

**DOMİNANT DOKUZLU AKORLARIN KULLANIMININ
FARKLI DÖNEM PİYANO ESERLERİ ÜZERİNDE İNCELENMESİ¹**

*INVESTIGATION OF THE USE OF DOMINANT NINTH CHORDS
ON PIANO WORKS OF DIFFERENT PERIODS*

Yaşar ÖZELMA*

*Geliş Tarihi: 05.10.2023
(Received)*

*Kabul Tarihi: 25.12.2023
(Accepted)*

ÖZ: Dokuzlu akorlar genişletilmiş akorlar grubundadır. Tonal sistem çağında daha çok dizinin V. derecesi üzerinde kurulan dominant dokuzlu akorlar kullanılmaktadır. Majör ve minör tonalitelerde başkalık gösteren bu uyumsuz akorların eserlerdeki kullanımları, müzik tarihi içerisinde çoğunlukla dönemin gereksinimlerine dayanan farklılıklar göstermektedir. İlgili evriliş, çoksesli bir çalgı olan piyano için yazılmış eserler üzerinde kolayca gözlemlenmesi bakımından daha çarpıcıdır. Bu çalışmada dominant dokuzlu akorların; kuruluşları, çevrim durumları, 9'lu seslerinin alterasyonları, çözümlüşleri ve köksüz kullanımları öncelikle teorik açıdan ele alınmış; daha sonra mevcut kullanımları barok, klasik, romantik dönem ve 20. yüzyıl piyano eserlerinden örnekler üzerinde incelenmiştir. Dominant akorunun üzerindeki 9'lu sesin; tonal sistem çağında başlarda daha çok akora yabancı bir ses olarak değerlendirildiği ve akor değişiminden önce çözüldüğü, daha sonraları akora dahil bir ses olarak kullanıldığı ve akor değişimi esnasında mevcutsa çözüldüğü, 20. yüzyılda ise bir akor sesi olarak kullanılmaya devam ettiği; fakat çözülme eğiliminin azaldığı görülmüştür. İlgili Türkçe literatürde diyatonik ve altere dokuzlu akorların kullanımlarının incelenmesi bağlamında eksiklikler bulunmaktadır. Klasik armoni öğretisinin bazen dışına çıkan bu gibi konulara armoni kitaplarının içeriklerinde daha çok önem verilmesi tavsiye edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Armoni, Dominant Dokuzlu Akorları, Müzik Dönemleri, Piyano Eserleri.

ABSTRACT: Ninth chords are in the group of extended chords. In the age of the tonal system, dominant ninth chords, which are established on the V degree of the scale, are used. The uses of these dissonant chords, which differ in major and minor tonalities, in works show differences in music history, mostly based on the requirements of the period. The related evolution is more striking in that it is easily observed in works written for the piano, which is a polyphonic instrument. In this study, the organizations, inversions, alterations on the 9th

¹ 140/34 sayılı karar ile 19/09/2023 tarihinde, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulu'ndan, "Dominant Dokuzlu Akorların Kullanımının Farklı Dönem Piyano Eserleri Üzerinde İncelenmesi" çalışması için etik kurul izni alınmıştır.

*Doç. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, yasarozelma@sdu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4475-3197.



OPEN ACCESS

© Copyright 2023 Özelma

voices, resolutions, and rootless uses of dominant ninth chords were first discussed theoretically; then, their available uses were examined on examples from baroque, classical, romantic, and 20th century piano works. In the age of the tonal system, the 9th voice above the dominant chord was initially considered a non-chord tone and was resolved before the chord change, later used as a chord tone and resolved during the chord change if present, and continued to be used as a chord tone in the 20th century, but the resolution tendency was observed to decrease. In the relevant Turkish literature, there are deficiencies in the context of examining the use of diatonic and altered ninth chords. It is recommended that such topics, which sometimes go beyond classical harmony teaching, be given more prominence in the contents of harmony books.

Key Words: Harmony, Dominant Ninth Chords, Musical Periods, Piano Works.

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

At least three voices are required for the formation of chords. The ninth chords contain five voices when they are complete. These voices, which are added on top of each other with third intervals, are in a range wider than one octave. For related reasons, the ninth chords are in the group of extended chords. It should be emphasized that the ninth chords are primarily studied by building on the dominant voice of the tonality. The dominant ninth chord is dissonant because of the intervals it contains, and in classical harmony teaching, dissonant intervals need to be resolved. Can the 9th voices added on the chords be considered as non-chord tones? Can the ninth chord be used in the piece without being resolved? When the relevant literature is examined, the responses to these questions are positive. These differences, which are based on the choices of the composers and the needs of the musical period, are more striking in that they are easily observed in works written for the piano (or a keyboard instrument), which is a polyphonic instrument.

Research Questions

1. How to build the dominant ninth chord in major and minor scales?
2. Which voice of the dominant ninth chords is omitted in four-part writing?
3. How to resolve the dominant ninth chord commonly?
4. How are the inversions of the dominant ninth chord expressed and resolved?
5. How does the alteration and resolution of the 9th voice take place?
6. How is the rootless dominant ninth chord used?
7. How is the dominant ninth chord used in piano works of different musical periods?

Purpose and Importance

The research was conducted to determine the theoretical foundations of dominant ninth chords related to their use; to analyze their use in baroque, classical, romantic, and 20th century piano works; to highlight the evolution of their use in the history of music in this way; and to reveal the different understandings encountered in composition. The research is important in terms of providing Turkish literature with relevant analyses, determining the perspectives of different musical periods about the subject, and being a guide in harmony studies.

Method

In the research, the literature review method was used; harmonic analyses of samples from piano works belonging to different periods have been made or discussed, and results have been reached in the context of the relevant subject. First of all, the constructions of dominant ninth chords, the voices omitted in four-part writing, their resolutions in tonal harmony, inversions, and their notations in the bass, the alterations and possible resolutions of the 9th voices, their use in cases of omission of the root voices, and the theoretical basis related to them were reviewed. Afterward, the uses of dominant ninth chords and the evolution of these uses in music history are discussed with examples from a total of seven piano works by seven different composers (Bach, Haydn, Beethoven, Schumann, Chopin, Grieg, and Debussy) in four different musical periods (baroque, classical, romantic, and 20th century). The data were presented in figures and interpreted by the researcher.

Findings

It has been studied that the dominant ninth chords are built differently in the major and minor tonalities of the same name in terms of the distance between the 7th and 9th; the 5th voice is usually omitted in four-part writing; it is commonly resolved into the tonic chord; rarely resolved irregularly into the tonic parallel chord; and only three of the four inversions are used because the 9th voice cannot attain the bass.

In dominant ninth chords, it has been observed that a large number of alterations are possible with changes in the substructure voices: a lowered 9th voice is resolved by moving downward by a half step; a diatonic 9th voice is resolved by descending step movement into a tonality voice again or kept as a common voice; a raised 9th voice is resolved by moving upward by a half step.

It has been studied that rootless dominant ninth chords have three inversions and that the 9th voice (7th of the current chord) can be used differently on the bass; its resolution is the same as dominant ninth chords.

Results

The use of dominant ninth chords has been studied in piano works belonging to the baroque, classical, romantic periods and the 20th century. To evaluate the related types of use in general, it has been observed that the 9th voice above the dominant chord was initially evaluated as a non-chord tone and resolved before the chord change; later on, it was evaluated as a voice the chord contains and resolved if it was present during the chord change; in the 20th century, it continues to be used as a chord voice, but the tendency to resolve has decreased. It should also be noted that there are exceptions and different uses in different music genres.

