

## BÖLÜM 2

# İTALYAN, FRANSIZ VE ALMAN ARTMIŞ ALTILI AKORLARININ YAPISI VE LİTERATÜR ÖRNEKLERİ

Deniz TUNÇER<sup>1</sup>

### 1. GİRİŞ

Tonal (klasik) armoni<sup>2</sup> kapsamında çok sayıda ve farklı yapıda akorlar mevcuttur ve neredeyse sınırsız sayıda olan bu renk paleti içindeki akorlar, teorisyenler tarafından belirli şekillerde sınıflandırılırlar. Bu sınıflandırmanın armonik yapı içinde belirtilmesi ve tonal armoninin temeldeki ana iskeletini ifade etmek için genellikle tonik, alt dominant ve dominant fonksiyonları/işlevleri çerçevesinde değerlendirilme yapılıır. Müzik terminolojisinde bu akorlar için; eksen, alt çeken, çeken; durak, alt güçlü, güçlü veya I., IV. ve V. dereceler ifadeleri de kullanılabilir. Bağçeci (2010: 180) bu akorlar için ana akorlar, esas derece akorları, tonal akorlar isimlerinin de kullanıldığını ve ana akorları şifreleme yöntemlerinin basamaksal armoni yöntemi ve fonksiyonel armoni yöntemi olarak iki farklı şekilde gösterilebildiğini de söylemektedir. Cangal (2010: 80) ise bu akorlar için “tonalitenin üç ana direği” ifadesini kullanmakta, majör ve minör dizilerin öteki basamakları üzerine kurulan akorlarla karşılaştırıldığında, ilgili dizinin tonal özelliğini en iyi yansıtan akorların bu üç akor olduğunu söylemektedir.

Bu akorların dışında kalan ses öbekleri ise farklı ekollerden gelen teorisyenler tarafından değişik şekillerle isimlendirilmiştir (Ör. Bakihanova, 2003; Çelebioğlu, 2013; Kostka & Payne, 2000; Nettles, 1987). Neredeyse sınırsız bir kombinasyon ile literatürde yer alan ve isimlendirilen bu ses öbeklerini tonik, alt dominant ve dominant olarak üç ana grupta toplamanın teorik olarak pek çok avantajı mevcuttur. Örneğin, Do<sup>3</sup> Majör tonundaki Sol-Si-Re akoru dominant olarak değerlendirilirken, Si-Re-Fa akoru tonalitenin 7. derece akoru olduğu gibi dominant fonksiyonu kapsamında köksüz dominant 7’li olarak da yorumlanabilmesi mümkündür. Ayrıca, Do Majörde dominant (Sol-Si-Re) ve dominant 7’li (Sol-Si-Re-Fa) akorları dominant ailesi içinde değerlendirilirken, dominant 7’li akorunun

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, denizozdemirtuncer@gmail.com

<sup>2</sup> Tonal armoni, 18. yüzyılda Jean-Philippe Rameau’nun *Treatise on Harmony* adlı eserinde ele alınmıştır ve bu eser alandaki en eski çalışmalardan biridir. Armoni, akorların birbirleriyle olan ilişkilerini inceler.

<sup>3</sup> Bu çalışmada nota isimlerinin hem harfler hem de Do-Re-Mi vb. ile ifade edilmesi tercih edilmiştir.

sesleri ile oluşturulan 7. derece akoru (Si-Re-Fa) söz konusu ailenin dışında tutulabilmektedir. Bu nedenler ile her akoru ayrı ayrı değerlendirmektense onları aynı fonksiyon içinde değerlendirip ortak genetik kodlarının altını çizerek ele almanın avantajlı olduğu düşünülmektedir.

Yukarıda bahsedilen bu ve buna benzer pek çok senaryoda sadece bir notanın değiştirilmesi ile farklı bir renk tonuna sahip yeni bir akor türetilmektedir. Bu nedenle tonik, alt dominant ve dominant ailelerinin içinde değerlendirme yapıldığında, birbirleri ile benzerlik gösteren çok sayıda akor ortaya çıkmaktadır. Bu çalışmada, alt dominant ailesinin fertlerinin yapısına değinilerek, artmış altılı aralık ile inşa edilen İtalyan, Fransız ve Alman artmış altılı akorlarının yapısına ışık tutulması ve literatürden örnekler ile irdelenmesi amaçlanmaktadır.

