

Armoni Kitaplarındaki Bas Şifrelerinin Karşılaştırmalı Analizi

Comparative Analysis of Figured Bass in Harmony Books

Doruk ENGÜR¹, R. Erol DEMİRBATIR²

¹Uludağ Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, dorukengur@gmail.com

²Uludağ Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, redemir@uludag.edu.tr

ÖZET

Türkiye’de mesleki müzik eğitimi verilen kurumlarda armoni eğitimi, farklı kaynaklardan yararlanılarak gerçekleştirilmektedir. Kaynaklardaki farklılıkların, doğrudan ya da dolaylı olarak, armoni eğitiminde kullanılan öğretim yöntem ve tekniklerini etkilediği varsayılan bu çalışmada, kaynaklardaki bas şifrelerinin kuramcının yaklaşımını ortaya koyuşu ve armoni derslerinin işlenişindeki etkisi göz önünde bulundurularak, bu şifreler arasındaki farklılıkların belirlenmesinin armoni eğitimine katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Çalışmada, Türkiye’de yayımlanmış olan armoni kitaplarından öğretimde yaygın olarak kullanıldığı düşünülen Zarife Bakihanova, Nurhan Cangal, Théodore Dubois, Nikolay Rimski-Korsakov ve Memduh Özdemir’in yazmış olduğu kitaplar ele alınmıştır. Örneklem olarak seçilen kitaplarda kullanılan bas şifreleri; majör ve minör dizilerin sesleri üzerine kurulan üç sesli akorları; yaygın olarak kullanılan yedili ve dokuzlu akorlar ile altere akorları; geçici, işleyici ve abantı olarak kullanılan akorları içeren tablolar üzerinde gösterilerek karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Söz konusu kitapların, bas şifreleri açısından önemli farklılıklar içerdiği belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Armoni eğitimi, Bas şifreleri, Armoni kitapları.

ABSTRACT

In Turkey, harmony education is being carried out by practicing upon different sources in the institutions which provides professional music education. This paper in which it is assumed that the differences in the sources affect directly or indirectly the methods and techniques which are used in harmony education it is thought that presentation of the differences in figured bass will contribute the harmony education by taking into consideration the effects of figured bass in the sources on the doctrinarian’s presenting his approach and also on the teaching procedures of harmony classes. In this study; the books written by Zarife Bakihanova, Nurhan Cangal, Théodore Dubois, Nikolai Rimsky-Korsakov and Memduh Özdemir which are considered as widely-used in education among the books published in Turkey has been discussed. The figured bass used in the books which are chosen as samples has been analyzed comparatively by the help of the charts including triad chords on major and minor scales’ degrees; seventh, ninth, and altered chords used in common and chords used as auxiliary, passing and Appoggiatura. It has

been determined that the books mentioned above have significant differences in terms of figured bass.

Keywords: *Harmony education, Figured bass, Harmony books.*

GİRİŞ

Barok dönemde dikey müzik kavramının gelişmesi ve bas partisinin önem kazanması sonucunda yeni bir notasyon sistemi ortaya çıkmıştır. Şifreli bas olarak adlandırılan bu sistem, müzik parçasının armonik ilerleyişini, tek bir çizgi halinde özetlemeyi ve yoğunlaştırmayı sağlayan stenografik kodlardan oluşmaktadır. (Théma Larousse, 1993, 5/337) 16. yüzyılın sonlarında orgeculara, eşlik sırasında kolaylık sağlayabilmesi amacıyla tasarlanan bu sistem ile eşlikçi, basın altına yazılan şifreler yardımıyla, bütün partiyonu okumaya gerek duymadan eşlik yapabilmekteydi.

Bu şifreler armoniyi belli ederken, doğaçlamaya da olanak sağlamaktadır. Bu sistemde eşlikçi, besteci tarafından yazılan dış partilerin arasını, verilen şifrelere bağlı kalmak şartıyla kendi doldurmaktaydı.

Armoniyi belirli bir çerçevede göstermesine karşın, yine de akor bağlantılarında serbestlik tanınması, şifreli bası armoni eğitiminin de ayrılmaz bir parçası yapmıştır.

Armoni eğitiminde kuramcılarının farklı anlayış ve yaklaşımları olmuştur. Bu anlayış ve yaklaşımlar bas şifrelerine de yansımış ve günümüzde armoni eğitiminde kullanılan bas şifrelerinin benzerliklerinin yanında, bir takım farklılıklarının da bulunmasına yol açmıştır.

“Günümüzdeki armoni bilgisi öğretileri (...) akorların nitelenmesi ve adlandırılması açısından ‘basamaksal’ ve ‘işlevsel’(fonksiyonel) olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır.” (Cangal, 2005, 15).

Basamaksal armoni anlayışında akorlar kök seslerinin dizideki derecelerine göre I. basamak akoru, II. basamak akoru... gibi isimler alır. Basamaksal armoni anlayışından daha sonraları benimsenen işlevsel armonide ise akorlar işlevlerine göre adlandırılır.

18. yüzyılda, Rameau'nun tonalitenin en önemli sesleri olarak gördüğü I., IV. ve V. basamak sesleri üzerine kurulan akorların “ana akorlar” olarak kabul edilmesi kuramcılar arasında yaygınlaşmıştır. H. Riemann'ın 1893'te son şeklini alan işlevsel armoni kuramında diğer dereceler üzerine kurulan akorlar, ana akorların vekili olarak benimsenmiştir. (Cangal, 2005, 15).

Bugün de işlevsel armoni anlayışında, her ne kadar farklı adlandırmalar kullanılsa da, bütün akorlar, işlevleri göz önünde bulundurularak ana akorlarla olan bağlantıları belirtilecek şekilde adlandırılmaktadır.

Basamaksal ve işlevsel armoni anlayışını beraber kullanarak, akorların işlevlerinden bahsetmelerine rağmen bas şifrelerde sadece basamakları göstermeyi daha uygun gören armoni öğretmenleri olduğu gibi, bu görüşte yazılmış kuram kitapları da vardır.

Armoni eğitiminde kullanılan bas şifrelerinin aralarındaki farklar sadece işlevsel veya basamaksal olmalarından kaynaklanmamaktadır. İşlevsel ve basamaksal şifreler de kendi içlerinde küçük de olsa farklılıklar içerebilmektedir.

Ülkemizde de müzik eğitimi veren kurumlarda armoni eğitimi, farklı şifreleme yöntemlerini benimsemiş kitaplardan faydalanılarak gerçekleştirilmektedir.

Bu çalışmada, bas şifrelerinin kuramcılarının yaklaşımını ortaya koyuşu ve armoni dersinin işleyişindeki etkisi göz önünde bulundurularak, şifreler arasındaki farkların ortaya konulmasının armoni eğitimine katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

Bu düşünceden hareketle, Türkiye’de yayımlanmış armoni kitaplarından yaygın olarak kullanıldığı varsayılan beş kitap, bas şifreleri bakımından ele alınmış ve aralarındaki farklar belirlenmeye çalışılmıştır.

Bu bağlamda kitaplardaki bütün konular incelenmiş, bas şifrelerindeki farklılıklar konulara göre ele alınarak verilen tablolar üzerinde karşılaştırılarak incelenmiştir.

