

EĞİTİM
yayınevi

ALTERASYONLAR

ve

*Alterasyon İçeren
İki-Üç Partili Dikteler*

Özlem ÖZALTUNOĞLU

ALTERASYONLAR
ve
Alterasyon İçeren İki-Üç Partili Dikteler

Özlem ÖZALTUNOĞLU

EĞİTİM
yayınevi

ALTERASYONLAR VE ALTERASYON İÇEREN İKİ-ÜÇ PARTİLİ DİKTELER

Özlem Özaltunoğlu

Genel Yayın Yönetmeni: Yusuf Ziya Aydođan (yza@egitimyayinevi.com)

Genel Yayın Koordinatörü: Yusuf Yavuz (yusufyavuz@egitimyayinevi.com)

Sayfa Tasarımı: Eğitim Yayınevi Grafik Birimi

Kapak Tasarımı: Eğitim Yayınevi Grafik Birimi

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı

Yayıncı Sertifika No: 47830

E-ISBN: 978-625-6382-39-8

1. Baskı, Aralık 2022

Kütüphane Kimlik Kartı

ALTERASYONLAR VE ALTERASYON İÇEREN İKİ-ÜÇ PARTİLİ DİKTELER

Özlem Özaltunoğlu

135 s., 165x240 mm

Kaynakça var, dizin yok.

E-ISBN: 978-625-6382-39-8

Copyright © Bu kitabın Türkiye'deki her türlü yayın hakkı Eğitim Yayınevi'ne aittir. Bütün hakları saklıdır. Kitabın tamamı veya bir kısmı 5846 sayılı yasanın hükümlerine göre kitabı yayımlayan firmanın ve yazarlarının önceden izni olmadan elektronik/ mekanik yolla, fotokopi yoluyla ya da herhangi bir kayıt sistemi ile çoğaltılamaz, yayımlanamaz.

EĞİTİM

yayınevi

Yayınevi Türkiye Ofis: İstanbul: Eğitim Yayınevi Tic. Ltd. Şti., Atakent mah. Yasemen sok. No: 4/B, Ümraniye, İstanbul, Türkiye

Konya: Eğitim Yayınevi Tic. Ltd. Şti., Fevzi Çakmak Mah. 10721 Sok. B Blok, No: 16/B, Safakent, Karatay, Konya, Türkiye
+90 332 351 92 85, +90 533 151 50 42, 0 332 502 50 42
bilgi@egitimyayinevi.com

Yayınevi Amerika Ofis: New York: Egitim Publishing Group, Inc.
P.O. Box 768/Armonk, New York, 10504-0768, United States of America
americaoffice@egitimyayinevi.com

Lojistik ve Sevkiyat Merkezi: Kitapmatik Lojistik ve Sevkiyat Merkezi, Fevzi Çakmak Mah. 10721 Sok. B Blok, No: 16/B, Safakent, Karatay, Konya, Türkiye
sevkiyat@egitimyayinevi.com

Kitabevi Şubesi: Eğitim Kitabevi, Şükran mah. Rampalı 121, Meram, Konya, Türkiye
+90 332 499 90 00
bilgi@egitimkitabevi.com

İnternet Satış: www.kitapmatik.com.tr
+90 537 512 43 00
bilgi@kitapmatik.com.tr

ÖNSÖZ

Bu kitabı yazarken, sayın Prof. Memduh Özdemir'in armoni ve işitme eğitiminde izlediği yol bana örnek olmuştur. Sevgili Memduh hocam işitme dersinde, binanın sessiz olduğu zamanları yakalayabilmek adına genellikle günün ilk ders saatinde bizleri sınıfta toplar, bir önceki armoni dersinde işlediğimiz konuyu içeren dikte çalışmalarınıyla karşılaştırmalar yapmamızı sağlardı. Sonraki armoni dersi gelene kadar geçen bir haftalık sürenin en güzel yanı, bizimle aynı/farklı sınıflarda okuyan arkadaşların fark etmeden birbirine aşıladığı müzik dinleme sevgisiydi. Buca Eğitim Fakültesinde o zamanki adıyla *Müzik Öğretmenliği Bölümünün* kıvrımlı koridorlarında yer alan öğrenci çalışma odalarımızda, 90'ların teknolojiyle elimize geçen kaset kayıtlarını dinlerdik. Geriye dönüp baktığımda, bu kadar değerli bir paylaşım ortamında bulunma şansını yakalamış olmak beni mutlu ediyor. Bu paylaşımın bana kazandırdığı müzik dinleme bilinci ne yazık ki kendi öğrencilerim arasında çok nadir rastlayabildiğim bir durum. Eğitim ihtiyaçtan doğuyorsa ve öğrenci bu ihtiyacın farkına varabileceği bir eğitim ortamında bulunuyorsa, öğrenme süreci anlam kazanır, kalıcı olur. Eğer alterasyon konusunu *duymamı* gerektiren bir işitme eğitimi almıyorsam, teorik bir bilgi olarak yazılı kaynaklarda alterasyonu incelerim. Ama alterasyonun yazılı kaynaklarda anlatılan etkilerinin işitildiği bir dikte eğitimi ortamında, farkına varacağım en önemli şey *müzik dinlemeyi* armoni ve işitme eğitimi açısından bir çalışma aracı olarak kullanabileceğimdir. Bir alterasyonun oluşturduğu *ton dışı renk(ler)* hakkında fikir yürütmek ve o alterasyonu benzerleriyle kıyaslamak, armoni eğitiminin gereğidir. Ancak dinlediğimiz müzikte bu armoni konularını uygulamamıza ortam sağlayan en önemli çalışma *diktedir*. Dikte, sadece alterasyon konusunda değil, armoni dersinde yer verilen her konu için (*esas/yan dereceler, yedili/dokuzlu akorlar, akor çevrimleri, kadans türleri, modülasyon, marş*

armoni, akora yabancı sesler vb.) öğrenilen bilgilerin sağlamasının yapılabileceği en yararlı eğitim ortamıdır. Kitabımda; alterasyon kullanımını inceleyebileceğimiz, bununla birlikte dikte duyumunda kullanabileceğimiz bir kaynak oluşturmayı amaçladım. Minör ve majör tonlar açısından alterasyon kullanımının karşılaştırılmasına olanak sağlayacak şekilde tasarlamaya çalıştım. Yazmış olduğum alterasyonlu dikteler istenirse; önce alterasyonun kaldırıldığı ve daha sonra aşamalı olarak eklendiği bir çalışma modeliyle uygulanabilir. Giriş bölümünde diktelerin yazımına yönelik açıklamalara yer verilmiştir.

Kitabın tasarımında büyük emek veren sevgili eşim ve arkadaşım M. Ozan Özaltunoğlu'na teşekkür ederim. *Alterasyonlar ve Alterasyon İçeren İki-Üç Partili Dikteler* kitabının, armoni ve işitme çalışmalarında yararlı bir kaynak olması dileğiyle.

Özlem Özaltunoğlu

Sivas, 2022

Yazarın Diğer Kitapları

Kanonlarla Solfej I

555 Melodik Dikte

Dört Partili Akor Bağlantılarıyla Dikte

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	v
GİRİŞ	1
Alterasyon	1
Dikte Yazımı	3
BİRİNCİ BÖLÜM	
MİNÖR TONDA ALTERASYON	5
Minör Dizide 2. Sesin Alterasyonu	6
II. Derece Akorunda <i>Temel Sesin</i> Pestleşmesi	6
V. Derece Akorunda <i>Beşlinin</i> Pestleşmesi	10
Minör Dizide 2. Sesin Altere Edildiği Dikteler	13
Minör Dizide 3. Sesin Alterasyonu	17
I. Derece Akorunda <i>Üçlünün</i> Tizleşmesi	17
VI. Derece Akorunda <i>Beşlinin</i> Tizleşmesi	21
Minör Dizide 3. Sesin Altere Edildiği Dikteler	23
Minör Dizide 4. Sesin Alterasyonu	27
IV. Derece Akorunda <i>Temel Sesin</i> Tizleşmesi	27
II. Derece Akorunda <i>Üçlünün</i> Tizleşmesi	31
Minör Dizide 4. Sesin Altere Edildiği Dikteler	35

İKİNCİ BÖLÜM

MAJÖR TONDA ALTERASYON	39
Majör Dizide 1. Sesin Alterasyonu	41
I. Derece Akorunda <i>Temel Sesin</i> Tizleşmesi.....	41
VI. Derece Akorunda <i>Üçlünün</i> Tizleşmesi	43
IV. Derece Akorunda <i>Beşlinin</i> Tizleşmesi	44
Majör Dizide 1. Sesin Altere Edildiği Dikteler.....	47
Majör Dizide 2. Sesin Alterasyonu	51
II. Derece Akorunda <i>Temel Sesin</i> Pestleşmesi	51
II. Derece Akorunda <i>Temel Sesin</i> Tizleşmesi	54
VII. Derece Akorunda <i>Üçlünün</i> Tizleşmesi	55
V. Derece Akorunda <i>Beşlinin</i> Pestleşmesi	57
V. Derece Akorunda <i>Beşlinin</i> Tizleşmesi	58
Majör Dizide 2. Sesin Altere Edildiği Dikteler.....	61
Majör Dizide 3. Sesin Alterasyonu	67
I. Derece Akorunda <i>Üçlünün</i> Pestleşmesi.....	67
Majör Dizide 3. Sesin Altere Edildiği Dikteler.....	71
Majör Dizide 4. Sesin Alterasyonu	73
IV. Derece Akorunda <i>Temel Sesin</i> Tizleşmesi.....	73
II. Derece Akorunda <i>Üçlünün</i> Tizleşmesi	77
Majör Dizide 4. Sesin Altere Edildiği Dikteler.....	83
Majör Dizide 5. Sesin Alterasyonu	87
V. Derece Akorunda <i>Temel Sesin</i> Tizleşmesi	87
III. Derece Akorunda <i>Üçlünün</i> Tizleşmesi.....	88
I. Derece Akorunda <i>Beşlinin</i> Tizleşmesi.....	90
Majör Dizide 5. Sesin Altere Edildiği Dikteler.....	93
Majör Dizide 6. Sesin Alterasyonu	97
VI. Derece Akorunda <i>Temel Sesin</i> Pestleşmesi	97

VI. Derece Akorunda <i>Temel Sesin</i> Tizleşmesi.....	99
IV. Derece Akorunda <i>Üçlünün</i> Pestleşmesi.....	101
II. Derece Akorunda <i>Beşlinin</i> Pestleşmesi.....	102
VII. Derece Akorunda <i>Yedilinin</i> Pestleşmesi	103
Majör Dizide 6. Sesin Altere Edildiği Dikteler.....	105
Majör Dizide 7. Sesin Alterasyonu.....	111
V. Derece Akorunda <i>Üçlünün</i> Pestleşmesi	111
I. Derece Akorunda <i>Yedilinin</i> Pestleşmesi	112
Majör Dizide 7. Sesin Altere Edildiği Dikteler.....	115
SONSÖZ	
ALTERASYONLARIN SINIFLANDIRILMASI	119
Adaş Tonlardan Ödünç Alınan Akorlarla Alterasyon.....	120
Komşu Tonlardan Ödünç Alınan Akorlarla Alterasyon	122
Ödünç Olmayan Akorlarla Alterasyon	123
KAYNAKÇA.....	127

GİRİŞ

Alterasyon

17. yüzyıl ortalarında gelişmeye başlayan *tonalite* kavramı, müzik eserinin armonik bir bakışla sınıflandırılmasını, değerlendirilmesini mümkün kılar. Ancak armonik ilerleyişin tonalite tarafından belirlenmiş olan sınırları, müzik tarihinde giderek genişlemiş ve çağdaş dönemde artık tonaliteden bağımsız denilebilecek düzeyde esnetilmiştir.

Eşit yarım seslere bölünmüş oktav fikrinin benimsenmeye başlandığı Barok dönemden günümüze *alterasyon* olarak adlandırılan ton dışı sesler, bu altere edilmiş sesleri içeren akorların oluşturduğu uyumlu ve uyumsuz etkiler, bestecilerin kimliğini tanımlayan bir anlatım aracı olarak zengin çeşitlilikte kullanılmıştır. Tonaliteye yabancı olan bu kromatik kullanım, Yunanca *chroma* yani renk kelimesinden hareketle, besteciyi yansıtan, ona has farklı bir renk olarak düşünülür.

Tonalite dışı renkler farklı şekillerde karşımıza çıkar. Bulunduğu akorda armonik bir görev üstlenmeyen, sadece melodiyi zenginleştirmek için kullanılan abantı sesi, süsleyici ses, geçici ses vb. *akora yabancı sesler*, grupetto, mordant, trill vb. *müzikal süslemeler* kromatik hareketlerle kullanılabilir.

Melodideki bu tonalite dışı renklerin armoniyle desteklendiği durumlarda ise değişikliğin yapıldığı akor açısından armonik bir ifade farkı oluşur. Bunun sonucunda karşımıza iki seçenek çıkar; tonalite dışı renklerin kalıcılığının oluşturduğu *modülasyon* ya da kalıcı olmayan kullanımlarla dizi derecelerinde kısa süreliğine yer bulan *alterasyon*.

Bu çalışmanın amacı; majör ve minör tonlar arasında alterasyon kullanımında görülen benzerlik ve farklılıkları incelemek, majör ve minör tonda altere edilen dizi seslerini görevlendirildikleri akorlara göre sınıflandırmaktır. Bu amaçla kitabın ilerleyen bölümlerinde farklı bestecilerden seçilmiş alterasyon içeren örnekler incelenmiştir. Birinci bölümde minör tonda, ikinci bölümde de majör tonda dizi seslerinin alterasyonlarına yer verilmiştir. Minör tondaki örneklerin birinci bölümde ele alınmasının sebebi, majör tondaki alterasyon örneklerinin çoğunlukla adaş minör tondan ödünç alınarak kullanılmış olmasıdır.

Çalışmada; “tonalite dışı renklerin kullanımı sırasında, dizi seslerinde görülen alterasyonlar görevlendirildikleri akorlara göre hangi şekillerde sınıflandırılmaktadır?” sorusuna cevap aranmıştır. Bu soru; birinci bölümde minör dizinin *iki, üç ve dördüncü* seslerindeki; ikinci bölümde majör dizinin *bir, iki, üç, dört, beş, altı ve yedinci* seslerindeki alterasyon örnekleri üzerinde tartışılmıştır. Tonalite dışı kullanılan bir rengin kaç farklı şekilde değerlendirilebileceğini; örneğin “do majör tonunda *la bemol*” ya da “la minör tonunda *si bemol*” alterasyonlarının, bulunulan tonda hangi ihtimallerle karşımıza çıkabileceğini akıcı bir sırayla sunabilmek için bu şekilde bir ilerlemeye yer verilmiştir.

Adaş tonlar arasındaki *ödünç akorların* ve farklı tonlardan ödünç alınan *ara-dominantların* müzik teorisinde olduğu gibi dikte çalışmalarında da kullanılması; modülasyon yapmadan majör/minör tonlar arasındaki renk farklılıklarının daha bilinçli bir şekilde kıyaslanabilmesine imkân sağlar. Dominant ya da tonik akorlarını hazırlayan tonalite dışı renklerin kullanıldığı *Napoliten 6lısı* ve *artmış 6lı* akorlarının (Fr^{+6} , Ger^{+6} , It^{+6}) kadansa geliştirdiği etkiler, dikte çalışmalarıyla işitsel bir zemin kazanır. Müzik teorisinin *duyulabilmesi*, başka bir deyişle müziksel işitme eğitiminin armoni çalışmalarıyla paralel olarak ilerleyebilmesi, müzik okuryazarlığının gelişiminde önemli bir aşamadır.

Temel müziksel işitme becerilerinin kazanılmasının yanı sıra müzik tarihi boyunca yeni dönemlerin kapısını açan armonik yeniliklerin önemli bir parçası

olarak alterasyonların da dikte çalışmalarıyla tanınması, müzik okuryazarlığında tamamlayıcı bir unsurdur. Bu amaçla kitabın içerisinde dikte çalışmalarına yer verilmiştir. Kitapta incelenmiş olan bu alterasyonların diktelerle uygulanması, müziksel işitme çalışmalarında yer alması, tonalite dışı renklerin modülasyon yapmadan kullanılmasıyla ortaya çıkan etkiyi kavrayabilmek açısından büyük öneme sahiptir.

Dikte Yazımı

Alterasyonların müziksel işitme çalışmalarında dikte edilmesi, donanım dışı renklerin bulunulan tonda oluşturduğu etkileri anlayabilmek ve bu etkileri birbirleriyle karşılaştırabilmek açısından gereklidir. Alteredilmiş akorun bulunulan tonda *yabancı* bir akor olması genel bir açıklamadır. Fakat özelde her alterasyon kendine has bir ilerleyiş ve çözüm beklentisiyle duyulur. Donanıma göre kromatik küçük 2li *tizleşmeyle* kullanılan bir alterasyonun *çıkıcı* yönde, kromatik küçük 2li *pestleşmeyle* kullanılan bir alterasyonun ise *inici* yönde çözüm isteğiyle ilerlediği görülür. Ama *artmış 6lı* akorlarında olduğu gibi bir akorun hem tizleşen hem de pestleşen alterasyonları aynı anda da duyulabilir.

Diktelerin çalışılmasına yönelik olarak; başlangıç ve bitiş seslerinin belli kurallara göre düşünülmesi ve bu düşünce haritasında kitapta yer alan her dikte türü için uygun olacak yolun izlenmesi önemlidir. Dikteler üç farklı türde hazırlanmıştır: *üç partili akor bağlantılarıyla dikte*, *dar serimde iki partili melodik dikte* ve *geniş serimde iki partili melodik dikte*.

Üç partili akor bağlantılarıyla dikte duyumu sırasında, diktenin başlangıç ve bitişinde yer alan tonik akoru iki farklı şekilde karşımıza çıkar: temel sesin bas partisinde olduğu *temel durum* ve akorun üçlüsünün bas partisinde olduğu *birinci çevrim* durumu. Dikteye başlarken bu iki seçeneği kıyaslayarak hareket ettiğimizde; akorun en kalın ve en ince seslerinin oluşturduğu aralığın hesaplanması yararlı olacaktır. Temel durumdaki bir akorda bu sınır *tam 5li* iken birinci çevrim

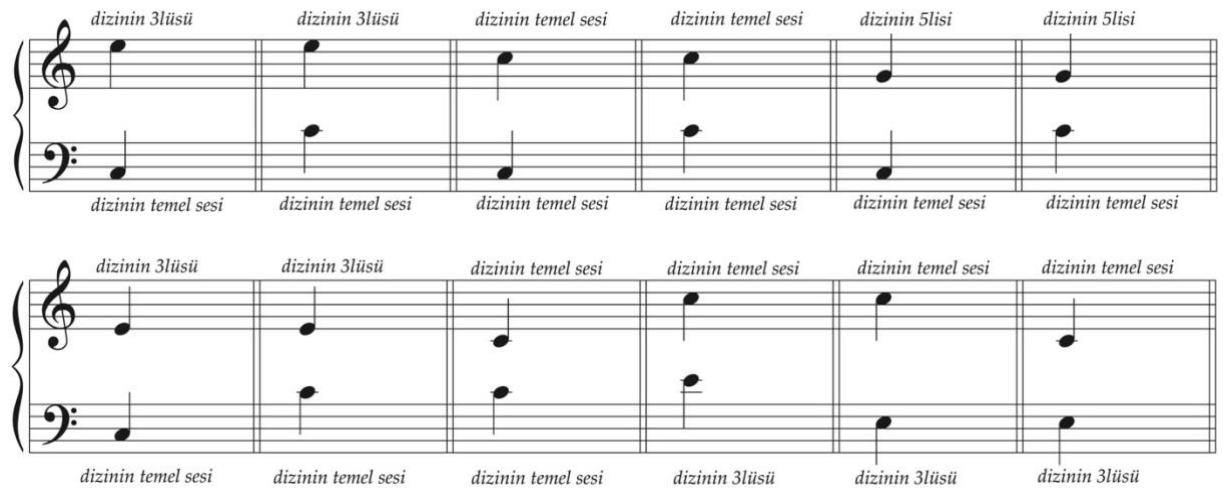
durumunda 6lı (majör tonda küçük 6lı, minör tonda büyük 6lı) aralığıdır. Do majör tonu üzerinde örnekleyecek olursak:



Dar serimde iki partili melodik dikte duyumu sırasında, aşağıdaki açıklamada da görüldüğü gibi 10lu, 8li, 5li, 3lü, 1li ya da 6lı aralıkla dikte başlayabilir ya da bitebilir. Bu iki partiyi bas ve soprano partileri olarak adlandıırırsak; basta temel ses ya da 3lü, sopranoda ise temel ses, 3lü ya da 5li yer alabilmektedir. Ama üç partili akor bağlantılarıyla diktede olduğu gibi burada da, ikinci çevrim olarak adlandırdığımız basta 5linin yer aldığı durum diktenin başlangıç ya da bitiş aralığı olarak kullanılmaz.



Geniş serimde iki partili melodik dikte duyumu sırasında, aşağıdaki ölçülerde görüldüğü gibi (oktav farkları atılarak) 8li, 5li, 3lü, 1li ya da 6lı aralıkla dikte başlayabilir ya da bitebilir. Dar serimde iki partili melodik diktenin başlangıç ve bitişinde olduğu gibi burada da sopranoda temel ses, 3lü ya da 5li, basta ise temel ses ya da 3lü yer alabilir ama 5li basa gelmez.



