

EZGİNİN ARMONİZASYONU*

HARMONİZATION OF A MELODY

Walter PİSTON**

Çeviri: S. Ercan BAĞÇECİ***

ÖZET

Bu çalışmada, verilmiş bir ezginin armonizasyonunda temel düşünsel basamakların neler olduğu tanımlanmış ve örneklerle açıklanmıştır.

Anahtar kelimeler: Armoni, Kontrpuan

ABSTRACT

In this study, It is implied what the basic steps in the harmonization of a melody and explained with examples.

Key words: Harmony, Counterpoint

* Bu yazı, Amerikalı Besteci Walter PİSTON'ın "HARMONY" adlı kitabının 9. bölümüdür (s:140-157).

(Piston, Walter; "Harmony" Revised by Mark Devoto; W.W. Norton & Company, fifth edition, 1987, New York)

** 1894-1976, Amerikalı Besteci

*** Niğde Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi (ercanbagceci @ mynet.com)

Verilmiş bir soprano ezgisinin armonizasyonu, armoni öğrenimindeki en değerli çalışmalardan biridir. Temel yeterlik düzeyinde, armonizasyon yaparken kullanılan düşünsel basamaklar, armonizasyonu kulak eğitimindeki en etkili modellerden biri yapar. Olgunlaşmış müzisyenliğin bir parçası olarak düşünüldüğünde, bir ezgiyi armonize edebilme kabiliyeti; cümlelerin bütününe duyabilmeyi, onları manipüle (ustalıkla değiştirme, oynama) edebilmeyi ve ayrıca biçimsel içeriklerini de anlamayı kapsar.

Şimdiye kadar işlenen konularda neredeyse ezginin tümü armonik kökenliydi. Ezgiler, ya armoni dışı sesler de eklenerek akor seslerinden oluşturulur yada armonik anlam, ifade ve ima taşıyacak şekilde tasarlanırdı. Böylece melodinin gerektirdiği armoni; buluştan çok keşif yapmak anlamını taşırdı.

Öyleyse iyi armonizasyon; uygun akorlardan oluşan alternatifleri dikkate almayı, bu alternatiflerden birinin gerekçelendirilmiş seçimini ve stile bağlı kalarak eklenen partilerin estetik bütünlüğünü gerektirir. Tüm bu kriterler müzikal seçim yapmayı içerir ki bu da seçeneklerden birinin en iyisi olduğunu söylememizi nadiren mümkün kılar. Daha ziyade seçeneklerden birinin diğerine göre açıkça daha iyi olduğunu söyleyebiliriz.

Öncelikle, sadece kök durumundaki akorları kullanarak armonizasyon işlemini mütalaa etmek ve armoni dışı sesleri bu bölümün sonuna doğru dahil etmek durumundayız.

Ezginin Analizi

Üzerinde düşünülecek uygun akorları bulabilmek için, ezgi seslerinin tek tek veya grup halinde ima ettiği armonik olanakların belirlenmesiyle işe başlamak gerekir. İlk soru elbetteki ezginin tonalitesidir. Kendimizi kök halindeki akorlarla sınırlasak bile, belirli aralıktaki ezgiler bize farklı ton ve mod olanakları sunar.

Örnek 9-1
a.

C: V I IV VI III IV V

b.

G: I IV VI V IV I V I

c.

e: I VI I IV II V (VII) I

Tonu belirlemek, her şeyden önce cümlenin sonunu analiz etmeye bağlıdır. Şimdi sadece Dominant akoru ve otantik V-I kadansıyla sonlanan iki ihtimali değerlendirelim. Yukarıdaki örnekte, ezginin bitiş notası; Sırasıyla, C-majör'ün dominantı, G-majör'ün toniği ve E-minör'ün mediantı şeklinde yorumlanmıştır. Bir ve daha fazla bemollü tonlar ezgideki Si naturel, iki ve daha fazla diyezli tonlar ezgideki Do naturel nedeniyle ihtimal dışı bırakılmıştır. Ezgide Fa sesinin olmayışı; Fa naturel ve Fa diyez içeren tonları da seçebilmemizi olanaklı kılmıştır. E-minör versiyonunda sopranodaki La sesine karşılık kullanılan kök durumundaki Sansıbl akoru, kullanılabilir en etkili Dominant akoru olmamakla birlikte, burada Dominant işleviyle kullanılmıştır.

