

**JOHANN SEBASTIAN BACH'IN İYİ TAMPERE EDİLMİŞ KLAVYE I. KİTAP,  
RE MAJÖR PRELÜD, BWV 850'NİN ARMONİ ANALİZİ****Dr. Öğr. Üyesi Yakup ÖZDALGA\*****Özet**

Barok dönem bestecilerinden Johann Sebastian Bach, kullandığı armonik dil ve döneminin ötesindeki bestecilik anlayışıyla Batı Sanat Müziğine yön vermiş en önemli müzisyenlerden biridir. Bu çalışmada, piyano ve klavsen yorumcuları tarafından çalınması, uzun süre hafızada tutulması ve ikna edici bir şekilde yorumlanması oldukça zor ve karmaşık bir eser olan İyi Tampere Edilmiş Klavye, 1. Kitap, Re Majör Prelüd, BWV 850 eserinin armonik yönden ayrıntılı ve derinlemesine bir incelemesi yapılmıştır. Bu çalışma, klasik müzikle uğraşan bireyler açısından ilgi çekici, J. S. Bach'ın armonik dilinin daha iyi anlaşılabilmesi veya tonal armoni kurallarının daha iyi kavranabilmesi açısından da eğitici olabilir.

**Anahtar Kelimeler:** Johann Sebastian Bach, Prelüd, BWV 850, Armonik Analiz.

**A HARMONIC ANALYSIS OF THE PRELUDE IN D MAJOR FROM BOOK 1 OF THE  
WELL-TEMPERED CLAVIER (BWV 850) BY JOHANN SEBASTIAN BACH****Abstract**

Baroque composer Johann Sebastian Bach is one of the most influential icons in Western Art Music. He profoundly impacted music through his use of the harmonic language as well as his special and systematic approach towards composition, which was ahead of his time. In this article, the *Prelude in D Major from Book 1 of The Well-Tempered Clavier (BWV 850)* has been studied in depth and in detail from a harmonic point of view. This prelude is arguably a challenging piece of music for pianists and harpsichordists in terms of long term memorization as well as achieving a persuasive, satisfactory interpretation. This article may prove useful for those interested in classical music and may also be of some educational value to those desirous of penetrating the harmonic language of J. S. Bach or the laws or principles governing tonal harmony in general.

**Keywords:** Johann Sebastian Bach, Prelude, BWV 850, Harmonic Analysis.

\* Batman Üniversitesi Müzik Bölümü, Orcid: 0000-0002-5238-9391, ozdalga@gmail.com

Derleme Makale

Sayfa Sayısı:1291-1308

Makale Geliş Tarihi: 08.07.2021

Makale Kabul Tarihi: 19.09.2021 Makale Yayın Tarihi: 31.12.2021

## 1. Giriş

Piyanistler için bir etüt niteliğinde olan bu prelüdü teknik ve müzikal yönlerden yorumlayabilmek oldukça zordur. Sol anahtarındaki karmaşık melodik yapı ile aralıksız, kesintisiz devam eden 16'lık notalar, piyanistlerin sağ elini yorabileceği gibi, eserin sonundaki serbest recitative edasıyla şekillendirilmiş olan kısım da üstün bir yorum kabiliyeti veya müzikalite yönünden deneyim gerektirebilir. Eserin ilk bir buçuk sayfasında, melodinin karmaşıklığından dolayı, en uygun parmak numaralarını dahi bulmak piyanistleri oldukça uğraştırabilir. Aynı zamanda, bu prelüd, armonik yönden de son derece özgün ve karmaşık bir yapıya sahiptir. Bu armoniyi ilk dinleyişte, hatta peş peşe birçok kez dinledikten sonra dahi algılamak, çoğu kişi için (eğitilmiş müzisyenler de dâhil olmak üzere) pek de kolay olmayabilir. Bundan dolayı, eserin arka planındaki temel armoni düşüncesini kavramak adına ayrıntılı bir incelemeye gerek duyulmuştur. Bu eserin armoni analizinin yapılması, piyano yorumcularının eseri daha kolay bir biçimde ezberleyebilmelerine de yardımcı olabilir.

### 1.1. İyi Tampere 1. Kitabın Bestelendiği Tarihi Kontekst ve Önde Gelen Bach Uzmanlarının Bu Eser Hakkındaki Bazı Görüşleri Üzerine

İyi Tampere Edilmiş Klavye'nin 1. Kitabı, 1720'lerin başında derlenmiş ve 1722 senesinde, yani Bach'ın Cöthen döneminde tamamlanmıştır. Geçmişten günümüze önde gelen bazı Bach uzmanlarının ve müzik tarihçilerinin İyi Tampere 1. Kitap hakkındaki gözlemleri ve yorumları, eserin daha iyi tanınması ve anlaşılabilmesi açısından aydınlatıcı ve yardımcı olabilir. Acaba önde gelen Bach uzmanları veya müzik tarihçileri, İyi Tampere 1. Kitap hakkında ne bilmekte veya düşünmektedirler?

Grout ve Palisca'ya göre, J. S. Bach'ın "prelüd ve füg formunda bestelediği önemli eserlerin çoğu Weimar dönemine, sadece birkaç tanesi ise Cöthen ve Leipzig dönemlerine aittir." (Grout, Palisca, 1996:405). Burada kilit kelime "önemli" sözcüğü olabilir, yani çok geniş çapta, büyük formda ve org için bestelenen eserler. Bu kategoriye İyi Tampere'deki nispeten kısa prelüd ve fügler dâhil edilmemiştir. Bach, prelüd ve füg formundaki, en azından sayfa veya dakika sayısı açısından, daha geniş çaplı veya ağır eserlerini neden daha erken bir dönemde, yani Weimar'da bestelemiştir? Bu, acaba, Weimar'da bir org sanatçısı olarak çalıştığı ile alakalı olabilir mi?

Grout ve Palisca'ya göre, İyi Tampere'deki tipik bir prelüd, belli bir teknik kabiliyeti geliştirmek amacıyla özel olarak tasarlanmıştır, yani her prelüd özel bir etüt niteliğindedir (Grout, Palisca, 1996:410). İyi Tampere'deki prelüd ve füglerin eğitim amaçlı oldukları zaten 1722'de Bach'ın kendi el yazısıyla kaleme aldığı kapak sayfasından da açıkça görülmektedir: "Öğrenmeye niyetli olan müzikal gençlerin faydalanmaları ve yararlanmaları için ve bu alanda kendilerini hâlihazırda ilerletmiş olanları uğraştırmak (veya meşgul etmek) için" (Butt, 2010:144).

Farklı tonlarda çok sayıda prelüd ve füg besteleme fikrini Bach icat etmemiştir. Richard Jones'a göre: "Güney Almanya'da J. C. F. Fischer, prelüd ve füg formatını ... daha küçük çaplı, yöreye özgün, kısa mısralar şeklinde kurgulayıp *Ariadne Musica* başlığı altında, 1702 senesinde, farklı tonlarda 20 adet prelüd ve fügden oluşacak şekilde yayınlamıştır." (Jones, 2007:51). Fakat aynı paragrafta, tekrar Jones'a göre, bu eserin, İyi Tampere "üzerinde aşikâr bir etkisi" olmadığı öne sürülmektedir. Jones'a göre, Bach, "eski nesiller için (Fischer hariç) daha kenarda veya kıyıda olan prelüd ve füg formatını öyle bir noktaya yükseltmiştir ki ... (bu format) çok yönlülükte ve boyutta

... (akademik, hakemli, indexli, uluslararası dergi)

eşsiz ve rakipsiz hale gelmiştir.” (Jones, 2007:51). Yani, her tonda farklı bir prelüd ve füg besteleme fikrini Bach icat etmiş olmasa dahi, bu formu veya bu sanatı doruk noktasına taşıyan, önemini, potansiyelini kavrayabilen kişinin yine Bach olduğu ileri sürülebilir.

