

Eserlerin Yeniden Armonilenmesi Sürecinde Akor İlerlemeleri ve İkincil Dominantlar

Chord Progressions and Secondary Dominants in the Reharmonization Process

Sercan ÖZKELEŞ¹ 

¹Ordu Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Müzikoloji Bölümü, Ordu, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Sercan ÖZKELEŞ

E-posta / E-mail : sercanozkeles@odu.edu.tr

ÖZ

Yeniden armonileme, melodinin var olan armonik yapısının yeniden düzenlenmesiyle, eserin yeni bir müzikal kimliğe bürünmesini sağlayan oldukça yaratıcı ve teknik bir süreçtir. Bu kavram, uluslararası sanat müziğinden caz müziğine, etnik müziklerden popüler müziklere kadar pek çok farklı türde uygulanmaktadır. Yeniden armonileme, bir melodinin yalnızca armonik yapısını değiştirmesini sağlayan bir teknik değil, ayrıca bestecilik ve doğaçlama alanlarında yaratıcılık becerisinin geliştirilmesi açısından da son derece yararlıdır. Çalışmanın amacı, yeniden armonileme tekniklerini hem teorik hem de pratik boyutlarını ele alarak eser üzerindeki uygulamalarını detaylı bir şekilde incelemek ve müzik eğitimcileri/öğrencileri ve müzisyenlerin bu teknikleri daha etkin kullanabilmelerine yönelik yenilikçi yaklaşımlar geliştirmelerine katkı sağlamaktır. Yeniden armonileme uygulamalarına ilişkin bilgilerin elde edilmesinde doküman inceleme tekniği, verilerin çözümlenmesinde ise doküman analizi kullanılmıştır. Yeniden armonileme sürecinde, melodik çizgiyle örüntülü bir şekilde akor ve akor dışı sesler referans alınarak öncelikle seçilen şarkının ana dereceleri belirlenmiş, ardından bu ana derecelerdeki akorların tür ve fonksiyon özellikleri dikkate alınarak yan dereceler tespit edilmiştir. Tespit edilen ana ve yan dereceler, şarkının tonal merkezi ve armonik yapısı içerisinde, II-V-I akor ilerlemeleri, ikincil (*secondary*) dominantlar ve dominant zincirleri kullanılarak melodiyile uyumlu bir bütünlük oluşturacak şekilde yeniden armonilenmiştir. Yeniden armonileme tekniklerinin ana ve yan derecelerin melodik yapı ve tonaliteye bağlı olarak çeşitli kombinasyonlarla kullanılması sonucu; armonik yapı zenginleştirilmiş, akor ilerleyişlerinde çeşitlilik sağlanmış ve armonik derinlik kazandırılarak müzikal ifade güçlendirilmiştir. Bu sonuçlara dayanarak yeniden armonileme tekniği ile, geleneksel ve yenilikçi yaklaşımlarla müzikal fikirlerin canlı tutulmasına ve müzisyenlerin ifade becerilerini ve yaratıcılıklarını özgün bir şekilde kullanmalarına olanak tanınmış ve müziği daha derin bir anlayışla deneyimleme fırsatı sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Yeniden armonileme, II-V-I ilerlemesi, ikincil dominantlar, dominant zinciri, müzik eğitimi

Başvuru/Submitted : 31.10.2024
Revizyon Talebi/
Revision Requested : 23.11.2024
Son Revizyon/
Last Revision Received : 28.11.2024
Kabul/Accepted : 29.11.2024
Online Yayın /
Published Online : 05.12.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

ABSTRACT

Reharmonization is a creative and technical process that allows a piece to adopt a new musical identity by restructuring its existing harmonic framework. This concept is widely applied in genres ranging from international art music to jazz, ethnic music, and popular music. Reharmonization not only modifies the harmonic structure of a melody but also fosters creativity in composition and improvisation. The study aims to examine the theoretical and practical dimensions of reharmonization techniques, exploring their application on works in detail to aid music educators, students, and musicians in employing these techniques more effectively. Document review was employed to obtain information on reharmonization practices, and document analysis was used to analyze the data. During the reharmonization process, primary degrees of the song were identified based on patterns within the melodic line, and secondary degrees were established, considering the type and function of chords within primary degrees. Both primary and secondary degrees were reharmonized with II-V-I progressions, secondary dominants, and dominant chains to create a cohesive unity with the melody. Through the application of reharmonization techniques, combining primary and secondary chords based on melodic structure and tonality, harmonic richness was enhanced, chord progressions diversified, and harmonic depth was achieved, thereby strengthening musical expression. Based on these findings, reharmonization techniques, incorporating both traditional and innovative approaches, have facilitated the preservation of vibrant musical ideas, enabling musicians to utilize their expressive skills and creativity uniquely while offering an opportunity to experience music with a deeper understanding.

Keywords: Reharmonization, II-V-I progression, secondary dominants, dominant chain, music education

EXTENDED ABSTRACT

Reharmonization is a creative and technical process that allows a piece to take on a new musical identity by rearranging its existing harmonic structure. This concept is applied across various genres, from international art music to jazz, ethnic music, and popular music. Reharmonization not only alters the harmonic structure of a melody but also plays a crucial role in fostering creativity in composition and improvisation. The technique provides an alternative perspective to the melodic and harmonic structure of a piece, giving it a unique identity within the creative process of music. Through reharmonization, the musical texture of a melody may be transformed, evoking emotional experiences related to the spiritual qualities of the piece for listeners.

Reharmonization impacts not only the melodic and harmonic structure of a piece but also enriches its musical expression from both the performer's and listener's perspectives. It offers a wide range of interpretive freedom for performers, especially in improvisational contexts, while promoting the dynamic preservation of musical ideas and enabling musicians to use their expressive skills and creativity in unique ways, leading to a deeper understanding of music.

This study aims to examine the theoretical and practical aspects of reharmonization techniques in detail and explore their applications in musical pieces, providing innovative approaches for music educators, students, and musicians to use these techniques more effectively. Additionally, it aims to contribute to the field of reharmonization studies within the national context.