Ezginin tonuna karar verildikten ve Roma rakamıyla son iki akor belirtildikten sonra armonideki değişikliğin sıklığı irdelenmeli. Sopranodaki her sesin kök durumundaki bir akorla armonize edilmesinden kaynaklanan armonik değişim oranı oldukça sabit olup, bu sıradanlıktan kaçınmanın iki yolu vardır: Ezgisel atlamalar ve uzatılmış sesler.

Ezgisel Atlamalar

Bir ezgi atlamalarla hareket ediyorsa, iki ses için aynı armoniyi kullanmak sıklıkla tesviye edilir.

Örnek 9-2

G: I ————— V

Burada, istisnalar genellikle armonik ritmle ilgili sorunlardan oluşur. Şayet atlamayı oluşturan iki notadan biri zayıf vuruşa denk gelirse, armonik değişiklik yapılması tavsiye edilir.

Örnek 9-3

G: I V VI IV I V

Kök sesin ölçüden ölçüye geçerken değişimine olanak veren böylesi ritmik bir etki, genellikle ikinci akorun ölçünün ilk vuruşuna gelecek şekilde yerleştirilmesiyle oluşur. Buna ilaveten, biraz önceki örnekte olduğu gibi, ikinci akorun üzerine aldığı zamana bağlı aksan olmaksızın bu armonik ilerleme pek tabii ki aynı ölçü içerisinde de gerçekleşebilir.

Örnek 9-4

G: I V VI IV I V

Uzatılmış Sesler

Bir ezgi notası, kullanılan akorların ortak sesi olarak bir veya birkaç akor değişimi boyunca uzayabilir.

Örnek 9 - 5

G: I VI IV V III VI V

Kök ses değişmeksizin ara partilerin ezgisel hareketi de mümkündür. Ve bazen bu durum arzu edilebilir.

Örnek 9 - 6

G: VI V I V

Kullanılabilir Akorlar

Uygun tonun seçiminden ve akor değişiminin genel sıklığıyla ilgili ön karardan sonra, verilen ezginin her sesi sanki potansiyel akor sesiymiş gibi sorgulanmalıdır. Belirlenen bu armonik alternatiflerin tümünün görülebilmesi için seslerin altına Roma rakamlarıyla yazılmalıdır.

Örnek 9 - 7

Kökü Üçlüsü Beşlisi

Verilmiş bir bas partisi çalışırken, bas notası akorun kök sesi olması nedeniyle her sese sadece tek bir akor uygun olabiliyordu. Fakat üst parti verildiğinde, bu ses akorun; kökü, 3'lüsü ve de 5'li olabileceğinden her ses üç akor seçeneği sunar.

Bu durum aşağıdaki kısa bir soprano partisi üzerinde gösterilmiştir:

Örnek 9 - 8

| | | | | | | | | | |
|----|-----|-----|-----|----|-----|-----|-----|-----|----|
| b: | V | IV | II | I | III | IV | II | VII | I |
| | III | II | VII | VI | I | II | VII | V | VI |
| | I | VII | V | IV | VI | VII | V | III | IV |

Akorların Seçimi

Olası akor seçimine karar vermeden, 3. ve 4. bölümlerdeki “Genel Kök Ses İlerlemeleri” tablolarını gözden geçirmek yararlı olabilir.

