

J. S. Bach'ın BWV 851 Numaralı Prelüd ve Fügünün Formel ve Tonal Analizi

İsmail Sınır 

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Muğla, Türkiye, ismailsinir@hotmail.com

Makale Bilgileri

Makale Geçmişi
Geliş: 11.04.2020
Kabul: 31.05.2020
Yayın: 28.06.2020

Anahtar Kelimeler:

J. S. Bach,
Prelüd,
Füg,
Müzik Formları

ÖZ

Müzikte Barok dönem olarak anılan periyodun en önemli bestecilerinden biri J. S. Bach'dır. Alman müziğinin en önemli bestecilerinden biri olan Bach, özellikle füg formunu doruğuna çıkarmıştır. Eğitim amaçlı olarak hazırladığı en önemli eserlerinden biri olan 48 Prelüd ve Füg günümüzde gerek piyano eğitimi gerekse müzik teorisi alanlarının en önemli inceleme konularından birini oluşturmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, mesleki müzik eğitimi alan öğrencilere polifonik müzik formlarından prelüd ve fügün formel yapıları ve tonal planları ile ilgili bilgi vermektir.

Bu çalışmada J. S. Bach'ın 48 Prelüd ve Fügünden BWV 851 numaralı prelüd ve fügü incelenmiştir. İnceleme sırasında eserlerin hem formel hem de tonal yapısı betimsel olarak analiz edilmiştir. Eser notaları, Mugellini edisyonları üzerinden bilgisayar ortamına aktarılmış veriler şekiller halinde sıralanmıştır.

Yapılan incelemeler sonucunda, BWV 851 numaralı prelüdün formel yapısının üç bölümlü şarkı formuna uyduğu, akraba tonlara modülasyonların gerçekleştirildiği ve modülasyonlar arasında sekvenslerin kullanıldığı görülmüştür. BWV 851 numaralı fügün ise sergi bölmesindeki tema-yanıt-tema örüntüsünün tonal planının kurallara uygun bir şekilde tonik-dominant-tonik olarak kurgulandığı; gelişme bölümünde beş sıkışma ve dört ara müzik kullanıldığı; sonuç bölümünde ise bir koda ve tonik pedali kullanıldığı görülmüştür.

Formal and Tonal Analysis of J. S. Bach's BWV 851 Prelude and Fugue

Article Info

Article History

Received: 11.04.2020
Accepted: 31.05.2020
Published: 28.06.2020

Keywords:

J. S. Bach,
Prelude,
Fugue,
Musical Forms

ABSTRACT

One of the most important composers of the period called Baroque period in music is J. S. Bach. Bach is the one of the most important composer of German music, especially culminated in the form of fugue. One of the most important works of J. S. Bach are 48 Preludes and Fugues which prepared for educational purposes. These pieces are both important in piano education and music theory today. The aim of this study is to provide students about formal structures and tonal plans of prelude and fugue, who train for vocational music education.

In this study, one prelude and fugue of J. S. Bach from 48 preludes and fugues were examined. During the analysis, both formal and tonal structure of the works were analyzed by descriptions. The data transferred to the computer via Mugellini editions and analysis datas are listed in figures.

As a result of the examinations, it has been observed that the formal structure of the BWV 851 prelude complies with the three-part song form, modulations were performed in relative tones and sequences were used between the modulations. The BWV 851 fugue's exhibition section is constructed in theme-response-theme pattern. So it could be said, the exhibition section is constructed in accordance with the rules; five stretto and four episodes were used in the development section; in the result section, a coda and tonic pedal was used to finish the piece.

Atıf/Citation: Sınır, İ. (2020). J. S. Bach'ın BWV 851 numaralı prelüd ve fügünün formel ve tonal analizi, *Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2(1), 12-36.



"This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) (CC BY-NC 4.0)"

GİRİŞ

Mesleki müzik eğitimi veren kurumların eğitim müfredatlarının önemli alan eğitimi derslerinden biri *Müzik Biçimleri* dersidir. Bu ders, içeriği itibariyle literatürde var olan eserlerin analizine odaklanır. Yapılan analizler sonucunda, müzik eserlerinin yapısal özellikleri saptanarak, formel kurguları hakkında genellemeler yapılır. Yapılan bu genellemeler yoluyla da incelenen müzik türlerinin öğretimi için eğitim materyali oluşturulur.

Kontrpuan, müzik tarihinde uzunca bir dönemi domine etmiş bir yazı stilidir. Tarihsel süreçte birçok müzik türünün temel yazı prensibini oluşturan kontrpuan, bir sese karşılık bir veya birden fazla sesin yazılarak, polifonik bir müzikal örgü yaratımını hedefler. Bu çalışmada incelenen türler olan prelüd ve füg kontrpuan yazı stiline dayanan müzik türleridir. J. S. Bach'ın makaleye konu edilen prelüd ve fügen ise bestecinin eğitim amaçlı olarak hazırladığı “İyi Düzenlenmiş Klavye, 48 Prelüd ve Füg” adlı çalışmasının (Boran ve Şenürkmez, 2010: 118) 1. cildinde VI. eser olarak yer almaktadır (BWV¹ 851 numaralı Prelüd ve Füg). J. S. Bach'ın “İyi Düzenlenmiş Klavye, 48 Prelüd ve Füg” adlı çalışmasındaki eserlerin kendinden sonraki önemli bestecilerin müzikal gelişimlerinde bile önemli bir eğitim aracı işlevi gördüğü bilinmektedir. Örneğin J. Haydn bu eserleri inceleyerek onlardan faydalandığı, W. A. Mozart'ın bu prelüd ve fügeni uzunca bir zaman incelediği ve L. V. Beethoven'ın çocukken aynı eserleri çalıştığı bilinmektedir (Coryell, 1969: 12).

Bir müzik türü olarak prelüd ve fügen yapısal kurgu bakımından müzik türleri içerisinde önemli bir yere sahiptirler. Özellikle fügen, kurgu itibariyle çok sıkı bir kurallar silsilesi içerisinde ortaya çıkan bir yaratı biçimidir. Bu nedenle, bu iki türün gerek formel oluşumunun gerekse armonik gelişiminin analizi müzik teorisi eğitimi açısından önemlidir ve müzik teorisi ile ilgili yayınlarda bu müzik türlerinin yapısal özelliklerinin analizine dair önemli bir ilgi olduğu söylenebilir.

Literatür incelendiğinde, Avrupa Sanat Müziğindeki türlerin tümü için büyük bir kaynağa sahip olduğumuz söylenebilir. Hatta J. S. *İyi Düzenlenmiş Klavye (Wohltemperirtes Clavier) için 48 Prelüd ve Fügen* adlı iki kitabındaki eserlerin gerek piyano eğitiminde gerekse müzik teorisi eğitiminde önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Alman müziğinin en önemli isimlerinden olan J. S. Bach ve onun eserlerinin müzik literatüründeki yeri tartışmasız çok önemlidir. Bununla beraber J. S. Bach'ın fügen ve prelüd formlarını, formel ve tonal olarak işleyiş biçimi müzik teorisi eğitimi bakımından çok değerlidir. Bu nedenle, bu çalışma J. S. Bach'ın 48 Prelüd ve Fügenün birini detaylı bir şekilde incelemeyi ve bestecinin bu eseri yapısal olarak nasıl kurguladığını açıklamaya çalışacaktır.

Bu çalışmada J. S. Bach'ın BWV 851 numaralı prelüd ve fügenün formel ve tonal açıdan incelenmesi, bu iki formun içeriği ile ilgili bilgi verilmesi ve incelenen eserden elde edilen verilerin müzik eğitimi alan öğrencilerin konu ile ilgili teorik bilgilerine katkıda bulunulması amaçlanmaktadır.

YÖNTEM

Çalışma, amacına uygun olarak, nitel bir çalışma olarak planlanmış, bahse konu eserin müzikal verileri betimsel analiz (Yıldırım ve Şimşek, 2013) yöntemi ile değerlendirilmiştir. **Eser, Bruno Mugellini'nin edisyonu üzerinden incelenmiştir**; eser notaları, dinamik ve tempo işaretleri gibi teknik detaylar göz ardı edilerek bilgisayar ortamına aktarılmış ve yapılan incelemeler bilgisayarda hazırlanan notalar üzerinden görselleştirilmiştir.

¹ “BWV” ifadesi, Almanca “Bach-Werke-Verzeichnis”in kısaltmasıdır ve Türkçe’de “Bach Eserleri Kataloğu” anlamına gelmektedir.

