T.C.

BATMAN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MÜZİKOLOJİ ANABİLİM DALI

J. S. BACH'IN ENVANSİYON VE FÜGLERİNİN YAPI VE TEKNİK YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Emre TELSAÇ

Danışman

Doç. Dr. İlhami KAYA

Ocak 2022

Batman

Her Hakkı Saklıdır

TEZ KABUL VE ONAYI

Emre Telsaç tarafından hazırlanan ‘‘**J. S. Bach’ın Envansiyon ve Füglerinin Yapı ve Teknik Yönünden İncelenmesi**’’ adlı tez çalışması **26/10/2022** tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oy birliği ile Batman Üniversitesi..... .....…….....**Müzikoloji**....Anabilim Dalı’nda YÜKSEK LİSANS olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri	**İmza**
Başkan	
Prof. Dr. Rohat Cebe	**.....**
Danışman	
Doç. Dr. İlhami KAYA	**.....**
Üye	
Prof. Dr. Mehmet Emin Göktepe	**.....**

Yukarıdaki sonucu onaylarım.

Lisansüstü Eğitim EnstitüMüdürü

imza

Bu tez çalışması ……. tarafından ……. nolu proje ile desteklenmiştir.

J. S. BACH'IN ENVANSİYON VE FÜG FORMLARININ YAPI VE TEKNİK YÖNÜNDEN İNCELEMESİ

ORİJİNALLİK RAPORU

%2 EN	%1	%0	%0
BENZERLİK ENDEKSİ	İNTERNET KAYNAKLARI	YAYINLAR	ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1	imslp.org İnternet Kaynağı	%1
2	archive.org İnternet Kaynağı	<%1
3	www.scholabachen.com İnternet Kaynağı	<%1
4	www.musicaclasicaargentina.com İnternet Kaynağı	<%1
5	Gibbs, Christopher H.. "The Oxford History of Western Music", Oxford University Press Yayın	<%1
6	Www.britannica.com İnternet Kaynağı	<%1
7	Paola Alba. "Remoistenable temporary supports for facing of canvas paintings", Universitat Politecnica de Valencia, 2021 Yayın	<%1

TEZ BİLDİRİMİ

Bu tezdeki bütün bilgilerin etik davranış/akademik kurallar çerçevesinde elde edildiğini ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez ve Seminer Yazım Kılavuzu kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını bildiririm.

DECLARATION PAGE

I hereby declare that all information in this document has been obtained and presented in accordance with academic rules/ethical conduct and Batman University Instute of Social Sciences' Thesis and Seminar Writing Guide. I also declare that, as required by these rules and conduct, I have fully cited and referenced all materials and results that are not original to this work.

Emre TELSAÇ

Tarih: 27/10/2022

İmza

ÖZET

YÜKSEK LİSANS

J. S. BACH'IN ENVANSİYON VE FÜGLERİNİN YAPI VE TEKNİK YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

Emre TELSAÇ

BATMAN ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİKOLOJİ ANABİLİM DALI

DANIŞMAN: Doç. Dr. İlhami KAYA

2022, 235 Sayfa

Jüri

Prof. Dr. Mehmet Emin Göktepe
Prof. Dr. Rohat Cebe
Doç. Dr. İlhami Kaya

Barok çağın büyük bestekarı Johann Sebastian Bach'ın füg ve envansiyon formlarının müzikalite standartları açısından incelenmesi bu tezin ana konusudur. Bu çalışmada bahsi geçen formların gerek tarihi yönü, gerek teorisel yönleri detaylı bir şekilde incelenerek verisel dayanağa bağlı tesbitlere yer verilmiştir. Bach'ın bahsi geçen formlarda kullandığı katı, serbest ve çift kontrpuan yazıları, süslemeler, ve imitasyonlar tanım ve örnekler ile geniş bir çerçevede izah edilerek, eserlerde kullanımına dair örnekler verilmiştir. Bach'ın kullandığı kontrpuan yazılarının işlevleri eser anazlizlerinde yer yer dateylandırılarak şekiller aracılığı ile daha anlaşılır bir anlatıma yer verilmiştir. Bu çalışmada kontrpuan yazımının tarih içindeki gelişimine ilişkin kronolojik bir anlatıma başvurularak polifoni yazısının Barok çağdan Bach'a ve Bach'tan sonrasına dair sistematik bir yol izlenmiştir. Tezde Bach'ın birçok eser ve albümüne yer verilerek ortak ve ayırıcı farklılıklardan yetkin bir sonuca ulaşılması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Envansiyon, Füg, Kontrpuan, J.S. Bach, Sinfonia

ABSTRACT

MS THESIS

J.S. BACH'S STRUCTURAL AND TECHNICAL EXAMINATION OF INVENTİONS AND FUGS

Emre TELSAÇ

BATMAN UNIVERSITY INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES DEPARTMENT OF MUSICOLOGY

Advisor: Assoc. Dr. İlhami KAYA

2022, 235 Pages

Jury

Assoc.Prof. Dr. Mehmet Emin Göktepe

Assoc. Prof. Dr. Rohat Cebe

Assoc. Doç. Dr. İlhami Kaya

The main subject of this thesis is to examine the fugue and inventive forms of Johann Sebastian Bach, the great composer of the Baroque era, in terms of musicality standards. In this study, both the historical and theoretical aspects of the aforementioned forms were examined in detail and the determinations based on the data were included. Solid, free and double counterpoint writings, ornaments, and imitations used by Bach in the aforementioned forms are explained in a wide framework with definitions and examples, and examples of their use in the works are given. The functions of the counterpoint writings used by Bach are dated from time to time in the analysis of the work, and a more understandable expression is given through figures. In this study, a systematic way of polyphony writing from the Baroque era to Bach and after Bach has been followed by applying a chronological narrative regarding the development of counterpoint writing in history. It is aimed to reach a competent conclusion from common and distinctive differences by including many works and albums of Bach in the thesis.

Keywords: Counterpoint, Fug, İnventions, J.S. Bach, Sinfonia

ÖNSÖZ

Tez aşamamda katkılarından dolayı Başta Prof. Dr. Mehmet Emin Göktepe olmak üzere Prof. Dr. Rohat Cebe ve danışmanım Doç. Dr. İlhami Kaya'ya şükran ve minnet borçluyum.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....iii
ABSRACT.....iv
ÖNSÖZ.....vi
İÇİNDEKİLER.....vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....xi
ÇİZELGE LİSTESİ.....xv
1. GİRİŞ VE KAYNAK ARAŞTIRMASI.....1
1.1.Johann Sebestian Bach'ın Yaşamı ve Müziği (1685-1750).....2
1.1.1. Weimar Dönemi.....3
1.1.2.Cöthen dönemi.....4
1.1.3.Leipzig dönemi.....6
1.1.4.Bach'ın Ölümünden Sonra Dünyaca Tanınması.....9
1.1.5.Bach'ın Müzik Yapısı.....9
1.1.6.Bach'ın Müziğinin İcrası Hususunda Görüşler.....11
1.1.7. Müzik Akustiğine Bach'ın Katkıları.....12
1.1.8.J.S Bach'ın Kullandığı Kontrpuntal Yazı Çeşitliliği ve Bu Yazımın İçeriği.....13
1.1.9. Bach Öncesi ve Sonrası Kontrpuan(Polifonik) Yazısının Tarih İçindeki Gelişimi ve İlerleyişine Dair Krolonoji:.....15
2. ENVANSİYON(İNVENTİON).....24
2.1.İki Sesli ve Üç Sesli Envansiyonlarda Yapı.....26
2.3.İki Sesli ve Üç Sesli Envansiyonların Genel Yapısını Nitelendirecek Belirleyici Maddeler:.....28
2.4.İki Sesli ve Üç Sesli Envansiyonlarda Kesitler (Bölümler).....29
2.6.İki Sesli ve Üç Sesli Envansiyonlarda Sergi(I Kesit).....30
2.7.İki Sesli ve Üç Sesli Envansiyonlarda (II Kesit).....31
2.8.İki Sesli ve Üç Sesli Envansiyonlarda (III Kesit).....31
3. FÜG.....32
3.1.Barok Dönem ve Bach'da Füg de Yapı.....34
3.2.Füg de Sergi Bölümü, Giriş (Exposıtıon).....37
3.2.1.Füg de Tema (Subject).....37

3.2.2.Füg de Cevap,(Comes) Temaya Cevap, (Answer).....38
3.2.3.Füg de Kontrpuan Eşliği ve Kontrpuan Karşı Tema (Counter-subject).....41
3.2.4.Füg de Cevabı Takip Eden Bölüm.....42
3.2.5. Füg de Yeniden Giriş, Serginin Bitişi (Temaya Dönüş).....42
3.2.6.Füg de Gereğinden Fazla Girişler(Sergi).....42
3.2.7.Füg de Karşı sergi (Kontra ekpozisyon).....42
3.3.Füg de Gelişme (Development) 42
3.4.Füg de Yeniden Giriş, Dönüş veya Sonuç (Final, Re-Entries Of The Subject) 43
3.5.Füg de Divertimento (Ara Müzik).....44
3.6.Füg de Uzama (Pedal) 44
3.7.Diğer Füg Çeşitleri**.....45**
3.7.1.Fugetta, Fugato.....45
3.7.2.Konser Füg.....45
3.7.3.Yaylı Çalgılar Dörtlüsü füg.....45
3.7.4.Okul füg.....46
3.7.5.Çalgı füg.....46
3.7.6.Fantasia Füg.....46
3.7.7.Vokal Füg ve Çeşitleri**.....46**
3.7.7.1.Koral Füg(The Chorale-Fugue).....47
3.7.7.2.Koralli Füg(Fugue with Chorale).....47
3.7.7.3.Füg kümeli Koral(Chorale as Fugue-Group).....47
3.7.7.4.Füg Kümesi veya Füg Moteti (The Group Or Motet).....47
3.8.J.S. Bach'ın Füglerindeki Yapı.....48
4. MATERYAL VE YÖNTEM.....49
4.1. J.S Bach'ın Envansiyon ve Füglerinde Kullanılan İmitasyon ve Süsleme Teknikleri
.....49
4.2.İmistasyon Çeşitleri**.....49**
4.2.1.Sıkı Taklit (düzenli taklit), Strict İmitation.....49
4.2.2.Gevşek Taklit (düzensiz taklit) Free İmitation.....50
4.2.3.Stretto.....50
4.2.4.Sekvens (Sequvence).....51

4.2.5.Şekil İtibariyle İmitasyonlar.....51
4.2.5.1.Çevrim (İnversion).....51
4.2.5.2.Ayna Çevrim (Mirror İnversion).....52
4.2.5.3.Ters Yöne Yazılım, Yatay Ters Yazılım (Retrograde).....52
4.2.5.4.Ters Yönde Çevirim(Retrograde İnversion).....53
4.2.5.6.Pedal (Organ Point).....53
4.2.5.7.Kanonik Taklit(İmitasyon).....54
4.2.5.8.Nota Değer veya Sayısında Oluşan İmitasyonlar**.....54**
4.2.5.8.1.Küçülme(Eksiltme) Diminution.....54
4.2.5.8.2.Büyüme (Artma) Augmentation.....55
4.2.5.8.3.Daraltma.....55
4.3.J.S.Bach'ın Füg ve Envansiyon Eserlerinde Kullandığı ve Barok Dönemde Sıkça Kullanılan Süslemeler.....56
4.4.1.Serbest(Tonal) Kontrpuan, Bach Stili.....56
4.4.1.1.Serbest(Tonal) Kontrpuan Armonik Yapısı.....56
4.4.2.Çift(Çevirimli) Kontrpuan ve Türleri, Bach Stili**.....57**
4.4.2.1.Çift(Çevirimli) Kontrpuan Armonik Yapısındaki Önemli Noktlar.....58
4.4.2.2.Sekizlide Çift Kontrpuan(Renversable).....58
4.4.2.3.Onbeşlide çift kontrpuan 59
4.4.2.4.Onluda çift kontrpuan (Dixiêmede).....60
4.4.2.5.On ikilide çift kontrpuan (Douziême).....60
4.4.3.Form Analizinde Kullanılacak Form Bilgisi Ögeleri**.....60**
4.4.3.1Motif (Motive).....61
4.4.3.2.Figür(Fıgure).....62
4.4.3.3.Koşu-Pasaj.....63
4.4.3.4.Cümle (Phrase).....63
4.4.3.5.Dönem-periyot.....64
4.4.3.6.Tema (Subject).....65
4.4.3.7.Analizde Kullanılacak Tema Çeşitliği**.....66**
4.4.3.7.1.Çift Tema.....66
4.4.3.7.2.Kanon Tema.....67
4.4.3.7.3.Stretto Tema.....68

4.4.3.7.4.Bitonal Tema.....69
4.4.4.Analizinde Kullanılacak Simgeler ve Kısaltmalar.....70
4.4.5.Analizde Kullanılacak Kadans Türleri**.....73**
4.4.5.1.Tam Kadans (Cadence Parfait).....73
4.4.5.2.Yarı Kadans (Cadence İmparfaite).....73
4.4.5.3.Plagal Kadans (Cadence Plagale).....74
4.4.5.4.Pikardi Kadans(Tierce de Picardie).....75
4.4.6.Analizde Kullanılacak Akor Simgeleri.....75
4.4.7.Bach'a ait Envansiyon ve Füg'lerin Form Analizlere İlişkin Kısa Notlar 76
5. ARAŞTIRMA BULGULARI VE ESER ANALİZLERİ..... .77
5.1 Envansiyon ve Sinfonia Anazlileri**.....77**
5.1.1. 1. Envansiyon Analiz Yorumu.....77
5.1.2. 11.Envansiyon Analiz Yorumu.....81
5.1.3. 15.Envansiyon Analiz Yorumu.....85
5.1.4. 2.Sinfonia Analiz Yorumu.....88
5.1.5. 4.Sinfonia Analiz Yorumu.....92
5.1.6. 10. Sinfonia Analiz Yorumu.....96
5.2. Le Clavier bien tempéré (Das Wohltemperierte Clavier)**.....100**
5.2.1. 1.Füg Analiz (Das Wohltemperierte Clavier I) Yorumu.....101
5.2.2. 4. Füg Analiz (Das Wohltemperierte Clavier I) Yorumu.....105
5.2.3. 10. Füg Analiz (Das Wohltemperierte Clavier I) Yorumu.....111
5.2.4. 2. Füg Analiz (Das Wohltemperierte Clavier II) Yorumu.....116
5.2.5. 14. Füg Analiz (Das Wohltemperierte Clavier II) Yorumu.....120
5.3. L'Offrande Musicale (Das Musikalische Opfer) **.....127**
5.3.1. Ricercare a6. Analiz (Das Musikalisch Opfer) Yorumu.....128
5.4. L'Art de la fugue (Die Kunst der Fuge)**.....138**
5.4.1. Contrapuntus 1. Füg Analiz (Die Kunst der Fuge) Yorumu.....139
5.4.2. Contrapuntus 7. Füg Analiz (Die Kunst der Fuge) Yorumu.....145
6. SONUÇ.....153
6.1.Envansiyon ve Sinfonia'larda Kesit, Ara Cümle ve Coda Bölmeleri.....153

6.2.Le Clavier bien tempéré (Das Wohltemperierte Clavier) I. ve I. Ciltlerinde Sergi-Gelişme-Sonuç ve Coda Bölmeleri.....154

6.3.Bach'ın Envansiyon, Sinfonia ve Füg Formlarından Elde Edilen Veriler.....155

6.4.Bach'ın Envansiyon-Sinfonia ve Füg Formlarının Ortak veya Ayırıcı Özellikleri.....159

KAYNAKÇA.....160

İnternet Kaynakları.....165

Öz Geçmiş.....166

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2.4. Envansiyon ve sinfonialarda kesitler.....30
Şekil 3.1. Füg de tema partileri.....36
Şekil 3.1.1.Füg de tema partileri değişimi.....36
Şekil 3.2.1 Füg de tema örneği.....38
Şekil 3.2.2. Füg de cevap 1.....39
Şekil 3.2.2.1. Füg de cevap 2.....39
Şekil 3.2.2.2. Füg de tema alt dominant tomunda.....40
Şekil 3.2.2.3. Füg de tema tonuna indirgeme.....40
Şekil 3.2.2.4. Füg de tema dominant tonda başlaması.....41
Şekil 3.2.3. Füg de karşı tema.....41
Şekil 3.3. Füg de gelişme.....43
Şekil 4.2.1. Sıkı taklit.....50
Şekil 4.2.2. Gevşek taklit.....50
Şekil 4.2.3. Stretto.....51
Şekil 4.2.4. Sekvens 1.....51
Şekil 4.2.4.1. Sekvens 2.....51
Şekil 4.2.5.1. Çevrim 1.....52
Şekil 4.2.5.2. Çevrim 2.....52
Şekil 4.2.5.2. Ayna çevrim.....52
Şekil 4.2.5.3. Ters yöne yazılım.....53
Şekil 4.2.5.4. Ters yöne çevirim.....53
Şekil 4.2.5.6. Pedal.....53
Şekil 4.2.5.7. Kanonik taklit.....54
Şekil 4.2.5.8.1. Küçültme taklidi.....54
Şekil 4.2.5.8.2. Büyüme taklidi.....55
Şekil 4.2.5.8.3. Daralma taklidi.....55
Şekil 4.3 Bach Süslemeler.....56
Şekil 4.5.2. Sekizlide çift kontrpuan.....58
Şekil 4.5.3. Onbeşlide çift kontrpuan 1.....59
Şekil 4.5.3.1. Onbeşlide çift kontrpuan 2.....59
Şekil 4.5.4.. Onluda çift kontrpuan.....60

Şekil 4.5.5. On ikilide çift kontrpuan.....60
Şekil 4.6.1 Form ögeleri motif 1.....61
Şekil 4.6.1.1. Form ögeleri motif 2.....62
Şekil 4.6.2. Form ögeleri figür 62
Şekil 4.6.3. Form ögeleri koşu(pasaj).....63
Şekil 4.6.4. Form ögeleri cümle.....63
Şekil 4.6.5. Form ögeleri dönem-periyot 1.....64
Şekil 4.6.5.1. Form ögeleri dönem-periyot 2 64
Şekil 4.6.6. Form ögeleri tema.....65
Şekil 4.7.1. Analizde kullanılacak çift tema 1.....66
Şekil 4.7.1.1. Analizde kullanılacak çift tema 2.....66
Şekil 4.7.1.2 Analizde kullanılacak çift tema 3.....67
Şekil 4.7.2. Analizde kullanılacak kanon tema 1.....67
Şekil 4.7.2.1. Kanon tema 2.....68
Şekil 4.7.3. Analizde kullanılacak stretto tema 1.....68
Şekil 4.7.3.1. Analizde kullanılacak stretto tema 2.....69
Şekil 4.7.4. Analizde kullanılacak bitonal tema.....69
Şekil 4.8. Analizinde Kullanılacak Simgeler ve Kısaltmalar 1.....70
Şekil 4.8.1. Analizinde Kullanılacak Simgeler ve Kısaltmalar 2.....71
Şekil 4.8.2. Analizinde Kullanılacak Simgeler ve Kısaltmalar 3.....72
Şekil 4.9.1. Analizde kullanılacak tam kadans.....73
Şekil 4.9.2. Analizde kullanılacak yarı kadans.....74
Şekil 4.9.3. Analizde kullanılacak plagal kadans.....74
Şekil 4.9.4. Analizde kullanılacak pikardi kadans.....75
Şekil 4.10. Analizde kullanılacak akor simgeleri.....75
Şekil 5.1.1. 1. Envansiyon.....79
Şekil 5.1.1.1. 1. Envansiyon.....80
Şekil 5.1.2 11. Envansiyon Analizi.....83
Şekil 5.1.2.1. 11. Envansiyon Analizi.....84
Şekil 5.1.3. 15. Envansiyon Analizi.....86
Şekil 5.1.3.1. 15. Envansiyon Analizi.....87
Şekil 5.1.4. 2. Sinfonia Analizi.....90

Şekil 5.1.4.1. 2. Sinfonia Analizi.....91
Şekil 5.1.5. 4. Sinfonia Analizi.....94
Şekil 5.1.5.1. 4. Sinfonia Analizi.....95
Şekil 5.1.6. 10. Sinfonia Analizi.....98
Şekil 5.1.6.1 10. Sinfonia Analizi.....99
Şekil 5.2.1. 1.Füg Analizi (Das Wohltemperierte Clavier I).....103
Şekil 5.2.1.1. 1.Füg Analizi (Das Wohltemperierte Clavier I).....104
Şekil 5.2.2. 4. Füg Analizi (Das Wohltemperierte Clavier I).....107
Şekil 5.2.2.1. 4. Füg Analizi (Das Wohltemperierte Clavier I).....108
Şekil 5.2.2.2. 4. Füg Analizi (Das Wohltemperierte Clavier I).....109
Şekil 5.2.2.3. 4. Füg Analizi (Das Wohltemperierte Clavier I).....110
Şekil 5.2.3. 10. Füg Analizi (Das Wohltemperierte Clavier I).....113
Şekil 5.2.3.1. 10. Füg Analizi (Das Wohltemperierte Clavier I).....114
Şekil 5.2.3.2. 10. Füg Analizi (Das Wohltemperierte Clavier I).....115
Şekil 5.2.4. 2. Füg Analizi (Das Wohltemperierte Clavier II).....117
Şekil 5.2.4.1. 2. Füg Analizi (Das Wohltemperierte Clavier II).....118
Şekil 5.2.4.2. 2. Füg Analizi (Das Wohltemperierte Clavier II).....119
Şekil 5.2.5. 14. Füg Analizi (Das Wohltemperierte Clavier II).....122
Şekil 5.2.5.1. 14. Füg Analizi (Das Wohltemperierte Clavier II).....123
Şekil 5.2.5.2. 14. Füg Analizi (Das Wohltemperierte Clavier II).....124
Şekil 5.2.5.3. 14. Füg Analizi (Das Wohltemperierte Clavier II).....125
Şekil 5.2.5.4. 14. Füg Analizi (Das Wohltemperierte Clavier II).....126
Şekil 5.3.1. L'Offrande Musicale (Das Musikalische Opfer), Ricercar.....131
Şekil 5.3.1.1. L'Offrande Musicale (Das Musikalische Opfer), Ricercar.....132
Şekil 5.3.1.2. L'Offrande Musicale (Das Musikalische Opfer), Ricercar.....133
Şekil 5.3.1.3. L'Offrande Musicale (Das Musikalische Opfer), Ricercar.....134
Şekil 5.3.1.4. L'Offrande Musicale (Das Musikalische Opfer), Ricercar.....135
Şekil 5.3.1.5. L'Offrande Musicale (Das Musikalische Opfer), Ricercar.....136
Şekil 5.3.1.6. L'Offrande Musicale (Das Musikalische Opfer), Ricercar.....137
Şekil 5.4.1. L'Art de la fugue (Die Kunst der Fuge) Contrapunctus 1.....141
Şekil 5.4.1.1. L'Art de la fugue (Die Kunst der Fuge) Contrapunctus 1.....142
Şekil 5.4.1.2. L'Art de la fugue (Die Kunst der Fuge) Contrapunctus 1.....143

Şekil 5.4.1.3. L'Art de la fugue (Die Kunst der Fuge) Contrapunctus 1.....144
Şekil 5.4.2. Contrapuntus 7. Füg Analizi (Die Kunst der Fuge).....148
Şekil 5.4.2.1. Contrapuntus 7. Füg Analizi (Die Kunst der Fuge).....149
Şekil 5.4.2.2. Contrapuntus 7. Füg Analizi (Die Kunst der Fuge).....150
Şekil 5.4.2.3. Contrapuntus 7. Füg Analizi (Die Kunst der Fuge).....151
Şekil 5.4.2.4. Contrapuntus 7. Füg Analizi (Die Kunst der Fuge).....152

ÇİZELGE LİSTESİ

6.1.Çizelge Envansiyon ve sinfoniaların I. kesiti.....153

6.1.1.Çizelge Envansiyon ve sinfonialarda III. kesit ve coda ölçüleri.....153

6.1.2.Çizelge Envansiyon ve sinfonialarda ara ve fazladan ara cümle.....154

6.2. Çizelge Le clavier bien tempéré 1. ve 2. cilt sergi-gelişme-sonuç ve coda.....154

6.2.1.Çizelge Le Clavier bien tempéré 1. ve 2. cilt sonuç ve coda.....155

6.3.Çizelge Envansiyon ve füglerde kesitler.....157

1.GİRİŞ VE KAYNAK ARAŞTIRMASI

Barok dönemde kısmen tanınmayan(Almanya sınırları dışında nadiren tanındığı) fakat kendisinden sonraki her dönemde ismi çoğu kez zikredilmiş, günümüz modern müziğin teorik ve icra konusunda temel yapı taşlarını yerleştiren büyük bestekar Johann Sebastian Bach, Batı müziğinin tekniksel, teorisel ve özelliklede Klavsen, org, piano icra tekniğinin eğitici ve eşine sık rastlatmayan benzersiz yönüyle müzik tarihinde kıymetli ve değerli bir yer edinmiştir. Bach ele aldığı çeşitli müzikal formları armoni ve tınısal açısından büyük bir titizlikle, en iyi hale gerirerek kendi dönemi ve sonraki dönemlerde dahi dinleyiciye aşılamıştır. Çeşitli akademiya ve bestekarların görüş birliğinden hareketle Bach'ın en yüksek sanat doruğunun, yazdığı Füg formu, Fügal[1] özelliği taşıyan eserlerinin olduğu söylenebilir.

Bach'ı bu kadar özel kılan konulardan biride kullandığı armonisel malzemedir. Kullandığı serbest(tonal) ve çift kontrpuan yazıları ile Barok dönem ve sonraki yıllarda dahi örnek olacak, birçok teorisel yığın bırakmıştır. Kontrpuan yazısının doğuşu ve gelişi elbette sadece Bach ile ilgili değildir. Bu tezde kontrpuan tarihi ile ilgili krolonojik bir detaylandırma sunularak , kontrpuan yazısının gelişimiyle hem füg ve envansiyon formlarının içeriği ile ilgili ayrıntılara yer verilmiştir. Aynı zamanda Bach'ın kulladığı kontrpuan yazı tekniklerinin ne gibi özellikler taşıdığı ve Bach'ın ve füg-envansiyonda ve diğer eserlerde kullandığı süslemele ve imitasyon teknikleri, örnekler dahilinde ve eser analizlerinde çözümlemeli olarak izah edilmeye çalışılmıştır. Gerek tanımlama gerek eser analizlerinde detaylı olarak incelenen kontrpuan yazısı, Bach'ı anlama ve eserlerini analiz etmekteki önem, onun yarattığı müziksel ifadeye dair fikirler içermektedir.

Bach'ın yazdığı çeşitli formlardaki eserlerinin günümüze yarısının bile ulaşılamadığı düşünülmektedir. Bach'ın sadece 5 sene içerinde yazdığı kantat sayısı bile 200'e yakındır. Gerek dinsel gerekse dindışı eserlerinin adet sayısı, Bach'ın müzik açısından fazlaca girişken bir birey olduğunu gösteriyor. Bach'ın müziğe karşı estetik öngörüsü kendisinden sonraki zaman dilimi için bile bir farklılık yaratacığına emin bir şekilde örülmüştü.

Bach vefat ettiği zaman üstünde çalıştığı ve tam bitiremediği ''The Art of Fugue'' (Füg Sanatı) adlı çalışması oğlu Karl Philippe Emanuel tarafından üzerine

[1] Envansiyon, koral füg, motet füg, partitalarda veya çoğu eserindeki füge dayalı bölümler

dikte edilen ‘‘Bu füg’de Bach adı, bir karşıtema olarak yerleştirilmiş ve yazar ölmüştür’’ notu, füg de tema veya motifini oluşturan notaların adının baş harflerine göre; B(si bemol), A(la), C(do), H(si)[2] şeklinde sıralayarak sanatının felsefik ve simgesel yönüne vurgulamada bulunmuştur. Bu ezgisel bütünlüğe yapısına bach motifi veya teması da denilmektedir. (Selanik, 1996, s:93)

Bach ve müziğinin bu derece yoğun ifade ve müzikalite açısından nitelik barındırması, çalışmanın asıl üzerinde durduğu ve izah edilmek istenen temel dayanak noktasını oluşturmaktadır.

Bach’ın hayatına yönelik zaman dilimi olarak ayrılmış dönemler ile detaylı bilgi aktarılmaya çalışılmıştır. Bach müziğinin yapısı ve uygulanışına(icralığına) yönelik çeşitli görüşlere yer verilerek bestecinin müziği hakkında bilgi verilmeye çalışılmıştır. Bestecinin 18. yüzyıl müziğine katkısı olarak metotlarında kromatik şekildeki tonlanan eserlerinin günümüz tampare(Equal Temperament) sistermine olan katkısından söz edilerek akustik müzik alanında destekleyici etkisi aktarılmaya çalışılmıştır.

1.1.Johann Sebastian Bach’ın Yaşamı (1685-1750)

16. ve 17. yüzyıllarda orta Almanyanın Thürigen eyaletinde Veit Bach’ın(1555-1619) en eski bireyi sayıldığı, Bach adlı bir sülalenin takdiri şayane müzik uğraşları, müzik tarihi açısından önemle durulması gereken bir dönüm nokta olma özelliği taşıyor. Hemen hemen tüm bireylerinin müzisyen olduğu ailede 120 kadar müzisyen yetiştiği bilinir. Yaşadıkları bölgede Bach’lar olarak anılan aile, müzik deyince akla ilk gelen ve sanki dünyaya geliş amaçları müziği temsil etme görevi ile büyük bir amaca nail olmuşlardır. Ailenin Johann Ambrosius(1645-1695) adlı bireyin sekiz çoğundan biri olan Johann Sebastian Bach, ailenin en iyi müzisyeni ve en çok tanınan kişisidir. Johann Sebastian Bach 1685 yılının 21 mart günü Almanyanın Thürigen eyaletinin nüfüslü bir şehri olan Eisenach’da dünyaya gelmiştir. Bach daha küçük yaşlarda ilk müzik eğitimini ve keman çalmayı ve babasından öğrenir. Bach dokuz yaşındayken annesi vefat eder. Kaderin cilvesi onu on yaşıydayken bu seferde babasının vefatı ile sınar. Öksüz kalan bach 1695 yılında yılında Thürigen eyaletine bağlı küçük bir kasaba olan Ohrdurff’ta yaşayan abisi Johann Christoph(1671-1721) yanına giderek, onun himayesine girer. Abisi kasabada bulunan Michaeliskirche kilisesinde org çalmakta aynı

[2] Alman notasyon ekolünde si ‘‘H’’(Haş olarak okunur) gösterilir. Si bemol ise(B) olarak gösterilir.

zamanda kasaba bulunan Lyceum(lise)'de müzik eğitimi vermektedir. (Sami, 1934, s: 28-31)

Bach okul öğrenimine Lyceum'da başlar ve abisinden org ile klavsen dersleri alır. Bach okuldaki üstün başarısı ile bilinir. Müzik ile ilgili yüksek bir uğraş göstererek kendinden büyük yaştaki, abisi dahil birçok kişiden daha iyi klavye çalması, abisini kıskandırmış olsa gerek, Bach'tan nota albümlerini saklamasına neden olmuştur. Bunun üzerine Bach gizlice abisinin dolabından çıkardığı notasyonları ilerde göz rahatsızlığa sebep verecek bir karanlıkta, ay ışığından faydalanarak nüshalarını kendisi için arşivlemiştir. Bach'ın eser kopyalama uğraşı ilerde eserlerde imitasyon sanatı kullanması açısından epey yardımcı olmuştur. Bach abisinde kaldığı beş yılın sonunda aile fertlerinin sayısı arttınca abisine yük olmamak adına, 1700 yılında onbeş yaşındayken Almanyanın aşağı saksonya eyaletine bağlı Lüneburg şehrinde bulunan St. Michaelis kilisesine, soprano sesiyle korist olarak kabul edilir. (Saydam, 1997, s:10)

Kiliseye bağlı bir okul olan michaelisschule 'de yatılı olarak üç sene kalan Bach Bu süre zarfında okul tahsilini(Lise) tamamlarken yine şehirdeki bir başka kilise olan St. Johannis kilisesinde orgcu olarak çalışan Alman besteci Georg Böhm'den(1661-1733) yararlandığı bilinir. Bach'ın org için yazdığı ilk eserlerde Böhm'ın etkileri görülür. Bach Lüneburg'daki müzik eğitimin yetersiz olduğunu düşünerek bu şehirde kaldığı sıralarda şehirden 56km uzakta bulunan ve büyük şehir olma özelliği taşıyan Hamburg şehrine yayan yolculuğu göze alarak Arnold Matthias Brunckhorst'ın(1670-1725) yönettiği saray orkestrasını ile Johann Adam Reincken dinletilerini ve bazende Hanover şehrine yakın Celle sarayında Fransız orkestrasının çaldığı eserleri dinleyerek müzikal becerini geliştirmeye çalışmıştır. (Oransay, 1986, s: 8),

1.1.1. Weimar Dönemi

Bach 1703 yılında Weimar saray orkestrasında kemancı olarak işe alınır. (lise eğitimi bitince üniversite gitmek okumak istese dahi para kazanmak adına bu teklifi kabul eder) Aynı sene içerisinde orkestra işinden ayrılarak Arnstadt şehrinde Arnstadt kilisesine(Günümüz ismi Bach kilisesidir) orgcu olarak işe başlar. İşe başladığı yıl ondan okullararası bir koro yetiştirmesi istenir. Bach, Arnstadt şehrinde iki yıl görev yaptıktan sonra 1705 yılının Ekim ayında dört haftalık bir izin ile Schleswig Holstein eyaletinde bağlı liman şehri olan Lübeck'a Alman besteci Dietrich Buxtehud'un org eserleri veya diğer etkinliklerini dinlemek için yola koyulur. Bach Arnstadt şehrine döndüğünde Şubat ayı olmuştur. Kilise Bach'ın bu sorumsuz davranışı üzerine çok

kızmıştır. Eleştirilere mağruz kalan Bach 1707'yılında şehirden ayrılarak Mühlhausen şehrindeki Blasius kilisesinde orgcu olarak işe başladı. Burada kaldığı sırada Gehren kasabasında orgcu olarak görev yapmış ve tanınmış vefat eden amcası, Johann Michael Bach(1648-1694) kızı, Maria Barbara(1684-1720) ile ilişki kurarak evlenmeye karar verirler. 1708 yılında Weimar dükü Wilhelm Ernst'in sarayına organist olarak alınır. 1714 yılında orkestraya birinci kemancı olarak atanır. Bach org eserlerinin birçoğunu bu dönemde bestelemiştir. (Oransay, 1986, s: 9), (Tarcan, 1987, s: 17,18)

Bach Weimar'dayken meşhur Fransız orgcu L.Marchand(1669-1732) Almanyayı dolaşıp dinletiler veriyordu. Weimar sarayında bir görevli olan Volumier adlı bir Belçikalı, Marchand'ın Bach ile boy ölçüşecek bir seviyede olmadığı düşüncesi ile Marchand ve Bach'a birer davetiye gönderir. Bach Bu daveti kabul ederek Marchand ile uzlaşmalar sağlandıktan sonra bu iş için Marchand ile buluşacağı Dresden şehrine yol alır. Aralarında bir çembola müsabakası düzenlenecekti. Müsabakadan bir gece önce Marchand sessiz bir şekilde ortadan kaybolur. Müsabaka günü yalnız kalıp dinleyici ile buluşan Bach müzikal yeteneğini üst doruğunu, Dresden halkına dinleti vererek kanıtlamıştır.[3] 1717 yılında Weimar sarayı Kappellmeister(orkestra şefi) den ayrılan Johann Samuel Drese(1644-1716) yerine getirileceği ümidi ile beklerken, bu iş ona verilmeyince öfkelenen Bach, öfkesini şiddetli bir tavırla dile getirmişti. Bu sıralarda Cöthen Prensi, Bach'a kendi sarayında Kappellmeister görevini teklif etmişti. Bach bu teklifi kabul ettiği için Weimar dükü onu dört hafta hapsetmiştir. Prens Leopold'un ısrarı üzerine serbest bırakılmıştır. Bach serbest kalınca Weimar'dan vakit kabetmeden ayrılır. (Morin, 1946, s: 9-11), (Oransay, 1986, s: 9),

1.1.2.Cöthen dönemi

Bach, 1717 yılında Cöthen şehrinde Prens Leopold'un sarayında Kapellmeister görevine başlar. 5 yıllık dolgun maaşlı bu yeni görevinde farklı bir yaşam sürecektir. Leopold, Bach'ı bir organisten çok bir enstrumentalist olarak görmüştür. Prensin, Bach ile çeşitli müzik sohbetleri ve eserler hakkında uzunca sohbetleri olmuştur. Bu sohbetler ikilinin yakınlaşıp, samimi birer dost olmasına kadar devam etmiştir. Bu doslutluğun sıkı olduğunu Bach'ın 1718 yılında yedinci çocuğu doğduğunda Prens Leopold, yeni doğan çocuk ile kız ve erkek kardeşlerin vaftiz babaları olmasından görmekteyiz. Prens daima bazı yolculuklara çıkardı ve bu yolculuklarda kendisine sarayın en iyi

[3] Bazı kaynaklar Marchand'ın müsabakaya gelmemesinin nedeninin farklı olduğunu ve bu düşüncenin Bach'ın hayat biyografisi yazan yazan Forkel'in abartılı anlatışı olduğunu iddia eder.

müzisyenleri eşlik ederdi. Bunların başında Bach bulunuyordu. Bach 1720 yılında Prens ile Carlsbad kaplıcaları, yolculuğundan dönüşünde eşi Maria'ın vefat ettiğini öğrenir. Bach eşini naaşına yetişememiştir ve sadece mezarını görebilmiştir. (Maria vefat ettiğinde 36 yaşındaydı, Bach ile 13 yıldır evlilerdi) Bach'ın Maria'dan doğan 7 çocuğundan yalnızca 4 tanesi hayatta kalabilmiştir. Bu çocuklardan Wilhelm Friedemann Bach(1710-1784) ve Karl Philipp Emanuel Bach(1714-1788) çok ünlendi. Friedemann şüphesiz Bach'ın en yetenekli çocuğuydu. Baba Bach onun büyük bir orgcu olacağını düşünüyordu. Hatta Friedemann için piyano eserleri kitapçığı hazırlamıştı.(Klavierbüchlein) Fakat Friedemann ayyaş ve sokaklarda yaşayan biri olarak Bach ailesi için bir utanç kaynağı olarak hatırlanacaktı. Friedemann'ın son yıllarında Bach'ın biyografisini ele alan Forkel[4] onu himayesini almıştır. Philipp ise bir orgcu ve besteci olarak büyük bir ün kazanmıştır. Eserleri 52 orkestra konçertosu, 210 piyano eseri, 22 passsion ve sayısız küçük eser şeklindedir. (Van Loon, 1996, s: 56-66)

Maria'nın ölümünden sonra Bach Cöthen'de yaşamak istemez. Hamburg şehrinde bulunan St.Jacob kilisesi sınav şartıyla bir baş orgcu aramaktadır. Bach çok vakit geçmeden aynı sene içerisinde kilise orgculuğuna başvursudu bulunur. Sınavı yapacak kurulan başında St.Catherine kilisesi orgcusu Johann Adam Reincken'di(1643-1722) bulunmaktadır. Bach onu görmek ve kendini ona kanıtlamak adına Hamburg şehrine gider. Reincke, Bach ile bir araya gelerek onun improvizasyon yeteneğine hayran kalmıştır. Çok geçmeden görüşmeler ardından baş orgcu görevi Bach'a verilmişti. Sınava başvuranlar diğer adaylar Bach ismini duyunca sınavdan çekilmişlerdi. Bach'ın göreve başlamasına yakın bir zaman kala ani bir değişiklik ile görev Johann Joachim Heitmann adında müzik dünyasında tanınmayan bir adama verilmişti. Bach çaresizce Cöthen sarayındaki işine geri dönmüştür. Bu olay 1721 yılının kilise kayıtlarından açığa çıkmıştır. Bu kayda göre başvuran Heitmann kiliseye yüksek bir ödeme yapmıştı. Anlaşıldığı kadarıyla kilise ön para talep ediyormuş ve Bach parasız olduğu için alınmamıştı. Bu olay tüm müzik dünyasın St.Jacob kilisesi için bir utanç kaynağı olarak kalmıştır. Bach 1721 yılında Weissefels saray trompetcisi Johann Casper Wilcken'in küçük kızı Anna Magdelena ile evlenir. Aralarında 15 yaş olmasına rağmen çok iyi anlaşan bir çift olmuşlardır. Magdelena soprano sesiyle liedler söyleyip Bach'ın yanında hapsikord çalmayı öğrenmiştir. Bach'ın 24 prelüd ve 24 füg'den oluşan (genç müzisyenlerin kullanması ve pratik yapması öğrenmek isteyen veya yetenek kazanmış

[4] Johann Nikolaus Forke

olupta, bu yola eğlenmek isteyenler için tanıtımıyla) ‘‘Well Tempered Clavikord’’ aslında Magdelena için bestelemiştir. (genç müzisyenler arasında Magdelena’yı görüyordu) Bu iki ciltlik serinin birincisi 1722 yılında Cöthen’de ikincisi ise 1743 yılında Leipzing’de ‘‘The Well Tempered Clavikord’’ olarak yayınladı. (Van Loon, 1996, s: 56-66), (Oransay, 1977, s: 105, 106)

Bach’ın Magdelena’ya karşı sevgisi o kadar fazla olsa gerek ki 1722 yılında yazdığı ‘‘Klavierbüchlein’’ eserini ona itafen yazmıştır. 1725 yılında bunun ikincisini yazarak Magdelena ismi ile yayınladı. (A.M.B baş harfleri ile) Bu dönemde Bach keman konçertoları, Brandendurg konçertoları, keman ve viyolensel için solo sonatlar bestelemiştir. 1721 yılında Cöthen Prens Leopold kuzeni Prenses Friederica Henriette von ile evlenmişti. Prenses Friederica evlendiğinde 19 yaşındaydı kötü bir çocukluk geçirildiği bilinir. Babasının evi olan Puriten tamamen baskıcı bir hayat şekli ile büyüyen Prenses sarayı kendi moda anlayışına ve kendi müzik anlayışına göre yönetiyordu. Bach’ın liman şehri Danzing’deki kalan dostu Georg Erdmann’a(Lüneburg’daki lise arkadaşı) yazdığı bir mektupta Prensesin kendi sanatını beğenmediğini ve aşalayıcı gördüğünü yazmıştır. Mektupta Prenses’e ‘‘Amusa’’(Güzel sanatların düşmanı) ismi ile hitap etmiştir. Bach 1721 yılında Prenses Friederica Henriette baskılarına dayanamayıp Cöthen’deki döneminin sona erdiği düşünerek Leipzig şehrine taşınmaya karar verir. (Van Loon, 1996, s: 56-66)

1.1.3.Leipzig dönemi

Bach’ın Leipzig’e taşınması ve Thomas kilisesinde kantör görevini üstlenmesi üzerine çeşitli yazımlar mevcuttur. Bu yazımlar elbetteki tamamı Thomas kilisesinde Bach’ın çalışması sonucuna varıyor. Yalnız bu anlatımlara ilişkin bir kaç ifadeye gözatmak gerekirse:

Van Loon (1996), bu konuda, 1723 yılında Thomas kilisesinin vefat eden kantör’ü Johann Kuhnau(1660-1722)’nun yerine kilise yönetimi Hamburg şehrinin gurur duyduğu orgcu Georg Philip Telemann’nın geçmesini istiyordu. Telemann’a davet gönderen kilise heyeti Telemann’ın çok iyi bir müzisyen olduğunu biliyordu. Vefatına kadar yazdığı eserler 40 opera, 3000 koral, 44 oratorya, askeri marşlar, cenaze müzikleri ve sayısız kompozisyon olarak kaydedilmiştir. Telemann Hamburg’u şehrini bıramak istemeyince, teklifi reddetmişti. Kilise heyeti bunun yerine ikinci derecede yetenekli bir müzisyen ile yetinmek istediler. Cöthen sarayında saray müzisyeni(Hofkapellmeister) ünvanı ile tanınan Johann Sebastian Bach ile anlaştılar.