Öncelikle sadece kök halindeki akorları ele alalım. Bir önceki örnekteki son ölçüyle başlamak gerekirse, cümlenin V yada I ile bitmesini istediğimiz için VI ve IV’ü hemen eleriz. Böylece öncesinde de V’in varlığından dolayı kadans Otantik Kadans olacaktır. Nadiren kök halinde kullanılan VII, V’in yerine geçebilecek zayıf bir eleman olup, yerine geçmesi halinde yeden sesin katlanması sonucu son akorda başla birlikte paralel 8’li oluşturacaktır. 4. ölçüde IV ve II’nin daha güçlü olması nedeniyle VII’yi eleriz. 3. ölçüde ya I ya da VI tüm ölçüyü kapsayabilir. 1. ölçüdeki V’in 2. ölçüdeki VII’leri absorbe etmesi ve aşırı dominant armoni oluşturmasından dolayı VII’leri eleriz. Ayrıca 2. ölçünün ikinci zamanının II olarak seçilmesi de sıkıntılı bir seçim olacaktır. Zira II’yi I takip ederse paralel 8’li oluşur, VI takip ederse de basta tatmin edici bir aralık oluşmaz. Böylece 2. ölçünün ya IV – V yada II – V olmasının daha iyi olacağı sonucuna varırız. Bu elemelerle aşağıdaki seçeneklere ulaşırız:

Örnek 9 - 9

| | | | | | | |
|----|-----|----|----|----|----|---|
| b: | V | IV | I | IV | II | I |
| | III | II | VI | I | V | |
| | I | V | VI | II | V | |

Bütünlük, çeşitlilik ve armonik ritm açısından bakıldığında, VI’nın kullanılabileceği tek yerin 3. ölçü olduğu ve V – VI armonik ilerleyişinin V – I kadansıya iyi bir zıtlık sağlayacağı görülür. Böylece 3. ölçüden I’i eleriz ve cümlenin içindeki tek tonik akorunun bitiş akoru olmaması için bütünlük açısından I’i 1. ölçüde de kullanırız. Ezgisel çeşitlilik ve

armonik ritm katsın diye 4. ölçüde aynı soprano sesi altına hem IV hem de II kullanılabilir, fakat bu durum 5. ölçüdeki II'yi atmamızı, ölçü boyunca V'i sürdürmemizi gerektirir.

Yukarıdaki irdemeler sonucunda aşağıdaki bas partisini oluşturabiliriz. Tabiki mümkün olan tek sonuç bu olmamakla birlikte, öyle görünüyor ki iyi sonuçlardan biridir. İki melodik hattın karşılaştırılması, soprano ve bas arasında aranıp bulunması gereken kalitede zıt hareketlerin mevcut olduğunu gösterir.

Örnek 9 - 10

b: I IV V VI IV II V I
(veya II)

Ara partiler düzenli olmayan ses katlamalarını ve pozisyon değişikliklerini gerektirebilir. Bağlantıların düzgün yapılması, paralel 5'li ve 8'li hareketlerin engellenmesi konusunda dikkatli olunmalıdır.

Örnek 9 -11

b: I IV V VI IV II V I

Daha iyi sonuç vereceği garanti edilemese de, 1. çevrim akorları da katarsak, bas ezgisinin şekillenmesinde yeni olanaklar ortaya çıkar. Örneğin aşağıda 4. ölçüdeki II6, bas hareketinin olmaması nedeniyle oldukça zayıftır.

Örnek 9 - 12

b: I (6) II V⁶ VI⁶ (5) IV II⁶ V I

Yukarıdaki örnekler, verilmiş bir ezgi partisine armonik bir zemin hazırlama aşamasındaki mantıksal basamakları gösterir. Her ne kadar üstün bir armonizasyonla sonuçlanabilse de kendisini ilk bakışta gösteren armonizasyon uğruna bu basamakların herhangi birinin atlanması tavsiye edilmez. Her ayrıntının ve tüm yapının artı ve eksilerinin irdelenmesi, yararlı bir tecrübe ve deneyim oluşturacağı için, doğaçlamaya dayalı armonizasyon yapmaya eğilimli kişiyi bile hatalardan koruyacaktır.

