde nitelendirilmeler yapılmaktadır. Konuya bu açıdan bakıldığında bir akorun tüm kuruluş ve bağlantı yapılarına yönelik *sınıflandırma esaslı* ve *sürekli aynı temel ilkelere dayalı neden-sonuç ilişkilerinden* yola çıkarak sonuca nasıl *tek şekilde* ulaşılabileceğini açıklamayan bir tonal armoni eğitiminin, bilim sözcüğünün tanımı ışığında bilimsel bir vasıf taşımadığı düşüncesindeyiz. Tonal armoni öğretiminde ilgili konuları tanımladığımız anlamda bilimsel esaslara oturtmak amacıyla ilk çalışmalar Prof. Atilla Sağlam tarafından yapılmıştır (Sağlam, 2004a), (Sağlam, Güney, 2008).

Bu çalışmalarda *temel (kök) konumdaki* üç sesli majör ve minör akorların tek şekilde yapılandırılmasına yönelik günümüze değin gelen tanımlandırmalar (“nitel durum” ve “nicel durum” kavramları aracılığı ile “soprano durum şifrelendirmesi” yapılarak) *bilimsel* (yani, ortaya konan ilkeler ışığında tek şekilde anlaşılabilir) bir temele oturtulmuş, bununla beraber temel durumdaki akorlar arasındaki olası bütün plagal ve otantik kadans bağlantılarını tonaliteden bağımsız formüller (*pusulalar*) aracılığıyla açıklayan çizelgeler geliştirilmiştir.

(Sağlam, 2004a) ve (Sağlam, Güney, 2008) çalışmalarının doğrudan devamı şeklinde, 2009 yılında Prof. Atilla Sağlam ve Burak Polat tarafından geliştirilen “tiplendirme” yöntemi ile, piyano dizeği üzerinde üç sesli altılı ve kök konumlu/çevrilmiş yedili akorların bas ve soprano durum şifreleri ile tek şekilde gösterimleri sağlanmıştır (Sağlam,Polat,2012a,b). Buna paralel olarak olası tüm çevrilmiş akor yapılarını barındıran plagal ve otantik kadans yapıları sistematik şekilde incelenmiştir.

Özetle, (Sağlam,2004a), (Sağlam,Güney, 2008) ve (Sağlam,Polat, 2012a,b) kaynakları “Bulgular ve Yorum” Bölümünün yegâne dayanağını oluşturmaktadır ve içerikleri geniş kapsamlı şekilde Ekler kısmında sunulmuştur.

## 2.5 Konu ile İlgili Kaynaklar

Tonal armoni kuramı üzerine tüm dünyada hemen her müzik eğitim kurumunda okutulan kitaplarda akorların kuruluş ve yürüyüş ilkelerinin açıklanmasında – hem çözümleme hem de çok seslendirme amaçlı olarak – kökeni rakamlı bas geleneğine dayalı şifrelendirmeler kullanılmaktadır. 2.4 Kısmında da bahsedildiği üzere bu yaklaşımın gerçekte hiçbir bilimsel değeri bulunmamaktadır. Verilen bir rakamlı bas şifresi, belirli bir akor için t-a-s partilerinin tek şekilde nasıl kurulması istendiğini tam ifade edemediği için tanımlayıcı nitelikten yoksundur. Ayrıca, tam belirleyici olmamakla beraber bu yaklaşımın tek özelliği, akorların dizilim ve yatay hareketlerini aralıkların sayısal değerleri yönünden açıklamak olduğundan, armonik yürüyüşlerin fonksiyonel yönüne dair de herhangi bir yöntem

içermemektedir. Bu anlayışın gitar müziğinin kuramsal analizine yönelik yansımaları aşağıda sıralanan ve tüm dünyada Gitar Eğitimi Bölümlerinde yaygın olarak kullanılan kaynaklarda karşımıza çıkmaktadır.

- ✓ Patricio Galindo, *Tratado de Armonía Adaptado a la Guitarra*, Valencia: Piles, 1971.
- ✓ Lance Bosman, *Harmony for Guitar*, Music Sales America, Revised edition, 1998.
- ✓ Alberto Garrido, Emilio Molina, *Improvisación a la guitarra. Volumen I y II*, Enclave Creativa Editiones, 2004.
- ✓ Peter Croton, *Figured Bass on the Classical Guitar – A Practical Approach Based on Historical Principles*, Amadeus Verlag, 2005.
- ✓ Lorenzo Suárez García, *Armonía en Diagramas, Aplicada a la Guitarra*, Editorial: Maestro Ediciones, 2007.
- ✓ John Duarte, *Melody & Harmony for Guitarists*, Mel Bay Publications, 2008.

Bu tez çalışması kapsamında bas şifrelemesi esaslı yaklaşımlar esasından reddedildiği ve yerine bilimsel bir yöntem tanıtılmış olması nedeniyle, bu kaynaklarda kullanılan akor şifrelendirmelerinden ve bağlantılı açıklamalardan doğrudan yararlanabilmek mümkün değildir. Ayrıca, bu kaynakların dışında, yine gitar müziği çözümlemesi ve besteciliğine yönelik olarak hazırlanmış, ancak özünde tamamen rakamlı bas tekniğine dayalı olması nedeniyle bahsedilen eksiklikleri taşıyan aşağıdaki tez çalışmalarından da bahsedilmelidir:

- ✓ Gregory Michael Engstrom, *Harmony and the Guitar: A Textbook on Four-Part Writing in the Common-Practice Style*, Master of Arts Thesis, California State University, Fullerton, 1995.
- ✓ Paul Dell Aquila, *Four Part Harmony at the Classical Guitar*, Master of Music Thesis, University of Louisville, Kentucky, 2003.
- ✓ Fatih Akbulut, *Temel Armoni Kurallarının Gitara Uyarlanmasında Challan Armoni Yaklaşımları Üzerine Bir Yöntem Araştırması*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Bölümü, Sanatta Yeterlik Tezi, 2009.

# BÖLÜM III

## 3 BULGULAR VE YORUM

İncelemenin örneklemini W.A. Mozart'ın çocukluk dönemi (K15 ve K2 Köchel sayılı) solo piyano eserleri içerisinden Çizelge 3.1 ile sunulan eserler oluşturmaktadır.

**Çizelge 3.1** Örneklem olarak seçilen eserler

| **Kısım** | **Eserin Künye Bilgisi** | **Eserin Gitar Müziğine Dönüştürülmüş Şekillerinin Bulunduğu Kaynaklar** |
|---|---|---|
| 3.1 | K15m Menuet F-Dur | (Storti,1983:11) F-Dur |
| 3.2 | K15qq Air Es-Dur | (Storti,1983:13) A-Dur |
| 3.3 | K15mm Andante Es-Dur | (Storti,1983:9) E-Dur & (Snyder,1975: 6) C-Dur & (Phillips,2003:78,79) E-Dur |
| 3.4 | K15oo Menuet F-Dur | (Storti,1983:9) G-Dur |
| 3.5 | K15ee Menuet Es-Dur | (Storti,1983:13) E-Dur |
| 3.6 | K15c Menuet G-Dur | (Storti,1983:6) G-Dur |
| 3.7 | K15s Piccolo Rondò C-Dur | (Storti,1983:14) C-Dur |
| 3.8 | K2 Menuet F-Dur | (Storti,1983:3) A-Dur & (Snyder,1975: 16) A-Dur & (HLC,2006:14) A-Dur & (Phillips,2003:70,71) A-Dur |

Her bir eser farklı bir kısım başlığı altında incelenmiş olup tüm incelemelerde aşağıdaki adımlar sırasıyla takip edilmiştir:

I. Bahsi geçen solo piyano eserlerinin armonik analizlerinin yapılması;

II. Bu eserlerin, armonik dokularına uygun olarak ideal 4 partili (koral) şekilde yazılmaları;

III. Koral yapıya getirilen piyano eserlerinin, armonik dokularını zedelemeden, gerektiğinde tonaliteyi kaydırarak, ses indirgemesiyle rahatlıkla icra edilebilir gitar partisyonuna aktarımları;

IV. Elde edilen eser ile hâlihazırda gitar edebiyatında benzer şekilde dönüşümü bulunan eserlerin armoni, icra ve düzenleme yönlerinden karşılaştırılmalarının yapılması ve eleştiriler.

İncelenen ilk 7 eseri de içeren Op.15 *Londra Defteri*, W.A.Mozart'ın ailesiyle yaptığı ilk Avrupa turu kapsamında kendisinin Londra'da birlikte çalışma fırsatı yakaladığı Johann Christian Bach'ın müzikal anlayışı etkisinde 1764 yılında (8 yaşında) bestelenmiş 43 kısa eserlerden oluşmaktadır. K.2 ise hapsichord için 1762 yılında (6 yaşında) Salzburg'da bestelediği ilk eserlerdendir. Bir veya iki dönemlik bu eserler dönemin halk türkü ve şarkılarında kullanılan yapılardır. Gitar düzenlemelerinde icracıya belirli bir serbestlik sağlamak amacıyla tuşe üzerinde pozisyon bilgileri verilmiş, ancak parmaklandırma yapılmamıştır.

## 3.1 İnceleme I: K15m Menuet F-Dur

İlk olarak incelemeye alınan K.15m Menuet, 10'ar ölçülük, birbirini tam dörtlü aralıkla (son ölçülerdeki keyfi ayrışma hariç hemen hemen) özdeş şekilde tekrar eden iki dönemden oluşmaktadır. F-Dur tonaliteli eserin birinci döneminin son cümlesinde (13. ölçü) dominant tonalitesine (C-Dur) tam karar ile modülasyon[7] oluşturulmaktadır. 18. ölçüde ana tonaliteye (F-Dur) geri dönülmektedir.

[7] Modülasyon sözcüğünün Türkçe karşılığı "eksen değişimi"dir.

**Nota 3.1** K15m Menuet F-Dur Piyano Eserinin Armonik Çözümlemesi



Nota 3.1'de özgün soprano şifrelerine eşlik edecek şekilde dizeğin alt kısımlarında Rus Okuluna ait bas şifreleri de verilmiştir. Bunun gerekçesi, özgün soprano şifresine yönelik ilk okumalarda bilinen bas şifresi ile bağlantı kurulmasına olanak sağlamaktır.

**Nota 3.2** K15m Menuet F-Dur Piyano Eserinin Armonik Dokusuna Uygun Olarak 4 Partili Yazımı



**Nota 3.3** 4 Partili yazılmış K15m Menuet F-Dur Piyano Eserinin E-Dur Tonalitesine Aktarımı



F-Dur tonalitesindeki eserin E-Dur tonalitesine aktarımı konusu tamamen çalgının fiziksel sınırları ile ilgili olup, gitar çalgısının boş tellerinin sağlayacağı icra üstünlüklerinden yararlanma amacı taşımaktadır. Nota 3.3 ile verilen dört partili hale getirilmiş eser, bu tez kapsamında başvurulan özgün soprano şifresinin kullanımıyla oluşan gitar partisyonunun içinde gösterilmeyen tüm notaları her zaman aynı şekilde dört partili yazabilme olanağı oluşmuştur. Nota 3.3 aslında bir yandan piyano partisinden çözümlenmiş soprano şifresine dayanarak hazırlanmış dört partili bir nota örneği olup, Nota 3.4 ve Nota 3.5 ile gitar çalgısına özel düzenlenmiş eserlerin dört partili görünümü verilmektedir.

Gitara aktarım aşamasında özgün tonalite, eserin armonik zenginliğini koruyarak rahat şekilde icra edilebilmesine izin vermemesi nedeniyle eser E-Dur tonalitesine aktarılmıştır. Ayrıca tenor ve bas partilerinin gitarın ses aralığı içerisine taşınması amacıyla ikinci kısımdaki tüm notalar bir tam sekizli tizleştirilmiştir. Bu sayede 5., 7., 15. ve 17. ölçülerdeki arpejler rahatlıkla çalınabilmektedir. Gitara aktarım sırasında ses indirgemesi yapılırken akorların kimliğini ifade eden bas sesleri hiçbir durumda değiştirilmemiştir. Her iki kısmın son notaları doğal (veya yapay) armonikler kullanılarak çalınması da ayrıca bir renk katmaktadır.

**Nota 3.4** K15m Menuet E-Dur Piyano Eserinin 4 Partili Gitar Partisyonunun Kolay Çalışabilir Şekle Dönüşümü



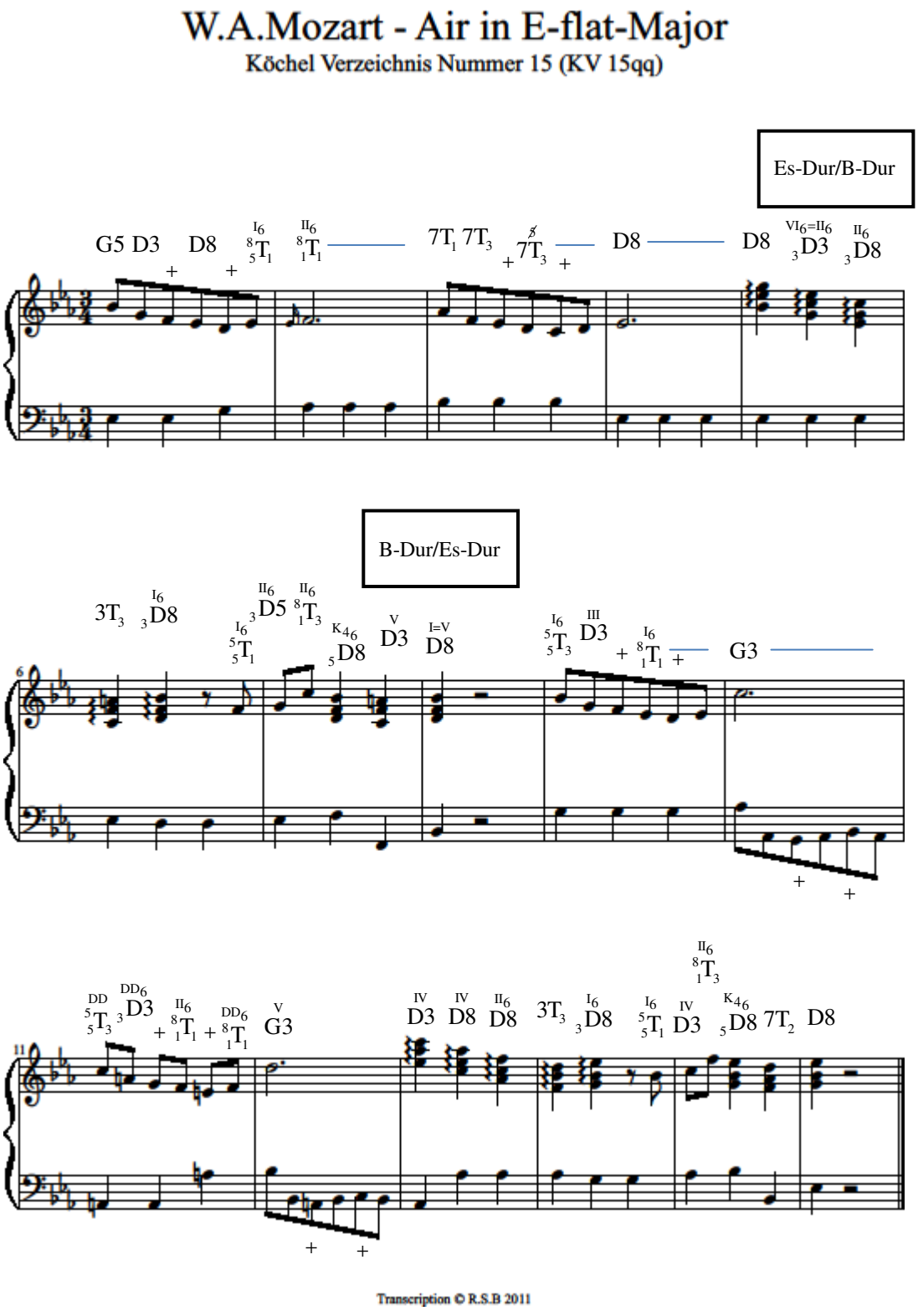
**Nota 3.5** K15m Menuet F-Dur Piyano Eserinin (Storti,1983:11) Kaynağında Verilen Gitar Partisyonu




Nota 3.4 ve Nota 3.5 ile verilen aktarmaların gitar çalgısı ve icrası söz konusu edilerek kısa bir karşılaştırması yapılırsa, Nota 3.5'in (F-Dur tonalitesi tercih edildiğinden) icrasının çok daha zor olduğu, arpejlerde kaçınılmaz ses katlamalarıyla eserin uygusal ve ezgisel bütünlüğünün zedelendiği ve daha fakir bir armonik yapının oluştuğu söylenebilir.

## 3.2 İnceleme II: K15qq Air Es-Dur

**Nota 3.6** K15qq Air Es-Dur Piyano Eserinin Armonik Analizi



K15qq Air 8+8 ölçü olmak üzere iki dönemden oluşmaktadır. Bu iki dönemli yapının birinci kısmında dominant tonalitesinde (B-Dur) tam karar ile bir eksen değişimi gerçekleşmiş olup, ikinci kısımda ana müzikal konunun (tema) geliştirilmesiyle benzetimli olarak tekrar başlangıç tonalitesine (Es-Dur) dönülmüştür. Eserdeki eksen değişiminin izlencesi şöyledir: Es-Dur tonaliteli eser 5. ölçüde dominant tonalitesine eksen değişimi ile B-Dur'a geçmiş, hemen 8. ölçüde ana tonaliteye geri dönmüştür. Bitirişte dominant yedili ($7T_2$) – tonik (D8) çözülümünde her iki akorun da beşlilerini tutmaları günümüz armoni eğitimi anlayışında (ör.bkz. Nota D.6) "kural dışı" olarak nitelendirilmektedir. Eser incelemelerinde bu gibi kural dışılıklar, aynı zamanda, eser olma niteliği ile armoni öğretiminde ödev yaratma arasındaki farkları ortaya koyması bakımından özel bir bilgi olarak değerlendirilmelidir.

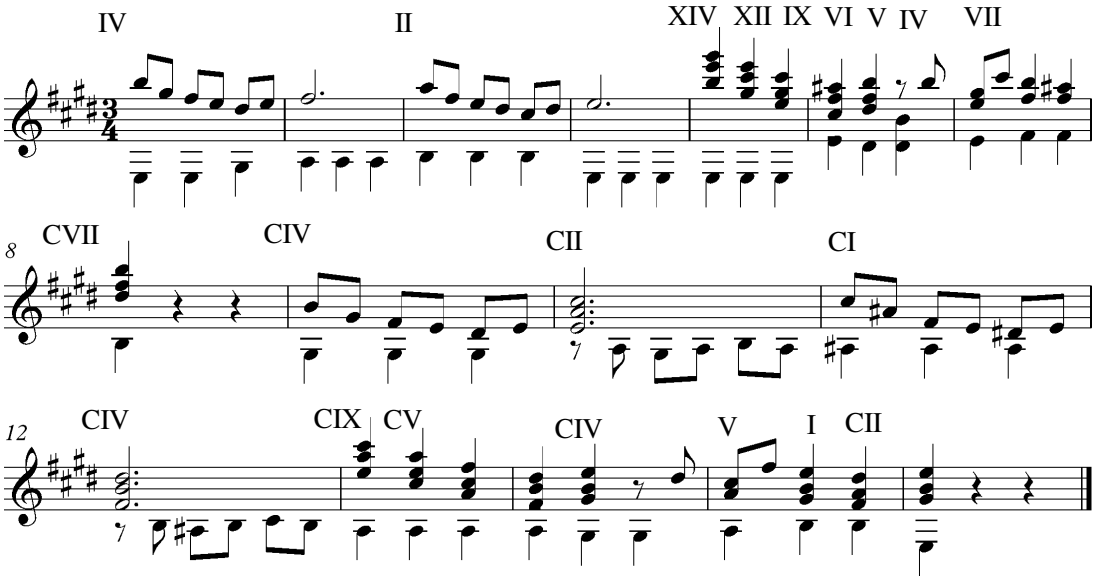
**Nota 3.7** K15qq Air Es-Dur Piyano Eserinin Armonik Dokusuna Uygun Olarak 4 Partili Yazımı




Yukarıdaki dört partili çoksesli yapının gitara aktarımı aşamasında ise, Storti'nin D-Dur aktarımına karşılık gitarın titreşim özelliğinden daha iyi yararlanabilmek amacıyla E-Dur tonalitesi tercih edilmiş, tüm notalar tam sekizli tizleştirilmiş ve bas partisinde olabildiğince doğal perdelerin (boş teller) kullanımı

tercih edilmiştir. Bu tonaliteyi tercih etmenin getirdiği bir üstünlük olarak, parçanın temel karakteristiğini oluşturan dar konumlu akor yapıları - Storti düzenlemesinin aksine – herhangi bir ses kaybına uğramadan korunabilmiş ve çok seslendirmenin getirdiği ilave akor sesleriyle (tenor ve alto partileriyle) güçlendirilmiştir.

**Nota 3.8** K15qq Air Es-Dur Piyano Eserinin 4 Partili Gitar Partisyonunun Kolay Çalışabilir Şekle Dönüşümü




**Nota 3.9** K15qq Air Es-Dur Piyano Eserinin (Storti,1983:13) Kaynağında Verilen Gitar Partisyonu



## 3.3 İnceleme III: K15mm Andante Es-Dur

**Nota 3.10** K15mm Andante Es-Dur Piyano Eserinin Armonik Analizi



**Nota 3.11** K15mm Andante Es-Dur Piyano Eserinin Armonik Dokusuna Uygun Olarak 4 Partili Yazımı



**Nota 3.12** K15mm Andante Es-Dur Piyano Eserinin 4 Partili Gitar Partisyonunun Kolay Çalışabilir Şekle Dönüşümü

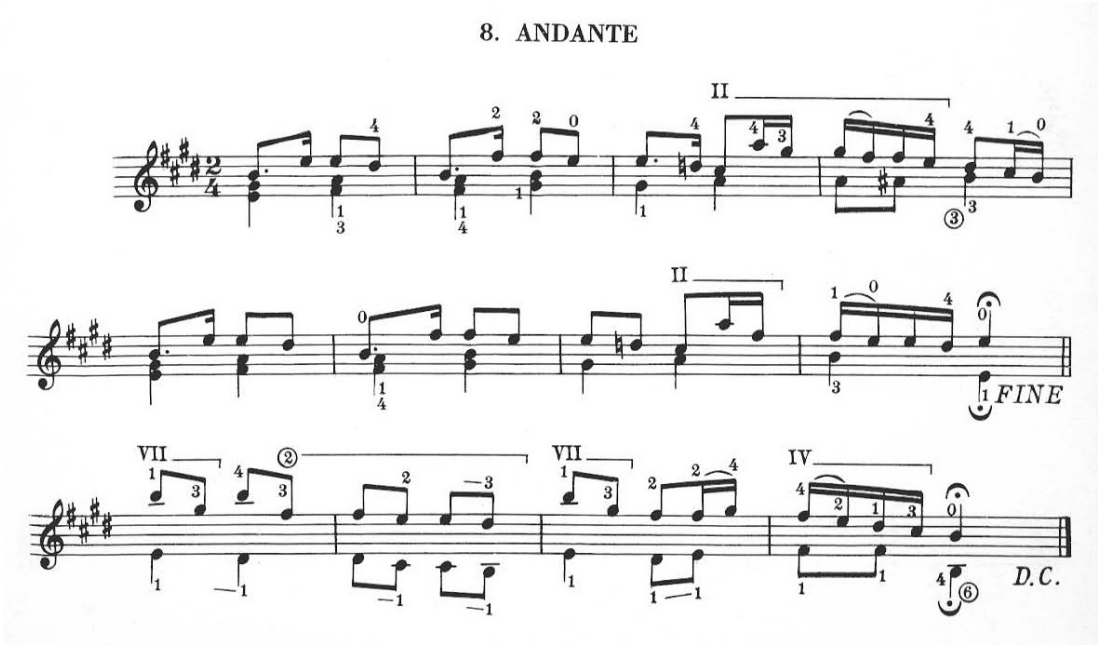


K15mm Andante Es-Dur eseri öncül ve soncul şeklinde kurgulanmış iki cümleden oluşturulmuş, bu yapıya dört ölçülük bir bitirmelik eklenmiştir. Eserde herhangi bir eksen değişimine rastlanmamaktadır. Bunun yanı sıra armonik renklerden dominant dominantı akoru ile doğal la notası ve IV. dereceye yönelerek, önemsendirme yapabilmek için (re bemol ile) yapay dominant yedili kullanılmış ve böylece gamın esas ve yan derece akorları dışında iki renk sesi küçücük bir müzik yapısı içerisine alınmıştır. Bu durum yine bir sanat eseri ile derste öğretim konusu edilen örneklem ve öğretim bilgileri arasındaki incelik ve derinlik farkını göstermesi bakımından önemlidir.

Dört partili yazımdan eserin gitara aktarımı aşamasında çalgının fiziksel doğası gereği E-Dur tonalitesi tercih edilmiş, bas perdeleri ve 4 partili akor sesleri korunmuştur. Özgün eserdeki geniş konumlu akor yapılarını koruyabilmek için eserin sopranosunun bir tam sekizli tizden alınması gerekir. Bu durum icraya uygun olmadığından gitara aktarım aşamasında ilgili akorlar dar duruma dönüştürülmüştür.

İkinci cümle olarak sunulan soncul cümlede ise, özgün piyano notalarından herhangi bir indirgeme yapılmaksızın eser çalınabilmektedir. Gitar tuşesinin fiziksel sınırlamaları nedeniyle bu kısımdaki notaları Nota 3.11'deki dört partili yapısıyla çalabilme olanağı bulunmamaktadır. Ayrıca eserin bitirmelik kısmındaki dört partili yapı gitarda icra zorlukları nedeniyle iki partili olarak indirgenmiştir. Buna karşılık, yine E-Dur tonalitesini tercih eden ve birbirleriyle bazı tekrarlı bas sesleri dışında özdeş olan Storti ve Phillips aktarımlarında akor yapıları en çok 3 partili, C-Dur tonalitesindeki Snyder aktarımında ise 2 partili bir indirgeme benimsenmiştir.

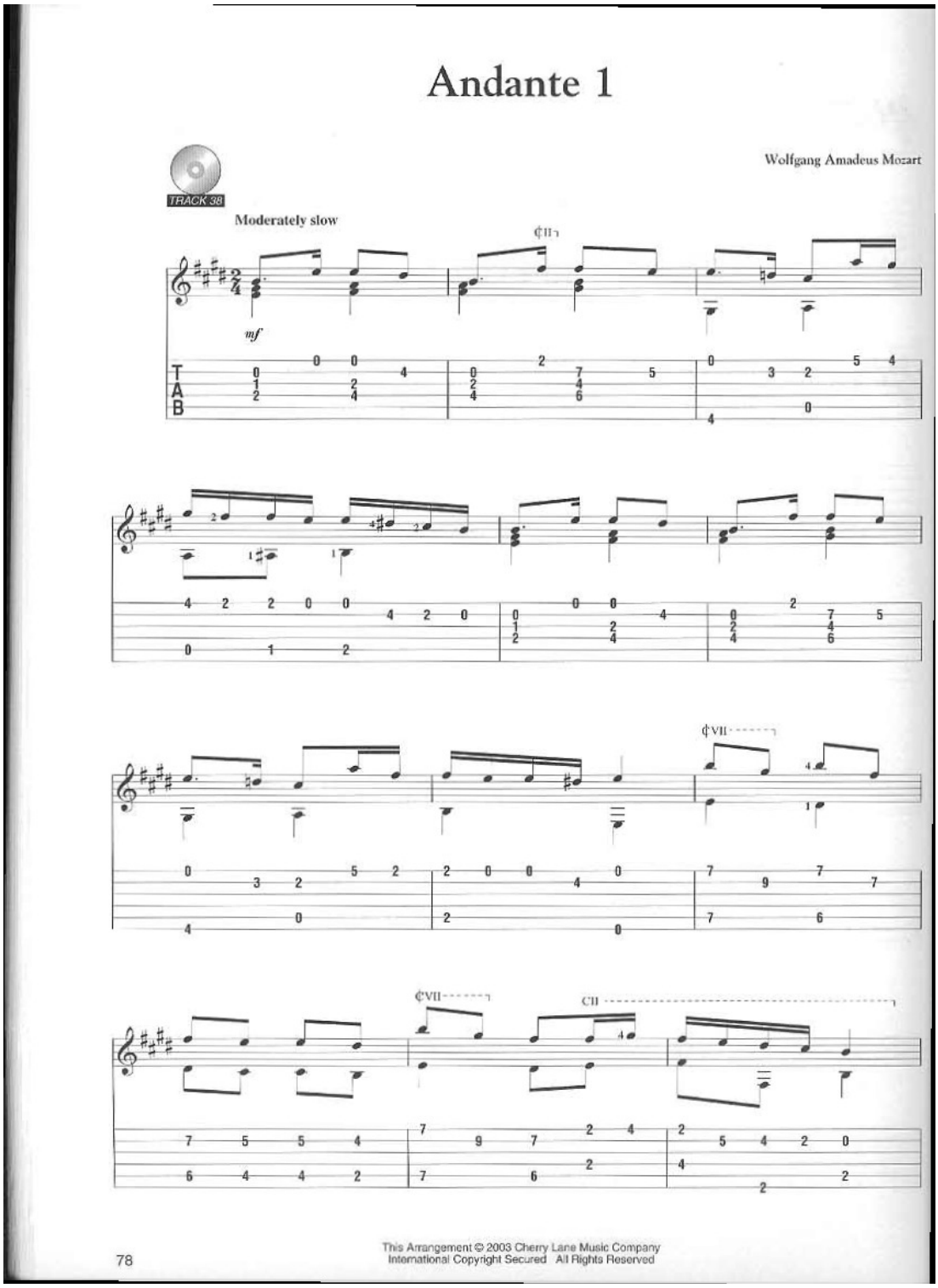
**Nota 3.13** K15mm Andante Es-Dur Piyano Eserinin (Storti,1983:9) Kaynağında Verilen Gitar Partisyonu

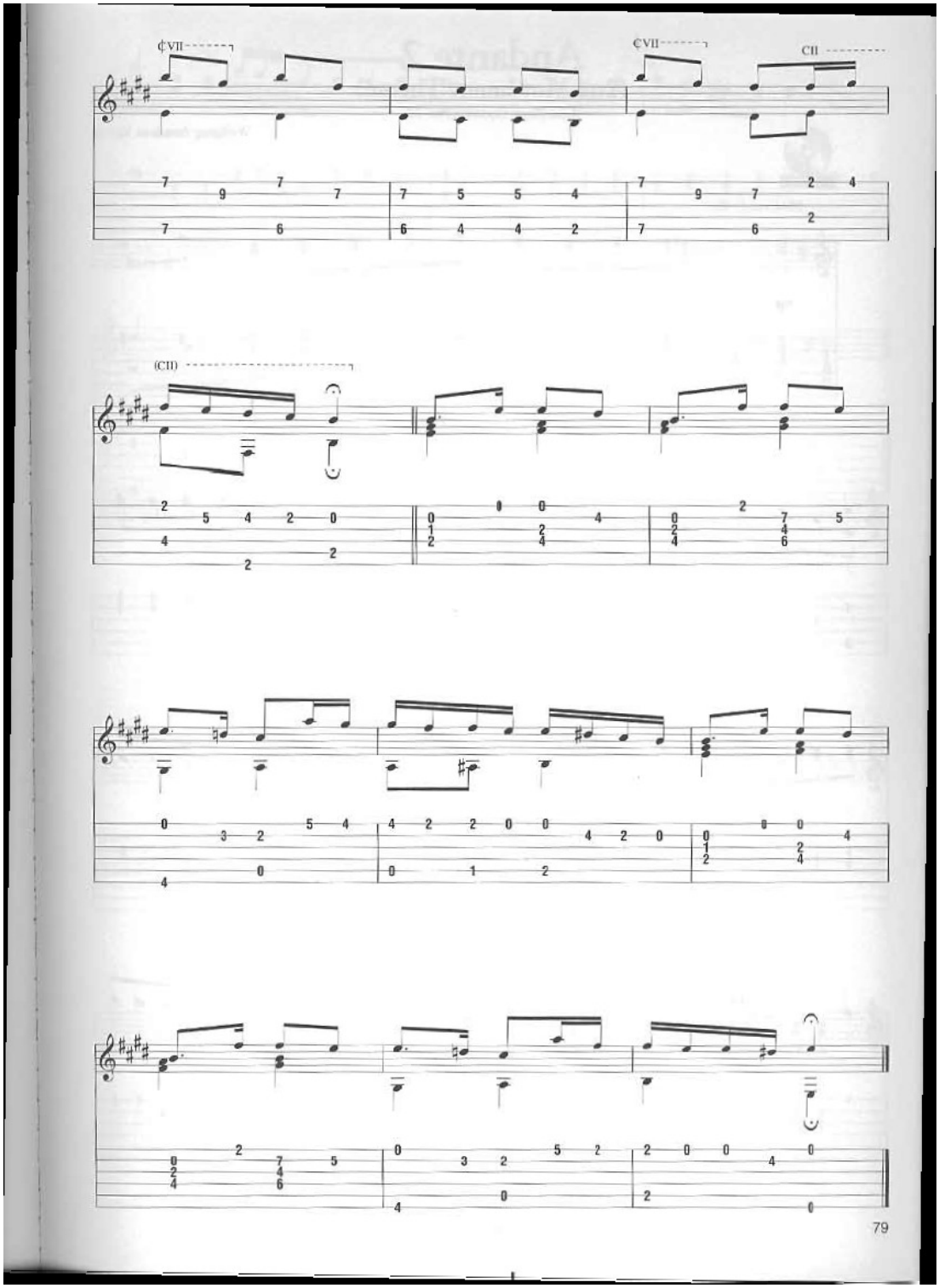


**Nota 3.14** K15mm Andante Es-Dur Piyano Eserinin (Snyder,1975:6) Kaynağında Verilen Gitar Partisyonu



**Nota 3.15** K15mm Andante Es-Dur Piyano Eserinin (Phillips,2003:78,79) Kaynağında Verilen Gitar Partisyonu




♯VII
♯VII
CII
(CII)
79

## 3.4 İnceleme IV: K15oo Menuet F-Dur

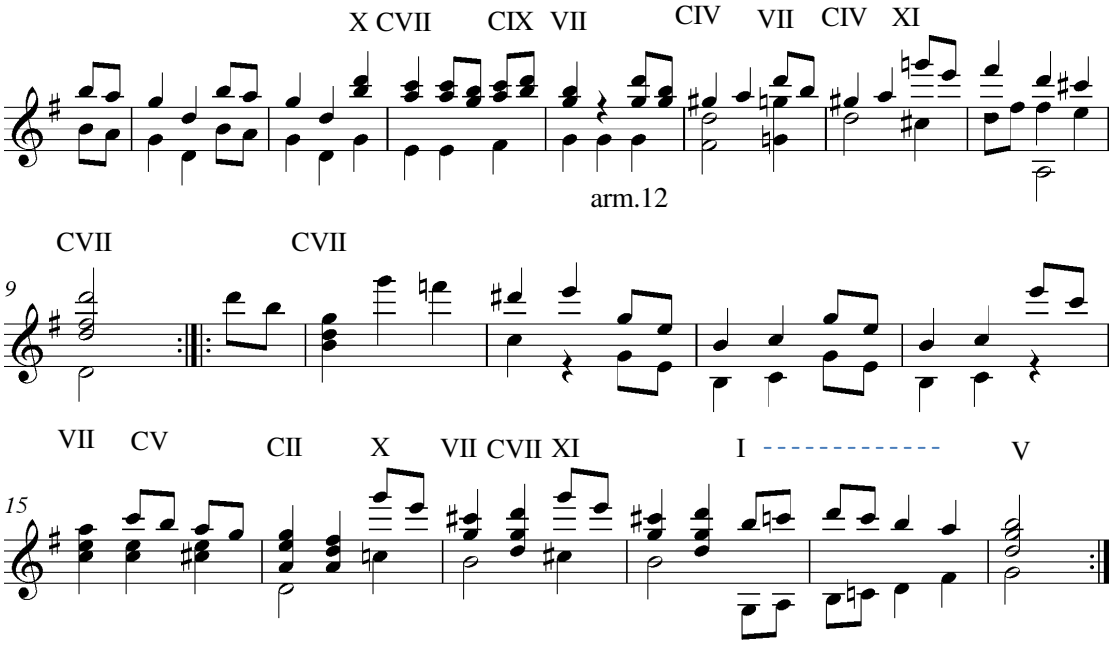
**Nota 3.16** K15oo Menuet F-Dur Piyano Eserinin Armonik Analizi



**Nota 3.17** K15oo Menuet F-Dur Piyano Eserinin Armonik Dokusuna Uygun Olarak 4 Partili Yazımı



**Nota 3.18** K15oo Menuet F-Dur Piyano Eserinin 4 Partili Gitar Partisyonunun Kolay Çalışabilir Şekle Dönüşümü



**Nota 3.19** K15oo Menuet F-Dur Piyano Eserinin (Storti,1983:9) Kaynağında Verilen Gitar Partisyonu




K15oo Menuet iki dönemli olup 20 ölçüden oluşmaktadır. F-Dur tonalitesindeki eserin birinci döneminin kadans kısmında (7. ölçüde) dominant tonalitesinde (C-Dur) tam karara gelinerek eksen değişimi yapılmış, ikinci dönemin başlangıcında 9. ölçüde ana tonaliteye geri dönülmüştür.

Eserin dört partili yazımdan gitara aktarımı aşamasında eserin ve gitar çalgısının ses alanları değerlendirilerek G-Dur tonalitesi tercih edilmiş, tüm notalar bir tam sekizli tizleştirilmiştir. Bas ve soprano partilerinin ses aralığının korunuyor olması çok seslendirmede karşılaşılan tenor ve alto partilerini de akor yapıları içerisine olabildiğince eklemek olanağını doğurmuştur. Öte yandan G-Dur Storti aktarımında bas partisi tizleştirilirken soprano partisinin beraberinde tizleştirilmemesi hem eserin dokusunu zedelemiş hem de çok seslendirme olasılığını ortadan kaldırmıştır. Bu aktarım her ne kadar özgün piyano eserindeki tüm sesleri içerisinde barındırsa da armonik yapı olarak bozuktur. Ayrıca son ölçüdeki akor D3 yapısında olması gerekirken hatalı olarak D8 şeklinde kurulmuştur.

## 3.5 İnceleme V: K15ee Menuet Es-Dur

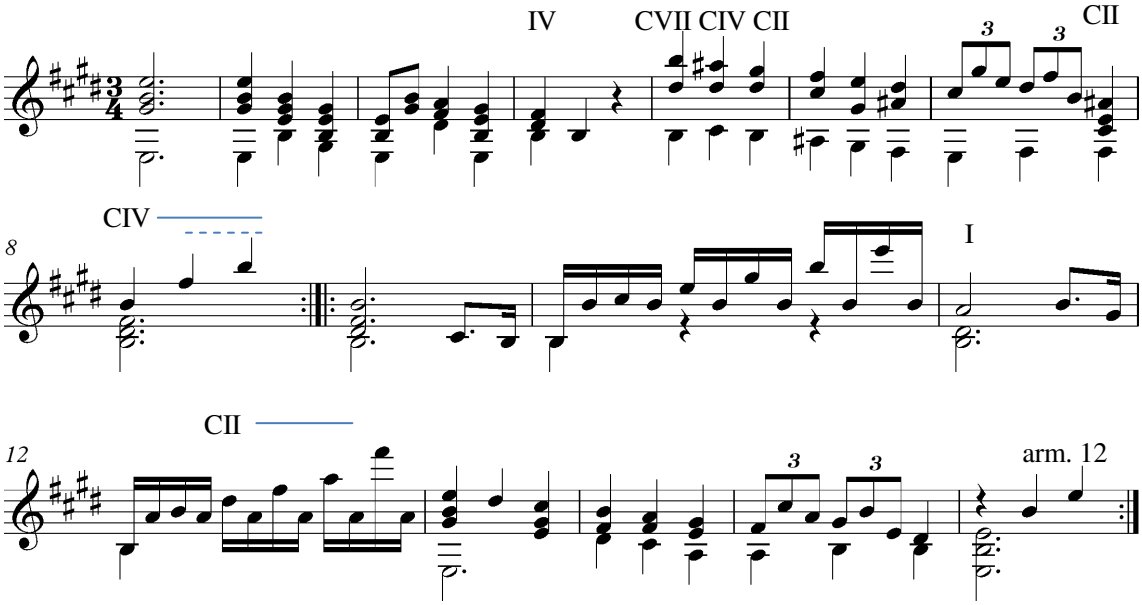
**Nota 3.20** K15ee Menuet Es-Dur Piyano Eserinin Armonik Analizi



**Nota 3.21** K15ee Menuet Es-Dur Piyano Eserinin Armonik Dokusuna Uygun Olarak 4 Partili Yazımı



**Nota 3.22** K15ee Menuet Es-Dur Piyano Eserinin 4 Partili Gitar Partisyonunun Kolay Çalışabilir Şekle Dönüşümü



**Nota 3.23** K15ee Menuet Es-Dur Piyano Eserinin (Storti,1983:13) Kaynağında Verilen Gitar Partisyonu




K15ee Menuet 16 ölçülük toplam 2 dönemden oluşmaktadır. Es-Dur tonalitesindeki eserin 5. ölçüsünde dominant tonalitesine (H-Dur) eksen değişimi yapılmış ve eserin ilk dönemi dominant tonalitesinde tamamlanmıştır. Eserin ikinci dönemindeki ilk cümlede (9. ölçü) tonal yapı tekrar ana tonalite olarak belirlenmiştir. Benzerine aynı tonalitedeki K 15qq Air eserinin çözümlemesinde rastladığımız şekilde bitirişte dominant yedili $7T_2$ akoru tonik D8 akoruna günümüz armoni kitaplarından öğretime yansıyan kurallara göre "kural dışı" şekilde çözülmektedir.

Eserin gitara aktarım aşamasında gitarın doğası gereği E-Dur tonalitesi tercih edilmiştir. Özgün eserin sesleriyle sınırlı E-Dur Storti aktarımına kıyasla, mevcut aktarım, çok seslendirme ile akor yapıları daha zengin ve partilerin ilerleyişlerinin açıkça takip edilebildiği daha tutarlı bir şekle sahiptir. Storti aktarımında 5., 6. ve 7. ölçülerdeki doğal la notaları hatalı olup, notaların doğru şekli la diyez olmalıdır. Ayrıca 3. ölçüdeki ikinci dörtlük notada bas sesin fa diyez ve 16. ölçüdeki üçüncü dörtlük notada bas sesin si alınması da ilgili akorların özgün kuruluşlarına aykırıdır.

## 3.6 İnceleme VI: K15c Menuet G-Dur

**Nota 3.24** K15c Menuet G-Dur Piyano Eserinin Armonik Analizi



**Nota 3.25** K15c Menuet G-Dur Piyano Eserinin Armonik Dokusuna Uygun Olarak 4 Partili Yazımı



**Nota 3.26** K15c Menuet G-Dur Piyano Eserinin 4 Partili Gitar Partisyonunun Kolay Çalışabilir Şekle Dönüşümü



K15c Menuet 20 ölçülük toplam 2 dönemden oluşmaktadır. Özgün piyano partisyonunda G-Dur tonalitesi olarak verilen eserin, 5. ölçüde dominant tonalitesine eksen değişimi amacına yönelik bir gelişme içinde olduğu, 8. ölçüde D-Dur tonalitesinde tam karar verdiği anlaşılmaktadır. İkinci dönemin başlangıcında (9. ölçüde) ana tonaliteye geri dönülmüştür

Eserin gitara aktarım sırasında A-Dur tonalitesi tercih edilmiştir. Bas ve soprano partileri arasındaki ses açıklığı korunurken çok seslendirmede karşımıza çıkan tenor ve alto partileri de kayıpsız şekilde akor yapıları içerisinde yer almıştır. 5. ve 6. ölçülerdeki ilk akorlarda yer alan, sırasıyla, do# ve si sekizlik notaları daha temiz bir icra amacıyla çalınmayabilir. Storti aktarımında ise G-Dur tonalitesi korunarak bas partisinin bir tam sekizli tizleştirildiği ve böylelikle özgün piyano notalarının çok seslendirme endişesi taşımadan kayıpsız ve çok daha basit bir şekilde çalınabildiği görülmektedir.

**Nota 3.27** K15c Menuet G-Dur Piyano Eserinin (Storti,1983:6) Kaynağında Verilen Gitar Partisyonu



## 3.7 İnceleme VII: K15s Piccolo Rondò C-Dur

**Nota 3.28** K15s Piccolo Rondò C-Dur Piyano Eserinin Armonik Analizi



**Nota 3.29** K15s Piccolo Rondò C-Dur Piyano Eserinin Armonik Dokusuna Uygun Olarak 4 Partili Yazımı



**Nota 3.30** K15s Piccolo Rondò C-Dur Piyano Eserinin 4 Partili Gitar Partisyonunun Kolay Çalışabilir Şekle Dönüşümü



**Nota 3.31** K15s Piccolo Rondò C-Dur Piyano Eserinin (Storti,1983:14) Kaynağında Verilen Gitar Partisyonu



K15s Piccolo Rondo adlı eserin biçimsel yapısı incelemeye alınan diğer tüm eserlerden farklıdır. Bu farklılık küçük Mozart'ın algısına düşen küçük rondo biçiminin yansımasından doğmaktadır. Bu eserde dörder ölçülük 5 adet yapı ve bunlara ek bitirmelik içeren bir 5 ölçülük yapı bulunmaktadır. Söz konusu yapıların her biri küçük veya büyük rondo biçiminde görülen ana müzikal konu (tema) ve yan müzikal konular olarak değerlendirilmelidir. Genelde 25 ölçülük toplam biçimsel yapı yukarıda açıklanan özelliklere rağmen iki bölümlü müzik biçimi yapısına benzetimli olarak yazılmıştır. Görünüşte ve müzikal anlayış bakımından da gerçekleşen iki dönemli bölüm yapısının içinde ise yukarıda açıklanan incelikli anlayış hakimdir. İki bölümlü yapısal incelemeye dönülürse, bu eserin birinci bölümü C-Dur tonalitesinde yapılandırılmış olup, ikinci bölüm la minör olarak düzenlenmiştir. Ortada duran eksen değişimi 13 ve 16. ölçülerdeki yapısal alanda gerçekleşmiştir.

Dört partili yazımın gitara aktarımı sırasında E-Dur tonalitesi tercih edilmiştir ve kaçınılmaz olarak bas partisi, gitarın ses aralığının dışına çıktığı yerlerde armonik dokuyu bozmadan bir tam sekizli tizleştirilmiştir. 5.-8. ölçüler arasında görülen ve özgün eserde iki sesli olan akorlar çok seslendirme ile gitarın fiziksel olanakları dahilinde üç sesli şekli getirilebilmektedir. Öte yandan aynı eser için sunulan Storti aktarımında özgün tonalite ve özgün sesler korunmuştur. İkinci kısımda ilk dört ölçüde görülen süslemelerin çarpma şeklinde algılanması hatalıdır. Mozart'ın eserlerine ve dönemin anlayışına özgün doğru şekilleri ise halihazırda verdiğimiz düzenlemede açık şekilde sunulmuştur.

## 3.8 İnceleme VIII: K2 Menuet F-Dur

**Nota 3.32** K2 Menuet F-Dur Piyano Eserinin Armonik Analizi



**Nota 3.33** K2 Menuet F-Dur Piyano Eserinin Armonik Dokusuna Uygun Olarak 4 Partili Yazımı



**Nota 3.34** K2 Menuet F-Dur Piyano Eserinin 4 Partili Gitar Partisyonunun Kolay Çalışabilir Şekle Dönüşümü




K2 Menuet 24 ölçülük toplam 2 bölümden oluşmaktadır. Bu yapının birinci döneminin oluşturduğu bölüm yapısındaki 1. cümle, ikinci döneme eklenen tekrarlı bitirmelik olarak eserde yapılandırılmıştır. Eserin özgün partisyonundaki tonalite F-Dur tonalitesidir. Eserin ikinci bölümünde ana tonalitenin II. derecesine önemsendirmeye yönelik bir yapay $^{DD}VII_7$'li akor kullanılarak g-moll tonalitesine eksen değişimi yapılmıştır. Bu değişim 13. ölçüden başlayarak yerini ana tonalteye bırakmıştır.

Dört partili yazının gitara aktarım sırasında A-Dur tonalitesi tercih edilmiştir. Bas ve soprano partileri arasındaki ses açıklığı korunurken çok seslendirmede karşımıza çıkan tenor ve alto partileri de hem armonik dokuya hem de icraya olabildiğince uygun şekilde akor yapıları içerisinde yer almıştır. Bunlara karşın, ayrıca aşağıda sunulan A-Dur Storti, Snyder, HLC ve Phillips aktarımları, bas

partilerinin seçiminde bazı (armonik öneme sahip olmayan) tam sekizli farklılıklar dışında aynı olup, özgün piyano notalarını yansıtmaktadırlar.

**Nota 3.35** K2 Menuet F-Dur Piyano Eserinin (Storti,1983:3) Kaynağında Verilen Gitar Partisyonu



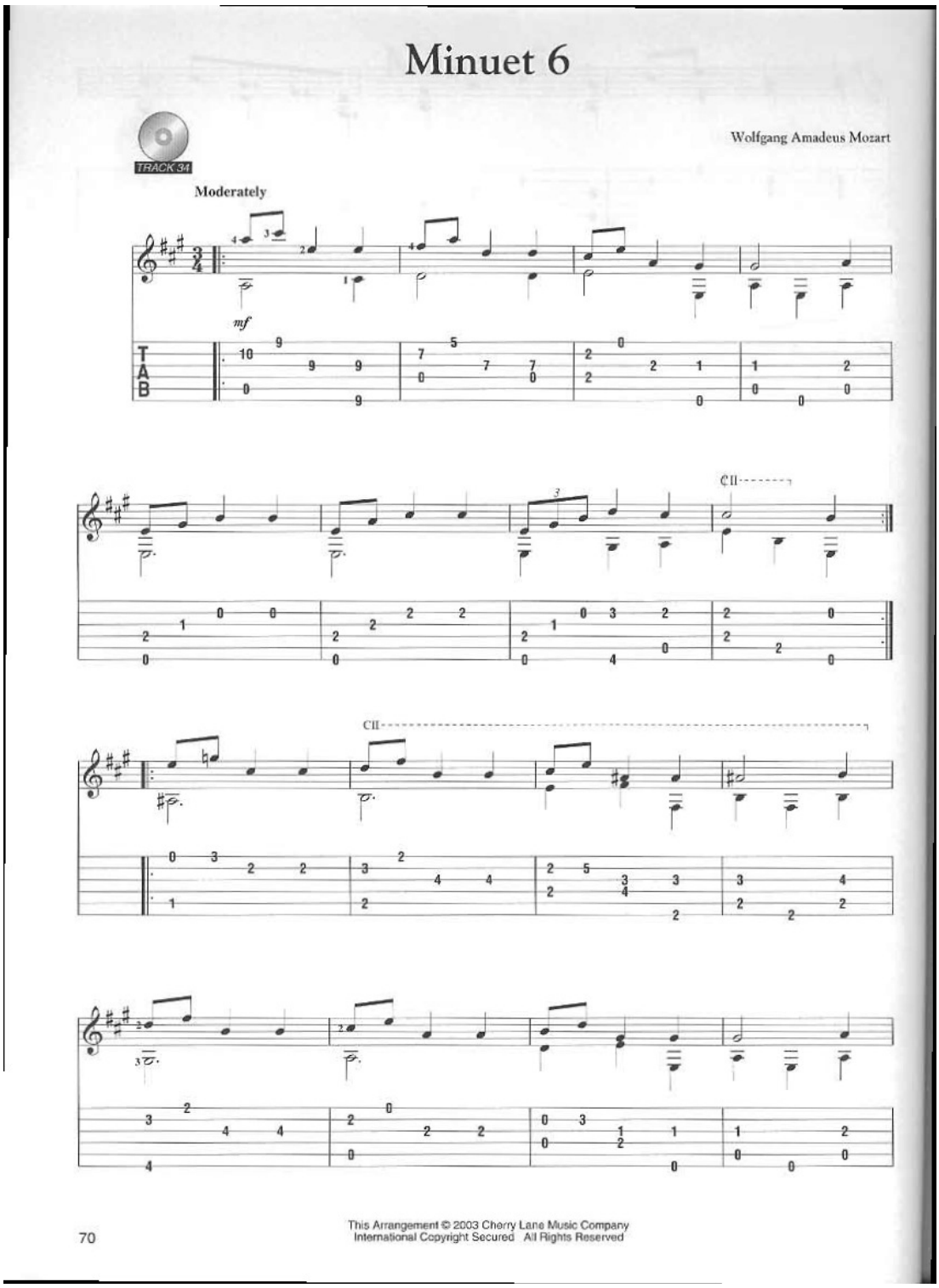
**Nota 3.36** K2 Menuet F-Dur Piyano Eserinin (Snyder,1975: 16) Kaynağında Verilen Gitar Partisyonu



**Nota 3.37** K2 Menuet F-Dur Piyano Eserinin (HLC,2006:14) Kaynağında Verilen Gitar Partisyonu



**Nota 3.38** K2 Menuet F-Dur Piyano Eserinin (Phillips,2003:70,71) Kaynağında Verilen Gitar Partisyonu





# BÖLÜM IV

## 4 SONUÇ VE İLERİYE YÖNELİK ÖNERİLER

Mevcut araştırma, Ek A'da tonal armoni kuramının ve gitar müziğinin temellerine yönelik olarak belli başlıklar altında ortaya konan sorunların çözümü amacıyla geliştirilen bilimsel yaklaşımları ve bu yaklaşımların W.A. Mozart'ın çocukluk dönemi eserleri içerisinden alınan bir örnekleme uyarlamasını kapsamaktadır. III. Bölümde sunulan çözümleme ve aktarımlar, Ekler kısmında açıklanan yeni armoni kuramının gitar müziği üzerinde ne şekilde gerçekleşir olduğunu ortaya koymaktadır. Bu aktarımlarla gitar partisyonlarında görülmeyen notalar (partiler) ortaya çıkmakta, armonik yapı zenginleşmekte; bir yandan da gitar müziği üslubu içerisinde kalarak gitarın hem ses yelpazesinin hem de tuşesindeki perdelere rahat basılabilirlik sınırlamaları içerisinde ne gibi yaklaşımlar geliştirilebileceği sergilenmektedir.

Ortaya konan kuramsal birikimi kullanarak tonal armoninin tam hâkimiyet sürdüğü 18.yy'ın ikinci yarısı ile 19.yy'ın tamamını içerisine alan klasik ve romantik dönemlerde Orta Avrupa'da, ağırlıklı olarak Viyana-Paris ekseninde ve müzik anlayışında klasik gitar müziğinin ve besteciliğinin şifrelerini çözmek mümkündür. Zira, söz konusu dönem ve coğrafyaya ait eserler, klasik gitar eğitiminde en çok kullanılan eser kümesini oluşturur. Yine de bu konuda ilgili kaynaklar (literatür), güncel (popüler) gitar dergilerinde arada bir çıkan birkaç sayfalık kısa değerlendirmelerden, gitar öğretim kitaplarındaki (metotlar) kısa bilgilerden öteye gitmemektedir. Bu dönem ve coğrafyaya ait gitar müziği - diğer çalgı topluluklarının tersine - günümüze değin kuramsal yönden derin bir inceleme konusu olmadığı gibi icra açısından da yeteri titizlikle ele alınmamaktadır. "Fazla armonik değeri olmadığı" ve "kolay icra edilebilir" yargılarıyla, bu dönemin eserleri gitara ilk başlayan öğrencilere bir basamak oluşturması amacıyla kullanılmaktadır. Bu eserler, herhangi bir armonik bilgi ile desteklenmeden öğrencilerin tuşe üzerinde parmak geçişleri (pozisyon) bilgisi oluşturabilmeleri için kullanılmakta ve bu nedenlerle de

bu süreçte sürekli olarak kötü icra edilmekte, bir süre sonra da terk edilmektedirler. Gerçekte ise, bu dönemin müzik anlayışını doğru şekilde yansıtan bir icra üst düzeyde bir teknik ve kuramsal birikim gerektirmektedir.