Using a general survey model, this descriptive research investigates the applications of reharmonization techniques on musical works. While the universe of this study encompasses various practices employed in the reharmonization process, the sample focuses on II-V-I chord progressions, secondary dominants, and dominant chains within these practices. Document analysis was employed to gather information on reharmonization applications, and document analysis was also used to analyze the data. In the reharmonization process, the primary degrees of the song were determined based on melodic patterns and chordal and non-chordal tones. Then, secondary degrees were identified, taking into account the types and functional characteristics of chords in the primary degrees. Both primary and secondary degrees were harmonized using II-V-I chord progressions, secondary dominants, and dominant chains to create a coherent structure in harmony with the melody. To maximize chordal diversity, the use of minor b5 and minor 6 chords on the II degree and major 7, major 7(b5), major 7(#5), major 7(b9), and major 7(#9) chords on the V degree was included. In the representation of chords on the staff, letter symbols (A-B-C notation) were used, while Roman numerals (functional harmony) and figured bass (figured notation) were preferred for degree representation, with chord names included in the explanations. Chords that constitute the primary and secondary degrees of the song were placed in the melody part, while the reharmonized chords were shown in the piano part concurrently with the melody.

The results of the study, which examines the theoretical and practical aspects of reharmonization techniques on song applications in detail, are as follows:

Reharmonization of primary degrees in various ways based on melodic structure enriched the harmonic structure within the existing tonality and increased the variety of chord progressions. The use of secondary degrees in accordance

with the type and function of primary degrees added different colors to the harmonic structure; reharmonizations with secondary degrees maintained melodic and harmonic coherence by adhering to the melodic line of the song.

Commonly used II-V-I chord progressions in reharmonization were applied to both primary and secondary degrees in a manner consistent with the melody, enhancing the smoothness of chord transitions, and the successive use of multiple chord progressions within the melodic and rhythmic structure added depth to the harmonic structure. The use of the enharmonics of melodic tones resulted in a variety of chord types, such as minor b5, minor 6, major 7(b9), and major 7(#9), contributing to the diversity of chords used in reharmonization.

The use of secondary dominants and dominant chains on primary and secondary degrees, either separately or together, created an increased sense of tension and resolution, thereby enhancing the musical expression of the piece.

GİRİŞ

Barok dönemle başlayan ve romantik dönemden günümüze değin gelişimini sürdüren armoni bilimi, tek sesli-çoksesli ayrımı gözetmeksizin müzik tarihindeki pek çok tür ve stilin evrimini etkilemiş, geleneksel kurallardan sınırların ötesine geçerek 20. yüzyıl müziği ve caz müziğinde yepyeni bir boyut kazanmıştır.

Özünde tek sesli bir melodi, eşzamanlı işitilen birtakım seslerle kaynaşarak çoksesli yapıdaki bir melodiye dönüşür. Bu dönüşümü başlatan seslerin birbirleriyle olan etkileşimi ise armoni olgusunu beraberinde getirir. Nazlan ve Abdullah (2020, s. 57), armoni kavramının klasik müzik teorisinin yanı sıra caz müziğiyle de bağlantılı olduğunu ifade ederken, Backman (2008) ve Marsik (2013), tonalite ilkelerinin ve tonal armoninin klasik dönemde başlayarak romantik dönemde yaygınlaştığını belirtmiştir.

Feridunoğlu (2004, s. 51) armoniyi, müziğin temel öğelerinden biri olarak aynı anda duyulan farklı seslerin kaynaşması olarak tanımlar. Bu açıklamaya paralel olarak Cangal (2005, s. 90) armoninin, bir düzen içerisinde akorların birleşmesiyle oluşan bir çokseslilik olduğunu belirtir.

Tonal armoni temelde, major ve minör üçlü aralıklarla oluşan akorlar üzerine kuruludur. Tek sesli bir melodinin müzikal dokusu akorsal yapı içerisinde farklı bir forma dönüşerek eserin ifadesini değiştirir ve ona farklı bir kimlik kazandırır.

“XVII. yüzyılda gelişmeye başlayan tonal armoni, XIX. yüzyılın sonlarında, bestecilerin yenilik arayışlarını sürdürmeleri ile tonalite sınırlarının aşıldığı atonal, bitonal, polytonal, 12 ton gibi değişik bir müzik dilinin kullanıldığı eserler doğmuştur” (Feridunoğlu, 2004, s. 52). Söz konusu değişimle birlikte müzikal buluşlara paralel olarak armoni bilimi de gelişmiş ve bestecilerin melodik ve armonik zenginlik arayışında çokseslendirmede kullandıkları teknikler de bu süreçte evrim geçirmiştir. Bu evrim sürecinin önemli bir parçası olarak melodilerin mevcut armonik yapılarının değiştirilmesi ve tekrar armonize edilmesiyle yeniden armonileme tekniği ön plana çıkmıştır.

Yeniden armonileme, melodinin var olan armonik yapısının yeniden düzenlenmesiyle, eserin yeni bir müzikal kimliğe bürünmesini sağlayan oldukça yaratıcı ve teknik bir süreçtir. Bu kavram, uluslararası sanat müziğinden caz müziğine, etnik müziklerden popüler müziklere kadar pek çok farklı türde uygulanmaktadır. Yeniden armonileme, bir melodinin yalnızca armonik yapısını değiştirmesini sağlayan bir teknik değil, ayrıca bestecilik ve doğaçlama alanlarında yaratıcılık becerisinin geliştirilmesi açısından da son derece yararlıdır.

Eroy (2014), Türkiye’de lisans düzeyinde piyano eğitimi alan öğrenciler üzerinde gerçekleştirdiği araştırmada, modern armoniyle çokseslendirilmiş Türk müziği ezgilerinin öğrencilerin performanslarına olan etkisini incelemiştir. Bu amaçla, TRT Türk halk müziği repertuarından seçilen beş türkü ile bestelenmiş dört çalışma, öğrencilerin teknik seviyelerine uygun olarak modern armoniyle çokseslendirilmiş ve araştırma sonucunda dokuz çalışmadan beşinin ön-test son-test puanları arasında, son-test puanları lehine anlamlı bir artış tespit edilmiştir.