Yapılan biçimsel incelemede, tema, karşı tema ve diğer tüm bileşenler işaretlenerek, eserin formel yapısı anlaşılmasına çalışılmıştır. Eserin armonik açıdan incelenmesi sırasında ise eserin tonal planı analiz edilerek, tema-karşı tema, kodetta ve benzeri tüm yapısal bileşenlerin tonal yapıları incelenmiştir. Bununla beraber, özellikle kadans bölgelerindeki armonik yapı basamaksal olarak analiz edilerek bestecinin armonik planı anlaşılmasına çalışılmıştır.

PRELÜD VE FÜGÜN TARİHSEL VE YAPISAL ÖZELLİKLERİ

Prelüd

Kelime olarak, “giriş yapmak” ya da “giriş müziği” gibi anlama gelen prelüd, bir müzik biçimi olarak da genelde kendinden sonra gelecek eserin hazırlayıcısı niteliğinde bir giriş müziği anlamına gelmektedir. Dandelot'a göre, prelüd “çalmadan önce” demektir. Ona göre, prelüd bu daha önemli diğer bir parçaya giriş görevi yapan kısa bir parçadır. Prelüdün amacı kendinden sonraki parçanın tonalitesini kabul ettirmektir. Prelüdün belirli bir planı yoktur; fakat her zaman bütün parça boyunca tekrar eden kısa ve ritmik bir öge üzerine kurulmuştur (Dandelot, 2001: 23).

Prelüd türü, özellikle barok çağ besteciler tarafından süit veya fügler için bir giriş müziği olarak kullanılırken, romantik dönem ve sonraki dönem bestecilerinin ellerinde bağımsız, tek başına bir eser olarak kullanılmaya başlanmıştır. Leichtentritt'e göre, 18. Yüzyılın sonlarından itibaren prelüd kavramı, öncekilerden farklı, bağımsız bir doğaçlama ve herhangi bir formel yapıya sabitlenmeyen bir anlam kazanmıştır² (1951: 70). Ancak modern müzikte prelüdün anlamı neredeyse tamamen değişerek, Chopin ve Debussy'de olduğu gibi kendinden sonra gelen parça ile bir ilişkisi olmayan, başlı başına bir esere dönüşmüştür (Dandelot, 2001: 23; Hodeir, 2007: 74).

Leichtentritt, prelüdün ilk örneklerini kontrapuntal form olarak etüdün öncülü olarak tanımlamakta ve J. S. Bach'ın “İyi Düzenlenmiş Klavye” adlı kitaplarındaki ve org için yazdığı prelüdlere bu türün en ünlü örnekleri olarak nitelenmektedir. Ona'a göre, J. S. Bach'ın prelüdlere genelde iki veya üç bölümlü şarkı formundadır ve genelde bir motif bütün eseri domine eder (Leichtentritt, 1951: 69).

Bukofzer'e göre, J. S. Bach'ın “İyi Düzenlenmiş Klavye” kitaplarındaki prelüdlere kesin bir formal yapıyla sabitlenememeleri ile bilinirler. Bu prelüdlere özellikle 1, 6 ve 15 numaralı olan prelüdlere ritmik bir motifin sürekli olarak geliştirilerek başka tonlara aktarımına çok iyi örneklerdir. Bu prelüdlere ritmik motif modülasyon yapılan tonda bir kadansla karar verir vermez hemen arkasından motif yeni tona modülasyon için genişletilmektedir (1947: 359-360).

Usmanbaş'a göre, “48 Prelüd ve Füg'deki prelüdlere ya gelişmiş bir envansiyondur ya da belirli bir yapısı vardır. Füg'e aynı tonda olmaktan başka bir ilişkisi bulunmayabilir. Genellikle tam kararda biter ya da çok kısa ise ilgili minörde yarım kararla fuge bağlanır (Usmanbaş'dan akt. Özer ve Demirbatır, 2017: 827).

Bach'ın prelüdlere analizini, çalışmasının bir ek kısmı olarak değerlendiren Reimann, bu prelüdlereki şaşırtıcı sadelik ile armonik ve modülatif yapıdaki keskin zekânın, bu eserleri, küçük bir motifin nasıl geliştirilebileceğine dair en önemli klasik modeller seviyesine taşıdığını ifade eder.

² Leichtentritt'e göre, yaklaşık olarak 1725'e kadar, dans süitlerinin ilk bölümleri prelüd olarak adlandırılmaktaydı. Ancak bu tür prelüdlere diğerleri gibi geniş bir ölçekte değillerdi. Genellikle iki veya üç bağımsız bölüm içermekte ve eski tip sonat formuna benzemekteydi. Bu tür prelüdlere örnek olarak, J. S. Bach'ın İngiliz süitleri gösterilebilir. Bu tür prelüdlere süitin diğer dans formlarından farklı bir yapıydı. Bunlar çoğunlukla kontrapuntal ve bağımsız bir yapıdaydılar. Bu dönemde senfoni, konçerto veya sonat terimleri prelüd terimi yerine kullanılmaktaydı (1951: 69).

Reimann'a göre, gelecek nesiller bu prelüdlere tekrar tekrar çalışmalı ve onlardan faydalanmalıdırlar (1890: II).

Füg

Latince “kaçmak” anlamına gelen füg kelimesi, ilk kez Alman gezgin Oswald von Wolkenstein (1377-1445) tarafından XV. Yüzyılda kullanılmıştır (Kaya, 2009: 30). Altınel ve Büke'ye göre, XVII. Yüzyılda “Toccata”, “Fantasia”, “Praeludium” gibi başlıklar altında bestelenen yapıtlarda füg yazısının kullanıldığı bölümler bulunmakla birlikte bir müzik biçimi olarak füg'ün zirveye ulaşması ancak J. S. Bach'ın eserleriyle mümkün olabilmektedir (Altınel ve Büke'den akt. Kaya, 2009: 30).

Reimann, fügü en gelişmiş müzik formu olarak nitelendirmektedir. “Doğurucu temanın birbirinden farklı partilerde sırayla yer alması ile meydana gelen füg, en az iki partili olur. 15 ve 16. Yüzyıllarda kanon olarak adlandırılan müzikal yapı aynı zamanda füg olarak da adlandırılmaktaydı” (1896: 255).

Tarihsel arka planına bakıldığında, sonradan kanon adı verilen eser formlarına, daha önceleri “füg” adı verildiği görülmektedir. Serbest taklitlerden meydana gelen füg, 16. Yüzyıl ortalarında doğmuş ve “ricercare”, “fantasia” ve “capriccio” gibi isimlerle gelişmeye başlamıştır. Bu formları, sonradan gelişen fügden ayıran temel özellikler ise fügün aksine içlerinde tematik bir birliğin olmaması, yani birden fazla tema ile geliştirilmeleridir. Bununla birlikte, her ne kadar 1600'lü yıllarda tematik birliğe önem veren ricercare ve benzeri eserlere rastlansa da, bugünkü anladığımız manada fügler 17. Yüzyılda ortaya çıktığı söylenebilir (Reimann, 1896: 255; Merkel, 1930: 115; Koray, 1957: 109, Fenmen, 1991: 50).

Boran ve Şenürkmez'e göre, 17. yüzyılda, toccataların içinde yer alan füg kesitleri daha sonra geliştirilecek olan füg biçiminin ilk örneklerini oluşturuyordu. 17. Yüzyılda füg kesitlerinin arasında ya da öncesinde yer alan bu parçalar, toccata, prelüd, praeludium, praeambulum ya da benzer isimlerle nitelenmişlerdir. Bu dönemde besteciler, fügleri hem başlı başına parçalar olarak, hem de prelüd ya da toccataları gibi kesitlerle birlikte kullanıyorlardı. 17. Yüzyılın sonunda ise füg, bir anlamda eski ricercare'nin yerini almıştır. Ancak füg temaları, ricercare'lardan daha kesin çizgilerle sahip bir melodik çizgiden oluşmaktaydılar (Boran ve Şenürkmez, 2010: 106). Hodeir ise ricercare ile füg arasındaki belirgin farkı, tonal yapıdaki özenle açıklamaktadır (2007: 35).

Hodeir'e göre, “konu” denen kısa ama belirgin bir doğurucu temayla işlenmiş, taklitler kullanan bir” tür olan füg, 15 ve 16. yüzyılların polifon yazı geleneklerinden doğmuştur (2007:34). Dandelot'a göre füg, birçok ses için kontrpuan tarzında yazılan, başlıca öğeleri imitasyon (taklit) ve kanon olan bir kompozisyon türüdür (2001, 26). Leichtentritt, fügü yapısal olarak tüm müzik formları arasında en büyük mantık kurgusuna sahip olan, sadece birkaç notadan oluşan tek bir motiften karmaşık bir eser inşa edilmesi prensibine dayanan ve birkaç partiden oluşan kontrapuntal bir form olarak tanımlar (Leichtentritt, 1951: 72). Cangal ise fügü, önce tek başına duyulan belirgin bir temanın kendine özgü kurallar içinde benzetme (imitasyon) geliştirilerek kontrapuntal bir şekilde yazıldığı bir eser türü olarak değerlendirmektedir (2004: 185). Bu tanımlamalara paralel olarak, Fenmen de fügü “bir tema üzerine yazılmış ve bu temayı kadans kurallarına göre değişik tonlarda dile getiren polifonik eser” (1991: 49) olarak tanımlamaktadır.