### 1.1. Klasik Armoni Penceresinden Akorlardaki Melezlik Kavramı

Akorların isimlendirilmesinde pek çok metodolojik yaklaşım mevcuttur. Derece isimlerinin esas alınması ile yazılan ve farklı metodolojik yaklaşımları benimseyen pek çok teori kitabı literatürde yer almaktadır (Ör. Cangal, 2010; Kostka & Payne, 2000; Köse, 2012; Persichetti, 1961; Piston, 1969; Nettles, 1987; Schenker, 1954; Wedge, 1930; Wyatt & Schroeder, 1998; Yavuzoğlu, 2010). Bu kaynaklarda, temelde aynı iskelet ve yapısal yaklaşım izdüşümleri görülse de bazı farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Engür ve Demirbatır (2011: 89), yaygın olarak kullanılan beş armoni kitabında yer alan bas şifrelerini inceleyerek bu şifrelerin kullanımı arasında farklılıklar tespit etmişlerdir. Sağer ve Sevgi (2011: 23)'nin *klasik armoni çözümlerinde kullanılan bas şifreleme yöntemleri ve derece isimlendirmeleri* isimli makalesinde de, bazı kuramcıların derece ve fonksiyon isimlerini kullanmadıkları belirtilirken, bazılarının ise bas şifrelerini bu derece ve fonksiyonların yanına veya altına yazdıkları sonucuna ulaşıldığı görülmektedir.

Akorların derece temelli isimlendirilmesini benimseyen bu ve benzeri yaklaşımlar, çoğunlukla armoni renk paletini daha görünür kılabilse de bu sistemde birbirlerine yakın noktada duran tınısal renkler veya akorlar farklı şifrelerle yazılabilmektedir. Örneğin, Do Majör tonunda Re-Fa-La-Do (ii7) ve Re-Fa#-La-Do (V/V7) akorları genetik olarak benzeşmeler de terminolojik isimlendirilmelerinin farklı şifrelerle ifade edildiğini görmekteyiz (Şekil 1).<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Bu çalışmadaki şekillerde sunulan örneklerde, büyük harf Majör tonlarını (Ör. "G" için Sol Majör), küçük harf ise Minör tonlarını (Ör. "g" için Sol Minör) ifade etmek için kullanılmıştır.



Şekil 1. Do Majörde ikinci derece üzerine kurulan iki adet 7'li akor

Ayrıca, klasik armonide aynı ekseni paylaşan Majör ve Minör yapılar bazen birbirlerinden akor ödünç alabilmektedirler. Bir Majör tonun altıncı derecesi ezgisel ve armonik akış içerisinde pesleşebilmekte ve aynı ekseni paylaşan Minör tonun dördüncü derece akorunun bir ögesine dönüşebilmektedir. Aynı alterasyon ii<sup>7</sup> ve vii<sup>7</sup> akorlarında da gözlenebilmektedir (Şekil 2).



Şekil 2. Do Majörde Do minör etkili alterasyon örnekleri

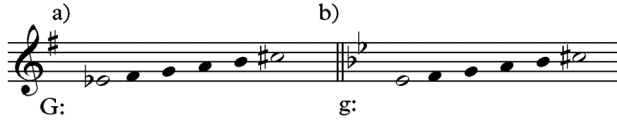
Majör ve Minör tonlarda bulunan bu tip ortak paydaların melezlik kavramı kapsamında ele alınması mümkündür. Yukarıda sunulan akorların dışında bu hibrit yaklaşım ile oluşturulmuş çok sayıda akora literatürdeki eserlerde rastlanmaktadır. Ele alınan bu müzik elementleri pek çok yapıt ve dönemde kullanılmış olsa da bu yapılar farklı ekoller tarafından değişik şekillerde de isimlendirilmiştir. Örneğin, Alman ekolünde bu kurgu *Moll-Dur* terimi ile müzik terminolojisinde yer almıştır. Bu çerçevede Majör tonlarda rastlanan aynı eksensiz Minör ton etkili alterasyonlar *Moll-Dur* kapsamında da ele alınabilir. Sunulan bu bilgiler ışığında, bu çalışmada yer alan akorların (İtalyan, Fransız ve Alman artmış altılı akorları) bas hattında bulunan pesleşmiş altıncı derece sesi, müzikte melezlik kavramı çerçevesinde değerlendirilebilir.