İleriye yönelik bir çalışma olarak bu tez kapsamında ortaya konan çözümleme tekniklerinin klasik ve romantik dönem Orta Avrupa gitar müziği bestecilerinin eserlerinin geneline genişletilmesi gerektiği açıktır. Böyle bir çalışmada "Verilerin Toplanması" aşaması aşağıdaki üç evrede ele alınabilir:

**a.** Eldeki kaynaklar üzerinden ilk olarak sözü edilen dönem ve coğrafyada gitar müziği ile bir şekilde bağlantılı tüm bestecilerin isimlerine ulaşılması;

**b.** Ele alınan bu besteciler, milliyetleri, yaşadıkları zaman çizgisi, ağırlıklı olarak yaşadığı şehir ve sanat çevresi, birbirleriyle veya dönemin diğer müzisyenleriyle olan sosyal ve mesleki ilişkilerin boyutu (akrabalık, yakın dostluk, tanışıklık, ortaklık, öğrenci/öğretmen), ağırlıklı olarak etkisinde kaldıkları müzikal anlayış/dönem, kullandıkları gitarların teknik özellikleri, gitar dışında çaldıkları bilinen çalgılar, vb. somut unsurlar dikkate alınarak değişik şekillerde sınıflandırılması; yaşadıkları zaman çizgilerinin, dönemin müzik anlayışına şekil veren (gitar dışı) büyük bestecilerinkiyle birlikte sunulması;

**c.** Bu bestecilerin (bilinen) tüm eserlerinin notalarına ulaşılmaya çalışılması; bu eserlerin yapısal yönden (tek gitar, çift gitar, gitar ve piyano, gitar ve yaylı çalgılar/orkestra, vs.) sınıflandırılarak ilgili künye bilgilerinin oluşturulması.

"Verinin Bilgiye Dönüşümü" aşamasını ise aşağıdaki üç evrede değerlendirebiliriz:

**d.** Her bir besteci ve eldeki tüm eserleri, tarihsel sırada tek tek armonik olarak incelenmelidir. Bu incelemeler ve bağlantılı armonik çözümlemelerden yola çıkarak bestecinin

- bestecilik anlayışı, üslubu, tercihleri;
- ilk kez kendisinin tanıttığı teknik ve armonik yenilikler;
- aynı dönem içerisinde veya geçmişten (gitar ile bağlantılı veya değil) hangi bestecilerin benzer eser kümesinin, müzik formlarının, müzikal akımların ne şekilde etkisinde kaldığı;

net şekilde ortaya konacaktır.

**e.** Besteci odaklı yapılan incelemeler, ismi çok az bilinen bestecileri de ön plana çıkartırken, aynı zamanda belirli dönemlerin geneline ait müzikal anlayışları da ortaya sergileyecektir.

**f.** Gitar eğitimine yönelik olarak bestecilerin ortaya koyduğu öğrenim kitaplarının yapısal ve karşılaştırmalı değerlendirilmeleri de bir alt inceleme konusu olarak ortaya çıkmaktadır.

İncelemeye konu olan döneme ait Orta Avrupa eserleri, klasik gitar eğitiminde en çok kullanılan eser kümesini oluşturur. Bununla bağlantılı olarak literatürde "a", "b" ve "c" basamaklarıyla ilgili oldukça kaynak da mevcuttur. Ancak bu durum ile çelişkili olarak "d", "e" ve "f" basamaklarına yönelik bilimsel yönden saygın, kapsamlı incelemeler bulunmaması nedeniyle bu kapsamdaki çalışmalar dönemin gitar müziğinin hak ettiği saygınlığa ulaşmasına katkıda bulunacaktır.

# KAYNAKÇA

Abbott, Lorraine A., *Arranging Music for the Classical Guitar/Piano Duo, Including Three Arrangements by the Author*, Doctor of Musical Arts Thesis, University of Miami, 2001.

Ahnell, Emil Gustave, *The Concept of Tonality in the Operas of Jean-Philippe Rameau*, Doctor of Philosophy in Musicology Thesis, University of Illinois, 1957.

Aksoy, Yasemin, *Ortaçağ'dan Kilise Dönemine Kadar Çokseslilliğin Gelişimi ve Armoni*, (M.Ü. Fen Bilimleri Üniversitesi, Yayımlanmamış Yüksek lisans Tezi), İstanbul, 1993, s.60.

Anderson, Gene Henry, *Musical Terminology in J.-P. Rameau's "Traite de L'Harmonie": A Study and Glossary Based on an Index*, Ph.D.Thesis, University of Iowa, 1981.

Anger, J. Humfrey, *A Treatise on Harmony (with Exercises)- Part I*., Wm. Tyrrell & Co., Toronto, 1905

Apel, Willi, *Harvard Dictionary of Music*, 2nd Edition Harvard University Press 1974.

Arenas, Mario Rodriguez, *La Escuela de la Guitarra. (Obra completa dividada en 7 volùmene)s*, Ricordi Americana, 1964.

Aziz, Aysel, *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri ve Teknikleri* Nobel Yayın Dağıtım, 2011.

Bakihanova, Zarife, *Armoni*, Bilkent Üniversitesi 2003.

Barbosa-Lima, Carlos, "The Art of Transcription", Music Journal Vol.34, pp:32-33, May 1976

Barker, Andrew, *Greek Musical Writings: Volume 2, Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2004.

Barker, Andrew, "Empirical Harmonics before Aristoxenus-the Evidence of Plato" sy.33-67, *The Science of Harmonics in Classical Greece*, Cambridge University Press, 2007.

Barcelo, Ricardo, *La Digitaciòn Guitarrìstica: Recursos Poco Usuales*, Real Musical, Madrid

Belt, Philip R. – Meisel, Maribel, "Pianoforte" in *The New Grove Dicitionary of Musical Instruments*, Ed. Stanley Sadie, Vol.3, pp.71-107, 1984. London: Macmillan.

Blanes Arques, Luis, *Teoría y Práctica de la Armonía Tonal* Edition Real Musical, 8 cilt 1989-1994.

Bone, Philip J., *The Guitar & Mandolin - Biographies of Celebrated Players and Composers for These Instruments*, London Schott & Co., 1914

Bosman, Lance, *Harmony for Guitar*, Music Sales America, Revised edition, 1998.

Caplin,, William E., *Theories of Harmonic-Metric Relationships from Rameau to Riemann*, Ph.D. Thesis, The University of Chicago, 1981:

Caplin,, William E., "The Classical Cadence: Conceptions and Misconceptions", *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 57, No. 1, pp. 51- 117 (Spring, 2004).

Celbiş, Serhat, *Klasik Batı Müziğinde Romantik Döneme Ait Armonik Buluşlar ve Tonal Desenin Tespiti*, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.

*Christens*en, Thomas Street, *Science and Music Theory in the Enlightment: D'Alembert's Critique of Rameau* , Ph.D. Thesis Yale University, 1985.

Croton, Peter, *Figured Bass on the Classical Guitar – A Practical Approach Based on Historical Principles*, Amadeus Verlag, 2005

Duarte, John, *Foundation Studies in Classic Guitar Technique*, Novello Publishing Limited, 1966.

Duarte, John, *Melody & Harmony for Guitarists*, Mel Bay Publications, 2008.

Egemen, Hüseyin, *Armonide Çözümleme ve Uygulaması*, Özgür Yayınları, 2003.

Elsberry, Kristie Beverly, *"Elemens de Musique, Theorique et Pratique, Suivant les Principes de M. Rameau" by Jean le Rond D'Alembert: An Annotated New Translation and a Comparison to Rameau's Theoretical Writings*, Ph.D. Thesis, The Florida State University, 1984.

Engür, Doruk – Demirbatır, R. Erol, "Armoni Kitaplarındaki Bas Şifrelerinin Karşılaştırmalı Analizi", GÜ, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 31, Sayı 1 sy.89-114, 2011.

Ferreira, Manuel Pedro, "Proportions in Ancient and Medieval Music", "Mathematic and Music", A Diderot Mathematical Forum, Editors: G. Assayag ve diğerleri, Germany, 2002.

Foote, Arthur – Spalding, Walter R., *Modern harmony in its Theory and Practice*, Arthur P. Schmidt Co. Leipzig 1905.

García, Lorenzo, *Suárez Armonía en Diagramas, Aplicada a la Guitarra,* Editorial: Maestro Ediciones, 2007.

Galindo, Patricio, *Tratado de Armonía Adaptado a la Guitarra*, Valencia: Piles, 1971.

Garrido, Alberto - Molina, Emilio, *Improvisación a la Guitarra. Volumen I y II*, Enclave Creativa Editiones, 2004.

Goetschius, Percy, *The Material Used In Musical Composition*. Schirmer Inc., 1880.

Goetschius, Percy, *The Theory and Practice of Tone-Relations*. Schirmer Inc., 21st Edition 1917.

Grimm, Carl W., *A Simple Method of Modern Harmony*, The Geo. B. Jennings Co. Cincinnati, 1900.

Haagmans, Dirk, Scales, *Intervals, Harmony: (revised Method Harmony Instruction) Eliminating the Old Figured bass System*, Third Edition J. Fisher &Bro New York 1916.

HLC, *Fingerpicking Mozart*, Hal-Leonard Corp., 2006.

Hull, Eaglefield A., *Harmony for Students*, Second Edition, Augener Ltd. London 1918.

Korsakof, N.R., *Kuramsal ve Uygulamalı Armoni*. (1884) Çeviri: A.M. Ataman, Levent Müzikevi,1996.

Kostka, Stefan – Payne, Dorothy, *Tonal Harmony*, 6th Ed., McGraw Hill, 2008.

Leavitt, Helen S., *Practical Lesson Plans in Harmony,* Ginn and Company, 1916.

Loewengard, Max, *Harmony*, Albert Stahl Co. 1905. Translated from the German by Helen M. Peacock

Lunn, Robert Allan, *Extended Techniques for the Classical Guitar: A Guide for Composers*, Doctor of Musical Arts Thesis, The Ohio State University, 2010.

Macpherson, Stewart, *Practical Harmony,* Joseph Willams Ltd. London 1894.

Maler, Wilhelm, *Beitrag zur Durrmolltonalen Harmonielehre. I: Lehrbuch, II: Notenbeispiele aus der Musikliteratur mit Kommentar*, F.E.C. Leuckart, Leipzig, 1931.

Mansfield, Orlando A., *The Student's Harmony,*London, Weeks &Co. 1896.

Manuel, Peter, "Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish Syncretic Musics" Yearbook for Traditional Music, Vol. 21, International Council for Traditional Music, 1989.

Martin, Nathan, *Rameau and Rousseau: Harmony and History in the Age of Reason*, Ph.D. Thesis in Musicology, McGill University, 2008.

Mattingly, Stephen, *Franz Schubert's Chamber Music with Guitar: A Study of the Guitar's Role in Biedermeier Vienna*, Doctor of Music Thesis, The Florida State University, 2007.

Merriam-Webster Dictionary http://www.merriam-webster.com/

Meyer, Jürgen, *Acoustics and the Performance of Music - Manual for Acousticians, Audio Engineers, Musicians, Architects and Musical Instruments Makers*, 5th Ed., Springer Science+Business Media, LLC, 2009.

Mitchell, William J. "Chord and Context in 18th-Century Theory", *Journal of the American* Musicological Society, Vol. 16, No. 2 (Summer, 1963), pp.221 -239.

Norris, Homer A., *Practical Harmony – A Comprehensive System of Musical Theory on a French Basis*, Theodore Presser Co 1895.

Ottman, Robert W., *Elementary Harmony – Theory and Practice*, 5th Ed. Prentice Hall Inc. 1998.

Paul, Charles Bennett, *Rameau's Musical Theories and the Age of Reason*, Ph.D. Thesis, University of Michigan, 1966.

Phillips, Mark *60 Progressive Solos for Classic Guitar*, Cherry Lane Music, 2003

Piston, W. *Harmony,* Victor Gollancz Ltd., London. 1959.

Powers, Harold, "Mode," in *New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, XII. Ed. Stanley Sadie. New York: Macmillan, 1980.

Radicioni, D. P. - Lombardo, V., *Computational Modeling of Chord Fingering for String Instruments*, Proceedings of the 27th International Conference of the Cognitive Science Society, pp.1791-1796, Stresa, Italy, 2005a.

Radicioni, D. P. - Lombardo, V., *A CSP Approach for Modeling the Hand Gestures of a Virtual Guitarist*. in: Advances in Artificial Intelligence, 9th Congress of the Italian Association for Artificial Intelligence, pp.470-473, 2005b, Springer-Verlag.

Radisavljevic, Aleksander - Driessen, Peter, "Path Difference Learning for Guitar Fingering Problem" Proceedings of the International Computer Music Conference, 2004

Ramirez, Carla Jean, *A Historical Study of the Doctrine of the Affections as Exemplified in the Theoretical Writings of Johann Mattheson and Jean-Philippe Rameau*, Master of Arts Thesis, University of Oregon, 1967.

RCM, *Royal Conservatory of Music, Guitar Series- Accent and Fingering Patterns for RCM Examinations,* The Frederick Harris Music Company, 1990.

Richter, Ernst Friedrich, *Manual of Harmony – A Practical Guide to its Study Prepared Especially for the Conservatory of Music at Leipzig*, Translated from the twenty fifth German edition by Theodore Baker, Ph.D., New York: G. Shirmer Co., 1912

Riemann, Hugo, *Dictionary of Music*, Translated by J.S. Shedlock. Augener &Co. London 1896.

Riemann, Hugo, *Harmony Simplified: or, The Theory of the Tonal Functions of Chords*, Third impression. Translation of *Vereinfachte Harmonielehre*, Augener Ltd. London, 1896

Roch, Pascual, *A Modern Method for the Guitar – School of Tàrrega*, Schirmer Inc. N.Y. 1921.

Sadie, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers limited, London, 1980;

Sağlam, Atilla, "Training Harmony With Saglam Compass and The Saglam Strategy", The Education In The Field of Arts in 21st. Century, Plovdiv, Bulgaristan, 2004a (Konferans Bildirisi).

Sağlam, Atilla, "Visible And Invisible Face of Key Signature", Proceedings of "Music Education in 21st Century" Symposium, Plovdiv Music and Dance Academy, Bulgaristan, 2004b

Sağlam, Atilla, *Müziksel İşitme, Yazma ve Okuma Kapsamında Müzik Yetenek Sınavlarına Hazırlık*, Aktüel Yayınları 2004c.

Sağlam, Atilla - Güney, İbrahim, "Harmony Teaching with Compasses and Tables", Proceedings of the International Conference *Modern Tendencies in Education*, 13-15 Haziran 2008, Ohrid-Makedonya.

Sağlam, Atilla - Polat, Burak, "Novel Bass/Soprano Symbols and Compasses in Tonal Harmony Education", Proceedings of 30th ISME World Conference on Music Education, Selanik, Yunanistan, 2012a

Sağlam, Atilla - Polat, Burak, "Novel Techniques for Describing Triads, Seventh Chords, Their Inversions and Progressions in Tonal Harmony Education" Proceedings of The Fourth International Congress of Educational Research, Istanbul, May 4-7, 2012b. (14 sayfa)

Sağlam, Atilla - Polat, Burak, “A Novel Approach in Understanding Seven Tone Scales in Music Education” Proceedings of The Fourth International Congress of Educational Research, Istanbul, May 4-7, 2012c. (15 sayfa)

Schneider, John, *The Contemporary Guitar*, University of California Press, 1985.

Schönberg, Arnold, *Theory of Harmony*, Translated by Roy E. Carter. California Library Reprint Series, University of California Press 1983.

Shirlaw, Matthew. *The Theory of Harmony: An Inquiry into the Natural Principles of Harmony; with an Examination of the Chief Systems of Harmony from Rameau to the Present Day*. London: Novello & Co. 1917. (Reprinted New York: Da Capo Press, 1969.

Sicca, Mario, “The guitar and the keyboard instruments” Guitar Review No.39, 1974, pp.17-22.

Snyder, Jerry, *Mozart for Classical Guitar*, California Music Press Inc. 1975.

Storti, Mauro, *Mozartiana – 20 Composizioni di W.A. Mozart*, Edizioni Musicali Bèrben, Ancona- Milano, 1983.

Tanenbaum, David, “Scarlatti and the Transcription Process” Guitar Player Vol.20, September 1986.

Taylor, John *Tone Production on the Classical Guitar*, Musical New Services Ltd. London 1978.

Tchaikovski, P.I. *Guide to the Practical Study of Harmony*, Leipzig, 1900.

Teuchert, Heinz, *Meine Ersten Gitarrenstücke – Heft I: Meister der Klassik*, Ricordi, 1971

Traube, Caroline, *An Interdisciplinary Study of the Timbre of the Classical Guitar*, Doctor of Philosophy Thesis, McGill University, 2004.

Vincent, Charles, *Harmony, Diatonic and Chromatic*, London 1900

York, Francis L, *Harmony Simplified*, Oliver Ditson Co. Boston 1900

Young, Robert W., "Terminology for Logarithmic Frequency Units", *Journal of the Acoustical Society of America*, Vol.11, No. 1, July 1939, pp.134-139.

Zintel, Harold A., *A System Model of the Guitar*, Doctor of Philosophy Thesis, The Pennsylvania State University, 1990.

# Ek A ARMONİ VE ÖĞRETİMİ İLE İLGİLİ TEMEL SORUNLAR

## A.1 Armoni Tanımının Gelişiminin Kısa Tarihi

Eldeki kaynaklar armoni ("ἁρμονία") sözcüğünün ilk olarak Yunan kaynaklarında tetrakordların yapıtaşlarını oluşturan "genus"ların açıklanmasında kullanıldığını göstermektedir (Ferreira, 2002:5-7; Barker, 2004:120; Barker, 2007:36,239). Bu sözcük "bağlantı", "uyum", "yapı" anlamlarına gelip, Yunanlılar tarafından evreninin varoluşunun açıklanmasından müzikteki ses dizilerinin açıklanmasına kadar uzanan geniş bir yelpazede kullanılmıştır. Bu sözcüğün müzikteki karşılığı ise Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe Sözlüğünde *iki veya daha çok sesin aynı anda kulağa hoş gelecek bir biçimdeki uyumu* şeklinde verilmektedir. Bu tez çalışması bağlamında müziğin bir konusu olarak ele alınan armoni sözcüğü genelde

- 1750-1900 arasında Batı müziğine büyük ölçüde hakim olan homofonik[8] üslubun yardımcı aracı olarak eşlikleme ve ezginin uyumu;
- ezginin eşliklenmesi sürecinde akorların ses partilerine yerleşim, birbiri ardına dizilme ve ilerleme ilkelerinin açıklanması;
- akorların armoni dışı sesler alması; aktarma ve modülasyonlarla müziğin gelişme yönünün açıklanması

gibi konuları kapsayan bir sözcüktür.

9.yy'a kadar teksesli (monodi) olarak yürüyen müzikal doku bu yüzyılda koşut organum[9], heterofoni[10] gibi ikiseslilik teknikleriyle teksesli yapısının dışına çıkmıştır. Organum tekniğinin Romanesk (1000-1150) döneme dek devam ettiği ancak bu dönemde ezgiye karşı ezgi tekniğinin geliştiği görülmektedir. Bu dönemde

---

[8] Homofoni: (Eşlikli ezgi) Ezginin sadece bir parti tarafından yürütüldüğü ve diğer partilerin akorsal eşlik işlevi gördüğü müzik anlayışı. (Apel,1974).

[9] Koşut organum (İng. *parallel organum*) 900-1050 yılları arasında kilise müziğinde uygulanan ve polifoninin başlangıcı olarak kabul edilen, ana ezgiyi (*vox principalis)* tam dörtlü veya tam beşli bir alt uzaklıktan bir yan ezginin (*vox organalis*) birebir eşlik ettiği müzik anlayışı. (Apel,1974).

[10] Özellikle halk müziklerinde benimsenen, ana ezgiye küçük veya büyük ölçekte ek nota veya süslemelerle eşlik edilmesine dayalı müzik anlayışı

armoni sözcüğünün kullanım alanın genişleyerek yatay bir ezgi (*subject*) ve karşı ezgi (*counter subject*) anlayışını da (yani kontrpuan tekniğini de) içerisine aldığı ve bu anlayışın özellikle 12. ve 13.yy'larda Notre Dame Kilise Okulunda Leonin ve Perotin ile en yüksek seviyesini yakaladığı söylenebilir. Müzikte uyumu açıklayan armoni sözcüğü, müzikteki çokseslilik anlayışı değiştikçe bu değişimle eşgüdüm içerisinde değişen bir açıklamayı kapsar nitelikte bir sözcük olmuştur. Rönesans döneminde gelişen İtalyan köylü müziği *villanella*'da ortaya çıkan koşut (paralel) akor kullanımı kontrpuan yasalarının tamamen dışındadır ve *frottola* türünde kalıp akorların bir ezgiye eşlik etmesine dayalı dikey ve modal bir uyum gelişmektedir (Aksoy,1993:60). Bu gelişmeler göz önüne alındığında armoni sözcüğünün ilk kez ezgiye eşlik eden akorların ilişkileri açısından ele alındığı söylenebilir.

Koşut organumun 9.yy'da ortaya çıkışından 1600'lerde başlayan yaygın armoni anlayışının[11] gelişimine kadar geçen sürede Batı sanat müziği melodik düzenleme ilkelerinden armonik ilkelere doğru kademeli bir geçiş sergilemiştir.

16.yy'ın sonlarına kadar hâkimiyet süren kuramsal anlayış, doğrusal modal ilkeler ışığında yazılmış bir doğrusal melodik çizgi ve buna kadanslarda, aktarmalarda, taklit edici pasajlarda, vs. eşlik eden polifonizmdir[12]. Bu şekilde ortaya çıkan çok sesliliğe *modal armoni* adı verilir.

Akorsal olarak yapılandırılmış perdeler, yapısal olmayan geçit sesleri, abantı ses ve geciktirme teknikleri ile ilgili yeni yapılanmaların gelişmesiyle oluşan akorsal armonik düzenlemeler birkaç yüzyıl boyunca gelişim göstermiştir. (Powers, 1980:417; Aktaran: Manuel,1989:70-94)

17.yy'a gelindiğinde artık modal armoninin yerleşik etkileri ve homofonik anlayışla yapılan eşlikleme yöntemi nedeniyle armoni sözcüğünün vokal müzik

---

[11] İng. *common practise harmony*. Tonal armoninin tüm unsurlarıyla yerleştiği ve kabaca 1650-1900 tarihleri arasında Barok, Klasik ve Romantik dönem anlayışlarını içerisine alan armonik kurallar bütünü.

[12] Polifoni (Çok ezgililik) İng. *polyphon*y. Ezginin birbirinden bağımsız olarak tasarlanmış partisyonlar tarafından birarada yürütüldüğü müzik anlayışı.

dışında çalgı müziğinde de eşlikte akor kullanımı ve akorların ilişkilerinin ilkelerini açıklayan bir sözcük olduğu söylenebilir. Armoni sözcüğündeki bu anlam yerleşmesi barok üslup ile bir süreliğine kontrpuan tekniğine dayalı yatay bir uyumu açıklar olsa da 18.yy'ın ortalarından itibaren yerleşen tonal homofonik üslubun güçlü varlığı ve uzun süreli etkisi nedeniyle günümüzdeki anlamını bulmuştur.

Armoni sözcüğünün müzik bağlamında tarihsel süreç içerisinde yüklendiği anlamlar çok kısaca bu şekilde özetlenebilirken son 200 yıllık süreçte armoni sözcüğünün müzikte tanımlamasına yönelik olarak önde gelen ders kitaplarından aşağıdaki alıntılar yapılmıştır:

"Armoni, en dar anlamında, ayrık müzikal seslerin birleşimidir; en geniş anlamda ise, bu tür armonik yapıların ilerleyiş kurallarıdır."[13] (Percy,1880:8)

"Armoni, müziğin, akorların kuruluş, sınıflandırma ve ilerlemeleri üzerine uğraşan dalıdır"[14] (Mansfield,1896)

"Armoni, seslerin birleşimini açıklayan bilim dalı ve bu birleşimleri kullanma sanatıdır"[15] (York,1900:1)

"Armoni akorları inceleyen bilim dalıdır"[16] (Anger,1905:41)

"Armoni müziğin dilbilgisidir. Genel olarak müzik yaratan ses ve akorların her şekildeki birleşimine uygulanır, akorların incelenmesi için gerekli kuralları barındırır. Özellikle bir akor şeklinde ses veren ve dizek üzerinde notalarla gösterilen değişik perdeli sesler kümesine uygulanır."[17] (Leavitt,1916:1)

---

[13] *Harmony, in its narrowest sense, is the combination of single musical tones; in its widest sense, the succession of such harmonies.*
[14] *Harmony may be defined as that branch of musical study which relates to the construction, classification, and progression of chords.*
[15] *Harmony is the science of tone combinations and the art of using such combinations.*
[16] *Harmony is the science which treats of chords.*
[17] *Harmony is the grammar of music. In general, it applies to any combination of tones or chords which produce music, embracing rules for the treatment of those chords. Specifically, it applies to a group of tones of different pitch sounded as a chord and represented by corresponding notes on the staff.*

"Armoni: Eş zamanlı seslerin (akorların) ve arkitektonik, melodik, ritmik değer ve önemlerine ve bağıl ağırlıklarına göre birbirlerine ne şekilde bağlanabileceklerinin araştırılması"[18] (Schönberg,1921:13)

"Müzikte akorlar ile sağlanan dikey çok seslilik olarak tanımlayabileceğimiz armoni, akorların bağlantılarından oluşan bir bilim dalıdır." (Bakihanova,2003:5)

"Armoni, iki veya daha fazla perde eş zamanlı çalındığında ortaya çıkan seslerdir. Müziğin, yatay yöndeki bileşenlerinin birleşiminden oluşan, düşey yönüdür"[19] (Kostka,Payne, 2008:ix)

## A.2 Armoni Öğretimindeki Bazı Temel Kavramsal ve Yöntemsel Sorunlar

Bu kısımda, armoni öğretiminde, tez konusu kapsamındaki bazı temel kavramsal ve yöntemsel sorunlar ağırlıklı olarak Arnold Schönberg'in eserlerinden yapılan çarpıcı alıntılarla sergilenecek ve tarafımızca yorumlanacaktır:

Schönberg'in 1921 yılında tamamladığı *Harmonielehre* kitabından, armoninin işleyiş kurallarının bir "kuram" mı yoksa sadece bir "sunum sistemi"nden mi ibaret olduğu tartışıldığı birinci bölümden şu alıntılara yer verelim:

*"…To hell with all these theories, if they always serve only to block the evolution of art and if their positive achievement consists in nothing more than helping those who will compose badly anyway to learn it quickly.*

*What one could reasonably expect of them [the theorists], they do not fulfill. The form in which they practice aesthetics is indeed extremely primitive. It does not amount to much more than some pretty talk; yet the main thing the theorists have borrowed from aesthetics is the method of apodictic assertions and judgments. It is asserted, for example: 'That sounds good or bad' (beautiful or not beautiful would be more correct and forthright). That assertion is first of all presumptuous;*

---

[18] *"Harmony: the study of simultaneous sounds (chords) and of how they may be joined with respect to their architectonic, melodic, and rhythmic values and their significance, their wieght relative to one another".*

[19] *"Harmony is the sounds that results when two or more pitches are performed simultaneously. It is the vertical aspect of music, produced by the combination of the components of the horizontal aspect."*

*secondly though, it is an aesthetic judgment. If it is put forward unsupported, why then should we believe it? Should we trust in the authority of the theorists? Why then? If he offers no support for what he says, it is then either just something that he knows (that is, not what he himself has discovered, but rather what he has learned [secondhand]), or what all believe because it is experienced by all. Yet, beauty is not something in the common experience of all, rather, at most, in the experience of individuals. Above all, however, if that sort of judgment could be accepted without further justification, then the justification would have to follow so necessarily from the system itself that to mention it would be superfluous. And here we have hit the theorists' most vulnerable spot: Their theories are intended to serve as practical aesthetics; they are intended to influence the sense of beauty in such a way that it will produce, for example, harmonic progressions whose effect can be regarded as beautiful; they are intended to justify the exclusion of those sounds and progressions that are esteemed not beautiful. But these theories are not so constructed that the aesthetic judgment follows as a consequence of their first principles, of the logical development of these principles!. On the contrary, there is no coherence, absolutely no coherence. These judgments, 'beautiful' or 'not beautiful', are entirely gratuitous excursions into aesthetics and have nothing to do with the logic of the whole. Parallel fifths sound bad (why?). This passing note sounds harsh (why?). There are no such things as ninth chords, or they sound harsh (why?). Where in the system can we find logical, mutually consistent answers to these three 'why's'? In the sense of beauty? What is that? How is the sense of beauty otherwise related to this system? To this system - if you please !!....”*

Bu çarpıcı eleştiri, 20.yy başı itibarıyla (ve hatta günümüze kadar) tonal armoninin gerçek bir “kuram” haline getirilememiş olduğunun bir göstergesidir. Kuramın, *bir takım ilkelerden, kurallardan yola çıkarak gerçekliği açıklamaya çalışan kavramların oluşturduğu çerçeve* olduğu dikkate alınırsa; bu ilke ve kuralların, müziğin özüne ait matematik ve ses fiziği gibi temel doğa bilimlerini dayanak alarak açıklanması gerekirken, bunun yerinde kendini kuramcı olarak tanımlayan yazarların hemen her kitapta yer verdiği “çok iyi – iyi – kötü – çok kötü” şeklindeki keyfi değerlendirmelerinin olduğu görülür. Akorların kuruluş ve bağlantıları ile ilgili olarak ders kitaplarında kanun maddeleri gibi artarda sıralanan bu keyfi değerlendirmeler, bahsedilen kuramcıların dinleyenlerde güzel duygular uyandıran eserlerden elde ettikleri estetik çıkarımlardır. Herhangi somut – *tek şekilde anlaşılır ve tanımlanan kısıtlamalar çerçevesinde sürekli tek şekilde işler* – tanımlamalar, varsayımlar ve bunların üzerine inşa edilmiş ilke ve kurallardan oluşmuş bir sistem var olmadığı sürece de, armoninin bir *müspet bilim* dalı olarak

yerleşmesi mümkün değildir. Bu yönde bize göre dikkat çeken en temel sorunlar aşağıda sıralanmıştır:

**Sorun 1: Donanım Kavramı.** Tam beşliler çemberinin işleyiş esaslarının dayanağı olan "donanım" kavramı dahi henüz kuram kitaplarında tam olarak anlaşılamamış ve açıklanamamıştır. Bu konu ile ilgili tam kapsamlı açıklamalar (Sağlam,2004b), (Sağlam,2004c:Konu 1b) kaynaklarında mevcut olduğu için bu tez kapsamında tekrar edilmeyecektir.

**Sorun 2: Yedi Dereceli Diyatonik Dizilerin Kökeni, Kuramı ve Armonik İlişkileri.** Tonal armoni eğitiminin dayanağını oluşturan majör ve minör dizi yapıları, daha geniş bir çerçevede bakıldığında, esas olarak yedi dereceli diyatonik dizi ailesinin birbiriyle sıkı armonik bağlantı içerisinde olan üyelerinin sadece ikisini oluşturur. Bu nedenle ister tonal ister modal armonide, bir ezginin yatay ilerleyiş kural ve seçeneklerinin anlaşılması hem çözümleme hem de bestecilik yönünden, birinci derecede öneme sahip bir meseledir. Ne yazık ki belli başlıca okutulan klasik armoni ders kitaplarında dizi kuramı doğal/armonik/melodik majör ve minör dizi formüllerinin verilmesinden öteye gitmemektedir. Bu konu ile ilgili sınıflandırma esaslı özgün yaklaşımlar (Sağlam,Polat,2012c) bildiri çalışması ile kapsamlı olarak sunulmuş olup bu tez kapsamında tekrar edilmeyecektir.

**Sorun 3: Kök Üçlülerin Dar ve Geniş Durum Tanımları.** Ders kitaplarında karşılaşılan hemen ikinci bir temel sorun ise, dört partili kök konumlu akorların dar ve geniş durumlu kuruluş şekillerinin dahi karışıklığa neden olmayacak pürüzsüz bir dille ifade edilmemeleridir. Bu konu ile ilgili olarak ilk alıntımızı Ernst Friedrich Richter'in Leipzig Konservatuvarı için ders kitabı olarak ilk 1853 yılında yayınladığı ve 1907 yılı itibariyle 25 baskı yapan armoni kitabından yapalım:

*"A chord is in Close Position when the three higher parts lie so close together that neither the soprano nor the tenor, if inverted by an octave, would be set between the other two, and even if the bass be distant….It is different when the chord appears in Open (or Dispersed) position; now either the soprano can be set between alto and tenor, or the tenor between alto and soprano; from doing this, close position results."*(Richter,1912:19)

Bu şekildeki net olmayan tanımlamalar dönemin tüm armoni kitaplarında yer almaktadır. Örneğin,

*"…A chord is said to be in Close Harmony when the three upper parts are close together and generally a comparatively wide distance separates the Tenor from the Bass, so that the three upper parts can be played conveniently by the right hand, the left hand playing the bass note only… A chord is said to be in Extended Harmony when an approximately equal distance separates the parts from one another, and when the two upper parts are most conveniently played with the right hand, and the two lower parts with the left hand…"* (Vincent,1900:5,6)

Bir benzer örneği Schönberg'den verebiliriz:

*"Close position is defined as follows: the upper three voices all sing chord tones so spaced that no other chord tone can be inserted between two adjacent voices... If among the three upper voices the tones sung by two adjacent voices are far enough apart that one or more chord tones can be inserted between them, then the chord is in open position"* (Schönberg,1921:59)

Şimdi ise yaygın kullanılan üç ders kitabında verilen üstünkörü tanımlamalara yer verelim:

"*Dar pozisyonda kurulan akorda orta seslerin arasında başka hiçbir akor sesi olamaz. Bunun yanısıra bas ve tenor partilerinin arasında bir oktavı aşabilen aralık kurulabilir. Geniş pozisyonda orta seslerin arasına bir akor sesi yerleşebilir…"* (Bakihanova,2005:6)

"*Closed structure: less than an octave between soprano and tenor. Open structure: an octave or more between soprano and tenor*" (Kostka,Payne,2008:74)

Regular positions
- Close
  - When the Alto part is at the interval of a third or fourth from its approximate voices (treble and tenor)
- Open
  - When the Alto part is at the interval of a fifth or sixth from its approximate voices

(Anger,1905:46)

Bu bağlamda Walter Piston tarafından aşağıda verilen tanımlama, gereksiz yere uzun olmasına rağmen, yukardaki açıklamalardan çok daha detaylıdır:

"*When the three upper voices are as close together as possible, the spacing is described as close position. Otherwise the chord is in open position, provided all four normal factors are present. It will be noticed that in close position the upper three voices are all within the range of a single octave, whereas in open position there is a distance of more than an octave between soprano and tenor. In arranging a root position triad in close position, having a given soprano note, the alto will take the next immediately available chord note below the soprano. If open position is desired, the alto will not take the first available note, but will take the next below. The tenor will fall into place with the only note left, as the bass will of course take the root, in whatever octave is convenient*." (Piston, 1959:14)

Dört partili kök konumlu akorların dar ve geniş durumlu kuruluş şekilleri konusunu net olarak açıklayan bir armoni öğretim yöntemi, Prof. Atilla Sağlam tarafından geliştirilmiştir ve 2004'de Bulgaristan'da (Sağlam,2004a), 2008'de Makedonya'da (Sağlam,Güney,2008) sunduğu bildirilerle ortaya konmuştur. Bu çalışmalarda Sağlam, "soprano durum şifresi" geliştirerek burada yer verdiği akor durumları arasındaki ilişkiler üzerinden akor bağlantılarına yeni bir anlayış ve düzen getirmiştir. Bu anlayış akor bağlantılarında partilerin birbirine ilerleyişi yerine akorların tam beşliler çemberi düzeninde hangi yönde ve hangi durumda kurulacağına dayandırılmaktadır. Bu yöntem ile melodik bağlantılarda ortaya çıkan "*ortak notanın hangi partiden hangisine aktarılması gerektiği*" sorununun ortadan kalktığı; parti geçmesi hatasının yok olduğu; paralel 8 ve 5 hatasının yapılmaz olduğu ve dar/geniş durum akor kurma konusunda yetkinlik kazanıldığı bulgulanmıştır. İlgili tüm tanımlamalar ve kuram Ek B kısmında verilecektir.

**Sorun 4: Altılı Akorların Kuruluşları ve Bağlantıları.** Dört partili kök konumlu akorların kuruluşları ile ilgili sorunları takiben altılı akor konumlu esas üçlülerin şifrelendirmesini ve otantik/plagal kadanslarda[20] bağlantı kuramını net

[20] Kadans: (Ital. *cadenza*; Fr. *cadence*), Bir duraklama veya sonlanmayı ifade eden armonik dönüm noktası (veya cümle sonu) (Riemann,1896). Klasik dönemde kullanıldığı şekliyle kadans sözcüğünün ve armonisinin tanım ve gelişim süreci ile eserlerden örnekler üzerinden incelenmesi üzerine kapsamlı bir bilgilenme amaçlı olarak (Caplin,2004) kaynağına başvurulabilir.

şekilde açıklayan bir kuram literatürde halen mevcut değildir[21]. Mevcut yaklaşımların rakamlı bas tekniğinden gelen şifrelendirmelerin ötesine geçmemiş olması, armoni eğitiminde öğrenci başarısının keskin düşüş gösterdiği bir kırılma noktası oluşturur. Rakamlı bas tekniğinin işlevsizliği hemen her kaynakta ağır eleştiri konusudur[22]. Bu konuda Schönberg'in *Harmonielehre* kitabının armoni eğitiminde uygulanacak yöntemleri tartışan ikinci bölümünden aşağıdaki alıntıyı yapalım:

*"…In this sense all harmony courses that, following the old thorough-bass method, require the pupil to write out the other voices over figured basses are inappropriate; for there he learns mere voice leading, which might be, to a limited extent, a secondary task of harmony teaching. To expect that the pupil will automatically acquire a sense for good chord progressions from realizing figured basses is no more defensible than to expect that he will learn them through studying masterpieces, where indeed these and better progressions also appear. Then the teacher is relying on the talent of the pupil, by all means the best thing to do, especially wherever the teacher is not able to influence the pupil's awareness deliberately, wherever he cannot apply explicit methods to produce explicit, predictable knowledge and abilities in the pupil. It is clear at least that with this [the figured-bass] method the pupil is not practicing the primary, but rather a secondary matter. It is furthermore clearly wrong to assign the pupil, without preparation, the task of harmonizing chorales; for he has spent most of his time merely writing parts over harmonic progressions whose effectiveness was determined by someone else. Chorale harmonization requires him to devise chord progressions himself, and he has to be responsible himself for their effectiveness. This task was neither explained nor drilled by the thorough-bass method. Of course gifted pupils may be able to do it moderately well; for these are already equipped, through listening to music and remembering it, with a certain instinct for the right harmonic progression. With them the teacher has to do little more than touch up minor instances of roughness, weakness, or monotony. The less gifted or those gifted in other ways are*

---

[21] Bu husus ile ilgili (Foote, Spalding,1905:50) kitabının *Ch.X:Chord of The Sixth* Bölümünden şu alıntıyı yapabiliriz*:…It is impossible to make absolute rules with regard to the especial treatment of this chord, as exceptional cases are so numerous; there is nothing in harmony requiring more care, judgment, and good taste…*

[22] Rakamlı bas tekniği ile ilgili kısa bilgi için bkz. (Kostka,Payne,2008:45-47). J.P. Rameau'nun (1683-1764) 1722 yılında yazdığı *Traité de L'harmonie Réduite à ses Principes Naturels* başlıklı monograf ile ortaya koyduğu bu kuram, öğreti ve doktrinlerinin tarihsel süreci içerisinde kapsamlı incelemeleri ise çok sayıda kaynakta mevcuttur. Bunlara örnek olarak geçen yüzyıldan ders kitapları arasında (Macpherson,1894), (Norris,1895), (Shirlaw,1917); doktora tezleri arasında (Ahnell,1957), (Paul, 1966), (Ramirez,1967), (Anderson,1981), (Caplin,1981), (Elsberry,1984), (Christensen,1985), (Martin,2008); ve günümüzün kapsamlı ders kitapları arasında (Blanes Arques, 1989-1994) verilebilir. Ayrıca bkz. (Mitchell,1963).

*helpless, since their training dealt merely with voice leading; and they never learn to design a piece of music whose harmonic construction succeeds by virtue of logical progressions".*

Yine rakamlı bas tekniği ile bağlantılı olarak Oswald Jones, Heinrich Schenker'in *Harmony* kitabına yazdığı Önsöz'de, Johannes Brahms'ın Dr.Hugo Riemann'a yazdığı bir mektupta "*yöntemsel niteliği bulunmayan ders kitaplarından çok sıkıntı çektiğini, öyle ki yaratıcı bir ürün ortaya koyabilmek için bu tür kitaplardan öğrendiği herşeyi unutması gerektiğini*" belirttiğini aktarır.

Altılı akorların şifrelendirmesini ve bağlantı kuramları ile ilgili herhangi birikimin olmamasının bir yansıması olarak Schönberg'in bu konuya herhangi bir önem vermediğini ve dolayısıyla da kitaplarında bu konunu çok kısa geçiştirildiğini görüyoruz:

*" …Otherwise, however, the sixth chord is unconditionally permitted, wherever the same degree is possible in root position, so long as certain stereotype patterns (cadences, etc.) are not involved. These will be discussed later. In fact the sixth chord offers scarcely any problems, and the only reason we are drawn into a more detailed discussion of it is that restrictions were imposed on the other inversion, the six-four chord…"* (Schönberg,1921:56)

*"…The sixth chord has, then, as I have said, no harmonic significance, but rather melodic; it is suitable for introducing variety into the bass line and, consequently, into the other voices…"* (Schönberg, 1921:59).

Altılı akorların şifrelendirmesini ve bağlantı kuramları mevcut olmadığından, Schönberg'in genel dört sesli (koral) yürüyüşlerde bağlantı ilkelerine yönelik olarak da somut ilkesel bir önerisi bulunmamaktadır:

"*PART LEADING*

*When connecting chords it is advisable that each of the four voices (soprano, alto, tenor and bass, generally used to present harmonic successions) should move no more than necessary. Accordingly large leaps are avoided, and if two chords have a tone in common it should, if possible, be held over in the same voice. This advice is sufficient to avoid the greatest mistakes in part leading, though special precautions are necessary to avoid open or hidden parallel octaves or fifths. Contrary rather than parallel motion is recommended…"* (Schönberg,1954:4,5).

Yöntemsizliğin doğal bir sonucu olarak Schönberg'in armonik çözümleme konusunu gereksiz bir uğraş olarak değerlendirip kitaplarında ve eğitim sürecinde yer vermemeyi tercih etmesine şaşırmamak gerekir:

*"…I have omitted harmonic analyses in this book, because I consider them superfluous here. Were the pupil able to extract from the musical literature what he needs for composing, then no one would have to teach harmony. And it is indeed possible to learn everything this way. I myself have never formally studied harmony and am therefore one of the many who prove that possibility. But most pupils do need instruction; and I say: if you do teach, then say all that can possibly be said. Generally, though, analysis is more a test the author uses for the correctness of his theory than an advantage for the pupil. I do not deny that it would benefit the pupil to account for the harmonic procedure in masterworks. But to do this the way it should be done, i.e. by examining the harmonic structure of an entire work and the significance of the individual chords and chord progressions, would be impossible within the limits of a harmony course. Yet, anything else is relatively pointless. Those usual analyses which show through what keys a theme modulates, or more correctly, show how many chords, however foreign to the key they may seem, a musical idea can contain without its leaving the key - this is to show something which it is not necessary to show. For whenever the pupil has the means to do it himself, he will understand it so much better, just by doing it, than he could by analysis- that is, he will understand the harmonic aspect of music. The balanced relation of motives to harmony, rhythmic elaboration, in short, what really pertains to composition, if it indeed can be explained at all, does not belong in a harmony course. The pupil is again being shown what is unessential! And I cannot understand how he is ever to grasp the essential if the unessential is always given first place in his study…"* (Schönberg,1921:15,16)

Bu hayal kırıklığı yaratan yaklaşım elbetteki Schönberg'in tüm çağdaşlarının ortak düşüncesi olmaktan uzaktır. Aksine, kuramcı J. Humfrey Anger, *A Treatise on Harmony (with Exercises)* başlıklı kitabında armonik çözümleme konusunun kilit noktasını oluşturan altılı akorlara özel bir bölüm ayırmakta ve önemini (doğruluğunu bizim de paylaştığımız) şu çarpıcı cümlelerle vurgulamaktadır:

*"…The chord of the sixth may well be termed the 'pons asinorum' of Harmony. A thorough knowledge of this chord and of its treatment generally is of the utmost importance to the student, for, not only are the chords which have so far been considered, the only chords employed in strict counterpoint, but they may also be said to form the basis of all composition.…"* (Anger, 1905:109).

Durum böyle iken Anger, rakamlı bas tekniğinden daha ileri bir şifreleme geliştirememiş olması nedeniyle altılı akorları sınıflandırma yönünde bir katkı sunamamıştır:

*"… Chords of the sixth, except when the bass-note is doubled (as explained in the following paragraph) are not considered as being definitely in either close or open position, as in the case of the common chord; their position is regarded as being ambiguous, and as such it frequently happens that a chord of the sixth intervenes between two common chords, one of which is in close, while the other is in open position…"* (Anger, 1905:103).

Geneline baktığımızda da armoni ile ilgili literatürde verilen tüm öğretim yöntem ve yaklaşımlar bas şifresine dayalıdır. Bu durum, Rameau'dan C.P.E.Bach'a, Riemann'dan Çaykovski'ye, Maler'den Schönberg'e ve sonrasında günümüze kadar aynıdır. Sanat açısından üstün nitelik gösteren söz konusu kişilerin armoniye yönelik tüm uygulamaları en üst seviyede gerçekleştirebildikleri konusunda herhangi bir şüphe bulunmamaktayken, bu kişilerin eğitim amaçlı armoni kitaplarında, sanat alanında görülen üstün başarılarını tekrar ettikleri söylenemez. Bunun nedeni olarak, kuramcıların, müziğin sanat ve eğitim yönünün yanı sıra öncelikli olarak bir müspet bilim dalı olmasına rağmen "neden" ve "nasıl" sorularına her zaman tek bir yöntemle ve eksiksiz bir biçimde açıklamalar getirememeleri, gösterilebilir. Söz konusu tüm kitaplarda sadece akor dizilimleri, notaların tekrar etme ilkeleri, bağlantı türleri genel olarak "çok iyi - iyi – kötü –çok kötü" sözcükleriyle açıklanmakla kalmayıp, ayrıca armonik ilerlemedeki akor dizilim ve ezgi seçenekleri tüm matematiksel olasılıklar değerlendirilmeden verilmektedir. Bu durum, temel bilgi ve uygulama düzeyinden hareket ile tüm armoni öğretimini etkisi altına almaktadır.

"Sorun 4" başlığı altında incelenen sıkıntılara bir çözüm kazandırmak amacıyla 2009 yılında Prof. Atilla Sağlam ve Burak Polat tarafından geliştirilen *tiplendirme* yöntemi ile, piyano dizeği üzerinde üç sesli çevrilmiş altılı ve yedili akorların *soprano durum şifreleri* ile tek şekilde gösterimleri sağlanmıştır (Sağlam,Polat, 2012a) Buna paralel olarak olası tüm çevrilmiş akor dizilimlerini barındıran plagal ve otantik kadans yapıları sistematik şekilde incelenmiştir. Geliştirilen yöntemler 2009 yılından bugüne Trakya Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı eğitim programı

içerisinde başarıyla okutulmakta olup, mevcut tez çalışmasının da altyapısını oluşturan bu yöndeki kuramsal birikim ilerleyen kısımlarında kapsamlı olarak sunulmuştur.

Söz konusu "Soprano Durum Şifreli" armoni yönteminin aşağıdaki 6 temel gereksinimden kaynaklandığı söylenebilir:

1. Bas şifresi yöntemli (rakamlı veya fonksiyonel) armoni öğretiminde verilmiş bas partisi ve soprano ezgisinden akorların konumları ve akorların bağlantılarına yönelik bilgi hazırdır, ancak akorların durum ve tip bilgisi ile durumların akor bağlantılarına etkisine yönelik bilgi hazır değildir. Bununla birlikte sadece bas partisinin verildiği çalışmalarda durum ve tip bilgisinin eksikliği nedeniyle sopranoda ezgi oluşturma ve ezgi oluşturmadaki seçenekleri tespit etme olanağı da bulunmamaktadır.
2. Bas şifresine dayalı armoni öğretimi yönteminde akor durumlarına yönelik bilgi ve bilginin etkilediği uygulamalar önemsenmediğinden akoru oluşturan notaların özellikle alto ve tenor partilerine dağıtımında hem kök[23], hem de altılı[24] akorların durum veya tiplerine göre diziliminde rastlamsal uygulamalar ortaya çıkmakta ve öğrenci hatalarına yönelik bir zemin oluşmaktadır. Bas şifre yazmaya dayanan armoni öğretim yöntemi özellikle altılı akor yazımında hangi notanın tekrarlandığını

[23] Soprano şifrelerindeki durum ve tip gösteren simgeler kök akorların dört partiye dizilimlerini gösteren birer bilgi kaynaklarıdır. Bu bilgiye göre kök konumlu bir akor soprano, alto ve tenorda durum belirtecek biçimde dizilmiş ise bu kullanım doğal ve kurallı bir kullanım olup, öğretim seviyesinde ele alınan bir bilgi kümesine işaret etmektedir. Eğer kök konumlu bir akor soprano, alto ve tenordaki dizilimleri sırasında durum yerine tipler oluşturduğunda, ortaya çıkan tip kök konumlu akora özel bir nitelik kazandırmaktadır. Bu yeni nitelik kural dışı olup, akorlarda temel notanın tekrarı dışında tekrar eden diğer notaların işlevine yönelik armonik bir gelişmeyi ortaya koymakta ve sanatsal yaratı düzeyinde bir bilginin ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

[24] Soprano şifrelerindeki durum ve tip gösteren simgeler altılı akorların dört partili yazılımları ve işlevlerinin tanımlanması bakımından iki öneme sahiptirler. Altılı akorların her üç notasının da tekrar etme ilkesi bulunmaktadır. Bu durumda işlevsel etkinin diğer derece akorlarına aktarımına bağlı ilk önem noktası oluşmaktadır. Buna göre altılı konumda basa yazılan notanın tekrarı özel armonik sıralamalara ve kadanslara bağlı olarak oluşur. Bundan amaç, klasik kullanımdaki sabit derecelerin yerine o dereceleri temsil edecek ancak işitme bakımından fark yaratacak yeni dereceleri kullanılır hale getirmektir. Altılı akorlardaki birli ve beşlinin tekrarındaki doğal ilkelerin tespitiyle eğitimsel düzeyin oluşması ve bu ilkelerin ters yüz edilerek kullanımından doğan sanatsal düzeyin belirlenebilmesine bağlı ikinci önem noktası oluşmaktadır.

gösterememektedir. Ayrıca bu yöntemde altılı akoru oluşturan notaların hangi partilere niçin yazılacağı da belirsizdir ve bu konuda herhangi bir bilgiye yer yoktur.

3. Bas şifreli armoni öğretimi yönteminde fonksiyonların (derece akorlarının) bağlantı türü ortak sesin/notanın aynı partide bulunması şartına bağlı olarak açıklanmaktadır. Soprano durum şifreli armoni öğretim yönteminde bu şart, fonksiyonların bağlantısında durumlar arası kurulan düzenin sonucu olarak ortaya çıkar. Bu durumda en önemli öğretim kazancı öğretici ve öğrenci açısından "melodik bağlantı" türünün kesin bir biçimde ortaya konabiliyor olmasıdır.
4. Bas şifreli armoni öğretim yönteminde verilmiş ezgiyi –bas şifre verilse dahi- tüm özellikleri ile şifreleme olanağı yoktur. Ayrıca bas şifre ya da bas partisinin verildiği çalışmalarda iyi bir ezginin oluşmasını sağlayacak ve bağlantılardan doğan ikili ezgisel dizilimler ve bunların çeşitli seçeneklerini görme olanağı da yoktur. Bu sorunlar soprano durum şifreli armonide tamamen ortadan kalkmaktadır. Demek ki soprano durum şifreli armoni yöntemi ile hem ezginin tüm armonik bilgisi soprano şifresi ile verilebilmekte hem de verilmiş bir bas şifre veya bas partisinin üzerinde en iyi ezgi seçeneklerini oluşturulabilmektedir. Bas şifreli armoni öğretim yöntemiyle yapılacak armonik çözümlemelerde tüm partilere yönelik akorların durum ve tip[25] içeren genel ve/veya özel kullanımlı dizilimlerini[26] tek biçimde şifreleyebilmek ve tanımlayabilmek olasılığı

---

[25] Akor tipleri: Akor tipi ya da tipleri esas olarak altılı akorlar için ve dört veya beş sesli/notalı akor yapıları için kullanılan dizilimleri açıklamaktadır. Buna göre eğer herhangi bir üç sesli/notalı akor dizilimi sırasında soprano, alto ve tenor partilerinden herhangi birinde akoru oluşturan üç ses/notadan herhangi bir eksik ise, dar ve geniş durumlar, tanımları gereği ortadan kalkmakta ve yerlerine tip tanımlamaları oluşmaktadır. Bununla birlikte, altılı akorlarda tip yerine durum veren dizilimler; kök akorlarda durum yerine tip veren dizilimler de bulunmaktadır. Bu türlü akor dizilimlerinin ortaya çıkması özel şartlara bağlı sanatsal zorunluluklarla ilişkilidir. Gerekli tüm detaylı sunum Ek C kısmında verilmiştir.

[26] Özel kullanımlı akor: Bu akor yapıları iki biçimde oluşmaktadır. Bunlardan ilki, kök akorlarda soprano şifresinde tip oluşturan dizilimlerdir ve kök nota dışındaki akor notalarının tekrarına dayanırlar. İkincisi ise, altılı akorlarda soprano şifresinde durum oluşturan dizilimlerdir. Bu dizilimin sebebi ise "altılı akorda bas notası tekrarlanmaz" genel kuralının aşılarak tekrar edilmesidir.

bulunmamaktadır; oysa ki soprano durum şifreli armoni öğretim yönteminde bu olanak mevcuttur.

5. Bas şifreli armoni öğretim yönteminde armonik ilerlemeyle ortaya çıkma olanağı bulunan tüm ezgi seçeneklerini görme imkânı mevcut değildir. Oysaki soprano durum şifreli armoni öğretim yöntemi bu seçenekleri hazır bulundurmaktadır.
6. Bas şifreli armoni öğretiminde ders kitapları arasında benimsenmiş ortak bir notasyon anlayışı dahi bulunmamaktadır. Bu konu ile ilgili Türk müzik kurumlarında okutulan kitaplar üzerine bir karşılaştırmalı inceleme (Engür,Demirbatır,2011) kaynağında mevcuttur. Oysaki evrensel ölçekte bir bilim dalının temelleri atılacağı zaman ilk yapılması gereken, *üzerinde tüm kullanıcıların mutabık olacağı, akla ve matematiğe dayalı ortak sembolik notasyon geliştirerek bir dil birliği yaratmaktır*. Bu tez kapsamında sunulan soprano durum şifreli öğretim yöntemi ise bu eksikliği ortadan kaldırmaktadır.