Amaç

Bu çalışmada, armoni eğitiminde kullanılan kaynaklardaki bas şifreleri analiz edilerek, söz konusu şifrelerdeki farklılıklara dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Şifrelerdeki farklılıklardan yola çıkarak şifre seçiminin armoni eğitimindeki önemini vurgulayan bu çalışmanın armoni eğitimiyle ilgili yapılacak diğer çalışma ve araştırmalara ışık tutması ve zemin oluşturması hedeflenmiştir. Çalışmada ortak terminoloji oluşturulmasının önemine ve şifrelerdeki farklılıklardan dolayı öğretimde ortaya çıkabilecek sorunlara dikkat çekilmeye çalışılmıştır.


YÖNTEM

Bu araştırma tarama modelinin kullanıldığı betimsel bir çalışmadır. Çalışmada, Türkiye’de yayımlanmış olan armoni kitaplarından öğretimde yaygın olarak kullanıldığı düşünülen, bas şifreleri açısından önemli farklılıklar içeren beş kitap ele alınmıştır. Örneklem olarak seçilen kitaplar Tablo 1’de yer almaktadır.

Tablo 1. Örneklem Grubunu Oluşturan Armoni Kitapları

Yazar Adı	Kitap Adı
Zarife BAKİHANOVA	Armoni
NURHAN CANGAL	Armoni
Théodore DUBOIS	Nazari ve Ameli Armoni Kitabı
Memduh ÖZDEMİR	Armoni
Nikolay RİMSKİ-KORSAKOV	Kuramsal ve Uygulamalı Armoni

Örneklem olarak seçilen kitaplarda kullanılan bas şifreleri; majör, doğal minör, armonik minör ve melodik minör dizilerinin sesleri üzerine kurulan üç sesli akorları; yaygın olarak kullanılan yedili ve dokuzlu akorlar ile altere akorları; geçici, işleyici ve abantı olarak kullanılan akorları içeren tablolar üzerinde gösterilerek, karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

BULGULAR**Tablo 2.** Majör dizi üzerine kurulan akorlar¹


Korsakov	: I	II	III	IV	V	VI	VII
Dubois	: 5	5	5	5	5	5	5
Cangal	: T	Sp	Tk(Dp)	S	D	Tp(Sk)	Ø
Özdemir	: I	II	III	IV	V	VI	VII ⁵
Bakihanova	: I	II	III	IV	V	VI	VII

¹Tablodaki kuramcı isimleri, ilgili armoni kitaplarının ilk basım yılları esas alınarak sıralanmıştır.

Korsakov dereceleri gösteren Romen rakamlarını soprano partisinin üstünde, üst partilerin basa olan aralıklarını gösteren sayıları da bas partisinin altında kullanmıştır.

Bu şifreler tablolarda gösterim kolaylığı açısından yan yana yazılmıştır.

Dubois genellikle, sadece bas partisinin verildiği çalışmalarda şifreleri bas partisinin üstünde, diğer partilerin de gösterildiği örneklerde ise şifreleri bas partisinin altında göstermiştir. Bu çalışmada bütün şifreler bas partisinin altında gösterilmiştir.

Tablo 2’de majör dizi üzerine kurulan temel konumdaki üç sesli akorlar görülmektedir. Buna göre temel konumdaki üç sesli akorları 5 rakamıyla gösteren Dubois’ın, 5’linin eksik aralık oluşturduğu akorları 5 rakamının üstüne bir çizgi koyarak belirttiği söylenebilir. Armoni kitabında, Dubois’ın, temel durumdaki akorlar için hiçbir şifre kullanmadığı örneklere de rastlanmaktadır. Ayrıca akor seslerinin bir önceki ya da bir sonraki akorda hangi seslere bağlanacağı belirtilmek istendiğinde şifrede 3, 5, 8 rakamlarından bir ya da birkaç tanesinin üst üste yazılabildiği de bu kitapta görülmektedir.

Tabloda görüldüğü üzere Cangal'ın kullandığı bas şifreleri işlevsel armoni sistemine uygun olarak I. IV. ve V. dereceler üzerine kurulan “ana akorları” ve bu akorların vekili olarak kullanılan yan dereceler üzerine kurulan akorları göstermektedir. Bu şifrelere göre tonik, subdominant ve dominant'tan oluşan ana akorlar sırasıyla T, S ve D harfleri ile gösterilmektedir. Ana akorlar majörse bu harfler büyük, minörse küçük yazılmıştır. I., IV. ve V. dereceler alt ve üst üçlülere üzerine kurulan akorlar ana akorların vekili olarak kullanılmıştır. Eğer bir ana akor majör ise, bu akorun temel sesinin alt üçlüsü üzerine kurulan vekil akor, söz konusu ana akorun paraleli olarak adlandırılmıştır. Bu vekil akor, temel sesi ile ikinci sesi arasındaki aralık büyük üçlüyse, ana akoru gösteren harfin yanına büyük “P” harfi konularak; temel sesi ile ikinci sesi arasındaki aralık küçük üçlüyse, ana akoru gösteren harfin yanına küçük “p” harfi konularak gösterilmiştir. Ana akorlardan tonik ve subdominant akorları majörse, temel seslerinin üst üçlülere üzerine kurulan vekil akorlar bu akorların karşılığı olarak adlandırılmıştır. Bu vekil akorlar, temel sesi ile ikinci sesi arasındaki aralık büyük üçlüyse, temel dereceyi gösteren harfin yanına büyük “K” harfi konularak; temel sesi ile ikinci sesi arasındaki aralık küçük üçlüyse, küçük “k” harfi konularak gösterilmiştir. Majör bir dominant akorunun temel sesinin üst üçlüsü üzerine kurulan eksik akor ise köksüz dominant olarak adlandırılmış ve “D” harfinin üzerine çizgi çekilerek gösterilmiştir.

Eğer bir ana akor minör ise, bu akorun temel sesinin alt üçlüsü üzerine kurulan vekil akor söz konusu ana akorun karşılığı olarak adlandırılmıştır. Bu vekil akor, temel sesi ile ikinci sesi arasındaki aralık büyük üçlüyse, ana akoru gösteren harfin yanına büyük “K” harfi konularak; temel sesi ile ikinci sesi arasındaki aralık küçük üçlüyse, ana akoru gösteren harfin yanına küçük “k” harfi konularak gösterilmiştir.


Minör ana akorların temel seslerinin üst üçlülere üzerine kurulan vekil akorlar bu akorların paraleli olarak adlandırılmıştır. Bu vekil akorlar, temel sesi ile ikinci sesi arasındaki aralık büyük üçlüyse, temel dereceyi gösteren harfin yanına büyük “P” harfi konularak; temel sesi ile ikinci sesi arasındaki aralık küçük üçlüyse, küçük “p” harfi konularak gösterilmiştir.

Majör tonalitede III. derece akoru bazen Tk bazen de Dp olarak; VI. derece akoru da bazen Tp bazen de Sk olarak kullanılabilir. Bu durum, tabloda ilgili şifreler parantez içine alınarak belirtilmiştir.

Tablo 2’de de görüldüğü üzere Özdemir genel olarak Dubois ile aynı şifreleri kullanmakla birlikte bu şifrelere ek olarak dereceleri belirten Romen rakamlarına da yer vermiştir.

Bakihanova kitabındaki bazı örneklerde I, IV ve V. derece akorları için T, S, D harflerini de kullanmıştır. Ancak ağırlıklı olarak Romen rakamlarını kullandığı için bu çalışmada verilen tablolarda da Romen rakamları tercih edilmiştir.