Bach aslında kantörlüğü istemiyordu fakat çocukların eğitimi ve maddi kazanç sağlamak adına bu işi kabul edip leipzig'e taşınmaştı. (s:7,8)

Oransay (1986), bu konuda, Thomas kilise ve ona bağlı eğitim okulu için başvuruda bulunan 6 kişi arasından Telemann kilise heyetinin ortak kararı ile seçildiğini fakat Telemann sonradan vazgeçtiğini yazmıştır. Söz gelimi kilise bunun üzerine kalan beş kişi arasında bir yarışma düzenler. Bu yarışmaya Bach kazanır. Fakat kilisenin istediği kişi çok yetenekli nerdeyse tüm ensrümanlara hakim Christoph Graupner'dir.(1683-1760) Kilise Graupner'in bir, iki ay boyunca istese dahi o gelmek istemiyordu. Bach bu sebeple işe alınmıştır. Bach'ın serbest tarzda yazdığı eserler kilisenin hep bir kınaması olduğu için Bach kilise tarafından hibir zaman hoş karşılanmamıştır. Bach'ın dostu Lüneburg'daki lise arkadaşı Georg Erdmann'a yazdığı mektupta bu işi kabul etmesindeki meselenin çocuklarının eğitimi olduğunu söylemiştir. (s:10)

Gazimihal (1960), bu konuda, Thomas kilisesinin bir imtihan düzenleyerek bunu Telemann'ın kazandığı fakat Bach'ın Latince dilini bilmesinden dolayı Bach'ın seçildiğini bahseder. (s: 25)

Gabeaud, (1940), bu konuda , Nancy Bachus, Daniel Glover yazdığı ''The Baroque Spirit 1600-1750'' adlı eser kitabında yenilikçi olmayan fakat galant[5] stil ve kontrpuan'a radikal bir yaklaşımla iyi eserler yazan besteci Christoph Graupner'in, Hesse-Darmstadt-Landgraviate eyaletindeyken işvereni Kont Ernst Ludwig von'un Graupner'in Thomas kilisesinde çalışması için izin vermediği için Bach'ın kiliseye kabul edilmiştir. Bunun yanında Graupner çok tanınan biri değildi eserleri günümüze az sayıda ulaştı fakat eserlerine gözatmak gerekirse, 1418 kilise kantatı, 113 senfoni, yaklaşık 50 konçerto, 80 uvertür, 36 sonat, 5 opera ve çok çeşitli klavye müziği yazmıştır. (s:75, 76)

Thomas kilisesinde konatörlük yapmak yorucu bir işti. Bu işin içeriğinde koro yetiştermek, orkestranın idaresini üstlenmek, kiliseye bağlı okulda müzik eğitimi vermek, org ve diğer enstrümanların bakımı ve akortlarından sorumlu olmak, din ve gerektiğinde din dışı besteler yazmak, cenazelerde yetiştirdiği çocuk korosu ile ezgisel dualar okutmak, gerektiğinde farklı enstrümanlar çalarak programı yönetmek gibi ciddi ve yorucu işti. Bach bu dönemde eser yazmak anlamındada epey yol aldığı görülür. 295

[5] Barok stili bir tepki olarak sadelik içeren bir stil

kantatı(günümüze 190'nı ulaştı) passionlar, messeler, oratoryolar Föbos ve Pan'ın meydan okuyuşları, kahve kantatı gibi dindışı eserler, orkestra konçertoları, büyük org parçaları, keman ve org için ayrı sonatlar ve daha bir çok eser bu dönemde yazılmıştır. (Gabeaud, 1940, s: 75,76)

Bu dönemde yine Telemann'ın kurduğu ''Collegium Musicum'' orkestrasının yöneticiliğini yapmıştır. ''Collegium Musıcum'' orkestrası müzil öğrencileri ve yetenekli müzik sever yurttaşlardan oluşuyordu. Bach, Thomas kantörlük görevini 27 sene boyunca üstlenmiştir. Bach bu seneleri ızdıraplı geçmiştir. Yöneticiler ile hiç anlaşamaz ve yenilikçi müziği nedeniyle kilisenin hep kınandığı bir şahıs olarak kalmıştır. Bach bu ızdırap içindeki tek mutluluğu çocukları idi. Çocukları civar kentlere dağılmış vaziyetteydi. Bach çocuklarını sık sık zirayet ederdi ve zirayetlerden biri çok bilinen bir ziyarettir. Bu ziyaret, Postdam da 1747 yılında Prusya Kralı Büyük Friedrich'in Sanssouci sarayında çalışan oğlu Carl Philipp Emanuel'i ziyaretidir. Sanssouci sarayında yeni gelen artık klavsen yerine geçicek olan Silbermann marka forte-piyanoları deneme fırsatı bulmuştur. Bach'ın sarayda kaldığı sırada Kral Friedrich, Bach'a bir tema vererek bu temadan 3 vede 6 sesli bir füg yazıp doğaçlama yapmasını ister. Bach'ın 7 mayısda aldığı bu isteğin karşılığını 7 haziranda Friedrich'e ''Musikalischer''[6](Müzikal sunu) eseri yollayarak karşılamıştır. (Gürak, 2000, s:20-23)

1723 ve 1733 yılları Bach'ın müzik yaratıcılığının en üst kademesi olduğu söylenebilir. Johannes ve Matthaeus passionları, partitalar, Magnificat, tüm piyano konçertoları, Golberg çeşitlemeleri, meşhur si minör messe'sı ve ölmeden önceki damadına dikte ettiği ve ses getiren koral prelüdü Vor deinen Thron tret ich allhier (artık tahtının önüne çıkmaya hazırım) şeklinde sıralanabilir. Bach küçüklüğünden beri gözlerinden rahatsızdı. Gözleri miyop'tu ve yaş ilerledikçe gözleri daha da kötüleşiyordu. Hayatının son iki senesinde rahatsızlığı iyice arttı ve 1749 -1750 kış ayında Leipzig'de bulunan bir ingiliz göz uzmanı tarafından ameliyat edildi. Ameliyat sonrası gözlerine tamamen perde inmişti. Aynı senenin 28 temmuz günü birden bire gözleri görmeye başlamıştı. Bir kaç saat tekrar gördükten sonra bir inme sonucu vefat etmiştir. Naaşının 31 temmuz günü Aziz Jean mezarlığına götürüldüğü biliniyor. (Tarcan, 1987, s:21) (Sami, 1934, s: 30,31)

[6] L'Offrande musicale

1.1.4.Bach'ın Ölümünden Sonra Dünyaca Tanınması

1821 yılında Berlinde yaşayan ‘‘Yahudilerin en soylusu, Alim Nathan'ın torunu'' adları ile tanınan besteci Felix Mendelssohn Bartholdy(1809-1847) Kraliyet kütüphanesinde eski kağıtları karıştırırken bir el yazmasında Johann Sebastian Bach adında bir orgcunun yazdığı Saint Matteus passionu farkeder. Bulduğu yazma özgün bir kopyadır. Mendelssohn'un dikkatini çekse gerek 1847'deki erken ölümüne kadar bu orgcuyu tanıma ve tanıtma vazifesi üstlenmiştir. Daha sonraları Leipzig kantörlüğü yapan Robert Schumann'ın çıkardığı ‘‘Neue Zeitschrift tür Musik'' (Yeni müzik dergisi) müzik dergisinde Bach'ı Alman halkına yeniden tanıtmıştır. 1843 yılında İngilizler Haendel topluğu kurdular. Bunu gören Alman besteciler ve aratırmacılar bir Bach topluluğu kurmak istediler. Breitkogof ve Haertel firmalarının basım işlerinde sorumlu ve devrin ünlü müzikologları Robert Franz ve Bach'ın çağdaşı Friedrich Wilhelm Rust'un torunu Wilhelm Rust gönüllü editörlüğünü üstlenecek topluluk kuruldu. 1900 yılının 27 ocak günü ilk Bach koleksiyonun cildi tamamlanıp dünyaya tanıtıldı. (Von Loon, 1996, s: 110)

1.1.5.Bach'ın Müzik Yapısı

Bach'ın ele alındığı her müzik formu mana ve içerik olarak farklı sentezler ile karşımıza çıkar. Bach'ın füg sanatı adeta onun ruhu sayılacak mutlak hissiyat ve samimiyetle doludur. Müziğinde majör ve minör (Equal Tamparet) dengesi hakim olmasına karşın eski tampere(farklı müzik aralıklı tınılar) modülasyonları sezilmektedir. Eserler bazen minör tonlarda iken devamında majör tonda(pikardi üçlüsü) ile sonlanabilir. Bach'ın müziği gösterişten ziyade her ses onun ruhunun bir parçasını yansıtmaktadır. Esaslı bir benzetme ile ‘‘Mi majör pırıltılı bit Temmuz havası gibi ılıklı, mibemol ise hoş bir katedralin esrarlı havasını hissettirir''. Bach'ın suit'lerinde bile gösteriş yoktur. Üslubu berrakttır ve unutulmaması gereken mühim bir nokta, Bach'ın yazıları transkipsion kaldırmaz gerçeğidir. Bach'ın eserleri piyano ile icra edilirken ekseriya klavsen düşünülmelidir. Bach'ın eserleri kurmaca açısından bir sonraki eser hakkında ipucu veya yol gösterici müzikal denemeler içermektedir. Brandenburg konçertolarında ilk defa kısmende olsa korno sazını denemiştir ve aynı zamanda bu konçertolarında çift tema(bi tonal) denemeleri yapmıştır. (Gazimihal, 1960, s: 25, 26)

‘‘Bach füg sanatıyla kontrpuan hakkında bilinen herşeyi özetleyip tüm dehasını ekleyerek, ihtişamlı ve şiirsel partisyonlar yazmıştır'' Bach müziğinin göz kamaştırıcı yönü kendi döneminin çağdaşlarından farklı olarak eserlerinde ortaya koyduğu armonik

yoğunluluktur. Eserleri her an süprizler ile dolu ve modern yapıdadır. Kendinden önceki ve sonraki birçok besteci kurallara uyum gösterirken Bach geliştirdiği yeni müzik kurallarıyla, günümüze kadar uzanan müziksel devinimin öncüsüdür. Richard Wagner ve Frederic Chopin'e kadar eşi benzeri olmayan kromatik geçişleri kullanarak Golberg ismiyle uzun hapsikord çeşitlemeleri yazmıştır. Vivaldi gibi çoğu kez eserlerini diğer bestecilerin eserlerine dayandırarak kendi dünyasında harmanlayıp formlarını genişletti, büyüttü ve iyileştirmeler yapmıştır. Bach'ın çalgılar için yazdığı eserler kendi zamanı ve günümüz olmak üzere çeşitli enstrümancılar tarafından çalınması bir hayli zorluk taşıyan partisyonlara sahiptir. Solo keman için yazdığı re minör partita[7](no:2) son bölümde yer alan Chaccone kısmı solo keman yaylı parçalar arasında iyi bir üne sahip ve çalınması ustalık isteyen bir eserdir. Do majör fügü'de bir yine ünlü ve zorlu bir eserdir. Viyolonsel için yazdığı solo süitler pasajları bakımından bir hayli zorluk taşıyan eserlerdendir. Birçok org eseri parmak-bükücü ve ayak-bükücüdür. Örnek olarak org için re majör prelüd-füg örnek verilebilir. (Schonberg, 2013, s: 45, 46)

Bach modern akortlarının(tonlarının) yanısıra çalım açısından parmak pratikliğini modern şekle sokmuş kişidir. 18. Yüzyılın başına kadar klavsen(klavye) çalanlar baş parmağı pek kullanmamışlardır. Üç veya dört parmak ile (her biri dik tuttularak veya çaprazlayarak üst üste getirecek şekilde) çalıyorlardı. Tekniğin olumsuz yönleri yüzünden değişim adımları atılmaya başlanmıştı. Fransada François Couperin(1668-1733) ''Art de toucher le clavecin'' (Klavsen çalma sanatı) çalışmasında nazari yönleriyle bu konudan söz etmiştir. Fakat Bach kadar iyi bir tarifte bulunamamıştır. Bach tüm pratik gelişmelerden faydalanıp bunu eserlerine için kullanmıştır. Sık sık ikinci ile üçüncü ve üçüncü ile dördüncü parmakların çaprazlamasına baş vuruyordu. Oğlu Emmanuel Bach ise bunu daha sadeleştirip modern haline ulaşmıştır. İkinci, üçüncü ve dördüncü parmakların çaprazlamalarını tamamen bırakmıştır. (Morin, 1946, s:26)

Bach yazısında müzik dilinin yanısıra dinsel anlam taşıyan ikinci bir dil keşfedildi. Bu keşif sembollere dayalı ve üzerinde durulan konulardan biridir. Nobel barış ödüllü aktivist Albert Schweizer göre ''Durch Adamsfall'' (Ademin dönüşü) Oryelbüchlein- koralprelüd'de yedili aralıklarla durmadan geriye sıçrama yapan sürekli bir bas motifi görüyoruz. Bu düşüşler Ademin düşüşünü temsil etmektedir. ''Da gingen sie hinaus an den Ölberg'' (Zeytin dağına doğru yola koyuldu) eserinde 11 adet 16'lık

[7] Dans müziği(suit gibi) veya klavsen parçası

birim, bir adet 8'lik ve 1 adet sekizlik ve 1 adet 16'lık ile oluşan tek bir birim, on bir havari ve yol gösterici Yüce İsayı sembolize eder. (Tarcan, 1987, s:66)

1.1.6.Bach'ın Müziğinin İcrası Hususunda Görüşler

Bach'ın müziği Günümüze çokta yakın olmayan Richard Wagner'den çok Hector Berlioz'un müziğine yakındır. Sembolik ritmik motiflerin tekrarında sakin bir mutluluğun mu veya kuvvetli dayanılmaz bir kederimi anlatmak istediği açıkça bellidir. Şairane ve sembolik düşünceler etrafında sanatı öz haldedir. Plastik biçim bakımından Gotik sanatının estetik anlayışı ile dinleyiciye hem Barok çağı ve kendi iç dünyasında bir takım estetik anlayışı sorgulatır. Bach'ın müziği icra edilirken creszendolar ve diminuendolar gibi artikülasyonlar Beethoven ve Beethoven sonrası müzik anlayışından farklı düşünmek gerekir. Kuvetlli ve hafif arasındaki değişkenlik esas temaları belirlemek ve yan temaları arka planda duyurmak açısından kullanılmalıdır. Bu tarzdaki yazılan eserlerdeki forte ve piano dinamikleri kuvvetli ise yine kuvvetli icra edilmeli hafif ise deklamasyon[8] şeklinde düşünülerek, icracı için cresendo ve diminuendolara izin verilebilir. Bach fügleri tam bir cümle ile başlar ve biter. Cümleye yumuşaktan başlayıp, kuvettlendirmek ve yine yumuşatarak bitirmek gerekmez. Bach icrası canlı bir yapıdadır ve bazen canlı bir şekilde sonlanması dinleyici için kötü bir sonuç teşkil etmez. Bach müziği Akademia veya çeşitli kimi kuruluşlar tarafından fazla çabuk çalınarak bir anlam kargaşasına mahal verilmektedir. Bitişik ses çizgileri hızlı bir tempo ile ele alındığında dinleyici için anlaşılması zor bir karışıklık ortaya çıkar. Halbuki Bach cümleleri ayrı ayrı fraze edilmesi, soluklandırılması, başlagıcın ve sonucunun net ve belirgin olarak bir şekilde ifade edilmesi için çok çabuk çalınması Bach plastisitesinin belirlenmesi açısından doğru değildir. 19. yüzyılın ortalarında Bach müziğini''Staccato'' vurgulaması ile icra etmek genel bir hal almıştı. Sonraki zamanlarda abartı olduğu düşünülerek ''legato'' daha çok tercih edilerek icra edilmiştir. (Pamir, 1981, s: 10-13), (Tarcan, 1987, 68, 69)

Bach müziğinin canlılı ele alındığında canlı bir yapı için legato gibi bağlı bir çalım bazı durumlarda pek uyulmadığı düşünülebilir. Bunun kararı icra ve dinleyici açısından önemlidir. Bunun bir ölçütü olarak Bach'ı bir kemancı olarak ele almakta fayda vardır. Seslerin bağlı ve kesintili çalımı ancak bir keman yayının ihtiyaç duyduğu kadar ne az nede fazla olmalıdır. Eserin sonu ise bir yaylı quarted'in yorumu gibi olmalıdır. Seslerin uyum içinde sonlanması gerekir. Bu anlayış eser hangi çalgı için

[8] Müzik cümlesinin kontrpuan ve armoni özellikleri gözetilerek daha sade uygulanması

yazıldığı farketmeksizin uygulanmalıdır. Bach Bestelerindeki cümlelerin doğru frazeleri ancak ancak doğru vurgular ile mümkündür. Vurgular genellikle eser içinde değişen bir hal alır. Misali olarak, Bach cümle yapısının bir özelliğide cümle vurgu ile başlamaması ve devamında belirli bir vurguya yönelerek devam etmesidir. Bach cümle yapısının başka bir özelliğide vurgular özgürdür. Ses çizgisindeki vurgular ile ölçüdeki normal ritmik vurgu üst üste binmemesidir. Vurgu özgür bir devinime sahiptir. Bach müziğine karşı yapılan haksızlıklardan biride onun eserlerini büyük kitleli orkestralar ile dinleyiciye sunmaktır. Bach passionları ve kantatları 20 ile 30 ses için yazılırdı. Buna bağlı olarak da Orkestra aletleri sayı bakımından ses sayısına eşit tutulmaya çalışılırdı. Barok döneminde Orkestralar koroya eşlikten çok kendi partisinde duyulurdu. Orkestra ile koro eş değerde birbirlerine eşlik ederken ses sayısıda düşük tutulmaya çalışılırdı. 150 kişilik bir koro ve ona eşlik eden eş değerde çalgı , o devrin müziğine ters düşmektedir. Ses sayısı fazlalaşması gerekirken günümüz için gerçek ve doğru bir Bach yorumu koro için 40 veya 50 ses, Orkestra için 50 veya 60 çalgı ile sağlanabilir. Homojenlik bakımından alto ve sopranolar erkek sesleri ile sağlanması gerekir. Bach sololar dahil olmak üzere kadın sesi kullanmazdı. (birtakım nedenler olduğu gibi kilise egemenliği başlıca sebep gösterilebilir) Kadın sesi kullanılacaksa dahi araya yumuşak tınıya sahip erkek sesi konulmalıdır. Alto ile sopranolar mümkünse çocuklardan seçilmelidir. (Pamir, 1981, s: 10-13)

Bach'ın perfonmans olarak birebir icra edilmesi imkansızdır. Bach zamanından günümüze çok sayıda faktör değişmiştir. Günümüz müzisyenleri , yoğun müzikolojik araştırmalar ile Bach icrasına yönelik önceki kuşaktan daha fazla bilgiye sahiptir. Fakat ne denli yeterlidir sorusu epey zorlayıcıdır. Genel olarak uygulanan perfonmans mekanik katılıkla çalarak-söyleyerek otantik olma çabası içinde onaylı edisyonları çalmaktır. Bach öğrencisi Johann Gotthilf Ziegler'e(1688-1747) ''Bir orgcunun yalnızca notaları çalmakla yetinmemesi gerektiğini söylemiştir.'' Romantik besteciler bügünün sert, kusursuz notalama, birebir kalıp müzisyenlerinden daha özgür davranarak Bach'a perfonmans açısından daha yakındılar. (Schonberg, 2013, s: 48)

1.1.7. Müzik Akustiğine Bach'ın Katkıları

Bach eşit düzenleme (Equal Temperament) akordunu kullanmış kişilerden biridir. Bu sistem Batı müzik dünyası için dönüm noktalarından biridir. Onun zamanına kadar genel akortlama sistemi(farklı büyüklükte yarım tonlar) kullanılmaktaydı. Tampered konusu müzik tarihinde her dönemde araştırılan ve geliştirilen konudur. Barok'a kadar

akortlama sorunu pratik ve kullanılabilir bir mantaliteye oluşması amacındayken, günümüzde farklı amaçlarıda taşımaktadır. Barok öncesinde çeşitli akort(eski akortlama) sistemleri transpozisyonu nerdeyse olanaksız kılıyordu. başka bir deyişle farklı bir tonda eser icra edilince işlevselsiz bir hal alıyordu. Nedeni aynı aralıklar ile çalınamamasıydı. Alman müzik kuramcısı Friedrich Wilhelm Marpurg şu sözler ile bu konuyu dile getirmiştir; ‘‘Bir diziyi güzelleştirmek için üç dizi çirkinleşiyordu.’’ Aynı şekilde İngiliz müzikolog Percy A. Scholes’in ‘‘ Herhangi bir anahtarlı çalgıyı, birden fazla anahtar için kusursuz bir biçimde akort etmek olanıksızdı. Do anahtarına uygun akor ederseniz, başka bir anahtarda çaldığınız anda bazı notalar akorsuzlaşır. Ortalama akortta tek anahtar kusurusdu; ama bir uzlaştırmayla , belli sayıda anahtar kulağı tırmalamayacak kadar kusurlaştırıldı, geri kalanlar ise bu sınırın dışında kaldı.’’ Sözleri ile dile getirmiştir. Bunu sonucu olarak ortalama akort tek anahtar için iyi fakat diğer anahtarlar için kusurluydu denilebilir. Bach Alman müzik teorisyeni ve orgcusu olan Andreas Werekmesister’in ‘‘Musical Temperament’’(1961) adlı çalışmasına hareketle oktavı on iki eşit parçaya böldü. (Schonberg, 2013, s: 46, 47)

Bach yaptığı yenilik ile armonik oranlara sahip transpozisyon olanağı olan bir dizi anlayışının kullanmasına vesile olmuştur. Oluşan dizi elbette az kusurluydu fakat bu dizi hafif kusurlu detaylar ile kulağı rahatsız etmeyecek boyuttaydı. Bach’ın bu işlevinsen sonra tüm tonlar tonik özelliği taşımıştır. Bach akortlama sistemini en iyi, eşit düzenlenmiş klavye ‘‘The Well Tempread Clavier’’ iki ciltlik majör ve minör 48 prelüd ve füg çalışması ile özetlemiştir. Aynı zamanda Bach’tan önce müzikte si majör-do diyez melodik minör gibi(aynı arazılı) ortak seslere sahip eserler az sayıdadır. Bach çalışmalarıyla beraber tonlar, ilgili tonlar ve yakın tonlar anlamlı birer bütünlük taşımıştır. Johann Joachim Quantz ve Georg Philipp Telemann gibi diğer Barok besteciler, çeşitli çalışmalar ile Bach’ın kullandığı akor sistemi dışında saf üçlülerin olduğu(diton) gibi farklı akort sistemleri kullandılar. Fakat Bach metotları ile ölümünden sonra bile kendi kullandığı düzenini kabul ettirdiği aşikardır. (Schonberg, 2013, s: 46, 47), (Schulenberg, 2006, s:18, 19)

1.1.8.J.S Bach’ın Kullandığı Kontrpuntal Yazı Çeşitliliği ve Bu Yazımın İçeriği

Kontrpuan ritmik ve melodik farklı parçaların birleştirilerek esas ses ve o sese eşlik eden ses partisi veya partilerinin uyumu olarak tanımlanabilir. Kontrpuan Latince ‘‘punctus contra punctum’’(notaya karşı nota) kelimesinden türeyen polifonik(çoksesli)

bir yazımdır. Kontrpuan polifonik yapısıyla Batı müziğinde yerini alması monodik yapıdaki Doğu müziğinden ayırılarak müzik yazısı için büyük bir devrim niteliği taşımaktadır. Batı müziğindeki bilinen ilk çok seslendirme organum yazımı ile başlamıştır. Organum kontrpuanın gelişmesinde büyük katkı sağlamıştır. Organuma ait bilinen ilk örnek 9. Yüzyıla ait ‘‘musıca enchiriadis’’ deki yazı örnekleridir. Batı müziğinin 9. Yüzyıldan 14. Yüzyıla kadar çok sesliliği sağlayan kavram dizisi(teorik bütünlük) Antik Yunan ve kilise modları üzerine kuruludur. (loion, dorian, phrygian, mixolydian, aeolian modları) 16. Yüzyılın ortalarında lonian(iyon) modu karakteristlik bir yapıyla ana mod seçilerek teorik açıdan kuramsal ilk kaideler yavaş yavaş belirlenmiştir. 16 yüzyıl modal kontrpuan da birli, dörtlü, beşli, oktav, üçlü ve altılı aralıkların consonans(uyumlu) olarak kullanılırken, 17. Yüzyılda kontrpuan yazısı , bilimin gelişmesiyle , akustik müziğinde Zarlino, Boethius, Galileo gibi isimlerin araştırmaları ile farklı ses sitemlerin kullanışı, kontrpuan yazısı içinde farklı kuramsal bilginin gelişmesini ve aralıklarda daha serbest bir yazımın gelişimini doğurmuştur. Kontrpuan yazım stili eşit tampare sisteminde özellikle de Bach tonal(serbest) kontrpuan eserleri ile en üst seviyesine ulaşmıştır. Kontrpuan yazısı 1900’lü yıllara kadar saf hali ile hala bir yazım stiliyken, 1900’ler ile başlayan on iki ton, politon, atonal, mikrotonal, neo modal(ortaçağ ve sentetik modlar ile) önemini yetirmiştir. (Stein, 1979, s:121, 122)

16. yüzyıl ‘‘modal kontrpuan yazısı basit kontrpuan, klasik(rigoureux) kontrpuan, sıkı(strict) kontrpuan isimleri ile bilinmektedir. Bu kontrpuan yazısı beş türden oluşmaktadır. Bunları sırasıyla kısaca izah etmeye çalışırsak: Birinci türünde birlik nota değerleri ile verilen notaya yine birlik nota ile eşlik edilir. İkinci türde verilen birlik nota değerine ikilik nota değerleri ile eşlik edilir. Üçüncü türde birliklere eşlik eden dörtlük nota değerleri bulunur. Dördüncü türde birliklere karşı senkoplu notalar mevcuttur. Beşinci türde ilk dörttürün niteliklerini barındıran daha çeşitli bir yazım ile çiçekli(demet) türüdür. Basit kontrpuan dışında 16. yüzyılda kullanılan, ‘‘çift kontrpuan’’ denilen bir türde mevcuttur. Bu türde partiler kalın veya ince seslerde yer(rol) değiştirerek çevrilirler. Bu iki türün dışında 16. yüzyıl ve 18. yüzyıl bestecilerinin farklı yazımlarıda bulunuyor. Bu türler kısaca ele alınırsa: genelde iki dörtlük nota arasına giren ikilik ve daha uyumsuz aralık barındıran, kontrpuanın en yetkin eserlerinin yazıldığı ‘‘tonal(serbest) kontrpuan’’, bir partide sesler yanaşık adımlarla ilerlerken diğer partide seslerin hep atlama şeklinde yazıldığı ‘‘düzleme veya

atlama kontrpuan'', sadece ikilik(beyaz) veya dörtlük(siyah) nota değeri kullanılan ''renkli kontrpaun'', diğer partiler sıradan yazılırken bir partide tekrarlanan aynı karakterler ile düz bir çizgi hattı oluşuran ''direngen kontrpaun'', aynı partide veya farklı partilerde inici veya çıkıcı olarak ters hareketle yazılan ''polimorfik(polimorfos), çok şekilli kontrpuan'', başından sona okunan ve sonra sondan başa okunan veya bir parti ezgisinin başka bir partide tersine doğru icra edilmesi ile yazılan ''gerilek(retrograde) latincede ''cancrizans'' veya bir zamanlar akrepli kontrpuan'' gibi çeşitli kontrpuan yazım türleri, tarihte çeşitli besteciler tarafından kullanılmıştır. Kontrpuan yazısına eklenerek yazılan ana ezgiyi oluşturan sese ''chant'' veya ''choral'' denilir. Daha eski zamanlarda buna ''cantus firmus''(latincede kesin şarkı manasına gelir) denilirdi. Kontrpuan iki, üç, dört veya daha fazla parti için yazılabilir. Latincede kontrpuan ses sayısana bağlı yazımlar duplum(çift partili), triplum(üç partili), quadruplum(dört partili) olarak isimlendirilir. (Gazimihal, 1961, s:134)

1.1.9. Bach Öncesi ve Sonrası Kontrpuan(Polifonik) Yazısının Tarih İçindeki Gelişimi ve İlerleyişine Dair Krolonoji[9] :

- İlk çok sesliğe ait en eski örnek 9. Yüzyılın sonlarına doğru ''Musica Enchırıadıs'' adlı bir çalışma örneğinden gelmektedir. Bu çalışma önceleri Franklı müzik teorisyeni ve keşiş olan Hucbald'a atfedildi. Daha sonraları Almayanın Essen Werden bölgesinde Werder manastırı başrahibi Hogerus'a(915) ve ondan sonra Fransanın Beziers bölgesinden St. Pons'lu Otgere(940) atfedildi. Bu yazı bestecinin ilahi müziğinde her notanın üzerine mükemmel aralığa sahip bir nota koymasını, dolayısıyla polifoni içerir. Ana ses ile başlayan parti vox principalis olarak adlandırılır. Ona eşlik eden sese vox organilis ile uyumlu bir aralıktan meydana getirirler. Notaya karşılık gelen düzene ''organum'' denilmekteydi. Musica Enchiriadis'de ana sese karşılık gelen ses düzeninin oluşturduğu yatay çok seslendirme, semboller ile gösterilmektedir. Sembollerin asıl amacı bir sesten bir sese aralığın yarım veya bir ton ses olduğunu belirtmektir. Semboller yunan aspirasyon(h) işareti ve türevleri ile gösterildiği için müzikta oluşan tetrakort yapısına Dasian[10](daseian) sistemi ismi verilmiştir. Bu yazımda sesler arası aralıklar uyumlu (symphoniae) olması büyük önem taşır. Dörtlü(diatessarori), beşli (diapente), ve oktav(diapason) isimli aralıklar müzikte uyumu oluşturan en iyi aralıklar olarak belirlenmiştir. Musica Enchiriadis tüm yönleri

[9] Kontrpuan gelişimi üzerine olan kronoloji aynı zamanda çok sesliliğin evrelerinide içine alan sıralamadır. Bu kronoloji aynı zamanda füg yazmının gelişimi üzerine tarihsel bir dizim taşımaktadır.
[10] Kaba nefes

ile organumun yazısının gelişmesinde dolayısıyla polifonik yazısına dair ilk kadilerin konulduğu ve kontrpuanın atası sayılabilecek önemli bir kaynaktır. (Rowen, 1979, s:74, 75)

- Kontrpuan'a şekil veren organum yazısı iki sesten oluşan seslerin paralel(üst üste) şeklinde konumlanması ile gerçekleşiyordu. Organum Modal kontrpuandaki(16. yüzyıl kontrpuan) ezgiye karşı ezgiye benzer bir yapıda, genelde Gregorius ezgilerinin dörtlü, beşli, sekizli aralıkları ile oluşuyordu. İki partide konumlanan seslerin üst partisi ''vox principalis'' ve alt partisi vox organalis ismini alırlardı. Kimi zaman partiler tam terside olabilirdi. Daha sonra bu polifonik yazım yerini asıl konumuz olan kontrpuana bırakarak ''cantus firmus''(c.f.) alt sese inmiş ve üst ses vox organalis olarak belirlenmişti. Alt sese inmiş olan principalis(c.f) çıkıcıya karşı inici, iniciye karşı çıkıcı ters yürüyüş sergiliyordu. Vox principalis'in bir notasına karşı iki ve üç nota ile sabitlik kazanmış olan paralel yapı, sıkı kontrpuanın (türler kontrpuanının) birinci ve ikinci çeşidini oluşturuyordu. Organum ortaçağ boyunca farklı şekillerde kullanılmıştır. *Paralel organum*: (900-1050) vox principalis'e vox organum eşlik eder.Beşli, dörtlü ve bazen üçlü aralıklar ile yazılır. Yazım eğik hareket ile başlar ve aynı şekilde biter. *Sertbest veya zıt organum*: (1050-1150) 11. Yüzyılın ikinci yarısında kullanıldı. Ezgi tam tersine hareket ve eğik hareketler içerir. Johannes Cotto[11]'nun yazdığı düşünülen ''Ad Organum Faciendum''(Milano Treatise) da uzun kompozisyonlar ve ''Ut Tuo Propitiatus'' ilahisi bu tarzda yazılmıştır. *Melismatik organum*: 12. Yüzyılın ortalarında ortaya çıkan, çoklu sese sahip türdür. Orjinal sesin üzerine eklenen tek bir hecede birden fazla sese sahiptir. Bazen süslü bir sesin orjinal sesten hızlı ilerdiği bir yazıma sahiptir. Ses çokluğu dikey veya yatay olarak görülebilir. Yunanca kelime melismadan türetilmiştir. *Measured Organum*: 1200 ve sonrası şarkı tarzında neumatik heceler ile ritmin belirli olduğu melismatik bölümler içeren türdür. ''Magnus Liber Organum'' kitabında bu yazım ile ilgili örnekler mevcuttur. Ritmin polifonik yazısı için çeşitli hususların belirlenmesinde önemli bir detaydır. Ortaçağ eserleri veya organum repertuarları çoğunda ritmik ifade belli olmadığından uygulamada ritim, serbest ritim olarak ele alınarak çeşitli çalım türü elde edilmiştir. (Apel, 1974, s: 627, 628) (Say, 2015, s:82, 83)

[11] İngiliz olduğu düşünülen Johannes Affligemensis ismiylede tanınan müzik teorisyeni

- 12. Yüzyılın ikinci yarısına doğru ars antiqua(orta çağ) dönemde Paris şehrinde, Notre Dame katedralinin bestecileri tarafından polifoni besteleme teknikleri çeşitlendirilerek organum yazı için büyük yenilikler sağlanmıştır. Fransız besteciler Leonin(1151-1201) ve Perotin(1160-1230) de katkıda bulunduğu ‘‘Magnus liber organi’’(The great book of organum) Notre Dam bestecileri tarafından kullanılan bu katalog polifoninin en erken reperturtuarından biri sayılır. Notre Dam bestecileri Leonin ve Perotin belirli melodilere bir veya daha fazla ses ekleyerek polifoni konusunda başarılı eserler yazmışlardır. Leonin, Gregoryen ilahi metinlerine ek bir melodi ekleyerek (vox organalis bölümü) iki parçalı organum yazısı(organum duplum) elde ediyordu. Leonin eklediği metnindeki karşılıklı bölümlere clausulme veya puncta deniliyordu. Leonin kilise ve besteciler tarafından organumun en iyi bestecisi(optimus organsita) olarak adlandırılıyordu. Notre Dam katedrali bir diğer bestecisi Perotin ise metinleri üç veya dört sesli hale getirerek polifoniye katkısı kayda değerdir. ‘‘Viderunt’’ ve ‘‘Sederunt’’ gibi en iyi Quadruplum’u(4 sesli) ve ‘‘Alleluia’’ adlı ünlü Triplum’u(3 sesli) bestelemiştir. Perotin kilise ve besteciler tarafından en iyi discant[12] organum bestecisi(optimus discantos) olarak isimlendirlmiştir. Leonin ve Perotin kullandığı mod sistemi hakkındaki genel bilgiler bugün müzik dünyasına anonim bir yazarın bilgileri dahilinde ulaşmıştır. 19. Yüzyıl Fransız müzikoloğ’u Charles Edmond Henri de Coussemaker’in ortaçağ müzik koleksiyonun dördüncü incelemesinde yer alan bu yazara ‘‘Anonymous IV’’ ismi vermiştir. Notre Dame Kilisesinin Organum türleri yazıcak olursak: *Organum purum*(Origanum duplum)çift ses için yazılır. (Tenor ve eşlik sesi), *organum triplum* üç ses için yazılır. Tenor ve yukarısında duplum ve triplum denilen iki ilave ses içerir. En tiz ses triplum’dur. *Organum quadruplum* dört ses için yazılır. Tenor, duplum, triplum ve quadruplum’dan oluşur. Ritmik notasyonlar mevcuttur. Perotin’e ait ‘‘Sederunt’’quadruplum’u iyi bir örnek teşkil eder. *Clausula organum* melismatik yapıya eklenen bir ilave metin bölümüdür. Ritmik natasyona sahip ilahi eserledir. *Condustus organum* ilahi veya güncel sosyal olaylara dayanan metni ile bir veya dört ses için yazılan seslerin eşit olduğu (herhangi bir partinin bir diğer partiyi bastırmayan) bir yapıdadır. Bu yazımların tamamı çoksesliğin ilerleyişinde değeri kanıksanmayacak derecede mühimdir. (Rowen, 1979, s:78, 79) (https://sophia.smith.edu/~ rsherr/earlypol.htm, 2021)

[12] İki sesli organum ‘‘ayrık şarkı’’ olarak da adlandırılan, bir sesin diğer bir sese yakın hareketler ile yazılması

• Leonin ve Perotin ile Orta çağ katolik inancında kullanılan sekiz mod hem ritim(ordines) ve perde(colores) polifoni açısından çok mühümdir. Neuma yazısıyla yazılan süre değerleri altı çeşitten oluşuyordu. İlki Longa- breve, longa-breve, longa-breve v.b, ikincisi breve-longa, breve-longa, breve-longa v.b üçüncüsü longa, iki breve, longa, iki breves, longa, iki breve, v.b dördüncü iki breves, longa v.b beşincisi longa, longa, longa v.b altıncısı breve, breve, breve v.b gibi süre uzunlukları ile zengin bir müzik elde ederken, Ars Nova çağında iki ve üçe bölünebilen belirli zaman değerleriyle süre kavramı genişlemiştir. Breve birim değerine ‘‘tempus’’ deniliyordu. Longa birim değerine ‘‘modus’’ deniliyordu. Modus tempustan büyüktü ve tempustan daha küçük birim değerine semibreve(prolation) deniliyordu. İtalyan besteci ve teorisyen Marchetto da Padova ‘‘Pomerium in arte musicae mensuratae’’ adlı çalışmasında birim değerlerini ikiye, üçe , dört parçaya bölerek ölçekli nota yazısı(mensural nastasyon) adına büyük katkıda bulunmuştur. Fransız müzik teorisyeni Philippe de Vitry[13] ‘‘Ars Nova’’ adlı kitabının son 10 bölümünde geçen nota değerleri ilişkin değerlendirmesiyle ritim birimlerini daha da şekillendirmiştir. Bahsi geçen gelişmeler kontrpuan sanatınında nota süreleri(değerlerinin) gelişiminde büyük rol oynamıştır. (Rowen, 1979, s:78,79, 86, 87)

• Rönesans çağına kadar kontrpuan yazısı discantus olarak isimlendirilmiştir. Discantus ortaçağda şarkıya koronun eşlik ettiği şarkı formlarına verilen genel bir isimdir. Discantus doğaçlamaya yer bırakmayan ‘‘punctus contra punctum’’ notaya karşı nota ritmi yazısına sahipti. İki veya daha fazla melodik çizgilerin harmonik ilişkisini anlatan contrapunctus(kontrpuan) kelimesi tam olarak açığa kavuşturulmamış bir grup risaleden elde edilen bilgiye göre 1300’lerde ortaya çıkmıştır. (Fux , 1971, s:XI)

• İsviçreli besteci Anselm Schubiger, İsviçrede bulunan Einsiedeln Manastırının kütüphanesinde ‘‘Stiftsbibliothek, 689, Optima’’ el yazmasında yaptığı incelemede kontrpuana giriş (introductio in contrapunctum pro rudibus) adlı yazının yazarının 14. yüzyılda yaşayan Fransız müzik teorisyeni Johannes de Garlandian olduğu iddia eder. Kesinliği olmamak ile beraber kontrpuan yazısına dair ilk kitap kaynağının bu yazım olduğu düşünülür. Birçok kaynak yeterli delil taşımadığı gerekçesi ile ilk kaynak niteliğinde taşımamaktadır. Bunlardan biri; tekrarlama ve süsleme tekniğini (sonraki

[13] Bazı kaynaklarda Philippus de Vitriaco olarakda geçmektedir.

yüzyıllarda isorhythm[14] olarak anılacak) motetlerinde kullanan Ars nova döneminin bestecisi Philippe de Vitry'nin ''müziğin yeni teori yönleri, yeni notasyon çeşitleri, yeni süre sembolleri'' içerikli 24 bölümlü ''Ars Nova'' adlı kitabının[15] son 10 bölümü(ritim ve natosyon bölümleri) dışındaki diğer bölümlerinin kendisine ait olmadığı yönündeki araştırmalar nedeniyle kitabının ilk kaynak olarak kabul edilmediği şahıslardan biridir. Bunanla beraber Aynı zamanda Vitry'nin kitanının dönemin akımına isim verdiği düşünülmektedir. (Gwee,1996, s:13) (https://www.britannica.com/biography/Philippe-de-Vitry, 2021)

- Contrpunctus(kontrpuan) terimi notaya karşı nota olarak ifade ediliyordu. 1380-1428 yılları arasında yaşamış İtalyan müzik teorisyeni Prosdocimus de Beldemandis 1412'de yazdığı ''Contrapunctus'' (Treatise on Counterpoint) adlı kitabında notaya karşı nota ifadenisinin kontrpuan sanatını tam olarak yansıtmadığı fikrine vararak, doğru ifadenin ''cantus contra cantum'' (melodiye karşı melodi) olması gerektiğini savunmuştur. Beldemandis kitabında bir'e karşı bir kontrpuan ile bir'e karşı birkaç ses olan geniş yapıdaki katı kontrpuan stilinin kontraslık ve pozisyon(contraposition) önemini vurgular. Aynı zamanda 17 perdenin varlığından söz ederken, paralel beşli ve oktavları yasaklar. (Rowen, 1979, s:89, 90)

- 15. yüzyıl çok sesliliğin altın çağı olarak yaşandı. Franco-Flaman[16] okulunun(ekolün) kontrpuan yazısının gelişiminde büyük bir önem taşıyor. Bach'ın polifonisi, Beethoven ve Hayn'nın musiki gelişimleri, Listz be Brahms'ın karışık varyasyon formlarının tohumları Franco-Flaman bestecilerinin çalışmalarında görülür. Akor kullanımı ,akor eşliği gibi 16. yüzyıl müziği ve 18. yüzyılda Rameau[17]'un teorisini oluşturacağı yapı 15. yüzyıl Franco-Flaman besteciler tarafından kullanılıyordu. Franco-Flaman bestecilerinin çok yönlü müziği, kilise koroları için çoğu defa kilise tarafından tartışma konusu olmuştur. Çok yönlü armonik yapıya sahip müzikleri, kilisenin sade

[14] İzoritmik

[15] Vitry'nin yazılarının çoğu kaybolmuştur. Bulanan yazıları Alman asıllı Amerikalı müzikolog Loe Schrade tarafından 1956'da ''Polyphonic Musıc Of The 14. Century, Vol 1'' ismiyle yayınlanmıştır.

[16] Franco-Flaman isminin(ekolün) kökeni bakılacak olunursa; Flaman Belçika, Hollanda ve Kuzey Fransayı içine alan bölgeydi. Bu bölgelerdeki bestecilere Flaman besteci denilirdi. Okulun bir diğer ismi Burgonya-Flaman olarak bilinir. Burgonya Fransada özerk bir bölgeydi. Burdaki bestecilere Burgonya bestecileri denilirdi. 1477 de Fransız Kralı XI.Louis ile Burgonyanın Fransa topraklarından sayılması ile Franco terimini almıştır. Böylece Franco-Flaman bestecileri ismiyle bu bölgelerdeki besteciler kastedilmiş olur.

[17] Fransız besteci Jean-Philippe Rameau

aralıklı ve ezginin hoş duyulması prensibine uymuyordu. Kilisenin polifonik müziği yasaklama girişimi 15. yüzyılda müzik camiasında tartışılan konulardan biri olmuştur. Kilisenin istediği müzik yapısı Palestrina tarzındaydı. Franco-Flaman ekolünün bilinen en eski bestekarı Fransız besteci Guillaume Dufay (1397-1474) ingiliz bestecisi John Danstable(1390-1453)' ın kontrpuan yazımlarından etkilenmiştir. Danstable dini melodileri serbest tarzda, ezgiye bir ve iki kısım ekleyerek üst derece bir polifoni kullanıyordu. Dufay ise bunu en iyi şekilde eserlerinde kullanarak kendisini bu alanda geliştirmiştir. İki bestecininde ana ezgileri Gregorius[18] ilahilerinden alması, tek sesli(monodi) müzikten etkilendiklerini gösterir. Dufay motetlerinde izoritmik tekniği kullanmıştır. Missaları Liturjik[19] yapı ile dikkat çekicidir. Eserlerinde daha özgür bir kontrpuan kullanarak ''cantus firmus'' başlığını çıkardığı görülür. Bu şekilde tüm kısımların(partilerin) değerinin eşit derece olacağını düşünmüştür. Dufay 15. yüzyılda İngilizlerin ''fa burden veya falso bordene'' dedikleri veya Fransızların ''faux-bourdon'' dedikleri üç sesli polifonik bir yazım kullanmıştır. Bu yapı üç sesli yapıda ana(başlangıç) sesi en üst partiye yer alır. Ana sesin üçlüsü bir dörtlü aşağıda yerini alır. Kalın ses ise ana sese göre bir altılı aşağıda bulnur. Günümüzde yaygın olarak kullandığımız triad(üç sesli) akorların birinci çevrimidir. Dufay bu akoru bitişlerde tam kadans ve plagal kadans ile kullanmıştır. Franco-Flaman Okulun sonraki nesil temsilcileri müzik yazısını daha da ileri taşımışlardır. Okulun ikici kuşağındaki Jean Ockeghem(1425-1495), Jacob Obrecht(1457-1505) ve üçüncü kuşağındaki Josquin Des Pres(1450-1521) Franco-flaman okulunu yeni bir evreye sokmuşlardır. Üç sesli polifoni yerini dört sesli eserlere bıraktı. Dört'e ayrılan partiler kontrastlık(zıtlık) içeriyordu. Her parti eşit derecede önemliydi(cantus firmus yerine serbest kontrpuan) Her parti aynı motifi birbiri ardına aynı motifi tekrar ederek taklit sanatı sık sık kullanmışlardır. Bu dönemde Des Pres eserlerinde ilk defa modülasyon denemeleri yaptığı görülür. İkinci döneminin son bestecilerinden Johannes Tinctoris(1435-1511) yazdığı ''Terminorum musicae diffinitorium''[20] adlı müzik sözlüğünde bir notaya karşı nota ve iki veya daha fazla notaya karşı nota ilkelerini sistematik ele alan ilk kişi oldu. Bu çalışmasında kontrpuanı tartışmaya açık ve geliştirilebilir hale getirmiştir. 1517-1590 yılları arasında yaşamış olan İtalyan müzik kuramcısı Gioseffo Zarlino kontrpuan terimini dahada geniş bir hale getirerek, bir kompozisyon konusunu(temasını) tematik olarak başka bir sesde

[18] Papa Aziz I. Gregorius (Büyük Gregorius)
[19] Din ile ilgili içerik
[20] Tinctoris sözlüğü Sicilya Kralı Ferdinand'ın kızı Aragon Prensesi Beatrice'e ithaf etmiştir.