**Sorun 5: Kök ve Çevrim Konumlu Yedili Akorların Kuruluşları ve Bağlantıları** Tıpkı altılı akorlarda olduğu gibi, yedili akorlar da armoni tarihinde hiçbir dönemde ve yazıda soprano, alto, tenor ve bas'ın tüm çeşitlemelerini ortaya koyar biçimde dizilmemiş ve simgesel olarak işaretlenmemiştir. Ek D kısmında bu eksiklik ortadan kaldırılmakta, soprano şifresinin alanı yedili akorların her türlü dizilişini bir düzen içerisinde açıklar biçimde genişletilmektedir. Buna göre yedili akorların tüm çeşitleri ve dört partili yazıma göre tüm dizilimleri bulunmuş, sınıflanmış ve bu akorların bağlantılarına yönelik eğitimsel ve sanatsal düzeydeki tüm kuramsal olanaklar açıklanmıştır. Bu kısımda sunulan kuramsal bilgiler ayrıca (Sağlam,Polat,2012b) çalışmasında da yayınlanmıştır.

**Sorun 6: Akorların Armonik İlerleme Düzenleri** Akorların kuruluş ve bağlantıları meselelerini takip eden bir sonraki en temel mesele, akorların bir ezgi önderliğinde müzik biçimsel yapılar oluşturarak yaptığı armonik ilerlemelerin düzeninin açıklanmasıdır. Bu meseleye yönelik olarak Ek E kısmında, armonik ilerlemede akorların hareket alanlarını, ardışıklık ilişkilerini ve ilerleme yön ve kuramına yönelik yine bütüncül ve özgün bir düzen sunulmaktadır.

**Sorun 7: Gitar Müziğine Yönelik Akor Kuruluşlarının Soprano Durum Şifreleri.** Sorun 3-5 ile ortaya konan ve piyano dizeği üzerinde gösterilen dört partili düzende üç sesli kök konumlu, altılı akorların ve (dört sesli) yedili akorların kuruluşlarının soprano durum şifreleri ile verilmesi ve bağlantılarının ortaya konması sorunsalının aşılması, bir adım ötesinde aynı meselelerin gitar müziğine yönelik olarak sol anahtarlı dizek üzerinde de çözümlenmesi konusunu beraberinde getirmektedir. Gitar müziği odaklı armonik çözümlemelere hizmet edecek böyle bir inceleme mevcut tez çalışmasının da temel araştırma problemini oluşturup ilgili tüm yaklaşımlar Ek F kısmında sunulmuştur.

### A.2.1 Hugo Riemann'ın Geliştirdiği Şifrelemeler

Leipzig Üniversitesi Müzik Bilimleri Profesörü Hugo Riemann'ın (1849-1919) 1898 yılında üçüncü baskısını yapan *Handbuch der Harmonielehre* kitabının önsöz kısmında (İngilizce çevirisinden altıntı ile) rakamlı bas tekniğinin yerini alacak şekilde geliştirdiği şifreleme tekniğinden şu şekilde bahsetmektedir:

*"…Knowing that for almost three hundred years the Thorough Bass (General Bass or Figured Bass) Method has been generally adopted by the entire civilized world as the basis for the study of Harmony, it was perfectly clear to me, when in the year 1880 I published my "Sketch of a New Method for Harmony Instruction", it would be exceedingly difficult to replace this Thorough Bass (General Bass or Figured Bass) Method by a radically new course of instruction for the study of Harmony…."* (Aktaran:Haagmans,1916:Önsöz)

Armoni kuramının gelişiminde çığır açtığı kabul edilen bu kitapta ortaya konan şifreleme tekniği doğrudan (Riemann,1896:21) kaynağında, ayrıca da Riemann'ın öğrencisi Haagmans'ın kaleme aldığı (Haagmans,1916:Part III) kaynağında açıklanmaktadır. Bu yaklaşıma göre, kök ve çevrim konumunda olduğuna bakılmaksızın, incelenen akorun fonksiyonunu ifade eden T:Tonik, S:Subdominant ve D:Dominant işaretlerinin üzerine soprano şifresi, altına da bas şifresi yazılmakta, akorun diğer seslerinin alto ve tenor partilerinin yerleşim düzeni ise hedeflenen armonik ilerleyişe bağlı olarak aşikar kabul edilerek ayrıca verilmemektedir. Akor bir majör üçlüye ait ise bu rakamsal şifreler Arap harfleriyle, minör üçlüye ait ise de Romen harfleriyle verilmektedir. Ayrıca kök konumlu majör üçlüleri belirtmek için üst sol indisi olarak "+" sembolü, minör üçlüler için ise "o"

sembolü kullanılmaktadır. ".." sembolü ise bir önceki akorun işlevinin devam ettiğini ifade etmektedir.

Buna göre örneğin (Haagmans,1916:40)

**Ex. 43.** (in *E*) ¢ $\overset{V}{T}_{I}$ $S_{I}$ | $T_{I}$ ‖

şifresi verildiğinde buradan

**Ex. 43, worked out as example:**




dört partili seslendirmenin; benzer şekilde (Riemann,1896:21)

¢ : *T D* | *T* | *D* .. | *T* .. | *D T* | *D T* | .. *D* | $\overset{1}{T}$ ‖

şifresi verildiğinde de buradan tonalite keyfi seçilmek üzere




dört partili seslendirmenin yapılabilmesi beklenmektedir.

Riemann'ın kullandığı şifrelendirmelerin o dönemin armoni kitaplarında çok hızlı bir şekilde benimsendiği görülmektedir. Bunlara bir örnek olarak Carl Grimm tarafından 1900 yılında yayınlanan ve içerisinde baştan sona Riemann şifrelerine dayalı çözümlemeler içeren *A Simple Method of Modern Harmony* kitabından şu çok seslendirme alıntısını yapabiliriz (Grimm,1900:21)

Ex. 14.




**Notice that the *middle parts* (alto and tenor) have here the duty of keeping the *outer parts* (soprano and bass) together, that is, their role is to sustain notes as much as possible. In the seventh measure we have the dominant chord with two notes foreign to it, namely, the fourth and sixth, which tend downwards to the third and fifth of the chord, that is the D with *two* suspensions; it is called *dominant six-four chord.***

Görüldüğü üzere, "Riemann şifrelendirmesinde alto ve tenor partilerinin tek görevinin dış (soprano ve bas) partileri birarada tutmak ve desteklemek olduğu" söylenmektedir. Bu açıklamanın elbetteki yöntembilimsel açıdan bir değeri yoktur.

Kısacası, bu yaklaşım her ne kadar özünde "akorların tek şekilde dizilimini sağlamak için bas ve soprano şifrelerinin birlikte kullanılması" düşüncesine dayansa da, verilen rakamlar akoru işlevsel yönden tanımlayan "konum" ve "durum" tanım ve bilgilerinden yoksun olduğu için söz konusu yaklaşım ne yazık ki rakamsal bas tekniğinden daha derin bir anlam içermemektedir.

Riemann'ın temelini attığı şifrelendirmeler ve işlevsel armoni yaklaşımı W. Maler'in 1931 yılında yazdığı iki ciltlik *Beitrag zur Durmolltonalen Harmonielehre* (Maler,1931) kitabında - "konum" ve "durum" tanım ve bilgilerinde bir gelişme sağlamamakla beraber - romantik döneme ait ileri yedili ve dokuzlu akor yapılarının geneline genişletilerek günümüzdeki kullanım şekline kavuşmuştur. İlgili kaynakta, geliştirilen şifrelendirmelerin bir dizini de mevcuttur. Örnek vermek gerekirse, dominant yedili akoru $D^7$; birinci, ikinci ve üçüncü çevrimleri $D^7_3$, $D^7_5$, $D^7_7$; birlisi atılmışı $\not{D}^7$; beşlisi atılmışı $D^7_{\not 5}$ ile verilmektedir.

# Ek B KÖK KONUMLU ESAS ÜÇLÜLERİN KURULUŞU VE OTANTİK İLE PLAGAL KADANSLARDA BAĞLANTI KURAMI

## B.1 Dört Partili Yazımda Durum ile Konum Tanımları ve İlişkileri

Dört partili yazımda kök konumlu (yani bas = I. derece) bir 3 sesli akorun ("esas üçlü"- İng. "triad") *tek şekilde* kurulabilmesi için akorun birbirinden *bağımsız* şu iki özelliğini tek bir soprano durum şifresinde biraraya getirmek yeterlidir:

I. Üçlünün dar (D) veya geniş (G) durumlu olduğunu belirten *nitel* özelliği,
II. Üçlünün soprano partisinde, bas notasına göre kaçıncı derecedeki sesin yerleştiğini belirten ve sadece 3,5,8 değerlerinden birini alabilen sayısal değer; yani *nicel* özelliği[27].

Nitel özelliğin bas ve tenor partileri arasındaki uzaklıktan bağımsız olarak kök, üçüncü ve beşinci notaların tenor, alto ve soprano partilerinde birbirlerine göreli dizilimlerini; nicel özelliğin ise, sadece bas ve soprano partileri arasındaki sayısal uzaklığı temsil ettiğine dikkat edilirse, bu iki özelliğin birbirinden bağımsız ve dolayısıyla aynı anda gerekli olduğu hemen anlaşılır.

Nitel durumu belirten {D,G} ile nicel durumu belirten {3,5,8} sembollerinin permutasyonlarından (yani, sıralı birleşmelerinden) D3, D5, D8; G3, G5, G8 ile ifade ettiğimiz ve piyano dizeğinde soprano partisi üzerinde yazdığımız altı farklı "soprano durum şifresi" meydana gelir. Bu şifreler "dar üçlü, dar beşli, dar sekizli; geniş üçlü, geniş beşli, geniş sekizli" şeklinde söylenir. Tonik, subdominant ve dominant dereceleri üzerinde kurulmuş esas üçlüler ve çevrilmişleri, soprano durum şifreleriyle beraber Nota B.1'de sunulmuştur. Nota B.1'de ve devamındaki tüm örneklerde tonalite olarak C-Dur kullanılmıştır.

---

[27] Bu sayısal değere rakamlı bas tekniğinde "soprano şifresi" adı verilir. Görüldüğü üzere "soprano şifresi", "soprano durum şifresi"nin bağımsız iki bileşeninden sadece bir tanesine karşı düşmektedir.

**Nota B.1** Tonik, subdominant ve dominant dereceleri üzerinde kurulmuş esas üçlüler, çevrilmişleri ve soprano durum şifreleri




Böyle bir gösterim, ders kitaplarında sıkça rastlanan ve akorların üzerinde sadece nicel değeri, altında ise yazı ile "dar" veya "geniş" ibaresi bulunan ifade şekline göre çok daha işlevseldir.

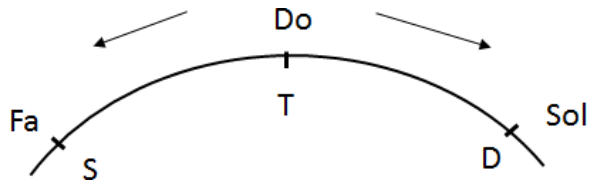
Dar durum, temel durumdur ve akoru oluşturan üç notanın – kök, 1.çevrim ve 2.çevrim konumlu yapısını bozmadan – soprano, alto ve tenor partisine bir T8'li (tam sekizli) nota sınırını aşmayacak şekilde yerleştirilmesiyle oluşur. Geniş durum, dar durumdan türetilen (yapay) bir durumdur. Bu türetme, bizim tercih ettiğimiz ifade şekliyle, *alto partisindeki notanın anahtar ve T8'li nota kümesini değiştirerek tenora yazılması; tenor partisindeki notanın anahtar değiştirerek T8'li nota kümesini değiştirmeksizin altoya yazılması* ile oluşur.

Anlaşıldığı üzere dar durumdan geniş duruma geçişte alto ve tenor partileri anahtar değiştirmekte ancak tenor-alto ve alto-soprano partileri arasındaki uzaklık bir oktavdan düşük kalmaktadır. Bu durumda tenor-soprano partileri arasındaki uzaklık mecburen bir oktavdan büyük ancak aynı zamanda da iki oktavdan düşük olmaktadır. Geniş durumdan dar duruma geçişte ise yukarıda söylenenler ters yönde işler. Ayrıca ister dar ister geniş durumda olsun, bas-tenor-alto-soprano partileri tanımlanmış ses sınırlarının dışına çıkamazken, bu çerçevede bas partisinin herzaman bir T8'li ses sınırı değişikliğinde özgür olduğu da unutulmamalıdır. Buna ek olarak soprano durum şifrelerinin bir akorun partilerinin yerleştiği perdeleri *mutlak* olarak belirlemediğine dikkat edilmelidir. Partilerin ses aralıklarının oluşumu, ilgili eserin (koro düzenlemesi dahil) hangi çalgı için bestelendiği ile ilgili bir konudur.

## B.2 Kök Konumlu Esas Üçlü Akorlarda Otantik ve Plagal Kadanslarda Bağlantı Kuramı

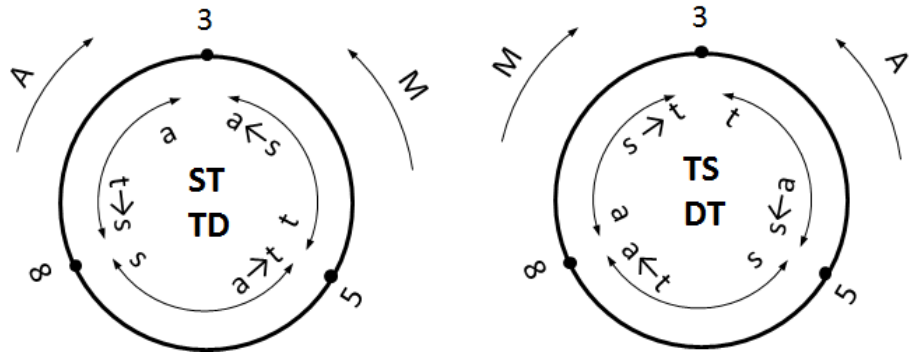
Tonal armonide plagal (alt) ve otantik (üst-doğal) olmak üzere iki *temel-kök kadans* (armonik cümle sonu) bulunmaktadır. Her iki kadans tonal armonideki tüm açık-anlaşılır, kapalı-karmaşık armonik ilerlemelerin alt yapısını oluşturur. Bu nedenle tonal armoniyi anlamak, anlamlandırmak ve çözümleyebilmek için armonideki bağlantı türleri ve buna bağlı ortaya çıkan tüm özellik, bilgi, şart ve istisnaları plagal ve otantik kadans bölgelerinde açıklamak gerekir. Plagal ve otantik kadanslar, *eşit düzenlenmiş* ("eş tampere") ve siyah ve beyaz tuşları "do majör tanımlı piyano"[28] klavyesinde bulunan ve bir sekizliyi 12 eşit aralığa göre düzenleyen alt ve üst T5'liler düzenindeki iki yanaşık derecenin fonksiyonel bağlantısından ortaya çıkmaktadır (bkz. Çizge B.1).

[28] C-Dur tonalitesi, diyatonik derecelerinin hiçbirinde değiştirgeç barındırmayan tek tonalite olması nedeniyle en sade gösterime sahiptir. Piyanoların siyah ve beyaz tuşlarının dağılımının C-Dur tonalitesinin ana diyatonik ve değiştirgeçli ara kromatik derecelerini temsil edecek şekilde kurgulandığı dikkate alındığında, aslında "do majör tanımlı" olarak sıfatlandırılmalarının uygun olacağı görülebilir.




**Çizge B.1** Subdominant,tonik ve dominant dereceleri ve T5liler çemberi üzerinde ilerleme yönleri

Plagal ve otantik kadanslar, tonik (T) fonksiyonunun saat yönüde dominant (D) fonksiyonuyla ve T fonksiyonunun subdominant (S) fonksiyonuyla saat yönünün tersi yönünde yaptığı ilerlemeler sonucunda ortaya çıkar. Bu kadanslar, yön zıtlığının ortaya çıkarttığı zıtlıklara göre soprano durum şifresi değişimi ve buna bağlı armonik/melodik bağlantı ilkesi değişimiyle açıklanabilir, çözümlenebilir.




**Çizge B.2** Plagal ve Otantik Kadansta Armonik ve Melodik Yürüyüşlü Kök Akor Bağlantı Pusulası

Çizge B.2'de verilen "Sağlam pusula" *tonaliteden bağımsız olarak* akor bağlantılarındaki tanımlama ve karmaşıklara son vermeye yönelik yeniliklerin açık gösterimini içerir. Verilen iki pusulanın birbirine özdeş olması nedeniyle sadece bir tanesi yeterli iken okuyucuya kolaylık açısından zıt yönlü yürüyüşler ayrı ayrı sunulmuştur. Eşlikli ezgi (homofoni) üslubunun öğretiminde şu iki akor bağlantı özelliği bulunmaktadır:

1. Armonik (Uygusal) Bağlantı: Fonksiyonel ilişki içinde olan iki akor arasında ortak ses/nota bulunduğunda aşağıdaki iki farklı şekilde uygulanabilen bağlantı türüdür:

    a) Ortak ses/nota aynı partide, diğer partiler *adım* hareketi yapabilir.

b) Ortak ses/nota farklı partide, diğer sesler *atlama* hareketi yapabilir.

2. Melodik (Ezgisel) Bağlantı: Fonksiyonel ilişki içinde olan iki akor arasında ortak ses/nota bulunmasına rağmen ortak ses/nota'nın farklı partilerde yerleşmesini ya da aralarında ortak ses/nota bulunmayan ancak fonksiyonel ilişki içindeki iki akor bağlantısını açıklar.

"Sağlam Pusula"ya göre aralarında fonksiyonel (tonal) ilişki bulunan akorların bağlantısında hedef armonik ya da melodik bağlantı kurmak değil, akorları soprano durum şifresi ekseninde, saat yönünde ve/veya saat yönünün tersine bir düzen içerisinde ve dar ve geniş durumda kurmaktır.

Pusulanın çalışma ilkesi şu şekildedir: Çember üzerindeki noktalar kadanslardaki S, T veya D fonksiyonlu akorun nicel değerlerini gösterir. Herhangi bir yürüyüşte akorlar dar veya geniş nitel değerine sahip olabilir ancak yürüyüş boyunca nitel değerlerini değiştiremezler. Saat yönünde ve saat yönünün tersine dönüşler, sırasıyla, melodik ve armonik bağlantılara karşı düşer. Saat yönünün tersine dönüşlerde çember içerisindeki okun ucundaki harf ("t":tenor, "a":alto, "s":soprano), armonik bağlantılarda tutulan partiyi ifade eder. Saat yönündeki dönüşlerde çember içerisindeki okun ucundaki aynı harfler melodik bağlantılarda ortak notanın hangi partiden diğerine aktarıldığını ifade eder.

Bir örnek vermek gerekirse, DT otantik kadansında D8 (veya G8) dominant fonksiyonuyla D3 (veya G3) tonik fonksiyonu arasında bir melodik bağlantı vardır ve bu bağlantıda dominant akorunda soprano partisindeki nota, tonik akorunda tenor partisine yerleşir. Benzer şekilde S T plagal kadansında D3 (veya G3) subdominant fonksiyonuyla D5 (veya G5) tonik fonksiyonu arasında bir armonik bağlantı vardır ve bu bağlantıda tenor partisindeki nota değişmeden tutulur. Partilerin tanımlı olduğu perde aralıkları ihlal edileceğinden hiçbir bağlantıda akorların nitel durumunda bir değişiklik[29] izinli değildir.

[29] Burada kastedilen özel durumlarda karşımızda çıkan D8-G3/G5, G8-D3/D5; D3-G5/G8, G3-D5/D8; D5-G8/G3, G5-D8/D3 şeklindeki bağlantılardır.

Armonik bağlantılı S T plagal kadansı ile armonik bağlantılı T D otantik kadansının birleştirilmesi ile de S D tam kadansı elde edilir. Bunu ifade eden matematiksel denklem aşağıdaki gibidir:

**ST+TD=SD**

Pusula ile tanımlı olası tüm yürüyüşler üzerinden elde edilebilen S D tam kadanslarına ait nota örnekleri aşağıda sunulmuştur. Bu kadans, saat yönünün tersine işlerken, beklenilebileceği üzere, önceden tanımlandığı anlamda ne armonik ne de melodik bağlantı özelliği (yani yürüyüşte ortak ses/nota) bulunmamaktadır.

**Nota B.2** Plagal ve Otantik Kadansta Armonik Yürüyüşlü Kök Akor Bağlantıları



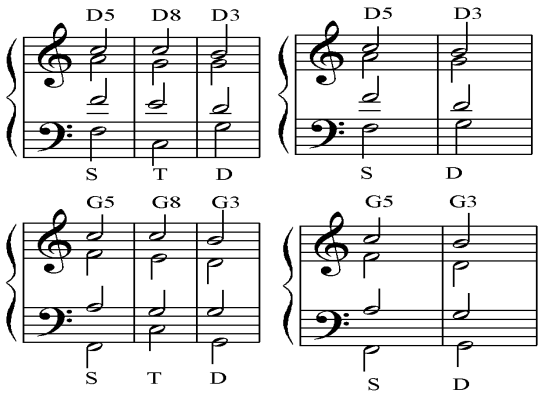
**Nota B.3** Plagal ve Otantik Kadansta Melodik Yürüyüşlü Kök Akor Bağlantıları




**Nota B.4** S D Tam Kadansında D/G5 – D/G3 Bağlantısı

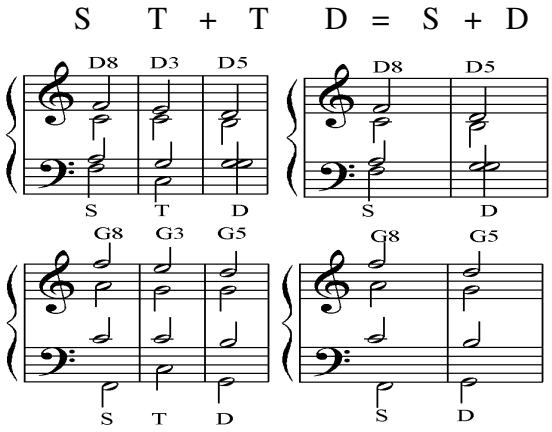
D/G5-D/G8 + D/G8-D/G3 = D/G5+D/G3

S T + T D = S + D



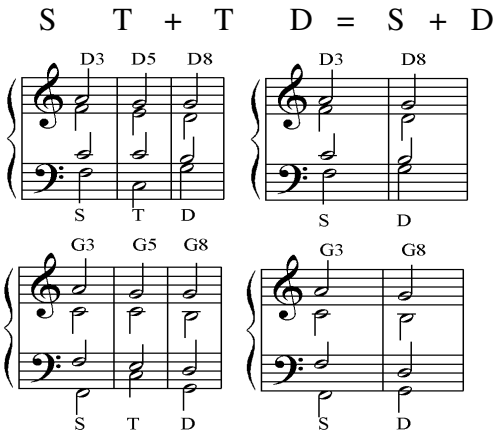
**Nota B.5** S D Tam Kadansında D/G8 – D/G5 Bağlantısı

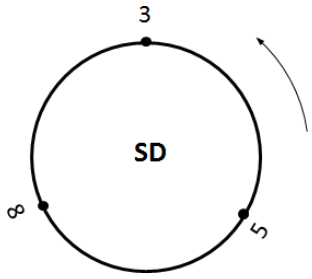
D/G8-D/G3 + D/G3-D/G5 = D/G8+D/G5




**Nota B.6** S D Tam Kadansında D/G3 – D/G8 Bağlantısı

D/G3-D/G5 + D/G5-D/G8 = D/G3+D/G8




**Çizge B.3** S D Tam Kadansının Zorunlu Armonik Yürüyüşlü Kök Akor Bağlantı Pusulası

### B.2.1 Bazı Ders Kitaplarından Alıntılar ve Eleştiriler

Bu kısımda kök konumlu esas üçlü akorların kuruluşları ve otantik ile plagal kadanslarda bağlantı kuramına yönelik olarak yükseköğretim müzik bölümlerinde okutulan kitaplardan çeşitli alıntılar yapılacak ve Sağlam pusula yöntemi ile karşılaştırılarak eleştirilecektir.

1. **Örnek:** (Bakihanova,2003:8)

Kök konumlu akorların bağlantıları ile ilgili Zarife Bakihanova'nın *Armoni* ders kitabından yaptığımız bu alıntıda ilk göze çarpan hata armonik ve melodik bağlantıların tanımının hem yanlış hem de eksik olmasıdır. Doğru tanımlamalar Kısım B.2'de verildiği için tekrar edilmeyecektir. Bunun sonucu olarak Örnek 8a-b'de verilen bağlantının doğruluğu ve tutarlılığı ile ilgili hiçbir ipucu bulunmamaktadır. Öte yandan bu bağlantılar, Sağlam pusula'dan görülebileceği üzere D5-D3 ve D5-D8 yürüyüşleridir. Örnek 8c'de ise yatay partilerin yürüyüşleri ile ilgili verilen "kural" yine hiçbir varsayıma ve gerekçeye dayanmamaktadır. Bunun nedeni, *kural* olarak verilen ifadenin gerçekte Sağlam pusulada D5-D3 ve D5-D8 melodik yürüyüşlerinin ortaya çıkardığı bir *sonuç* olmasıdır. Farklı yürüyüşler farklı sonuçlar çıkarabileceği için böyle bir "kural"ın benimsenmesinin veya ezberlenmesinin uygulamada hiçbir yararı yoktur.[30]

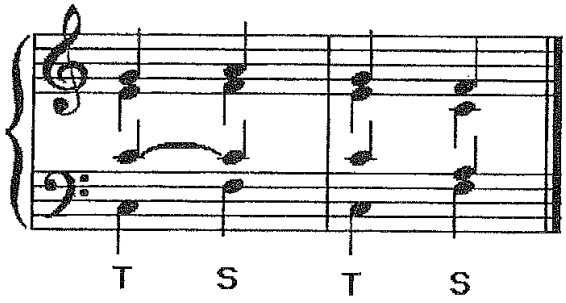
[30] Ders kitaplarında armonik yürüyüşlerin gerekçesi tanımlanmamış kurallara bağlı olarak açıklanması geleneksel bir yaklaşımdır. Tipik bir örnek olarak, saygın müzik kuramcısı Peter Goetschius (1853-1947) tarafından 1892 yılında yazılmış ve 1917 itibarıyla 21 baskı yapmış olan (Goetschius,1917) ders kitabı verilebilir. (Kaynaklar kısmında yer alıp yayın hakkı serbest olan bu ve benzeri çok sayıda esere www.archive.org sitesinden erişileblir). Bu kitap incelendiğinde tonal armoni kuramının, neden sonuç ilişkilerine hiç değinilmeden, baştan aşağı uzun kurallar dizisine indirgendiği görülebilir.Benzer bir örnek olarak (Hull,1918) eserinde tonal armoninin işleyiş esasları 49 kurala indirgenmiştir.

**Nota B.7** (Bakihanova,2003:8)'den Kök Konumlu Akorların Armonik/Melodik Bağlantıları ile İlgili Alıntı

**Akorların Bağlantıları:**

Akorlar armonik ve melodik bağlantılardan oluşur. Bağlantılarda ortak ses tutulmuşsa buna armonik bağlantı adını veririz. Bağlantılarda ortak ses yoksa melodik bağlantı adını alır.

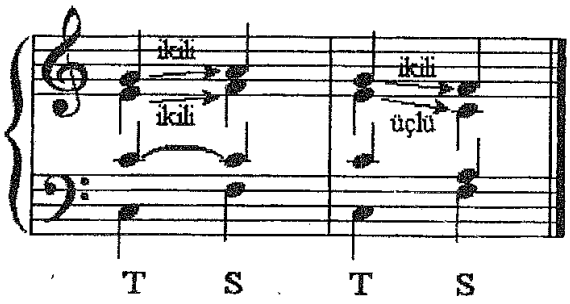
**Örnek: 8 a Örnek: 8 b Do majör / C Dur**




Örnek 8a da armonik bağlantıda ortak ses vardır. Örnek 8b de melodik bağlantıda ortak ses yoktur.

Partilerde yatay olarak yanyana gelen iki sesin aralığı üçlü aralıktan büyük olamaz, ancak bu kural bas partisi için geçerli değildir.

**Örnek: 8 c Do majör / C Dur**




Örnek 8c de görüldügü gibi üçlü aralık aşılmamıştır.

2. **Örnek:** (Bakihanova,2003:10)

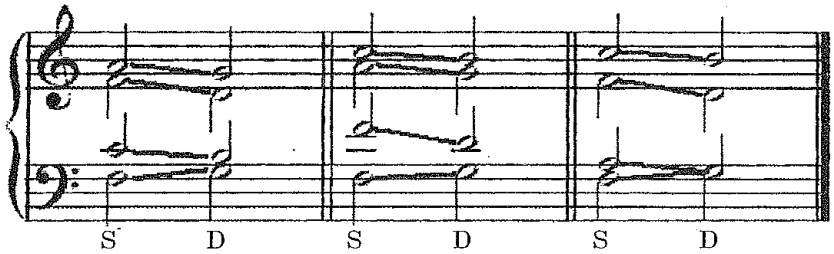
Örnek 9a'da, dikkat edilirse, yazar S D tam kadansının nasıl oluştuğuna dair herhangi bir yöntem vermemekte; okuyucuyu, verilen bir subdominant akorundan sonra dominant akorunun nasıl kurulacağı ile ilgili olarak her bir partinin yürüyüş yönünü ezberlemeye yöneltmektedir. Oysaki bu tür tüm zorunlu yürüyüşler gerekçeleri Sağlam pusula ile Nota B.4-B.6 örnekleriyle açıklanmıştır.

**Nota B.8** (Bakihanova,2003:10)'dan Kök Konumlu Akorlarda SD Kadansı ile İlgili Alıntı

## Subdominant-Dominant Bağlantısı

Subdominant ve dominant bağlantısında bas partisindeki ses yukarı cıkmalı diğer partilerdeki sesler aşağı inmelidir.

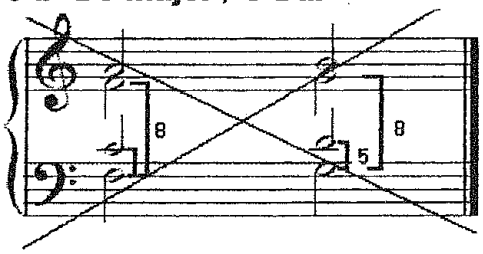
**Örnek: 9 a Do majör / C Dur**




Klasik armonide* yanyana gelen iki akorda paralel beşli ve sekizli aralığı oluşturmak yasaktır. Paralel beşli ve sekizli aralıklar, tını açısından kötü duyulurlar.

Örnek 9b deki yanlış tanımlamada ilk akordaki bütün partiler ikinci akorda çıkıcı olarak hareket etmektedirler. Bu durum paralel beşli ve paralel sekizli hatalarını oluşturur. Bu yüzden bas partisi diğer partilere göre ters hareket etmelidir.

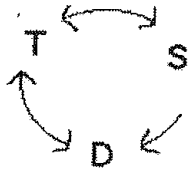
**Örnek: 9 b Do majör / C Dur**




Hatalı örnek

## Klasik Armonide Esas Fonksiyonlar Nasıl Bağlanır?

**Örnek: 10**




Yukarıdaki örneğe göre yalnızca dominant akoru, subdominant akoruna bağlanamaz çünkü bu, seslerin çekimine aykırıdır.

* Çağdaş armonide bu kural, eserin karakterindeki tını arayışı bakımından yıkılabilir.

Örnek 9b'de "paralel beşli ve sekizli yürüyüşlerinin tonal armonide yasak olması" ile ilgili olarak da hiçbir gerekçe sunulmamaktadır. Verilen örnekte otantik TD bağlantısında her iki akorun da D3 soprano durum şifresine sahip olduğu görülmektedir. Dolayısıyla, plagal veya otantik kadanslarda armonik/melodik bir

bağlantı söz konusu olduğunda "paralel beşli ve sekizli yürüyüşlerinin tonal armonide yasak olması" ifadesi bir kural değil, Sağlam pusulanın ortaya çıkardığı bir sonuçtur.

Örnek 10'daki S fonksiyonundan D fonksiyonuna bağlantıyı gösteren ok işareti ise okuyucuyu yanlışa yöneltmeye müsaittir. Zira, bağlantı yönleri söz konusu olduğunda SD kadansı, Çizge B.12'de görülen T5'liler çemberinin işleyiş esasları uyarınca ancak tonik fonksiyonu üzerinden birbirlerine bağlanabilir.

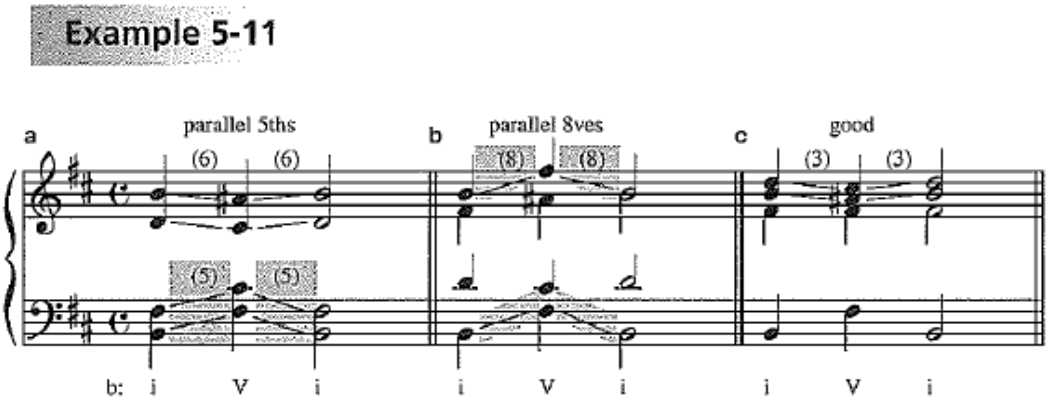
3. **Örnek:** (Kostka,Payne,2008:78,79)

Nota B.9'da paralel armonik yürüyüşlerin uyması gereken kurallar açıklanırken yasaklı olarak kabul edilen paralel 5'li, paralel 8'li ve bir de "iyi" olarak nitelendirilmiş bir bağlantıya örnekler verilmiştir. Bu yasaklara gerekçe olarak ise, henüz o kısıma kadar değinilmemiş olan kontrpuan tekniğinin doğası gösterilmiş ve üstü kapalı olarak T5'li ve T8'li aralıkların kararlı yapılarının melodik yürüyüşlerin önünde (3'lü ve 6'lı aralıklara göre çok daha fazla) engel oluşturduğu ifade edilmiştir. Sunuş şekliyle bilimsel dayanaktan ve ispattan yoksun bu açıklamaların elbette ki akademik hiçbir değeri yoktur[31]. Halbuki bu üç örnek Sağlam pusula açısından incelendiğinde durum son derece nettir. İlk örnekte tonik fonksiyonlu akor G8 soprano durum şifresine sahip iken dominant fonksiyonlu akor nitel olarak bir (dar veya geniş) durum oluşturmamaktadır. O nedenle bu yürüyüş Sağlam pusula tarafından kapsanmamaktadır. İkinci örnekte ise T D yürüyüşünde akorlar, istisna olarak kabul edilen ve bu nedenle Sağlam pusula tarafından kapsanmayan D8-G8 soprano durum şifrelerine sahiptir. Üçüncü örnekte ise T D yürüyüşü D3-D5 soprano surum şifresine sahiptir ve bu bağlantı, Sağlam pusula tarafından da açıklandığı üzere, tenor partisinin tutulduğu bir armonik bağlantıdır. Tıpkı (Bakihanova, Örnek 9b)'de olduğu gibi, yazar neden-sonuç ilişkileri birbirine karıştırılmıştır.

---

[31] Bu husus ile ilgili biraz daha sağlıklı bir açıklama için (Loewengard,1905:24) kitabından şu alıntıyı yapabiliriz: *"…The reason for the bad effect of octave progressions is, that in such a progression one of the voices looses its independence. The same reason answers for the progression of fifths. It is really the same thing if two voices say the same thing (the octave) or if one of them, the dependent (the fifth) repeats. Both show the dependent subordination of one voice under the other. An accompaniment of fifths, even in the inner voices in polyphonic music, is motonous, consequently they cannot be used as an accompaniment, they should be avoided in all cases…."*

**Nota B.9** (Kostka,Payne,2008:78,79)'dan Kök Konumlu Akorlarda DT Otantik Kadansı ile İlgili Alıntı




The reason that Examples 5-11a and 5-11b are unacceptable in the tonal style is that they contain parallel 5ths and 8ves. Although such parallels regained acceptance in the twentieth century, composers of tonal music generally followed the convention, dating from around 1450, of avoiding parallel 5ths and 8ves as well as their octave equivalents, such as 12ths and unisons. Note that this does *not* rule out the *duplication* of a line at the 8ve, which was common in orchestral writing (for example, see Ex. 7-8 on page 103, in which the bass line is doubled at the 8ve because the double basses sound

Parallel Motion **79**

a P8 lower than written). The reason for avoiding parallel 5ths and 8ves has to do with the nature of counterpoint. The P8 and P5 are the most stable of intervals, and to link two voices through parallel motion at such intervals interferes with their independence much more than would parallel motion at 3rds or 6ths. We can deduce a rule of parallel motion:

4. **Örnek:** (Kostka,Payne,2008:87,88)

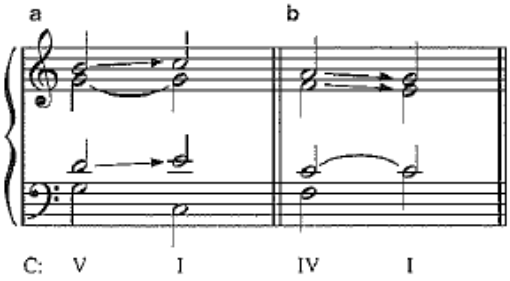
Nota B.10 ve Nota B.11 ile verilen örneklerde, tanımına değinilmeden, armonik ve melodik bağlantı türlerine örnekler verilmektedir. Dikkat edilirse, yapılan uzun açıklamalar, sadece bu bağlantı şekillerindeki adım yürüyüşlerinin yönleri ile ilgili olup, partiler arasındaki aralıkları esas alarak yürüyüş yönlerini ezberletmeye yöneliktir. Oysaki bu yaklaşım, hem tüm armonik ve melodik bağlantılar sergilenmediğinden bütünsel yönden, hem de partilerin yürüyüş ilkelerine hiç değinilmediğinden bilimsel ve yöntemsel yönlerden değer taşımamaktadır. Tam bu noktada Sağlam pusulanın bu tür yürüyüşlerle ilgili tüm bilgi ve yöntemleri en sade ve eksiksiz şekilde içerdiğine dikkat çekilmelidir.

**Nota B.10** (Kostka,Payne,2008:87)'den Kök Konumlu Akorlarda Armonik Bağlantı ile İlgili Alıntı

## FOUR-PART TEXTURES

1. One method for writing this root relationship in four parts is to keep in the same voice the tone that is common to both chords, whereas the remaining two upper parts move by step in the same direction. The stepwise motion will be ascending for root movement of a P5 down (Ex. 6-2a) and descending for root movement of a P5 up (Ex. 6-2b). The purpose of the ties here and in subsequent examples is only to point out the common tones and not to imply that they must be tied.

**Example 6-2**

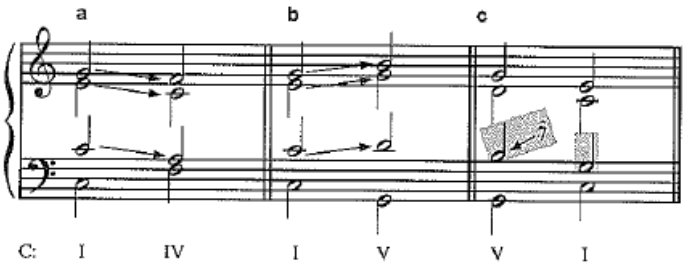



**Nota B.11** (Kostka,Payne,2008:88)'den Kök Konumlu Akorlarda Melodik Bağlantı ile İlgili Alıntı



2. A second method moves all three upper parts in the same direction, with no leap larger than a 3rd. The motion will be descending for a root movement of a P5 down (or a P4 up) and ascending for a root movement of a P5 up (or P4 down). Notice that the leading tone in Example 6-3c does not resolve to $\hat{1}$ but instead leaps down to $\hat{5}$. This is perfectly acceptable if it occurs in an inner voice, as it does here.

**Example 6-3**



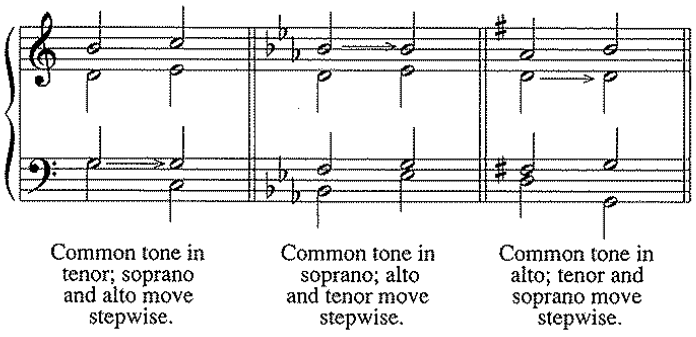
5. **Örnek:** (Ottman,1998:92)

Bu örnekte D T kadansında D fonksiyonu geniş durumlu iken karşımıza çıkan 3 farklı armonik bağlantı yapısı sunulmuştur. Ortaya hiçbir yöntem konamadığından okuyucudan, armonik bağlantıda hangi partinin değişmediğine (anahtar ve perdesini koruduğuna) bağlı olarak diğer partilerin adım hareketlerinin yönlerini ezberlemesi önerilmektedir. Oysaki soprano durum şifrelerine bakıldığında karşımızda, ilk akorlar G3, G8 ve G5 yapısında olup Sağlam pusulaya göre armonik yönde zorunlu G3-G8, G8-G5 ve G5-G3 yürüyüşlerini yaparlar.

**Nota B.12** (Ottman,1998:92)'den Kök Konumlu Akorlarda D T Otantik Kadansı ile İlgili Alıntı

***First Procedure*** The first procedure is based on the assumption that if any two chords have a note (or notes) in common, it is best to carry that tone in the same voice into the next chord. G B D and C E G have a common tone, G. Holding G in the same voice allows the other two voices to move by step, the smoothest possible movement.

FIGURE 5.16




Ders kitaplarından bunlara benzer çok sayıda örneği bir araya getirmek mümkündür. Hemen tüm kitaplarda karşılaşılan bu tür anlatım yöntemlerinin ortak yönü hiçbirinde bilimsel bir anlayışın ortaya konamamasıdır. Bu büyük boşluğu doldurmak üzere Kısım B.2'de soprano durum şifreleri ve armonik/melodik bağlantı tanımlarını takiben Çizge B.2 ile verilen Sağlam pusula ise, plagal/otantik kadans armonisinde karşılaşılan tüm yürüyüş biçimlerini *tek şekilli* ve *tonaliteden bağımsız* olarak *neden-sonuç ilişkileri içerisinde* sunmaktadır.

# Ek C ÇEVRİM KONUMLU ESAS ÜÇLÜLERİN SINIFLANDIRILMASI VE OTANTİK İLE PLAGAL KADANSLARDA BAĞLANTI KURAMI

## C.1 Altılı Akor Konumlu Esas Üçlülerde Akor Tipleri ve Soprano Şifre Yeniliği

Altılı akor konumlu esas üçlülerde bas partisi, *tanım gereği*, sürekli olarak 3. derece (medyan) fonksiyonuna sahiptir ve akorun etkisinin bozulmaması amacıyla diğer partilerde (tenor, alto ve soprano) kendini tekrar etmez. Bu nedenle bu diğer üç partiye ancak tonik ve dominant fonksiyonları yerleşebilir ve bunlardan bir tanesi kendini tekrar etmek zorundadır. Bu şekilde matematiksel olarak toplam 10 değişik dizilimi söz konusudur. Bu 10 değişik dizilimin sınıflandırılması ve şifrelendirilmesine yönelik olarak 2009 yılında Sağlam ve Polat tarafından ortaya konan bas ve soprano şifreli yaklaşım Çizelge C.1'de verilmiştir.

**Çizelge C.1** Altılı Konumlu Esas Üçlülerin Sistematik Sınıflandırılması

| Soprano Durum Şifresi | ${}^{8}_{1}T_{1}$ | ${}^{8}_{1}T_{2}$ | ${}^{8}_{1}T_{3}$ | ${}^{5}_{1}T_{1}$ | ${}^{5}_{1}T_{2}$ | ${}^{5}_{5}T_{1}$ | ${}^{5}_{5}T_{2}$ | ${}^{5}_{5}T_{3}$ | ${}^{8}_{5}T_{1}$ | ${}^{8}_{5}T_{2}$ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Tekrar Sesin Yerleştiği Partiler | s<br>a | s<br>a | s<br>t | a<br>t | a<br>t | s<br>a | s<br>a | s<br>t | a<br>t | a<br>t |
| Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Sesteş | T8'li | T8'li | Sesteş | T8'li | Sesteş | T8'li | T8'li | Sesteş | T8'li |

Şifrelemedeki anlayış şu şekildedir: 1 (veya 5) sol alt indisi ise t-a-s partilerinde tekrar eden notanın bas notasına göre 1. (veya 5.) nota olduğunu belirtir. Sol üst indisteki 8 (veya 5) sayısı, soprano partisindeki nota ile kök nota arasındaki aralığı ifade eder. (Rakamlı bas tekniğinde de benzer bir işlevi vardır ama yetersizdir). Sol alt ve üst rakamların verdiği bilgilere karşılık akorun seslerinin alto ve tenor partilerindeki dizilimi/dağılımı değişik şekillerde olabilir. Olası bütün dağılımları sistematik olarak birbirinden ayırt edebilmek üzere "Tip 1,2,3" şeklinde okunan ve tanımı Çizelge C.1'de verilen $T_{1,2,3}$ notasyonu kullanılmaktadır. "Tiplendirme" işlemindeki mantık son derece sadedir. Dikkat edilirse,

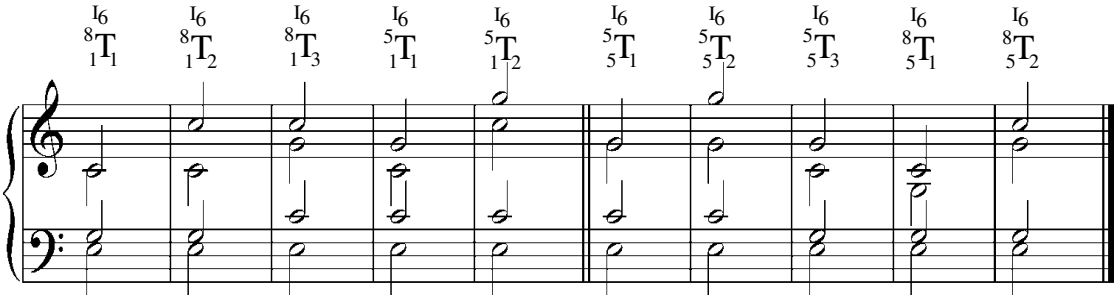
"Tip 1" için tekrar sesin yerleştiği partilerin aralık yapısı sesteş (tam birli) şekilde;

"Tip 2" için tekrar sesin yerleştiği partilerin aralık yapısı tam sekizli ve bu aralığa başka bir nota girmeyecek şekilde;

"Tip 3" için tekrar sesin yerleştiği partilerin aralık yapısı tam sekizli, ancak bu aralığa başka bir nota girmiş şekilde;
dizilime sahiptir. Akorun derece bilgisi ise T harfinin üst indisi olarak yer alır. Subdominant veya dominant fonksiyonlu akorlar için, derece bilgisi olarak, eğitim amaçlı olarak "$S_6$" ve "$D_6$", eser çözümlemelerinde ise "$IV_6$" ve "$V_6$" simgeleri kullanılır.

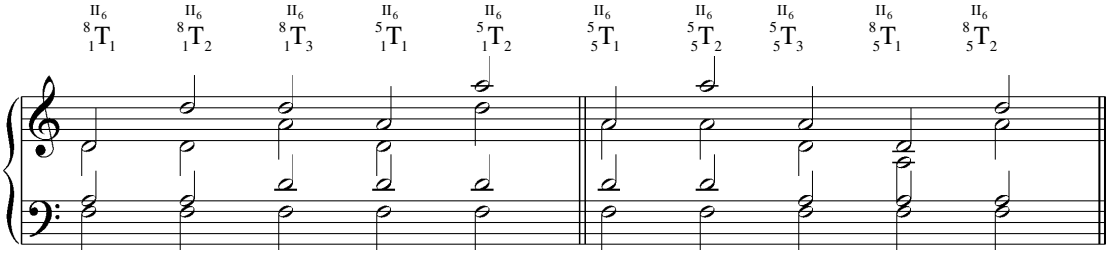
Durumun kolay anlaşılabilmesi için Çizelge C.1'e karşı düşen notalar tonik, ikinci derece (toniküstü), subdominant ve dominant fonksiyonlarında Nota C.1-C4 ile verilmiştir.

**Nota C.1** Altılı Konumlu Esas Üçlünün Tonik Fonksiyonundaki Nota Karşılıkları

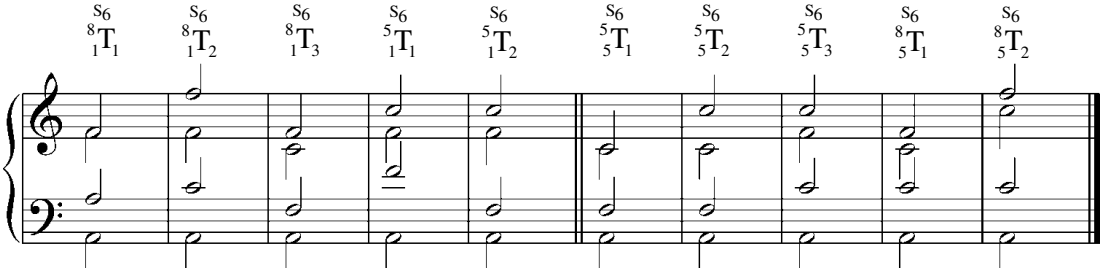



Pratik açıdan I. derece altılı akorların gösteriminde üst bölgede $I_6$ simgesi kullanılmayabilir. Ancak eser çözümlemelerinde bu akorların, ileride Nota C.8 ile verilen kök akor konumlu özel akorlarla birarada ortaya çıkmaları durumunda ${}^{5}_{5}T_{1,2,3}$ şifreli akorların gösteriminde bir çakışma olacaktır. Böyle durumlarda $I_6$ simgesinin kullanımı böyle bir ikiliğe meydan vermeyecektir.

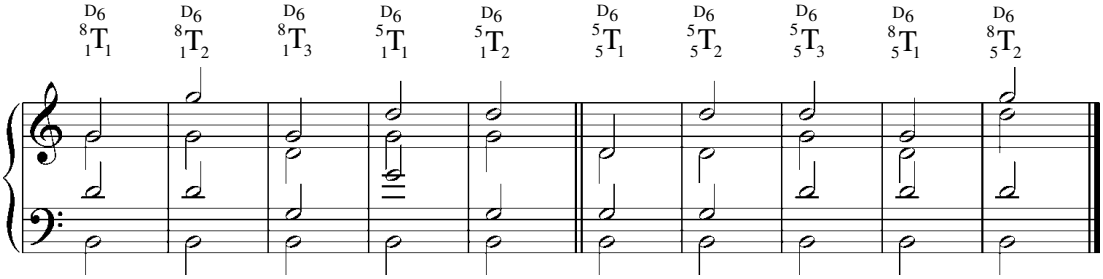
**Nota C.2** Altılı Konumlu Esas Üçlünün II. Derece (Toniküstü) Fonksiyonundaki Nota Karşılıkları




**Nota C.3** Altılı Konumlu Esas Üçlünün Subdominant Fonksiyonundaki Nota Karşılıkları

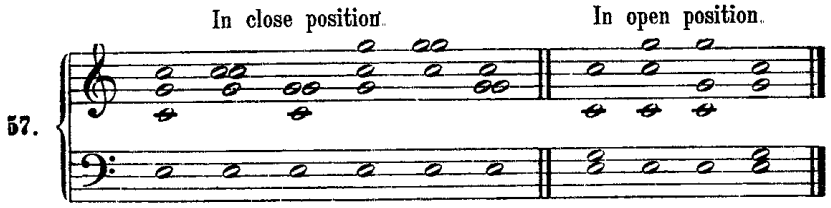



**Nota C.4** Altılı Konumlu Esas Üçlünün Dominant Fonksiyonundaki Nota Karşılıkları




Literatürde altılı akorlar için tasarlanmış ve uygulanmış bir soprano şifresi bulunmamakla beraber günümüzde Çaykovski'nin *Guide to The Practical Study of Harmony* (Tchaikovsky,1900) adlı kitabını dayanak alarak özellikle Rus öğretiminde altılı akorların 10 çeşit dizilimi konusunda bir öğretim geleneği olduğu söylenebilir. Bu kitapta 27.sayfada altılı akorların 10 çeşit dizilimi Nota C.5'teki şekilde verilmiştir.

**Nota C.5** (Tchaikovsky, 1900,s.27)'den 10 Adet Altılı Konumlu Esas Üçlünün Dizilimi ile İlgili Alıntı




Ancak ilgili kaynakta genel bir listeleme dışında, bu akorlara ilişkin ne bir soprano şifresi, ne bu akorların partilere yerleşme düzenine ilişkin açıklama ne de altılı akorlarda ses tekrarının dayandığı ilkeleler veya bu ilkelerin değişiminin ortaya koyduğu sonuçlar hakkında herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır[32]. Günümüz eserlerinde altılı akorların Nota C.1-C4'teki birli ve beşli tekrarlı diziliminin tam bir benzeri ise (Egemen, 2003:31)'de mevcut olmakla beraber (bkz. Nota C.6) bu konu kısa geçilmiş ve şifrelendirme esaslı herhangi bir öneri sunulmamıştır.

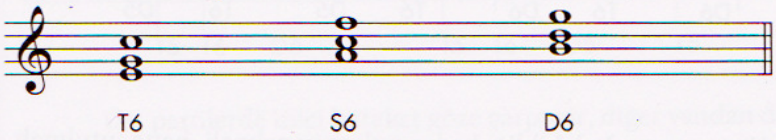
[32] Ayrıca, bir maddi hata olarak, Çaykovski'nin verdiği 10 çeşit altılı akor dizilimlerinden 3 ve 5. sırada verilen dizilimler T8'li fark ile aynıdır. Yani ${}^{5}_{5}T_{I}$ akoru tekrar edilmişken ${}^{5}_{1}T_{I}$ akoru atlanmıştır. Bununla birlikte Çaykovski'nin, listelerken göz ardı ettiği ${}^{5}_{1}T_{I}$ akor dizilimini (s.27, ör:58)'de kök konumunda subdominant ve dominant akorlarına bağlantı yaparken kullandığı anlaşılmaktadır. Çaykovski'de bu türden bir dizilim hatasına rastlanmasının nedeni olarak ya o tarihe (ve günümüze) kadar altılı akorlara yönelik olarak herhangi bir matematiksel dizilim açıklamasının getirilmemiş olması nedeniyle gözden kaçmış olmasına ya da basit bir basım hatasına dayandığı söylenebilir. Çünkü Çaykovski, altılı akor dizilimlerine yönelik olarak verdiği örnek bağlantılarında 10 adet altılı akor dizilimini tam olarak vermiştir.