Kennedy'ye göre, fügün yapısal oluşumunu oluşturan en önemli eleman tonal karşıtlıklardır (1996: 271). Füg tema (dux) ve yanıtın (comes) tonik ve dominant üzerinde duyuldukları kontrapuntal bir formdur (*procedure*) ve double kontrpuan, büyütme, küçültme, çevrim, sıkışma ve aynalama gibi bazı kontrapuntal malzemelerin bir araya getirilmesi ile meydana gelir. Bununla beraber, tek bir füg formundan bahsetmek mümkün değildir. Örneğin, füglerin tonal planları arasında farklılık olabilmekte ve ne sıkışma (*stretto*), ne ara müzik ne de herhangi bir kontrapuntal malzeme vazgeçilmez değildir.

Bu nedenle, füğün formel yapısında çeşitlilikler söz konusu olabilmektedir. Öyle ki, “J. S. Bach'ın hiçbir füğü tam olarak aynı şekilde kurgulanmamıştır”. (Bukofzer, 1947: 362).

Merkel, füğü içeriğine göre iki ayrı sınıflamaya tabi tutmaktadır. Bunlardan birincisi füğün içinde bulundurduğu parti-ses sayısı, ikincisi ise füğ içerisinde işlenen tema sayısıdır. Merkel, parti-ses sayısına göre fügları, iki, üç, dört veya beş partili füğ olarak; içerdiği tema sayısına göre ise bir temalı füğ, iki temalı füğ ya da üç temalı füğ olarak sınıflandırmaktadır (1930: 115).

Kontrapuntal bir form olarak füğ, her zaman belirli bir sayıda parti-ses ile sınırlandırılan bir yapıdadır. Prensipte olarak bir temanın³ diğer partilere aktarımından oluşmaktadır.

Dandelot füğün kuruluşunu şu şekilde özetlemektedir:

Füğ tek bir tema üzerine kuruludur ve genellikle dört bölümde geliştirilir:

- Ekspozisyon (sunuş)
- Kontr-Ekspozisyon (karşı sunuş)
- Divertismanlar bölümü; Akriba tonu (rölatif), Sudominant ve Dominant pedalini kapsar
- Stretto* (yığılışıma) (2001: 26).

Hodeir ise füğün yapısını şöyle özetlemektedir:

- Sergi bölümü
- Gelişme bölümü
- Sıkışma (*stretto*) bölümü (2007: 35).

Leichtentritt ise füğün bölümlerini;

- Birinci bölme
- İkinci bölme
- Üçüncü bölme (Sıkışma-*Stretta*) şeklinde sıralamaktadır (1951: 72).

Koray, füğün bölmelerinin armonik açıdan gelişimini şöyle sıralamaktadır:

- Bölme: Esas tonalitenin tespiti,
- Bölme: Akriba tonalitelere (bilhassa alt ve üst üçlü tonalitelere) doğru çıkışlar,
- Bölme: Alt dominant üzerinden geçerek esas tonaliteye dönüş (1957: 110).

Yukarıda füğün bölümleri için yapılan tanımlamalar, küçük farklılıklar dışında genel olarak paralellik göstermektedirler. Bu çalışmada füğün bölümleri tanımlanırken Hodeir'in sıralaması kullanılacak, üçüncü bölme ise “sonuç” bölümü olarak anılacaktır.

Sergi bölümü, temanın her partide sırayla en az bir kez duyulduğu bölümdür. Başka bir deyişle, “sergi bölümünde füğün ses sayısı kadar tema giriş olur” (Özer ve Demirbatır, 2017: 827). Örneğin, 3 sesli bir füğü ele alacak olursak, burada tema⁴ (dux, konu) birinci parti (soprano) ile başlar. Hemen

³ Leichtentritt'e göre, her melodi bir füğ teması olmaya uygun değildir. Akor eşliğine gereksinim duyan şarkı melodileri, simetrik yapıları nedeniyle genellikle füğ teması olmak için uygun değildirler. Ona göre, füğ teması mümkün olduğunca esnetilebilir, uzundan ziyade kısa, yoğun bir polifonik yazı içerisinde bile ayırt edilebilir olmalı ve kural dışı bir şekilde eser içerisinde genişletilebilir olmalıdır (1951: 73). Füğ temasının taşınması gereken özellikleri Kasap da Leichtentritt'le benzer şekilde sıralamaktadır (2008: 25-26).

⁴ Kaya'ya göre, füğ teması, “müzik tarihi boyunca farklı isimlerle anılmıştır. Örneğin, Zarlino, 1558 tarihli *Le institutioni harmoniche* aldı eserinde “soggetto” (konu) sözcüğünü kullanmıştır. Daha sonra ise konunun yani temanın ilk duyuluşu için “dux” (klavuz, önder) ya da “sujet” (konu) sözcüğü, temanın diğer partilerde duyulmasına ise “comes” (eşlik eden, yol arkadaşı) ya da “response” (yanıt) şeklinde isimler verilmiştir (2009: 30).

arkasından ikinci parti (alto) temayı (reponse, yanıt)⁵ beş ses yukarıdan tekrar eder ve 3. parti (bas) yine temanın orijinal halini tonik sesi üzerinden tekrar eder. Bu sırada diğer partiler karşı temayı⁶ (kontrapunt)⁷ söylerler. Tema ve yanıtlar arasındaki bağlantıları sağlamak üzere küçük kodettalar bulunabilir. Bununla birlikte, füğün tema ve yanıtları arasındaki bağlantıları sağlamak üzere epizod adı da verilen ara müzikler kullanılmaktadır. Bu ara müzikler, bölümler arasındaki ton geçişlerini sağlamak üzere, tema ile karşı temadan parçacıklarından kurulurlar (Cangal, 2004: 200). Sergi bölmesinin kurgulanışını Koray şöyle açıklamaktadır:

“Sergi bölmesi temanın tek başına belirmesiyle başlar. Tema devam ederken başka bir parti onun münasip bir yerinde yine tema ile ona cevap verir. Fakat bu cevap, temanın, genellikle dominant tonalitesine, bazen de başka bir ses alanına transpoze edilmiş şeklidir. Temanın ilk girişine soru, süje, dux; ikinci girişine cevap, comes adları verilir. Birinci parti, ikincisinin girişinden sonra da onu kontrpuvanlıyarak devam eder. Bu karşı partiye kontrsüje, esas kontrpuvan veya sadece kontrpuvan denir” (Koray, 1957: 110).

Sergi bölmesinin sonunda, her parti temayı seslendirmesinin ardından bölme sona ermiş olur. Dandelot'a göre, “füğün dört partili olması durumunda 4. Parti yine cevabı-yanıtı (reponsu) dominant tonalitesinde duyurur” (2001: 27). Bunlara ek olarak Koray, füğün yalnız birinci bölmesi ile ilgili sıkı kurallar olduğunu, sonraki bölmelerde ise genel işleme kurallarının söz konusu olduğuna dikkat çekmektedir (1957: 109).

Gelişme bölmesinde tema, karşı tema ile birlikte dört komşu tonda işittirilir. Konunun her girişi arasında divertimento ya da ara müziği denilen, konudan ya da kontrapunttan alınan öğelerle yapılmış taklitli bölmeler konur. Gelişme bölgesi genel olarak ana tona dönüşü hazırlayan bir güçlü pedali üzerinde son bulur (Hodeir, 2007: 36).

Dandelot, “kontr-ekpozisyon” (karşı sunuş) olarak tanımladığı bölmeyi, ekspozisyon ya da sergi bölmesinin bütün başlangıçlarının yeniden (ama ters yönde) ele alındığı kısım olarak değerlendirir. Bununla birlikte, füğ içerisinde bu bölmenin giderek daha az kullanıldığını da ekler (2001: 28). Divertismanları ise Dandelot “epizod” olarak tanımlamaktadır ki, bu çalışma dâhilinde bu kısım için “ara müzik” ifadesi kullanılacaktır. Ona göre, divertismanlar temanın duyurulacağı değişik tonaliteler arasındaki bağlantıyı sağlamak için kullanılmaktadırlar ve dolayısıyla modülasyonludurlar (2001: 29). Cangal da Dandelot'a benzer şekilde, ara müzikleri, tema ve cevaplar arasında bağlantıyı sağlayan küçük ezgisel gidişler olarak tanımlamaktadır (2004: 200).