üzerinden ilişkilendirmesi için ‘‘contrapuntizare’’ terimini ortaya atmıştır. Zarlinonun bu tanımı ingiliz müzik teorisyenlerinin kontrpuan eserlerinde seslerin tematik kolerasyonu ifade etmek için kulladığı ‘‘pointing’’(taklit) terimine karşılık gelir. Daha sonları terim 17. Yüzyıl müziğindeki ‘‘stile antico’’(antik stil) ile özdeleşmiştir. Zarlinonun 1558 yılında yazdığı ‘‘Le Istitutioni Harmoniche’’ adlı çalışması polifoni dolayısıyla kontrpuanın gelişimde büyük rolu vardır. Bu çalışması dört kitaba ayrılmıştır. İlk kitap müziğin felsefesi, kozmoloji ve matematik gibi terimleri içerir. İkinci kitap, Didymus ve Ptolemy’nin kullandığı sintonik, diyatonik akort sistemini kendi anlatımıyla ve kendi belirlediği aralıklı müziğiyle bağdaştırmıştır. Bir monokordun dört yerine altı parçaya bölerek ek olarak oluşturabilecek ahenklerden de söz etmiştir. Üçüncü kitap Zarlinonun tartışmasız en kalıcı kısmı olan ve bestecilerin nesilden nesile aktardığı ve bugün hala kullanılan kontrpuan kurallarını içeriyor. Zarlinonun bu ciltte anlattığı kontrpuan kuralları bir buluş değil zira öğretmeni Adrian Willaert’ten edindiği bilgileri yazılı hale aktardığı bir durumdur. Zarlino edindiği bilgilerle aralıkların uyumluluk(mükemmellik) durumunu derecelerine göre ayırır. Kullanılacak aralıkları modern ve yeni bir anlayışla, eski anlayış üslubunuda katarak yeni müziksel ifade yöntemler belirler. Son olan dördüncü kitabı ise Antik Yunan mod sistemindeki sekiz mod’u, oniki moda kadar genişleterek, Geleneksel Yunan müzik terimlerini açıklıyor ve numara sistemiyle tanımlama yapıyor. (Fux,1991,s:XI,XII) (Ataman,1947,s:124-126), (Lord,Snelson,2018,s:26), (https://www.brandeis.edu/library/archives/spotlights/specialcollections/2014/zarlino. html, 2021)

- Seküler[21] tarzda az uğraş vermiş daha çok ruban[22] sınıfı müziğiyle ilgilenen İtalyanın Palestrina kasabasında doğan besteci, Giovanni Pierluigi da Palestrina(1525-1594) katı(sıkı) kontrpuan içeriğine sahip eserleri ile kontrpuan yazısı için büyük önem taşıyan bir şahıs olmuştur. Güçlü anlatım ve yenilikten olmak yerine, teknik ve tınlayışa önem vermiştir. Müzik stili eşliksiz kontrpuntal koro yazısının en usta ve dengeli örnekleri arasında sayılmıştır. Palestrina stili için ‘‘iyi belirlenmiş kurallar ve kısıtlamalar dahilindeki bir ‘‘stile antico, stile osservato’’(antik stil) vokal polifonisi’’ tarifi uygun bir tanımdır. Yıllar boyunca büyük etki bırakan bir Palestrina müziği 1903 yılında Papa X. Puis tarafından kendi hükmü ile(moto proprio) yayınladığı ‘‘Tra le Sollecitudını’’ adlı, kutsal müzik talimatları olarak bilinen genelgede, Palestrina

[21] Din dışı içerik
[22] Din sınıfı

müziği için ‘‘dinsel ve müziksel açıdan üstün nitelikte’’ ifadesinde bulunmuştur. 16. yüzyılda ses getiren Palestrina üslubu kontrpuan çalışmaları [23]Knud Jeppesen, Reginald Owen Morris[24], Arthur Tillman Meritt[25] gibi müzikologlar tarafından yazılan kitaplar ile günümüzde yeniden izah edilmiştir. (Pıston, 1970, s:10) (Orasnsay, 1977, s:58)

- Avusturyacı besteci Johan Joseph Fux tarafından 1725 yılında 65 yaşındayken Kraliyet desteğiyle Viyanda basılmış ‘‘Gradus ad Parnassum’’ adlı kitabı Palestrina tarzında yazılmış, katı kontrpuan içeren türler kontrpuanı yazısı, tarihte müzik teorisini için bir dönüm noktası olma özelliği taşır. Fux kendi zamanında Bach-Handel müziğinin yerine kendisini Palestrina müziğine adamıştır. Fux’un türler kontrpuanı kitabı ve içeriği günümüzde hala birçok Akademik kurumlarda ders kitabı olarak kullanılmaktadır.(Fux, 1971 ,s:XIII)

- Tarihsel olarak kontrpuan sanatını üç başlık ve döneme bölmek mümkündür. İlki Gotik dönemin çokseslilliği(12. yüzyıl ile 15. yüzyıla dek süren zaman)ve ardından gelen Franco Flaman okullarının ayrıntılı virtüoz kontrpuanı, ikincisi 16. yüzyılda Palestrinanın müziği üzerinde görülen yapı ve üçüncüsü Barok müziğide Johan Sebastian Bach ve Handel’in eserlerinde görülen yapıdır. Bahsi geçen bu üç dönemden ilki devamlılık gösteremedi, Fakat Palestrina ve Bach polifoni alanında hiçbir zaman unutulmadı. Bach’ın kullandığı serbest kontrpuan tekniği sadece Bach’ın öncülleri tarafından veya kendisi tarafından değil ondan sonra bile, birçok besteci tarafından kullanılmaya devam edilmiştir. Bach’ın serbest kontrpuan yazımı kendisinden öncede mevcuttu. 1520-1591 yılları arasında yaşamış olan İtalyan müzik kuramcısı Vincenzo Galilei[26] 1591 yılında tamamlanan iki adet çalışması ‘‘Primo libro della prattica del, contrapunta intorno all uso delle consonanze’’ ve ‘‘Discorso intorno all, uso delle dissonanze’’[27] çalışmalarında appogiature(abantı), eksik dörtlü, artık beşli, yedili

[23] Danimarkalı besteci ‘‘Conterpoint The Polyphonic Vokal Style of The Sixteenth Century’’ adlı kitabı ile

[24]İngiliz besteci ‘’ Contrapuntal Technique in the Sixteenth Century’’ adlı kitabı ile

[25] Amerikalı müzik Profesörü ‘’ Sixteenth Century Polyphony - A Basic For The Study Of Counterpoint’’ adlı kitabı ile

[26] Ünlü astronom ve fizikçi Galileo Galilei’nin babasıdır.

[27] İki kitap üzerinde inceleme yapan Hırvatistan’lı müzik Profesörü Claude Victor Palisca bu çalışmaların Antik Yunan ve modern müziği konuşulduğu dialogda(1581 Dialogo delle musıca) Antik Yunan monodisine eşlik etmek için uyumlu seslerin kullanıma ilişkin fikirlerin bir revizyon sunarken diğer bir yandan Rönesans müziği kavramaya ve algılamaya ilişkin değişiklikler(uyumluların dikey ve armonik boyutunun bahsedilmesinin yanında uygulamaya geçilememiş serbest kontrpuan anlayışı) içerir. (Fiorentiona, 2012, s: 8, 9, 10)

akorlar gibi serbest kontrpuana dair konular içerir. Galilei'nin Seconda pratica(stile moderno) olarak anılan müzik yazısı, Bach'ın karekteristlik müziği olarak bilinir. Bunun dışında 1628-1692 yıllarında yaşamış Pomerenia asıllı Alman besteci ve müzik teorisyeni Christoph Bernhard üç risale halinde yazdığı çalışmaları ''Tractatus Compositionis Augmentatus''[28](Kompozisyon artıran inceleme) ''Ausftihrlicher Bericht vom Gebraucheder Con- und Dissonantien''(uyumlu ve uyumsuzların kullanımı ile ilgili ayrıntılı anlatım) adlı eserlerinde kullanılan yazım Bach'ın kendi sitilinede yassıttığı görülür.(Pıston,1970,s:10,11), (Apel,1974,s:209), (https://www.encyclopedia. com/arts/dictionaries- thesauruses-pictures-and-press-releases/bernhard-christoph,2021)

- 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra kontrpuan gelişmeleri ve yazılan teorik çalışmalar az sayıdadır. Alman besteci Johann Philippe Kirnberger'in(1721-1783) yazdığı ''Die kuns des Reinen Satsez in der Musik''[29](müzikte saf cümle sanatı) kitap çalışması ve Avusturyalı besteci Johann Georg Albrechtsberger(1736-1809) yazdığı ''Gründliche Anweisung zur Composition''[30] (kompozisyonun temelleri) kitap çalışması 18. yüzyıl kontrpuan gelişmelerine dair önem taşıyan son kontrpuan çalışmalarıdır. 19. yüzyılda Fransız besteci Luigi Cherubini(1760-1842) 1822'de yazdığı ''Cours de Contrepoint et de Fügue'' ve Alman besteci Heinrich Bellermann'ın(1832-1903) 1862'de yazdığı ''Der Kontrapunkt'' katı kontrpuan içeren kitaplarla 16. yüzyıl kontrpuanı yakın çağda yeniden canlandırdı. Klasik dönemde de Mozart ve Haydn'ın ve daha birçok bestecinin eserlerininde kontrpuan içerikli pasajlar görmek mümkündür. (Apel, 1974, s:209)

[28] Bu çalışmada müziği üç bestecilik kategorisinde inceliyor. Palestrinanın klasik polifonisi stylus gravis(figürlü bas) ve daha uzunsuz ve modern klasik stil stylus luxurrians communis ve Montoverdi tarafından başlatılan stylus luxurian the atralis veya diğer bir değişle reçitatif stili.

[29] Kirnberger Bach'ın klavye öğrencisiydi. Bundan dolayı kitabında Bach stili ve Rameaun'un ''Traite de I Harmonie'' kitabından yararlanarak kontrpuan ile ilgili yeni bir bakış açısı sunmuştur.

[30] Johamn Joseph Fux ve Friedrich Wilhelm Marpurg'un öğretilerine dayanan barok polifoni anlayışlı viyanada yankı uyandıran bir kitaptır.

2.ENVANSİYON(İNVENTİON)

Türkçe Sözcük olarak ‘‘buluş’’ manasına gelen ‘‘invention’’ terimi müzik tarihinde yaygınlaşması ve tanınabilirliği açısından Johannes Sebastian Bach’ın 22 ocak 1720 yılında en büyük oğlu Philipp Emmanuel için yazığı, eğitici klavsen parçalarıdır. (etütleridir) Bu parçalar 15 adet iki sesli ve 15 adet üç sesli partilerden oluşur yapılardır. Bu yapılar 1723 yılında BWV 772-786 eser sıralamasıyla ‘‘preambula’’ başlığı altında iki sesli ve BWV 772-786 sıralamasıyla ‘‘fantasia’’ başlığı altında üç sesli katalog halindedir. Fantasia’lar Bach tarafından 1723’de envansiyonların yayınlanması ile sinfonia olarak hitap edilirken, Bach’ın oğlu Philipp Emmanuel ile tanışıp, Bach’ın hayatını ve eserlerini ondan aldığı bilgiyle derleyen Johann Nicolaus Förkel[31], Bach’ın sinfoniaları için üç sesli envansiyon demiştir. (Oransay,1986,s:35,67 (Tarcan,1987,s: 81)

Prof. Dr. Johannes Merkel’in Contrepoint kitap çevirisini yapan Cevat Memduh Altar, envasiyon için ‘‘İlk defa Bach tarafından kullanılan envansiyon kelimesi’’ gibi bir ibare kullanırken, 1713 yılında İtalyan asıllı Francesco Antonio Bonporti keman için yazdığı; 10 adet ‘‘Invenzioni’’ eseri ile Bach’ın kendi zamanından önce envasiyonun kelimesinin kullanmıştır. Gültekin Oransay Bach’ın biyografisini ele aldığı kitabında genellikle Bach ile anılan bu sözcüğün, aynı zamanda Bach’a ait olmayan envansiyonların bile ona ait göstererek biografisinde hakkında yapılan bir takım yanlışları dile getirerek İtalyan besteci Francesco Antonio Bonporti’nin(1672-1749) keman için yazdığı dört envansiyonu yanlışlıkla Bach’a ithaf edildiğinden sözeder.

Bach ithaf edilen başka eserlerde mevcuttur. 1897 yılında Alfred Dörtfell editörlüğündeki Bach’ın tüm eserleri bir araya getirme amacında olan Bach-Gesellschaft’in(Bach topluluğu) hatalı eser basımından dolayı 1712’de Bonporti’nin keman ve basso contino için yazdığı ‘‘Invenzioni da camera, pour violon et basse continue’’ adlı 10 eserden 2,5,6,7 numaralı envansiyonları Bach’a ithaf edilmiştir. Yanlış bir ithaf edilen başka bir envansiyon sahiplendirmesi ise İngiliz besteci Henry Eccles ise Bonporti’nin 4. Envansiyonu kendi adıyla keman için oniki solo[32] yapıtında yayınlamasıdır. (https://www.universalis.fr/encyclopedie/francesco -antonio-bonporti/[33], 2020)

[31] 19. yüzyıl müzikoloğu ve organisti
[32] Twelve Solos for the Violin
[33] Dictionnaire des Musiciens: Les Dictionnaires d'Universalis adlı Ansikolopedi sözlüğünün site versiyonu

Tarihsel süreçte müzik alanında invention sözcüğünü ilk kullananlar: İspanyol müzik teorisyeni Tomas de Santa Maria(1510-1570) tarafından imitasyonları tarif etme amacı ile kullanılmıştır. 1555 yılında Clément Janequin'in ''s musicales'' kitabındaki la guerra parçasında geçen ifade[34], 1597 yılında John Dowland'ın ''My Lord Chamberlaine his Galliard[35]'' eserine yaptığı tanım, Lodovico Grossi da Viadana'nın ''Cento concerti ecclesiastici[36]'' de kullandığı basso[37] tekniklerine özgü ifadesi, 1626 yılında Biagio Marini'in op. 8 keman sonatına verdiği isim, 1689 yılında Giovanni Battista Vitali op. 13 keman sonatını verdiği isim, 1720 Bach etütleri, 1723 yılında Antonio Vivaldi'nin ''Il cimento dell'armonia dell'inventione''on iki konçertodan oluşan op.8 isimli konçerto serisinin başlığında geçen ifade olarak, 20. Yüzyılda Alban Berg'ın Wozzeck operasında kullanılan kesitin adı olarak sıralanabilir. (Aktüze,2003,s:256) (https://www.britannica. com/art/invention-musical-form, 2020) (Gauldin, 1995, s:122)

Bach'ın İki sesli ve üç sesli envansiyonları Alman müzisyen Louis Spohr(1784-1859)'in kitap arşivinden, Berlin Devlet(Eyalet) Kütüphanesine bağışlanan iki adet elyazması ile tanınır. İlk elyazma Bach Gesellschaft[38] tarafından basılmıştır. Ön sözü şu şekildedir. (Bischoff,?, 4)

"Auffrichtige Anleitung, Wormit denen Liebhabern des Claviers, besonders aber denen Lehr begierigen, eine deutliche Art gezeiget wird, nicht alleine (1) mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen. sondern auch bey weiteren progressen (2) mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute inventiones nicht allein zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starcken Vorschmack von der Composition zu überkommen. Verfertiget von Joh. Seb. Bach, Hochf. Anhalt-Cöthenischen Capellmeister. Anno Christi 1723." (Bischoff,?, 4)

Türkçe Çevirisiyle :

"Piyanoyu sevenlere, özellikle öğrenmeye hevesli olanlara, tek başına çalmayı öğrenmenin net ve samimi bir yolunu gösteren (1) iki ses partisinin doğru bir şekilde

[34] Cento concerti ecclesiastici nova inventione''
[35] Eser lavta için yazılmış ve iki kişinin lavta klavyesinde beraber eseri icra etmesi Dowland tarafından bir '' buluş'' hareketi olarak nitelendirilmiş
[36] Kilise için yazılmış yüz adet koçerto
[37] Figürlü bas devamlılığının (eser içinde devam eden bas seslerinin tekrarlığı) kendisi ilk temsilcisi değildir fakat ''Cento concerti ecclesiastici'' basso figürlü ilk kutsal koleksiyon olma özelliği taşır.
[38] Bach'ın eserlerini basan dernek

icrasından ilerlemeyle (2) üç partili parçaların doğru ve net bir şekilde icrasına ve sadece aynı anda iyi buluşlar(envansiyonlar) elde etmek için değil, aynı zamanda bunları gerçekleştirmek için, ama hepsinden önemlisi, canlı bir çalma yolu elde etmek ve aynı zamanda kompozisyonun güçlü bir ön tadına sahip olmak için ilerlemek zorunludur. Seb. Bach, Hochf. Anhalt-Cöthenischen Capellmeister. Anno Christi 1723."

Alman müzikolog Friedrich Konrad Griepenkerl(1782-1849) ikinci elyazması için bir eleştiri sunuyor. Nota metninin iki el yazmasındada okanabilirliği aynı olmasına karşın süsleme işaretleri her ikisindede aynı değildir. Dolayısıyla kesinlik taşımayan bir konudur. Birinde çok kullanırken, birinde az ve sadedir. İkincisinde sonradan Bach'a ait olmadığı düşünülen süslemeler eklendiği görülmüştür. Her iki yazmada birbirinden değerli olup, icracının yönelimi açısından akademik veya icra görüşü hangisiyle uyuşum sağlıyorsa o yazmadan hareketle çalışması gerekir. (Bischoff,?, 4)

2.1.İki Sesli ve Üç Sesli Envansiyonlarda Yapı

Envansiyonlar imitasyon yoluyla ufak ve çok uzun olmayan, bağımsız üslupla yazılan eserlerdir. Motif veya temanın ters, düz vasıtasıyla veya bazı ölçülerde birebir aynısı olarak yazılabilir. Bir motif soru (dux) ve motife cevap (comes) olur. Zaman zaman kanonik bir yapıda arz ederek, Çeken(dominant) ve alt çekende(sub dominant) dengeli olarak kendini gösterir. Motifler envansiyonlarda nöbetleşme yoluyla ilerler. Envansiyonlar İmitasyon tekniği ile notaya alınan, motifin gelişmesiyle başlayıp doğaçlamaya yol açmış çok büyük olmayan döngü haldeki eserlerdir. Bu eserler bir motifin azami ve asgari yapısı ile kontrpuntal yazı için iyi işlenmiş eğitici ve iyi birer etüt niteliğindedir. (Merkel,1930,s: 86,89,90)

Envansiyonlarda yer alan yapı içerği; motif, imitasyonlar, kontpuntal eşlikler, durgular, motifler arası müzik gibi sıralanabilir. Envansiyonlar sonat, rondo gibi parça bütünlüklerini bölümlere ayırmak için kullanılan ‘‘bölme’’ ye nazaran düzensiz kalışlarından dolayı bölümlere ayrılırken ‘‘kesit’’ olarak ayrılır. (Usmanbaş,1974,s: 149,150)

Tam ayarlı bir klavyede(eşit aralık ile akort edilmiş) majör ve minör esasına dayanan tüm ses dizilerini barındıran iki ve üç sesli envansiyonlar, Bach'ın anlatım yönünden zenginliğini ifade etmektedir. (Mimaroğlu,1961,s: 72,73)

Bu eserler ana ezgi (cantus firmusun) çalımından itibaren bir-iki ses veya ölçüden sonra ona eşlik eden kontrpuan eşliği ile monofonik (tek sesli) bir yapıdan ayrılıp

polifonik (çok sesli) bir yapıya dönüşür. Bach'ın klavsen ve klavye[39] için yazdığı bu yapıtlar, dikey olarak iki sesin duyulduğu iki sesli 15 adet''preambula'' ve dikey olarak üç sesin duyulduğunu 15 adet ''fantasia'''dan oluşur. J.S Bach'ın iki ve üç sesli envasiyonları çevirme kontrpuan yazısı ve kanon'nun konptrpuntal yazısının çok etkin bir biçimde kullanıldığı polifonik parçalardır. (Hodeır,1994,s: 45)

Envansiyon Bach ile anılmasından sonra envansiyonlar çeşitli müzisyenler ile iyi birer doğaçlama eserlerine dönüştü. Formda kullanılan çift kontrpuan tekniği ile majör eserler minör ve bazen de minör eserler majör olarak duyuldu. Envansiyonların formunu açıklayacak genel bir model yoluna gitmek zordur. Envansiyonun başlangıcındaki temalar belli aralıklarla ve farklı pasajlardaki kadans ile tekrar yinelemesi müzik teoristlerin bu formu iki sesli minyatür(temsili) füg olarak görmesine sebebiyet verdi. (Gauldin, 1995, s:122, 124)

Bach'ın didaktik klavye çalışması olarak yayınladığı veya ondan önce Giovanni Battista Vitali gibi birçok kişi tarafından kullanılan envansiyonlar doğrudan eserlerden türetilmiş formlardır. Envansiyonların öncülleri olarak 17 yüzyılda ricercar[40] formu örnek olarak verilebilir. İki sesli taklit üzerine kontrpuntal yazılardı. (Stein, 1979 s: 130)

Büyük bestecilerin teknik ve hayal gücü becerisi, eserlerde armoniyi minimal bir seviyede tutarak ve herhangi bir dolgu malzemesine başvurmadan eseri net ve tatminkar bir seviye ulaştırması ile mümkündür. Bach bu bestecilerden biriydi. Bach'ın çok az materyal ile çok elverişli imkanlara sahip envansiyonları tasarlamıştır. İki sesli envansiyon yazımı bazı açılardan en zor kompozisyon disiplini sayılabilir. (Benjamin, 1986, s: 142)

Envansiyon çok sesli tasarımlara göre daha az düzenli ve belirli karakter yapısına sahiptir. Bundan dolayı tematik ortaklığa sahip bölümler birbirinden farklılılar taşır. Bölümler Kısa ve öz bir kadans ile sonlanır. (Nitekin bazen bir codetta vasıtası ile uzatılabilir. Özellikle son bölüm ve Bölümler arası tematik ilişki korunduğundan, yapı

[39] Sach Curt kısa dünya musikisi tarihi adlı kitabın çevirmenliği yapan İlhan Usmanbaş, clavier sözcüğü Türkçeye klavikord olarak çevrilmemesinin ve klavye olarak çevrilmesinin gerektiğini izah etmiştir. sayfa 169.

[40] Aslen 16.yy. larda lavta için yazılan, 17. yy.'da envansiyon ve füg'ü hazırlayan doğaçlama içeren polifonik form

olarak bir önceki bölüme geri dönülebilir. Bu nedenle bu parçalara Homofonik[41] tasarımlar denilir. (Goetshus, 1902, s: 96, 97)

2.3.İki ve Üç Sesli Envansiyonların Genel Yapısını Nitelendirecek Maddeler:

Benjamin'ın (1986) ve Stein'in (1979) ' den hakeretle iki ve üç sesli envansiyonların genel yapısını dair önemli fonksiyonlar:

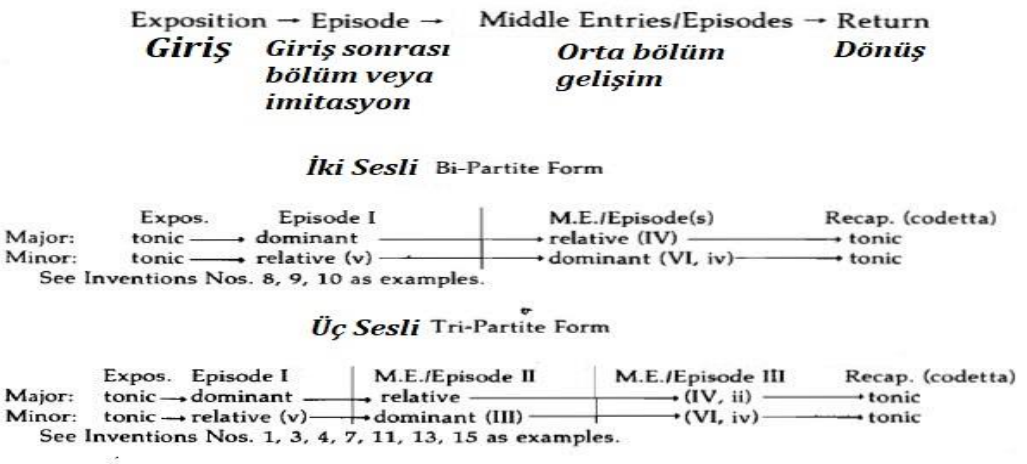
- Envansiyonlarda ilk bölüm(ilk kesit) sergidir ve en az bir ana motiften oluşur.
- İlk ana motif ölçüsü eşlikli veya eşliksiz olabilir.
- Envansiyonlar da yapılacak imitasyonlar temanın aynısı veya tematik şeklinde olabilir.
- İlk taklide Füg formundaki gibi cevap(comes) adı verilir. (Füg formundaki cevap envansiyona kıyasla temanın ses aralıkları ve bütünlüğü ile ilgilidir)
- İki sesli envansiyonlarda cevap oktavda veya beşlisinde gelebilir. İki sesli envansiyonlarda tema eşlik eden bir ses olmadan başlar.
- Envasiyon bölümlerinin uzunluğu sergi bölümüne bağlıdır. Her bölümün uzunluğu 6 ile 20 ölçü arasında değişebilir.
- Envansiyonlarda kullanılan kontrpuntal teknikler arasında imitasyon sanatı, tonal ve çevirme kontrpuan vardır.
- Bir tam cadanse parfait(tam kadans) dan sonra bir codetta gelebilir.
- Her bölümde kadans bulunur. Fakat kadanslar ritmik duraksamaya uğramadan gerçekleşir. Bu kadans şekli Bach'ın bazı Prelüd'lerinde de görülmektedir.
- ''Sinfonia'' olarak adlandırdığı Üç sesli envasniyonlar Bach'ın en verimli müzik yazılarındandır. Genelde Üç sesli envansiyonlarda tema kontrpuan eşliği ile başlangıç yapar. Sesler arasında uyum kısa ve etkilidir. 15 adet olan bu eserler şekil ve teknik olarak birbirinden epeyce farklılıklar içerirler. Sinfonia'lar imitasyon tekniği ile yazılan bir eserden çok tonal kontrpuanda üç sesli yazım için iyi birer örnek teşkil ederek bir nevi metod olarak görülebilir.
- Elbette Bach ve diğer bestecilerin envansiyonları ile çok fazla genelleme yapmak doğru olmaz. Belli ton ve ilkeler konulmuşsa dahi özgür yapıda birer yazım olduğu unutulmamalıdır. (s: 142) (s: 131)

[41] Tek düze çok seslilik, parti aralıklarının veya motiflerinin benzerlikle dikey olarak yazılmasıdır.

2.4.İki Sesli ve Üç Sesli Envansiyonlarda Kesitler (Bölümler)

Bir bestecinin tekniksel başarısının büyük bir kısmı ise eser içindeki düzeni sağlamak amaçlı oluşturduğu bölümler ile sağlanabilir. Bölümlerin veya kesitlerin amacı eser içindeki düzen dışında, eserde yeni ifade yolu ile(ses partisi değişimi, aralık değişimi, armonisel değişim, anahtar değişimi v.b) gelişimini sağlamak ve düzeyini arttırmaktır. Envansiyonlar daha çok tematik özelliğe dayanarak giriş-dönüşüm(gelişim) ve sonuç ile gibi bölümler gözlemlenir. Bach envansiyonları tematik malzemeler ile esere yön verme ve yeni yollar ile eseri kısımlara nasıl ayrılacağına dair envansiyonların hakkında kişiye metotsal bir fikir sunmuştur. Envansiyonlarda tonik tondaki sergiyi(giriş) oluşturan değiştirici sesler genellikle bir pasaj(geçiş) işlevi görerek başka bir bölümün habercisi olur. İlk bölüm(Sergi) bitince duraklama olmadan eser diğer bölüme geçiş yapar. Bu bölümde kullanılan tematik vasıf yeni bölümde hemen anlaşılmayabilir. Kulak belli bir tonda uzun süre durduğunda yorulabilir ve oluşan stabil hareketlilikten dolayı belli bir derece işlevini yetirebilir. Bundan dolayı bir kaç ölçüden sonra yeni bölümün imitasyonlu, tematik unsuru eserde kendini duyurmaya başlayarak stabil durumu değiştirir. Bach envansiyonları devamlı bir şekilde modülasyon eğilimindedirler. Bu eğilim eseri daha da ilgi çekici hale getirir. Başka bir bölüme geçerken ki sürede büyük önem taşır. İlk bölümde genellikle çift kontrpuan kullanarak ses partilerinin yerini değiştirerek bir sonraki bölüm için ses partilerini eski hale getirerek tematik vasfı kaybetmeden dinleyiciye yeni fikirler sunar. Barok dönemi envansiyonları ve Bach envansiyonları için kesitlerinde(bölümlerde) kullanılan tekniksel işlevleri şu şekil sıralayabiliriz: (Benjamin, 1986, s: 155)

- Melodiler tematik malzemeler ile(imitasyon fragsiyonları) oluşturulması
- Tekrarlama içermesi(ses, figür, rimik düzen, cümle)
- Sıralı bir dizilimin kullanması(Sekvens)
- Kanonik imitasyon kullanılması
- Stretto imitasyonu içermesi
- Arttırma ve eksiltme ile ölçü sayısı veya figürün değerini değiştirme
- Çift kontrpuan ve Tonal kontrpuan yazısı içermesi



Şekil 2.4. Envansiyon ve sinfonialarda kesitler
(Benjamin, 1986, s: 156)

Envansiyonlar sabit bir form değildir. Herhangi bir taklit formundan fazlası olduğu dikkate alınarak, müzik yazısı adına bir prosedür olarak düşünülebilir. Envansiyonlar serbest yapılarına rağmen tematik ve tonal olay sıralamasıyla genel bir paradigma tablosu oluşturulabilir. Envansiyonlar sürekliliğini temadan alan bir çalışma olduğu için bölümler kesitsel olarak görülmelidir. Bölüm değişimi taklit eserlerde(füg, canon v.b) olduğu gibi anahtar ve kadans yolu ile belirlenir. Envansiyon bölümleri: Tonik ile başlayan bölüm sergi ve devamında sergi ile ilişkili bir devam bölümün oluşması sonrası orta bölüm ile değişecek anahtar ve çalışma sonunda tonik anahtara geri dönüş yapılarak eser bitirilir. (Benjamin, 1986, s: 155)

2.6.İki Sesli ve Üç Sesli Envansiyonlarda Sergi(I Kesit)

Motif genelde üst partide veya alt partilerinden birinde başlar.(iki sesli 5, 7, 15 üç sesli 1, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11) Bu homofonik yapıda farklı anahtar ve ritmik yapı oluşturan ara eşlik sesler(tonlar) olmasına karşın ana akor ve ton daima önemldir. Çok sık olarak ilk taklit oktav ve beşli de gelirken armonik tasarıma kolayca uyan bir aralıklada gelebilir.(iki sesli 1, 3, 4, 7, 8 ve 15 ilk taklitler oktavdır) Çoğu defa eser majör ile başlarsa dominant tonunda, minör ile başlarsa ilgili(relative) tonda son bulur. İstisnai olarak bazen sub dominant veya daha farklı tonlara gidebilir. Bölümü sonlandıran ritmik kadans duraksamadan(azda olsa bir bekleyiş ile) gelir ve sonra yeni bölüme geçilir. (Goetshus, 1902, s: 97, 104)

2.7.İki Sesli ve Üç Sesli Envansiyonlarda (II Kesit)

İlk bölümün kadans ile sona ermesiyle İkinci bölüm başlar. Bu bölümdün melodik yapısı birinci bölümde sunulan materyallerin bir gelişimi olarak ortaya çıkar. Yeni bölüm motif imitasyonları veya kontrpuan eşlikle başlayabilir. İkinci bölüm, birinci bölüme belli bir derece bağımlı olsa dahi ikinci bölüm kontraslık(zıtlık) ile daha çarpıcı bir karakterde, yeni bağlantılar(köprüler), yeni imitasyon şekilleri ile sunulur. (Goetshus, 1902, s:108, 109)

2.8.İki Sesli ve Üç Sesli Envansiyonlarda (III Kesit)

Sergi(başlangıç) motifi yer alarak(görünerek) envansiyonun son bölümünü oluşturur. Başka bir deyişle orjinal tona geri dönüş yapılır. Bu bölümde asıl tona geri dönüş yapılacağı için bestecinin müzikal perfonmansının sınandığı bölümdür. Asıl tona dönüş için imitasyon ile kontrpuan eşlik yada epizodik(bölümsel) pasajlar veya stretto ile oluşturabilir. Final(son) kadans bu bölümde yapılır. Final kadans ritmik vurgular ve yardımcı sesler ile güçlendirilmiş bir şekilde oluşur. Bazen bu kadans kısa bir codetta ile uzatılır. (Goetshus, 1902, s: 111)

3.FÜG

Füg kelimesi Latince ‘‘kaçış’’ manasına gelen fuga’dan türetilmiştir. Füg formu iki veya daha fazla ses için yazılmış kontrpuan yazısı kullanılmış polifonik yazılardır. Füg de olan imitasyon sanatı envansiyona kıyasla daha üst seviyededir. Fügler için yazılmış en iyi eserler J.S. Bach’ın 48 prelüd ve füg’ten oluşan ‘‘Well- Tempered Clavier (Das Wohltemperierte Klavier) koleksiyonudur. Füg kelimesi ilk olarak 1330’da Jacobus de Liege[42]’nin ‘‘Speculum musica[43]’’adlı eserinde kanonik işleyişe sahip rondellus[44] ve caccia[45] nın bir vokal form olarak listelendiği yerde geçer. Füg formunun bu şekil sıkı canon[46]’un kullanıldığı formlar ile ilişkisi Rönesans’ın ‘‘missa ad fugam[47]’’ adlı formuna kadar devam etmektedir. Füg’ün formun 13 ve 14 y.y.’da gelişmesi şu şekilde şu şekilde sıralanabilir. (Stein,1979,s:131,132), (Gauldin,1995,s : 209)

- 13. y.y. da imitasyon ile kontrpuanın başlangıcı Perotin’in[48] eserlerinde çift kontrpuan duyulması.
- 14. y.y. da caccia formunda kullanılan konanik işleyiş veya rondellus veya chace[49] formunda tekrar eden motif.

- 15. y.y. da imitasyon kontrpuan’ı eserlerinde kullanarak daha yaygın hale getiren Johannes Ockeghem[50] ve Jacob Obrecht.[51] 1477’ de Rönesans bestecisi Johannes Tinctoris füg terimini bir araç olarak bir sıkı canon öğesi yerine kullandı. Yaklaşık seksen yıl sonrasında 16. y.y. da Gioseffo Zarlino[52], aralıkların imitasyonuna dayalı bu terimi, hexachord teorisindeki[53] müzik yasını çağrıştıracak şekilde kesin aralıkları gösteren sıkı bir imitasyon olarak kullandı. Yine Zarlino ile aynı tarihlerde

[42] , 1260 – 1330 yıllarında, kuşak olarak Ars antiqua ve Ars nova arası yaşayan, Orta Çağ müzik teorisyenidir
[43] Orta çağda yazılan 2 bölüm ve 7 ciltlik pratik ve teori müzik kitabı
[44] 13. y.y. da İngiltere de geliştirilmiş üç sesli beste tekniği
[45] 14. y.y. da İtalyan’ın kullanılan başlıca müzik formudur. İki sesten oluşan kanonik yapıdır. Bu yapıya kanonik olmayan Üçüncü bir ses eklenerek ritornello meydana geliyordu.
[46] Parça boyunca ilk sesi birebir taklit eden eşlikçi sesin sıkı imitasyonu
[47] 15. y.y. da ortaya çıkan beste formudur. Canon yapısına sahiptir.
[48] 12. y.y.’lın sonları 13. y.y’lın başlarında yaşayan Fransız olduğu varsayılan besteci
[49] 14. y.y. da 3 bölümlü kanonik yapıya sahip Fransız formu
[50] 15. y.y. da Hollanda doğumlu Franco Flaman okulunun en ünlü bestecisi
[51] 15. y.y. da Flaman besteci
[52] İtalyan asıllı Rönesans müzik teorisyeni ve bestecisi
[53] Bu teori Arezzo Guido’nun ‘’micrologus de disciplina artis musicae’’ geçen solmileme olarak bilinen altı sesli müzik yazısıdır. Üç adet altılı kullanıyordu. Bunlar naturel(doğal) ut,re,mi,fa,sol,la ve fa’dan başlayan molle(yumuşak) ve sol sesinden başlayan durum(sert) yapılardı. Altılılarla üst üste gelen fa ve sol sesleri aynı seslerdi.

yaşayan İtalyan besteci ve teorisyen Nicola Vicentino Antik Yunan kromatik(cromatico)[54] tetrakorduna benzer bir tetrakort üreterek Hierusalem Convertere[55] eserinde kromatizm ilerleyişine füg ismini verdi. (Michopoulou,2006,s:102) , (Gauldin,1995,s:209,210)

- 16. y.y. da Josquin des Prez'in[56] motet[57] formunda kısa bölüm temalarının füg gibi tekrarlaması. Yine bu dönemde Motet form tekniğinin organ(klavye) canzona[58]'ya aktarılması[59] veya Andrea Gabrieli ve diğer İtalyan besteciler Girolama Cavazzoni'nin[60] politematik[61] ricercare'si, Luzzasco Luzzaschi[62] monotematik[63] ricercare'si gibi koro motetlerinin artık ricercare formu için yazılması. (Yazılan ricercare'ler füg tarzında içinde stretto, büyüme ve küçülme imitasyon teknikleri ile kutsal vokal sayılan motet ezgileri içeriyordu) Bu dönemin erken aralığında polifonik chanson dan türeyen canzona, belirgin(homofonik[64]) bölümler ve çoklu tema(değişen tema) içeriyordu. Ricercare ise tek temalı, inversiyon (ayna), stretto gibi imitasyonları içeren çift kontrpuan yazısıyla ciddi ve titiz bir form olarak kullanılıyordu. (Stein,1979,s:132), (https://www.britannica.com/art/ricercare, 2020),

- 17. y.y. da fuga terimi imitasyon için genel bir terim olarak kullanılıyor. Bu terim imitasyon şekillerini belirtmede kullanılıyor. 1607'yılında Alman besteci ve orgcu Bernhard Schmid organ klavuz'unda belirttiği üzere ''fuges'' adıyla veya İtalyanların adlandırdığı şekilde Fransızların canzonası(polifonik chanson) ismiyle ''füg'' artık tarihteki yerine almaya başlıyor. (Stein,1979,s:132),

---

[54] Kromatik(cromatica) terimi günümüzde yarım ses ilerleyişi olarak bilinir. Fakat 16 ve 17. y.y. da cromatico farklı ve Antik Yunan müziği ile ilişkili anlam taşımaktaydı.
[55] L'antica musica ridotta alla moderna prattica ismi ile daha çok tanınır.
[56] 16. y.y. da Fransız-Flaman besteci
[57] Yüzyıllar boyunca değişim geçiren ve yapısı olan fakat klasik bir form olarak Latin dilinde iç içe geçmiş melodiler içeren kontrpuntal yazılı dini koro formu
[58] 14. y.y. da şiirsel biçim üzerine şairler kullandı. 16. y.y. da başlarında madrigal metinleri yerine, orta yıllarında ise polifonik şarkılara verilen isim oldu. Dönemin Sonlarında klavye ve enstrüman toplulukları için çok sesli çalgısal form oldu. Çalgısal form olarak Fransızların polifonik chanson(şarkı) formundan biçim özelliklerini almıştır. İtalyanlar çalgısal form için yine canzona olarak isimlendirmiştir.
[59] 16. y.y. da İki çeşit halinde olan ikinci çeşidi organ(klavye) olan kontrpuntal polifonik form
[60] 16 y.y. da yaşamış İtalyan orgcu ve besteci
[61] Çoklu tema yansımaları içeren
[62] 16. y.y sonları geç Rönesans İtalyan besteci ve orgcu
[63] Tek tema yapısı ile örgülü yazılış
[64] Akorlara dayalı dikey tek düzeli(benzer) polifonik yazım tekniğidir.
[64] Jean-Baptiste Lully İtalyan besteci
[64] Johann Jakob Froberger Alman Barok bestecisi

- 17. y.y. da Bach'ın füg formunu geliştirmesinde öncü olan Alman asıllı org bestecileri Wolfgang Carl Briegel (1626-1712) , Georg Casper Wecker (1632-1695), ve Bach'tan önce müzisyen Bach ailesinde en ünlü bestecisi Johann Christoph Bach (1642-1703) Bu dönemin ortalarında fantasias veya tocattas gibi klavye parçalarında genişletilmiş bir bölüm olarak kullanılan füg daha sonraları kendi adıyla bir form olarak kullanıldı. Lully[65] ve Fraberger[66] ile (1662–1687) Fransız süitlerine eklemesi, İtalyan kilise sonatları (sonata da chiesa) bestecileri tarafından trio sonatlarına alınması ile önemi çok arttı. (Cangal, 2017, s:215),

- 18. .y.y. da J. S. Bach'ın eserlerindeki füg formunun doruğa çıktığı an, şeklinde tarihsel gelişimi sıralanabilir. 18. Yüzyılın ikinci yarısında sonra kontrpuan yazısının armoni yazısına yavaş yavaş yerini bırakması ile füg önemini yitirse dahi stil olarak yerini korumuş, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Brahms, Bruckne[67] gibi besteciler Requiem[68], oratoryo[69] ve missa formlarında kullanarak 20. Yüzyıl müziğine gelişi sağlanmıştır. (Cangal, 2017, s:215)

- Klasik dönem bestekarların oda müziği ve senfonilerinde yer almıştır. Sonat formunun gelişme bölümünde veya son bölümünde fugato ismiyle kullanılmış kullanılmıştır. (Stein,1979,s:132)

3.1.Barok Dönem ve Bach'da Füg de Yapı

Tipik bir barok füg'ü üç bölüme ayrılır. Genel olarak bölümlerin yapısı şu şekilde oluşur; birinci bölüm, açılış bölümü ''sergi'' (exposition) tonik ve dominant ilişkileri üzerine kurulur. İkinci bölüm, orta bölüm ''gelişme'' (development) modülasyon ve ilişkili tonlar içerir. Üçüncü bölüm, ''toniğe dönüş'' sonuç bölümüdür. Farklı dönemlerde Füg formu yapısında değişiklilere rastlanabilir. 19 ve 20 yüzyılda

[67] Anton Bruckner Avusturyalı 19. Yüzyıl sonları bestecisi
[68] Çok bölümlü cenaze müziği formu
[69] Koro, orkestra ve solo için yazılan din içerikli müzik türü

yeni kontrpuntal eşlik ve yöntemler ile ‘‘fuge d’ecole’’[70] akedemik füg denilen bir füg çeşidi de mevcuttur. (Gualdin,1995 s:223)

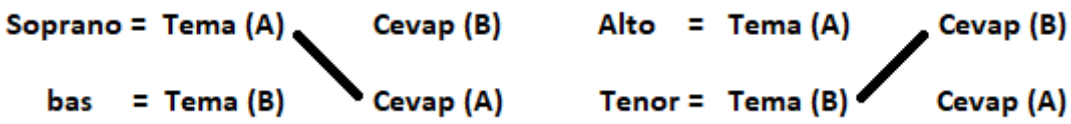
Stein (1979) Barok füg’ünde(klasik füg) sergi bölümünde tema ve cevap genellikle birbirini izleyerek ilerler. (Şekil 3.1) Bazı durumlarda istisna olabilir. (W.T.C Cilt 1, Füg 1’de Alto, Soprano, Tenor, Bas ve 12. Füf de T.T.D.T) Analizde bir fügün eşgüdümlü olarak beraberinde bir tema daha duyulursa bu çift füg (double füg) teması olarak adlandırılır. Kompozisyonda eş zamanlı olarak temalar birbirini manipüle eder. Çift tema 4 farklı şekilde kullanılabilir. Bunlar:

- Temalar füg başında komşu sesler ile birlikte duyulur. Temalar duyulduktan sonra partilerin yeri değişir(sopranoda temanın cevabı basta, basın cevabı sopranoda ortaya çıkar. (Handel Clavier Suite No: 6, 3. Bölüm, Beethoven, Op 120, varyasyon 32)
- İkinci çeşitte birinci temanın cevabına bir kontrpuan(eşlik) ilede karşılık verilebilir. Buradaki kontrpuan eşliği(karşı tema) olarak değil ikinci tema olarak görünür. Kontrpuan eşliğinden ayırımı tematik bireyselliğe sahip olmasıdır. (W.T.C Cilt 1, 12. füg ve 2 Cilt 16. füg, Handel messiah No:23)
- Temalar füg başında komşu sesler ile birlikte duyulur. Temalar duyulduktan sonra partilerin yeri değişir(sopranoda temanın cevabı basta, basın cevabı sopranoda ortaya çıkar. (Handel Clavier Suite No: 6, 3. Bölüm, Beethoven, Op 120, varyasyon 32)
- Bu çeşitte sergi iki ayrı yapıdan meydana gelir. İlk bölümde tema ‘‘A’’ tek başına duyulur ve bu sergi bittikten sonra ikinci sergi bölümünde tema ‘‘B’’ tek başına duyulur. İkinci bölümün takibinde (veya bazen üçüncü bir bölüm eklenerek) iki bölümün temaları aynı anda duyulur. (W.T.C Cilt 2, 4 ve 17. numaralı Füg’ler)
- Son çeşit ise bir önceki çeşit gibi sergi iki ayrı yapıdan meydana gelir. Buradaki farklılık ikinci bölümde ‘‘B’’ teması tek başına değil ‘‘A’’ bölmesi ile aynı anda başlar ve duyulur. (Bach, Art Of Fugue No: 9, 1-34 Ölçüler, A ve B teması 35. Ölçüde son bulur) (s: 133, 134, 165, 136)

[70] 19 ve 20 yüzyıllar arasında Paris konservatuarında François-Joseph Fétis, Luigi Cherubini, Théodore Dubois kişiler tarafından geliştirlen Üçten fazla bölüm ve pedal içeren füg formu.



Şekil 3.1. Füg de tema partileri
(Steın, 1979, s: 134)



Şekil 3.1.1. Füg de tema partileri değişimi
(Steın, 1979, s: 136)

Ricercare, fantasia ve capriccio isimleri ile tanınan füg̈ler diğer füglerden daha fazla temaya sahiptirler ve bundan dolayı füg̈ün ana hatlarını belirleyen tema birliği taşımazlar. Hugo Riemann ‘‘Musiklexikan’’ adlı müzik ansiklopedisinde füg̈ün karakteristik tema ile yazılmasının 17. Yüzyılın sonlarına doğru mümkün olduğundan bahseder. Kanonlardaki sıkı ilişki yerine (Kanonun ilk beliren teması sonradan gelen temalar için belirleyicidir) füg daha ince espri ve yüksek kontrpuan yazısı içerir. Üç bölümlü şarkı formu ile sonat formu füg yapısı ile benzer olmakla beraber ayırt edici noktalardan biride; füg diğer formlar gibi bölüm sonları bir kadans yoluyla bitmek zorunda değildir. Bundan dolayı bölüm tekrarlarına rastlanmaz. (Koray, 1957,s:109, 110)

Bir füg ses sayısı(parti sayısına) bağlı olarak girişlerinin(sergi) sayısı artar. İki sesli füg(Doppelfuge) tema-cevap ilişki ile iki adet girişi bulunur. Hareketli ve ses alanı geniştir. Ses alanının genişliği füg̈ün özgür bir yapıda olduğu düşünülünce iyi bir unsur olsa dahi duyum dolgunluğu sağlayamaz. Üç sesli füg(Tripelfuge) girişler tema-cevap-tema şeklindedir. Bazen daha fazla olabilir.(dört sesli yapıya benzer) Hareketli ve ses alanı geniştir. Kesitli biçimini alır. Dört sesli füg(Quardrupelfuge) Tema-cevap-tema-cevap girişlerini bulunur. Tema dört partiden birinde belirir. İkinci tema ilk temanın partisinde veya bir sekizli aşağı kimi zaman bir sekizli yukarıdan gelebilir. Ardından gelen cevap ta aynı şekildedir. Bazen de partilerin sıralanması farklı olabilir.(W.T.C Cilt 1, 1. Füg alto-soprano-tenor-bas) gibi.. Birinci cevaptan sonra bir küçük kodetta gelebilir. Fakat üç ve dördüncü girişler arasında gelemez. Beş sesli füg(Quiredrupel)

dört sesli füğün bir partisinin daha katlanarak oluştuğu biçimdir. Tema ve cevap bir sekizlik fark ile gelebilir. Dar ses alanından dolayı tema kısadır. Çoğunlukla akorlar kullanılır. Bu akorlar uyumlu üçlü ve altılardır. Altı ve daha fazla sesli füglerde alan dar ve kısılıdır. Suslar çok kullanılır. (Usmanbaş, 1974, s:176, 177, 182, 183)

3.2.Füg de Sergi Bölümü, Giriş (Exposıtıon)

Sergi bölümü temanın, tonik ile dominant(genelikle) derecelerinin farklı yüksekliklerdeki birbirini izleyen bir dizi hızlı tekrarına dayanır. Bu bölüm çeşitli isimler ile bilinmektedir. Bunlar ‘‘yansıma’’ manasında olan Latince Repercussio, ‘‘devrim’’ manasına gelen Almanca Wiederschlag ve ‘‘sergi’’ manasına gelen Fransızca répercussion, révolution, expositiôn ve ‘‘icrayı uygulama’’ manasında olan Almanca sözcük Durchführung isimleridir. (Bent, 1994, s:127)

Tema ve belleğin bulunduğu bu bölüm sergi adını alır. Tema 8 ölçü kadar uzayabilir.(W.T.C, Cilt 1, no:8) füg motifi eser boyunca bulunduğu yapıdan farklı olarak kendine has ritmik ve melodik yapıya sahiptir. Genellikle bir cümle, dönem(periyod) etkisinden kaçınmak gerekir. Motif polifonik bir yapıdan ziyade homofonik bir yapıda sunulur. Birçok füg’de tekrar eden figür yapısı enstrümantal conzona’dan bir türetme sonucu oluşarak, tematik[71] bir özelliğe sahiptir. (Bach AMF, No: 216 Sonata, No: 1 Sol Minör Solo Violin 2. Hareketi) (Steın, 1979, s:132)

3.2.1. Füg de Tema (Subject)

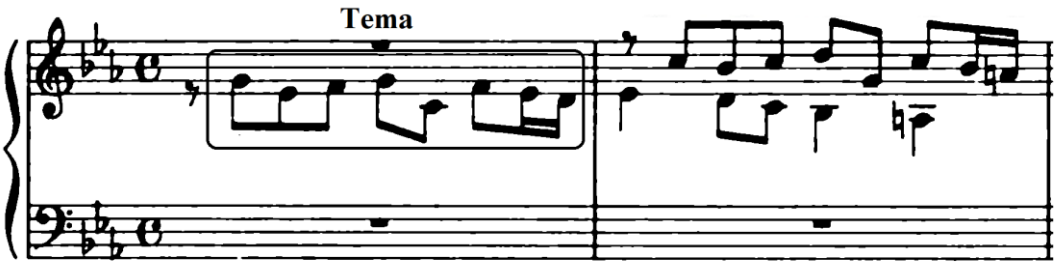
Koray, (1957) İyi bir füg teması için temel kaideler koymak pek mümkün olmadığını dile değildir. Fakat karakteristik özellikleri bir takım kaidelere bağlanabilir.

