

**JOHANN SEBASTIAN BACH'IN 24 FÜG'ÜNÜN FORM  
ANALİZ ve İCRA YÖNÜNDE İNCELENMESİ**

Hazırlayan: Derya KASAP

Danışman: Doç. Süleyman Sırrı GÜNER

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Yönetmeliğinin Müzik Anasanat Dalı

Piyano Sanat Dalı için Öngördüğü YÜKSEK LİSANS TEZİ

olarak hazırlanmıştır.

Edirne,  
Trakya Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Mayıs 2008

## TEŞEKKÜR

Bu tezin hazırlanmasında, kaynak araştırmasında ve verilerin değerlendirilmesinde danışmanım Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Anasanat Dalı Başkanı Doç. Süleyman Sırrı GÜNER'e, Yrd. Doç. Sibel PAŐAOĐLU YÖNDEM'e, Prof. Ova SÜNDER'e, Ortaç AYDINOĞLU'na, sevgili arkadaşım ve meslekdaşım Gökçe ÜĞDÜL'e, sevgili arkadaşlarım Senem ve Uğur GÜZEY'e , her an bana destek için yanımda bulunan sevgili kardeşim Mert KASAP'a, her zaman ve daima bana moral, güç, destek veren sevgili aileme ve Nuri BAYRAM'a sonsuz teőekkürlerimi sunarım.



## **Tezin Adı: Johann Sebastian Bach'ın 24 Füg'ünün Form Analiz ve İcra Yönünden İncelenmesi**

**Hazırlayan: Derya KASAP**

### **ÖZET**

Barok dönem; Rönesans ile klasik dönem arasındaki zaman diliminde, 17.yüzyılın ilk çeyreğinden, 18. Yüzyılın ortasına kadar egemen olan, müzik tarihinde Monteverdi'den J.S.Bach'a kadar uzanan yaklaşık 150 yılı kapsayan dönemdir.

Jean Jacques Rousseau'nun 1767 yılında yaptığı “ Barok” tanımı şöyledir. “Barok müzik, armoni bilimindeki yükselişi, disonans'ın artmasını, melodinin ağırlık kazanmasını ve süslemeciliğin ön plana çıkmasını temsil eder” diye tanımlamıştır.

Müzikte barok çağın başardığı, ileriye yönelik başlıca dönüşümler şunlardır; Modal sistemden tonal sisteme doğru geçiş. Bu gelişim, müzik tarihinde önemli bir aşama olarak kabul edilir. Tonal dizge içinde hareket yeteneği artmış, sistemin standartlaşması ve ton değişim tekniklerinin yerleşmesiyle armoni dünyasının zengin, duygusal ve dramatik ifade biçimleri genişlemiştir.

18.yüzyıl başlarında kullanılan akort sisteminde si diyez-do (his-c) aralığı sorun yaratıyordu. Andreas Werckmeister bir oktavı oniki aralığa bölüp, her yarım sesi eşit olarak dağıttıktan sonra akort problemi ortadan kalkmıştır. Bach bu sistemin daha iyi anlaşılıp, klavyeli enstrüman çalanların, her tonaliteyi çalabilmeleri amacıyla “Eşit Düzenlenmiş Klavye için 48 Prelüd ve Füg” isimli eserini bestelemiştir.

Bu araştırma sonunda, J.S.Bach'ın yaşadığı dönem, dönemin özellikleri, müzik tarihindeki yeri ve önemi, yazdığı eserler ve piyano repertuarında yeri doldurulamaz olan “Eşit Düzenlenmiş Klavye için 24 Prelüd ve Füg”den, 24 Füg'ün form analiz ve icra edilmesi sırasında karşılaşılabilecek sorunların, giderilebilmesi için yapılabilecekler açısından incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** J.S. Bach, Klavye, Füg, Müzikal Analiz

**Name of the thesis: The Analys of Johann Sebastian Bach's 24 Füg'es Performance**

**Prepared by: Derya KASAP**

## **ABSTRACT**

Baroque period is time between baroque period and classical period: it begins in the early years of seventeen century and it finishes in the mid of the eighteenth century, in music history it covers about 180 years, from Monteverdi to Bach.

Jean Jacques Rousseau describes teh word “ baroque” in 1767. To him. Baroque represents the rise in harmony science, the improvement of the disonance, the richness of the melody and it always keeps the decoration in the forefront.

The major transformation fort he future that baroque period achieved in music is the transition from the modal system to the tonal system. It has been accepted a very important stage in the music history. Because it improved total physical ability in tonal system and enlarged the rich, sensitive dramatic expression forms with the tone changing techniques and the standardization of the system.

There was a problem at the distance between si diyez and do (his-c). This tuning problem disappeared after Andreas Werckmeister had divided an octave inyo twelve parts and he had attached it to every half tone equally. Bach wrote a work called “48 Prelüds and Füg for Well tempered Clavier Book” (equal footing keyboard) with the aim of playing every tones by the musicians.

In this study, I investigated J. S. Bach’s period, the features of his period, his place and his importance in the music history, his Works and especially his special work “Well Tempered Clavier Book”.

I think this study will help the young musicians and the young talents on the subject of the performing problems and I hope that it also will guide their successes.