1. GİRİŞ

En az 3 adet ses bir akor oluşturmakla birlikte, beşli ve yedili akorlar kuruluşları bakımından 1 oktavlık aralık içerisinde yer almaktadır. ‘Dokuzlu akorlar, onbirli ve onüçlü akorlar gibi 1 oktavdan daha geniş bir dikey aralık içerisinde oluştuğu için genişletilmiş (İng. extended) akorlar grubunda değerlendirilir’ (Özelma, 2021: 29). Genişletilmiş akorlar en yaygın olarak dominant ses üzerinde kurulur (“Extended chords”, t.y.). Dizinin 5. derecesi olan dominant ses üzerinde kurulan dominant dokuzlu akor, diğer dokuzlu akorlara kıyasla daha sıklıkla kullanılmaktadır. “Dokuzlu akorlar tıpkı yedili akorlar gibi, içindeki uyumsuz aralıklardan dolayı uyumsuz akor olarak tanımlanır” (Köse, 2012: 143). Bu tanım diğer genişletilmiş akorlar için de geçerlidir. İçerdikleri uyumsuz aralıklar bestecinin estetik anlayışına ve ilgili müziğin türüne de bağlı olmakla birlikte genellikle çözülme eğilimindedir. ‘Genişletilmiş akorların inşasıyla elde edilen şey; disonans, renk ve gerilimdir’ (Sorace, 1995: 382-383). “Renk” ifadesi ile anlatılmak istenen, armonide yeni tınılar ve olanaklar sağlamasıdır.

Besteciler ortak uygulama döneminde (İng. common practice period) genişletilmiş armonileri yalnızca dominant ses üzerinde diatonik akorlar olarak kullandılar (Rush, t.y.: 34). Bu dönem müzik tarihi içerisinde tonal sistemi ve uygulama alanındaki gelişimini temsil etmektedir. ‘Ortak uygulama dönemi, kesin tarihi olmamakla birlikte yaklaşık 1650’den 1900 yılına kadar orta barok dönemden klasik ve romantik dönemler boyunca devam etti’ (“Common practice period”, 2023). Tonalitede diğer dereceler üzerinde kurulan dokuzlu akorların kullanımına ilişkin armoni altyapısına Gardner’ın (1918) “Music Composition: A New Method of Harmony” kitabında değinildiği görülmektedir. ‘Barok ve klasik dönemlerde 9’lu sesler genellikle akor değişiminden önce çözümlenir ve akora yabancı sesler olmak üzere beşli veya yedili akorlar içerisinde değerlendirilirdi. Barok ve klasik dönemlerin müziğinde gerçek dokuzlu akorlar çok nadirdi. Romantik dönem ise dokuzlu akorların yaygınlaştığı dönemdir’ (Benward & Saker, 2008: 181). Barok ve klasik dönemler içerisinde akorların 9’lu seslerinin genellikle akora yabancı sesler olmak üzere işlev görmeleri tınısal olarak genişletilmiş akorları işaret etmekteydi; fakat bu seslerin birer akor sesi niteliğinde kullanılmalarını ve dolayısıyla gerçek genişletilmiş akorların oluşmasını engellemekteydi. ‘1875’ten 1920 yılına kadar olan zaman aralığında dokuzlu, onbirli ve onüçlü akorlar en büyük kullanımına ulaştı’ (Benward & Saker, 2008: 182). İlgili durum tonal sistemde yeni arayışlara doğru yönelindiğini göstermektedir. Nitekim, ‘diatonik onüçlü akorlar mevcut dizideki bütün sesleri içermesi bakımından üçlü armonideki akorsal yapıların kuruluşları için bir sınırdır; bunların 3’lü aralıkta tizine eklenecek yeni ses akorda zaten mevcut olan kök sesi tekrar etmektedir’ (Özelma, 2021: 34).

Genişletilmiş akorların eserlerde kullanımları müzik tarihi içerisinde farklılıklar göstermekle birlikte, bestecilerin tercihlerine ve ilgili dönemin

gereksinimlerine dayanan bu farklılıklar çoksesli bir enstrüman olan piyano (ya da klavyeli çalgılar) için yazılmış eserler üzerinde kolayca gözlemlenmesi bakımından daha çarpıcıdır. Nitekim; ‘Dokuzlu, onbirli ve onüçlü akorların izlenimci süreçteki kullanımlarında disonans öğeleri çözme eğilimi çok daha azdır’ (Benward & Saker, 2008: 246). Bu çalışmada, dominant dokuzlu akorların 4 partili yazım temelinde kuruluşları, kök ve çevrim durumlarındaki çözümleri ele alınarak mevcut kullanımları farklı dönem piyano eserleri üzerinde incelenmiştir.

Problem Cümlesi:

Dominant dokuzlu akorları nasıl kullanılmaktadır?

Alt Problemler:

1. Dominant dokuzlu akoru majör ve minör tonlarda nasıl kurulur?
2. 4 partili yazımda dominant dokuzlu akorun hangi sesi atılır?
3. Dominant dokuzlu akoru yaygın olarak nasıl çözülür?
4. Dominant dokuzlu akorun çevrim durumları, nasıl ifade edilir ve çözülür?
5. 9’lu sesin alterasyonu ve çözülüşü nasıl gerçekleşmektedir?
6. Köksüz dominant dokuzlu akoru nasıl kullanılmaktadır?
7. Dominant dokuzlu akoru farklı dönem piyano eserlerinde nasıl kullanılmaktadır?

1.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Araştırma, dominant dokuzlu akorların; kullanımlarına ilişkin teorik temellerin tespit edilmesi; barok, klasik, romantik dönem ve 20. yüzyıl piyano eserlerindeki mevcut kullanımlarının incelenmesi; bu yolla kullanımlarının müzik tarihi içerisindeki evrimini vurgulayarak bestecilikte karşılaşılan farklı anlayışları ortaya koyması amacı ile yapılmıştır. Araştırma; Türkçe literatüre konu ile ilgili analizler kazandırması, konuya ilişkin olarak farklı müzik dönemlerindeki bakış açılarını belirlemesi ve armoni çalışmalarında yol gösterici olması bakımından önem taşımaktadır.

1.2. Sayıltı ve Sınırlılık

Araştırma; barok, klasik, romantik ve 20. yüzyıl piyano eserleriyle ve dominant dokuzlu akorlarındaki alterasyonlar ise çok sayıda olasılık bulunması nedeniyle 9’lu ses ile sınırlı tutulmuştur. Dominant dokuzlu akorlarının kullanımı bağlamında ele alınan eser örneklerinin kendi bestelendikleri dönemi doğru olarak yansıttığı sayılıştısından yola çıkılmıştır.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırma Yöntem ve Tekniği

Araştırmada; literatür tarama yöntemi kullanılmış; farklı dönemlere ait piyano eserlerinden örneklerin armoni analizleri yapılmış veya ele alınmış; veriler şekiller halinde sunulmuş ve “sonuçlar” kısmında ilgili konu bağlamında genellemelere ulaşılmıştır. Çalışmada araştırma ve yaygın etiğine uyulmuştur.