- Kontrpuan eşliğinin yazılabilmesi için elverişli bir yapıdır.
- Bir tonaliteye bağlı kalarak belli bir karakterde kalması
- Çoğunlukla tonalitenin birinci veya beşinci derecesi ile başlar. ‘‘Das Wohltemperierte Klavier’’ (İyi düzenlenmiş klavsen) yapıtında 48 füğden sadece iki tanesi olan ikinci cilt, 13 ve 20 numaralı füğleri başka seslerden başlanmaktadır.
- Bitiş sesi ana tonun birinci derecesi ve üçüncü derecesi ile biterse ana tonalitede tam karar(tam kadans) yapmış olur. Dominant tonalitesinin üçüncü ve beşinci ile biterse yarım kararla(yarım kadans) bitmiş olur. (Başka derecelerde bitenlerde fazla olmamak ile beraber vardır)

[71] Tema ritmik, aralık ve figür olarak birebir olmayan taklit

- Kendine has ritmik ve ezgi yapısıyla ile ilk dinleyişte akılda kalıcı niteliktedir.
- Sıklıkla bir motif veya bir cümle halinde olur. (s:111, 112)

Padre Martini[72] füg de temayı iki sunum(sergileme) şekli olarak ele alıyor. İlk tema şekli Ricercar'ların genellikle iki ya da daha az ölçüye sahip sogetto(tema) hali ve ikinci şekil Canzona gibi daha hızlı ve canlı tempoda admento[73] olarak ele alıyor. Tipik bir tema bir oktav aralığında gerçekleşir. Daha geniş aralıklı(bir oktavdan fazla) bir tema çift kontrpuan ile eşlik edilen bir durumda uyumsuzluk yaratabilir. (Gualdin,1995 s:211,212)



Şekil 3.2.1 Füg de tema örneği

Le Clavier bien tempéré(Das Wohltemperierte Clavier Çözümleri Cilt 2, 2. füg

3.2.2. Füg de Cevap,(Comes) Temaya Cevap, (Answer)

Latince ‘‘vox consequens’’ Fransızca ‘‘sesponse’’ anlamına gelen cevap, real veya tonal şeklinde fügün niteliğini ve ismini iki farklı şekilde belirtir.(real füg, tonal füg gibi.) Cevap eşlik amacı ile yazılan kontrpuan ezgisiyle beraber yazılır. İlk duyulan tema hemen ikinci bir ses girişimi ile taklit eden cevap genelde dominant tondadır. Cevap conrast(zıt) hareketi temsil eder. Cevap tema ile aynı anda bitişik olarak duyulur. Soprano-alto veya alto-tenor veya tenor-bas olarak bir oktav içinde karşılık bulur. (Gualdin,1995 s:213)

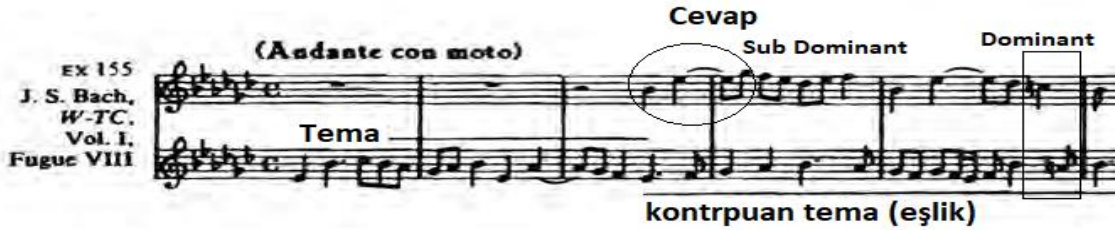
Dominant derecesi yardımcı ve geçici seslerden ziyade asıl notaları göründüğünde ortaya çıkar. Böyle bir durumda sesi hazırlayıcı dereceler dominanttan önce gelebilir. (Şekil 5-6) Sub dominant derecesi hazırlayıcı olarak karşımıza çıkar. Amaç hızlı bir modülasyondan kaçınarak dominanat'ı alıştırarak sunmasıdır. Cevap genelde tema bittikten hemen sonra gelir. (W.T.C, Cilt 1, Füg 4) veya temanın son

[72] 1706 -1784 yıllarında yaşamıı İtalyan besteci

[73] Anmento hali dönemin teorisyenleri tarafından bazen Caprice olarak adlandırılmıştır. Caprice ise karakter olarak hareketli, canlı müzik formudur.

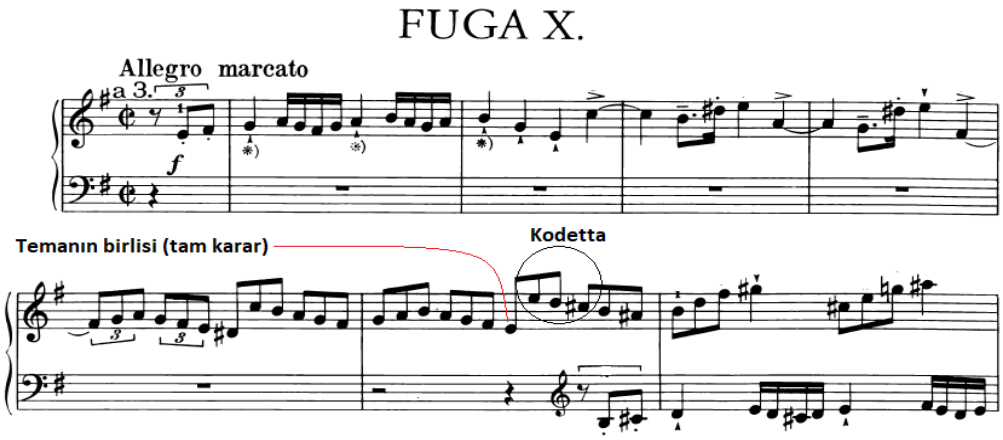
notası ile eş zamanlı olarak bir veya daha fazla ton araya girdikten sonra ortaya çıkabilir. (W.C.T, Cilt1, Füg 8) Temanın sonu ve cevabın başı arasında bir stretto yapılabilir.(W.T.C, Cilt 1, Füg 9) (Steın, 1979, s: 133,134)

Tüm füg çeşitlerinde cevap, tema dışında kalan bir partide karşılık bulur.(Sopranodan gelen temanın tenorda cevap vermesi, altodan sonra basın karşılaması veya bunların tam tersi hali) Tema ve cevap partilerinde bir oktav tiz veya bir oktav pes aralık oluşursa(sayıları çok olmamak ile beraber) bunları ‘‘oktav füğü’’ denir. Cevabın üst beşli veya alt dörtlüden verilmesi ana tonalitenin üst dominant(toniğin üst beşlisi) tonundadır. Cevabın alt beşli veya üst dörtlüye yönelmesi ana tonaliteye(temaya) dönmesi demektir. Cevap bir tam beşli transpozisyonundan meydana geliyorsa(aralık olarak aynı) ‘‘real’’ cevap, bazı nedenler veya birkaç ses aralığının değişerek tam beşli transpozisyonundan ayrılıyorsa bu cevaba ‘‘tonal’’ denir. Bazen cevap hemen gelmeyebilir. Bu durumda ufak bir modülasyon ‘‘kodetta’’ araya girebilir. (Koray, 1957,s: 112,113, 119)



Şekil 3.2.2. Füg de cevap 1

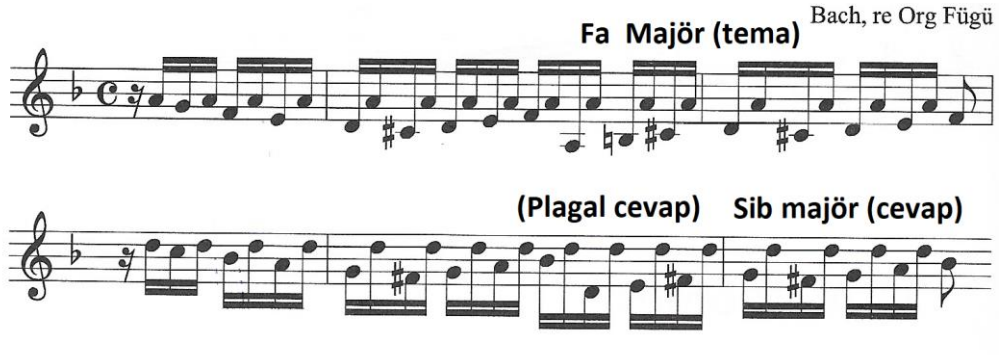
(Steın, 1979, s: 134)



Şekil 3.2.2.1. Füg de cevap 2

(Koray, 1957,s: 119)

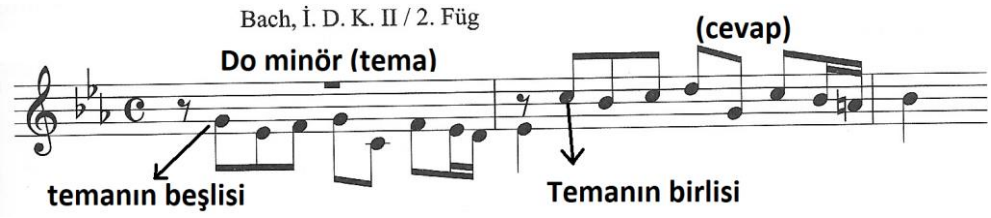
Bazen cevap altdominant tonalitesinde(bir beşli aşağıdan) gelebilir. Bu şekil oluşan cevap, plagal cevap ismini alır. Tema verildikten sonra cevabın uygun partide yer alması uyum açısından çok mühimdir. Tema soprano ise cevabın altoda, alto ise soprano veya tenor, tenor ise alto veya bas, bas ise tenor olması daha uyumlu bir cevap niteliğinedir. Cevap real ve tonal olması fark etmeksizin ritmik yapı mümkün olduğu kadar aynı kalarak temanın yeniden tanınması için önemlidir. Real cevap 16. Yüzyıllarda kullanılırken, tonal cevap çoğunlukla 17. Ve 18. Yüzyıllar arasında kullanılmaktaydı. Bach ve Haendel, hem real hemde tonal cevap biçimini eserlerinde kullanmışlardır. Tema dominant veya farklı bir ton ile modüle edilebilir. Aralık ilişkisi füg formunda önem taşımaktadır. Bazen tema tonalitenin beşlisi ile başlarsa, cevap ana tonalitenin birlisi ile cevap verir. (Cangal, 2017, s:188, 189, 190, 191)



Şekil 3.2.2.2. Füg de tema alt dominant tomunda
(Cangal, 2017, s:188)



Şekil 3.2.2.3. Füg de tema tonuna indirgeme
(Cangal, 2017, s:191)



Şekil 3.2.2.4. Füg de tema dominant tonda başlaması
(Cangal, 2017, s:189)

3.2.3. Füg de Kontrpuan Eşliği ve Kontrpuan Karşı Tema (Counter-subject)

Cevap ile gelen kontrpuan(Eşlik), cevabın belirgin yapısını üstünü kapatmadan (örtmeden) gelir. Bazı füglerde kontrpuan(Eşlik) yapısı eserin ilerleyen zamanlarında çift kontrpuan şeklinde duyulabilir. (W.T.C Cilt 1, 12. Füg) Kontrpuan eşliği çevirme kullanıcaksa genellikle sekizliye çevirme kontrpuan yazısıyla ile kullanılır. (Şekil 10) (Cangal, 2017, 194, 195)

Cevaba eşlik eden kontrpuan(Eşlik) melodik ve ritmik yapısıyla, gelişme bölümü için önemlidir. Bu kontrpuan eşliği cevap temasına karşı sıklık ile kullanıldığında, Kontrpuan(karşı tema) olarak adlandırılır. (Steın, 1979, s: 134)



Şekil 3.2.3. Füg de karşı tema
(Cangal, 2017, 195)

3.2.4. Füg de Cevabı Takip Eden Bölüm

Cevap dominant tonunda olursa besteci yeni veya aynı malzemeler ile yeni bir bölüm yazar ve bu bölüm sonraki gelecek olan tema(sergi) için hazırlıklar içerir. Bu hazırlıklar tonun toniğe(tema tonuna, eser tonuna) dönmesi içindir. (Gualdin,1995 s:213)

3.2.5. Füg de Yeniden Giriş, Serginin Bitişi (Temaya Dönüş)

Sergi bitiş sağlayan bir kadans ile sonlanır. Bazen majör bir füg de dominant, ve minör tondaki bir füg de ilgili majör ile son kadans yapar. Bazende ilgili(paralel) ton ile sonlanır. (Steın, 1979, s: 134).

3.2.6. Füg de Gereğinden Fazla Girişler(Sergi)

Bazen temanın tonikle yeniden duyulmasından sonra dominant tonda bir giriş daha yapılır. Temanın önünde veya sonrasında gelebilir. İmitasyon barındıran ezgi kapanışın sağlanması için nadiren olsa bazen noktalı[74] kadans yapılabilir. (Gualdin,1995 s:215)

Sergi bölümününe ait tema ve cevaplar seslendirildikten sonra sergi bölümü sonlanır. Bazen fazladan gelen bir bölüm olabilir. Bu arta kalan yer bölümü uzatır ve temayı takip eden fazladan bir giriştir.(W.T.C Cilt, 2, Füg 17 Bas partisinde 13-17 ölçü) (Steın, 1979, s: 134)

3.2.7. Füg de Karşı sergi (Kontra ekpozisyon)

Sergi ilk olarak tema ‘‘soru’’(süje, dux) ile başlayarak takibinde cevap(comes) ile karşılanır. Cevaba eşlik eden kontrpuan ‘‘karşı tema’’(konrtrsüje) bulunur. Temadan sonraki partiler temayı comes ve dux olarak nöbetleşe alırlar. Her parti eklenişinde daha çok sesli bir hal alır. Bazen (sayıları çok olmamak ile beraber) ekspozisyonu(sergiyi) ‘‘kontra ekspozisyon’’ takip eder. Bu seferde dux ile gelen partiler comesi, comes ile beliren partiler dux’u alır. Ekspozisyondan hemen sonra kontra ekspozisyon gelebilir veya bir divertimento(ara müzik) olabilir. (Koray, 1957,s: 110, 120)

3.3. Füg de Gelişme (Development)

Sergiden sonra form kesitsel halini alır. Tema asıl hali veya ilgili anahtar ile veya tersine hareket, büyüme ve küçülme farklılıklarını barındırarak gelişme bölümü devreye girer. (Steın, 1979, s: 135)

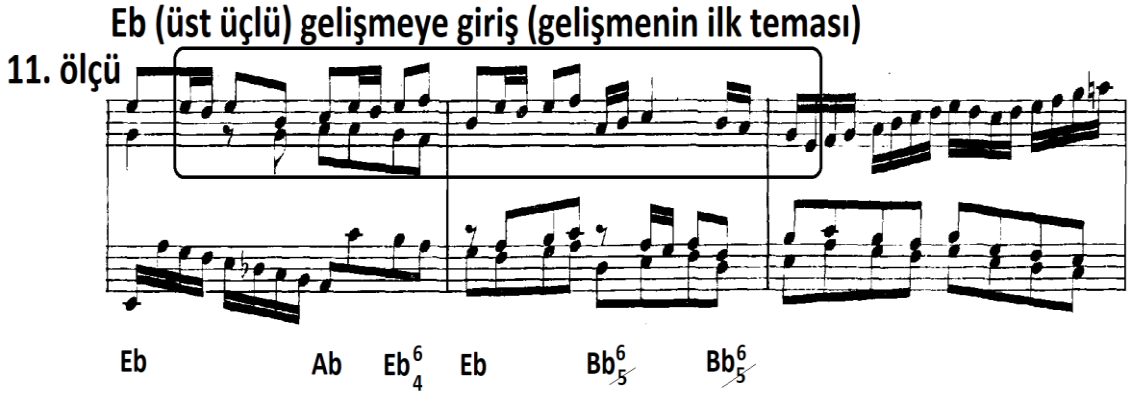
[74] Fermate (puandorg)

Bu bölümde diğer bölümler gibi divertimentolara rastlanır. Gelişmede genel olarak alt ve üst üçlü tonaliteler yer alır. (Şekil 11) Daha büyük kapasiteli füglerde daha uzak tonlara gidilebilir. Asıl tema tematik olarak işlenebilir. (Koray, 1957,s: 120)

Besteci bazen tonik ve dominant ilişkileri koruyarak gelişmeyi sergi gibi hazırlar. Bu şekilde bir seyirde genellikle serbest kontrpuan ile eşlik edilir. Gelişme bu partiler arsında gizli konumdadır. Gelişmenin bitimine yakın bir stretto gözlemlenebilir. (WTC I fa majör füg) (Gualdin,1995 s:217)

Gelişme bölmesi tema-cevap veya kontrpuan eşliği sıkışma, ters, dikey, yatay hareketler, büyüme, küçülme, inici, çıkıcı veya tam tersi imitasyonları şeklindeki değişikliklerden oluşur. (Cangal, 2017, s:201)

Le Clavier bien tempéré (Das Wohltemperierte Clavier) Cilt 1, Füg 2 (ton do minör)



Şekil 3.3. Füg de gelişme

Johann Sebastian Bach 1722, (Ed) Franz Kroll, Cöthen , Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 14 (pp.89-202, 241-70), Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1866. Plate B.W. XIV. Public Domain

3.4. Füg de Yeniden Giriş, Dönüş veya Sonuç (Final, Re-Entries Of The Subject)

Yeniden giriş(final) bestecinin müzik fikirlerinin sınandığı bölümdür. Sıralı bir bütünlük veya önceki materyaller içerirken yeni bir fikirde sunabilir. Bu bölümde yenilenen tema, çeşitli tonlar ile birbirine bağlanan geçişli modülasyon halini alabilir. Füg içindeki bitirici(sonlandırıcı) kadans genellikle bu bölümde yer alır. Friedrich wilhemlm Malpurg[75] bu bölüm hakkında ‘‘kadanstan önce tema dışında herhangi bir bölüm veya değişiklik yer almamışsa dinleyicinin beklentisini artırmak için kadans

[75] 18. Yüzyıl Alman bestecisi

üzerinden(bir kadans yapıldıktan sonra) yeni bir bölüm tanıtılabilir'' şeklinde ifade kullanmıştır. Yeniden giriş genellikle tema ile aynı tonda gerçekleşir. Tema bir seste yeterince durduktan sonra giriş yapar. Bu özellik dört ve beş bölümlü füg ler için geçerlidir. Yeniden girişlerin ritmik malzemesi giriş ile aynı uzunluğa sahiptir. (Gualdin,1995 s:218, 219)

Final bölümünde stretto veya pedal kullanılabilir. Kullanılan pedal son kadans üzerinde uzunca yapılabilir. (W.T.C Cilt 1, 2 ve 16 füg ler) Klasik füg analizinde stretto genellikle orta veya sergi bölümlerinde yer alır. Fakat son bölümdede görülebilir. (Steın, 1979, s: 135, 136)

Alt dominant(dominantın dörtlü üstünde) ile Temaya gelen final bölümünde kısa veya uzun koda olabilir. Koda genelde tonik ile bir pedal yapar. Tonikten önce dominant pedal ile gelebilir. Neticede varacağı nokta tonik olacaktır. (Koray, 1957,s: 120)

3.5. Füg de Divertimento (Ara Müzik)[76]

Tema aralarına giren uzun veya kısa köprü(epizodlar) ara müziktir. Genelde temanın veya kontrpuanın bazen de kodettanın motifsel özelliklerini(ritmik, figür, değer) imitasyon sanatı ile işlerler. (W.T.C Cilt 2, 7 numaralı füg) Bach'ın org ve piyano için yazdığı füg ler ara müzikleri daha çok kapsar. (Koray, 1957,s: 120)

Divertimento dominant veya ikincil bir dominant ile kısa bir bölüm modülasyon oluşabilir. Sesler asıl tona geri dönüş yapacaktır. Amaç temanın ikinci bir görünüm elde etmesidir. Bu görünüm uzak bir tondada gerçekleşebilir. (Steın, 1979, s: 134)

Ara müzik bazen majör tondaki bir füg'de ilgili minörüne. Bazende minör tondaki bir füg'de ilgili majörüne gidebilir. Sonlara doğru altdominant(bir beşli aşağı) tonuna modülasyon yapılabilir.(Cangal, 2017, S:200)

3.6. Füg de Uzama (Pedal)

Genelde coda olarak tonik tonunda veya eserin çeşitli yerlerinde bas partisinde eser oratlarında veya eser bitiş kadansında uzayan bölümdür. Bazen tonik pedalından önce dominant pedalı getirelerek daha da karakterislik bir yapıda sunulur. Bu yapı toniğe bağlanma amacındadır. (Cangal, 2017, s:205)

[76] Eser analizlerinde Ara cümle olarak yazılacaktır. Birden fazla olduğunda Fazladan ara cümle olarak yazılacaktır.

3.7.Diğer Füg Çeşitleri

3.7.1.Fugetta, Fugato

Fugetta küçük bir füg formudur. Orta bölümü kısadır. Bach'ın org çalışmalarında çok görülür. Fugato(fugued) imitasyon yoluyla girişlerin art arda gelir. Cevap fügdeki gibi sıkı kuralların aksine serbest bir şekilde olabilir. Büyük eserlerin içinde bulunur. Beethoven 1. Senfonisinin yavaş açılışı bu yazım içerir. Büyük eserlerde fügal dokunuşlar içeren yerlerde görülür. En çok eser ortalarında görülür. (Macpherson, 1915, s:214)

3.7.2.Konser Fügü

Steın, (1979) Form olarak füge benzeyen konser fügü tema ve yapı olarak içerdiğ farklılıklar şu şekilde sıralanabilir:

- Tempo daha canlıdır, Barok sonrası yazılan konser fügleri temaları daha da uzundur.
- Fügün geleneksel sıkı yapısına kıyasla serbest ezgi ve akorlar içerir.
- Bölümler homofonik bir yapıdır.
- Form kesitsel bölmeden çok bir şarkı veya sonat formu gibi bölümsel(A,B,A) modele benzetilebilir. Bölümler arası konstraslık daha fazladır.
- Konser fügü büyük yapının bir parçası veya büyük yapının içinde ayrı bir bölüm olarak olabilir. Eğer ayrı bir bölüm olarak sunulursa başlangıçta veya bir prelüd 'en önce gelir.
- Yirminci yüzyıl tonal müziğinde tema ve cevabın, tonik ve dominant derecelerindeki ilişkisinin geçerliliği azdır. Konser fügü bu şekilde de sergilenebilir. (Bach Solo Keman için Gm sonata no: 1 füg, Beethoven büyük füg, Op:133 ve piyano sonara, Op: 110 (s:137, 138)

3.7.3.Yaylı Çalgılar Dörtlüsü fügü

Üç bölümlü kesitsel fügden farkı yoktur. Bölümler daha bağımsız ve kısıtlamalar ortadan kalkmıştır. Bölümler birbirinden ayrılabilir veya kesişebilir.(bitişik halde) (Hayn yaylı dörtlü 6. numara, final bölümü) (Goetschıus, 1902, s:252)

3.7.4.Okul fügü

Hodeır (1992) Okul fügünün sıkı ve serbest füg yapısından farklı tutulması gerektiğini dile getirir. (Real ve Tonal cevaplar içeren) Okul fügün amacı öğrenciler için eğitim amaçlıdır. Kurallara sıkı sıkıya bağlı bir yapıya sahiptir. Okul fügü dört sesli ve üç bölümden oluşur. Bu bölümlerin özellikleri :

- Giriş(Sergi) bölmesinde temadan sonra gelen cevap dominant tonalitesinde olur. Partiler yer değiştirebilir. Temanın beşinci sesi, cevapta birinci ses olabilir.(Dörtlü aktarım) veya temadaki birinci ses, cevapta beşinci ses olur.(Beşliye aktarma)Dominanttan sonra toniğe dönen temalarda kontrpuan eşliğinde(karşı tema) ton değiştirir. Tema çok kısa olursa, dolgunluk ve dengeyi sağlamak amacı ile iki veya dört yeni girişli bir sergi yazılabilir. Bu sefer ise ezgiye cevap temasından başlanır.
- Gelişme(Orta) bölmesine tonik veya dominant tonlar hakimdir. Divertimentolar(ara müzik) olabilir. Ana tona dönüş için çoğunlukla çoğunluk la pedal ile hazırlık yapılır.
- Sıkışma(final) bölmesinde tema ve cevaplar konan imitasyonları ile daha da sıkışık bir hale gelir. (s: 40)

3.7.5.Çalgı fügü

Çalgıların oktav ve teknik ses özellikleri ön planda tutularak, ses genişliğine göre yazılan fügdür. Piyano için yazılan çalgı fügü oktav farklılıkları olarak içlerinde en geniş sese sahip olanıdır. (Brahms Op, 38 çello ve piyano sonatı final bölümü) (Goetschıus, 1902, s:253)

3.7.6.Fantasia Füg

Füg deki katı kuralların sergi bölmesinde başlamasından sonraki bölme veya bölmelerde çok daha serbest bir şekilde yazılır. Bazen temanın küçük bir kısmı daha sonraki bölümlerde geniş bir şekilde işlenir.(Bach, W.T.C Cilt 2, 3. Füg) (Kennan, 1999, s:247)

3.7.7.Vokal Fügü ve Çeşitleri

İnsan ses sınırına göre ses partileri yazılan füg çeşididir. Sözler ve ezgi prozodi[77] bakımından uyumlu, ölçüler nefes ve dinlenme yerleri sıkça kullanılır. Bazı durumlarda

[77] Müziğin ezgi ve sözler ile uyuşum sağlaması, müzik yazım terbiyesi

yeni bir ses partisine girişte suslar uzama olarak kullanılır. Vokal füğleri çalgı eşlikli veya çalgı eşliksiz olabilir. Çalgılı olan vokal füglerde, temalar çalgı veya ses partisi tarafından katlanarak tekrar edilir. Sergi, imitasyonlar, divertimentolar ve final bölümleri önce çalgı ile duyurulur. Vokal füğü genel kaidelere bağımlıdır. Ters aralıklar, ritimler veya parçanın ezgisi ve tekniksel ifadesini bozan durumlardan kaçınılması gerekir. Biçim anlaşılır olması gerekir. Soprano partisi vokal füğünde dikkat edilmesi gereken partidir. Melodiden en belirgin sorumlu partidir. (Bach si minör missa 5. 6, Haydn yaradılış 11 numara) Vokal füg kendi içinde de farklı şekilleri vardır. Vokal füğüne çalgı eşliği(piyano ve organ) olduğunda, çalgı parçaları birebir kopyasını çalar. ‘‘unısono’’(Birlikte tek seslilik) veya dış kısımlar(soprano-bas) biri ve özellikle bas partisi katlanabilir. Çalgı bir dizi akor eşliği sağlayabilir. Çalgı eşliği ezginin ses ve ritmik imitasyonlarına destek olmak amacı ile katılabilir ve geliştirebilir. Çalgı eşliği bazen bir ön giriş niteliğinde bazende ara müzik bölümü olarak çalabilir. Bazı eserlerde sonda bir postlude[78] olabilir. (Goetschıus, 1902, s:253, 254, 255, 256, 257)

3.7.7.1.Koral Füg(The Chorale-Fugue)

Yapısı envansiyon gibidir. Temalar koralin cümlelerinden meydana gelir.(Bach, Org Yapıtları, Cilt 1, 6 ve 33 numaralılar) (Usmanbaş, 1974, s: 185)

3.7.7.2.Koralli Füg(Fugue with Chorale)

Kesitsel füg yapısı hakimdir. Koral teması başlangıçtan sonra boş bir partide duyurulur. Kesitler koral teması ile devam eder. Tema hemen hemen hiç değişmez.(Bach Org Yapıtları, Cilt 1, 6 numara (Usmanbaş, 1974, s: 184)

3.7.7.3.Füg Kümeli Koral(Chorale as Fugue-Group)

Korunun birbirini izleyen hatlarından tema gelişir. Tema koro ile beraber parklı partilerde duyulur. Böylece her partide duyulan tema ile bir füg grubu, zinciri gelişir. (Usmanbaş, 1974, s: 185)

3.7.7.4.Füg Kümesi veya Füg Moteti (The Group Or Motet)

Koral ile özdeş değildir. Temalar benzerlik taşıyabilir veya içerik bakımından birbiriyle bağlantılı olan farkı temalar içerebilir. Birbirinden bağımsız parçalar halindeki fügler(fugettalar) art arda dönüşümlü olarak birbirlerini manipüle eden bir tarzdadır. (Usmanbaş, 1974, s: 185).

[78] Kilisede ayın bitimine ve bitişinde okunan parça (org ile çalınır)

3.9.J.S. Bach'ın Füglerindeki Yapı

Barok dönemdeki füglerin büyük bir çoğunluğu tonik ve dominant ilişkisine dayanan imitasyonlu tema ile yeniden bir yapı halindedir. Bu prosedürün iyi örnekleri örnekleri arasında Johann KF Fischer'in Ariadne musica, Bach'ın WTC'si öncü sayılabilecek çeşitli anahtarlardaki bir dizi prelüd ve füg ler bulunur. (Gauldin, 1995, s: 210)

16. yüzyılda Palestrina'nın[79] kontrpuan yazısını popüler hale getirip, polifonik ezgilere yön vermesi gibi Bach'ın Barok çağında füg'ü en iyi ve en üst seviyeye taşıması, müzik tarihinde ses getiren önemli gelişmelerdendir. Bach'ın füg'ü için genel bir model şeması belirlemek yerine, her biri iyi birer kompozisyon parçası(formu) olarak değerlendirmek formsal yapı açısından daha belirleyici bir yol olmuştur. Üç sesli füglerinin birçoğunda bölümler farklı ritmik öğeler ile monotematik[80] yapıda sahiptir. Giriş teması veya motifi real veya tonal cevapları ile dominant(nadirende sub dominant) veya ilgili(paralel) bir tonda olabilir. Bach füglerinde aynı ögeler imitasyon malzemeleri ile farklılaşan bir halde yeniden kendini gösterir. Parçanın devamında tema genellikle yakın tonlar veya tonikte tek veya çift[81] tema ile oluşur. Temalar düzenleyici görevi üstlenen bölümler(episods) ile ayrılır. Edward Cone'un ''Musıcal form and musıcal perfonmance'' kitabında bu konuda; füg'ün tonsal olarak durağan tema ve karşıt noktaların yeniden ifade edilmesi tuttil ripieno[82] gibi olduğunu ve bölümlerin(episods) dokusal olarak daha hafif ve değişik contetino bölümlerine denk geldiğinden bahseder. Bach'ın envansiyonları gibi füglerinde ki yapı birbirinden farklılıklar taşır. Bach'ın fügleri tek biçime sahip bir yazı değildir. Fakat belirleyici yapıda görmek mümkündür. Organ füglerinin tema ve cevap unsurlarıyla sergi, gelişme ve yeniden giriş olmak üzere üç bölmelik bir yapıdadır. (Gualdin,1995 s:210, 211)

[79] Tam adı Giovanni Pierluigi da Palestrina' dir. Rönesan dönemi İtalyan besteci.
[80] Tek tema, tek düze tema, yenilenen aynı tema figürü
[81] Aynı andan iki tema
[82] Barok dönemde tutti(concerto grosso) orkestra ve solo (concertino) arasında farklılığı ve kontraslığı(zıtlığı) dile getirmek amaçlı kullanılan terim.

4.MATERYAL VE YÖNTEM

Bu bölümde Barok çağ bestecileri ve konumuz olan Bach'ın eserlerinde kullandığı imitasyon sanatı, Kontrpuan yazıları, gelişimi ve çeşitleri gibi tanımlar ve form anazlizinde kullanılacak form bilgisi ögeleri ve simgeleri gibi konuya dair geniş kapsamlı yazım ve şekilleri içeriyor. Verilen örneklendirmeler detaylı bir şekilde ele alınarak tez kapsamında okuyucunun eser çözümlerinde daha bilgin ve daha kapsayıcı olması adına materyal açısından izah bölümüdür.

4.1.J.S Bach'ın Envansiyon ve Füglerinde Kullanılan İmitasyon ve Süsleme Teknikleri

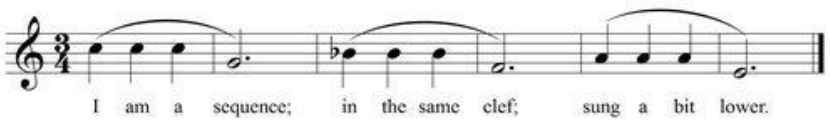
Fransızca sözcük olan imitasyon, Türkçe karşılığı taklit manasıyla, 16. Yüzyılın Avrupasında usullü ve tertipli halde ilk olrak kilise sanatları(resim-müzik-kaligraf) ile başlayıp din ve dindışı sanat ve birçok dalda yerini alan aslına dayalı başkalaşım taşıyan anlatım üslubudur. Kilise müziğinde ilk olarak Canzone ve Ricercare formlarında kullanımı yaygın hale gelmiştir. (Sözer,1986,s:344)

Tüm sanatları yapısında bulunan tekniksel düşüm olan katı(sıkı) ve serbest adlı, imitasyonlar(taklitler), müzik alanında melodinin ilkine göre farklı bir halde tekrarıdır. İmitasyon hemen ardından gelen ses partisi veya melodide veyahut sonraki ölçü ve dizeklerde gerçekleşir. İmitasyon ölçü uzunluğu dikkate alındığında aynı aralıklar, mesafe ve ritmik yapıdaysa; Kontrpuntal yazıya sahip, ardışık ölçülerle yazılan Canon gibi bir yapının en temel malzemesi olan katî(sıkı) teknik bütünlüğüdür. Şayet saydığımız özelliklerden bir takımı ile sınırlıysa, serbest imitasyon meydana gelir.(Merkel,1930,s:55,56)

4.2.İmistasyon Çeşitleri

4.2.1.Sıkı Taklit (düzenli taklit), Strict İmitation

Taklit edilen bölüm, tema(aralık ve ses bütünlükleri) farklı bir ses partisinde veya aynı partide, tema ile aynı anda veya sonralarında tıpatıp tekrarlanan ezgisel benzerlik durumudur. Ezgi en az iki defa olmak üzere bir veya iki çalgı yoluyla aynı sesten veya farklı bir sesten tekrarlanır. Bu benzeşimde aralık nitelikleri korunur. (Stein, 1979 s:128)



Şekil 4.2.1. Sıkı taklit

4.2.2.Gevşek Taklit (düzensiz taklit) Free İmitation

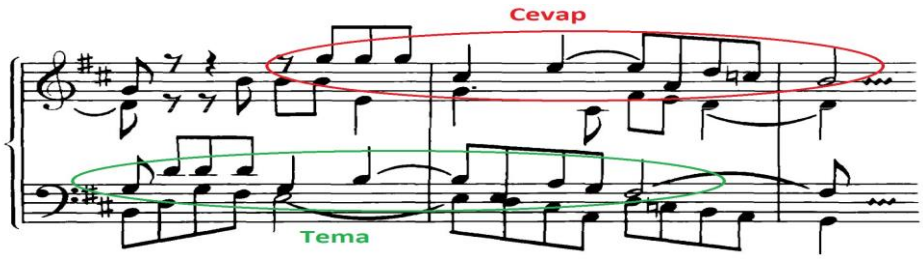
Taklit edilen bölüm, tema(aralık ve ses bütünlükleri) farklı bir ses partisinde veya aynı partide, tema ile aynı anda veya sonralarında ezgisel benzerlik durumudur. Bu benzeşimde aralık nitelikleği korunmaz. (Dupre, 2004, s: 53)



Şekil 4.2.2. Gevşek taklit
(Dupre, 2004, s:53)

4.2.3.Stretto

İlk anlamı Fugal(Füg, envansiyon gibi) eserlerde tema tamamlanmadan cevabın gelmesi (Bach D majör füg) veya tam tersi durumu veya iki tema veya iki cevap unsurunun art arda(tema yığılması) gelmesidir. Amaç benzer karakterdeki temanın başka bir sesden(partiden) yığılarak(önceki tema bitmeden) başlamasıdır. İkinci anlamı ise Fugal dışı kompozisyonlarda bir bölümün son ölçülerini temsil ederek bazen de ‘‘Stretta’’ ismi ile ifade edilen ikinci mana. İkinci mana için Beethoven'ın beşinci Senfonisinin son bölümününde pasajının hızlanması veya yoğunlaşmasını veya Frescobaldi’nin sıkı ve çok hızlı(presto) olarak kulladığı konçertant eserlerde parlak ve seri partileri belirtmesi örnek olarak verilebilir. (Apel, 1974, s:809) (Jones, 1999, s:638) (Aktüze, 2003, s:558)

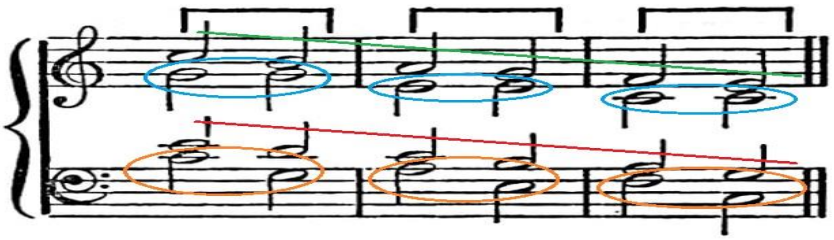


Şekil 4.2.3. Stretto

(Apel, 1974, s:809)

4.2.4.Sekvens (Sequvence)

Temanın figürünün kendi sesi veya belirli bir figürün farklı ölçülerde, farklı ses partilerinde başlayan aynı aralıklara sahip dizisel taklittir. Bu taklit sıralı olarak aşağı veya yukarı bir yol izler. (Bertenshaw, 1896, s:166)



Şekil 4.2.4. Sekvens 1

(Bertenshaw, 1896, s:166)



Şekil 4.2.4.1. Sekvens 2

Şekil 18

4.2.5.Şekil İtibariyle İmitasyonlar

4.2.5.1.Çevrim (İnversion)

Temanın asıl sesi veya başka ses partisinden başlayıp, tema yapısının ters yönde ilerlemesidir. Temanın çıkıcı olduğunu varsayarsak aynı figürün benzer veya aynı ritmik değer ve aynı aralıklar ile inici olarak yazılmasıdır. (Altay, 2011, s:78)

Aynı sesten hareketle



Şekil 4.2.5.1. Çevrim 1
(Altay, 2011, s:78)

Farklı bir ses partisinden, farklı bir sesten, bir üçlü yukardan



Şekil 4.2.5.2. Çevrim 2
(Köse, 2012, s: 133)

4.2.5.2.Ayna Çevrim (Mirror İnversion)

En basit anlatımıyla, notaların bir ayna karşısında tutulmasıyla veya kağıdın ters(baş aşağı getirilerek) hale getirerek elde edilen taklit çeşididir. (Altay, 2011, s:79)



Şekil 4.2.5.2. Ayna çevrim

4.2.5.3.Ters Yöne Yazılım, Yatay Ters Yazılım (Retrograde)

Yazılan temanın sağdan, sola doğru yazımı (ayna) yazılım. (Altay, 2011, s:80)



Şekil 4.2.5.3. Ters yöne yazılım

(Altay, 2011, s:80)

4.2.5.4.Ters Yönde Çevirim(Retrograde İnversion)

Temanın ilk önce çevriminin yapılarak daha sonra ters yönde yazılmasıdır. (Altay, 2011, s:81)



Şekil 4.2.5.4. Ters yöne çevirim

(Altay, 2011, s:81)

4.2.5.6.Pedal (Organ Point)

Pedal sesi olarak bilinen pedala basılması ile uzatılan notadır. Alt veya üst partilerde bir notanın diğer ölçü veya ölçülerce uzatılmasıdır. Müzik tarihinin farklı zamanlarında ‘‘Buordun’’ veya ‘‘Drone’’ olarak isimlendirildiği görülmüştür. (Stein, 1979 s:125)



Şekil 4.2.5.6. Pedal

(Stein, 1979 s:125)

4.2.5.7.Kanonik Taklit(İmitasyon)

Canon formunun yapısını oluşturan imitasyon tekniğini, canon dışındaki formların bazı bölüm, bölme ve temalarında sıkı taklit olarak yer alır. Temanın bitişi sırasında ve bitmeden temanın aynısının diğer ses partilerinden bir tanesinde aynı ses, aynı aralık ile bulunmasıdır. Aynı aralıklı tema Başka bir ses partisinde bulunuyorsa bu canon değil, sıkı imitasyondur.(stretto) ve karıştırılmaması gerekir. (Altay,2011,s:76)



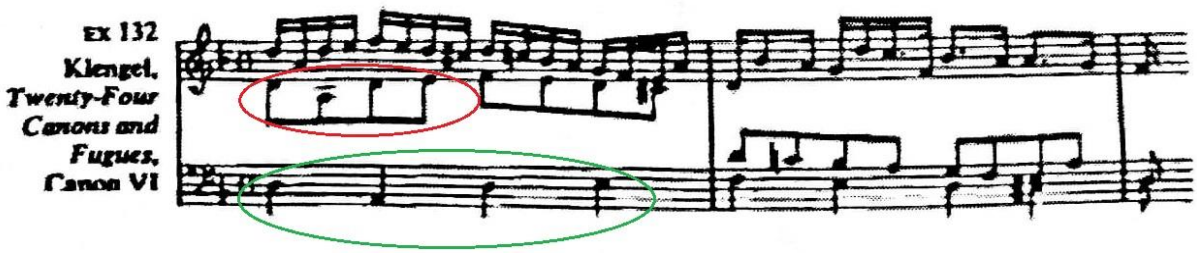
Şekil 4.2.5.7. Kanonik taklit
(Altay,2011,s:76)

4.2.5.8.Nota Değer veya Sayısında Oluşan İmitasyonlar

Tema ve motifin bir ve daha fazla karakterinde ritmik değerin katlanarak veya alçaltarak değişmesidir. Değişen ritmik değer, tema veya motifin aynı sesi üzerine ve farklı ses üzerinde de yazılabilir. (Stein, 1979, s: 122)

4.2.5.8.1.Küçülme(Eksiltme) Diminution

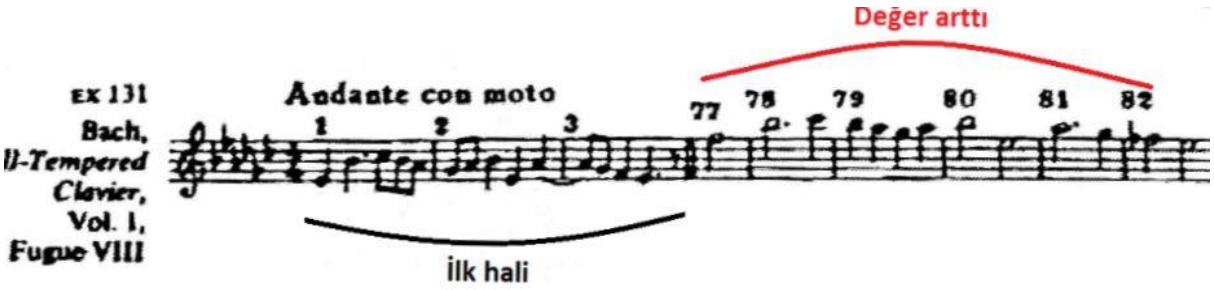
Tema veya motif olarak yazılan seslerin bir başka partide veya ölçüde nota değerinin düşürülerek yazılmasısdır. (Stein, 1979, s: 123)



Şekil 4.2.5.8.1. Küçültme taklidi
(Stein, 1979 s:123)

4.2.5.8.2.Büyüme (Artma) Augmentation

Yazılan sesleri bir başka partide veya ölçüde nota değerini büyüterek yazma (Stein, 1979, s: 1979)

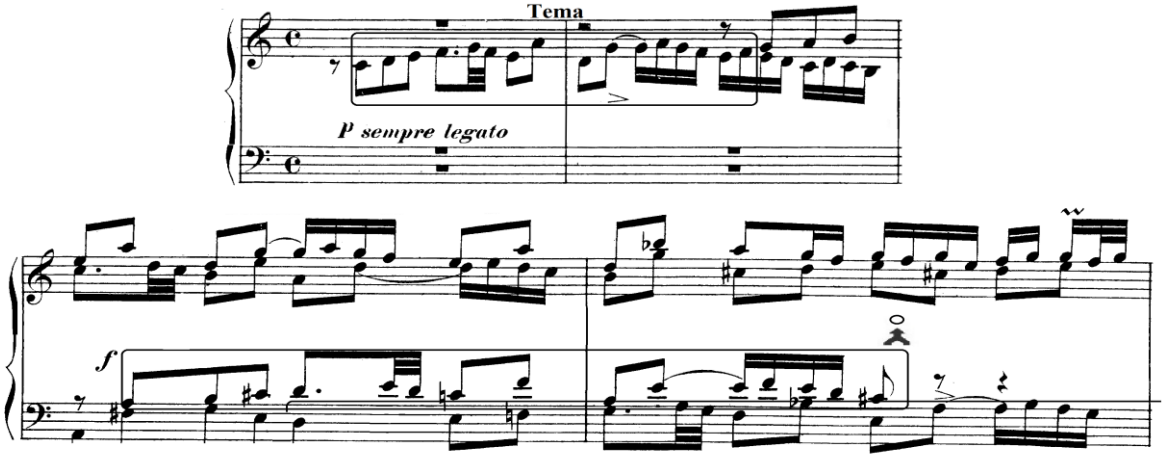


Şekil 4.2.5.8.2. Büyüme taklidi
(Stein, 1979 s:123)

4.2.5.8.3.Daraltma

Fügal yazı kullanılmış büyük(füg boyutunda) eserlerde ve Füg'lerde temanın son veya ilk notasının motif karakteri açısından sayısında(adedinde) eksiltme veya artma yolu ile temada azalış(daralma) gösteren imitasyon şeklidir. Füg formu temanın kompakt şekilde sıralandığı ve tonal ve real gibi tema aralığının dahi dikkate alınmasından dolayı, temanın ilk ve son karakterindeki azalış durumu temalarda daraltma olarak ele alınır. (Stein, 1979, s: 1979)

Le Clavier bien tempéré (Das Wohltemperierte Clavier) Cilt 1, 1. Füg, sayfa , ilk ölçü sayfa 2, 17-18 . ölçüler,



Şekil 4.2.5.8.3. Daralma taklidi

Johann Sebastian Bach 1722, (Ed) Franz Kroll, Cöthen , Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 14 (pp.89-202, 241-70), Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1866. Plate B.W. XIV. Public Domain

4.3.J.S.Bach'ın Füg ve Envansiyon Eserlerinde Kullandığı ve Barok Dönemde Sıkça Kullanılan Süslemeler

Bach'ın oğlu Wilhelm Friedmann'ı eğitmek amacıyla Das wohltemperierte Klavier'in el yazmasınının ön sayfasındaki süslemelere ilişkin tablo



Şekil 4.3 Bach Süslemeler (Bach, 2014, s: 6)

4.4.Serbest(Tonal) Kontrpuan, Bach Stili

16. Yüzyıl yazım tekniği olan sıkı kontrpuan sınırlı armoni kaynaklarına dayanan basit sade armonik aralıkların ve akorların kullanıldığı bir yazımdır. Serbest(tonal) kontrpuan birçok armoni kaynaklarını kullanılabilen aynı zamanda sıkı(real) kontrpuan gibi kuralara içeren çoksesli yazımdır. Eski dans ritimlerinde görülen ritmik figür ve simetrik motif ile sıkı kontrpuanda da kullanılan sekvens kullanımı, serbest kontrpuanda yaygın halde kullanılmıştır. (Tutu ,1987, s:104)

4.4.1.Serbest(Tonal) Kontrpuan Armonik Yapısı

Katı kontrpuan genelde melodi(c.f) bas veya soprano partisinde mevcut iken, serbest kontrpuan daha çok iç partilerin birinde bulunması daha yaygındır. Partilerin

bağımsızlığı ve melodik yapısı her bir partinin önemli kılınmasını sağlanmıştır. Serbest kontrpuan, dikey halde eğilim gösteren harmoninin modern bir şekli olarak görülebilir. (Spaldıng, 1904, s:1)

Tutu (1983) Serbest kontrpuanda genel kaide ve kural koymak bir hayli zordur. Her bestecinin farklı yorumları veya Bach'ın eserlerindeki farklı çalışmalardan yola çıkarak elde edilecek genel kurallar şu şekilde sıralabilir.