Kontrpuantal Yaklaşım: Ezgi ve Bas

Az evvel tanımlanan armonizasyon yönteminde, akorların nihai seçimi ve akor bağlantıları ezgi partisine dayandırılmıştı. Her ne kadar bas çizgisin tonik sesle başlayıp-tonik sesle bitmesi gibi detayları aklımızda tutmuş olsak da, bas çizgisi akor seçme işleminin sonucu olarak ortaya çıkmaktaydı. Yani bas ile ilgimiz, esasen, kök seslerin sıralanmasından ibaretti. Basın kendi ezgisel şekliyle ilgili bağımsız bir melodi anlayışımız yoktu.

Akorların uygun olduğu durumlarda 1. çevrimlerinin de kullanılmasıyla, bas partisinin armonizasyonu kaçınılmaz derecede önem kazanacaktır. Şimdi, ezgi ve bas çizgisini birlikte düşünerek armonizasyonu planladığımızda elde edebileceğimiz olanakları görelim.

Öncelikle akorları kök ve 1. çevrim akorları kullandığımızda, bas ile soprano arasında; oktavlar, tam beşliler, üçlüler, altılılar ve onların bileşikleri olan sadece dört aralık oluşacaktır. Uyumsuz aralıklar zorunlu olarak dışarıda tutulmuştur (İki istisna olan artık beşli ve eksik beşli aralıklar; minör tonda nadiren kök halinde kullanılan III ve II akorlarında, majör ve minör tonlarda nadiren kök halinde kullanılan VII akorunda görülürler). Bu aralıklar sınırlamış olduğumuz koşullar altında olası kullanılışlarıyla aşağıdaki şekilde sınıflandırılabilirler:

- Soprano ile bas arasında oluşan 5'li (veya 12'li, vs.); akorun kök halinde olduğu anlamına gelir.
- Soprano ile bas arasında oluşan 6'lı (veya 13'lü); akorun 1. çevrim olduğu anlamına gelir.
- Soprano ile bas arasında oluşan 8'li (yada çift oktav.); akorun kök halinde yada 1. çevrim olduğunu gösterir. 1. çevrim ise üçlü katlanır.
- Soprano ile bas arasında oluşan 3'lü; akorun kök halinde yada 1. çevrim olduğunu gösterir. Katlamada herhangi bir özel durum yoktur.

Öncelikle, bas'ın melodik karakteristiğine, sonrasında, ortaya çıkacak olan akorun kök sesinin ne olacağına odaklanıp, aklımızdaki mümkün aralıklar topluluğunu kullanarak verilmiş bir ezgiye birkaç bas hattı oluşturalım. Burada yarım kadansla –yada Dominantla- biten dört ölçülük bir cümle seçiyoruz. Bundan ötürü kadansın bas sesi tercihen dominant F notası olur. Gerçi biraz daha zayıf seçenek olmakla birlikte, bas ses olarak dominant akorunun 1. çevriminde bulunan yeden ses de düşünülebilirdi.

ÖRNEK 9 - 13

a.

Musical notation for example a, showing a piano accompaniment with fingerings 8 8 5, 3 5, 8 3, 5.

b.

Musical notation for example b, showing a piano accompaniment with fingerings 8 8 5, 3 6, 6 6, 5.

c.

Musical notation for example c, showing a piano accompaniment with fingerings 8 3 5, 3 3, 8 3, 5.

d.

e.

f.

a örneğinde, armonizasyonun bütünüyle kök halindeki akorlarla yapılabileceğini görüyoruz. Burada bas partisinin tümüyle atlamalardan oluşması ve tonik sesin beş kez kullanılması bas ezgisinde donukluğa neden olmuştur. Bu haliyle bas ezgisi kitabın 3. bölümündeki “Temel Bas Alıştırmaları” gibi duyulmaktadır. İşte bu da iki partili yaklaşımlarda tam da kaçınmaya çalıştığımız şeydir.