2.2. Veri Toplama Aracı ve Verilerin Analizi

Araştırmada veri toplama aracı olarak yararlanılan literatür tarama yöntemi ile önce dominant dokuzlu akorların; kuruluşları, 4 partili yazımda atılan sesleri, tonal armonideki çözümleri, çevrim durumları ve bunların bas şifredeki ifadeleri, 9’lu seslerinin alterasyonları ve olası çözümleri, kök seslerinin atılması durumundaki kullanımları ile ilgili teorik temel tespit edilmiştir. Sonrasında, 7 ayrı bestecinin (Bach, Haydn, Beethoven, Schumann, Chopin, Grieg ve Debussy) 4 ayrı müzik dönemindeki toplam 7 adet piyano eserinden örneklerle dominant dokuzlu akorların kullanımları ve bu kullanımların dönemler bazında evrilmesi ele alınmıştır. Veriler şekiller halinde sunularak araştırmacı tarafından yorumlanmıştır. “Sonuçlar” kısmında ise ilgili konu kapsamında sentezlere ulaşılmaya çalışılmıştır.

3. BULGULAR ve YORUM

Araştırmanın amacına yönelik olmak üzere tespit edilen bulgular ve yorumları alt problemlere uygun bir sırayla başlıklar halinde verilmiştir.

3.1. “Dominant Dokuzlu Akoru Majör ve Minör Tonlarda Nasıl Kurulur?” Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorum

Aynı adı taşıyan majör ve minör tonalitelerin dominant yedili akorları birbirleri ile aynı seslerden oluşurlar. Bu akorun temel durumundayken tizine 3’lü aralıkla yeni bir ses eklendiğinde dominant dokuzlu akorları meydana gelir. ‘Majör tonalitelerin dominant dokuzlu akorunda akorun temel sesi ile 9’lusunun arasında büyük 9’lu, armonik minör tonalitelerin dominant dokuzlu akorunda ise akorun temel sesi ile 9’lusunun arasında küçük 9’lu aralık bulunmaktadır. Bu nedenle dominant dokuzlu akorlar; majör gamlarda dominant majör dokuzlu, minör gamlarda ise dominant minör dokuzlu olarak iki grupta sınıflandırılır’ (Köse, 2012: 143). Değindiği üzere bu akorlar içerdikleri sesler bakımından birbirleri ile aynı değildir.

Tablo 1. Dominant majör/minör dokuzlu akorların kuruluşları.

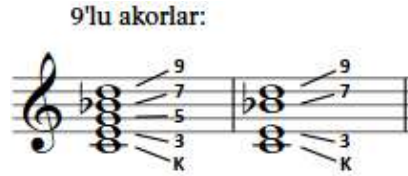
Do Majör	
Akor	Dokuzlu
Derece	
V.	G-B-D-F-A
Do Minör (Armonik)	
Akor	Dokuzlu
Derece	
V.	G-B-D-F-Ab

Tablo 1’de, örnek olması amacıyla aynı adı taşıyan “do” majör ve minör tonalitelerinde dominant dokuzlu akorların kuruluşları ses içerikleri yönünden karşılaştırılmaktadır. Tonalitelerde V. derece üzerinde kurulan bu akorların 9’lu seslerinin aynı olmadığı görülmektedir. ‘Genişletilmiş akorlar öncelikle temel

durumlarında kullanılır. Bir genişletme, gerekli bir armoni sesi veya gerekli olmayan bir armoni dışı ses (apojyatür ya da aksanlı geçici ses) olarak analiz edilebilir’ (Bauer, 2020: 1). Tablo 1’deki akorlar için genişletme sesleri sırası ile “la” ve “la bemol” sesleridir. İlgili seslere burada birer armoni sesi (akor sesi) olarak değinilmektedir. Eser analizlerinde farklı işlevlerinin tespitinde ilgili teorik temel yol göstermektedir.

Dokuzlu akorlar geniş serimde dar serime göre daha etkilidir (Gardner, 1918: 15). Bu durumun dokuzlu akorların içerdiği disonanslardan kaynaklandığı açıktır. Seslerin dikey olarak dizilişi önem taşımaktadır. Nitekim; ‘Ek sesli akorlar genellikle dokuzlu, onbirli ve onüçlü akorlara çok benzer görünür; ancak en tiz öge (9, 11 ya da 13’lü ses) daha pes gönderildiğinde oluşan eğilim, onu akora eklenmiş bir ses olarak duymaktır’ (Benward & Saker, 2008: 247).

3.2. “4 Partili Yazımda Dominant Dokuzlu Akorun Hangi Sesi Atılır?” Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorum



Şekil 1. 4 partili yazımda dokuzlu akorlar.

Kaynak: Benward, B. ve Saker, M. (2008). *Music: In theory and practice* (Cilt 2, 8. bs.). New York: McGraw-Hill. s. 179.

Şekil 1’de görüldüğü üzere dokuzlu akor 5 adet ses içermektedir. 4 partili yazımda bunlardan birisi atılmalıdır. “K” ile gösterilen kök sesi ve 9’lusu akorun ismini belirler; o nedenle atılamaz. 2. ölçüde gösterildiği gibi dokuzlu akorların yaygın olarak 5’lisi atılmaktadır. ‘Dominant dokuzlu akorundan en sıklıkla 5’li ses, daha az sıklıkla 7’li ses, bazen de 3’lü atılır’ (Gardner, 1918: 15). Belirtildiği üzere kök sesi ve 9’lusu akorun olmazsa olmazıdır. Kullanımında ortaya çıkan zorunluluklar ise 5’li ses yerine 3’lü ya da 7’li sesin atılmasını gerektirebilir; fakat bunlar daha nadir görülmektedir.



Şekil 2. Dominant dokuzlu akorda seslerin dağılımı.

Kaynak: Köse, Y. (2012). *Uygulamalı armoni öğretimi* (1. kitap). İzmir: Arvo Yayınları. s.

144.

Dominant akorunun dokuzlusu ile kök sesi arasında mutlaka en az dokuzlu aralık mesafe bulunmalıdır (Köse, 2012: 144). Şekil 2’de incelendiği üzere akorun 5’li sesi eksiktir. Seslerin dağılımında, kök ses ve 9’lu ses arasındaki dikey aralığa dikkat etmek gerekmektedir.



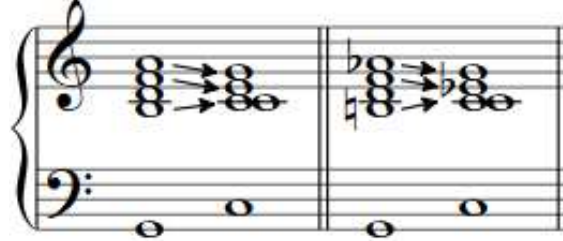
Şekil 3. F. Chopin, Op. 63 No. 2, Fa minör mazurka, 9-11. ölçüler, ses atılması için eser örneği.

Kaynak: Benward ve Saker, a.g.e., s. 180.

Şekil 3’te, Chopin’in piyano eserinin 9. ölçüsünde dominant minör dokuzlu akorunun kullanıldığı görülmektedir. Diyatonik bir akor olmasına rağmen, “do” ve 9’lusu “re bemol” sesi arasındaki küçük (minör) aralık bas şifrede bemol işareti ile gösterilmiştir. İlgili ölçüde temel durumundaki akorun 5’lisinin (sol) atıldığı ve bu şekilde kullanıldığı incelenmektedir.