Gürpınar ise (2022) çalışmasında, Türk halk müziği eserlerinin modern armoni yaklaşımlarıyla zenginleştirilebileceğini detaylı bir şekilde ele almış ve temel seviyede yapılan eşliklerde, caz müziğinde sıkça kullanılan karmaşık akor yapılarına yer vermiştir. Çalışmada, farklı makamlar ve eserler üzerinde modern armoni kullanılırken temel akorların, 7’li, 9’lu, 11’li ve 13’lü akorlarla genişletilebileceği; tek bir akor yerine birden fazla farklı akorun aynı ezgiye eşlik etmek için kullanılabilmesi; ton ve makam dışı modal değişim akorlarının kullanımına yer verilerek ezginin armonik zenginliğinin artırılabilmesi; 7’li ve 9’lu gibi genişletilmiş akorların içindeki seslerin diyez (#) ve bemol (b) işaretleriyle değiştirilerek modern armoni akorlarına dönüştürülebileceği belirtilmiştir. Bu yaklaşımla, Türk Halk Müziği ezgilerinin modern armoni yapılarındaki akorlarla uyumlu olduğu ve eserlerin yalnızca yerel unsurlarla değil, uluslararası müzik ve armoni kurallarıyla birleşerek daha geniş bir müzikal anlayışa ulaşabildiği sonucuna ulaşmıştır.

Çeşitli armonileme tekniklerini kuramsal açıdan ve özellikle caz müziği bağlamında ele alan çalışmalar bulunsun (Felts, 2002; Bradley, 2014; Tymoczko, 2011; Levine, 2011; Broze ve Shanahan, 2013; Terefenko, 2014; Chamil

Arkhasa Nikko, 2016; Nettles ve Graf, 1997), ülkemizde yeniden armonileme alanına yönelik uygulanabilecek düzeyde yapılan çalışmaların sayısı oldukça sınırlıdır. Bu açıklamalara ilişkin olarak araştırmanın problem cümlesi aşağıdaki şekilde oluşturulmuştur.

Problem

Eserlerin yeniden armonilenmesinde kullanılan kuramsal yaklaşımlara yönelik uygulamalar nelerdir?

Amaç

Çalışmanın amacı, yeniden armonileme tekniklerini hem teorik hem de pratik boyutlarını ele alarak eser üzerindeki uygulamalarını detaylı bir şekilde incelemek ve müzik eğitimcileri/öğrencileri ve müzisyenlerin bu teknikleri daha etkin kullanabilmelerine yönelik yenilikçi yaklaşımlar geliştirmelerine katkı sağlamaktır.

Önem

Çalışma, eserlerin yeniden armonilenmesinde teorik ve pratik boyutlarının nasıl kullanılacağına yönelik bilgiler sunması, melodilerin armonik yapılarının yeniden armonilenmesi sürecinde öğrencilerin müzikal ifade, anlayış ve yaratıcılıklarının geliştirilmesine katkı sağlaması ve ülkemizde yeniden armonileme alanına yönelik çalışmaların yapılmasına katkıda bulunulması açısından önemlidir.

Sınırlılıklar

Çalışma kapsamında ele alınan akor ilerlemeleri II-V-I ilerleyişi ve yeniden armonilemede kullanılan uygulamalar, sözleri E. Zuckmayer ve S. Tamer'e ait bir Alman ezgisi olan Dostluk şarkısı ile sınırlandırılmıştır.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Genel tarama modelinin kullanıldığı bu araştırma, yeniden armonileme tekniklerinin eser üzerindeki uygulamalarını detaylı bir şekilde incelemeyi amaçlayan betimsel bir çalışmadır. Betimsel araştırmalar, bir durumu olabildiğince eksiksiz bir şekilde tanımlamayan araştırma yöntemleridir (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2008).

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini yeniden armonileme sürecinde kullanılan uygulamalar oluştururken, örneklemini bu uygulamalar içerisinde yer alan II-V-I akor ilerlemesi, ikincil (secondary) dominantlar ve dominant zinciri oluşturmaktadır.

Verilerin Toplanması ve Çözümlemesi

Yeniden armonileme uygulamalarına ilişkin bilgilerin elde edilmesinde doküman inceleme tekniği, verilerin çözümlemesinde ise doküman analizi kullanılmıştır. Doküman analizi, basılı ve elektronik materyalleri de içeren tüm belgelerin incelenmesi ve değerlendirilmesi için kullanılan sistematik bir yöntemdir. Nitel araştırmada kullanılan diğer yöntemlerle benzerlik gösteren doküman analizi, verilerin incelenmesi ve yorumlanması yoluyla anlam çıkarma, ilgili konu hakkında derinlemesine bir anlayış oluşturma ve ampirik bilgi geliştirme amacı taşımaktadır (Corbin ve Strauss, 2008, akt: Kırıl, 2020, s. 173).

Yeniden armonileme sürecinde, melodik çizgiyle örüntülü bir şekilde akor ve akor dışı sesler referans alınarak öncelikle şarkının ana dereceleri belirlenmiş, ardından bu ana derecelerdeki akorların tür ve fonksiyon özellikleri dikkate alınarak yan dereceler tespit edilmiştir.

Tespit edilen ana ve yan dereceler, şarkının tonal merkezi ve armonik yapısı içerisinde, II-V-I akor ilerlemeleri, ikincil (secondary) dominantlar ve dominant zincirleri kullanılarak melodiyel uyumlu bir bütünlük oluşturacak şekilde yeniden armonilenmiştir. Armonilemenin maksimum düzeyde çeşitlendirilmesinde II. derecelerde minör b5 ve minör 6, V. derecelerde ise majör 7, majör 7(b5), majör 7(#5), majör 7(b9) ve majör 7(#9) akorlarından yararlanılmıştır.

Akorların dizek üzerinde gösteriminde şifre sesler (A-B-C sistemi) kullanılırken, derecelerin gösteriminde Romen rakamları (basamaksal armoni) ve rakamlı bas (şifreli bas) tercih edilmiş; ayrıca açıklamalarda akor isimlerine de yer verilmiştir. Şarkının ana ve yan derecelerini oluşturan akorlar melodi partisinde yer alırken, yeniden armonilemede kullanılan akorlar melodi partisyle eş zamanlı olarak piyano partisinde gösterilmiştir.