BİRİNCİ BÖLÜM

MİNÖR TONDA ALTERASYON

Minör tonda alterasyon çeşitliliğini, örnek olarak do armonik minör dizisinde inceleyelim.

	minör 7li	eksik 5lili 7li	artmış 5lili 7li	minör 7li	dominant 7li	majör 7li	eksik 7li
Do Armonik Minör							
Dizi Derecesi	I. Derece	II. Derece	III. Derece	IV. Derece	V. Derece	VI. Derece	VII. Derece
Dizinin 2. sesinin pestleşmesi (re bemol)							
Dizinin 3. sesinin tizleşmesi (mi natürel)							
Dizinin 4. sesinin tizleşmesi (fa diyez)							

Do armonik minör dizisinde *re bemol*, *mi natürel* ve *fa diyez* sesleriyle tonalite dışı renkler duyurulur.¹ Bulunulan tonda *re*, *mi bemol*, *fa* seslerinin kromatik küçük 2li pestleşmesi ya da tizleşmesiyle elde edilen bu alterasyonlar;

- II. derecenin temel sesinde ya da V. derecenin 5lisinde *re bemol*
- I. derecenin 3lüsünde ya da VI. derecenin 5lisinde *mi natürel*
- II. derecenin 3lüsünde ya da IV. derecenin temel sesinde *fa diyez*

kullanımıyla karşımıza çıkar.

¹ Altıncı ve yedinci seslerde görülen tizleşmeler *çıkıcı melodik minör* ya da *armonik minör* olarak değerlendirilir.

Minör Dizide 2. Sesin Alterasyonu

Do Armonik Minör							
Dizi Derecesi	I. Derece	II. Derece	III. Derece	IV. Derece	V. Derece	VI. Derece	VII. Derece
Dizinin 2. sesinin pestleşmesi (re bemol)							

Minör dizide 2. sesin pestleşmesi, II. derece ve V. derece akorlarında görülür. II. derecede bu alterasyonun kullanılmasıyla otantik kadansı hazırlayan *Napoliten 6lısı* duyurulur. V. derecede kullanıldığında ise akor *Fransız 6lısı* (Fr^{+6})'sına dönüşür. Aşağıdaki örneklerde yer alan *Napoliten 6lısı* ve Fr^{+6} akorlarının kullanımını inceleyelim.

II. Derece Akorunda Temel Sesin Pestleşmesi

Örnek 1'in ikinci ölçüsünde, re minörde II. derece akoru temel sesi pestleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 1. Re minörde *mi bemol* kullanımı

Mozart, KV466, *Re minör Piyano Konçertosu*, no.20, *Allegro*,48-53. ölçüler

Böylece eksik 5lili yapıdaki bu akor, tonun temel sesine küçük 2li uzaklıkta bulunan majör bir akora dönüşür. Altered edilmiş olan II. derece akorundan sonra, üçüncü ölçüdeki dominant akoru dördüncü ölçüde kırık kadansla VI. derece akoruna bağlanmıştır.

Re minörde *mi bemol* kullanımı:

I N6 V₊⁷ VI6

Bu alterasyon müzik tarihinde Napoli Okulu bestecileri tarafından geliştirildiği ve yayıldığı düşünülerek *Napoliten akoru* adıyla tanımlanır. Napoli Okulu öncesi örnekleri de bulunan bu akoru bazı kaynaklar adaş Friyjen modundan ödünç alınan II. derece akoru şeklinde değerlendirmektedir.² Dominant akoruna bağlanarak ilerleyen II. derece akorundaki bu alterasyonun yaygın olarak birinci çevrimde kullanılmasıyla *Napoliten 6lısı* ifadesi oluşmuştur. Akorda genel olarak tercih edilen kullanım eserin dış partilerinde bu altılının duyurulması yönündedir.

Yaygın kullanımın aksine Chopin, örnek 2'nin ikinci ölçüsünde Napoliten akorunu temel durumda duyurur.

Örnek 2. Do minörde *re bemol* kullanımı
Chopin, Op.28, no.20, Do minör Prelüd, 11-13. ölçüler

Fine

Do minörde, dizinin ikinci sesinin pestleşmesiyle oluşan *re bemol* bas partisinde çıkıcı artmış 4lü aralığıyla temel durumda dominant 7li akoruna bağlanmıştır.

Do minörde *re bemol* kullanımı:

N V₊⁷ I

² Salzer, *Structural Hearing Tonal Coherence in Music Volume One*, s: 177.
Schenker, *Harmony*, s: 285.

Örnek 3'ün üçüncü ölçüsünde Napoliten 6lı akoru 7lisiyle birlikte kullanılmıştır.

Örnek 3. La minörde *si bemol* kullanımı
Schubert, D893, "Grab und Mond", 1-5. ölçüler



La minörde dizinin ikinci sesinin pestleşmesiyle oluşan *si bemolün* alto partisinde sırasıyla *la* ve *sol diyez* seslerine bağlanmasıyla Napoliten altılı akorunun 7lisi ve dominant akoru duyurulur.



Örnek 4'ün ikinci ölçüsünde, fa minörde Napoliten 6lı akoru dominant akoruna değil, dominant üzerindeki abantı akoruna bağlanır.

Örnek 4. Fa minörde *sol bemol* kullanımı
Chopin, Op.55, no.1, Fa minör Nocturne, 5-8. ölçüler



Bu abantıyla geciktirilerek duyurulan dominant akoru tam otantik kadansla tonik akoruna ilerler.



Örnek 4'te olduğu gibi örnek 5'te de Napoliten 6lı akoru dominant akoru yerine dominant üzerindeki abantı akoruna bağlanır. Fakat bu bağlantının çözümü kırık kadansla ilerler.

Örnek 5. Fa diyez minörde *sol natürel* kullanımı
Mozart, KV488, *La majör Piyano Konçertosu*, no.23, *Andante*, 60-68. ölçüler

Mozart örnek 5'in beşinci ölçüsünde kırık kadansla duyurduğu bu kalışı, altıncı ölçüden başlayarak tekrarlayıp bu kez tam otantik kadansla tonik akorunda sonlandırır.

Fa diyez minörde *sol natürel* kullanımı:

N6 V 6.....7 4.....+ VI6 N6 V 6.....7 4.....+ I


Örnek 6'da 7lisiyle kullanılmış olan Napoliten 6lı akoru dominant akoru yerine *dominant dominantı*³ akoruna bağlanmıştır.

Örnek 6. La minörde *si bemol* kullanımı
Haydn, XXVb3, "*Betrachtung des Todes*", 48-54. ölçüler

³ Dominant dominantı akoru *minör dizide 4. sesin alterasyonu* başlığında açıklanmaktadır.

Böylece bas partisinde *re, re diyez, mi* sesleriyle ve alto partisinde *si bemol, si natürel, do* sesleriyle kromatik çıkıcı ezgiler oluşmuştur.

La minörde *si bemol* kullanımı:



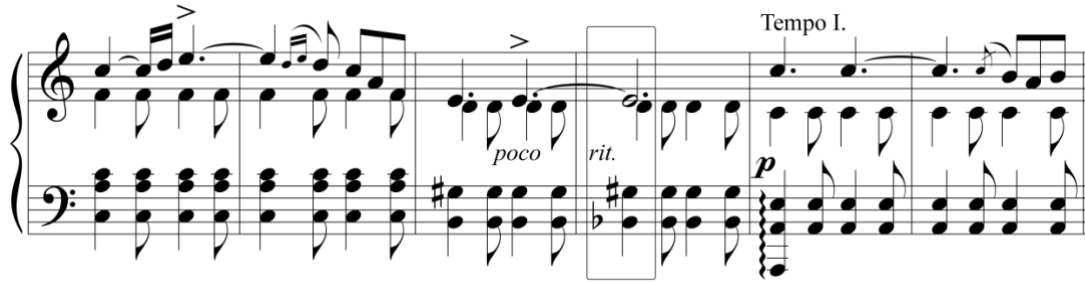
N₅ V₆ V₆...
V₅ V₄...

Napoliten 6lısının kullanımına majör tonlara göre minör tonlarda daha çok rastlanır. Bu altere akor yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi bazı durumlarda yedilisiyle ve farklı çevrimlerde de kullanılabilir. Eserde dramatik bir gerilim oluşturma amacıyla kullanılan bu alterasyon; kapanış kadansı olarak tercih edildiğinde *acıklı/dokunaklı* kadans ya da *patetik* kadans adını alır.

V. Derece Akorunda Beşlinin Pestleşmesi

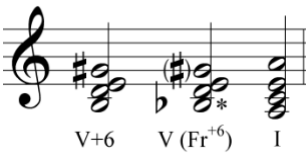
Örnek 7'nin dördüncü ölçüsünde, la minörde dominant 7li akoru beşlisi pestleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 7. La minörde *si bemol* kullanımı
Grieg, *Lyric pieces, Op.47, no.3, Melodie, 37-42. ölçüler*



İkinci çevrim durumundaki akorun beşlisi pestleştirilerek bas partisinde kullanılmış böylece *si bemol* ve *sol diyez* sesleriyle *artmış 6lı* aralığı oluşmuştur.

La minörde *si bemol* kullanımı:



V+6 V (Fr⁺⁶) I

Fransız 6lısı (Fr⁺⁶) olarak adlandırılan bu kullanım genellikle kadansa gelişte dominant dominantı akoru olarak karşımıza çıkar. Grieg burada, Klasik dönemdeki

genel kabul gören bu bağlantıdan uzaklaşır. La minörde dominant akorunu $Fr^{+6'}$ 'na dönüştürerek tonik akoruna götürür ve otantik kadansı tamamlar.

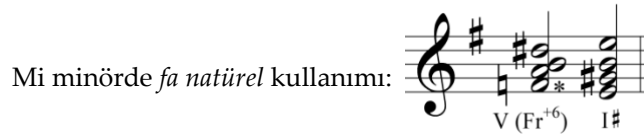
Örnek 8'in yedinci ölçüsünde, mi minörde dominant 7li akoru beşlisi pestleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 8. Mi minörde *fa natürel* kullanımı

Brahms, Op.98, Senfoni no.4, Allegro energico e passionato, 1-8. ölçüler



Örnek 7'de olduğu örnek 8'de de akorun pestleştirilmiş olan beşlisi bas partisinde kullanılmış böylece *fa natürel* ve *re diyez* sesleriyle *artmış 6lı* aralığı duyurulmuştur.



Brahms burada, mi minörün dominant akorunu $Fr^{+6'}$ 'na dönüştürerek 3lüsü tizleşmiş tonik akoruna götürür ve otantik kadansı tamamlar.

Artmış 6lı aralığının, $Fr^{+6'}$ 'sına benzer şekilde *Alman 6lısı* (Ger^{+6}) ve *İtalyan 6lısı* (It^{+6}) olarak adlandırılan kullanımları da vardır. Bu akorlar; minör dizide 4. sesin alterasyonu, majör dizide 2. sesin alterasyonu ve majör dizide 4. sesin alterasyonu başlıklarında ele alınmıştır.⁴

⁴ Majör tondaki *artmış 6lı* örnekleri çoğu zaman adaş minör tondan *ödünc alınmış akorlar* olarak karşımıza çıkar.

Minör Dizide 2. Sesin Altere Edildiği Dikteler

Dikte - 1 (2. sesin pestleşmesi)

Musical score for Dikte - 1 (2. sesin pestleşmesi) in 3/4 time. The score consists of two staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a sequence of notes and rests, with a prominent F# in the second measure of the first staff.

Dikte - 2 (2. sesin pestleşmesi)

Musical score for Dikte - 2 (2. sesin pestleşmesi) in 2/4 time. The score consists of two staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a sequence of notes and rests, with a prominent F# in the second measure of the first staff.

Dikte - 3 (2. sesin pestleşmesi)

Musical score for Dikte - 3 (2. sesin pestleşmesi) in 2/4 time. The score consists of two staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a sequence of notes and rests, with a prominent F# in the second measure of the first staff.

Dikte - 4 (2. sesin pestleşmesi)

Musical score for Dikte - 4 (2. sesin pestleşmesi). The score is written for piano in 3/4 time, key of B-flat major. It consists of two systems of two staves each. The first system shows the initial melody and accompaniment. The second system shows the continuation of the piece, ending with a double bar line.

Dikte - 5 (2. sesin pestleşmesi)

Musical score for Dikte - 5 (2. sesin pestleşmesi). The score is written for piano in 4/4 time, key of D major. It consists of two systems of two staves each. The first system shows the initial melody and accompaniment. The second system shows the continuation of the piece, ending with a double bar line.

Dikte - 6 (2. sesin pestleşmesi)

Musical score for Dikte - 6 (2. sesin pestleşmesi). The score is written for piano in 2/4 time, key of B-flat major. It consists of two systems of two staves each. The first system shows the initial melody and accompaniment. The second system shows the continuation of the piece, ending with a double bar line.

Dikte - 7 (2. sesin pestleşmesi)

Musical notation for Dikte - 7 (2. sesin pestleşmesi). The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two staves. The first staff contains a sequence of chords: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6. The second staff contains a sequence of chords: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6.

Dikte - 8 (2. sesin pestleşmesi)

Musical notation for Dikte - 8 (2. sesin pestleşmesi). The piece is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of two staves. The first staff contains a sequence of chords: Bb4, Cb5, Db5, Eb5, Fb5, Gb5, Ab5, Bb5, Cb6, Db6, Eb6, Fb6, Gb6. The second staff contains a sequence of chords: Bb4, Cb5, Db5, Eb5, Fb5, Gb5, Ab5, Bb5, Cb6, Db6, Eb6, Fb6, Gb6.

Dikte - 9 (2. sesin pestleşmesi)

Musical notation for Dikte - 9 (2. sesin pestleşmesi). The piece is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It consists of two staves. The first staff contains a sequence of chords: Bb4, Cb5, Db5, Eb5, Fb5, Gb5, Ab5, Bb5, Cb6, Db6, Eb6, Fb6, Gb6. The second staff contains a sequence of chords: Bb4, Cb5, Db5, Eb5, Fb5, Gb5, Ab5, Bb5, Cb6, Db6, Eb6, Fb6, Gb6.

Dikte - 10 (2. sesin pestleşmesi)

Musical notation for Dikte - 10 (2. sesin pestleşmesi). The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two staves. The first staff contains a sequence of chords: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6. The second staff contains a sequence of chords: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6.

Dikte - 11 (2. sesin pestleşmesi)

The image shows two staves of musical notation for a dictation exercise. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The first staff contains 11 measures of music, and the second staff contains 11 measures. The music consists of chords and dyads, with the second staff showing a change in the second voice part (pesteleşmesi) in the final measures.

Minör Dizide 3. Sesin Alterasyonu

Do Armonik Minör							
Dizi Derecesi	I. Derece	II. Derece	III. Derece	IV. Derece	V. Derece	VI. Derece	VII. Derece
Dizinin 3. sesinin tizleşmesi (mi natürel)							

Dizinin 3. sesi, eserin majör/minör tonda oluşunu belirler. Dolayısıyla 3. sesin alterasyonu, eserde adaş majör/minör tonun geçici bir renk olarak duyulmasını sağlar. Minör eserde 3. sesin tizleşmesi, I. derece ve VI. derece akorlarında görülür. I. derecede bu alterasyonun kullanılmasıyla *Pikardi 3lüsü*⁵ ve subdominant dominantı oluşur. VI. derecede kullanıldığında ise akor *artmış 5lili 7li*'ye dönüşür. Bu akor subdominant dominantı kalıbında olmasa da subdominantta çözüm isteğindedir. Aşağıdaki örneklerde bu akorların kullanımını inceleyelim.

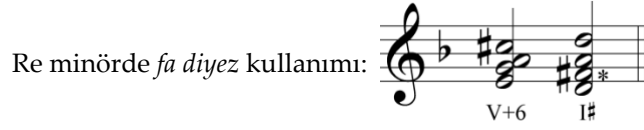
I. Derece Akorunda Üçlünün Tizleşmesi

Örnek 9'un son ölçüsünde, re minörde I. derece akoru üçlüsü tizleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 9. Re minörde *fa diyez* kullanımı
J. S. Bach, 389 Choralgesänge no.382, 29-32. ölçüler

⁵ Fr. tierce de Picardie

Minör tonik akorunun adaş majördeki tonik akoruna dönüştüğü bu kullanım *Pikardi 3lüsü* olarak adlandırılır.



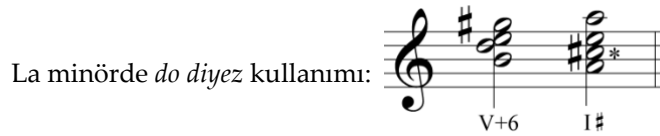
Bu alterasyonla minör eserin sonunda majör bitiriş etkisi oluşur. *Pikardi 3lüsü ödünç akor* olarak düşünülmelidir. J. S. Bach örnek 9'un sonunda re minördeki eseri, re majörden ödünç aldığı tonik akoru ile bitirmiştir.

Aynı alterasyonun Romantik dönemdeki kullanımı örnek 10'un son ölçüsünde görülmektedir.

Örnek 10. La minörde *do diyez* kullanımı
Schubert D893, "Grab und Mond", 40-46. ölçüler



La minörde I. derece akoru *do diyez* alterasyonuyla kullanılmış, böylece Schubert'in bu eseri la majörden ödünç alınmış olan tonik akoruyla yani *Pikardi 3lüsü*yle tamamlanmıştır.

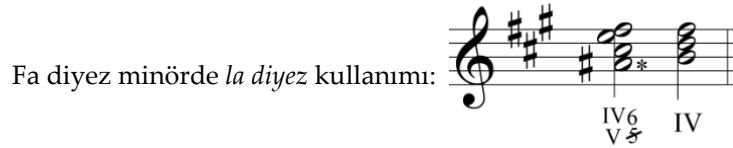


Örnek 11'in üçüncü ölçüsünde, *fa diyez* minörde I. derece 7li akoru üçlüsü tizleştirilerek kullanılmıştır. Örnek 9 ve 10'da görülen alterasyona benzemekle birlikte, buradaki kullanım *Pikardi 3lüsü* değildir.

Örnek 11. Fa diyez minörde *la diyez* kullanımı
J. S. Bach, 389 Choralgesänge no.381, 8-11. ölçüler



Fa diyez minörde *la diyez* kullanılarak yapılan bu alterasyonla, I. derece 7li akorunun yapısı ton içerisinde olması gereken minör yedili kalıbından dominant 7li kalıbına dönüşmüştür.



Dominant 7linin çıkıcı hareketle çözüm bekleyen yeden sesi *la diyez* ve inici hareketle çözüm bekleyen 7lisi *mi*, fa diyez minörün IV. derecesindeki *si* ve *re* seslerine ilerlemektedir. Böylece minör dizinin üçüncü sesi kısa süreliğine kromatik küçük 2li tizleşmiş ve subdominantı hazırlayan bir dominant 7lisini oluşturmuştur. Bu durumda oluşan akorun adı *ara-dominant*'tır.

Tıpkı tonun dominant 7lisinin tonik akoruna çözümü gibi gerekli alterasyonlar eklenerek tonun başka derecelerinin dominant akorları kurulup ilgili dereceye çözülerek kullanılabilir. "Ara-dominant akorları başka tonlardan alınmış ödünç akorlardır."⁶ Fa diyez minör tonundaki bu eserde, *si* minörün dominant 7li akoru bir anlığına ödünç alınmıştır. J. S. Bach bu ara-dominant akorunu, bas partisinde birinci ölçünün son vuruşunda başlayıp eserin sonuna kadar süren kromatik çıkışın bir parçası olarak kullanmıştır.

Aynı alterasyonun Klasik dönemdeki kullanımı örnek 12'nin üçüncü ölçüsünde, sol minörde I. derece 7li akorunda görülmektedir.

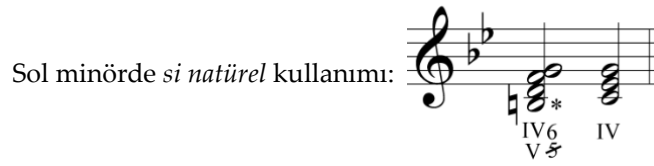
⁶ Özdemir, *Armoni*, s: 82.

Örnek 12. Sol minörde *si natürel* kullanımı

Mozart, KV20, 16-19. ölçüler



Sol minörde *si natürel* kullanılarak yapılan bu alterasyonla, I. derece 7li akoru IV. derecenin dominant 7lisine dönüşmüştür. Dominant 7linin çözüm bekleyen *si natürel* ve *fa* sesleri, sol minörün IV. derecesindeki *do* ve *mi bemol* seslerine ilerlemektedir. Mozart'ın kullandığı bu alterasyonla, sol minör tonundaki eserde do minörün dominant 7li akoru ödünç alınmıştır.



Schumann'ın aynı alterasyona yer verdiği örnek 13'ün üçüncü ölçüsünde ise örnek 11 ve 12'den farklı olarak, önce minör yapıdaki I. derece akoru duyurulup hemen ardından altere edilmektedir.

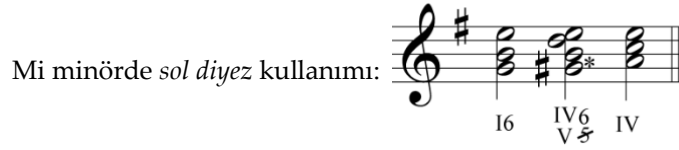
Örnek 13. Mi minörde *sol diyez* kullanımı

Schumann, Op.48 Dichterliebe "Im Rhein, im heiligen Strome", 6-11. ölçüler



Mi minörde *sol diyez* kullanılarak I. derece 7li akoru subdominant dominantına dönüşmüştür. Akorun çözüm bekleyen *sol diyez* ve *re* sesleri mi

minörde subdominantın *la* ve *do* seslerine ilerlemiş, böylece mi minör tonunda la minörün dominant 7li akoru ödünç olarak kullanılmıştır.