Tablo 3. Doğal Minör Dizi Üzerine Kurulan Akorlar

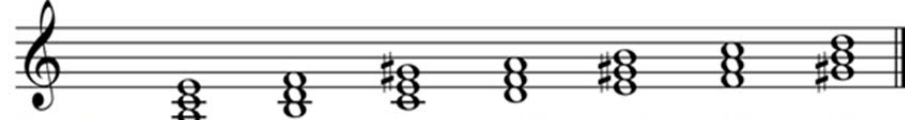


Korsakov	: I	II	III _d	IV	V _d	VI	VII _d
Dubois	: 5	5	5	5	5	5	5
Cangal	: t	sk-5	tP(dK)	s	d	tK(sP)	dP
Özdemir	: I	II 5	III	IV	V	VI	VII
Bakihanova	: I	II	III(ntl)	IV	V(ntl)	VI	VII(ntl)

Tablo 3’te Korsakov’un, doğal minör dizisinin sesleri üzerine kurulmuş akorlardan doğal minör dizisinin 7. derece sesini içerenleri (armonik minörde olmayan akorları), doğal anlamına gelen “d” harfiyle belirttiği görülmektedir. Korsakov, kitabında bu harfleri de Romen rakamlarıyla beraber soprano partisinin üstüne yazmıştır.


Tablo 3’te Cangal’ın kullandığı şifrelere bakıldığında ikinci derece akoru içinde geçen eksik beşli aralığın şifrenin yanına “-5” yazılarak belirtildiği anlaşılmaktadır.

Bakihanova’nın kullandığı şifrelerde, Korsakov da olduğu gibi, doğal minördeki III, V ve VII. derece akorlarının belirtildiği görülmektedir. Ancak Bakihanova bunun için “naturel” anlamına gelen “ntl” harflerini ya da sadece “n” harfini kullanmıştır.

Tablo 4. Armonik Minör Dizi Üzerine Kurulan Akorlar


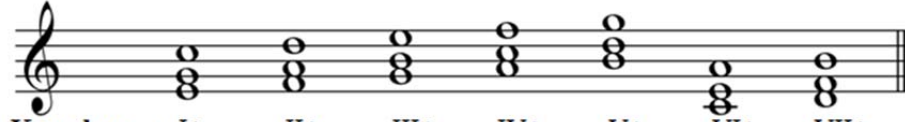
Korsakov	: I	II	III#5	IV	V#	VI	VII
Dubois	: 5	5	#5	5	#	5	5
Cangal	: t	sk-5	dK5#(tP5#)	s	D#	tK(sP)	D
Özdemir	: I	II 5	III#5	IV	V#	VI	VII 5
Bakihanova	: I	II	III	IV	V	VI	VII

Tablo 4'e bakıldığında Bakihanova'nın doğal, armonik ve melodik dizi içinde yer alan akorlardaki değiştirici işaretleri şifrede belirtmediği, ancak diğer kuramcıların donanımda yer almayan değiştiricileri şifreye de yansıttıkları görülmektedir. Cangal değiştirici işareti, ilgili sesin basa olan uzaklığını belirten sayının sağına, diğer kuramcılar ise solunda yazılmıştır. Değiştirici işaret alan sesin basa uzaklığı üçlü ise tabloda görüldüğü gibi bu işaret şifrede sayı yazılmadan belirtilmiştir.

Tablo 5. Melodik Minör Dizi Üzerine Kurulan Akorlar


Korsakov	: I	II(m).#5	III#5	IV(m).#	V#	VI(m).	VII
Dubois	: 5	#5	#5	#	#	5	5
Cangal	: t	Sp5#	dK5#(tP5#)	S#	D#	Sk-5(tk-5)	D
Özdemir	: I	II#5	III#5	IV#	V#	VI 5	VII 5
Bakihanova	: I	II(m)	III	IV(m)	V	VI(m)	VII

Bakihanova dışındaki kuramcılar değiştirici işaretleri, ilgili sesin basa olan uzaklığını gösteren sayının yanına koydukları için bastaki değiştiricileri şifrede belirtmemişlerdir. Tablo 5'te Korsakov ve Bakihanova'nın melodik minör dizi içinde geçen akorları belirtmek için "m" harfini kullandığı görülmektedir.

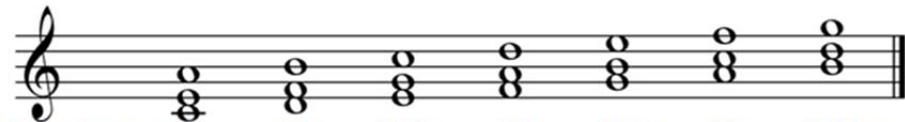
Tablo 6. Majör Dizinin Üzerine Kurulan Akorların Birinci Çevrimleri


Korsakov	: I ₆	II ₆	III ₆	IV ₆	V ₆	VI ₆	VII ₆
Dubois	: 6	6	6	6	6	6	⁺⁶ ₃
Cangal	: T ₆	Sp ₆	Tk ₆ (Dp ₆)	S ₆	D ₆	Tp ₆ (Sk ₆)	D ₆
Özdemir	: I ₆	II ₆	III ₆	IV ₆	V ₆	VI ₆	VII ₆ ⁺⁶ ₃
Bakihanova	: I ₆	II ₆	D ⁶	IV ₆	V ₆	VI ₆	VII ₆

Tablo 6’da da görüldüğü gibi üç sesli akorların birinci çevrimlerinde, temel sesin basa olan uzaklığını belirten “6” sayısı kullanılmıştır.

Dubois ve Özdemir dominant 7, dominant 9 ve bu akorların köksüz hali olan VII. derece üzerine kurulan akorlarda basta olmamak koşulu ile yeden sesi belirtmek için “+” işaretini kullanırlar. Dubois ve Özdemir dominant 7 akorunun birinci çevrimini “+6” ile gösterdikleri için karışıklık çıkmaması amacıyla bu akorun köksüzünde “3” rakamını da kullandıkları tabloda görülmektedir.


Bakihanova, kitabında doğal minör dışında III. derecenin birinci çevrimini sadece dominant fonksiyonlu kullanmış ve bu akorun dominant ek altılısı olarak adlandırılmasının gerektiğini belirtmiştir. Bu akoru tabloda verilen şifre ile göstermiştir.

Tablo 7. Doğal Minör Dizi Üzerine Kurulan Akorların Birinci Çevrimleri


Korsakov	: I ₆	II ₆	III _{d.6}	IV ₆	V _{d.6}	VI ₆	VII _{d.6}
Dubois	: 6	6	6	6	6	6	6
Cangal	: t ₆	sk ₆	tP ₆ (dK ₆)	s ₆	d ₆	tK ₆ (sP ₆)	dP ₆
Özdemir	: I ₆	II ₆	III ₆	IV ₆	V ₆	VI ₆	VII ₆
Bakihanova	: I ₆	II ₆	III ₆ (nti)	IV ₆	V ₆ (nti)	VI ₆	VII ₆ (nti)

Tablo 7’de doğal minör dizisindeki akorların birinci çevrimlerinin belirtilmesinde kullanılan şifreler görülmektedir. Şifreler daha önceki tablolarda açıklanan benzer özellikleri göstermektedir.


Tablo 8. Armonik Minör Dizi Üzerine Kurulan Akorların Birinci Çevrimleri



Korsakov	: I ₆	II ₆	III ₆	IV ₆	V ₆	VI ₆	VII _{#6}
Dubois	: 6	6	6 _#	6	6	6	+ ₆ ₃
Cangal	: t ₆	sk ₆	dK ₆ (tP ₆)	s ₆	D ₆	tK ₆ (sP ₆)	D ₆ #
Özdemir	: I ₆	II ₆	III ₆	IV ₆	V ₆	VI ₆	VII ₊₆ ₃
Bakihanova	: I ₆	II ₆	D ⁶	IV ₆	V ₆	VI ₆	VII ₆

Armonik minör dizi üzerine kurulan akorların birinci çevrimlerini gösteren Tablo 8’de, Dubois ve Özdemir’in şifrelerinde “+” işaretinin kullanıldığı yerlerde değiştirici işaretin kullanılmadığı görülmektedir.