Yukarıda değinildiği gibi, Leichtentritt, “ikinci bölme” olarak tanımladığı gelişme bölmesini, “temanın genelde tonik veya dominant tonaliteleri dışında, farklı tonlardan duyurulduğu” bölme olarak tanımlamaktadır (1951: 72). Spring ve Hutcheson gelişme bölmesinde komşu tonlara modülasyonların sağlanabilmesi için sekvenslerin faydalandığını ifade etmektedirler (1995: 184). Koray'a göre, füğün

⁵ Yanıtın kuruluş biçimi füğün iki ayrı şekilde tanımlanmasına neden olur. Buna göre, yanıt temayı (konuyu) dominant tonalitesinde bazı değişikliklere uğratarak taklit etmişse füğ “tonal füğ”, hiçbir değişikliğe uğramadan taklit etmiş ise füğ “reel füğ” olarak adlandırılmaktadır (Reimann, 1896: 255; Koray, 1954: 113; Spring ve Hutcheson, 1995: 183; Kasap, 2008: 29; Anderson'dan akt. Kaya, 2009: 31) Cangal ise bu iki türlü durumu “füğ” değil de “cevap” ifadesi ile nitelemektedir. Buna göre, Cangal, yanıt temayı aralıklarını birebir koruyarak taklit etmişse “reel cevap”, aralıkları birebir korumamış ise “tonal cevap” olarak nitelemektedir (2004: 188-189). Sever de Cangal ile benzer şekilde “gerçek cevap” ve “tonal cevap” ifadelerini kullanmaktadır (2016: 54-55).

⁶ 48 Prelüd ve Füğün Mugellini edisyonunda, füğün temaları, karşı tema ve ters çevrilmiş temaları ile ilgili, formel yapı ile ilgili notlar vardır. Bu notlarda füğün temasını “T” harfiyle gösteren Mugellini, ters çevrilmiş temaları ise ters yönde yazılmış “L” harfiyle simgelemektedir.

⁷ Karşı tema, temanın her duyuluşunda yeniden üretilir. Tema ve karşı tema dışında kalan ve diğer partilerle basit kontrpuvan tarzında yapılan her şey serbest kontrpuvan diye adlandırılır (Dandelot, 2001: 27).

ikinci bölümünde en çok modülasyon yapılan tonlar, alt ve üst üçlü tonalitelerdir. Bununda beraber, büyük ölçekli füglerde uzak tonlara da geçilebilir. Ancak temanın ikinci bölmede tam olarak işlenmesine nadiren rastlanır (1957: 120). Koray'a benzer şekilde Spring ve Hutcheson da gelişme bölümünde temanın tamamının duyurulmaktan yoksun kaldığına, bu bölmede genellikle temanın belirli bir kısmının duyurulduğuna dikkat çekerler (1995: 184).

Sonuç bölümü ise fügen bitiren bir bölmedir. "Konunun ve cevaplarının kanon taklitli, gittikçe daha sıkışık gelen girişlerinden yapılmıştır. Sıkışma bölümünde fügen kontrapuntal yoğunluğunu ve yapı özelliğini belirten her çeşit yazı oyunları kullanılır: değerlerinin büyütülmesi, küçültülmesi, ters ve çevirme hareketler, temaların ya da parçalarının birlikte duyurulması, vb... Tonal bakımdan sıkışma bölümü ana ton çerçevesi içine yerleştirilmiştir; ton değişimleri geçici kalır." (Hodeir, 2007: 36).

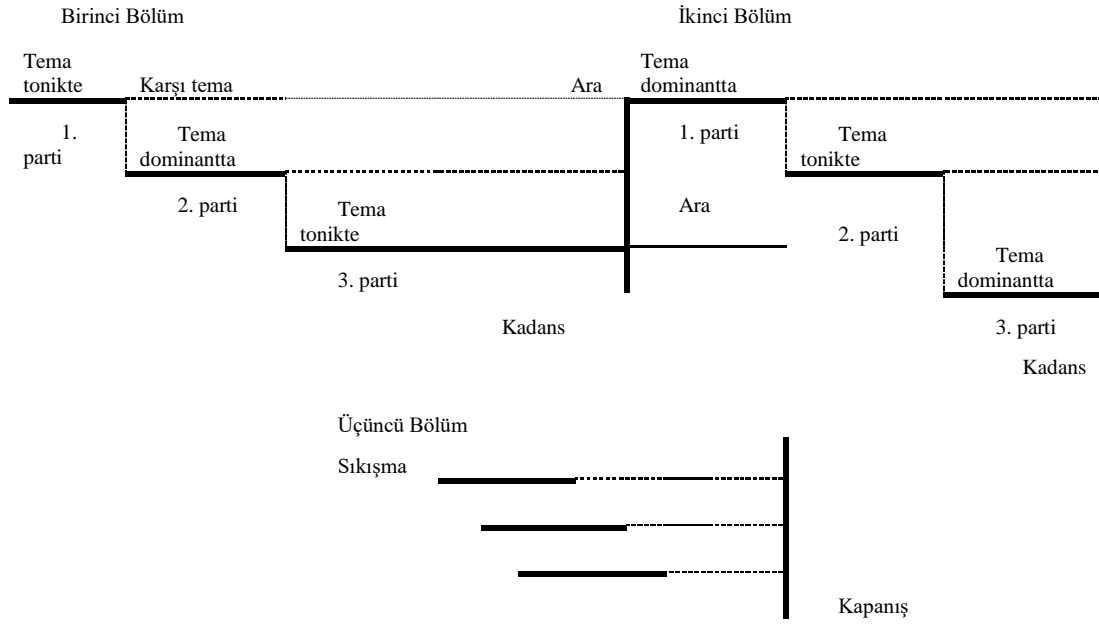
Dandelot, sonuç-sıkışma bölümünü (*stretto*), cevabı kanon şeklinde temanın üzerinde başlayan ve başlangıçların giderek daha yakınlaştığı, bir çeşit daha sıkışık bir re-eksponzyon olarak tanımlamaktadır. Ona göre, sıkışma bölümünde kanonun bütün bileşenlerine rastlanabilir, tema büyütülüp küçültülebilir, benzer ya da ters çevrilmiş olarak kullanılabilir. Ayrıca sıkışma bölümünü bitirmek üzere, bir dominant ya da tonik pedali bulunabilir (2001: 29).

Fügen üçüncü bölümünü sıkışma (*stretta*) bölümü olarak da tanımlayan Leichtentritt'e göre, bu bölme temanın biri tamamlanmadan diğerinin girdiği kanonik taklitlerden mülhem bir bölmedir (1951: 72). Aktüze'ye göre, sıkışma bölümünde "tema üzerinde yapılan değişiklikler, sıkışmalar ve modülasyonlar fazlaşarak, canlılık ve gerginliğin artmasıyla fügen doruk noktasına ulaşır" (Aktüze'den akt. Özer ve Demirbatır, 2017: 827). Fügen sonunda ise koda ve kadans ile fügen sona erer (Özer ve Demirbatır, 2017: 827).

Koray, fügen üçüncü bölümünü, temanın alt dominanttan başlatılır. Yanıt dominant ekseninden duyurularak ana tona dönüş gerçekleştirilir. Bu bölümde kısa veya uzun bir koda eklenebilir. Koda içerisinde ise genellikle bir tonik pedali veya dominant pedali yer alır (1957: 120).

Leichtentritt kullara uygun 3 sesli bir fügen yapısını aşağıdaki şekil 1'deki gibi şematize etmektedir⁸:

⁸ Bununla beraber Leichtentritt, yukarıda verilen şemanın fügen genel bir özeti olarak ele alınması gerektiğini, birçok spesifik durumda, farklı varyasyonlar ile karşılaşmanın mümkün olduğunu eklemektedir. Leichtentritt'e göre, kimi durumlarda tema çok belirgin iken bazen daha az belirgin olabilmektedir. Bazen tonik ve dominant dışındaki eksenler üzerinden temaların duyulabileceği gibi, kimi durumlarda sıkışma bölümü olmayabilir (Leichtentritt, 1951: 73).



Şekil 1. Füg Şeması (Kaynak: Leichtentritt, 1951: 72)

Reimann, J. S. Bach'ın “İyi Düzenlenmiş Klavye” kitaplarındaki prelüd ve fügleri için yaptığı analizlerin önsözünde şu tespitlerde bulunur:

“Füglerle ilgili yaptığın analizlerin başlıca sonucu, Bach'ın füglerinin yapısal olarak diğer tüm müzikal formlarla mükemmel bir uyum içerisinde; A-B-A şeklinde üç bölmeli yapıda olduklarıdır (Kurucu tema bölümü: ana tonda; modülasyonlu orta bölme; sonuç bölümü: ana tonda). Serbest epizodlar sadece fügün ana bölümleri arasındaki bağlantıyı sağlamaya yarayan kısımlar değil, aynı zamanda kendi başlarına birer bölme olarak da karşımıza çıkabilmektedirler. Bu epizodlar tema girişlerini tamamlama, onları belirgin ve parlak hale getirme görevini görmektedirler” (Reimann, 1890: I).