Robin A. Leaver’ın The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach başlıklı kitabında, İyi Tampere ile ilgili şu ayrıntı dikkat çekmektedir: “Belirli (İng. “certain”) bir geleneğe göre (yani güvenilir olduğu anlamında belirli (İng. “certain”)), Bach, İyi Tampere Edilmiş Klavye’yi “bıkkınlık, can sıkıntısı ve herhangi bir müzikal çalgının yokluğunda” bestelemiştir.” (Leaver, 2017:36, 37). Tekrar aynı sayfada Leaver şunu öne sürmektedir: “İyi Tampere Edilmiş Klavye’nin kökenleri 1717’nin Kasım ayına kadar uzanmaktadır.” (Leaver, 2017:37)

Leaver’ın ve diğer önde gelen Bach uzmanlarının İyi Tampere’nin 1. Kitabının meydana gelme veya yaratılış süreciyle ilgili buna benzer, yakın görüşleri, ilginç bir olasılığa işaret etmektedir. (Not: bu sadece bir *olasılıktır*.) Bach’ın bu kadar “bıkkınlık, can sıkıntısı ve herhangi bir müzikal çalgının yokluğunda” olduğu bir zaman dilimi acaba hayatının hangi dönemine denk gelmektedir? Bach’ın, 1717 senesinin Kasım ayında, tam Weimar’daki işini terk edip Cöthen’e geçmek üzere iken, bir aya yakın bir süre boyunca hapisanede kaldığı bilinmektedir. Dolayısıyla acaba Bach, İyi Tampere’nin 1. Kitabının bir kısmını veya hatta önemli, büyük bir kısmını hapisanede bestelemiş olabilir mi? Bunu ispatlamak tabii ki de zor veya imkânsız olsa da Bach uzmanlarına göre bazı yönlerden mantıklı veya olası olduğu düşünülmektedir. Bu uzmanlara göre, ilk olarak, hapisanede mahkûmların herhangi bir müzikal çalgı çalmalarına izin verilmese de, en azından kâğıt ve kalemle mahrum edilmediklerini düşünmek tamamen mantık dışı olmayabilir. İkinci olarak, yapayalnız ve boş bir ortamda, Bach’ın çalışma kapasitesi ve dehası da göz önünde bulundurulduğunda, günde ortalama bir prelüd ve füg besteleyebilmiş olabileceğini de düşünmek tamamen gerçek dışı olmayabilir. Üçüncü olarak, beste yaparken, Bach’ın, çalgı aletlerinden bağımsız kalmayı tercih ettiği de belirtilmektedir. Son olarak, *eğer* Bach bu prelüd ve füglerin çoğunu veya bir kısmını hapisanede bestelediye, bu eserlerin orada belki sadece temelleri atılmış olabilir. Eserlerin bugünkü mükemmel ve son şekillerine ulaşmaları daha uzun sürmüş olabilir.

Malcolm Boyd ise, Bach adlı kitabında İyi Tampere’ye dair her parçanın birbirinden ne kadar farklı olduğu konusuna değinmektedir: “*İyi Tampere Edilmiş Klavye*, bütünlüğünden ziyade çeşitliliği ile dikkat çekmektedir. Bu çeşitlilik tabii ki kendini en çok prelütlerde belli etmektedir çünkü onların sabit bir formu yoktur.” (Boyd, 2000:107). Boyd, daha sonra, bu farklılıkları ayrıntılı olarak tanımlayıp sıralamaktadır ve hatta bir tanesinin, 1. Kitap, No. 7, Mib Majör olanının, “boydan boy ve kapsamlı şekilde işlenmiş” bir çift füg (yani iki temalı füg) olduğuna işaret etmektedir. Boyd’a göre bu prelüdün içerisindeki çift füg o kadar görkemlidir ki “ardından gelen füg tamamen (prelüdün) gölgesinde kalmaktadır.” (Boyd, 2000:107). Boyd’un bu bakışı, ister istemez akla şu soruyu getirmektedir: 1. Kitap Re Majör Prelüd, BWV 850’nin formu nedir veya Boyd’un hangi tanımlarından birine uymaktadır? Burada muhtemelen “bir toccata veya doğaçlama tarzında süslenmiş akor dizileri” tasviri bu prelüd için uygun bir betimleme olabilir (Boyd, 2000:107).

Dünyanın en önemli Bach uzmanlarından birisi de tabii ki Prof. Christoph Wolff’tur. Leipzig’deki Bach arşivinin yönetmenliğini uzun yıllar yapmıştır ve Harvard Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde dekan olarak da görevde bulunmuştur. Bilindiği gibi Christoph Wolff’un Bach üzerine yayınladığı iki ana eseri, yani kitabı bulunmaktadır: birisi bestecinin *hayatı* üzerine olan

... (akademik, hakemli, indexli, uluslararası dergi)

kitabıdır, (Bach: The Learned Musician), diğeryise kompozitörün *eserleriyle* ilgili olan kitabıdır (Bach's Musical Universe: The Composer and His Work). Tabi ki de Wolff'un bu iki ana kitabı dışında Bach ile ilgili başka önemli yayınları da bulunmaktadır. Wolff'un, Bach'ın *eserleri* üzerine kaleme aldığı kitapta, İyi Tampere ile ilgili bazı bilgiler yine dikkat çekmektedir ve diğery önemli, kayda değer Bach uzmanlarının bilgilerini doğrular niteliktedir: "Bach, 1717 civarında, yeni bir çalışma kitabı projesi çerçevesinde büyük çaplı bir deneye başlamıştır." (Wolff, 2020:51). Burada yine İyi Tampere 1. Kitabın kökenlerinin 1717 senesine uzandığı görüşü teyit edilmektedir. Eğer bu görüş doğruysa, bir başka deyişle, Bach, bu ilk 24 prelüd ve füg üzerinde, yayınlamadan önce, en az beş sene uğraşmış olmalıdır.

Wolff, daha sonra, İyi Tampere 1. Kitabın en az iki büyük amaç için veya iki büyük düşünce hedef alınarak bestelendiğini ifade etmektedir. Wolff'a göre, Bach, bu parçaları bestelerken, (1) "On iki majör ve minör ton üzerine kurulu olan *modern tonal armoni*"\* (Wolff, 2020:50), sanatının sınırlarını olabildiğince genişletip, sonuna kadar zorlamak istemiştir ve (2) "Geleneksel meantone tampere sisteminin yerine geçebilecek ve klavyeli çalgılar için tüm yirmi dört majör ve minör tonlara uyum sağlayabilecek yeni bir tampere yaklaşımı" (Wolff, 2020:50) fikrinin pratikte uygulanabilir olabileceğini savunmak ve ispatlamak istemiştir. Wolff, özellikle bu ikinci fikrin, 18. yüzyılın başlarında "henüz kabul görmemiş" ve "henüz ispatlanmamış" olduğunu da ilave eder.