Tablo 9. Melodik Minör Dizi Üzerine Kurulan Akorların Birinci Çevrimleri



Korsakov	: I ₆	II _{m.6}	III ₆	IV _{m.6}	V ₆	VI _{m.6}	VII _{#6}
Dubois	: 6	6 _#	6 _#	6	6	# ₆	+ ₆ ₃
Cangal	: t ₆	Sp ₆	dK ₆ (tP ₆)	S ₆	D ₆	Sk ₆ :(tk ₆ ?)	D ₆ ?
Özdemir	: I ₆	II ₆	III ₆	IV ₆	V ₆	VI _{#6}	VII ₊₆ ₃
Bakihanova	: I ₆	II _{6(m)}	D ⁶	IV _{6(m)}	V ₆	VI _{6(m)}	VII ₆

Tablo 9’da melodik minör dizisi üzerine kurulan akorların birinci çevrimlerinde değiştirici işaretlerin daha önce anlatıldığı gibi ilgili yerlere koyulduğu görölmektedir. Şifreler daha önceki tablolarda açıklanan benzer özellikleri göstermektedir.

Tablo 10. Majör Dizi Üzerine Kurulan Akorların İkinci Çevrimleri

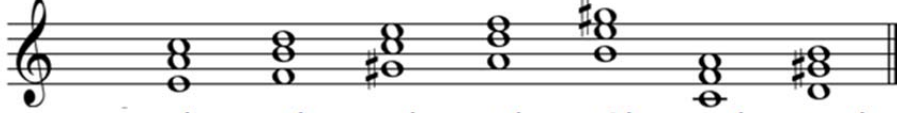
Korsakov	: I ₄ ⁶	II ₄ ⁶	III ₄ ⁶	IV ₄ ⁶	V ₄ ⁶	VI ₄ ⁶	VII ₄ ⁶
Dubois	: ₄ ⁶	₄ ⁶	₄ ⁶	₄ ⁶	₄ ⁶	₄ ⁶	+ ₄ ⁶
Cangal	: T ₄ ⁶	Sp ₄ ⁶	Tk ₄ ⁶ (Dp ₄ ⁶)	S ₄ ⁶	D ₄ ⁶	Tp ₄ ⁶ (Sk ₄ ⁶)	D ₄ ⁶
Özdemir	: I ₄ ⁶	II ₄ ⁶	III ₄ ⁶	IV ₄ ⁶	V ₄ ⁶	VI ₄ ⁶	VII ₄ ⁶
Bakihanova	: I ₄ ⁶	II ₄ ⁶	III ₄ ⁶	IV ₄ ⁶	V ₄ ⁶	VI ₄ ⁶	VII ₄ ⁶

Tablo 10’da üç sesli akorların ikinci çevrimlerinde, akorun temel sesi ile üçlüsünün basa olan uzaklıklarını belirten “4” ve “6” sayılarının kullanıldığı görölmektedir.

Tablo 11. Doğal Minör Dizi Üzerine Kurulan Akorların İkinci Çevrimleri

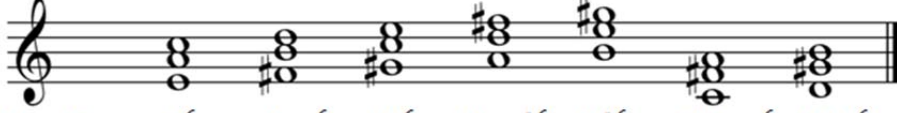
Korsakov	: I ₄ ⁶	II ₄ ⁶	III ₄ ⁶	IV ₄ ⁶	V ₄ ⁶	VI ₄ ⁶	VII ₄ ⁶
Dubois	: ₄ ⁶	₄ ⁶	₄ ⁶	₄ ⁶	₄ ⁶	₄ ⁶	₄ ⁶
Cangal	: t ₄ ⁶	sk ₄ ⁶	tP ₄ ⁶ (dK ₄ ⁶)	s ₄ ⁶	d ₄ ⁶	tK ₄ ⁶ (sP ₄ ⁶)	dP ₄ ⁶
Özdemir	: I ₄ ⁶	II ₄ ⁶	III ₄ ⁶	IV ₄ ⁶	V ₄ ⁶	VI ₄ ⁶	VII ₄ ⁶
Bakihanova	: I ₄ ⁶	II ₄ ⁶	III ₄ ⁶ (ntl)	IV ₄ ⁶	V ₄ ⁶ (ntl)	VI ₄ ⁶	VII ₄ ⁶ (ntl)

Tablo 11’de doğal minör dizisindeki akorların ikinci çevrimlerinin belirtilmesinde kullanılan Şifreler görölmektedir. Şifreler daha önceki tablolarda açıklanan benzer özellikleri göstermektedir.

Tablo 12. Armonik Minör Dizi Üzerine Kurulan Akorların İkinci Çevrimleri



Korsakov	: I ₄ ⁶	II ₄ ⁶	III ₄ ⁶	IV ₄ ⁶	V ₄ ^{♯6}	VI ₄ ⁶	VII ₄ ^{♯6}
Dubois	: $\frac{6}{4}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{♯6}{4}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{+6}{4}$
Cangal	: t $\frac{6}{4}$	sk $\frac{6}{4}$	dK $\frac{6}{4}$ (tP $\frac{6}{4}$)	s $\frac{6}{4}$	D $\frac{6}{4}$ ♯	tK $\frac{6}{4}$ (sP $\frac{6}{4}$)	D $\frac{6}{4}$ ♯
Özdemir	: I ₄ ⁶	II ₄ ⁶	III ₄ ⁶	IV ₄ ⁶	V ₄ ^{♯6}	VI ₄ ⁶	VII ₄ ^{♯6}
Bakihanova	: I ₄ ⁶	II ₄ ⁶	III ₄ ⁶	IV ₄ ⁶	V ₄ ⁶	VI ₄ ⁶	VII ₄ ⁶

Armonik minör dizisinin sesleri üzerine kurulan akorların yer aldığı Tablo 12’de bastaki değiştirici işaretin şifrelerde yer almadığı görülmektedir.

Tablo 13. Melodik Minör Dizi Üzerine Kurulan Akorların İkinci Çevrimleri


Korsakov	: I ₄ ⁶	II ₄ ^{m.6}	III ₄ ⁶	IV ₄ ^{m.♯6}	V ₄ ^{♯6}	VI ₄ ^{m.♯6}	VII ₄ ⁶
Dubois	: $\frac{6}{4}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{♯6}{4}$	$\frac{♯6}{4}$	$\frac{♯6}{4}$	$\frac{6}{4}$
Cangal	: t $\frac{6}{4}$	Sp $\frac{6}{4}$	dK $\frac{6}{4}$ (tP $\frac{6}{4}$)	S $\frac{6}{4}$ ♯	D $\frac{6}{4}$ ♯	Sk $\frac{6}{4}$ (tk $\frac{6}{4}$)	D $\frac{6}{4}$ ♯
Özdemir	: I ₄ ⁶	II ₄ ⁶	III ₄ ⁶	IV ₄ ^{♯6}	V ₄ ^{♯6}	VI ₄ ⁶	VII ₄ ⁶
Bakihanova	: I ₄ ⁶	II ₄ ⁶ (m)	III ₄ ⁶	IV ₄ ⁶ (m)	V ₄ ⁶	VI ₄ ⁶ (m)	VII ₄ ⁶

Tablo 13’te melodik minör dizisinin sesleri üzerine kurulan akorların ikinci çevrimlerinin belirtilmesinde kullanılan şifreler görülmektedir. Şifreler daha önceki tablolarda açıklanan benzer özellikleri göstermektedir.