Reimann'ın da dikkat çektiği gibi, A-B-A şeklinde gelişen füg, yapısı itibariyle üç bölümlü şarkı ve sonat formuna benzediği söylenebilir. Ancak fügü diğerlerinden ayıran en önemli özellikler ise fügün tekrarlı bir yapıda olmaması ve kadans yapısının keskin olmamasıdır (Koray, 1954: 110; Kasap, 2008: 24; Koray'dan akt. Özer ve Demirbatır, 2017: 827).

BULGULAR

Prelüd

Prelüdün giriş kısmında buluna motif, eser boyunca modülasyonlarla sürekli olarak geliştirilmiştir. Neredeyse hiç ara vermeden eser boyunca duyulan ritmik motif üçleme onaltılık notalardan oluşmakta ve ikinci ölçünün sonunda tamamlanmaktadır. Prelüdün motifinin sunumu aşağıdaki şekil 2'de gösterilmektedir:

1

Motifin sunumu

d m:

Şekil 2. Prelüd Motif

Motifin sunumundan hemen sonra gelen sekvens yürüyüşü ile akraba majör ton olan Fa Majöre modülasyon yapılmaktadır. Aşağıdaki şekil 3’de bu sekvens yürüyüşü gösterilmektedir:

2

Model Sekvens Sekvens Sekvens

d m: i iv vii III I

F: ii V I

Şekil 3. Prelüd Sekvens

Sekvens yürüyüşünün ardından Fa majör tonunda devam eden eserin birinci bölümü bir kadans ile tamamlanmaktadır. Aşağıda şekil 4’de bu pasaj gösterilmektedir:

3

Sekvens

d m: VI

F: I

Kadans

I—6 IV V7 I

Şekil 4. Prelüd Fa Majöre Modülasyon

Prelüdün ikinci bölümü motifin tekrar yoluyla sol minör tonuna taşınması ve ardından kadans yapılması ile başlamaktadır. Aşağıdaki şekil 5'de sol minöre yapılan modülasyon gösterilmektedir:

Şekil 5. Prelüd İkinci Bölme, Sol Minöre Modülasyon

Sol minör tonuna yapılan modülasyonun ardından, aynı yapının simetriği la minörde tekrarlanmakta ve yine bir kadansla la minörde karar verilmektedir. Aşağıdaki şekilde bu pasaja yer verilmektedir:

Şekil 6. Prelüd İkinci Bölme, La Minöre Modülasyon

Prelüdün ikinci bölümünün sonuna doğru ana tona doğru bir dönüş hazırlığı görülmektedir. En son kadans yapılan la minör tonundan re minör tonuna dönüş sekvenslerle hazırlanmış ve bir kadansla ikinci bölüm tamamlanmıştır. Aşağıdaki şekil 7'de bu pasaj gösterilmektedir:

10 Model Sekvens 11 Sekvens Sekvens

12 Re minöre dönüş 13

14 Kadans 15

ii 5 +6 V7 I

Şekil 7. Prelüd İkinci Bölme, Sekvens ve Re Minöre Dönüş

Üçüncü bölme, re minör tonuna dönüşü tamamlamak üzere dominant ve subdominant pedalleri üzerindeki motif tekrarlarıyla başlamaktadır. Aşağıdaki şekilde üçüncü bölmenin başlangıcı görülebilir:

15 16

d m: V7/iv (I) iv 6 4 V

17 18

V/iv iv

Şekil 8. Prelüd Üçüncü Bölme Girişi

Üçüncü bölmenin sonunda ise bir koda ve kadansla prelüd tamamlanarak, eserin sonundaki tonik akoru pikardi 3'lüsü ile bitirilmiştir. Aşağıdaki şekilde bu pasaj gösterilmektedir:

23 24

Vb9 7 + i 6 4

25 26

Kadans

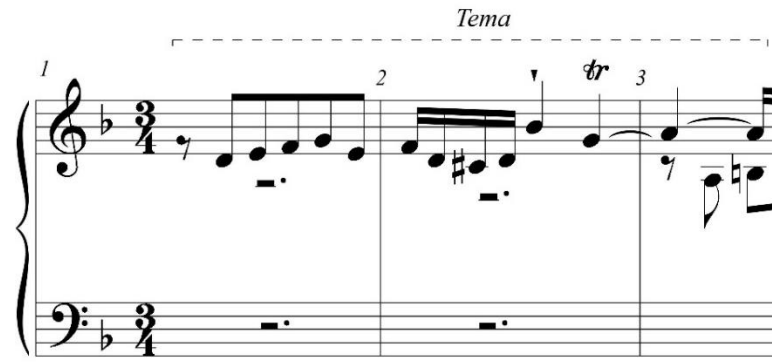
vii+6/V 5 K6 4 V7 I

Şekil 9. Prelüd Üçüncü Bölme, Koda

Füg

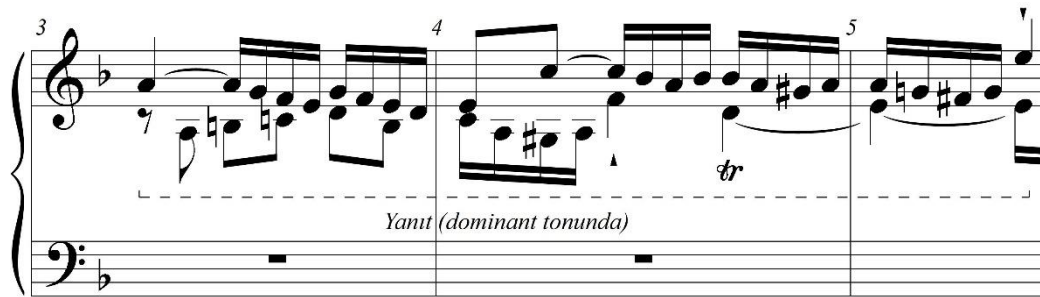
Re minör tonunda olan füğün teması (dux), sopranoda tonik ses ile başlayıp dizinin beşinci derecesi ile biten bir yapıdadır. Şekil 10'da füğün doğurucu teması gösterilmektedir⁹.

⁹ Füğün sergi yapısı tek temanın geliştirilmesi üzerine kuruludur, dolayısıyla burada karşı-sergi bölmesi yoktur. Eser sergi-gelişme-sıkışma şeklinde bölmelerden oluşmaktadır.



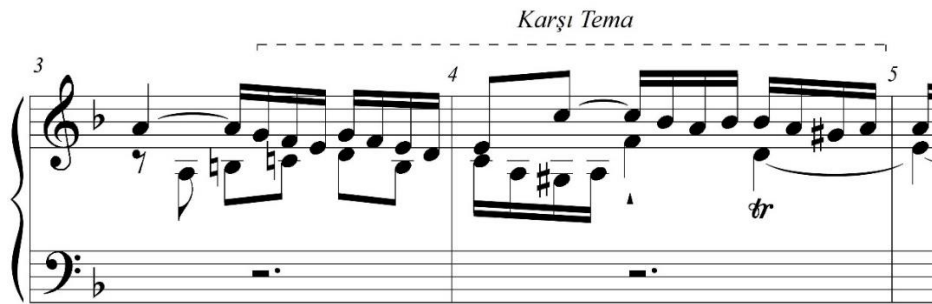
Şekil 10. Füg Teması (Dux)

Temadan sonra alto partisinde duyulan yanıt ise tonun dominant sesi üzerine kuruludur ve temanın aralıklarını birebir koruyarak gelmektedir. Tema ve yanıt arasındaki bu ilişki füğün “reel füg” olarak değerlendirilmesine olanak vermektedir. Aşağıdaki şekil 11’de yanıt cümlesi verilmektedir:



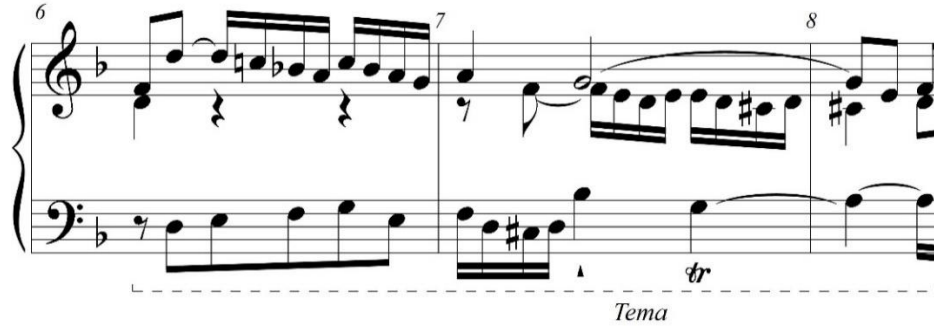
Şekil 11. Yanıt (Comes)