**Key Words:** J. S. Bach, Piano, Fugue, Musical Analysis

## İÇİNDEKİLER

Teşekkür .....	i
Özet .....	ii
Abstract.....	iii
İçindekiler.....	iv

### BÖLÜM I

GİRİŞ .....	1
1.1. Problem.....	3
1.2. Amaçlar.....	4
1.3. Önem .....	4
1.4. Sınırlılıklar .....	5
1.5. Tanımlar .....	5

### BÖLÜM II

YÖNTEM .....	8
2.1. Araştırma Modeli.....	8
2.2. Evren ve Örnekler .....	8
2.3. Verilerin Toplanması.....	8
2.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması .....	8

### BÖLÜM III

BULGULAR VE YORUM.....	9
3.1. Barok Dönem.....	9
3.1.1. Barok Dönem Müzik Stili.....	11
3.2. J.S.Bach'ın Yaşamı .....	14

3.2.1. J.S. Bach’ın Yaratıcılığı.....	17
3.3. Tampere Ses Sistemi.....	21
3.4. Füg Formu .....	24
3.5. J.S.Bach’ın “Eşit Düzenlenmiş Klavye”sinin, 24 Prelüd ve Füg’ünün İcra Yönünden İncelenmesi .....	38
3.5.1. J.S.Bach’ın 24 Prelüd ve Füg Eserinin İcrası Sırasında Karşılaşılabilecek Problemlerin Giderilmesine Yönelik Alıştırmalar .....	48
3.5.2. J.S.Bach’ın 24 Füg’ünün Form Yönünden İncelenmesi .....	74

## BÖLÜM IV

SONUÇLAR VE ÖNERİLER .....	197
KAYNAKÇA .....	200

## BÖLÜM I

### GİRİŞ

Rönesans ile klasik dönem arasındaki zaman diliminde, 17. Yüzyılın ilk çeyreğinden, 18. Yüzyılın ortasına kadar egemen olan, müzik tarihinde Monteverdi'den J.S.Bach'a kadar uzanan yaklaşık 150 yılı kapsayan, genel yönüyle soylu kesimin beğenisini yansıtan çağdır.

Barok dönemde yaşamış olan J.S.Bach'ın, derin ve incelikli yaratıcılığı, Almanya'nın müzikteki doruğunu temsil eder. Bach kutsal koro müzikleri, din dışı vokal yapıtları, orkestra müziği, oda müziği, org yapıtları ve klavsen yapıtları olmak üzere birçok eser yazmıştır. Bach'ın günümüze kalan 1080 yapıtı içinde, klavsen eserleri önemli bir yer tutar. Solo klavsen için yazdığı eserler arasında, İntention'lar, İngiliz Suitleri, Fransız Suitleri, 6 Partita, İtalyan Konçertosu, “ 2 Klavsen için” 3, “ 3 Klavsen için” 2 Konçerto bulunur.“ Dört Klavsen için” la minör( a-moll) konçertosu baş yapıtları arasındadır. Alman baroğunun görkemli çoksesliliğini “ Eşit Düzenlenmiş Klavye” nin 48 fügü, “ 30 Goldenberg Çeşitlemeleri” ndeki kanonları ve son eseri “ Füg Sanatı” ile tahtına oturmuştur.

Barok dönemin müziğini anlatmak için seçeceğimiz ilk sözcük “ zıtlık” (kontrast)'tır. Müziğin içindeki kontrast çeşitli şekillerde karşımıza çıkabilir; gürültülü ve kısık sesli, bir melodiden başkasına geçme, solo ve tutti, yüksek ve alçak, hızlı ve yavaş olarak. Müziksel ifadeyi güçlendirmek için kullanılan nüans işaretleri, barok dönemde ortaya çıkıp, gelişmiştir. Piyano ve forte terimleri yavaş yavaş eserlerde görülmeye başlamıştır. Barok dönemin en gözde çalgıları klavsen ve harpsikort'tur. Bu çalgılar, nüans işaretlerini belli edebilecek yapıya sahip değildirler. Ancak bu dönemle birlikte, eserlerdeki ses şiddetinin yükselip-arttırılması önem kazanmıştır. J.S. Bach'ın ölümü ile birlikte (1750) müzik tarihindeki değişikliklerin başında, polifonik stilin yerini, armonik stile bırakmış olmasıdır. Klavsen ve klavikord da yerini piyano'ya bırakmıştır.

XVI. yüzyıl başlarına kadar klavyeli aletlerde ses sayısı çok azdı. Mesela, psalteron aletinde yalnız beyaz tuşlar vardı. Nadiren fa diyez( fis) ve si bemol (b) bu tuşlara ilave ediliyordu. Bu aletlerin akort işi daha çok belirli tonalitelerin düzenlenmesi ile tamamlanıyordu. Diatonik yarım ton için 4 koma, kromatik yarım ton için 5 koma hesap ediliyordu. Bu akord sisteminde si diyez- do (his-c) aralığı sorun yaratıyordu. 18. yüzyılın başlarında, Andreas Weickmeister isimli Alman orgçu, bir oktavı oniki aralığa bölüp, her yarım sese eşit olarak dağıttıktan sonra akort problemi ortadan kalkmıştır.