## 2. ARTMIŞ ALTILI AKORLARI

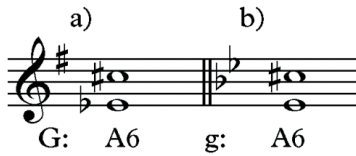
Artmış altılı akorlar, alt dominant fonksiyonu kapsamında değerlendirilmektedir. Literatürdeki eserler incelendiğinde, bu akorların kendilerinden hemen sonra dominant fonksiyonuna ait bir yapıya bağlandıkları görülmektedir. Mount (2020: 450)'a göre bu akorlar eşsiz ve çarpıcı kaliteleri nedeniyle, genellikle önemli yapısal kadansları belirtmek için de kullanılırlar. Ayrıca Reeder (1994: 1) birçok teorisyenin artmış altılı akorlarını melodik süslemelerden ziyade armonik önem taşıyan bağımsız sonoriteler olarak yorumladığını da söylemektedir.

Artmış altılı akorlarının ana iskeletini oluşturan artmış altılı aralığının tonalite içindeki yapısını inceleyelim. Bu aralığın tonal sistemdeki rolünün daha iyi anlaşılabilmesi için dominant fonksiyonu ile olan ilişkisi göz önünde bulundurulmalıdır. Tonal sistem içinde 6. ve 4. derecelerin alterasyonları ile oluşturulan bu aralık 5. dereceye komşu sesler ile inşa edilmekte ve alt dominant ailesinin birer ferdi olarak görülmektedir.

Majör tonlarda artmış altılı aralığının oluşturulması için, altıncı derece sesinin yarım perde pesleştirilmesinin ardından bu sesin üzerine 5 tam perde çıkılması takip edilebilecek yöntemlerden yalnızca biridir. Şekil 3 (a)'daki Sol Majör tonunda sunulan örnek incelendiğinde, 6. derecede bulunan Mi sesinin yarım perde pesleştirilerek Mi $\flat$  sesine dönüştüğü ve üzerine 5 tam perde ile Do $\sharp$  sesine ulaşıldığı görülmektedir. Minör tonlarda ise; altıncı derecenin majör tonlardan farklı olarak hali hazırda yarım perde pes olması sebebi ile (b $\flat$ ) bu noktada tekrar bir pesleştirme işlemi yapmaya gerek yoktur, yani minör tonların doğal derecesi olan b $\flat$  derecesi üzerine 5 tam ses çıkılması ile artmış altılı aralığı oluşturulabilir. Şekil 3 (b)'deki örnekte de görüldüğü üzere, Sol Minör tonundaki b $\flat$  derecesi (Mi $\flat$ ) üzerine 5 tam ton çıkmış ve Do $\sharp$  sesine ulaşılmıştır. Özetle Sol Majör ve Sol Minör tonları içinde oluşturulan artmış altılı aralığı aynı sesler (Mi $\flat$  ve Do $\sharp$ ) ile oluşturulmaktadır (Şekil 4, a ve b).