Minör dizinin üçüncü sesinin tizleşmesi örnek 9 ve 10'da Pikardi 3lüsü olarak eserin adaş majör tonda bitirişini duyurmak amacıyla kullanılmıştır. Bu tizleşme örnek 11, 12 ve 13'te eserin donanımında olmayan değıştirici işaretlerle daha parlak bir duyumu olan *renklendirilmiş* bir I. derece akoru örneği olarak karşımıza çıkar. Böylece dinleyicide bir anlığına *ilgili subdominant tonuna* modülasyon beklentisi oluşturulmuş, fakat modülasyon yerine anlık bir parlaklık kullanılmıştır.

VI. Derece Akorunda *Beşlinin* Tizleşmesi

Örnek 14'ün birinci ölçüsünde, re minörde VI. derece 7li akoru beşlisi tizleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 14. Re minörde *fa* diyez kullanımı
Haydn, Hob.XX1-13c, "Insanae et Vanae Curae", 141-145. ölçüler



Re minörde *fa* diyez kullanılarak yapılan bu alterasyonla, VI. derece 7li akorunun yapısı ton içerisinde olması gereken majör yedili kalıbından artmış 5lili 7li kalıbına dönüşmüştür. Artmış 5li aralığını oluşturan *fa* diyez sesinin *sol* sesine

çıkmasıyla VI. derece akorunun bu alterasyonu (subdominant dominantı yani bir ara-dominant olmamakla birlikte) subdominant akoruna çözülmektedir.

Re minörde *fa* diyez kullanımı:



VI $\frac{7}{\#5}$ IV6 V(Ger⁺⁶) V $\frac{6.....7}{4.....+}$

Haydn'ın kullandığı bu alterasyon, örnek 14'ün üçüncü ölçüsünde görülen *sol* diyez sesiyle Ger⁺⁶ içeren dominant dominantı akorunu hazırlayan; bas partisinde uzayan *si bemol* sesi üzerinde, alto partisinde görülen *fa*, *fa diyez*, *sol*, *sol diyez*, *la* seslerinin sıralanmasıyla oluşan bir kromatik hareketin başlangıcıdır.

Minör Dizide 3. Sesin Altere Edildiği Dikteler

Dikte - 12 (3. sesin tizleşmesi)

Musical notation for Dikte - 12 (3. sesin tizleşmesi). The piece is in 3/4 time and consists of two systems of two staves each. The first system shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system continues the melody and bass line. The key signature is one flat (B-flat).

Dikte - 13 (2. sesin pestleşmesi, 3. sesin tizleşmesi)

Musical notation for Dikte - 13 (2. sesin pestleşmesi, 3. sesin tizleşmesi). The piece is in 3/4 time and consists of two systems of two staves each. The first system shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system continues the melody and bass line. The key signature is one flat (B-flat).

Dikte - 14 (2. sesin pestleşmesi, 3. sesin tizleşmesi)

Musical notation for Dikte - 14 (2. sesin pestleşmesi, 3. sesin tizleşmesi). The piece is in 2/4 time and consists of two systems of two staves each. The first system shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system continues the melody and bass line. The key signature is one sharp (F-sharp).

Dikte - 15 (2. sesin pestleşmesi, 3. sesin tizleşmesi)

Musical score for Dikte - 15, showing two systems of two staves each. The first system has a treble clef and a bass clef, with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. The second system has a treble clef and a bass clef, with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. The music consists of eighth and quarter notes with various accidentals.

Dikte - 16 (2. sesin pestleşmesi, 3. sesin tizleşmesi)

Musical score for Dikte - 16, showing two systems of two staves each. The first system has a treble clef and a bass clef, with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The second system has a treble clef and a bass clef, with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The music consists of chords and single notes.

Dikte - 17 (2. sesin pestleşmesi, 3. sesin tizleşmesi)

Musical score for Dikte - 17, showing two systems of two staves each. The first system has a treble clef and a bass clef, with a key signature of two sharps and a 3/8 time signature. The second system has a treble clef and a bass clef, with a key signature of two sharps and a 3/8 time signature. The music consists of eighth and quarter notes with various accidentals.

Dikte - 18 (2. sesin pestleşmesi, 3. sesin tizleşmesi)

Musical score for Dikte - 18, showing two systems of two staves each. The first system has a treble clef and a bass clef, with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The second system has a treble clef and a bass clef, with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The music consists of chords and single notes.

Dikte - 19 (3. sesin tizleşmesi)

Musical score for Dikte - 19 (3. sesin tizleşmesi). The score is written in 2/4 time and B-flat major. It consists of two systems of two staves each. The first system shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system shows the continuation of the melody and bass line, ending with a double bar line.

Dikte - 20 (2. sesin pestleşmesi, 3. sesin tizleşmesi)

Musical score for Dikte - 20 (2. sesin pestleşmesi, 3. sesin tizleşmesi). The score is written in 3/4 time and B-flat major. It consists of two systems of two staves each. The first system shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system shows the continuation of the melody and bass line, ending with a double bar line.

Dikte - 21 (2. sesin pestleşmesi, 3. sesin tizleşmesi)

Musical score for Dikte - 21 (2. sesin pestleşmesi, 3. sesin tizleşmesi). The score is written in 6/8 time and B-flat major. It consists of two systems of two staves each. The first system shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system shows the continuation of the melody and bass line, ending with a double bar line.

Dikte - 22 (2. sesin pestleşmesi, 3. sesin tizleşmesi)

Musical score for Dikte - 22 (2. sesin pestleşmesi, 3. sesin tizleşmesi). The score is written in 3/4 time and B-flat major. It consists of two systems of two staves each. The first system shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system shows the continuation of the melody and bass line, ending with a double bar line.

Dikte - 23 (3. sesin tizleşmesi)

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody starts on G4, moves to A4, B4, and C5, then descends through B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, and B3. The second staff continues the melody from B3, moving to A3, G3, F#3, E3, D3, C3, and B2. The piece concludes with a double bar line.

Minör Dizide 4. Sesin Alterasyonu

Do Armonik Minör							
Dizi Derecesi	I. Derece	II. Derece	III. Derece	IV. Derece	V. Derece	VI. Derece	VII. Derece
Dizinin 4. sesinin tizleşmesi (fa diyez)							

Dizinin 4. sesinin tizleşmesi dominant akorunu hazırlayan bir alterasyondur. IV. derece ve II. derece akorlarında kullanılan bu alterasyonla dominant dominantı duyurulur. IV. derecenin alterasyonu ile Ger^{+6} , II. derecenin alterasyonu ile ise Fr^{+6} kalıbında dominant dominantı akorları oluşur. Aşağıdaki örneklerde bu alterasyonun kullanım şekillerini inceleyelim.

IV. Derece Akorunda Temel Sesin Tizleşmesi

Örnek 15'in ikinci ölçüsünde, sol minörde IV. derece 7li akoru temel sesi tizleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 15. Sol minörde *do diyez* kullanımı
Mozart, KV20, 19-23. ölçüler

Sol minörde *do diyez* kullanılarak yapılan bu alterasyonla *dominant dominantı* akoru ortaya çıkar. Minör tonda, subdominant 7li akorunun temel sesi tizleştirildiğinde genel olarak üçlüsü basa verilerek birinci çevrimde kullanılır. Böylece *Alman 6lısı* (Ger^{+6}) olarak adlandırılan artmış 6lı akoru oluşur. Fakat örnek 15'te Mozart

bu akoru temel durumda kullanmış, böylece bas ezgisinde tam otantik kadansı hazırlayan “do, do diyez, re” şeklinde bir kromatik hareketi ön plana çıkarmıştır.

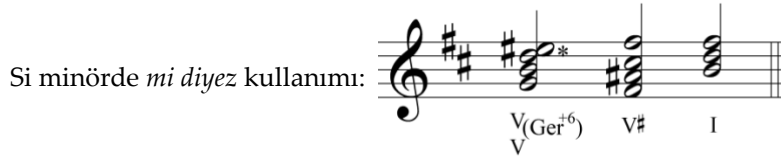


Örnek 16'nın birinci ölçüsünde, si minörde IV. derece 7li akoru temel sesi tizleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 16. Si minörde mi diyez kullanımı
Haydn, Senfoni no.86, Final, 90-92. ölçüler



Örnek 15'te temel durumda kullanılan bu akor, örnek 16'da üçlüsü basa verilerek birinci çevrimde kullanılır. Böylece sol ve mi diyez sesleriyle artmış 6lı aralığı oluşur. Bu kullanıma Ger⁺⁶ adı verilir. “Subdominant akorunun artmış 6lı hali, kadansa ters hareketle yaklaşma ve pasaja güç kazandırma açısından kullanışlı bir araçtır. Kahramanlık etkisini ifade etmenin yaygın bir yoludur.”⁷



Artmış 6lının ters yönde hareketle fa diyez oktavına yani si minörde dominant akoruna çözülmesi beklenir. Örnek 16'nın ikinci ölçüsünde bu çözüm görülmektedir.

Ger⁺⁶ akorunun Romantik dönemdeki kullanımının görüldüğü örnek 17'nin birinci ölçüsünde, la minörün IV. derece 7li akoru temel sesi tizleştirilerek kullanılmıştır.

⁷ Alchin, *Applied Harmony Part II, Modulation and Chromatic Harmony*, s: 21.

Örnek 17. La minörde *re* diyez kullanımı

Schumann, Op.65 no.1, "Die Rose stand in Tau", 11-13. ölçüler



La minörde *re* diyez alterasyonuyla Ger⁺⁶ olarak adlandırılan dominant dominantı akoru oluşmuş; artmış 6lı aralığı *fa* ve *re* diyez seslerinin ters yönde hareketleriyle *mi* oktavına yani la minörde dominant akoruna çözülmüştür.

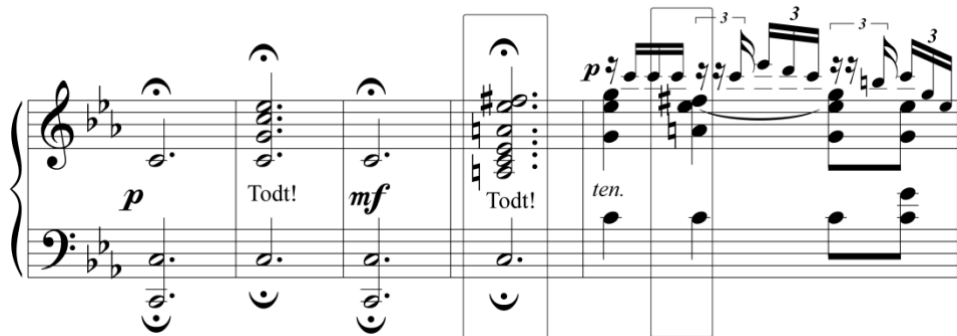


Minör tonda dizinin dördüncü sesinin alterasyonu, bulunan tonda dominantı dominantı akoruna yer verilen bu üç örnekte; Mozart, Haydn ve Schumann aynı akoru kullanarak dinleyicide bir anlığına ilgili dominant tonuna modülasyon beklentisi oluşturur. Mozart'tan alınan örnekte, bu akor temel durumda kullanıldığı için Ger⁺⁶ akorundaki artmış 6lı aralığı oluşmamıştır.

Aşağıdaki örneklerde ise minör tonda dizinin dördüncü sesinin alterasyonu farklı bir kullanımla karşımıza çıkar. Örnek 18'in dördüncü ölçüsünde, do minörde IV. derece 7li akoru temel sesi ve üçlüsü tizleştirilerek kullanılmıştır.


Örnek 18. Do minörde *fa* diyez kullanımı

Beethoven, WoO87, "Cantate auf den Tod Kaiser Joseph des Zweiten", 10-14. ölçüler



Akorun üçlüsündeki tizleşme çıkıcı melodik minördeki 6. sesin tizleşmesi olarak düşünülür. Do minörde *fa diyez* kullanılarak yapılan bu alterasyonla, eksik 7li kalıbında bir subdominant akoru oluşturur. Örnek 18'in beşinci ölçüsünde toniğe bağlanan bu akor, dörtlüklerle tekrarlanarak tonik akorları arasında süsleyici hareketle ilerleyen *fa diyez* ve *la natürel* seslerini duyurur.

Do minörde *fa diyez* kullanımı:



Burada minör dizinin dördüncü sesi bir artmış 6lı akoru olarak değil, tonik pedali üzerinde *sol* sesini aynı anda hem alt hem de üst komşu seslerden süsleyen bir subdominant akoru olarak karşımıza çıkar. Bu süslemeler sırasında donanımda olmayan yabancı sesler kullanılmıştır.

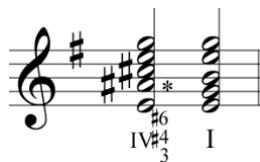
Aynı şekilde örnek 19'un ikinci ve üçüncü ölçülerinde, mi minörde IV. derece 7li akoru temel sesi ve üçlüsü tizleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 19. Mi minörde *la diyez* kullanımı
Schumann, Op.29, no.3, "Zigeunerleben", 10-14. ölçüler



Bu alterasyonla, eksik 7li kalıbındaki subdominant akoru, tonik akorları arasında ilerleyerek *la diyez* ve *do diyez* seslerini duyurur.

Mi minörde *la diyez* kullanımı:



Örnek 18’de olduğu gibi burada da minör dizinin dördüncü sesi tonik pedali üzerinde donanımda olmayan tonalite dışı renkler içeren bir subdominant akoru olarak kullanılmıştır.

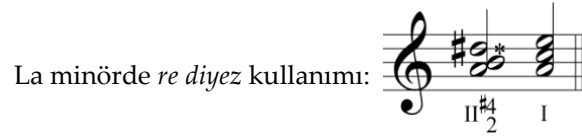
II. Derece Akorunda Üçlünün Tizleşmesi

Örnek 20’nin ikinci ölçüsünde, la minörde II. derece 7li akoru üçlüsü tizleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 20. La minörde *re diyez* kullanımı
Schubert, D148, "Trinklied", 14-16. ölçüler



La minörde *re diyez* alterasyonuyla, tonik pedali üzerinde süsleyici hareketlerle donanımda olmayan renkleri kullanan II. derece akoru oluşmuştur.



Aynı alterasyon örnek 21’in birinci ölçüsünde de kullanılmıştır. Örnek 20’den farklı olarak, tonik pedali üzerinde bir süsleyici hareket yerine dominant üzerinde bir abantı akorunu hazırlamak amacıyla la minörde II. derece 7li akorunun üçlüsü tizleştirilmiştir.

Örnek 21. La minörde *re diyez* kullanımı
Haydn, Hob.XXVb:3, "Betrachtung des Todes", 52-54. ölçüler



La minörde *re diyez* kullanılarak yapılan bu alterasyonla II. derece akoru Fr^{+6} kalıbında bir dominant dominantı akoruna dönüşür.

La minörde *re diyez* kullanımı:



$V(Fr^{+6})$ $V \begin{matrix} 6 \dots 7 \\ 4 \dots + \end{matrix}$ I

Artmış 6lı aralığı *fa* ve *re diyez* seslerinin ters yönde hareketiyle, *mi* oktavına yani la minörde dominant akoruna çözülür. Aynı alterasyonun Romantik dönemdeki kullanımı örnek 22'nin birinci ölçüsünde görülmektedir.

Örnek 22. Do minörde *fa diyez* kullanımı
Chopin, Op.28, no.20, Do minör Prelude, 6-7. ölçüler



Do minörde *fa diyez* alterasyonu ile Fr^{+6} olarak adlandırılan dominant dominantı akoru oluşmuş; artmış 6lı aralığı *la bemol* ve *fa diyez* seslerinin ters yönde hareketleriyle *sol* oktavına yani do minörde dominant akoruna çözülmüştür.

Do minörde *fa diyez* kullanımı:



$V(Fr^{+6})$ $V \begin{matrix} 6 \dots 7 \\ 4 \dots + \end{matrix}$

Örnek 23'te *Tristan akoru* olarak adlandırılan Fr^{+6} kalıbında dominant dominantı yer alır. Sopranodaki *sol diyez* sesinin, kendinden sonra gelen *la* sesine bir alt abantı olarak düşünülmesiyle, örnek 23'ün ikinci ölçüsü boyunca la minör tonunda Fr^{+6} duyurulur.

Örnek 23. La minörde *re diyez* kullanımı
Wagner, WWV 90, Tristan und Isolde, Prelude, 1-8. ölçüler



Bu sırada ortaya çıkan artmış 6lı aralığındaki *fa* ve *re* diyez seslerinin ters yönde hareketle *mi* oktavına yani la minörde dominant akoruna çözülmesi beklenir. Fakat *re* diyez sesi bu kuralı bozar.



Örnek 23'ün altıncı ölçüsünde aynı akorun do majör tonunda tekrarlandığı görülür. La minördeki ilk kullanımı gibi burada da dominant üzerinde bırakılan yarım kalış söz konusudur.

Otantik kadansı hazırlama göreviyle müzik tarihinde gelişim gösteren Fr⁺⁶ akoru, *Tristan ve Isolde* operasındaki bu dikkat çekici kullanımıyla teorisyenlerin inceleme konusu olmuştur. Romantik dönem bestecileri için müzikte *ifade* ön plana çıkarılmaya çalışılır. “Şiirsel ve dramatik konular gibi müzik dışı eğilimler bu dönemde daha etkindir. Bu eğilimler, müziksel maddenin her özelliğinde değişikliklere neden olmuştur.”⁸ *Tristan akoru* adıyla anılan bu kullanımın en önemli farkı, bir çözüme ulaşmaya gerek duymadan, sadece akorun bıraktığı tınsal etkinin ön plana çıkarılmasıdır. Wagner'in operasında bir karakter olarak *Tristan* fikrinin, eser boyunca farklı tonlardan tekrarlanan bu akorla dinleyicide iz bırakması hedeflenir.

⁸ Schoenberg, *Structural Functions of Harmony*, s: 76.

Minör Dizide 4. Sesin Altere Edildiği Dikteler

Dikte - 24 (2. sesin pestleşmesi, 4. sesin tizleşmesi)

Musical notation for Dikte - 24, showing two staves of music in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody and accompaniment both show alterations in the second and fourth notes.

Dikte - 25 (3. sesin tizleşmesi, 4. sesin tizleşmesi)

Musical notation for Dikte - 25, showing two staves of music in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody and accompaniment both show alterations in the third and fourth notes.

Dikte - 26 (2. sesin pestleşmesi, 4. sesin tizleşmesi)

Musical notation for Dikte - 26, showing two staves of music in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody and accompaniment both show alterations in the second and fourth notes.

Dikte - 27 (3. sesin tizleşmesi, 4. sesin tizleşmesi)

Musical notation for Dikte - 27, showing two staves of music in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). The melody and accompaniment both show alterations in the third and fourth notes.

Dikte - 28 (2. sesin pestleşmesi, 3. sesin tizleşmesi, 4. sesin tizleşmesi)

Musical notation for Dikte - 28, showing two staves. The first staff contains four measures of chords: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, and G4-A4-B4. The second staff contains four measures of chords: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, and G4-A4-B4. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Dikte - 29 (4. sesin tizleşmesi)

Musical notation for Dikte - 29, showing two staves. The first staff contains a melody in 2/4 time, starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff contains a bass line in 2/4 time, starting with a quarter note G3, followed by quarter notes F3, E3, and D3. The key signature is two flats (Bb, Eb).

Dikte - 30 (4. sesin tizleşmesi)

Musical notation for Dikte - 30, showing two staves. The first staff contains a melody in 3/4 time, starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff contains a bass line in 3/4 time, starting with a quarter note G3, followed by quarter notes F3, E3, and D3. The key signature is two flats (Bb, Eb).

Dikte - 31 (2. sesin pestleşmesi, 4. sesin tizleşmesi)

Musical score for Dikte - 31. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef, 3/4 time, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The top staff shows a sequence of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. The bottom staff shows a sequence of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4.

Dikte - 32 (4. sesin tizleşmesi)

Musical score for Dikte - 32. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef, 6/8 time, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The top staff shows a sequence of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. The bottom staff shows a sequence of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4.























Dikte - 33 (2. sesin pestleşmesi, 4. sesin tizleşmesi)

Musical score for Dikte - 33. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef, 2/4 time, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). The top staff shows a sequence of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. The bottom staff shows a sequence of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4.

İKİNCİ BÖLÜM

MAJÖR TONDA ALTERASYON

Alterasyon kullanımı majör tonda dizinin tüm seslerinde görülür. Örnek olarak do majör dizisini inceleyelim.