3.3. “Dominant Dokuzlu Akoru Yaygın Olarak Nasıl Çözülür?” Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorum

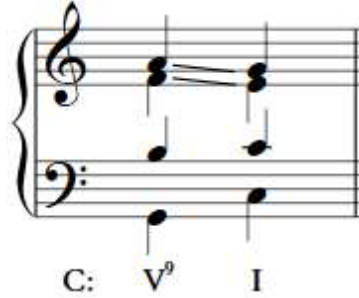
Akorlara genişletme seslerin eklenmesi fonksiyonlarını değiştirmez (Benward & Saker, 2008: 180). Dominant yedili akora eklenen 9’lu ses sonucunda mevcut akor yine dominant fonksiyonludur. ‘Genişletilmiş dominant akorlarında majör ya da minör tonlarda olsun, yedili ses daima inici adım hareketiyle çözülür’ (Caldwell, 2011: 7). Aslında dominant dokuzlu akorlarındaki 9’lu ses haricindeki diğer sesler dominant yedili akorda olduğu gibi çözülmemektedir.



Şekil 4. Dominant dokuzlu akorların çözülüşü.

Kaynak: Özdemir, M. (2001). *Armoni*. İzmir: Kanyılmaz Matbaacılık. s. 72.

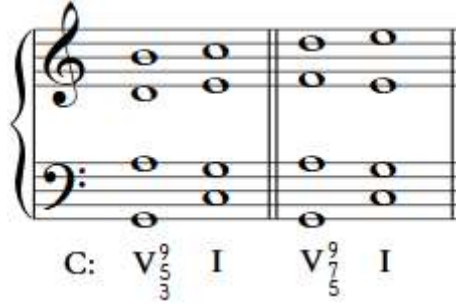
Şekil 4'ün; ilk ölçüsünün ilk yarısında “do majör” tonalitesinin, ikinci ölçüsünün ilk yarısında ise “do minör” tonalitesinin dominant dokuzlu akorları sesleri atılmamış olarak bulunmaktadır. “Dominant dokuzlu akorlarında çözüm isteyen üç tane ses vardır: sansibl, yedili ve dokuzlu” (Özdemir, 2001: 72). Dizilerin yeden (sansibl) sesleri (si ve si natürel), karar sesine gitme eğilimindedir. 7’li ses (fa) ve 9’lu sesler (la ve la bemol) ise yaygın kullanımda inici adım hareketi ile tonalite seslerine çözülmemektedir. ‘Dominant dokuzlu akorlar, dominant armonisindeki diğer bütün akorlar gibi hazırlık yapılarak ya da hazırlık yapılmadan kullanılabilir’ (Piston, 1959: 204).



Şekil 5. Dört partili yazım dahilinde dar serimde dominant dokuzlu akorunun çözülüşü.

Kaynak: Benward ve Saker, a.g.e., s. 184.

Şekil 5’te görüldüğü üzere, dominant majör dokuzlu akorunun doğal çözülüşü tonik beşli akorunadır. Soprano ve tenor partileri arasındaki mesafe 1 oktavdan daha az olduğu için örnek dar serimdedir. 4 partili yazımın söz konusu olması nedeniyle ilk akorun 5’li sesi (re) eksiktir. İlgili akorun çözülüşü donanımın farklı olması kaydıyla “do minör” tonalitesinde de benzerdir. Diğer bir ifade ile majör ya da minör tonalitede olsun dominant dokuzlu akorların, ‘9’lu ve 7’li sesleri tonik beşli akorunun 5’li ve 3’lüsüne çözülür’ (Benward & Saker, 2008: 184).



Şekil 6. Diğer seslerinin atılması durumunda dominant majör dokuzlu akorunun çözülüşü.

Kaynak: Gardner, C. E. (1918). *Music composition: A new method of harmony*. [Adobe Acrobat Reader sürümü]. Erişim tarihi: 01.10.2023. <https://ia600703.us.archive.org/15/items/musiccompositio00gardgoog/musiccompositio00gardgoog.pdf> s. 15.

Şekil 6'daki akorlar geniş serimdedir. Dominant majör dokuzlu akorunun; ilk ölçüde 7'li sesi (fa), ikinci ölçüde ise 3'lü sesi (si) atılmaktadır. İkinci ölçüdeki tonik beşli akorunda 3'lü sesin (mi) katlandığı dikkat çekmektedir.

'Dokuzlu akorlar ara dominantlar olarak da karşımıza çıkmaktadır (V^9/V , V^{b9}/ii vb.)' (Benward & Saker, 2008: 181). Bunlar genellikle geçici olarak tonikleştirdikleri beşli akorlara çözülmektedir. Önemli olan sınırlama, 'Dominant majör dokuzlu akorun minör bir geçici tonik akorunu tanıtmak için kullanılmamasıdır' (Piston, 1959: 208). " V^9/V " akoru " V^7 " akoruna ilerleyebilmektedir; burada kromatik hareket aynı partiye verilmekle birlikte ilk akorun 9'lu ve 7'li sesleri inici adım hareketi yapmaktadır.



Şekil 7. Dominant majör dokuzlu akorunun düzensiz çözülüşü.

Kaynak: Sorce, R. (1995). *Music theory for the music professional: A comparison of common-practice and popular genres*. New York: Ardsley House Publishers. s. 402-403.

Majör ve minör tonalitelereki dominant dokuzlu akorları tonik akoru haricindeki başka akorlara da ilerleyebilmektedir. 'Dominant dokuzlu akoru düzenli olarak tonik akoruna çözümler. Dominant dokuzlu akorunun düzensiz çözülüşünde (İng. irregular resolution) ise akorun dokuzlu sesi yerinde kalabilir ya da çıkıcı

hareket edebilir' (Köse, 2012: 146). Şekil 7'de kırık kalış tınısındaki bir ilerleyiş görülmektedir. Burada dominant majör dokuzlu akorunun disonans faktörlerinden, 9'lu sesi (la) yerinde kalmakta ve 7'li sesi (fa) ise inici adım hareketi ile çözülmektedir. Böyle bir ilerleyiş de mümkündür. Tonik paraleli işlevindeki son akorda kök sesinin katlanmış olması dikkat çekmektedir.

3.4. "Dominant Dokuzlu Akorun Çevrim Durumları, Nasıl İfade Edilir ve Çözülür?" Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorum

1. çevrim 2. çevrim 3. çevrim

C: $V_6^7 I$ $V_5^6 I^6$ $V_3^4 I^6$
(5) 4 2

Şekil 8. Dominant majör dokuzlu akorların çevrim durumları ve çözümleri.

Kaynak: Piston, S. (1959). *Harmony* (5. bs.). London: Victor Gollancz. s. 206.

Şekil 8'de, "do majör" tonalitesindeki dominant majör dokuzlu akorunun 3 adet çevrim durumu, bas şifredeki gösterimleri ve tonik beşli akoruna çözümleri incelenmektedir. Minör tonalitelere de çevrim durumlarının bas şifrede gösterimleri değişmemektedir. İlgili akorların aslında 4'er çevrim durumu bulunmaktadır; fakat '4. çevrim, 9'lu sesi kök sesin pesine yerleştireceği için kullanılmaz' (Piston, 1959: 206). Geniş serimdeki üç ölçüde de "sol" sesinin ortak olarak tuttuğu ve 9'lu sesin (la) soprano partisinde inici adım hareketiyle çözüldüğü görülmektedir. İlk ve üçüncü ölçülerde dominant majör dokuzlu akorunun 5'li sesi atılmıştır. 'Dominant dokuzlu akorunun 5'lisinin basa geldiği 2. çevriminde ise akorun 7'li sesi atılır' (Köse, 2012: 144). İkinci ölçüde bu yönde bir kullanım gözlemlenmektedir.