Bu sonuncu ve ikinci fikre dair, Wolff, bir takım zemin hazırlayıcı noktalara da değinmektedir: "1680'lerde Alman orgcu, matematikçi ve müzik teorisyeni Andreas Werckmeister, müzikal çalgıları akor etmek için "iyi tampere" olarak adlandırdığı çeşitli yeni tasarımlar teklif etmiştir." (Wolff, 2020:51) Buradan, "iyi tampere" (Alm.: "Wohltemperierte") kelimesinin de Bach tarafından bulunmadığı veya ilk kez kullanılmadığı anlaşılmaktadır. Wolff'a göre, bu tasarımların veya "tekliflerin amacı, sık kullanılan tonlarda büyük üçlü aralıklarını temiz çalan, fakat uzak tonlarda üçlü akorları çalınamaz kılan, eski ve çok kısıtlayıcı meantone tampere sistemini yenisiyle değiştirmektir." (Wolff, 2020:51).

Wolff, bu dönemde, yani 17. yüzyılın sonlarına doğru veya 18. yüzyılın başlarında "modern tonal armoni" sistemi üzerinde çalışan tek bestecinin J. S. Bach olmadığını da hatırlatır: "genişletilmiş majör-minör tonaliteleriyle yeni deneylere kalkışmak için hevesli olan klavyeli çalgı bestecilerinden özellikle bir tanesi, Werckmeister'in arkadaşı olan Buxtehude idi." (Wolff, 2020:51).

Tonal armoninin bugün bilindiği veya öğretildiği şekliyle tam olarak yerine oturması 1700'lerin başında veya ilk on yılında henüz gerçekleşmemiştir: "Fakat tonal armonideki on iki notalı kromatik gam, onların majör ve minör modları ve onların donanımları arasındaki ilişkileri tanımlayan beşli çemberi fikri, ... (1711'de) Johann David Heinichen tarafından ilk kez yazılmıştır." (Wolff, 2020:51). Yani Bach, İyi Tampere 1. Kitabı bestelerken, henüz daha çok yeni oluşmuş bir armoni sisteminin sınırlarını ve potansiyelini tanıma çabası içerisindeydi.

Bach'ın en genç, en erken dönemlerinden biri olan Arnstadt'ta bile, Bach'ın iyi tampere sistemiyle akor edilen çalgılara erişebildiği de görülmektedir: "1703 senesinden sonra genç Bach

\* Son üç kelime makalenin yazarı tarafından vurgulanmıştır.

...

(akademik, hakemli, indexli, uluslararası dergi)

(Buxtehude gibi) aynı renkten oynamıştır, çünkü Arnstadt'ta çalışırken, elinin altında iyi tampere edilmiş bir org bulunmaktadır.” (Wolff, 2020:51).

Wolff, Bach'ın en erken yıllarında bile, tonal armoninin prensiplerini ve sırlarını anlamaya veya çözmeye çalışmak için ne kadar meraklı ve kararlı olduğunu bir kez daha vurgulamaktadır: “Erken dönemine ait klavye eserlerinde görüldüğü gibi, Bach, tonal armoninin sınırlarını test etmeye Arnstadt yıllarında dahi başlamıştır.” (Wolff, 2020:51). Fakat bu keşif veya çözümlenme sürecinde İyi Tampere'nin ne kadar önemli bir yere sahip olduğu yine Wolff'un şu cümlesinden anlaşılmaktadır: “Fakat ancak 1722 yılında, adına İyi Tampere Edilmiş Klavye verdiği kavramın peşine düşene kadar bu mesele (yani tonal armoni meselesi) ile sistematik bir şekilde ilgilenebilmiştir.” (Wolff, 2020:51). Bir başka deyişle, bir bütün olarak İyi Tampere eserini bir nevi armoni/kontrpuan deney tahtası veya laboratuvarı olarak da düşünmek mümkündür.

Son olarak, Wolff, kitabındaki İyi Tampere 1. Kitap konusuna ayırdığı kısımda, bu parçaların bir *olasılığa* göre, Bach'ın hapisanede geçirdiği yirmi altı gün boyunca bestelenebilmiş olabileceği ihtimali üzerinde de durur (Wolff, 2020:51). Fakat Wolff, İyi Tampere 1. Kitabın meydana gelme sürecine dair önemli bir uyarıda da bulunur: “O seneden (1722) kalan otograf, temize çekilmiş bir kopyadır ve yaratılış süreciyle ilgili el yazılarının günümüze ulaşmadığı bu eserin kökenine veya başlama noktasına dair ipucu vermemektedir.” (Wolff, 2020:51). Yani İyi Tampere'nin meydana gelme sürecine dair kesin bir varlığa varmak mümkün değildir.

İlk Bach biyografisini yayınlayan Johann Nikolaus Forkel'in tarihteki diğer Bach uzmanlarına göre yeri ayrıdır çünkü J. S. Bach'ın oğullarıyla görüşüp mülakat yapma fırsatına sahip olmuştur. Bu sebeple Forkel'in biyografisi de bir nevi tarihi doküman niteliğindedir. Forkel'e göre, İyi Tampere'deki prelüd ve füglerin hepsi, “birincisinden sonuncusuna kadar, birer şaheserdir. Fakat birinci kitapta bazı prelüd ve fügler hamlık veya olgunlaşmamışlık belirtileri göstermektedir ve muhtemelen seriyi tamamlamak için diziyeye dâhil edilmiştir.” (Forkel: 2011:81). Forkel, Re Majör, BWV 850 eserini bu listeye katmamıştır ve sonra şu ifadeyi eklemiştir: “(Orada sayılanlar dışında, 1. Kitapta) geriye kalanlar mükemmeldir, hatta bazıları o kadar mükemmeldir ki 2. Kitaptaki parçalarla bile aynı seviyede sayılabilirler.” (Forkel: 2011:81). Buradan, Forkel'e göre, 2. Kitabın, 1. Kitaba nazaran kalite anlamında üstün olduğu düşüncesi görülmektedir. Aynı zamanda, Re Majör Prelüd ve Füg, BWV 850 eserinin Forkel'in değerlendirmesine göre çok yüksek seviyede olduğu sonucuna da varılabilir.

Son olarak 20. yüzyılın dünyaca ünlü “Rönesans adamı” tarzında çok yönlü dâhilerinden Albert Schweitzer'e ait iki ciltlik bir Bach biyografisi de bulunmaktadır. Schweitzer hem bir tıp doktoru, hem bir filozof, hem bir teolog (ilahiyatçı), hem bir müzisyen, hem de bir müzikolog olarak sosyal bilimlere damgasını vurmuş, iz bırakmış, önemli ve çok yönlü bir bilim adamı olarak tanınmakta ve anılmaktadır. İki ciltten oluşan Bach biyografisi kıymetli bilgiler ve yorumlar içermektedir. Schweitzer, biyografisinde, İyi Tampere hakkında üç ila dört noktaya değinmektedir.

İlk olarak, 1. Kitapta yer alan çok sayıda prelüdün, oğlu Wilhelm Friedemann için derlediği albüm veya çalışma kitabında daha önceden yer aldığıdır: “Friedemann'ın 1720'deki Klavierbüchlein defterinde 1. Kitapta yer alan on bir prelüd bulunmaktadır, aralarında Do Majör olan da dâhil olmak

üzere.” (Schweitzer, 1950:322). Yani, 1722 ve hemen öncesindeki senelerde, Bach, bu parçalarla kendini meşgul etmiştir ve onları vakit ayırmıştır.