							
Dizi Derecesi	I. Derece	II. Derece	III. Derece	IV. Derece	V. Derece	VI. Derece	VII. Derece
Dizinin 1. sesinin tizleşmesi (do diyez)							
Dizinin 2. sesinin pestleşmesi (re bemol)							
Dizinin 2. sesinin tizleşmesi (re diyez)							
Dizinin 3. sesinin pestleşmesi (mi bemol)							
Dizinin 4. sesinin tizleşmesi (fa diyez)							
Dizinin 5. sesinin tizleşmesi (sol diyez)							
Dizinin 6. sesinin pestleşmesi (la bemol)							
Dizinin 6. sesinin tizleşmesi (la diyez)							
Dizinin 7. sesinin pestleşmesi (si bemol)							

Do majör dizisinin tüm seslerinde kromatik küçük 2li pestleşme ya da tizleşmeyle görülebilen bu alterasyonlar;

- I. derecenin temel sesinde, IV. derecenin 5lisinde ya da VI. derecenin 3lüsünde *do diyez*
- II. derecenin temel sesinde ya da V. derecenin 5lisinde *re bemol*
- II. derecenin temel sesinde, V. derecenin 5lisinde ya da VII. derecenin 3lüsünde *re diyez*
- I. derecenin 3lüsünde *mi bemol*
- II. derecenin 3lüsünde ya da IV. derecenin temel sesinde *fa diyez*
- I. derecenin 5lisinde, III. derecenin 3lüsünde ya da V. derecenin temel sesinde *sol diyez*
- II. derecenin 5lisinde, IV. derecenin 3lüsünde, VI. derecenin temel sesinde ya da VII. derecenin 7lisinde *la bemol*
- VI. derecenin temel sesinde *la diyez*
- I. derecenin 7lisinde ya da V. derecenin 3lüsünde *si bemol*

kullanımıyla karşımıza çıkar. Dizinin 2. ve 6. seslerinde yer alan ton dışı renkler hem tizleşerek (*re diyez, la diyez*) hem de pestleşerek (*re bemol, la bemol*) kullanılabilir.

Majör tondaki alterasyonlar sırasıyla incelenirken; alterasyonun yer aldığı akorda aynı anda başka seslerin de altere edildiği görülecektir. Adaş majör/minör tonlar arasında, *artmış 6lı* ve *napoliten 6lısı* gibi ortak olan altere akorlar bulunur. Böyle özel akorların minör tonlarda kullanımı sırasında tek bir sesin altere edilmesi yeterli olurken majör tonda aynı anda birkaç sesin altere edilmesine ihtiyaç duyulur. Örneğin do minörde Ger⁺⁶ akoru için IV. derecenin sadece temel sesini tizleştirmek (*fa diyez, la bemol, do, mi bemol*) yeterlidir. Do majörde ise aynı akor; 4. sesin tizleşmesi (*fa diyez*), 6. sesin ve 3. sesin pestleşmesiyle (*la bemol, mi bemol*) kurulur. Bu açıdan, do majörde yukarıda sıralanmış olan alterasyonların, birinci bölüm başlığında açıklanan do minör tonundaki alterasyonlarla karşılaştırılarak incelenmesi yararlı olacaktır.

Majör Dizide 1. Sesin Alterasyonu

Do Majör							
Dizi Derecesi	I. Derece	II. Derece	III. Derece	IV. Derece	V. Derece	VI. Derece	VII. Derece
Dizinin 1. sesinin tizleşmesi (do diyez)							

Majör dizide 1. sesin tizleşmesiyle; II. derecenin dominantı, I. derecede eksik 5li akoru, IV. derece artmış 5li akoru duyurulur. Aşağıdaki örneklerde bu kullanımları inceleyelim.

I. Derece Akorunda Temel Sesin Tizleşmesi

Örnek 24'ün birinci ölçüsünde, la majörde I. derece akoru temel sesi tizleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 24. La majörde *la diyez* kullanımı
Schubert, D983, "Vier Gesänge no.2, Liebe", 7-8. ölçüler

La majörde *la diyez* kullanılarak yapılan bu alterasyonla I. derece akoru tam 5lili uyumlu yapısını kaybetmiştir. İkinci çevrim durumundaki akorda, alto partisinin *la diyezi* seslendirmesiyle artmış 4lü aralığı duyurulur ve örneğin ikinci ölçüsünde tam otantik kadansla bağlantı tamamlanır.

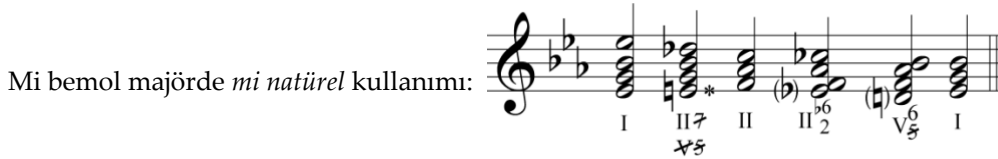
La majörde *la diyez* kullanımı:

Örnek 25'in ikinci ölçüsünde, mi bemol majörde I. derece akorunun temel sesi tizleştirilmiş, bu tizleşmeyle beraber, örnek 24'ten farklı olarak akorun yedilisi de pestleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 25. Mi bemol majörde *mi natürel* kullanımı
Chopin, Op.74, no.4, 11-14. ölçüler



Mi bemol majörde *mi natürel* ve *re bemol* alterasyonlarıyla, I. derece akorunun yapısı majör 7liden eksik 7liye dönüşmüştür.



Böylece fa minörden ödünç alınan köksüz (temel sesi atılmış) dominant 9lusu, mi bemol majörde II. derecenin dominantı olarak kullanılmıştır. Üçüncü ölçüde bu ara-dominantın II. dereceye çözümü ve otantik kadansın duyurulmasıyla bağlantı tamamlanmıştır.

VI. Derece Akorunda Üçlünün Tizleşmesi

Örnek 26'nın birinci ölçüsünde, sol majörde VI. derece 7li akoru üçlüsü tizleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 26. Sol majörde *sol diyez* kullanımı
Pergolesi, "Gloria in excelsis", 64-69. ölçüler

Sol majörde *sol diyez* kullanılarak yapılan bu alterasyonla, VI. derece 7li akorunun yapısı ton içerisinde olması gereken minör yedili kalıbından dominant 7li kalıbına dönüşmüştür. Dominant 7linin çözüm bekleyen *sol diyez* ve *re* sesleri sol majörün II. derecesindeki *la* ve *do* seslerine ilerlemektedir.

Sol majörde *sol diyez* kullanımı:

Böylece majör dizinin ana sesi kısa süreliğine tizleşmiş ve bu tonun II. derece akorunu hazırlayan bir dominant 7lisini oluşturmuştur. Sol majör tonunda la minörün dominant 7li akoru bir anlığına ödünç alınmıştır.

Barok dönemde Pergolesi'nin bu alterasyonu, eserin donanımında olmayan değiştirici işaretlerle daha parlak bir duyumu olan *renklendirilmiş* bir VI. derece akoru örneğidir. Dinleyicide bir anlığına la minöre modülasyon beklentisi oluşturulmuş, fakat modülasyon yerine anlık bir parlaklık kullanılmıştır. Aynı alterasyonun Romantik dönemdeki kullanımı örnek 27'nin beşinci ölçüsünde görülmektedir.

Örnek 27. Do majörde *do diyez* kullanımı

Schubert, D075. "Trinklied", 38-46. ölçüler

Do majörde *do diyez* kullanılarak, VI. derece 7li akoru II. derecenin dominantına dönüşmüştür. Dominant 7linin çözüm bekleyen *do diyez* ve *sol* sesleri do majörün II. derecesindeki *re* ve *fa* seslerine ilerlemektedir. Böylece do majörde bir anlığına *re* minöre modülasyon etkisi duyurulmuştur.

Do majörde *do diyez* kullanımı:

IV. Derece Akorunda *Beşlinin* Tizleşmesi

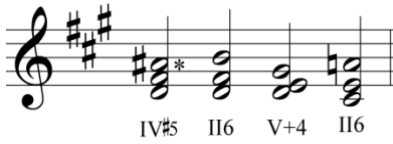
Örnek 28'in ikinci ölçüsünde, la majörde IV. derece akoru beşlisi tizleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 28. La majörde *la diyez* kullanımı

Schubert, D053, "Vorüber die stöhnende Klage", 12-14. ölçüler

La majörde *la diyez* alterasyonu ile IV. derece akoru tam 5lili uyumlu yapısını kaybetmiş ve artmış 5lili bir akora dönüşmüştür.

La majörde *la diyez* kullanımı:



IV#5 II6 V+4 II6

Artmış 5li aralığının çıkıcı çözümüyle II. derece akoruna bağlanan bu alterasyon; örnek 25, 26 ve 27'de olduğu gibi bir ara-dominant akoru olarak değil, tonalite dışı renkler içeren bir IV. derece akoru olarak kullanılmıştır.

Majör Dizide 1. Sesin Altere Edildiği Dikteler

Dikte - 34 (1. sesin tizleşmesi)

Musical notation for Dikte - 34 (1. sesin tizleşmesi). The piece is in 3/8 time and G major. It consists of two staves. The first staff shows a melodic line with a sharp sign above the final note, indicating a pitch shift. The second staff shows a bass line with a sharp sign above the final note, also indicating a pitch shift.

Dikte - 35 (1. sesin tizleşmesi)

Musical notation for Dikte - 35 (1. sesin tizleşmesi). The piece is in 4/4 time and G major. It consists of two staves. The first staff shows a series of chords with a sharp sign above the final chord, indicating a pitch shift. The second staff shows a series of chords with a sharp sign above the final chord, also indicating a pitch shift.

Dikte - 36 (1. sesin tizleşmesi)

Musical notation for Dikte - 36 (1. sesin tizleşmesi). The piece is in 2/4 time and G major. It consists of two staves. The first staff shows a series of chords with a sharp sign above the final chord, indicating a pitch shift. The second staff shows a series of chords with a sharp sign above the final chord, also indicating a pitch shift.

Dikte - 37 (1. sesin tizleşmesi)

Musical notation for Dikte - 37 (1. sesin tizleşmesi). The piece is in 3/4 time and G major. It consists of two staves. The first staff shows a melodic line with a sharp sign above the final note, indicating a pitch shift. The second staff shows a bass line with a sharp sign above the final note, also indicating a pitch shift.

Dikte - 38 (1. sesin tizleşmesi)

Musical notation for Dikte - 38 (1. sesin tizleşmesi). The piece is in 3/4 time and B-flat major. It consists of two staves. The first staff features a melody with eighth and quarter notes, while the second staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Dikte - 39 (1. sesin tizleşmesi)

Musical notation for Dikte - 39 (1. sesin tizleşmesi). The piece is in 4/4 time and D major. It consists of two staves. The first staff features a melody with quarter and eighth notes, while the second staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Dikte - 40 (1. sesin tizleşmesi)

Musical notation for Dikte - 40 (1. sesin tizleşmesi). The piece is in 2/4 time and D major. It consists of two staves. The first staff features a melody with quarter and eighth notes, while the second staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Dikte - 41 (1. sesin tizleşmesi)

Musical notation for Dikte - 41 (1. sesin tizleşmesi). The piece is in 3/4 time and B-flat major. It consists of two staves. The first staff features a melody with quarter and eighth notes, while the second staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Dikte - 42 (1. sesin tizleşmesi)

Musical notation for Dikte - 42 (1. sesin tizleşmesi). The piece is in G major (two sharps) and 2/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system has five measures, and the second system has three measures. The melody is primarily in the treble clef, while the bass clef provides a steady accompaniment.

Musical notation for Dikte - 42 (1. sesin tizleşmesi). This system continues the piece with three measures. The melody in the treble clef concludes with a final cadence, and the bass clef accompaniment ends with a sustained chord.

Dikte - 43 (1. sesin tizleşmesi)

Musical notation for Dikte - 43 (1. sesin tizleşmesi). The piece is in B-flat major (two flats) and 6/8 time. It consists of two systems of two staves each. The first system has four measures. The melody is primarily in the treble clef, and the bass clef provides a steady accompaniment.

Musical notation for Dikte - 43 (1. sesin tizleşmesi). This system continues the piece with four measures. The melody in the treble clef concludes with a final cadence, and the bass clef accompaniment ends with a sustained chord.

Majör Dizide 2. Sesin Alterasyonu

	Do Majör						
	majör 7li	minör 7li	minör 7li	majör 7li	dominant 7li	minör 7li	eksik 5lili 7li
Dizi Derecesi	I. Derece	II. Derece	III. Derece	IV. Derece	V. Derece	VI. Derece	VII. Derece
Dizinin 2. sesinin pestleşmesi (<i>re bemol</i>)							
Dizinin 2. sesinin tizleşmesi (<i>re diyez</i>)							

Minör dizide olduğu gibi majör dizide de 2. sesin pestleşmesi, II. derece ve V. derece akorlarında görülür. II. derecede *Napoliten 6lısı* duyurulur. V. derecede kullanıldığında ise akor Fr^{+6} 'na dönüşür. Majör dizide 2. sesin tizleşmesi II. derecede It^{+6} , VII. derecede tam 5lili akor, V. derece artmış 5li akoru duyurulur. Aşağıdaki örneklerde bu akorların kullanımını inceleyelim.

II. Derece Akorunda *Temel Sesin Pestleşmesi*

Minör tonda II. derecenin sadece temel sesi pestleştirilerek oluşan *Napoliten* akoru, minör dizinin doğal yapısından gelen pestleşmiş beşlisiyle kullanılır. Ama majör tonda II. derecenin hem temel sesi hem de beşlisi pestleştirilerek *Napoliten* akoru elde edilir. Majör tondaki *Napoliten* akoru aslında *adaş* minör tondan ödünç alınmış bir akordur.

Örnek 29'un üçüncü ölçüsünde, do majörde II. derece akoru temel sesi ve beşlisi pestleştirilerek kullanılmıştır. Böylece minör yapıdaki bu akor, tonun temel sesine küçük 2li uzaklıktaki *Napoliten* akoruna dönüşür.

Örnek 29. Do majörde *re bemol* kullanımı

Mozart, KV515, Do majör Yaylı Çalgılar Beşlisi, Allegro, 41-46. ölçüler

Yaygın olarak *birinci çevrim* yani bas partisine 3lüsü verilerek kullanılan bu akor örnek 29'da Mozart tarafından bas partisine 5lisi verilerek yani *ikinci çevrimde* serilmiştir.

Do majörde *re bemol* kullanımı:

N₄ IV₆ V₇ VI
minör subdominant

Altere edilmiş olan II. derece akoru, örnek 29'un üçüncü ölçüsünün ikinci yarısında *minör subdominant*⁹ akoruna; dördüncü ölçünün başında bu akorları takip eden dominant 7li akoru da kırık kadansla VI. derece akoruna bağlanmıştır.

Örnek 30'un birinci ölçüsünde, si bemol majörde II. derece akoru temel sesi ve beşlisi pestleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 30. Si bemol majörde *do bemol* kullanımı

Schubert, D892, "Nachthelle", 122-126. ölçüler

⁹ Minör subdominant akoru *majör dizide 6. sesin alterasyonu* başlığında açıklanmaktadır.

Napoliten akoru, Mozart'ın örnek 29'daki kullanımında olduğu gibi burada da bas partisine 5lisi verilerek yani *ikinci çevrim* olacak şekilde serilmiştir.

Si bemol majörde *do bemol* kullanımı:



N₄⁶ V_V(Ger⁺⁶) V I

Birinci ölçüdeki Napoliten akoru, ikinci ölçüde Ger⁺⁶ akoruna; dördüncü ölçüde bu akorları takip eden dominant üzerindeki abantı akoru da tam otantik kadansla tonik akoruna bağlanmıştır.

Örnek 29 ve örnek 30'da görüldüğü gibi Mozart ve Schubert; incelenen eserlerinde Napoliten akorunu duyurup dominanta bağlamadan önce başka bir altere akoru da kullanma eğilimindedirler. Mozart Napoliten akorunu dominanta götürmeden önce altere edilmiş başka bir akoru, minör subdominantı duyurduktan sonra dominant akorunu kullanmıştır. Schubert ise Napoliten akorundan sonra II. derece akorunun altere edilmesiyle oluşan başka bir akoru, Ger⁺⁶ içeren dominant dominantını duyurmuş ve dominanta çözmüştür.

Minör tonlarda örneğine daha fazla rastlanan Napoliten 6lısının majör tondaki bu örneklerine dikkatli bakıldığında, Napoliten akorundan sonra ve dominanta bağlanmadan önce kullanılan diğer altere akorun da tıpkı Napoliten akoru gibi adaş minör tondan ödünç alındığı görülür. Mozart'ın kullandığı minör subdominant ve Schubert'in kullandığı Ger⁺⁶ akorları bu açıdan bakıldığında, Napoliten akoruyla başlayan adaş minör tondan ödünç alma eyleminin hemen bırakılmadığını, dominant akoru duyurulana kadar devam edildiğini göstermektedir.

II. Derece Akorunda Temel Sesin Tizleşmesi

Örnek 31'in dördüncü ve beşinci ölçülerinde, sol majörde II. derece akoru temel sesi tizleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 31. Sol majörde *la diyez* kullanımı
Schubert, D088, "Verschwunden sind die Schmerzen", 22-26. ölçüler



Birinci çevrim durumundaki akorun temel sesi tizleştirilerek soprano partisinde kullanılmış böylece bas ve soprano partileri arasında *do* ve *la diyez* sesleriyle *artmış 6lı* aralığı oluşmuştur. Bu artmış 6lı aralığının ters yönde çözümle oktava bağlanması beklenir. Örnek 31'in son ölçüsünde bu çözüm görülmektedir.



İtalyan 6lısı (It^{+6}) olarak adlandırılan bu kullanım genellikle kadansa gelişte dominant dominantı akoru olarak karşımıza çıkar. Schubert burada, Klasik dönemdeki genel kabul gören bu bağlantıdan uzaklaşarak It^{+6} 'lısını I. dereceyi hazırlayan kromatik bir geçiş akoru şeklinde kullanmıştır.

Örnek 32'nin üçüncü ölçüsünde, do majörde II. derece akoru temel sesi ve üçlüsü tizleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 32. Do majörde *re diyez* kullanımı
Schubert D064, "Majestät'sche Sonnenrosse", 8-12. ölçüler



Dördüncü ölçüde, dominant üzerindeki abantı akorundan sonra bas partisinin inici tam 5li atlaması do majör tonunda tam otantik kadansı duyurmaktadır. Fakat bu kadansa soprano partisinin *re* sesi yerine *re diyezi*, bas partisinin *fa* sesi yerine *fa diyezi* seslendirerek gelişle II. derece akoru altere edilmiş olur.



Bu alterasyonla II. derece akoru tam 5lili uyumlu yapısını kaybetmiş ve eksik 5lili bir akora dönüşmüştür. Eksik 5li bir akorun birinci çevrimiyle duyurulan bu alterasyon *re diyez* sesinin *mi* sesine ve *fa diyez* sesinin *sol* sesine çıkıcı çözümüyle ilerlemektedir. Schubert'in bu alterasyonu, tam otantik kadansı hazırlayan II. derece akorunda kromatizmin yani ton dışı renklerin kullanımının örneklerinden biridir.

VII. Derece Akorunda Üçlünün Tizleşmesi

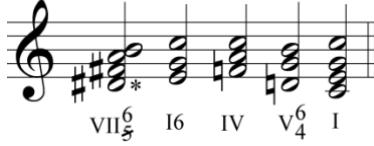
Örnek 33'ün birinci ölçüsünde, do majörde VII. derece 7li akoru üçlüsü ve beşlisi tizleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 33. Do majörde *re diyez* kullanımı
J. S. Bach, 389 Choralgesänge no.323, 1-2. ölçüler



Do majörde *re diyez* ve *fa diyez* kullanılarak yapılan bu alterasyonla, VII. derece 7li akorunun yapısı ton içerisinde olması gereken eksik 5lili 7li kalıbından dominant 7li kalıbına dönüşmüştür.

Do majörde *re diyez* kullanımı:



Böylece mi minör tonuna modülasyon etkisi oluşturulmuş ama modülasyon yapmadan do majörde tonik akoruyla cümleye devam edilmiştir.

Örnek 34'ün üçüncü ölçüsünde, sol majörde VII. derece akoru üçlüsü ve beşlisi tizleştirilerek kullanılmıştır. J. S. Bach'ın yukarıdaki kullanımına benzemekle birlikte bu altere akor toniğe değil, tonik üzerinde dominant akoru abantısına çözülmektedir. Bu çözüm örneğin dördüncü ölçüsünde görülmektedir.


Örnek 34. Sol majörde *la diyez* kullanımı

Dvorak Op. 104 Çello Konçertosu, Adagio ma non troppo 5-9. ölçüler



Sol majörde *la diyez* ve *do diyez* kullanılarak yapılan bu alterasyonla, VII. derece akoru eksik 5lili yapısından majör bir akora dönüşmüştür.

Sol majörde *la diyez* kullanımı:



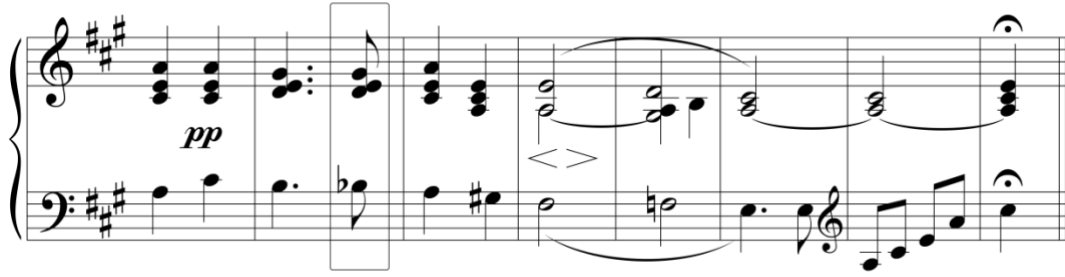
Bu kullanım si minör tonuna modülasyonu ya da sol majörde III. derecenin dominantını düşündürse de, tonik üzerinde dominant akoruna çözümlenerek sol majör içerisinde kalmaktadır. *La diyez* sesinin *la natürel*, *do diyez* sesinin *do natürel* inici

çözümleriyle ilerlemektedir. Dvorak'ın bu alterasyonu, tonik üzerindeki dominant abantısını hazırlayan VII. derece akorunda ton dışı renklerin kullanımının örneklerinden biridir.