BULGULAR

Şarkının armonik yapısı, temelde do majör tonalitesindeki üç ana derece esas alınarak (T-S-D/I-IV-V) melodiyi oluşturan akor ve akor dışı sesler bağlamında çözümlenmiştir. Şarkının eksik ölçüsü akor sesleri içerisinde (do-mi) başlamış ve birinci ölçüde akor seslerine paralel olarak birinci derece/do majör (C) akoru kullanılmıştır. İkinci ölçü başındaki mi sesi sol majör (G) akorunun geciktirmesi (mi-re/6-5) olarak yer aldığından ikinci ölçüde beşinci derece/sol majör (G) akoru kullanılmıştır. Üçüncü ölçü içerisinde do majör (C) akorundaki la sesi ile fa majör (F) akorundaki sol sesi işleyici ses olarak kullanıldığı üzere ölçünün ilk iki dörtlüğünde do majör (C) akoru ve son iki dörtlüğünde dördüncü derece/fa majör (F) akoru yer almıştır. Dördüncü ölçüde akor seslerine uygun olarak do majör (C) akoru yer alırken, beşinci ölçüde fa majör (F) akoru kullanılmıştır. Fa majör (F) akorunda bulunan si sesi ölçü içinde geçici ses olarak yer almıştır. Altıncı ölçüdeki la sesi do majör (C) akorunun geciktirmesi (la-sol/6-5) olduğundan do majör (C) akoru kullanılmıştır. Yedinci ölçü içerisinde, üçüncü ölçünün melodi sesleri tekrar kullanılmış ve bu sebeple fonksiyonlarda herhangi bir değişiklik yapılmadan ölçünün ilk iki dörtlüğünde do majör (C) ve son iki dörtlüğünde fa majör (F) akoru kullanılmıştır. Sekizinci ve son ölçüde ise do majör akoru kullanılarak şarkının temel akorları tespit edilmiştir. Bu açıklamaların ışığında şarkının armonik yapısı, şifre sesler ve akor çevrimleri kullanılarak Şekil 1'de gösterilmiştir.

The image shows a musical score for the song 'Dostluk'. It consists of two systems of five measures each. The first system has chords C, G, C, F, C. The second system has chords F, C, C, F, C. Roman numerals I, V⁶, I, IV₄⁶, I are written below the first system, and IV₄⁶, I, I, IV₄⁶, I are written below the second system.

Şekil 1. Dostluk şarkısının armonik yapısı

1. Ana Derecelerle Yeniden Armonileme

Yeniden armonilemenin ilk basamağını tonun ana dereceleri ile yapılan armonileme çalışmaları oluşturur. Bu kapsamda şarkıdaki her bir melodik ya da armonik unsur, bağlı bulunduğu tonaliteye ve armonik yapısına uygun olarak, bir sonraki ölçünün melodik/armonik çizgisiyle de bütünleşecek şekilde akor seslerine göre yeniden armonilenebilir. Bu açıklamalar doğrultusunda örnek olarak verilen şarkının üçüncü ölçüsü I., IV. ve V. dereceler kullanılarak Şekil 2'deki seçeneklerde altı farklı şekilde yeniden armonilenmiştir.

1. seçenek

2. seçenek

3. seçenek

4. seçenek

5. seçenek

6. seçenek

Şekil 2. Dostluk şarkısı üçüncü ölçüsünün ana derecelerle yeniden armonilenmesi

Şarkının armonik yapısındaki ana derecelerle kurulan akorlardan farklı olarak 1. seçenekte; ölçünün son dörtlüğündeki sol ve fa sesinde V/G akoru, 2. seçenekte; ölçünün üçüncü dörtlüğündeki fa sesinden itibaren V7/G7 akoru, 3. seçenekte; ölçünün üçüncü dörtlüğündeki fa sesinde V7/G7 ve son dörtlüğündeki sol ve fa sesinde IV/F akoru, 4. seçenekte; ölçünün ikinci ve üçüncü dörtlüğündeki la, sol ve fa sesinde IV/F akoru ve son dörtlüğündeki sol ve fa sesinde V/G akoru, 5. seçenekte; ölçünün ikinci ve üçüncü dörtlüğündeki la, sol ve fa sesinde V7/G7, son dörtlüğündeki sol ve fa sesinde IV/F akoru, 6. seçenekte; ölçünün ikinci dörtlüğündeki la ve sol sesinde IV/F, üçüncü dörtlüğündeki fa sesinde V7/G7 ve son dörtlüğündeki sol ve fa sesinde IV/F akoru kullanılmıştır.

Üçüncü ölçünün ana derecelerle armonilenmesinde sadece I-IV-I (plagal kadans) akor ilerleyişinin kullanılmasına karşın ana derecelerle yeniden armonilenmesinde 1. seçenekte I-IV-I (tam kadans), 2. seçenekte, I-V-I (otantik kadans), 3. seçenekte; I-V-IV-I (tam ters kadans), 4. seçenekte; I-IV-V-I (tam kadans), 5. seçenekte; I-V-IV-I (tam ters kadans) ve 6. seçenekte I-IV-V-IV-I akor ilerleyişi kullanılmıştır.

2. Yan Derecelerle Yeniden Armonileme

Ana derecelerle yapılan değişikliklerin yanı sıra, akor seslerini içerisinde barındıran yan dereceler aracılığıyla I. derecede III ve VI; IV. derecede II ve VI; V. derecede; VII ve II yan dereceleri kullanılarak eserler yeniden armonilenebilir. Ana derecelerdeki akorların tür ve fonksiyon özelliklerine uygun biçimde yan dereceler kullanılarak yeniden armonilenen dostluk şarkısı Şekil 3'te gösterilmiştir.

Şekil 3. Dostluk şarkısının yan derecelerle yeniden armonilenmesi

Birinci ölçüde I/C akorunun yan derecesi III/Em ve VI/Am akoru, ikinci ölçüde V/G akorunun yan derecesi VII/Bmb5 (temelsiz/köksüz dominant yedili) ve II/Dm akoru kullanılabilir. Üçüncü ölçüde I/C akorunun yan derecesi III/Em ve VI/Am yer alabilirken, üçüncü ve dördüncü dörtlükte F akorunun yan derecesi VI/Am akorunda akor seslerinden herhangi birinin bulunmaması nedeniyle, diğer yan derecesi olan II/Dm akoru kullanılabilir. Dördüncü ölçünün ilk üç dörtlüğünde III/Em ve VI/Am akoru kullanılabilirken son dörtlükte kapsadığı akor sesleri gereği VI/Am akoru kullanılabilir. Beşinci ölçüde F akorunun yan derecesi II/Dm ve VI/Am akoru, altıncı ölçüde I/C akorunun yan derecesi III/Em ve VI/Am akoru kullanılabilir. Yedinci ölçüde (üçüncü ölçüde olduğu gibi) I/C majör akorunun yan derecesi III/Em ve VI/Am yer alabilirken, IV/F akorunun yan derecesi VI/Am akorunda akor seslerinden herhangi birinin bulunmaması nedeniyle II/Dm akoru kullanılabilir. Sekizinci ölçüde ise I/C akorunun yan derecesi III/Em ve VI/Am akoru kullanılabilmesine karşın ölçü sonunda I/C akoruna yer verilerek şarkı güçlü bir tonalite duygusu içerisinde sonlandırılabilir.