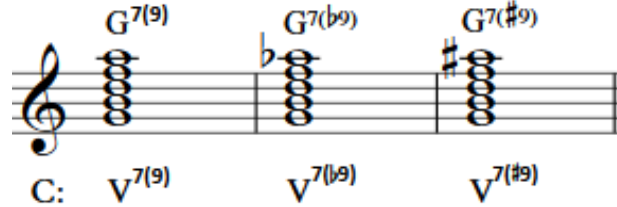
"Sansibl sesin, dominant 9'usu olan sestem yukarıda olması iyi değildir. Ancak bu iki sestem birisi bir önceki akorda hazırlanmışsa, sansibl ses 9'lunun üzerinde bulunabilir" (Özdemir, 2001: 75). Hazırlanmaktan kasıt, bu seslerden birisinin ortak olarak tutması veyahut tekrar etmesidir. Temel ya da çevrim durumlarındaki dominant dokuzlu akorların seslerinin dikey olarak dağılımında, ilgili hususa dikkat etmek gerekmektedir.

Majör ve minör tonalitelereki dominant dokuzlu akorların temel ve çevrim durumlarının bas şifrede ifade edilmesi için; yeden sesinin artı (+) işareti, oluşan

eksik 5'li ve 7'li aralıkların ise ilgili rakam (5 vb.) üzerinde eğik çizgi ile belirtildiği daha farklı gösterim şekilleri de bazı kaynaklarda (Köse, 2012: 145-146 ve Özdemir, 2001: 73-74) mevcuttur. İlgili gösterim şekilleri yeden sesin ve eksik aralıkların çözülüş gereksinimlerini vurgulamakla birlikte, yalın olması nedeniyle bu başlık içerisindeki gösterimlerde W. Piston'ın kitabı temel alınmaktadır.

3.5. “9’lu Sesin Alterasyonu ve Çözülüşü Nasıl Gerçekleşmektedir?” Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorum

İlgili konu, mevcut literatürde caz ve popüler müziğe daha yakın bir bağlamda ele alınmaktadır. Caz müziğinde akor kurarken aksi belirtilmedikçe 9’lu sesin, bu akorun kök sesi üzerinde oluşturulmuş majör bir diziden geldiğini kabul etmek daha işlevseldir. Bu açıdan bakıldığında dominant dokuzlu akorlarında “pesleştirilmiş 9’lu” ifadesinin neden her zaman bir alterasyona işaret etmediği anlaşılabilir. Nitekim “V^{b9}” akoru majör bir tonalite içinde altere, minör bir tonalite içinde ise diyatonik bir akordur; çünkü akorun 9’lu sesi majör tonaliteki karşılığına göre zaten pestedir ve tekrar pesleştirilmesi mümkün değildir. Tonal sistemde minör tonalitelerdeki dominant dokuzlu akorunun bas şifrede (V^{b9} yerine V⁹ gibi) gösterimi, kaynaklar arasında farklılık göstermektedir. Bu çalışmada, akorun 9’lusunun majör ve minör tonaliteler arasında değişmesi bakımından ilk gösterim tercih edilmiştir. Dominant dokuzlu akorlarındaki 9’lu sesin altere olup olmadığını tespit etmek için öncelikle akorun içinde bulunduğu tonalitenin seslerini düşünmek gerekmektedir.



Şekil 9. Dominant dokuzlu akorlarında 9’lu sesin alterasyonu.

Kaynak: Sorce, a.g.e., s. 384-385.

Esasen dominant bir akorun köküne; doğal 9’lu, pesleştirilmiş 9’lu ve tizleştirilmiş 9’lu olmak üzere yalnızca üç olası 9’lu ses eklenebilir (Sorce, 1995: 383-385). Şekil 9’da, “do majör” tonalitesinde dominant dokuzlu akorunun 9’lu sesinin mümkün alterasyonları 2. ve 3. ölçülerde yer almaktadır. 2. akor aynı ismi taşıyan minör tonalitede diyatonik olarak kabul edilmektedir. ‘Dominant akorlarında 9’lu seste yapılan herhangi bir değişiklik, pesleştirilmiş b9 ya da -9, tizleştirilmiş #9 ya da +9 olmak üzere yanına eklenir’ (Bauer, 2020: 1).

Yapısı ‘C-E-G-Bb-D#’ seslerini içeren dominant bir akor, herhangi bir majör ya da minör tonalitede üçlü bir akorsal düzenleme olarak görünmez; yine de özellikle belirli popüler formatlarda oldukça yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu akor, majör-minör yedili tizleştirilmiş 9’lu (C^{7#9}) olarak ifade edilir ve dominant karakterdedir.

Majör ya da minör tonlarda doğal olarak oluşmayan herhangi bir akor, altere akor olarak kabul edilir (Soruce, 1995: 386). Burada ilgili akorun dominant fonksiyonunun alterasyon sonucunda değişmediği görülmektedir.

Cmaj7 D7(b9) G7 C9 Fmaj7 A7(#9) Dmaj7

C: I^{M7} V^{7(b9)}/IV V⁷ V⁹/IV IV^{M7} V^{7(#9)}/ii II^{M7}

Şekil 10. Dominant dokuzlu akorlarında 9’lu sesin olası alterasyonlarının çözülüşü.

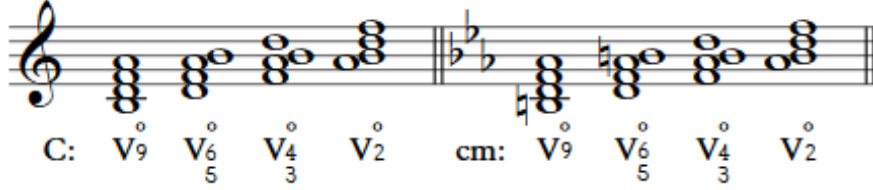
Kaynak: Soruce, a.g.e., s. 401.

Şekil 10’daki örnek “do majör” tonalitesinde olmakla birlikte, dominant dokuzlu akorlarındaki alterasyona uğramış 9’lu seslerin çözülüşleri görülmektedir. ‘Pesleştirilmiş bir 9’lu ses yarım perde pese doğru çözülme eğilimindedir; diyatonik bir 9’lu ses tam perde inici adım hareketiyle çözülebilir ya da ortak bir ses olarak kalabilir; tizleştirilmiş bir 9’lu ses ise yarım perde tize doğru çözülme eğilimindedir’ (Soruce, 1995: 400-401). Bu açıklamaya minör tonalitelerde V. derece üzerinde kurulmuş olan diyatonik bir dokuzlu akorun 9’lu sesinin yarım perde inici adım hareketiyle de çözülebileceğini eklemek gerekir. Şekil 10 incelendiğinde, 2. akor 9’lu sesi mevcut tonalitede pesleştirilmiş bir ara dominant akordur. Geçici olarak tonikleştirdiği V. derecenin yedili akoruna ilerlemektedir. 4. akorun kendisi altere bir akor olmasına rağmen 9’lu sesi herhangi bir alterasyona uğramamıştır. 6. akor ise 9’lu sesi mevcut tonalitede tizleştirilmiş bir ara dominant akordur. Genel olarak bakıldığında alterasyona uğramış 9’lu sesinin alterasyon yönünde yarım perdelik adım hareketiyle çözüldüğü görülmektedir.

