

**GİTAR UYGULAMALI SOPRANO VE BAS
PARTİSİNİN ARMONİZASYONU**

19. Kitap

NAZMİ BOSNA

GİTAR UYGULAMALI SOPRANO VE BAS PARTİSİNİN ARMONİZASYONU

19.KİTAP

Copyright © 2024 , Nazmi Bosna

NOTA YAZIM

Nazmi Bosna

YAYINA HAZIRLAYAN

Nazmi Bosna

ISBN

978-605-71136-8-9

BASIM

1.Basım – NİSAN 2024

BASKI ve CİLT

BİZİM DİJİTAL MATBAACILIK A.Ş

Ostim Serhat Mahallesi, Uzay Çağı Caddesi,

1128 Sokak, No. 6 Yenimahalle/ANKARA

Tel : 444 9 296, bilgi@bizimdijital.com

SUNUŐ

Bu kitabın hazırlanmasında "Kaynakça" bölümünde belirtilen kitaplardan yararlanılmış, alıntı yapılan akorlar diğer tonalitelere transpoze edilerek toplu bir şekilde okuyucuların istifadesine sunulmuştur.

Klasik gitar ile ilgili eserlerim aşağıda belirtilen kitaplarımda yer almaktadır:

Klasik Gitar İçin 42 Eser, Klasik Gitar İçin 20 Eser, Anadolu Esintileri Klasik Gitar İçin 30 Eser, Klasik Gitar İçin 25 Eser, Klasik Gitar İçin 27 Eser, Anadolu Esintileri Klasik Gitar İçin 23 Eser, Klasik Gitar İçin 34 Eser, Anadolu Esintileri Klasik Gitar İçin 19 Eser, Klasik Gitar İçin 21 Eser, Anadolu Esintileri Klasik Gitar İçin 17 Eser, Gitar Uygulamalı Armoni Öğretimi, Gitar Uygulamalı Akor Bağlantıları, Anadolu Esintileri Klasik Gitar İçin 14 Eser, Gitar Uygulamalı 24 Tonda Alterasyon, Gitar Uygulamalı 24 Tonda Modülasyon, Klasik Gitar İçin 24 Eser, Anadolu Esintileri Klasik Gitar İçin 18 Eser, Anadolu Esintileri Klasik Gitar İçin 15 Eser, Gitar Uygulamalı Akora Yabancı Sesler, Gitar Uygulamalı Soprano ve Bas Partisinin Armonizasyonu ve Gitar Uygulamalı Kadanslar.

Müzik severlere yararlı olması dileğimle saygılar sunarım.

Nazmi Bosna

Eylül 2023 , Bodrum

www.nazmibosna.com

e-mail: info@nazmibosna.com

ÖZGEÇMİŞ

1946 yılında Kırıkkale’de doğdu. Ziya Aydın’tan klasik gitar dersleri aldı. Ankara İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi’nden mezun oldu. Öğrenimine Bern Konservatuvarı Klasik Gitar Bölümü’nde Miguel Rubio’nun öğrencisi olarak devam etti. Bern’deki Musikschule der Region Burgdorf , Musikschule Muri-Gümligen ve Musikschule Moosedorf müzik okullarında klasik gitar dersleri verdi. 1974 yılında Türkiye’ye döndü ve Turizm Bakanlığı’nda çalışmaya başladı. Memuriyeti sırasında Frankfurt , Berlin , Zürih , Kopenhag ve Pekin’de Kültür ve Tanıtma Ataşesi olarak görev yaptı. 2008 yılında emekli oldu.

AUTOBIOGRAPHY

He was born in 1946 in Kırıkkale (Turkey). He received classic guitar courses from Ziya Aydın. He graduated from Ankara Academy of Economic and Administrative Sciences. He continued on his education as the student of Miguel Rubio at the Department of Classic Guitar in Bern Conservatory. He gave classic guitar courses in the music schools of Musikschule der Region Burgdorf, Musikschule Muri-Gümligen and Musikschule Moosedorf in Bern. He returned to Turkey in 1974 and started to work in the Ministry of Tourism. He worked as Culturel Attache during his office in Frankfurt, Berlin, Zurich, Copenhagen and Beijing. He retired in 2008.

LEBENS LAUF

Er ist 1946 in Kırıkkale (Türkei) geboren. Er nahm klassischen Gitarrenunterricht bei Ziya Aydın. Er absolvierte die Akademie für Wirtschaft und Handel in Ankara. Sein Studium setzte er im Konservatorium Bern im Kunstfach klassische Gitarre als Student von Miguel Rubio fort. Er unterrichtete klassische Gitarre an der Musikschule der Region Burgdorf in Bern, Musikschule Muri-Gümligen und Musikschule Moosedorf. Im Jahr 1974 kehrte er in die Türkei zurück und begann im Tourismusministerium zu arbeiten. Während seiner Amtszeit wirkte er als Kulturattaché in Frankfurt, Berlin, Zürich, Kopenhagen und Peking. 2008 wurde er pensioniert.

İÇİNDEKİLER

Armonizasyon	6
İkiseslilik	9
İkiseslilikte Korno Beşlisinin Kullanımı	9
Korno Beşlisi	11
İkiseslendirmede Uyumsuz Aralıkların Kullanılması	12
Yeden Sesin İki Sesli Durumları	12
Temel Üç Sesli Akorlarla Melodi ve Basın Armonizasyonu	22
Armonizasyonlarda Dikkat Edilecek Hususlar	23
Ezginin Armonize Edilmesinde Pratik Öneriler	23
Soprana Partisinin (Ezginin) Armonizasyonu	25
Armonizede (Soprano Partisi) Yedili Akorların Kullanılması	47
Armonizede Yedili, Dokuzlu ve Altılı Eklenmiş Yedili Akorların Kullanılması	51
Bas Partisinin Armonize Edilmesi	61
Bas Partisinin Armonizesinde Yedili Akorların Kullanılması	78
Yedili Akorların Çevrimlerinin Kullanılması	85
Altılı, Dört / Altılı, Dominant Yedili ve Çevrimleri İle İlgili Gitar Literatüründen Örnekler	88
Klasik Literatürden Örnekler	89
Yönelmeler ve Onların Armonizasyonlardaki Yeri	91
Kaynakça	92

Armonizasyon

* En basit manada , tek bir melodik ses bir akorla armonize edilebilir; elbette bu akorun içinde bu melodik ses olduğu sürece. Öyleyse, diyelimki do majör tonundaysanız, melodi olarak do notanız var ve sizde bu notayla hangi akorun uyuşacağını bilmek istiyorsunuz, o zaman do majör tonuna ve armonize edilmiş akorlarına bakın, sonra içinde do olan bir akor seçin. Bu durumda, aşağıdaki şekilde görüldüğü üzere üç seçeneğiniz olacaktır.

Do sesini armonize edebilen akorlar



I IV VI

The image shows a musical staff with a treble clef. The first measure contains a single note 'D' on the second line. The second measure contains a triad (G-B-D) with 'D' above it. The third measure contains a triad (B-D-F) with 'D' above it. The fourth measure contains a triad (D-F-A) with 'D' above it. Below the staff, the Roman numerals I, IV, and VI are aligned under the respective chords.

Seçtiğiniz akor birkaç değişkene bağlıdır. Akorların hepsini tek tek dinleyip aralarından istediğinizi seçebilirsiniz. Ancak şu anda zamanın içinde tek bir ana odaklandınız; ama normalde bu anı izleyen, yani bu akordan önce gelen ya da onu izleyen akorları hesaba katarak bu notanın parça boyunca hangi bağlamda ortaya çıktığını anlamak isteyeceksinizdir.

...

* Müzik Teorisi 101, Brian Boone, Marc Schonbrun

*En temel düzeyde açıklamak gerekirse, herhangi bir nota, içinde onu barındıran bir akor tarafından desteklenir. O akor şu veya bu şekilde melodiyle ilintili olacaktır.

Tekli notaları armonize ederken, seçtiğiniz akorun melodi notasının kök sesi, üçlüsü veya beşlisi olmak suretiyle kapsamı gerektiğini unutmayın. Peki ama acaba melodinin her notası bir akorla armonize edilmeli mi? Her zaman değil. İşin aslı, melodinin her notasının ona has bir akorla armonize edilmesine gerek yoktur. Zaten böyle bir şey biraz aşırıya kaçmak olurdu. Melodi çok ama çok yavaş olmadığı müddetçe, melodinin her bir notasında hemen hiçbir zaman yeni bir akor olmaz; ki bu çok ama çok ağır olma durumunda eğer her bir notada akor varsa, o zaman armoni şarkının bir ağıt gibi duyulmasına engel olmaya çalışıyor demektir.

Genel olarak diyebiliriz ki belirli bir melodi için bir armoninin iyileşebilmesi için, melodideki seslerin büyük bir çoğunluğunun onları destekleyen akorun içinde olması gerekir. Müziğin ahenkli tınlaması için melodinin armoniyle gerekli noktalarda hep aynı hizada olması gereklidir.

Geçiş notaları illa ki akor seslerinden bir aşağı ya da bir yukarı olacak diye bir kural yoktur ama ihtimalleri düşünürsek şunu söyleyebiliriz: Bir üçlü akorda üç nota, bir gamda ise yedi nota olduğuna göte, yani akor sesleri gamın yedide üçünü kapsadığına göre, o zaman geriye geçiş notası olarak kullanabileceğimiz dört nota kalıyor demektir. Bu bağlamda bu dört notadan sadece birinin hakikaten de armoni dışı olduğunu söyleyebilirim ancak o bile kullanıldığında fena tınlamayacaktır.

Herhangi bir orijinal melodiyi, sadece bir diyatonik üçlüyle armonize ederseniz, bir anda armonide başarı sağlayabilirsiniz.

Üçlünün çevrimi altılıdır ve altılıyı kullanmak da bir melodiyi armonize etmenin hoş yollarından başka biridir.

Hangi Aralıkları Kullanabilirsiniz?

Unutmayın ki herhangi bir tonalitadaki bir melodiyi armonize ederken melodinin notaları üzerine diyatonik düşünmelisiniz.

-Ünison/Oktav: Tek başına bir armoni oluşturur denemez ama melodiyi çiftlemenin etkisini kullanmak ona biraz doku katmanın hoş bir yolu olabilir.

-İkili Aralıklar: İkililer gerilim ve uyuşumsuzluğun tam eşliğindedir ve itinayla kullanılmaları gerekir. Biraz renk katmak amacıyla bazı noktalarda

kullanılabilirler ama ardı ardına kullanıldıklarına pek sık rastlanmaz.

-Üçlü Aralıklar: Üçlüleri kullandığınızda hata yapmanız mümkün değil. Daima iyi tınlarlar. Paralel olarak da gayet iyi işlev gösterirler.

-Dörtlü Aralıklar: Dörtlü aralıklar da hoş olabilir ama paralel olarak değil.

-Beşli Aralıklar: Tıpkı üçlüler gibi iyi sonuç alınabilecek uyumlu aralıklardır.

Paralel olarak kullanılmaları yasaktır.

-Altılı Aralıklar: Üçlü aralığın çevrilmiş halidir. Altılılar da daima gayet iyi tınlar. Her koşulda, özellikle de paralel harekette gayet iyi sonuç verirler.

-Yedili Aralıklar: Yedililer de uyuşumsuz/gerilimli aralıklardır. Bazı noktalarda iyi tınlayabilirler. Ama genel olarak yedililer uyumlu bir tını vermeyecektir. Ayrıca, onların herbiri ardına kullanıldıklarına çok nadir rastlanır.

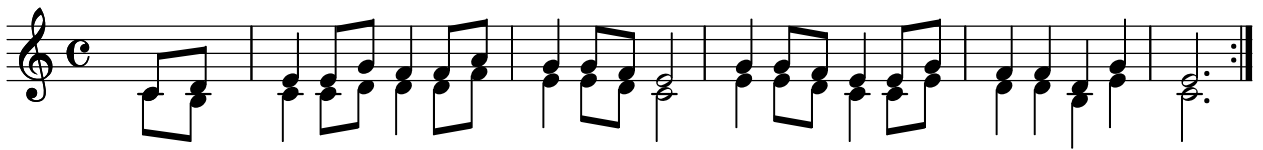
*Müzik Teorisi 101, Brian Boone, Marc Schonbrun

* İkiseslilik

İkiseslilikte en uygun aralıklar yalın uyumlu aralıklardır. Birbirleriyle kaynaşan ama tek ses gibi tınlamayıp dolgun tınlayan bu aralıklar (3'lü ve 6'lılar) ikiseslilik çalışmalarında en çok kullanılan aralıklardır. Eğer bir ezgi sadece 3'lülerle çokseslendirilmişse "Koşut 3'lülerle İkiseslilik", sadece 6'lılarla çokseslendirilmiş ise buna da "Koşut 6'lılarla İkiseslilik" denir.

1. Koşut 3'lülerle İkiseslilik

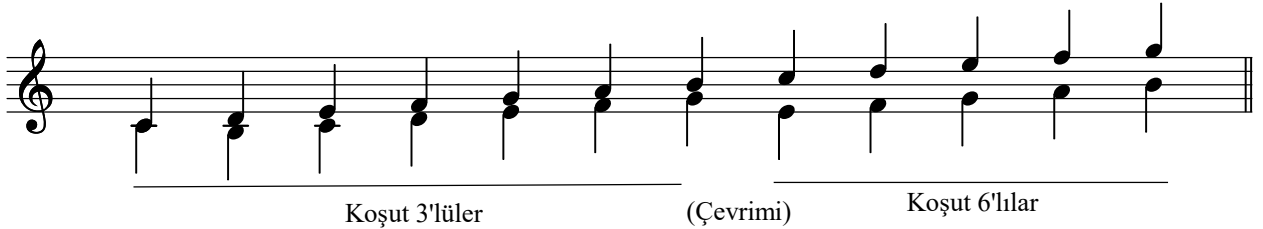
Koşut 3'lülerin kullanılacağı ezgide, başlangıç sesi eğer tonun birinci sesi ile başlarsa ünison, tonun üçlüsü ile başlarsa da tonun temel sesi tercih edilmelidir. Tonik ile başlayan bir ezginin altına üçlüsü yazıldığı zaman, başlangıç tonaltesinin değişeceği unutulmamalıdır.



2. Koşut 3'lü ve Koşut 6'lılarla Karma İkiseslilik Çalışmaları

Bir ezgiyi ikiseslilik anlayışıyla çokseslendirirken, temel sesin ve diğer seslerin tizlerde dolaştığı konumlarda koşut 6'lıları kullanmak iyi etki yaratır. Temel sesin kalın seslerde dolaştığı yerlerde ise 3'lüleri tercih etmek daha uygun olacaktır.