Tablo 14. Majör ve Minör Tonalitelerde D7 Akoru ve Çevrimleri



The musical notation shows the D7 chord and its inversions in both major and minor scales. The major scale is on the left, and the minor scale is on the right. The chords are: D7, D6/5, D4/3, D2, D7#, D6/5, D6#4/3, D#4/2.

Korsakov	: V ₇	V ₆ ₅	V ₄ ₃	V ₂	V ₇ _#	V ₆ ₅	V _{#4} ₃	V _{#4} ₂
Dubois	: $\frac{7}{+}$	$\frac{6}{\#}$	+6	+4	$\frac{7}{+}$	$\frac{6}{\#}$	+6	+4
Cangal	: D ₇	D ₆ ₅	D ₄ ₃	D ₂	D ₇ _#	D ₆ ₅	D ₆ _{#4} ₃	D _{#4} ₂
Özdemir	: V ₇ ₊	V ₆ _#	V ₊₆	V ₊₄	V ₇ ₊	V ₆ _#	V ₊₆	V ₊₄
Bakihanova	: V ₇	V ₆ ₅	V ₄ ₃	V ₂	V ₇	V ₆ ₅	V ₄ ₃	V ₂

Tablo 14'te de görüldüğü gibi Bakihanova, 7'li akorlarda, 7'li ve temel sesin basa olan uzaklıklarını belirten sayıları kullanmıştır. Ancak 7'li ya da temel sesin basta olduğu durumlarda, bastaki ses belirtilmemiştir.

Korsakov ve Cangal, 7'li ve temel sese ek olarak, bastaki ses dışında, değiştirici işaret alan sesleri de şifrede göstermişlerdir.

Dubois ve Özdemir, temel durumda yedeni ve 7'liyi, birinci çevrimde temeli ve 7'liyi, diğer çevrimlerde sadece yedeni göstermişler, yeden sesi "+" ile belirtmişlerdir.

Tablo 15. Majör ve Minör Tonalitelerde D9 Akoru ve Çevrimleri


The musical notation shows the D9 chord and its inversions in both major and minor scales. The major scale is on the left, and the minor scale is on the right. The chords are: D9, D14/6/5, D12/4/3, D10/2, D9#, D14/6/5, D12/6#4/3, D10/4#2.

Korsakov	: V ₉				V ₉			
Dubois	: $\frac{9}{7}$ ₊	$\frac{7}{6}$ _#	$\frac{5}{+6}$ ₄	$\frac{3}{+4}$ ₂	$\frac{9}{7}$ ₊	$\frac{7}{6}$ _#	$\frac{+6}{+6}$ ₄	$\frac{+4}{+4}$ ₂
Cangal	: D ₉ ₇	D ₁₄ ₆ ₅	D ₁₂ ₄ ₃	D ₁₀ ₂	D ₉ ₇ _#	D ₁₄ ₆ ₅	D ₁₂ ₆ _{#4} ₃	D ₁₀ ₄ _{#2}
Özdemir	: V ₉ ₊	V ₇ _#	V ₊₆ ₄	V ₊₄ ₂	V ₉ ₊	V ₇ _#	V ₊₆ ₄	V ₊₄ ₂
Bakihanova	: V ₉				V ₉			

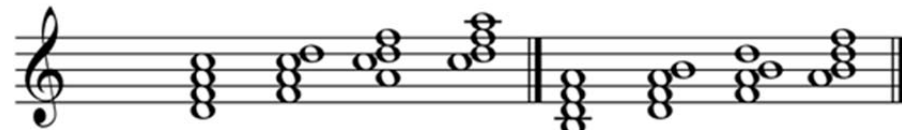
Dubois'ya göre, dominant akoru majör 9'luysa, akorun 9'lusu 3'lüsünden daha üstte olmalıdır. Dubois bu özel durumu belirtmek için Tablo 15'te görüldüğü gibi 1., 2. ve 3. çevrimlerde akorun 9'lusunu gösteren sayıyı 3'lüyü gösteren sayının üstüne yazmıştır. Ancak minör 9'lu dominant akorunda, 9'lunun, 3'lünün altına da inebileceğini belirtmiş ve şifrede sayıları normal sıralarıyla göstermiştir.

Cangal ve Özdemire göre dominant dokuzlu akorunda dokuzlu sesin akorun temel sesinden en az 9'lu aralık üstünde olması gerekir. Bu gerekliliği Cangal şifrede 9'un yanı sıra 14, 12 ve 10 sayılarını da kullanarak göstermiştir. Özdemir ise Dubois'nın majör 9'lu dominant akorunda kullandığı şifreyi benimsemiştir.

Dört partili uygulamalarda D9 akoru ve çevrimleri genellikle 5'lisiz kullanılır. Ancak Cangal bu akorun ikinci çevriminde 7'linin ya da 3'lünün kullanılmadığını belirtmiş, kullanılmayan sesi gösteren sayıyı da şifreden çıkarmıştır.


Korsakov ve Bakihanova dominant dokuzlu akorunun çevrimlerine yer vermemişlerdir.

Tablo 16. Majör ve Minör Tonalitelerde II₇ Akoru ve Çevrimleri



Korsakov	: II ₇	II ₆ ₅	II ₄ ₃	II ₂	II ₇	II ₆ ₅	II ₄ ₃	II ₂
Dubois	: 7	6 ₅	4 ₃	2	7	6 ₅	4 ₃	2
Cangal	: Sp ₇	Sp ₆ ₅	Sp ₄ ₃	Sp ₂	sk ₇	sk ₆ ₅	sk ₄ ₃	sk ₂
Özdemir	: II ₇	II ₆ ₅	II ₄ ₃	II ₂	II ₇	II ₆ ₅	II ₄ ₃	II ₂
Bakihanova	: II ₇	II ₆ ₅	II ₄ ₃	II ₂	II ₇	II ₆ ₅	II ₄ ₃	II ₂

Tablo 16'da Dubois ve Özdemir'in yarı eksik ikinci derece 7'li akorundaki eksik 5'li aralığı belirtmedikleri görülmektedir.

Tablo 17. Majör ve Minör Tonalitelerde VII7 Akoru ve Çevrimleri


Korsakov	:VII7	VII ₅ ⁶	VII ₃ ⁴	VII ₂	VII7	VII ⁶ ₅	VII ⁴ ₃	VII ²
Dubois	: $\frac{7}{8}$	$\frac{5}{-6}$	$\frac{3}{+4}$	$\frac{4}{+2}$	7	$\frac{+6}{8}$	$\frac{+4}{3}$	+2
Cangal	: D 7	D ₅ ⁶	D ₃ ⁴	D 2	D 7	D ₅ ⁶ ♯	D ₃ ⁴ ♯	D 2♯
Özdemir	: VII ₈ ⁷	VII ₋₆ ⁵	VII ₊₄ ³	VII ₊₂ ⁴	VII7	VII ⁶ ₈	VII ⁴ ₃	VII+2
Bakihanova:	VII7	VII ₅ ⁶	VII ₃ ⁴	VII ₂	VII7	VII ₅ ⁶	VII ₃ ⁴	VII ₂

Cangal ve Özdemir majör 9'lu ya da minör 9'lu olmasına bakılmaksızın bütün D9 akoru ve çevrimlerinde 9'lu sesin temel sesin 9'lu üstünde olması gerektiğini söylemiş ve bu durumu şifrede de göstermişlerdir. Dubois ise majör 9'lu dominant akoru ve çevrimlerinde 9'lunun yeden sesin üstünde olması gerektiğini, minör 9'lu dominant akorunda ise böyle bir kural olmadığını belirtip, bu durumu, hem D9 akoru ve çevrimlerinin, hem de köksüz D9'lu akoru ve çevrimlerinin şifrelerindeki sayıların sıralamasında gerekli değişikliği yaparak göstermiştir.