İkinci olarak, Schweitzer, Bach’ın 1. Kitabı yayınlamadan önce, parçaları en mükemmel seviyeye getirmek için üzerlerinde epey uğraştığını öne sürmektedir, çünkü Wilhelm Friedemann için derlediği parçalarla, 1. Kitapta yayınladıkları halleri ile aralarında önemli farklılıklar bulunmaktadır, yani parçalar revize edilmiştir. “(Parçaların revize edilmesi) İyi Tampere Edilmiş Klavye koleksiyonundaki çoğu eserin bugünkü kusursuz şekline ilk kalemde veya çabada ulaşmış olmadığını, fakat besteci tarafından onu tatmin edene dek sürekli üzerinde çalıştığını göstermektedir.” (Schweitzer, 1950:322).

Üçüncü olarak olarak, Schweitzer, aynen Wolff gibi (ve belki de dolaylı olarak da Leaver gibi), 1. Kitabın hapishanede meydana gelmiş olabileceği efsanesi veya olasılığı üzerinde yine durmaktadır. Schweitzer, bu efsanenin kaynağı ve Bach’ın Leipzig dönemindeki öğrencilerinden biri olan Heinrich Nikolaus Gerber (1702-1775) adlı bir müzisyenden bahsetmektedir. Dolayısıyla buna “Gerber efsanesi” veya “Gerber’in geleneği” demek de mümkündür.

Gerber’in, J. S. Bach’ın bizzat ta kendisinden Leipzig’de klavsen dersleri aldığı ve bu dersler esnasında Bach’ın ona *bütün* İyi Tampere’yi baştan sona bir oturuşta çaldığı ve hatta bu tür oturuşları defalarca (en az üç kez) tekrar ettiği bilinmektedir. (Wolff, 2001:329) Schweitzer, bu efsanenin hangi yönlerden doğru veya akla yatkın olabileceğini değerlendirirken şunları yazmaktadır: “Her halükarda (“Gerber geleneği”) ... şu açıdan doğrudur ki, İyi Tampere Edilmiş Klavye derlemesindeki prelüd ve füglerin çoğu göreceli olarak kısa bir zamanda bestelenmiştir. Böyle bir yaratıcılık Bach’ın tarzına uygundur.” (Schweitzer, 1950:322).

Son olarak, Schweitzer, bazı prelüd ve füglerin çok erken dönemlerde ilk kez ortaya çıkmış olabileceklerini ileri sürmektedir: “Fakat bir takım prelüd ve fügler ise, Bach daha İyi Tampere fikrini düşünmeden önce meydana gelmiş olabilir. Bu, hem 1. hem de 2. Kitaplar için geçerlidir. Her ikisinde de öyle eserler vardır ki, Bach’ın en erken dönemlerine kadar uzanmaktadır.” (Schweitzer, 1950:322). Burada “en erken” ile muhtemelen Weimar, Arnstadt ve Mühlhausen yılları kastedilmektedir.

## 2. Eserin Armoni Analizi

Bach’ın eserlerinde sık sık rastlanan bir durum burada da dinleyiciyi karşılamaktadır: Eserin en başı veya açılışı, burada ilk iki ölçü, aldatici derecede basittir. Bir klasik dönem eserini andıracak sadelikte, son derece yalın bir tema ve eşlik dinleyiciyi karşılamaktadır. Zaman işareti dört vuruşta (“C”, İng. “common time”). Armonik ritim bu ilk iki ölçüde sadece dört veya iki vuruşta bir değişmektedir: I – I<sup>6</sup> – ii<sup>7</sup> – V<sup>7</sup> – I. Bu, son derece sade, hafızaya kolay yerleşen ve zor unutulabilen bir açılıştır, hem melodik, hem de armonik olarak.

Birçok Bach eseri ve sayısız klasik eser buradaki I – ii – V – I kalıbıyla açılış yapmaktadır. Buna sadece bir örnek olarak Bach’ın *Do Majör Prelüd, I. Kitap, BWV 846* eserinin ilk dört ölçüsü işaret edilebilir: I – ii<sup>4/2</sup> – V<sup>6/5</sup> – I.

Burada incelenen prelütte, ilk iki ölçüden sonra, armonik yapı epey yoğunlaşacak ve karışacaktır. İki ölçü uzunluğundaki bu sade, yalın tema, Bach tarafından kırk farklı şekilde tekrarlanarak çeşitleme (yani varyasyon) yöntemiyle zenginleştirilecektir.

...

(akademik, hakemli, indexli, uluslararası dergi)

İlk iki ölçüye dair, son olarak, bir ufak ayrıntı daha dikkat çekmektedir: sağ el ile sol el arasındaki benzerlik veya imitasyon tekniği (İng. “imitation”). İlk ölçüde, sağ eldeki oktav La notaları T8 aralıklar ile güçlü vuruşlara denk getirilmiştir, yani 2., 3. ve 4. vuruşlara. Sol eldeki eşlik figürü de sağ eldeki melodinin bu dış uçlarına çok benzemektedir veya belki de doğrudan oradan türetilmiştir.

Yirminci ölçüde açılış temasının subdominant tonda transpoze şekilde tüm sadeliğiyle geri döndüğü kolaylıkla duyulmakta ve algılanmaktadır. Üçüncü ölçüden o subdominant geri dönüşü kadar olan kısım, yani 3. – 19. ölçüler, armonik olarak eserin en karışık veya üzerinde durulması gereken bölüm olarak nitelendirilebilir. Burada Bach’ın aklından neler geçmiş olabileceği ve tonal müziğin armoni yelpazesini zenginleştirmeye çalışmak için ne tür özgün, yaratıcı teknikler kullandığını merak ve hayranlıkla incelemeye ve anlamaya çalışmak müzisyenlere faydalı olabilir, ilham kaynağı bile olabilir.

İlk olarak, 3. – 19. ölçüler arasındaki kısımda, armonik ritim, ilk iki ölçüye nazaran çok daha hızlıdır. Sonuçta ilk ölçünün tümü tonik akor olarak da düşünülebilir. Bu denli yavaş bir armonik ritim üçüncü ölçüden sonra asla bir daha geri dönmeyecektir, en azından 20. ölçüye kadar, tabi ki. Üçüncü ölçüden sonra armoni genellikle her vuruşta veya iki vuruşta bir değişecektir.

İkinci olarak, 3. – 19. ölçüler arasındaki bölümde, tonal armoni paletinin birçok tekniği, (hepsi olmasa da birçok tekniği) ve bazen bu tekniklerin birleşiminden oluşan yöntemler, çok yoğun ve baş döndürücü hızda kullanılmaktadır. Bu tekniklerden özellikle iki tanesinin kombine edilmesi dikkat çekmektedir: (1) ikinci dominantlar ve (2) kırk kadanslar (İng. “deceptive cadence (DC)”).

Prelüdün tamamının armonik analizi aşağıdaki tabloda sunulmaktadır. Analiz yöntemi olarak *Tonal Harmony* kitabının (Kostka/Payne) Romen rakamı sistemi kullanılmıştır.

Aşağıdaki tablo, her ölçü sayısına bir satır ve her vuruş sayısına bir sütun yer ayırmak suretiyle organize edilmiştir.