3. II-V-I Akor İlerlemesi ile Ana Derecelerle Yeniden Armonileme

Melodiyle bütünlük oluşturması bakımından akor ilerlemelerinin kullanılmasında dikkat edilecek en önemli unsur, melodi sesinin/seslerinin ilerlemelerde yer alan akorlarda bulunmasıdır. Ana derecelerde II-V-I akor ilerlemelerinin kullanılmasıyla yeniden armonilenen şarkı bu bölümde ele alınmıştır.

Ana derecelerde ilk II-V-I akor ilerlemesi; ikinci ölçünün ilk dörtlüğündeki re sesinde II/Dm akoru, ikinci dörtlüğündeki re sesinde V/G7 akoru ve üçüncü ölçünün ilk dörtlüğünde I/C majör akoru kullanılarak yapılmış ve Şekil 4'te gösterilmiştir.

Şekil 4. Dostluk şarkısının 1. ve 2. ölçüsünün II-V-I akor ilerlemesi ile ana derecelerle yeniden armonilenmesi (1)

İkinci II-V-I akor ilerlemesinde beşinci derece temel alınmış [I/G(V)] ve ilk ölçünün üçüncü dörtlüğündeki mi sesinde II/Am akoru, ikinci ölçünün ilk dörtlüğündeki re sesinde V/D7 akoru ve ikinci dörtlüğündeki sol sesinde I/G(V) akoru kullanılarak yapılmış ve Şekil 5'te gösterilmiştir.

Şekil 5. Dostluk şarkısının 1. ve 2. ölçüsünün II-V-I akor ilerlemesi ile ana derecelerle yeniden armonilenmesi (2)

Şekil 5. Dostluk şarkısının 1. ve 2. ölçüsünün II-V-I akor ilerlemesi ile ana derecelerle yeniden armonilenmesi (2)

Üçüncü II-V-I akor ilerlemesi, üçüncü ölçünün üçüncü dörtlüğündeki fa sesinde II/Dm akoru, dördüncü dörtlüğündeki sol-fa sesinde V/G7 akoru ve dördüncü ölçünün mi sesinde I/C majör akoru kullanılarak yapılmıştır. Dördüncü ilerleme; dördüncü derece temel alınarak [I/F(IV)] dördüncü ölçünün üçüncü dörtlüğündeki mi sesinde IIm6/Gm6 akoru, dördüncü dörtlüğündeki do sesinde V7/C7 akoru ve beşinci ölçünün ilk dörtlüğünde I/F(IV) akoru kullanılarak yapılmış ve Şekil 6'da gösterilmiştir.

Şekil 6. Dostluk şarkısının 3-5. ölçüsünün II-V-I akor ilerlemesi ile ana derecelerle yeniden armonilenmesi

Şekil 6. Dostluk şarkısının 3-5. ölçüsünün II-V-I akor ilerlemesi ile ana derecelerle yeniden armonilenmesi

Beşinci ilerleme beşinci ölçünün üçüncü dörtlüğündeki la sesinde II/Dm akoru, altıncı ölçünün ilk dörtlüğündeki sol sesinde V/G7 akoru ve ikinci dörtlüğündeki sol sesinde I/C majör akoru kullanılarak yapılmış ve Şekil 7'de gösterilmiştir.

Şekil 7. Dostluk şarkısının 3-5. ölçüsünün II-V-I akor ilerlemesi ile ana derecelerle yeniden armonilenmesi

Şekil 7. Dostluk şarkısının 3-5. ölçüsünün II-V-I akor ilerlemesi ile ana derecelerle yeniden armonilenmesi

Altıncı ilerlemede; dördüncü derece temel alınmış I/F (IV), yedinci ölçünün ilk dörtlüğündeki sol sesinde II/Gm akoru, ikinci dörtlüğündeki sol sesinde V7/C7 akoru ve üçüncü dörtlüğündeki fa sesinde I/F(IV) akoru kullanılarak yapılmış ve Şekil 8’de gösterilmiştir.

Şekil 8. Dostluk şarkısının 7. ve 8. ölçüsünün II-V-I akor ilerlemesi ile ana derecelere yeniden armonilenmesi (I)

Şekil 9’da görüldüğü üzere, melodik çizgi ve ritmik yapıya bağlı olarak birden fazla akor ilerlemesinin art arda kullanılmasıyla yeniden armonileme yapılmıştır. Bu durum; akor paletinin renklendirilmesine ve armonilerin zenginleştirilmesine olanak sağlayacaktır.

Şekil 9. Dostluk şarkısının 7. ve 8. ölçüsünün II-V-I akor ilerlemesi ile ana derecelere yeniden armonilenmesi (II)

4. II-V-I Akor İlerlemesi ile Yan Derecelere Yeniden Armonileme

Ana derecelerde II-V-I akor ilerlemesi kullanılarak yeniden armonilemelerin yapılacağı gibi melodik ve armonik yapıyla uyumlu olarak II-V-I akor ilerlemesi ile yan derecelerde de yeniden armonilemeler yapılabilir.

Yan derecelerde ilk II-V-I akor ilerlemesinde G majörün yan derecesi olan ikinci derece temel alınmış [I/Dm(II)] ve birinci ölçünün üçüncü dörtlüğündeki sol sesinde IImb5/Emb5 akoru, son dörtlüğündeki sol-mi sesinde V7/A7 akoru ve ikinci ölçünün ilk dörtlüğündeki re sesinde I/Dm(II) akoru kullanılarak yapılmış ve Şekil 10’da gösterilmiştir.