Tablo 17'de Özdemir'in de köksüz D9 akorunun çevrimlerinde sayı sıralarını Dubois da olduğu gibi belirlediği gözükmektedir. Ancak Özdemir'in minör 9'lu ve majör 9'lu dominant akorları için farklı kurallar belirtmediği göz önünde bulundurulduğunda, D9 akorunun köksüz kullanımında 1. ve 2. çevrimlerin şifrelerindeki sayıların yerlerinin değişik göstermesinin nedeni anlaşılamamaktadır. Özdemir'in armoni kitabından yola çıkarak Özdemir'in, seslerin partilere dağıtılmasında 9'lunun majör ya da minör olmasının önemli olmadığını düşünen Cangal ile aynı görüşte olduğu, ancak seslerin partilere dağıtılmasında 9'lunun majör ya da minör olmasının önemli olduğunu düşünen Dubois ile aynı şifreleri kullandığı söylenebilir.

Minör dizideki ikinci derece 7'li akorunda eksik 5'liyi belirtmeyen Dubois ve Özdemir'in majör dizinin yedinci derecesi üzerine kurulan 7'li akordaki eksik 5'liyi

belirttikleri görülmektedir. 7'linin de eksik olduğu minör dizisinin yedinci derecesi üzerine kurulan 7'li akorda ise eksik 5'linin gösterilmesine gerek duymamışlardır.


Tablo 18. Majör Tonalitede 6. Derecenin Pestleşmesi İle İlgili Akorlar

	IVa.♭	IIa.♭5	IIa. $\frac{7}{\flat 5}$	VIIa.♭7	Va.♭9	VIa.	VIa.♭5
Korsakov	♭8	♭8	♭8	♭8	♭8	♭8	♭8
Dubois	♭	♭5	$\frac{7}{\flat 5}$	7	$\frac{\flat 9}{7}$	5	♭5
Cangal	s♭	sk5♭	sk $\frac{7}{5\flat}$	Đ7♭	D $\frac{9}{7}$ ♭	Tp	tK5♭(sP5♭)
Özdemir	IV♭	II♭5	II $\frac{7}{\flat 5}$	VII 7	V $\frac{\flat 9}{7}$	VI	VI♭5
Bakihanova	IV(a)	II(a)	II7(a)	VII7(a)	D9(a)	VI(a)	VI♭

Tablo 18'de de görüldüğü gibi Dubois ve Özdemir, değiştirici ses alıp eksik hale gelen aralıkları bazen bemol işareti ile bazen de ilgili sayının üstüne eksik olduğunu belirtecek bir çizgi koyarak göstermişlerdir. Bu durumla ilgili katı bir kuralın olmadığı söylenebilir.

Cangal'ın kullandığı şifrelere bakıldığında, Tablo 18'de Tp dışındaki akorların adaş tonalitedeki fonksiyonlarına göre şifrelendirildiği görülmektedir. Tp akoru ise adaş tonalitede yer almamaktadır.

Bakihanova'nın kullandığı şifrelerde dereceyi gösteren Romen rakamının üstünde, yanında herhangi bir sayı olmayan bemol işareti, akorun ilgili derecenin yarım ses pesti üzerine kurulacağını gösterir. Bakihanova'da notadaki değiştirici işaretlerin bemol ya da naturel olması şifreyi etkilememiş, şifrede pestleşme için daima bemol işareti kullanılmıştır.


Tablo 19. Majör ve Minör Tonalitelerde 2. Derecenin Pestleşmesi İle İlgili Akorlar


Korsakov	: IIa. \flat_6	V \flat_5	V \flat_5 \flat_7	VIIa. \flat_7	II \flat_6	V \flat_5 \sharp	V \flat_5 \flat_7 \sharp	VII \flat_7
Dubois	: \flat_6	\flat_5	\flat_5 \flat_7 \flat_+	\flat_7	\flat_6	\flat_5 \sharp	\flat_5 \flat_7 \flat_+	\flat_7
Cangal	: N \flat_6	D \flat_5	D \flat_5 \flat_7	D \flat_7 \flat_7	N \flat_6	D \flat_5 \sharp	D \flat_5 \flat_7 \sharp	D \flat_7 \flat_7
Özdemir	: II \flat_6	V \flat_5	V \flat_5 \flat_7 \flat_+	VII \flat_7 \flat_7	II \flat_6	V \flat_5 \sharp	V \flat_5 \flat_7 \flat_+ \sharp	VII \flat_7 \flat_7
Bakihanova	: II \flat_6	V \flat_5	V \flat_5 \flat_7	VII \flat_7 \flat_3	II \flat_6	V \flat_5	V \flat_5 \flat_7	VII \flat_7 \flat_3

Tablo 19’da görüldüğü üzere Cangal, pestleşmiş ikinci derece akoru üzerine kurulan majör akoru Napoliten anlamına gelen “N” harfi ile göstermiştir. Bu akor tabloda en yaygın kullanıldığı konum olan birinci çevrimde verilmiştir.


Özdemir’in de Napoliten altılı akoru için N6 sembolünü kullandığı örnekler vardır. Ancak genellikle Romen rakamlarını kullandığı için tabloda da “II” rakamı kullanılmıştır.

Tablo 19’a ek olarak, armonik, melodik ve doğal dizilerde yer almayan değiştiricileri temel sese olan uzaklıklarını göstererek belirten Bakihanova’nın, değiştirici işaret alan sesin bemol ya da naturel almasından bağımsız olarak bütün pestleşmeleri bemol işareti ile gösterdiği söylenebilir.

Tablo 20. Majör ve Minör Tonalitelerde DD7 Akoru ve Çevrimleri


Korsakov	:II7 _#	II6 ₅	II [#] 6 ₄ ₃	II [#] 4 ₂	II _m .7 _#	II _m .6 ₅	II _m . [#] 6 ₄ ₃	II _m . [#] 4 ₂
Dubois	:7 ₊	6 ₈	+6	+4	7 ₊	6 ₈	+6	+4
Cangal	:D _# 7	D ₅ 6	D ₄ 6 [#] ₃	D ₂ 4 [#]	D _# 7	D ₅ 6	D ₄ 6 [#] ₃	D ₂ 4 [#]
Özdemir	:V ₊ 7	V ₈ 6	V ₊ 6	V ₊ 4	V ₊ 7	V ₈ 6	V ₊ 6	V ₊ 4
Bakihanova	:DD7	DD6 ₅	DD4 ₃	DD2	DD7	DD6 ₅	DD4 ₃	DD2


Cangal'a göre minör tonalitelereki dominant dominantı akoru, II. derecenin sadece 3'lüsünün tizleşmesi ile oluşur. Diğer kuramcılara göre 3'lü ile birlikte 5'li de tizleştirilir. Bu durumda Tablo 20'de verilen minör tonalitedeki dominant akoru, Cangal'a göre 5'lisi tizleştirilmiş dominant dominantı akordur.