Akor dışı sesler (ADS) parantez içine alınmıştır. Pedal sesi için “p.”, geçit sesi için (İng. “passing tone”) “g.”, apojetür için (İng. “appoggiatura”) “a.”, geciken ses (İng. “suspension”) için ise “g.s.” kısaltmaları kullanılmıştır.

Aşağıdaki analize parçadaki bütün ADS’ler dâhil edilmemiştir, sadece armoni veya modülasyon yönünden önem taşıyan ADS’lere yer ayrılmıştır.

Ortak akor modülasyonu için (İng. “common chord modulation”) köşeli parantez işaretleri “[ ]” kullanılmıştır. Köşeli parantez içindeki akorlar, akabindeki altı çizili olan tona aittir.

Mod karışımları (İng. “mode mixture”), “m. mix.” olarak kısaltılmıştır.

İngilizcede *kromatik armoniler* üst kategorisinin *ikincil fonksiyonlar* alt kategorisi olarak bilinen armoniler için (“chromatic harmonies/secondary functions”) görsel yönden dikkati arttırmak, süratli akan müziğin takibini kolaylaştırmak ve kuşbakışı bir görüntü/özet sağlamak amacıyla ikincil fonksiyonların yanına çokgen işaretleri yerleştirilmiştir. Üçüncü derecenin ikincil fonksiyonları için

... (akademik, hakemli, indexli, uluslararası dergi)

üçgen, dördüncü derecelerinki için *rombus* (eşkenar dörtgen), beşinci derecelerinki için *beşgen*, altıncı derecelerinki için *altıgen* ve ikinci derecelerinki için ise *daire* şekilleri kullanılmıştır.

33. ölçünün tamamı ikincil fonksiyon olduğundan, bütün ölçüyü kapsadığını belirtmek amacıyla, beşgen işareti vuruşların yanına değil, ölçü sayısının yanına yerleştirilmiştir.

**Tablo 1: Re Majör Prelüd, I. Kitap, BWV 850**

	1. v.	2. v.	3. v.	4. v.
1. ö.	I	-	$\text{-}_6$	-
2. ö.	$\text{ii}^7$	-	$\text{V}^7$	-
3. ö.	I	$\text{-M}^7$	$\text{vi}^6$	$\text{vi}^{6/5}$ (sol# g.)
4. ö.	$\text{V}^{4/2}/\text{V}$	-	$\text{V}^6$	$\text{iii}^{6/5}$
5. ö.	$\text{vi}^7$	-	$\text{V}^7/\text{V}$	-
6. ö.	V	$\text{-}_7$	$\text{iii}^6$	$\text{-}_6/5$
7. ö.	$\text{V}^{4/2}/\text{ii}$	-	$\text{ii}^6$	$\text{vii}^{6/5}$
8. ö.	$\text{V}^7/\text{vi}$	-	$\text{vi}^{6/4}$	$\text{-}_4/3$
9. ö.	$\text{vii}^{o7}/\text{iii}$ (fa# p.)	-	$\text{V}^7/\text{iii}$ (fa# p.)	-
10. ö.	$\text{iii}^7$	-	$\text{V}^7/\text{ii}$	-
11. ö.	$\text{İi}$	$\text{-}_7$	$\text{vii}^{o7}/\text{ii}$ (mi p.)	-
12. ö.	$\text{İi}$	$\text{-}_7$ (do# g.)	$\text{V}^7$	-
13. ö.	I	$\text{V}^7/\text{IV}$	$\text{IV}^{6/4}$	$\text{vii}^{o7}$ (re p.)
14. ö.	I	$\text{V}^7/\text{IV}$	$\text{vi}^6$	$\text{-}_6/5$
15. ö.	$\text{V}^{4/2}/\text{V}$	-	$\text{v}^6$	$\text{vii}^{o7}/\text{IV}$ (sol a.)
16. ö.	$\text{V}^7/\text{ii}$	-	$\text{İi}$	$\text{-}_7$
17. ö.	$\text{vii}^{o7}/\text{vi}$ (si p.)	-	-	$\text{V}^{6/5}/\text{vi}$
18. ö.	$\text{vi}$	$\text{-}_7$	$\text{V}^7/\text{V}$	-
19. ö.	$\text{v}^7$ [ $\text{ii}^7$ ]	-	$\text{V}^7/\text{IV}$ [ $\text{V}^7$ ]	-
20. ö.	Sol Maj.: I	-	$\text{-}_6$	-
21. ö.	$\text{ii}^7$	-	$\text{V}^7$	-
22. ö.	I	$\text{-M}^7$	$\text{ii}^7$	- (do# g.)
23. ö.	$\text{V}^{4/2}/\text{V}$ [ $\text{V}^{4/2}$ ]	-	$\text{V}^6$ [ $\text{I}^6$ ]	$\text{iii}^{6/5}$ [ $\text{vi}^{6/5}$ ]
24. ö.	Re Maj.: $\text{ii}^7$	-	$\text{V}^7$	-
25. ö.	I	-	$\text{-}_6$	$\text{V}^7/\text{IV}$
26. ö.	IV	-	-	$\text{vii}^{o6/5}/\text{V}$
27. ö.	V	$\text{-}_7$	$\text{I}^{6/4}$	$\text{vi}^{6/5}$
28. ö.	$\text{V}^7$	-	$\text{vi}^6$	$\text{vii}^{o6/5}/\text{V}$
29. ö.	$\text{vii}^{o7}$ (la p.)	-	i (m. mix.)	V
30. ö.	bVI (m. mix.)	-	$\text{vii}^{o7}/\text{V}$	-
31. ö.	-	-	$\text{V}^6/\text{V}$ (gam)	-
32. ö.	$\text{V}^7$ (fa 6-5 g.s.)	$\text{vii}^{o7}$ (la p.)	$\text{i}^{6/4}$ (m. mix.)	$\text{V}^7$
33. ö.	$\text{vii}^{o7}/\text{V}$	$\text{V}^7/\text{V}$ (gam)	$\text{vii}^{o7}/\text{V}$ (gam)	$\text{V}^{4/2}/\text{V}$ (gam)
34. ö.	$\text{vii}^{o7}$	$\text{vii}^{o4/3}/\text{V}$	$\text{V}^7$ (re 4-3 g.s.)	-
35. ö.	I	-	-	-

Bu prelüdün ilk dikkat çeken özelliklerinden biri, majör tonda ikincil fonksiyona sahip olabilecek *her derecenin* kullanılmış olmasıdır: ii, iii, IV, V ve vi. (Bilindiği üzere, majör tonlarda I ve vii<sup>o</sup> derecelerin ikincil fonksiyonları olmaz, mantıken olamaz.) Bu parçada ikincil fonksiyon ile tonisize edilen akorlar, aşağıda sıklık sırasına göre sıralanmıştır:



... (akademik, hakemli, indexli, uluslararası dergi)

- (1) V akoru – toplam **11** kez (33. ölçü bir bütün olarak düşünülmüştür)
- (2) IV akoru – toplam **5** kez
- (3) ii akoru – toplam **4** kez
- (4) vi akoru – toplam **2** kez
- (5) iii akoru – toplam **1 veya 2** kez - Ortanca yani iii akoru, aynı ölçü içerisinde (9. ölçü), peş peşe tonisize edildiğinden, parçada sadece bir kez belirmişçesine de düşünülebilir. Zaten vii<sup>o7</sup>/iii ile V<sup>7</sup>/iii arasında sadece yarım ses oynamaktadır, yani, mi# sol# si re ile do# mi# sol# si, do#/re.