Şekil 3. Sol Majör ve Sol Minör tonlarının b $\flat$  derecelerinin üzerine kurulan 5 tam perde



Şekil 4. Sol Majör ve Sol Minör tonlarında artmış altılı aralıkları

Artmış altılı aralığının oluşturulması için önerilen bir başka yöntem ise şu şekildedir. Öncelikle bir Majör tonun beşinci derecesi üzerine tam sekizli aralığının ilave edildiğini düşünelim. Ardından alt oktavda yer alan 5. derece sesini minör ikili tize taşıyalım ve sonrasında üst oktavda yer alan beşinci derece sesini minör

ikili pesleştirelim. Bu işlem sonucunda oluşturulan bu aralık Majör ton içerisindeki artmış altılı aralıktır. Minör tonlarda ise; alt oktavdaki beşlinin minör ikili üstünde bulunan ses zaten minör tonun doğal bir ögesi (b6) olduğu için, bu sesin üzerine üst oktavdaki beşinci derecenin minör ikili pesleştirilmesi ile ulaşılan ses eklenerek, artmış altılı aralığı oluşturulur (Şekil 5'te Sol Majör ve Sol Minör tonlarında; Şekil 6'da ise Re Majör ve Re Minör tonlarında örnekler verilmiştir).



Şekil 5. Sol Majör ve Sol Minör tonlarında artmış altılı aralıkları



Şekil 6. Re Majör ve Re Minör tonlarında artmış altılı aralıkları

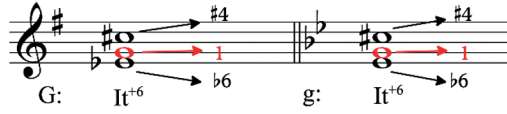
Majör veya Minör tonların 6. ve 4. derecelerinin yukarıda anlatılan yöntemler ile pesleştirilmesi ve tizleştirilmesi ile elde edilen artmış altılı aralığı özette tonalitenin b6. ve #4. dereceleri ile inşa edilir (Minör tonların 6. derecelerinin zaten b6 olduğunun unutulmaması gerekir). Bu aralık ile oluşturulan artmış altılı akorları alt dominant fonksiyonu içerisinde değerlendirilmektedirler. Şimdi artmış altılı aralığını bu akorlar ile ilişkilendirelim.

Söz konusu aralığa tonalitenin 1., 2. ve b3. derece sesleri farklı kombinasyonlarla eklenerek artmış altılı akorları oluşturulur. Bu kombinasyonlar ile oluşturulan akorlar farklı isimler ile anılmaktadır. Artmış altılı akorları üç farklı isim altında incelenmektedir.

- 1- İtalyan artmış altılı akoru
- 2- Fransız artmış altılı akoru
- 3- Alman artmış altılı akoru

## 2.1. İtalyan artmış altılı akoru

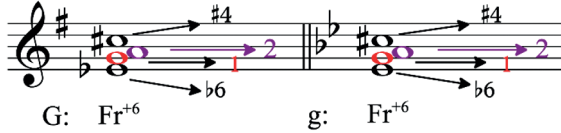
Tonalitenin b6. ve #4. dereceleri ile oluşturulan artmış altılı aralığına dizinin 1. derecesinin eklenmesi ile İtalyan artmış altılı akoru inşa edilir. It<sup>+6</sup> sembolü/şifresi ile gösterilir. Şekil 7'de Sol Majör ve Sol Minör tonlarında örnekler verilmiştir.



Şekil 7. Sol Majör ve Sol Minör tonlarında İtalyan artmış altılı akorları

## 2.2. Fransız artmış altılı akoru

Tonalitenin  $b6$ .,  $\#4$ . ve 1. dereceleri ile oluşturulan İtalyan artmış altılı akoruna dizinin 2. derecesinin de eklenmesi ile Fransız artmış altılı akoru inşa edilir.  $Fr^{+6}$  sembolü/şifresi ile gösterilir. Sol Majör ve Sol Minör tonlarında oluşturulan örnek Şekil 8'de gösterilmiştir.



Şekil 8. Sol Majör ve Sol Minör tonlarında Fransız artmış altılı akorları

## 2.3. Alman artmış altılı akoru

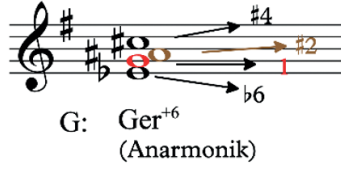
Tonalitenin  $b6$ .,  $\#4$ . ve 1. dereceleri ile oluşturulmuş olan İtalyan artmış altılı akoruna dizinin  $b3$ . derecesinin de eklenmesi ile Alman artmış altılı akoru inşa edilir.  $Ger^{+6}$  sembolü/şifresi ile gösterilir. Şekil 9'daki örnekte Sol Majör ve Sol Minör tonlarında oluşturulan Alman artmış altılı akorunu görmekteyiz.