Barok dönemde ortaya çıkan, varlığını geliştirerek veya değiştirerek sürdüren vokal formlar ortaya çıkmıştır. Yine bu dönemde, enstrümantal formlar, koral prelüdlar, passacaglia, solo konçerto, konçerto grosso, üvertür, dans suiti, prelüd-füg ve sonat gibi yeni tarzlar oluşmaktadır.

Füg, müzik sanatında önemli ve değerli bir yeri olan özünde “ imitasyon” sanatına dayalı, armoninin olanaklarından yararlanarak, kontrpuan tekniğiyle yazılmış, barok çağ müzik biçimidir. 16. yüzyıldan, 18. yüzyıl ortalarına kadar yaklaşık 300 yıllık bir süreç içinde gelişen geleneksel füg formu, J.S.Bach’ın eserlerinde en üstün ve olgun sanatsal düzeyine ulaşmıştır. Fügün yapısını oluşturan başlıca öğeleri şöyle sıralayabiliriz; konu (tema ya da dux), cevap (comes), Karşı cevap (kontrsubjet), sergi (expozition), ara kesitler (divertimento), stretto, pedal. Füg genellikle 3 ya da 4 sesli yazılır ve 3 kısımdan oluşur. Birinci kısım sergi, ikinci kısım orta bölüm, üçüncü kısım sona erişir. Füg formu, ses müziğinde “koro fügü” olarak, kantat, oratoryo ve missalarda kullanılmıştır. Çalgı müziğindeki gelişimi sergileyen yükseliş, J.S.Bach’ın her biri ayrı görkemli eserler toplamı olan “Eşit Düzenlenmiş Klavye için 48 Prelüd – Füg” ve “ Füg Sanatı”nda doruğa ulaşmıştır.

J.S.Bach kendinden sonraki her çağa öncü olmuş, her çağın müziğine yol göstermiştir. Bir sonraki çağın bestecilerinden Mozart ve Beethoven ona büyük saygı duymuş, onun yapıtlarıyla beslenmişlerdir. Bach’ın müziğinin gerçek değeri 19. yüzyılda ortaya çıkar. Başta Schumann ve Brahms olmak üzere romantik çağ bestecileri ve onların izindeki tüm besteciler Reger, Busoni, Hindemith, Stravinsky, Villa-Lobos, Şostakoviç, Schönberg ve nice 20. yüzyıl bestecisi, Bach’ı incelemiş ve ondan esinlenmişlerdir.

### 1.1.Problem

J.S. Bach'ın yaşadığı yıllarda modern piyanolar daha yapılmamıştı. Almancası “Das Wohltempered Clavier” olan ve türkçemize “Eşit Düzenlenmiş Klavye” olarak çevrilen yapıtın, bugünkü modern piyano ile hiçbir bağlantısı yoktur. Bach, klavye kelimesi ile genel olarak klavyeli çalgıları belirtmek istiyordu. Klavye ne için ve nasıl tampere edildi?

Bach'ın döneminden önce ve 18. yüzyıl başlarında kullanılan akort sistemi, klavyeli çalgıların akord sisteminde sorunlar yaratıyor ve her ton aynı kusursuzlukla çalınmıyordu. Bu yüzden belli başlı bazı tonlar kullanılıyor ve parça aralarında klavsenin akordunu, yeni çalınacak esere göre değiştirmek gerekiyordu. Uzun süren çalışmalar sonunda Andreas Weickmeister bir oktavın akordunda sorun yaratan si diyez-do (his-c) aralığını, oniki eşit parçaya bölerek, her yarım sese eşit olarak dağıttı ve doğada öyle olmamasına karşın, tüm yarım sesleri eşit kabul etti. Böylece klavye üzerindeki en küçük aralık, yarım ses olarak kabul edildi ve sistem “İyi Düzenlenmiş” (Eşitlenmiş) oldu. Böylelikle klavyeli çalgılarda, yirmidört tonun herbirini çalabilmek olanaklı hale geldi. Weickmeister'in yaptığı bu düzenlemenin önemini gösterebilmek için Bach, işin pratik yönünü ele aldı ve sistemin daha iyi anlaşılabilmesi için “İyi Düzenlenmiş Klavye” yi besteledi.

Bach eserin başlığı altına, bir anlamda açıklama niteliğinde “Gençlerin eğitim amaçlı kullanmalarını düşünerek her tonda prelüd ve fügler” bestelediğini belirtiyordu. Üzerinde binlerce teoriler üretilmiş bu dev eser hakkında Hans von Bülow şunları söylemiş “Piyanişlerin “Eski Ahit” İyi Düzenlenmiş Klavye, “Yeni Ahit”i ise Beethoven'in Sonatları”dır.