Yukarıda sunulan Romen rakamı analizine bakıldığında, bir dikkat çekici nokta daha göze çarpmaktadır: tonik akoru, üçüncü ölçü birinci vuruştan, on üçüncü ölçü birinci vuruşa kadar asla tekrarlanmamaktadır. Aslında eserin armonik olarak en can alıcı kısmının bu on ölçü olduğu da düşünülebilir. Bu prelüd içerisinde tonik akorunun on ölçü boyunca belirmediği bir başka yer yoktur. Burada Bach sanki eksene çözümü geciktirmek için elinden geleni yapmıştır. Bach, tonik akorunu on ölçü boyunca ertelemeyi nasıl sağlamıştır veya başarmıştır?

- (1) İkinci dominantı kırık kadans kullanırmışçasına çözerek (4. ve 5. ölçüler)
- (2) İkincil fonksiyonları armonik akış içerisinde sıkça, serbestçe ve istediği yerde (?) kullanarak (7., 8. ve 9. ölçüler) ve
- (3) Tonal sekvensler (İng. “tonal sequence”) yaparak.

Yukarıdaki ilk noktaya (1) istinaden, ikinci dominantı kırık kadans (İng. “deceptive cadence, (DC)”) kullanırmışçasına çözmek, yani çözülen akorun kök sesini ortanca aşağı taşımak, son derece olağanüstü veya orijinal bir durum değildir. Bu fikir veya teknik, muhtemelen Bach’tan önce başka besteciler tarafından keşfedilmiş ve kullanılmıştır. *Tonal Harmony* kitabında da (Kostka/Payne) bu teknikten zaten söz edilmektedir.

Fakat bu fikir çok yeni veya orijinal olmasa dahi, yine de nadir rastlanan bir durumdur. Her eserde görülmeyebilir. 4. ve 5. ölçülerdeki V<sup>7</sup>/V – V – iii akor geçişini bu çerçevede düşünmek mantıklı olabilir. Netice itibarıyla, dominant akoru çok kısa süreliğine de olsa tonisize edildiğinden, (İng. “tonicization, to tonicize”), fa# minör akorunu *la majörün* alt ortancası olarak düşünmek veya algılamak mümkün olabilir. Re majörde dominanttan sonra gelen iii akoru bu sebepten dolayı güzel veya doğal duyuluyor olabilir. Yani, kısacası, çok kısa ve geçici olan tonisizasyon, V’ten sonra iii yerine, V’ten sonra vi algısı veya hissiyatı yaratma potansiyeline sahip olabilir. Çünkü bu özel durum haricinde, V’ten sonra iii ile karşılaşmak, muhtemelen pek olağan değildir. Tonal armonide dominanttan sonra ortancayı getirmek muhtemelen çok nadir veya yok denilebilecek kadar seyrek rastlanan bir geçiş olabilir.

Daha sonra bu tekniğe eser boyunca asla rastlanmamaktadır. 4. ve 5. ölçülerden sonra bu teknik bir daha tekrar etmemektedir. Fakat işin ilginç hatta tuhaf tarafı, (en azından ilk bakışta tuhaf gelebilecek olan tarafı) V’ten sonra iii, yine altıncı ölçüde ikinci dominant olmaksızın tekrarlanmaktadır! Bu son derece sıra dışı akor geçişini, yukarıda üçüncü noktada (3) belirtilen tonal sekvens ile açıklamak mümkün olabilir. (Bu konuya aşağıda daha sonra kısaca değinilecektir.)

Bütün prelüd içerisinde, en çok kafa karıştıran veya kural tanımayan akor geçişi, yedinci ölçünün dördüncü vuruşundan, sekizinci ölçünün ilk vuruşuna olan kısım olabilir, yani: vii<sup>o6/5</sup> – V<sup>7</sup>/vi. Bu

kadar değişik, hatta “radikal” olarak bile nitelendirilebilecek bir geçişi geleneksel tonal armoni “kurallarıyla” açıklamak mümkün olabilir mi?

Tonal armonide, armoni dizileri konusu irdelendiğinde (İng. “harmonic progression”) ikincil fonksiyonlar nerede, ne zaman, hangi armonilerden önce veya sonra kullanılabilir sorusu ister istemez akla gelebilir. Bunun bir kuralı veya genel mantığı olabilir mi? Bu prelüd incelendiğinde, ikincil fonksiyonların oldukça serbest bir biçimde kullanıldığı izlenimine varılabilir. Bu eserde armonilerin çoğu, beşli çemberi ters saat yönünde ilerlemektedir, fakat bu ters saat yönündeki akış, ikincil fonksiyonlar aracılığıyla istendiği zaman (?) beşli çemberinde iki, üç veya dört adım geri attırarak şekilde aniden yarıda bölünmektedir. Akış sonra yine aynı yönde genellikle devam etmektedir. En azından eser incelendiğinde oluşan izlenim bu yöndedir.

Buna rağmen, bir kaç paragraf önce bahsedilen  $vii^{o6/5} - V^7/vi$  geçişi hala fazlasıyla dikkat çekmekte ve düşündürmektedir.  $V$  veya  $vii^o$  akorlarını eksene veya alt ortancaya çözmeyip, ortancanın ikinci dominantına bağlamak, Batı Sanat Müziğinde eşi benzeri görülmemiş bir durum olabilir mi? Belki bu prelüdün en özgün, en eşsiz duyumu tam da burasıdır. En azından, ikincil fonksiyonların, dominant-tonik kalıbını bile bölebilme niteliğine sahip olmaları hafızaya not etmeye değebilir.

Aslında bu veya daha doğrusu buna benzer bir durum Batı Sanat Müziğinde çok olağandışı değildir, sıkça görülür. Örneğin, bu makalenin giriş kısmında bahsedilen *İyi Tampere Edilmiş Klavye, I. Kitap, Do Majör Prelüd, BWV 846* eserinin sonunda görülmektedir. Bu Do Majör Prelütte, parçanın sonuna doğru, 27. ölçüdeki  $V^7$  akorundan sonra, 28. ölçüde, ikinci tam eksik yedili gelmektedir (basta ADS ped. Sol notası). Yani burada da eksene çözümün ikincil fonksiyon aracılığıyla geciktirildiği görülmektedir. Fakat burada incelenen *Re Majör Prelüd, BWV 850, Do Majör Prelüd, BWV 846*’ya nazaran bir adım daha “radikal” sayılabilir, çünkü majör tonda neredeyse en uzak olan derece  $vi^o$ ’nın dominantına geçiş yapılmıştır.

Bu eserde, ikincil fonksiyonların, özellikle ikinci dominantların, *iki* farklı amaçla kullanıldıkları da gözlemlenebilir: (1) beşli çemberi akor zincirini devam ettirerek veya (2) bu zinciri bozarak. (Zaten mantıken başka türlü de mümkün olmayabilir.) Bu zincir bozulduğunda, armoni eksenden uzaklaşır, yani beşli çemberinde geriye atar. Bu zincir bozulmadığında ise armoni eksene hızla yaklaşmaya devam eder, fakat kromatik tımlar duyumu renklendirir.