Aşağıda, do majör dizinin oktav dominantına kadar olan ses bölgesindeki seslerin 3'lü ve 6'lılarla ikiseslendirilmesi görülmektedir.



3. İkiseslilikte Korno Beşlisinin Kullanımı

Bir ezgiyi iki sesli hale getirirken, tonun 1.2.3. veya 3.2.1. dereceleri art arda geliyor ise;

1. sesin altına 6'lı, 2. sesin altına 5'li ve 3. sesin altına da tonun temel sesi ve 2. derecenin altına ise tonun 5'lisinin getirilmesiyle oluşan konum klasik armonide Korno 5'lisi olarak adlandırılmaktadır. Korno 5'lisi deyimi, senfonik yapıtlarda Korno'nun 5'liyi tınlattığından gelmektedir

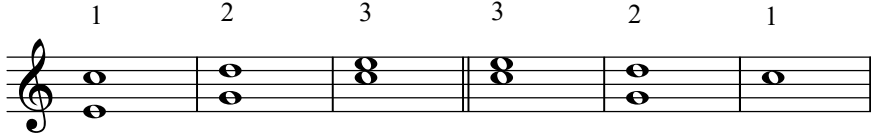
* Doç.Dr. Turan Sağer, Doç.Dr. Aytakin Albuz, Eğitim Müziği Besteleme Teknikleri

* Korno Beşlisinin Kullanımı

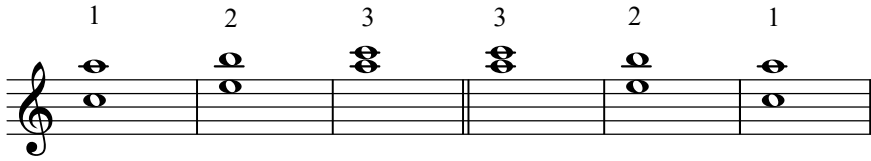
Gamın 1.2.3. veya 3.2.1. seslerinin art arda gelmesinden oluşur. Aşağıda bu seslerin altına gamın hangi seslerinin getirildiği belirtilmiştir.

1= 6'lı aralık
2= 5'li aralık
3= 3'lü aralık

Do majör



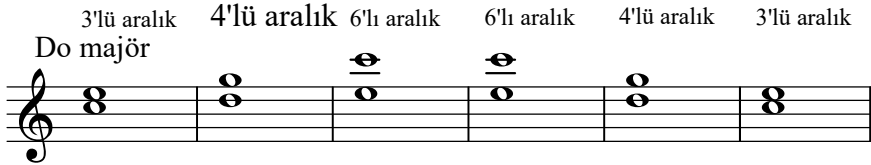
la minör



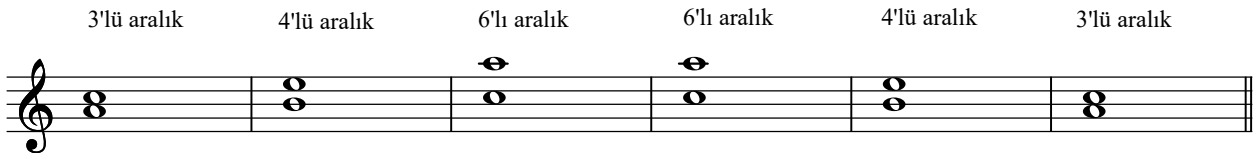
İkiseslendirmede Korno Beşlisi'nin Ters Çevrimi Olan Dörtlü'nün Kullanılması

Bir tonun örneğin Do majörün 1. derecesinin arpej sesleri (do-mi-sol) birinci çevrim (6'lı) olarak art arda geldiğinde, bu seslerin altına tonun hangi seslerinin getirildiği aşağıda belirtilmiştir.

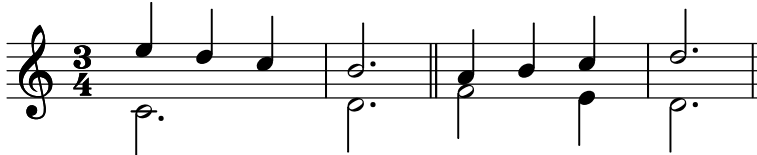
1. derecenin arpej sesleri altılı akor (mi-sol-do) olarak art arda geliyor



la minör

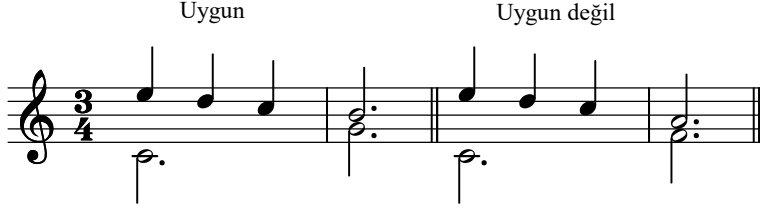


Ezgiye ikinci bir ezgi yazma tekniğine göre yapılan ikisesliliklerde olabildiğince ezgilerin ters hareketi yeğlenir.



* Turan Sağer, Aytekin Albuz, Eğitim Müziği Besteleme Teknikleri

Ezgilerdeki bu ters hareket iki partide yanaşık olarak yapılabileceği gibi, bir partinin yanaşık, diğer partinin atlaması yoluyla da yapılabilir. Her iki partinin aynı anda atlamasından kaçınılmalıdır.



İkiseslendirmede Uyumsuz Aralıkların Kullanılması

Çoğu kez eksik ölçü başlarında kullanılan uyumsuz aralıklar, aşağıdaki örnekte de olduğu gibi uyumlu aralıklara çözülürler.



Yeden Sesin İkisesli durumları

Bir dizinin VII. derecesindeki ses yeden ses (sensible) olarak adlandırılır.

Do Majör

6'lı	6'lı	3'lü	6'lı	4'lü	6'lı	3'lü	8'li	6'lı	8'li
------	------	------	------	------	------	------	------	------	------

8'li	5'li	3'lü	3'lü	8'li	6'lı	3'lü	3'lü	3'lü	8'li
------	------	------	------	------	------	------	------	------	------

8'li	3'lü	3'lü	5'li	8'li	6'lı	6'lı	6'lı	8'li
------	------	------	------	------	------	------	------	------

Yeden Sesin İnci Hareketi

I III IV I

Sol majör

8'li 5'li 3'lü 3'lü 8'li 6'lı 3'lü 3'lü 3'lü 8'li

8'li 3'lü 3'lü 5'li 8'li 6'lı 6'lı 6'lı 8'li

6'lı 6'lı 3'lü 6'lı 4'lü 6'lı 3'lü 8'li 6'lı 8'li

Yeden Sesin İnci Hareketi

I III IV I

Re majör

8'li 5'li 3'lü 3'lü 8'li 6'lı 3'lü 3'lü 3'lü 8'li

8'li 3'lü 3'lü 5'li 8'li 6'lı 6'lı 6'lı 8'li

6'lı 6'lı 3'lü 6'lı 4'lü 6'lı 3'lü 8'li 6'lı 8'li

Yeden Sesin İnici Hareketi

I III IV I

La majör

8'li 5'li 3'lü 3'lü 8'li 6'lı 3'lü 3'lü 3'lü 8'li

8'li 3'lü 3'lü 5'li 8'li 6'lı 6'lı 6'lı 8'li

6'lı 6'lı 3'lü 6'lı 4'lü 6'lı 3'lü 8'li 6'lı 8'li

6'lı 6'lı 3'lü 6'lı 4'lü 6'lı 3'lü 8'li 6'lı 8'li

Yeden Sesin İnici Hareketi

I III IV I

Mi majör

8'li 5'li 3'lü 3'lü 8'li 6'lı 3'lü 3'lü 3'lü 8'li

8'li 3'lü 3'lü 5'li 8'li 6'lı 6'lı 6'lı 8'li

6'lı 6'lı 3'lü 6'lı 4'lü 6'lı 3'lü 8'li 6'lı 8'li

Yeden Sesin İnci Hareketi

I
Si majör

8'li 5'li 3'lü 3'lü 8'li 6'lı 3'lü 3'lü 3'lü 8'li

8'li 3'lü 3'lü 5'li 8'li 6'lı 5'li 6'lı 8'li

6'lı 6'lı 3'lü 6'lı 4'lü 6'lı 3'lü 8'li 6'lı 8'li

Yeden Sesin İnci Hareketi

I
Fa majör

8'li 5'li 3'lü 3'lü 8'li 6'lı 3'lü 3'lü 3'lü 8'li

8'li 3'lü 3'lü 5'li 8'li 6'lı 6'lı 6'lı 8'li

6'lı 6'lı 3'lü 6'lı 4'lü 6'lı 3'lü 8'li 6'lı 8'li

Yeden Sesin İnci Hareketi

I III IV I

Si bemol majör

8'li 5'li 3'lü 3'lü 8'li 6'lı 3'lü 3'lü 3'lü 8'li

8'li 3'lü 3'lü 5'li 8'li 6'lı 6'lı 6'lı 8'li

6'lı 6'lı 3'lü 6'lı 4'lü 6'lı 3'lü 8'li 6'lı 8'li

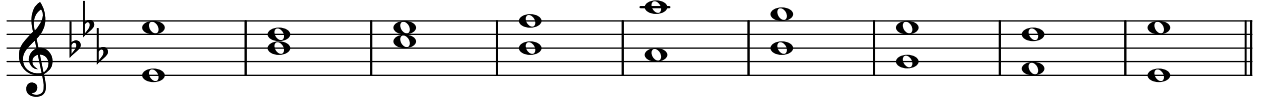
Yeden Sesin İkisesli Durumları

I III IV I

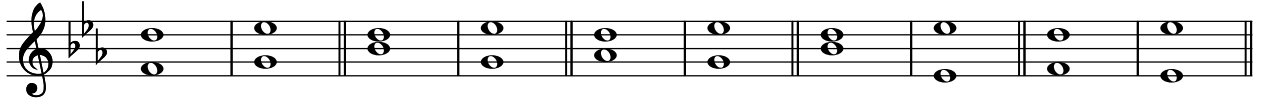
Mi bemol majör

8'li 5'li 3'lü 3'lü 8'li 6'lı 3'lü 3'lü 3'lü 8'li

8'li 3'lü 3'lü 5'li 8'li 6'lı 6'lı 6'lı 8'li



6'lı 6'lı 3'lü 6'lı 4'lü 6'lı 3'lü 8'li 6'lı 8'li



Yeden Sesin İnci Hareketi



I

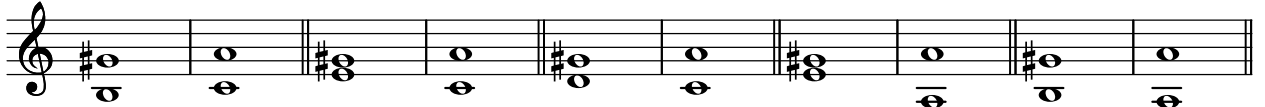
III

IV

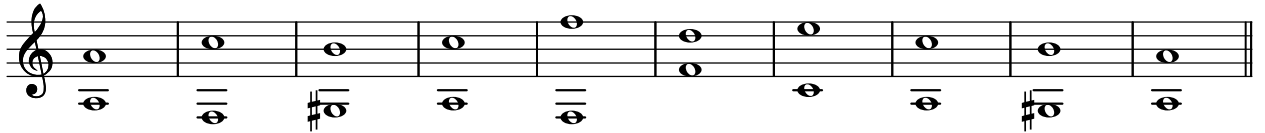
I

la minör

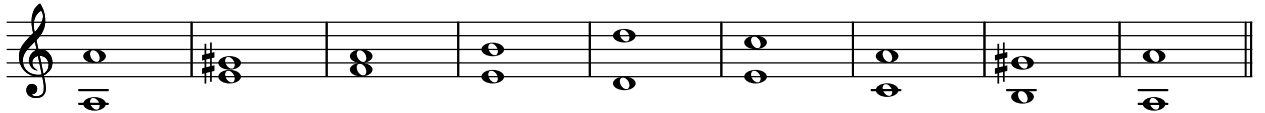
6'lı 6'lı 3'lü 6'lı 4'lü 6'lı 3'lü 8'li 6'lı 8'li



8'li 5'li 3'lü 3'lü 8'li 6'lı 3'lü 3'lü 3'lü 8'li



8'li 3'lü 3'lü 5'li 8'li 6'lı 6'lı 6'lı 8'li



Yeden Sesin İnci Hareketi



I


III^{5#}

IV


I

mi minör


6'lı 6'lı 3'lü 6'lı 4'lü 6'lı 3'lü 8'li 6'lı 8'li



8'li 5'li 3'lü 3'lü 8'li 6'lı 8'li 3'lü 3'lü 3'lü



8'li 3'lü 3'lü 5'li 8'li 6'lı 6'lı 6'lı 8'li




Yeden Sesin İnci Hareketi




I III³ IV I

si minör

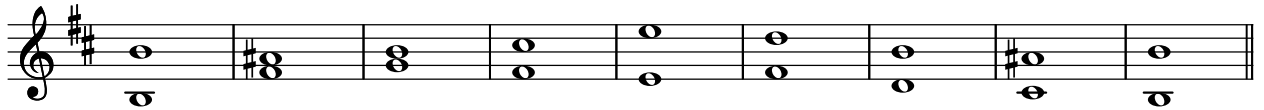
6'lı 6'lı 3'lü 6'lı 4'lü 6'lı 3'lü 8'li 6'lı 8'li



8'li 5'li 3'lü 3'lü 8'li 6'lı 3'lü 3'lü 3'lü 8'li



8'li 3'lü 3'lü 5'li 8'li 6'lı 6'lı 6'lı 8'li



Yeden Sesin İnci Hareketi

I III^{5 3} IV I

re minör

6'lı 6'lı 3'lü 6'lı 4'lü 6'lı 3'lü 8'li 6'lı 8'li

8'li 5'li 3'lü 3'lü 8'li 6'lı 3'lü 3'lü 3'lü 8'li

8'li 3'lü 3'lü 5'li 8'li 6'lı 6'lı 6'lı 8'li

Yeden Sesin İnci Hareketi

I III^{5 3} IV I

sol minör

6'lı 6'lı 3'lü 6'lı 4'lü 6'lı 3'lü 8'li 6'lı 8'li

8'li 5'li 3'lü 3'lü 8'li 6'lı 3'lü 3'lü 3'lü 8'li

8'li 3'lü 3'lü 5'li 8'li 6'lı 6'lı 6'lı 8'li

Yeden Sesin İnici Hareketi

I III^{5# 3} IV I

do minör

6'lı 6'lı 3'lü 6'lı 4'lü 6'lı 3'lü 8'li 6'lı 8'li

8'li 5'li 3'lü 3'lü 8'li 6'lı 3'lü 3'lü 3'lü 8'li

8'li 3'lü 3'lü 5'li 8'li 6'lı 6'lı 6'lı 8'li

Yeden Sesin İnici Hareketi

I III^{5# 3} IV I

fa minör

6'lı 6'lı 3'lü 6'lı 4'lü 6'lı 3'lü 8'li 6'lı 8'li

8'li 5'li 3'lü 3'lü 8'li 6'lı 3'lü 3'lü 3'lü 8'li

A musical staff in G major (one sharp) with a treble clef. It contains ten measures of music. The notes and their fingerings are: G4 (1), E4 (2), C4 (3), C4 (3), G4 (1), F4 (2), C4 (3), C4 (3), C4 (3), G4 (1). The notes are written as half notes.