- Tüm yedili akorlar serbestçe kullanılır.
- 18. yüzyıl süsleme notaların tamamı serbest kontrpuanda kullanılabilir.
- İlgili tonlara modülasyon yapılır.
- Sesler ayrık veya bitişik olabilir.
- Bir notaya karşı tüm nota değerleri kullanılabilir.
- Özellikle enstrüman için yazılan serbest kontrpuanda aralıklar daha özgür şekilde kullanılır. Eksik dörtlü, artık beşli, majör altılı, maj ve minör yedili aralıkların atlamaları serbestçe kullanılır.
- Ters yönde oktava gidilebilir.
- Kadanslarda oktav, kadansa paralel gidebilir. Veya aynı ses ile gidebilir.
- Kaçınılması gereken husular: tam beşli kuvvetli zamanda olmasından kaçınması lazım. Şayet aralığı oluşturan seslerden biri akora yabancı bir ses ise kullanımda sakınca yoktur. (Bu kullanım zayıf zamanlarda ters yönde hareket etmelidir.) Bir ses ikili bir aralığa gidip sonra tekrar o ses çözülmemesi gerekir.(iki partili kontrpuan için) Birbirini izleyen beşli ve oktavlarda kaçınmak gerekir. Şayet birbirini izleyen beşlilerden biri eksik beşli ise bu zorunluluk geçerli değildir. (zor durumlar için) Birbirini izleyen iki paralel beşli aralık gecikmeli olarak kullanılabilir. Uyumsuz notalar aynı yönde çözülmemeli, buna artık ve kesik aralıklarda dahildir. Triton[83] aralıktan kaçınmak gerekir. Triton oluşumunda inici hareket uygulanırsa şayet tritonun kötü etkisi ortadan kalkar. Birinci çevrim bas sesinin, ikinci çevrim akorunun bas sesine atlama yapması kötü bir etki yaratır. (s:104, 121,122, 123, 125)

4.5.Çift(Çevirimli) Kontrpuan ve Türleri, Bach Stili

Çift Kontrpuan, katı kontrpuan kuralları barındıran melodinin üst veya alt partilerde yer değiştirmesi ile edle edilen bir kontrpuan yazısıdır. 16. yüzyıl çoksesli müziğinde çift kontrpuan bilinen bir yazım olmasına karşın, 18. yüzyılda enstrümantal

[83] Artık dörtlü, eksik beşli

füg eserleriyle önem kazanmaya başlamıştır. Bu yazımda kullanılan aralıkların uyumlu-uyumsuz niteliği değişmez[84], ses partileri transpoze(aktarılır) edilir. Besteciler tarafından en çok kullanılan şekli ‘‘oktavda çift kontrpuan’’ dır. (Jeppesen, 1992, s:280)

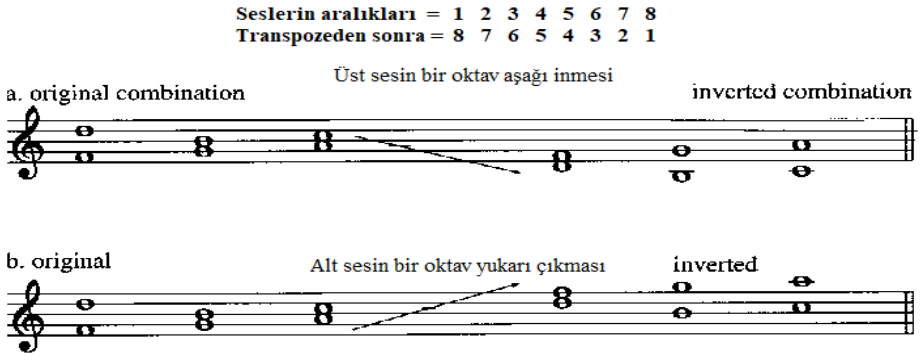
4.5.1.Çift(Çevirimli) Kontrpuan Armonik Yapısındaki Önemli Noktalar

Dupre (2004) Çift çevrimli kontrpuan yapısı maddeleri şu şekilde sıralar :

- Çevirmeli kontrpuanda kısımlar(partiler) alt veya üst olarak yer değiştirir. beşli aralığın, dörtlü aralığa dönüşümünden dolayı başlangıç ölçüsünde beşli aralık kullanılmaz.
- Ünison aralığı katı kontrpuanda sadece başta kullanılır.
- Ters yön ile gelinen oktav ve ünisonlardan kaçınılmalıdır.
- Armonı dışı(süleme sanatı) geciktirme, geçiş notları v.b kullanılmaz.
- Kısımlar birbiri ardına sıralanmalıdır.
- Kısımların kesişmesinden kaçınılmalıdır. Şayet olursa kısa değerli notlardan oluşmalı.
- Kromatik ilerleyişten kabul edilmez.
- Uyumsuz hale gelen aralıklar, süsleme notaları(geçit, işleme vb.) ile kuvvetsiz vuruşta kullanılabilir. (katı kontrpuan için) (s:61)

4.5.2.Sekizlide Çift Kontrpuan (Renversable)

Bir sekizli(oktav) içerisinde armonik(dikey) veya melodik(yatay) olarak seslerin yer değiştirdiği(transpoze)edildiği, başka bir anlatımla, basso(bas sesi) sesinin üst veya soprano(üst)nun alt sese aktarılan haldir. (Schubert, 1999, s:165)



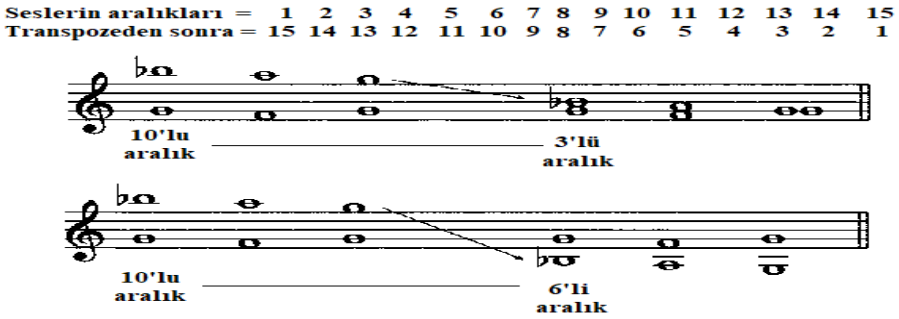
Şekil 4.5.2. Sekizlide çift kontrpuan

(Schubert, 1999, s:165)

[84] Aralık uyumlu ise yine uyumlu olarak değişir.

4.5.3.Onbeşlide çift kontrpuan

Onbeşlide çift kontrpuan, çift(iki) oktav aralığına sahip ve geniş pozisyon içeren bir çevrimdir. Şekil 4.4.2.2' de üst partide onlu aralığı bir oktav aşağı çekince 3'lü aralık oluşur. Çevrim çizelge kombinasyonuna uyan bir çevrim olmadığı için aralığı iki oktav aşağı çekerek 10=6 kombinasyonuna uydurularak çevrim çizelgesine uydurulur. Sekizli aralığı ise sekizlide çift kontrpuan yoluyla ünison aralığa dönüşürken, onbeşlide üst sesi iki oktav aşağı çekerek yeniden sekizli elde edilir. (Schubert, 1999, s:165)



Şekil 4.5.3. Onbeşlide çift kontrpuan **1**

(Schubert, 1999, s:165)

Mozart'a ait sonat da üç oktaklık bir mesafe oluşmaktadır. hesaplanınca yirmibir ikilide çift kontrpuan olduğu görülse dahi, iki oktavı geçen tüm çevrimler, onbeşlide çift kontrpuan olarak isimlendirilir. (Tutu, 1983, s:194)



Şekil 4.5.3.1. Onbeşlide çift kontrpuan 2

(Tutu, 1983, s:194)

4.5.4.Onluda çift kontrpuan (Dixiêmede)

Bu türde üzerinde durulacak en önemli nokta, üçlü ve altılı aralığın çevirimidir. Yanyana iki adet üçlü ve altılı kullanıldığında paralel sekizli ve paralel beşli hatası verir. Kontrpuan da kabul edilemez bu durum sadece zıt(ters) ve eğik hareket ile müsade edilebilir. (Krenek, 1958, s:36)



Şekil 4.5.4. Onluda çift kontrpuan

(Krenek, 1958, s:36)

4.5.5.On ikilide çift kontrpuan (Douziême)

Bu türde önemli nokta, uyumsuz yedili aralığın, gecikmeden yarı uyumlu altılı aralığa çözümüne dikkat edilmesi gerekir. Şekil 4.4.2.5.' de yedili aralık bir adım sonra altılı aralığa çözülmüştür. (Krenek, 1958, s:36)



Şekil 4.5.5. On ikilide çift kontrpuan

(Krenek, 1958, s:36)

4.6.Form Analizinde Kullanılacak Form Bilgisi Ögeleri

Envansiyon ve füg formlarının analizlerine ilişkin çözüm ve anlatımın daha iyi ve doğru bir ifade taşıma açısından, bu başlıkta form bilgisi ögelerine yer verilmiştir.

Form bilgisi öğeleri veya form analizi anlayışı daha çok klasik dönemden sonra popülite kazanmasına karşın, çözülecek formlar için kurumsal anlamda genel bir anlatım teşkil etmesi amacı ile kullanılacaktır.

4.6.1.Motif (Motive)

Motif, müziğin en küçük yapı birimi olarak tanımlanabilir. Kimi tanımlamada ‘‘motif’’ terimi ‘‘Figür’’ ile eş anlamlı olarak kullanılır. Barok eserlerinde figür, eşlik ve kondüksiyon olarak karşımıza çıkarken motif ise tematik özelliğe sahip küçük bir melodi birimi olarak eserlerde bulunur. Motif genel olarak iki tanımlama içerir. Birinci tanım tematik bir kısım içeren motif, iki veya üç figürden oluşabilir. İkinci tanım ise envasiyon formunun ‘‘kısa teması’’ olarak izah edilebilir. Motif ritmik açıdan belirgin niteliğe sahip olur. Bu ritmik nitelik bazen bir kalıp bazende bir çeşitleme olarar yazılır. (Steın, 1979, s:3)

4.4.3.1.Motif için Örnekler



Şekil 4.6.1. Form ögeleri motif 1

(Steın, 1979, s: 4)



Şekil 4.6.1.1. Form ögeleri motif 2

(Steın, 1979, s: 5)

4.6.2.Figür(Fıgure)

Figür melodik(ezgisel), harmonik(dikey-yatay) ve ritmik(belli bir süre değeri) yapı barındıran ve daha çok, akor seslerinin tekrarına dayalı zincirleme yapıdır. Akor seslerini içerdiğinden ‘‘akor pasajıda’’ da denilir. İtalyan müzisyen Domenico Alberti (1707-1740) kendi eserlerinde fazla kullandığı için çoğu kaynakta ‘‘Alberti bası’’ olarak da adlandırılır. (Baker, 1905, s:10)



Şekil 4.6.2. Form ögeleri figür

(Koray, 1957, s:16)

4.6.3.Koşu-Pasaj

Geniş ve kısa alanda inici veya çıkıcı haliyle genelde hızlı ritmik yapıda dizilmiş, figür veya aynı gam seslerinden oluşan gösterişli ‘‘geçit’’ halini almış müziksel fikirdir. Eserde genelde kullanımı: yeni bir tema belirtmek, yeni bir tona geçiş yapmak, yeni bir bölmenin hazırlığını vermek veya bir kadans’a yol alarak müzik fikrini veya bölüm-bölmeyi sonlandırmak amacı ile kullanılır. (Koray, 1957, s:17)



Şekil 4.6.3. Form ögeleri koşu(pasaj)
(Koray, 1957, s:17)

4.6.4.Cümle (Phrase)

İçinde motif, figür gibi elamanları barındıran, başlangıç ile bitiş(kadans) fikrine sahip yapısal birimdir. Bir cümle genelde içinde tamamlanmışlık etkisi içerir, göreceli bir ara veya asıl durma özelliği taşır, armonik veya melodik bir yapı barındırır, Bir veya iki motifin sekvens halini alır. İşte bu gerilimler bir dizilim halini alır. Bu dizilim cümlenin kendisidir. Bazı cümleler belirgin çözülme halinde bir veya iki motiften oluşarak cümlecik(phraselet), yarıcümle(semiphrase), cümle üyesi veya grubu(phrase member) şelinde oluşun gösterebilirler. Cümle kuvetli zamanda yabancı nota alma, ritmik desenin yenilenmesi veya aktarılması, ezgi yönünün tersine sıçrayışlar, kadans, fermate, uzun süreli nota kullanımı, sus içermesi gibi başlangıç ve bitiş özelliklerine sahip olur. (Bora, 2004, s:19)



Şekil 4.6.4. Form ögeleri cümle

(Bora, 2004, s: 5,6)

4.6.5.Dönem-periyot

Dönem genelde iki bölümlük cümlerden meydana gelen müzik fikrini temsil eden ve genelde kurumsal eğitimde sekiz ölçüye dayanan ezgisel bölünmedir. İlk hereket halindeki cümleye öncül(öncesi) sonraki hareket eden durağan cümeleye soncul(ardcıl) denilir. Genelde ilk cümle yarım kalış(Dominant) ve sonraki cümle tam kalış(Dominant-Tonik) sergiler. Daha farklı çeşitleride mevcuttur.(T-T, D-D, T-D) (Karolyi, 2007, s:109)



Şekil 4.6.5. Form ögeleri dönem-periyot 1

(Karolyi, 2007, s:109)



Şekil 4.6.5.1. Form ögeleri dönem-periyot 2

(Karolyi, 2007, s: 110)

4.6.6.Tema (Subject)

Müziğin başında tüm planı tasarlayan ve sonrasında da tekrar edilen eserin ana fikridir. Tema motif, motifler yada bir cümle veya bir periyod olabilir. Daha başka bir deyişle tema, motifin fikri ve varyasyonları temel alınarak diğer form elemanlarının birleşimden doğar. Motifin kendi malzemesiyle yeni bir yapı elde etmesine tematik(thematique) denir. Füglerdeki ‘‘konu’’ ile tema sözcüğü eş anlamlıdır. Bach'ın füg gelişimine ana katkısı, en yüksek sanatsal kalitede temaları vermesidir. ‘‘Örnek olarak a. "Praeludium und Fuga", organ için F#minör, b Well-Tempered Clavier ii, Fugue in A minor.’’ (Apel, 1974, s: 813)



Şekil 4.6.6. Form ögeleri tema

(Apel, 1974, s: 813)

4.7.Analizde Kullanılacak Tema Çeşitliği

4.7.1.Çift Tema

Farklı tema yapılarının aynı tonda yazılma durumudur. Tema yazılımı, aynı anda veya temayı takip eden(tema bitmeden) başka bir partiden yazılır. Tema-tema, tema-cevap v.b şekilde görülür. Aynı zamanda Benzer temaların dikey olarak aynı anda başlamasına çift tema dır. Erken dönemde Andrea Gabrieli ve Frescobaldi eserlerinde görülür. Barok dönem bestecileri tarafından popüler hale gelmiştir. (Apel, 1974, s: 245)

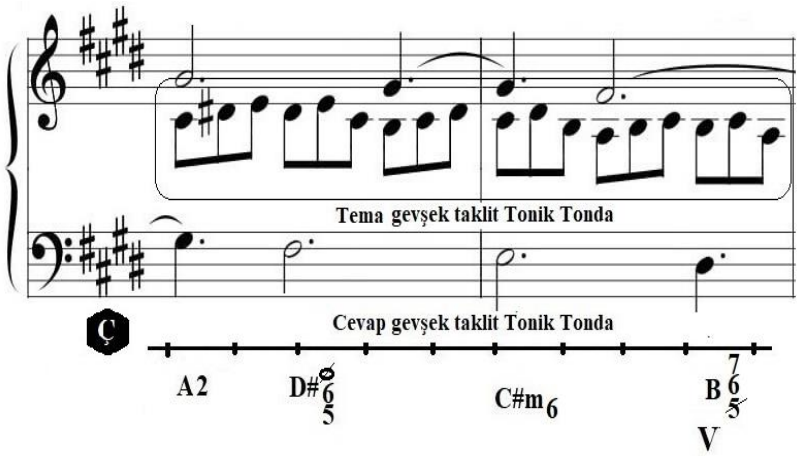
Le Clavier bien tempéré (Das Wohltemperierte Clavier) albümü Cilt 1, 4 füg 1. Sayfa 29-30. Ölçüler.



Şekil 4.7.1. Analizde kullanılacak çift tema 1

Johann Sebastian Bach 1722, (Ed) Franz Kroll, Cöthen , Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 14 (pp.89-202, 241-70), Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1866. Plate B.W. XIV. Public Domain

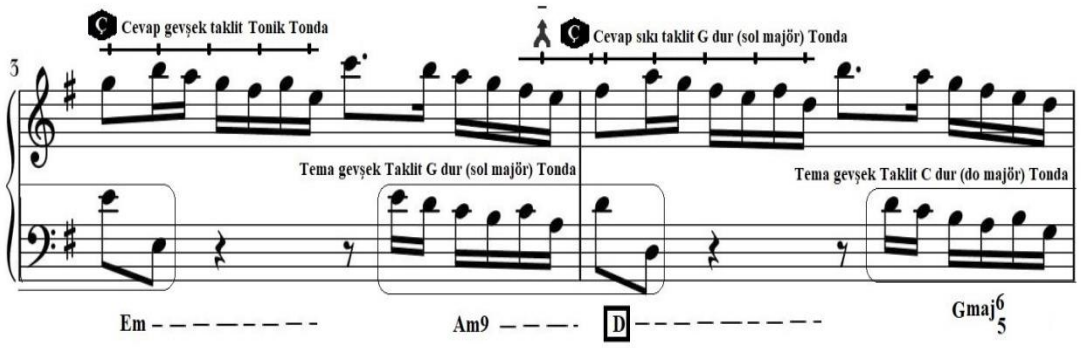
Sinfonia 6, 27-28. ölçüler



Şekil 4.7.1.1. Analizde kullanılacak çift tema 2

Johann Sebastian Bach 1720, Sinfonia, (Ed) Luigi Cataldi , 2005 http://icking-music-archive.org/These file(s) are part of the Werner Icking Music Collection.

Envansiyon 7, 3-4. Ölçüler.



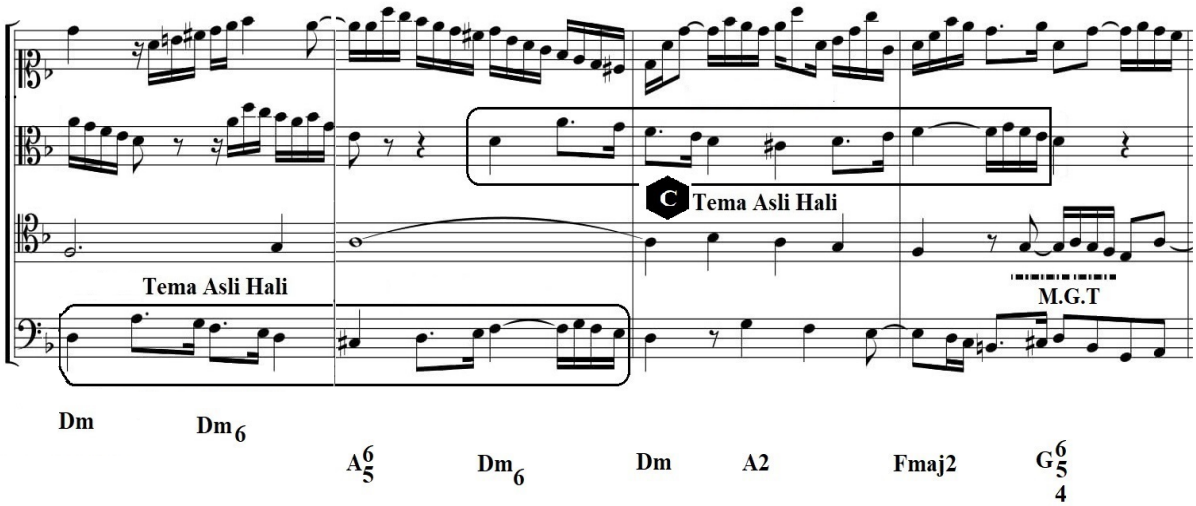
Şekil 4.7.1.2. Analizde kullanılacak çift tema 3

Johann Sebastian Bach 1720, İnvention , (Ed) Nels Drue, Daily 2010 ND Music Edition, No.002,. URTEXT edition from the autograph manuscript. Typeset in LilyPond 2.12.3.

4.7.2.Kanon Tema

Temanın ilk vuruştan sonra veya takip eden(tema bitmeden) devamında başka bir partiden aynı sesten yazılmasıdır. (Wigram, Pedersen, Bonde, 2002, s:105, 106)

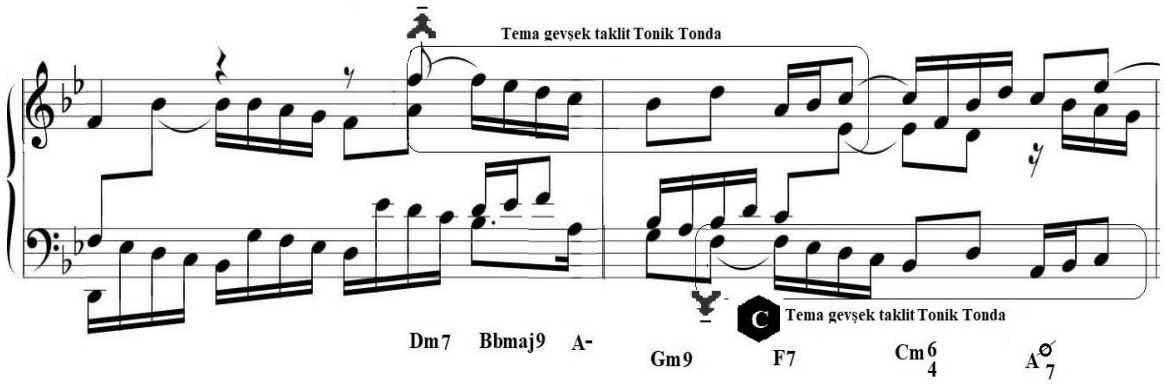
L'Art de la fugue (Die Kunst der fuge) albümü Contrapunctus 7, 3. sayfa 28-29-30-31. ölçüler



Şekil 4.7.2. Analizde kullanılacak kanon tema 1

Johann Sebastian Bach 1751, (Ed) Werner Icking, ,Werner Icking Estate, Privatbibliothek Nr. 27 These file(s) are part of the Werner Icking Music Collection.

Sinfonia 14, sayfa 2, 20-21. Ölçüler



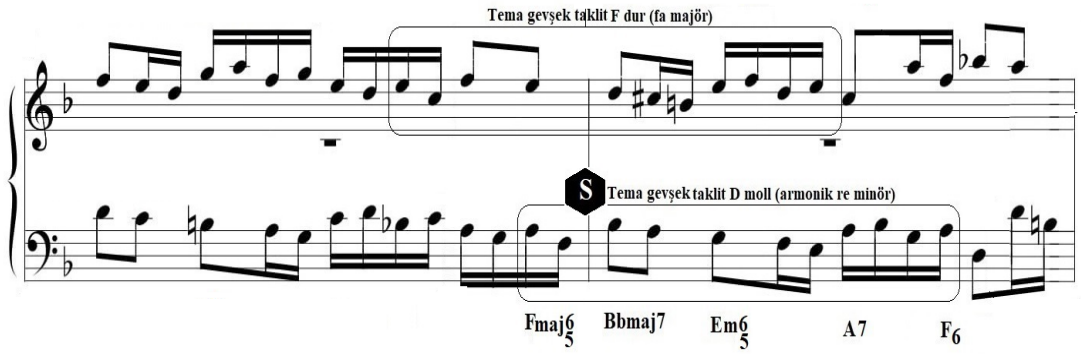
Şekil 4.7.2.1. Kanonik tema 2

Johann Sebastian Bach 1720, Sinfonia, (Ed) Luigi Cataldi , 2005 http://icking-music-archive.org/These file(s) are part of the Werner Icking Music Collection.

4.7.3.Stretto Tema

Benzer tema yapısının, aynı veya farklı tonda, temayı takip eden(tema bitmeden) ölçülerde başka bir partiden sıkıştırma(tema yığılması) amacı ile yazılımıdır. (Apel, 1974, s:809)

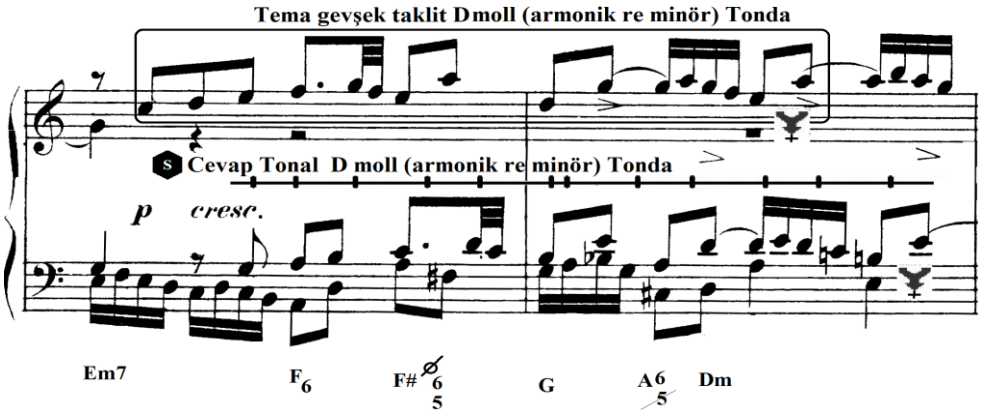
Sinfonia 8, sayfa 1, 8-9. ölçüler



Şekil 4.7.3. Analizde kullanılacak stretto tema 1

Johann Sebastian Bach 1720, Sinfonia, (Ed) Luigi Cataldi , 2005 http://icking-music-archive.org/These file(s) are part of the Werner Icking Music Collection.

Le Clavier bien tempéré (Das Wohltemperierte Clavier) Cilt 1, 1. Füg, sayfa 1



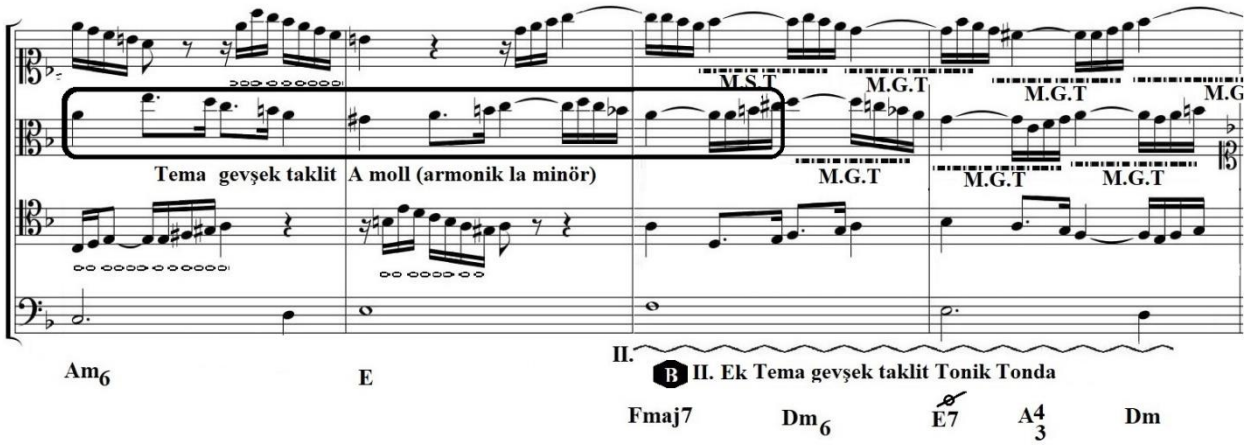
Şekil 4.7.3.1. Analizde kullanılacak stretto tema 2

Johann Sebastian Bach 1722, (Ed) Franz Kroll, Cöthen , Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 14 (pp.89-202, 241-70), Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1866. Plate B.W. XIV. Public Domain

4.7.4.Bitonal Tema

Hem tema yapısının hemde tonun farklı halde (polifonik) dizilimidir. Tema başlangıcından sonra tema bitmeden başlar. (Apel, 1974, s:96, 97)

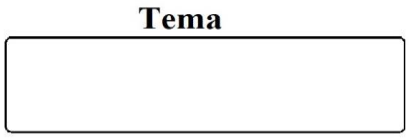
L'Art de la fugue (Die Kunst der fuge) albümü Contrapunctus 7, 1. sayfa 7-8-9-10.ölçüler



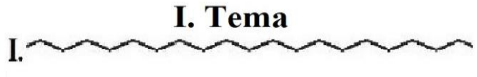
Şekil 4.7.4. Analizde kullanılacak bitonal tema

Johann Sebastian Bach 1751, (Ed) Werner Icking, ,Werner Icking Estate, Privatbibliothek Nr. 27 These file(s) are part of the Werner Icking Music Collection.

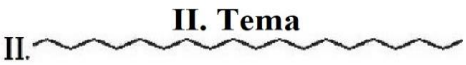
4.8.Analizinde Kullanılacak Simgeler ve Kısaltmalar



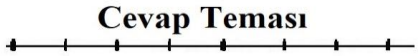
= Temayı gösterir. Aldığı sesler veya sonradan aldığı değişkenler(eklenen sesler) ile barındırdığı akor dereceleri hesaba katılarak bir ton ismi alır. ‘‘Form Analizinde Kullanılacak Form Bilgisi Ögeleri’’ başlığında temanın tanımı verilmiştir.



= I. Ek Temayı gösterir. I. Ek tema asıl tema, cevap teması ve kontrpuan(eşlik) ile aynı anda veya bitmelerine yakın (bitmeden) farklı bir partiden duyulan eklenmiş farklı bir temadır. Karakteristik yapısını aynı bölüm veya sonraki bölümlerin ölçülerinde, birkaç kez daha tekrarlayan eklenmiş farklı bir temadır. Aldığı sesler veya sonradan aldığı değişkenler(eklenen sesler) ile barındırdığı akor dereceleri hesaba katılarak bir ton ismi alır.



= II. Ek Temayı gösterir. II. Ek tema asıl tema, cevap teması ve kontrpuan(eşlik) ile aynı ölçüde veya sonraki gelen ölçülerde görülen ve karakteristlik yapısını sonraki ölçülerden birkaçında veya farklı bir bölümde birkaç kez daha tekrarlayan eklenmiş farklı bir temadır. Aldığı sesler veya sonradan aldığı değişkenler(eklenen sesler) ile barındırdığı akor dereceleri hesaba katılarak bir ton ismi alır.



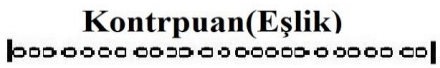
= Cevap temasını gösterir. Aldığı sesler veya sonradan aldığı değişkenler (eklenen sesler) ile barındırdığı akor dereceleri hesaba katılarak bir ton ismi alır. ‘‘Barok Döneminde ve Bach’da Füg de Yapı’’ başlığında Cevap teması tanımı verilmiştir.



= I. Ek Cevap temasını gösterir. I. Ek Cevap teması asıl tema, cevap teması ve kontrpuan(eşlik) ile aynı anda veya bittikten sonra farklı bir partiden duyulan eklenmiş farklı bir Cevap temasıdır. Karakteristik yapısını aynı bölüm veya sonraki bölümlerin ölçülerinde, birkaç kez daha tekrarlanan eklenmiş farklı Cevap ek temasıdır. Aldığı sesler veya sonradan aldığı değişkenler (eklenen sesler) ile barındırdığı akor dereceleri hesaba katılarak bir ton ismi alır.

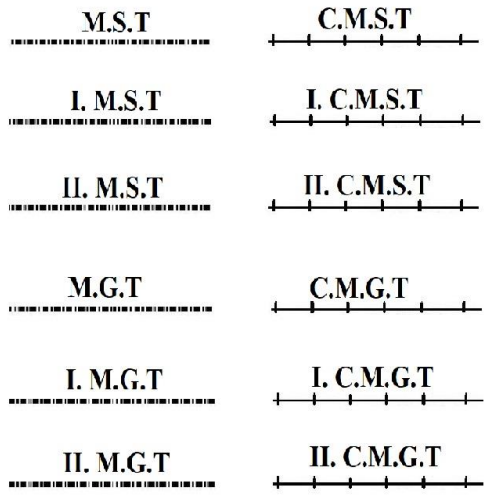


= II. Ek Cevap temasını gösterir. II. Ek Cevap teması asıl tema, cevap teması ve kontrpuan(eşlik) ile aynı ölçüde veya sonraki gelen ölçülerde görülen Karakteristik yapısını aynı bölüm veya sonraki bölümlerin ölçülerinde, birkaç kez daha tekrarlanan eklenmiş farklı Cevap ek temasıdır. Aldığı sesler veya sonradan aldığı değişkenler (eklenen sesler) ile barındırdığı akor dereceleri hesaba katılarak bir ton ismi alır.



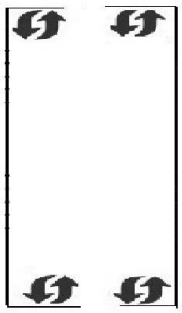
= Kontrpuan’ı(Eşlik) gösterir. Cevap teması ile duyulan ona eşlik eden(kontraslık sunan) belli motif karekterine sahip temasal bütünlük.

Şekil 4.8. Analizinde Kullanılacak Simgeler ve Kısaltmalar 1



M = Motif S = Sıkı I. = Ek tema
C = Cevap G = Gevşek II. = Ek tema
T = Taklit

=Tema ve Cevap temasının tüm cümle yapısı yerine birkaç karakterini veya birkaç figürünü barındıran motifsel(tematik) benzerlikleri gösterir.



= Çift(Çevirimli) kontrpuan partilerini gösterir.



= + Nota degeri büyütülmüş(arttırılmış)
- Nota degeri küçültülmüş(eksilmiş)



= Nota karakter(adet) sayısını azaltarak Küçülme(eksiltme) veya Büyüme (Artma) yoluyla yapılan daraltmadır.

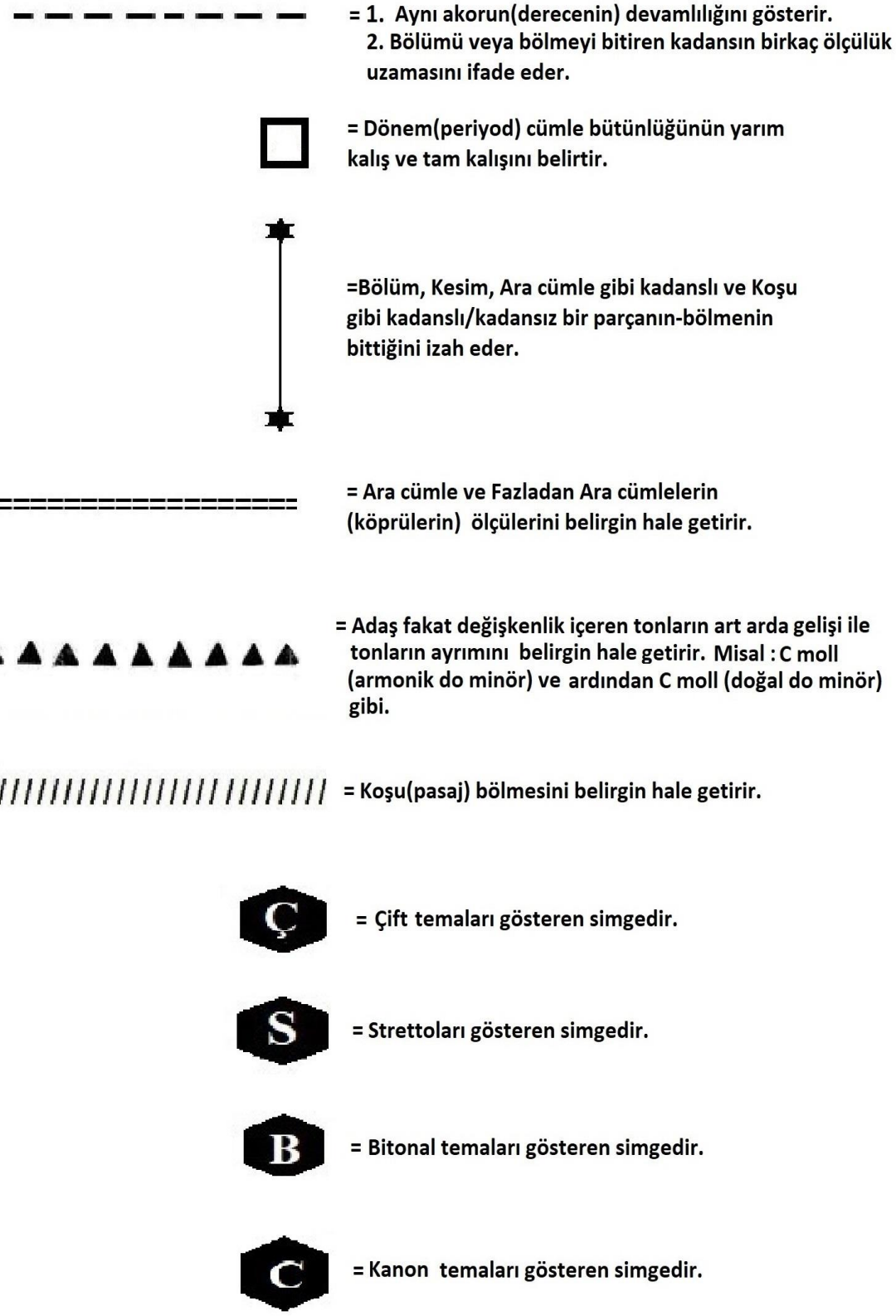


= Ayna taklidi gösteren simgedir.



= sekvens taklidini gösteren simgedir.

Şekil 4.8.1. Analizinde Kullanılacak Simgeler ve Kısaltmalar 2

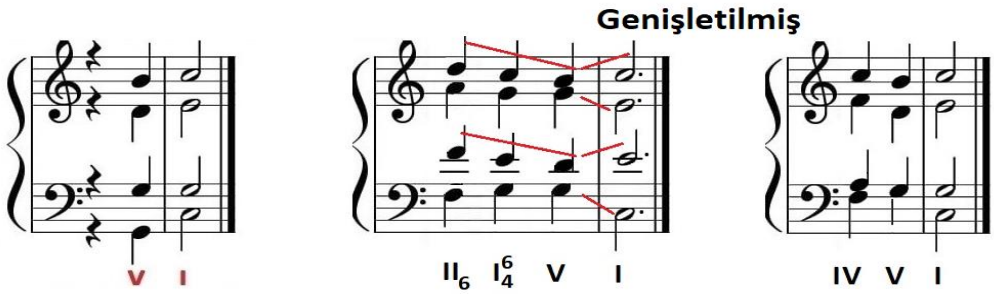


Şekil 4.8.2. Analizinde Kullanılacak Simgeler ve Kısaltmalar 3

4.9.Analizde Kullanılacak Kadans Türleri

4.9.1.Tam Kadans[85](Cadence Parfait)

Ambrose of Milan gamlarında(ilahilerinde)[86] popülasyon kazanmış, 16. yüzyıl müziği ile günümüz, müziğine kadar yaygın olarak kullanılan, melodi bitiş hissinin en iyi(dolgun) biçimde uygulandığı kadans türüdür. Dominant derecesinin toniğe çözümü ile elde edilen kadansın, dominant ve tonik akorunun kök halde olması şartı aranır. Aynı zamanda soprano partisindeki sesin, toniğin birinci sesi olması gerekir[87]. Sub dominant, supertonik ve toniğin ikinci çevrimin eklenmesi ile daha da genişletilip zenginleştirebilir. (Erdoğmuş, 1986, s:87), (Wier, 1938, s: 84)

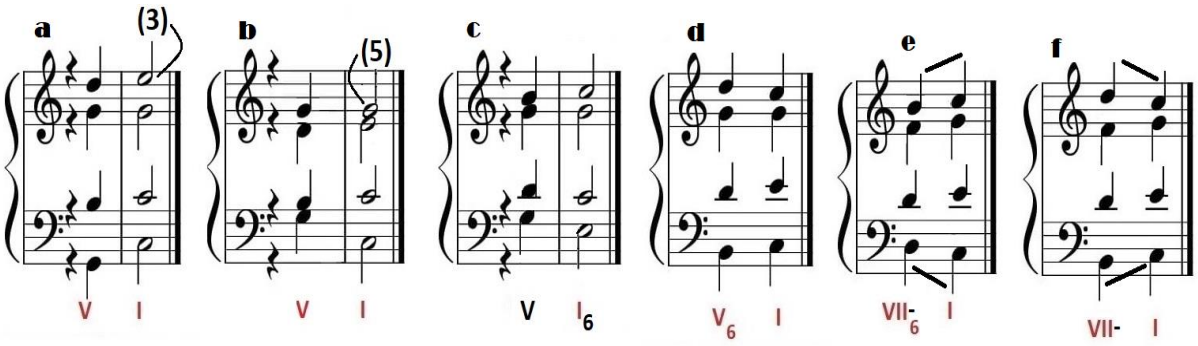


Şekil 4.9.1. Analizde kullanılacak tam kadans

4.9.2.Yarı Kadans[88](Cadence İmparfaite)

Kadansı gerçekleştiren akorların biri veya her ikisininde çevrim halde bulunması veya tonik akorun soprano partisinde 1'linin olmaması durumudur. Genellikle tam bir bitiş hissi vermekten kaçınmak ve cümleyi uzatmak için daha zayıf bir bitiş hissiyatı verilir. Laitz'in ‘‘The Complete Musıcıan’’ kitabında birinci çevrim veya kök halindeki yedinci derece eksik akorunun, kadans olarak kullanılması halinde ‘‘Contrapuntal Cadence’’[89] olarak isimlendirlmesi gerektiğini belirtiyor. (e ve f örnekleri) (Özdemir, 2001, s:42), (Usman, 2017, s:245), (Laıtz, 2012, s:107)

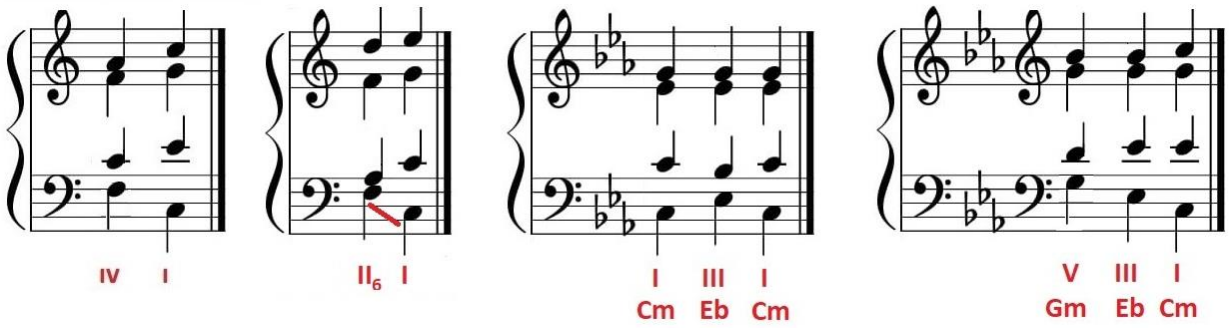
[85] Tam Kadans aynı zamanda çeşitli Türkçe yazılmış kaynaklarda Mükemmel Kadans,Tam Kafiye, Tam Durgu, Tam Otantik Kadans şeklinde yazılmıştır.
[86] Ambrosian Chant
[87] Bazı kaynaklarda ‘‘melodik 1'li pozisyon’’ şeklindedir.
[88] Yarı Kadans aynı zamanda çeşitli Türkçe yazılmış kaynaklarda Bitmemiş Kadans, Yarım Kafiye, Eksik Kadans, Na tamam Kadans, Yarı Otantik Kadans, Kusurlu Kadans şeklinde yazıldığı görülür.
[89] Analiz ve çözümlerde Kontrpuntal Kadans olarak yazılacaktır.