Bach'ın da dediği gibi gençlerin eğitim hayatlarında “İyi Düzenlenmiş Klavye” isimli eseri, çok büyük önem taşır. Daha doğrusu Bach demek, polifonik müziğin temel taşı demektir. Gençler polifoniyi, ilk olarak Bach'ın İvention'larında, daha sonra sırasıyla Prelüd ve Füg, Partita ve Tokkata Füglerinde öğrenmeye başlarlar. Okul müfredatlarında, Prelüd ve Fügler zorunlu program olarak yer almaktadır. Her piyano öğrencisinin bu eserleri özüne ve polifonik yapısına uygun olarak çalabilmeleri

gerekmektedir. Barok dönemin özellikleri, dönemin müzik stili, Bach'ın özgün stili, armoni dili, polifonik yapısı ve form analizi gibi etkenler değerlendirildiğinde, eserin icra edilmesinde bazı zorluklar ve çelişkiler ortaya çıkmaktadır. Karşılaşılan zorlukların giderilmesine yönelik çalışmaların ve yazılı kaynakların sınırlılığı göz önüne alındığında, bu araştırmanın gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

## 1.2. Amaçlar

Bir eseri iyi yorumlayabilmek için eserin hangi besteci tarafından bestelendiği, hangi dönemi kapsadığı ve o dönemin karakteristik müzikal özelliklerini çok iyi bilmek gerekmektedir.

Barok dönemin müzikal özellikleri nelerdir?

Tampere sistem nedir?

Füg Formu nedir?

J.S.Bach'ın müziğinin karakteristik özellikleri nelerdir?

24 füg'ü çalışırken teknik olarak zorluklar nelerdir ve bu zorlukları aşmak için ne gibi egzersizler uygulanmalıdır?

Bu gibi sorulara, gereken cevapların araştırılması için yardımcı olabilecek olan kaynakların bir araya getirilip, elde edilen verilerin değerlendirilerek sonuca ulaşılması amaçlanmıştır.

## 1.3. Önem

J.S.Bach'ın yaşadığı dönemi ve dönemin müzikal özelliklerinin öğrenilmesi, eserlerin formlarının anlaşılması, eserdeki polifonik yapıyı iyi ifade edebilmek için yapılması gereken egzersizlerin ortaya konulması, bu araştırmayı önemli kılmaktadır.



#### 1.4. Sınırlılıklar

Bu araştırma J.S.Bach'ın piyano için yazmış olduğu 24 füğ ile sınırlandırılmıştır.

#### 1.5. Tanımlar

**Füğ-:** Kaçmak anlamında olan, kısa fakat üretici özellikteki bir temanın benzetmelerle işlendiği kontrpuan tarzı.<sup>1</sup>

**Soprano-:** Armonik yazıda en üstte yer alan ses. İnce ve tiz ses anlamına gelir. İnce sesler bölgesinde yer alan bütün kadın ve çocuk seslerinin içinde gerek renk, gerek genişlik bakımından en ince sesleri üreten ses sopranodur.<sup>2</sup>

**Alto-:** ses müziğinde mezzo-soprano ile tenor arasında yer alan kadın ya da çocuk sesi.<sup>3</sup>

**Tenor-:** Erkek sesinin, doğal ses rengi ve ses genişliği içinde ince olanı. Geç orta çağın çoksesli müziğinde melodiyi seslendirmek üzere tutulan üst ses. Bu dönemin korolarında kadın sesleri bulunmadığı için, melodi tenor partisindeydi.<sup>4</sup>

**Bas-:** Ses müziğinde en kalın tür olan erkek sesi. Bas sesin notaları dördüncü çizgi fa anahtarı ile yazılır.<sup>5</sup>

**Stretto-:** Füğün sonlarına doğru yapılan sıkıştırılmış, yoğun sergiler.<sup>6</sup>

**Sergi-:** Konu-cevap-konu-cevap girişlerinden oluşan yapısal sürecin bütünü, böylece füğ, bütün öğeleriyle sergilenmiş olur.<sup>7</sup>

**Episod-:** Bir rondo ya da füğ'te ana temanın ikinci sergisi arasına konan buluşçu cümlecik.

**Coda-:** Bir çalgı müziği eserinde, özellikle yapısı sıkıca belirlenmiş füğ ve sonat gibi formlarda, eserin sonunda yer alan özet parça. Yoğun, parlak anlatımıyla coda, eseri son olarak özetler.<sup>9</sup>

**Kadans-:** Müzikte cümlenin sonunda yer alan melodik ve armonik konfigürasyon. İkincisi, konçerto formunda solistin ustalığını sergilemesine olanak açan ve solo olarak yorumlanan gösterişli kısa parça anlamındadır.<sup>10</sup>

**Modülasyon-:** Bir mod ya da tonaliteden, başka bir mod ya da tonaliteye geçme işlemi. Müziğin içinde gerçekleştirilen eksen değişimi. Geçki, müzikte tekdüzeliği gidermek ve çeşitliliği arttırmak amacıyla kullanılan temel yöntemlerden biridir.<sup>11</sup>

**Allegro-:** Süratli canlı.<sup>12</sup>

**Andante-:** Geniş, rahat,ağırca.<sup>13</sup>

**Allegretto-:** Hayat dolu, canlı. Hızlıca ama allegro kadar değil. Metronomda 104-120 arası.<sup>14</sup>

**Allegro deciso-:** Kararlı, bir hızda.<sup>15</sup>

**Allegro tranquillo-:** Sakin, rahatlatıcı bir canlılıkta.<sup>16</sup>

**Andantino-:** Andante'den biraz hızlıca tempo. Metronomda 72.<sup>17</sup>

**Allegro energico-:** Enerjik bir anlatımla.<sup>18</sup>

**Andante espressivo-:** İfadeli bir ağırlıkta, dokunaklı bir anlatımla.<sup>19</sup>

**Andante sostenuto-:** Hızlanmayan özgür bir anlatımla.<sup>20</sup>

**Molto allegro e con brio-:** çok hızlı ve parlak bir anlatımla.<sup>21</sup>

**Molto moderato-:** Çok ılımlı, orta karar.<sup>22</sup>

<sup>1</sup> Hodeir, Andre (1971) “Müzikte türler ve biçimler” Milli Eğitim Basımevi s.17