8'li 3'lü 3'lü 5'li 8'li 6'lı 6'lı 6'lı 8'li

A musical staff in G major (one sharp) with a treble clef. It contains nine measures of music. The notes and their fingerings are: G4 (1), C4 (3), C4 (3), E4 (5), G4 (1), F4 (2), F4 (2), F4 (2), G4 (1). The notes are written as half notes.

Yeden Sesin İnci Hareketi

A musical staff in G major (one sharp) with a treble clef. It shows four chord positions: I, III, IV, and I. The first and fourth chords are G major triads. The second chord is a G minor triad with a 5^h (5th) and 3^h (3rd) fingering. The third chord is a G major triad with a 5^h (5th) and 3^h (3rd) fingering.

.....

.....

.....

.....

* TEMEL ÜÇ SESLİ AKORLARLA MELODİ VE BASIN ARMONİZASYONU

Akorların uyumlu ve kurala uygun bağlantısından oluşan şekle armonizasyon denir.

Armonizasyon zamanı dikkat edilecek hususlar aşağıdakilerdir:

1-Melodide verilmiş olan her bir ses temel üç sesli akorların birlisi, üçlüsü veya beşlisi olarak tespit edilmelidir.2- Armonizasyonun birinci ve sonuncu akoru genellikle **T** fonksiyonu olmaktadır. Bazı durumlarda, özellikle eksik ölçülü kuruluşlarda armonizasyon **D** fonksiyonuyla da başlayabilmektedir. **S** akoruyla başlayan armonizasyonlar çok ender durumlarda tesadüf edilmektedir. 3- Bir ölçünün sonundan diğer ölçünün başlangıcına aynı fonksiyonlu akorlar geçirilmemelidir.(yani zayıf zamandan kuvvetli zamana aynı fonksiyon geçirilmez, **T-T** veya **D-D** gibi). 4- Tüm akorlar arasında ya armonik, ya da melodik bağlantı kurallarına uyulmalıdır. (4. ve 5. ölçüler, daha doğrusu cümleler arasında istisna durumlar olabilir). 5- Sesler arasında fazla atlamalara yer verilmemelidir.

Melodi Armonizasyonu Nasıl Yapılmalı

Armonizasyonlar genellikle **T** akoruyla başlayıp, **T** fonksiyonuyla biter.Bu nedenle başlangıç ve bitiş akorlarını buna göre işaretleyebiliriz. Armonizasyonun şifrelenmesinde her zaman bir sonraki notaya dikkat etmemiz gerekmektedir. Önce şifreleme işlemi yapılmalı ve daha sonra akor bağlantılarına geçilmelidir. Örneğin : **C-Dur** tonalitesindeki bir parçada akorlar **T3/5** – do,mi,sol, **S3/5** – fa, la, do ve **D3/5** akorunda sol, si, re'dir. Bu sesler dikkate alınarak fonksiyonlar şifrelenir.

Armonizasyonda dikkat edilmesi gereken hususlardan birisi de ölçü sonundan diğer ölçü başına aynı fonksiyonun geçirilmemesidir.

Armonizasyonun birinci cümlesiyle ikinci cümlesi arasında hiçbir bağlantı olmayabilir. Dolayısıyla ikinci cümle tamamen yeni bir müzik fikrinin başlangıcı olduğu için aynı fonksiyonlu akorların ölçüden ölçüye geçirilmesi veya birinci cümlelerin son akoruyla ikinci cümlelerin ilk akoru arasında bağlantısız geçit yapılabilir.

Bas partisinin armonizasyonu

Bas partisinin armonizasyon şifrelemesi soprano (melodi) armonizasyonlarından daha kolay yapılmaktadır. Çünkü üç sesli akorların temel sesleri basta bulunmaktadır. (1. derece – T, 4. derece - S, 5. derece – D). Yani akorlar mevcut seslere göre şifrelenmektedir.

Bas armonizasyonu melodiyle aynı prensibe göre yapılmaktadır, sadece armonik bağlantılar zamanı ortak seslerin soprano partisine verimemesine dikkat edilmelidir. Çünkü ortak seslerin tekrarı melodiye statiklik getirerek onun gelişmesini engellemektedir.

Armonizasyonlarda dikkat edilecek hususlar

1-Armonizasyona başlarken tonalitenin tespitine (anahtar arızaları, bitiş notalarına ve fonksiyonel gidişata göre),

2-Periyod cümlelerinin sınırlarının tespitine,

3-Yarım ve tam kadanslar için armonik fonksiyonların belirlenmesine,

4-Bas armonizasyonunda melodinin statik olmamasına, dolayısıyla da armonik bağlantılarda ortak seslerin soprano partisine çok fazla verilmemesine dikkat edilecektir.

5-Ayrıca, armonizasyonların birinci cümlesinin dar pozisyonla başlaması, ikinci cümlenin geniş pozisyonda devam ettirilmesi de müzikalite açısından daha uygun olmaktadır.

6-Birinci cümlenin sonunda, yani yarım kadansla biten cümle sonuyla ikinci cümlenin başlangıç akoru arasında bağlantı yapılması şartı aranmamaktadır. Çünkü burada yeni bir fikir, yeni bir cümle başı sözkonusudur.

(I.derece akoru = T = Tonik, IV.derece akoru = S = Subdominant, V. derece akoru = D = Dominant).

NOT : Yukarıda adı geçen akor, eksik ölçü, zayıf zaman, kuvvetli zaman, armonik bağlantı, melodik bağlantı, cümle, şifreleme, periyod (dönem), kadanslar, dar pozisyon (dar serim), geniş pozisyon (geniş serim) ile ilgili tanımlamalar "Gitar Uygulamalı Armoni Öğretimi" isimli 9. kitabımda yer almaktadır.

****Ezginin Armonize Edilmesinde Pratik Öneriler**

1-Ezginin her sesine fonksiyonel önem verilmeli T S D-tın temel, üçlü veya beşli mi diye.

2-Armonik hareketler ve akorlar mantıki sıraya göre sıralanmalı.

3-Ödevin başlangıcında ve sonunda Tonik temel armonik konumda olmalı.

4-D veya S gelebilir, eğer eksik ölçüyle başlanmışsa.

5-Ölçü çizgisinden sonra, yeni akorun gelmesi şart. Böylece ritmik ve armoni açıdan daha iyi olur.

6-Bir ölçü içerisindeki atlamalar aynı akor terkibindenseler, aynı akorla veya aynı akorun değişimiyle armonize edilir.

7-Dar ve geniş armoni, ses güdümüne bağlıdır: Ezgi hattı aşağıya inerse normal dar armoni, ezgi çıkıcı ise, geniş armoni uygulanır.

8-Bas partisinin gelişmesi, ara seslerden en iyisi olmalı ve şu nitelikleri taşımalı:Kısa karakterler, inici ve çıkıcı.

9-Orta sesler (Alto ve Tenor) en kısa hareketlerle yürümeli.

10-Ardarda gelen aynı sesler toplu olarak bağ ile gösterilebilir.

*Prof. Dr. Aynur Elhankızı, Armoni Rus Ekolü Yaklaşımlarıyla, Genişletilmiş ve düzeltilmiş 2. Baskı

**Hüseyin Egemen, Armonide Çözümleme ve Uygulaması

* Soprano Partisinin (Ezginin) Armonizasyonu

Soprano partisindeki sesler, armonize edilecek akorun temel sesi, üçlüsü veya beşlisi olabilir. Verilmiş olan bir soprano partisine; bas, tenor ve alto partileri eklendiğinde soprano partisi armonize edilmiş olur.

Öncelikle ezginin tonalitesi belirlenir. Ezginin kadansları bulunarak, ilgili kadansa göre dereceler belirlenir. Ezgideki seslerin hangi akora ait olduğunu bulmak için olasılıklar değerlendirilerek ilgili derecelere karar verilmelidir.

Ardışık iki ölçüden ilkinin son akoru ile ikincisinin ilk akoru, aynı akor olmamalıdır.

Armoni senkobu denilen bu bağlantı; ikinci ölçünün kuvvetli olan birinci zamanındaki etkiyi azaltır. Kuvvetli zamanlarda bitiş duygusu veren tam birli, tam sekizli ve tam beşli yerine, yarı uyumlu olan büyük üçlü, küçük altılı ve büyük altılı aralıklar kullanılmalıdır.

Armonizde mümkün olduğu kadar esas derece akorları (I-IV-V) düşünülmelidir. Yan derece akorları kullanılırken; II. derece akoru V. dereceden önce, VI. derece akoru özellikle kırık kadans için V. dereceden sonra kullanılmalıdır. III. derece akoru ise özellikle minörlerde zorunlu olmadıkça kullanılmamalıdır.

Ezginin gidişine karşıt yönde bir bas hareketi düşünülmelidir.

Eğer bir ses iki değişik akorda da bulunuyorsa, her iki olanağı da düşünüp armonilemeli, hangisi doğru ve güzelse o seçilmelidir.

Ara partiler arası (üst üç ses) oktavdan fazla açılmamalıdır. Zorunlu durumlarda 10'luya kadar açılabilir. Bas için böyle bir sınır yoktur. 3'lü ve 6'luların arka arkaya 3 defadan fazla kullanılması yasaktır. Bas notası dışında yatay olarak yanyana gelen iki sesin aralığı 3'lü aralıktan büyük olmalıdır.

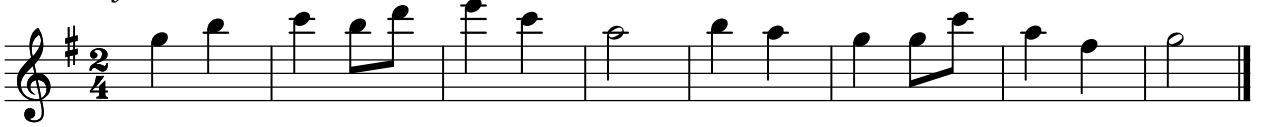
Armonilemede normal olarak kromatik gidişlerin aynı partiye verilmesi gerekir.

Ezgi ile alto ve tenor partileri arasında paralel 8'li ya da 1'li yapılabilir.

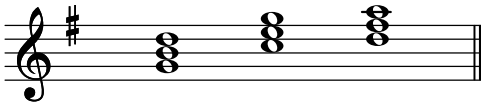
Hiçbir zaman I. çevirim akoruyla (6'lı akor) başlanmamalı ya da bitirilmemelidir.

Eksik ölçü (Auftakt) olduğu zaman, altılı akorla başlanmalıdır.

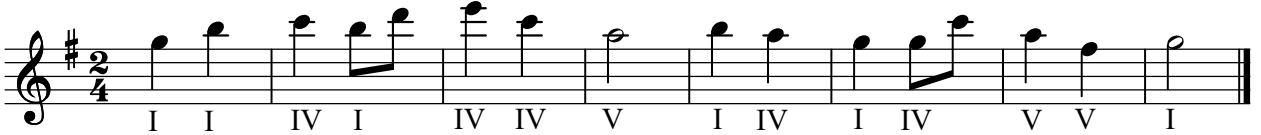
** Sol Majör



Sol Majör tonundaki ezginin ana fonksiyonları (I-IV-V)



Yukarıdaki ana fonksiyonlara göre ezginin akorları belirlenir.



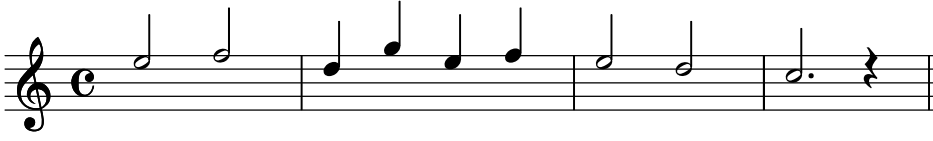
Belirlenen akorlara göre ezginin armonizasyonu yapılır.