Temaya karşılık geliştirilen karşı tema ise yine soprano partisinde temanın kaldığı sestem başlayıp bir kontrpuan oluşturmaktadır. Aşağıdaki şekil 12’de karşı tema verilmiştir:



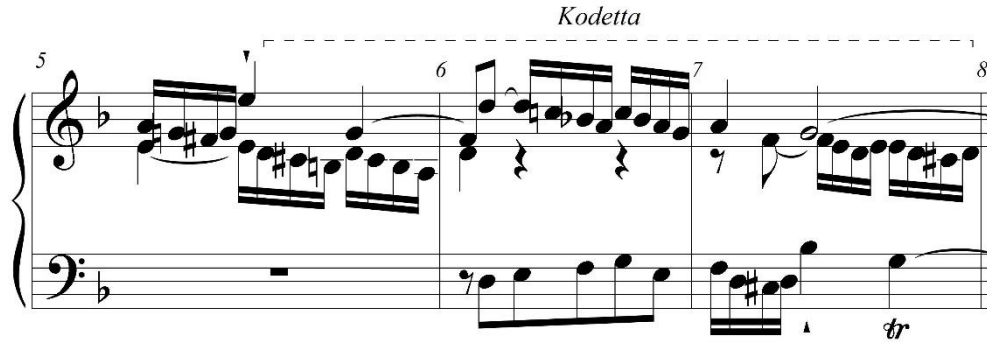
Şekil 12. Karşı Tema (Counterpoint)

Yanıttan sonra tekrar gelen tema bas partisinde duyulmaktadır. Böylece tema-yanıt-tema örüntüsünün tamamlanmasıyla sergi bölümü tamamlanmaktadır. Aşağıdaki şekil 13’de temanın üçüncü duyuluşu gösterilmektedir:



Şekil 13. Tema (Bas Partisinde).

Sergi bölümünün sonunda, basta duyulan temaya karşılık soprano ve ardından alto partilerinde karşı tema parçacıkları kullanılarak oluşturulan bir kodetta ile bölme kapatılmaktadır. Aşağıdaki şekil 14'de kodetta gösterilmektedir:

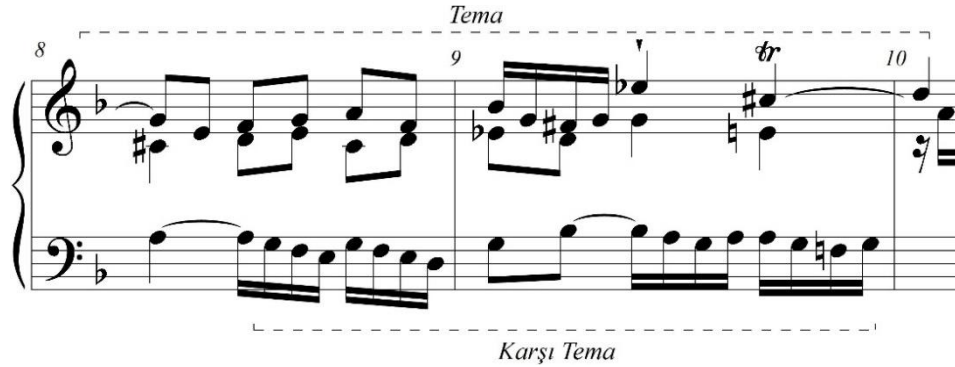


Şekil 14. Kodetta.

Bölme tonal olarak gözden geçirildiğinde, tema-yanıt-tema örüntüsünün tonik-dominant-tonik ekseninde tamamlandığı görülmektedir.

Sergi bölümü temanın bas partisinde, karşı tema parçacıklarından oluşturulmuş kodettanın ise üst partilerde duyuluşuyla kapatılırken, gelişme bölümü olarak adlandırılan modülasyonlu kısım başlamaktadır.

Bölmenin ilk girişinde tema soprano partisinde duyulurken, bas partisinde karşı tema duyulmaktadır. Gelişme bölümünün başlangıcı aşağıdaki şekil 15'de gösterilmektedir:



Şekil 15. Tema Ve Karşı Tema (Gelişme Bölmesi).

Tema ve karşı temanın aynı anda duyuluşundan hemen sonra epizod adı verilen ara müzik başlamaktadır. Daha önce de değinildiği gibi, buradaki ara müzikler bölme içindeki kısımları

arasındaki tonal geçişleri sağlamak üzere kullanılmaktadırlar. Birinci ara müzik inici bir sekvens içerisinde sıralanan karşı tema parçacıklarından meydana getirilmiştir. Bununla beraber, bu ara müzik temanın bir sonraki duyulacağı tona hazırlık görevini görmektedir. Bu pasaj aşağıdaki şekil 16'da incelenebilir:

Şekil 16. Ara Müzik 1.

Ara müziğin hemen ardından gelen sıkışma kısmında tema soprano partisinde duyulmaktadır. Burada soprano partisindeki tema tamamlanmadan karşı, tema alto partisinde ters çevrilmiş olarak duyulmaktadır. Buradaki temalara karşılık olarak ise karşı tema kesitlerinin duyulduğu görülmektedir. Aşağıdaki şekil 17'de gelişme bölümündeki ilk sıkışma kısmı gösterilmektedir:

Şekil 17. Sıkışma 1.

Sıkışma kısmında görüldüğü gibi, tema ikinci duyuluşunda dominant eksenini üzerindedir. Tema henüz tamamlanmadan temanın ters çevrilmiş hali alto partisinde söze başlamaktadır ve bu sırada bas ve soprano partilerinde tema ve karşı tema kesitleri yer almaktadır.

Bu sıkışmadan hemen sonra ise tema bu defa bas partisinde ve yine dominant ekseninde duyulmaktadır. Buradaki tema ile karşı tema kesiti birlikte devam ederken, söze alto partisindeki tema girerek ikinci sıkışma kısmını meydana getirmektedir. İkinci sıkışma aşağıdaki Şekil 18'da gösterilmektedir:

Şekil 18. Sıkışma 2.

Yukarıdaki şekil 9'da verilen pasajın sonunda ise ikinci sıkışmayı bitiren bir kadans duyulmaktadır. Buradaki kadans, füğün yapısı dolayısıyla çok kısa tutulmuş ve keskin bir kalış etkisi bırakmak yerine hızlı bir geçişi sağlamıştır.

Kadanstan sonra ise tem bas partisinde ve yine dominant ekseninde duyulurken, soprano partisinde karşı tema kesiti ile eşlik edilmektedir. Bas partisindeki tema tamamlanmadan ise soprano partisinde temanın ters çevrilmiş hali duyulmaktadır. Hemen ardından, sopranodaki ters çevrilmiş tema bitmeden yine bas partisinde temanın ters çevrilmişini yer almaktadır. Böylece üçüncü sıkışma bölümü oluşturulmaktadır. Bu pasaj aşağıdaki şekil 19'da incelenebilir:

Şekil 19. Sıkışma 3.

Üçüncü sıkışmadan hemen sonra tema ve karşı tema parçacıklarından oluşturulmuş ikinci ara müzik duyulmaktadır. Aşağıdaki şekil 20'de ikinci ara müzik pasajı gösterilmektedir:

Şekil 20. Ara Müzik 2.

İkinci ara müzik kısmının sonunda soprano partisinde başlayan ters çevrilmiş tema hemen ardından alto partisinde duyulan tema ile iç içe geçerek dördüncü sıkışmayı meydana getirmektedir. Bunlarla

birlikte, bastaki ters çevrilmiş tema ile beraber soprano partisindeki karşı tema kesiti tonal eksenini sol sesi üzerine yani subdominant eksenine doğru taşımaktadır. Aşağıdaki şekil 21'de bu pasaj örneklenmektedir:

Şekil 21. Sıkışma 4.

Dördüncü sıkışma bölümünden hemen sonra ise üçüncü ara müzik duyulmaktadır. Üçüncü ara müzik inici bir sekvans içermekte ve karşı tema parçacıklarından meydana gelmektedir. Aşağıdaki şekil 22'de bu pasaj gösterilmektedir:

Şekil 22. Ara Müzik 3.

Üçüncü ara müzikten hemen sonra ise beşinci sıkışma meydana gelmektedir. Bastaki tema üzerine sopranoda duyulan karşı tema kesiti ile oluşan beşinci sıkışma bölümü aşağıdaki şekilde 23'de gösterilmektedir:

Şekil 23. Sıkışma 5.