<sup>2</sup> Say (2002) s.488

<sup>3</sup> Say (2002) s.31

<sup>4</sup> Say (2002) s.516

<sup>5</sup> Say (2002) s.63

<sup>6</sup> Say (2002) s.492

<sup>7</sup> Say (2002) s.475

<sup>8</sup> Say (2002) s.181

<sup>9</sup> Say (2002) s.104

<sup>10</sup> Say (2002) s.282

<sup>11</sup> Say (2002) (bkz.Geçki s.216)

<sup>12</sup> Say (2002) s.28

<sup>13</sup> Say (2002) s.34

<sup>14</sup> Say (2002) s.28

<sup>15</sup> Say (2002) s.28

<sup>16</sup> Say (2002) s.28

<sup>17</sup> Say (2002) s.34

<sup>18</sup> Say (2002) s.28

<sup>19</sup> Say (2002) s.34

<sup>20</sup> Say (2002) s.34

<sup>21</sup> Say (2002) s.352

<sup>22</sup> Say, Ahmet (2002) ”Müzik Sözlüğü” Müzik Ansiklopedisi Yayınları 1.Basım Ankara s.352

## BÖLÜM II

### YÖNTEM

#### 2.1. Araştırma modeli

Bu araştırmada ‘betimsel tarama’ modeli kullanılmıştır.

#### 2.2. Evren ve Örnekler

Bu araştırmanın evrenini J.S.Bach’ın müziği, örneklemini ise Bach’ın 24 fugası oluşturmaktadır.

#### 2.3. Verilerin Toplanması

Tarama modelinde yapılan bu araştırmada, Bach’ın seçilen eserleri analiz edilmiş, konu ile ilgili elektronik veri tabanı taraması yapılmış, ulaşılabilen süreli-süresiz, yerli- yabancı kaynaklar incelenmiş ve araştırmanın amaçlarına ulaşmaya yarayacak veriler toplanmaya çalışılmıştır.

#### 2.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Bu araştırmada ulaşılan veriler, Bach’ın müziğinin yapısı ile klavsen için yazılmış olan 24 füğünün form bakımından incelenip, Bach’ın müzik anlayışı doğrultusunda, bilinçli bir biçimde uygulanabilmesi için, çözümlenip, yorumlanmıştır.

## BÖLÜM III

### BULGULAR VE YORUM

#### 3.1. Barok Dönem

Barok çağın başlangıç tarihi, birçok kaynağa göre 1580 veya 1600 olarak; sona erme tarihi de J.S. Bach'ın ölüm yılı olan 1750 olarak belirlenir. Kimi müzik tarihçileri bu çağı üç evreye bölerek, genç, orta ve olgun barok şeklinde inceler. Kimileri de erken ve olgun barok olarak ikiye ayırır. Müzik tarihinde, barok çağı Rönesans özelliklerinden yola çıkarak, yüzelli yıllık bir akış içinde armoni tekniğinin mükemmele kavuştuğu; kantata ve opera gibi sahne sanatlarının filizlendiği, senfonik orkestraların ilk tohumlarının atıldığı, Vivaldi, Haendel ve J.S. Bach'ın yetiştiği renkli dönemdir.

Barok deyimini ilk kez 1746'da Fransız Felsefecisi Noel-Antonio Pluche kullanır. İki ünlü kemancının yorumunu tartışırken birinin stili için "Denizin üstünde kolayca erişebileceği pırlantalar dolanıyor, o ise denizin dibindeki eğri incileri aramakla uğraşiyor." Seklinde bir eleştiri yapar. Barok "biçimsiz inci"(barocco) sözlük anlamıyla İspanyolca'dan, Fransızca'ya geçmiş bir terimdir. 18. Yüzyıl sanatçıları, 1600-1750 arasında güzel sanatlar ve müzik dünyasının ürettiği her türlü yapıtı, fazla karmaşık, aşırı süslü, abartılı, düzensiz ve zevksiz olarak küçük düşürmek adına "Barok" nitelemesini kullanmışlardır. Bir sonraki çağın yalın, dengeli, düzenli ve doğal sanatı öngören Klasik akım sanatçıları, kendilerinden önceki çağın müziğini böylesine bir "biçimsiz inci" simgesini yakıştırarak çürütmeye çalışmışlardır. 1768'de Jean-Jacques Rousseau müzik sözlüğüne şöyle bir giriş yapar: Barok müzik sık sık ton değiştirmesi, uyuşumsuz ve karmaşık armoni yapısı, yapay melodileriyle dengesi zor kurulan, hareketi sınırlı bir müziktir. Oysa 17. Yüzyıl başından, 18. Yüzyıl ortasına dek yazılan müzik, ne diğer çağlardan daha biçimsiz, ne aşırı düşlemsel, ne abartılı, ne karmaşık, ne de eğri büğrü bir inci benzeridir. Ancak sanatın tüm dallarında barok, bu çağa özgü bir başlık olarak günümüze dek taşınmıştır. Barok müzikteki duygusal abartı, aynı dönemin mimari yapıtlarıyla karşılaştırılabilir. Bu dönemde kocaman, devasa alanların ve süslü katedrallerin yapıldığı, aşırı süslemeye önem verildiği görülür.