Bu prelütte ikincil fonksiyonların kullanımına dair küçük bir nokta daha dikkat çekmektedir: 15. ö. 3. v. ve 4. v. ile 16. ö. 1. v. ve 2. v., yani  $vii^{o4/3}/IV - V^7/ii$ . Burada sırasıyla IV ve ii armonilerinin ikincil fonksiyonları peş peşe kullanılmıştır, önce yarım eksik yedili, sonra dominant yedili olarak. Burada tonisize edilen akorlar arasındaki ilişkiye İngilizcede “substitute chord” denir, yani “yerine gečen”. Önce Fa# La Do Mi, sonra Si Re# Fa# La gelmektedir, yani iki yedili akor arasında ortak iki ses bulunmaktadır, Fa# ve La. Do Mi ile Si Re# arasında ise sadece yarım ses oynamaktadır.

Son olarak, subdominantın tam eksik yedili yerine yarım eksik yedili ile tonisize edildiği de not etmeye değebilir.

### 3. Sekvensler

Bilindiği üzere tonal armonide iki tür sekvens bulunmaktadır: reel ve tonal. Nadiren de olsa Bach'ın eserlerinde reel sekvenslere rastlamak mümkündür; örneğin, *İki Keman İçin Konçerto, II. Bölüm, Largo, BWV 1043*. Öte yandan, müzikte tonal sekvenslere rastlamak son derece olağandır. Tonal sekvensler, modülasyon yapmak veya beşli çemberi ters saat yönü akışına (bkz: Ek 1) uymayan özgün duyular yaratmak için son derece elverişlidir. Buna çok güzel ve kolaylıkla hafızada kalabilecek bir örnek olarak Ludwig van Beethoven'ın *Waldstein Sonatının* ilk bölümünün açılışındaki çok meşhur ilk sekiz ölçüsü işaret edilebilir. Burada, beşinci ve altıncı ölçülerde görülen ve normalde Do majörden çok uzak olan Sib Majör akoru (dominantın dominantı olabilir ama subdominantın subdominantı pek düşünülemez veya en azından çok ücra sayılır), *sekvens tekniği* sayesinde tona güzelce ve gayet uyumlu bir şekilde karışmaktadır. Bu Waldstein örneğinde, sekizinci ölçüye kadar veya sekizinci ölçü hariç, reel sekvens kullanılmıştır.

Bu makalede incelenen Re Majör Bach prelüdünde en azından iki tane tonal sekvens rastlanmaktadır: (1) 3. ö. 1. v. – 4. ö. 3. v. / 6. ö. 1. v. – 7. ö. 3. v.; ve (2) bir nota farkıyla, 7. ö. 1. v. – 8. ö. 2. v. / 15. ö. 1. v. – 16. ö. 2. v. Aslında bunlar artarda çalınmadıklarından dolayı tam anlamıyla sekvens tanımına uymayabilirler ama yine de ölçüler arasındaki benzerlikler dikkat çekmektedir. Örneğin, 15. ve 16. ölçülerdeki IV – ii tonisizasyonu, 7. ölçüden 8. ölçüye geçerken kullanılan ve prelüdün en sıra dışı yeri olan  $vii^{6/5} - V^7/vi$  kısmını açıklamaya yardımcı olabilir mi, yoksa bu benzerlik sadece bir tesadüf müdür?

Sekvenslere dair son olarak, altıncı ölçünün üçüncü ölçüye benzerliği, altıncı ölçüdeki sıra dışı akor geçişi olan  $V^7 - iii^{6/5}$  tınısını açıklamaya yardımcı olabilir mi? Yani, burada sekvens kullanıldığı için mi V'ten sonra iii gelmektedir? Yukarıda bahsedilen *Waldstein* örneğine benzer bir durum burada da söz konusu olabilir mi?

### 4. Akor Dışı Sesler (ADS)

Bu prelütte, ADS'lerin kullanımına dair ufak bir ayrıntı göze çarpmaktadır: parçadaki ilk kromatik ADS, yani üçüncü ölçüdeki Sol# notası. Burada, yani tam olarak üçüncü ölçü dördüncü vuruşta, akor Si minör yedili birinci çevrimdir, yani  $vi^{6/5}$  veya Re Si Fa# La. Buradaki Sol# notası ADS'dir, fakat kromatik olduğundan, hemen ardından gelen ikincil fonksiyonun, yani  $V^{4/2}/V$  armonisinin yeden sesini önceden duyurmaktadır ve böylelikle kromatik armoniye geçişi daha akıcı hale getirmektedir. Yani, buradaki Sol# notası aynı anda *iki farklı* ADS görevi görmektedir: (1) *geçit sesi* (İng. “passing tone”), hem de (2) *önceden duyuran ses* (İng. “anticipation”). Bu teknik, tonisizasyon veya modülasyon yapmak için son derece elverişli olduğundan, eser süresince defalarca kullanılmaktadır.

ADS'ler üzerine son olarak, David Ledbetter'ın İyi Tampere üzerine yayınladığı kitaba göre, (s. 168), 33. ölçüdeki bas notasında La notası otografta bulunmaktadır fakat başka yakın olmayan kaynaklarda aynı yerde La yerine Si notası yazmaktadır. Bu çelişen kaynaklara rağmen, Ledbetter'a göre, “Bach'ın La notasını tercih ettiği daha olasıdır.” (Ledbetter, 2002:168).

### 5. Kostka/Payne Dışındaki Armoni Metotları veya Ekolleri Üzerine

Tarih süresince, Kostka/Payne dışında çok ünlü ve önemli teorisyen/bestecilerin de armoni konusunda son derece kıymetli çalışmaları ve katkıları olduğu aşikârdır. Bu çalışmalardan sadece bazı kilometre taşları:

- (1) Jean-Philippe Rameau'nun *Treatise on Harmony* (Fransızca aslı "*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*")
- (2) P. I. Çaykovski'nin *Guide to the Practical Study of Harmony*  
Arnold Schoenberg'in teori/kompozisyon üzerine yazdığı üç ayrı kitabı bulunmaktadır.
- (3) *Fundamentals of Music Composition* (Schoenberg)
- (4) *Structural Functions of Harmony* (Schoenberg)
- (5) *Theory of Harmony* (Schoenberg)
- (6) Walter Piston'ın *Harmony* adlı ders ve çalışma metotları

Burada sıralanan yayınlar incelendiğinde, aradaki farklılıklardan ziyade ortak veya benzer yönlerin daha ağır bastığı düşünülebilir. Gelişen bir süreçten ve yazarların değişik tarz ve düşünce yapılarından kaynaklanan ayırımların, uyumsuzluğa sebep olmaktan ziyade, aynı hedefe varan bir bütünün farklı parçaları olarak algılanmaları daha doğru olabilir. Ancak, pedagojik ve çağdaş olma ile ilgili sebeplerden dolayı, bu analiz için *Tonal Harmony* sistemi benimsenmiştir. Batı Sanat Müziğinde tonal teorinin oturması veya bugün uygulandığı şekliyle günümüze ulaşması yüzyıllar boyu gelişen bir sürecin sonucudur. Yukarıdaki yayınlar arasında, Kostka ve Payne'in düşünce şekline en yakın olan yazarlar büyük olasılıkla Schoenberg ve Piston olabilir. Bu benzerliğin tarihi/kronolojik yakınlıktan kaynaklandığı da muhtemeldir.