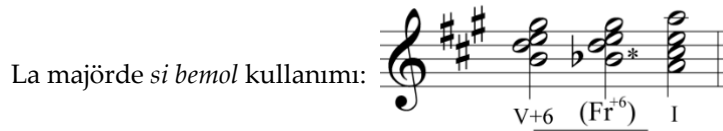
V. Derece Akorunda Beşlinin Pestleşmesi

Örnek 35'in ikinci ölçüsünde, la majörde V. derece 7li akoru beşlisi pestleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 35. La majörde si bemol kullanımı
Schumann Op.91, no.6 "In Meeres Mitten", 74-81. ölçüler



Akorun beşlisi pestleştirilerek bas partisinde kullanılmış böylece bas ve soprano partileri arasında si bemol ve sol diyez sesleriyle Fr⁺⁶ akoru oluşmuştur. Bu artmış 6lı aralığının ters yönde çözümle oktava bağlanması beklenir. Örnek 35'in üçüncü ölçüsünde, bas partisindeki pestleşmiş beşlinin inici, soprano partisindeki yeden sesin de çıkıcı hareketle oktava çözüldüğü görülmektedir. Ters yönde gelinen bu la oktavyı tonik akoruna bağlanılmıştır.



Schumann burada, Fr⁺⁶ akorunu Klasik dönemde genel kabul gören dominant dominantı göreviyle değil, tondaki dominant akoru olarak kullanıp tonik akoruna çözmüştür. Romantik dönemde Fr⁺⁶'nın bu kullanımı daha yaygındır.

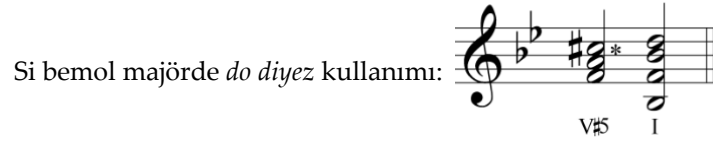
V. Derece Akorunda Beşlinin Tizleşmesi

Örnek 36'nın ikinci ölçüsünde, si bemol majörde V. derece akoru beşlisi tizleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 36. Si bemol majörde *do diyez* kullanımı
Haydn, Hob.XXIIIa-a1 "Ave Maria", 12-14. ölçüler



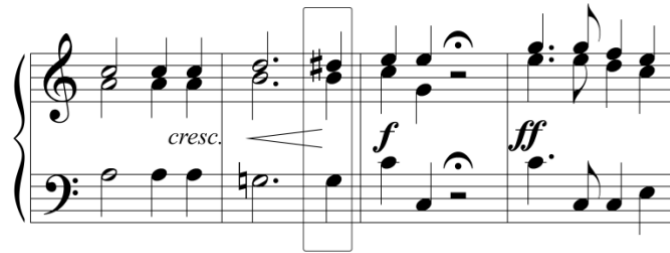
Si bemol majörde *do diyez* kullanılarak yapılan bu alterasyonla, V. derece akoru majör yapısından artmış 5lili bir akora dönüşmüştür.



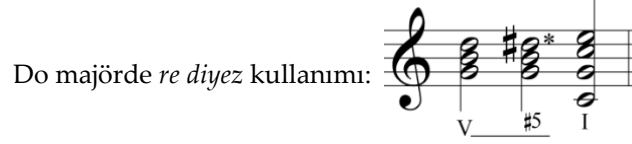
Bu kullanım *do diyez*in *re* sesine çıkıcı çözümüyle ilerlemektedir. Haydn'ın bu alterasyonu, tam otantik kadans içerisinde V. derece akorunda kromatizmin örneklerinden biridir.

Aynı alterasyonun Romantik dönemdeki kullanımı örnek 37'nin ikinci ölçüsünde görülmektedir. Do majörde V. derece akoru beşlisi tizleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 37. Do majörde *re diyez* kullanımı
Schubert D063, "Wer die steile Sternenbahn", 5-8. ölçüler



Bu alterasyonla, örnek 36'da olduğu gibi V. derece akoru majör yapısından artmış 5lili bir akora dönüşmüştür. Bu kullanım *re diyez* sesinin *mi* sesine çıkıcı çözümüyle ilerlemektedir.



Haydn'ın örneğinde olduğu gibi Schubert'in bu alterasyonu da; tam otantik kadans içerisindeki V. derece akorunda, yeden sesin çözümüne benzer şekilde hareket ederek tonik akorunun 3lüsüne ilerleyen ton dışı bir renk kullanımının örneklerinden biridir.

Majör Dizide 2. Sesin Altere Edildiği Dikteler

Dikte - 44 (1. sesin tizleşmesi, 2. sesin pestleşmesi)

Musical notation for Dikte - 44, showing two staves with a 3/4 time signature. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef. The melody in the first staff starts on G4 and moves up stepwise to B4, then down to A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line starts on C3 and moves up stepwise to G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2.

Dikte - 45 (1. sesin tizleşmesi, 2. sesin pestleşmesi)

Musical notation for Dikte - 45, showing two staves with a 4/4 time signature. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a bass clef. The melody in the first staff starts on G4 and moves up stepwise to A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line starts on C3 and moves up stepwise to G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2.

Dikte - 46 (1. sesin tizleşmesi, 2. sesin pestleşmesi, 2. sesin tizleşmesi)

Musical notation for Dikte - 46, showing two staves with a 3/4 time signature. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a bass clef. The melody in the first staff starts on G4 and moves up stepwise to A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line starts on C3 and moves up stepwise to G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2.

Dikte - 47 (1. sesin tizleşmesi, 2. sesin pestleşmesi)

Musical notation for Dikte - 47, showing two staves with a 6/8 time signature. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a bass clef. The melody in the first staff starts on G4 and moves up stepwise to A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line starts on C3 and moves up stepwise to G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2.

Dikte - 48 (2. sesin pestleşmesi)

Musical score for Dikte - 48 (2. sesin pestleşmesi). The score is written in 2/4 time and B-flat major. It consists of two systems of two staves each. The first system shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system continues the melody and bass line, ending with a double bar line.

Dikte - 49 (2. sesin pestleşmesi)

Musical score for Dikte - 49 (2. sesin pestleşmesi). The score is written in 3/4 time and B-flat major. It consists of two systems of two staves each. The first system shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system continues the melody and bass line, ending with a double bar line.

Dikte - 50 (2. sesin pestleşmesi, 2. sesin tizleşmesi)

Musical score for Dikte - 50 (2. sesin pestleşmesi, 2. sesin tizleşmesi). The score is written in 6/8 time and D major. It consists of two systems of two staves each. The first system shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system continues the melody and bass line, ending with a double bar line.

Dikte - 51 (2. sesin tizleşmesi)

Musical score for Dikte - 51 (2. sesin tizleşmesi). The score is written in 2/4 time and B-flat major. It consists of two systems of two staves each. The first system shows a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. The second system continues the melody and bass line, ending with a double bar line.

Dikte - 52 (1. sesin tizleşmesi, 2. sesin pestleşmesi)

Musical score for Dikte - 52 (1. sesin tizleşmesi, 2. sesin pestleşmesi). The score is written in 4/4 time and B-flat major. It consists of two systems of two staves each. The first system shows a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. The second system continues the melody and bass line, ending with a double bar line.

Dikte - 53 (2. sesin tizleşmesi)

Musical score for Dikte - 53 (2. sesin tizleşmesi). The score is written in 4/4 time and B-flat major. It consists of two systems of two staves each. The first system shows a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. The second system continues the melody and bass line, ending with a double bar line.

Dikte - 54 (1. sesin tizleşmesi, 2. sesin tizleşmesi)

Musical score for Dikte - 54 (1. sesin tizleşmesi, 2. sesin tizleşmesi). The score is written in 4/4 time and D major. It consists of two systems of two staves each. The first system shows a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. The second system continues the melody and bass line, ending with a double bar line.

Dikte - 55 (2. sesin pestleşmesi, 2. sesin tizleşmesi)

Musical score for Dikte - 55, featuring two staves in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff contains a sequence of chords and single notes, while the second staff continues the melodic line with eighth and quarter notes.

Dikte - 56 (2. sesin pestleşmesi)

Musical score for Dikte - 56, featuring two staves in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff contains a sequence of chords and single notes, while the second staff continues the melodic line with eighth and quarter notes.

Dikte - 57 (2. sesin tizleşmesi)

Musical score for Dikte - 57, featuring two staves in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff contains a sequence of chords and single notes, while the second staff continues the melodic line with eighth and quarter notes.

Dikte - 58 (1. sesin tizleşmesi, 2. sesin pestleşmesi)

Musical score for Dikte - 58, featuring two staves in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff contains a sequence of chords and single notes, while the second staff continues the melodic line with eighth and quarter notes.

Dikte - 59 (2. sesin tizleşmesi)

The image shows a musical score for a two-part piece. The score is written in 3/4 time and the key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The second system also consists of two staves, with a double bar line at the end of the piece. The melody in the treble clef starts with a half note, followed by quarter notes, and ends with a half note. The bass line in the bass clef starts with a half note, followed by quarter notes, and ends with a half note. The second system shows a more active melody in the treble clef, with eighth and quarter notes, and a bass line with quarter notes.

Majör Dizide 3. Sesin Alterasyonu

Do Majör							
Dizi Derecesi	I. Derece	II. Derece	III. Derece	IV. Derece	V. Derece	VI. Derece	VII. Derece
Dizinin 3. sesinin pestleşmesi (mi bemol)							

Majör dizide 3. sesinin pestleşmesi, I. derece akorunda karşımıza çıkar. Minör dizide 3. sesin alterasyonu başlığında; 3. sesteki alterasyonun eserde adaş majör/minör tonun geçici bir renk olarak duyulmasını sağladığı anlatılmıştı. Majör dizideki 3. sesinin pestleşmesiyle adaş minör tondan ödünç alınmış olan I. derece akoru duyurulur. Aşağıdaki örneklerde bu kullanımı inceleyelim.


I. Derece Akorunda Üçlünün Pestleşmesi

Örnek 38'in birinci ölçüsünde, la majörde I. derece akoru üçlüsü pestleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 38. La majörde *do natürel* kullanımı
Haydn Hob.XXVc5, "Der Greis", 38-42. ölçüler

La majörde *do natürel* kullanılarak yapılan bu alterasyonla, adaş minör ton olan la minörden ödünç alınmış tonik akoru duyurulur.

La majörde *do natürel* kullanımı:



I $\frac{1}{2}$ V $\frac{6}{5}$

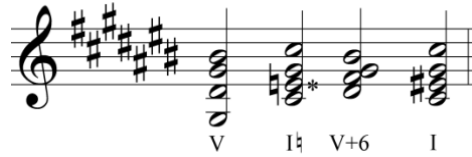
Aynı alterasyonun Romantik dönemdeki kullanımı örnek 39'un ikinci ölçüsünde görülmektedir. Do diyez majörde I. derece akoru üçlüsü pestleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 39. Do diyez majörde *mi natürel* kullanımı
Schubert D331, "Der Entfernten", 5-9. ölçüler



Do diyez majörde *mi natürel* kullanılarak örnek 38'de olduğu gibi bir anlığına adaş minör ton olan do diyez minörün tonik akoru duyurulur.

Do diyez majörde *mi natürel* kullanımı:



V I $\frac{1}{2}$ V+6 I

Yukarıdaki örneklere benzer şekilde, örnek 40'ın dördüncü ölçüsünde do majörde I. derece akoru üçlüsü pestleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 40. Do majörde *mi bemol* kullanımı
Schubert D747, "Geist der Liebe", 56-61. ölçüler



Do majörde *mi bemol* kullanılarak yapılan bu alterasyonla, adaş minör ton olan do minörden ödünç alınmış tonik akoru duyurulur.

Do majörde *mi bemol* kullanımı:

I^{b6}_4 $V(Ger^{+6})$ $V^6_{4.....7}$ I

Adaş majör/minör tonlar arasındaki ödünç akor kullanımı *Pikardi 3lüsü* ve *Napoliten 6lısı* konularında da karşımıza çıkmıştı. 38, 39 ve 40. örneklerle karşılaştırıldığında majör tonda üçlüsü pestleşmiş tonik akoru, *Pikardi 3lüsünde* olduğu gibi eserde bir bitiriş ya da cümle sonu kalışı olarak değil, cümle içinde kromatik bir geçişle duyurularak kullanılmıştır. *Pikardi 3lüsünde*, majör tondan ödünç alınan tonik akoru bir cümle sonu kalışı ile tamamlanırken, yukarıdaki örneklerde minör tondan ödünç alınan tonik akoru bir anlık tonalite dışı bir *renk* olarak düşünülmüştür.

Majör tonda *Napoliten 6lısının* kullanımında olduğu gibi örnek 40'ta da adaş minör tondan ödünç alınan tonik akoru, yine adaş minörden ödünç alınan Ger^{+6} kalıbındaki dominant dominantı alterasyonuna bağlanmıştır. Böylece tonik akoruyla başlayan adaş minör tondan ödünç alma eylemi dominant akoru duyurulana kadar devam etmiştir.

Majör Dizide 3. Sesin Altere Edildiği Dikteler

Dikte - 60 (1. sesin tizleşmesi, 3. sesin pestleşmesi)

Musical notation for Dikte - 60, showing two systems of a grand staff (treble and bass clefs) in 6/8 time. The first system shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system continues the melody and bass line, with a sharp sign indicating a pitch change in the bass line.

Dikte - 61 (2. sesin pestleşmesi, 2. sesin tizleşmesi, 3. sesin pestleşmesi)

Musical notation for Dikte - 61, showing two systems of a grand staff (treble and bass clefs) in 4/4 time. The notation consists of chords in both staves, with a sharp sign indicating a pitch change in the bass line.

Dikte - 62 (1. sesin tizleşmesi, 2. sesin pestleşmesi, 3. sesin pestleşmesi)

Musical notation for Dikte - 62, showing two systems of a grand staff (treble and bass clefs) in 6/8 time. The notation consists of chords in both staves, with a sharp sign indicating a pitch change in the bass line.

Dikte - 63 (2. sesin tizleşmesi, 3. sesin pestleşmesi)

Musical notation for Dikte - 63, showing two systems of a grand staff (treble and bass clefs) in 3/4 time. The notation consists of chords in both staves, with a sharp sign indicating a pitch change in the bass line.

Dikte - 64 (1. sesin tizleşmesi, 3. sesin pestleşmesi)

Dikte - 65 (2. sesin tizleşmesi, 3. sesin pestleşmesi)

Dikte - 66 (2. sesin pestleşmesi, 3. sesin pestleşmesi)

Dikte - 67 (2. sesin tizleşmesi, 3. sesin pestleşmesi)

Majör Dizide 4. Sesin Alterasyonu

		majör 7li	minör 7li	minör 7li	majör 7li	dominant 7li	minör 7li	eksik 5lil 7li
Do Majör								
Dizi Derecesi	I. Derece	II. Derece	III. Derece	IV. Derece	V. Derece	VI. Derece	VII. Derece	
Dizinin 4. sesinin tizleşmesi (fa diyez)								

Majör dizide 4. sesin tizleşmesi dominantı hazırlayan bir alterasyondur. Minör tondaki kullanımına benzer şekilde IV. derece ve II. derece akorlarında karşılaşılan bu alterasyonla dominant dominantı duyurulur. IV. derecenin alterasyonu ile It^{+6} ve Ger^{+6} , II. derecenin alterasyonu ile ise Fr^{+6} kalıbında dominant dominantı akorları oluşur. Bu artmış altılı akorlarının minör tonda kullanımında akorun sadece bir sesini altere etmek yeterli iken, adaş majör tonlarda bazen iki bazen de üç akor sesinin aynı anda altere edilmesi gerekir. Bu alterasyonun kullanım çeşitliliğini aşağıdaki örneklerde inceleyelim.

IV. Derece Akorunda Temel Sesin Tizleşmesi

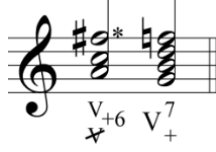
Majör tonda IV. derece akorunun temel sesinin tizleşmesi, aşağıdaki 41, 42 ve 43. örneklerde aşamalı olarak eklenen yeni alterasyonlarla birlikte sunulmuştur. Örnek 41'in ikinci ölçüsünde, do majörde IV. derece akoru temel sesi tizleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 41. Do majörde fa diyez kullanımı

Haydn Hob.XXVb3, "Betrachtung des Todes", 19-22. ölçüler

Do majörde *fa diyez* alterasyonu, sol majörün köksüz dominant 7lisi ödünç alınmış ve dominant dominantı olarak kullanılmıştır.

Do majörde *fa diyez* kullanımı:



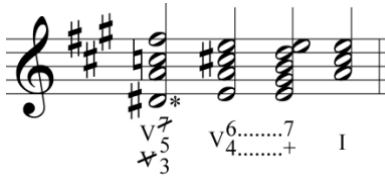
Örnek 42'nin dördüncü ölçüsünde, la majörde IV. derece akorunun temel sesi tizleştirilerek ve yedilisi pestleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 42. La majörde *re diyez* kullanımı
Chopin, Op.74, no.1, 6-12. ölçüler



La majörde *re diyez* ve *do natürel* alterasyonlarıyla, si minörden ödünç alınan dominant akoru kullanılmıştır.

La majörde *re diyez* kullanımı:




Örnek 43'ün birinci ölçüsünde, la bemol majörde IV. derece akoru temel sesi tizleştirilerek ve üçlüsü pestleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 43. La bemol majörde *re natürel* kullanımı
Chopin, Op.55, no.1, Fa minör Nocturne, 16-18. ölçüler



La bemol majörde *re natürel* ve *fa bemol* alterasyonu ile It^{+6} kalıbındaki dominant dominantı akoru kullanılmıştır. Dizinin altıncı sesindeki pestleşme yani *fa bemol* alterasyonu adaş minör tondan ödünç alınmış bir kullanımdır.

La bemol majörde *re natürel* kullanımı:




44, 45 ve 46. örneklerde ise yukarıda görülen alterasyonların üçünün de bir arada kullanılmasıyla, adaş minör tondan ödünç alınan Ger^{+6} kalıbındaki dominant dominantı akoru kullanılmıştır. Örnek 44'ün ilk iki ölçüsünde, *re* majörde IV. derece akoru temel sesi tizleştirilerek, üçlüsü ve 7lisi pestleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 44. *Re* majörde *sol diyez* kullanımı
Haydn, Senfoni no.86, Final, 144-149. ölçüler



Re majörde *sol diyez*, *si bemol* ve *fa natürel* alterasyonlarıyla Ger^{+6} kalıbındaki dominant dominantı akoru kullanılmıştır. Dizinin üçüncü ve altıncı sesindeki pestleşme yani *fa natürel* ve *si bemol* alterasyonları adaş minör tondan ödünç alınmış bir kullanımdır.

Re majörde *sol diyez* kullanımı:



Artmış 6lı aralığını oluşturan *si bemol* ve *sol diyez* seslerinin ters yönde hareketle *la* oktavına yani *re* majörde dominant akoruna çözülmesi beklenir. Haydn

örnek 44'ün üçüncü ölçüsünde artmış 6lı aralığını *la* oktavına çözerek dominant üzerinde abanti akorunu kullanmıştır. Bu abantıda dikkat çekici nokta *fa* natürel alterasyonun tekrarlanması yani adaş minörden ödünç alma eylemine dominant akoru duyurulana kadar bir süre daha devam edilmiş olmasıdır.


Benzer şekilde örnek 45'in ilk ölçüsünde, sol majörde IV. derece akoru temel sesi tizleştirilerek, üçlüsü ve 7lisi pestleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 45. Sol majörde *do* diyez kullanımı
Mozart, KV.478, Sol minör Pişano Kuarteti, Rondo, 343-347. ölçüler



Sol majörde *do* diyez, *mi* bemol ve *si* bemol alterasyonlarıyla Ger⁺⁶ kalıbındaki dominant dominantı akoru kullanılmıştır. Dizinin üçüncü ve altıncı sesindeki pestleşmeler adaş minör tondan ödünç alınmış bir kullanımdır.

Sol majörde *do* diyez kullanımı:



V(Ger⁺⁶) V₄^{6.....7} I

Artmış 6lı aralığını oluşturan *mi* bemol ve *do* diyez sesleri ters yönde hareketle *re* oktavına yani sol majörde dominant üzerinde abanti akoruna çözülmüş, dördüncü ölçüde tam otantik kadansla bağlantı tamamlanmıştır.

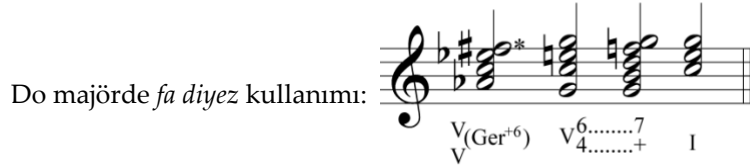
Aynı alterasyon örnek 46'nın ilk ölçüsünde, *do* majör tonunda kullanılmıştır.

Örnek 46. Do majörde *fa diyez* kullanımı

Mozart, KV.515, *Do majör Yaylı Çalgılar Beşlisi, no.3, Allegro, 54-57. ölçüler*



Do majörde *fa diyez*, *la bemol* ve *mi bemol* alterasyonlarıyla oluşan Ger^{+6} kalıbındaki dominant dominantı akorunda, do minörden ödünç alınmış *la bemol* ve *mi bemol* kullanılmıştır.