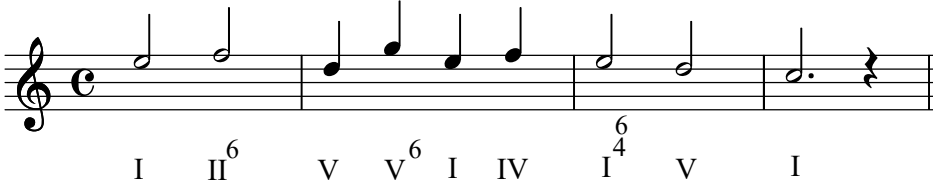
* Yücel Köse, Uygulamalı Armoni Öğretimi, Birinci Kitap

** Zariife Bakihanova, Armoni, 2003 Bilkent Üniversitesi

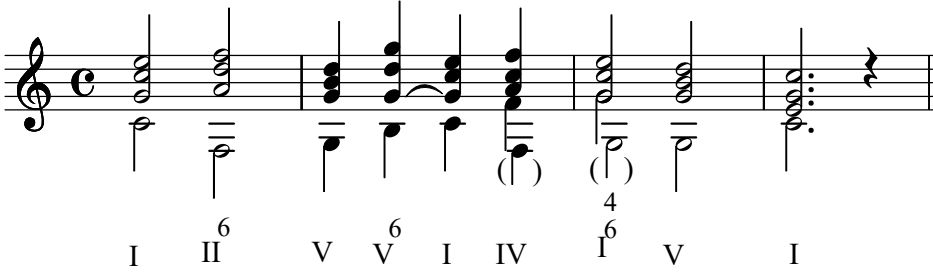
* Verilmiş olan Soprano (ezgi) partisi



* Verilmiş olan Soprano partisinin derecelerinin belirlenmesi

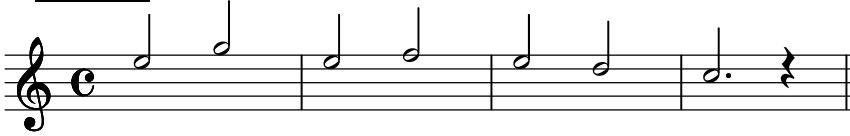


* Soprano partisinin armonize edilmiş şekli



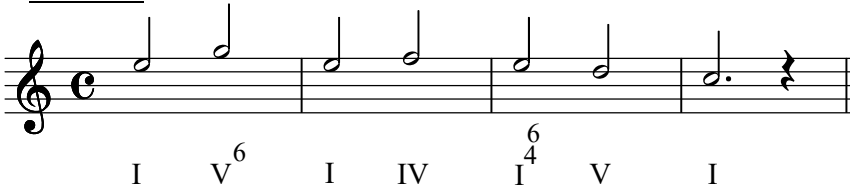
* Verilmiş olan Soprano partisi

3'lü durum



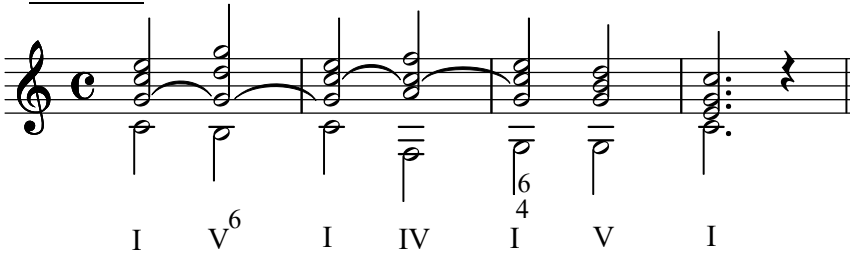
Verilmiş olan Soprano partisinin derecelerinin belirlenmesi

3'lü durum



Soprano partisinin armonize edilmiş şekli

3'lü durum



* Fred Harz, Harmonielehre für Gitarre

* Do Majör

3'lü durum 8'li durum 5'li durum 3'lü durum 8'li durum 5'li durum 3'lü durum 8'li durum

I IV V I I IV V I

I IV V I I IV V I

Si minör

8 5 3 8 3 5 8 5

V# I I IV IV I V# I

V# I I IV IV I V# I

Fa majör

8 5 3 8 3 5 3 8

I IV IV V V IV V I

I IV IV V V IV V I

* Fred Harz, Hamonielehre für Gitarre

Sol minör

5 5 3 8 8 8

I I IV V# V I

I I IV V# V I

La Majör

5 3 8 8 5 3 8 3 8

I IV V V I IV V V I

I IV V V I IV V V I

Re Majör

3 8 3 5 3 5 8 3

I IV I V I V IV I

I IV I V I V IV I

Sol Majör

8 3 3 5 3 5 3 8 3 8

I IV IV IV V V V I I V V I

La minör

5 8 5 3 5 3 5 3

armonide
değişiklik yok

I I IV IV IV V# V I

Mi minör

8 3 5 8 8 3 3 8 8

I I I V# V IV IV V# I

Do Majör

3 3 8 5 8

V⁶ I V⁶ I I⁶ IV V I

The first staff shows a melodic line in 3/4 time. It consists of a half note C, followed by a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B. The notes are grouped with slurs and fingerings: a triplet of G, A, B; a triplet of C, G, A; and a triplet of B, C, G.

V⁶ I V⁶ I I⁶ IV V I

The second staff shows the harmonic accompaniment for the first staff. It features a bass line with chords: V⁶ (F), I (C), V⁶ (G), I (C), I⁶ (C), IV (F), V (G), and I (C). The chords are written in a style that suggests a specific voicing, with some notes beamed together.

Sol Majör

3 3 8 8 3 3 3 8

I ——— IV⁶₄ V⁶ ——— I IV ——— I⁶ ——— IV IV⁶ I

The first staff shows a melodic line in 6/8 time. It consists of a half note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, and a quarter note C. The notes are grouped with slurs and fingerings: a triplet of G, A, B; a triplet of C, G, A; a triplet of B, C, G; and a triplet of G, A, B.

I ——— IV⁶₄ V⁶ ——— I IV ——— I⁶ ——— IV IV⁶ V I

The second staff shows the harmonic accompaniment for the first staff. It features a bass line with chords: I (C), IV⁶₄ (F), V⁶ (G), I (C), IV (F), I⁶ (C), IV (F), IV⁶ (F), V (G), and I (C). The chords are written in a style that suggests a specific voicing, with some notes beamed together.

La Majör

3 8 3 5 3 8

V⁶ I ——— IV ——— I⁶₄ V I

The first staff shows a melodic line in common time. It consists of a half note C, a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B. The notes are grouped with slurs and fingerings: a triplet of G, A, B; a triplet of C, G, A; and a triplet of B, C, G.

V⁶ I ——— IV ——— I⁶₄ V I

The second staff shows the harmonic accompaniment for the first staff. It features a bass line with chords: V⁶ (G), I (C), IV (F), I⁶₄ (C), V (G), and I (C). The chords are written in a style that suggests a specific voicing, with some notes beamed together.

Mi minör

3 8 5 3 8 5 3 3 8 8

I — V[#] I — IV I⁶₄ V[#] I —

I — V[#] I — IV I⁶₄ V[#] I —

La minör

8 5 5 8 3 8 8

I⁶ IV⁶ V[#] — IV V[#] I

I⁶ IV⁶ V[#] — IV V[#] I

Do minör

5 8 8 5 8

I V^b IV⁶ IV I⁶₄ V^b I

I V^b IV⁶ IV I⁶₄ V^b I

Sol minör

V[#] I I⁶ I IV I⁴ V[#] I

V[#] I I⁶ I IV I⁴ V[#] I

Si Bemol Majör

I IV V V⁶ I⁴ V I

I IV V V⁶ I⁴ V I

Mi Majör

I IV I I⁶ IV V I

I IV I I⁶ IV V I

Sol Bemol Majör

8 5 8 5 3 8

I V I IV I⁶₄ V I

Sol Bemol Majör

I V I IV I⁶₄ V I

Si Majör

5 3 8 5 3 5 8 5 3

I IV ——— V⁶ I IV ——— I⁶₄ V I

I IV ——— V⁶ I IV ——— I⁶₄ V I

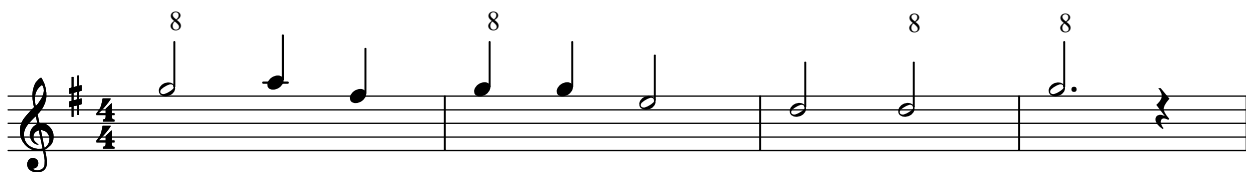
Do Majör₃

5 3 8 5 8

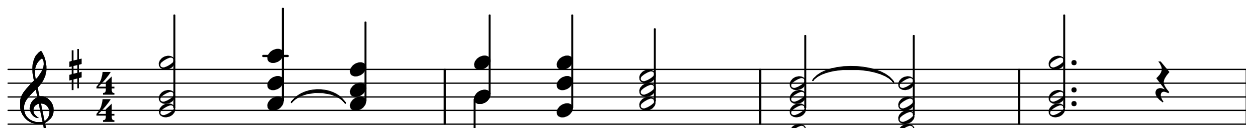
I II⁶ V V⁶ I IV I⁶₄ V I

I II⁶ V V⁶ I IV I⁶₄ V I

Sol Majör

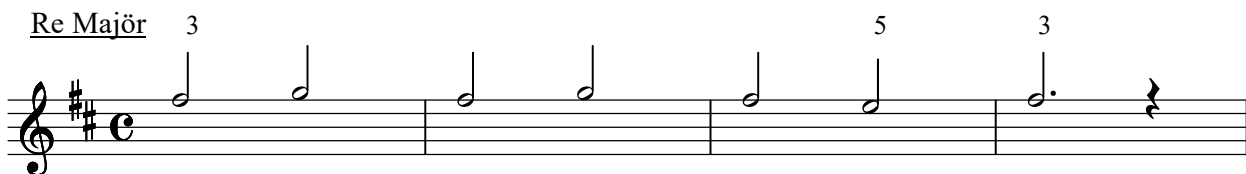


I V⁶ VII⁶ I I⁶ II⁶ I⁴ V I

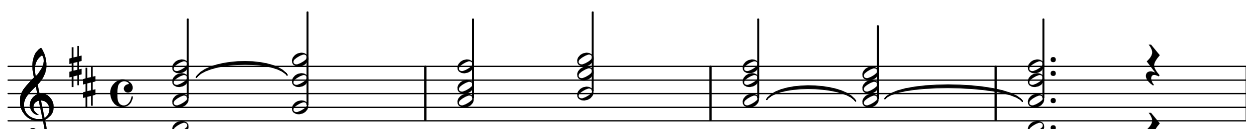


I V⁶ VII⁶ I I⁶ II⁶ I⁴ V I

Re Majör

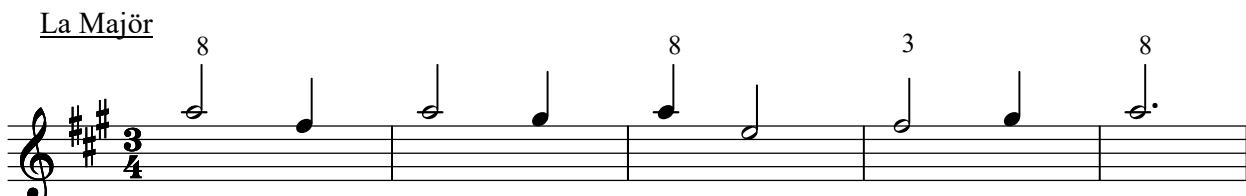


I IV⁶ III⁶ II⁶ I⁴ V III I



I IV⁶ III⁶ II⁶ I⁴ V I

La Majör



I II⁶ I⁶ VII⁶ I I⁶ IV VII⁶ I



I II⁶ I⁶ VII⁶ I I⁶ IV VII⁶ I

Mi Majör

8 5 3 5 5 3 8 3 8

I - II⁶ V - IV⁴₃⁶ IV V VI II⁶ I⁴₃⁶ - V I

Si Majör

3 3 8 5 3 5 3

VII⁶ I IV III⁶ V VI V I

Fa Diyez Majör

8 3 8 3 5 3 8

I V VII⁶ I II⁶ IV - I⁶ V I

Fa Majör

8 5 8 3 5 3 3 8

I IV V⁶ I ——— V VI II⁶ I⁶₄ V I

Si Bemol Majör

8 5 3 5 3 8 5 3 8

V I IV III⁶ VI⁶ II - V VI IV⁶ V I

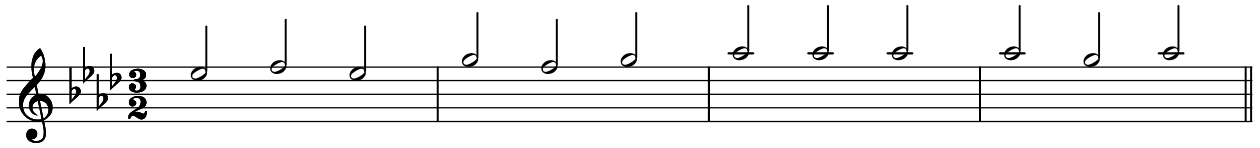
Mi Bemol Majör

3 5 3 5 3 5 5 8

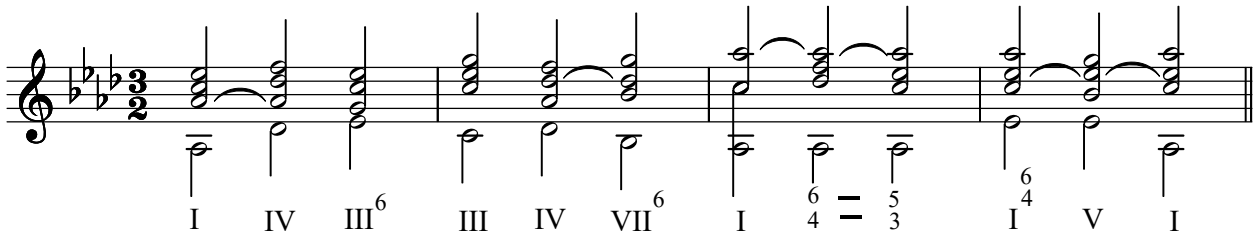
I II⁶ I⁶₄ VI - IV V - V⁶ VI⁶ IV V I

La Bemol Majör

5 3 5 3 8 3 8



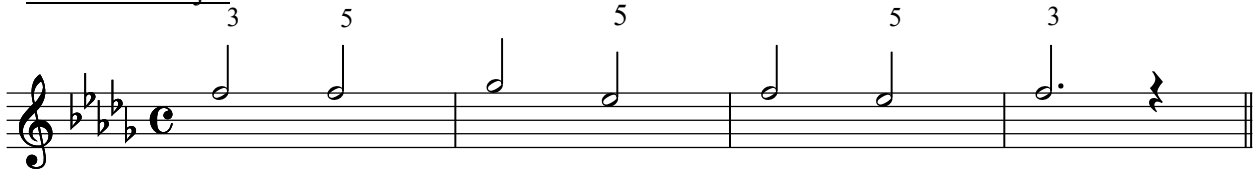
I IV III⁶ III IV VII⁶ I $\frac{6}{4} = \frac{5}{3}$ I⁶₄ V I



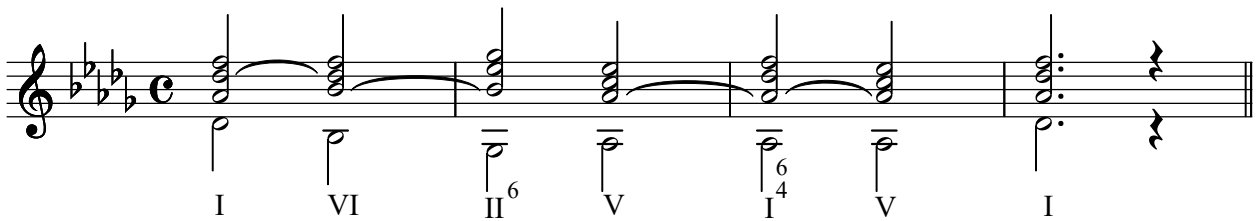
I IV III⁶ III IV VII⁶ I $\frac{6}{4} = \frac{5}{3}$ I⁶₄ V I