**Nota C.6** (Egemen, 2003:31)'den 10 Adet Altılı Konumlu Esas Üçlünün Dizilimi ile İlgili Alıntı

ALTILI AKORLAR

Altılı akor nedir? - üç sesli akorun üçlü armonik konumda olan akora altılı akor denir. 6 veya 6/3 rakamlarla işaretlenir. Bu rakamlar akor terkibinde olan seslerin aralıklarını gösterir. T S D akorların birinci çevrilmiş konumu:

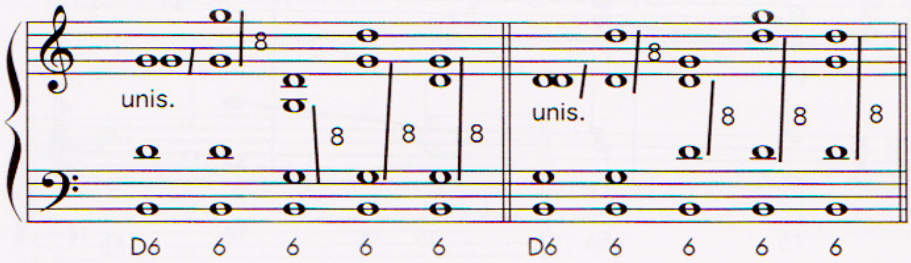
70.




TEMEL ALTILI AKORLARIN DÖRT SES DÜZENLENMESİ

1. Temel altılı akorların dört ses düzenlenmesinde temel veya beşlisi katlanır. Birinin veya diğerinin katlanması ses güdümüne bağlıdır:

71.




Birinci ölçüde beş adet altılı akor temel sesi katlanmış vaziyette, ikinci ölçüde de beş adet beşlisi katlanmış örneklerden ibaret.

Birinci ölçüde partiler arasında rastlanan sesler: a ) Soprano - Alto, unison, b ) Soprano - Alto oktav, c ) Alto - Tenor, d ) Alto - Tenor, e ) Soprano - Tenor.

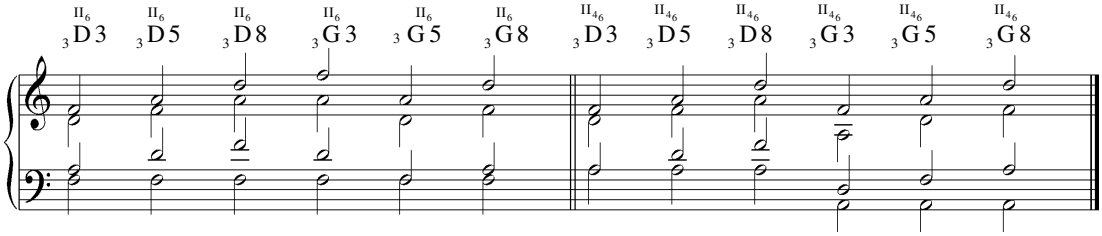
İkinci ölçüde partiler arasında katlanan sesler: a ) Soprano - Alto unison, b ) Soprano - Alto, c ) Alto - Tenor, d ) Alto - Tenor, e ) Soprano - Tenor.

2. Altılı akorlarda bas en yakın aralıklara yönelmelidir.

31

Geliştirilen tiplendirme yöntemi yardımıyla dar veya geniş durum oluşturan altılı akorları da Nota C.7'de görüldüğü üzere şifrelendirmek mümkündür.

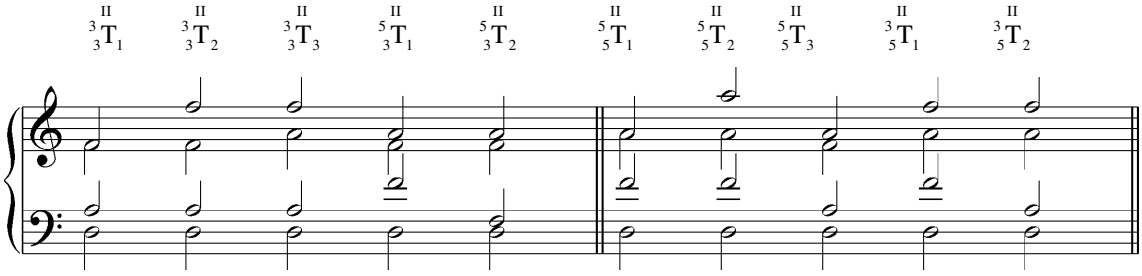
**Nota C.7** Altılı ve Dört Altılı Akorların Dar ve Geniş Dizilimde Soprano Durum Şifreleri



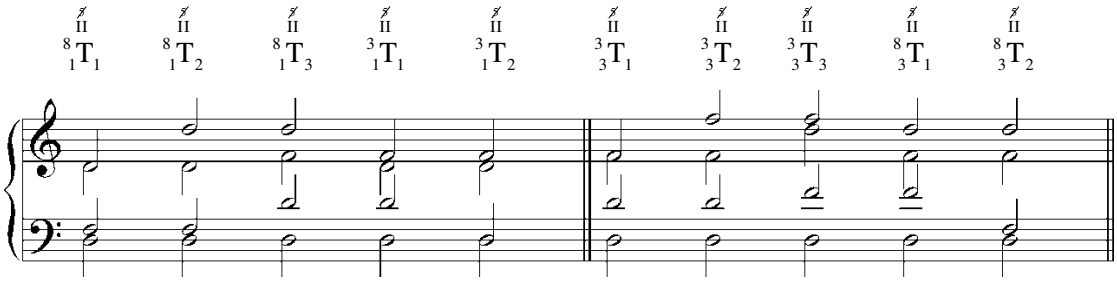
## C.2 Kök Akor Konumlu Özel Akorlar

Kök akor konumunda soprano dizilim şifresi oluşturan akorlara *özel akorlar* adı verilir. Geliştirilen tiplendirme kavramıyla bu yapıdaki akorları da Nota C.8 ve C.9'da verildiği üzere şifrelendirmek mümkündür.

**Nota C.8** Üçlüsü/Beşlisi Tekrar Eden (II. Derece) Kök Akorların Soprano Dizilim Şifreleri



**Nota C.9** Beşlisi Atılmış Birlisi/Üçlüsü Tekrar Eden (II. Derece) Kök Akorların Soprano Dizilim Şifreleri



## C.3 Eğitimsel ve Sanatsal Düzeyde Armoni Eğitimi

Günümüzde armoni öğretimi eğitimsel ve sanatsal olmak üzere iki temel düzeyde gerçekleştirilmektedir.

1) Eğitimsel düzeyde armoni öğretim;

- Temel, orta ve ileri aşamalarda kavram, kuram ve ilkeleri tanımlamak ve açıklamak;
- Temel, orta ve ileri uygulama aşamalarında verilen bir soprano ve/veya bas partilerinden – plagal ve otantik kadanslar yardımıyla - 4 partili armonik yapı elde etmek;
- Temel, orta ve ileri inceleme aşamalarında verilen armoni ilerlemelerin veya eserlerin çözümlemeleri yapmak

amaçlı gerçekleştirilen çalışmaları kapsar.

2) Sanatsal düzeyde armoni öğretimi;

- Temel, orta ve ileri aşamalardaki sanatsal kavram, kuram ve ilkeleri tanımlamak ve açıklamak;
- Temel, orta ve ileri uygulama aşamalarında verilen bir soprano ve/veya bas partilerinden – plagal ve otantik kadanslar yardımıyla - 4 partili sanatsal armonik yapılar elde etmek;
- Temel, orta ve ileri inceleme aşamalarında verilen ileri düzey sanatsal yaratıların çözümlemeleri yapmak

amaçlı gerçekleştirilen çalışmaları kapsar.

Buna bağlı olarak altılı akorlar konusu, yukarıda verilen eğitimsel ve sanatsal armoni ayrımının yapılabildiği en belirgin çalışma konusu olarak ortaya çıkmaktadır. Salt matematiksel olarak bakıldığında subdominant, tonik veya dominant fonksiyonlu bir akor kök dizilimde 6, birinci çevrilmişi ile 10 olmak üzere toplam 16 olası dizilime sahiptir. Buna göre altılı akorları da içine alacak şekilde yazılabilecek plagal ve otantik kadans olasılıkları, -*tam beşliler çemberinin işleyiş esasları bir kenara konacak olursa*- sanki 16x16 şeklinde çok yüksek bir sayı ortaya koyar gibi görünse de, kuramsal sınırlamalar nedeniyle bu sayı çok daha düşük olup, altılı akorları içeren plagal ve otantik kadans yapıları tarafımızca eğitimsel ve sanatsal armoni öğretiminin tanımları ışığında aşağıda net bir şekilde sınıflandırılmıştır:

**Eğitimsel Kadanslar:** Bu kadanslar, fonksiyonlardan biri altılı diğeri de kök konumlu olan yürüyüşler ile sınırlıdır. Bu yürüyüşlerin temel özelliği, herbirinde *birer* tutan sesin mevcut iken diğer iki partinin de adım hareketi yapmasıdır. Tonik fonksiyonu Çizelge C.1'de verilen 10 farklı durum şifresine sahip iken subdominant ve dominant fonksiyonlu akorlar sadece 5'er tane farklı durum şifresi alabilirler. Bu şifreler

$$ {}^{S_6}_{8}T_1 \; , \; {}^{S_6}_{8}T_2 \; , \; {}^{S_6}_{8}T_3 \; , \; {}^{S_6}_{5}T_1 \; , \; {}^{S_6}_{5}T_2 \; ; \; {}^{D_6}_{5}T_1 \; , \; {}^{D_6}_{5}T_2 \; , \; {}^{D_6}_{5}T_3 \; , \; {}^{D_6}_{8}T_1 \; , \; {}^{D_6}_{8}T_2 $$

şeklinde sıralanır. Dikkat edilirse ${}^{S_6}_{x}T_y$ ve ${}^{D_6}_{a}T_b$ ($x,y,a,b$ serbest) yapısındaki altılılar bu kümede yer almamaktadır. Buna göre eğitimsel kadanslar şu bağlantılardan ibarettir:

i. ${}_1S_6$ T, ${}_1T_6$ D, ${}_1S_6$ $T_{46}$ (S), ${}_1T_6$ $D_{46}$ (T) ve tersi bağlantıları. Bu yürüyüşlerin herbirinde birer tutan ses mevcuttur.

ii. S ${}_5T_6$, T ${}_5D_6$ ve tersi bağlantıları. Bu yürüyüşlerin herbirinde birer tutan ses mevcuttur.

iii. Bunlardan türeyen S ${}_5D_6$ = ST + T ${}_5D_6$ ; ${}_1S_6$ D = ${}_1S_6$ T + T D; ${}_1S_6$ ${}_5D_6$ = ${}_1S_6$ T + T ${}_5D_6$ bağlantıları.

**Sanatsal Kadanslar:**

**A. Fonksiyonlardan birinin kök konumlu olduğu kadanslar**

i. ${}_1S_6$ T, ${}_1T_6$ D, ${}_1S_6$ $T_{46}$ (S), ${}_1T_6$ $D_{46}$ (T) ve tersi bağlantıları. Bu yürüyüşlerde tutan ses yoktur.

ii. S ${}_1T_6$, T ${}_1D_6$ ve tersi bağlantıları. Bu yürüyüşlerin her birinde bir adet tutan ses mevcuttur.

iii. ${}_5S_6$ T, ${}_1T_6$ D ve tersi bağlantıları. Bu yürüyüşlerin her birinde bir adet tutan ses mevcuttur.

iv. Bunlardan türeyen S ${}_1D_6$ = S T + T ${}_1D_6$ ;${}_5S_6$ D = ${}_5S_6$ T + T D;
${}_1S_6$ ${}_1D_6$ = ${}_1S_6$ T + T ${}_1D_6$; ${}_5S_6$ ${}_1D_6$ = ${}_5S_6$ T + T ${}_1D_6$ bağlantıları

**B. Fonksiyonların her ikisinin de birinci çevrim konumlu olduğu kadanslar**

i) ${}_1S_6$ ${}_1T_6$ ve tersi bağlantıları. Bu yürüyüşlerin her birinde birer tutan ses mevcuttur.

ii) $_5S_6\ _1T_6$ ve tersi bağlantıları. Bu yürüyüşlerin her birinde ikişer tutan ses mevcuttur.

iii) $_5S_6\ _5T_6$ ve tersi bağlantıları. Bu yürüyüşlerin her birinde birer tutan ses mevcuttur.

iv) $_1T_6\ _1D_6$ ve tersi bağlantıları. Bu yürüyüşlerin her birinde birer tutan ses mevcuttur.

v) $_5T_6\ _1D_6$ ve tersi bağlantıları. Bu yürüyüşlerin her birinde ikişer tutan ses mevcuttur.

vi) $_5T_6\ _5D_6$ ve tersi bağlantıları. Bu yürüyüşlerin her birinde birer tutan ses mevcuttur.

vii) Bunlardan türeyen $_5S_6\ _5D_6 = {}_5S_6\ _5T_6 + {}_5T_6\ _5D_6$ bağlantısı

Bunlara ek olarak dört altılı akor konumlu esas üçlülerden otantik kadans yapısına sahip olan

$_1T_6\ D_{46}\ T$, $_5T_6\ D_{46}\ T$ ve tersi yürüyüşler ile plagal kadans yapısına sahip $_1S_6\ T_{46}\ S$, $_5S_6\ T_{46}\ S$ ve tersi yürüyüşlerin sıralı birleşimlerinden türeyen toplam olası 4x4=16 adet bağlantı (birleşik yürüyüş) aşağıda listelenmiştir:

**I.Grup:** $_1T_6\ D_{46}\ T\ \&\ {}_1S_6\ T_{46}\ S$

$_1T_6\ D_{46}\ T\ \&\ S\ T_{46}\ {}_1S_6$

$T\ D_{46}\ {}_1T_6\ \&\ {}_1S_6\ T_{46}\ S$

$T\ D_{46}\ {}_1T_6\ \&\ S\ T_{46}\ {}_1S_6$

**II. Grup:** $_1T_6\ D_{46}\ T\ \&\ {}_5S_6\ T_{46}\ S$

$_1T_6\ D_{46}\ T\ \&\ S\ T_{46}\ {}_5S_6$

$T\ D_{46}\ {}_1T_6\ \&\ {}_5S_6\ T_{46}\ S$

$T\ D_{46}\ {}_1T_6\ \&\ S\ T_{46}\ {}_5S_6$

**III.Grup:** $_5T_6\ D_{46}\ T\ \&\ {}_1S_6\ T_{46}\ S$

$_5T_6\ D_{46}\ T\ \&\ S\ T_{46}\ {}_1S_6$

$T\ D_{46}\ {}_5T_6\ \&\ {}_1S_6\ T_{46}\ S$

$T\ D_{46}\ {}_5T_6\ \&\ S\ T_{46}\ {}_1S_6$

**IV.Grup:** $_5T_6\ D_{46}\ T\ \&\ {}_5S_6\ T_{46}\ S$

$_5T_6\ D_{46}\ T\ \&\ S\ T_{46}\ {}_5S_6$

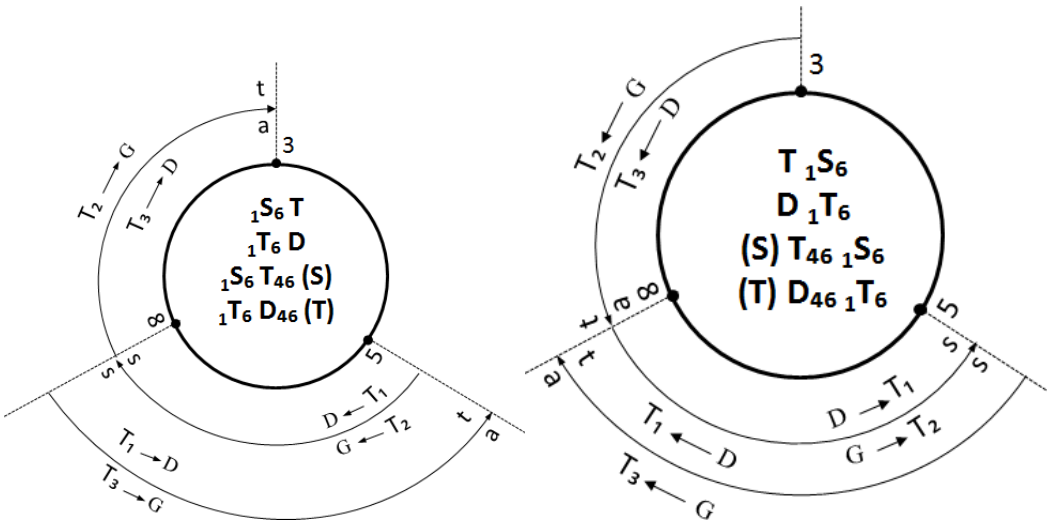
$T\ D_{46}\ {}_5T_6\ \&\ {}_5S_6\ T_{46}\ S$

$T\ D_{46}\ {}_5T_6\ \&\ S\ T_{46}\ {}_5S_6$

Kısım C.4 ve C.5'te yukarıda listelenen eğitimsel ve sanatsal kadanslara ilişkin pusulalara, çizelgelere ve nota örneklerine yer verilecektir. Kısım C.6'da ise dört altılı akor konumlu esas üçlülerin yukarıda sıralanan 16 farklı yürüyüş şeklini açıklayan çizelgeler sunulacaktır. Bu bağlantıların Kısım C.4 ve C.5'te verilen (eğitimsel ve sanatsal) kadansların kurallı birleşimlerinden oluşması nedeniyle nota örneklerine ayrıca gerek duyulmamıştır.

## C.4 Eğitimsel Düzeyde Plagal ve Otantik Kadanslar

### C.4.1 $_1S_6\,T$, $_1T_6\,D$, $_1S_6\,T_{46}\,(S)$, $_1T_6\,D_{46}\,(T)$ ve Tersi Bağlantıları




**Çizge C.1** $_1S_6\,T$, $_1T_6\,D$, $_1S_6\,T_{46}\,(S)$, $_1T_6\,D_{46}\,(T)$ ve Tersi Yürüyüşlerin Bağlantı Pusulası

**Nota C.10** $_1S_6\,T$, $_1T_6\,D$ ve Tersi Yürüyüşlerin Nota Örnekleri



**Nota C.11** (S) $T_{46}\ {}_1S_6$, (T) $D_{46}\ {}_1T_6$ ve Tersi Yürüyüşlerin Nota Örnekleri



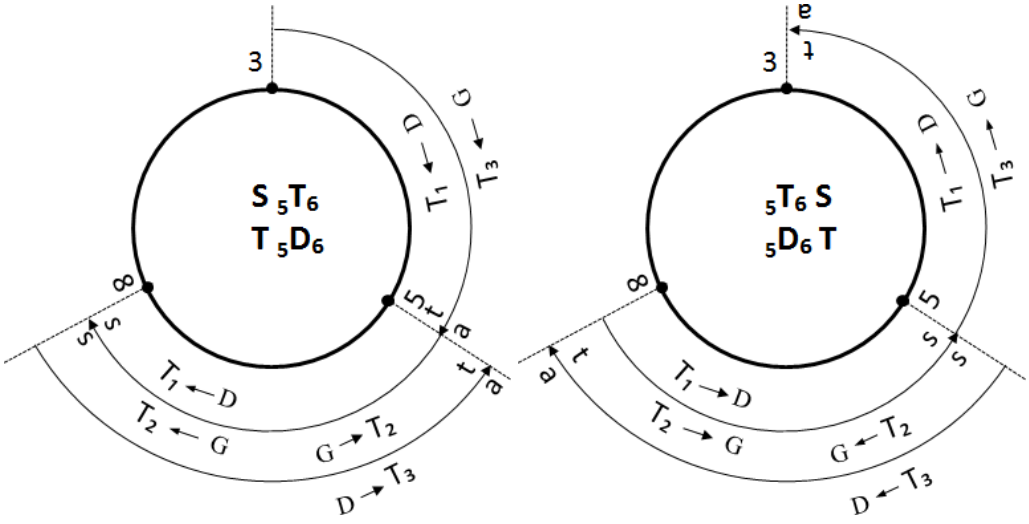
**Çizelge C.2** $_1S_6$ T, $_1T_6$ D, $_1S_6$ $T_{46}$ (S), $_1T_6$ $D_{46}$ (T) ve Tersi Yürüyüşler

**⟶ $_1S_6$ T, $_1T_6$ D, $_1S_6$ $T_{46}$ (S), $_1T_6$ $D_{46}$ (T) (saat yönü)**

| Soprano Durum Şifresi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Partiler | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses |
|---|---|---|---|---|
| $^8T_1$ | Sesteş | s<br>a | D5 | t |
| $^8T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | G3 | t |
| $^8T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | D3, G5 | a, a |
| $^5T_1$ | Sesteş | a<br>t | D8 | s |
| $^5T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | G8 | s |

**(saat yönünün tersi) $_1S_6$ $T_{46}$ (S), $_1T_6$ $D_{46}$ (T), $_1S_6$ T, $_1T_6$ D ⟵**

### C.4.2 S $_5T_6$, T $_5D_6$ ve Tersi Bağlantıları




**Çizge C.2** S $_5T_6$, T $_5D_6$ ve Tersi Yürüyüşlerin Bağlantı Pusulası

**Nota C.12** $_5T_6$ S, $_5D_6$ T ve Tersi Yürüyüşlerin Nota Örnekleri



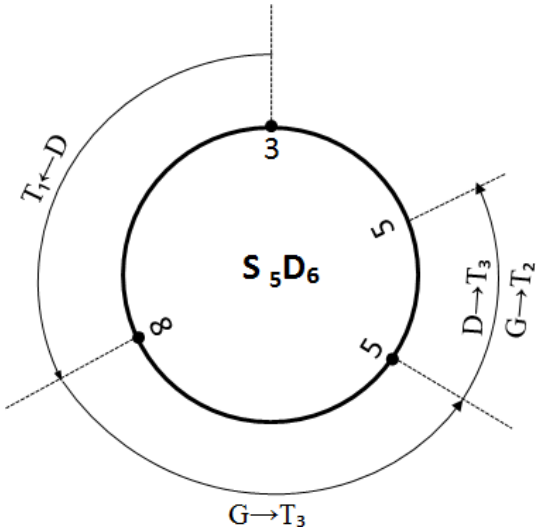

**Çizelge C.3** $_5T_6$ S, $_5D_6$ T ve Tersi Yürüyüşler

**⟶ $_5T_6$ S, $_5D_6$ T (saat yönü)**

| Soprano Durum Şifresi | Tekrar Sesin Aralık | Tekrar Sesin Yerleştiği Partiler | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses |
|---|---|---|---|---|
| $^5T_1$ | Sesteş | s<br>a | D3 | a |
| $^5T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | G8 | s |
| $^5T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | G3, D8 | t, s |
| $^8T_1$ | Sesteş | a<br>t | D5 | t |
| $^8T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | G5 | a |

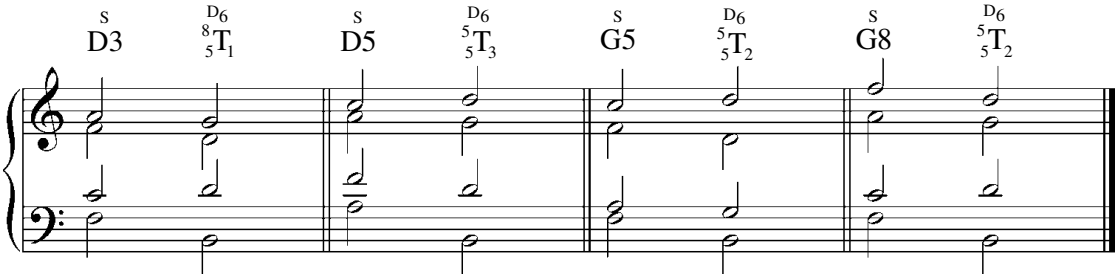
**(saat yönünün tersi) S $_5T_6$, T $_5D_6$ ⟵**

### C.4.3 S $_5D_6$, $_1S_6$ D, $_1S_6$ $_5D_6$ Bağlantıları




**Çizge C.3** S $_5D_6$ Yürüyüşlerinin Bağlantı Pusulası

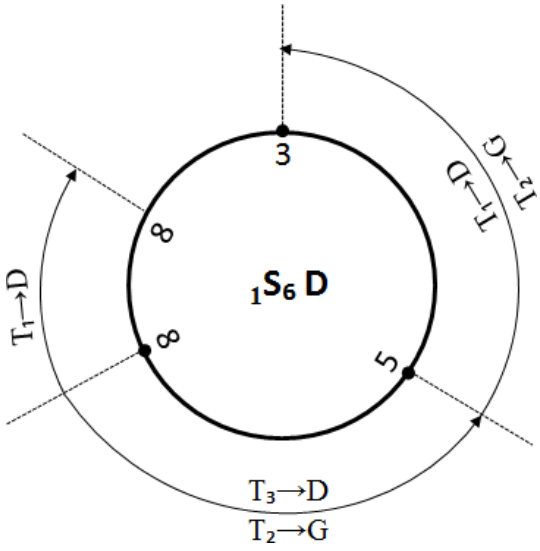
**Nota C.13** S $_5D_6$ Yürüyüşlerinin Nota Örnekleri



**Çizelge C.4** S $_5D_6$ Yürüyüşü

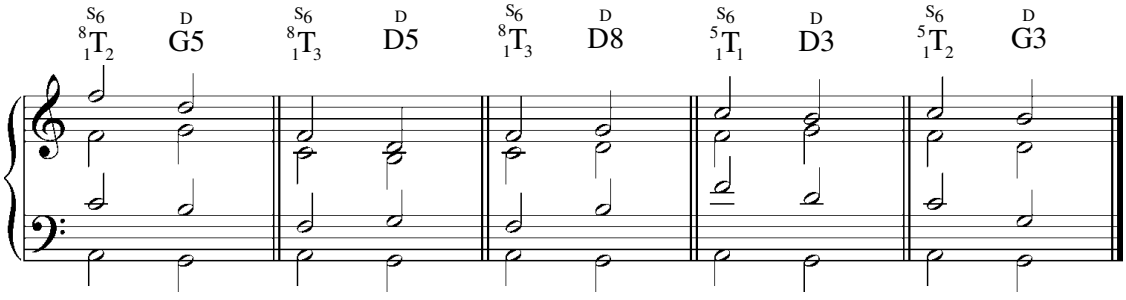
**⟶ S $_5D_6$ (saat yönü)**

| Soprano Durum Şifresi | Soprano Durum Şifresi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Partiler |
|---|---|---|---|
| G5 | $^5T_2$ | Tam Sekizli | s a |
| D5 | $^5T_3$ | Tam Sekizli | s t |
| G8 | $^5T_3$ | Tam Sekizli | s t |
| D3 | $^8T_1$ | Sesteş | a t |




**Çizge C.4** $_1S_6$ D Yürüyüşlerinin Bağlantı Pusulası

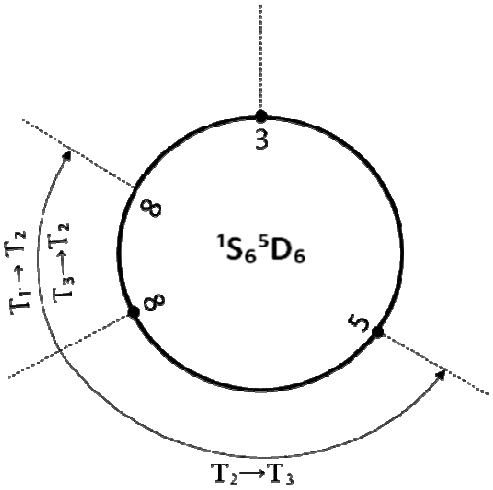
**Nota C.14** $_1S_6$ D Yürüyüşlerinin Nota Örnekleri



**Çizelge C.5** $_1S_6$ D Yürüyüşü

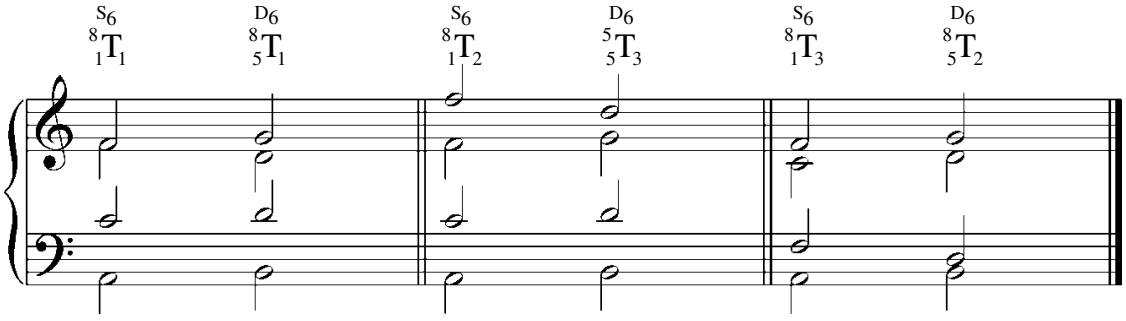
**$\longrightarrow {}_1S_6$ D (saat yönü)**

| **Soprano Durum Şifresi** | **Tekrar Sesin Aralık Yapısı** | **Tekrar Sesin Yerleştiği Partiler** | **Soprano Durum Şifresi** |
|---|---|---|---|
| $^8T_1$ | Sesteş | s<br>a | D8 |
| $^8T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | G5 |
| $^8T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | D5 |
| $^5T_1$ | Sesteş | a<br>t | D3 |
| $^5T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | G3 |




**Çizge C.5** $_1S_6\,{}_5D_6$ Yürüyüşlerinin Bağlantı Pusulası

**Nota C.15** $_1S_6\,{}_5D_6$ Yürüyüşlerinin Nota Örnekleri



**Çizelge C.6** $_1S_6\ _5D_6$ Yürüyüşü

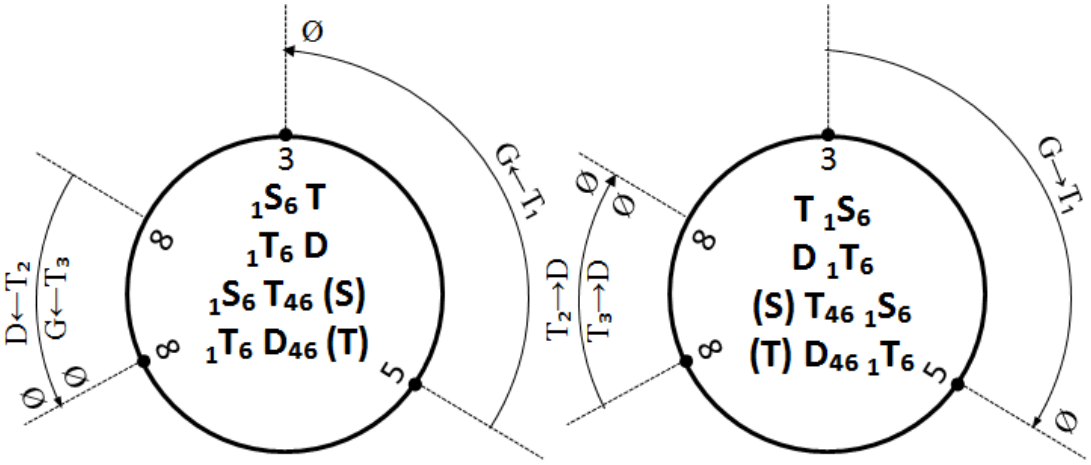
$\longrightarrow {}_1\mathbf{S_6}\ {}_5\mathbf{D_6}$ **(saat yönü)**

| **Soprano Durum Şifresi** | **Tekrar Sesin Aralık Yapısı** | **Tekrar Sesin Yerleştiği Partiler** | **Soprano Durum Şifresi** | **Tekrar Sesin Aralık Yapısı** | **Tekrar Sesin Yerleştiği Partiler** |
|---|---|---|---|---|---|
| $^8T_1$ | Sesteş | s<br>a | $^8T_1$ | Sesteş | a<br>t |
| $^8T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | $^5T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t |
| $^8T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | $^8T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t |

## C.5 Sanatsal Düzeyde Plagal ve Otantik Kadanslar

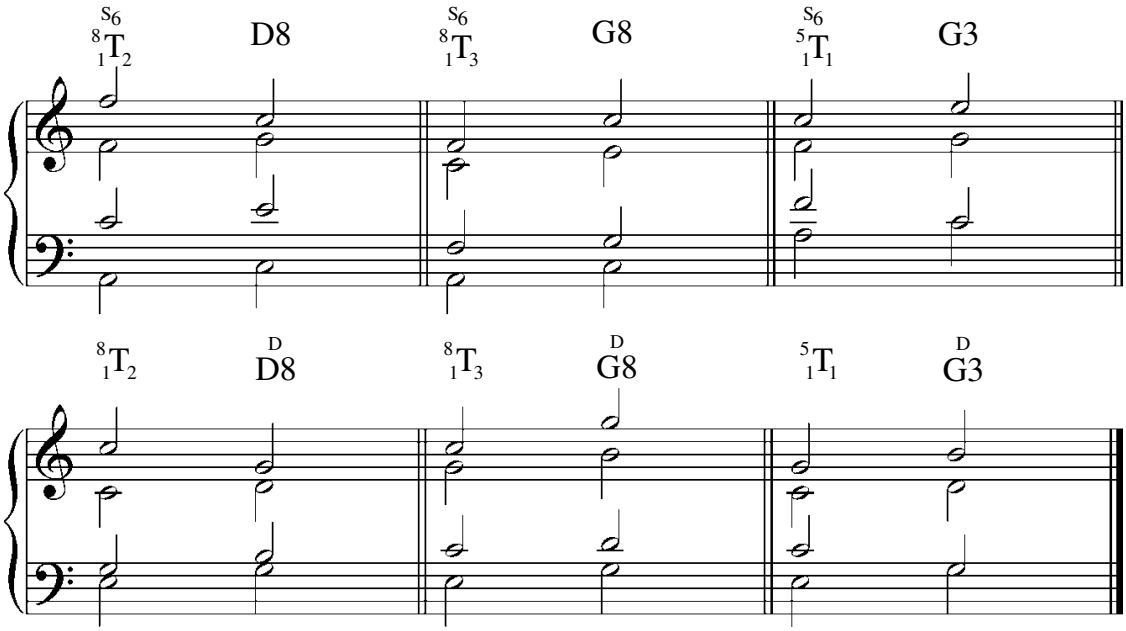
### A. Fonksiyonlardan Birinin Kök Konumlu Olduğu Kadanslar

### C.5.1 $_1S_6$ T, $_1T_6$ D, $_1S_6$ $T_{46}$ (S), $_1T_6$ $D_{46}$ (T) ve Tersi Bağlantıları




**Çizge C.6** $_1S_6$ T, $_1T_6$ D, $_1S_6$ $T_{46}$ (S), $_1T_6$ $D_{46}$ (T) ve Tersi Yürüyüşlerin İleri Bağlantı Pusulası.

**Nota C.16** $_1S_6$ T, $_1T_6$ D Yürüyüşlerinin Nota Örnekleri



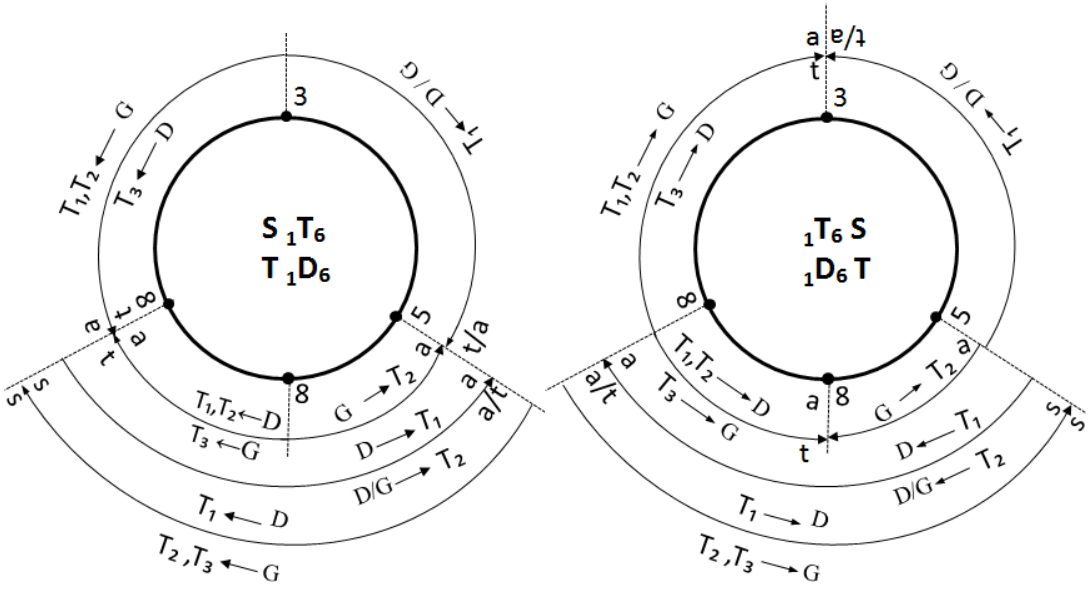
**Çizelge C.7** $_1S_6$ T, $_1T_6$ D, $_1S_6$ $T_{46}$(S), $_1T_6$ $D_{46}$ (T) ve Tersi Yürüyüşler

$\longrightarrow$ $_1S_6$ T, $_1T_6$ D, $_1S_6$ $T_{46}$ (S), $_1T_6$ $D_{46}$ (T) (saat yönü)

| **Soprano Durum Şifresi** | **Tekrar Sesin Aralık Yapısı** | **Tekrar Sesin Yerleştiği Partiler** | **Soprano Durum Şifresi** | **Yürüyüşte Tutan Ses** |
|---|---|---|---|---|
| $^8T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | D8 | ∅ |
| $^8T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | G8 | ∅ |
| $^5T_1$ | Sesteş | a<br>t | G3 | ∅ |

(saat yönünün tersi) (S) $T_{46}$ $_1S_6$, (T) $D_{46}$ $_1T_6$, T $_1S_6$, D $_1T_6$ $\longleftarrow$

### C.5.2 S $_1T_6$, T $_1D_6$ ve Tersi Bağlantıları.




**Çizge C.7** S $_1T_6$, T $_1D_6$ ve Tersi Yürüyüşlerin İleri Bağlantı Pusulası

**Çizelge C.8** $_1T_6$ S, $_1D_6$ T ve Tersi Yürüyüşler

⟶ $_1T_6$ S, $_1D_6$ T (saat yönü)

| Soprano Durum Şifresi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Partiler | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses |
|---|---|---|---|---|
| $^8T_1$ | Sesteş | s<br>a | G3, D5, D8 | a, s, a |
| $^8T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | G3, G5, D8 | a, s, a |
| $^8T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | D3, G5,D8 | t, s, t |
| $^5T_1$ | Sesteş | a<br>t | D3, G3, D8 | t, a, a |
| $^5T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | G3, D8, G8 | a, a, t |

(saat yönünün tersi) S $_1T_6$, T $_1D_6$ ⟵

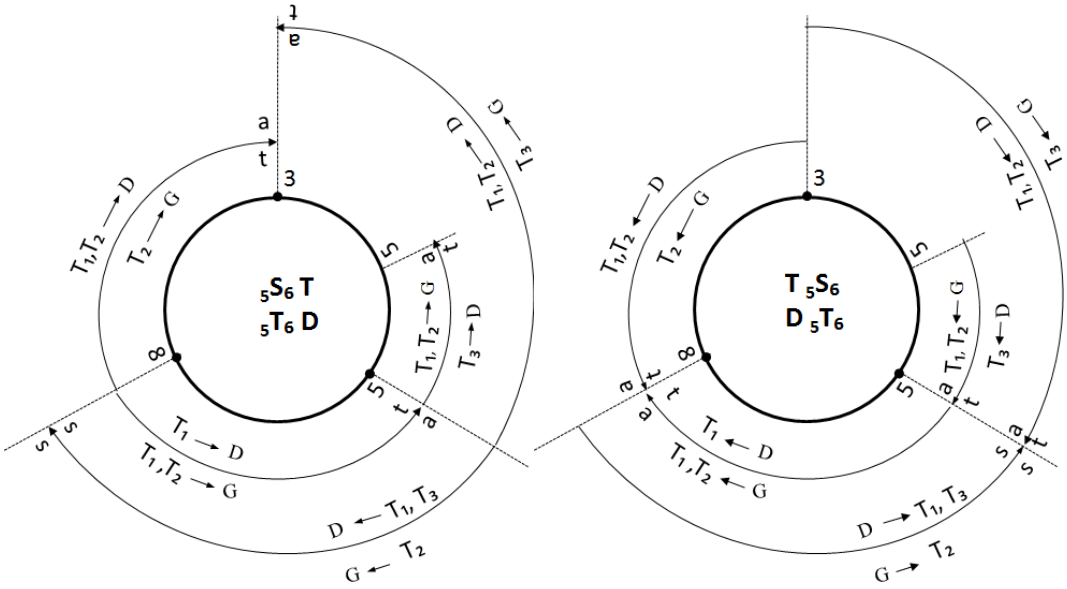
**Nota C.17** S $_1T_6$ ve Tersi Yürüyüşlerin Nota Örnekleri



**Nota C.18** T $_1D_6$ ve Tersi Yürüyüşlerin Nota Örnekleri



### C.5.3 $_5S_6$ T, $_5T_6$ D ve Tersi Bağlantıları




**Çizge C.8** $_5S_6$ T, $_5T_6$ D ve Tersi Yürüyüşlerin İleri Bağlantı Pusulası

**Çizelge C.9** $_5T_6$ D, $_5S_6$ T ve Tersi Yürüyüşler

$\longrightarrow$ $_5T_6$ D, $_5S_6$ T (saat yönü)

| Soprano Durum Şifresi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Partiler | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses |
|---|---|---|---|---|
| $^5T_1$ | Sesteş | s<br>a | D3, G5, D8 | a, a, s |
| $^5T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | D3, G5, D8 | a, a, s |
| $^5T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | G3, D5, D8 | a, a, s |
| $^8T_1$ | Sesteş | a<br>t | D3, D5, G5 | a, a, s |
| $^8T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | D3, G3, G5 | a, a, s |

(saat yönünün tersi) D $_5T_6$, T $_5S_6$ $\longleftarrow$

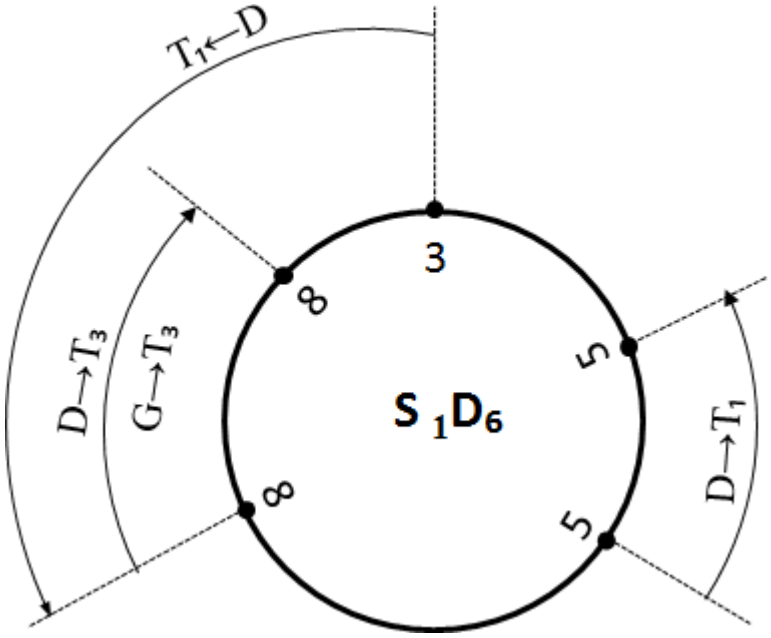
**Nota C.19** ${}_5S_6$ T ve Tersi Yürüyüşlerin Nota Örnekleri



**Nota C.20** ${}_5T_6$ D ve Tersi Yürüyüşlerin Nota Örnekleri



### C.5.4 $S\ {}_1D_6$, ${}_5S_6\,D$, ${}_1S_6\,{}_1D_6$, ${}_5S_6\,{}_1D_6$ Bağlantıları

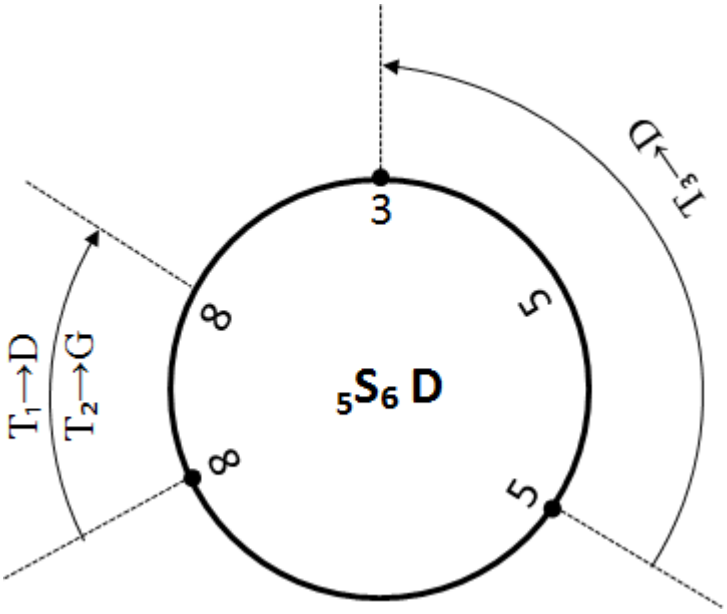



**Çizge C.9** $S\ {}_1D_6$ Yürüyüşlerinin İleri Bağlantı Pusulası

**Çizelge C.10** $S\ {}_1D_6$ Yürüyüşü

$\longrightarrow S\ {}_1D_6$ (saat yönü)

| **Soprano Durum Şifresi** | **Soprano Durum Şifresi** | **Tekrar Sesin Aralık Yapısı** | **Tekrar Sesin Yerleştiği Partiler** |
|---|---|---|---|
| D3 | ${}^8T_1$ | Sesteş | s<br>a |
| G8 | ${}^8T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a |
| D8 | ${}^8T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t |
| D5 | ${}^5T_1$ | Sesteş | a<br>t |

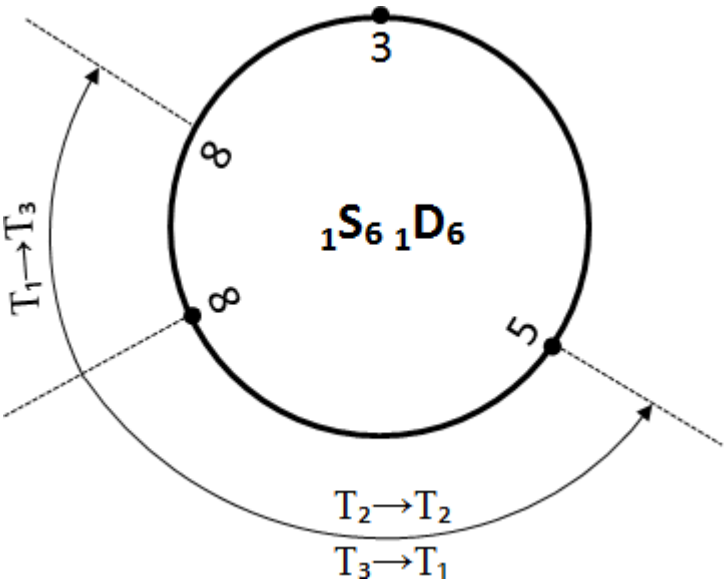



**Çizge C.10** $_5S_6$ D Yürüyüşlerinin İleri Bağlantı Pusulası

**Çizelge C.11** $_5S_6$ D Yürüyüşü

⟶ $_5S_6$ D (saat yönü)

| **Soprano Durum Şifresi** | **Tekrar Sesin Aralık Yapısı** | **Tekrar Sesin Yerleştiği Partiler** | **Soprano Durum Şifresi** |
|---|---|---|---|
| $^5T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | D3 |
| $^8T_1$ | Sesteş | a<br>t | D8 |
| $^8T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | G8 |

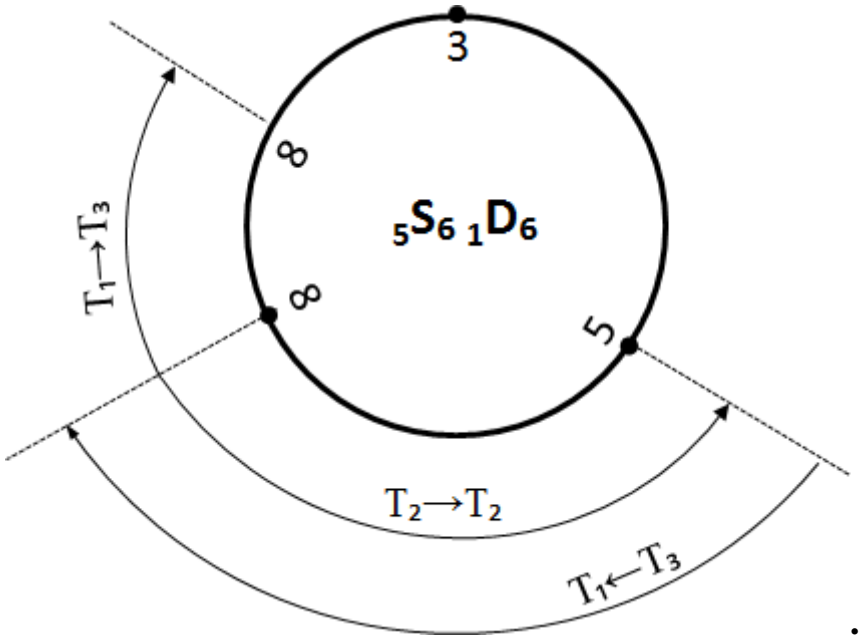



**Çizge C.11** $_1S_6\ _1D_6$ Yürüyüşlerinin İleri Bağlantı Pusulası

**Çizelge C.12** $_1S_6\ _1D_6$ Yürüyüşü

$\longrightarrow\ _1S_6\ _1D_6$ (saat yönü)

| **Soprano Durum Şifresi** | **Tekrar Sesin Aralık Yapısı** | **Tekrar Sesin Yerleştiği Partiler** | **Soprano Durum Şifresi** | **Tekrar Sesin Aralık Yapısı** | **Tekrar Sesin Yerleştiği Partiler** |
|---|---|---|---|---|---|
| $^8T_1$ | Sesteş | s<br>a | $^8T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t |
| $^8T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | $^5T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t |
| $^8T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | $^5T_1$ | Sesteş | a<br>t |




**Çizge C.12** $_5S_6\ _1D_6$ Yürüyüşlerinin İleri Bağlantı Pusulası

**Çizelge C.13** $_5S_6\ _1D_6$ Yürüyüşü

$\longrightarrow\ _5S_6\ _1D_6$ (saat yönü)

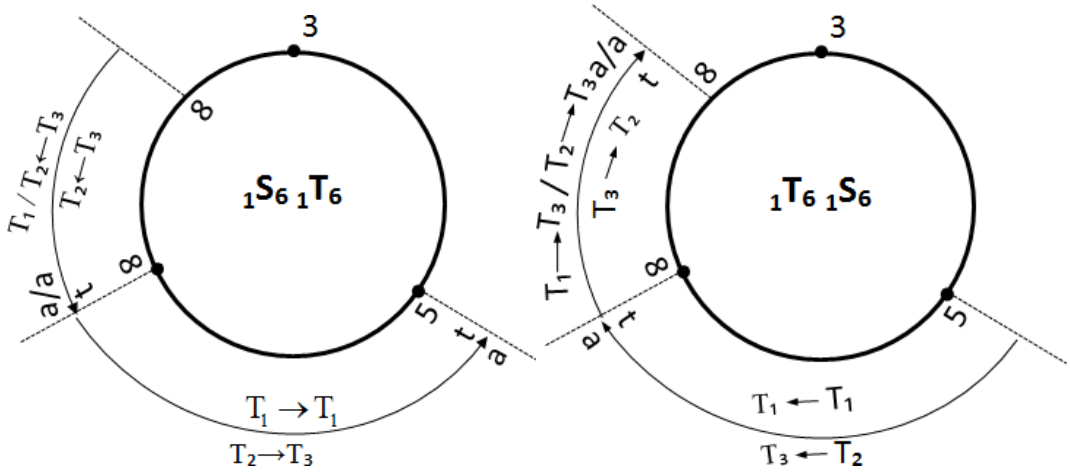
| **Soprano Durum Şifresi** | **Tekrar Sesin Aralık Yapısı** | **Tekrar Sesin Yerleştiği Partiler** | **Soprano Durum Şifresi** | **Tekrar Sesin Aralık Yapısı** | **Tekrar Sesin Yerleştiği Partiler** |
|---|---|---|---|---|---|
| $^8T_1$ | Sesteş | a<br>t | $^8T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t |
| $^8T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | $^5T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t |
| $^5T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | $^8T_1$ | Sesteş | s<br>a |

**Nota C.21** S $_1D_6$, $_5S_6$ D, $_1S_6$ $_1D_6$, $_5S_6$ $_1D_6$ Yürüyüşlerinin Nota Örnekleri



## B. Fonksiyonların Her İkisinin de Çevrilmiş Konumlu Olduğu Kadanslar

### C.5.5 $_1S_6\,{}_1T_6$, $_5S_6\,{}_1T_6$, $_5S_6\,{}_5T_6$ ve Tersi Bağlantıları



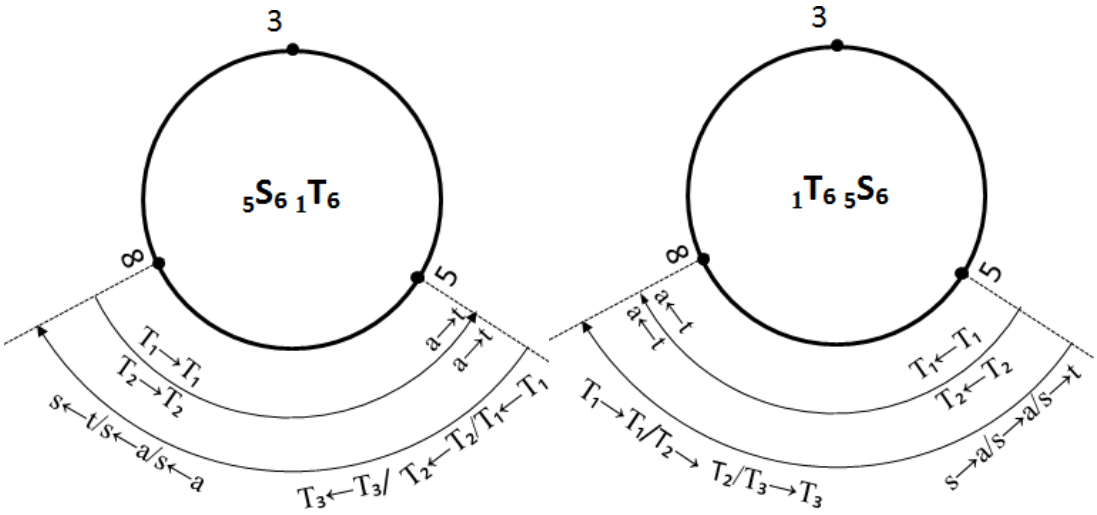

**Çizge C.13** $_1S_6\,{}_1T_6$ ve Tersi Yürüyüşlerin İleri Bağlantı Pusulası

**Çizelge C.14** $_1T_6\,{}_1S_6$ ve Tersi Yürüyüşler

$\longrightarrow$ $_1T_6\,{}_1S_6$ (saat yönü)

| Soprano Durum Şifresi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Partiler | Soprano Durum Şifresi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Partiler | Yürüyüşte Tutan Ses |
|---|---|---|---|---|---|---|
| $^8T_1$ | Sesteş | s<br>a | $^8T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | a |
| $^8T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | $^8T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | a |
| $^8T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | $^8T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | t |
| $^5T_1$ | Sesteş | a<br>t | $^8T_1$ | Sesteş | s<br>a | t |
| $^5T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | $^8T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | a |