Şekil 10. Dostluk şarkısının 1. ve 2. ölçüsünün II-V-I akor ilerlemesi ile yan derecelerle yeniden armonilenmesi

Yan derecelerde ikinci II-V-I akor ilerlemesinde F majörün yan derecesi olan altıncı derece temel alınmış [I/Am(VI)] ve üçüncü ölçünün üçüncü dörtlüğünde IImb5/Bmb5 akoru, dördüncü ölçünün ilk dörtlüğündeki mi sesinde V7/E7 akoru ve beşinci ölçünün ilk dörtlüğündeki la sesinde I/Am(VI) akoru kullanılarak yapılmış ve Şekil 11'de gösterilmiştir.

Şekil 11. Dostluk şarkısının 3-5. ölçüsünün II-V-I akor ilerlemesi ile yan derecelerle yeniden armonilenmesi

Yan derecelerde üçüncü ilerlemede C majörün yan derecesi olan üçüncü derece temel alınmış [I/Em(III)] ve beşinci ölçünün ilk dörtlüğünde IImb5/F#mb5 akoru, ölçünün üçüncü dörtlüğündeki la ve si sesinde V7/B7 akoru ve altıncı ölçünün ilk dörtlüğündeki sol sesinde I/Em(III) akoru kullanılarak yapılmış ve Şekil 12'de gösterilmiştir.

Şekil 12. Dostluk şarkısının 5. ve 6. ölçüsünün II-V-I akor ilerlemesi ile yan derecelerle yeniden armonilenmesi

Dördüncü II-V-I ilerlemesinde F majörün yan derecesi olan ikinci derece temel alınmış [I/Dm(II)] ve yedinci ölçünün ilk dörtlüğündeki sol sesinde IImb5/Emb5 akoru, ikinci dörtlüğündeki la-sol sesinde V7/A7 akoru ve üçüncü dörtlüğündeki fa sesinde I/Dm(II) akoru kullanılarak yapılmış ve Şekil 13'de gösterilmiştir.

Şekil 13. Dostluk şarkısının 7. ve 8. ölçüsünün II-V-I akor ilerlemesi ile yan derecelerle yeniden armonilenmesi

Ayrıca Dm akoru şekil 6'da dördüncü ilerlemede F majörün yan derecesi olarak I. derece konumunda yer alırken, aynı ölçü içerisinde ana derecede yapılan II-V-I akor ilerlemesinde I/C majörün II. derece akoru olarak kullanılmıştır.

5. İkincil Dominantlarla (Secondary Dominant) Yeniden Armonileme

Melodinin ve armonin zenginleştirilmesinde akorun kök sesini tonun içerisinde barındıran ana derecelerde ve yan derecelerde ikincil dominant akorlar kullanılarak yeniden armonilemeler yapılmıştır. Ana derecelerin ve yan derecelerin ikincil dominant akorları her bir ana derece üzerinde ayrı ayrı yeniden armonilenecek aşağıdaki başlıklarda ele alınmıştır.

5a. Ana Derecelerde İkincil Dominantlarla Yeniden Armonileme

Ana derecelerdeki ikincil dominant akorlarında ilk olarak, ikinci ölçünün ilk dörtlüğündeki re sesinde G akorunun dominantı D7, üçüncü ölçünün ilk dörtlüğündeki sol sesinde F akorunun dominantı C7 ve dördüncü dörtlükteki sol sesinde ise C akorunun dominantı G7 akoruna yer verilerek Şekil 14'te gösterilmiştir.

Şekil 14. Dostluk şarkısının 1-4. ölçüsünün ana derecelerde ikincil dominantlarla yeniden armonilenmesi

Dördüncü ölçünün ikinci dörtlüğündeki mi sesinde F akorunun dominantı C7 kullanılırken, ikinci dörtlüğündeki la sesinde G akorunun dominantı D7¹ ve altıncı ölçünün ilk dörtlüğündeki sol sesinde C akorunun dominantı G7 akoru kullanılmıştır. Yedinci ölçünün ilk dörtlüğündeki sol sesinde F akorunun dominantı C7 akoruna yer verilirken, üçüncü dörtlükteki fa sesinde C akorunun dominantı G7 akoru kullanılmış ve Şekil 15'te gösterilmiştir.

¹ D7 akoru aynı zamanda C majörün çift (double) dominant akoru olarak da yer almaktadır.

5 F C C F C

5 F D7 G7 C C7 F G7 C

IV V²/V V₅⁶/I I V⁷/IV IV₄⁶ V₅⁶/I I

Şekil 15. Dostluk şarkısının 5-8. ölçüsünün ana derecelerde ikincil dominantlarla yeniden armonilenmesi

5b. Yan Derecelerde İkincil Dominantlarla Yeniden Armonileme

C majörün Em yan derecesindeki ikincil dominant akorunda, birinci ölçünün ilk dörtlüğündeki sol sesinde B7(#5), Am yan derecesindeki ikincil dominant akorunda, birinci ölçünün ikinci dörtlüğündeki mi sesinde E7 akoru kullanılmış ve Şekil 16'da gösterilmiştir.

C: Em B7(#5) Em

C: Am C E7 Am

V⁷(#5)/III III I V₃⁴/VI VI

Şekil 16. Dostluk şarkısının 1. ölçüsünün yan derecelerde ikincil dominantlarla yeniden armonilenmesi (1)

Yan derecelerin ikincil dominant akorları farklı zamanlarda kullanılabileceği gibi melodik çizgiye bağlı olarak aynı ölçü içerisinde art arda kullanılabilir. Şekil 17'de Em ve Am yan derecelerinin ikincil dominant akorları bu duruma örnek olarak gösterilmiştir.

C: Em Am B7(#5) Em E7 Am7

V⁷(#5)/III III V₃⁴/VI VI

Şekil 17. Dostluk şarkısının 1. ölçüsünün yan derecelerde ikincil dominantlarla yeniden armonilenmesi (2)

G majörün Dm yan derecesindeki ikincil dominant akorunda, birinci ölçünün üçüncü dörtlüğündeki sol sesinde A7 akoru kullanılmış ve Şekil 18’de gösterilmiştir.