Re Bemol Majör

3 5 5 5 3



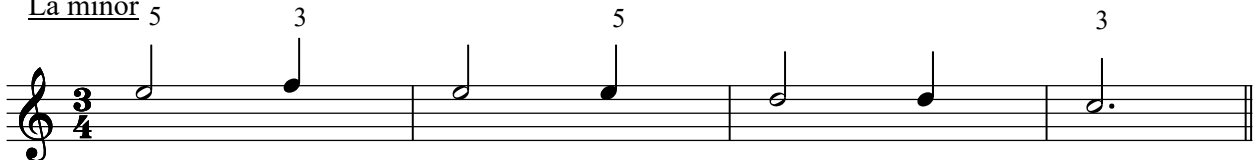
I VI II⁶ V I⁶₄ V I



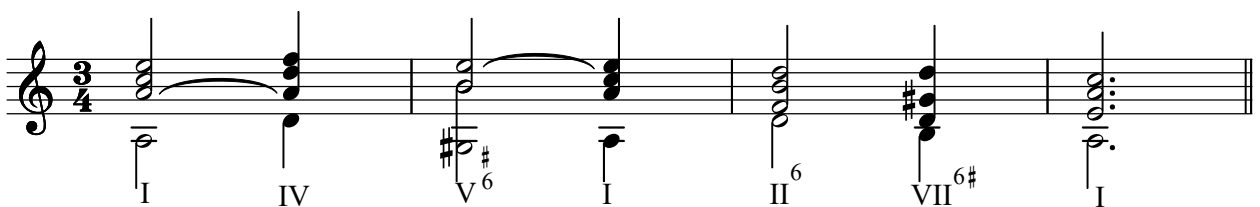
I VI II⁶ V I⁶₄ V I

La minör

5 3 5 3



I IV V^{#6} I II⁶ VII^{6#} I



I IV V^{#6} I II⁶ VII^{6#} I

Si minör

8 3 8 5 3 5 8 3

IV I IV VII^{6#} I⁶ V[#] VI IV - II⁶ VII^{6#} I

Fa diyez minör

8 3 5 3 5 8

I I⁶ V[#] IV VII^{6#} I⁶ IV - I

Re minör

5 8 3 5 8 5 3 8

I VI V⁶ IV⁶ VII^{6#} I I⁶ IV - V[#] I

Sol minör

8 3 5 3 8

I V^{6#}₄ I⁶ IV V[#] II⁶ VII^{6#} I

I V^{6#}₄ I⁶ IV V[#] II⁶ VII^{6#} I

Do Majör

8 3 8 5 8 3 3

V I III IV V V⁶ I IV⁶ VII⁶ I

V I III IV V V⁶ I IV⁶ VII⁶ I

Sol Majör

3 3 3 8

I (6/4) V⁶ I I⁶ II⁶ V⁶₄ IV⁶ V I

I (6/4) V⁶ I I⁶ II⁶ V⁶₄ IV⁶ V I

Re Majör

3 5 3 5 3

I II⁶ V I IV⁶ I⁴ V I

La Majör

8 8 3 8 5 3 3 3 8 3 8

I VII⁶ I V VI IV⁶ I I⁶ IV I⁴ V V I

Mi Majör

8 5 3 8 8

I III IV I⁶ I V⁴ I⁶ II⁶ VII⁶ I

Si Majör

5 3 8 5 3 5 8

I IV V VI II I⁴ V I

I IV V VI II I⁴ V I

Fa Majör

8 3 5 8 3 8

I V⁴ I⁶ IV I VI⁶ II⁶ V I³ 6 5

I V⁴ I⁶ IV I VI⁶ II⁶ V I³ 6 5

Si Bemol Majör

5 3 5 3 5 5 8

I IV⁶ IV I VI II⁶ I⁴ V I

I IV⁶ IV I VI II⁶ I⁴ V I

La Bemol Majör

8 5 3 3 8

I I⁶ IV II⁶ I⁴ IV⁶ V⁶ VI IV⁶ I⁴ V I

I I⁶ IV II⁶ I⁴ IV⁶ V⁶ VI IV⁶ I⁴ V I

Re Bemol Majör

5 8 8 3 8 5 8

I V VI II⁶ V I IV I⁴ V I

I IV VI II⁶ V I IV I⁴ V I

Sol Bemol Majör

8 5 3 8

I VI⁶ IV III⁶ IV VII⁶ I

I VI⁶ IV III⁶ IV VII⁶ I

Re diyez minör

3 3 5 3 5 8

I IV I^{6/4} V* I VI⁶ IV⁶ I^{6/4} V* I

I IV I^{6/4} V* I VI⁶ IV⁶ I^{6/4} V* I

Sol diyez minör

5 8 3 8 8

I IV^{6/4} = VII^{6*} I I⁶ IV I^{6/4} V* I

I IV^{6/4} = VII^{6*} I I⁶ IV I^{6/4} V* I

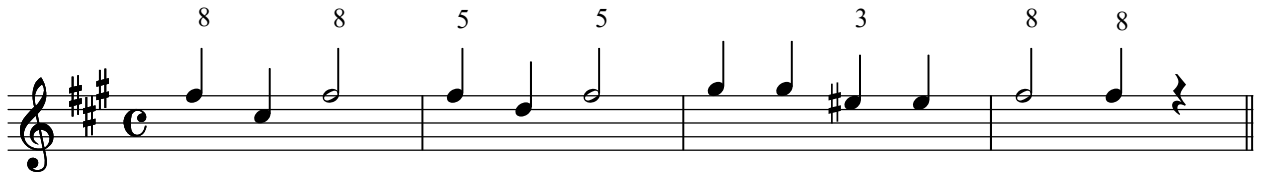
Do diyez minör

3 5 3 8 5 8

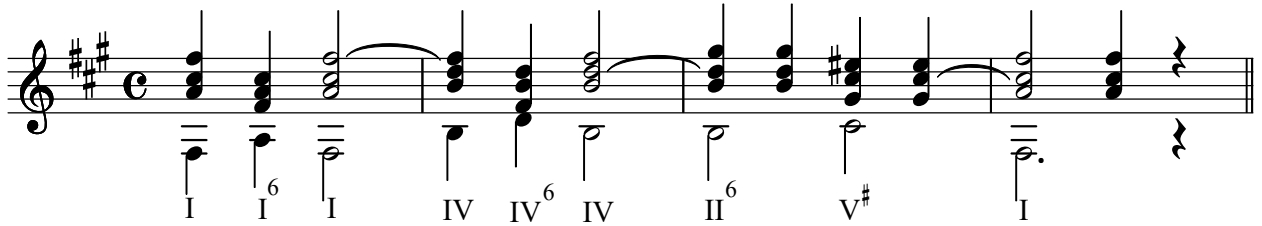
I VI IV⁶ I^{6/4} IV - I^{6/4} V# I

I VI IV⁶ I^{6/4} IV - I^{6/4} V# I

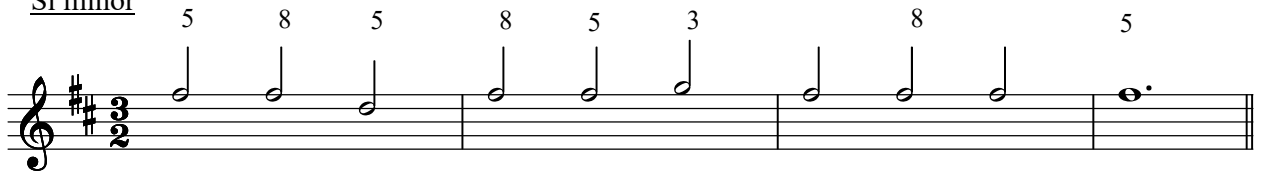
Fa diyez minör



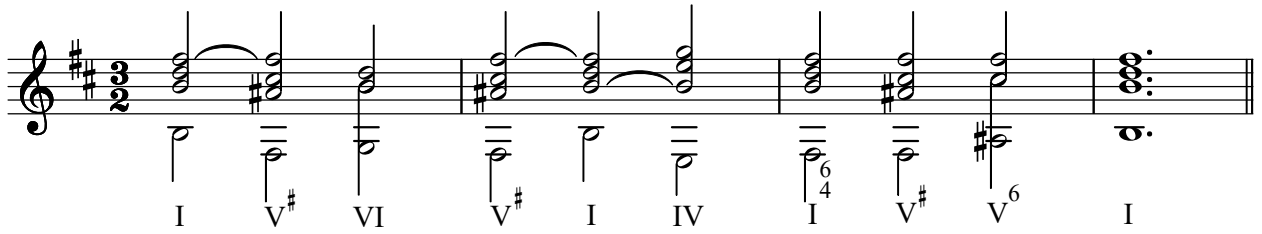
I I⁶ I IV IV⁶ IV II⁶ V[#] I



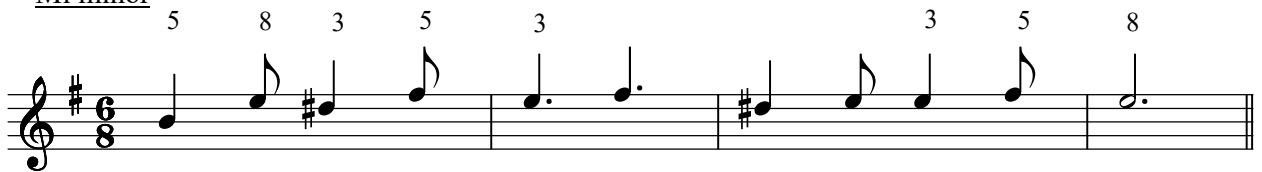
Si minör



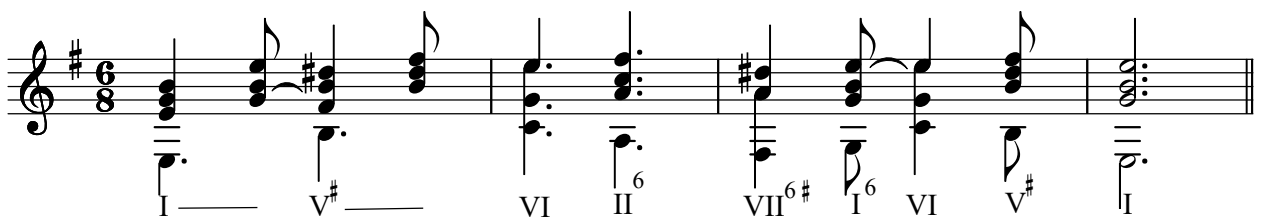
I V[#] VI V[#] I IV I⁴ V[#] V⁶ I



Mi minör

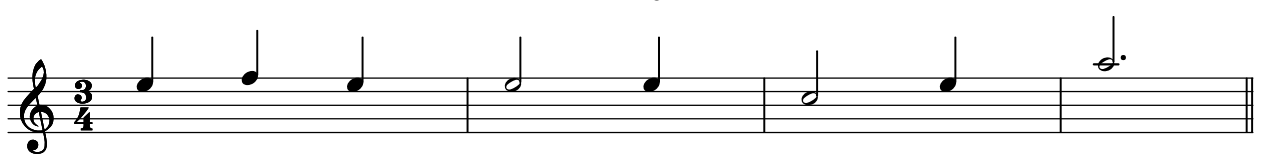


I — V[#] — VI II⁶ VII⁶[#] I⁶ VI V[#] I

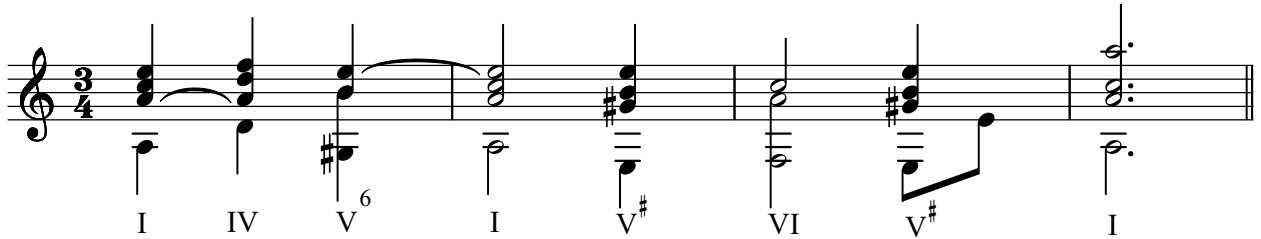


La minör

5 3 5 8 5 8 8

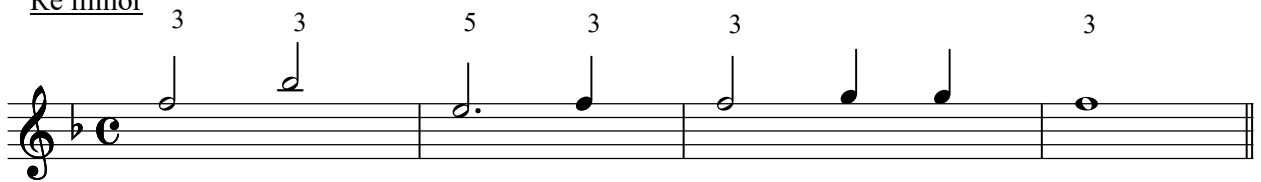


I IV V⁶ I V[#] VI V[#] I



Re minör

3 3 5 3 3 3 3

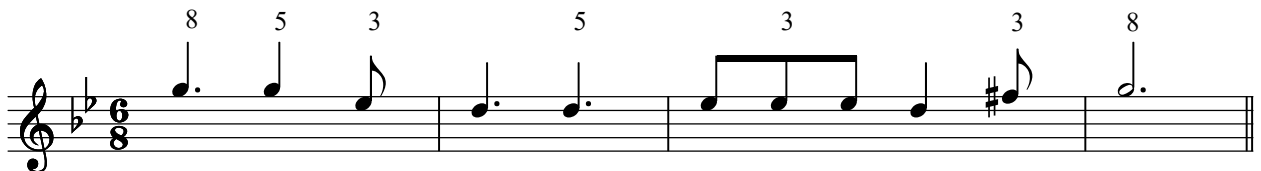


I IV V[#] I VI⁶ IV⁶ VII^{6#} I

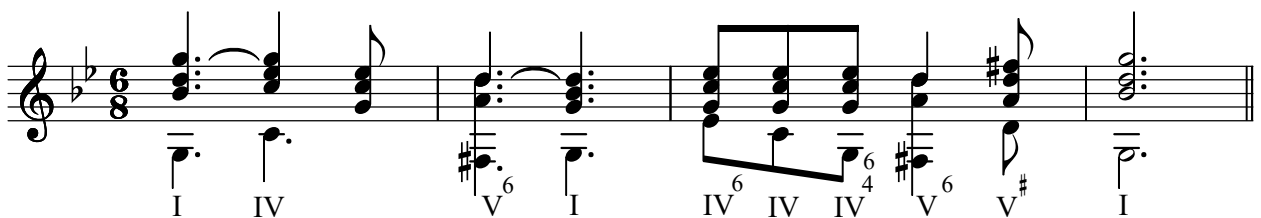


Sol minör

8 5 3 5 3 3 8



I IV V⁶ I IV⁶ IV IV⁴ V⁶ V[#] I



Do minör

Musical notation for the Do minör melody in C minor, 4/4 time. The melody consists of the following notes: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half).