Ayrıca, Majör tonun  $b3$ . derecesinin anarmonik olarak  $\#2$ . derecesi olarak görülebilmesi de mümkündür (Şekil 10). Bu akora literatürde  $EnGer^{+6}$  sembolü/şifresi ile de rastlamaktayız (Hutchinson, 2017: 21.2). Bu akorun yalnızca Majör tonda bulunmasının sebebi Minör tonların  $b3$ . derecesinin dizinin doğal bir ögesi olması ve  $\#2$ . derecesinin Minör dizide yer almamasıdır.

Literatürde Alman artmış altılı akoruna yukarıda açıklanan her iki türde de rastlanabilmektedir.



Şekil 9. Sol Majör ve Sol Minör tonlarında Alman artmış altılı akorları



Şekil 10. Sol Majör tonunda anarmonik Alman artmış altılı akoru

## 2.4. İtalyan, Fransız ve Alman artmış altılı akorlarını oluşturan aralıkların ilişkisi

İtalyan, Fransız ve Alman artmış altılı akorları aralık perspektifinden incelendiğinde, tonalitenin b6. derecesinin üzerine; It<sup>+6</sup> akoru için M3'lü ve A4'lü, Fr<sup>+6</sup> akoru için M3'lü, M2'li ve M3'lü ve son olarak Ger<sup>+6</sup> akoru için M3'lü, m3'li ve A2'li aralıklarının eklenmesi ile oluşturuldukları görülmektedir. Şekil 11'de Sol Majör tonunda söz konusu akorları oluşturan aralıklar gösterilmiştir.



Şekil 11. Sol Majör tonunda İtalyan, Fransız ve Alman artmış altılı akorlarının aralık ilişkisi

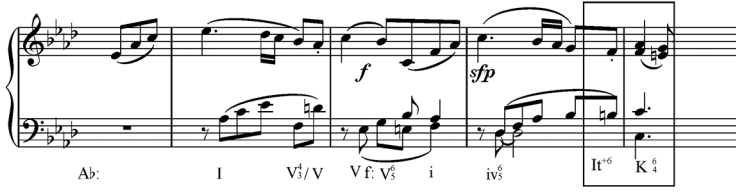
Tüm bu açıklamalar sonucunda aşağıda verilen Tablo 1'de İtalyan, Fransız ve Alman artmış altılı akorlarının oluşumunda kullanılan dereceler ve aralıklar gösterilmiştir.

Tablo 1. İtalyan, Fransız ve Alman artmış altılı akorlarını oluşturan dereceler ve aralıkları			
Akorlar	Akorları oluşturan dereceler		Aralıkları
İtalyan artmış altılı akoru	Majör tonda	b6, 1, #4	b6 üzerine + M3+A4
	Minör tonda	b6, 1, #4	b6 üzerine + M3+A4
Fransız artmış altılı akoru	Majör tonda	b6, 1, 2, #4	b6 üzerine + M3+M2+M3
	Minör tonda	b6, 1, 2, #4	b6 üzerine + M3+M2+M3
Alman artmış altılı akoru	Majör tonda	b6, 1, b3, #4	b6 üzerine + M3+m3+A2
	Minör tonda	b6, 1, b3, #4	b6 üzerine + M3+m3+A2