Çözüm b kesin bir gelişmedir. Sadece cümle başında üç kez görünen tonik ses sondaki dominant armoniyle zıtlık oluşturmuştur. Üçüncü tonik sesi takiben, bas adım hareketleriyle pesleşmiştir. Sıralanmış haldeki üç paralel altılı çok da fazla değildir. Fakat dört fazla olurdu. Çünkü genellikle soprano ile bas’ın birbirlerinden bağımsız hareket etmeleri arzu edilir. Bas inişin sonunda tekrar eden F notası melodik bir zayıflık olup onun armonizasyonu olan III6 – V’de aynı şekilde zayıftır.

Çözüm c daha iyidir. İki parti arasında sıradanlığa izin vermeyecek kadar iyi olmuş ters hareketler vardır. Birinci ölçüdeki G, bas’ın tonikten uzaklaşmasını ve toniğin b’de olduğundan daha az tekrar etmesini sağlıyor. D’ye aşağı atlama ve Eb ile cevaplama basamağı, bas’a b’deki çözümden daha geniş olanak vermekte olup, Eb’e dönüş de melodik kavisin dengesini korumaya yardımcı olmaktadır. Çok sayıda tonik oluşumuna neden olsa da ikinci ölçüdeki D’nin I’in 1. çevrimi olarak armonilenmesi durumunda bile üçüncü ölçüdeki Bb, kadans F’ye güçlü bir yaklaşım yapar.

Çözüm d daha yaratıcı bir başlangıç sergilemektedir. Tonik ses ikinci ölçüye kadar görünmemekte olup, açıkça bu durum bas çizgisinin daha sağlam olması için amaçlanmıştır. Farklı ritimle bir parça telafi edilmeye çalışılsa da D-C-Bb bas yürüyüşünün yinelenmesi arzu edilmeyen bir durum oluşturmuştur. Buna ek olarak ikinci ve üçüncü ölçülerde birbiri ardından dört tane üçlü aralığın sıralandığı görülmektedir. Burasını paralel 5'li ve 8'lilerden kaçınmak için ara partilerde önemli değişiklikler yapmaksızın tamamen kök durumundaki akorlarla armonize edemeyeceğimiz anlamına gelir. Diğer yandan tüm 1. çevrim akorlar da çok uygun olmaz. Çünkü bastaki Bb'le birlikte VI6, sondaki V'den önce zayıf kalır. Bu iki ölçü için en uygun armonizasyon I – I6 – VII6 – I olurdu. Bu durum oldukça fazla tonik akorunun oluşumunu sağlasa da aşırı paralel hareketleri elerdi.

Başlangıcı tonik olmayan bir başka çözüm e'dir. d'deki ile benzer şekilde tonik hedefli bas çizgisinde yer alan aynı yöndeki iki atlama burada hata sayılmaz. Ancak geriye kalan bas ezgisi, atlamaları dengeleyebilecek derecede yeterli bitişik harekete sahip olmadığı için, üçüncü ölçüde yer alan D'deki doğrudan oktav bize zayıf bir III'ü yada üçlüsü katlanmış I6'yı ifade der ki bu da iyi bir fikir değildir.

f'de 5'linin 8'liye eğik hareketi oldukça doğal olmakla birlikte, sopranodaki tonik ses ile ifade ettiği IV – I bağlantısı cümlemin yanlış yerinde kullanılmış bir plagal kadans gibi duyulur. İkinci ölçüde yinelenen D sesi a, b ve c örneklerindeki ikinci ölçülere göre daha az zıtlık meydana getirmiştir. Bu nedenle yinelenen D sesinde I – III'ün zayıf ilişkiden kaçınmak için aynı armoni kullanmak muhtemelen daha iyi olacaktır; Burada üçlüleri katlanmış I6, kök halindeki I kadar güçlü olmadığından geriye kalan tek alternatif olan III, I6'dan donuk, V'den sonra da zayıftır. Son iki ölçünün kuvvetli zamanlarında oluşan melodik tritonundan dolayı VI – V6 veya VI – VII bitirilişi de kesinlikle başarısızdır.