I VI⁶ V⁶ I IV I⁴ V^b I

Musical notation for the Do minör accompaniment in C minor, 4/4 time. The accompaniment consists of the following chords: I (C4), VI⁶ (F4), V⁶ (G4), I (C4), IV (F4), I⁴ (C4), V^b (G4), and I (C4).

I VI⁶ V⁶ I IV I⁴ V^b I

Fa minör

Musical notation for the Fa minör melody in F minor, 3/2 time. The melody consists of the following notes: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (half), G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half).

I³ = 6 = 5 V⁶ V^b I VI⁶ VII⁶ I

Musical notation for the Fa minör accompaniment in F minor, 3/2 time. The accompaniment consists of the following chords: I³ = 6 = 5 (C4), V⁶ (F4), V^b (C4), I (F4), VI⁶ (C4), VII⁶ (F4), and I (C4).

I³ = 6 = 5 V⁶ V^b I VI⁶ VII⁶ I

Si bemol minör

Musical notation for the Si bemol minör melody in Bb minor, 3/4 time. The melody consists of the following notes: G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half).

V^b I IV⁶ I I⁴ V^b I

Musical notation for the Si bemol minör accompaniment in Bb minor, 3/4 time. The accompaniment consists of the following chords: V^b (F4), I (Bb4), IV⁶ (D4), I (Bb4), I⁴ (Bb4), V^b (F4), and I (Bb4).

V^b I IV⁶ I I⁴ V^b I

Yedili Akorların Kullanılması

* Aşağıdaki örneklerde yedili akorlara da yer verilmiş, ortak sesler işaretlenmemiştir.

Do Majör 3 8 5 3 8

V⁷ I III IV V V⁶ IV⁶ = = I⁵₃

Sol Majör 8 8 8

I III⁶ IV⁶ III⁶ VI II⁶ V⁷ I

Re minör 3 3 8

I IV⁶ V⁷ I VI⁶ I⁶ V⁷ = I

* Fred Harz, Harmonielehre für Gitarre

La Majör

3 8 8 5 3 5 8

I - VI - II - V⁷ I

La minör

5 3 5 8 3 8 8

I - VI - II - V⁷ I

I IV V⁷ I - - IV V⁷ I

Mi minör

8 8 3 5 8

I I⁶ I V^{6#4} I⁶ IV I⁶ - IV V⁷ I

Re Majör

3 3 8 3 8 5 5 3 8

I⁵₃ 6₄ 5₃ II - III⁶ V⁷ I IV - I⁶₄ VI I⁶ IV - V⁷ I

3 3 8 3 8 5 5 3 8

Do Majör

3 8 8 3 5 3 5 3 8

V⁷ I IV⁶₄ V⁶₅ I VI II⁶ V⁷ - I

La minör

8 5 3 8 8

I IV⁶ V⁷# V⁶₅ I

Sol Majör

3 3 8 3 5 8 5 3 8

I V⁵ I IV— III VI⁶ IV⁴ VII⁶ I IV V I

I V⁵ I IV— III VI⁶ IV⁴ VII⁶ I IV V I

La Majör

5 8 8

I VI⁶ IV⁴ V⁴ I I⁶ II⁶ I⁴ V⁷ I

I VI⁶ IV⁴ V⁴ I I⁶ II⁶ I⁴ V⁷ I

Re minör

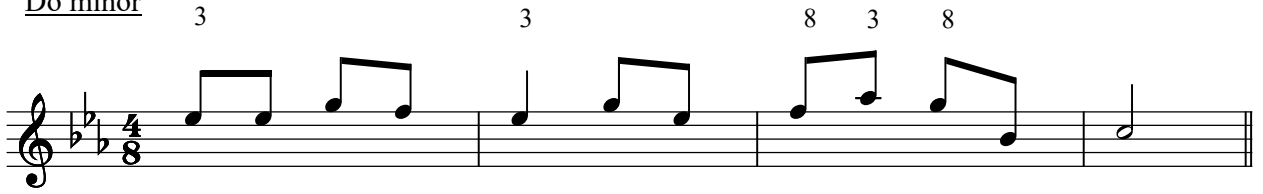
5 3 3 8

I V⁸⁻⁷ VI I⁶ IV⁶ V⁷ I

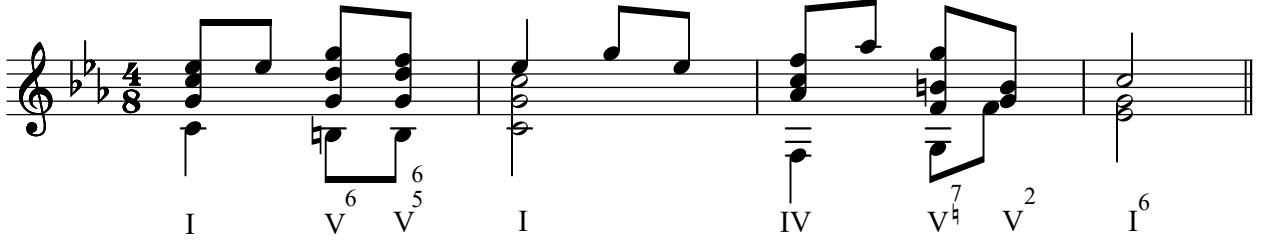
I V⁸⁻⁷ VI I⁶ IV⁶ V⁷ I

Do minör

3 3 8 3 8

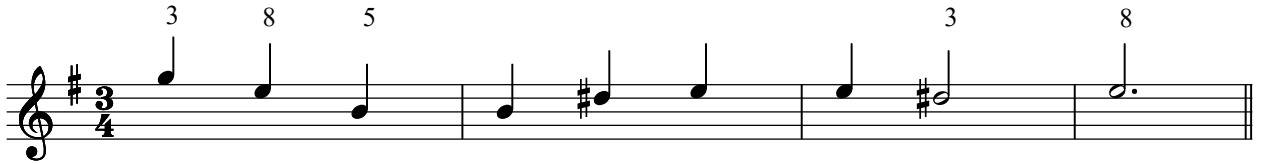


I V⁶ V^{6/5} I IV V⁷ V² I⁶

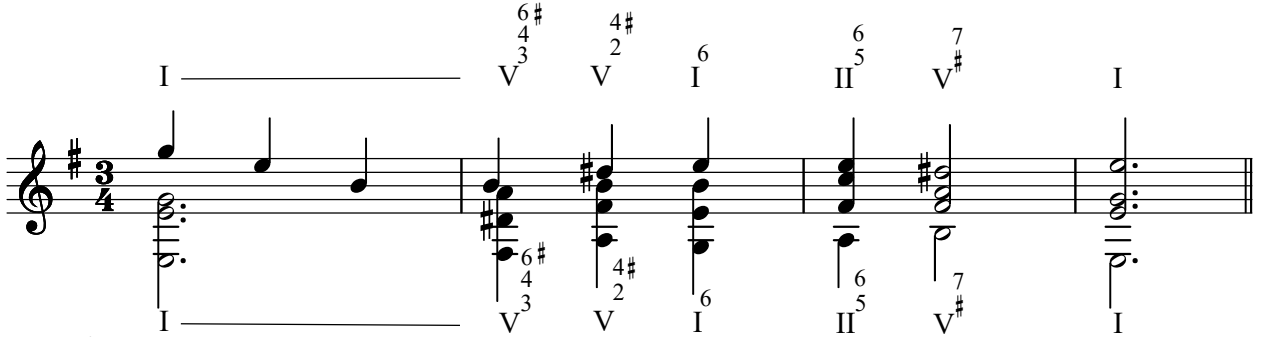


* Aşağıdaki örneklerde yedili, dokuzlu ve altılı eklenmiş yedili akorlara da yer verilmiş, ortak sesler işaretlenmemiştir.

3 8 5 3 8

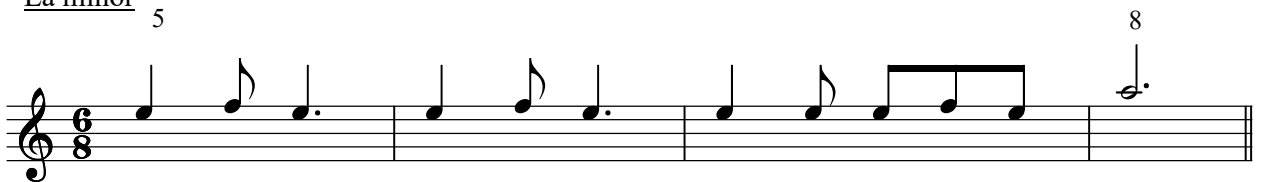


I ————— V^{6#}₃ V^{4#}₂ I⁶ II⁵ V⁷ I



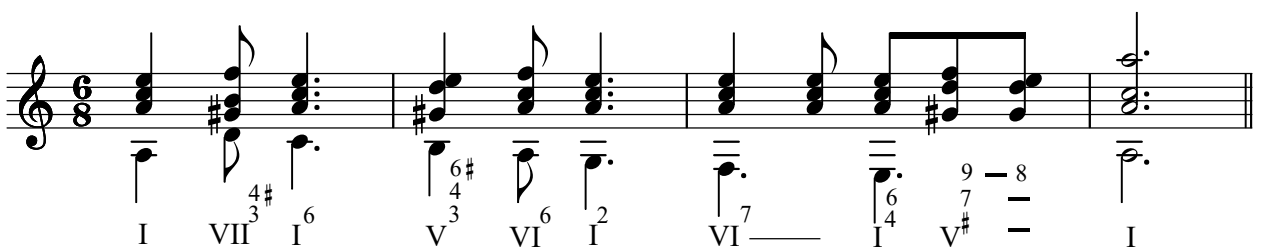
La minör

5 8



I VII^{4#}₃ I⁶ V^{6#}₃ VI⁶ I² VI⁷ I⁶ V⁷₉₋₈ I

La minör 5



* Fred Harz, Harmonielehre für Gitarre

Sol majör

I⁶ V⁹ I IV⁶ I IV⁶₄ II² VII⁷ I

Mi Majör

I IV⁷ (II)⁶ I⁶₄ VI² II⁶ I⁶₄ V⁷¹³⁻¹² I

La Majör

I V⁹₇ VI⁷ V⁶₅ I IV⁶ II⁷ V⁴₃ I⁹ - 8

Re Majör

I I² IV⁶ II⁷ V⁴₃ I VI⁷ II⁷ V¹³₇ - 12 I

Si Bemol Majör

V I⁶₄ V¹⁰₄² I⁶ II⁶ I⁶₄ III⁶ V¹³₇ - 12 I

Do diyez minör

I IV⁷ V⁷_# VI VI⁷ IV⁶ I⁶₄ V_# I

Do Majör

8 3 5 8

V V¹⁰₄₂ I⁶ I V⁶₅ I IV⁴₃ II V⁶₅ I⁹⁻⁸ II⁶₅ V⁷ I⁸

Re minör

3 3 3 3

I VI⁷ IV⁶₅ VII^{2#} I⁶₄ V⁷_# VI IV⁷ V V⁷_# I

La Bemol Majör

8 5 8 5 3 8

I I² IV⁶ IV II⁷ V⁴₃ I VI⁶ IV - I⁶₄ - V⁹⁻⁸₇ - I⁸

I I² IV⁶ IV II⁷ V⁴₃ I VI⁶ IV - I⁶₄ - V⁹⁻⁸₇ - I⁸

Fa Majör

8 3 8

I II⁷ III IV I⁶₄ IV⁷ VII III VI II⁷ V⁹⁻⁸₇ V¹³₇ I

8 3 8

I II⁷ III IV I⁶₄ IV⁷ VII III VI II⁷ V⁹⁻⁸₇ V¹³₇ I

Fa minör

8 8 3 5

I IV⁷ II⁷ V^{6b}₄ I — VI⁶ IV V⁹⁻⁸₇ III⁶_{3b} I

8 8 3 5

I IV⁷ II⁷ V^{6b}₄ I — VI⁶ IV V⁹⁻⁸₇ III⁶_{3b} I

Si Majör

5 8

I II⁶₅ V² III⁷ I⁶₅ IV⁹⁻⁸ V¹³⁻¹²₇ I

5 8

I II⁶₅ V² III⁷ I⁶₅ IV⁹⁻⁸ V¹³⁻¹²₇ I

Fa diyez minör

8 5 3 8

I $\begin{matrix} 6 & - & 5 \\ 4 & - & 3 \end{matrix}$ V²^{4#} I⁶ VI⁴ IV² VII^{6#} I — V[#] $\begin{matrix} 9 & - & 8 \\ 7 & - & - \end{matrix}$ I

I $\begin{matrix} 6 & - & 5 \\ 4 & - & 3 \end{matrix}$ V²^{4#} I⁶ VI⁴ IV² VII^{6#} I — V[#] $\begin{matrix} 9 & - & 8 \\ 7 & - & - \end{matrix}$ I

Sol minör

8 3 8 3 8

I — IV⁷ II⁶ V⁶ V⁵ I VI VI² II⁵ I⁶ II⁷ V^{6#}⁴₃ I

I — IV⁷ II⁶ V⁶ V⁵ I VI VI² II⁵ I⁶ II⁷ V^{6#}⁴₃ I

Do minör

8 5 3 3 8

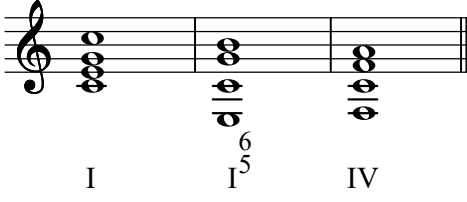
I — I⁶ II⁷ V⁷_b I VII⁷ I VI⁶ I — V¹¹⁻¹⁰⁶₅ I