Beşinci ve son sıkışma kısmından sonra ise gelişme bölümünü kapatan son ara müzik olan dördüncü ara müzik duyulmaktadır. Bu ara müzik aynı zamanda ana ton olan re minör tonuna dönüşü

de gerçekleştirmektedir. Bununla beraber dördüncü ara müzikte de sekvensler kullanılarak bölmeler arasındaki bağlantı gerçekleştirilmiştir. Aşağıdaki şekil 24'de dördüncü ara müzik gösterilmektedir:

Şekil 24. Ara Müzik 4.

Dördüncü ara müziğin bitişiyle sona eren gelişme bölümünün hemen ardından gelen sıkışma bölümü bas partisinde gelen tema ile başlamaktadır. Bu bölgede aynı zamanda ana tona dönüş gerçekleştirilmiş ve fügen kapanış kısmı hazırlanmıştır. Sıkışma bölümü, ilk olarak bas partisindeki tema üzerine soprano partisinde karşı tema kesitinin altıncı sıkışmayı meydana getirmesiyle başlamaktadır. Bununla birlikte, karşı temanın başlamasıyla alto partisinde de tema girişi yapılmıştır. Aşağıdaki şekil 25'de sıkışma bölümünün başlangıcındaki sıkışma 6 gösterilmektedir:

Şekil 25. Sıkışma 6

Fügen sonunda ise kısa bir koda bulunmaktadır. Kodanın içerisinde kısa bir kadans ve ardından tonik pedali duyulmaktadır. Eser, son ölçüde pikardi üçlüsü ile bitmektedir. Koda şekil 26'da gösterilmektedir:

Şekil 26. Koda

TARTIŞMA

Yapılan incelemeler sonucunda, Reimann'ın da dikkat çektiği gibi, hem prelüd hem de fügen formel yapısının üç bölmeden oluştuğu görülmektedir. Eserlerin tonal olarak gelişimi göz önüne alındığında özellikle fügen sergi bölmesinin üç sesli bir fügen için formel kurallara uygun bir şekilde geliştirildiği görülmektedir. Ayrıca Leichtentritt'in (1951) prelüd formu ile ilgili ifadeleri de bu çalışmada incelenen prelüdün yapısı ile paralellik göstermektedir. Bunun yanında Leichtentritt'in eserin motif yapısı ile ilgili tespitleri de incelenen prelüd için geçerlidir. Zira incelenen prelüdde kısa bir ritmik bütün eseri domine etmektedir.

Fügdeki gelişme bölmesinde toplam beş tane sıkışma meydana getirildiği görülmektedir. Bu sıkışmaların tema veya karşı tema kesitlerinden meydana geldiği, ancak bu sıkışmalardan bir kısmının tamamlanmadığı görülmektedir. Bu bağlamda, Koray (1957) ile Spring ve Hutcheson'un da (1995) dikkat çektikleri gibi, gelişme bölmesinde temanın genellikle tamamının duyurulmaması durumunun bu eser için geçerli olduğunu söylemek mümkündür.

Koray (1957), fügen ikinci bölmesinde modülasyon yapılan tonların genellikle alt ve üst üçlü tonlar olduğunu ifade etmektedir, ancak incelenen fügde modülasyonların dominant ve alt dominant tonlarına yapıldığı görülmektedir. Dolayısıyla bu fügen Koray'ın modülasyon ile ilgili genellemesine uymadığı söylenebilir. Modülasyon bakımından ele alındığında, prelüd içerisinde ise hem üst üçlü, hem dominant hem de alt dominant tonlarına modülasyonların gerçekleştirildiği görülmektedir.

Spring ve Hutcheson'un (1995) fügen gelişme bölmesindeki modülasyonların gerçekleştirilmesi için sekvenslerden faydalandığını ifade etmektedirler. İncelenen fügen ikinci bölmesinde bu durum ile karşılaşıldığı, modülasyonlar arasında sekvenslerin kullanıldığı gözlenmiştir. Bu bağlamda, incelenen fügen Spring ve Hutcheson'un tespitleri ile uyumlu olduğu söylenebilir.

Reimann (1890), fügen ikinci bölmesinde temalar arasındaki bağlantıları sağlamak üzere ara müziklerin (epizod) kullanıldığına dikkat çekmektedir. İncelenen fügen Reimann'ın bu tespiti ile uyumlu olduğu ve eserin ikinci bölmesinde dört ara müziğin kullanıldığı görülmektedir.

Dandelot (2001), sıkışma bölmesi (*stretto*) olarak tanımladığı fügen üçüncü bölmesi bitirilirken, bir dominant pedali veya tonik pedali olabileceğine dikkat çeker. İncelenen fügen Dandelot'un bu tespiti ile uyumlu olduğu ve eser sonunda bir tonik pedalinin bulunduğu görülmüştür. Nihayetinde incelenen eserdeki prelüd ve fügen, müzikal kuruluş bakımından genel kaidelere çoğunlukla uygun olarak bestelenmiş oldukları söylenebilir.

Yukarıdaki tartışmaya ek olarak, bu çalışmada yapılan incelemelerin müzik eğitimi sürecine katkıları bağlamında şunları söylemek mümkündür:

Kontrpuan eğitimi, mesleki müzik eğitimi veren kurumlardaki önemli alan eğitimi derslerinden biri olmakla birlikte, müzik eğitimi alan öğrencilerinin müzikal donanımlarının geliştirilmesinde de önemli katkıları vardır. Bu çalışmada yürütülen analizler ise kontrpuan tekniği ile yazılmış bir eserin incelenmesi, anlaşılması ve kontrpuan tekniği ile bir eserin nasıl vücuda getirilebileceğinin anlaşılması bakımından önemlidir. Bu bağlamda, çalışma, müzik eğitimi alan öğrencilerin kontrpuan yazım tekniğini polifonik bir eser üzerinden gözlemlemesi, tema, karşı tema, taklit, kanonik taklit, sıkışma, ara müzik vb. polifonik yazım tekniklerini analiz etme kabiliyeti kazanması ve prelüd ve fügen gibi polifonik müzik türlerinin yapısal özelliklerini tanıması bakımından önemlidir.

SONUÇLAR

J. S. Bach'ın BWV 851 numaralı prelüd ve füğünün analizinin gerçekleştirildiği bu çalışmanın verileri bağlamında prelüd ile ilgili olarak şu sonuçlar sıralanabilir:

- Prelüd türü ilgili olarak sıralanan genel tanımlara paralel olarak, J. S. Bach'ın BWV 851 numaralı prelüdü küçük bir motifin eser boyunca geliştirilmesi ile meydana getirilmiştir.
- Prelüd, üç bölmeli bir yapıdadır. Bunlar birinci, ikinci ve üçüncü bölme olarak sıralanabilir. Bu yapısı dolayısıyla bu prelüdün üç bölmeli şarkı anlayışı ile yazıldığı söylenebilir.
- Prelüd, hiçbir zaman durmayan ve bir tondan diğerine hızlıca modülasyon yapan bir tonal yapıya sahiptir.
- Modülasyon yapılan tonlar arasında kadanslar ve sekvens gibi müzikal bağlantı araçları bulunmaktadır ki, sekvensler modülasyonu mümkün hale getirirken kadanslar geçilen tonlardaki kalış etkisini güçlendirmiştir.

Füg ile ilgili olarak ise şu sonuçlar sıralanabilir:

- Füğün temasının yanıtındaki simetriği temanın aralıklarını birebir koruyarak duyulmaktadır. Bundan dolayı bu füg, reel (gerçek) bir fügdür.
- Sergi bölmesindeki tema-yanıt-tema örüntüsü tonik-dominant-tonik ekseninde kurallara uygun bir şekilde gelmiştir.
- Fügde karşı-sergi bölmesi bulunmamakta, sergi bölümünün kapanmasıyla gelişme bölmesi başlamaktadır.
- Gelişme bölümünde kimi tamamlanmış kimi ise tamamlanmamış, tema ve karşı tema kesitlerinden oluşan beş sıkışma meydana gelmiştir.
- Gelişme bölümünde dört kısımda ara müzikler kullanılmıştır.
- Gelişme bölümünün dominant ekseninde modülasyon gerçekleşmiş, bölme sonunda ise subdominant eksenine geçilerek, bölme sonunda tekrar ana tona geçilmiştir.
- Sonuç bölümü ana tonda kurgulanmıştır.
- Sonuç bölümünde bir sıkışma meydana gelmiştir.
- Sonuç bölümü bir koda ile bitmiştir.
- Sonuç bölümünde bir kadans ve tonik pedali kullanılmış, bölme, tonik akorunda pikardi üçlüsü kullanılarak tamamlanmıştır.