Bu altı çözümdeki en iyi hareketlerin tercihi ve birleştirilmesi, en uygun armonilerin seçimi ve uygun ara partilerin de oluşturulmasıyla aşağıdaki armonizasyona erişebiliriz:

Örnek 9 -14

B^b: IV I⁶ VII⁶ I I⁶ IV I V

Her ne kadar notaya karşı nota çalışmasında akorları kök ve 1. çevrim olarak sınırlandırsak da, ayrıntılarını incelediğimiz altı bas hattın tüm olasılıkları içermediğini, daha başarılı, hatta daha iyi çözümlerin üretilebileceğini aklımızda bulundurmalıyız.

Formüllerin (Şifrelerin) Kullanımı

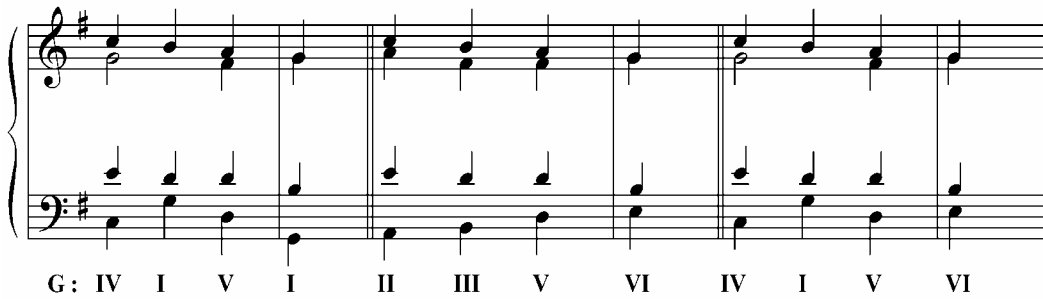
Tonalite tartışılırken (Bölüm 5’de) 2 yada 3’lü akor gruplarının genel olarak “Formül”(I-IV-V-I) yada “Armonik Kelimeler” (T-S-D-T) olarak öğrenilmesi gerektiği savunulmuştu. Bir armonizasyon tasarlanırken böyle formüllerden/kelimelerden oluşan dağarcık son derece yararlıdır. Kişi ezgi seslerinden birini formülün soprano sesi olarak algılasa, bu kişi için alternatif akorlar düşünmek, alternatif formüller üzerinde düşünmeye dönüşür.

Örnek 9 - 15



Bu nota grubunu, birbirinden bağımsız dört akor sesi olarak kabul etmek yerine, aşağıdaki gibi, birkaç formülün bilinen üst sesi olarak düşünebiliriz.

Örnek 9 - 16



G: IV I V I II III V VI IV I V VI

Yada, 1. çevrimleri de eklenirse:

Örnek 9 - 17

G: IV III⁶ V VI IV⁶ I VII⁶ I⁶ VII⁶ I⁶ II⁶ VI

Armonizasyon ve Armoni Dışı Sesler

Verilmiş bir ezginin analizi; genellikle, armonizasyonun karakterini, uygun armonik ritmi ve armoni dışı seslerin olası kullanımını ortaya koyar. Örneğin, ritmi ve motif yapısı belirgin bir ezgi, ya motifin uzunluğu boyunca yada ölçünün temel vuruşları ile aynı zamana denk gelen armonik değişikliklerle en iyi şekilde uzlaşmış olacaktır. Bu tarz bir ezgide, notaya karşı-nota armonizasyonu çoğu kez iyi olmaz. Öte yandan, eşit zaman değerleriyle ilerleyen temposu ağır veya orta hızdaki ezgiler, armonik ritmin genellikle melodik ritme uyduğu notaya karşı-nota armonizasyonuna iyi uydurulurlar.