I — I⁶ II⁷ V⁷_b I VII⁷ I VI⁶ I — V¹¹⁻¹⁰⁶₅ I

* Ezginin armonize edilmesinde yan derece yedili akorların kullanılması

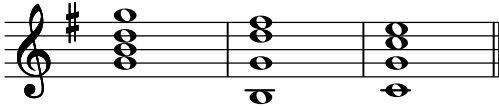
a) Üç sesin inici şekilde olması durumunda

Do Majör

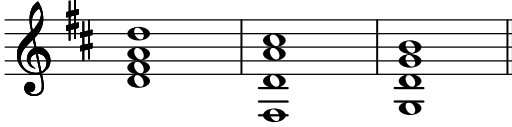


I I⁵ IV

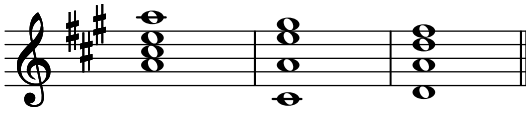
Sol Majör



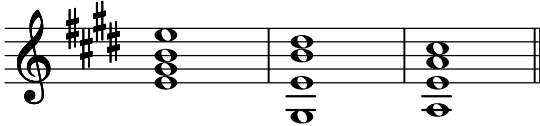
Re Majör



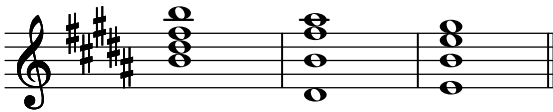
La Majör



Mi Majör



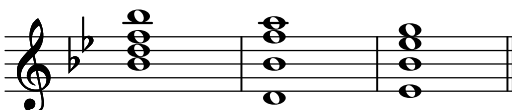
Si Majör



Fa Majör

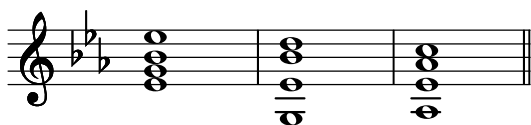


Si Bemol Majör



* Nurhan Cangal, Armoni

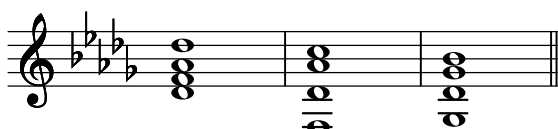
Mi Bemol Majör



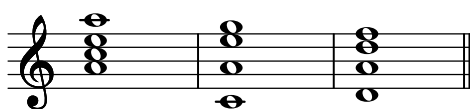
La Bemol Majör



Re Bemol Majör



La minör

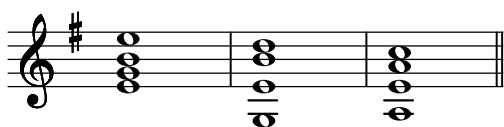


I

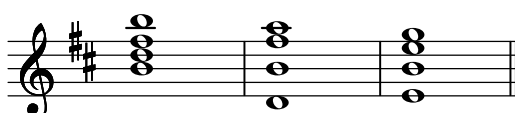
I⁵

IV

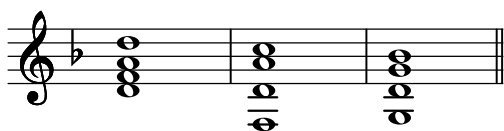
Mi minör



Si minör



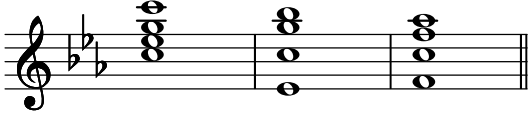
Re minör



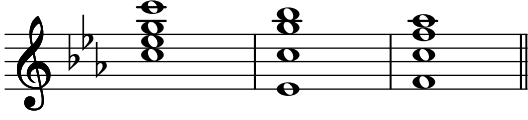
Sol minör



Do minör

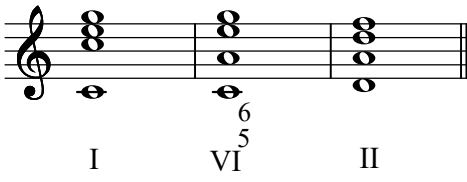


Fa minör

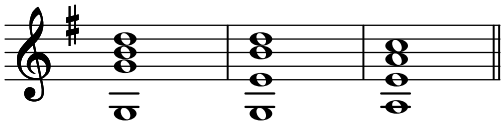


* b) İki sesin tekrarından sonra gelen ses durumunda

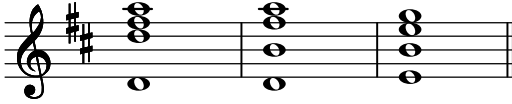
Do Majör



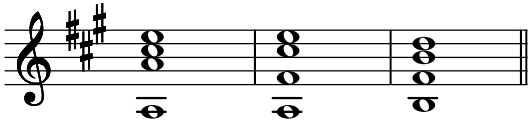
Sol Majör



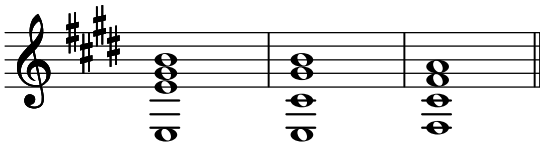
Re Majör



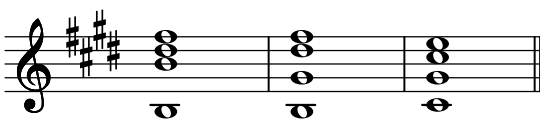
La Majör



Mi Majör

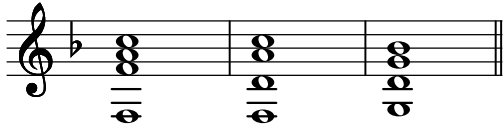


Si Majör

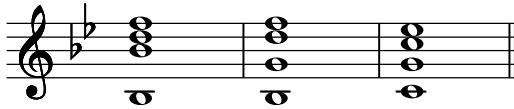


* Nurhan Cangal, Armoni

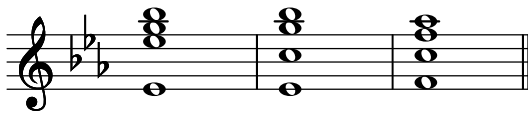
Fa Majör



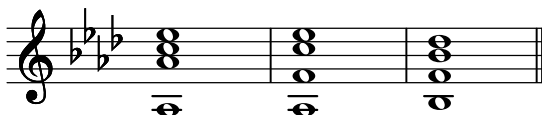
Si Bemol Majör



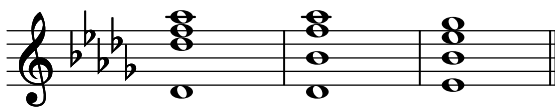
Mi Bemol Majör



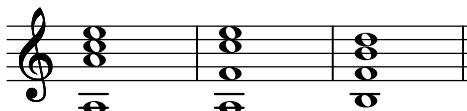
La Bemol Majör



Re Bemol Majör

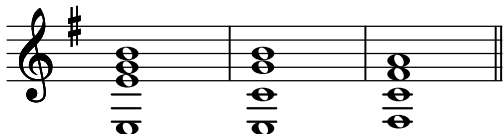


La minör



I VI⁵ II

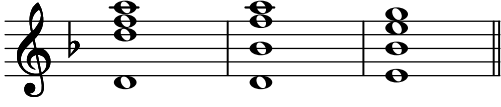
Mi minör



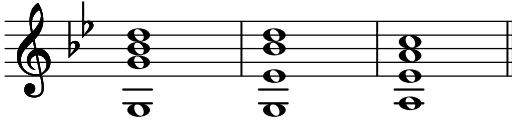
Si minör



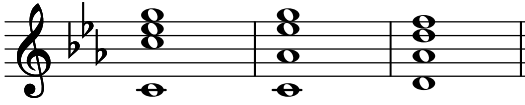
Re minör



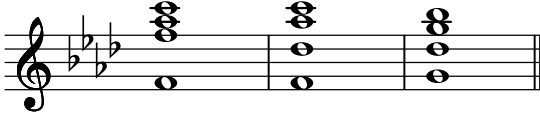
Sol minör



Do minör



Fa minör



** Bas partisinin armonize edilmesi

Bas partisindeki sesler akorların temel sesleridir. Verilmiş olan bir bas partisine; tenor, alto ve soprano partileri eklendiğinde bas partisi armonize edilmiş olur. Bas partisinin öncelikle tonalitesi belirlenir ve buna göre seslerin altına dereceleri yazılır. Bu dereceler üzerine kurulan akorlar, akor bağlantısı kurallarına göre bağlanır. Bu bağlantıda armoni yanlışları yapılmamalı, yeden seslerin bağlantılarına dikkat edilmelidir. Armonize 8'li, 5'li ve 3'lü durumlarda yapılır. Bas, ezgi- den 2 oktavdan fazla açılmamalıdır. Bas ile tenor arasında bir 8'liden geniş aralıklara genellikle baş- vurulabilmektedir. IV-V bağlantısında ses yukarı çıkmalı, diğer partilerdeki sesler aşağı inmelidir.

*** Bas partisinde iki tane dörtlü veya iki tane beşli aralığın ezgisel olarak arka arkaya gelmemesine dikkat edilmelidir. Verilen baslar armonize edilirken soprano partisi (ezgi) bitişik hareketle yürü- tülmemelidir.

Do Majör



** Yücel Köse, Uygulamalı Armoni Öğretimi, Birinci Kitap
*** Zarife Bakihanova, Armoni, 2003 Bilkent Üniversitesi

* Verilmiş olan bas partisi ve dereceleri

Do Majör

8'li durum 3'lü durum

I V I I IV V I

Bas partisinin 8'li ve 3'lü durumlarda armonize edilmesi

8'li durum 3'lü durum

I V I I IV V I

* Verilmiş olan bas partisi ve dereceleri

8'li durum 8'li durum 8'li durum 8'li durum

V I IV V⁶ I I IV IV I⁴₆ V I

8'li durum 8'li durum 8'li durum

V I IV V⁶ I I IV IV I⁴₆ V I

* Verilmiş olan bas partisi ve dereceleri

La minör

5'li durum 8'li durum 3'lü durum 3'lü durum

I I IV IV V[#] V

* Fred Harz, Harmonielehre für Gitarre

5'li durum 8'li durum 3'lü durum 3'lü durum

I I IV IV V# V#

* Verilmiş olan bas partisi ve dereceleri

8'li durum 8'li durum

V# I IV V# V⁶ I V# I

* Verilmiş olan bas partisi ve dereceleri

Do Majör

8 5 8 3 8 5 3

I V I I IV V I

Bas partisinin armonizesi

I V I I IV V I

Sol Majör 8 3 8 3 8 5

I IV I IV V I

* Fred Harz, Harmonielehre für Gitarre

Sol Majör

I IV I IV V I

Si Bemol Majör

3 5 3 8 5 3

I I IV V V I

I I IV V V I

La Majör

3 5 3 5 3 8 8

I V I IV V I

I V I I IV V I

Re Majör

3 8 3 5 3 5 8 5 3

I IV I V I V IV V I

I IV I V I V IV V I

Fa Majör

8 5 8 3 5 3 8

I IV I V IV V I

I IV I V IV V I

La Bemol Majör

8 5 8 3 8 3 5 3 8

I IV I V I V IV V I

I IV I V I V IV V I

Mi Majör

5 3 5 8 5 3 8

I IV I IV V I

I IV I IV V I

Mi Bemol Majör

3 8 3 5 3 8 3

I IV I V I IV I

I IV I V I IV I

Si Majör

3 5 3 8 5 8 5

I IV V I

I IV V I

Re Bemol Majör

5 8 5 3 8 5

I V I IV V I

I V I IV V I

La minör

5 8 5 3 8 3 8

I I IV V# I I

I I IV V# I

Sol minör

armoni değişikliği
yok

8 5 8 5 3 8

I IV I IV V# I

I IV I IV V# I

Mi minör

8 5 8 5 8 3 8

I IV I IV I V# I

I IV I IV I V# I

Fa minör

8 3 8 5 3 8 8

I V^b I IV V^b - I

I V^b I IV V^b - I

Re minör

3 5 3 8 3 8 5 3

I V# I IV I IV V# I

I V# I IV I IV V# I

Si minör

5 3 5 3 8 5 3

I IV I I IV V# I

I IV I I IV V[#] I

Do minör

5 8 5 3 8 5 3

I V^b I I IV V^b I

I V^b I I IV V^b I

Do diyez minör

5 3 8 5 3 8

I I IV V[#] I

I I IV V[#] I

Si bemol minör

8 5 8 3 8 5 8

I IV I V^b I IV I

I IV I V^b I IV I

Fa diyez minör

3 5 8 3 5 3 5

I V[#] IV I

I V[#] IV I

Sol diyez minör

8 - 5 - 3 - 8

I I IV IV V^x I

I I IV IV V^x I

Mi bemol minör

3 8 5 3 5 8 3

I IV V^b I V^b IV I

Re Majör

I IV V^b I I V^b IV I

5 3 8 5 5 8 8 3

I I IV V V IV IV I

I I IV V V IV IV I

8 3 8 3 8 5 8 5 8

V I IV V⁶ I I IV IV I⁴₆ V I

V I IV V⁶ I I IV IV I⁴₆ V I

8 8 5 3 8

I V⁶ I IV I⁴₆ V I

I V⁶ I IV I⁴₆ V I

Mi Majör

8 5 3 8 5 8

I IV V V⁶ I IV I

I IV V V⁶ I IV I

La minör

8 5 3 8 3 5 8

V[#] I IV V[#] V⁶ I V[#] I

V[#] I IV V[#] V⁶ I V[#] I

Fa minör

8 8 3 5 3 8

I V⁶ I V^h IV I⁴₆ V^h I

Do Majör

I V⁶ I V^b IV I⁴₆ V^b I

3 3 8 8 3 5

I I⁶ I V V V⁶ I V

3 8 8 3 8 3 8

I IV I⁴₆ IV⁶ IV I⁴₆ V V I

I I⁶ I V V V⁶ I V

Fa majör

I IV IV V V I

8 8 5 8

I IV⁶ I I I I⁶ IV⁶ I⁴₆ V³

8 8 5 3 8

I IV⁶ I⁶ I IV⁶ I⁴ IV I⁶ IV I⁴ V³ I

I IV⁶ I I I I⁶ IV⁶ I⁴ V³

I IV⁶ I⁶ I IV⁶ I⁴ IV I⁶ IV I⁴ V³ I

Sol minör

8 3 3 8

I V⁴ I⁶ IV I⁶ V[#] I

I V⁴ I⁶ IV I⁶ V[#] I

Do Majör

3 3 8 5 8

I V⁶ I IV I⁴ V I

I V⁶ I IV I⁴₆ V I

Re minör

3 3 8 5 3

I V⁶ I IV I⁴₆ V[#] I

I V⁶ I IV I⁴₆ V[#] I

Sol Majör

8 8 5 3 8

I V I IV I⁴₆ V I

I V I IV I⁴₆ V I

La minör

5 5 3 8 5

I V⁶ I IV I⁴₆ V[#] I

I V⁶ I IV I^{4/6} V[#] I

Re Majör

3 3 8 5 3

I V⁶ I IV I^{4/6} V I

I V⁶ I IV I^{4/6} V I

8 8 5 3 8

I V⁶ I IV I^{4/6} V[#] I

I V⁶ I IV I^{4/6} V[#] I

La Majör

5 3 5 8 8 8

I IV V⁶ I VI II⁶ V I

I IV V⁶ I VI II⁶ V I

Sol minör

8 5 8 3 3 8

I IV V⁶ I VI II⁶ V[#] I

I IV V⁶ I VI II⁶ V[#] I

Mi Majör

8 5 8 3 3 8

I IV V⁶ I VI II⁶ V I

I IV V⁶ I VI II⁶ V I

Do minör

5 3 3 5 5 3

I IV V⁶ I VI II⁶ V^b I

I IV V⁶ I VI II⁶ V^b I

8 5 8 3 3 8

I IV V⁶ I VI II⁶ V I

I IV V⁶ I VI II⁶ V I

Yedili Akorların Kullanılması

* Aşağıdaki örneklerde temel ses üzerine kurulan yedili akorlara da yer verilmiş, ortak sesler işaretlenmemiştir.