Artmış 6lı aralığını oluşturan *la bemol* ve *fa diyez* sesleri ters yönde hareketle *sol* oktavına yani do majörde dominant üzerinde abantı akoruna çözülmüş, dördüncü ölçüde tam otantik kadansla bağlantı tamamlanmıştır. Ger^{+6} 'nın majör tonda kullanım örneklerinde, adaş minör diziden ödünç alınan üçüncü ve altıncı seslerin tercih edildiği görülmektedir. Kimi zaman bu ödünç alma eylemi dominantın duyurulmasına kadar başka ödünç akorlarla da sürdürülür.

II. Derece Akorunda Üçlünün Tizleşmesi

Majör tonda II. derece akorunun üçlüsünün tizleşmesi; aşağıdaki 47, 48, 49, 50 ve 51. örneklerde aşamalı olarak eklenen yeni alterasyonlarla birlikte sunulmuştur. Örnek 47'nin ilk ölçüsünde, do majörde II. derece 7li akoru üçlüsü tizleştirilerek kullanılmıştır.


Örnek 47. La majörde *re diyez* kullanımı

Schubert, D071, "*Die zwei Tugendwege*", 23-25. ölçüler



La majörde *re diyez* alterasyonu, mi majörün dominant 7lisi ödünç alınmış ve *dominant dominantı* akoru olarak kullanılmıştır. İkinci ölçüdeki dominant üzerindeki abantının tam otantik kadansla üçüncü ölçüde toniğe çözüldüğü görülmektedir.

La majörde *re diyez* kullanımı:



Örnek 48'in ilk ölçüsünde, do majörde II. derece 7li akoru üçlüsü tizleştirilerek, beşlisi pestleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 48. Do majörde *fa diyez* kullanımı

Mozart, KV.465, *Do majör Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*, no.19, *Allegro*, 14-19. ölçüler



Do majörde *fa diyez* ve *la bemol* alterasyonu, Fr^{+6} kalıbındaki dominant dominantı kullanılmıştır. Dizinin altıncı sesindeki alterasyon do minörden ödünç alınmış bir kullanımdır. İkinci ölçüde artmış 6lı aralığını oluşturan *la bemol* ve *fa diyez* sesleri ters yönde hareketle *sol* oktavına yani do majörde dominant üzerinde abanti akoruna çözülmüş, üçüncü ölçüde tam otantik kadansla bağlantı tamamlanmıştır.

Do majörde *fa diyez* kullanımı:



Aynı alterasyonun si bemol majörde kullanımı örnek 49'un ilk ölçüsünde görülmektedir.

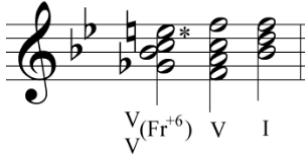
Örnek 49. Si bemol majörde *mi natürel* kullanımı

Schubert, D825c, "*Flucht*", 4-6. ölçüler



Si bemol majörde *mi natürel* ve *sol bemol* alterasyonu ile Fr⁺⁶ kalıbındaki dominant dominantı kullanılmıştır. Dizinin altıncı sesindeki alterasyon adaş minör ton olan si bemol minörden ödünç alınmış bir kullanımdır. Örnek 49'un ikinci ölçüsünde, artmış 6lı aralığını oluşturan *sol bemol* ve *mi natürel* seslerinin ters yönde hareketle *fa* oktavına yani si bemol majörde dominant akoruna çözümü görülmektedir.

Si bemol majörde *mi natürel* kullanımı:



Örnek 50'nin altıncı ölçüsünde, re bemol majörde II. derece 7li akoru üçlüsü tizleştirilerek, beşlisi pestleştirilerek kullanılmıştır. Fakat bu tonalite dışı renklere ek olarak akorun temel sesi de tizleştirilmiştir.

Örnek 50. Re bemol majörde *sol natürel* kullanımı

Beethoven, Op.57, Fa minör Piyano Sonatı, no.23, Andante con moto, 1-8. ölçüler



Re bemol majörde *mi natürel*, *sol natürel* ve *si çift bemol* alterasyonu ile dominant dominantı akoru duyurulmuştur. Dizinin altıncı sesindeki alterasyon adaş minör ton olan re bemol minörden ödünç alınmış bir kullanımdır. Artmış 6lı aralığını oluşturan *si çift bemol* ve *sol natürel* seslerinin ters yönde hareketle *la bemol* oktavına yani re bemol majörde dominant akoruna çözülmesi beklenir. Beethoven örnek 50'nin yedinci ölçüsünde artmış 6lı aralığını *la bemol* oktavına çözmeden dominant akorunu kullanmıştır.

Bu artmış 6lı akorunda *mi natürel* yerine enarmonik olarak *fa bemol* adı seçilirse, duyum değişmemekle birlikte adlandırmada değişiklik olacaktır. Altıncı ölçüdeki çevrimiyle "si çift bemol, re bemol, *fa bemol*, *sol natürel*" sesleri aynı

duyuma sahip olmakla birlikte, bulunulan tonda IV. derece akorunun alterasyonu ile oluşmuş Ger^{+6'} dır.¹⁰ Beethoven'ın örnek 50'deki kullanımı ise enarmonik Ger^{+6'} dır.

Re bemol majörde *sol natürel* kullanımı (Ger^{+6'}):

Re bemol majörde *sol natürel* kullanımı (EnGer^{+6'}):

EnGer^{+6'} olarak adlandırılan bu alterasyon, Schubert tarafından örnek 51'in üçüncü ölçüsünde, mi bemol majörde kullanılmıştır.

Örnek 51. Mi bemol majörde *la natürel* kullanımı
Schubert, D168a, "Osterlied", 1-5. ölçüler

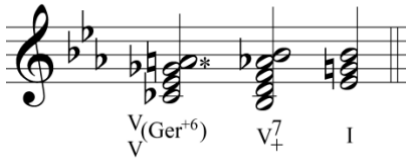
Mi bemol majörde *fa diyez*, *la natürel* ve *do bemol* alterasyonu ile II. derece 7li akoru, dominant dominantı olarak kullanılmıştır. Dizinin altıncı sesindeki *do bemol* alterasyonu, adaş minör ton olan mi bemol minörden ödünç alınmıştır. Artmış 6lı aralığını oluşturan *do bemol* ve *la natürel* sesleri ters yönde hareketle *si bemol* oktavına yani mi bemol majörde dominant üzerinde abantı akoruna, oradan da tam otantik kadansla tonik akoruna bağlanmıştır.

Akorda *fa diyez* sesi yerine enarmonik olarak *sol bemol* sesinin kullanılması akorun duyumunu değiştirmez ama bir adlandırma değişikliği olur. Örnek 51'in üçüncü ölçüsündeki çevrimiyle "do bemol, mi bemol, *sol bemol*, *la natürel*" sesleri aynı duyuma sahip olmakla birlikte, bulunulan tonda IV. derece akorunun

¹⁰ Fr^{+6'}'nın temel sesinin tizleştirildiği bu akor, her ne kadar *İsveç altılısı* (Sw^{+6'}) adıyla tanımlansa da akorun duyumu Ger^{+6'} dır. Sw^{+6'} yerine enarmonik Ger^{+6'} adıyla tanımlamak daha doğru olacaktır.

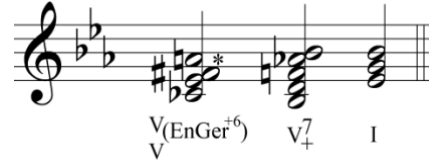
alterasyonu ile oluşmuş Ger^{+6'} dır. Schubert'in örnek 51'deki kullanımı da enarmonik Ger^{+6'} dır.

Mi bemol majörde *la natürel* kullanımı (Ger⁺⁶):



$V(Ger^{+6})$ v_7^+ I

Mi bemol majörde *la natürel* kullanımı (EnGer⁺⁶):



$V(EnGer^{+6})$ v_7^+ I

Majör Dizide 4. Sesin Altere Edildiği Dikteler

Dikte - 68 (2. sesin pestleşmesi, 4. sesin tizleşmesi)

Musical notation for Dikte - 68, showing a 4/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of two systems of two staves each. The first system shows a sequence of chords and melodic lines. The second system shows a continuation of the piece, ending with a double bar line.

Dikte - 69 (2. sesin pestleşmesi, 4. sesin tizleşmesi)

Musical notation for Dikte - 69, showing a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of two systems of two staves each. The first system shows a sequence of chords and melodic lines. The second system shows a continuation of the piece, ending with a double bar line.

Dikte - 70 (4. sesin tizleşmesi)

Musical notation for Dikte - 70, showing a 6/8 time signature and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of two systems of two staves each. The first system shows a sequence of chords and melodic lines. The second system shows a continuation of the piece, ending with a double bar line.

Dikte - 71 (1. sesin tizleşmesi, 2. sesin pestleşmesi, 4. sesin tizleşmesi)

Musical notation for Dikte - 71, showing a 4/4 time signature and a key signature of one flat (Bb). The notation consists of two systems of two staves each. The first system shows a sequence of chords and melodic lines. The second system shows a continuation of the piece, ending with a double bar line.

Dikte - 72 (2. sesin pestleşmesi, 4. sesin tizleşmesi)

Musical notation for Dikte - 72, showing two staves with a treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes with a chromatic alteration in the second measure.

Dikte - 73 (1. sesin tizleşmesi, 2. sesin pestleşmesi, 3. sesin pestleşmesi, 4. sesin tizleşmesi)

Musical notation for Dikte - 73, showing two staves with a treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The melody consists of chords with chromatic alterations in the second, third, and fourth measures.

Dikte - 74 (1. sesin tizleşmesi, 2. sesin tizleşmesi, 4. sesin tizleşmesi)

Musical notation for Dikte - 74, showing two staves with a treble clef, key signature of two flats (Bb and Eb), and a 4/4 time signature. The melody consists of chords with chromatic alterations in the first, second, and fourth measures.

Dikte - 75 (4. sesin tizleşmesi)

Musical notation for Dikte - 75, showing two staves with a grand staff (treble and bass clefs), key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes with a chromatic alteration in the fourth measure.

Dikte - 76 (1. sesin tizleşmesi, 4. sesin tizleşmesi)

Musical score for Dikte - 76, featuring a treble and bass clef with a 6/8 time signature. The melody in the treble clef shows a rising sequence of notes, and the bass clef provides a harmonic accompaniment.

Dikte - 77 (1. sesin tizleşmesi, 2. sesin pestleşmesi, 3. sesin pestleşmesi, 4. sesin tizleşmesi)

Musical score for Dikte - 77, featuring a treble clef with a 3/4 time signature. The melody consists of a sequence of chords, showing a rising sequence followed by a falling sequence and a final rising note.

Dikte - 78 (2. sesin pestleşmesi, 4. sesin tizleşmesi)

Musical score for Dikte - 78, featuring a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The melody in the treble clef shows a falling sequence of notes, and the bass clef provides a harmonic accompaniment.

Dikte - 79 (2. sesin tizleşmesi, 4. sesin tizleşmesi)

Musical score for Dikte - 79, featuring a treble and bass clef with a 2/4 time signature. The melody in the treble clef shows a rising sequence of notes, and the bass clef provides a harmonic accompaniment.

Majör Dizide 5. Sesin Alterasyonu

		majör 7li	minör 7li	minör 7li	majör 7li	dominant 7li	minör 7li	eksik 5lili 7li
Do Majör								
Dizi Derecesi	I. Derece	II. Derece	III. Derece	IV. Derece	V. Derece	VI. Derece	VII. Derece	
Dizinin 5. sesinin tizleşmesi (sol diyez)								

Majör dizide 5. sesin tizleşmesiyle, VI. derecenin dominantı duyurulur. V. derece ve III. derece akorlarındaki bu tizleşme VI. dereceyi hazırlar. Aynı alterasyonun I. derece akorunda kullanılmasıyla ise ara-dominant özelliği olmayan artmış 5lili I. derece akoru oluşur. Aşağıdaki örneklerde majör dizide 5. sesin tizleşme çeşitliliğini inceleyelim.

V. Derece Akorunda Temel Sesin Tizleşmesi

Örnek 52'nin ikinci ölçüsünde, si bemol majörde V. derece 7li akoru temel sesi tizleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 52. Si bemol majörde *fa diyez* kullanımı
Haydn Hob.XXIII Anh., "Blest be the name of Jacob's God", 5-8. ölçüler

Si bemol majörde *fa diyez* alterasyonu ile, dominant 7li akorunun temel sesi tizleşmiştir.

Si bemol majörde *fa diyez* kullanımı:

V₊⁷ VI₇⁺ VI

*₃

Bas partisinde kromatik bir çıkış yapılarak duyurulan bu alterasyonla, sol minör tonundan ödünç alınan köksüz dominant 9lusunu, si bemol majörde VI. dereceyi hazırlayan bir ara-dominant olarak kullanılmıştır. Üçüncü ölçüde dominant üzerinde abantı akorunun kurulup, dördüncü ölçüde tam otantik kadansla tonik akoruna çözümümüyle bağlantı tamamlanmıştır.

III. Derece Akorunda Üçlünün Tizleşmesi

Örnek 53'ün ikinci ölçüsünde, sol majörde III. derece 7li akoru üçlüsü tizleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 53. Sol majörde *re diyez* kullanımı
J. S. Bach, 389 Choralgesänge no.374, 8-9. ölçüler



Sol majörde *re diyez* kullanılarak yapılan bu alterasyonla, minör 7li kalıbındaki III. derece akoru dominant 7li kalıbına dönüşmüştür.



Dominant 7linin çıkıcı hareketle çözüm bekleyen yeden sesi *re diyez* ve inici hareketle çözüm bekleyen 7lisi *la* sesi de sol majörün VI. derecesindeki *mi* ve *sol* seslerine ilerlemektedir. Böylece sol majörde *mi* minör tonunun dominant 7li akoru bir anlığına ödünç alınmıştır.

Barok dönemde J. S. Bach'ın bu alterasyonu, tonalite dışı renklerin duyurulduğu bir III. derece akoru örneğidir. Dinleyicide *mi minör* tonuna modülasyon beklentisi oluşturulmuş, fakat modülasyon yerine anlık bir parlaklık kullanılmıştır.

Örnek 54'ün beşinci ölçüsünde, si bemol majörde III. derece akoru üçlüsü tizleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 54. Si bemol majörde *fa diyez* kullanımı
Brahms, Op.41, no.1, 30-36. ölçüler



Si bemol majörde *fa diyez* kullanılarak yapılan bu alterasyonla, III. derece majör yapıda bir akora dönüşmüştür. Örnek 53'te J. S. Bach'ın bu alterasyonu ara-dominant akoru olarak kullanımına benzer şekilde Brahms bu alterasyonu, bulunulan tonda VI. derece akorunu süslemek amacıyla kullanmıştır. Alto partisindeki sol notaları arasında *fa diyez* ve soprano partisindeki si bemol notaları arasında *la* sesi, süsleyici alt komşu sesler olarak duyurulmuştur.



Örnek 55'in birinci ölçüsünde, do majörde III. derece 7li akoru üçlüsü tizleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 55. Do majörde *sol diyez* kullanımı
Schumann, Op.48 Dichterliebe "Ich grolle nicht", 30-32. ölçüler



Do majörde *sol diyez* kullanılarak yapılan bu alterasyonla, minör 7li kalıbındaki III. derece akoru dominant 7li kalıbına dönüşmüştür. Dominant 7linin çözüm bekleyen *sol diyez* ve *re* sesleri do majörün IV. derecesindeki *la* ve *do* seslerine ilerlemektedir. Böylece do majörde la minör tonunun dominant 7li akoru bir anlığına ödünç alınmıştır.

Do majörde *sol diyez* kullanımı:

V17
V+
IV V+6 I

Do majörde VI. derecenin dominantı olarak kurulmuş olan bu ara-dominant IV. derece akoruna bağlanmıştır. Schumann, bu alterasyonla *la minör* tonuna modülasyon beklentisini kırık kadans etkisi oluşturacak şekilde kullanmıştır.

I. Derece Akorunda Beşlinin Tizleşmesi

Örnek 56'nın birinci ölçüsünde, la majörde tonik akoru beşlisi tizleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 56. La majörde *mi diyez* kullanımı
Schubert, D053 "Vorüber die stöhnende Klage", 26-27. ölçüler

La majörde tonik akoru *mi diyez* kullanılarak artmış 5lili uyumsuz bir yapıya dönüşmüştür. Soprano partisinde Schubert'in *mi, mi diyez, fa diyez* kromatik hareketini ön plana çıkararak kullandığı bu alterasyonla, subdominant üzerinde bırakılan yarım kadansa çözüm bekleyen, gergin bir tonik akoruyla gelinmiştir.

La majörde *mi diyez* kullanımı:

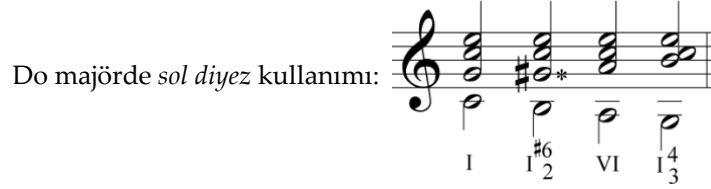
I6 I#6 IV

Örnek 57'de Schubert'in kullanımına benzer bir şekilde Schumann, do majörde tonik akorunun beşlisini tizleştirerek *sol*, *sol diyez*, *la* kromatik hareketini ön plana çıkarır.

Örnek 57. Do majörde *sol diyez* kullanımı
Schumann, Op.48 Dichterliebe "Ich grolle nicht", 22-23. ölçüler



Örnek 56'da IV. dereceye bağlanarak ilerleyen bu alterasyonu örnek 57'de Schumann, üçüncü çevrimdeki tonik akorunun bas partisindeki 7lisi olan *si* sesi ve altere edilmiş 5lisi olan *sol diyez* sesiyle ters yönde *la* oktavına yani do majörde VI. derece akoruna çözmektedir.



Majör Dizide 5. Sesin Altere Edildiği Dikteler

Dikte - 80 (1. sesin tizleşmesi, 5. sesin tizleşmesi)

Musical notation for Dikte - 80, showing two staves of music in 4/4 time. The first staff contains a sequence of chords: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The second staff contains a sequence of chords: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6.

Dikte - 81 (2. sesin tizleşmesi, 2. sesin pestleşmesi, 5. sesin tizleşmesi)

Musical notation for Dikte - 81, showing two staves of music in 2/4 time. The first staff contains a sequence of chords: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The second staff contains a sequence of chords: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6.

Dikte - 82 (5. sesin tizleşmesi)

Musical notation for Dikte - 82, showing two staves of music in 3/4 time. The first staff contains a sequence of chords: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The second staff contains a sequence of chords: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6.

Dikte - 83 (5. sesin tizleşmesi)

Musical notation for Dikte - 83, showing two staves of music in 2/4 time. The first staff contains a sequence of chords: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The second staff contains a sequence of chords: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6.

Dikte - 84 (4. sesin tizleşmesi, 5. sesin tizleşmesi)

Dikte - 85 (2. sesin tizleşmesi, 5. sesin tizleşmesi)

Dikte - 86 (1. sesin tizleşmesi, 2. sesin tizleşmesi, 5. sesin tizleşmesi)

Dikte - 87 (2. sesin pestleşmesi, 4. sesin tizleşmesi, 5. sesin tizleşmesi)

Musical score for Dikte - 87, featuring two staves with a treble clef and a key signature of two flats. The music consists of eighth and quarter notes with various accidentals.

Dikte - 88 (2. sesin pestleşmesi, 4. sesin tizleşmesi, 5. sesin tizleşmesi)

Musical score for Dikte - 88, featuring two staves with a treble clef and a key signature of three sharps. The music consists of chords and single notes.

Dikte - 89 (1. sesin tizleşmesi, 4. sesin tizleşmesi, 5. sesin tizleşmesi)

Musical score for Dikte - 89, featuring two systems of staves with a treble and bass clef and a key signature of three flats. The music consists of quarter and eighth notes.

Majör Dizide 6. Sesin Alterasyonu

	majör 7li	minör 7li	minör 7li	majör 7li	dominant 7li	minör 7li	eksik 5lil 7li
Do Majör							
Dizi Derecesi	I. Derece	II. Derece	III. Derece	IV. Derece	V. Derece	VI. Derece	VII. Derece
Dizinin 6. sesinin pestleşmesi (la bemol)							
Dizinin 6. sesinin tizleşmesi (la diyez)							

Majör dizide 6. sesin pestleşmesiyle, adaş minörden ödünç alınmış olan VI. derece, IV. derece, II. derece ve VII. derece akorları duyurulur. Majör dizide 6. sesin tizleşmesi ise VI. derece akorunda görülür. Bu alterasyonları aşağıdaki örneklerde inceleyelim.


VI. Derece Akorunda Temel Sesin Pestleşmesi

Örnek 58'in ikinci ölçüsünde, fa majörde VI. derece akoru temel sesi ve beşlisi pestleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 58. Fa majörde re bemol kullanımı
J. S. Bach, 389 Choralgesänge no.319, 9-10. ölçüler

Fa majörde *re bemol* ve *la bemol* kullanılarak yapılan bu alterasyonla, adaş minör ton olan fa minörden ödünç alınmış VI. derece akoru duyurulur.

Fa majörde *re bemol* kullanımı:



Dominant akorunun fa majörde kırık kadansı duyurması beklenirken, bu alterasyonla adaş minör tonda bir kırık kadans etkisi duyurulur.