(saat yönünün tersi) $_1S_6\,{}_1T_6$ $\longleftarrow$



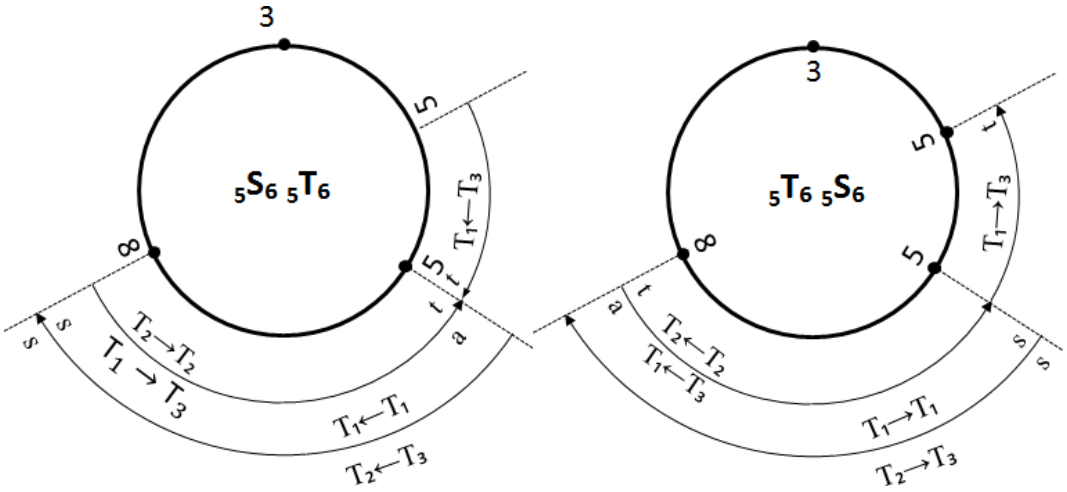

**Çizge C.14** $_5S_6\ _1T_6$ ve Tersi Yürüyüşlerin İleri Bağlantı Pusulası

**Çizelge C.15** $_1T_6\ _5S_6$ ve Tersi Yürüyüşler

$\longrightarrow$ $_1T_6\ _5S_6$ (saat yönü)

| **Soprano Durum Şifresi** | **Tekrar Sesin Aralık Yapısı** | **Tekrar Sesin Yerleştiği Partiler** | **Soprano Durum Şifresi** | **Tekrar Sesin Aralık Yapısı** | **Tekrar Sesin Yerleştiği Partiler** | **Yürüyüşte Tutan Ses** |
|---|---|---|---|---|---|---|
| $^8T_1$ | Sesteş | s<br>a | $^5T_1$ | Sesteş | s<br>a | s, a |
| $^8T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | $^5T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | s, a |
| $^8T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | $^5T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | s, t |
| $^5T_1$ | Sesteş | a<br>t | $^8T_1$ | Sesteş | a<br>t | a, t |
| $^5T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | $^8T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | a, t |

(saat yönünün tersi) $_5S_6\ _1T_6$ $\longleftarrow$




**Çizge C.15** $_5S_6\ _5T_6$ ve Tersi Yürüyüşlerin İleri Bağlantı Pusulası

**Çizelge C.16** $_5T_6\ _5S_6$ ve Tersi Yürüyüşler

$\longrightarrow\ _5T_6\ _5S_6$ (saat yönü)

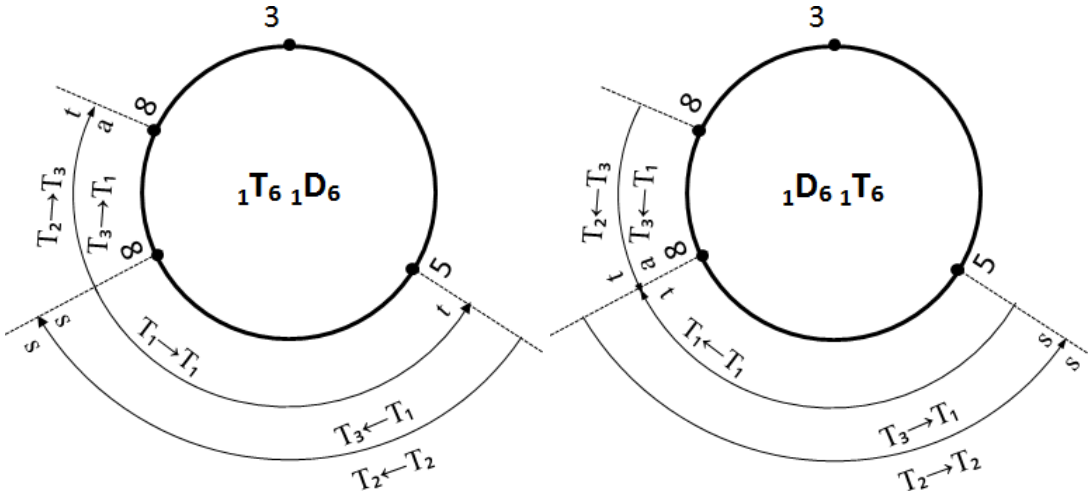
| **Soprano Durum Şifresi** | **Tekrar Sesin Aralık Yapısı** | **Tekrar Sesin Yerleştiği Partiler** | **Soprano Durum Şifresi** | **Tekrar Sesin Aralık Yapısı** | **Tekrar Sesin Yerleştiği Partiler** | **Yürüyüşte Tutan Ses** |
|---|---|---|---|---|---|---|
| $^5T_1$ | Sesteş | s<br>a | $^5T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | t |
| $^5T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | $^8T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | t |
| $^5T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | $^8T_1$ | Sesteş | a<br>t | a |
| $^8T_1$ | Sesteş | a<br>t | $^5T_1$ | Sesteş | s<br>a | s |
| $^8T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | $^5T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | s |

(saat yönünün tersi) $_5S_6\ _5T_6 \longleftarrow$

**Nota C.22** ${}_{1}S_{6}\,{}_{1}T_{6}$, ${}_{5}S_{6}\,{}_{1}T_{6}$ , ${}_{5}S_{6}\,{}_{5}T_{6}$ ve Tersi Yürüyüşlerin Nota Örnekleri



### C.5.6 $_1T_6\,{}_1D_6$, $_5T_6\,{}_1D_6$, $_5T_6\,{}_5D_6$ ve Tersi, $_5S_6\,{}_5D_6$ Bağlantıları



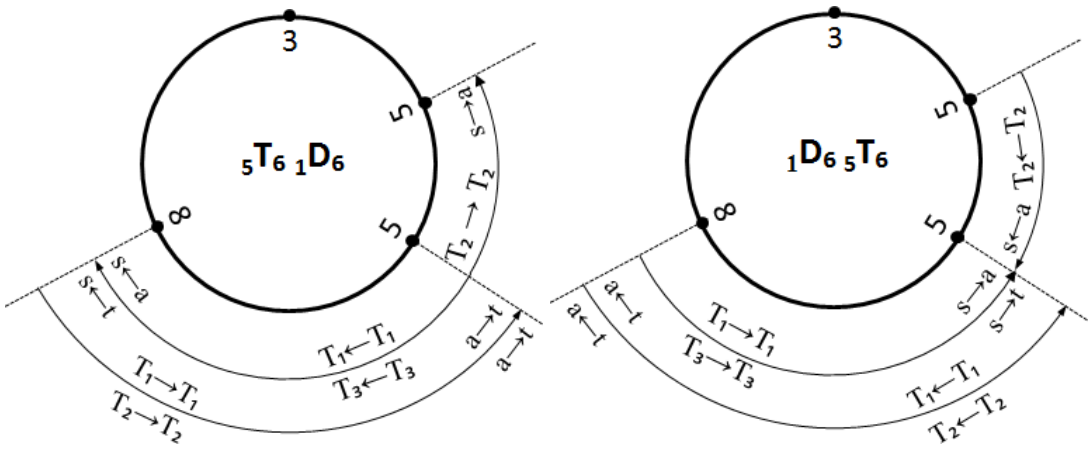

**Çizge C.16** $_1T_6\,{}_1D_6$ ve Tersi Yürüyüşlerin İleri Bağlantı Pusulası

**Çizelge C.17** $_1T_6\,{}_1D_6$ ve Tersi Yürüyüşler

$\longrightarrow$ $_1T_6\,{}_1D_6$ (saat yönü)

| Soprano Durum Şifresi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Partiler | Soprano Durum Şifresi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Partiler | Yürüyüşte Tutan Ses |
|---|---|---|---|---|---|---|
| $^8T_1$ | Sesteş | s<br>a | $^5T_1$ | Sesteş | a<br>t | t |
| $^8T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | $^8T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | t |
| $^8T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | $^8T_1$ | Sesteş | s<br>a | a |
| $^5T_1$ | Sesteş | a<br>t | $^8T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | s |
| $^5T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | $^8T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | s |

(saat yönünün tersi) $_1D_6\,{}_1T_6$ $\longleftarrow$



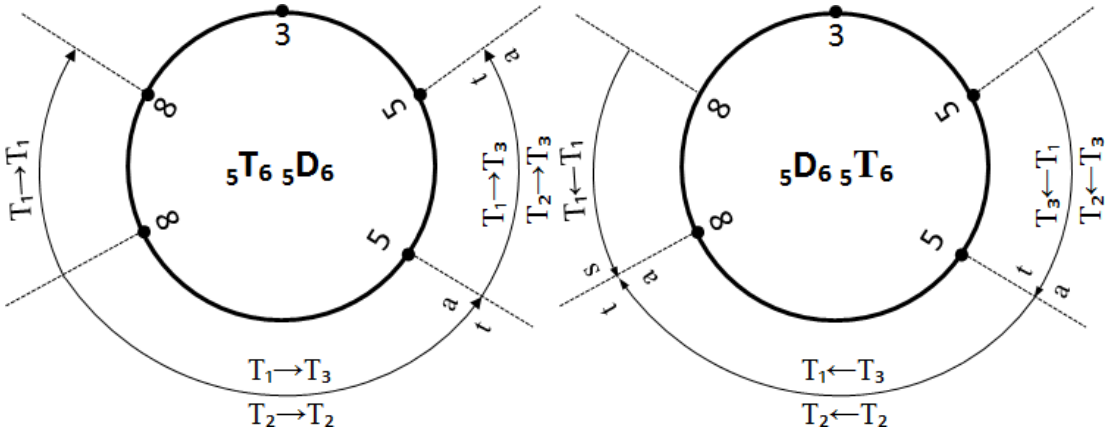

**Çizge C.17** $_5T_6\ _1D_6$ ve Tersi Yürüyüşlerin İleri Bağlantı Pusulası

**Çizelge C.18** $_5T_6\ _1D_6$ ve Tersi Yürüyüşler

⟶ $_5T_6\ _1D_6$ (saat yönü)

| **Soprano Durum Şifresi** | **Tekrar Sesin Aralık Yapısı** | **Tekrar Sesin Yerleştiği Partiler** | **Soprano Durum Şifresi** | **Tekrar Sesin Aralık Yapısı** | **Tekrar Sesin Yerleştiği Partiler** | **Yürüyüşte Tutan Ses** |
|---|---|---|---|---|---|---|
| $^5T_1$ | Sesteş | s<br>a | $^8T_1$ | Sesteş | s<br>a | a, s |
| $^5T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | $^5T_2$ | Sesteş | a<br>t | a, s |
| $^5T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | $^8T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | t, s |
| $^8T_1$ | Sesteş | a<br>t | $^5T_1$ | Sesteş | a<br>t | a, t |
| $^8T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | $^5T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | a, t |

(saat yönünün tersi) $_1D_6\ _5T_6$ ⟵



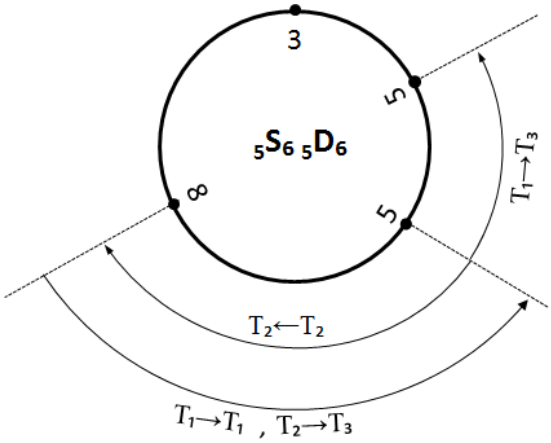

**Çizge C.18** $_5T_6\ _5D_6$ ve Tersi Yürüyüşlerin İleri Bağlantı Pusulası

**Çizelge C.19** $_5T_6\ _5D_6$ ve Tersi Yürüyüşler

$\longrightarrow$ $_5T_6\ _5D_6$ (saat yönü)

| **Soprano Durum Şifresi** | **Tekrar Sesin Aralık Yapısı** | **Tekrar Sesin Yerleştiği Partiler** | **Soprano Durum Şifresi** | **Tekrar Sesin Aralık Yapısı** | **Tekrar Sesin Yerleştiği Partiler** | **Yürüyüşte Tutan Ses** |
|---|---|---|---|---|---|---|
| $^5T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | $^5T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | a |
| $^5T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | $^5T_1$ | Sesteş | s<br>a | t |
| $^8T_1$ | Sesteş | a<br>t | $^8T_1$ | Sesteş | a<br>t | s |
| $^8T_1$ | Sesteş | a<br>t | $^5T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | a |
| $^8T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | $^5T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | t |

(saat yönünün tersi) $_5D_6\ _5T_6$ $\longleftarrow$




**Çizge C.19** $_5S_6\ _5D_6$ Yürüyüşlerinin İleri Bağlantı Pusulası

**Çizelge C.20** $_5S_6\ _5D_6$ Yürüyüşü

$\longrightarrow\ _5S_6\ _5D_6$ (saat yönü)

| **Soprano Durum Şifresi** | **Tekrar Sesin Aralık Yapısı** | **Tekrar Sesin Yerleştiği Partiler** | **Soprano Durum Şifresi** | **Tekrar Sesin Aralık Yapısı** | **Tekrar Sesin Yerleştiği Partiler** |
|---|---|---|---|---|---|
| $^5T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | $^8T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t |
| $^8T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | $^5T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t |
| $^5T_1$ | Sesteş | s<br>a | $^5T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t |
| $^8T_1$ | Sesteş | a<br>t | $^5T_1$ | Sesteş | s<br>a |

**Nota C.23** ${}_1T_6\,{}_1D_6$, ${}_5T_6\,{}_1D_6$, ${}_5T_6\,{}_5D_6$ , ${}_5S_6\,{}_5D_6$ Yürüyüşlerinin Nota Örnekleri



## C.6 Plagal ve Otantik Kadans Fonksiyonlu Dört Altılı Akor Konumlu Esas Üçlülerin Birleşik Yürüyüşleri

Bu kısımda, $_1T_6\,D_{46}\,T$, $_5T_6\,D_{46}\,T$ ve tersi yürüyüşler ile plagal kadans yapısına sahip $_1S_6\,T_{46}\,S$, $_5S_6\,T_{46}\,S$ ve tersi yürüyüşlerin sıralı birleşimlerinden türeyen toplam olası 4x4=16 adet olan ve Kısım C.3'te sıralanan bağlantıları açıklayan çizelgeler sırasıyla sunulacaktır. Bu bağlantıların Kısım C.4 ve C.5'te verilen (eğitimsel ve sanatsal) kadansların kurallı birleşimlerinden oluşması nedeniyle nota örneklerine ayrıca gerek duyulmamıştır.

**Çizelge C.21** $_1T_6\ D_{46}\ T\ _1S_6\ T_{46}\ S$ ve Tersi Yürüyüşü

→ **$_1T_6$** **$D_{46}$** **T**

| Soprano Şifresi | Akor Tipi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Parti | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | a t | G8 | s | G5 | s |
| 5 | $T_1$ | Sesteş | a t | D8 | s | D5 | s |
| 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s t | D3 | a | D8 | a |
| 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | a t | G8 | s | G5 | s |
| 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | a t | G8 | s | G5 | s |
| 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s t | G5 | a | G3 | a |

**$_1S_6$** **$T_{46}$** **S** ←

| Soprano Şifresi | Akor Tipi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Parti | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 8 | $T_1$ | Sesteş | s a | ∅ | D5 | t | D3 | t |
| 8 | $T_1$ | Sesteş | s a | ∅ | D5 | t | D3 | t |
| 8 | $T_2$ | Tam Sekizli | s a | ∅ | G3 | t | G8 | t |
| 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s t | A | D3 | a | D8 | a |
| 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s t | A | G5 | a | G3 | a |
| 8 | $T_2$ | Sesteş | s a | T | G3 | t | G8 | t |

**Çizelge C.22** $_1T_6\ D_{46}\ T\ S\ T_{46}\ _1S_6$ ve Tersi Yürüyüşü

→ $_1T_6$ $D_{46}$ T

| Soprano Şifresi | Akor Tipi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Parti | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 8 | $T_1$ | Sesteş | s<br>a | D5 | t | D3 | t |
| 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | D3 | a | D8 | a |
| 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | G8 | s | G5 | s |

S $T_{46}$ $_1S_6$ ←

| Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Şifresi | Akor Tipi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Parti | Yürüyüşte Tutan Ses |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| G3 | a | G5 | a | 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | a |
| G5 | s | G8 | s | 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | s |
| D8 | a | D3 | a | 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | a |

**Çizelge C.23** T $D_{46}$ $_1T_6$ $_1S_6$ $T_{46}$ S ve Tersi Yürüyüşü

→ **T** **$D_{46}$** **$_1T_6$**

| Soprano Durum Şifresi | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Şifresi | Akor Tipi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Parti | Yürüyüşte Tutan Ses |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| D3 | D5 | t | 8 | $T_1$ | Sesteş | s<br>a | t |
| D8 | D3 | a | 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | a |
| G8 | G3 | t | 8 | $T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | t |
| G5 | G8 | s | 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | s |

**$_1S_6$** **$T_{46}$** **S** ←

| Soprano Şifresi | Akor Tipi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Parti | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | a | G5 | a | G3 | a |
| 8 | $T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | t | G3 | t | G8 | t |
| 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | s | G8 | s | G5 | s |
| 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | a | D3 | a | D8 | a |

**Çizelge C.24** T $D_{46}$ $_1T_6$ S $T_{46}$ $_1S_6$ ve Tersi Yürüyüşü

→ **T** **$D_{46}$** **$_1T_6$**

| Soprano Durum Şifresi | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Şifresi | Akor Tipi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Parti | Yürüyüşte Tutan Ses |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| D8 | D3 | a | 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | a |
| D8 | D3 | a | 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | a |
| D5 | D8 | s | 5 | $T_1$ | Sesteş | a<br>t | s |
| G5 | G8 | s | 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | s |
| G8 | G3 | t | 8 | $T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | t |
| G3 | G5 | a | 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | a |

**S** **$T_{46}$** **$_1S_6$** ←

| Soprano Durum Şifresi | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Şifresi | Akor Tipi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Parti | Yürüyüşte Tutan Ses |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| D3 | D5 | t | 8 | $T_1$ | Sesteş | s<br>a | t |
| G8 | G3 | t | 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | t |
| D8 | D3 | a | 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | a |
| G8 | G3 | t | 8 | $T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | t |
| G3 | G5 | a | 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | a |
| D3 | D5 | a | 8 | $T_1$ | Sesteş | s<br>a | a |

**Çizelge C.25** $_1T_6\ D_{46}\ T\ _5S_6\ T_{46}\ S$ ve Tersi Yürüyüşü

→ $_1T_6$ $D_{46}$ T

| Soprano Şifresi | Akor Tipi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Parti | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Durum | Yürüyüşte Tutan Ses |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s t | D3 | a | D8 | a |
| 5 | $T_1$ | Sesteş | a t | D8 | s | D5 | s |
| 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s t | D3 | a | D8 | a |
| 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | a t | G8 | s | G5 | s |
| 8 | $T_2$ | Tam Sekizli | s a | G3 | t | G8 | t |
| 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s t | D3 | a | D8 | a |

$_5S_6$ $T_{46}$ S ←

| Soprano Şifresi | Akor Tipi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Parti | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 5 | $T_3$ | Tam Sekizli | s t | s | D8 | s | D5 | s |
| 8 | $T_1$ | Sesteş | a t | t | D5 | t | D3 | t |
| 5 | $T_1$ | Sesteş | s a | a | D3 | a | D8 | a |
| 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | s a | a | G5 | a | G3 | a |
| 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | s a | s | G8 | s | G5 | s |
| 5 | $T_3$ | Tam Sekizli | s t | s | G3 | t | G8 | t |

**Çizelge C.26** $_1T_6\ D_{46}\ T\ S\ T_{46}\ _5S_6$ ve Tersi Yürüyüşü

→ **$_1T_6$** **$D_{46}$** **T**

| Soprano Şifresi | Akor Tipi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Parti | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 8 | $T_1$ | Sesteş | s<br>a | D5 | t | D3 | t |
| 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | D3 | a | D8 | a |
| 5 | $T_1$ | Sesteş | a<br>t | D8 | s | D5 | s |
| 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | G5 | a | G3 | a |

**S** **$T_{46}$** **$_5S_6$** ←

| Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Şifresi | Akor Tipi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Parti | Yürüyüşte Tutan Ses |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| G3 | a | G5 | a | 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | a |
| G5 | s | G8 | s | 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | s |
| D8 | a | D3 | a | 5 | $T_1$ | Sesteş | s<br>a | a |
| D5 | a | D8 | a | 5 | $T_1$ | Sesteş | a<br>t | s |

**Çizelge C.27** T $D_{46}$ $_1T_6$ $_5S_6$ $T_{46}$ S ve Tersi Yürüyüşü

→ **T** **$D_{46}$** **$_1T_6$**

| Soprano Durum Şifresi | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Şifresi | Akor Tipi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Parti | Yürüyüşte Tutan Ses |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| D3 | D5 | t | 8 | $T_1$ | Sesteş | s<br>a | t |
| D8 | D3 | a | 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | a |
| G8 | G3 | t | 8 | $T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | t |
| G5 | G8 | s | 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | s |

**$_5S_6$** **$T_{46}$** **S** ←

| Soprano Şifresi | Akor Tipi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Parti | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 5 | $T_1$ | Sesteş | s<br>a | s,a | D3 | a | D8 | a |
| 5 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | s,t | G3 | t | G8 | t |
| 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | s,a | G8 | s | G5 | s |
| 8 | $T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | a,t | G5 | a | G3 | a |

**Çizelge C.28** T $D_{46\ 1}T_6$ S $T_{46\ 5}S_6$ ve Tersi Yürüyüşü

→ **T** **$D_{46}$** **$_1T_6$**

| Soprano Durum Şifresi | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Şifresi | Akor Tipi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Parti | Yürüyüşte Tutan Ses |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| D8 | D3 | a | 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s t | a |
| D5 | D8 | s | 5 | $T_1$ | Sesteş | a t | s |
| D8 | D3 | a | 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s t | a |
| G5 | G8 | s | 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | a t | s |
| G8 | G3 | t | 8 | $T_2$ | Tam Sekizli | s a | t |
| G3 | G5 | a | 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s t | a |
| D8 | D3 | a | 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s t | a |

**S** **$T_{46}$** **$_5S_6$** ←

| Soprano Durum Şifresi | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Şifresi | Akor Tipi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Parti | Yürüyüşte Tutan Ses |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| D3 | D5 | t | 8 | $T_1$ | Sesteş | a t | t |
| D8 | D3 | a | 5 | $T_1$ | Sesteş | s a | a |
| G8 | G3 | t | 5 | $T_3$ | Tam Sekizli | s t | t |
| D8 | D3 | a | 5 | $T_1$ | Sesteş | s a | a |
| G3 | G5 | a | 8 | $T_2$ | Tam Sekizli | a t | a |
| D3 | D5 | a | 8 | $T_1$ | Sesteş | a t | t |
| D5 | D8 | s | 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s t | s |

**Çizelge C.29** $_5T_6\ D_{46}\ T\ _1S_6\ T_{46}$ S ve Tersi Yürüyüşü

→ $_5T_6$ $D_{46}$ T

| Soprano Şifresi | Akor Tipi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Parti | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Durum | Yürüyüşte Tutan Ses |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 5 | $T_1$ | Sesteş | s a | D3 | a | D3 | a |
| 5 | $T_3$ | Tam Sekizli | s t | G3 | t | D8 | t |
| 5 | $T_3$ | Tam Sekizli | s t | D8 | s | G3 | s |
| 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | s a | G8 | s | D3 | s |
| 8 | $T_1$ | Sesteş | a t | D5 | t | G5 | t |
| 8 | $T_2$ | Tam Sekizli | a t | G5 | a | G8 | a |

$_1S_6$ $T_{46}$ S ←

| Soprano Şifresi | Akor Tipi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Parti | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 5 | $T_1$ | Sesteş | a t | s | D8 | s | D5 | s |
| 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | a t | s | G8 | s | G5 | s |
| 8 | $T_1$ | Sesteş | s a | a | D5 | a | D3 | a |
| 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s t | a | G5 | a | G3 | a |
| 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s t | a | D3 | a | D8 | a |
| 8 | $T_2$ | Tam Sekizli | s a | t | G3 | t | G8 | t |

**Çizelge C.30** $_5T_6\ D_{46}\ T\ S\ T_{46}\ _1S_6$ ve Tersi Yürüyüşü

→ $_5T_6$ $D_{46}$ T

| Soprano Şifresi | Akor Tipi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Parti | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 8 | $T_1$ | Sesteş | a<br>t | D5 | t | D3 | t |
| 8 | $T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | G5 | a | G3 | a |
| 5 | $T_1$ | Sesteş | s<br>a | D3 | a | D8 | a |
| 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | G8 | s | G5 | s |
| 5 | $T_1$ | Sesteş | s<br>a | D3 | a | D8 | a |
| 5 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | G3 | t | G8 | t |
| 8 | $T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | G5 | a | G3 | a |

S $T_{46}$ $_1S_6$ ←

| Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Şifresi | Akor Tipi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Parti | Yürüyüşte Tutan Ses |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| G3 | A | G5 | a | 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | a |
| D3 | T | D5 | t | 8 | $T_1$ | Sesteş | s<br>a | t |
| D5 | S | D8 | s | 5 | $T_1$ | Sesteş | a<br>t | s |
| G8 | ∅ | G3 | t | 8 | $T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | t |
| D3 | ∅ | D5 | t | 8 | $T_1$ | Sesteş | s<br>a | t |
| G5 | S | G8 | s | 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | s |
| G8 | T | G3 | t | 8 | $T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | t |

**Çizelge C.31** T $D_{46}$ $_5T_6$ $_1S_6$ $T_{46}$ S ve Tersi Yürüyüşü

→ **T** **$D_{46}$** **$_5T_6$**

| Soprano Durum Şifresi | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Şifresi | Akor Tipi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Parti | Yürüyüşte Tutan Ses |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| D3 | D5 | t | 8 | $T_1$ | Sesteş | a t | t |
| G3 | G5 | a | 8 | $T_1$ | Sesteş | s a | a |
| D8 | D3 | a | 5 | $T_1$ | Sesteş | s a | a |
| G8 | G3 | t | 5 | $T_1$ | Sesteş | s a | t |
| D5 | D8 | s | 5 | $T_3$ | Tam Sekizli | s t | s |
| G5 | G8 | s | 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | s a | s |

**$_1S_6$** **$T_{46}$** **S** ←

| Soprano Şifresi | Akor Tipi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Parti | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s t | ∅ | G5 | a | G3 | a |
| 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s t | ∅ | G5 | a | G3 | a |
| 5 | $T_1$ | Sesteş | a t | ∅ | D8 | a | D5 | a |
| 8 | $T_1$ | Sesteş | s a | ∅ | D5 | t | D3 | t |
| 8 | $T_1$ | Sesteş | s a | ∅ | D5 | t | D3 | t |
| 5 | $T_3$ | Tam Sekizli | s t | ∅ | D3 | a | D8 | a |

**Çizelge C.32** T $D_{46}$ $_5T_6$ S $T_{46}$ $_1S_6$ ve Tersi Yürüyüşü

→ **T** **$D_{46}$** **$_5T_6$**

| **Soprano Durum Şifresi** | **Soprano Durum Şifresi** | **Yürüyüşte Tutan Ses** | **Soprano Şifresi** | **Akor Tipi** | **Tekrar Sesin Aralık Yapısı** | **Tekrar Sesin Yerleştiği Parti** | **Yürüyüşte Tutan Ses** |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| D8 | D3 | a | 5 | $T_1$ | Sesteş | s<br>a | a |
| D8 | D3 | a | 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | s |
| D5 | D8 | s | 5 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | s |
| D5 | D8 | a | 5 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | a |
| D3 | D5 | t | 8 | $T_1$ | Sesteş | a<br>t | t |
| G5 | G8 | s | 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | s |
| G8 | G3 | t | 5 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | t |
| G8 | G3 | a | 5 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | t |
| G3 | G5 | a | 8 | $T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | a |

$S$ $T_{46}$ $_1S_6$ ←

| Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Şifresi | Akor Tipi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Parti | Yürüyüşte Tutan Ses |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| D3 | t | D5 | t | 8 | $T_1$ | Sesteş | s<br>a | t |
| G8 | t | G5 | t | 8 | $T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | t |
| G3 | a | G5 | a | 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | a |
| D8 | a | D3 | a | 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | a |
| D5 | s | D8 | s | 5 | $T_1$ | Sesteş | a<br>t | s |
| G8 | t | G3 | t | 8 | $T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | t |
| D8 | a | D3 | a | 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | a |
| G3 | a | G5 | a | 8 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | a |
| G5 | s | G8 | s | 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | s |

**Çizelge C.33** $_5T_6\ D_{46}\ T\ _5S_6\ T_{46}\ S$ ve Tersi Yürüyüşü

| → | | $_5T_6$ | | $D_{46}$ | | T | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Soprano Şifresi** | **Akor Tipi** | **Tekrar Sesin Aralık Yapısı** | **Tekrar Sesin Yerleştiği Parti** | **Soprano Durum Şifresi** | **Yürüyüşte Tutan Ses** | **Soprano Durum** | **Yürüyüşte Tutan Ses** |
| 5 | $T_1$ | Sesteş | s a | D3 | a | D8 | a |
| 5 | $T_1$ | Sesteş | s a | D3 | a | D8 | a |
| 5 | $T_3$ | Tam Sekizli | s t | G3 | t | G8 | t |
| 5 | $T_3$ | Tam Sekizli | s t | G3 | t | D8 | t |
| 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | s a | G8 | s | G5 | s |
| 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | s a | G8 | s | G5 | s |
| 8 | $T_1$ | Sesteş | a t | D5 | t | D3 | t |
| 8 | $T_1$ | Sesteş | a t | D5 | t | D3 | t |
| 8 | $T_2$ | Tam Sekizli | a t | G5 | a | G3 | a |
| 8 | $T_2$ | Tam Sekizli | a t | G5 | a | G3 | a |
| 5 | $T_3$ | Tam Sekizli | s t | D8 | s | D5 | s |

$_5S_6$ $T_{46}$ S ←

| Soprano Şifresi | Akor Tipi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Parti | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 5 | $T_3$ | Tam Sekizli | s t | t | G3 | t | G8 | t |
| 5 | $T_3$ | Tam Sekizli | s t | s | D8 | s | D5 | s |
| 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | s a | s | G8 | s | G5 | s |
| 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | s a | a | D3 | a | D8 | a |
| 5 | $T_1$ | Sesteş | s a | a | D3 | a | D8 | a |
| 8 | $T_2$ | Tam Sekizli | a t | a | G5 | a | G3 | a |
| 5 | $T_1$ | Sesteş | s a | a | D3 | a | D8 | a |
| 8 | $T_1$ | Sesteş | a t | t | D5 | t | D3 | t |
| 5 | $T_3$ | Tam Sekizli | s t | t | G3 | t | G8 | t |
| 5 | $T_3$ | Tam Sekizli | s t | s | D8 | s | D5 | s |
| 8 | $T_1$ | Sesteş | a t | t | D5 | t | D3 | t |

**Çizelge C.34** $_5T_6\ D_{46}\ T\ S\ T_{46}\ _5S_6$ ve Tersi Yürüyüşü

→ **$_5T_6$** **$D_{46}$** **T**

| Soprano Şifresi | Akor Tipi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Parti | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 5 | $T_1$ | Sesteş | s<br>a | D3 | a | D8 | a |
| 5 | $T_1$ | Sesteş | s<br>a | D3 | a | D8 | a |
| 5 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | G3 | t | G8 | t |
| 5 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | G3 | t | G8 | t |
| 5 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | D8 | s | D5 | s |
| 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | G8 | s | G5 | s |
| 8 | $T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | G5 | a | G5 | a |
| 8 | $T_1$ | Sesteş | a<br>t | D5 | t | D3 | t |

S $T_{46}$ $_5S_6$ ←

| Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Şifresi | Akor Tipi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Parti | Yürüyüşte Tutan Ses |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| G5 | S | G8 | s | 5 | $T_2$ | Sesteş | s<br>a | s |
| D3 | ∅ | D5 | t | 8 | $T_1$ | Tam Sekizli | a<br>t | t |
| G5 | S | G8 | s | 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | s |
| G3 | ∅ | G5 | a | 8 | $T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | a |
| D3 | T | D5 | t | 8 | $T_1$ | Sesteş | a<br>t | t |
| D8 | A | D3 | a | 5 | $T_1$ | Tam Sekizli | s<br>a | a |
| D3 | T | D5 | t | 8 | $T_1$ | Tam Sekizli | a<br>t | t |
| G3 | A | G5 | a | 8 | $T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | a |

**Çizelge C.35** T $D_{46}$ $_5T_6$ $_5S_6$ $T_{46}$ S ve Tersi Yürüyüşü

→ **T** **$D_{46}$** **$_5T_6$**

| **Soprano Durum Şifresi** | **Soprano Durum Şifresi** | **Yürüyüşte Tutan Ses** | **Soprano Şifresi** | **Akor Tipi** | **Tekrar Sesin Aralık Yapısı** | **Tekrar Sesin Yerleştiği Parti** | **Yürüyüşte Tutan Ses** |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| D3 | D5 | t | 8 | $T_1$ | Sesteş | a<br>t | s |
| G3 | G5 | a | 8 | $T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | a |
| G3 | G5 | a | 8 | $T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | a |
| D8 | D3 | a | 5 | $T_1$ | Sesteş | s<br>a | a |
| G8 | G3 | t | 5 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | t |
| G8 | G3 | t | 5 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | t |
| D5 | D8 | s | 5 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | s |
| G5 | G8 | s | 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | s |

$_5S_6$ $T_{46}$ S ←

| Soprano Şifresi | Akor Tipi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Parti | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 5 | $T_1$ | Sesteş | s<br>a | a | D3 | a | D8 | a |
| 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | s | D3 | a | D8 | a |
| 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | s | G8 | s | G5 | s |
| 5 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | t | D8 | s | D5 | s |
| 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | a | G8 | s | G5 | s |
| 8 | $T_1$ | Sesteş | a<br>t | a | D5 | t | D3 | t |
| 8 | $T_1$ | Sesteş | a<br>t | a | D5 | t | D3 | t |
| 8 | $T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | t | G5 | a | G3 | a |

**Çizelge C.36** T $D_{46}$ $_5T_6$ S $T_{46}$ $_5S_6$ ve Tersi Yürüyüşü

→ **T** **$D_{46}$** **$_5T_6$**

| **Soprano Durum Şifresi** | **Soprano Durum Şifresi** | **Yürüyüşte Tutan Ses** | **Soprano Şifresi** | **Akor Tipi** | **Tekrar Sesin Aralık Yapısı** | **Tekrar Sesin Yerleştiği Parti** | **Yürüyüşte Tutan Ses** |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| D8 | D3 | a | 5 | $T_1$ | Sesteş | s<br>a | a |
| D5 | D8 | s | 5 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | a |
| D5 | D8 | s | 5 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | a |
| G8 | G3 | t | 5 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | t |
| G5 | G8 | s | 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | s |
| D3 | D5 | t | 8 | $T_1$ | Sesteş | a<br>t | t |
| G8 | G3 | t | 5 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | t |
| G3 | G5 | a | 8 | $T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | a |

S $T_{46}$ $_5S_6$ ←

| Soprano Durum Şifresi | Soprano Durum Şifresi | Yürüyüşte Tutan Ses | Soprano Şifresi | Akor Tipi | Tekrar Sesin Aralık Yapısı | Tekrar Sesin Yerleştiği Parti | Yürüyüşte Tutan Ses |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| D3 | D5 | t | 8 | $T_1$ | Sesteş | a<br>t | t |
| D8 | D3 | a | 5 | $T_1$ | Sesteş | s<br>a | a |
| G3 | G5 | a | 8 | $T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | a |
| G3 | G5 | a | 8 | $T_2$ | Tam Sekizli | a<br>t | a |
| G8 | G3 | t | 5 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | t |
| D5 | D8 | s | 5 | $T_3$ | Tam Sekizli | s<br>t | s |
| D8 | D3 | a | 5 | $T_1$ | Sesteş | s<br>a | a |
| G5 | G8 | s | 5 | $T_2$ | Tam Sekizli | s<br>a | s |

## Ek D KÖK VE ÇEVRİM KONUMLU YEDİLİ AKORLARIN DURUM VE BAĞLANTI KURAMININ İNCELENMESİ

Tonal armoni kuramı ve öğretiminde 7li akorlar iki yönden özel bir öneme sahiptir:

**i)** Hemen bütün kaynaklarda yer aldığı üzere uyumsuz armoninin uygulama sahasını ve 4 sesli akorların armonik kullanımını açıklar, tıpkı altılı akorlar gibi bestecilik ve eşlikleme olanaklarını genişletirler.

**ii)** Yedili akorların tonal armoni düzeneği içerisindeki kapsamı ve etkisi öylesine güçlüdür ki, hemen hiçbir kaynakta açıkça bahsedilmemekle beraber bu akorlar vasıtasıyla tonal musikiye yönelik her türlü kuramsal bilgiyi elde etme olanağı vardır. Bu akorlarla hem **diyatonizm**in[33] hem **kromatizm**in[34] hem de **enarmonizm**in[35] *tüm özelliklerini* ortaya koyma olanağı bulunmaktadır. Bu durum, tonal müziğin yapılandırılmasından yıkılmasına kadar geçen yaklaşık iki yüzyıllık (18.yy. başı-19.yy sonu) bir sürecin tamamına yönelik kuramsal bilginin ortaya konması anlamına gelmektedir.

19.yy'ın başından günümüze saygın kuramcılarca kaleme alınmış ve tüm dünyada belli başlı müzik kurumlarında okutulagelmiş armoni kitapları

---

[33]**Diyatonizm:** Tonal gamı oluşturan derecelere ait olan tüm kuramsal alanı tanımlar. Diyatonizmi en iyi biçimde açıklayan çalgı piyanodur. Piyanodaki beyaz tuşlar, do majörün diyatonizm kuramına yönelik bilgilerin uygulama alanıdır.

34**Kromatizm:** Tonal gamın yedi derecesine bağlı renk notalarının kullanım kuramına bağlı tüm kuramsal alanı tanımlar. Kromatizm, Batı müziğinde musica ficta geleneğiyle 13.yy sonrası tüm müzik dönem ve akımlara farklı boyut, kapsam ve niteliklerle etki etmiş bir kuramdır. Bu kuramın temel unsuru yeni yedenler oluşturarak tonal alan kullanımını genişletmek, böylece hem tonal desen hem de müzik biçimlerinde genişleme meydana getirmektir. Armoni açısından kromatizmin temel unsuru DD ve $DD_7$ akorları ve diğer yapay $D_7$'li ve bunlara bağlı $^{D}VII_7$'li akorlardır. Kromatik sözcüğü, hava katmak, renklendirmek anlamı vermektedir. Do majör tonalitesinin kromatik kuramı piyanodaki siyah tuşların inici ve çıkıcı ilerleme kuralları ve bu tuşların kullanıldığı armoni kurallarına bağlı olarak açıklanabilmektedir.

35**Enarmonizm:** Eş seslilik ve çift kuramlılık anlamına gelmektedir. Örneğin fa# ile sol♭; fa# majör/minör ile sol♭ majör/minör eş sesler (eş tınlama) üzerinde kurulmakta ancak kuramsal olarak tamamen farklılıklar göstermektedir.

incelendiğinde 7li akorların öğretimi ile ilgili olarak aşağıdaki temel eksiklikler göze çarpmaktadır:

- 7li akorlar tonal müziğin içerdiği (diyatonik, kromatik ve enarmonik) tüm kuramsal bilgiyi kullanma ve açıklama olanağı vermesine rağmen mevcut kaynaklarda 7li akorların belirli bir tonalite üzerinden ortaya çıkabilecek *tüm şekilerini* açıklamaya yönelik bütüncül çalışmalar bulunmamaktadır.

- Mevcut kaynaklarda 7lilere yönelik herhangi bir kuruluş/dizilim yöntemi ve bağlantılı şifrelendirmeler/simgeler sunulmamaktadır.

- Bu kaynaklarda 7li akorların -7li türüne yönelik enarmonizm kapsamlı bilgi ve örnekler açık bir şekilde verilse de bu bilgi ve örnekleri bütünleyen *değiştirilmiş ödünç -7liler (♭3, ♭5; #3,#5)* bu kapsamda değerlendirilmemektedir.

Bununla bağlantılı olarak yedili akorların öğretiminde ortaya çıkan sorunlu bazı konu başlıkları şöyle sıralanabilir: 7li akorların

- geniş hareket alanı;

- diyatonik ve değiştirimli nota olanaklarından elde edilen kromatik ve enarmonik yapısı ve bu yapıların yol açtığı ezgisel gelişmenin biçimsel unsurlara (giriş, köprü, modülasyon ve coda) etkisi;

- diğer derecelerdeki kök, altılı veya dört-altı akorlarıyla bağlantı seçenekleri;

- birbirleriyle bağlantı olanakları ve bu bağlantılarda ortaya çıkan ezgisel seçeneklerin çokluğu ile bu akorların dört partili yazımda eğitimsel dizilim[36] olanakları;

- dizilim ve çözülüm ilkeleri ve sanatsal[37] yaratılarda karşılaşılan uygulamaların açıklanması.

7li akorların öylesine güçlü ezgisel, uygusal ve eksen değişimi (modülasyon) olanakları bulunmaktadır ki bu akorların öğretimine yönelik bir düzen oluşturan yöntemin bulunmaması öğretim sürecinde büyük bir güçlük yaratmaktadır. 7li akorları ele alan çalışmaları bir *yöntem* olarak değerlendirebilmek için herhangi bir majör tonalite[38] üzerinden bu akorlar bütüncül bir yaklaşımla tanımlanmalı, sınıflanmalı, şifrelenmeli ve örneklenmelidir. Bu amaçla bu kısımda, Ek C ile ortaya konan ve *Soprano Durum/Dizilim Şifreli Armoni Öğretim Yöntemi* kapsamında altılı akorları nitel ve nicel tüm yönleriyle bir bütün olarak ele alan anlayış yedili akorlara genişletilmektedir. Bu yöntem kapsamında geliştirilen soprano şifreleri, akorların bas, tenor, alto ve soprano partisini vermekte; tipler aracılığı ile tüm akor yapılanmalarını açıklamakta; akor yapılarında oluşan tüm değiştirilmiş nota özelliklerini tanımlayabilmekte ve bu yönleriyle geleneksel armoni öğretiminde kullanılan rakamlı veya fonksiyonel bas yöntemlerinin tüm işaretlemelerini gereksinim dışı bırakmaktadır. Bunun yanı sıra sanatsal uygulamaların ilkeleri de tespit edilebilmektedir.

---

[36] Kurallı dizilimlerdir. Bu dizilimlerin tonik akoruna çözümünde her zaman aynı durum ya da tip akorlar oluşur.

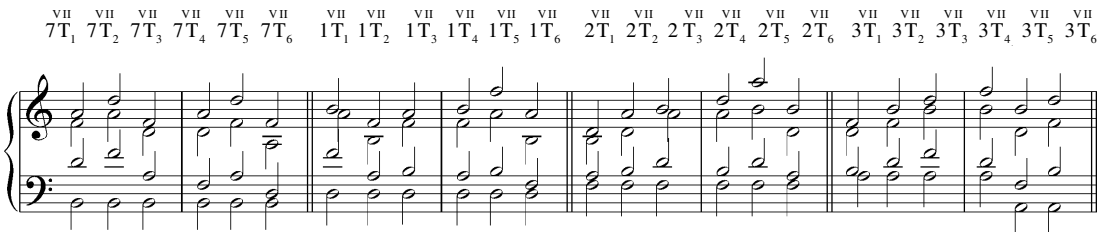
[37] Belirlenmiş kesin kural ve sonuçlara dayanmayan, istisnalara dayalı kural dışılıklar ve tahmin edilemeyen sonuçlar oluşturabilen dizilimler ve bağlantılar, sanatsal yaratıcılık ilkelerinin ortaya konmasını sağlamaktadır.

[38] Yedili akorların dizilim ilkelerinin bir düzenek içerisinde bütüncül olarak açıklanmasında majör bir tonal ses alanından yola çıkılması gerekmektedir. Çünkü minör tonaliteler ilgili majörlerin ses alanını kullanan ve sadece kendi karar verme düzenini oluşturan bir çeşit uygulamadır. Bu amaca yönelik olarak, hemen her türlü müzik eğitiminde, kuramsal, işitsel, çalgısal ve ses çalışmalarında başvurulan ana tonalite olma özelliği nedeniyle do majör tonalitesi en uygunudur. Aslında seçilen tonalitenin do majör ya da do♭ majör veya do# majör olmasının bir önemi ya da değeri yoktur. Çünkü do majörde tespit olunan ilkeler ve düzenek diğer tüm majör tonaliteler için aynı biçimde geçerlidir. Bu geçerlilik eş yedirimli düzenekten ve aktarım tabanlı tonal olanaklardan kaynaklanmaktadır.

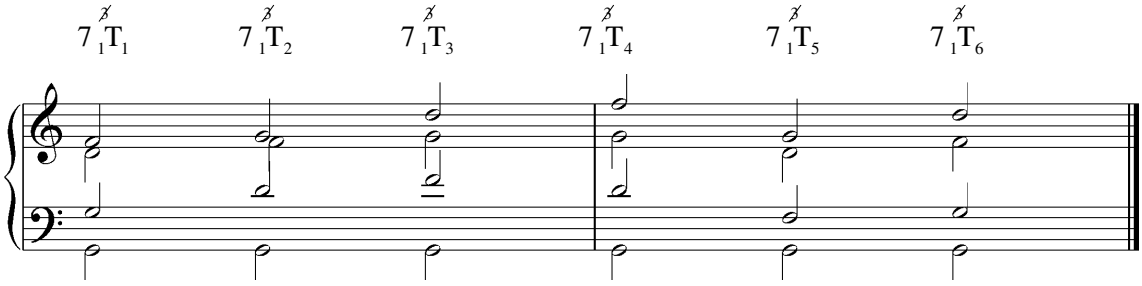
## D.1 Yedili Akorların Simgesel ve Dizilimsel Düzeni

Nota D.1-D.3'ten görüldüğü üzere yedili akorların şifrelendirmesinde soldaki 7,1,2 ve 3 rakamları akorların bastaki konumlarını (kök, 1., 2. ve 3. çevrim konumunu) gösterir. Her bir konuma karşı düşen ve tip kavramıyla belirlenmiş 6 farklı dizilim söz konusudur. $T_{1,2,3}$ dar dizilimleri; $T_{4,5,6}$ geniş dizilimleri göstermektedir. VII. derece ise rastgele olarak örneklenmiştir. Notasyonda sadelik açısından bu akorlarda derece bilgisi verilmediğinde V. derece (yani $D_7$) akoru kastedilmektedir. Öte yandan geleneksel baş şifreli anlayışta kök, 1. çevrim, 2. çevrim ve 3. çevrim konumlu yedililer, sadece bas sesini dikkate alarak, sırasıyla, 7, $5_6$, $3_4$, 2 alt indisleriyle gösterilmektedir. (ör. $I_7$, $I_{5_6}$, $I_{3_4}$, $I_2$; $D_7$, $D_{5_6}$, $D_{3_4}$, $D_2$ ;.vb.). Her bas şifresi ile ifade edilebilecek dört sesli 4x6=24 ve üç sesli (beşlisi atılmış) 3x6=18, toplamda ise 24+18=42 farklı dizilim söz konusu olduğundan rakamlı bas gösterimi söz konusu yedili akorların dört partiye nasıl yerleştirilebileceğine yönelik somut bir bilgi taşımamaktadır. Bu durum günümüzdeki armoni derslerini alan öğrenciler için bulanık bir bilgi yığını yaratmakta ve yedili akor uygulamasının başlatıldığı dönemlerde öğrenci başarılarında gözle görülür düşmeler olmaktadır. Ayrıca kuramsal olarak si# notasının do notasına eş kabul edilmediğinde sonsuz sayıda yedili akor üretmek olanağı vardır. Ancak tonal müzik kuramsal sınırı ve çerçevesi si# notasını do notasına eş sayan eş yedirimli düzeniyle oluşturulduğundan uygulamada yer verilen tonalite, nota, aralık ve her tür akorun diyatonik, kromatik ve enarmonik ilkelere göre sınırlandırılabilen sayısal durumları verilebilmektedir

**Nota D.1** Dört Farklı Sesli (VII. Derece) Yedili Akorların Soprano Dizilim Şifreleri



**Nota D.2** Üçlüsü Atılmış - Üç Farklı Sesli - (V. Derece) Yedili Akorların Soprano Dizilim Şifreleri

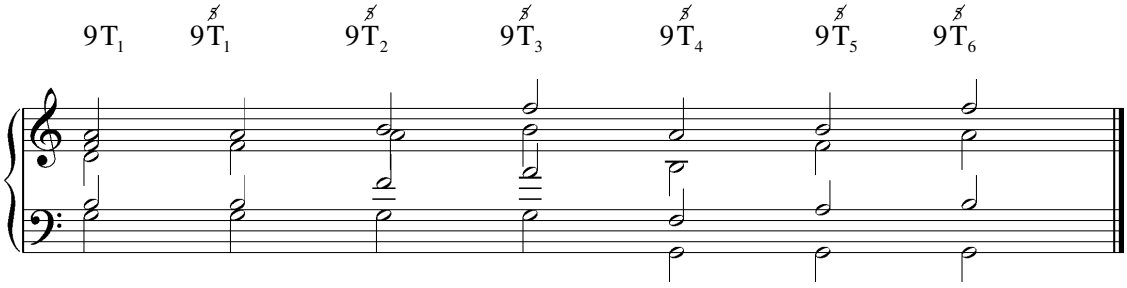



**Nota D.3** Beşlisi Atılmış - Üç Farklı Sesli - (VII. Derece) Yedili Akorların Soprano Dizilim Şifreleri




Nota D.3 ile verilen beşlisi atılmış yedili akorların çevrimleri uygulamada yer almamaktadır. Bu aşamaya kadar geliştirilen şifreleme anlayışını, klasik dönem eserlerinde zaman zaman karşılaşılan ve Nota D.4 ile verilen dokuzlu akor yapılarına da genişletmek müümkündür.

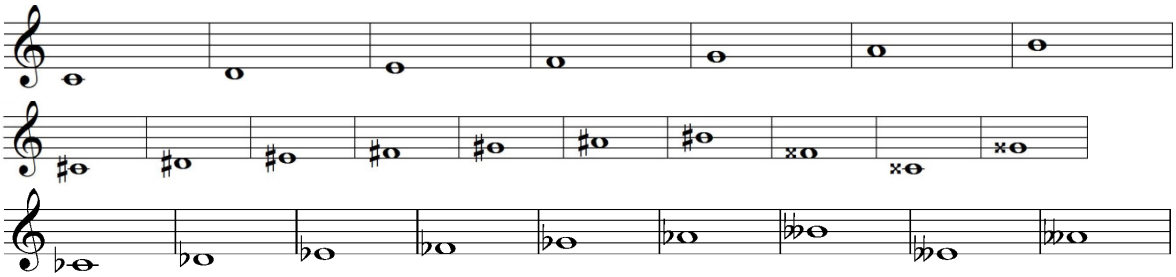
**Nota D.4** Kök Konumlu, Beşlisi Atılmış (V. Derece) Dokuzlu Akorların Soprano Dizilim Şifreleri




Nota D.5 ile verilen ses sahası C-Dur tonalitesinin tüm tonal kuramı kapsayan diyatonik, kromatik ve enarmonik özellikleri ortaya koyması bakımından önemlidir. Görüldüğü üzere diyatonizm, kromatizm ve enarmonizm ile ilgili ezgisel ve armonik kuram, do majör tonalitesinde ulaşılabilen geniş bir ses sahası tanımlamaktadır. Bu

büyük kuram aynı zamanda çok sayıda ezgisel seçeneğin ortaya çıkmasına, böylece çok çeşitli armonik bağlantıların kullanımına olanak vermektedir. Eğitim-öğretim faaliyetlerinde yöntemsizlik nedeniyle bu büyük bilgi kümesinin bütüncül bir biçimde açıklanmaması durumunda öğrenci ve ders başarısına yönelik sorunlar olacağı açıktır.

**Nota D.5** Yedili Akorların Kullanım Olanağı Hazırladığı Diyatonik, Kromatik ve Enarmonik Nota Çeşitleri



Çizelge D.1'de 6 grupta incelenen yedili akorlar için herbirinde üst satırda Rus Okuluna ait bas şifreleri, alt satırda da bunlara sırasıyla karşı düşen özgün soprano durum şifreleri sunulmuştur. Beşlisi atılmış durumlara karşı düşen şifrelendirmeler ise ayrıca verilmemiştir. Nota D.5 ile verilen ses sahasının, Çizelge D.1 ile sınıflaması verilen 31 tür yedili akorun tüm özelliklerini bilmeksizin, ezgi oluşturmadaki olanaklarını anlamak ve oluşturulmuş ezgiler içerisinde söz konusu seslerin/notaların armonik dokusunu çözümlemek olanaklı gözükmemektedir.