Şekil 18. Dostluk şarkısının 1.ölçüsünün yan derecelerde ikincil dominantlarla yeniden armonilenmesi (3)

C majörün Em yan derecesindeki bir diğer ikincil dominant akorunda, ikinci ölçünün ikinci dörtlüğündeki re sesinde B7(#9) akoru kullanılırken, Am yan derecesindeki ikincil dominant akorunda, ölçünün ikinci dörtlüğündeki re sesinde E7 akoru kullanılmış ve Şekil 19’da gösterilmiştir.

Şekil 19. Dostluk şarkısının 2. ölçüsünün yan derecelerde ikincil dominantlarla yeniden armonilenmesi

F majörün Dm yan derecesindeki ikincil dominant akorunda, üçüncü ölçünün ilk dörtlüğündeki sol sesinde A7 akoru kullanılmış ve Şekil 20’de gösterilmiştir.

Şekil 20. Dostluk şarkısının 3. ölçüsünün yan derecelerde ikincil dominantlarla yeniden armonilenmesi

C majörün Em yan derecesindeki ikincil dominant akorunda, üçüncü ölçünün üçüncü dörtlüğündeki fa sesinde B7(b5) akoru, Am yan derecesindeki ikincil dominant akorunda, ölçünün üçüncü dörtlüğündeki fa sesinde E7(b9) akoru kullanılmış ve Şekil 21’de gösterilmiştir.

Şekil 21. Dostluk şarkısının 3. ve 4. ölçüsünün yan derecelerde ikincil dominantlarla yeniden armonilenmesi

F majörün Dm yan derecesindeki ikincil dominant akorunda, dördüncü ölçü başında devam eden üçüncü dörtlükteki mi-do (si) sesinde A7(9), Am yan derecesindeki ikincil dominant akorunda, dördüncü ölçünün ilk üç dörtlüğündeki mi sesinde E7 akoru kullanılmış ve Şekil 22’de gösterilmiştir.

Şekil 22. Dostluk şarkısının 4. ve 5. ölçüsünün yan derecelerde ikincil dominantlarla yeniden armonilenmesi

C majörün Em yan derecesindeki ele alınan son ikincil dominant akorunda, beşinci ölçünün üçüncü dörtlüğündeki la-si-do sesinde B7(b9) akoru, Am yan derecesindeki ikincil dominant akorunda, altıncı ölçünün ikinci dörtlüğündeki sol (fa) sesinde E7(#9) akoru kullanılmış ve Şekil 23’de gösterilmiştir.

Şekil 23. Dostluk şarkısının 5. ve 6. ölçüsünün yan derecelerde ikincil dominantlarla yeniden armonilenmesi

5c. Dominant Zinciri ile Yeniden Armonileme

Yeniden armonilemede ikincil dominantlara ek olarak ardışık dominant akorların tam dörtlü yukarısındaki (ya da tam beşli aşağısındaki) aralıklarla birbirini takip ettiği dominant zinciri kullanılabilir.

Şekil 24'te, ikinci ölçüdeki A7 akoru D7 akoruna, D7 akoru G7 akoruna, G7 akoru C7 akoruna ve C7 akoru F akoruna çözülerek ana derecelerde bir dominant zinciri oluşturulmuştur.

Şekil 24. Dostluk şarkısının 1. ve 3. ölçüsünün ana derecelerde dominant zinciri ile yeniden armonilenmesi

Şekil 25'te ise yedinci ölçüdeki E7(#9) A7 akoruna, D7(9) akoru G7 akoruna ve G7 akoru C akoruna çözülerek ana ve yan derecelerde bir dominant zinciri oluşturulmuştur.

Şekil 25. Dostluk şarkısının 7. ölçüsünün ana ve yan derecelerde dominant zinciri ile yeniden armonilenmesi

SONUÇ

Herhangi bir eserin melodik ve armonik yapısını farklı bir perspektifle sunabilen yeniden armonileme tekniği, müziğin yaratıcı sürecinde esere yeni birer kimlik kazandırır. Yeniden armonileme ile melodinin müzikal dokusu değişebileceği gibi dinleyenlerde eserlerin maneviyatıyla ilgili duygusal deneyimler de yaratır.

Yeniden armonilenen eserin yalnızca melodik ve armonik yapısı değil, yorumcu ve dinleyici açısından müzikal anlatımı da değişir. İncacılar tarafından, bilhassa doğaçlamalarda müzisyenlere oldukça geniş bir özgürlük alanı sağlar. Yeniden armonileme tekniği ayrıca, geleneksel ve yenilikçi yaklaşımlarla müzikal fikirlerin canlı tutulmasına ve müzisyenlerin ifade becerilerini ve yaratıcılıklarını özgün bir şekilde kullanmalarına olanak tanır; müziği daha derin bir anlayışla deneyimleme fırsatı sunar.

Yeniden armonileme tekniklerini hem teorik hem de pratik boyutlarını ele alarak şarkı üzerindeki uygulamalarını detaylı bir şekilde ortaya koyan çalışmanın sonuçları aşağıda gösterilmiştir.

1. Ana derecelerin, melodik yapıya bağlı olarak birçok farklı şekilde yeniden armonilenmesiyle, mevcut tonalite içerisindeki armonik yapı zenginleştirilmiştir.
2. Melodinin ana derecelere yeniden armonilenmesine paralel olarak şarkı içerisinde kullanılan akor ilerleyişlerindeki çeşitliliğin sayısı da artmıştır.
3. Ana derecelerin tür ve fonksiyon özelliklerine uygun olarak yan derecelerin kullanılması, armonik yapıda farklı renkler oluşturmuştur.

4. Yan derecelerle yapılan yeniden armonilemelerde, akorlar şarkının melodik çizgisine sadık kalınarak belirlenmiş ve bu sayede melodik ve armonik bütünlük korunmuştur.
5. Yeniden armonilemede yaygın olarak kullanılan II-V-I akor ilerlemeleri, melodiyle uyumlu olacak şekilde hem ana hem de yan derecelerle uygulanarak akor geçişlerinin daha akıcı hale gelmesi sağlanmıştır.
6. Birden fazla akor ilerlemesinin, melodik çizgi ve ritmik yapı içinde art arda kullanılmasıyla armonik yapıda derinlik oluşturulmuştur.
7. Melodi seslerinin anarmoniklerinden yararlanılmış ve bunun sonucunda minör b5, minör 6, majör 7(b9) ve majör 7(#9) vb. akorlar oluşturularak yeniden armonilemede kullanılan akor türlerinde çeşitlilik sağlanmıştır.
8. İkincil dominantlarla farklı zamanlarda armonilenen yan dereceler, aynı ölçü içinde kullanılmasıyla armoniye dinamik bir yapı kazandırılmıştır.
9. Yeniden armonileme sürecinde, ana ve yan derecelerde ikincil dominantlar ve dominant zincirleri hem ayrı ayrı hem de birlikte kullanılarak daha fazla gerilim ve çözülüm hissi yaratılmış; böylece şarkının müzikal ifadesi güçlendirilmiştir.