Peki dominant dokuzlu akorları için başka alterasyonlar mümkün müdür? Dominant yedili akorundaki 5’li sesin alterasyonlarının dominant dokuzlu akorlarındaki uygulamaları hesaba katıldığında çok sayıda imkanın mevcut olduğu açıktır.

3.6. “Köksüz Dominant Dokuzlu Akoru Nasıl Kullanılmaktadır?” Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorum

Köksüz dominant dokuzlu akoru; majör tonalitede VII. derece üzerinde kurulan yarı-eksilmiş yedili akoru, minör tonalitede ise aynı derece üzerinde kurulan eksilmiş yedili akordur. ‘Klasik armonide dominant dokuzlu akorunun kök sesi atılmış hali, daha çok kullanılmaktadır’ (Köse, 2012: 150).



Şekil 11. Köksüz dominant dokuzlu akorların çevrim durumları ve gösterimleri.

Kaynak: Piston, a.g.e., s. 179-189.

Şekil 11’de, “do majör” ve “do minör” tonalitelerinde köksüz dominant dokuzlu akorların temel ve çevrim durumlarının bas şifrede gösterimleri incelenmektedir. Bas şifrelerde W. Piston’ın kitabındaki gösterimler temel alınarak minör tonalitedeki gösterimler yazar tarafından hazırlanmıştır. Türkçe literatürde daha farklı gösterimler de mevcuttur. Majör ve minör tonalitelerdeki akorlar birbirleriyle karşılaştırıldığında sadece “la/la bemol” seslerinin farklılık gösterdiği incelenmektedir; ilgili akorların bas şifrede gösterimleri ise aynıdır. Dominant dokuzlu akorların 9’lu sesleri, ilgili köksüz dominant akorların çevrim durumlarında belirtildiği üzere farklı olarak bas partisine inebilmektedir. “Bu akorlar da dominant dokuzlusu gibi çözülmesi gereken üç sese sahiptirler: sansibl, dominant yedilisi ve dominant dokuzlusu” (Özdemir, 2001: 75). ‘Köksüz dominant dokuzlu akorunun armoni içerisindeki kullanış biçimi ve çözümü dominant dokuzlu akoru ile aynıdır’ (Köse, 2012: 149). Buradan hareketle, ilgili üç sesin aynı şekilde çözüldüğü anlaşılmaktadır. ‘4 partili yazımda eksilmiş yedili (ya da 9’lu sesi pesleşmiş köksüz dominant dokuzlu) akorunun temel ya da çevrim durumlarında herhangi bir sesi atılmaz’ (Piston, 1959: 180). Sesleri tam olmayan bir akordan bir ses daha atılması ilgili akorun karakterini değiştirmektedir.



Şekil 12. E. Grieg, Op. 43 No. 1, Lyric Pieces: The Butterfly, 1. ölçü, köksüz dominant dokuzlu akorun kullanımı ile ilgili eser örneği.

Kaynak: Piston, a.g.e., s. 192.

Şekil 12’de, Grieg’in piyano eserinin ilk ölçüsü görülmektedir. Ölçünün ilk yarısında sol eldeki arpejde 2. çevrim durumundaki köksüz dominant dokuzlu akorunun herhangi bir sesinin atılmadığı incelenmektedir. Dominant 9’lusu (yarı-eksilmiş yedili akorun temel durumundayken 7’lisi) “fa#” sesi bir sonraki arpejde inici adım hareketi ile “mi” sesine, bastaki dominant 7’lisi (yarı-eksilmiş yedili akorun temel durumundayken 5’lisi) “re” sesi bir sonraki arpejde inici adım hareketi ile bastaki “do#” sesine, yeden “sol#” sesi ise yine bir sonraki arpejde çıkıcı adım hareketi ile karar “la” sesine çözülmektedir. İncelendiği üzere “la majör” tonalitesindeki köksüz dominant dokuzlu akoru, 1. çevrim durumundaki tonik akoruna ilerlemektedir. Bestecinin esere köksüz dominant dokuzlu akoru ile başlamakla (barok döneme nazaran) sıra dışı bir başlangıcı tercih ettiği görülmektedir.

3.7. “Dominant Dokuzlu Akoru Farklı Dönem Piyano Eserlerinde Nasıl Kullanılmaktadır?” Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorum

Bu başlıkta altında dominant dokuzlu akorlarının kullanımı; barok, klasik, romantik dönemler ve 20. yüzyıl piyano eserleri üzerinde incelenmektedir. ‘Unutulmaması gereken önemli bir nokta, akor öğelerinin çözümünün nihayetinde bir müzik eserinin tarzına, bağlamına ve dönemine bağlı olduğudur’ (Soruce, 1995: 401). Dominant dokuzlu akorları için müzik türleri arasında birbirinden farklı anlayışlar ve kullanımlar mevcuttur. Hatta klasik batı müziği içerisinde bile kullanım biçimleri zaman içerisinde değişmektedir. ‘Dominant dokuzlu akoru besteciler tarafından 18. ve 19. yüzyıl içerisinde 3 farklı biçimde kullanılmaktadır’ (Piston, 1959: 200-201). Öncelikle bunların incelenmesi gerekmektedir.

14

D: vi ii V⁷ I

Şekil 13. J. S. Bach, BWV 874, Well-Tempered Clavichord-II No. 5 füg, 14-15. ölçüler, barok dönemdeki kullanımına ilişkin eser örneği.

Kaynak: Piston, a.g.e., s. 201.

Şekil 13’teki Bach’ın eseri tam olarak piyano için tasarlanmamış olmasıyla birlikte günümüzde daha çok piyanoda icra edilmektedir. 15. ölçüdeki “+” işaretli “si” sesi 1. biçim için örnek teşkil etmektedir. ‘Dominant üzerinde 9’lu ses armoni

dışı ses türlerinden herhangi biri olarak görünebilir ve akorun kendisi çözülmeden önce dizinin 5. derecesine çözülebilir. Bu ses genellikle bir apojiyatürdür' (Piston, 1959: 201). Eserin 15. ölçüsünün 3. vuruşunda dominant majör dokuzlu akoru tınlamaktadır; fakat buradaki “si” sesi akora yabancı bir sestir ve ilgili akor dominant yedili akoru olmak üzere analiz edilmelidir. İlgili ses bir akor sesi olan “mi”ye atlandıktan sonra, inici adım hareketi ile geciktirdiği “la” sesine akor değişimi öncesinde çözülmektedir. Gerçek bir dominant dokuzlu akoru oluşmasa da, 1. kullanım biçimi müzik tarihi içerisinde bu akorun ilk habercisidir.



Şekil 14. L. v. Beethoven, Op. 37, piyano konçerto No. 3 rondo, 1-2. ölçüler, klasik dönemdeki kullanımına ilişkin eser örneği.

Kaynak: Piston, a.g.e., s. 202.