**Çizelge D.1** Yedili Akorlar İçin Kullanımda Olan Bas Şifreleri (Rus Okulu) ve Özgün Soprano Durum Şifreleri

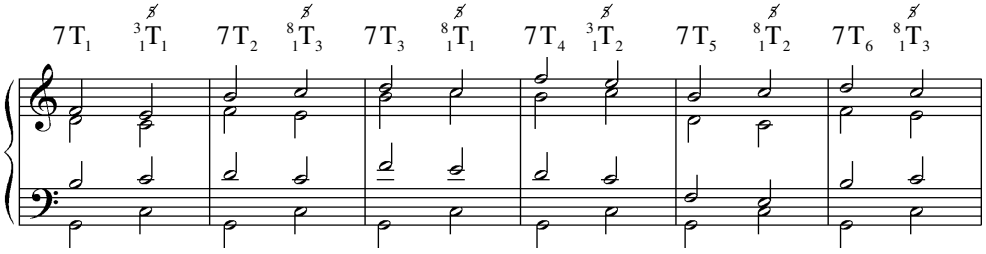
| **Yedili Akor Türleri** | **Bir Majör Tonalitede Diyatonik, Kromatik ve Enarmonik Kuram Tabanından Kullanılabilecek Yedili Akorlar** | **Nitelik, Nicelik** |
|---|---|---|
| Diyatonik Yedililer | $D_7, {}^{D}VII_7, M_7(I_7, IV_7),\ m_7(II_7, III_7, VI_7).$ | 4 tür, 7 adet |
| | $\{7,1,2,3\}T_{1,\ldots,6}, \{7,1,2,3\}T_{1,\ldots,6}^{{}^{D}VII,I,IV,II,III,VI}.$ | |
| Derece Önemsendirme Yedilileri (Kromatik) | $DD_7, {}^{DD}VII_7, D_7 \rightarrow \{II,III,IV,VI\}, {}^{DD}VII_7 \rightarrow \{II,III,IV,VI\}$ | 4 tür, 10 adet |
| | $\{7,1,2,3\}T_{1,\ldots,6}^{DD,{}^{DD}VII}, \{7,1,2,3\}T_{1,\ldots,6}^{\rightarrow\{II,III,IV,VI\}}, \{7,1,2,3\}T_{1,\ldots,6}^{{}^{D}VII\rightarrow\{II,III,IV,VI\}}$ | |

| | | |
|---|---|---|
| Değiştirilmiş Yedililer | ${}^{D}{}^{\flat3}VII_{5_6} \rightarrow IV$ , ${}^{DD}{}^{\flat3}VII_{5_6}$ , $\overset{\flat5}{D}3_4 \rightarrow IV$ , $\overset{\flat5}{DD}3_4$ , $N_7$ , ${}^{N}N_7$ , $\overset{\flat5}{D}_7$ , $\overset{\sharp5}{D}_7$ , $\overset{\sharp5}{DD}_7$ , $\overset{\flat5}{DD}_7$ , $\overset{\flat5}{D}_7 \rightarrow \{II,III,IV,VI\}$ , $\overset{\sharp5}{D}_7 \rightarrow \{II,III,IV,VI\}$ , $\overset{\sharp5}{DD}_7 \rightarrow \{II,III,IV,VI\}$ , $\overset{\flat5}{DD}_7 \rightarrow \{II,III,IV,VI\}$ , ${}^{DD}{}^{\flat3}VII_7 \rightarrow \{II,III,IV,VI\}$ | 15 tür, 30 adet |
| | ${}^{D}{}^{\flat3}_{VII \rightarrow IV}1T_{1,...,6}$ , ${}^{DD}{}^{\flat3}_{VII}1T_{1,...,6}$ , $\overset{\flat5 \rightarrow IV}{2T_{1,...,6}}$ , $\overset{\flat5}{DD}2T_{1,...,6}$ , $\{7,1,2,3\}\overset{N_7}{T}_{1,...,6}$ , $\{7,1,2,3\}{}^{N}T_{1,...,6}$ , $\{7,1,2,3\}\overset{\flat5}{T}_{1,...,6}$ , $\{7,1,2,3\}\overset{\sharp5}{T}_{1,...,6}$ , $\{7,1,2,3\}\overset{\sharp5}{DD}T_{1,...,6}$ , $\{7,1,2,3\}\overset{\flat5 \rightarrow \{II,III,IV,VI\}}{T}_{1,...,6}$ , $\{7,1,2,3\}{}^{\sharp5 \rightarrow \{II,III,IV,VI\}}T_{1,...,6}$ , $\{7,1,2,3\}\overset{\sharp5}{DD} \rightarrow \{II,III,IV,VI\}T_{1,...,6}$ , $\{7,1,2,3\}\overset{\flat5}{DD} \rightarrow \{II,III,IV,VI\}T_{1,...,6}$ , $\{7,1,2,3\}{}^{DD}{}^{\flat3}_{VII \rightarrow \{II,III,IV,VI\}}T_{1,...,6}$ | |
| Adaş Doğal Minörden Ödünç Yedililer | ${}^{\flat3\flat7}m_7$ ( ${}^{\flat3\flat7}I_7$ ), ${}^{\flat}M_7$ ( ${}^{\flat}III_7$ , ${}^{\flat}IV_7$ , ${}^{\flat}VII_7$ ), $\overset{\flat3}{m}_7$ ( $\overset{\flat3}{IV}_7$ , $\overset{\flat3}{V}_7$ ), $-5/7$ ( $\overset{\flat5}{II}_7$ ) | 4 tür, 7 adet |
| | $\{7,1,2,3\}\overset{\flat3\flat7}{I}T_{1,...,6}$ , $\{7,1,2,3\}\overset{\flat III,\ \flat VI,\ \flat VII}{T}_{1,...,6}$ , $\{7,1,2,3\}\overset{\flat3}{IV},\overset{\flat3}{V},\overset{\flat5}{II}T_{1,...,6}$ | |
| Adaş Armonik Minörden Ödünç Yedili (Enarmonik Araç) | ${}^{D}{}^{\flat7}VII_7$ : Tek seste/notada enarmonizm kuramı işlemektedir. Buna göre her notanın dört enarmonik modülasyon olanağı bulunmaktadır. Toplam 16 majör ve 16 minör enarmonik tonaliteye modülasyon olanağı tanır. | 1 tür, 1 adet |
| | $\{-7,-1,-2,-3\}T_{1,...,6}$ | |
| Adaş Doğal Minörden Ödünç Değiştirilmiş Yedililer | ${}^{DD}{}^{\sharp3}VII_7$ , ${}^{D}{}^{\sharp3}VII_7 \rightarrow \{II,III,IV,VI\}$ , ${}^{D}{}^{\sharp3}VII_7$ . Yedili akoru oluşturan dört sesten/notadan iki alt ve iki üst ses enarmonik çift oluştururlar ve hem bemollü hem diyezli kromatik notaların enarmonik tonalitelerine hızlı ve kısa yoldan modülasyon olanağı hazırlarlar. | 3 tür, 6 adet |
| | $\{7,1,2,3\}{}^{DD}{}^{\sharp3}_{VII}T_{1,...,6}$ , $\{7,1,2,3\}{}^{D}{}^{\sharp3}_{VII \rightarrow \{II,III,IV,VI\}}T_{1,...,6}$ , $\{7,1,2,3\}{}^{D}{}^{\sharp3}_{VII}T_{1,...,6}$ | |
| **TOPLAM** | Herhangi bir majör tonalite kapsamında kullanım olanağı bulunan yedili akorların toplamı | 31 tür, 61adet |

## D.2 Tonal Armoni Kuramının Diyatonik, Kromatik ve Enarmonik Özelliklerinin Tek Bir Majör Tonaliteye Bağlı Kalarak Yedili Akorlarla Gösterimi

Bu kısmın amacı, diyatonizm, kromatizm ve enarmonizm ilkeleri çerçevesinde yedili akorların tüm kuruluş olanak ve hareket alanlarını tespit etmek; bu akorların dört partili yazımda partilere yerleştirilmesine yönelik dizilim ilkelerini ve hem birbirleriyle hem de kök[39], altılı veya dört-altılı konumlu akorlar ile bağlantı kuramını açıklamak; bu kurama bağlı olarak ortaya çıkan ezgisel (soprano partisi) çeşitlilikleri -matematiksel sınırlara da değinerek- açıklamaktır. Bu doğrultuda ilk olarak $D_7$ 'li akorun dört notalı ve dört partili dizilimi ile üç notalı ve dört partili dizilimleri verilmiş, bu dizilimlerin tonik akoruna bağlantı kuramı örneklenmiş ve yedililerin uygulamada yer alabilecek tüm tür ve sayısal sonuçları açıklanmıştır. Böylelikle yedililerin diyatonik, kromatik ve enarmonik kuramsal tabanına yönelik bütüncül bir sınıflama ortaya konmuştur.

**Nota D.6** Dört Partili ve Dört Notalı $D_7$ Akorunun Dizilimleri, Şifrelenmesi ve Bu Dizilimin I. Derece Akoruna Çözümünde Tonik Akorunda Durum veya Tip Oluşumu



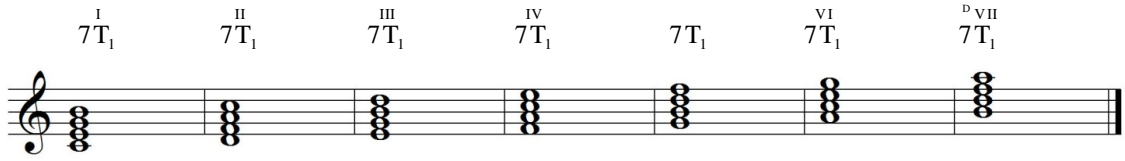

39 Kök konumlu tonik akoru, $D_7$ veya diğer yedili akorun kuruluşundaki beşlinin varlığına göre ya durum ya da tip oluşturur. $D_7$ - tonik çözümünde beşli birinde var ise diğerinde yer almaz. Buna göre $D_7$ 'li akorda beşli var ise tonik akoru beşlisiz kurulur ve bu nedenle tonik akorunda durum oluşmaz ancak tip oluşur. $D_7$ 'li akorda beşli bulunmuyor ve kök nota tekrar ediliyorsa (beşlisi atılarak üç sesli kurulum), tonik akorda beşli bulunur. Bu durumda tonik akor dar veya geniş durum oluşturur. $D_7$ 'nin dört sesli veya üç sesli kurulumunun sonuçları diğer yedilileri de bağlayan bir çözüm kuramı yaratmaktadır.




### D.2.1 Diyatonik Yedililer

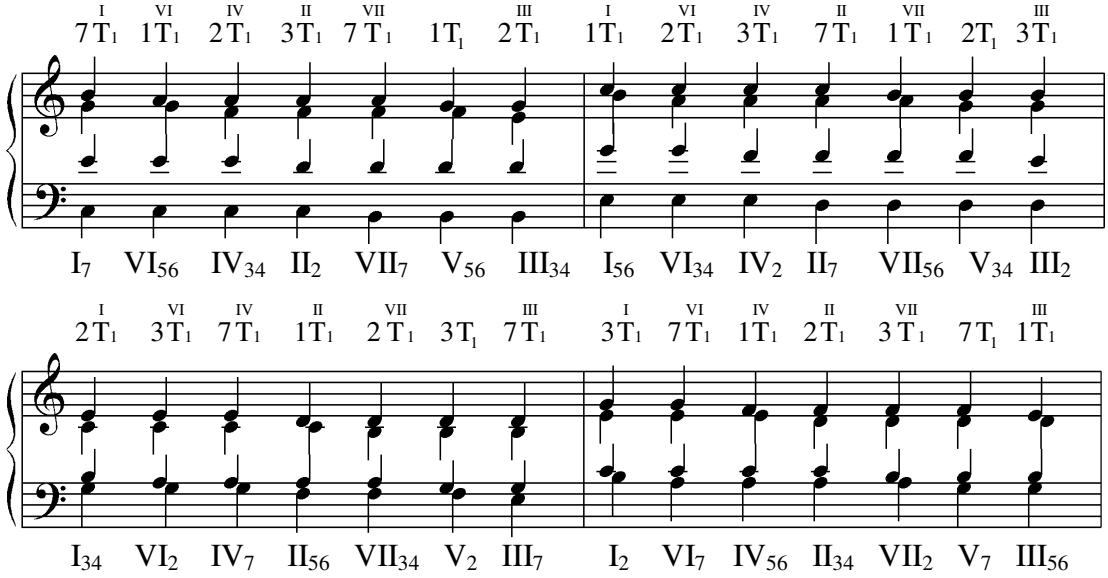
Her majör tonalitede 3 adet minör 7li, 2 adet majör 7li, 1 adet dominant 7li, 1 adet yedinci derece 7li olmak üzere toplam 7 adettir:

**Nota D.7** (Majör tonalitede) Diyatonik Yedililer



Bu tür yedililerin tümü ardışık ve bir düzen içerisinde (marş armonik yapı oluşturarak) kullanıldıklarında yedi nota kümesinden oluşmuş dört farklı ezgi yapısı oluştururlar ve buna bağlı farklı soprano durum şifreleri oluştururlar.

**Nota D.8** Majör Gamın Ana ve Yan Dereceleri Üzerinde Kurulan Dar Dizilimli[40] Yedili Akorların *-Alt Üçlü Düzenindeki Devir ile-* Dört Partili Yazımı ve Notasyonun Soprano Durum Şifresi ile Gösterimi




Nota D.8 ile verilen dört farklı diziliminden her biri, ilerleyiş yönü değiştirilmemek kaydıyla, bütünü yedi basamaklı olan dar dizilimli akorsal yürüyüşleri örneklemektedir. Bunların içerisinden, kombinasyon işlemi gereği, birbirinden farklı ikili/beşli bağlantıların sayısı $C(7,2) = C(7,5) = 21$; üçlü/dörtlü bağlantıların sayısı $C(7,3) = C(7,4) = 35$; altılı bağlantıların sayısı $C(7,6) = 7$ adettir. Yedi basamaklı bağlantının kendisini de göz önüne alırsak, yani, $C(7,7) = 1$, toplam rakam 21+35+35+21+7+1=120 bulunur. $T_2$ ve $T_3$ tiplerini ve tüm tiplerin geniş dizilim şekillerini de dâhil edersek bu rakam Nota 3 ile verilen dört farklı diziliminden her

[40]Verilen dar dizilimlerin geniş dizilimlere dönüştürülmesindeki yöntem dar durum-geniş durum dönüştürme yönteminin aynısıdır. Dizeklerin üzerindeki tonal yedililer zincirinin gösterildiği soprano durum şifresi aynı dizeğin altında verilen bas şifrenin tüm bilgisini (ve fazlasını) içerdiğinden bas şifre gereksinim dışıdır. Burada verilmesinin sebebi ise geleneksel bas gösteriminin soprano durum şifresince kapsandığına yönelik karşılaştırma olanağı vermektir.

biri için 120x3x2=720'a ulaşır[41]. *Aynı derecelerin tekrar edilerek kullanılacağı bağlantılarda ise, tam beşliler çemberinin işleyiş esasları gereği,* $D_7$ *akorundan sonra* $II_7$ *ve* $IV_7$ *dereceleri gelmemelidir.*

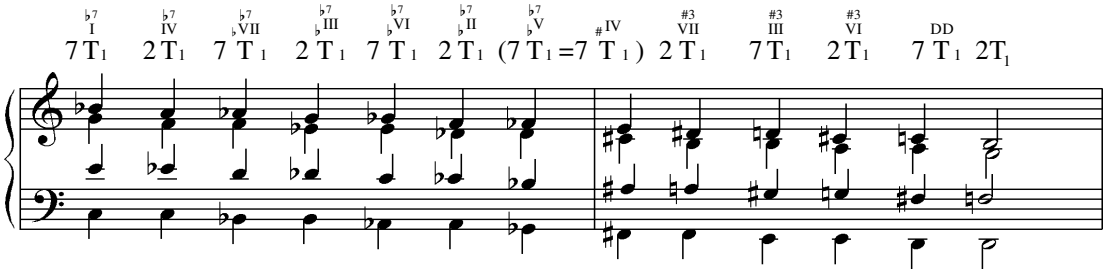
### D.2.2 Kromatik Yedililer

Bu tür yedililer $D_7$'liler zinciri; çift dominant ve yapay çift dominant yedinci derece yedilileri; ana derecelerin önemsenmesinde kullanılan yapay dominant ve bu dominant kökünden oluşan yedinci derece yedilileri; adaş minör tonaliteden alıntılanan ana derece ve yan derece yedililerinden (yani adaş majör ses alanının renk sesleri üzerine kurulan yedililer); ve bu yedililerin bir notası değiştirilmişlerinden oluşmaktadır. Tonal müziğin ilerleme/gelişme döneminin kuramsal tabanının önemli bilgileri bu yedililer kapsamında ortaya çıkmaktadır. 6 gruba ayrılırlar.

#### D.2.2.1 Dominant Yedililer Zinciri

Dominant yedililer zinciri renk notaları ve bu notalarla oluşan renk akorlarının oluşturduğu renk armonisinin temel basamağıdır. Bu basamakta hem derecelerin önemsenmesinde kullanım olanağı olan yapay $D_7$'liler, hem de tonal müziğin geniş eksen değişimi (modülasyon) olanaklarını gösteren $D_7$'liler ortaya çıkmaktadır. Bu yedililerin Kısım D.2.1'de verilen diyatonik türünde ne derece önemsenmesi ne de eksen değişimi olanağı bulunmaktadır.

**Nota D.9** Dominant Yedililer Zinciri




[41] Armoni öğretim kitaplarında yedililer konusuna yönelik açıklamalarda bütüncül bir bilgiye rastlanılamadığı gibi, yedililerin tonal armoni kuramını ortaya koyan değerinden de söz edilmemektedir. Bu değer hem yedili akorların tür hem de sayısal çokluğundan anlaşılmaktadır. Bu büyük bilgi kümesinin öğretimi için bütüncül bir yöntemin ders ortamında sunulması gereklidir.

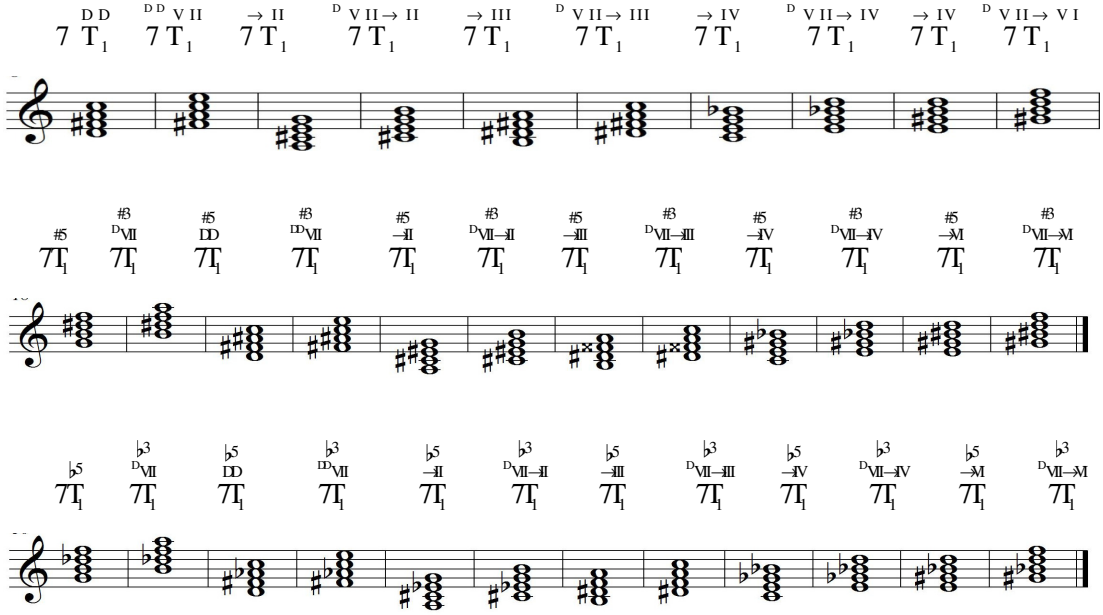



### D.2.2.2 Derece Önemsendirme Yedilileri[42] ve Dörtlü Genişletilebilir Zincir Kümeler

Derece önemsendirme yedilileri, $DD_7$, $^{DD}VII_7$ ve esas tonalitenin II., III., IV. ile VI. derecelerine yönelen yapay $D_7$ ve yapay $VII_7$ler olmak üzere toplam 10 tanedir. Bunlardan II. ve VI. derecelere yönelen V. derece akorları ve bu akorlardan kurulan $D_7$ akorları aynı zamanda kromatik medyan tonalitelerini açıklamakta ve kromatik medyan akorlarının birinci dizilim türünü vermektedir.

[42] Bu yedili türü Fransız armoni dilinde dominant yedilileri ve dominant kökünden gelişen $VII_7$ akorunun konum karşılığı olan rakam ve yanına konan (+) işareti ile simgelenmektedir. Alman armoni dilinde bunun adı "ara dominant yedilisi" ve "ara köksüz dominant yedilisi"dir. Rus armoni öğretimi dilinde ise bu akorlar hangi dereceye ait ise o dereceye yönlenen bir ok işaretiyle yazılmış $D_7$ ve $^{D}VII_7$ simgeleriyle gösterilmekte, Rus okulundan yetişmiş Azerbaycan Türk müzik adamlarının Türkiye'de kullandıkları sözcük "Ayrılma" olup bu sözcük hangi dereceye yönelmiş olduğunu açıklamaması bakımından bu çalışma kapsamında "Yönelme veya Derece Önemsenmesi" adlandırmaları tercih edilmiştir.

**Nota D.10** Derece Önemsendirme Yedilileri

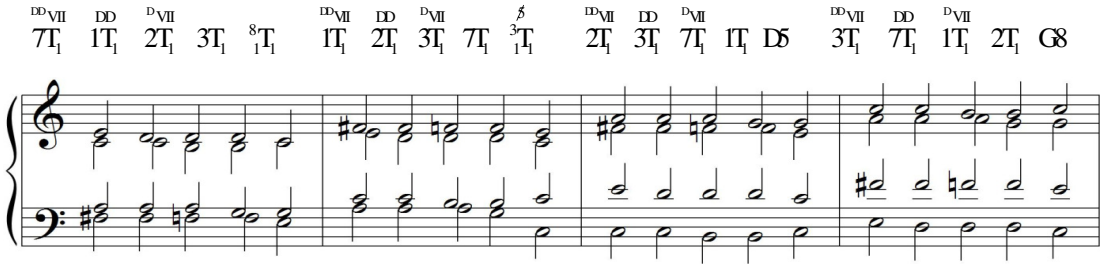


### D.2.2.3 $^{DD}VII_7 - DD_7$ akorları ve $^{D}VII_7 - D_7$ akorlarının ardışıklık bağlantı kuramı ve ezgisel olanakları

Her majör tonalitede dominant tonalitesini de içerecek biçimde dört adet vardır. Söz konusu dört adet yedili akorun $^{DD}VII_7 - DD_7 - {}^{D}VII_7 - D_7$'lisi şeklinde ardışık kullanımıyla dört notadan oluşan ezgisel yapılar oluştururlar. Aşağıda verilen nota örnekleri gerek armonik dizilim gerek armonik ilerleme yönüyle bu dört ardışık yedili akorun armonik bağlantı şeklini kullanarak oluşturduğu ezgisel ve uygusal ilerlemeleri[43] göstermektedir.

[43] Söz konusu dört adet yedili akorun diziliminde basa dayalı armoni simgeleri ile ifade ediliyor olsa idi, konumsal sıralanmaya bağlı olarak 7, $5_6$, $3_4$, 2 şeklinde oluşur ve aynı şekilde devreder: $5_6$, $3_4$, 2, 7. Kısım D.2.2.3'te verilen örneklem hem bu tür akorların soprano şifresinin işleyişini hem de bas şifresinin ihtiyaç dışı kaldığını göstermektedir.

**Nota D.11** $^{DD}VII_7 - DD_7 - {}^{D}VII_7 - D_7$ Akorlarının Armonik Bağlantılı Ardışık Kullanımı



### D.2.2.4 Derece önemsenmeye yönelik yapay $^{DD}VII_7 - DD_7 - {}^{D}VII_7$ ve $D_7$ akorları, bağlantı kuramı ve ezgisel olanaklar

Her majör tonalitede sekiz adet var. Bunlardan II. ve VI. derece önemsendirmede kullanılan yapay dominant yedililer aynı zamanda kromatik medyan akorları ve tonaliteleri olarak romantik dönemin tonal deseninin genişlemesinin bir aracı olarak işlev görmüşlerdir.

**Nota D.12** Yapay $^{DD}VII_7 - DD_7 - {}^{D}VII_7 - D_7$ Akorlarının Armonik Bağlantılı Ardışık Kullanımı

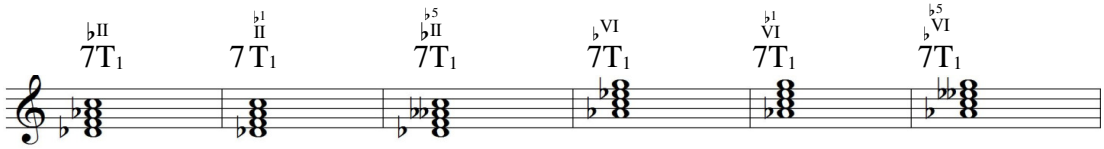




### D.2.3 Napoliten ($N_7$) ve Çift Napoliten ($^{N}N_7$) Yedilileri ve Değiştirimli (#,♭) Türleri

Bu tür yedili akorlar majör tonalitelerde kromatik VI. derece medyan akoru ve bu akorun subdominantının ödünç kullanımıyla elde edilen değiştirilmiş II. ve VI. derece akorlardır. Napoliten Yedililer armonik sıralamada tercih edilmemesine rağmen C-Dur tonalitesi ses sahasında bir renk yedilisi olarak bulunmaktadır. Her majör tonalitede, tonik, subdominant ve dominant akorlarına bağlı napoliten ($N_7$) ve çift napoliten ($^{N}N_7$) yedilileri kullanıma hazırdır. Bu akorlar kromatik yedililer düzleminde kullanılabilmekle birlikte kadanslarda yer alması halinde $N_7$ ve $^{N}N_7$ akorları yerine $N_6$'lı akorların kullanımı önerilmektedir.

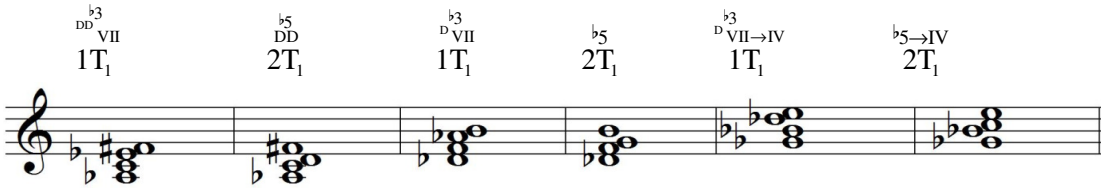
**Nota D.13** Napoliten Yedililer




### D.2.4 Fransız ve Alman Artık Altılı Akorları (Kromatik Yedililer)

Bu tür yedililerin +6 olarak adlandırılmasının nedeni bas ve soprano arasındaki aralık niceliğinden kaynaklanmaktadır. Bu akorlar yedili akorlar olup basa dayalı gösterimde $^{DD}VII_{5_6}$, $DD_{3_4}$ ve $^{D}VII_{5_6}$, $D_{3_4}$ akor konumları ile kullanılmaktadır. Bu akorların dört partili yazımı ve bir soprano anahtarında gösterimi aşağıdaki gibidir. Soprano anahtarına yazılan akor yapılarının bas ve sopranosu ile akorun dizilim durumunu açıklayan yeni soprano şifresi de verilmiştir.

**Nota D.14** Fransız ve Alman Artık Altılı Akorları



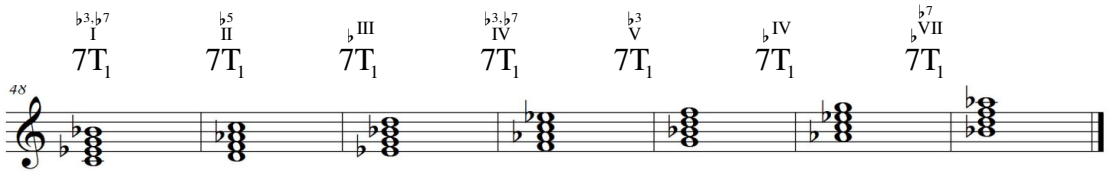

### D.2.5 Adaş Minör Tonaliteden Ödünç Yedililer

Bu yedili türleri ve ödünç akor kullanımı romantik dönem besteleme tekniği ve armoni kuramının kuramsal gelişmesi olarak renk armonisinin bir alt alanını oluşturmaktadır (ör.bkz: (Celbiş, 2012:140-141)). İki alt gruba ayrılırlar:

#### D.2.5.1 Doğal minör tonalitenin minör I. derece, majör III. derece, minör IV. derece, minör V. derece, majör VI. ve VII. derece akorları

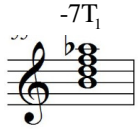
Toplam 7 tane olan bu akorlar içerisinden III. ve VI. derece akorlarının adaş majör tonalite üzerinden uygulamaları kromatik medyan akorlarının diğer türünü verirler.

**Nota D.15** Doğal Minör Tonalitenin I., III., IV, V., VI, ve VII. Derece Akorları




### D.2.5.2 Armonik minör yapısında yer alan 7. derece üzerine kurulu -7li akorlar

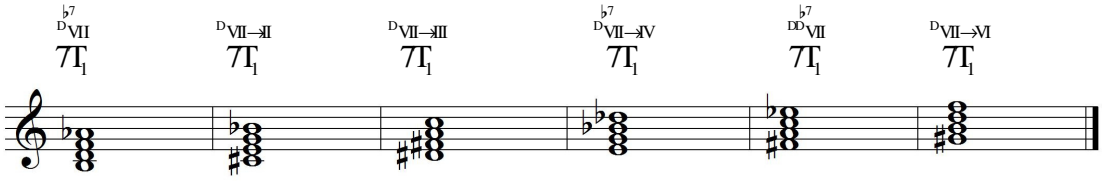
Bu akorlardan majör adaş tonalitelere ait $^{D}VII_{7}$ akorlar dışında kalan diğer -7'li akorlar aynı zamanda enarmonizm kuramının temelini oluştururlar. Bunlardan en temeli ana tonaliteye bağlı adaş minörden alıntılanan $^{D}VII_{7}$ akoru sağ tarafta verilmiştir.




Aşağıdaki bir majör tonalite üzerinde gösterilebilecek beş adet ödünç[44] $VII_{7}$ akordan -7'li akor oluşturan 1, 2 ve 4. yedililer enarmonizm kuramının temel aracı olarak her majör tonalitede aynı sayıda ve aynı dereceye bağlı olarak kullanılmaktadır. Rus kaynaklarında veya bu kaynaklarla yetişmiş Azerbaycan Türk müzik insanlarının Türkçe kaynaklarında bu sayı 16 veya 24 olarak verilmektedir. Ör.bkz. (Korsakof,1884:109), (Tchaikovski,1900:75), (Bakihanova,2003:124). C-Dur tonalitesi temel alındığında enarmonizme olanak tanıyan diyatonik derecelere bağlı -7 akorlarının sayısı altı adet olmakla birlikte aşağıdaki nota örneklerinden de anlaşılacağı üzere birinci -7'li akor ile altıncı -7'li akor; ikinci -7'li akor ile dördüncü -7'li akor ve üçüncü -7'li akor ile beşinci -7'li akorlar birbirlerinin enarmonik eş (eşsesli çift kuramlı) akorlarıdır. Bu nedenle enarmonik modülasyonlarda kullanılacak -7'li akor türü sadece üçtür. Altı adet -7'li akordan üç tane çift oluşmasının nedeni tonal müzik kuramındaki ilgili majör veya minör tonalite kuramındaki güçlü ilişkidir.

[44] Burada sözü edilen ödünç $VII_{7}$ akorları hem diyatonik dereceler hem kromatik medyan dereceleri hem de adaş tonalite dereceleri bakımından ele alınarak değerlendirilmiştir.

**Nota D.16** -7li Akorlar



### D.2.6 Enarmonik Yedililer

Bu tür yedililer, değiştirilmiş ses ilkesinin (renk sesleri) uygulandığı yedililer olup enarmonik tonal sonuçlar doğurur[45]. Ayrıca adaş minör tonaliteden ödünç olarak kullanılan -7'li akor da enarmonik yedililer kapsamında inceleme konusudur. 2 gruba ayrılırlar:

#### D.2.6.1 Armonik adaş minör tonalitelerden ödünç yedinci derece yedilileri - eksik yedili akorlar

Bu yedili türleri, enarmonizmin açıklamalarının temel dayanağı olarak Kısım D.2.5.2'deki kaynaklarda verilmiştir. Geniş olanaklar sağlayan bir yedili akor türüdür. Bu tür eksik yedililer enarmonik yedililer oluşturma bakımından 1. tip yedililerdir.

#### D.2.6.2 Dört notasının alt ve üst iki nota kümesinden oluşan enarmonizmin[46] kaynağı değiştirilmiş ödünç eksik yedililer

Mevcut armoni kitaplarında tanımlanmamalarına rağmen bu akorlar enarmonizmin ikinci kaynağı olarak kullanılabilen önemli bir kuramın tabanını oluşturmaktadır. Bu yolla do majörde yerleşik beş siyah kromatik sesin (tuşun)

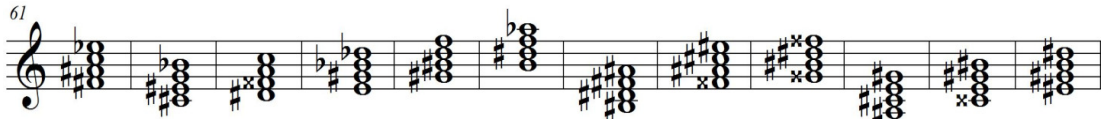
---

[45] Bu yedililer herhangi bir majör tonalitenin ana derecelerinin önemsenmesine yönelik olarak kullanılan yapay dominant yedililerin kromatik yönden geliştirilmesi ve bu gelişmenin enarmonik sonuçlarının alınması işlevine sahiplerdir.

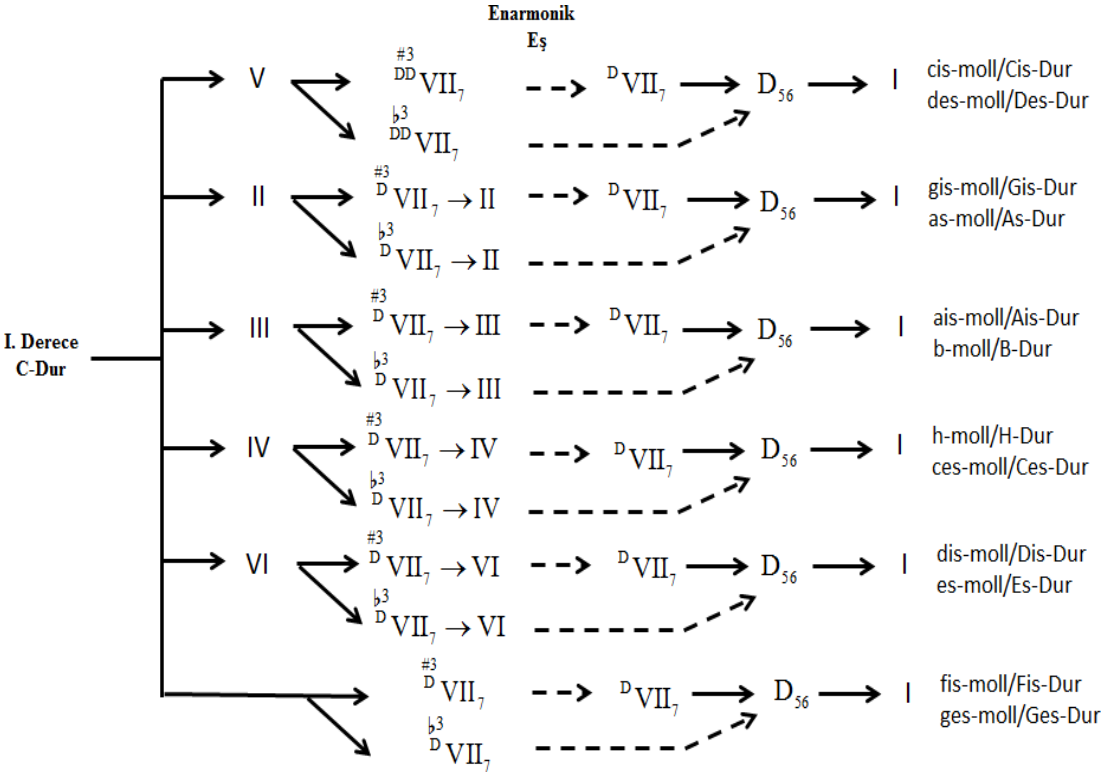
[46] Bu akorlar majör ses/nota sahasını kullanan herhangi bir majör gamın adaş minörden ödünç II, III, IV ve VI. derecelere yönelen $^{D}VII_{7}$ akorlarından oluşmaktadır. Bu akorların enarmonizm kuramını oluşturması bakımından 3. ve 5. notaları # ve ♭ işareti ile değiştirilmekte, bu yolla üst iki notası sabit, alt iki notası bemollü enarmonik notaya dönüştürülerek (2. tip enarmonik yedililer) bemollü toneliteler; ilk iki notası diyezli enarmonik notalara dönüştürülerek oluşturulan (3. tip enarmonik yedililer) ile diyezli tonaliteler elde edilebilmektedir. Böylece bir majör gamın diyatonik derecelerine bağlı çıkıcı ve inici kromatik dizi kuramındaki tüm renk notaları üzerinde kurulan majör ve minör tonalitelere eksen değişimi (modülasyon) olanağı elde edilmekte ve tonal desen bütüncül olarak ortaya konulabilmektedir.

enarmonik çiftlerine ait on majör ve on minör tonaliteye en kısa modülasyonları sağlarlar. Bunun dışında do majöre en uzak olan do♭ majör ve si majör enarmonik (beyaz tuş) tonalitelerine en kolay ve kısa geçişi de sağlarlar.

**Nota D.17** Değiştirilmiş Ödünç Eksik Yedililer



Çizge D.1 ile C-Dur tonalitesinde I. dereceden hareketle değiştirilmiş on iki enarmonik yedilinin yol açtığı kromatik tonalitelere #3 ve ♭3 uygulamaları ile modülasyonlar verilmiştir. Nota D.18 bu geçişlerin bemollü tonalite sonuçlarını, Nota D.19 ise bu geçişlerin dizeyli enarmonik eş tonalite sonuçlarını göstermektedir.




**Çizge D.1** Değiştirilmiş Ödünç Yedililer ile Kromatik Perdelere Hızlı Enarmonik Modülasyon

**Nota D.18** Değiştirilmiş Ödünç -7'lilerin Oluşturduğu 2. Tip Enarmonik Yedililer ile Bir Tonalitede Oluşabilecek Bemollü Tonalitelere Ait Nota Örnekleri. (#3 Uygulaması)



**Nota D.19** Değiştirilmiş Ödünç -7'lilerin Oluşturduğu 3. Tip Enarmonik Yedililer ile Bir Tonalitede Oluşabilecek Diyezli Tonalitelere Ait Nota Örnekleri. (#3 Uygulaması)




## D.3 Eğitimde Hedef Yedili ve Pusula Yedili Uygulaması

Dört partili ve üç/dört notalı yedili akor dizilimlerini gösteren simgelerin uygulamada bir anahtar ile kullanılması gereklidir. Bu bakımdan söz konusu dizilimleri yazma, çözümleme ve anlamada iki temel sözcük birlikte kullanılmalıdır: *hedef yedili* ve *pusula yedili*.

Hedef yedililer eserlerde veya armoni çalışmalarında çözümlenmesi veya yazılması beklenen yedililerdir. Pusula yedililer ise, hedef yedililerin çözümlenmesinin veya yazılmasının anahtarıdır. Bu anahtar ile öğrencilerin, bir armonik ilerlemede diğer derece akorlarının kurulmuş olmasına bağlı kalmaksızın her türlü yedili akoru kurma ve çözümleme olanağı bulunmaktadır. Bu durum armoni çalışmalarında yedili akorların ezgisel tüm seçeneklerinin ortaya çıkmasına ve akor kurmada yedili akorları dizilim hatası yapmadan ve istisnaları kullanmaksızın elde bulunan tüm dizilimleri görme ve uygulama olanağı sağlamaktadır. Aksi halde armoni öğretiminde ortaya çıkan böylesi büyük bir bilgi yığını ile öğrencilerin rakamsal bas gösterimine dayalı bilim dışı yollarla başa çıkması beklenemez.

Yedili akorlar için geliştirilen soprano dizilim şifreli armoni öğretimi yönteminin iki temel amacı vardır: Birinci amaç, armoni çalışmalarında verilmiş bas notası üzerinde yedili akorları dizebilme becerisi kazanmış öğrencilerin bu kazanımlarını soprano ezgisi oluşumunda en iyi ezgi yaratma sürecine dâhil etmelerini sağlamaktır. İkinci amaç, armonik çözümlemede eserlerde dört veya daha az partili olarak ortaya çıkan yedili akorların soprano durum şifrelerini yazabilmek veya soprano durum şifresi verilmiş bir yedili akoru dört partili olarak dizebilme davranışını öğrenciye kazandırmaktır.

Pusula yedili ve hedef yedili ikilisinin çalışması için şu basamakları sırasıyla takip etmek gereklidir:

1. Her tonaliteye yönelik dominant yedili akorların $\{7,1,2,3\}T_1$ şifreli dizilimleri ezbere bilmek;

2. Hedef yedili ile eşgüdüm içinde olması gereken pusula yedilisini tespit etmek;

3. Hedef yedili ve pusula yedilisinin işleyişini kavramak;

4. Hedef yedililerin tüm konum ve tipleri üzerinde alıştırmalar yapmak;

5. Verilmiş sopranoda hedef yedilinin tipini bularak şifresini yazmak;

6. Verilmiş soprano şifresinden yedili akoru dört partili dizmek;

7. Verilmiş bas şifre veya bas nota üzerinde dizilebilecek yedili dizilim tiplerini araştırıp karar vererek dizek üzerinde uygulamak yapmak.

# Ek E AKORLARIN ARMONİK İLERLEME YÖN VE KURAMINA YÖNELİK BÜTÜNCÜL YAKLAŞIMLAR

Armoni eğitiminin temel sorunsallarının başında

i. akorların dört partili yazımda yerleştirilmelerinin konum, durum ve dizilimsel düzeni;

ii. konum, durum ve dizilimsel düzeni açıklanmış akorların birbirleriyle bağlantıları;

iii. akorların bir ezgi önderliğinde müzik biçimsel yapılar oluşturarak yaptığı armonik ilerlemelerin düzeninin açıklanması

gelir. Ekler kısmında ve ilgili uluslararası bildirilerle bu noktaya kadar sunduğumuz yöntemler, yukarıdaki ilk iki sorunsalı bir bütün olarak ele alması yönünden literatüre özgün katkılar içermektedir. Bu kısımda ise, üçüncü sorunsala yönelik olarak, armonik ilerlemede akorların hareket alanlarını, ardışıklık ilişkilerini ve ilerleme yön ve kuramına yönelik yine bütüncül bir düzen açıklanmaktadır.

Armoni ilerlemelerinin en temel düzenini plagal (alt) ve otantik (üst) kadansların bağlantı yönelimleri ortaya koymaktadır. İkinci derecede önemli bir etmen ise, plagal ve otantik kadansların birleşiminden doğan tam kadansın (ilerleme) bağlantı yönelimleridir. Buna göre armoni ilerlemelerinde herhangi bir majör tonalitenin ana dereceleri (I, IV, V) ve bu derecelere bağlı yapısal / biçim aktarımsal olarak ana derecelerle yan dereceler arasında gelişen akrabalık ilişkileri önem kazanmaktadır. Tonalite içerisinde derecelerin işlevsel akrabalığının tamamlandığı armoni düzeni Almanlar tarafından açıklanmış olup Bach, Riemann, Maler ve Merkel'de son düzeyine erişmiştir.

İşlevsel derece akrabalıkları armoni kuram ve öğretimi için iki açıdan önemsenmektedir:

i. Yan derecelerin, saf ve temel düzlemdeki plagal ve otantik kadanslarda özellikle IV. ve V. derece yerine geçerek yeni tınılar oluşumuna yol açılması;

ii. Yan derecelerin ana dereceler yerine geçmesinde, yerine geçilen derecelerin etkisini oluşturabilmek için akorların üçlüsünün veya kök sesinin tekrar edilmesi.

Yukarıda verilen önemsenme noktaları klasik müziğin hem dikey uygusal hem de yatay ezgisel gelişimi açısından önemlidir. Armonik ilerlemede hangi akorların hangi zamanda, hangi ölçüde, niçin ve nasıl kullanılacağı sorunsalı eserlerde hiçbir zaman bir sorun olmamış, bu sorun sadece - bestecilik eğitimi dışında - mesleki müzik eğitimindeki öğrencilerin armoni öğrenimi sırasında bir sorunsala dönüşmüştür.

Armonik sıralama konusunun temel bir öğretim sorunsalına dönüşmesinin altındaki gerçek nedenin armoni öğretimine yönelik günümüze kadar ortaya konmuş bir bütüncül yöntemin bulunmaması olduğu tarafımızdan tespit edilmiştir. Söz konusu sorunsalın çözümüne yönelik olarak bu kısımda oluşturulan modelin iki temel yapıtaşı bulunmaktadır. Bunlar,

i. Alt-üst ikililer, üçlüler ve beşliler düzenlerinde diyatonik dereceler arasında ayrı ayrı çizilen ilerleme yolları; ve

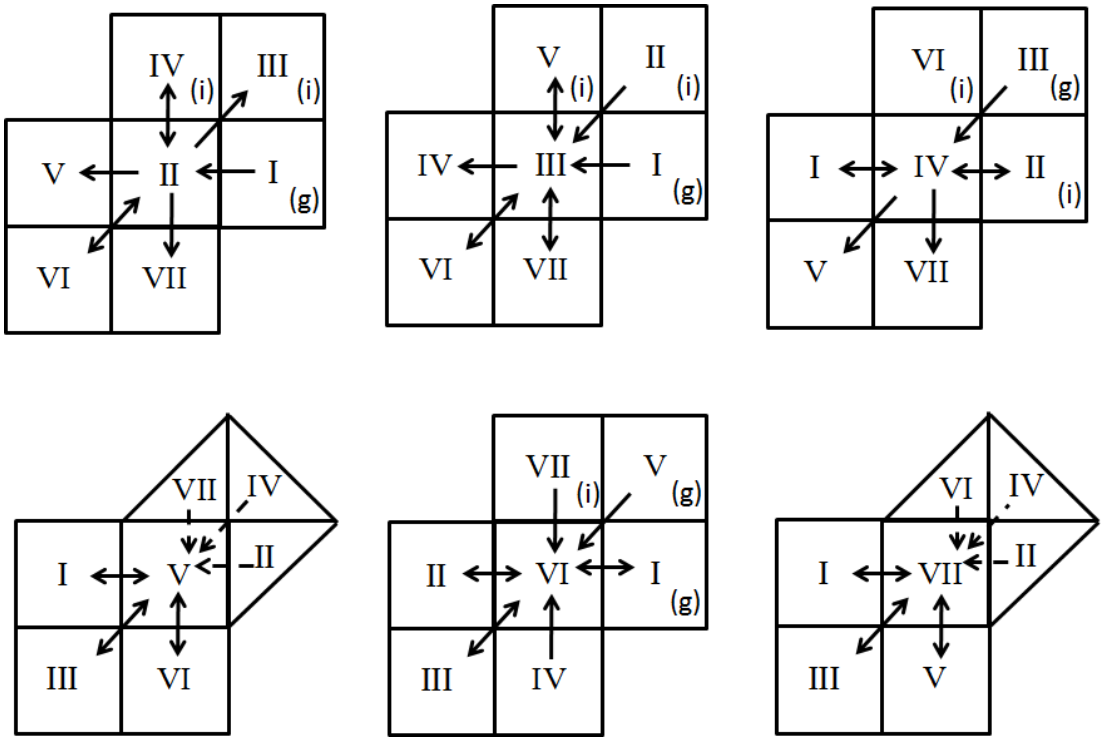
ii. Her bir ilerleme yolunda varılan dereceler için bu derecelerle yan/komşu dereceler arasındaki yön ve bağlantı ilişkilerini açıklayan "derece odaklı ilerleme pusulaları"dır.

Bu yapıtaşları aşağıda iki alt kısım incelenmektedir.

## E.1 Derece Odaklı İlerleme Pusulaları

Derece odaklı ilerleme pusulaları, armonik ilerleme düzeni ne olursa olsun her zaman aynı kurallarla işlerler. I. derece başlangıç derecesi olarak alındığında her dereceye özgürce hareket edilebileceği için ancak geriye kalan (II., III., IV. V., VI.,

VII.) derecelere odaklı ilerleme pusulaları söz konusu olup bu pusulalar Çizge E.1 ile sunulmuştur.




**Çizge E.1** Derece Odaklı İlerleme Pusulaları

Burada tek yönlü ($\rightarrow$) ve çift yönlü ($\leftrightarrow$) oklar izinli yürüyüş yönlerini belirtmektedir. Bu yürüyüşlerle ilgili olarak (g): gereksiz yürüyüşleri; (i) : istisnai durumlarda gerçekleşen yürüyüşleri; üçgen şeklinde kesikli dereceler de yasaklı ilerleme yönlerini ifade eder. Yasaklı derecelerde yürüyüş zorunlu olarak odak dereceye doğrudur ve bu durum kesikli oklarla belirtilmiştir.

## E.2 Alt-Üst İkililer, Üçlüler ve Beşliler Düzenlerinde İlerleme Yolları

Çizge E.2-E.4'te parlayan oklar ilerleme yollarını gösterir, aradaki düşey ve yönlü kalın siyah çizgiler de bu ilerleme yollarını birbirlerine bağlarlar. Her parıldayan okun ucunun vardığı derecede ise ilgili "derece odaklı ilerleme pusulaları" hareket alanlarındaki sınırlamalar içerisinde işler. Bu pusulaların işleyişinde varılan derece, ilk dereceden farklı ise, düşey siyah bağlantıları kullanmadan başka bir ilerleme yoluna çıkılmış demektir.

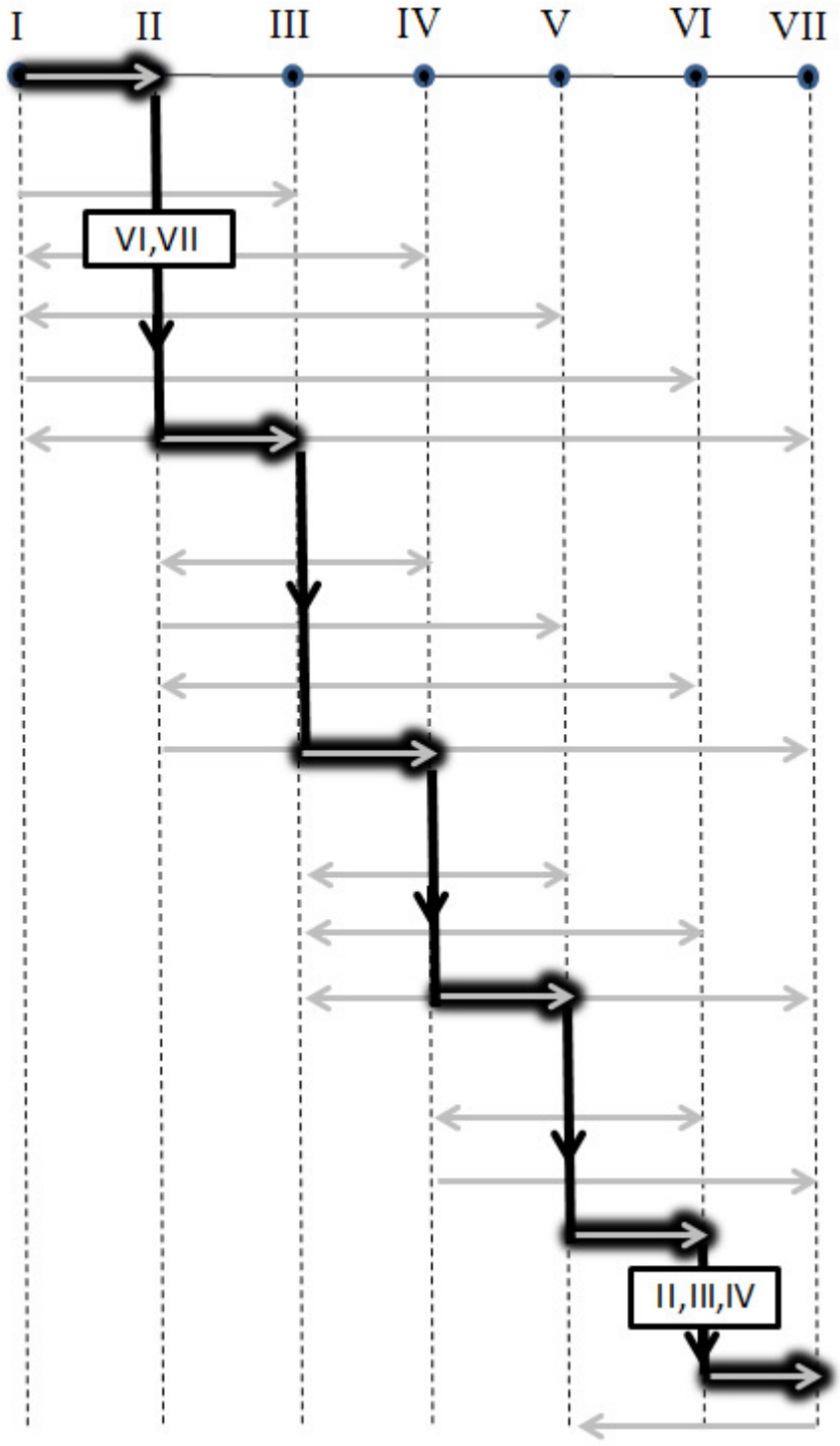
Çizge E.2 ile verilen alt-üst ikililer ilerleme düzeneğinde ilerleme yolları arasındaki bağlantılarda iki yerde "köprü" kullanılmıştır. İlk köprüyü ele alırsak, I. dereceden II. dereceye yürüdükten sonra doğrudan III. dereceye geçiş yapılamayacağı için, eserlerde çok nadir görüleceği ve art arda 3 melodik bağlantının yaratacağı güçlük göz önüne alındığında, bir köprü ile yumuşatmak mümkün olabileceğinden ikinci derece odaklı pusulaya köprü yapılır. Böylece örneğin V. dereceden sonra gelen VI. derecenin VII. dereceye ilerlemesinde köprü ihtiyacı da belirginleşir. Burada kullanılabilecek köprü VI., VII., II. ve IV. derece odaklı pusulalardan herhangi birisi olabilir. Çizge E.1'e bakarak bu ara derecenin III., IV., V., VI. ve VII. derecelerden biri olabileceği anlaşılır. Öte yandan bu derecelerden III. dereceye tekrar serbestçe geri dönebilme kıstası, ilgili pusulalar kontrol edildiğinde köprü olarak ancak VI. ve VII. derecelerin işlev görebileceği sonucunu üretir. Benzer işleyiş aynı çizgedeki VI. ve VII. dereceler arasındaki köprü için de geçerlidir.

Çizge E.3 ile verilen alt-üst üçlüler ilerleme düzeneğinde ilerleme yolları arasındaki bağlantılarda I. dereceden III. dereceye olan yürüyüşe ilişkin kesikli çizgi, yürüyüşün o noktada zorunlu olarak III-I bağlantısının gereksizliği nedeniyle bu işleyişin her yeni dereceye kalıtsal aktarımının sona ermesi gerektiğini ifade eder.