Örnek 59'un ikinci ölçüsünde, mi majörde VI. derece akoru temel sesi ve beşlisi pestleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 59. Mi majörde *do natürel* kullanımı
Schubert, D920, "Ständchen", 23-26. ölçüler



Mi majörde *do natürel* ve *sol natürel* kullanılarak yapılan bu alterasyonla, adaş minör ton olan mi minörden ödünç alınmış VI. derece akoru duyurulur. Majör tonda Napoliten 6lısının kullanımında olduğu gibi örnek 59'da da VI. derecenin alterasyonu,

yine adaş minörden ödünç alınan Ger⁺⁶ kalıbında dominant dominantı alterasyonuna bağlanmıştır. Böylece VI. derece akoruyla başlayan adaş minör tondan ödünç alma eylemi dominant akoru duyurulana kadar devam etmiştir.



“Besteciler, adaş tonlar arasındaki ödünç akor kullanımıyla ifade seçeneklerini genişletebilir ve zenginleştirebilirler. Örneklerine müzik repertuarının her döneminde rastlanmasına rağmen, adaş tonlar arasında ödünç akor kullanımı Romantik dönem müziğinde daha yaygındır. Bu dönemin bestecileri özellikle müziğin duygusal etkisini ön plana çıkarma amacıyla adaş tonlar arasındaki ödünç akorları ifade düzeyini yükseltmek için etkili bir araç olarak kullanmışlardır.”¹¹

VI. Derece Akorunda *Temel Sesin* Tizleşmesi

Örnek 60’ın ikinci ölçüsünde, do majörde VI. derece 7li akoru temel sesi ve üçlüsü tizleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 60. Do majörde *la diyez* kullanımı
Schumann, Op.48 Dichterliebe “Ich grolle nicht”, 10-12. ölçüler



Do majörde *la diyez* ve *do diyez* alterasyonuyla, VI. derece akoru eksik 7li kalıbında kullanılmıştır. Bas partisinde kromatik olarak çıkıcı bir ezgi oluşturan bu

¹¹ Mount, *Fundamentals, Function, and Form: Theory and Analysis of Tonal Western Art Music*, s: 400.

durum dominant 7lisinin toniğe bağlanmasıyla ilerlemektedir. Bu kullanımda bir ara-dominant ya da ödünç akor yerine kromatik geçici seslerin duyurulması hedeflenmiştir.


Do majörde *la diyez* kullanımı:



IV6 VI⁷ V⁶ I


Örnek 61'in üçüncü ölçüsünde, mi majörde VI. derece 7li akoru temel sesi ve üçlüsü tizleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 61. Mi majörde *do çift diyez* kullanımı
Schubert, D055, "Selig durch die Liebe", 28-32. ölçüler



Mi majörde *do çift diyez* ve *mi diyez* alterasyonu ile, alto ve soprano partilerinde dominant üzerinde bir süsleme oluşturan bu durum dominant akorunun otantik kadansla toniğe bağlanmasıyla ilerlemektedir.

Mi majörde *do çift diyez* kullanımı:



V VI^{#4} V I⁶

Örnek 60'ta olduğu gibi burada da bir ara-dominant ya da ödünç akor değil, tonalite dışı renklerle daha parlak bir duyumu olan dominant pedali üzerinde bir süsleyici hareket oluşturulmuştur.

IV. Derece Akorunda Üçlünün Pestleşmesi

Örnek 62'nin üçüncü ölçüsünde, do majörde IV. derece akoru üçlüsü pestleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 62. Do majörde *la bemol* kullanımı

Schubert, D948, "Hymnus an den heiligen Geist (2nd version)", 50-55. ölçüler

Do majör tonunda *la bemol* kullanılarak yapılan bu alterasyonla, IV. derece akoru minör bir yapıya dönüşmüştür. Adaş minör ton yani do minörden ödünç alınmış olan bu akor ölçünün son vuruşunda *do* sesinin *re* sesine çıkıcı hareketiyle adaş minör tonun II. derecesine bağlanır. Dördüncü ve beşinci ölçülerde do majörde dominant akorunun tonik akoruna bağlanmasıyla tam otantik kadans duyurulur.

Do majörde *la bemol* kullanımı:

Aynı alterasyonun fa majörde kullanımı örnek 63'ün üçüncü ölçüsünde görülmektedir.

Örnek 63. Fa majörde *re bemol* kullanımı

Chopin, Op.74, no.7, 25-28. ölçüler

Fa majörde *re bemol* kullanılarak yapılan bu alterasyonla, fa minörden ödünç alınmış olan IV. derece akoru duyurulur. Bu alterasyondan sonra dominant akorunun tonik akoruna bağlanmasıyla tam otantik kadans duyurularak bağlantı tamamlanmıştır.

Fa majörde *re bemol* kullanımı:

I IV^b V⁷ I

II. Derece Akorunda *Beşlinin* Pestleşmesi

Örnek 64'ün üçüncü ölçüsünde, do majörde II. derece 7li akoru beşlisi pestleştirilerek kullanılmıştır.

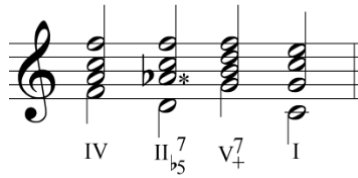
Örnek 64. Do majörde *la bemol* kullanımı

Schumann, Op.48 Dichterliebe "Ich grolle nicht", 1-4. ölçüler

Do majörde *la bemol* kullanılarak yapılan bu alterasyonla minör 7li kalıbındaki II. derece akoru eksik 5lili 7li kalıbına dönüşür. Adaş minör tondan ödünç alınmış

olan bu akordan sonra dominant akorunun tonik akoruna bağlanmasıyla tam otantik kadans duyurulur.

Do majörde *la bemol* kullanımı:



IV II_{b₅}⁷ V₇ I

VII. Derece Akorunda Yedilinin Pestleşmesi

Örnek 65'in birinci ölçüsünde, *la bemol* majörde VII. derece akoru yedilisi pestleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 65. *La bemol* majörde *fa bemol* kullanımı
Schubert, D763, "Quartett: Des Tages Weihe", 34-36. ölçüler



La bemol majörde *fa bemol* kullanılarak yapılan bu alterasyonla *la bemol* minörden ödünç alınmış köksüz dominant 9lusunu tonik akoruna bağlanmış, ikinci ölçüde dominant üzerinde abantı akoru 9lusunu olmadan kullanılarak tam otantik kadans duyurulmuştur.

La bemol majörde *fa bemol* kullanımı:



I V_{b₅}⁷ I V₇^{6.....7} I

Majör Dizide 6. Sesin Altere Edildiği Dikteler

Dikte - 90 (1. sesin tizleşmesi, 2. sesin pestleşmesi, 4. sesin tizleşmesi, 6. sesin pestleşmesi)

Musical notation for Dikte - 90, showing two staves with a 6/8 time signature. The melody is in the treble clef and the bass line is in the bass clef. The key signature is one sharp (F#). The melody starts on G4, moves to A4, then B4, and ends on G4. The bass line starts on G3, moves to F3, then E3, and ends on G3.

Dikte - 91 (2. sesin tizleşmesi, 4. sesin tizleşmesi, 5. sesin tizleşmesi, 6. sesin pestleşmesi)

Musical notation for Dikte - 91, showing two staves with a 4/4 time signature. The melody is in the treble clef and the bass line is in the bass clef. The key signature is one sharp (F#). The melody starts on G4, moves to A4, then B4, and ends on G4. The bass line starts on G3, moves to F3, then E3, and ends on G3.

Dikte - 92 (1. sesin tizleşmesi, 2. sesin pestleşmesi, 6. sesin pestleşmesi)

Musical notation for Dikte - 92, showing two staves with a 4/4 time signature. The melody is in the treble clef and the bass line is in the bass clef. The key signature is one sharp (F#). The melody starts on G4, moves to A4, then B4, and ends on G4. The bass line starts on G3, moves to F3, then E3, and ends on G3.

Dikte - 93 (3. sesin pestleşmesi, 6. sesin pestleşmesi)

Musical notation for Dikte - 93, showing two staves with a 2/4 time signature. The melody is in the treble clef and the bass line is in the bass clef. The key signature is one sharp (F#). The melody starts on G4, moves to A4, then B4, and ends on G4. The bass line starts on G3, moves to F3, then E3, and ends on G3.

Dikte - 94 (1. sesin tizleşmesi, 4. sesin tizleşmesi, 6. sesin pestleşmesi)

Musical score for Dikte - 94, 4/4 time signature, key of D major. The score consists of two systems of two staves each. The first system shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system continues the melody and bass line, ending with a double bar line.

Dikte - 95 (1. sesin tizleşmesi, 2. sesi pestleşmiş, 4. sesin tizleşmesi, 6. sesin tizleşmesi)

Musical score for Dikte - 95, 4/4 time signature, key of D major. The score consists of two systems of two staves each. The first system shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system continues the melody and bass line, ending with a double bar line.

Dikte - 96 (1. sesin tizleşmesi, 6. sesin pestleşmesi)

Musical score for Dikte - 96, 2/4 time signature, key of B minor. The score consists of two systems of two staves each. The first system shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system continues the melody and bass line, ending with a double bar line.

Dikte - 97 (2. sesin pestleşmesi, 6. sesin tizleşmesi)

The musical score for Dikte - 97 is presented in two systems. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a 3/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat major). The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4, then a dotted half note B4. The bass clef accompaniment starts with a quarter note G3, followed by quarter notes A3 and B3, then a dotted half note B3. The second system continues the melody with a quarter note C5, followed by quarter notes B4 and A4, then a dotted half note G4. The bass clef accompaniment continues with a quarter note C4, followed by quarter notes B3 and A3, then a dotted half note G3. The piece concludes with a double bar line.

Dikte - 98 (4. sesin tizleşmesi, 6. sesin pestleşmesi)

The musical score for Dikte - 98 is presented in two systems. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a 4/4 time signature and a key signature of two sharps (D major). The melody in the treble clef starts with a quarter note D4, followed by quarter notes E4 and F#4, then a quarter note G4. The bass clef accompaniment starts with a quarter note D3, followed by quarter notes E3 and F#3, then a quarter note G3. The second system continues the melody with a quarter note A4, followed by quarter notes B4 and C5, then a quarter note D5. The bass clef accompaniment continues with a quarter note A3, followed by quarter notes B3 and C4, then a quarter note D4. The piece concludes with a double bar line.

Dikte - 99 (1. sesin tizleşmesi, 4. sesin tizleşmesi, 6. sesin pestleşmesi)

The musical score for Dikte - 99 is presented in two systems. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a 3/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat major). The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4, then a dotted half note B4. The bass clef accompaniment starts with a quarter note G3, followed by quarter notes A3 and B3, then a dotted half note B3. The second system continues the melody with a quarter note C5, followed by quarter notes B4 and A4, then a dotted half note G4. The bass clef accompaniment continues with a quarter note C4, followed by quarter notes B3 and A3, then a dotted half note G3. The piece concludes with a double bar line.

Dikte - 100 (4. sesin tizleşmesi, 6. sesin tizleşmesi)

Dikte - 101 (1. sesin tizleşmesi, 4. sesin tizleşmesi, 6. sesin pestleşmesi)

Dikte - 102 (1. sesin tizleşmesi, 2. sesin tizleşmesi, 6. sesin pestleşmesi)

Dikte - 103 (6. sesin pestleşmesi)

Dikte - 104 (2. sesin tizleşmesi, 6. sesin pestleşmesi)

The image displays two staves of musical notation for Dikte - 104. The first staff is in 3/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody consists of a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and continues with a sequence of quarter notes. The second staff shows the harmonic accompaniment, with chords and individual notes corresponding to the melody above. The piece concludes with a double bar line.

Majör Dizide 7. Sesin Alterasyonu

	majör 7li		minör 7li		minör 7li		majör 7li		dominant 7li		minör 7li		eksik 5lilî 7li	
Do Majör														
Dizi Derecesi	I. Derece	II. Derece	III. Derece	IV. Derece	V. Derece	VI. Derece	VII. Derece							
Dizinin 7. sesinin pestleşmesi (si bemol)														

Majör dizide 7. sesin pestleşmesiyle, minör dominant ve subdominant dominantı akorları duyurulur. Aşağıdaki örneklerde bu kullanımları inceleyelim.

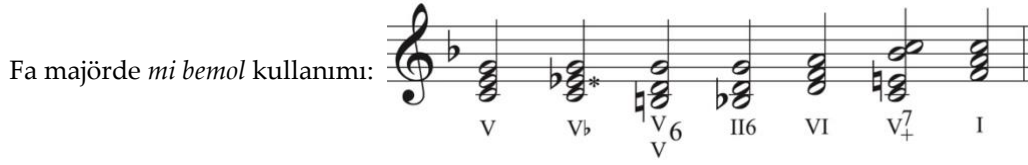
V. Derece Akorunda Üçlünün Pestleşmesi

Örnek 66'nın birinci ölçüsünde, fa majörde dominant akoru üçlüsü pestleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 66. Fa majörde *mi bemol* kullanımı
Schubert, D920, "Ständchen", 5-8. ölçüler

Fa majörde *mi bemol* kullanılarak, dominant akoru majör durumunu yitirmiş, yeden ses kaybolmuştur. *Minör dominant* olarak adlandırılan bu akor, adaş minör tonda *inici melodik minör* sırasında karşımıza çıkar. Schubert'in örnek 66'da fa

minörden ödünç alarak kullandığı minör dominant akoruyla, alto partisindeki *mi*, *mi bemol*, *re* sesleriyle ilerleyen inici kromatik hareketi ön plana çıkardığı görülmektedir.



I. Derece Akorunda Yedilinin Pestleşmesi

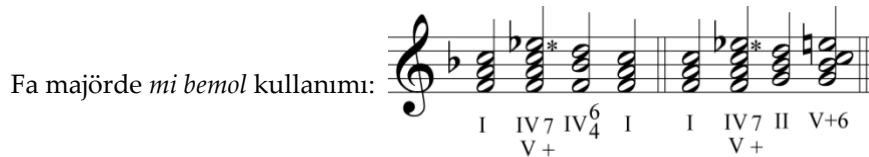
Örnek 67'nin birinci ve dördüncü ölçülerinde, fa majörde tonik akoru yedilisi pestleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 67. Fa majörde *mi bemol* kullanımı

Beethoven, WoO159, "Im Arm der Liebe rüth sich's wohl", 34-41. ölçüler



"Tonik akorunun küçük 7li ile kullanımı subdominant akoru ile ilişkilendirilir."¹² Fa majörde *mi bemol* kullanılarak yapılan bu alterasyonla I. derece 7li akoru, majör 7li kalıbından dominant 7lisine dönüşmüştür. Dominant 7linin çözüm bekleyen *la* ve *mi bemol* sesleri örnek 67'nin ikinci ölçüsünde fa majörün IV. derecesindeki *si bemol* ve *re* seslerine ilerlemektedir.



Beethoven'ın dördüncü ölçüde yinelediği bu alterasyon beşinci ölçüde farklı bir çözümle, fa majörün II. derecesindeki *si bemol* ve *re* seslerine ilerlemektedir.

¹² Alchin, *Applied Harmony Part II, Modulation and Chromatic Harmony*, s: 13.

Böylece eserde fa majör tonunda si bemol majörün dominant 7li akoru ödünç alınarak, si bemol majöre modülasyon etkisi oluşturulmuş ama modülasyon yapmadan fa majörde eser bitirilmiştir.

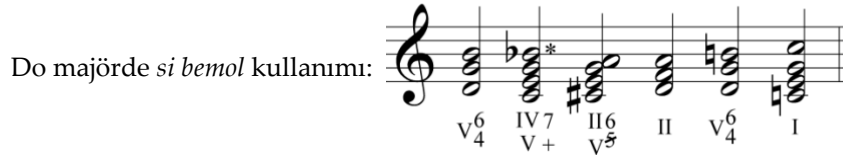
Örnek 68'in dördüncü ölçüsünde, do majörde tonik akoru yedilisi pestleştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 68. Do majörde si bemol kullanımı
Schumann, Op.33, no.2, 49-55. ölçüler



Do majörde si bemol kullanılarak yapılan bu alterasyonla, I. derece 7li akoru IV. dereceyi hazırlayan bir ara-dominant akoruna dönüşmüştür.

Fa majörden ödünç alınmış olan bu dominant 7li akoru, ölçü sonunda yeni bir alterasyonla re minörden ödünç alınan dominant 7lisine dönüşmüş ve beşinci ölçüde do majörde II. derece akoruna çözülmüştür.



Schumann, do majörde si bemol ve do diyez alterasyonlarıyla dominant üzerindeki abantı akorundan önce subdominantı hazırlayan ama subdominantta çözülmeyen bir ara-dominant akorunu, II. dereceyi hazırlayan yeni bir ara-dominant akoruna dönüştürerek, do majörde tam otantik kadans öncesinde fa majör ve re minör tonunun renklerini sırasıyla duyurmaktadır.

Majör Dizide 7. Sesin Altere Edildiği Dikteler

Dikte - 105 (4. sesin tizleşmesi, 6. sesin pestleşmesi, 7. sesin pestleşmesi)

Musical score for Dikte - 105, showing a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef, both in 3/4 time. The melody consists of eighth and quarter notes, while the bass line consists of quarter notes. The key signature is one flat (B-flat).

Dikte - 106 (1. sesin tizleşmesi, 4. sesin tizleşmesi, 5. sesin tizleşmesi, 6. sesin pestleşmesi, 7. sesin pestleşmesi)

Musical score for Dikte - 106, showing a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef, both in 3/4 time. The melody consists of chords, while the bass line consists of chords. The key signature is one flat (B-flat).

Dikte - 107 (1. sesin tizleşmesi, 4. sesin tizleşmesi, 6. sesin pestleşmesi, 7. sesin pestleşmesi)

Musical score for Dikte - 107, showing a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef, both in 4/4 time. The melody consists of chords, while the bass line consists of chords. The key signature is one flat (B-flat).

Dikte - 108 (4. sesin tizleşmesi, 5. sesin tizleşmesi, 7. sesin pestleşmesi)

Musical score for Dikte - 108, showing a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef, both in 2/4 time. The melody consists of eighth and quarter notes, while the bass line consists of quarter notes. The key signature is one sharp (F-sharp).

Dikte - 109 (1. sesin tizleşmesi, 2. sesin pestleşmesi, 4. sesin tizleşmesi, 7. sesin pestleşmesi)

Dikte - 110 (1. sesin tizleşmesi, 4. sesin tizleşmesi, 7. sesin pestleşmesi)

Dikte - 111 (4. sesin tizleşmesi, 5. sesin tizleşmesi, 6. sesin tizleşmesi, 7. sesin pestleşmesi)

Dikte - 112 (1. sesin tizleşmesi, 4. sesin tizleşmesi, 7. sesin pestleşmesi)

Dikte - 113 (2. sesin pestleşmesi, 3. sesin pestleşmesi, 4. sesin tizleşmesi, 6. sesin pestleşmesi, 7. sesin pestleşmesi)

Dikte - 114 (4. sesin tizleşmesi, 7. sesin pestleşmesi)

The musical score for Dikte - 114 consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves: the upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 2/4. The melody in the upper staff starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, C5, and D5. The bass line in the lower staff starts with a quarter note G3, followed by eighth notes A3-B3, C4, and D4. The second system continues the melody and bass line, ending with a double bar line.

Dikte - 115 (1. sesin tizleşmesi, 4. sesin tizleşmesi, 6. sesin pestleşmesi, 7. sesin pestleşmesi)

The musical score for Dikte - 115 consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves: the upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 3/4. The melody in the upper staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line in the lower staff starts with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The second system continues the melody and bass line, ending with a double bar line.

Dikte - 116 (4. sesin tizleşmesi, 6. sesin pestleşmesi, 7. sesin pestleşmesi)

The musical score for Dikte - 116 consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves: the upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 3/4. The melody in the upper staff starts with a quarter note D5, followed by quarter notes E5, F#5, and G5. The bass line in the lower staff starts with a quarter note D4, followed by quarter notes E4, F#4, and G4. The second system continues the melody and bass line, ending with a double bar line.

Dikte - 117 (2. sesin tizleşmesi, 4. sesin tizleşmesi, 7. sesin pestleşmesi)

The musical score for Dikte - 117 consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves: the upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 3/4. The melody in the upper staff starts with a quarter note D5, followed by quarter notes E5, F#5, and G5. The bass line in the lower staff starts with a quarter note D4, followed by quarter notes E4, F#4, and G4. The second system continues the melody and bass line, ending with a double bar line.

Dikte - 118 (4. sesin tizleşmesi, 7. sesin pestleşmesi)

The musical score for Dikte - 118 is presented in two systems. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 4/4, and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble staff starts on G4 and moves stepwise up to D5, then down to G4, and finally to E4. The bass staff provides a harmonic accompaniment with notes G3, B2, and D3. The second system continues the melody in the treble staff, moving from D5 down to G4, then to E4, and finally to C4. The bass staff continues with notes G3, B2, and D3.

Dikte - 119 (2. sesin pestleşmesi, 6. sesin pestleşmesi, 7. sesin pestleşmesi)

The musical score for Dikte - 119 is presented in two systems. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 6/8, and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble staff starts on G4 and moves stepwise up to D5, then down to G4, and finally to E4. The bass staff provides a harmonic accompaniment with notes G3, B2, and D3. The second system continues the melody in the treble staff, moving from D5 down to G4, then to E4, and finally to C4. The bass staff continues with notes G3, B2, and D3.