### 3. ARTMIŞ ALTILI AKORU ÖRNEKLERİ

#### 3. 1. İtalyan artmış altılı akoru örneği

İtalyan artmış altılı akoru için ilk örnek, Wolfgang Amadeus Mozart'a ait Şekil 12'de verilen Do Majör tonundaki piyano sonatının ikinci bölümünün bir pasajıdır. Bu sonatın ikinci bölümü Fa Majör tonundadır, ancak İtalyan artmış altılı akorunu içeren ve Şekil 12'de işaretlenmiş olan pasaj ise Fa Minör tonunda değerlendirilmelidir. Kadans dört altı akoru "K" harfi ile ifade edilmiştir. İtalyan, Fransız ve Alman artmış altılı akorlarının literatürde çoğunlukla ölçünün kuvvetli zamanına getirilmiş olduğunu görmekteyiz. Rönesans polifonisindeki disonant (uyumsuz) karakterdeki geciktirme seslerinin (ing. *suspension*) kuvvetli zamana gelmesine paralel olarak, bu akorlar da taşıdıkları disonant tını sebebiyle çoğunlukla ölçünün kuvvetli zamanında gelme eğilimindedirler. Ancak diğer yandan Şekil 12'de sunulan bu örnekteki İtalyan artmış altılı akoru, bir geçiş notası (ing. *passing note*) karakteri taşımaktadır. Ölçünün zayıf zamanında getirilmiş bu İtalyan artmış altılı akoru örneğine literatürde daha az rastlanması sebebiyle bu çalışmada yer verilmiştir.



Şekil 12. Wolfgang Amadeus Mozart, piyano sonatı, no:10, C Majör, ikinci bölüm, ölçü: 29-32

Şekil 13' te örnek olarak sunulan Johann Sebastian Bach'a ait *Ich hab' mein' Sach' heimgestellt* isimli koralde yer alan İtalyan artmış altılı akoruna alto partisinde görülen apojatür (it. *appoggiature*) ile ulaşılmaktadır (Re-Do#). İkinci zamanda yer alan bu apojatürün birinci zamanda hazırlanmış olduğunu görmekteyiz. Bu tip müzik kurguları bazı kaynaklarda apojatür olarak tanımlanırken, bazı kaynaklarda ise -önceki nota ile uzatma bağı ile bağlanmamış olsa dahi- geciktirme (ing. *suspension*) olarak isimlendirilmektedir.

Modal müziğin izlerini taşıyabilen Barok Dönem eserlerinin donanımlarında zaman zaman modal bir yaklaşımın izdüşümlerine de rastlanabilir. Şekil 13'te sunulan Johann Sebastian Bach'ın bu pasajı, ayrıca bu anlamda Sol eksenli Doryan modunun donanımı ile notaya alınmış bir örnektir.

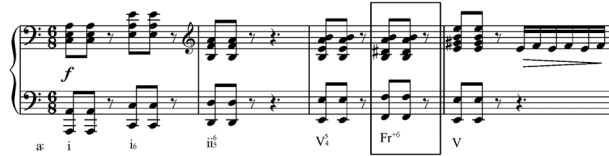




Şekil 13. Johann Sebastian Bach, Ich hab' mein' Sach' heimgestellt (BWV 351), ölçü: 1-2

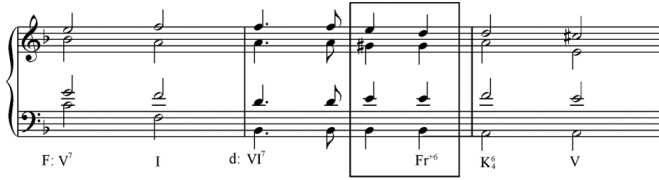
### 3.2. Fransız artmış altılı akoru örneği

Franz Schubert'in *Die Schöne Müllerin* albümünde yer alan *Am Feieraben* isimli şarkısının (lied) piyano eşliğinde Fransız artmış altılı akoru görülmektedir (Şekil 14). Bu akoru oluşturan sesler, ilk bakışta atlama ile hedeflerine (Dominant akoruna-Mi-Sol#-Si) ulaşıyormuş izlenimi vermektedir. Eşliğin sağ el partisinde bulunan dört sesli akorlar birbirini takip etmektedirler. Fransız artmış altılı akorundaki en üst parti (Si) bir sonraki akorun en üstte bulunan notasına (Mi) bağlanıyor gibi görünse de aslında bu bir görsel illüzyondur. İlk akorun en tiz sesi (Si), bir sonraki akordaki Si notasına bağlanmaktadır. Aynı şekilde Fransız artmış altılı akorundaki La notası Sol# notasına, Re# notası ise Mi notasına bağlanmaktadır.