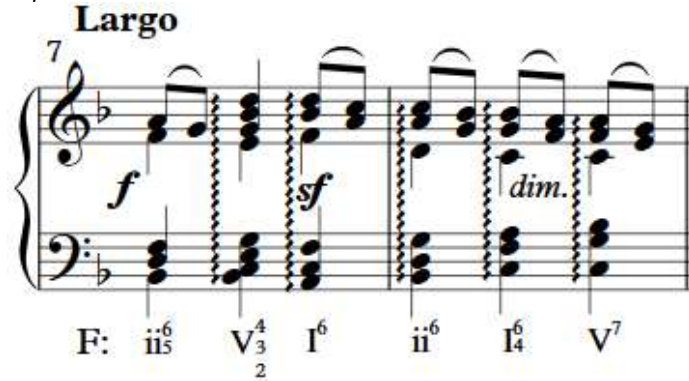
Şekil 14'teki Beethoven'ın eserinin rondo kısmında ilk olarak piyano tek başına başlamaktadır. 1. ölçüdeki “+” işaretli “la bemol” sesi 2. biçim için örnek teşkil etmektedir. ‘Dominant üzerinde 9’lu ses bir akor sesi ve gerçek bir armoni ögesi olarak kullanılabilir; ancak armoni değişimi anında akorda bulunmayabilir. Bu, 9’lu sesin armonide kullanımının oldukça yaygın görülen önemli bir şeklidir. Aslında uyumsuz bir ögenin çözülmemesi anlamına gelir’ (Piston, 1959: 201). Rondo’nun 1. ölçüsündeki “la bemol” sesi bir akor sesi olmakla birlikte, 2. ölçü başındaki armoni değişimi esnasında kaybolmakta ve çözülmemektedir. 2. kullanım biçiminde gerçek bir dominant dokuzlu akorunun eser içindeki varlığından söz edilebilir.



Şekil 15. R. Schumann, Op. 124 No. 2, “Leides Ahnung”, 1-2. ölçüler, romantik dönemdeki kullanımına ilişkin eser örneği.

Kaynak: Kostka, S., Payne, D. ve Almen, B. (2013). *Tonal harmony: With an introduction to twentieth-century music* (7. bs.). New York: McGraw-Hill. s. 416.

Şekil 15’te, romantik dönem bestecisi Schumann’ın piyano eserinin başlangıcı görülmektedir. Eksik ölçü ve 1. ölçüdeki “fa” sesleri 3. biçim için örnektir. ‘Dominant üzerinde 9’lu ses normal bir uyumsuz akor sesi olarak davranarak izleyen akorun bir sesine çözülebilir’ (Piston, 1959: 202). Belirtilen “fa” sesleri dominant minör dokuzlu akorunun 9’lusunu olarak inici adım hareketi ile “mi” seslerine çözülmektedir. Diğer disonans faktör olan 7’li sesler de (re) inici adım hareketi ile çözülmektedir. Dominant minör dokuzlu akorunun herhangi bir sesinin atılmadığı görülmektedir. 3. kullanım biçiminde, gerçek bir dominant dokuzlu akoru ve bu akorun çözülüşü mevcuttur.



Şekil 16. J. Haydn, Hob.XVI/37, piyano sonatı No. 50 2. bölüm, 7-8. ölçüler, çevrim durumunda kullanımına ilişkin eser örneği.

Kaynak: Piston, a.g.e., s. 206.

Şekil 16’da, klasik dönem bestecisi Haydn’ın eserinin 7. ve 8. ölçüleri görülmektedir. Ortak uygulama döneminde dominant dokuzlu akorunun çevrim durumunda kullanımının sık görülmediğini belirtmek gerekir. 7. ölçünün 2. vuruşunda görülen ve arpej şeklinde seslendirilen dominant majör dokuzlu akoru 3. çevrim durumundadır. Sesleri tam olarak kullanılan bu akorun disonans faktörleri olan 9’lu (re) ve 7’li (si bemol) bir sonraki vuruşta inici adım hareketiyle çözülmektedir. İlgili çözümler 3. vuruşta gecikmektedir. Öncesinde basta da “si bemol-la” çözümlü bulunmaktadır.

Andante

46

E: I I V°/IV IV⁶₄

Şekil 17. F. Chopin, Op. 72 No. 1, Mi minör noktürn, 46-47. ölçüler, ara dominant olarak kullanımına ilişkin eser örneği.

Kaynak: Piston, a.g.e., s. 208.

Şekil 17’de, romantik dönem bestecisi Chopin’in eserinin 46. ve 47. ölçüleri görülmektedir. 47. ölçünün ikinci yarısında ara dominant işlevindeki dominant majör dokuzlu akoru mevcuttur. Bu akor geçici olarak tonikleştirdiği IV. derecenin majör beşli akorunun 2. çevrimine ilerlemektedir. Ara dominant akorunun disonans faktörleri olan 9’lu (fa#) ve 7’li (re) inici adım hareketiyle çözümlenirken, buna sol anahtarındaki süsleme eşlik etmektedir.

Allegretto grazioso e leggerissimo.

G: V°/V V

Şekil 18. E. Grieg, Op. 68, Lyric Pieces Book IX: No. 3 Grandmother’s Minuet, 1-2. ölçüler, ara dominant olarak kullanımına ilişkin eser örneği.

Kaynak: Sorce, a.g.e., s. 406.

Şekil 18’de, romantik dönem bestecisi Grieg’in eserinin başlangıcı görülmektedir. 1. ölçünün 3. vuruşunda ara dominant işlevindeki dominant majör dokuzlu akoru mevcuttur. Bu akor geçici olarak tonikleştirdiği V. derecenin beşli akoruna ilerlemektedir. Ara dominant akorunun disonans faktörleri olan 9’lu (si) ve 7’li (sol) inici adım hareketiyle çözülmektedir. Dominant majör dokuzlu akorunun 5’li sesinin atıldığı görülmektedir.

30 Eb⁷ Ab⁹ Gb Fm

Db: V⁹/V V⁹ IV iii

Şekil 19. C. Debussy, L. 75, Suite Bergamasque No. 3 “Clair De Lune”, 30-31. ölçüler, 20. yüzyıldaki kullanımına ilişkin eser örneği.

Claude Debussy (1862-1918), birçok kişi tarafından 20. yüzyılın başlarındaki müzik düşüncesinin evrimine en önemli katkılardan bazılarını yapmış olarak kabul edilir. Kompozisyon tarzı tonal yönelimli kulak tarafından kolayca erişilebilir olsa da, geleneksel ton beklentilerine açıkça meydan okuyarak önceki uygulamalardan ayrışmaları ortaya koymaktadır (Kostka vd., 2013: 453). Şekil 19’da, 20. yüzyıl bestecisi ve izlenimcilik akımının temsilcisi Debussy’nin eserinin 30. ve 31. ölçüleri incelenmektedir. Tonal sistem çağında (ortak uygulama döneminde) paralel 5’li ve 8’li hareketler hoş duyulmadığı için pek tercih edilmezdi. Debussy eserlerinde paralel akorları etkili bir biçimde kullanmıştır. 31. ölçü içerisinde; hem paralel hareket, hem de pek sık görülmeyen dominant-sudominant fonksiyon ilerleyişi bulunmaktadır. Dominant majör dokuzlu akorunun tonik olmayan bir akora ilerlediği; disonans faktörleri olan 9’lu (si bemol) ve 7’li (sol bemol) seslerinin ortak ses olarak sudominant akoruna aktarıldığı ve mevcut gerilimin çözülmediği incelenmektedir. İlgili açılardan bakıldığında, bir çözüştüden daha ziyade sıra dışı bir ilerleyiş söz konusudur. Bununla birlikte, ilerleyen zaman dilimlerinde disonans öğeleri çözüme eğilimi gitgide azalmaktadır.