Barok, özünde “saray sanatı”dır. Rönesans ile Klasik dönem arasında, soyluların estetik anlayışını yansıtan bir duyarlılık kategorisidir. Rönesans dönemindeki toplumsal ve ekonomik bunalımdan sonra, soyluların kültürel alanda egemenliğini ilan etmesidir. Rönesans kent kültürünün sanatsal yaşamda söz sahibi olmaya yöneliydi. Bu egemenlik yarışı, geçirdiği nice bunalımdan sonra, 17. Yüzyılda soylular sınıfının toparlanmasıyla sonuçlanmıştır. Sanat artık soyluların beğenisini karşılayacaktır. Rönesansın sona ermesinden bu yana kesintiye uğramadan gelişimini sürdüren saray sanatı, 18. Yüzyılda duraklayarak yerini, günümüz sanat anlayışına bile egemen olan burjuva öznelliğine bırakmıştır.

Barok dönem tarihi üzerine yapılan değerlendirmeler genel çizgileriyle şu görüşleri içerir: Varlıkların güzelliği karşısındaki duygulanma ön plandadır; barok stil bu etkileşimi en ince ayrıntılarıyla göz alıcı biçimde işler; dolayısıyla gösterişe ve görkemli anlatıma düşkündür; abartmalı bir biçimcilikten yanadır. Sanatta ustalığa önem verir. Müziğin özünde, yaşamdan tat alma isteğini yansıtan ayrıntılı süslemeler ile devinim duygusu arasında dinamik bir gerilim vardır.

Barok dönem İtalyan bestecilerin dünyasından doğar ve onların egemenliğinde gelişir.16 yüzyıl ortasından 17. Yüzyıl ortasına dek İtalya, Avrupa'nın en önemli müzik merkezlerini barındıran ülkedir.17. yüzyıl ortalarında, Fransa'nın da ulusal müziği gelişmeye başlar.1860'dan sonra Jean Babiste Lully, Fransız biçimini ortaya koyar. Almanya Otuz Yıl Savaşlarından yorgun düştüğünden, ancak barok dönemin son diliminde büyük besteciler yetiştirir ve Johann Sebastian Bach gibi bir isimle, Barok çağ Almanya'da doruğa ulaşır. Almanya'da Bach ve Haendel gibi Olgun Barok bestecileri, İtalyan müziğine çok şey borçludur.

18.yüzyılın ilk yarısını kapsayan (1700-1750) olgun barok (veya geç barok) yapıtları barok dönemin önceki kuşaklarından tümüyle farklıdır. Müzik yapısı tutarlılık, geniş bir soluk ve denge kazanmıştır. Gelişen besteleme tekniğinde, yapıtın özü güçlülük kazanmış ve dış çizgileri yine belirginleşmiştir. Tümceler sonundaki kadansların,(karar noktalarının) sistematik kullanımı net ve güçlü bir ton duygusu izlenimi getirir. Motiflerin içindeki her kadans, müziğin bütünündeki birlikteliği korur.

Ton duygusu 17. Yüzyıl boyunca gelişme gösteren bir armoni tekniği olup 18. Yüzyılda doruğa ulaşmış, 19. Yüzyıl sonunda geçirdiği sürekli değişkenlikle 20. Yüzyıl bestecilerine tondan kaçış adına yeni bir anlayış getirmiştir. Bir gam dizisinin sekiz notasına ilişkin minör ve majör tonlar kimi yakıştırmaları çağrıştırmıştır. Örneğin do majör, düz, açık ve beyaz rengi çağrıştıran bir tondur. Do majör tonu, açık sözlü, neşeli hem de ince düşünceli ruhsal bir duruma yakıştırılmıştır. Si bemol ve do diyez gibi arızalar alan re minör ise, mor rengi çağrıştıran, ünlü requiem ve oratoryoların yazıldığı tondur. Tutkulu, gizemli, huzurlu ve soylu bir ruhsal durum yansıttığı söylenmiştir.

Olgun barok müziğinin dengesi, stil, teknik ve ifade arasındaki ilişkide korunur. Bu dönemde müziğin akışı, melodik ve ritmik güçlerle bağlıdır. Barok çağın başında ayrı birer dal olarak incelenen kilise, tiyatro ve oda müziği biçimleri, artık birbirleriyle kaynaşmıştır. Erken ve Orta barok, deneysel çağlar olarak kabul edilir. Olgun barok ise bu deneylerin meyvelerini toplar.

Bu dönemde dört ayrı ülkeden dört büyük besteci ortaya çıkar. Fransa'da Jean Philippe Rameau, İtalya'da Antonio Vivaldi, İngiltere'de George Frederic Haendel ve Almanya'da Johann Sebastian Bach.