Şekil 4.9.2. Analizde kullanılacak yarı kadans

4.9.3.Plagal Kadans[90] (Cadence Plagale)

İlk olarak eski İbrani ilahi ritüellerinde dualardan sonra saf tutan cemaatin duayı taçlandırma amacıyla, iddialı bir durgu yaratmak için kullanıldığı bilinmektedir. Genellikle Hristiyan dini ilahilerinde ‘‘Amen’’ sözünün olduğu yerde ferahlatıcı ve ciddi bir etki bırakmak için kulllanılır.(Handel’in Halleluyah koralinin sonunda Messiah sözcüğün olduğu yerde kullanılması gibi) Bu kadans türü daha sonraları çeşitli fugal yazımlarla beraber, nerdeyse her çağda yaygın halde kullanılmıştır. Kadans Subdominant akorundan sonra toniğin çözülmesi ile kullanılırken doğal minör tonlarda üçüncü derece akoruyla ve subdominant karakterli supertonik derecesinin, birimci çevrimi ilede kullanıldığı olmuştur. (Bertenshaw, 1896, s:163), (Wier, 1938, s: 41), (Apel, 1974, s:33) (Bakihanova, 2003, s:41,49,44)

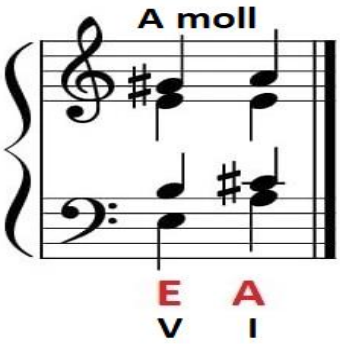


Şekil 4.9.3. Analizde kullanılacak plagal kadans

[90] Plagal Kadans aynı zamanda çeşitli Türkçe yazılmış kaynaklarda İğreti Kadans, Köşe Kadans şeklinde yazılmıştır

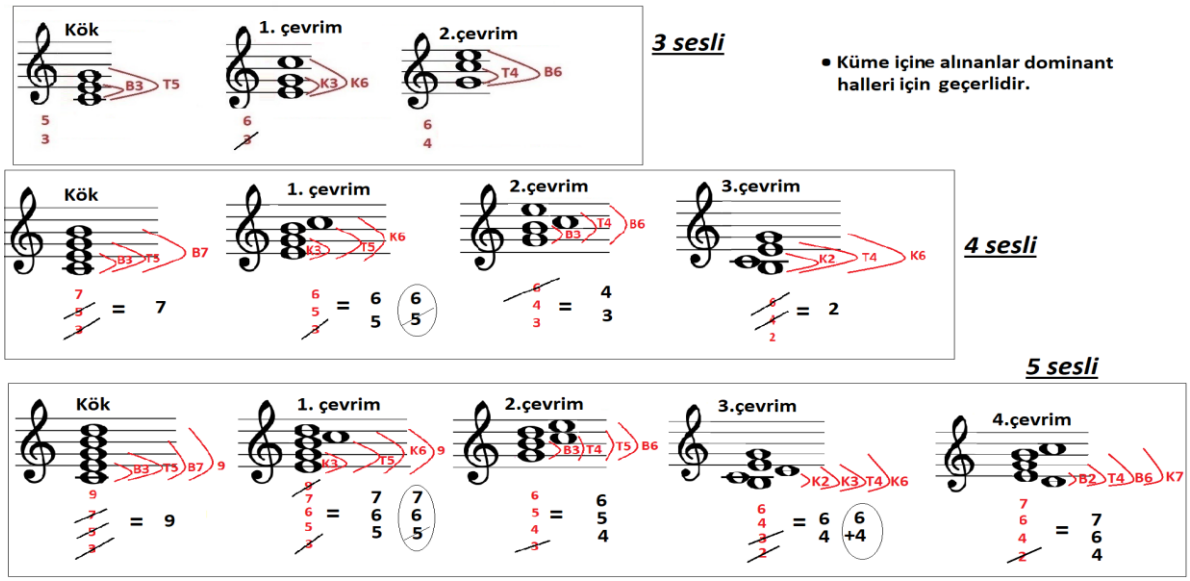
4.9.4.Pikardi Kadans(Tierce de Picardie)

Minör tonda yazılan bir eserin tonik akorun 3'lüsünün majör aralığa dönüşerek, bölme, bölüm veya kesitin bitiş kadansıdır. İlk kez 1500 yıllarda ortaya çıktığı düşünülüyor. 16. y.y. da Bartolomeo Tromboncino(1470-1535)'nun ''Non val acqua'' frottolasın da ve Adrian Willaert'in ''Musica Nova''(1568) eserinde kullanıldığı görülür. Rönesantan, Barok'a kadar bir çok besteci tarafından kullanılan bu kadans şekli, 1750 yıllarına kadar kullanılırken ilk kez Jean-Jacques Rousseau'nun ''dictionnaire de musique'' adlı eserinde Tierce de Picardie olarak isimlendirilmiştir. (Apel, 1974, s:677)



Şekil 4.9.4. Analizde kullanılacak pikardi kadans

4.10.Analizde Kullanılacak Akor Simgeleri



Şekil 4.10. Analizde kullanılacak akor simgeleri

4.11.Bach'a ait Envansiyon ve Füg'lerin Form Analizlere İlişkin Kısa Notlar

- Analizdeki Kullanılan polifonik tema tespitleri aldığı değişkenler(sesler) ve akor dereceleri ile belirlenir. Bir tema, eserin çoklu partilerine göre iki tür çeşitliği barındırabilir. Bundan dolayı iki tema simgesi içerebilir. Temanın asli halinde ton yazılmamıştır. Ekseriya asıl tema, asıl ton ile ilişkili olduğundan ''Tema Asli hali'' ile belirtilmiştir. Tema, bölüm veya kesitlerin tonları, Alman notalama sistemi ile paratez içinde türkçe olarak yazılmıştır.

- Kullanılan akor sesleri dikey pozisyonda veya Barok dönemin homofonik ve heteronik yapısından dolayı yatay olarak hesaplanıp belirlenmiştir. Yedili akorlar beşlisi eksik dolayısıyla 3 sesli olacak şekilde belirlendiği örnekler mevcuttur. Dokuzlu akorlar beşlisi eksik dolayısıyla 4 sesli olacak şekilde belirlendiği örnekler mevcuttur.

- Tematik taklitler belirlenirken tema ve cevap teması aynı yapıda olduğu örneklerde tematik ögeler temadan alınmıştır. Aralık ve bezerlik tematik ögeleri belirlemede asıl belirleyici unsurdur. Tematik taklitlerin sıkı bir şekilde görüldüğü yerlerde analizin anlaşılır olması amacı ile belirgin olanlar belirlenmiştir.

- Kadanslar envansiyonlarda daha kısa ve tam bütünlük halinde olmamasına karşın Füg lerde daha da belirgin bir haldedir. Kadans fikri bazı durumlarda uzun bir cümle ile kurulabilir. Misal: III envansiyonun sergi kesiti , kadans uzun bir cümleye yayılmış bir şekilde işlenmiştir.

- Kontrpuan eşlikleri sık kullanımı halinde, karşı tema olarak ele alınır. Fakat analizlerde daha yalın bir ifade taşıması adına tüm kontrpuan eşlikleri, kontrpaun(eşlik) olarak yazılmıştır. Kontrpuan tema ile cevap temasının bitişene dek sürer. Cevap teması, tema ile aynı yapıya sahip ise, kontrpuan sadece tema uzunluğu ile sınırlıdır.

5. ARAŞTIRMA BULGULARI VE ESER ANALİZLERİ

Bu bölümde bahsedilen ve izahı yapılan bilgiler ışığında Johann Sebastian Bach'ın envansiyon ve füg formları üzerine kurumsal bilgi çerçevesinde tesbit ve yoruma dayalı bir çözümlemeye gidilmiştir. Şekillerde kullanılan diagramlar, simgeler ve çeşitli sütunlama halleri, grafiksel çözümlemeye amacı ile bahsi geçen formların daha iyi anlaşılması ve analizde bir dayanak noktası taşıma amacı ile kullanılmıştır.

5.1 Envansiyon ve Sinfonia Anazlileri

5.1.1. 1. Envansiyon Analiz Yorumu

Eserin asli hali C dur(do majör) tonalitesindedir. Eserin I. kesiti karar(kendi) tonalitesinde 6. ölçüde yapılan yarı kadans ile sona erer. Eser teması 1. ölçüde soprano(üst) partisinde yer alıyor. Eserin cevap teması ise 2. ölçüde soprano partisinde Tonik tonda yer alıyor. I. kesitte yer alan tema taklitleri: temanın gevşek taklidi 2. ölçü ile 3. ölçü arasında bas partisinde tonik tondadır. Buna eşdeğer olarak cevap teması ise 5. ölçüde bir defaya mahsus olarak gevşek taklit olarak bas partisinde dominant tonda yer alıyor. I. kesitte bulunan tematik taklitler: temanın iki figürlü motifi 1. ölçüde bas partisinde sıkı(M.S.T) taklit, cevap temasının iki figürlü motifi 3-4-5-6. ölçülerde soprano partisinde gevşek(C.M.G.T) taklit şeklindedir. Eserin 3 ve 4. ölçüsünün bas partisinde 3'lü aralıklar ile sekvens yapılmıştır.

9. ölçünün ilk vuruşunda gerçekleşen yarı kadans ve aldığı akor dereceleri ile 7-9. ölçüler arası, G dur (sol majör) tonunda II. kesit yer almaktadır. II. kesitte yer alan tema taklitleri: temanın sıkı taklidi 7. ölçüde bas partisinde G dur (sol majör) tondadır. 8. ölçüde bas partisinde ikincil dominant tonundadır. II. kesitte yer alan tematik taklitler: temanın iki figürlü motifi 7. ölçüde soprano partisinde sıkı(M.S.T) taklit, 8. ölçüde soprano partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir.

14. ölçüde yapılan yarı kadans ve aldığı akor dereceleri ve aldığı ‘‘fa diyez’’ ve ‘‘sol diyez’’değişkenleriyle 9-14. ölçüler arası, A moll (la minör melodik) tonunda ara cümle yer almaktadır. Ara cümlede yer alan tema taklitleri: temanın gevşek taklidi 9-10. ölçülerde soprano partisinde Tonik tondadırlar. Cevap temasının gevşek taklidi 14. ölçüde soprano partisinde A moll (armonik la minör) tondadır. Ara cümlede yer alan tematik taklitler: Temanın iki figürlü motifi 9-10. ölçülerde soprano partisinde gevşek(M.G.T) taklit, cevap temasının iki figürlü motifi 11-12. ölçülerde bas partisinde, 13. ölçüde hem bas hemde soprano partisinde gevşek(C.M.G.T) taklit şeklindedir.

21. ölçünün ikinci vuruşunda yapılan yarı kadans ve aldığı akor dereceleri ile 15-21. ölçünün ikinci vuruşu arası, D moll (Doğal re minör) tonda Fazladan ara cümle yer almaktadır. Fazladan ara cümlede yer alan tema taklitleri: cevap tema gevşek taklitleri 18-20. ölçülerde bas partisinde D moll(Doğal re minör) tondadırlar. III. kesitte yer alan tematik taklitleri: Temanın iki figürlü motifi 15. ölçüde hem soprano hemde bas partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir. Cevap temasının iki figürlü motifi 16-17-18-19-20. ölçülerde soprano partisinde, 16-17. ölçülerdede bas partisinde gevşek(C.M.G.T) taklit şeklindedir.

Eserin III. kesiti 21.ölçünün 3. vuruşu ile 22. ölçüler arasında tonik tondadır. 22. Ölçüde tam kadans ile eser bitirilmiştir.

Kullanılan Süslemeler

Üst dokunma(upper mordent) 3 defa, alt dokunma(lower mordent) 1 defa kullanılmıştır.



Şekil 5.1.1. 1. Envansiyon

Johann Sebastian Bach 1720, İnvention , (Ed) Nels Drue, Daily 2010 ND Music Edition, No.002,. URTEXT edition from the autograph manuscript. Typeset in LilyPond 2.12.3.



Şekil 5.1.1.1. 1. Envansiyon

Johann Sebastian Bach 1720, İnvention , (Ed) Nels Drue, Daily 2010 ND Music Edition, No.002,. URTEXT edition from the autograph manuscript. Typeset in LilyPond 2.12.3.

5.1.2. 11. Envansiyon Analiz Yorumu

Eserin asli hali G moll(armonik sol minör) tonalintesindedir. 6. ölçünün üçüncü vuruşunda yapılan tam kadans ve aldığı akor dereceleri ile eserin I. kesiti 1-6. ölçünün üçüncü vuruşu arası, karar(kendi) tonalitesindedir. 1-3. ölçüler arası G moll(melodik sol minör), 3. ölçünün üçüncü vuruşu ile 6. ölçünün üçüncü vuruşu arası, G moll(Doğal sol minör) adaş tondadır. Tema 1. ölçüde soprano partisindedir. Cevap teması 2. ölçüde soprano partisinde Tonik tondadır. Kontrpuan(eşlik) 1-2. ölçülerde bas partisindedir. I. kesitte yer alan tematik taklitler: Tema gevşek taklitleri 3. ölçüde bas partisinde Tonik tonda, 6. ölçüde soprano partisinde D moll(armonik re minör) tondadır. Cevap teması gevşek taklidi 4. ölçüde bas partisinde Tonik tondadır. I. kesitte yer alan tematik taklitler: temanın iki figürlü motifi 3. ölçüde soprano partisinde, 5 .ölçüde hem soprano hemde bas partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir. Kontrpuan(eşlik) 4. ölçüde soprano partisindedir.

10. ölçüde yapılan yarı kadans ve aldığı akor dereceleri ile 6. ölçünün son vuruşu ile 10. ölçüler arası, D moll(armonik re minör) tonda II. kesit yer alıyor. II. kesitte yer alan tema taklitleri: tema gevşek taklidi 6. ölçüde soprano partisinde D mol(armonik re minör) tondadır. Tema sıkı taklidi 7. ölçüde bas partisinde D mol(armonik re minör) tondadır. Cevap tema sıkı taklidi 8. ölçüde bas partisinde D mol(melodik re minör) tondadır. II. kesitte yer alan tematik taklitler: temanın iki figürlü motifi 7-10. ölçülerde soprano partisinde, 9. ölçüde bas partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir.

16. ölçüde yapılan tam kadans ve aldığı akor dereceleri ile 11-16. ölçüler arası C moll(armonik do minör) tonda Ara cümle yer almaktadır. Ara cümlede yer alan tema taklitleri: tema gevşek taklidi 16-17. ölçüde bas partisinde Es dur(mibemol majör) tondadır. Tema sıkı taklitleri: 13. ölçüde soprano partisinde C moll(armonik do minör) tonda, 15. ölçüde bas partisinde Es dur(mibemol majör) tondadır. Cevap teması gevşek taklidi 14. ölçüde soprano partisinde Es dur(mibemol majör) tondadır. Ara cümlede yer alan tema taklitleri: temanın iki figürlü motifi 11-16. ölçülerde bas partisinde, temanın üç figürlü motifi 12. ölçüde bas partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedirler. Cevap temasının iki figürli motifi 11. ölçüde soprano partisinde gevşek(C.M.G.T) taklit şeklindedir. Kontrpuan(eşlik) 13. ölçüde bas partisinde yer alıyor.

23. ölçüde yapılan tam kadans ve aldığı akor dereceleri ile 17-23. ölçüler arası, G moll(armonik sol minör) tonda III. kesit yer almaktadır. III. kesitte yer alan tema taklitleri: tema gevşek taklidi 16-17. ölçülerde bas partisinde Es dur(mibemol majör)

tondadır. Tema asli hali 18.19. ölçülerde soprano partisindedir. Cevap teması gevşek taklidi 19-20. ölçülerde soprano partisinde D dur(re majör) tondadır. III. kesitte yer alan tematik taklitler: temanın iki figürlü motifi 18-20-22-23. ölçülerde soprano partisinde, 17-21. ölçülerde bas partisinde, temanın üç figürlü motifi 21. ölçüde soprano partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir. Kontrpuan(eşlik) 19-20. Ölçülerde bas partisindedir.

Kullanılan Süslemeler

Üst dokunma(upper mordent) 4 defa Alt dokunma(lower mordent) 9 defa, kullanılmıştır. Genişletilmiş alt Dokunma (Extended Mordent) 1 defa Küme (Grupetto) 2 defa kullanılmıştır.



Şekil 5.1.2. 11. Envansiyon Analizi

Johann Sebastian Bach 1720, İnvention , (Ed) Nels Drue, Daily 2010 ND Music Edition, No.002,. URTEXT edition from the autograph manuscript. Typeset in LilyPond 2.12.3.



Şekil 5.1.2.1. 11. Envansiyon Analizi

Johann Sebastian Bach 1720, İnvention , (Ed) Nels Drue, Daily 2010 ND Music Edition, No.002,. URTEXT edition from the autograph manuscript. Typeset in LilyPond 2.12.3.

5.1.3. 15. Envansiyon Analiz Yorumu

Eserin asli hali B moll(armonik si minör) tonalintesindedir. 7. ölçüde yapılan yarı kadans ve aldığı akor dereceleri ile eserin I. kesiti 1-7. ölçüler arası, kendi(karar tonunda değil, ilgili majör tonu D dur(re majör) tondadır. Tema 1-2-3. ölçülerde soprano partisinde Fis moll(armonik fadiyez minör) tondadır. Cevap teması 3-4. ölçülerde soprano partisinde Fis moll(armonik fadiyez minör) tondadır. Kontrpuan(eşlik) 1-2-3. ölçülerde bas partisindedir. I. kesitte yer alan tema taklitleri: temanın gevşek taklidi 5-6-7. ölçülerde soprano partisinde Fis moll(armonik fadiyez minör) tondadır. I. kesitte yer alan tematik taklitler: temanın sekiz karakterli motifi 3-4. ölçülerde bas patisinde sıkı(M.S.T) taklit şeklindedir.

14. ölçüde yapılan tam kadans ve aldığı akor dereceleri ile 8-15. ölçünün üçüncü vuruşu arası, A dur(la majör) tonda II. kesit yer alıyor. II. kesitte yer alan tema taklitleri: tema gevşek taklitleri 12-13-14. ölçülerde bas partisinde, 14-15-16. ölçülerde soprano partisinde A dur(la majör) tondadırlar. II. kesitte yer alan tematik taklitler: temanın dört karakterli motifi 11. Ölçüde soprano partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir. Cevap temasının dört figürlü motifi 8-9-10-12-13. ölçülerde soprano partisinde, 11-14-15. ölçülerde bas partisinde gevşek(C.M.G.T.)taklit şeklindedir.

15. ölçünün üçüncü vuruşu ile 18. Ölçünün ilk vuruşu arası, ton hazırlayıcı koşu(pasaj) dır. Koşu(pasaj) da yer alan tema taklitleri: temanın gevşek taklidi 14-15-16. ölçülerde soprano partisinde A dur(la majör) tondadır. Koşu(pasaj) da yer alan tematik taklitler: Cevap temasının beş figürlü motifi soprano partisinde gevşek(C.M.G.T) taklit şeklindedir.

22. ölçüde yapılan tam kadans ve aldığı akor dereceleri ile 18. ölçünün ilk vuruşu ile 22. ölçüler arası, H moll(armonik si minör) tonda III. kesit yer alıyor. III. kesitte yer alan tema taklitleri: temanın gevşek taklitleri 18-19-20. ölçülerde bas partisinde, 19-20-21. ölçülerde soprano partisinde Tonik tondadırlar. III. kesitte yer alan tematik taklitler: cevap temasının dört figürlü motifi 18-19. ölçülerde soprano partisinde, 20-21. ölçülerde bas partisinde gevşek(C.M.G.T) taklit şeklindedir.

Kullanılan Süslemeler

Üst dokunma(upper mordent) 7 defa Alt dokunma(lower mordent) 1 defa, kullanılmıştır.



Şekil 5.1.3. 15. Envansiyon Analizi

Johann Sebastian Bach 1720, İnvention , (Ed) Nels Drue, Daily 2010 ND Music Edition, No.002,. URTEXT edition from the autograph manuscript. Typeset in LilyPond 2.12.3.



Şekil 5.1.3.1. 15. Envansiyon Analizi

Johann Sebastian Bach 1720, İnvention , (Ed) Nels Drue, Daily 2010 ND Music Edition, No.002,. URTEXT edition from the autograph manuscript. Typeset in LilyPond 2.12.3.

5.1.4. 2. Sinfonia Analiz Yorumu

Eserin asli hali C moll (armonik do minör) tonalintesindedir. 5. ölçüde yapılan yarı kadans ve aldığı akor dereceleri ile 1-5. ölçüler arası, karar(kendi) tonunda eserin I. kesiti yer alıyor. Tema 1. ölçüde soprano partisinde, cevap teması 2. ölçüde soprano partisinde yer alıyor. Kontrpuan(eşlik) 2. ölçüde bas partisindedir. I. kesitte yer alan tema taklitleri: temanın gevşek taklitleri 1. ölçüde ters yönde bas partisinde tonik tonda, 3. ölçüde ters yönde soprano partisinde Tonik tonda, 4. ölçüde soprano partisinde tonik tonda, 5. ölçüde bas partisinde tonik tondadır. Tema asli hali 3. ölçüde bas partisindedir. Cevap gevşek tema taklidi ise 4. ölçüde bas partisinde tonik tondadır. I. kesitte yer alan tematik taklitler: Kontrpuan(eşlik) 5. ölçüde soprano partisinde yer alıyor.

8. ölçüye yapılan yarı kadans ve aldığı akor dereceleri ile 5. ölçünün 3. vuruşu ile 8. ölçüler arası, toniğin ilgili(paralel) majörü Es dur (mibemol majör) tonda II. kesit yer alıyor. II. kesitte yer alan tema taklitleri: temanın gevşek taklitleri 5. ölçüde bas partisinde tonik tonda, 6. ve 8. ölçülerde gevşek taklit olarak bas partisinde Es dur (mibemol majör) tonda, 6-7. ölçüde ters yönde bas partisinde Tonik tondadır. II. kesitte yer alan tematik taklitler: temanın iki figürlü motifi 7. ölçüde bas partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir. Kontrpuan(eşlik) 5-6-7-8. ölçülerde soprano partisinde yer alıyor.

13. ölçüde yapılan kontrpuntal kadans ve aldığı akor dereceleri ile 9-13. ölçüler arası, G moll (armonik sol minör) tonda Ara cümle yer alıyor. Ara cümlede yer alan tema taklitleri: tema gevşek taklitleri 9-10, 11, 12, 13. ölçülerin bas partilerinde, 11-12. ölçülerde soprano partisinde G moll (armonik sol minör) tondadırlar. Cevap temasının sıkı taklidi 12. ölçüde bas partisinde G moll (armonik sol minör) tondadır. Tematik olarak yer alan yapılar: temanın iki figürlü motifi 10 . ölçüde hem alto hemde bas partilerinde, 11-12-13. ölçülerde soprano partisinde gevşek (M.G.T) taklit şeklindedir.

17. ölçünün ilk vuruşunda yapılan yarı kadans ve aldığı akor dereceleri ile 14-17. ölçünün ilk vuruşu ölçüleri arası, B dur (sibemol majör) tonda Fazladan ara cümle yer alıyor. Fazladan ara cümlede yer alan tema taklitleri: tema gevşek taklitleri: 13-14. ölçülerde alto partilerinde G moll (armonik sol minör) tonda, 14-15. ölçülerde alto partilerinde B dur (sibemol majör) tonda, 16-17. Ölçülerin alto partilerinde B dur (sibemol majör) tondadırlar. Tematik olarak yer alan yapılar: Temanın iki figürlü motifi 15. ölçüde alto partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir. Kontrpuan(eşlik) 14. ölçüde bas partisinde yer alıyor.

17-18. ölçüler arası ton hazırlayıcı Koşu(pasaj) dır. Koşuda yer alan tematik taklitler: 17. ölçüde alto partisinde yer alıyor.

22. ölçüde yapılan yarı kadans ve aldığı akor dereceleri ile 19-22. ölçüler arası, Es dur (mibemol majör) tonda Fazladan ara cümle yer alıyor. Fazladan ara cümlede yer alan tema taklitleri: temanın gevşek taklitleri 19. ölçüde soprano partisinde F moll (armonik fa minör) tonda, 20. ölçüde soprano partisinde tonik tonda, 21,22. ölçülerin bas partilerinde Es dur (mibemol majör) tondadırlar.

24. ölçünün üçüncü vuruşunda yapılan yarı kadans ve aldığı akor dereceleri ile 22-24. ölçünün üçüncü vuruşu ölçüleri arası, C moll(armonik do minör) tonda III. kesit yer alıyor. III. kesitte yer alan tematik taklitler: kontrpuan(eşlik) 23-24. ölçülerde alto partilerinde yer alıyor.

32. ölçüde yapılan pikardı kadansı ve aldığı akor dereceleri ile 24. ölçünün son vuruşu ile 32. ölçüler arası Coda dır. Coda da yer alan tema taklitleri: temanın gevşek taklitleri 26-27. ölçülerin alto partilerinde tonik tonda, 31. ölçüde bas partsinde tonik tondadır. Tematik olarak yer alan yapılar: temanın iki figürlü motifi 27. ölçüde hem alto hemde bas partisinde, 28. ölçüde bas partisinde, 29. ölçüde bas partisinde, 30. ölçüde bas partisinde gevşek(M.G.T) taklit, 28-30. Ölçülerde bas partisinde sıkı(M.S.T) taklit şeklindedirler. Kontrpuan(eşlik) 26. ölçüde bas, 27. ölçüde hem soprano hemde alto partilerinde, 29. ölçüde soprano partisinde, 30. ölçüde alto partide yer alıyor.

Kullanılan Süslemeler

Genişletilmiş üst Dokunma (Extended Mordent) 2 defa kullanılmıştır.



Şekil 5.1.4. 2. Sinfonia Analizi

Johann Sebastian Bach 1720, Sinfonia, (Ed) Luigi Cataldi , 2005 http://icking-music-archive.org/These file(s) are part of the Werner Icking Music Collection.



Şekil 5.1.4.1. 2. Sinfonia Analizi

Johann Sebastian Bach 1720, Sinfonia, (Ed) Luigi Cataldi , 2005 http://icking-music-archive.org/These file(s) are part of the Werner Icking Music Collection.

5.1.5. 4. Sinfonia Analiz Yorumu

Eserin asli hali D moll (armonik re minör) tonalintesindedir. 11. ölçüde yapılan yarı kadans ve aldığı akor dereceleri ile eserin I. kesiti 1-11. ölçüler arası, karar(kendi) tonundadır. Tema 1. ölçüde soprano partisinde yer alıyor. Cevap tamesı 2. ölçüde soprano partisinde A moll(armonik la minör) tonda yer alıyor. Kontrpuan(eşlik) 1-2. ölçüde bas partisindedir. I. kesitte yer alan tema taklitleri: tema sıkı taklidi 3. ölçüde alto partisinde A moll(armonik la minör) tonda yer alıyor. Tema asli hali 4. ölçüde bas partisindedir. Temanın gevşek taklitleri 6. ölçüde olarak bas partisinde F dur (fa majör) tonda, 8-9. ölçülerde alto partisinde F dur (fa majör) tonda, 10-11. ölçülerde bas partisinde tonik tondadır. Tematik olarak yer alan yapılar: temanın bir karakter ve bir figürlü motifi 4. ölçüde orta partide, 7. ölçüde bas partisinde gevşek (M.G.T) taklit şeklindedir. Cevap temasının bir karakter ve bir figürlü motifi 3-5. ölçülerin hem bas hemde soprano partisinde, 6. ölçüde soprano partisinde, 10-11. ölçülerde alto partilerde gevşek(C.M.G.T) taklit şeklindedir. Kontrpuan(eşlik) 5-6-8-9. ölçülerde bas, 10-11. ölçülerde soprano, 6. ölçüde alto partisinde yer alıyor.

12-15. ölçüler arası ton hazırlayıcı Koşu(pasaj) dır. Koşu(pasaj) da yer alan tema taklitleri: temanın gevşek taklidi 12-13. ölçülerde soprano partisinde E dur (mi majör) tonda, 13-14. ölçülerde soprano partisinde A moll(melodik la minör) tonda, 14-15. ölçülerde alto partisinde G dur (sol majör) tondadır. Temanın sıkı taklidi 15-16. bas partisinde G moll (armonik sol minör) tondadır. Koşu(pasaj) da yer alan tematik yapılar: Temanın bir karakter ve bir figürlü motif li taklidi 12. ölçünün hem bas hem soprano partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir. Kontrpuan(eşlik) taklidi 13-14. ölçülerde bas partisinde yer alıyor.

17. ölçüde yapılan yarı kadans ve aldığı akor dereceleri ile 16-18. ölçünün ilk vuruşu ölçüleri arası, F dur (fa majör) tonda II. kesit yer alıyor. II.kesitte yer alan tema taklitleri: temanın sıkı taklidi 15-16. ölçülerde bas partisinde G moll (armonik sol minör) tondadır. Temanın gevşek taklitleri 16-17. ölçülerde soprano partisinde C dur (do majör) tonda, 17-18. ölçülerde alto partide F dur (fa majör) tondadır. II. kesitte yer alan tematik taklitler: Kontrpuan(eşlik) 18. ölçüde hem soprano hemde bas partisinde yer alıyor.

20. ölçünün ikinci vuruşunda yapılan yarı kadans ve aldığı akor dereceleri ile 18. ölçünün ikinci vuruşu ve 20. ölçünün ikinci vuruşu arası, D moll (armonik re minör) tonda III. kesit yer alıyor. III. kesitte yer alan tema taklitleri: tema gevşek taklitleri 18.

ölçüde alto partisinde D moll(armonik re minör) tondadır. Tema asli hali 20. ölçüde bas partisindedir. Tematik olarak yer alan yapılar: Temanın bir karakter ve bir figürlü motifi 19. ölçüde alto partide gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir. Kontrpuan(eşlik) hem bas 18-19. ölçülerde hem soprano hemde bas partisinde, 20. ölçüde hem alto hemde soprano partisindedir.

20. ölçünün ikinci vuruşu ile 23. ölçüler Coda dır. Coda da yer alan tema taklitleri: tema asli hali 20. ölçüde bas partisindedir. Tema sıkı taklidi 20-21. ölçülerde bas partisinde tonik tondadır. Tema gevşek taklitleri 21-22. Ölçülerde alto partisinde G dur (sol majör) tonda, 22. ölçüde alto partisinde A dur(la majör) tondadır. Tematik olarak yer alan yapılar: Temanın bir karakter ve bir figürlü motifi 22. ölçüde bas partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir.



Şekil 5.1.5. 4. Sinfonia Analizi

Johann Sebastian Bach 1720, Sinfonia, (Ed) Luigi Cataldi , 2005 http://icking-music-archive.org/These file(s) are part of the Werner Icking Music Collection.



Şekil 5.1.5.1. 4. Sinfonia Analizi

Johann Sebastian Bach 1720, Sinfonia, (Ed) Luigi Cataldi , 2005 http://icking-music-archive.org/These file(s) are part of the Werner Icking Music Collection.

5.1.6. 10. Sinfonia Analiz Yorumu

Eserin asli hali G dur (sol majör) tonalintesindedir. 5. ölçünün ilk vuruşunda yapılan tam kadans ve aldığı akor dereceleri ile 1-5. ölçünün ilk vuruşu arası, Eserin I. kesiti, karar(kendi) tonunda değil D dur (re majör) tonundadır. Tema 1-2. ölçülerde soprano partisindedir. Cevap 3-4. ölçülerde soprano partisindedir. Kontrpuan(eşlik) 1-4. ölçülerde bas partisindedir. I. kesitte yer alan tema taklitleri: tema sıkı taklidi 3-4. ölçülerde tonik tondadır. Tematik olarak yer alan yapılar: cevap temasının bir karakter ve bir figürlü motifi 5. ölçüde soprano partisinde gevşek(C.M.G.T) taklit şeklindedir.

11. ölçülerde yapılan tam kadans ve aldığı akor dereceleri ile 5. ölçünün ikinci vuruşu ile 11. ölçüler arası, E moll (armonik mi minör) tonda eserin II. kesiti yer alıyor. II. kesitte yer alan tema taklitleri: temanın sıkı taklidi 7-8. ölçülerde bas partisinde tonik tondadır. II. kesitte yer alan tematik taklitler: temanın dört figürlü motifi 10-11. ölçülerde alto partilerinde, 5-6. ölçülerde soprano partilerinde, 9-10. ölçülerde bas partilerinde, temanın iki figürlü motifi 5-10. ölçülerde bas partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir. Cevap temasının bir karakter ve bir figürlü motifi 5. ölçüde alto partisinde, 7. ölçüde soprano partisinde gevşek(C.M.G.T) taklit şeklindedir.

22. ölçünün ilk vuruşunda yapılan tam kadans ve aldığı akor dereceleri ile 12-22. ölçünün ilk vuruşu arası, H moll(armonik si minör) tonda Ara cümle yer alıyor. Ara cümlede yer alan tema taklitleri: cevap tema gevşek taklidi 20-21. ölçülerde soprano partisinde H moll (armonik si minör) tondadır. Ara cümlede yer alan tematik taklitler: temanın iki figürlü taklidi 12. ölçüde alto partisinde, temanın beş figürlü motifi 13-14 .ölçülerde soprano partisinde, 17-18. ölçülerde soprano partisinde, 18-19-20. ölçülerde soprano partisinde, 20-21-22. ölçülerde alto partisinde, temanın altı figürlü motifi 15-16. ölçülerde soprano partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir. Cevap temasının bir karakter ve bir figürlü motifi 12-13. ölçülerde soprano partisinde, 16-17-18-19-22. ölçülerde bas partilerinde, 18. ölçüde alto partisinde gevşek(.C.M.G.T) taklit şeklindedir. Kontrpuan(eşlik) 20-21. ölçülerde bas partisinde yer alıyor.

22. ölçünün ikinci vuruşu ile 24. ölçüler kadar arası, ton hazırlayıcı Koşu(pasaj) dır. Koşu(pasaj) da yer alan tematik taklitler: temanın dört figürlü taklidi 22-23. ölçülerde bas partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir. Cevap temasının bir karakter ve bir figürlü motifi 22-24. ölçülerde bas partisinde gevşek(C.M.G.T) taklit şeklindedir.

33. ölçüde yapılan yarı kadans ve aldığı akor dereceleri ile 25-33. ölçüler arası, G dur(sol majör) tonda, III. kesit yer alıyor. III. kesitte yer alan tema taklitleri: temanın sıkı taklidi 31-32. ölçülerde soprano partisinde Tonik tondadır. III. kesitte yer alan tematik taklitler: temanın dört figürlü motifi 24-25. ölçülerde alto partisinde, 31-32. ölçülerde bas partisinde, temanın üç figürlü motifi 28-29-30. Ölçülerde alto partilerde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir. Cevap temasının bir karakter ve bir figürlü motifi 27-28-29-30. ölçülerde soprano partilerinde, 27-28-30. Ölçülerin bas partilerinde gevşek(C.M.G.T) taklit şeklindedir.


Sinfonia n. 10
J.S. Bach
BWV 796
I. Kesit
Ton : D dur (re majör)
Tema
Cevap Tonik Tonda
Tema sıkı taklit Tonik Tonda
G - - -



Şekil 5.1.6.1. 10. Sinfonia Analizi

Johann Sebastian Bach 1720, Sinfonia, (Ed) Luigi Cataldi , 2005 http://icking-music-archive.org/These file(s) are part of the Werner Icking Music Collection.

5.2. Le Clavier bien tempéré (Das Wohltemperierte Clavier)[91]

Bach'ın bu yapıtı iki ayrı defter halinde 24 adet prelüd ve 24 adet füg ile toplamda 48 adet eser içermektedir. Bu esedeki en büyük başarısı, serenada, baarcorole veya diğer Barok popüler dans formlarına füg'ü ekleyerek dinlenilmesini ve popüler olmasını sağlamıştır. Bu fügler müzikal beceri ve tını ön planda tutularak derin ve manalı bir birer yapıt olma nireliği taşır.Bu fügler defterlerde tonal(serbest) kontrpuan ile yazılmış prelüd formlarından sonra yer alır. (Talay, 1959, s:113)

Prelüd ve füg formlarının ikili halde bir albümde sunulması ilk defa Alman Barok bestecisi Johann Casper Ferdinand Fischer'in(1656-1746) ''Ariadne Musica'' adlı albümde görülür. Bach'ın bu albümden etkilendiği ve ilham aldığı düşünülür. Fakat müzikal anlamda Bach daha önceki bestecilerden farklı olarak prelüd ve füg formunu geliştirerek en üst düzey haline ulaştırmıştır. Birinci albüm içerisinde bulunan 11 adet füg 3 sesli, 10 adet 4 sesli, 2 adet 5 sesli, 1 adet ise 2 seslidir. Yine bu albümden 9 adet füg reel fügden oluşur. İkinci albümünde bulunan füglerden 15 adeti 3 sesli, 9 adeti 4 ise sesli yazılmıştır. Bu albümde 11 adet reel füg bulunur. (Devrim, 2007, s:12, 13)

Bach kendi yaşağıdı çağda müzikal kuralların önüne geçerek serbest(tonal) kontrpuan yazısı ile kusursuz kabul edilecek eserler yazmaya çalıştı. Bu anlayışla kontrpuanı yazısını geliştirip kendi çağının müzik teorisine yön vermiştir. Biraz abartılı fakat düşündürücü bir şekilde Bach'ın müzikal yazısı ele alınırsa, kontrpuanı öğrenme aşamasındaki öğrenciler için Bach'ın W.T.C albümdeki fugal kompozisyonları uyuşmayan kontrpuan kuralların bile değersiz olduğu savunulabilir. Bach'ın fügleri temel bölüm(sergi), gelişim(orta bölüm) ve sonuç(final) ile genelde şarkı formunda gördüğümüz A-B-A şemasının müzikal uyum açısından en iyi anlatıldığı eserlerdir. Bach'ın füglerindeki serbest ara cümleler(episod) fügün ana bölümleri oluşturmadan tema girişlerini tamamlamasına kısacası, fügü taçlandıran önemli müzikal birimler sayılabilir. Bach aynı zamanda çağın skolastik düşüncesi ile örülmüş sıkı kontrpuanına(16. yüzyıl kontrpuanı) karşı olarak serbest(tonal) kontrpuanla besteciler, kontrpuana ilgi duyanlar ve bu işi öğrenmek isteyen öğrenciler için büyük ilham kaynağı olmuştur. (Riemann, 1890, s: I, II)

[91] Türkçe kaynaklarda iyi düzenlenmiş klavye olarak da izah edildiği yazılar mevcuttur.

5.2.1. 1.Füg Analiz (Das Wohltemperierte Clavier I) Yorumu

Eserin asli hali C dur (do majör) tonalintesindedir. 6. ölçünün ikinci vuruşunda yapılan tam kadans ve aldığı akor dereceleri ile eserin Sergi bölmesi 1-6. ölçünün ikinci vuruşu ölçüleri arasında, karar(kendi) tondadır. Tema 1-2. ölçüde alto partisinde yer alıyor. Cevap tonal 2-3-4. ölçülerin soprano partilerinde G dur(sol majör) tondadır. Kontrpuan(eşlik) ise 2-3-4 ölçülerin bas partilerinde yer alıyor. Sergi bölmesinde yer alan tema taklitleri: tema asli hali 5-6-7. ölçülerde bas partisinde yer alıyor. Cevap teması real hali 4-5. ölçülerde tenor partisinde Tonik tondadır. Sergi bölmesinde yer alan tematik taklitler: Kontrpuan(eşlik) 4-5. ölçülerde bas partisinde yer alıyor.

10. ölçünün 3. vuruşunda yapılan tam kadans ve aldığı akor dereceleri ile 6. ölçünün 3. vuruşu ile 10. ölçünün 3. vuruşu arası, G dur(sol majör) tonda Gelişme bölmesi yer almaktadır. Gelişmede yer alan tema taklitleri: tema asli hali 5-6. ölçülerde bas partisindedir. Temanın gevşek taklidi 7-8. ölçülerde soprano partisinde D moll(armonik re minör) tondadır. Cevap tonal taklidi 7-8. ölçülerde tenor partisinde D moll(armonik re minör) tonda, real taklidi ise 9-10. ölçülerde alto partisinde G dur (sol majör) tondadır. Gelişme bölmesinde yer alan tematik taklitler: Kontrpuan(eşlik) 7-8. ölçülerde bas partisinde yer alıyor.

16. ölçünün 2. vuruşunda yapılan yarı kadans ve aldığı akor dereceleri ile 10. ölçünün son vuruşu ile 16. ölçünün 2. vuruşu arası, A moll(Melodik la minör) tonunda Ara cümle yer alıyor. Ara cümlede yer alan tema taklitleri: temanın gevşek taklitleri: 10-11-12. ölçülerde alto partisinde ve 12-13. ölçülerde bas partisinde A moll (melodik la minör) tondadırlar. 14-15. ölçülerde alto partisinde A moll(Doğal la minör) tondadır. Cevap temasının tonal taklitleri 12-13. ölçülerde tenor partisinde ve 15-16. ölçülerde bas partisinde A moll(melodik la minör) tondadırlar. Ara cümlede yer alan tematik taklitler: temanın iki karakterli motifi 12-13. ölçülerde soprano partisinde gevşek(M.G.T) taklit, Cevabın dört karakterli motifi 14-15. ölçülerde tenor partisinde, 15-16. ölçülerde soprano partisinde gevşek(C.M.G.T) taklit şeklindedir.

19. ölçünün üçüncü vuruşunda yapılan tam kadans ve aldığı akor dereceleri ile 16. ölçünün 3. vuruşu ve 19. ölçünün üçüncü vuruşu arası, D dur(re majör) tonda Fazladan ara cümle yer alıyor. Fazladan ara cümlede yer alan tema taklitleri: temanın gevşek taklitleri: 17-18. ölçülerde tenor partisinde A dur(la majör) tonda, 17-18-19. ölçülerde bas partisinde D moll(armonik re minör) tonda, 19-20. ölçülerin tenor ve alto partilerinde G dur(sol majör) tondadırlar. Cevap tonal taklitleri 15-16. ölçülerde bas

partisinde A moll(melodik la minör) tonda, 16-17-18. ölçülerde alto partisinde A dur (melodik majör) tondadır. Fazladan ara cümlede yer alan tematik taklitler: temanın iki karakterli motifi 17. ölçüde soprano partisinde sıkı(M.S.T) taklit şeklindedir.

21. ölçüde yapılan yarı kadans ve aldığı akor dereceleri ile 19. ölçünün son vuruşu ile 21. ölçüler arası, G dur(sol majör) tonda, Fazladan ara cümle yer alıyor. Fazladan ara cümlede yer alan tema taklitleri: temanın gevşek taklitleri 19-20. ölçülerin tenor ve alto partilerinde G dur(sol majör) tondadırlar. 21-22-23. ölçülerde tenor partisinde Tonik tondadır. Cevap temasının real hali 20-21-22. ölçülerde soprano partisinde G dur(sol majör) tondadır. Fazladan ara cümlede yer alan tematik taklitler: temanın iki karakterli motifi 20-21. ölçülerde bas partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir.

25. ölçüde yapılan tam kadans ve akor dereceleri ile 22-25. ölçüler arası, F dur(fa majör) tonda Fazladan ara cümle yer alıyor. Fazladan ara cümlede yer alan tema taklitleri: temanın gevşek taklitleri 21-22-23. ölçülerde tenor partisinde Tonik tonda, 24-25. ölçülerde tenor partisinde F dur(fa majör) tondadır. Temanın sıkı taklidi 24-25-26. ölçülerde alto partisindedir. Fazladan ara cümlede yer alan tematik taklitler: 22. ölçüde alto partisinde yer alıyor.

27. ölçüde yapılan plagal kadans ile 26.27. ölçüler arası, Sonuç bölmesidir.



Şekil 5.2.1. 1.Füg Analizi (Das Wohltemperierte Clavier I)

Johann Sebastian Bach 1722, (Ed) Franz Kroll, Cöthen , Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 14 (pp.89-202, 241-70), Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1866. Plate B.W. XIV. Public Domain



Şekil 5.2.1.1. 1.Füg Analizi (Das Wohltemperierte Clavier I)

Johann Sebastian Bach 1722, (Ed) Franz Kroll, Cöthen , Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 14 (pp.89-202, 241-70), Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1866. Plate B.W. XIV. Public Domain

5.2.2. 4. Füg Analiz (Das Wohltemperierte Clavier I) Yorumu

Eserin asli hali Cis moll (armonik dodiyez minör) tonalintesindedir. 44. ölçünün ilk vuruşunda yapılan yarı kadans ve aldığı akor dereceleri ile eser eserin Sergi bölmesi 1-44. ölçünün ilk vuruşu ölçüleri arası, karar(kendi) tondadır. Tema 1-2-3. ölçülerin bas partisinde yer alıyor. Cevap real hali 4-5-6. ölçülerde tenor partisinde Gis moll(armonik sol minör) tondadır. Kontrpuan(eşlik) ise 4-5-6. ölçülerde bas partisinde yer alıyor. Sergi bölmesinde yer alan tema taklitler: tema gevşek taklitleri 6-7-8. ölçülerde tenor partisinde tonik tonda, 9-10-11. ölçülerde alto partisinde H dur(si majör) tonda, 29-30. ölçülerde alto ve bas partisinde H dur(si majör) tonda, 32-33-34. ölçülerde tenor partisinde E dur (mi majör) tonda, 34-35. ölçülerde bariton partisinde A dur (la majör) tondadır. Tema asli hali 7-8-9. ölçülerde alto partisinde, 14-15-16. ölçülerde soprano partisinde, 25-26-27. ölçülerde tenor partisinde yer alıyor. Cevap real taklidi 19-20-21. ölçülerde bariton partisinde Gis moll(armonik sol minör) tondadır. Sergi bölmesinde yer alan tematik taklitler: temanın iki karakterli motifi 8. ölçüde bas, 13. ölçüde tenor, 18-19. ölçülerde soprano, 23. ölçüde bariton, 37.ölçüde bas partisinde sıkı(M.S.T) taklit, 10-11-14-16-19-21-34-35-36-38. ölçülerde bas, 12-13-15-20-28-44-45. ölçülerde tenor, 21-47 ölçülerde alto, 12-19-20. ölçülerde soprano partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir. Kontrpuan(eşlik) 12-13. ölçülerde bas, 22-23. ölçülerde soprano, 46. ölçüde alto partisinde yer alıyor.

64. ölçüde yapılan yarı kadans ve aldığı akor dereceleri ile 47. ölçünün son vuruşu ve 64. ölçüler arası, Fis moll(armonik fadiyez minör) tonda, Gelişme bölmesi yer almaktadır. Gelişme bölmesinde yer alan tema taklitleri: tema gevşek taklidi 54-55-56. ölçülerde alto partisinde A dur (la majör) tondadır. Gelişme bölmesinde yer alan tematik taklitler: temanın iki karakterli motifi 54-55-56-64. ölçülerde soprano partisinde, 57-58. ölçülerde bas partisinde, 62-63. ölçülerde bas partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir.

69. ölçüde yapılan yarı kadansla ve aldığı akor dereceleri ile 65-69. ölçüler arası, Gis dur (soldiyez majör) tonda, Ara cümle yer almaktadır. Ara cümlede yer alan tema taklitleri: tema sıkı taklidi 66-67-68. ölçülerde soprano partisinde Dis moll (armonik rediyez minör) tonundadır. Ara cümlede yer alan tematik taklitler: temanın iki karakterli motifi 69. ölçüde alto partisinde gevşek(M.G.T) taklit, 69. ölçüde bas partisinde sıkı(M.S.T) taklit şeklindedir.