Öneriler

1. Çalışmada ele alınan armonileme tekniklerine ek olarak; dörtlü armoni, modal değişim, fonksiyonel olmayan armoni gibi yaklaşımların yanı sıra kromatik ve diyatonik yaklaşımların da kullanılacağı armonileme çalışmaları yapılabilir.
2. Yeniden armonilemesi yapılan eserlerin farklı tonlarda icra edilmesiyle modülasyon becerileri geliştirilebilir.
3. Yeniden armonileme sonrasında ortaya çıkan yeni akor ilerleyişleri ile eserler üzerinde çeşitli uygulamalar yapılabilir.
4. Yavaş tempolu eserlerde armonik hareketteki hızın arttırılmasında akor genişlemelerinden yararlanılması daha uygun olabilirken, hızlı tempolu eserlerde akor ilerlemelerindeki dereceler ortak akorlarla paylaşılarak armonik ritim daha ekonomik kullanılabilir.
5. Akor ilerleyişlerinde ve ikincil dominantlarda değişimli/altereli (b5, #5, b9, #9 vb) akorlar kullanılabilir.
6. Yeniden armonilemede fonksiyon değişimlerinin yanı sıra bas yürüyüşlerinde ve dereceler arasındaki geçişlerde kesirli (slash) akorlara yer verilebilir.
7. Her bir eser bestecisinin birer yansımasıdır. Bu sebepten yeniden armonilenecek eserin melodik-ritmik-armonik yapısı ve müzikal ruhu, özünden koparılmadan, armonilemeye imtina ile yaklaşılmalıdır.
8. Farklı müzik türlerine ilişkin eserlerin yeniden armonilenmesinde, bağlı oldukları ses sisteminin özellikleri dikkate alınmalı; tonal bir eser ton merkezli bir yaklaşımla armonilenirken, makam müziğine ilişkin eserler bestelendiği makamın unsurları ışığında armonilenmelidir. Bu durumla birlikte farklı türlerin armonik uyumu paylaştıkları müzikal etkileşimlere izin verilmelidir.
9. Yeniden armonileme ile şan ve solfej parçalarına yeni bir boyut kazandırılarak müziksel okuma alanına yönelik derslerde eğitim süreci daha ilgi çekici ve keyifli hale getirilebilir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Sercan ÖZKELEŞ 0000-0003-2845-5667

KAYNAKLAR / REFERENCES

Backman, K. (2008). *Evolutionary jazz harmony: A new jazz harmony system*. In BIOMA 2008 conference in Ljubljana. Retrieved from <http://csd.ijs.si/bioma/conference/ProcBIOMA2008.pdf#page=151>

- Bradley, J. (2014). *Jazz theory explained: one & for all*. Retrieved from <https://jazztutorial.com/ebooks/best-of-julian-bradley-collection>
- Broze, Y., & Shanahan, D. (2013). Diachronic changes in jazz harmony: A cognitive perspective. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 31(1), 32-45. Retrieved from https://online.ucpress.edu/mp/article-pdf/31/1/32/190897/mp_2013_31_1_32.pdf
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2008). *Eğitimde bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Pegem A Yayıncılık.
- Cangal, N. (2005). *Armoni* (5. bs.). Ankara: Arkadaş Yayınları.
- Chamil Arkhasa Nikko, M. (2016). *Perkembangan kord dalam improvisasi gitar* (Master thesis, Universiti Pendidikan Sultan Idris]. Retrieved from <https://ir.upsi.edu.my/detailsg.php?det=2837>
- Chamil Arkhasa Nikko M., & Abdullah, Mohd H. (2020). Utilizing pragmatism principles in learning jazz guitar reharmonization technique using malay aslı song. *International Journal of Applied and Creative Arts*, 3(1), 54-67.
- Corbin, J., & Strauss, A. (2008). *Basics of qualitative research: Techniques and procedures for developing grounded theory*. Thousand Oaks: Sage.
- Eroy, O. (2014). Türk müziği ezgilerinin modern armoniyle düzenlenerek piyano eğitiminde kullanılması. (Yayımlanmış Doktora Tezi). İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Gürpınar, H. A. (2022). Ortaokul müzik dersi kitaplarındaki Türk halk müziği kaynaklı okul şarkılarının modern armoniye dayalı eşiklenmesine yönelik bir model önerisi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya.
- Feridunoğlu, L. (2004). *Müziğe giden yol* (3. bs.). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Kıral, B. (2020). Nitel bir veri analizi yöntemi olarak doküman analizi. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(15), 170-189.
- Kostka, S., Payne, D., & Almen, B. (2012). *Tonal harmony with introduction to twentiethcentury music* (7th. Ed.). McGraw-Hill Higher Education. Retrieved from <https://www.worldcat.org/title/tonalharmony/oclc/863580561>
- Levine, M. (2011). *The Jazz Theory Book*. Boston: O'Reilly Media Inc.
- Marsik, B. L. (2013). *Music harmony analysis: towards a harmonic complexity of musical pieces* (Masters thesis, Cormenius University). Retrieved from <https://pdfs.semanticscholar.org/0bcf/b2f0f31aa0d5410cdc8c25772340ec50fd88.pdf>
- Terefenko, D. (2009). *Jazz Transformations of the ii7-V7-I Progression*. Retrieved from <https://www.crjonline.org/v1/CRJ-JazzTransformations.php>
- Tymoczko, D. (2011). *A geometry of music: Harmony and counterpoint in the extended common practice*. Oxford University Press. Retrieved from https://books.google.com.tr/books/about/A_Geometry_of_Music.html?id=1Jpq5BRLCNoC&redir_esc=y

Atf Biçimi / How cite this article

Özkeleş, S. (2024). Chord Progressions and Secondary Dominants in the Reharmonization Process. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(2), 599–615. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1577194>