Bir ezgiyi armonize etmeden önce, cümle yapısını anlayabilmek ve ona en uygun olası armonik ritm düzenini tahmin etmek için ezgi defalarca okunmalıdır. Akılda tutulması gereken fikir, verilen partinin hareketi ile diğer partilerin hareketleri tarafından farklı zamanlarda dengelenen dokunun uyumudur. Ezgi partisinin tüm ayrıntıları doğru olsada, ezgiyi desteklemeyen bir armoni yavan olur.

Aşağıdaki ezgi çeşitli yollarla armonize edilebilir. Fakat biz iki zıt yaklaşımla başlayalım.

Örnek 9 - 18

G: I V I V⁶ I IV⁶ V⁶ I IV I⁶ IV I V

Yukarda a'da verilen armonizasyon, minimal armonik hareketlilik içermekte olup, oldukça yavan armoni dışı seslerle birlikte onbir tane soprano notaya karşı iki akor değişimi ile sonuçlanmıştır. Ezginin bir şekli var ama armonik doku onu emin bir şekilde taşımamaktadır. Öte yandan b'deki armonizasyon, maximum armonik hareketlilik içermekte olup, doku tamamen homofoniktir. b'de armonik ve melodik ritmlerin tüm partilerde aynı olması ve bu aynılığın uzun süre sürdürülmesi ritmik olarak usandırıcılığa neden olacaktır.

Örnek 9 - 19

I V II VI IV V I II⁶ VII⁶ I⁶ IV II V

VI II⁶ VII⁶ I⁶ IV V VI II⁶ (II) V⁶ I IV V

The musical score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a piano texture with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line consists of eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The chord progression is I⁶ (I) IV⁶ V⁶ I IV V.

c'de armonik ritmimiz birinci ölçüde ¼'lük notalardan, ikinci ölçüde ½'lik notalardan oluşmaktadır. Bu a'dakinden çok daha iyidir. Ancak akorların kök halinde olması ve küçük nota değerlerinin sadece ezgide yer alması armonizasyonun ruhsuz ve etkisiz duyuluşuna neden olacaktır. d'de 1. çevrim akorların katılımıyla baslar c'dekinden daha iyidir. Ancak alt partilerde 1/8'lik nota değerlerinin olmayışı hala dikkat çekicidir.

Dikkat çekici büyük bir gelişme e'de ortaya çıkmıştır. c'deki armonik ritmin aynısına sahip olmasına rağmen bas çizgisinin eklenmesiyle hem ritmik hem de şekil olarak melodiye iyi bir zıtlık oluşturmuştur. Melodinin sabit kaldığı yarım kadansta, basın hareketi bir iç partiyle eşlenmiştir. Bu armonizasyon, bir dokunun tek başına geçit sesleriyle nasıl zenginleştirilebileceğini bize göstermektedir. Birinci ölçüdeki kaçak D sesi hariç, diğer mevcut armoni dışı sesler geçit sesleridir. Bir sonraki örneğimiz olan f, e'ye çok benzemekle birlikte bastaki 1/8'lik hareketlerin sürekliliği ve iç partilerdeki hareketliliğin çokluğu onu e'den ayırmaktadır. Geçit sesleri armoni dışı olan tek seslerdir. Ancak bazen, arpejlerle ve farklı partilerdeki diğer geçit sesleri ile birlikte aynı anda görülmektedirler.

Her ne kadar en küçük nota değeri 1/8'lik olarak sınırlandırılmış olsa da, armoni dışı seslerin kullanımında başka birçok olasılıklar kolayca bulunabilir. Sorgulanabilir birkaç kontrpuantal değerle birlikte, g'deki armonizasyon aşırı yoğundur. Böylesi bir doku, tempoya bağlı olarak başarılı olsa da, stille ilgili durumları da içerir: Enstrümantal, vokal veya ikisinin kombinasyonu.