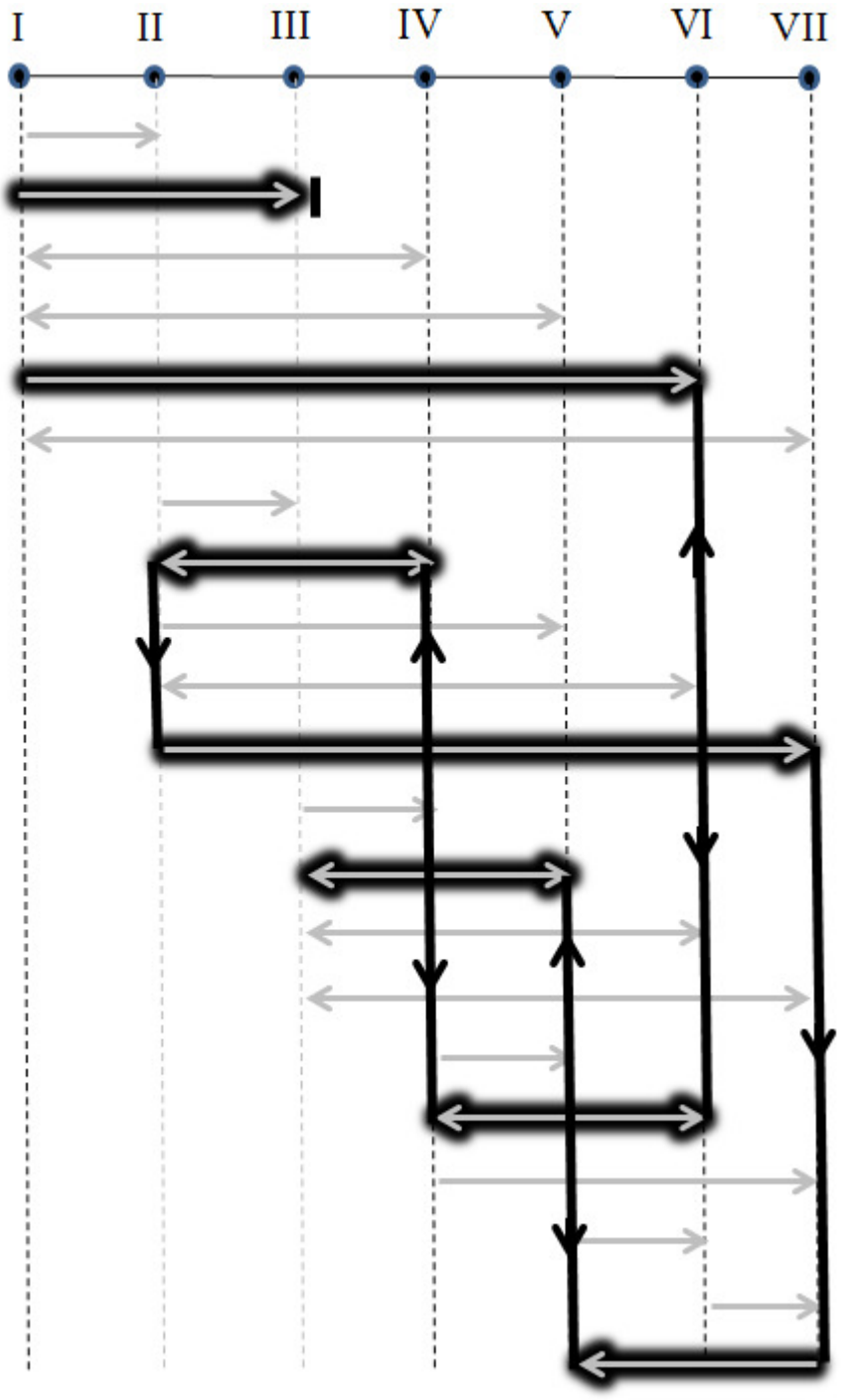
Çizge E.4 ile verilen alt-üst beşliler ilerleme düzeneğinde ilerleme yolları (plagal ve otantik) kadans armonisinin işleyişini gösterir.

Her üç ilerleme düzeneği ile verilen tüm izinli yürüyüşler Çizge E.5 ile toplu halde biraraya getirilmiştir. Genel bir özellik olarak, ardışık dereceler (I-II, II-III, vb.) arasındaki tüm bağlantılar melodik bağlantı; birer atlamalı dereceler (I-III, II-IV, vb.) arasındaki tüm bağlantılar armonik veya istisnai durumlarda melodik bağlantı; ikişer ve üçer atlamalı dereceler (I-IV, II-V, vb. ; I-V, II-VI, vb.) arasındaki tüm bağlantılar armonik veya melodik bağlantı; dörder atlamalı dereceler (I-VI, II-VII, vb.) arasındaki tüm bağlantılar armonik veya istisnai durumlarda melodik bağlantı; beşer atlamalı dereceler (I-VII, II-I, vb.) arasındaki tüm bağlantılar melodik bağlantı özelliklerine sahiptir.

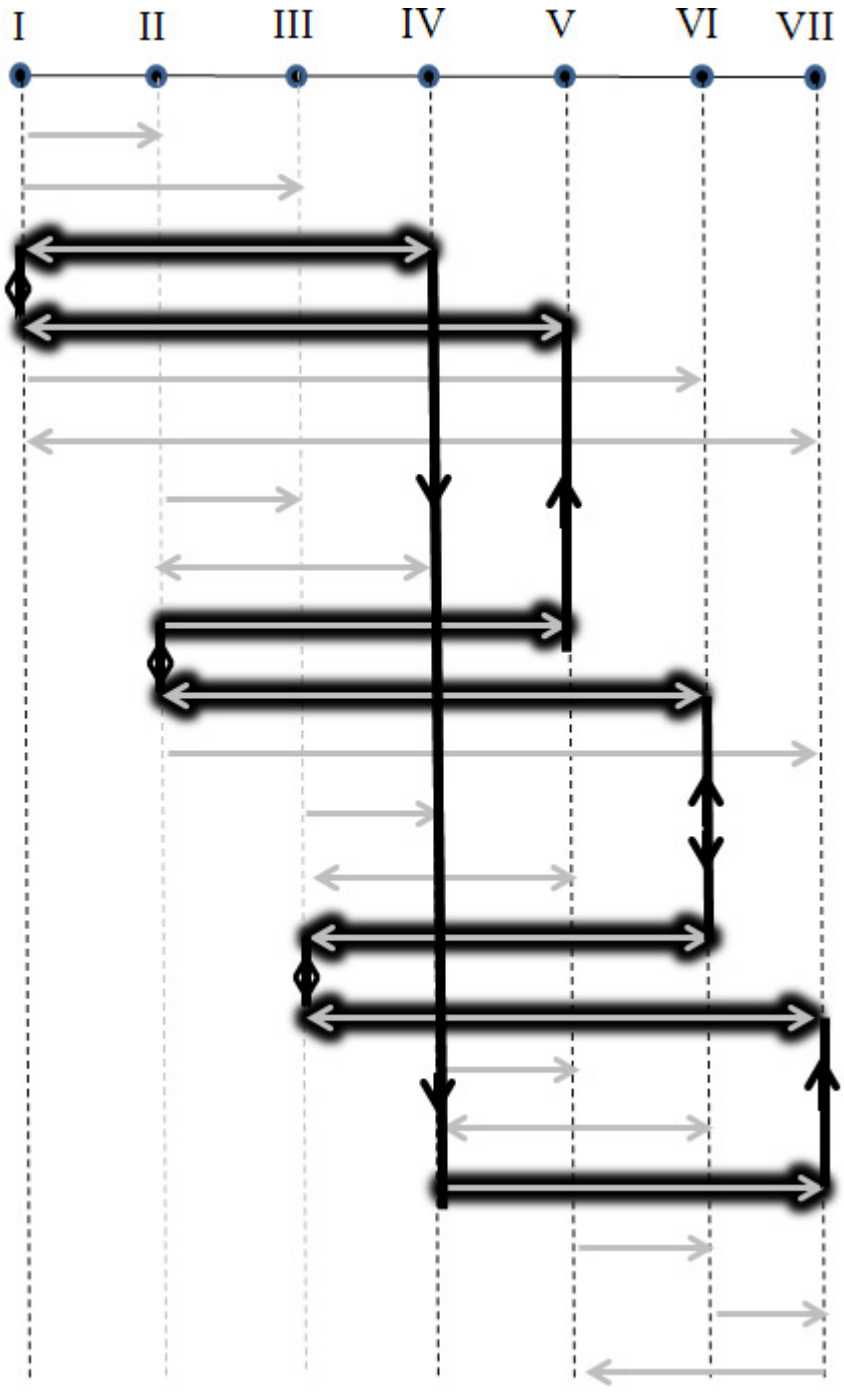
Sunulan çizgelerde akorların kuruluş (konum, durum veya tip bilgileri) ve partiler arası bağlantı şekilleri ile ilgili herhangi bir bilgi verilmemiş olup, bu husus her düzeneğin işleyişi ile ilgili daha derinlemesine bir bilgi verileceği, verilen ezgi veya soprano şifresi ile bas partisinin dört partili yazımının oluşturulduğu eğitim sürecinde ele alınır.



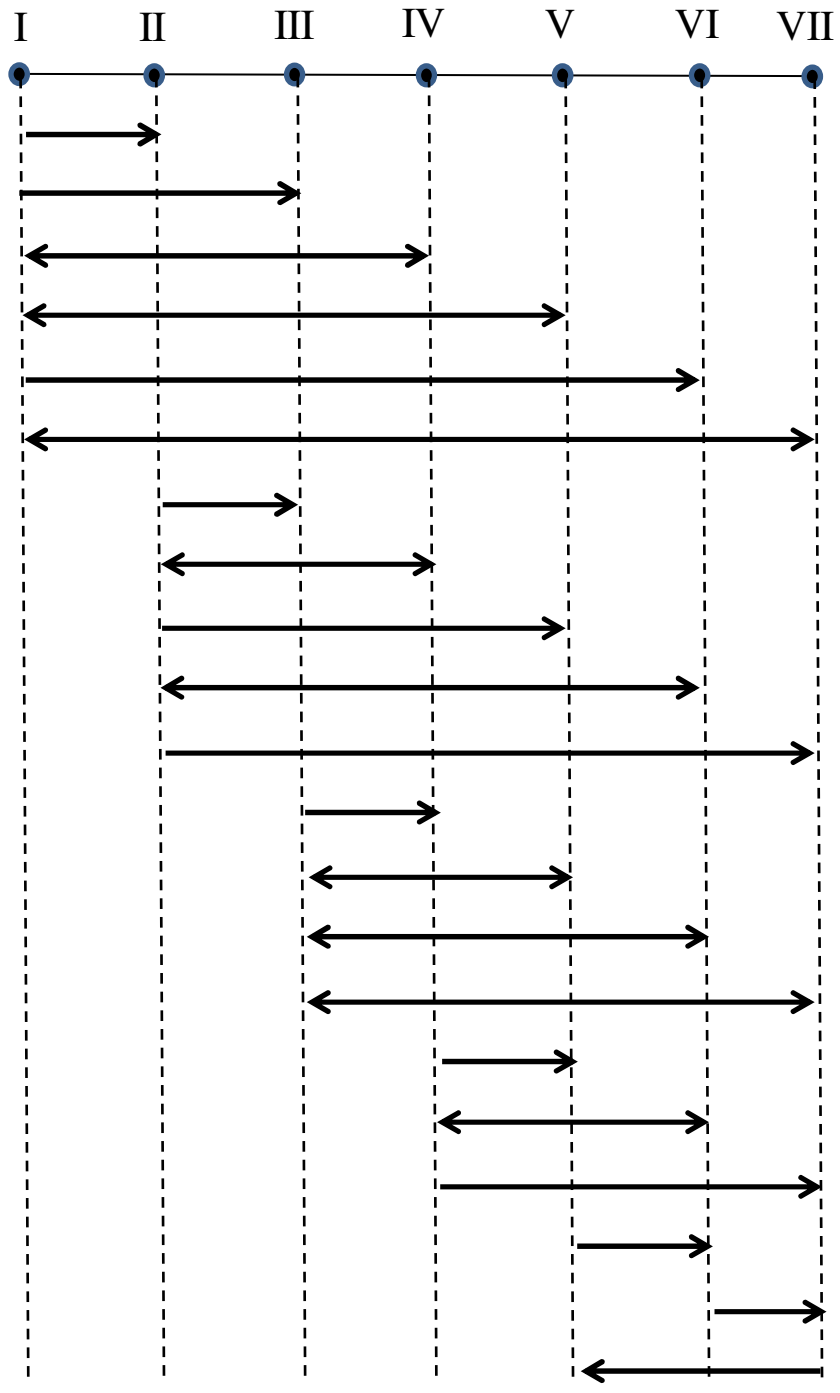

**Çizge E.2** Alt-Üst İkililer Düzeninde Armonik İlerleme Yolları




**Çizge E.3** Alt-Üst Üçlüler Düzeninde Armonik İlerleme Yolları




**Çizge E.4** Alt-Üst Beşliler Düzeninde Armonik İlerleme Yolları




**Çizge E.5** Yedi Diyatonik Derece Arasındaki Olası Tüm İzinli Yürüyüşler

## E.3 Düzenli Tekrar Eden Armonik İlerlemelerin Matematiksel Düzlemi (Matrisi) ve Öğretimsel Olanaklar

Bu aşama özelikle Çizge E.2'de verilen armonik ilerleme yollarının matematiksel bir düzleminin oluşturulabileceği görüşünden hareket ile tasarlanmıştır. Bu tasarıya göre derece odaklı ilerleme pusulaları, armonik ilerleme düzeni ne olursa olsun her zaman aynı 8-modüler matematiğe göre (VIII=I, IX=II, vb. ) I sayısından başlayarak satır düzeninde soldan sağa 4 ekleyerek, sütun düzeninde de yukarıdan aşağı 5 ekleyerek yeniden 1 sayısına ulaşana kadar elde edilen sayılarla aşağıdaki gibi bir 7x7lik matris oluşturalım.

| I | V | II | VI | III | VII | IV | I | V | II | VI | III | VII | IV |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | | VI | | | | | | |
| | | | | | | | IV | | | | | | |
| | | | | | | | II | | | | | | |
| | | | | | | | VII | | | | | | |
| | | | | | | | V | | | | | | |
| | | | | | | | III | | | | | | |

**Çizge E.6** Bağlantı Matrisinin Oluşturulması

Şimdi Çizge E.6'da verilen 7x7lik matrisi doldurmak üzere ilk satır ve sütün için uygulanan formülü tüm satır ve sütunlara genişletelim.

| I | V | II | VI | III | VII | IV | I | V | II | VI | III | VII | IV |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| VI | III | VII | IV | I | V | II | VI | III | VII | IV | I | V | II |
| IV | I | V | II | VI | III | VII | IV | I | V | II | VI | III | VII |
| II | VI | III | VII | IV | I | V | II | VI | III | VII | IV | I | V |
| VII | IV | I | V | II | VI | III | VII | IV | I | V | II | VI | III |
| V | II | VI | III | VII | IV | I | V | II | VI | III | VII | IV | I |
| III | VII | IV | I | V | II | VI | III | VII | IV | I | V | II | VI |

**Çizge E.7** Tamamen Doldurulmuş Bağlantı Matrisi

Bu şekilde oluşturulmuş 7x7lik matrisi tonal armonide bir "Matematiksel Armonik İlerleme Alanı" olarak adlandırabiliriz. Elbetteki Çizge E.6 ile verilen salt matematiksel düzeneğin işleyişine tonal sınırlamaların dahil edilmesi gerekmektedir. İlk sınırlama olarak, Çizge E.6 da verilen matematiksel armonik ilerleme alanının üst satırının işletilmesinde müziksel uygulamanın gerekçe ve sınırlamalarına göre sağdan sola ve asal köşegenler boyunca sağ alt köşeden ortaya ve ortadan sol alt köşeye doğru işletilmelidir. Bu durum sarı renkli kutulardan beyaz I. dereceye oradan da yeşil renkli kutulara yönelme ile sağlanır.

Söz konusu alanda kırmızı renkli iki kutudaki derecenin sağa hareketi, tonal bakımdan yasaktır. Böyle bir hareketin oluşabilmesi için sağ kutuda bulunan derece akorunun renk sesi ile renk akoru oluşturması gerekir. Böylece söz konusu derece dominant dominantı işlevi kazanır. Bu yeni hal dışında söz konusu derecenin sağ yöndeki armonik ilerlemesi tonalitenin sınırlamaları doğrultusunda izinsizdir. Bu sınırlama dışında söz konusu satı düzeyinde gerçekleşen bağlantı türü hem uygusal adım ve atlama hareketi içerir, hem de ezgisel bağlantı türü olarak çeşitlendirilebilir.

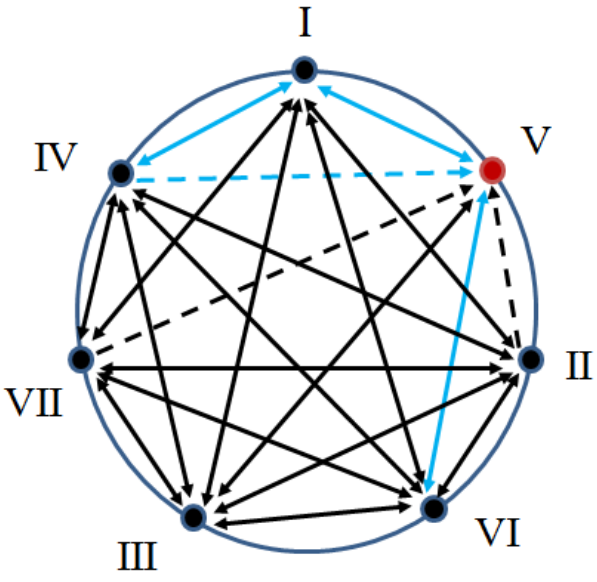
Asal sağ alt köşeden üst ortaya ve devamı olan sol alt köşe boyunca armonik ilerleme yolu sağ alt köşeden sol alt köşeye doğrudur. Söz konusu uygusal ilerleme yolunun I derece akoruna kadar uzanan ilk yarısında temel bağlantı türü uygusal tür olmakla birlikte sanatsal yaratıcılık bakımından ezgisel bağlantı uygulamaları da denenebilir; ancak bu denemenin ileri düzey öğrencilere yönelik yapılandırılması gerekir.

Söz konusu Matematiksel Armonik İlerleme Alanının sütunlarındaki hareket yönü yukarıdan aşağıya doğrudur. Bu akışın bazı dereceler için ters yönde oluşma istisnası sanat eserindeki sanatsal yaratıcılığın bir sonucu olarak uygulanıyor olsa da öğretim sırasında bu ayrıntıya girmenin uygun olmadığı söylenebilir. Söz konusu sütunlardaki akışın aşağıya doğru ve uygusal bağlantı türüyle yapılması öğretimsel bir yöntemdir; ancak bu akışta ezgisel bağlantının ileri düzeydeki öğrenciler ile çalışılması olanağı da vardır. Böylelikle herhangi bir parçanın uygusal ilerleyişi matris üzerindeki kesişim noktaları sürekli işaretlenerek de takip edilebilir. Matrisin

dışına taşma durumlarında matrisin kendini her doğrultuda tekrar ettiği göz önüne alınmalıdır.

Çizge E.6 ve E.7'de verilen matematiksel uyguların ilerleme alanlarındaki açıklamalar aslında Çizge E.2, E.3, E.4'teki tüm yolların görülebileceği Çizge E.5'in bir biçimde dökümü olup, öğretimsel açıdan öğrencinin görsel hafızasının matematiksel karar verme yetisi ile birleştirmesini sağlayacak derecede etkili bir öğretim aracı olduğu söylenebilir.

Benzer bir biçimde Çizge E.1 deki derece odaklı pusulaların tamamını da bir bütün halinde elde etme olanağı vardır. Bu yolla görme ve algılama konusunda hızlı olan öğrenciler için adına müzikal saat denebilecek yeni bir öğretim aracı elde edilmiş olmaktadır:




**Çizge E.8** Müzikal Saat: Tüm İlerleme Yolları

Müzikal saat üzerinde mavi hatlar kadans armonisinin (plagal, otantik, tam, kırık kadansların) işleyişini, siyah hatlar ise - gerek tonalite içerisinde kalarak gerekse modülasyonlu - marş armonisinin işleyişini göstermektedir. V. derece, özel durum nedeniyle, kırmızı ile işaretlenmiştir; II., IV. ile VII. derecelerden V. dereceye bağlantılar ise, tek yönlü olduklarına dikkat çekmek amacıyla, kesikli oklarla verilmiştir. Öğretim sürecinde Çizge E.1-E.5 ile gösterilen şekile dayalı uygusal ilerleme yollarını bilmek armoni öğretimindeki temel sorunları çözme bakımından

yararlıdır; ancak bu ilerlemedeki sanatsal oluşumları anlama, çözme ve yaratma çalışmalarına yansıması için dört partili yazının akor kurma, konumlandırma durum ve dizilim saptama gibi hallerinin hesaba katılması gerekir. Bu haller ile uygusal ilerlemelerin sadece bir ilerleme yönü olmayıp, içerisinde sanatsal istisnaların barındığı, çok çeşitli sorunların olduğu bir yapısallık taşıdığı açıktır. Dört partili dizimde belirli bir derece üzerinde,

- kök konumlu üç sesli akorların 6 farklı şekilde;
- üç sesli altılı akorların 10 farklı şekilde;
- dört sesli kök ve çevrim konumlu yedili akorların 24 farklı şekilde;
- üç sesli (beşlisi atılmış) kök ve çevrim konumlu yedili akorların 18 farklı şekilde;

yerleşebilecekleri göz önüne alınırsa, verilen müzikal saatin ne kadar çok çeşitlilikte (adım hareketli/atlamalı) armonik ve melodik bağlantıyı kapsadığı görülebilir.

En basit şekliyle I-V yürüyüşünü ele aldığımızda, her bir derece akorunun toplam 58 farklı soprano durum şifresine sahip olabileceği dikkate alınarak sıralı birleşimlerle karşımıza 58x58=3364 farklı yürüyüş çıkar. Elbette ki bu küme içerisinden bir kısmı, uygulamada eğitimsel veya sanatsal bağlantı kurallarına aykırı düşeceğinden devre dışı kalacaktır. Benzer şekilde, I-IV-V tam kadansı için ise bu sayı 58x58x58=195112 şeklinde bir üst değer almaktadır.

Son olarak sadece alt üçlü bağlantısı ele alındığında, geniş ve dar durumdaki akor yapılarının bağlantı sayılarında altılı ve dört-altılı akor yapılarıyla özel akor tipleri ve altılı akor tiplerini kullanmaksızın bile toplam 72 çeşit bağlantı olanaklı olmaktadır. Bu bağlantı biçimlerinin ezgiye yansıması en temel sorunlardan biri olup yukarıda bahsedilen altılı veya özel akor tiplerinin bu sürece katılmalarıyla sorun daha da büyümekte, böylece bu çeşit öğretimsel araçlara duyulan gereksinim artmaktadır. Söz konusu bağlantı sürecinde akorların ezgisel (doğal) bağlantı haritası soprano şifresine göre aşağıdaki gibi belirlenmektedir:

| Ezgi Seçenekleri | I | VI | IV | II | VII | V |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Soprano (1) | D/G 5 | D/G 8 | D/G 3 | D/G 5 | D/G 8 | D/G 3 |
| Soprano (2) | D/G 8 | D/G 3 | D/G 5 | D/G 8 | D/G 3 | D/G 5 |
| Soprano (3) | D/G 3 | D/G 5 | D/G 8 | D/G 3 | D/G 5 | D/G 8 |

Aynı armonik ilerlemenin ezgisel ve atlama hareketli bağlantı sürecinde akorların soprano şifresinin yön haritası aşağıdaki gibidir:

| Ezgi Seçenekleri | I | VI | IV | II | VII | V |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Soprano (1) | D 5 | G 5 | D 5 | G 3 | D 8 | G 3 |
| Soprano (2) | D 8 | G 3 | D 5 | G 3 | D 8 | G3 |
| Soprano (3) | D 3 | G 8 | D 8 | G 8 | D 3 | G 3 |

Aynı armonik ilerlemenin uygusal (melodik) bağlantı sürecinde akorların soprano şifresinin yön haritası aşağıdaki gibidir:

| Ezgi Seçenekleri | I | VI | IV | II | VII | V |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Soprano (1) | D 5 | G 3 | D 3 | G 8 | D 8 | G 5 |
| Soprano (2) | D 8 | G 5 | D 8 | G 5 | D 8 | G3 |
| Soprano (3) | D 3 | G 3 | D 3 | D 3 | D 3 | D 8 |

# Ek F GİTAR MÜZİĞİ ODAKLI AKOR KURULUŞLARI VE TEMEL KADANSLAR

Bu son kısımda, Ekler Bölümünde bu aşamaya kadar piyano dizeği üzerinde verilen akor dizilimlerinin, şifrelendirmelerinin ve bağlantılarının sol anahtarı üzerine gitar müziği odaklı olarak izdüşümü incelenecektir. Bu noktada karşımıza iki temel mesele çıkmaktadır. İlk olarak, çeşitli sağ el teknikleriyle dörtten fazla notalı akorları icra edebilme imkanı nedeniyle eser çözümlemeleri açısından bu tür çok sesli akorlara özel soprano durum şifrelerinin geliştirilmesi gerekir. Bu husus hemen F.1 kısmında ele alınmıştır. İkinci olarak, gitar müziğinde akorların dizilimi, piyano ile ilgili durumun aksine, gitar tuşesinin getirdiği fiziksel koşullar el verdiği sınırlarda gerçekleştiği için belirli akor tipleri diğerlerinden daha sık şekillerde görülecektir. Bu konuyu irdelemek üzere (Duarte,1966) ve (RCM,1990) eserlerinde gitar tuşesi için bir araya getirilmiş diyatonik yedililer ve çevrimlerinin simgesel ve dizilimsel düzenleri ele alınmış ve F.2 kısmında sunulmuştur. Gitar müziğinde üç sesli ve yedili akorların kuruluş ve şifrelendirilmesi ile ilgili temel konuların belirli ölçüde ortaya konmasıyla beraber bu bilgiyi kullanarak F.3 ve F.4 kısımlarında saygın gitar eğitimi kitaplarında sergilenen temel tam ve geniş kadans yapıları incelenmiştir.

## F.1 Gitar Müziğinde Akorların Simgesel ve Dizilimsel Düzeni

Bu dörtten fazla sesli akor yapıları için önerdiğimiz şifrelendirme son derece basittir. Buna göre, akorun özünü oluşturan dört sesli yapıya ait şifre esas alınarak geriye kalan tekrar sesleri; sopranoda bulunması halinde ilgili derece üst indiste, ve/veya iç (alt) partilerde bulunmaları halinde ise, bulundukları dereceyi tizden pese doğru ifade eden rakamlarla sol alt indiste yanyana dizilirler. Hem soprano hem de iç partilerde yer alan bir ses için "tekrar ses" olarak öncelikle iç partilerde bulunanları varsayılır.

Bu yeni şifrelendirmeyi örneklemek hem de belirli bir parmak hafızası oluşturabilmek amacıyla aşağıda (Arenas, 1964, cilt 6:44-47) metodundan kromatik ilerleyen major ve minör tonalitelerde beşli ve dominant yedili akor çizelgelerinden alınan örnekler yeni soprano durum şifreleri ile verilmiştir.

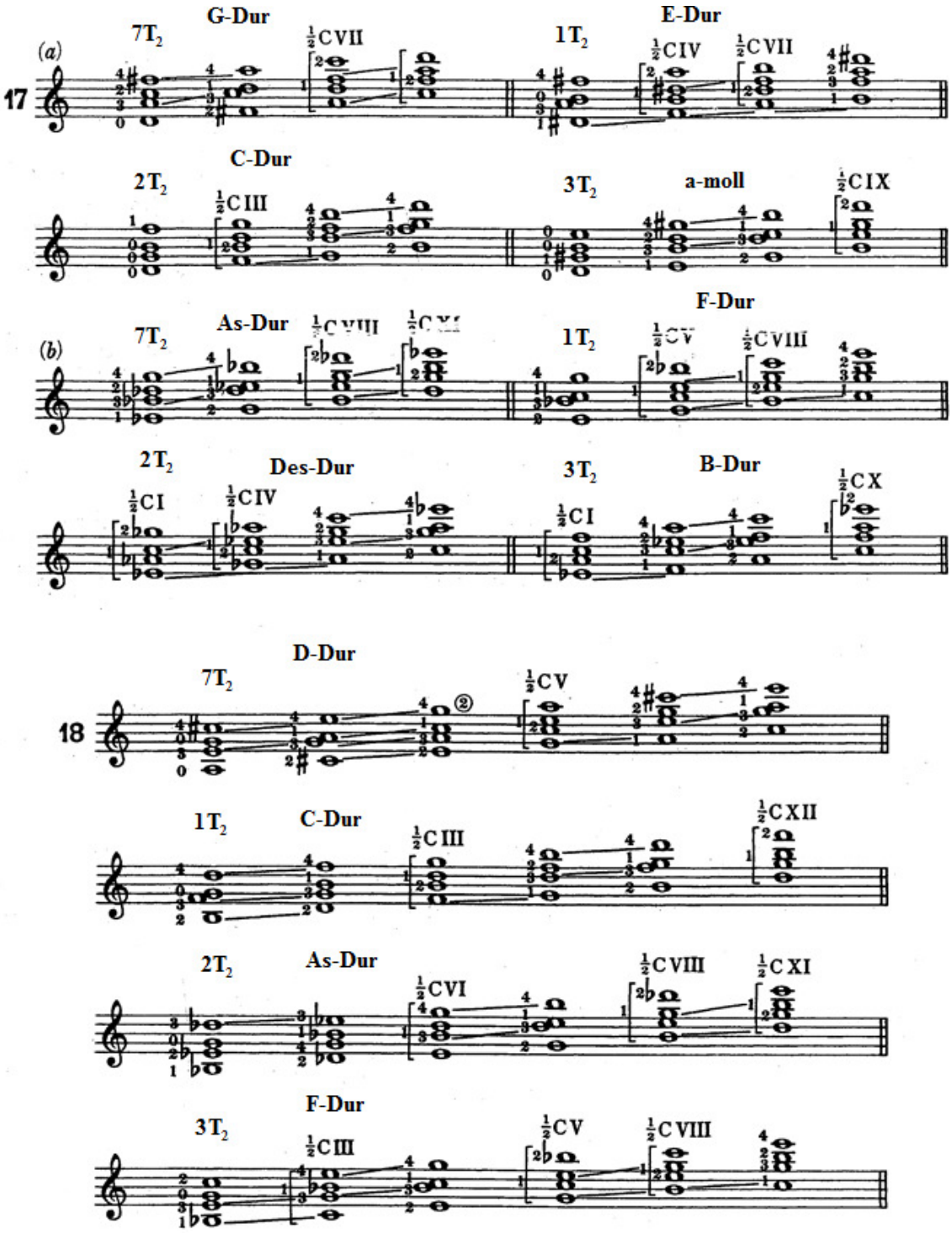
**Nota F.1** Gitar Müziğine Yönelik Soprano Durum Şifrelerine Örnekler

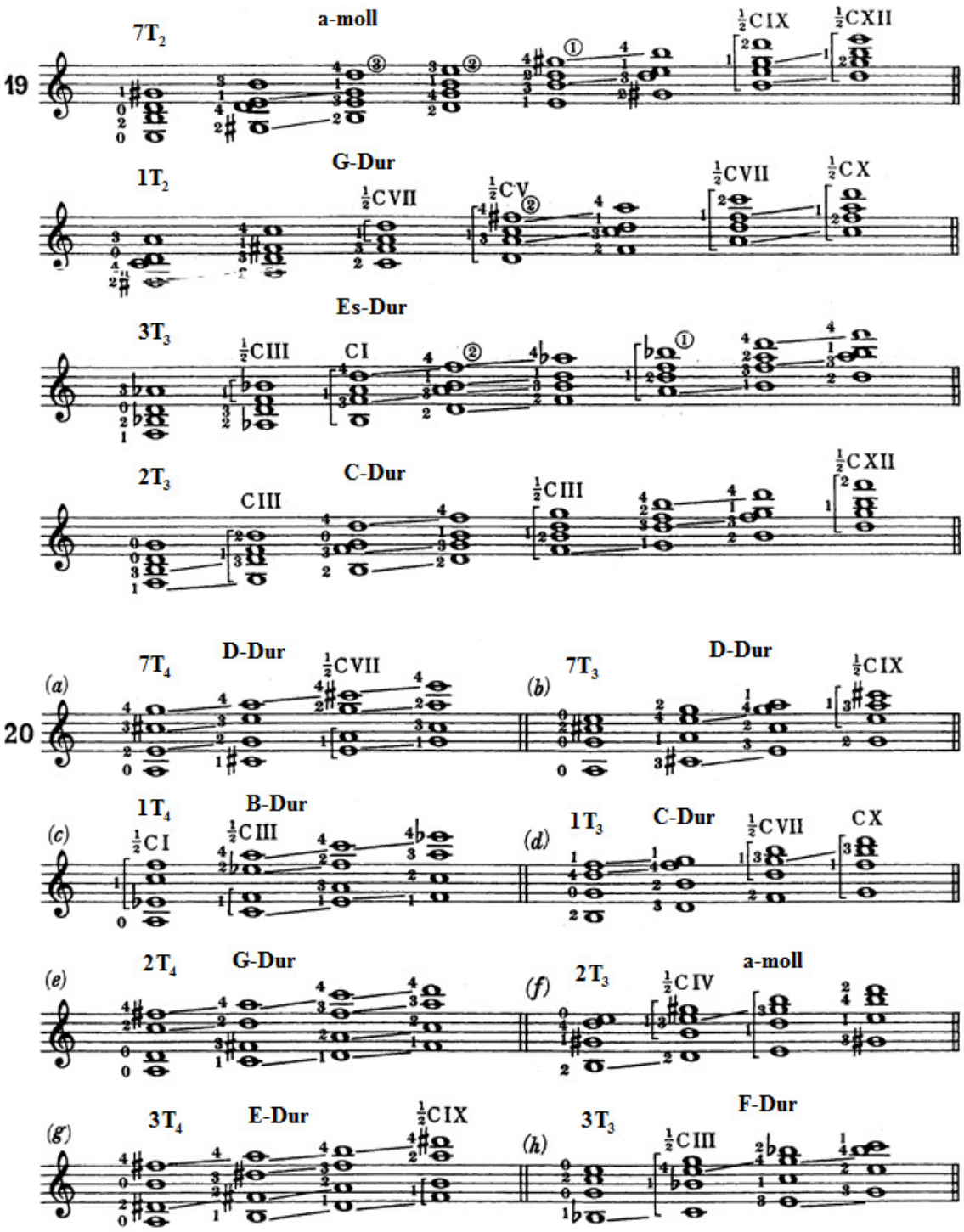


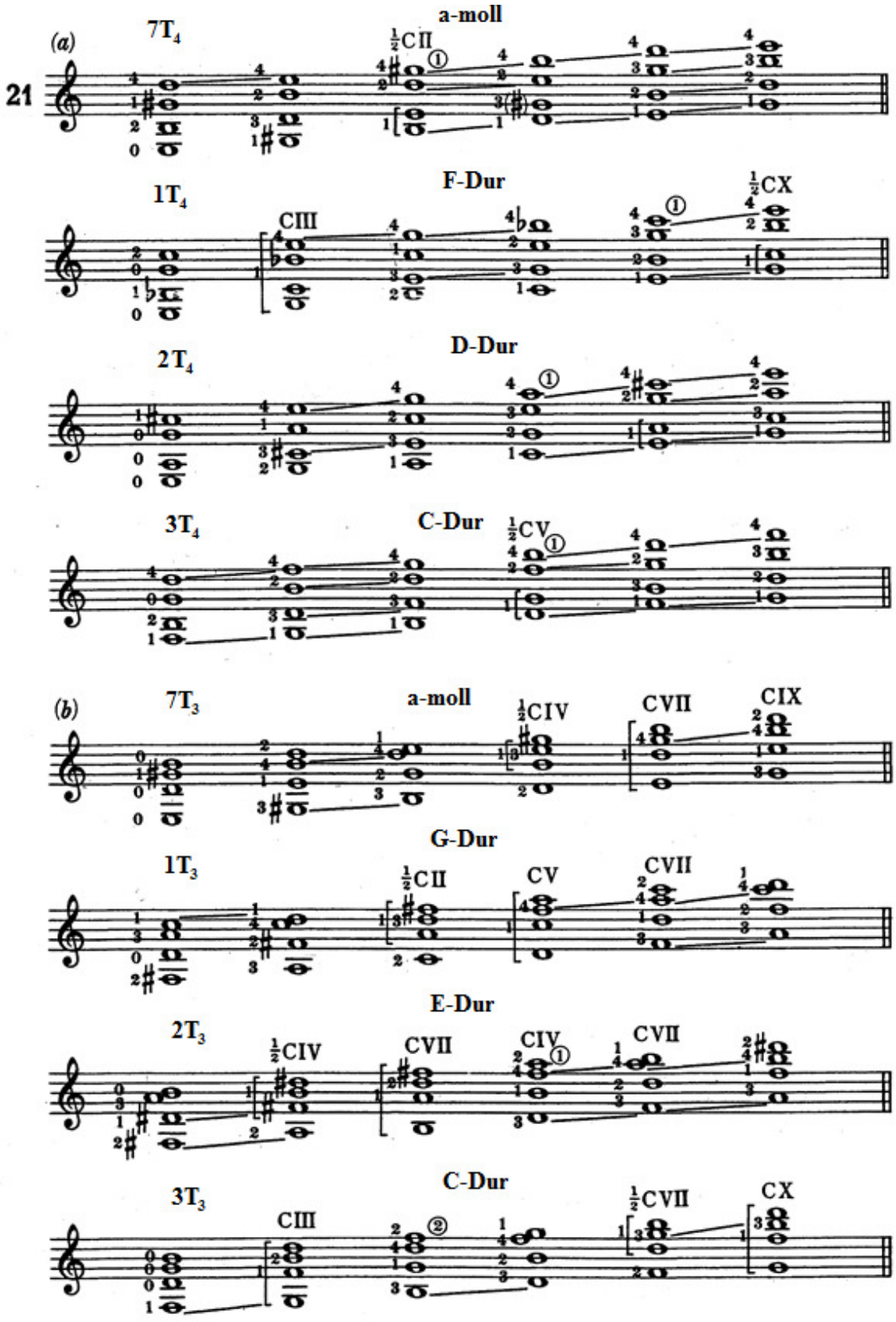

## F.2 Gitar Tuşesinde Belli Başlı Diyatonik Yedililer ve Çevrimleri

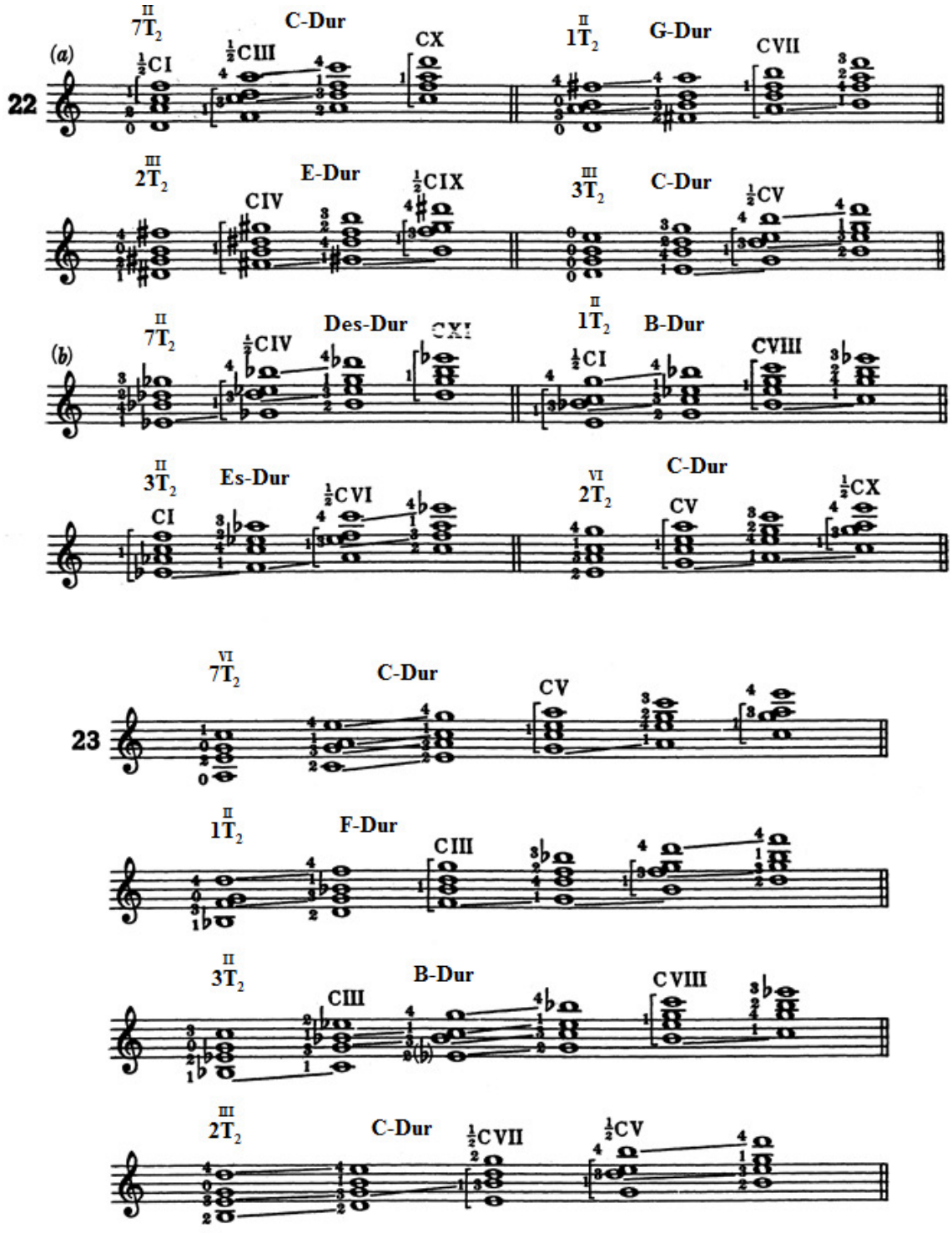
Bu kısımda gitar tuşesi üzerinde belli başlı diyatonik yedililer ve çevrimleri ile ilgili (Duarte,1966:52-66) ve (RCM,1990) eserlerinde gitar tuşesi için bir araya getirilmiş dört sesli (beşlisi atılmamış) diyatonik yedililer ve çevrimlerine karşı düşen tonalite bilgisi ve özgün soprano şifreleri sunulmuştur. Akorlar her derece için $7T_x$ - $1T_x$ - $2T_x$ - $3T_x$ - $7T_x$ -… $x = 1,...,6$ şeklinde dairesel sıralamayı takip ettiklerinden her incelemede sadece ilk akorun şifreleri sunulmuştur. Dört sesli diyatonik yedililerin belirli bir tonalitede ve derecede kuramsal olarak 4 çevrim ve 6 tip ile toplam 24 farklı şekilde kurulabildiği göz önüne alındığında, bu kuramsal çeşitliliğin gitar müziğine izdüşümünün irdelenmesi (yani gitar eserlerinin çoğunluğunda en çok hangi akor dizilimlerinin karşımıza çıktığının anlaşılması ve belirli bir parmak hafızasının oluşturulabilmesi) yönünden mevcut derleme önemli bir işleve sahiptir.

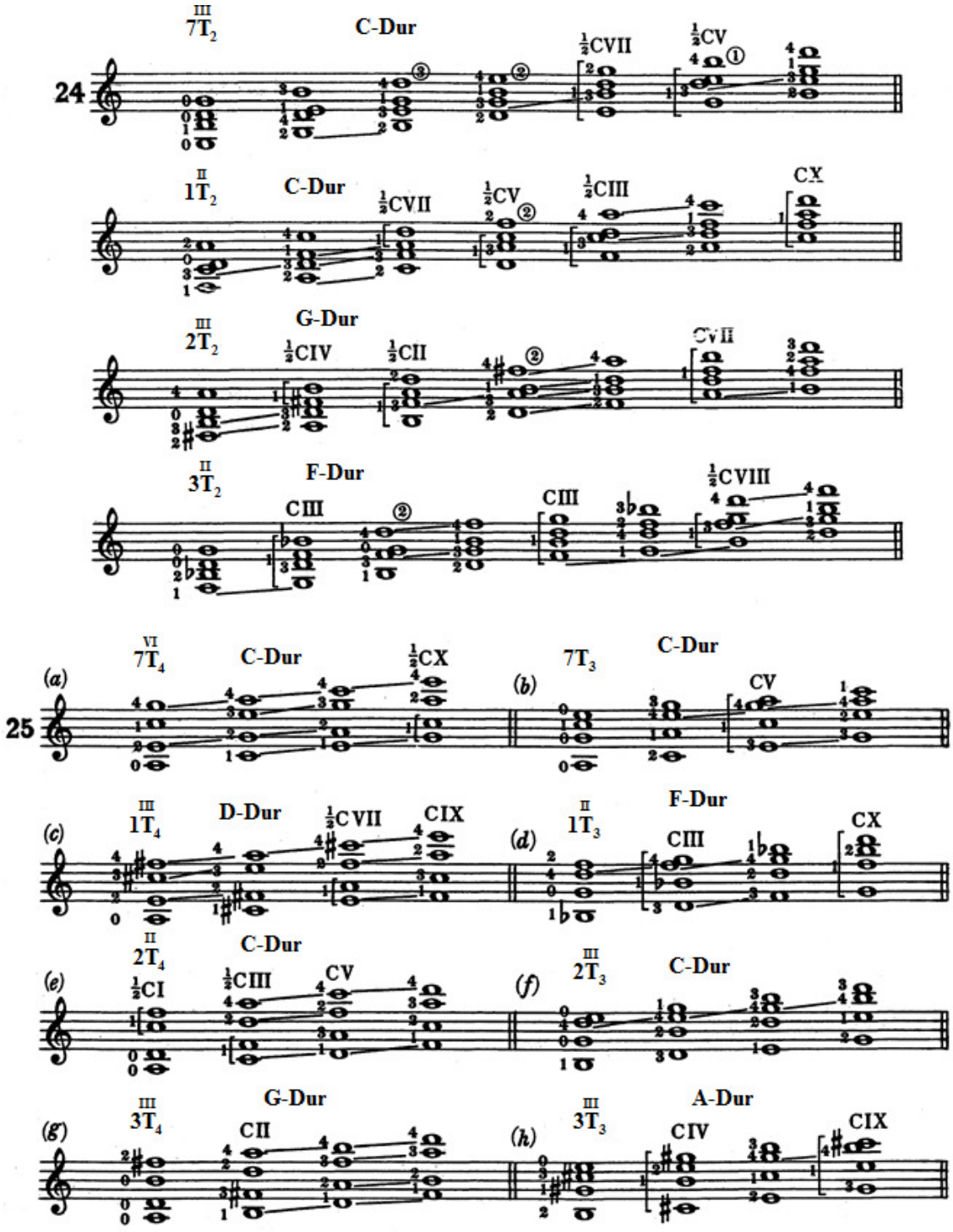
**Nota F.2** (Duarte,1966:52-66) kaynağında verilen diyatonik yedililerin çözümlemeleri

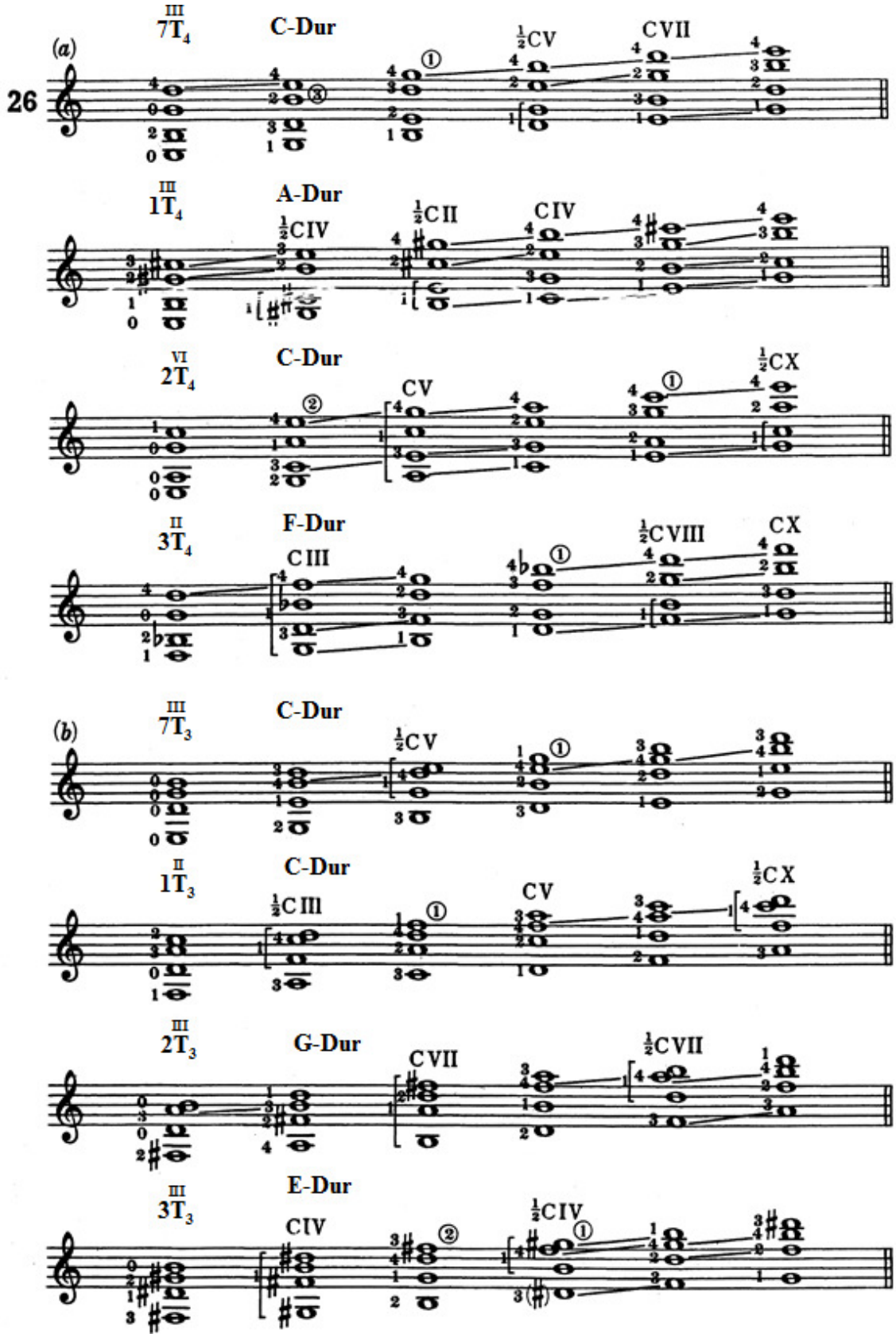


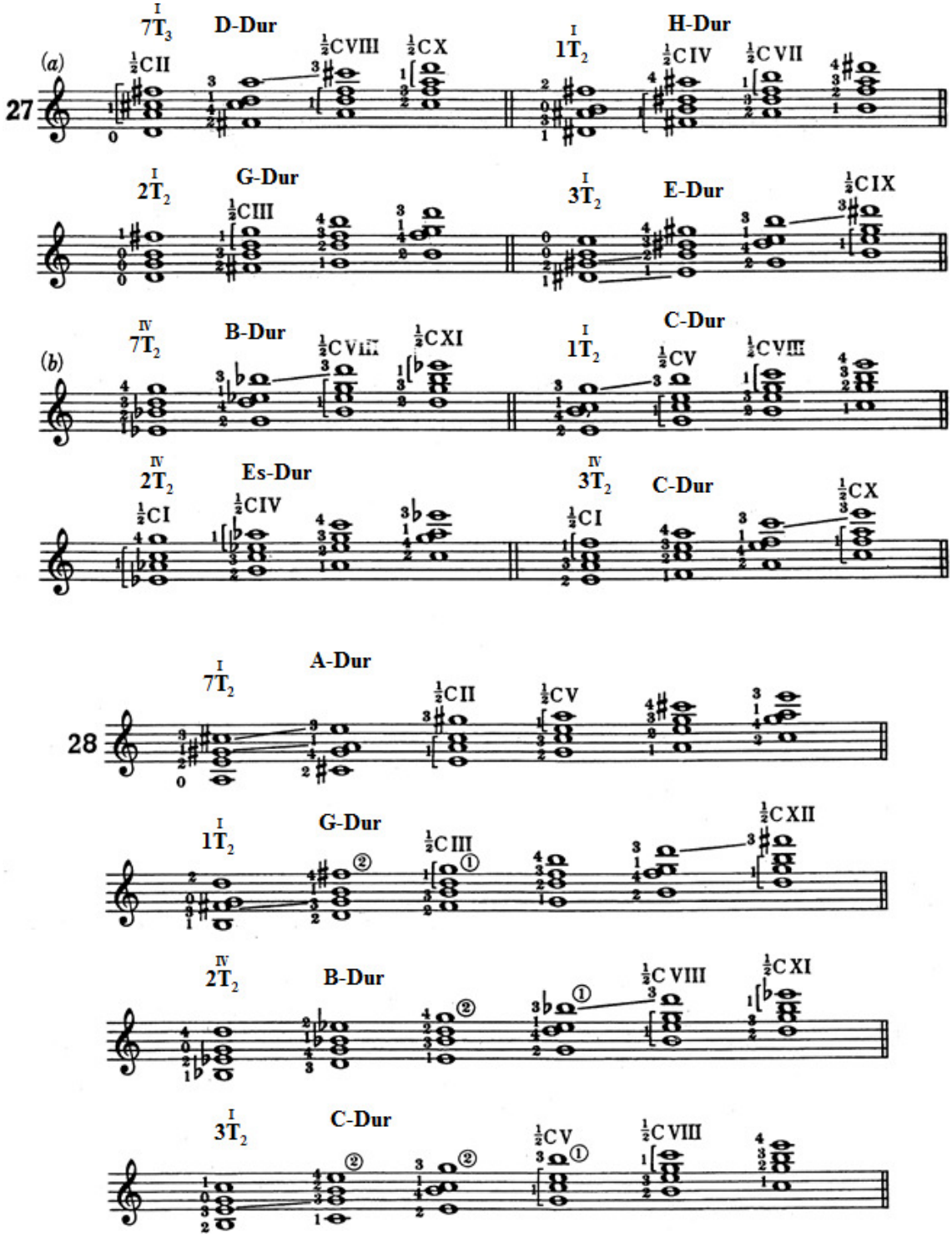

19
7T2
a-moll
½CIX
½CXII
1T2
G-Dur
½CVII
½CV
½CVII
½CX
3T3
Es-Dur
½CIII
CI
2T3
C-Dur
CIII
½CIII
½CXII
20
(a)
7T4
D-Dur
½CVII
(b)
7T3
D-Dur
½CIX
(c)
1T4
B-Dur
½CI
½CIII
(d)
1T3
C-Dur
½CVII
CX
(e)
2T4
G-Dur
(f)
2T3
½CIV
a-moll
(g)
3T4
E-Dur
½CIX
(h)
3T3
½CIII
F-Dur