Tablo 21. Majör ve Minör Tonalitelerde DDVII₇ Akoru ve Çevrimleri


Korsakov	:IV ^b 7	IV [#] 6 ₅	IV [#] 4 ₃	IV [#] 2	IV _m .7 _#	IV _m . [#] 6 ₅	IV _m . [#] 4 ₃	IV _m . [#] 2
Dubois	:7	+6 ₈	+4 _b	+2	7	+6 ₈	+4 ₃	+2
Cangal	:D _b 7	D ₅ 6 [#]	D ₃ 4 [#]	D ₂ 2 [#]	D _b 7	D ₅ 6 [#]	D ₃ 4 [#]	D ₂ 2 [#]
Özdemir	:V ₇	V ₈ +6	V _b +4	V ₊ 2	V ₇	V ₈ +6	V ₃ +4	V ₊ 2
Bakihanova	:DDVII7	DDVII6 ₅	DDVII4 ₃	DDVII2	DDVII7	DDVII6 ₅	DDVII4 ₃	DDVII2

Tablo 21’de Özdemir’in V. derece üzerine konulan bir çizgi ile köksüz dominantı ifade ettiği görülmektedir. Özdemir’in, kitabında genellikle “VII” rakamını kullansa da bazı örneklerde tablodaki şifreleme yöntemini benimsediği söylenebilir.


Tablo 22. Majör ve Minör Tonalitelerde Ara Dominant Akorları



Korsakov	: I ₆ ₅	IV	I ₆ ₅	IV
Dubois	: 6 ₅	5	6 ₅	5
Cangal	: (D ₆ ₅)	S	(D ₆ ₅)	s
Özdemir	: IV ₆ ₅	IV	IV ₆ ₅	IV
Bakihanova	: D ₆ ₅	→ IV	D ₆ ₅	→ IV

Ara dominant akoruna örnek olarak subdominant akorunun dominant akoru Tablo 22’de gösterilmiştir. Kuramcıların bu akoru farklı şekillerde belirttikleri görülmektedir.

Tablo 23. Majör Tonalitede 2. Derecenin Tizleşmesi İle İlgili Akorlar




Korsakov	: V [#] ₅	V [#] ₇	V ^{b9} ₇ ₅	VII [#]	VII ^{b7}			
Dubois	: #5	7 ₅ ⁺	b9 ₇ ₅ ⁺	8 ₅ ⁺	7 ₅ ⁽⁷⁾			
Cangal	: D5 [#]	D7 ₅ [#]	D9 ₇ ^b ₅ [#]	D [#]	D ^{7(b)} ₅ [#]	Sp	Sp7	Sp7 ₅ [#]
Özdemir	: V [#] ₅	V [#] ₇ ₅ ⁺	V ^{b9} ₇ ₅ ⁺	VII ⁸ ₅ ⁺	VII ⁷ ₅ ⁽⁷⁾			
Bakihanova	: V [#] ₅	V [#] ₇ ₅	V [#] ₉ ₇ ₅	VII [#] ₃	VII [#] ₇ ₃			

Değiştirici alan sesleri, temel sese olan uzaklıklarına göre gösteren Bakihanova, sesin diyez ya da naturel almasına bakmaksızın tizleşmeyi diyez işareti ile göstermiştir.

Cangal dışındaki diğer kuramcılar Tablo 23'teki son üç akora yer vermemiştir.

Tablo 24. İtalyan, Fransız ve Alman Artık 6'lı Akorları



Korsakov	: IV ^{#6}	V	II ^{#6} _{4/3}	V	IV ^{#6} _{b5}	V
Dubois	: #6	5	#6 _{4/3}	5	#6 _{b5}	5
Cangal	: D ^{6#}	D	D ^{6#} _{4/3}	D	D ^{6#} _{b5}	D
Özdemir	: V ⁺⁶ ₃	V	V ⁺⁶	V	V ⁺⁶ _{b5}	V
Bakihanova	: DDVII ^{b3} ₆	D	DD ^{b5} _{4/3}	D	DDVII ^{b3} _{6/5}	D

Dubois altere edilmiş sesin basa geldiği durumlarda “+” işaretinin kullanılmasının doğru olmadığını, Tablo 24’de ikinci ölçüdeki artık 6’lı akorunu örnek vererek bu akorun “+6” ile şifrelendirilmesi durumunda söz konusu akorun “Re bemol dominant 7’li” akorunun ikinci çevrimi ile karıştırılabileceğini belirtmiştir.

Tablo 24’te yer alan akorların İtalyan, Fransız ve Alman artık altılı akorları olarak da adlandırıldığı Özdemir’in armoni kitabında belirtilmiştir. Ama Özdemir de bu akorlar için özel bir şifre kullanmamış tabloda verilen şifreleme yöntemini tercih etmiştir.

Tablo 25. İşleyici ve Geçici Sesler

Korsakov : I V₄⁶ I₆

Dubois : 5 #4 5 $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{7}{6}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{8}{3}$ 5 $\frac{6}{4}$ 6

Cangal : T₅ #4 5 T S₄⁶ T D₅¹⁴ $\frac{13}{4}$ $\frac{12}{3}$ T D₄⁶ T₆

Özdemir : I₅ #4 5 I₃⁵ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ V₈⁷ $\frac{6}{4}$ $\frac{8}{3}$ I V₄⁶ I₆

Bakihanova: I IV₄⁶ I I V₄⁶ I₆

Korsakov işleyici ve geçici sesleri şifrede belirtmemiş ancak geçici $\frac{6}{4}$ akorlarını şifrede göstermiştir.

Dubois işleyici ve geçici seslerin şifrede gösterilmediğini, çok özel durumlarda bu seslerin belirtilmesi gerektiğinde, Tablo 25'te görüldüğü gibi şifrelenirebileceklerini söylemiştir.

Bakihanova ise akor dışı sesleri şifrelerde belirtmemiştir. Bakihanova ve Korsakov D₉ akorunun çevrimlerine yer vermedikleri için tabloda 3. ölçü boş bırakılmıştır.

Tablo 26. Abantılar



Korsakov : I_4^6 V_6-5 — 6

Dubois : $\frac{6}{4}$ — $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ — 6 ($\frac{5}{2}$ 6) +7 5 $\frac{6}{+7}$ 5

Cangal : $D_4^6 = \frac{6}{4} = \frac{5}{3}$ $T_4^6 = \frac{5}{3} =$ — 6 $T_7^9 = \frac{8}{7} = \frac{8}{4} = \frac{5}{3} =$ $T_4^7 = \frac{8}{4} = \frac{5}{3} =$

Özdemir : $V_4^6 = \frac{6}{4} = \frac{5}{3}$ $I_4^6 = \frac{5}{3} =$ — 6 $I_1^{V+7} = \frac{5}{3}$ $I_1^{V+7} = \frac{5}{6} = \frac{5}{3}$

Bakihanova: K_4^6 $D^{6 \rightarrow 5}$

Korsakov tek sesin abantı olarak kullanıldığı durumlarda şifreyi, Tablo 26'daki ilk ölçüde 6-5 abantısında olduğu gibi göstermiş, yine aynı ölçüdeki Kadans $\frac{6}{4}$ akorunu ise I. derece akorunun ikinci çevrimi olarak göstermiştir. Korsakov kitabında bu akor dışında başka bir abantı akorunun (eşzamanlı gecikmenin) şifrelenmesini göstermediği için tabloda da ilgili yerler boş bırakılmıştır.