KAYNAKÇA

- Bach, J. S. "İyi Düzenlenmiş Klavye", Kitap 1, BWV 846-869. Bruno Mugellini Edisyon.
- Boran, İ., Şenürkmez, K. Y. (2010). "Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği Tarihi". 2. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bukofzer, M. F. (1947). "Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach". New York: Norton and Company Inc.
- Cangal, N. (2004). "Müzik Formları". Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Coryell, C. W. (1969). "A Pedagogical Approach to J. S. Bach Two Part Inventions". Unpublished Master Thesis, North Texas University, Texas.
- Dandelot, G. (2001). "Müzikal Kuruluş Derslerinin Özeti" (çev. Memduh Özdemir). İzmir: Edition Bafa.
- Fenmen, M. (1991). "Müziğin El Kitabı". Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Hodeir, A. (2007). "Müzikte Türler ve Biçimler" (çev. İlhan Usmanbaş). İstanbul: Pan Yayıncılık.

- Kasap, D. (2008). "Johann Sebastian Bach'ın 24 Fügünün Form, Analiz ve İcra Yönünden İncelenmesi". Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne.
- Kaya, D. (2009). "J. S. Bach'ın Füg Formlarının ve Füg Sanatı Adlı Eserinin Barok Dönem Müzik Anlayışına Göre İncelenmesi". Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adana.
- Kennedy, M. (1996). "Oxford Concise Dictionary of Music". New York: Oxford University Press.
- Koray, F. (1957). "Müzik Formları". İstanbul: Maarif Basımevi.
- Leichtentritt, H. (1951). "Musical Form". Cambridge: Harvard University Press.
- Merkel, J.(1930). "Kontrpuan" (çev. Cevad Memduh Altar). İstanbul: Devlet Matbaası.
- Özer, N., Demirbatır, E. R. (2017). "J.S. Bach'ın BWV 881 Fa Minör Prelüd ve Fügünün Analizi ve Eğitsel Açıldan Öneriler". SDÜ Art-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi. Cilt: 10, Sayı: 20, 827-843.
- Reimann, H. (1890?). "Analysis of J. S. Bach's Wohltemperiertes Clavier (48 Preludes and Fugues)" Part I Preludes and Fugues Nos. 1 to 24, (çev. J. S. Shedlock, B. A.). London: Augener Ltd.
- Reimann, H. (1896). "Dictionary of Music" (çev. J. S. Schedlock, B.A). London: Augener Ltd.
- Sever, D. (2016). "D. D. Şostakoviç'in Piyano Eserlerinden 24 Prelüt ve Füg'ün Müzik Edebiyatındaki Yeri ve J. S. Bach'ın 48 Prelüt ve Füg'ü ile Kontrpuan Açısından Karşılaştırılması". İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul.
- Spring, G., Hutcherson, J. (1995). "Musical Form and Analysis" McGraw Hill.
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2013). "Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri". Ankara: Seçkin.

Ekler

Ek-1: J. S. Bach, İ.D.K. Kitap 1 BWV 851 Prelüd Formel ve Tonal Planı

Birinci Bölme (1-6)

İkinci Bölme (6-15)

1-2	2-3	3-5	5-6	6-8	7-8	8-10	9-10	10-11	12-14	14-15
Motifin sunumu	Sekvens	Fa Majöre modülasyon	Kadans	Sol minöre modülasyon	Kadans	La minöre modülasyon	Kadans	Sekvens	Re minöre modülasyon	Kadans

Üçüncü Bölme (15-26)

15-22	23-26	25-26	26
Dominant ve subdominant pedalleri	Koda	Kadans	Kapanış

Ek 2: J. S. Bach, İ.D.K. Kitap 1 BWV 851 Füg Formel ve Tonal Planı

Sergi Bölmesi (1-8)			Gelişme Bölmesi (8-38)												
	1-3	3-5	5-8	8-10	10-13	13-16	17-19	20	21-23	22-24	25-27	28-30	31-33	34-35	36-38
1. parti	Tema tonikte	Karşı tema	Kodetta	Tema-Sub-dominantta					Karşı tema kesiti						
2. parti		Yanıt Dominantta			Ara müzik 1	Sıkışma 1 (Dominantta)	Sıkışma 2 (Dominantta)	Kadans		Sıkışma 3	Ara müzik 2 Sub dominantta modülasyon	Sıkışma 4 Sub dominant ekseninde	Ara müzik 3 Sub dominant ekseninde	Sıkışma 5 Toniğe dönüş	Ara müzik 4 Toniğe dönüş
3. parti			Tema tonikte	Karşı tema					Tema Dominantta						

Sonuç Bölmesi (39-44)

39-41	40-41	42-44	42	43	44
Tema (basta) Tonikte					
	Sıkışma 6	Koda			
			Kadans		
				Tonik Pedali	
					Kapanış

EXTENDED ABSTRACT

INTRODUCTION

One of the important fields of the educational curricula of institutions providing vocational music education is “musical forms” course. This course focuses on the analysis of the works existing in the literature because of their content. As a result of the analyzes, the structural features of the musical works are determined and generalizations are made about their formal structures. Educational materials are created for the teaching of music genres that are examined through these generalizations.

Prelude and fugue, which are examined in this study, are music genres based on polyphonic writing style. The prelude and fugue BWV 851, which are the subject of the article, are in the first volume of the work titled “Well-Organized Keyboard, 48 Preludes and Fugue” that composed by the J. S. Bach.

Aim of Study

As a music genre, prelude and fugue have an important place in music genres in terms of formal construction. Especially fugue is a form of creation that emerges in a very strict sequence of rules.

This article aims to examine the prelude and fugue BWV 851, to give information about the content of these two genres of music and to contribute to the theoretical knowledge levels of the students who received music education.

METHOD

The study was constructed as a qualitative work, and the musical data of the subject work were evaluated using descriptive analysis. The work was examined through the edition of Bruno Mugellini. The technical details such as musical notes transferred to the finale music notation software by ignoring dynamic and tempo marks etc. The examinations are visualized with note graphs that prepared on the computer.

FINDINGS

Findings obtained from the examinations showed that prelude and fugue were constructed in parallel motion with general theoretical definitions. From the formal perspective, it was seen that the prelude was constructed in the form of a three-part song, and the fugue as an exhibition-development-return.

DISCUSSION AND RESULTS

As a result of the examinations, it can be seen that both the prelude and fugue's formal structures consist of three compartments, as Reimann points out. By considering to formal structure, it is seen that especially exhibition compartment of the fugue was developed in accordance with the formal rules for a triple part. In addition, as Leichtentritt (1951) stated regarding the prelude form, a short rhythmical motif in the prelude dominates the whole work.

Koray (1957) states that the modulations in the second part of the fugue are generally lower and upper median degrees, but it is observed that the modulations were run to the dominant and lower dominant degrees in this fugue. Therefore, it can be said that this fugue does not comply with the generalization of Koray regarding modulation.

Spring and Hutcheson (1995) states that sequences are used to realize the modulations in the development area. It was observed that this situation was encountered in the second section of this fugue, and sequences were used between the modulations.

Reimann (1890) draws attention to the fact that episodes are used in the second part of the fugue to provide connections between themes. It is seen that this fugue is compatible with this determination of Reimann and four intermediate music are used in the second part of the work.

Dandelot (2001) points out that while the third section of the fugue is being completed a dominant pedal or a tonic pedal may be used. It was observed that this fugue is compatible with this determination of Dandelot and at the end of the work there is a tonic pedal. It can be said that the Prelude and Fugue BWV 851 of J. S. Bach, were mostly composed in accordance with the general rules in terms of musical establishment.

In view of the analysis of the prelude and fugue BWV 851 of J. S. Bach, the following results can be listed for prelude:

- The prelude numbered BWV 851 of J. S. Bach was created by developing a small motif throughout the work.

- Prelude has a three-part structure. These can be listed as first, second and third compartments. Due to this structure, it can be said that this prelude was written with a three-part song understanding.
- Prelude has a tonal structure that never stops and quickly modulates from one tonality to another.
- Among the modulated tonalities, there are musical connection tools such as cadences and sequences, while sequences make modulation possible, the cadences strengthen the tonal remaining in the tonalities modulated.

The following results can be listed for fugue:

- The symmetry of the fugue theme in response is heard by preserving the ranges of the theme exactly. Therefore, this fugue is a real fugue.
- The theme-response-theme pattern in the exposition section came in accordance with the rules on the tonic-dominant-tonic axis.
- There is no counter-exposition section in this fugue, the development section starts when the exhibition section is closed.
- In the development section, there are five strettos, some of which were completed, some were incomplete, consisting of themes and counter-theme sections.
- In the development section, four episodes were used.
- Modulation took place in the dominant of the development section, and at the end of the section, the subdominant was returned to the tonic at the end of the section.
- The third section is built in the main tone.
- One stretto has occurred in the third section.
- The third section is finished with a coda.
- A cadence and tonic pedal was used in the third section, and the section was completed by using the Picardi third in the tonic chord.