Dikte - 120 (4. sesin tizleşmesi, 7. sesin pestleşmesi)

The musical score for Dikte - 120 is presented in two systems. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 2/4, and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble staff starts on G4 and moves stepwise up to D5, then down to G4, and finally to E4. The bass staff provides a harmonic accompaniment with notes G3, B2, and D3. The second system continues the melody in the treble staff, moving from D5 down to G4, then to E4, and finally to C4. The bass staff continues with notes G3, B2, and D3.

SONSÖZ

ALTERASYONLARIN SINIFLANDIRILMASI

Majör dizinin bütün seslerinde, minör dizinin iki, üç ve dördüncü seslerinde görülen tüm bu alterasyonlar; üç ana başlık altında sınıflandırılabilir. Prout, *Harmony: Its Theory and Practice* başlıklı kitabında “tüm kromatik akorlar komşu tonlardan alınan ödünç akorlardır”¹³ diyerek alterasyonları genel bir açıklamayla tanımlar. Majör tonlarda daha çok görülen, *komşu tondan ödünç alınmış* altere akorlar, minör tonlarda sadece bir akorda karşımıza çıkar.

Alchin’in *Applied Harmony* kitabında bu durum, *dizinin hangi modda olduğu* ilkesiyle açıklanır. “Tonalite, seslerin ilişkilerinin bir sonucudur ve ... tek bir akor bu ilişkiyi kendi başına duyuramaz.”¹⁴ Bestecinin, eserinde duyurmak istediği etki için tercih edebileceği on yedi farklı dizi sesi olduğunu söyleyen Alchin’e göre; oktav içindeki her ses, tonaliteye aittir ve dizinin bir modunda kromatik olarak kabul edilen ses, diğesinde diyatonik olabilir. Majör tonda, adaş minör tondan ödünç alınan dokuz farklı akor bulunur. Minör tonda ise adaş majöründen sadece bir akor ödünç alınır.

Ödünç olmayan yani bulunulan tonun adaş ya da komşu tonlarında yer almayan alterasyon örnekleri; majör tonda dört, minör tonda beş altere akorda görülür. Aşağıda başlıklarda; adaş/komşu tonlardan ödünç alınan akorlarla ve ödünç olmayan akorlarla alterasyon örnekleri sıralanmıştır.

¹³ Prout, *Harmony: Its Theory and Practice*, s: 14.

¹⁴ Alchin, *Applied Harmony*, s: 126.

Adaş Tonlardan Ödünç Alınan Akorlarla Alterasyon

Do majör / do minör gibi adaş tonlar arasında ödünç alınan akorlar en çok *majör dizinin 6. sesinin pestleşmesi*¹⁵ durumunda görülür. Bu pestleşme adaş minör tonda doğal olarak bulunur. Majör tonda genellikle dominant akoru öncesinde yer alan bu tonalite dışı renk, kadansa gelişte II, IV veya VI. derece ile adaş minör tonu hissettirir. VII. derecede bu pestleşme adaş minör tondan ödünç alınmış *köksüz dominant 9lusu*'nu duyurur. Bu alterasyonları do majör tonunda verilmiş olan örneklerde inceleyelim.

Do minörden ödünç alınmış II. derece:

IV II_{b5}⁷ V₊⁷ I

Do minörden ödünç alınmış IV. derece:

I₆ IV_b V+4 I₆

Do minörden ödünç alınmış VI. derece:

I II₄⁶ V₊⁷ VI_{b5}

Do minörden ödünç alınmış köksüz V. derece:

I *₅⁷ I V₄^{6.....7} I

*Majör dizinin 4. sesinin tizleşmesiyle*¹⁶ oluşan Fr⁺⁶, Ger⁺⁶, It⁺⁶ akorları, adaş minör tondan ödünç alınmış olan altere akorlardır.

Do minörden ödünç alınmış Fr⁺⁶:

V(Fr⁺⁶) V₄^{6.....7} I

¹⁵ Bkz. s: 97.

¹⁶ Bkz. s: 73.

Do minörden ödünç alınmış Ger⁺⁶:

$V(Ger^{+6})$ $V_{4.....7}^{6.....7}$ I

Do minörden ödünç alınmış It⁺⁶:

$V(It^{+6})$ V_{+} I

Majör dizinin 3. sesinin pestleşmesiyle¹⁷ oluşan minör tonik akoru ve majör dizinin 7. sesinin pestleşmesiyle¹⁸ oluşan minör dominant akoru da adaş minör tondan ödünç alınmış olan altere akorlardır.

Do minörden ödünç alınmış I. derece:

$I^{b6/4}$ $V(Ger^{+6})$ $V_{4.....7}^{6.....7}$ I

Do inici melodik minörden ödünç alınmış V. derece:

V V^b V_6 II6 VI V_{+} I

Yani majör tonda I, II, IV, V, VI ve köksüz dominant 9lusunu duyuran VII. derece akorları, adaş minör tondan ödünç alınmış altere akorlar olarak kullanılmaktadır. Minör tonda ise adaş majöründen ödünç alınan sadece bir altere akor bulunur. Minör dizinin 3. sesinin tizleşmesiyle¹⁹ oluşan Pikardi 3lüsü adaş majörün tonik akorunu duyurur. Aşağıda do minör tonunda verilmiş olan Pikardi 3lüsü örneğini inceleyelim.

Do majörden ödünç alınmış I. derece:

V^{+6} $I^{\#}$

¹⁷ Bkz. s: 67.

¹⁸ Bkz. s: 110.

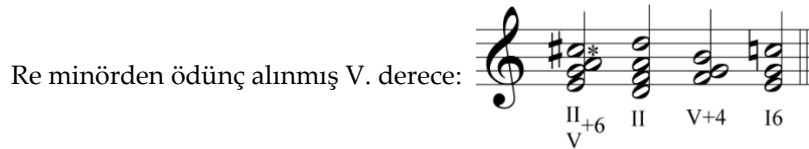
¹⁹ Bkz. s: 17.

Majör tonda Napoliten 6lısı, adaş minörden ödünç alınır ama bu akor aslında adaş frijyen modundan ödünç alınan II. derece akoru olarak hem adaş minör hem de adaş majör tonda aynı şekilde kullanılmaktadır.

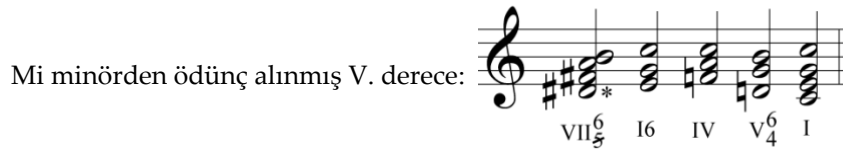
Komşu Tonlardan Ödünç Alınan Akorlarla Alterasyon

Komşu tonlar, donanım işaretleri bakımından birbirleriyle ilişkili olan tonlardır. Bir tonun en yakın komşusu onunla aynı donanımı kullanan ilgili majör/minör tondur. İkinci sırada dominant ve subdominant tonları ile bu tonların ilgili majör/minörü yer alır. Birbirlerine komşu olan bu altı farklı tonun, kendi içlerinde ödünç alarak kullandıkları altere akorlar arasında en yaygın olanları ara-dominantlardır. Aşağıda do majör/minör tonlarda verilmiş olan örnekleri inceleyelim.

*Majör dizinin 1. sesinin tizleşmesiyle*²⁰ oluşan II. derecenin dominantı, subdominant tonunun ilgili minöründen ödünç alınmış bir dominant akorudur.



*Majör dizinin 2. ve 4. seslerinin tizleşmesiyle*²¹ oluşan III. derecenin dominantı, dominant tonunun ilgili minöründen ödünç alınmıştır.



*Majör dizinin 7. sesinin pestleşmesiyle*²² oluşan IV. derecenin dominantı, subdominant tonundan; *majör dizinin 4. sesinin tizleşmesiyle*²³ oluşan V. derecenin dominantı, dominant tonundan ödünç alınmıştır.

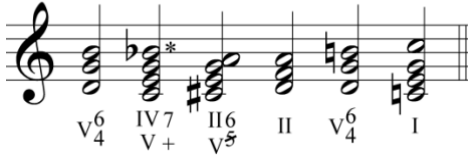
²⁰ Bkz. s: 41.

²¹ Bkz. s: 54.

²² Bkz. s: 112.


²³ Bkz. s: 73 ve 78.

Fa majörden ödünç alınmış V. derece:



V⁶₄ IV⁷_{V+} II⁶_{V[♯]} II V⁶₄ I

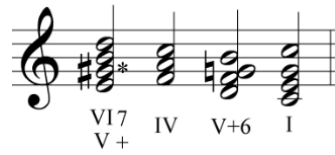
Sol majörden ödünç alınmış V. derece:



V⁶₊ V⁷₊

Majör dizinin 5. sesinin tizleşmesiyle²⁴ oluşan VI. derecenin dominantı, ilgili minör tondan ödünç alınmış dominant akordur.

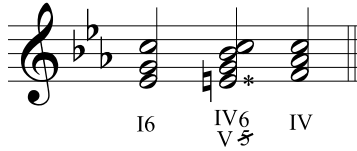
La minörden ödünç alınmış V. derece:



VI⁷_{V+} IV V⁶ I

Minör dizinin 3. sesinin tizleşmesiyle²⁵ oluşan IV. derecenin dominantı, subdominant tonundan ödünç alınmıştır.

Fa minörden ödünç alınmış V. derece:



I⁶ IV⁶_{V[♯]} IV

Ödünç Olmayan Akorlarla Alterasyon

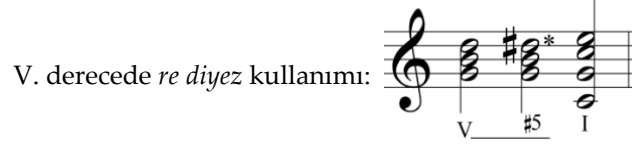
Ödünç akor sınıflandırmasının dışında kalan altere akorlar; minör tonda daha çok görülür. Do majör ve do minörde verilmiş olan örnekler üzerinde bu altere akorları inceleyelim.

Majör dizide 2. sesin tizleşmesiyle²⁶ oluşan 5lisi tizleşmiş dominant akorunda, bu tizleşme yüzünden tam 5lili yapı bozulur ve artmış 5lili bir dominant akoru duyurulur. Bu alterasyonun adaş minör ya da komşu tonlar içerisinde doğal olarak yer aldığı bir dominant akoru bulunmaz.

²⁴ Bkz. s: 87.

²⁵ Bkz. s: 17.

²⁶ Bkz. s: 54.



Yani majör dizide 2. sesin tizleşmesiyle oluşan 5lisi tizleşmiş dominant akoru *ödünç alınarak* kullanılmış bir alterasyon değildir. Toniğe çözümü sırasında dominantın 3lüsü yani yeden sesin küçük 2li çıkıcı çözüm isteğine benzer şekilde akorun 5lisi de tizleşerek ikinci bir yeden ses varmış gibi küçük 2li çıkıcı çözümle ilerler ve toniğe bağlanır.

Majör dizide 2. sesin tizleşmesi, II. derecenin temel sesinin tizleşmesi olarak kullanıldığında It^{+6} kalıbında bir akora dönüştüğü görülür. Burada da akor tam 5lili yapısını yitirmiş ve eksik 5lili bir duyumu ön plana çıkarmıştır.



Ama bu temel sesi tizleşmiş eksik 5lili yapıdaki II. derece akoru adaş minör ya da komşu tonlarda görülmez. Akor çoğunlukla toniğe ya da dominant üzerindeki abantı akoruna çözülür.

*Majör dizide 6. sesin tizleşmesi*²⁷ başlığında, VI. derecenin hem temel sesi hem de 3lüsünün tizleşmesiyle kullanılan alterasyon, minör 7li kalıbındaki akorun eksik 7liye dönüşmesine yol açar.



Adaş minör ya da komşu tonlarda doğal olarak bulunmayan bu akor, *ödünç alınmış* bir alterasyon değildir. Çoğunlukla kromatik renkleri duyuran bir geçici akor olarak karşımıza çıkar.

²⁷ Bkz. s: 99.

Majör dizide 2. sesin pestleşmesiyle²⁸ oluşan 5lisi pestleşmiş dominant 7li akoru, ilk bakışta adaş frijyen modunun dominant 7lisi gibi görünebilir. Ama frijyen modunda bulunmayan yeden ses yüzünden, akorun bu moddan ödünç alındığını söylemek doğru olmaz.

V. derecede re bemol kullanımı:

V+6 (Fr⁺⁶) I

Fr⁺⁶ kalıbındaki bu 5lisi pestleşmiş dominant 7li akoru da ödünç alınmış bir alterasyon değildir. Aynı şekilde minör dizide 2. sesin pestleşmesiyle²⁹ oluşan Fr⁺⁶ kalıbındaki dominant akoru da ödünç alınmış bir alterasyon değildir.

V. derecede re bemol kullanımı:

V+6 V (Fr⁺⁶) I

Majör dizide 4. sesin tizleşmesiyle oluşan artmış 6lı kalıbındaki dominant dominantı akorları adaş minör tondan alınmış ödünç akorlardır. Ama bu alterasyonu minör dizide 4. sesin tizleşmesi³⁰ açısından değerlendirdiğimizde, Fr⁺⁶ ve Ger⁺⁶ kalıbındaki dominant dominantı akorlarının adaş majör ya da komşu tonlarda bulunmadığı görülecektir.

II. derecede fa diyez kullanımı:

V (Fr⁺⁶) V (Ger⁺⁶) I

IV. derecede fa diyez kullanımı:

V (Ger⁺⁶) V (Fr⁺⁶) I

Dolayısıyla temel sesi tizleşmiş subdominant 7li ya da 3lüsü tizleşmiş II. derece 7li akorlarının minör tonda kullanımı ödünç alınmış akorlar olarak değerlendirilmez.

²⁸ Bkz. s: 57.

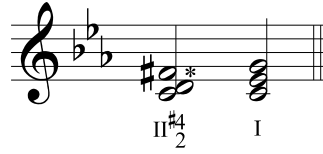
²⁹ Bkz. s: 10.

³⁰ Bkz. s: 27.

IV. derecede *fa diyez* kullanımı:



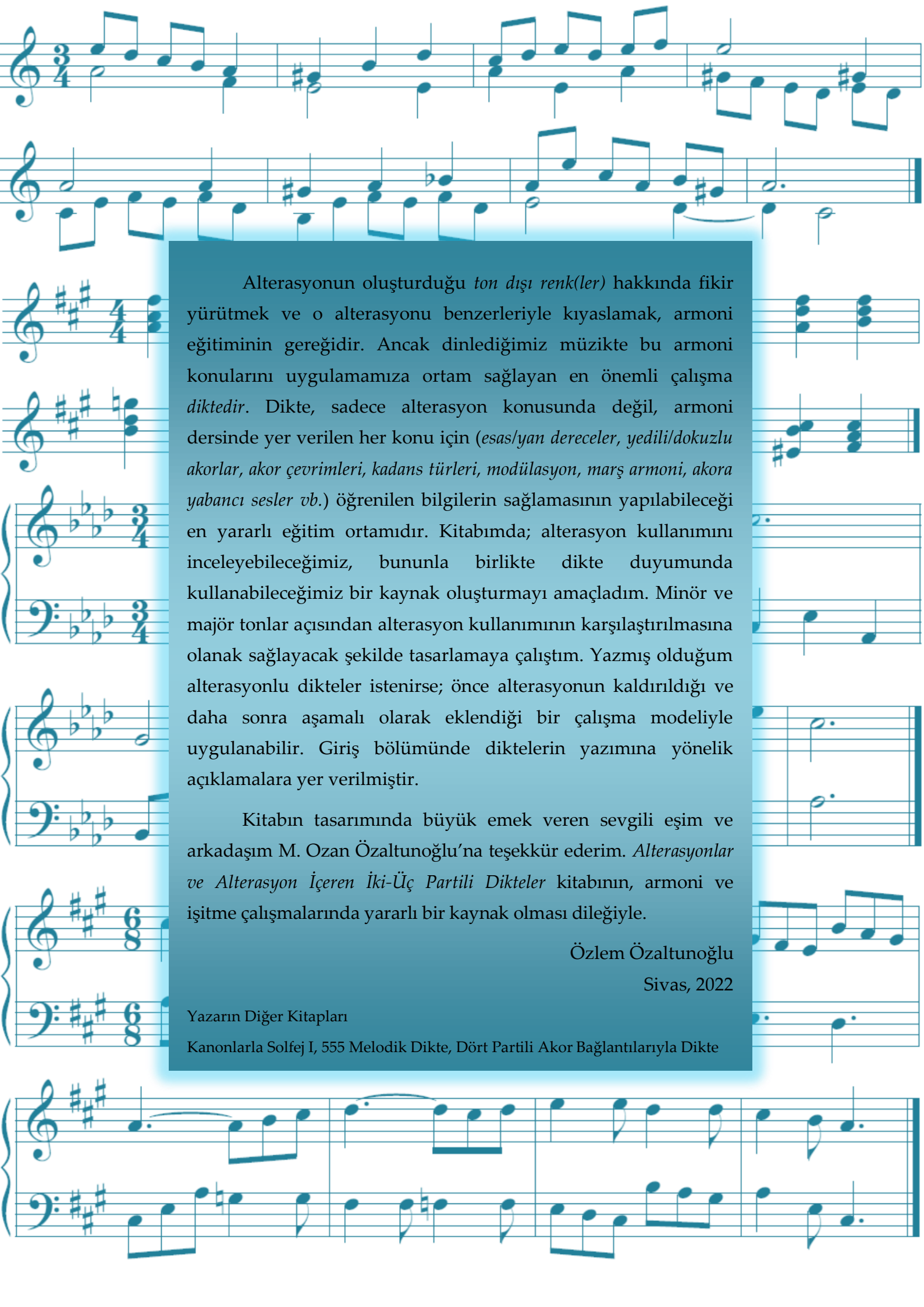
II. derecede *fa diyez* kullanımı:



Üç başlık altında incelediğimiz alterasyonları, majör ve minör tonlardaki dağılımları açısından karşılaştırdığımızda; majör tonun minör tona göre çok daha fazla çeşitlilikte altere akor içerdiği görülür. Lakin bu çeşitliliğin oluşturduğu ton dışı renkler, aslında majör tonda *adaş minörün* kısa süreliğine duyurulması amacıyla kullanılır. Minör tonlardaki alterasyon çeşitliliği ise başka bir tondan *ödünç alınmış* akorlardan çok, bulunulan tona yabancı renkleri duyurmak amacıyla kullanılan *ödünç alınmamış* altere akorları içerir.

KAYNAKÇA

- Alchin, C. A. (1921). *Applied Harmony*, California, Los Angeles.
- Alchin, C. A. (1930). *Applied Harmony Part II, Modulation and Chromatic Harmony*, California, Los Angeles.
- Mount, A. (2020). *Fundamentals, Function, and Form: Theory and Analysis of Tonal Western Art Music*, Geneseo, NY: Milne Open Textbooks.
- zdemir, M. (2001). *Armoni*, İzmir: Kanyılmaz Matbaacılık.
- Prout, E. (1903). *Harmony: Its Theory and Practice*, London: Augener Ltd.
- Salzer, F. (1952). *Structural Hearing Tonal Coherence in Music Volume One*, New York: Charles Boni.
- Schenker, H. (1968). *Harmony*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Schoenberg, A. (1983). *Structural Functions of Harmony*, Londra: Faber and Faber Limited.

The background of the page is filled with various musical notations, including single staves and grand staves (treble and bass clefs) with notes, rests, and accidentals. The notation is in blue and black ink on a white background. The central text is overlaid on a semi-transparent blue rectangular box.

Alterasyonun oluşturduğu ton dışı renk(ler) hakkında fikir yürütmek ve o alterasyonu benzerleriyle kıyaslamak, armoni eğitiminin gereğidir. Ancak dinlediğimiz müzikte bu armoni konularını uygulamamıza ortam sağlayan en önemli çalışma diktedir. Dikte, sadece alterasyon konusunda değil, armoni dersinde yer verilen her konu için (*esas/yan dereceler, yedili/dokuzlu akorlar, akor çevrimleri, kadans türleri, modülasyon, marş armoni, akora yabancı sesler vb.*) öğrenilen bilgilerin sağlamasının yapılabileceği en yararlı eğitim ortamıdır. Kitabımda; alterasyon kullanımını inceleyebileceğimiz, bununla birlikte dikte duyumunda kullanabileceğimiz bir kaynak oluşturmayı amaçladım. Minör ve majör tonlar açısından alterasyon kullanımının karşılaştırılmasına olanak sağlayacak şekilde tasarlamaya çalıştım. Yazmış olduğum alterasyonlu dikteler istenirse; önce alterasyonun kaldırıldığı ve daha sonra aşamalı olarak eklendiği bir çalışma modeliyle uygulanabilir. Giriş bölümünde diktelerin yazımına yönelik açıklamalara yer verilmiştir.

Kitabın tasarımında büyük emek veren sevgili eşim ve arkadaşım M. Ozan Özaltunoğlu'na teşekkür ederim. *Alterasyonlar ve Alterasyon İçeren İki-Üç Partili Dikteler* kitabının, armoni ve işitme çalışmalarında yararlı bir kaynak olması dileğiyle.

Özlem Özaltunoğlu
Sivas, 2022

Yazarın Diğer Kitapları

Kanonlarla Solfej I, 555 Melodik Dikte, Dört Partili Akor Bağlantılarıyla Dikte