Bakihanova abantı olarak kullanılan $\frac{6}{4}$ akorlarından sadece kadans $\frac{6}{4}$ akoruna yer vermiş, bu akor dışında kuvvetli zamanda herhangi bir şekilde $\frac{6}{4}$ akoru kullanmamıştır. Bakihanova tablodaki dominant akorundaki 6-5 gecikmesini, ek 6'lı dominant akoru konusunda ele alıp şifrede de tabloda olduğu gibi göstermiştir.

Bas partisindeki gecikmelerde Dubois'nın tabloda parantez içinde gösterilen yöntemi de kullandığı, iki şifreleme yöntemini de doğru kabul ettiği görülmektedir.

Cangal konuyla ilgili olarak tek bir örnek vermiş ve bu örnekte fonksiyonu gösteren “D” harfini kullanmadığı için bu akor tabloda da bu şekilde yer almıştır.

Bakihanova'nın armoni kitabından bastaki gecikmenin nasıl şifrelendirilmesi gerektiği ile ilgili bir bulgu elde edilememiştir.

Korsakov, tonik üzerindeki dominant yedi ve dokuz akorlarının bazı kuramcılar tarafından 11'li, 13'lü akorlar olarak kabul edildiğini ve bu sayılarla şifrelendirildiğini söylese de, kendisi bu gecikmelerin şifrelendirilmesi ile ilgili bir görüş ortaya koymadığı için tabloda ilgili yerler boş bırakılmıştır.

Tonik üzerindeki dominant yedi ve dokuz akorlarının 11'li ve 13'lü olarak da kabul edildiği bilgisine Dubois da yer vermiştir. Ancak Dubois tablodaki şifreleri kullanmıştır.

Dubois ve Özdemir'in şifrelerinde, tonik üzerindeki dominant yedi ve dokuz akorları, köklü ya da köksüz olmalarına bakılmaksızın aynı şekilde gösterilir.

Dubois'ya göre son ölçüdeki tonik üzerindeki köksüz dominant 9'lu akorunun 9'lusunun yeden sesin üstünde olması gerektiği için şifrede, yedeni gösteren “6” sayısı 9'luyu gösteren “7” sayısının üstüne yazılmıştır.

Özdemir'in bu nokta Dubois ile aynı görüşte olmadığı şifredeki sıralamada “7” sayısını üste yazmasından anlaşılmaktadır.

SONUÇ

Türkiye'de mesleki müzik eğitimi verilen kurumlarda, armoni eğitiminin gerçekleştirilmesinde yararlanılan kaynaklar bas şifreleri bakımından önemli farklılıklar içermektedir. Söz konusu kaynaklardaki bas şifrelerinin incelendiği bu çalışmada bazı kuramcıların akorları, fonksiyonları gösteren harflerle, bazı kuramcıların Romen rakamlarıyla adlandırdığı, bazı kuramcıların ise, akorların çevrimlerini belirten sayılar dışında, akorları adlandırmak için sayı ya da harf kullanmadığı görülmüştür. Değiştirici

almış seslerin gösteriminde, bazı kuramcıların bu sesleri basa olan uzaklıklarına göre, bazılarının ise, temel sese göre belirttiği tespit edilmiştir.

Akor dışı seslerin gösteriminde de önemli farklılıklar olduğu belirlenen bu çalışmada, kuramcıların kabul ettiği farklı kuralların da şifreleri etkilediği görülmüştür. Kuramcıların yöntem ve yaklaşımlarını yansıtan şifrelerdeki bu farklılıkların, armoni eğitimini doğrudan etkileyebilecek nitelikte olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu alanda eğitim veren öğretim elemanlarının farklı şifreleme yöntemlerini benimsemesi, armoni ile ilgili çalışmaların yürütülmesi ve izlenmesinde iletişim sorunları çıkarabildiği gibi, yatay geçiş ya da lisansüstü eğitimi gibi nedenlerle başka kurumlarda ilgili programlara devam eden öğrencilerin başarısını da olumsuz yönde etkileyebilir.

Armoni eğitiminde farklı kuramcılar tarafından benimsenmiş şifrelerin tanıtılmasına yer verilmesinin, armoni eğitiminde farklı yaklaşımların öğretime yansımalarının değerlendirildiği başkaca araştırmalar yapılması ile çözüme katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda, müzik eğitimi verilen kurumlar arasında iletişim ve etkileşimin artırılarak öğretim yöntem ve teknikleri ile bilgilerin ve terminolojinin paylaşılması sağlanmalıdır.

Araştırmanın kapsamının genişletilerek konunun sempozyum, kongre vb. bilimsel toplantılarda işlenmesinin armoni eğitiminin geliştirilmesine önemli ölçüde katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Bakihanova, Z. (2003). Armoni. Ankara: Yorum Matbaası.
Cangal, N. (2005). Armoni. (3. basım) Ankara: Arkadaş Yayınevi.
Dubois, T. (1933). Nazari ve Ameli Armoni Kitabı. (Çev. M. Hulûsi ve Cemal Reşit) İstanbul: Bürhanettin Matbaası.
Özdemir, M. (2001). Armoni. İzmir: Kanyılmaz Matbaacılık.
Rimsky-Korsakof, N. (1996). Kuramsal ve Uygulamalı Armoni. (2. Baskı) (Çev. Ahmet Muhtar Ataman) İzmir: Levent Müzik Evi.
Théma Larousse (1993). Cilt:5 Milliyet Yayınları.

SUMMARY

In Baroque period, with the development of the concept of homophonic music and as a result of the bass parts' gaining importance, a new notation system came up. This system named figured bass composed of stenographic codes which enabled to intensify and summarise the music pieces' harmonic progression in case of a single line.

In the late sixteenth century, the accompanist by means of this system which was designed for organist with the aim of providing convenience during the accompaniment could accompany without the necessity of reading the whole partition with the help of the codes written under the bass.

While bringing up the harmony, these codes used to allow improvisation. According to this, the accompanists filled up the parts among the exterior parts, which had been written by the composers, by themselves providing they held to the codes given.

Regardless of the fact that it showed harmony in a certain frame, its giving freedom in combining chords still made figured bass inseparable part of the harmony education.

In harmony education, the doctrinarians have had different point of view and approaches until today. These perception and approaches passed through the figured bass and this resulted in not only some similarities but also several differences in the figured bass used in harmony education today.

In Turkey, harmony education is being carried out by practicing upon different sources in the institutions which provides professional music education. In this study; the books written by Zarife Bakihanova, Nurhan Cangal, Théodore Dubois, Nikolai Rimsky-Korsakov and Memduh Özdemir which are considered as widely-used in education among the books published in Turkey has been discussed. The figured bass used in the books which are chosen as samples has been analyzed comparatively by the help of the charts including triad chords on major and minor scales' degrees; seventh, ninth, and altered chords used in common and chords used as auxiliary, passing and Appogiatura. It has been determined that the books mentioned above have significant differences in terms of figured bass.

In this study, it is seen that some doctrinarians name chords with some letters which show functions, while some doctrinarians name chords with roman numerals. Some doctrinarians on the other hand don't use letters or numbers to name the chords except the numbers which indicates the chord inversions. To present the accidental note, some doctrinarians indicate according to its distance to bass, whereas some doctrinarians indicate it according to the fundamental note.

This study in which it is determined that there are also significant differences in showing the non-harmonic notes it is concluded that the differences in the codes that reflects doctrinarians' methods and approaches concerning the harmony education can directly affect the harmony education.

It is thought that introducing the codes which the different doctrinarians adopt will be effective in solving the problems caused by the codes in harmony education.