Sol Majör 8 8 3 8

I V⁷ I IV II⁶ V⁷ I

I V⁷ I IV II⁶ V⁷ I

Re Majör 8 3 8 3 3 8 8

V⁸⁻⁷ I VI II II⁶ V V⁶ I IV III⁶ V⁷ I

* Fred Harz, Harmonielehre für Gitarre

Musical notation for the Mi Majör scale in 6/8 time. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords are indicated below the staff: V⁸⁻⁷, I, VI, II, II⁶, V, V⁶, I, IV, III⁶, V⁷, I.

Mi Majör

8 3 8 3 8

Musical notation for the Si Majör scale in C major. The notes are C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4. Chords are indicated below the staff: I, V⁷, VI, II⁶, VII⁶, I⁶, IV, V⁷, I.

Musical notation for the Si Majör scale in D major. The notes are D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5. Chords are indicated below the staff: I, V⁷, VI, II⁶, VII⁶, I⁶, IV, V⁷, I.

Si Majör

3 8 8 8

Musical notation for the Fa Diyez Majör scale in D major. The notes are D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5. Chords are indicated below the staff: I, IV, V⁷, I, IV⁷, II⁶, I⁶, V⁷, I.

Musical notation for the Fa Diyez Majör scale in E major. The notes are E4, F#4, G#4, A4, B4, C#5, D#5. Chords are indicated below the staff: I, IV, V⁷, I, IV⁷, II⁶, I⁶, V⁷, I.

Fa Diyez Majör

5 3 5 5 3 8

Musical notation for the Fa Diyez Majör scale in F# major. The notes are F#4, G#4, A4, B4, C#5, D#5, E#5. Chords are indicated below the staff: I, IV, I⁶, V⁷, I, V⁶, I, IV, V⁷, I.

I IV I⁴ V⁷ I V⁶ I IV V⁷ I

Sol Bemol Majör

5 3 5 8

I V⁷ I⁶ II I⁴ V⁷ I

I V⁷ VI⁶ II I⁴ V⁷ I

La Bemol Majör

5 8 5 5 8

I VI II VII⁶ IV V⁷ I

I VI II VII⁶ IV V⁷ I

Mi Bemol Majör

3 8 8

I I⁷ IV IV⁶ V⁶ V⁸⁻⁷ I

I I⁷ IV IV⁶ V⁶ V⁸ - 7 I

Si Bemol Majör

8 3 8

V⁷ I IV VI⁶ I⁶ II⁶ I⁴ V⁸ - 7 I

V⁷ I IV VI⁶ I⁶ II⁶ I⁴ V⁸ - 7 I

Mi bemol minör

3 8 5 8

I IV II⁶ VII^{6h} I⁶ V^{7h} I

I IV II⁶ VII^{6h} I⁶ V^{7h} I

Fa minör

8 8 5 3 3 8

I V^h I IV VI V^h VI V^h I

I V⁷ I IV VI V⁷ VI V⁷ I

Do minör

3 5 8 3

V⁶ I VI II⁶ VII⁶ I⁶ V⁷ I

V⁶ I VI II⁶ VII⁶ I⁶ V⁷ I

Sol minör

8 8 3 5 8 8

I V⁷ I IV— V⁶ I I⁶ V⁷ I

I V⁷ I IV— V⁶ I I⁶ V⁷ I

Re minör

3 5 5 8

I — VI⁶ IV⁶ — V⁷ I I⁶ IV — I⁴ V⁷ I

I - VI⁶ IV⁶ - V^{#7} I I⁶ IV - I⁴ V^{#7} I

La minör

3 3 5 8 8

V⁶ I IV⁶ IV I⁶ - 5[#] I - V^{#7} I

V⁶ I IV⁶ IV I⁶ - 5[#] I - V^{#7} I

Mi minör

8 3 5 8 5 8

I V^{6#4} I⁶ IV IV⁶ I I V⁶ VI⁶ IV I⁶ V^{#7} I

I V^{6#4} I⁶ IV IV⁶ I I V⁶ VI⁶ IV I⁶ V^{#7} I

Fa diyez minör

5 5 8 5 8

I V^{#7} I IV II⁶ VII^{6#} V^{(#)7} I

I V^{#7} I IV II⁶ VII^{6#} V⁽⁷⁾ I

5 5 8 8

I V^{#7} I IV II⁶ VII^{6#} V⁽⁷⁾ I

I V^{#7} I IV II⁶ VII^{6#} V⁽⁷⁾ I

Do diyez minör

I IV⁴ I³ V^{#7} I³ IV⁶ I⁶ V^{#7} I

3 3 3 8

I IV⁴ I³ V^{#7} I³ IV⁶ I⁶ V^{#7} I

5 3 5 3 8

Sol diyez minör

I IV V^{x7} I VI⁶ VI II⁶ VII^{6x} I

I IV V⁷ I VI⁶ VI II⁶ VII^{6*} I

Yedili Akorların Çevrimlerinin Kullanılması

Aşağıdaki örneklerde yedili akorların çevrimlerine de yer verilmiştir.

Do Majör

I V³ VI⁶ IV V² I⁶ II⁶ I⁴ V⁵ I

I V³ VI⁶ IV V² I⁶ II⁶ I⁴ V⁵ I

La Majör

I V³ VI⁶ IV V² I⁶ II⁶ I⁴ V⁵ I

I V³ VI⁶ IV V² I⁶ II⁶ I⁴ V⁵ I

Mi minör

I V³ VI⁶ IV V² I⁶ II⁶ I⁴ V⁵ I

I V³ VI⁶ IV V² I⁶ II⁶ I⁴ V⁵ I

Mi Majör

3

8

8

I V³ VI⁶ IV V² I⁶ II⁶ I⁴ V⁵ I

I V³ VI⁶ IV V² I⁶ II⁶ I⁴ V⁵ I

Sol Majör

8

5

5

I V³ VI⁶ IV V² I⁶ II⁶ I⁴ V⁵ I

I V³ VI⁶ IV V² I⁶ II⁶ I⁴ V⁵ I

Re minör

3

8

8

I V³ VI⁶ IV V² I⁶ II⁶ I⁴ V⁵ I

I V³ VI⁶ IV V² I⁶ II⁶ I⁴ V⁶ I

Re Majör

3

8

I I² IV⁶ II⁶ I⁴ III⁶ V⁷ I

I I² IV⁶ II⁶ I⁴ III⁶ V⁷ I

Si minör

3

3

8

5

3

I V^{#8-7} I⁴ IV⁶ IV V^{2#4} I⁶ IV V[#] I V^{#7} I

I V^{#8-7} I⁴ IV⁶ IV V^{2#4} I⁶ IV V[#] I V^{#7} I

La minör

5

3

I VI⁶ I⁶ V³ I⁶ V^{2#4} I⁶ V³ V⁵ I

I VI⁶ I⁶ V³ I⁶ V² I⁶ V³ V⁵ I

Mi Majör

8 8 5 3 8

I V⁵ VI⁶ IV⁴ V⁵ V⁷ - I III IV II⁶ I⁴ V⁷ I

I V⁵ VI⁶ IV⁴ V⁵ V⁷ - I III IV II⁶ I⁴ V⁷ I

Altılı, Dört/Altılı, Dominant Yedili ve Çevrimleri İle İlgili Gitar Literatüründen Örnekler

Aus: Courante (Suite in d-moll)

Robert de Viscé
(1650-1725)

I V⁶ I V

Aus: Gigue (Suite in d-moll)

IV⁶ V I⁶ VI II⁶ V I

Aus: Allegro Vivace

Mauro Giuliani
(1781-1828)

I ————— V² I⁶ V⁵ (VII) I

Aus: Allegretto

Matteo Carcassi
(1792-1853)

II V⁶ I IV I⁴ V⁷ I

Klasik Literatürden Örnekler

Aus : Menuett

Andante con moto

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

V⁵ I II⁶ I⁴ V⁷ I

Aus : Largo

Georg Friedrich Haendel
(1685-1759)

IV⁶ V⁵ I II⁶ I⁶ VII⁶ VI⁶

Thema aus dem Kaiser-Quartett

Andante Joseph Haydn
(1732-1809)

I V I V V⁶₅ I V⁷ I IV I⁶ V⁴₃ I II⁶

Aus : Der junge Komponist

Nr. 4 Allegretto Wolfgang Amadeus Mozart
(1756-1791)

IV ————— V² I⁶ ————— II⁶ I⁶₄ V⁷ I

Aus : Menuett (aus dem Septett op. 20)

Allegretto Ludwig van Beethoven
(1770-1827)

I ————— IV V⁷ I ————— (6) (6/4) I II⁶ V⁷ I

* Yönelmeler ve onların armonizasyonlardaki yeri

Müzik parçası içerisinde tonalite değişimine rağmen esas tonaliteyle bitmesine yönelme denir. Schubert'in "Bitmemiş Senfoni"sinde parçanın G-Dur tonalitesinden A-Dur tonalitesine geçidi ve eski tonaliteye (G-Dur) geri dönüşümü yönelmeye en bariz örnektir.

Yönelmenin armonizasyondaki yeri genellikle cümle içerisinde yer alır. Özellikle majör tonalitelere minör tonalitelere ve minör tonalitelere de majör tonalitelere yapılan yönelmeler daha güzel seslenerek esere değişik renkler katmaktadır.

Akraba tonaliteler dışında uzak tonalitelere yönelmeler yapılmaz. Bu görevi Modülasyon üstlenmektedir.

Allegro Moderato

Bitmemiş Senfoni
1. Bölüm

F. Schubert



Armoni Senkobu

Ardışık iki ölçüden ilkinin son akoru ile ikincisinin ilk akoru aynı akor olmamalıdır. Armoni senkobu denilen bu bağlantı; ikinci ölçünün kuvvetli olan birinci zamanındaki etkiyi azaltır. Üçüncü ölçünün birinci vuruşundaki re sesi, hem I. derece hemde VI. derece ile armonize edilebilir. Ancak bir önceki ölçünün son akoru I. derece olduğu için, buradaki akor, armoni senkobu olacağından dolayı I. derece akoru olamaz. Bundan dolayı, VI derece akorunun kullanılması kaçınılmazdır. (Yücel Köse, Uygulamalı Armoni Öğretimi, İkinci Kitap)



* Yrd. Doç. Dr. Aynur Elhankızı, Armoni Klasik Batı Sistemine Rus Ekolü Yaklaşımları

*Napoliten Akoru

Majör ve minör gamların pestleşmiş II. derecesi üzerine kurulur. Majörde II. derece ile birlikte beşlisi, minör tonlarda yalnız II. derece pestleştirilir. Bu akoru I. çevrim durumunda kullanmak ve 3'lüsünü katlamak etkili olur. I. çevrim durumundaki Napoliten akoruna Napoliten altılısı denir. Genellikle; dominant, dominant yedili veya dominantın ara dominantı akorlarına çözülür.

Do Majör

çözülüşü

La minör

II II^{5b} II^{6b}_{3b} II^{6b}_{3b} V

II II^b II^{6b} II^{6b} V^{7#3} I IV^{6b-5} IV^{6b-5}

** Armonilemede, kromatik gidişlerin aynı partiye verilmesi gerekir. Bir kromatik hareketin değişik partilere verilmesi iyi değildir. Bir sesin kromatik hareketinin değişik partilere verilmesi yalnızca Napoliten altılı kadansında yapılır. Aşağıdaki örnekte bir sesin kromatik hareketinin ardışık akorlarla değişik partilere verilmiş olduğu görülecektir. Örnekte soprano partisinde bulunan "Si bemol" sesi aynı örneğin ikinci akorunda "Si naturel" olarak değiştirilmiş, ancak bu kez tenor partisinde kullanılmıştır.

I II^{6b} V^{#5#7} I

I II^{6b} I⁴ V^{#5#7} I

Örnekte soprano partisinde bulunan "Re bemol" sesi aynı örneğin ikinci akorunda "Re naturel" olarak değiştirilmiş, ancak bu kez tenor partisinde kullanılmıştır.

I II^{6b}_{3b} V^{5#7} I

I II^{6b}_{3b} V^{5#7} I

* Yücel Köse, Armoni Öğretimi, İkinci Kitap

** Nurhan Cangal, Armoni

KAYNAKÇA

BAKİHANOVA, Zarife, *Armoni*, 2003 Bilkent Üniversitesi

BOONE, Brian, Schonbrun Marc, *Müzik Teorisi 101*

CANGAL, Nurhan, *Armoni*

EGEMEN, Hüseyin, *Armonide Çözümleme ve Uygulaması*

ELHANKIZI, Aynur, Prof. Dr, *Armoni Rus Ekolü Yaklaşımlarıyla, Genişletilmiş ve Düzeltilmiş 2. Baskı*

HARZ, Fred , *Harmonielehre für Gitarre , Musikverlage Hans Gerig*

KÖSE,Yücel , *Uygulamalı Armoni Öğretimi, Birinci Kitap*

SAĞER, Turan, Doç. Dr., ALBUZ Aytekin Doç. Dr., *Eğitim Müziği Besteleme Teknikleri*