Rönesans ile birlikte kilise sınırlarının dışına taşan sanatçılar, dış dünyada yeni destekler, yeni sanat koruyucuları ararlar. Artık yalnızca saray ve kilise arasında bölünmeleri gerekmez. Soylu aileler sanat koruyucusu olarak bestecilere maaş bağlar, bir orkestra besler ve opera evleri açarlar. Fransa'da 14. Louis'nin sarayı, İngiltere, İspanya, Almanya ve küçük İtalya sitelerinde papalar, imparatorlar ve krallar, müziğe destek olurlar.

### **3.1.1 Barok Dönem Müzik Stili**

Barok dönem müziğini, anlatmak için seçeceğimiz ilk sözcük karşıtlık olmalıdır. Bu müziğin her ögesinde karşıtlık(kontrast) olmalıdır. Sonoritede (ses dolgunluğu), yapının yürüyüşünde, ritimde, anlatımda ve ruhsal derinlikte. Ses dolgunluğunda karşıtlık, çalgı topluluğunu ikiye bölerek elde edilir. Bu yöntem konçerto geleneğinin ilk adımıdır. Karşı karşıya getirilmiş ayrı tınıdaki çalgılar, sözlük anlamının da içerdiği

gibi birbirleriyle savaşıacaklardır. Olgun barok dönemindeki konçertolar, solo çalgı ve orkestra topluluğunun karşıtlığından doğmuştur. Tüm barok bestecileri geniş düşünce ve duygularını, en canlı şekilde müzikle anlatmak istemişlerdir. Çoşkuyu kahramanlık duygularını, derin düşünceyi, gizemi, arzuları, tutkuyu anlatmak için karşıtlıklardan yararlanmışlardır.

Müzikte barok çağın başardığı ileriye yönelik başlıca dönüşümler şunlardır: Modal sistemden tonal sisteme tam anlamıyla geçiş. Bu gelişim, müzik tarihinde önemli bir aşama kabul edilir. Tonal dizge içinde hareket yeteneği artmış, sistemin standartlaşması ve ton değiştirme tekniklerinin yerleşmesiyle armoni dünyasının zengin duygusal, dramatik ifade yollarının kapıları açılmıştır.

İkinci önemli dönüşüm, yaşamın zengin ve engin insancıl değerlerini yansıtan opera sanatının yanı sıra, oratoryo, kantat gibi öteki dramatik formların yaratılıp geliştirilmesiyle daha geniş insan çevrelerinin kucaklanması, insanın çok yönlü biçimde irdelenip anlatılmasıdır.

Barok dönemin başardığı üçüncü dönüşüm, bütünüyle çalgısal olan yeni müzik biçimlerinin yaratılmasıdır. Çalgı müziği formlarının arasında tipik olan, hızlı bir bölümle başlayıp buna karşıt özellikte, ağır, düşünceli, derin bir bölümle süren, oysa bu karşıtlığı canlı bir finalde çözüme bağlayarak insan psikolojisini eserin yapısına sindiren konçerto ve suit gibi “hızlı-ağır-hızlı” bölümler arasındaki kontrastı belirginleştiren müzik biçimleridir.

Ses düzeyinin alçalıp yükselmesiyle (gürlük) müziğin ifade kazanması barok dönem boyunca gelişir. Ses gürlüğündeki hareketleri gösteren işaretlerde ilk kez bu çağda ortaya çıkar. Ortaçağ'da ve rönesansın ilk yarısında ses şiddeti tek düze bir karakteristlik taşır. Rönesans olgunlaştıkça, kişinin nesnel anlatımdan öznel yönelmesi; barok dönemde ise, bir sonraki Klasik çağdaki kadar olmasa da, piano ile forte arasındaki ses merdiveni anlatım olanaklarını genişletir.

Rönesansın ideal ses anlayışı, bağımsız seslerin yarattığı çokseslilik ilkesine dayalıdır. Barok dönemin ideal sesi ise, temel bir bas ve süslü bir tiz sesin, yalın bir



armoni aracılığında birleştirilmesinden doğar. Besteciler bas ve tiz sesin iki temel melodi çizgisi gibi yazılması ve bas sesin gücünün, belirli bir çalgı ile arttırılmasını, uzamasını öngörmüşlerdir. Barok dönemde, sürekli bas (basso continuo) olarak anılan bu ögenin gerekliliği, olgun barok bestecilerinin armoniyi zenginleştirmeleriyle ortadan kalkar. Tüm barok müziğin özelliği olan sürekli-bas çalgıları, lavta, klavsen, org ya da gitardır. Sürekli bas, müziğin Rönesans tekniğinden klasik dönem tekniğine doğru yolculuk ettiği; yalın, çizgisel melodi yapısından, armonik derinliğin zenginliğine doğru yol aldığı kalın bir çizgidir.