90. ölçüde yapılan yarı kadans ve aldığı akor dereceleri ile 70-90. ölçüler arası, Cis moll(armonik dodiyez minör) tonda, Sonuç bölmesi yer almaktadır. Sonuç bölmesinde yer alan tema taklitleri: temanın asli hali 73-74-75. ölçülerde bas partisinde, 76-77-78,89-90-91. ölçülerde soprano partisindedir. Cevap tonal taklidi 85-86-87. ölçülerde bariton partisinde fis moll (armonik fadiyez minör) tondadır.Sonuç bölmesinde yer alan tematik taklitler: temanın iki karakterli motifi 70. ölçüde alto partisinde, 71-72-80. ölçülerde soprano partisinde, 82. ölçüde bariton partisinde sıkı(M.S.T) taklit, 70-88. ölçülerde bas partisinde, 73-86-87. ölçülerde tenor, 79. ölçüde soprano partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir. Kontrpuan(eşlik) 80. ölçüde bas partisinde yer alıyor.

91-115. ölçüler arası, Coda dır. Coda da yer alan tema taklitleri: 94-95-96. ölçülerde soprano partisinde sıkı taklit olarak Cis moll(melodik dodiyez minör) tonda, 105-106-107, 110-111-112. ölçülerde soprano partisinde Tonik tondadırlar. Tema asli hali 97-98-99. ölçülerde bas partisindedir. Coda da yer alan tematik taklitler: temanın iki karakterli motifi 95-96-105-109. ölçülerde alto partisinde, 102. ölçüde soprano partisinde, 98-99-101-106-110. ölçüde tenor, 104 ölçüde bariton partisinde gevşek(M.G.T) taklit, 102. ölçüde bas partisinde, 103. ölçüde soprano partisinde sıkı(M.S.T) taklit şeklindedir. Kontrpuan(eşlik) 99-100-104. ölçülerde soprano partisinde, 103-108. ölçülerde tenor partisinde yer alıyor.



Şekil 5.2.2. 4. Füg Analizi (Das Wohltemperierte Clavier I)

Johann Sebastian Bach 1722, (Ed) Franz Kroll, Cöthen , Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 14 (pp.89-202, 241-70), Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1866. Plate B.W. XIV. Public Domain



Şekil 5.2.2.1. 4. Füg Analizi (Das Wohltemperierte Clavier I)

Johann Sebastian Bach 1722, (Ed) Franz Kroll, Cöthen , Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 14 (pp.89-202, 241-70), Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1866. Plate B.W. XIV. Public Domain



Şekil 5.2.2.2. 4. Füg Analizi (Das Wohltemperierte Clavier I)

Johann Sebastian Bach 1722, (Ed) Franz Kroll, Cöthen , Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 14 (pp.89-202, 241-70), Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1866. Plate B.W. XIV. Public Domain



Şekil 5.2.2.3. 4. Füg Analizi (Das Wohltemperierte Clavier I)

Johann Sebastian Bach 1722, (Ed) Franz Kroll, Cöthen , Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 14 (pp.89-202, 241-70), Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1866. Plate B.W. XIV. Public Domain

5.2.3. 10. Füg Analiz (Das Wohltemperierte Clavier I) Yorumu

Eserin asli hali E moll (armonik mi minör) tonalintesindedir. 17. ölçünün ilk vuruşunda yapılan yarı kadans ve aldığı akor dereceleri ile eserin Sergi bölmesi 1-17. ölçünün ilk vuruşu ölçüleri arası, ilgili(paralel) G dur (sol majör) tondadır. Tema 1-2. ölçülerde soprano partisinde yer alıyor. Cevap real 3-4. ölçülerde bas partisinde H moll(armonik si minör) tondadır. Kontrpuan(eşlik) 3-4. ölçülerde soprano partisinde yer alıyor. Sergi bölmesinde yer alan tema taklitleri: tema gevşek taklitleri 5-6. ölçülerde soprano partisinde H moll(armonik si minör) tonda, 7-8. ölçülerde soprano partisinde A moll (armonik la minör) tonda, 9-10. ölçülerde soprano partisinde G dur (sol majör) tonda, 11-12. ölçülerde soprano partisinde G dur (sol majör) tonda, 13-14. ölçülerde bas partisinde G dur (sol majör) tondadır. Kontrpuan (eşlik) taklitleri 5-6-7-8-11-12. ölçülerde bas partisinde, 13-14. ölçülerde soprano partisindedir. Sergi bölmesinde yer alan tematik taklitler: temanın üç figürlü motifi 15-17. ölçülerde soprano partisinde, 10-16. ölçülerde bas partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir. Kontrpuan(eşlik) 9 ölçüde bas partisinde yer alıyor.

17. ölçünün ikinci vuruşu ile 20. ölçüler arası, ton hazırlayıcı Koşu(pasaj) dır. Koşu(pasaj) da yer alan tema taklitleri: tema gevşek taklitleri 19-20. ölçülerde soprano ve bas partisinde A moll(armonik la minör) tondadır. Koşuda yer alan tematik taklitler: temanın üç figürlü motifi 17. ölçüde soprano ve 18. ölçüde bas partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir.

25. ölçüde yapılan tam kadans ve aldığı akor dereceleri ile 21-25. ölçüler arasında, E moll(armonik mi minör) tonda Gelişme bölmesi yer alıyor. Gelişme bölmesinde yer alan tema taklitleri: tema asli hali 22-23. ölçülerde soprano partisindedir. Tema gevşek taklitleri 24-25. ölçülerde bas partisinde Tonik tondadır. Kontrpuan (eşlik) taklitleri 22-23. ölçülerde bas partisinde, 24-25. ölçülerde soprano partisindedir. Gelişme bölmesinde yer alan tematik taklitler: temanın üç figürlü motifi 21. ölçüde bas partisinde sıkı(M.S.T) taklit şeklindedir.

30. ölçüde yapılan yarı kadans ve aldığı akor dereceleri ile 26-31. ölçüler arasında, D moll (armonik re minör) tonda, Ara cümle yer almaktadır. Ara cümlede yer alan tema taklitler: tema gevşek taklitleri 26-27. ölçülerde bas partisinde D moll(armonik re minör) tonda, 28-29. ölçülerde bas partisinde C dur(do majör) tondadır. Tema sıkı taklidi 30-31. ölçülerde bas partisinde D moll (melodik re minör) tondadır. Kontrpuan (eşlik) taklitleri 26-27. ölçülerde soprano partisinde, 30-31. ölçülerde

soprano partisindedir. Ara cümlede yer alan tematik taklitler: Kontrpuan(eşlik) 28. ölçüde soprano partisinde yer alıyor.

42. ölçüde yer alan tam kadans ve aldığı akor dereceleri ile 32-42. ölçüler arasında, Sonuç bölmesi yer alıyor. Sonuç bölmesinde yer alan tema taklitleri: tema sıkı taklidi 32-33. ölçülerde soprano partisinde Tonik tondadır. Cevap tonal taklidi 38-39. ölçülerde soprano ve bas partilerinde tonik tonda, 40-41. ölçülerde soprano partisinde Tonik tondadır. Kontrpuan (eşlik) taklitleri 32-33. ölçülerde bas partisindedir. Sonuç bölmesinde yer alan tematik taklitler: temanın üç figürlü motifi 34-36-40. ölçülerde bas partisinde, 35-37. ölçülerde soprano partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir.



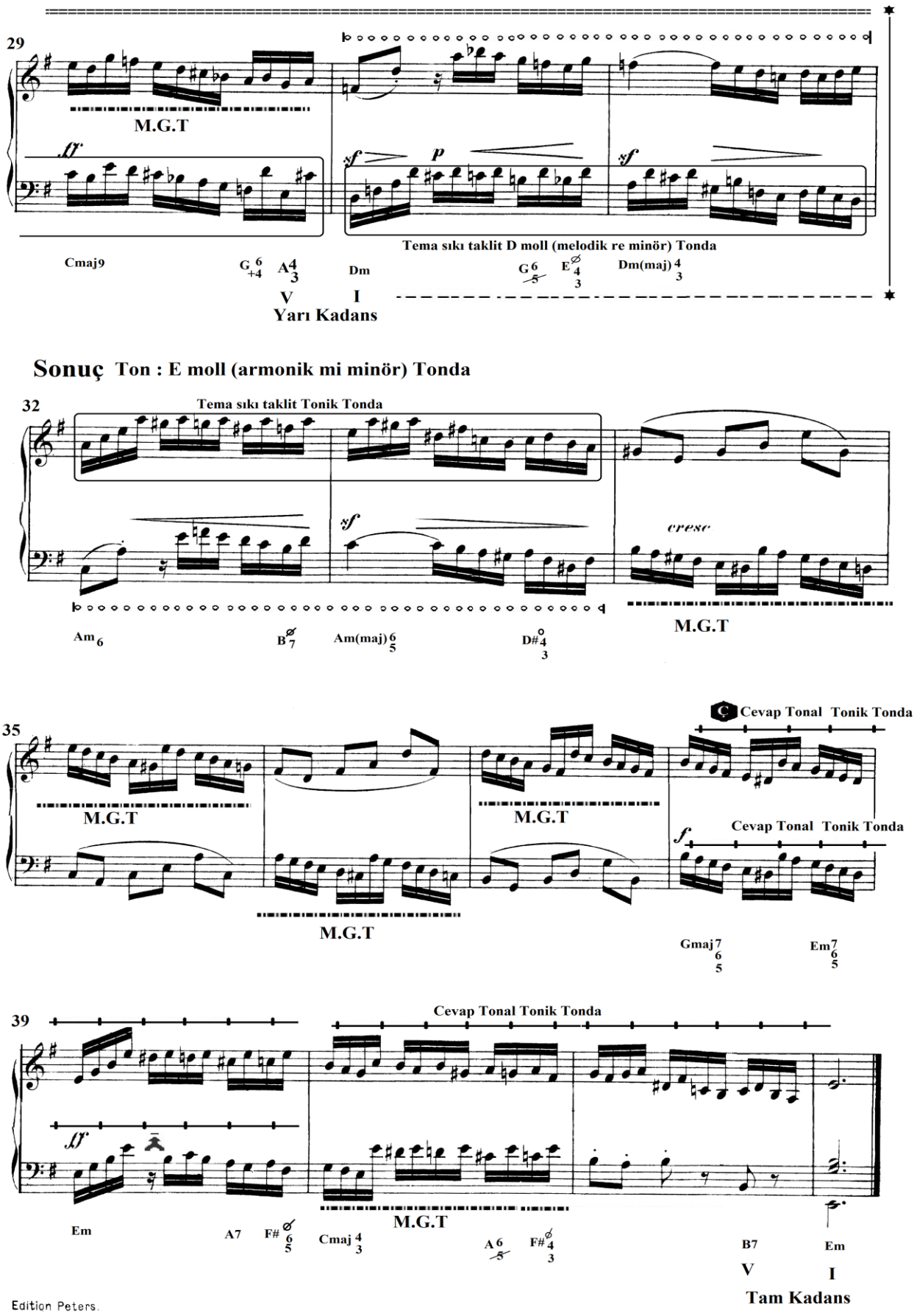
Şekil 5.2.3. 10. Füg Analizi (Das Wohltemperierte Clavier I)

Johann Sebastian Bach 1722, (Ed) Franz Kroll, Cöthen , Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 14 (pp.89-202, 241-70), Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1866. Plate B.W. XIV. Public Domain



Şekil 5.2.3.1. 10. Füg Analizi (Das Wohltemperierte Clavier I)

Johann Sebastian Bach 1722, (Ed) Franz Kroll, Cöthen , Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 14 (pp.89-202, 241-70), Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1866. Plate B.W. XIV. Public Domain



Şekil 5.2.3.2. 10. Füg Analizi (Das Wohltemperierte Clavier I)

Johann Sebastian Bach 1722, (Ed) Franz Kroll, Cöthen , Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 14 (pp.89-202, 241-70), Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1866. Plate B.W. XIV. Public Domain

5.2.4. 2. Füg Analiz (Das Wohltemperierte Clavier II) Yorumu

Eserin asli hali C moll (armonik do minör) tonalintesindedir. 11. Ölçünün 3. vuruşunda yapılan yarı kadans ve aldığı akor dereceleri ile eserin Sergi bölmesi 1-11. ölçünün 3. vuruşu ölçüleri arasında kendi(karar) tonundadır. Tema 1. ölçüde alto partisinde yer alıyor. Cevap tonal 2. ölçüde soprano partisinde C moll(Doğal do minör) tondadır. Kontrpuan(eşlik) 2. ölçüde alto partisinde yer alıyor. Sergi bölmesinde yer alan tema taklitleri: Tema aslı hali taklidi 4. ölçüde bas partisindedir. Cevap tonal taklitleri 7. ölçüde bas partisinde, 10. ölçüde alto partisinde Tonik tondadırlar. Kontrpuan(eşlik) taklidi 3-4. ölçülerde alto partisindedir. Sergi bölmesinde yer alan tematik taklitler: Kontrpuan(eşlik) 5-10. ölçülerde soprano partisinde yer alıyor.

14. ölçünün ilk vuruşunda yapılan tam kadans ve aldığı akor dereceleri ile 11. ölçünün son vuruşu ile 14. ölçünün ilk vuruşu arası, G moll(armonik sol minör) tonda Ara cümle yer alıyor. Ara cümlede yer alan tema taklitleri: Tema gevşek taklidi 12-13. ölçülerde bas partisinde B moll (sibemol minör) tondadır.

18. ölçünün ikinci vuruşunda yapılan tam kadans ve aldığı akor dereceleri ile 14. ölçünün ikinci vuruşu ile 18. ölçünün ikinci vuruşu arası, ilgili(paralel) Es dur(mibemol majör) tonda Gelişme bölmesi yer alıyor. Gelişme bölmesinde yer alan tema taklitleri: Tema asli hali taklidi 14. ölçüde soprano partisindedir. Tema gevşek taklidi 15. ölçüde bas partisinde Tonik tonda, Cevap tonal taklidi 16. ölçüde alto partisinde Tonik tondadır.

23. ölçünün 3. vuruşunda yapılan tam kadans ve aldığı akor dereceleri ile 18. ölçünün 3. vuruşu ile 23. ölçünün 3. vuruşu arası, C moll (armonik do minör) tonunda Sonuç bölmesi yer alıyor. Sonuç bölmesinde yer alan tema taklitleri: Tema gevşek taklidi 19. ölçüde soprano partisinde Tonik tondadır. Cevap tonal taklidi 22. ölçüde bas partisinde Es dur(mibemol majör) tondadır. Sonuç bölmesinde yer alan tematik taklitler: Kontrpuan(eşlik) 20. ölçüde bas partisinde, 23. ölçüde soprano partisinde yer alıyor.

23. ölçünün son vuruşu ile 28. ölçüler arası, Coda dır. Coda da yer alan tema taklitleri: Tema asli hali taklidi 23-24. ölçüde alto partisindedir. Tema gevşek taklidi 25. ölçüde alto partisinde C dur(do majör) tondadır. Cevap tonal taklidi 26. ölçüde bas partisinde Tonik tondadır.



Şekil 5.2.4. 2. Füg Analizi (Das Wohltemperierte Clavier II)

Johann Sebastian Bach 1743, (Ed) Alfred Kreutz 1963, Leipzing, Edition Peters, Plate E.P. 11969, Public Domain



Şekil 5.2.4.1. 2. Füg Analizi (Das Wohltemperierte Clavier II)

Johann Sebastian Bach 1743, (Ed) Alfred Kreutz 1963, Leipzing, Edition Peters, Plate E.P. 11969, Public Domain



Şekil 5.2.4.2. 2. Füg Analizi (Das Wohltemperierte Clavier II)

Johann Sebastian Bach 1743, (Ed) Alfred Kreutz 1963, Leipzing, Edition Peters, Plate E.P. 11969, Public Domain

5.2.5. 14. Füg Analiz (Das Wohltemperierte Clavier II) Yorumu

Eserin asli hali Fis moll (armonik fadiyez minör) tonalintesindedir. 21. ölçünün 3. vuruşunda yapılan yarı kadans ve aldığı akor dereceleri ile eserin Sergi bölmesi 1-21. ölçünün 3. vuruşu ölçüleri arasında, kendi(karar) tonundadır. Tema 1-2-3. ölçülerde tenor partisinde yer alıyor. Cevap tonal 4-5-6. ölçülerde soprano partisinde Cis moll(melodik dodiyez minör) tondadır. Kontrpuan(eşlik) 4-5-6. ölçülerde tenor partisinde yer alıyor. Sergi bölmesinde yer alan tema taklitleri: tema asli halleri 8-9-10-11. ölçülerde bas partisinde, 16-17-18. ölçülerde soprano partisindedir. Sergi bölmesinde yer alan tematik taklitler: temanın üç karakterli motifi 13. ölçüde soprano partisinde, 14-21. ölçülerde bas partisinde, 15-16-18. ölçülerde tenor partisinde gevşek(M.G.T) taklit, 17. ölçüde tenor partisinde sıkı(M.S.T) taklit şeklindedirler. Kontrpuan(eşlik) 7. ölçüde bas partisinde yer alıyor.

31. ölçüde yapılan yarı kadans ve akor dereceleri ile 21. ölçünün son vuruşu ile 31. ölçüler arası, E dur (mi majör) tonda, Gelişme bölmesi yer almaktadır. Gelişme bölmesinde yer alan tema taklitleri: Cevap tonal taklidi 28-29-30-31. ölçülerde tenor partisinde D dur(re majör) tondadır. Gelişme bölmesinde yer alan tematik taklitler: temanın üç karakterli motifi 28. ölçüde bas partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir. Kontrpuan(eşlik) 24-28. ölçüde soprano, 25. ölçüde bas partisindedir.

41. ölçüde yapılan tam kadans ve aldığı akor dereceleri ile 32-41. ölçünün ikinci vuruşu arası, Cis moll(armonik dodiyez minör) tonda, Ara cümle yer alıyor. Ara cümlede yer alan tema taklitleri: Tema sıkı taklidi 34-35-36. ölçülerde bas partisinde Cis moll(armonik dodiyez minör) tondadır. Ara cümlede yer alan tematik taklitler: temanın üç karakterli motifi 32. ölçüde soprano ve bas partisinde, 33. ölçüde tenor partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir. Kontrpuan(eşlik) 32. ölçüde tenor partisinde yer alıyor.

43. ölçünün 3. vuruşunda yapılan tam kadans ve aldığı akor dereceleri ile 41. ölçünün 3. vuruşu ile 43. ölçünün 3. vuruşu arası, Gis moll(armonik soldiyez minör) tonda, Fazladan ara cümle yer almaktadır.

53. ölçüde yapılan yarı kadans ve aldığı akor dereceleri ile 43. ölçünün son vuruşu ile 53. ölçü arası, H moll(armonik si minör) tonda, Fazladan ara cümle yer almaktadır. Fazladan ara cümlede yer alan tema taklitleri: Cevap real taklidi 51-52-53-54. ölçülerde tenor partisinde H moll(armonik si minör) tondadır. Fazladan ara cümlede

yer alan tematik taklitler: Kontrpuan(eşlik) 46. ölçüde alto, 47-48. ölçüde bas partisinde, 52-53. ölçülerde soprano partisinde yer alıyor.

56. ölçüde yapılan yarı kadans ve aldığı akor dereceleri ile 54-56. ölçüler arası, Fis moll(armonik fadiyez minör) tonda, Sonuç bölmesi yer almaktadır. Sonuç bölmesinde yer alan tema taklitleri: Tema gevşek taklidi 55-56. ölçülerde soprano partisinde Fis moll (armonik fadiyez minör) tonalintesindedir.

62. ölçünün 2. vuruşunda yapılan yarı kadans ve aldığı akor dereceleri ile 57-62. ölçünün 2. vuruşu arası, Cis moll(armonik dodiyez minör) tonda Fazladan ara cümle yer alıyor. Tema gevşek taklidi 60-61-62. ölçülerde bas partisinde Cis moll(armonik do minör) tondadır. 70. ölçüde yapılan tam kadans ile 57-70. ölçüler arası, Coda dır. Coda da yer alan tema taklitleri: Tema asli hali 66-67-68-69. ölçülerde soprano partisindedir. Coda da yer alan tematik taklitler: temanın üç karakterli motifi 64-65. ölçülerde tenor partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir. Kontrpuan(eşlik) 60. ölçüde soprano partisindedir.



Şekil 5.2.5. 14. Füg Analizi (Das Wohltemperierte Clavier II)

Johann Sebastian Bach 1743, (Ed) Alfred Kreutz 1963, Leipzing, Edition Peters, Plate E.P. 11969, Public Domain



Şekil 5.2.5.1. 14. Füg Analizi (Das Wohltemperierte Clavier II)

Johann Sebastian Bach 1743, (Ed) Alfred Kreutz 1963, Leipzing, Edition Peters, Plate E.P. 11969, Public Domain



Şekil 5.2.5.2. 14. Füg Analizi (Das Wohltemperierte Clavier II)

Johann Sebastian Bach 1743, (Ed) Alfred Kreutz 1963, Leipzing, Edition Peters, Plate E.P. 11969, Public Domain



Şekil 5.2.5.3. 14. Füg Analizi (Das Wohltemperierte Clavier II)

Johann Sebastian Bach 1743, (Ed) Alfred Kreutz 1963, Leipzing, Edition Peters, Plate E.P. 11969, Public Domain



Şekil 5.2.5.4. 14. Füg Analizi (Das Wohltemperierte Clavier II)

Johann Sebastian Bach 1743, (Ed) Alfred Kreutz 1963, Leipzing, Edition Peters, Plate E.P. 11969, Public Domain

5.3. L'Offrande Musicale (Das Musikalische Opfer)[92]

1747 yılında Bach'ın Postdam da bulunan Prusya Kralı Büyük Friedrich'in sarayında çalışan oğlu Carl Philipp Emanuel ziyaret eder. Bu ziyaretin asli amacı Bach'ın methini duyan Kralın, Bach'ı tanımak için düzünlediği bir davettir. Kral kişisel hayatında flüt çalan müzikişinas karakterde biriydi. Bach Sanssouci sarayına vardığında, Kral ona tüm sarayı gezdirdikten sonra dinleme için kısa bir zaman dilimi tanır ve sonrası müzik odansında onunla bir araya gelir. Bu odada ona verdiği bir tema ile klavyeli çalgılar üzerinde becerilerini göstermesi istenir. Bach aldığı bu temada etraflıca bir perfonmas sergileyemedi veya daha da iyi bir sergi hazırlamasını gerektiği düşünmüş olması gerekir ki, ziyaret dönüşü aldığı tema ile ilgili ‘‘Das Musikalische Opfer’’ albümünü hazırlaması Krala bir hediye aynı zamanda bir cevap niteliğindedir. Bu albüm büyük ölçekli ve uzun soluklu Golberg çeşitlemelerdeki yazım gibi kontrpuntal döngüler içermektedir. Albüm 3 sesli bir füg(ricercare), 2 sesli canon perpetuus, tek sesli canones diversi, İki sesli Violini in unisono(viyola için), 2 sesli Per motum contrarium, 2 sesli Per Augmentationem, 2 sesli contrario motu, 2 sesli fuga canonica, 6 sesli ricercare(füg), tek sesli canon a2 ve canon a4, 4 bölümlü tiolu bir sonat, 3 sesli bir conone perpetuo içeriyor. Bach bu eseri hazırladında 62 yaşındaydı. Bu albümdeki ses getiren en başarılı eseri 6 sesli füg(ricercare 6) yazısıdır. Bu eser klavye ile tam bir şekilde çalınması karşın Bach, eser için herhangi bir çalgı belirtmemiştir. II. Viyana Klasik ekolünden olan Anton Von Webern bu ‘‘Für Orchester Gesetzt Von’’ atıfı ile bu eser üzerinde yeni teknik ve enstrümanlar belirleyerek gerçekleştirdiği Transkripsiyonu eseri yeniden kalıtsal hale getirmiştir. (Guayl, 2007, s: 12), (Talay, 1959, s:114)

[92] Türkçe kaynaklada genellikle dilimize ‘‘Müzikal Armağan’’ olarak çevrilir.

5.3.1. Ricercare a6. Analiz L'Offrande Musicale (Das Musikalisch Opfer)[93] Yorumu

Eserin asli hali C moll (armonik do minör) tonalintesindedir. 21. ölçünün ilk vuruşunda yapılan yarı kadans ve aldığı akor dereceleri ile C moll (armonik do minör) tonda ve 54. ölçüde yapılan yarı kadans ve aldığı akor dereceleri ile 21. ölçünün ikinci vuruşu ile 54. ölçüler arası, Es dur(mibemol majör) tonda iki ayrı bölme halinde eserin Sergi bölmesi meydana gelmektedir. Bu tonlar paralel(ilgili) tonların döngüsü ile örülmüştür. Tema 1-2-3-4-5-6-7-8. ölçülerde alto partisinde yer alıyor. Cevap tonal hali 5-6-7-8-9-10-11-12. ölçülerde soprano2 partisinde G moll(armonik sol minör) tondadır. Kontrpuan(eşlik) 9-10-11-12-13-14-15-16. ölçülerde alto partisinde yer almaktadır. II. Ek tema 36-37-38-39. ölçülerde tenor2 partisinde G moll(armonik sol minör) tondadır. III. Ek tema 33-34-35-36-37. ölçülerde bas partisinde Es dur(mibemol majör) tondadır. Sergi bölmesinde yer alan tema taklitleri: Tema asli hali 9-10-11-12-13-14-15-16. ölçülerde tenor2 partisinde, 19-20-21-22-23-24-25-26. ölçülerde soprano1 partisindedir. Cevap tonal taklitleri 13-14-15-16-17-18-19-20. ölçülerde tenor1 partisinde ve 25-26-27-28-29-30-31-32. ölçülerde bas partisinde G moll(armonik sol minör) tondadırlar. II. Ek tema sıkı taklidi 32-33-34-35. ölçülerde soprano partisinde G moll(armonik sol minör) tondadır. II. Ek tema gevşek taklitleri 59-60-61-62. ölçülerde alto partisinde ve 38-39-40-41. ölçülerde bas partisinde Tonik tondadırlar. III. Ek tema sıkı taklitleri 50-51-52-53-54. ölçülerde tenor2 partisinde ve 42-43-44-45-46. ölçülerde bas partisinde Es dur(mibemol majör) tondadırlar. Kontrpuan(eşlik) 17-18-19-20-21-22-23-24. ölçülerde tenor2 partisindedir. Sergi bölmesinde yer alan tematik taklitler: temanın iki karakterli motifi 48-57-58. ölçülerde alto partisinde, 38-40-41-52-53. ölçülerde soprano1 partisinde, temanın üç karakterli motifi 25-26-30-31-67-68. ölçülerde tenor2 partisinde, temanın dört karakterli motifi 16-44-45-46. ölçülerde soprano2 partisinde, 23. ölçüde alto partisinde, 40-41. ölçülerde soprano1 partisinde, 60-61. ölçülerde soprano2 partisinde, temanın altı karakterli motifi 19-20. ölçülerde alto partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir. Temanın iki karakterli motifi 42. ölçüde tenor2 partisinde, temanın üç karakterli motifi 66. ölçüde tenor1 partisinde sıkı(M.S.T) taklit şeklindedir. II. Ek temanın iki karakterli motifi 42-43. ölçülerde soprano1 partisinde gevşek(M.G.T) taklit, 64-65. ölçülerde alto partisinde sıkı(M.S.T) taklit şeklindedir. III. Ek temanın iki karakterli motifi 42-43. ölçülerde soprano2 partisinde, III. Ek temanın üç karakterli

[93] 1.Eser bölmeleri(bölümleri) ayırmada kullanılan kadansların(akor) ölçüleri bas partisine göre belirlenip, ölçüleri yazılmıştır. 2.Partilerin belli olması açısından partilere isim verilmiştir.3. ölçüye sığmayan serbest ölçüler sıralı olarak düşünülüp, ölçü numarandırılmıştır.

motifi 61-62-63. ölçülerde tenor2 partisinde, 74-75-76. ölçülerde alto partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir. Kontrpuan(eşlik) 13-14-15-22-24. ölçülerde soprano2, 18-22-25-49. ölçülerde alto partisindedir.

74. ölçüde yapılan tam kadans ve aldığı akor dereceleri ile 55-74. ölçüler arası, G moll(armonik sol minör) tonda Ara cümle yer almaktadır. Ara cümlede yer alan tema taklitleri: Cevap tonal taklidi 85-86-87-88-89-90-91-92. ölçülerde tenor2 partisinde G moll(armonik sol minör) tondadır. Ara cümlede yer alan tematik taklitler: temanın iki karakterli motifi 74-85. ölçülerde tenor2 partisinde, temanın üç karakterli motifi 82-83. ölçülerde alto partisinde, 75-76. ölçülerde tenor2 partisinde, 80-81. ölçülerde soprano1 partisinde, temanın dört karakterli motifi 62-63. Ölçülerde soprano1 partisinde, 61-62. ölçülerde bas partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir. Temanın iki karakterli motifi 94. ölçüde soprano2 partisinde, 80. ölçüde tenor2 partisinde, 66. ölçüde bas partisinde sıkı(M.S.T) taklit şeklindedir. II. Ek temanın iki karakterli motifi 91-92. ölçülerde soprano2 partisinde, 78-79. ölçülerde tenor2 partisinde gevşek(M.G.T) taklit, 78-79. ölçülerde tenor2 partisinde ve 85-86. ölçülerde tenor1 partisinde sıkı(M.S.T.) şeklindedir. III. Ek temanın iki karakterli motifi 75-76. ölçülerde tenor1 partisinde sıkı(M.S.T) taklit şeklindedir. Kontrpuan(eşlik) 99. ölçüde soprano2 partisindedir.

91. ölçünün ilk vuruşunda yapılan tam kadans ve aldığı akor dereceleri ile 76-91. ölçünün ilk vuruşu arası, F moll(armonik fa minör) tonda ve 133. ölçüde yapılan tam kadans ve aldığı akor dereceleri ve aldığı 92-133. ölçüler arası As dur(labemol majör) tonda iki ayrı bölme halinde eserin Gelişme bölmesi yer alıyor. Bu tonlar paralel(ilgili) tonların döngüsü ile örülmüştür.Gelişme bölmesinde yer alan tema taklitleri: tema sıkı taklitleri 112-113-114-115-116-117-118-119. ölçülerde alto partisinde Tonik tonda, 124-125-126-127-128-129-130-131. ölçülerde tenor1 partisinde B dur(sibemol majör) tondadır. Tema gevşek taklidi 106-107-108-109-110-111-112-113. ölçülerde soprano1 partisinde Es dur(mibemol majör) tondadır. III. Ek tema sıkı taklidi 125-126-127-128-129. ölçülerde bas partisinde As dur(labemol majör) tondadır. Gelişme bölmesinde yer alan tematik taklitler: temanın iki karakterli motifi 94. ölçülerde tenor1 partisinde, 81-82-120. ölçülerde bas partisinde, 117-128. ölçülerde tenor2 partisinde, temanın üç karakterli motifi 129-130-164-165. ölçülerde soprano2 partisinde, 102-103. ölçülerde soprano1 partisinde 130-131-144-145. ölçülerde tenor1 partisinde, 138-139-149-150. ölçülerde tenor2 partisinde, , temanın dört karakterli motifi 100-101. ölçülerde soprano1 partisinde, 95-96-97-117. ölçülerde bas partisinde, 133. ölçüde tenor2 partisinde, 151.

ölçüde alto partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir. temanın iki karakterli motifi 94-128. ölçülerde tenor2 partisinde, 105. ölçüde alto partisinde, 147. ölçüde tenor1 partisinde, temanın üç karakterli motifi 98-99. ölçülerde tenor2 partisinde, 114-115. ölçülerde soprano2 partisinde, 90-91. ölçülerde soprano1 partisinde sıkı(M.S.T) taklit şeklindedir. II. Ek tema iki karakterli motifi 124-125-132-133. ölçülerde soprano1 partisinde, 147-148. ölçülerde alto partisinde, 140-141. ölçülerde tenor1 partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir.

167. ölçünün ilk vuruşunda yapılan tam kadans ve aldığı akor dereceleri ile 134-167. ölçüler arası, C moll(armonik do minör) tonda, Sonuç bölmesidir. Sonuç bölmesinde yer alan tema taklitleri: tema gevşek taklidi 160-161-162-163-164-165-166-167. ölçülerde bas partisinde Tonik tondadır. Cevap tonal taklidi 172-173-174-175-176-177-178-179. ölçülerde soprano2 partisinde G moll (armonik sol minör) tondadır. Sonuç bölmesinde yer alan tematik taklitler: temanın iki karakterli motifi 141. ölçüde soprano1 partisinde, 205. ölçüde soprano2 partisinde, 155. ölçüde alto partisinde, 140-141-143.ölçülerde bas partisinde, 164. ölçüde tenor2 partisinde, temanın üç karakterli motifi 186-187. ölçülerde soprano2 partisinde, 162-163. ölçülerde alto partisinde, temanın dört karakterli motifi 156-168. ölçülerde tenor1 partisinde, 140-152-153-154-155-156. ölçülerde bas partisinde, 169-173-177-185. ölçülerde tenor2 partisinde, 163. ölçüde soprano1 partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir. temanın iki karakterli motifi 183. ölçüde tenor2 partisinde, 191. ölçüde alto partisinde, temanın üç karakterli motifi 167-168. ölçülerde alto partisinde, 164-165. ölçülerde tenor1 partisinde, 167-168. ölçülerde tenor2 partisinde, 150-151. ölçülerde bas partisinde sıkı(M.S.T) taklit şeklindedir. II. Ek temanın iki karakterli motifi 174-175. ölçülerde tenor2 partisinde, 87-88. ölçülerde tenor2 partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir.

168. ölçüde Coda yapılmıştır. Pikardi kadansı kullanılmıştır.



Şekil 5.3.1. L'Offrande Musicale (Das Musikalische Opfer), Ricercar

Johann Sebastian Bach 174, (Ed) Alfred Dörffel , Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1885., Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 31.2



Şekil 5.3.1.1. L'Offrande Musicale (Das Musikalische Opfer), Ricercar

Johann Sebastian Bach 174, (Ed) Alfred Dörffel , Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1885., Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 31.2



Şekil 5.3.1.2. L'Offrande Musicale (Das Musikalische Opfer), Ricercar

Johann Sebastian Bach 174, (Ed) Alfred Dörffel , Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1885., Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 31.2



Şekil 5.3.1.3. L'Offrande Musicale (Das Musikalische Opfer), Ricercar

Johann Sebastian Bach 174, (Ed) Alfred Dörffel , Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1885., Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 31.2



Şekil 5.3.1.4. L'Offrande Musicale (Das Musikalische Opfer), Ricercar

Johann Sebastian Bach 174, (Ed) Alfred Dörffel , Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1885., Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 31.2



Şekil 5.3.1.5. L'Offrande Musicale (Das Musikalische Opfer), Ricercar

Johann Sebastian Bach 174, (Ed) Alfred Dörffel , Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1885., Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 31.2



Şekil 5.3.1.6. L'Offrande Musicale (Das Musikalische Opfer), Ricercar

Johann Sebastian Bach 174, (Ed) Alfred Dörffel , Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1885., Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 31.2

5.4. L'Art de la fugue (Die Kunst der Fuge)

Vefatından bir sene öncesine kadar da hala yazmakta olduğu füg albümüdür. Bu albümü Bach'ın klavye becerisinin ve sanat estetiğinin bir sentezi olarak görmek gerekir. Kulaktan ziyade, müzikal yazımın üst sınırlarını zorlayan albüm aynı tema ve onun çevrilişi üzerine yazılmış 4 sesli 14 adet füg ve 4 adet konan dan oluşmaktadır. Bu albümde füg'ün tüm yazımsal niteliklerini görmek mümkündür. (Talay, 1959, s:114)

Yaşamının son üç yılını, yoğun bir şekilde bu albüm için harcadığı bilinmektedir. Kontrpuntal yazımın en iyi örnekleri arasındadır. 4 adet ses partisinin kullanıldığı bu füg'ler için herhangi bir çalgı türü belirtilmemiştir. Bu albümde kontrpuan yazısının serbest, katı, çevrim ve geneleksel bir çok özellikleri kullanılmıştır. Bach'ın süsleme ve imitasyon tekniklerini son kez sergilediği bu eserler hem göz hitabı için çizgisel yoğunluk, hemde icrası için zor pasajlar içermektedir. (Farrachi, 2010, s: 68-69)

Bu albümün içerik ve yayınlanması açısından bir takım gizemli yönleri mevcuttur. Fux'un ''Gradus ad Parnassum'' eserini Almanca diline çeviren ve müzik teorisi konusunda bir takım çalışmaları bulunan Alman asıllı Mizler[94]'in müzik derneğine kayıtlı olan Bach'ın, derneğin aidat'ına karşılık cömert bir hediye olarak bu albümü sunduğu düşünülür. Bach ile yakın bir arkadaşlık içinde olan Mizler kontrpuan sanatının canlı kalması için önemli uğraşlar vermiştir. 1751'de ikinci nüshalarının yayınlanması ile tanınan bu albüm Carl Philipp Emanuel Bach tarafından keşfedilmiştir. Bu albümde ''B, A, C, H''[95] olarak adlandırılan tema bir takım apokratif[96] ilişkilere bağlanarak kutsal bir yazgı içerdiğine dair görüşler de mevcuttur. (Murray, 2015, s: 17)

[94] Lorenz Christoph Mizler

[95] Sıralı notaların isminin baş harflerini içermesi, 4. Contrapunctus 135-136. ölçülerde tenor partisinde olduğu gibi

[96] Kutsal kitapta olmayan dini metin ve sözcükler

5.4.1. Contrapuntus 1. Füg Analiz (Die Kunst der Fuge) Yorumu

Eserin asli hali D moll (armonik re minör) tonalintesindedir. 12. ölçünün 2. vuruşunda yapılan yarı kadans ve aldığı akor dereceleri ile eserin Sergi bölmesi 1-12. ölçünün 2. vuruşu ölçüleri arasında, kendi(karar) D moll (armonik re minör) tondadır. Tema 1-2-3-4. ölçülerde alto partisinde yer alıyor. Cevap tonal 5-6-7-8. ölçülerde soprano partisinde A moll(armonik la minör) tondadır. Kontrpuan(eşlik) 5-6-7-8. ölçülerde alto partisinde yer almaktadır. Sergi bölmesinde yer alan tema taklitleri: Tema asli hali 9-10-11-12. ölçülerde bas partisindedir. Sergi bölmesinde yer alan tematik taklitler: Kontrpuan(eşlik) 9-10-11. ölçülerde soprano partisinde yer alıyor.

31. ölçüde yapılan tam kadans ve aldığı akor dereceleri ile 12. ölçünün 3. vuruşu ve 31. ölçüler arası, A moll (armonik la minör) tonda, Ara cümle yer almaktadır. Ara cümlede yer alan tema taklitleri: Tema asli hali 23-24-25-26. ölçülerde alto partisindedir. Cevap tonal taklitleri 13-14-15-16. ölçülerde tenor partisinde ve 29-30-31-32. ölçülerde soprano partisinde A moll (armonik la minör) tondadırlar. Ara cümlede yer alan tematik taklitler: temanın üç karakterli motifi 22-24. ölçülerde soprano, 24. ölçülerde bas partisinde, 26. ölçüde tenor partisinde, temanın iki karakterli motifi 24. ölçüde tenor partisinde, 29-30. ölçülerde bas partisinde, temanın bir karakter ve bir figürlü motifi 30. ölçüde tenor, 30-31. ölçülerde bas partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir. Kontrpuan(eşlik) 13-14-18-19-20-21-22-23-24. ölçülerde soprano partisinde, 17-18-19-20-22-28-29. ölçülerde tenor partisinde, 14-15-16-17-18-21-22. ölçülerde bas partisindedir.

48. ölçünün ilk vuruşunda yapılan yarı kadans ve aldığı akor dereceleri ile 32-48. ölçünün ilk vuruşu arası, D moll (armonik re minör) tonda Gelişme bölmesi yer almaktadır. Gelişme bölmesinde yer alan tema taklitleri: tema gevşek taklidi 40-41-42-43. ölçülerde tenor paatisinde Tonik tondadır. Cevap tonal taklidi 32-33-34-35. ölçülerde bas partisinde D dur(re majör) tondadır. Gelişme bölmesinde yer alan tematik taklitler: temanın bir karakter ve bir figürlü motifi 33. ölçüde alto partisinde, 33-34. ölçülerde soprano partisinde, 47-48. ölçülerde bas partisinde, temanın 2 karakterli ve bir figürlü motifi 32-33. ölçülerde tenor partisinde, temanın üç karakterli motifi 41-45-46. ölçülerde bas partisinde gevşek (M.G.T) taklit şeklindedirler. Kontrpuan(eşlik) 36-37-38-39-40-41-43-44-45-46-47-48 ölçülerde alto partisinde, 36-37-38-39-43. Ölçülerde bas partisinde, 41-42-43-44. ölçülerde soprano partisinde, 44-45-46-47. ölçülerde tenor partisinde yert almaktadır.

62. ölçünün ilk vuruşunda yapılan kontrpuntal kadans ve aldığı akor dereceleri ile 48. ölçünün ikinci vuruşu ile 62. ölçünün ilk vuruşu ölçüleri arası, G moll(armonik sol minör) tonda, Fazladan ara cümle yer almaktadır. Fazladan ara cümlede yer alan tema taklitleri: tema gevşek taklidi 49-50-51-52. ölçülerde soprano partisinde Tonik tondadır. Tema asli hali 56-57-58-59. ölçülerde bas partisindedir. Fazladan ara cümlede yer alan tematik taklitler: temanın bir karakterli ve bir fügürlü motifi 48-49-58-59. ölçülerde alto partisinde, 48-53-54-56-57. ölçülerde tenor partisinde, 54-56-57. ölçülerde soprano partisinde, 60. ölçüde bas partisinde, temanın iki karakterli motifi 55-56. ölçülerde soprano partisinde, temanın üç karakterli motifi 58-59. ölçülerde tenor partisinde, 59. ölçüde alto partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir. temanın üç karakterli motifi 58. ölçüde tenor partisinde, temanın bir karakterli ve bir figürlü motifi 61. ölçüde bas partisinde sıkı(M.S.T) taklit şeklindedir. Kontrpuan(eşlik) 49-50-51-52-53-54-55. ölçülerde alto partisinde, 50-51-52-53-56-57. ölçülerde tenor partisinde, 57. ölçüde soprano partisinde yer almaktadır.

74. ölçünün ilk vuruşunda yapılan pikardi kadansı ve aldığı akor dereceleri ile 62. ölçünün ikinci vuruşu ile 74. ölçünün ilk vuruşu ölçüleri arası, D moll (armonik re minör) tonda, Sonuç bölmesi yer almaktadır. Sonuç bölmesinde yer alan tematik taklitler: temanın iki karakterli motifi 72-73. ölçülerde hem soprano hemde bas partisinde, temanın üç karakterli motifi 73. ölçüde alto partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir. Kontrpuan(eşlik) 64-65-67-6873. ölçülerde soprano partisinde, 63-64-66-67-68. ölçülerde alto partisinde, 64-65-66-67-69-73. ölçülerde tenor partisinde, 66-67-68-69-70. ölçülerde bas partisinde yer almaktadır.

78. ölçüde yapılan pikardi kadans ile 73-ölçünün ikinci vuruşu ile 78. ölçüler arası Codadır. Coda da yer alan tema taklitleri: Cevap tonal taklidi 74-75-76-77. ölçülerde tenor partisinde D dur(armonik re majör) tondadır. Coda da yer alan tematik taklitler: Kontrpuan(eşlik) 77. ölçüde soprano partisinde yer alıyor.



[1] Numerierung im Autograph – numbering in autograph

© 1999, Werner Icking, D-53721 Siegburg, Farnweg 28
Nicht-kommerzielle Vervielfältigung erwünscht.

Şekil 5.4.1. Contrapuntus 1. Füg Analiz (Die Kunst der Fuge) Yorumu

Johann Sebastian Bach 1751, (Ed) Werner Icking, ,Werner Icking Estate, Privatbibliothek Nr. 27 These file(s) are part of the Werner Icking Music Collection.



[1] Numerierung im Autograph – numbering in autograph

ⓒ 1999, Werner Icking, D-53721 Siegburg, Farnweg 28
Nicht-kommerzielle Vervielfältigung erwünscht.

Şekil 5.4.1.1. Contrapuntus 1. Füg Analiz (Die Kunst der Fuge) Yorumu

Johann Sebastian Bach 1751, (Ed) Werner Icking, ,Werner Icking Estate, Privatbibliothek Nr. 27 These file(s) are part of the Werner Icking Music Collection.



[1] Numerierung im Autograph – numbering in autograph

ⓒ 1999, Werner Icking, D-53721 Siegburg, Farnweg 28
Nicht-kommerzielle Vervielfältigung erwünscht.

Şekil 5.4.1.2. Contrapuntus 1. Füg Analiz (Die Kunst der Fuge) Yorumu

Johann Sebastian Bach 1751, (Ed) Werner Icking, ,Werner Icking Estate, Privatbibliothek Nr. 27 These file(s) are part of the Werner Icking Music Collection.



[1] Numerierung im Autograph – numbering in autograph

© 1999, Werner Icking, D-53721 Siegburg, Farnweg 28

Nicht-kommerzielle Vervielfältigung erwünscht.

Şekil 5.4.1.3. Contrapuntus 1. Füg Analiz (Die Kunst der Fuge) Yorumu

Johann Sebastian Bach 1751, (Ed) Werner Icking, ,Werner Icking Estate, Privatbibliothek Nr. 27 These file(s) are part of the Werner Icking Music Collection.

5.4.2. Contrapuntus 7. Füg Analiz (Die Kunst der Fuge) Yorumu

Eserin asli hali D moll (armonik re minör) tonalintesindedir. 10. ölçüde yapılan yarı kadans ve aldığı akor dereceleri ile eserin Sergi bölmesi 1-10. ölçüler arasında, kendi(karar) D moll (armonik re minör) tondadır. Tema 1-2. ölçülerde tenor partisinde yer alıyor. Cevap tonal 3-4. ölçülerde alto partisinde Tonik tondadır. Kontrpuan(eşlik) 3-4. ölçülerde tenor partisinde yer almaktadır. I. Ek tema 2-3. ölçülerde soprano partisinde Tonik tondadır. I. Ek Cevap tonal 4-5. ölçülerde Tonik tondadır. II. Ek tema 5-6. ölçülerde bas partisinde Tonik tondadır. II. Ek Cevap tonal 7-8. ölçülerde bas partisinde A moll(armonik la minör) tondadır. Sergi bölmesinde yer alan tema taklitleri: Tema gevşek taklitleri 7-8-9. ölçülerde alto partisinde, 9-10-11. ölçülerde tenor partisinde A moll(armonik la minör) tondadırlar. II. Ek tema taklidi 9-10. ölçülerde bas partisinde Tonik tondadır. Sergi bölmesinde yer alan tematik taklitler: temanın bir karakter ve bir figürlü motifi 5-6-9-10. ölçülerde alto partisinde, 6-9-10. ölçülerde soprano partisinde, 5. ölçüde tenor partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir. Temanın 4 karakterli motifi 6. ölçüde tenor partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir. Kontrpuan(eşlik) 7-8. ölçülerde tenor partisindedir.