Şekil 14. Franz Schubert, Die schöne Müllerin Albümü'nden "Am Feieraben", ölçü: 1-4

Bir başka Fransız artmış altılı akoru örneği ise, Felix Mendelsshon'un *Elijah* isimli oratoryosu ile sunulmaktadır (Şekil 15). Aşağıda verilen örnek, bu oratoryonun dört sesli koro için yazılmış *Hilf, Herr!* isimli bölümünün (sadece vokal) bu çalışma için piyanoya aktarılmış halidir. Fransız artmış altılı akoru, ilgili örneğin ikinci ölçüsünün dördüncü zamanında yer almaktadır. Ancak üçüncü zamanda soprano partisinde gelen Mi notası Fransız artmış altılı akoru içinde bir tür geçiş notasıdır. Örnekte sunulan akor şifresi dördüncü zamanın altına yazılmış olsa da aslında bu akor üçüncü ve dördüncü zamanları kapsamaktadır.



Şekil 15. Felix Mendelssohn, “Elijah” Oratoryo, “Hilf, Herr!”, Op.70, ölçü: 5-7

### 3.3. Alman artmış altılı akoru örneği

Şekil 16’da sunulan Joseph Haydn’a ait piyano sonatı Mi<sup>b</sup> Majör tonunda yazılmış olsa da Alman artmış altılı akorunun kullanıldığı pasaj Si<sup>b</sup> Majör tonu çerçevesinde değerlendirilmelidir. Yapılan analizde “K” harfi ile belirtilen şifre armonide “kadans dört altı” akorunu ifade etmektedir.



Şekil 16. Joseph Haydn, piyano sonatı, Mi<sup>b</sup> Majör, Hob. XVI/49, birinci bölüm, ölçü: 52-55

Yine Joseph Haydn’a ait Do<sup>#</sup> Minör tonunda yazılmış başka bir piyano sonatı olan ve Şekil 17’de sunulan örnekteki Alman artmış altılı akorunun kullanıldığı pasaj, La Majör tonu çerçevesinde değerlendirilmelidir. Yapılan analizde “K” harfi ile belirtilen şifre, armonide “kadans dört altı” akorunu ifade etmektedir.

La Majör tonunda iki adet Alman artmış altılı akoru oluşturmak mümkündür: b3. derecesi ile inşa edilen Fa-La-Do-Re<sup>#</sup> ve #2. derecesi ile inşa edilen Fa-La-Si<sup>#</sup>-Re<sup>#</sup>. Yukarıdaki açıklamalarda da ifade edildiği gibi Majör tonların b3. ve #2. dereceleri bu akorun kapsamında dönüşümlü olarak yer alabilmektedirler. Bu iki seçenek de besteciler tarafından benimsenmiş ve literatürdeki eserlerde yerlerini almıştır. Aşağıda sunulan Joseph Haydn’a ait bu örnekte, tonun #2. derecesi ile Fa-La-Si<sup>#</sup>-Re<sup>#</sup> akoru inşa edilmiş ve bu akor anarmonik Alman artmış altılı akoru olarak tanımlanmıştır.

The image displays a musical score for Joseph Haydn's Piano Sonata in C# Minor, Hob. XVI/36, first movement. The score is in 2/4 time and features a complex harmonic structure. The key signature is C# minor. The score is divided into three systems. The first system shows a transition from G#7 to I. The second system shows a transition from C#7 to A:Ger6 (Anarmonik). The third system shows a transition from K6 to C#7.

Şekil 17. Joseph Haydn, piyano sonatı, C# Minör, Hob. XVI/36, birinci bölüm, ölçü: 54-59

#### 4. SONUÇ

Artmış altılı akorları, literatürde yer alan teori kitaplarının ilgili bölümlerinde, gerek yapılarındaki değişim kurgusuna değinilerek gerekse yapısal özelliklerinin mevcut iskeleti üzerinden açıklandığı görülmektedir. Armonik analizin temelinde yer alan fonksiyonel yaklaşım ile alt dominant akorunun geçirdiği evrim sonucunda oluşturulabilen söz konusu akorlar, bu çalışmada melezlik kavramı açısından ele alınmaya çalışılmıştır. Artmış altılı aralığı zemininde İtalyan, Fransız ve Alman artmış altılı akorları ve birbirleri ile olan ilişkileri böylece, sadece yapısal bağları ile değil ortak genetik kodları bağlamında da değerlendirilmiştir.