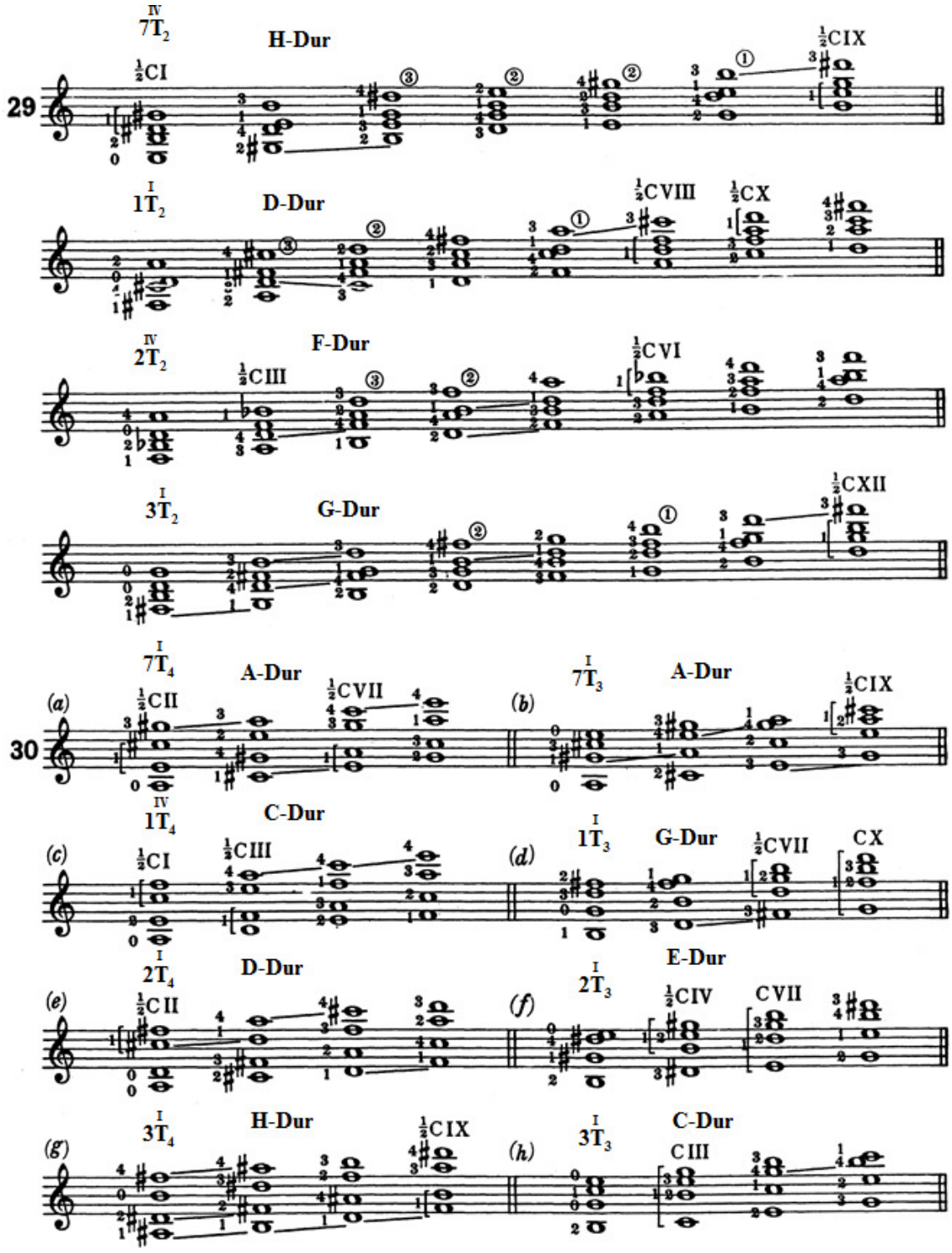

21
(a)
7T4
a-moll
½CII
①
1T4
F-Dur
CIII
½CX
2T4
D-Dur
3T4
C-Dur
½CV
(b)
7T3
a-moll
½CIV
CVII
CIX
1T3
G-Dur
½CII
CV
CVII
2T3
E-Dur
½CIV
CVII
CIV
3T3
C-Dur
CIII
②
½CVII
CX

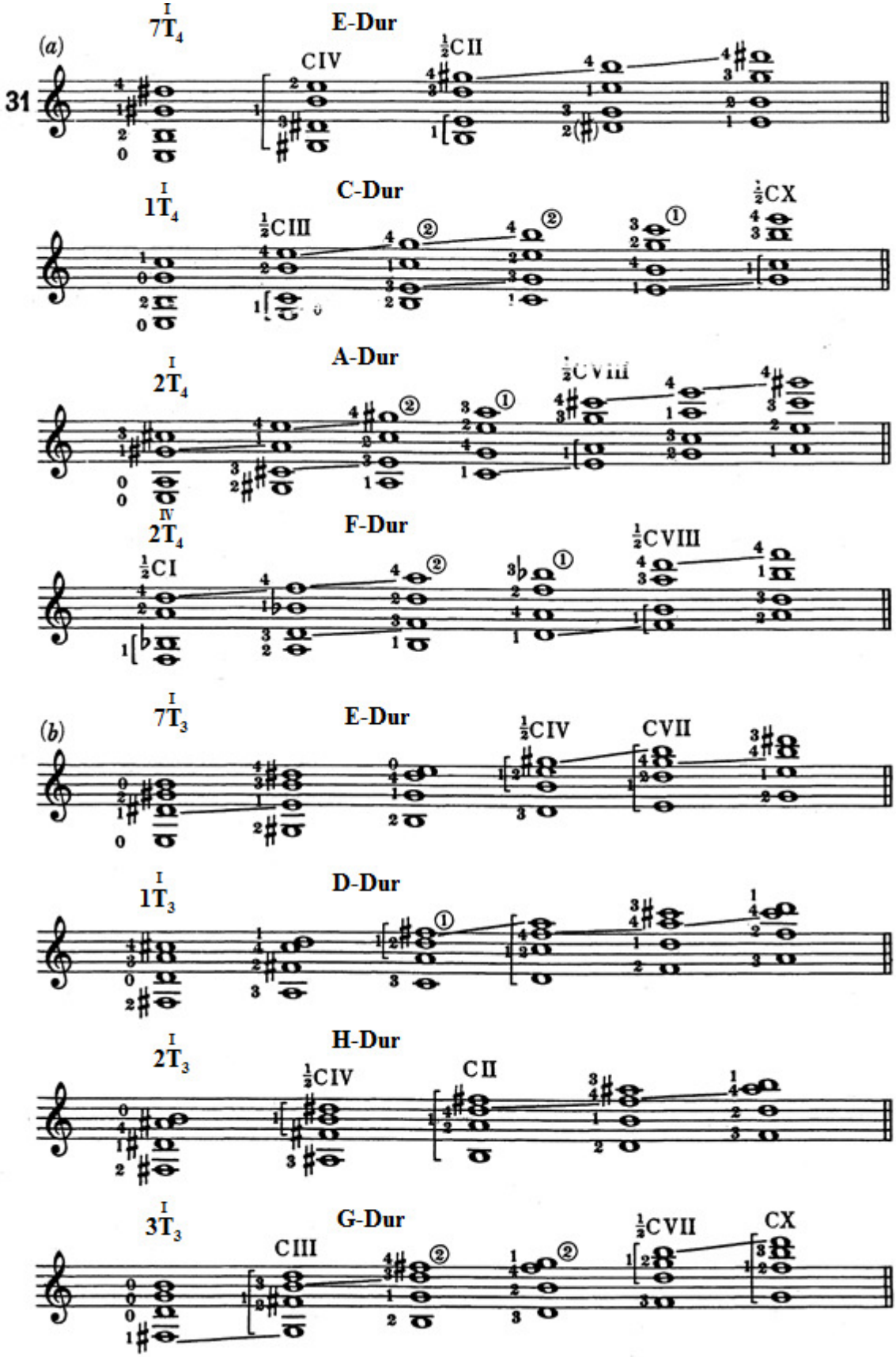

22
(a)
II 7T2
½CI
½CIII
C-Dur
CX
II 1T2
G-Dur
CVII
III 2T2
CIV
E-Dur
½CIX
III 3T2
C-Dur
½CV
(b)
II 7T2
½CIV
Des-Dur
CXI
II 1T2
½CI
B-Dur
CVIII
II 3T2
CI
Es-Dur
½CVI
VI 2T2
C-Dur
CV
½CX
23
VI 7T2
C-Dur
CV
II 1T2
F-Dur
CIII
II 3T2
CIII
B-Dur
CVIII
III 2T2
C-Dur
½CVII
½CV

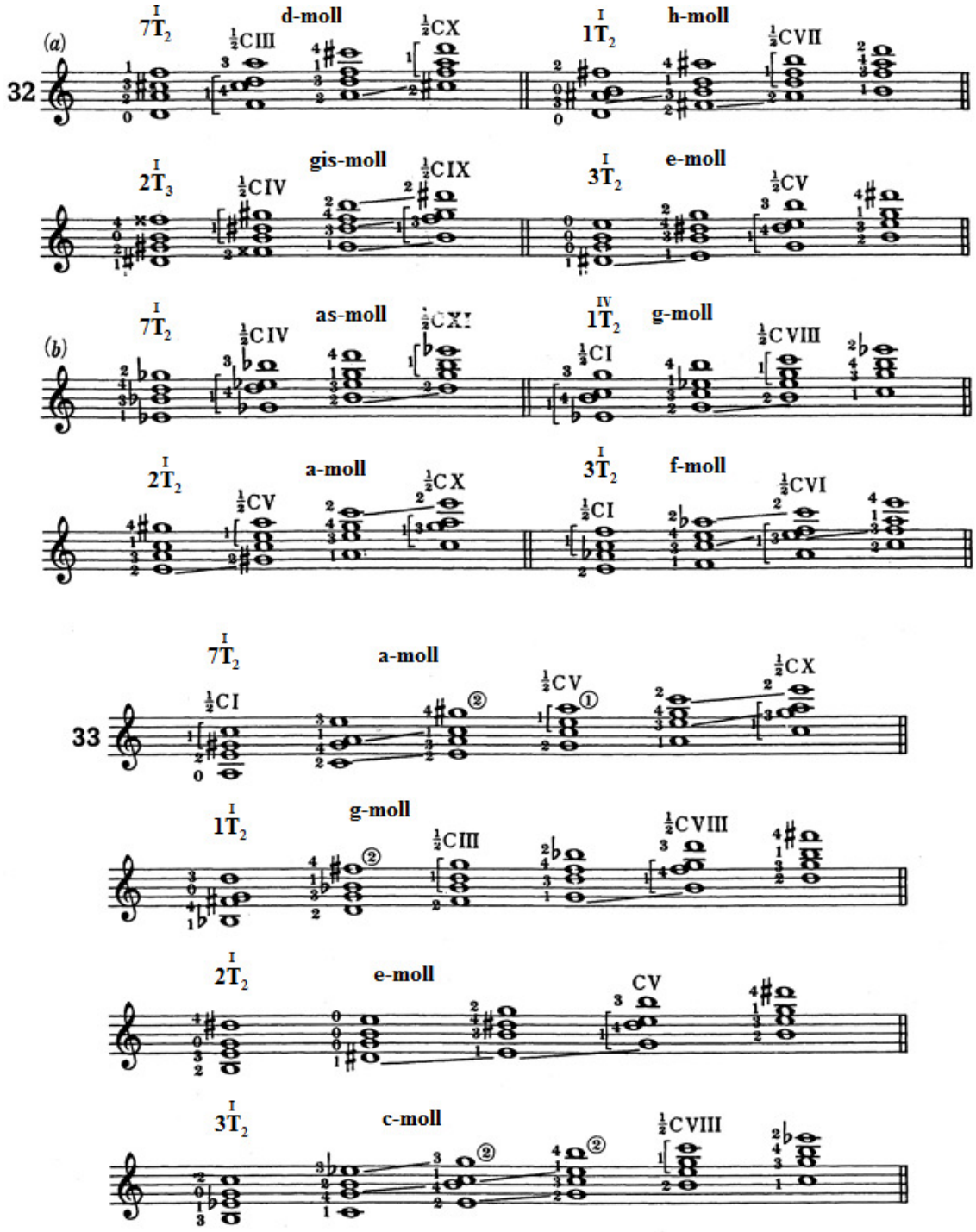

24
III 7T2
C-Dur
½CVII
½CV
II 1T2
C-Dur
½CVII
½CV
½CIII
CX
III 2T2
G-Dur
½CIV
½CII
CVII
II 3T2
F-Dur
CIII
CIII
½CVIII
25
(a)
VI 7T4
C-Dur
½CX
(b)
7T3
C-Dur
CV
(c)
III 1T4
D-Dur
½CVII
CIX
(d)
II 1T3
F-Dur
CIII
CX
(e)
II 2T4
C-Dur
½CI
½CIII
CV
(f)
III 2T3
C-Dur
(g)
III 3T4
G-Dur
CII
(h)
III 3T3
A-Dur
CIV
CIX

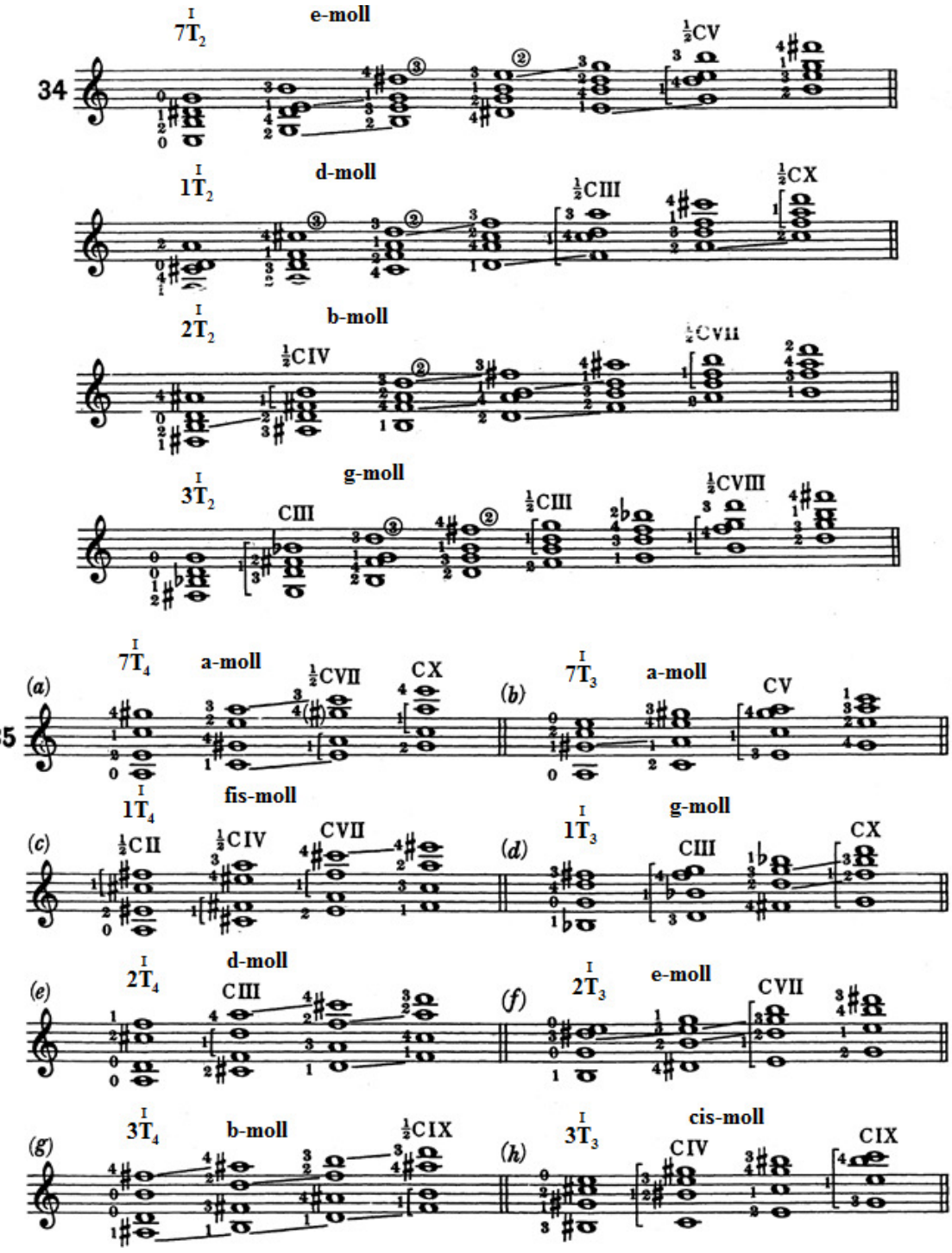

26
(a)
III
7T4
C-Dur
½CV
CVII
III
1T4
A-Dur
½CIV
½CII
CIV
VI
2T4
C-Dur
CV
½CX
II
3T4
F-Dur
CIII
½CVIII
CX
(b)
III
7T3
C-Dur
½CV
II
1T3
C-Dur
½CIII
CV
½CX
III
2T3
G-Dur
CVII
½CVII
III
3T3
E-Dur
CIV
½CIV

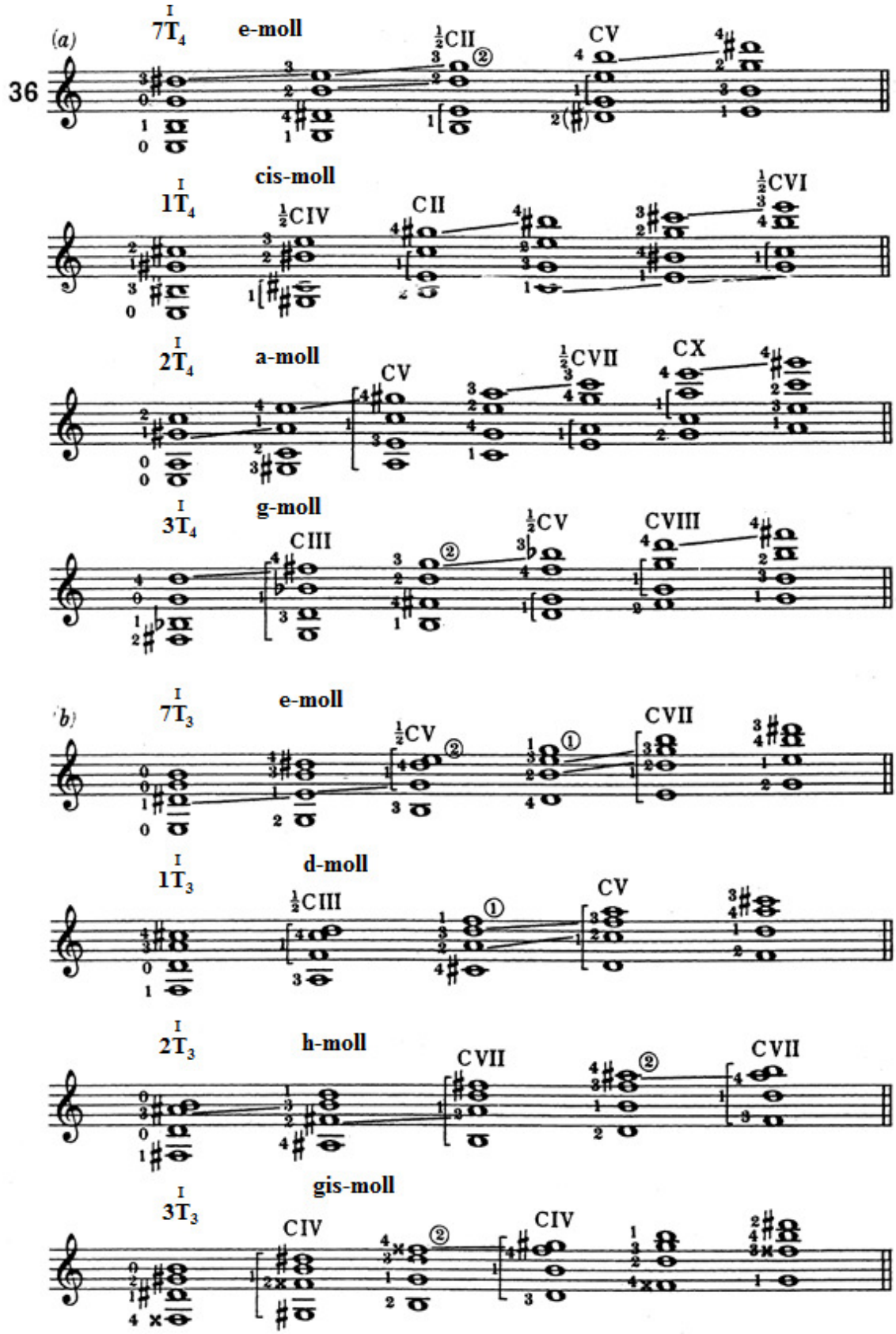

(a)
27
I 7T3 D-Dur
½CII
½CVIII
½CX
I 1T2 H-Dur
½CIV
½CVII
I 2T2 G-Dur
½CIII
I 3T2 E-Dur
½CIX
(b)
IV 7T2 B-Dur
½CVIII
½CXI
I 1T2 C-Dur
½CV
½CVIII
IV 2T2 Es-Dur
½CI
½CIV
IV 3T2 C-Dur
½CI
½CX
28
I 7T2 A-Dur
½CII
½CV
I 1T2 G-Dur
½CIII
½CXII
IV 2T2 B-Dur
½CVIII
½CXI
I 3T2 C-Dur
½CV
½CVIII

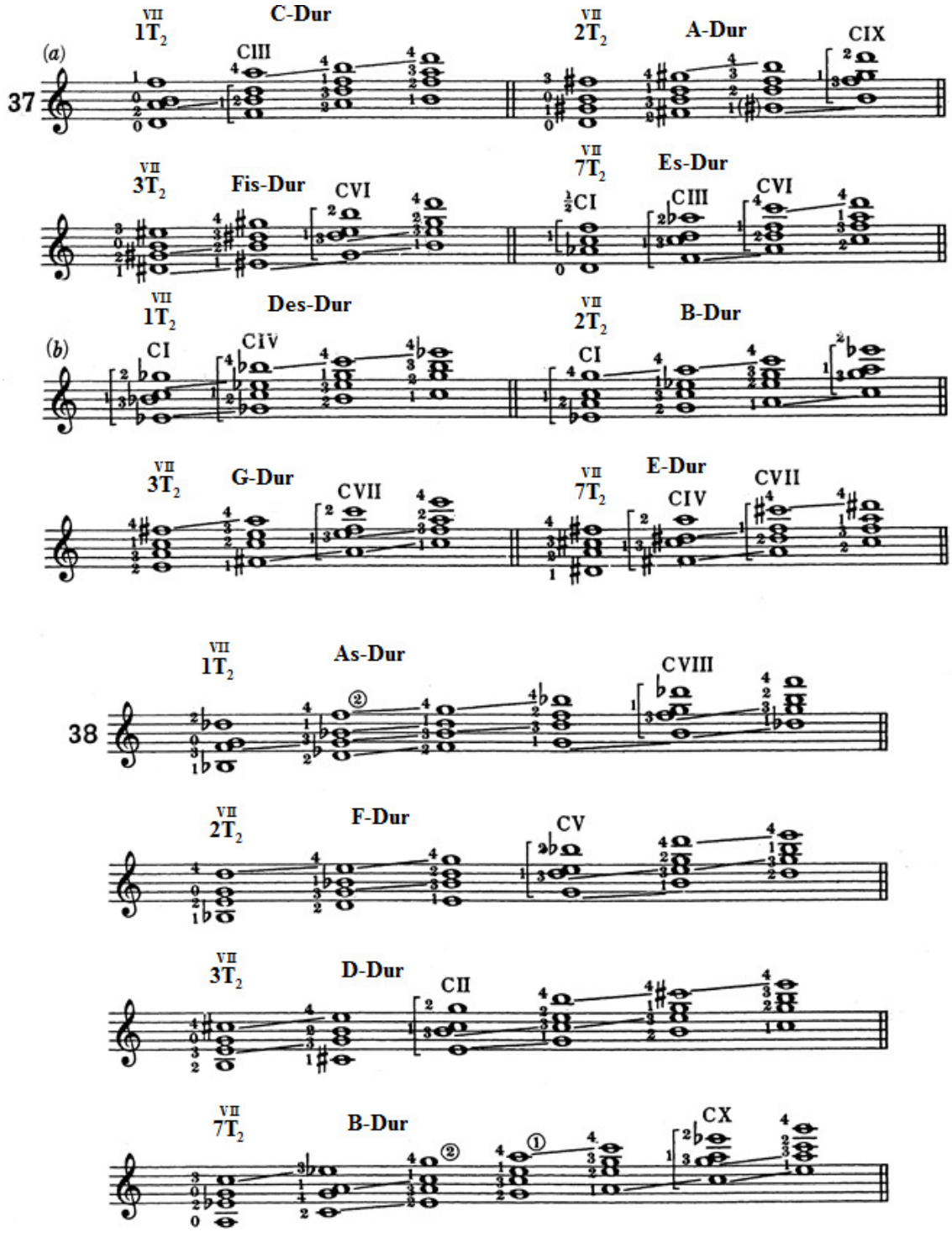

29
IV 7T2
H-Dur
½CI
½CIX
I 1T2
D-Dur
½CVIII
½CX
IV 2T2
F-Dur
½CIII
½CVI
I 3T2
G-Dur
½CXII
30
(a)
I 7T4
A-Dur
½CII
½CVII
(b)
I 7T3
A-Dur
½CIX
(c)
IV 1T4
C-Dur
½CI
½CIII
(d)
I 1T3
G-Dur
½CVII
CX
(e)
I 2T4
D-Dur
½CII
(f)
I 2T3
E-Dur
½CIV
CVII
(g)
I 3T4
H-Dur
½CIX
(h)
I 3T3
C-Dur
CIII

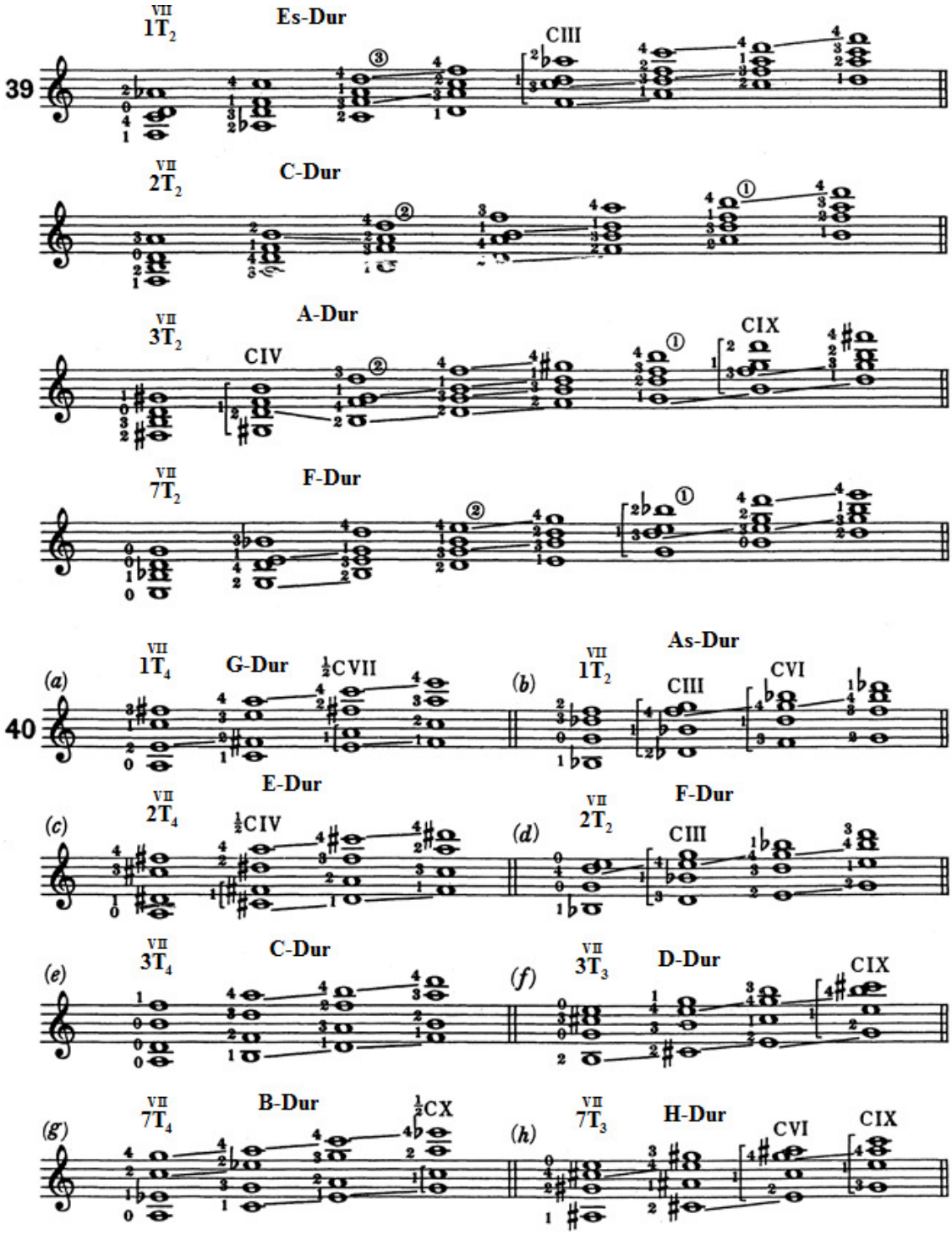

31
(a)
I
7T4
E-Dur
CIV
½CII
C-Dur
1T4
½CIII
½CX
A-Dur
2T4
½CVIII
IV
2T4
F-Dur
½CI
½CVIII
(b)
I
7T3
E-Dur
½CIV
CVII
I
1T3
D-Dur
H-Dur
2T3
½CIV
CII
I
3T3
G-Dur
CIII
½CVII
CX

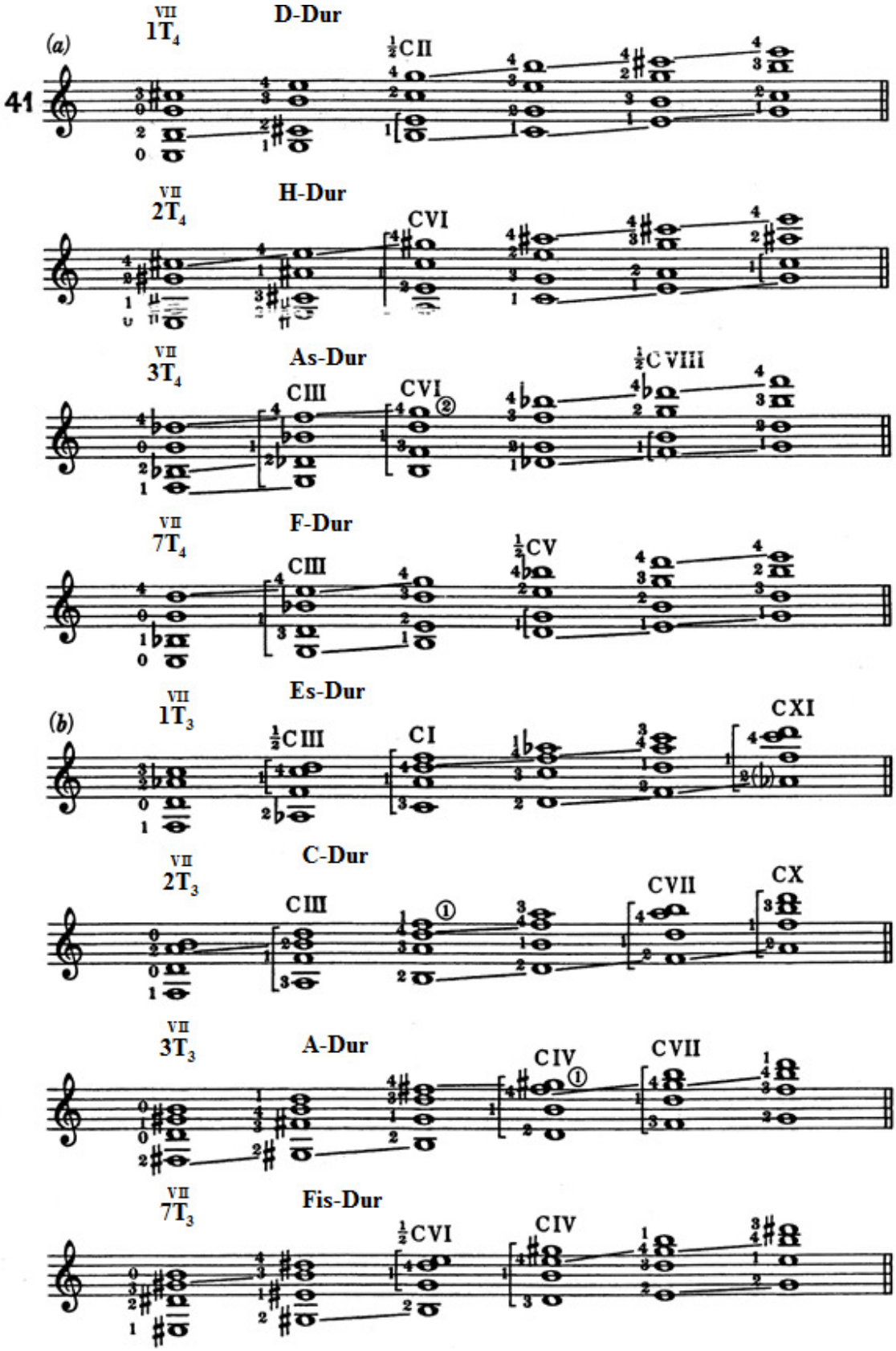

(a)
32
d-moll
h-moll
gis-moll
e-moll
(b)
as-moll
g-moll
a-moll
f-moll
33
a-moll
g-moll
e-moll
c-moll


34
e-moll
7T2
½CV
d-moll
1T2
½CIII
½CX
b-moll
2T2
½CIV
½CVII
g-moll
3T2
CIII
½CIII
½CVIII
35
(a)
7T4
a-moll
½CVII
CX
(b)
7T3
a-moll
CV
fis-moll
1T4
(c)
½CII
½CIV
CVII
(d)
1T3
g-moll
CIII
CX
d-moll
2T4
(e)
CIII
(f)
2T3
e-moll
CVII
(g)
3T4
b-moll
½CIX
(h)
3T3
cis-moll
CIV
CIX

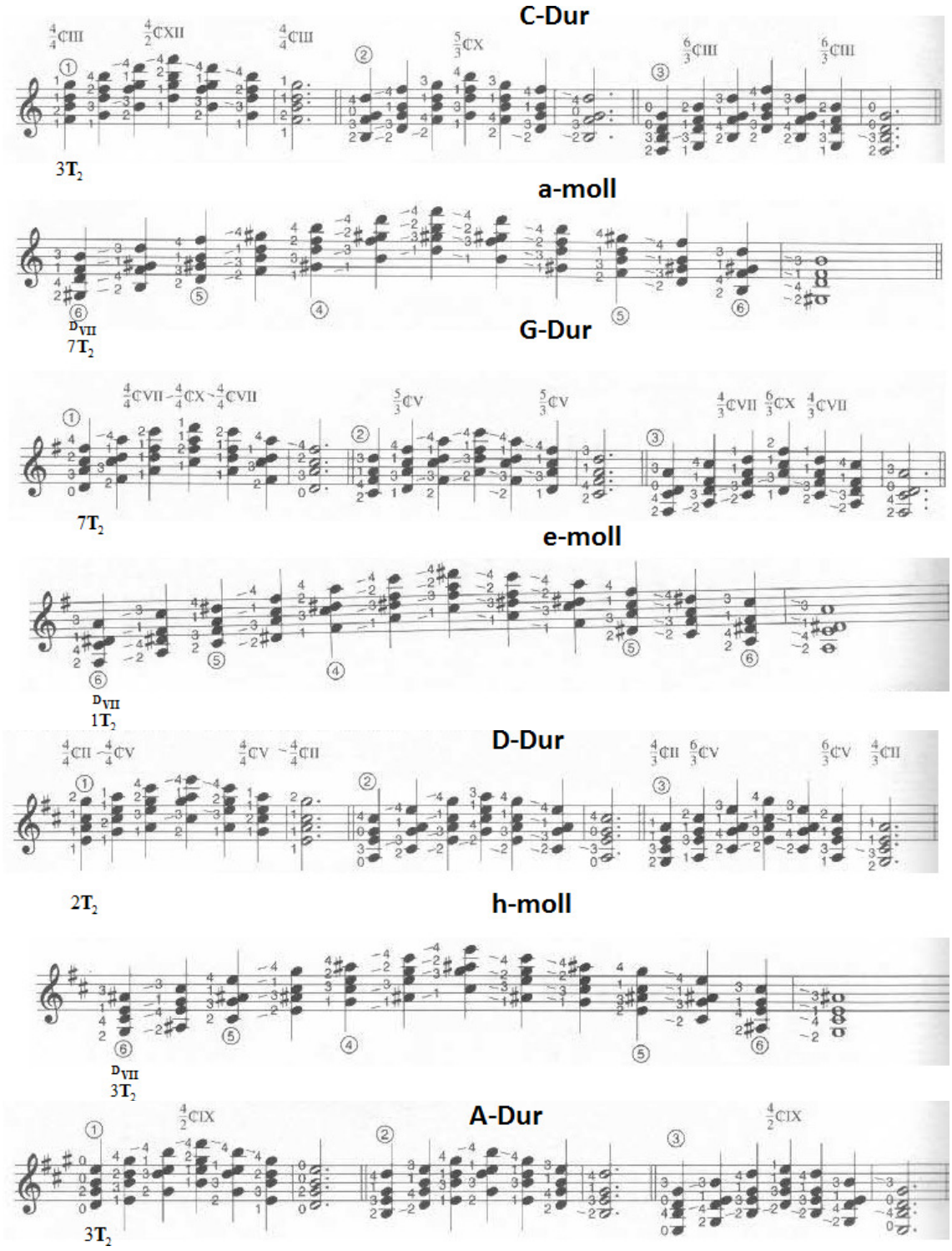

36
(a)
I 7T4
e-moll
½CII
CV
cis-moll
I 1T4
½CIV
CII
½CVI
I 2T4
a-moll
CV
½CVII
CX
I 3T4
g-moll
CIII
½CV
CVIII
(b)
I 7T3
e-moll
½CV
CVII
I 1T3
d-moll
½CIII
CV
I 2T3
h-moll
CVII
CVII
I 3T3
gis-moll
CIV
CIV


37
(a)
VII 1T2
C-Dur
CIII
VII 2T2
A-Dur
CIX
VII 3T2
Fis-Dur
CVI
VII 7T2
Es-Dur
½CI
CIII
CVI
(b)
VII 1T2
Des-Dur
CI
CIV
VII 2T2
B-Dur
CI
VII 3T2
G-Dur
CVII
VII 7T2
E-Dur
CIV
CVII
38
VII 1T2
As-Dur
CVIII
VII 2T2
F-Dur
CV
VII 3T2
D-Dur
CII
VII 7T2
B-Dur
CX


39
VII 1T2
Es-Dur
CIII
VII 2T2
C-Dur
VII 3T2
A-Dur
CIV
CIX
VII 7T2
F-Dur
40
(a)
VII 1T4
G-Dur
½CVII
(b)
VII 1T2
As-Dur
CIII
CVI
(c)
VII 2T4
E-Dur
½CIV
(d)
VII 2T2
F-Dur
CIII
(e)
VII 3T4
C-Dur
(f)
VII 3T3
D-Dur
CIX
(g)
VII 7T4
B-Dur
½CX
(h)
VII 7T3
H-Dur
CVI
CIX


41
(a)
VII 1T4
D-Dur
½CII
VII 2T4
H-Dur
CVI
VII 3T4
As-Dur
CIII
CVI ②
½CVIII
VII 7T4
F-Dur
CIII
½CV
(b)
VII 1T3
Es-Dur
½CIII
CI
CXI
VII 2T3
C-Dur
CIII
①
CVII
CX
VII 3T3
A-Dur
CIV ①
CVII
VII 7T3
Fis-Dur
½CVI
CIV

**Nota F.3** (RCM,1990) İngiliz Kraliyet Konservatuvarı yayınında verilen dominant ile dominant yedinci derece yedililer ve soprano durum şifreleri



fis-moll



$^{D}_{VII}$
$7T_2$

E-Dur



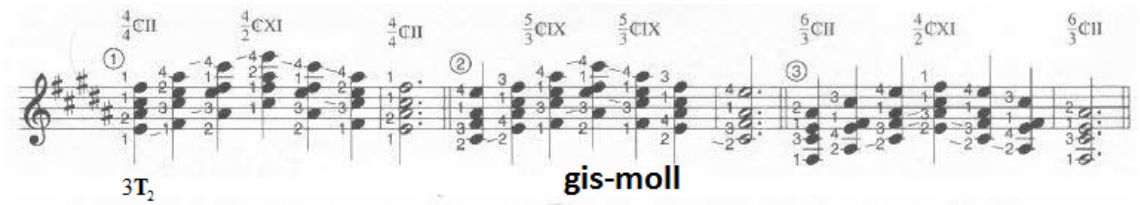
$1T_2$

cis-moll



$^{D}_{VII}$
$2T_2$

H-Dur



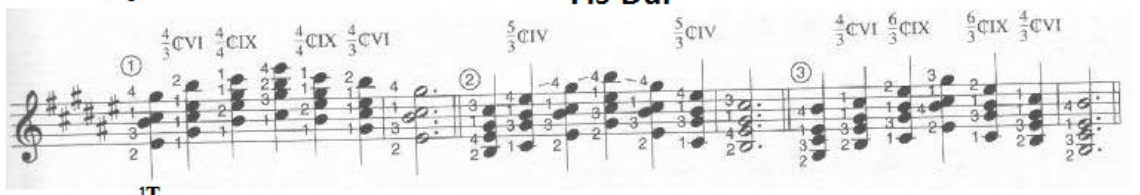
$3T_2$

gis-moll



$^{D}_{VII}$
$7T_2$

Fis-Dur



$1T_2$

dis-moll



$^{D}_{VII}$
$1T_2$

Des-Dur

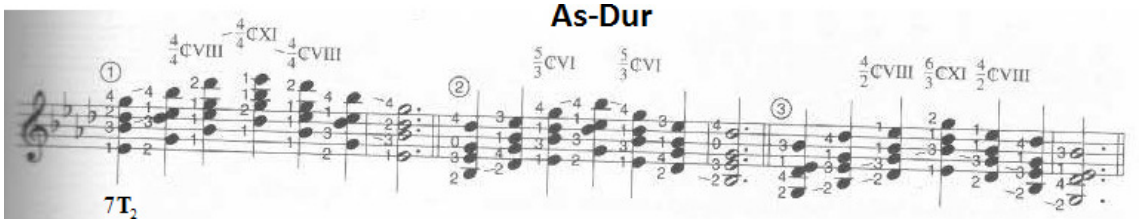


$2T_2$

**b-moll**




**As-Dur**




**f-moll**



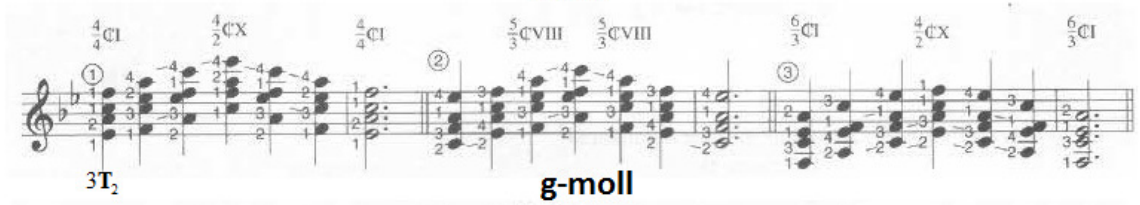

**Es-Dur**



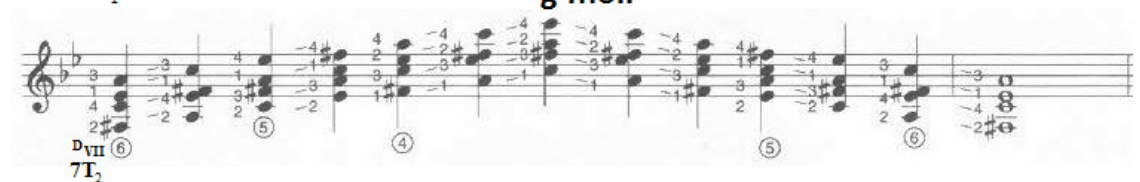

**c-moll**




**B-Dur**

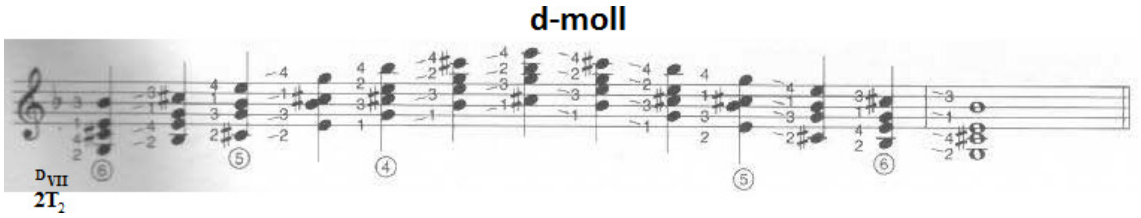



**g-moll**




**F-Dur**



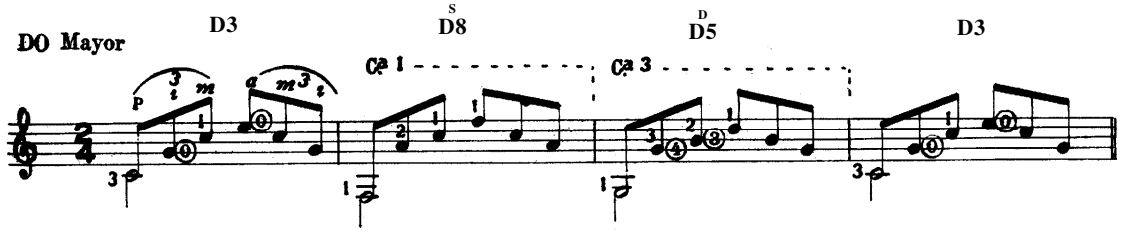



## F.3 I-IV-V-I Kadansları

Bu geniş ve tam kadans yapısı için literatürden 3 farklı örnek alınacaktır. Her üç örnekte de akorlar kök konumludur. Aralarından kök 3lü olan tonik, subdominant ve dominant akorları sürekli dar durum oluştururlar ve T-S, D-T yürüyüşleri armonik veya melodik bağlantılı olup Çizge B.2 ile verilen Sağlam pusulaya uygunluk gösterir.

İlk örnek olarak, Nota F.4 ile, (Arenas, 1964, cilt 7:16-19) kaynağında 24 tonalite için arpej yapıda verilen kök 3lü akorlarından kurulu kadanslardan C-Dur tonalitesine ait olanı sunulmuştur. Geriye kalan tonaliteleri ayrıca sıralamaya gerek olmayıp bu amaç için doğrudan ilgili kaynağa başvurulmalıdır.

**Nota F.4** (Arenas, 1964, cilt 7:16-19) kaynağından örneklenen bir tam ve geniş kadans ve şifreleri



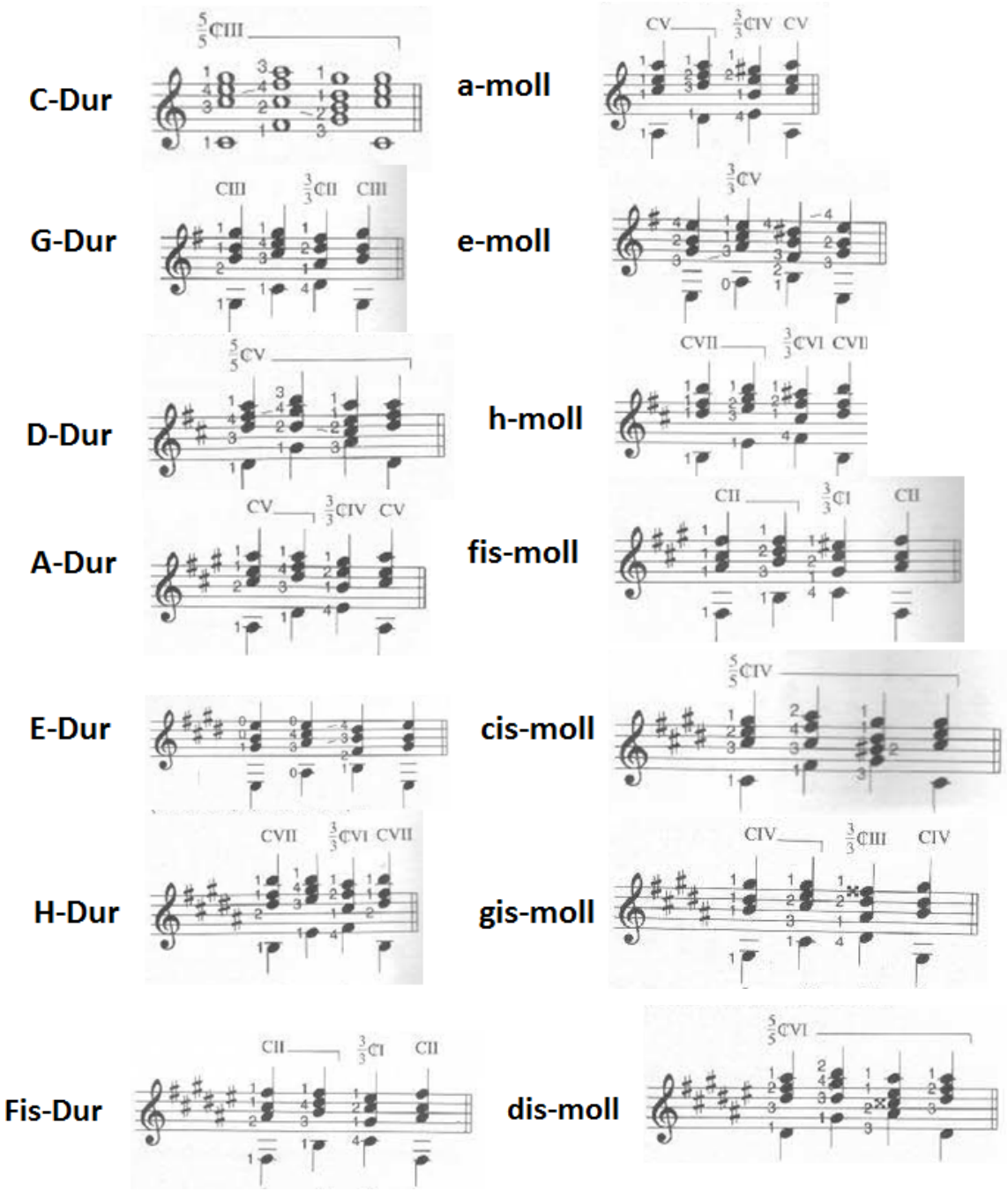

İkinci örnek olarak, Nota F.5 ile, (Arenas, 1964, cilt 3:44) kaynağında 24 tonalite için verilen ve içerisinde hem tip oluşturan kök akorları hem de dominant yedili akorları barındıran kadans yapıları sunulmuş ve her akor yapısına ilişkin soprano durum şifreleri verilmiştir.

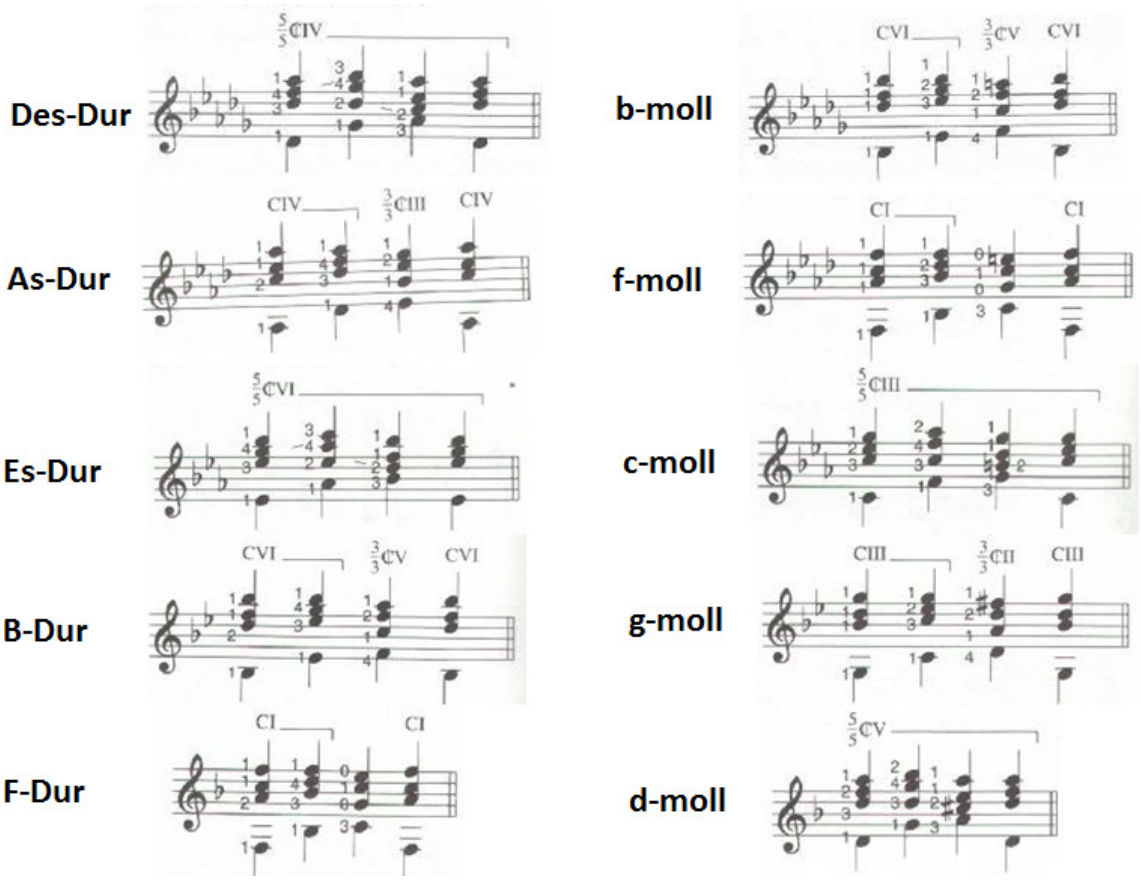
**Nota F.5** (Arenas, 1964, cilt 3:44) kaynağındaki tam ve geniş kadanslar ve şifreleri



Son olarak Nota F.6 ile, (RCM,1990) kaynağında farklı tonaliteler için dar konumlu kök 3lüler için verilen tam ve geniş kadans örnekleri sunulmuştur. Akorların basit yapıları nedeniyle soprano durum şifrelerinin belirtilmesine gerek görülmemiştir.

**Nota F.6** (RCM,1990) İngiliz Kraliyet Konservatuvarı yayınında dar konumlu kök 3'lüler için verilen tam ve geniş kadans örnekleri






## F.4 I-II-$K_{46}$-V-I Kadansları

Nota F.7'de Pascual Roch'un Tàrrega ekolü üzerine hazırladığı (Roch,1921) üç ciltlik eserinin birinci cildinden 24 tonalitede verilen I-II-$K_{46}$-V-I eser sonu kadansları yeni soprano durum şifreleri ile birlikte sunulacaktır. Bu incelemelerde görülen ve (*) ile işaretli bazı 3 partili akor yapıları, belli seslerin fiziksel olarak basma imkanı olmadığından kaldırılmasından kaynaklanmaktadır. Nota F.8'de ise, Nota F.7 ile verilen 24 tonalitedeki kadanslar içerisinden seçilen 4 tanesinin gitar tuşesi üzerinde ileri pozisyonlardaki şekilleri verilmiştir.

**Nota F.7** (Roch,1921, Cilt I:119-121) eserinden 24 tonalitede I-II-$K_{46}$-V-I eser sonu kadansları






**Nota F.8** (Roch,1921, Cilt I:119-121) eserinden gitar tuşesi üzerinde ileri pozisyonlarda 4 tonalitede I-II-$K_{46}$-V-I eser sonu kadansları