22. ölçüde yapılan yarı kadans ve aldığı akor dereceleri ile 10-22. ölçüler arası, B dur (sibemol majör) tonda, Ara cümle yer almaktadır. Ara cümlede yer alan tema taklitleri: Tema gevşek taklitleri 13-14-15. ölçülerde soprano partisinde G moll(armonik sol minör) tonda, 13-14-15. ölçülerde alto partisinde Ters yöne yazılım G moll(armonik sol minör) tonda, 17-18. ölçülerde tenor partisinde D moll(Doğal re minör) tonda, 20-21. ölçülerde tenor partisinde F dur(fa majör) tondadır. I. Ek tema sıkı taklidi 16-17. ölçülerde alto partisinde B dur(sibemol majör) tondadır. Ara cümlede yer alan tematik taklitler: temanın bir karakter ve bir figürlü motifi 11-12-16-17-18-20-22. ölçülerde soprano partisinde, 11-12-19-21. ölçülerde alto partisinde, 12-13-14. ölçülerde tenor partisinde, 14-15-16-17-19-22. ölçülerde bas partisinde, gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir. temanın bir karakter ve bir figürlü motifi 22. ölçüde alto partisinde sıkı(M.S.T) taklit şeklindedir. temanın iki karakterli motifi 20-21. ölçülerde bas partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir.

42. ölçünün ilk vuruşunda yapılan yarı kadans ve aldığı akor dereceleri ile 23-42. ölçünün ilk vuruşu ölçüleri arası D moll (armonik re minör) tonda, Gelişme bölmesi yer almaktadır. Gelişme bölmesinde yer alan tema taklitleri: Tema gevşek taklitleri 23-24. ölçülerde alto partisinde F dur(fa majör) tonda, 24-25-26. ölçülerde soprano

partisinde Tonik tondadır. Tema asli hali 28-29. ölçülerde bas partisinde, 29-30-31. ölçülerde alto partisindedir. I. Ek tema gevşek taklidi 36-37-38. ölçülerde tenor partisinde, 38-39. ölçülerde soprano partisinde Tonik tondadırlar. I. Ek Cevap tonal taklidi 38-39-40. ölçülerde tenor partisinde, 40-41. ölçülerde soprano partisinde Tonik tondadırlar. II. Ek tema gevşek taklidi 23-24. ölçülerde tenor partisinde F dur(fa majör) tonda, 27-28. ölçülerde tenor partisinde F dur(fa majör) tonda, 35-36. ölçülerde alto partisinde Tonik tonda, 39-40. ölçülerde alto partisinde Tonik tondadır. II. Ek Cevap tonal taklitleri 25-26. ölçülerde tenor partisinde Tonik tondadır. Gelişme bölmesinde yer alan tematik taklitler: temanın bir karakter ve bir figürlü motifi 23-27. ölçülerde soprano partisinde, 31-41. ölçülerde tenor partisinde, 32. ölçüde bas partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir. 35. ölçüde bas partisinde sıkı(M.S.T) taklit şeklindedir.

50. ölçüde yapılan yarı kadans ve aldığı akor dereceleri ile 42. ölçünün İkinci vuruşu ile 50. ölçü arası, G moll (armonik sol minör) tonda Fazladan ara cümle yer alıyor. Fazladan ara cümlde yer alan tema taklitleri: Tema gevşek taklitleri 42-43-44. ölçülerde soprano partisinde ve 43-44. ölçülerde alto partisinde F dur(fa majör) tonda, 45-46. ölçülerde alto partisinde G moll(armonik sol minör) tonda, 46-47-48. ölçülerde tenor partisinde G moll(armonik sol minör) tonda, 47-48-49. ölçülerde bas partisinde F dur(fa majör) tondadır. II. Ek tema gevşek taklidi 50-51. ölçülerde soprano partisinde A dur(la majör) tondadır. Fazladan ara cümlede yer alan tematik taklitler: temanın bir karakter ve bir figürlü motifi 43-48-49-50. ölçülerde tenor partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir. I. temanın tematik taklidi üç karakterli motifi 44. ölçüde tenor partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir.

55. ölçüde yapılan tam kadans ve aldığı akor dereceleri ile 51-50. ölçünün ilk vuruşu arası D moll(armonik re minör) tonda, Sonuç bölmesi yer almaktadır. Sonuç bölmesinde yer alan tema taklitleri: tema gevşek taklidi 54-55-56. ölçülerde alto partisinde Tonik tondadır. II. Ek tema gevşek taklitleri 50-51. ölçülerde soprano partisinde A dur(la majör) tonda, 54-55. ölçülerde soprano partisinde Tonik tondadır. II. Ek Cevap tonal taklidi 52-53. ölçülerde soprano partisinde Tonik tondadır. Sonuç bölmesinde yer alan tematik taklitler: Temanın iki karakterli motifi 51. ölçüde alto partisinde, temanın üç karakter ve bir figürlü motifi 52. ölçüde alto partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir.

61. ölçüde yapılan pikardi kadansı ile 55. ölçünün ikinci vuruşu ile 61. ölçüler arası Coda dır. Coda da yer alan tema taklitleri: tema gevşek taklidi 54-55-56. ölçülerde alto partisinde Tonik tondadır. II. Ek tema gevşek taklidi 60-61. ölçülerde bas partisindedir. Coda da yer alan tematik taklitler: temanın dört karakterli motifi 55. ölçüde tenor partisinde, temanın bir karakter ve bir figürlü motifi 56. ölçülerde tenor partisinde, 56-59. ölçülerde soprano partisinde gevşek(M.G.T) taklit şeklindedir. temanın bir karakter ve bir figürlü motifi 56. ölçüde alto partisinde, 60. ölçüde alto partisinde sıkı(M.S.T) taklit şeklindedir.

VIII – Contrapunctus 7
a 4 per Augment et Diminut:

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Die Kunst der Fuge

Sergi

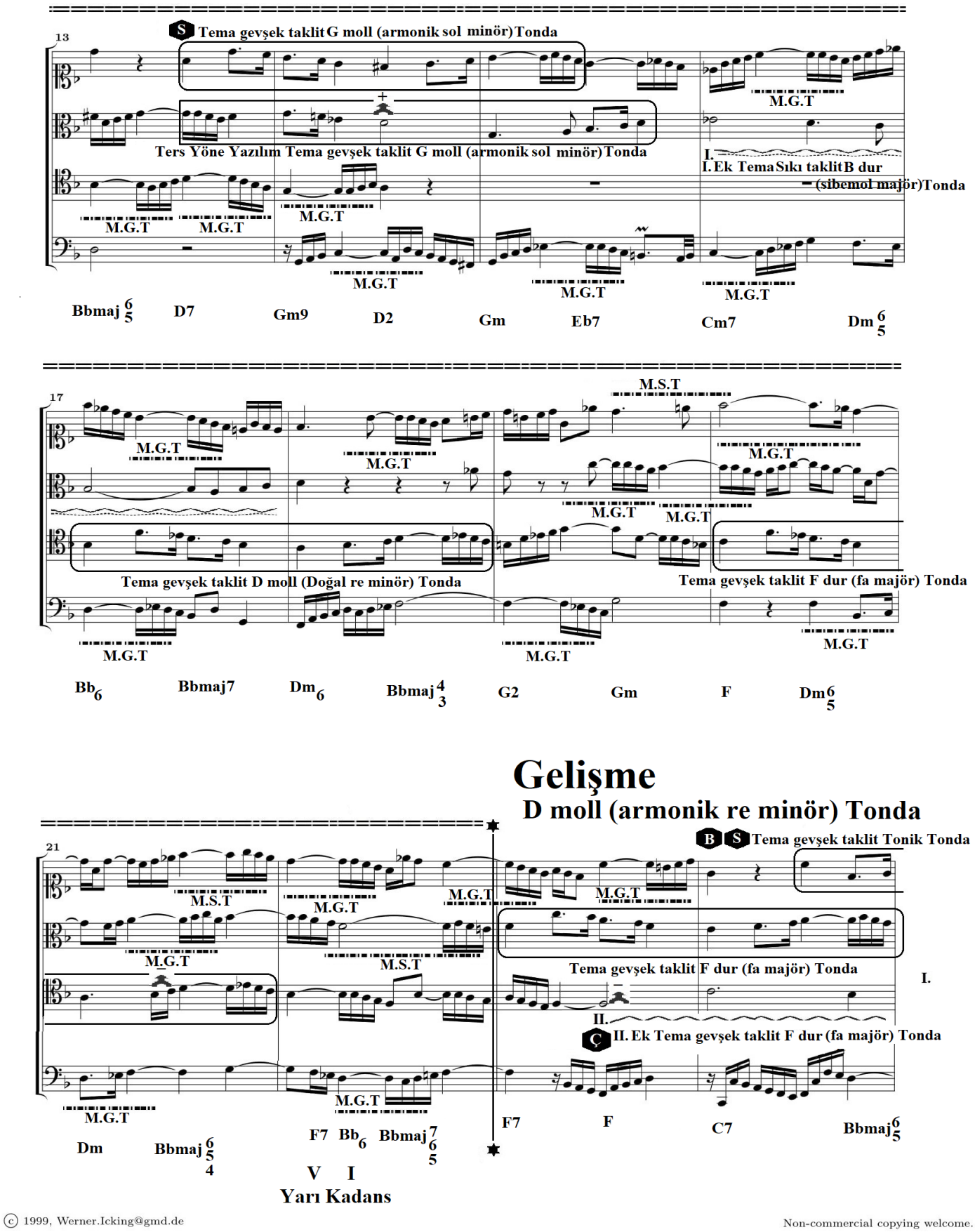
D moll (armonik re minör) Tonda



© 1999, Werner.Icking@gmd.de Non-commercial copying welcome.

Şekil 5.4.2. Contrapuntus 7. Füg Analizi (Die Kunst der Fuge)

Johann Sebastian Bach 1751, (Ed) Werner Icking, ,Werner Icking Estate, Privatbibliothek Nr. 27 These file(s) are part of the Werner Icking Music Collection.



Şekil 5.4.2.1. Contrapuntus 7. Füg Analizi (Die Kunst der Fuge)

Johann Sebastian Bach 1751, (Ed) Werner Icking, ,Werner Icking Estate, Privatbibliothek Nr. 27 These file(s) are part of the Werner Icking Music Collection.



© 1999, Werner Icking, D-53721 Siegburg, Farnweg 28 Nicht-kommerzielle Vervielfältigung erwünscht.

Şekil 5.4.2.2. Contrapuntus 7. Füg Analizi (Die Kunst der Fuge)

Johann Sebastian Bach 1751, (Ed) Werner Icking, ,Werner Icking Estate, Privatbibliothek Nr. 27 These file(s) are part of the Werner Icking Music Collection.



Şekil 5.4.2.3. Contrapuntus 7. Füg Analizi (Die Kunst der Fuge)

Johann Sebastian Bach 1751, (Ed) Werner Icking, ,Werner Icking Estate, Privatbibliothek Nr. 27 These file(s) are part of the Werner Icking Music Collection.



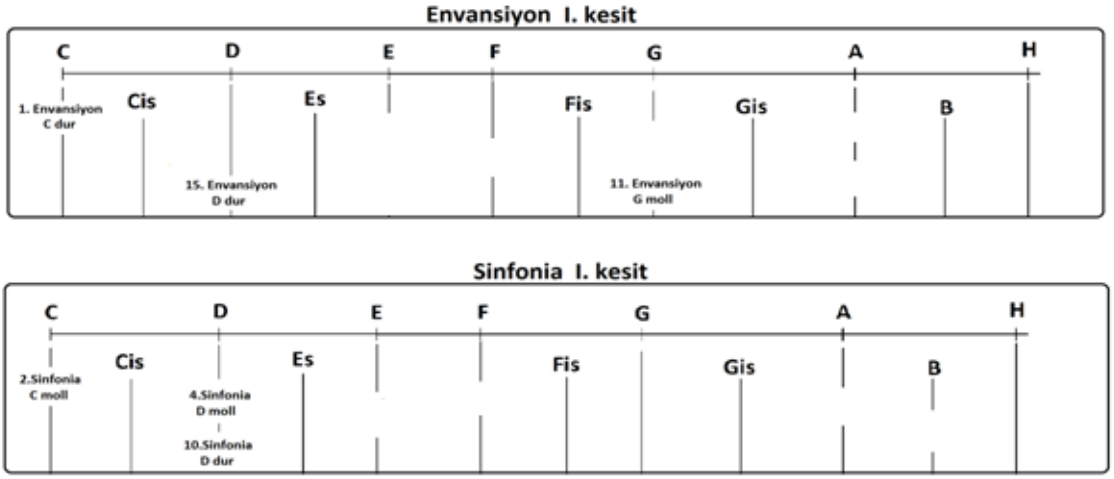
Şekil 5.4.2.4. Contrapuntus 7. Füg Analizi (Die Kunst der Fuge)

Johann Sebastian Bach 1751, (Ed) Werner Icking, ,Werner Icking Estate, Privatbibliothek Nr. 27 These file(s) are part of the Werner Icking Music Collection.

6.SONUÇ

Sonuç bölmesinde, ‘‘Araştırma Bulguları ve Eser Analizleri’’ başlığı altında incelenen envasiyon ve füg formlarının, yorum ve tesbit dahilindeki analizlerine ilişkin bilgileri içermektedir. Analizlere ilişkin çeşitli kurumsal faaliyet gösteren okul, akademi, dergi, makale veya şahıs kitaplarında bir takım tanımlama ve çözümlemelerinde farklılık taşımakla beraber eser analizleri somut(görsel) verilere dayandırılarak tez kapsamında nihai amaç oluşturmaktadır. Elde edilecek bilgiler gerek yazım, gerekse şekiller ile desteklenerek konuya dair geniş bir kapsam sunulması planlanmıştır.

6.1.Envansiyon ve Sinfonia’larda Kesit, Ara Cümle ve Coda Bölmeleri



6.1.Çizelge Envansiyon ve sinfoniaların I. kesiti

Envansiyon ve sinfonia’lara ait I. kesimlerinin ton döngüsü çizelge 6’da gösterilmiştir. 15. envansiyon ilgili majör tonda, 10. sinfonia da dominant tonda, asli tonda değillerdir. 1. Envansiyon ve 2-4 sinfonia’ların birinci kesitleri asli tondadırlar I. kesitlerin ölçü uzunluğu 5 ile 8 ölçü arasında değişmektedir.

III. Kesit ve Coda Ölçü Uzunlukları

	III. kesit ölçü	Coda ölçüleri
1. envansiyon	2	
11. envansiyon	7	
15. envansiyon	5	

	III. kesit ölçü	Coda ölçüleri
2. sinfonia	3	9
4. sinfonia	3	4
10. sinfonia	9	

6.1.1.Çizelge Envansiyon ve sinfonialarda III. kesit ve coda ölçüleri

III. kesit ve Coda uzunluk ölçüleri çizelge 6.1’de de verilmiştir. Buna göre analizi yapılan 1-11-15 numaralı envansiyonlarda coda bulunmamaktadır. Analizi

yapılan 2 numaralı sinfonia 9 ölçü, 4 numaralı sinfonia 4 ölçü coda içermektedir. 10 numaralı sinfonia ise coda içermemektedir.

	Asli Ton	Ara Cümle	Fazladan Ara Cümle	
1. Envansiyon	C dur (do majör)	A moll (melodik la minör)	D moll (Doğal re minör)	✕
11. Envansiyon	G moll (armonik sol minör)	C moll (armonik do minör)	✕	✕
15. Envansiyon	H moll (armonik si minör)	✕	✕	✕
2. Sinfonia	C moll (armonik do minör)	G moll (rmonik sol minör)	B dur(sibemol majör)	Es dur (mibemol majör)
4. Sinfonia	D moll (armonik re minör)	✕	✕	✕
10. Sinfonia	G dur (sol majör)	H moll (armonik si minör)	✕	✕

6.1.2.Çizelge Envansiyon ve sinfonialarda ara ve fazladan ara cümle

Envansiyon ve sinfonialar bir veya birden fazla ara ton içerebilir. Eserin ilk ara ton'u ''Ara cümle'', sonraki ara tonları ''Fazladan ara cümle'' olarak isimlendirilmiştir. Ara tonlar yakın(dominant, ilgili) veya uzak tonda gerçekleşir. Tonsal döngü çizelge 6.1.2.'de verilmiştir. Buna göre 15. envaniyon ve 4. sinfonia ara cümle içermemektedir. 2. sinfonialar en fazla ara cümle alan eserdir.

Envansiyon ve sinfoniların bitiş bölmesi olan III. kesit de kullanılan kadanslar; 2-4-10. Sinfonialar da yarı kadans şeklinde bitiş gösterirken, 1-11-15. envansiyonlar tam kadans şeklinde sonlanmıştır.

Çevrilebilir kontrpuan bir çok ölçüde tematik veya kısa süreli karakterde kullanılması karşın en belirgin örnekleri; 1. envansiyonda 7. ölçüde sekizlide çift kontrpuan, 8-9-10. ölçülerde onikilide çift kontrpuan kullanılmıştır. 11. envansiyonda 8. ölçüde sekizlide çift kontrpuan kullanılmıştır. 2. sinfonia'nın 3. ölçüsünde onbeşlide çift kontrpuan kullanılmıştır.

6.2. Le Clavier bien tempéré (Das Wohltemperierte Clavier) I. ve I. Ciltlerinde Sergi-Gelişme-Sonuç ve Coda Bölmeleri

	Asli Ton	Ara Cümle	Fazladan Ara Cümle		
Cilt 1. 1. füg	C dur (do majör)	A moll (melodik la minör)	D dur (re majör)	G dur (sol majör)	F dur (fa majör)
Cilt 1. 4. füg	Cis moll (armonik dodiyez minör)	Fis moll (armonik fadiyez minör)	Gis dur (soldiyez majör)	✕	✕
Cilt 1. 10. füg	E moll (armonik mi minör)	D moll (armonik re minör)	✕	✕	✕
Cilt 2. 2. füg	C moll (armonik do minör)	G moll (armonik sol minör)	✕	✕	✕
Cilt 2. 14. füg	Fis moll (armonik fadiyez minör)	Cis moll (armonik dodiyez minör)	Gis moll (armonik soldiyez minör)	H moll (armonik si minör)	Cis moll (armonik dodiyez minör)

6.2. Çizelge Le clavier bien tempéré 1. ve 2. cilt sergi-gelişme-sonuç ve coda

Le Clavier bien tempéré cilt 1, cilt 2 ‘de füguler bir veya birden fazla ara ton içerebilir. Eserin ilk ara ton’u ‘‘Ara cümle’’, sonraki ara tonları ‘‘Fazladan ara cümle’’ olarak isimlendirilmiştir. Ara tonlar yakın(dominant, ilgili) veya uzak tonda gerçekleşir. Tonsal döngü çizelge 6.2’de verilmiştir. Buna göre cilt 1, 10. Füg ve cilt 2, 2. füg cümle içermemektedir.

Sonuç ve Coda Ölçü Uzunlukları

	Sonuç Bölmesi ölçü	Coda ölçüleri
Cilt 1. 1. füg	2	
Cilt 1. 4. füg	20	25
Cilt 1. 10. füg	11	
Cilt 2. 2. füg	6	6
Cilt 2. 14. füg	3	9

6.2.1.Çizelge Le Clavier bien tempéré 1. ve 2. cilt sonuç ve coda

Sonuç ve Coda uzunluk ölçüleri çizelge 6.2.1 ’de de verilmiştir. Buna göre cilt 2, 2. Füg sonuç ve coda bölmeleri altışar ölçüdür. Sonuç ve sonuç bölmesinin tonunda uzama sayılan coda, eserin asli(ana) tonundadır.

6.3. Bach’ın Envansiyon, Sinfonia ve Füg Formlarından Elde Edilen Veriler

İki sesli envansiyonlarda tema ile cevap teması aynı yapıda olduğunda ilk cevap temasının başlangıç sesi diğer cevap teması taklitlerini temadan ayırmak için önemli bir detaydır. Bach bu niteliği füg formunda tonal cevap tanımıyla devam ettirmiştir. Cevap teması, tema ile aynı ritmik yapıda fakat inici ve çıkıcı olarak farklılık taşıyorsa, cevap teması ritmik yapı unsuru dikkate alınarak taklitlerini belirlemede başka bir yoldur.(aynı yol tematik taklitlerin belirlenmesinde de önemlidir) Cevap teması, başka bir partide ona eşlik eden bir kontrpuan(eşlik) veyahut ona eşlik eden bir tema taklidi ile duyurulur. Cevap teması ölçü uzunluğu tema ile aynı ölçü sayısında olmasına karşın (soru ve cevap bütünlüğü açısından) bazı eserlerde daha kısa olabilir. 7. Envansiyon, kontrpuan eşliğinin 2. ölçüde yenilenmesi ile soru ve cevap(tema-cevap teması) bütünlüğünün 1. ölçü içerisinde kaldığı görmekteyiz. Bu yapının eserin devamında kendini yenilemesi cevap teması olma ihtimalini dahada güçlendirir.

Genel olarak eserlerde ara cümle ve fazladan ara cümleyi kesit veya sergi-gelişme-sonuç’tan ayıran en önemli nokta ton ilişkisidir. Ana tonalite ile yakınlık taşıyan tonlar, kesit veya sergi-gelişme-sonuç bölmelerini temsil eder. Uzak tonlar ara cümle ve fazladan ara cümleyi temsil eder. Ara cümle ve fazladan ara cümle yakın

tonlarda gelebilir. Bu durumda en alakalı başka bir deyişle tonaliteye en yakın tonlar, kesiti veya sergi-gelişme-sonuç bölmeleri belirler.

I. kesit ve Sergi bölmeleri eserin asli(karar) tonu ile başladığında tema asıl tonda olacağından dolayı temanın tonu yazılmaz fakat bu bölmeler asli tonu dışında bir tonla başladığında temanın tonu yazılır. Eserin ton ilişkisi açısından farklı bir fikir sunacağından dolayı yazılması gerekmektedir. 15. envansiyon örneğinde eserin asli tonu H moll(armonik si minör) tondadır. Fakat I. kesit ilgili majörü D dur(re majör) tonda başlıyor. II. kesit ise D dur'un beşlisi A dur(la majör) tonda gelerek iki bölümlü bir fikir temsil etmiştir. Bundan dolayı asli tonda başlayan eserlerin tema tonu yazılır.

Kontrpuan(eşlik) tema ve cevap teması boyunca yer alabilir. Bazı eserlerde sadece temaya eşlik olarak yer alır. Bu durumda cevap teması temanın bir taklidi veya tematik taklidinin eşliğinde duyurulur. (15. Envansiyon) Bazı eserlerde kontrpuan(eşlik)'nın kullanılmadığı görülür. 1. envansiyon örneği gibi. Bu durumda tema ve cevap temaların birbiri ardına sıralanması eşlik niteliğindedir.(3. envansiyon gibi) Kontrpuan(eşlik) bazı eserlerde temadan önce giriş yapabilir.(5-7-11-13-15. envansiyonlar) Bu durumda tema bir sekizlik veya dörtlük değerde bir sus ile başlar.

Envansiyon ve sinfonilarda tema ve cevap temasının çeşitli taklitler(büyüme ve eksiltme gibi) ile gerçekleşir. Füg formlarında cevap temasının tonal ve real anlam kazanması, taklitlerin her şeklini barındırarak temaların daha da gelişmiş bir versiyonda olması aynı zamanda tema belirlemede daralma taklidininde kullanılmasına yol açmıştır. (tema ve cevap teması)

Bazı eserlerin bir bölmesinde iki ayrı ton veya adaş iki tonalitede bulunabilir. 11. envansiyonun I kesiti 1-3. ölçülerde G moll(melodik sol minör), 3-6. ölçüler (G moll(Doğal sol minör) adaş tonaliterdedir. Ricercare 6(altı sesli füg) eserinde sergi ve gelişme bölmesi önce minör tonda sonra ilgili majör ile iki adet ton barındırır.

1-13. envansiyonlarda çift tema taklidi, 15. envansiyonda stretto tema taklidi, 3. envansiyonda stretto ve kanonik tema taklitleri kullanılmıştır. 2-4-6-8-12-14. sinfonilarda çift ve stretto tema taklitleri, 10. sinfonia da çift tema taklidi kullanılmıştır. 1748'de yazdığı L'Offrande Musicale albümündeki ricercare 6(altı sesli füg) füg'ünde bitonal-çift-stretto tema taklitleri kullanılmıştır 1747-1750 yılları arasında yazdığı L'Art de la fugue albümlerindeki 1. contrapunctus da stretto tema taklidi, 7. contrapunctus da bitonal-çift-stretto-kanonik tema taklitlerinin tamamı kullanılmıştır.

L'Art de la fugue cilt 2, 14. füg de sonuç ile coda bölmeleri arasına fazladan ara cümle yer almıştır. Eserin asli tonu Fis moll(armonik fadiyez minör) dondadır. Sonuç bölmesi asli tonda kadans yaptıktan sonra Cis moll(armonik dodiyez minör) tonda yapılan kadans ile 6 ölçü uzunluğunda fazladan ara cümle yer almıştır. Bu fazladan ara cümle esere yeni bir fikir kazandırmıştır.

	I. KESİT	II. KESİT	Asli Ton
1. Envansiyon	C dur (do majör)	G dur (sol majör)	
11. Envansiyon	G moll (armonik sol minör)	D moll (Doğal re minör)	
15. Envansiyon	D dur (re majör)	A dur (la majör)	H moll (armonik si minör)
2. Sinfonia	C moll (armonik do minör)	Es dur (mibemol majör)	
4. Sinfonia	D moll (armonik re minör)	F dur (fa majör)	
10. Sinfonia	D dur (re majör)	E moll (armonik mi minör)	G dur (sol majör)
Cilt 1, füg 1	C dur (do majör)	G dur (sol majör)	
Cilt 1, füg 4	Cis moll(armonik dodiyez minör)	Fis moll(armonik fadiyez minör)	
Cilt 1, füg 10	G dur (sol majör)	E moll (armonik mi minör)	E moll (armonik mi minör)
Cilt 2, füg 2	C moll (armonik do minör)	Es dur (mibemol majör)	
Cilt 2, füg 14	Fis moll(armonik fadiyez minör)	E dur (mi majör)	
Ricercare (6 sesli füg)	Es dur (mibemol majör)	F moll (armonik fa minör) As Dur(labemol majör)	C moll (armonik do minör)
Contrapunctus 1	D moll (armonik re minör)	A moll (armonik la minör)	
Contrapunctus 7	D moll (armonik re minör)	D moll (armonik re minör)	

6.3.Çizelge Envansiyon ve füglerde kesitler

6.3'de grafik de analizi yapılan envansiyon ve sinfoniaların I. kesit bölmelerinin, II. kesit ile ilişkisi ve füg'lerin sergi bölmelerinin, gelişme bölmesi ile ilişkisi kıyaslanmıştır. Buna göre 15. envansiyon I. kesit bölmeleri asıl tonun ilgili majör tonda, II. kesiti ise ilgili majörün dominant tonundadır. 10. sinfonia' nın I. kesiti asli tonun dominant tonunda, II. kesiti ise asli tonun ilgili minör tonundadır. Le Clavier bien tempéré cilt 1, 10. füg, sergi bölmesi asli tonun ilgili majör tonundadır. Sergi bölmesinin bitiminde asli ton gelmektedir. Ricercare'nin(altı sesli füg) sergi bölmesi asli tonun ilgili majör tonundadır. Gelişme bölmesi ise uzak tonda gerçekleşmiştir. 3 bemollü asıl tonalitenin bir gelişimi olarak 4 bemollü F moll(armonik fa minör) ve ilgili majörü As dur(labemol majör) tondadır. cilt 1. füg 1'de sergi bölmesi asli ton gelişme ise asli tonun dominant tonundadır. 2-4. Sinfonialar I. kesit asli ton ve II. kesit ise asli tonların ilgili majör tonundadır. Cilt 2. füg 2'de sergi bölmesi asli ton gelişme ise asli tonun ilgili majör tonundadır. Cilt 2, 14. füg sergi bölmesi Fis moll(armonik fadiyez

minör) tonda, gelişme bölmesi ise E dur(mi majör) uzak bir tondadır. Gerçekleşen bu olayda iki tonalitede 4 diyezli haliyle bir kıyaslama olarak gelişim göstermiştir. Aynı durum cilt 1, 4. Fügde de gerçekleşmiştir. Cilt 2, 14. füg'de sergi bölmesinin ardından E dur, Cis moll, Gis moll, H moll tonları, yaptıkları kadans ve aldıkları akor dereceleri ile yer almaktadır. E dur ve Cis moll, asıl ton Fis moll(armonik fadiyez minör) ile ilişki açısından(4 diyezli tonlar) en yakın olanlarıdır. E dur tonunda 4 diyezli tonalitede gelişimini göstermiştir. Cilt 1, 10. füg Cis moll(armonik dodiyez minör) tonda sergi bölmesi ardından, yaptıkları kadans ve aldıkları akor dereceleri ile Fis moll(armonik fadiyez minör) ve Gis dur(armonik soldiyez minör) tonları ve ardından asli ton yer alarak daha sonrası bir coda ile sona ermiştir. Ara tonların çok ilişkili olmadığı ve sonuç bölmesinin sonrasında belirlemesi açısından, gelişme fikrini tam manasıyla yatsıtmamıştır. Bu nedenden dolayı Gelişme bölmesi ele alınmamıştır. Contrapunctus 1 ve Contrapunctus 7 eserleri füg yazısı kullanılarak yazılmış standart klasik tipli ''Fransız rondosu'' özelliği taşıyor. Sergi, Gelişme, Sonuç bölmelerinde refren(A) 3 defa tekrarlanarak aralarda iki adet ara cümle(epizot, köprü) kullanılmıştır.

Eserlerde kullanılan ses partilerinin hangi kategoride(soprano, bas v.b) veya contrapunctus, ricercare gibi eserlerin hangi enstrümanlar tarafından icra edileceğine dair Bach tarafından herhangi bir açıklama getirilmemiştir. Eserlerde analizlerinde kullanılan ses partilerini isimleri, ses oktavları ve niteliklerine göre isimlendirilmiştir. Envansiyonlar 2 porteli, 2 partili(soprano, bas) şeklindedir. Sinfonialar 2 porteli 3 partili(soprano, bas, alto) şeklindedir. Le clavier bien tempéré cilt 1, 1. füg 2 porteli, 4 partili(soprano, alto, tenor, bas), 4. füg 2 porteli, 5 partili(soparno, alto, tenor, bariton, bas), 10. füg 2 porteli, 2 partili(soprano, bas) şeklindedir. Le clavier bien tempéré cilt 2, 2. füg 2 porteli, 4 partili(soprano, alto, tenor, bas), 14. füg 2 porteli, 3 partili(soprano, bas, alto) şeklindedir. Contrapunctus 1 ve 7 4 porteli ve partilidirler.(soprano, alto, tenor, bas) Ricercare(altı sesli füg) 6 porteli, 6 seslidir. Ses sınırlarının özeliklle orta partilerin değişkenlikler taşıması partilere isim vermiyi bir hayli zorlaştırmıştır. Analizlerde form gözlemi için sop1, sop2, alto, ten1, ten2,bas isimleri verilmiştir.

Eserlerde kullanılan pedallar: 10 sinfonila da ezgisel, 2 sinfonia da ezgisel ve kadans amaçlıdır. Le Clavier bien tempéré cilt 1, 1. füg de ezgisel, 4. füg de ezgisel ve kadans amaçlıdır. . Le Clavier bien tempéré cilt 2, 14. füg de ezgisel amaçlıdır. Ricercare(altı sesli füg) de ezgisel ve kadans amaçlıdır. Contrapunctus 7 de ezgisel, Contrapunctus 1'de de ezgisel ve kadans amaçlıdır.

6.4.Bach'ın Envansiyon-Sinfonia ve Füg Formlarının Ortak veya Ayırıcı Özellikleri

- Füg de bazı eserlerde tema ve cevap teması envansiyondan daha olabilir. Contrapunctus 1'de 4 ölçü, Ricercare(altı sesli füg) 8 ölçü
- Füg temayı tek başına takdim ederken envansiyon hem tek başına hem de eşlik halimde duyurabilir.
- Füg formu aldığı ses sayısı ile daha dar ve kısıtlı bir alanda bir nevi daha az özgür denilebilir. Dar pozisyonlarda kural dışılık ezgide karmaşa yaratabilir.
- Füg tema karşı cevap teması real ve tonal karşılığı ile cevabın önemi daha fazladır. Bundan dolayı bu eserlerde temadaki motif karakter sayısı daralarak temada daralma taklidi görülebilir.
- Envansiyonda kullanılan kadanslar zayıf yapıdadır. Ara geçişlerler(süslemeler) daha seri ve akıcıdır. 2 partili füglerde buna dahildir. Cilt 1, 10. füg gibi.
- Füg genellikle cevabı bir beşli aralık içinde verirken, envansiyon herhangi bir aralıktan verebilir.
- Füg hem bölüm açısından hem de uzunluk açısından envansiyon ve sinfonia dan daha uzundur.
- Stretto ve pedal taklitleri tüm formlarda iyi bir şekilde kullanılmıştır.
- Füg hem enstrüman hem de vokal veya eşlikli vokal için yazılırken, envansiyon ve sinfonia sadece enstrüman içindir.
- Füglerde tüm tema çeşitleri(stretto, kanonik, bitonal, çift) kullanılmıştır.
- Füg ler Bach'ın ustalık eserleri olarak sayılmaktadır. Yaşamının son yıllarında bile füg yazısı dikte ettirdiği bilinir.
- Fügler, envansiyon ve sinfoniaların devam niteliğindedir. Tüm eserlerde kontrpuntal yazım çeşitliliği, süslemeler ve imitasyon(taklit) çeşitleri kullanılmıştır. Füg formunda yazımın daha da gelişmiş bir versiyonu görülür.

KAYNAKÇA

Aktüze, İ, 2003, Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, (1. Basım), İstanbul, *Pan Yayıncılık* (s: 256-558)

Apel, W, 1974, Harvard Dictionary of Music, United States of America *Printed and Bound by Halliday Lithograph Corporation* (s: 33-209-627-628-677-809-813)

Altay, G, 2011, Kontrpuan Yatay Çok Seslendirme, Ankara, *Müzik Eğitimi Yayınları,* (s: 78-80-81)

Ataman, A. M, 1947, Musiki Tarihi, Ankara, *Milli Eğitim Basımevi,* (s: 124-126)

Benjamin, T, 1986, Counterpoint in the Style of J.S. Bach, *New York Schirmer Books A division of Macmillan, Inc,* (s: 142-142-149-155-156)

Bischoff, H, 1998, Johann Sebastian Bach Two and Three-Part Inventıons, Translated Alexander Lipsky Alfred Music (s: 3-4),

Bertenshaw, T.H, 1896, Elements of Musıc-Harmony and Counterpoınt-Rhythm, Analysıs and Musıcal Form, London, *Longmans, Green and Co.* (s: 166, 163),

Baker, T, 1905, A Bıographıcal Dıctıonary of Musıcıans, Pittsburgh, G. Schırmer, (s: 10)

Bach, J.S. 2014, J.S. Bach Vıolin Sonatas BWV 1001, 1003, 1005, Transcrıed For Guitar By Nıcholas Goluses, Usa, Copyright © MMXIV by Alfred Music All rights reserved. *Printed in USA*. (s: 6),

Bent, I, 1994, Music Analysis in the Nineteenth Century:Volume 1, Fugue, Form and Style, New York, *Cambridge University Press,* (s: 127)

Bakihanova, Z, 2003, Armoni, (1. Basım), Ankara, *Bilkent Üniveristesi*, (s: 41-49-44)

Bora, U, 2004, Müzikte Form, Yapıtaşları ve Bölmeli Formlar, ?, *Prizma Matbaacılık Ltd. Şti.* (s: 5-6-19)

Cangal, N, 2017, Müzik Formları, Ankara, , *Arkadaş Yayınevi* (s: 188-189-190-191-194-195-200-201-205-215)

Dupre, M, 2004, Course De Contrpoınt- Konturpuan, Çeviren: Turan Sağer, İstanbul, *Bemol Yayıncılık* (s: 53-61),

Erdoğmuş, N, 1986, Armoni Kitabı, Ankara, *K. K. K. Basımevi ve Basılı Evrak Depo Müdürlüğü*, (s: 87),

Fux, J. J, 1971, *The* Study of Counterpoint ‘‘Gradus Ad Parnassum’’, (Ed.) Translated: Alfred Mann, London, *W. W. Norton & Company*, (s: X-XI-XIII)

Farrachi A, 2010, Bach Son Füg, Çeviren: Heval Bucak, İstanbul, *Can Sanat Yayınları* (s: 68-69),

Gabeaud, A, 1940, Musiki Tarihi, (1.Basım), Çeviren: Mahmut R. Kösemihal, İstanbul, *Nümune Matbaası* (s: 75,76)

Gürak, H. G, 2000, Altın Klasikler Koleksiyonu, İstanbul, N*esa Basın Yayın Organizasyon ve Ticaret A.Ş,* (s: 20-23)

Gazimihal, M. R, 1960, Mücmel Musiki Tarihi, Ankara, *GenelKurmay Başkanlığı Basımevi* (s: 25-26)

Gazimihal, M. R, 1961, Müzik Sözlüğü, İstanbul, *Milli Eğitim Basımevi* (s: 134),

Gauldin, R, 1995, A Practial Approach To Eıghteenth-Century Counterpoınt, United States of America, *Waveland Press İnc*. (s: 122-124-209-210-211-212-213-215-217-218-219-223),

Goetschıus, P, 1902, Counterpoınt Applıed, New York, *G. Schırmer Inc* (s: 96, 97-108-109-111-252-253-254-255-256-257-258),.

Gwee, N, 1996, De Plana Musica and Introductio Musice, A Critical (Ed.)Edition and Translation, With Commentary, of Two Treatises Attributed to Johannes De Garlanda, Usa, *A Bell & Howell Information Company* (s: 13),

Guay, B, 2007, Orchestre Symphonıque De qeêbec(konser kataloğu), Translated By Sean Mccutcheon, Canada, Salle Louis-Fréchette Grand théâtre de Québec (s: 12)

Hodeır, A, 1994, Müzik Türleri ve Biçimleri, Çeviren: İlhan Usmanbaş, ? *İletişim Yayınları* (s: 40-45)

Jones, B, 1999, The Hutchinson Concise Dictionary of Music, New York, *USA Helicon Publishing Ltd.* (s: 638)

Jeppesen, K, 1992, Counterpoınt, The Polyphonıc Vocal Style of The Sıxteenth Century, Translated: Alfred Mann, United States of America, *Dover Publıcatıons, Inc* (s: 280)

Johann S. B, 1720, İnvention , (Ed) Nels Drue, Daily 2010 ND Music Edition, No.002,. URTEXT edition from the autograph manuscript. *Typeset in LilyPond* 2.12.3.

Johann S. B, 1720, Sinfonia, (Ed) Luigi Cataldi , 2005 http://icking-music-archive.org/These file(s) are part of the Werner Icking Music Collection.

Johann S. B, 1751, (Ed) Werner Icking, ,Werner Icking Estate, Privatbibliothek Nr. 27 These file(s) are part of the Werner Icking Music Collection.

Johann S. B, 1743, (Ed) Alfred Dörffel , Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1885., Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 31.2

Johann S. B, 1722, (Ed) Franz Kroll, Cöthen , Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 14 (pp.89-202, 241-70), Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1866. Plate B.W. XIV. Public Domain

Johann S. B, 1743, (Ed) Alfred Kreutz 1963, Leipzing, Edition Peters, Plate E.P. 11969, Public Domain

Koray, F, 1957, Müzik Formları, İstanbul, *Maarif Basımevi* (s: 16-17-109-110-111-112-113-119-120)

Köse, Y, 2012, Uygulamalı Kontrapunt Öğretimi, İzmir, *Arvo Yayınları* (s: 133)

Kennan, K, 1999, Counterpoınt Based on Eighteenth-Century Pratice, New Jersey United States of America, *Prentice-Hall Inc*. (s: 247)

Krenek, E, 1958, Tonal Counterpoınt, In The Style of The Eıghteenth Century, U.S.A, *Boosey & Hawkes Inc*. (s: 36)

Karolyi, O, 2007, Müziğe Giriş, İstanbul, *Pan Yayıncılık* (s: 109-110)

Lord, S, Maria, S, 2018, Antik Çağlardan Günümüze Müziğin Öyküsü, Çeviren: Deniz Öztok, İstanbul, *Hep Kitap, Teas Yayıncılık A, Ş,* (s: 26),

Laıtz, S. G, 2012, The Complete Musician: An Integrated Approach to Tonal Theory, Analysis, and Listening, (3. Basım) United States of America, *Oxford University Press, Inc.* (s: 107)

Morin, A 1946, Johann Sebastian Bach, Çeviren: Mahmut Ragıp Gazimihal, Ankara, *Akay Kitapevi* (s: 9-11-26)

Merkel, J, 1930, Kontrıpuan ‘‘Counterpoint’’, Çeviren: C. Memduh Altar, İstanbul, *Devlet Matbaası* (s: 55-56-86-89-90)

Michopoulou, A, 2006, Contrapuntal and Keyboard Idioms in the Artificioso Collection (1641) of Giovanni Pietro Del Buono, *Departmenot f Music University of York* (s: 102)

Mimaroğlu, İ. K, 1961, Musiki Tarihi, İstanbul, *Varlık Yayınları Ekin Basımevi* (s: 72-73)

Macpherson, S, 1915, Form In Musıc, *London*, Joseph Wıllıams Lımıted (s: 213-214-215)

Murray, L. M, 2015, Chamber Music*: An Extensive Guide for Listeners*, London, Rowman & Littlefield Publishers (s: 17)

Oransay, G, 1977, Bağdalar Geçidi, İzmir, *Küğ yayını* (s: 58, 105, 106)

Oransay, G, 1986, Johann Sebastian Bach ‘‘Bach Klavuzu’’, Ankara, *Çağ Basımevi,* (s: 8-9-35-67)

Özdemir, M, 2001, Armoni, İzmir, *Kanyılmaz matbaacılık*(s: 42),

Pamir, L, 1981, Müzikte Yaratıcının Gücü, (1.Basım), Ankara, *Kültür Bakanlığı Yayınları,* (s: 10-13)

Pıston, W, 1970, Counterpoınt, London, *Vıctor Gollancz Ltd*, (s: 10-11)

Rowen, R. H, 1979, Music Through Sources and Documents, United States of America, *Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs*, (s: 74-75-78-79-86-87-89-90)

Rougnon, P, 1930, Mufassal Musiki Nazariyatı, Çeviren: Ahmet Muhtar, İstanbul , *Devlet Matbaası*, (s: 275)

Selanik, S, 1996, Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni,(1. Basım), Ankara, *Doruk Yayımcılık*, (s: 93)

Saydam, A, 1997, Ünlü Müzisyenler Yaşamları Yapıtları, (4.Basım), Ankara, *Arkadaş Yayınevi*, (s: 10)

Sami, M, 1934, Garp Musikisinde Büyük Adamlar, İstanbul, *Marifet Matbaası* (s: 28-31-30-31),

Stein, L, 1979, Structure & Style The Study and Analysıs of Musıcal Forms, United States of America, *Summy-Birchard Music* (s: 3-4-5-121-122123-125-128-130-131-132-133-134-135-136-137-138)

Sözer, V, 1986, Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi, İstanbul, *Remzi Kitabevi A. Ş. Yayınları,* (s: 344)

Schonberg, H, C. 2013, Büyük Besteciler, İstanbul, *Doğan Kitap*, (s: 45-46-47-48)

Say, A, 2015, Müzik Tarihi, Ankara, *Müzik Ansiklopedisi Yayınları*, (s: 82, 83)

Spaldıng, W. R, 1904, Tonal Counterpoint, New York, *The Arthur P. Schmidt* Co. (s: 1)

Schubert, P, 1999, Modal Counterpoint, renaissance Style, United States of America, *Oxford University Press Inc.* (s: 165-165)

Schulenberg, D, 2006, The Keyboard Music of J.S. Bachs, (Second edition) New York, Routledge is an imprint of the Taylor & Francis Group, an informa business, (s:18, 19)

Tutu, T, 1983, Çözümlemeli Konrapunt, İzmir, *Müzik Eserleri Yayınları*, (s:104, 121-123,125)

Tarcan, H, 1987, Johann Sebastian Bach Üzerine Bir Çalışma, İstanbul, *Kent Basımevi*, (s: 17,18,21,66-68,81)

Talay, F, 1959, Musıki Tarihi, İstanbul, *Orha Mete ve Ortağı Kollektif Şirketi Matbaası*, (s: 114)

Usman, O, 2017, Temal Armoni, Çoksesli Batı Müziğinde Yazım ve Analiz Cilt 2, Konya, *Eğitim Yayınevi*, (s: 245)

Usmanbaş, İ, 1974, Müzikte Biçimler, İstanbul, *Milli Eğitim Basımevi*, (s: 149-150-176-177-182-183)

Van Loon, H. W, 1996, Johann Sebastian Bach Yaşamı ve Devri, Çeviren: Nüvit Osmay, Sevin Osmay, Ankara, *Çark Kitabevi Yayınları*, (s: 56-66-110)

Wier, A. E, 1938, The Macmillan Encyclopedia of Music and Musicians in One Volume, New York, *The Macmıllan Company*, (s: 41-84)

Wigram T, Pedersen I. N, Bonde L. O, 2002, A Comprehensive Guide to Music Therapy Theory, Clinical Practice, Research and Training, USA, *Printed and Bound in Great Britain by Athenaeum Press*, Gateshead, Tyne and Wear, (s:105, 106)

İnternet Kaynakları

(https://www.universalis.fr/encyclopedie/francesco-antonio-bonporti/,03.2020)[97]

(https://www.britannica. com/art/invention-musical-form ,03.2020)

(https://www.britannica.com/art/ricercare ,03.2020)

(https://sophia.smith.edu/~ rsherr/earlypol.htm ,04.2021)

(https://www.britannica.com/biography/Philippe-de-Vitry ,06.2021)

(https://www.brandeis.edu/library/archives/spotlights/specialcollections/2014/zarlino. html ,06.2021)

(https://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press releases/bernhard-christoph ,06.2021)

[97] Dictionnaire des Musiciens: Les Dictionnaires d'Universalis adlı Ansikolopedi sözlüğünün site versiyonu

ÖZ GEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı	**:**	Emre Telsaç
Uyruğu	**:**	Türkiye
Doğum Yeri ve Tarihi	**:**	
Telefon	**:**	
Faks	**:**	
e-mail	**:**	

EĞİTİM

Lise	:	
Üniversite	:	
Yüksek Lisans	:	Batman üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji A.B.D
Doktora	:	

YABANCI DİLLER

İngilizce