4. SONUÇ ve ÖNERİLER

Dominant dokuzlu akorlarının; 7'li ve 9'lusu arasındaki mesafe bakımından aynı adı taşıyan majör ve minör tonalitelerde farklı şekilde kurulduğu, 4 partili yazımda genellikle 5'li sesinin atıldığı, yaygın olarak tonik akoruna çözüldüğü, nadiren tonik paraleli akoruna düzensiz olarak çözüldüğü, 4 adet çevrim durumundan 9'lu sesin basa gelememesi nedeniyle yalnızca 3'ünün kullanıldığı incelenmiştir.

Dominant dokuzlu akorlarında; alt yapı seslerindeki (özellikle 5'lisi) değişikliklerle çok sayıda alterasyon olanağının mümkün olduğu, pesleştirilmiş bir 9'lu sesin yarım perde pese doğru hareket ederek çözüldüğü, mevcut tonalite içerisindeki bir 9'lu sesin inici adım hareketiyle yine bir tonalite sesine çözüldüğü ya da ortak bir ses olarak tuttuğu, tizleştirilmiş bir 9'lu sesin ise yarım perde tize doğru hareket ederek çözüldüğü görülmüştür.

Köksüz dominant dokuzlu akorlarının; 3 adet çevrim durumunun bulunduğu ve farklı olarak 9'lu sesin (mevcut akorun 7'lisi) basta kullanılabilirdiği, çözümlüşünün ise dominant dokuzlu akorlarıyla aynı olduğu tespit edilmiştir.

Dominant dokuzlu akorlarının kullanımı; barok, klasik, romantik dönemlere ve 20. yüzyıla ait piyano eserlerinde incelenmiştir. İlgili kullanım biçimlerini genel anlamda değerlendirmek gerekirse dominant akorunun üzerindeki 9'lu sesin; müzik tarihi içerisinde başlarda daha çok akora yabancı bir ses (abanti vb.) olarak değerlendirildiği ve akor değişiminden önce çözüldüğü, daha sonraları akora dahil bir ses olarak değerlendirildiği ve akor değişimi esnasında mevcutsa çözüldüğü, 20. yüzyılda ise bir akor sesi olarak kullanılmaya devam ettiği; fakat çözümlü eğiliminin azaldığı görülmüştür. Bunun yanında istisnai durumların ve farklı müzik türlerinde farklı kullanımların mevcut olduğunu belirtmek gerekir.

4.1. Öneriler

- Dominant dokuzlu akorları için yapılmış bu araştırma, dizinin diğer dereceleri üzerinde kurulan dokuzlu akorlar ve özellikle 20. yüzyıldaki kullanımları için tekrarlanabilir.

- Klasik batı müziği ekseninde yapılan bu çalışma başka müzik türlerindeki (özellikle caz müziği ya da popüler müzikteki) kullanımları bağlamında tekrar edilebilir.

- Dominant dokuzlu akorların alterasyon olanakları fazladır. Bu bakımdan 9'lu sesin haricindeki uygun diğer seslerin alterasyon imkanları ve çözümlüşleri daha kapsamlı olarak incelenebilir.

- İlgili Türkçe literatürde dominant derecesi haricindeki dereceler üzerinde kurulan dokuzlu akorların kullanımlarının incelenmesi bağlamında eksiklikler bulunmaktadır. Klasik armoni öğretisinin bazen dışına çıkan bu gibi konulara armoni kitaplarının içeriklerinde daha çok yer ve önem verilmesi önerilmektedir; çünkü günümüz müzik dinleyicisi bu tip akorlara günümüz müzikleri içerisinde zaten

maruz kalmaktadır ve özellikle bestecilik eğitimi alan öğrenciler için ilgili teorik temel, Türkçe literatürde erişilebilir olmalıdır.

Etik Beyan

Çalışmada “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında belirtilen tüm kurallara uyulduğu beyan edilmiştir.

Etik Kurul Onayı

140/34 sayılı karar ile 19/09/2023 tarihinde, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulu’ndan, “Dominant Dokuzlu Akorların Kullanımının Farklı Dönem Piyano Eserleri Üzerinde İncelenmesi” çalışması için etik kurul izni alınmıştır.

Çıkar Çatışması ve Finansal Katkı Beyanı

Yazar tarafından herhangi bir çıkar çatışması ve finansal katkı beyan edilmemiştir.

KAYNAKÇA

Bauer, A. (2020). *Extensions on diatonic chords*. UCI Claire Trevor School of the Arts içinde. Erişim tarihi: 01.10.2023. <https://music.arts.uci.edu/abauer/4.1/readings/Extended%20harmonies.pdf> s. 1.

Benward, B. ve Saker, M. (2008). *Music: In theory and practice* (Cilt 2, 8. bs.). New York: McGraw-Hill. s. 179-182, 184, 246, 247.

Caldwell, J. (2011). *Outline summary of chromatic harmony*. Western Illinois University içinde. Erişim tarihi: 01.10.2023. http://www.wiu.edu/cofac/music/pdf/old_pdf/TheoryReviewPages_old11.pdf s. 7.

Common practice period. (2023, 25 Mayıs). *Wikipedia: The Free Encyclopedia* içinde. Erişim tarihi: 01.10.2023. https://en.wikipedia.org/wiki/Common_practice_period

Extended chords. (t.y.). *MV Theory Geeks* içinde. Erişim tarihi: 01.10.2023. https://mvtheorygeeks.weebly.com/uploads/2/6/5/4/26548460/205-11th_and_13th_chords.pdf

Gardner, C. E. (1918). *Music composition: A new method of harmony*. [Adobe Acrobat Reader sürümü]. Erişim tarihi: 01.10.2023. <https://ia600703.us.archive.org/15/items/musiccompositio00gardgoog/musiccompositio00gardgoog.pdf> s. 15.

Kostka, S., Payne, D. ve Almen, B. (2013). *Tonal harmony: With an introduction to twentieth-century music* (7. bs.). New York: McGraw-Hill. s. 416, 453.

Köse, Y. (2012). *Uygulamalı armoni öğretimi* (1. kitap). İzmir: Arvo Yayınları. s. 143-146, 149, 150.

Özdemir, M. (2001). *Armoni*. İzmir: Kanyılmaz Matbaacılık. s. 72-75.

Özelma, Y. (2021). *Akorlar ve çok seslendirmede kullanımları*. Ankara: Gece Kitaplığı. s. 29, 34.

Piston, S. (1959). *Harmony* (5. bs.). London: Victor Gollancz. s. 179-189, 192, 200-202, 204, 206, 208.

Rush, T. W. (t.y.). *Music theory for musicians and normal people*. [Adobe Acrobat Reader sürümü]. Erişim tarihi: 01.10.2023. <https://tobyrush.com/theorypages/pdf/en-us/the-whole-enchilada-set.pdf> s. 34.

Sorce, R. (1995). *Music theory for the music professional: A comparison of common-practice and popular genres*. New York: Ardsley House Publishers. s. 382-386, 400-403, 406.