## 6. Sonuç

Bach asla hafife alınmamalıdır. Bu kadar kısa bir prelüde bu kadar çok teknik veya düşünce sığdırabilmek muhtemelen son derece üstün bir müzikalite, armoni anlayışı, sezgi ve kabiliyet gerektirmektedir. Tonal armoninin bütün kuralları açık bir sır gibi herkesçe bilinmekte midir? Zira günümüzde böyle bir algıya rastlamak mümkündür. Bu algıya göre, Bach "avangarde" olmadığından, onun müziği nispeten basittir! Madem tonal armoninin tüm sırları biliniyorsa, Bach tarafından yaklaşık üç yüz yıl önce bestelenmiş iki sayfalık bir eser analizi neden bu kadar uğraştırıcı veya düşündürücüdür?

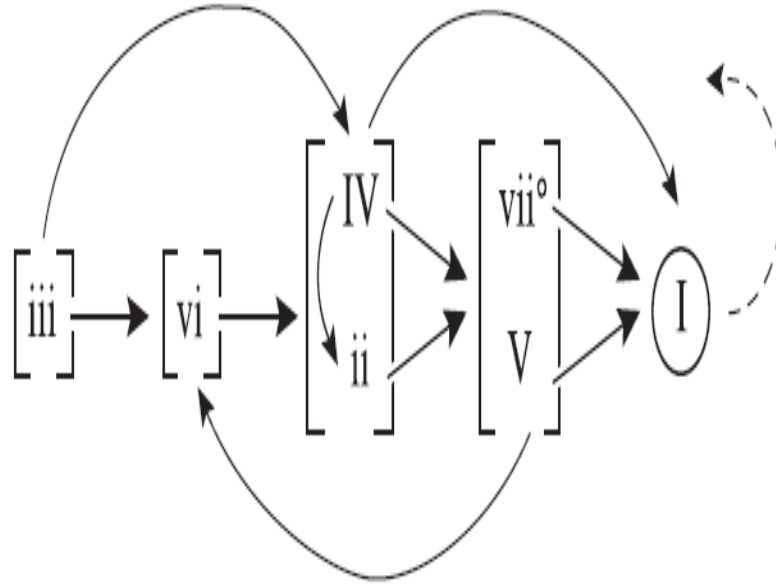
Özet olarak, bu analizin giriş kısmında bahsedilen, arka plandaki "temel armoni düşüncesini kavramak" gayesine henüz arzulanan derecede ulaşamamıştır. Bu olağanüstü prelüd hala bir sır olmaya devam etmektedir, fakat bu parçayı özel kılan bir takım teknikler not etmeye değebilir ve bunlar, kısaca, aşağıdaki beş maddede özetlenebilir:

1. İkinci dominantı kırık kadans ile çözmek,
2. Tonal sekvens kullanarak beşli çemberine uymayan geçişler sağlamak,
3. İkincil fonksiyonları sıkça ve serbestçe (?) kullanmak,
4. Bir önceki maddenin özel bir açılımı olarak, tonal armonideki en kalıplaşmış çözümlerden biri olan vii<sup>06/5</sup> – I geçişini ikincil fonksiyon aracılığıyla yarıda bölüp altıncı derecenin dominantına bağlamak,
5. Bir notaya iki farklı ADS görevi yükleyip tonisizasyon veya modülasyon geçişlerini daha iyi hazırlamak.

Netice itibariyle, ikincil fonksiyonların kullanımına dair özete indirgenebilecek, temel veya bütünleştirici bir desen henüz algılanmamaktadır.

**Ek 1:**

Majör tonlarda sıkça kullanılan veya yasak olmadığı kabul edilen akor geçişleri  
Tonal Harmony Ders Kitabı, Sekizinci Baskı, Kostka/Payne, s. 105



**Ek 2:**

Son olarak, bu prelüd, bütün ADS'lerden arındırılmış ve sadeleştirilmiş bir biçimde ekte sunulmaktadır (İng. "harmonic reduction"). Eserin bu sadeleştirilmiş sunumu, armonik yapıların farklı bir şekilde gözlemlenmesine veya ilk bakışta fark edilemeyen ilişkilerin daha kolay ortaya çıkmasına yardımcı olabilir. Farklı bir bakış sağlayabilir. Aynı zamanda eseri öğrenmek veya ezberlemek isteyen piyanistler için de elverişli olabilir.

**Re Majör Prelüd**  
**İyi Tampere Edilmiş Klavye, I. Kitap**  
**BWV 850**

J. S. Bach

8 I ii7 V7 IM7 vi6/5 V4/2V V6 vi7 V7/V V iii6/5 V4/2/ii ii6 viio6/5

14 V7/vi vi4/3 viio7/iii V7/iii iii7 V7/ii ii7 viio7/ii ii7 V7 V7/IV Iv6/4 viio7

21 V7/IV vi6/5 V4/2/V viio4/3/IV V7/ii ii7 viio7/vi V6/5/vi vi V7/V v7[ii7] V7/IV[V7] I

28 ii7 V7 IM7 ii7 V4/2/V V6 [V4/2] [I6] ii7 V7 I V7/IV IV viio6/5/V V7 I6/4 vi6/5

32 V7 vi6 viio6/5/V viio7 i V bVI viio7/V V6/V

V7 viio7 i6/4 V7 V7/V viio7/V V4/2/V viio7 viio4/3/V V7 I

...

**Ek 3:**

PRAELUDIUM V  
BWV 850

J. S. Bach  
(1685-1750)



...

2

12

14

16

18

21

24



...

3

26

Musical notation for measures 26-27. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 26 features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 27 continues the melody and accompaniment.

28

Musical notation for measures 28-29. Measure 28 continues the melody and accompaniment. Measure 29 features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment.

30

Musical notation for measures 30-31. Measure 30 features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 31 continues the melody and accompaniment.

32

Musical notation for measures 32-33. Measure 32 features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 33 continues the melody and accompaniment.

34

Musical notation for measures 34-35. Measure 34 features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 35 continues the melody and accompaniment.

**Kaynakça**

- Bach, J. S. (2007). Das Wohltemperierte Klavier, Teil I (BWV 846-869), Urtext. Ernst-Günter Heinemann (ed.), Andras Schiff (finger numbers). G. Henle Verlag. Printed in Germany.
- Boyd, M. (2000). Bach. 3th edition. Oxford University Press. New York.
- Butt, J. (2010). The Cambridge Companion to Bach. Cambridge University Press. Cambridge, UK.
- Forkel, J. N. (2011). Johann Sebastian Bach, His Life, Art and Work. Harcourt, Brace and Howe. New York.
- Grout, D. J., Palisca, C. V. (1996). A History of Western Music. 5th edition. W. W. Norton & Company. New York, Londra.
- Jones, R. D. P. (2007). The Creative Development of Johann Sebastian Bach, Vol. I: 1695-1717, Music to Delight the Spirit. Oxford University Press. New York.
- Kostka, S., Payne, D., Almén, B. (2018). Tonal Harmony: With An Introduction to Post-Tonal Music. 8th edition. McGraw-Hill Education. New York, NY.
- Leaver, R. A. (2017). The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach. Routledge Taylor and Francis Group. Londra and New York.
- Ledbetter, D. (2002). Bach's Well-tempered Clavier, The 48 Preludes And Fugues. Yale University Press. New Haven and Londra.
- Schweitzer, A. (1950). J. S. Bach, Vol I. Ernest Newmann (translator). The Macmillan Company, New York; Lowe & Brydone Printers. Londra.
- Wolff, C. (2020). Bach's Musical Universe: The Composer and His Work. W. W. Norton & Company. Londra.
- Wolff, C. (2001). Johann Sebastian Bach: The Learned Musician. W. W. Norton & Company. New York, Londra.