ALİŞTIRMALAR

1. Aşağıdaki ezgileri armoni dışı sesler kullanmadan, notaya karşı-nota anlayışıyla dört partili olarak armonize ediniz. Akorları, kök ve 1. çevrim olarak kullanınız. Alternatif seçenekleri de katarak ve kullanarak, her armonizasyonu iki şekilde yazınız.

a.

V I⁶
I⁶VII⁶ V V⁶
II⁶ V

b.

V of III VII⁶ IV⁶V of III
IV V

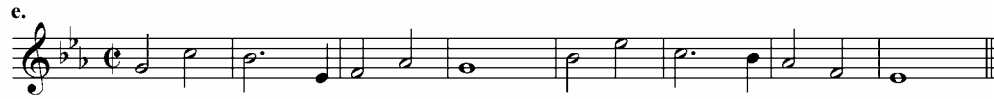
c.

VI I⁶ VI I V I⁶ I⁶ VI IV
VI II

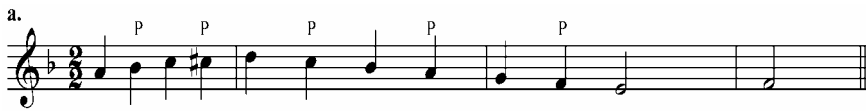
d.

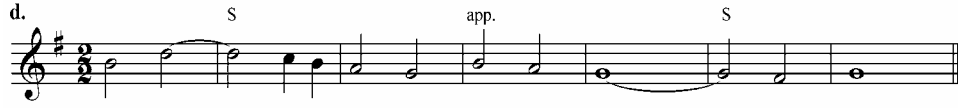
I VI IV⁶ V of III
V⁶

2. Aşağıdaki ezgileri, akorları kök ve 1. çevrim durumunda kullanarak dört partili olarak armonize ediniz. Birincisi, armoni dışı sesler kullanmadan; ikincisi, temelde farklı bir armonizasyon oluşturmak üzere armoni dışı sesleri de kullanarak her bir örneği iki şekilde yazınız.



3. Aşağıdaki soprano partilerini, belirtilen armoni dışı sesleri de dikkate alarak armonize ediniz. Diğer partilere daha başka armoni dışı sesler de katılabilir.





4. Öncelikle varolan armoni dışı seslere karar vermek için dikkatli bir melodik analiz yaparak, aşağıdaki soprano partilerini armonize ediniz.

a. Andante



b. Moderato



c. Allegro



5. Kök ve 1. çevrim akorlar oluşturacak şekilde, aşağıdaki baslara üst üç parti ekleyiniz.



c.



d.



6. Kök ve 1. çevrim akorlar, arpejler ve 1/8'den daha küçük nota değerleri olmayacak şekilde armoni dışı sesler de kullanarak koral ezgilerden alınmış aşağıdaki cümleleri armonize ediniz. Puandorg'un altında yer alan diğer alt partiler, sopranodaki nota değerini taşımak zorundadırlar.

a. *Valet will ich dir geben*



b. *Alle Menschen müssen sterben*



c. *Jesu , meine Freude*



d. *Ach Gott vom Himmel , sieh darein*



e. *Nun daket alle Gott*



f. *O Gott , du frommer Gott*



7. Analiz: Tüm armoni dışı sesleri kattığınıza dikkat ederek, aşağıda verilen parçayı analiz ediniz.

Bach , Chorale No. 5, *An Wasserflüssen Babylon*

The image shows a musical score for a chorale by J.S. Bach. The score is written for a single melodic line in the treble clef and a single bass line in the bass clef, both in the key of D major (one sharp) and common time (C). The piece is in 4/4 time. The melody is characterized by a steady eighth-note pattern in the right hand, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The piece concludes with a final cadence in the right hand.