Literatürde artmış altılı akorlarına, müzik tarihinin farklı dönemlerinde rastlansa da Klasik Dönem içerisindeki bestecilerin bu akorlara eserlerinde sıklıkla yer verdiğini görmekteyiz. Örneğin, Wolfgang Amadeus Mozart'ın piyano sonatlarında sıkça karşılaştığımız bu karakter akorları, taşıdıkları görece gergin tınıları sebebiyle eserlerin armonik dokusuna ait gerilim-çözülüm dengesine katkı sağladılar. Ayrıca, alt dominant ailesinin dönüşüme uğramış olan bu fertleri, taşıdıkları gergin tını sebebiyle dominant fonksiyonuna bağlandıklarında, dominant 7'li akorunun toniğe bağlanmasına benzer bir etki oluşturmaktadır. Oda müziği, orkestra yapıtları ve diğer formlardaki eserlerde ve farklı dönemlerde de bu akor ailesine rastlayabilmekteyiz.

## KAYNAKLAR

- Bağçeci, S. E., (2010). Tonal armonide akorların işlevleri. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 9, Sayı:34, s:178-195.
- Bakihanova, Z. (2003). *Armoni*. Ankara: Yorum Matbaası.
- Cangal, N. (2010). *Armoni* (5.baskı). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Çelebioğlu, E. (2013). *Armoni*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Engür, D., Demirbatır, R.E. (2011). Armoni kitaplarındaki bas şifrelerinin karşılaştırmalı analizi. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, cilt: 3, sayı:1, s: 89-114.
- Hutchinson, R. (2017). *Music Theory for the 21st-Century Classroom*. 01.02.2022 tarihinde <https://open.umn.edu/opentextbooks/textbooks/1010> adresinden erişildi.
- Kostka, S. M., Payne, D. (2000). *Tonal Harmony, with an Introduction to Twentieth-Century Music* (4. edisyon), New York: The MacGraw-Hill Companies.
- Köse, Y. (2012). *Uygulamalı Armoni Öğretimi, ikinci kitap*. İzmir: Arvo Yayınları.
- Mount, A. (2020). *Fundamentals, Function, and Form: Theory and Analysis of Tonal Western Art Music*. 15.01.2022 tarihinde <https://milneopentextbooks.org/fundamentals-function-and-form/> adresinden erişildi.
- Nettles, B. (1987). *Harmony I*. Boston: Berklee College of Music.
- Persichetti, V. (1961). *Harmony, Creative Aspects and Practice*. New York: W.W.Norton & Company.
- Piston, W. (1969). *Harmony*. New York: W.W.Norton and Company.
- Reeder, M.J. (1994). A new view of augmented sixth chords. (Doktora Tezi). The University of Mississippi, ProQuest Dissertations & Theses Global. (Erişim no: 304122215).
- Sağır T., Sevgi, A. (2011). Klasik armoni çözümlerinde kullanılan bas şifreleme yöntemleri ve derece isimlendirmeleri. *İnönü Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Dergisi*, cilt/vol.1, sayı 1, s:23-36.
- Schenker, H. (1954). *Harmony*. Ed. Oswald Jonas, (Elisabeth Mann Borgese, Çev.). Chicago: The University of Chicago Press.(orijinal eserin yayın tarihi ekle)
- Wedge, G. A. (1930). *Applied Harmony, Book I- Diatonic*. New York: G.Schirmer, Inc.
- Wyatt, K., Schroeder, C. (1998). *Harmony & Theory*. Milwaukee, Wisconsin: Hal Leonard Corporation.
- Yavuzoğlu, N. (2010). *Uygulamalı Müzik Teorisi-1*. İstanbul: İnkılap Yayın Evi.