Barok dönemde armoni ögesindeki aşama kadar, kadans(durgu) ve ritim öğelerinde de gelişme görülür. Önceki çağlarda müzik tümcesinin sonuna varıldığını belirten güçlü bir durak duygusu yoktur. Ses, havada yüzer gibidir. Barok dönem ile birlikte bir kapanış tümcesi, birbirini izleyen armonilerin getirdiği, sözün sonunu belirten güçlü bir duygu veren, kadans doğmaya başlar. Yeni kontrpuan anlayışı Rönesans'inkinden çok farklıdır. 17. Yüzyılda kontrpuan, sürekli-bas çalgısının yönlendirdiği doğrultuda çeşitli melodi çizgilerinin birleşmesidir. Armonik akorların belirli bir çerçeveye bağlı yürüyüşü öngörülmektedir. Armonilerin belirlenmiş olması ve altta temiz bir doku oluşturması bestecilere giderek uyşumsuz akorları rahatça kullanabilme fırsatı verir. 17. Yüzyılın başında uyumsuz akorlar deneysel olarak kullanılır. Çağın sonunda ise artık belli bir tonal sistemin parçası haline gelen uyumsuzluk, amaçlı olarak dramatik anlatıma katkıda bulunmaktadır. Aynı şekilde yarım aralıkların (kromatik dizinin) kullanımı da önceleri rastgele, sonradan belli bir disiplin içinde, özellikle Frescobaldi gibi klavsen bestecilerinin doğaçlamalarında yer alır. Bugün bize tanıdık gelen majör ve minör ses dizileri, böylece doğmuştur. Bir kompozisyonun içindeki tüm armoniler, tonik notanın üstüne kurulan üçlü akorla ilişkili olarak düzenlenir. Geçici olarak ton değiştirmek (modülasyon) temel tonik notanın üstünlüğünden ödün vermemek koşulu ile kabul edilir. Rameau'nun Traite de L'harmonie kitabında (1722), bu sistemin kuramsal biçimlenmesi tamamlanmıştır. Uygulamada ise majör-minör ses sistemi 1680'lerden beri kullanılmaktadır.

Ritmik özelliklerde armonik yapıya bağlı olarak gelişir. Rönesans ile ortaya çıkan ve metnin canlı anlatımını öngören musica reservata yöntemi, barok dönemin kantata ve operalarında geliştirilerek kullanılır. Barok müzik bestecileri, vokal müzikte

sözlerin iyice anlaşılması adına konuşma dilinin vurgularını müziği aktarırken zaman zaman abartırlar. Çalgı müziğinde dans müziğinin adımları kullanılmaktadır. Ritimde değişim Descartes'in ikilik (dualisme) felsefesinden etkilenmiştir. Bir yanda ölçüye bağlı düzenli bir ritim, öte yanda ölçsüz, özgür bir ritim kullanılmaktadır. Bu iki çeşit ritim peşpeşe kullanıldığında etkin bir karşıtlık yaratılmış olur.

Çalgı müziği; barok ile birlikte kendine özgü biçimlere kavuşur. Rönesans sonunda yalnız çalgılar için bestelenen, insan sesinden arınmış müzik biçimleri ortaya çıkar. Örneğin; kanzona, riçerkar ve tokkata gibi. Ses müziği ile çalgı müziği teknikleri arasındaki karşılıklı değiştirim de barok müziğin özelliklerindedir. Vokal müzikte en belirgin karşıtlıklar monodi biçiminde yer alır. Bir çeşit solo şarkı olan monodi'de süslü bir vokal'e lavta veya klavsen gibi sürekli-bas eşlik eder. Şarkı söyleyen insan sesi, güfteden ve sözcüklerin ritminden ipucu alır, bu özü çeşitleyip süsler. Öte yanda ağır adımlarla eşlik eden çalgının tek düze hareketi, bu devingen vokal çizgiye karşıtlık oluşturur.

Barok bestecinin asıl amacı, müziği dramatik anlatımın bir parçası kılmak, dramatik anlatımı müziğe katmaktır. Önceden Gesulda ya da Gabrieli'nin ses topluluklarıyla sunduğu müzik, barok dönemin gelişken armonisi sayesinde, ses solosu ve bir çalgı eşliği ile verilebilir. Sonoriteyi kalabalık seslerle elde etme kaygısı yerine, müziğin armonik zenginliği, az sesle dengeli bir sonorite sağlayabilir.

### **3.2. J.S.Bach'ın Yaşamı**

21 mart 1685'te Saksonya Dükluğu'ndeki Eisenach'ta doğar. Kent meclisi ve Eisenach düklik sarayında kemancılık yapan Johann Ambrosius ile Elisabeth Bach'ın en küçük oğludur. 1692-93'te okula başlar. Babasından yaylı çalgılar konusunda dersler alır. Dokuz yaşında annesi ile babasını yitirince Ohrdruf'a, yine bir müzisyen olan ağabeyi Johann Christoph'un yanına gider. Burada lise öğrenimini yapacak ve ağabeyinden müzik öğrenecektir. Kusursuz soprano sesi, Lüneburg'daki Michalies Müzik Okulu'nun kapılarını açar ona. 1702 yazında Thüringen'e döner. 4 mart 1703'te Weimar dükü Johann Ernest'in saray orkestrasında kemancı olarak çalışmaya başlar. 19 yaşındayken Arnstadt'taki St. Bonifatius Kilisesi orgçuluğuna getirilir. 1704'te ilk

kantatını besteler. 1705 yılının ekiminde, Kuzey Alman org okulunun en önemli temsilcisi sayılan Dietrich Buxtehude'yi dinlemek amacıyla, 350 km'lik yolu yürüyerek Lübeck'e gider, ama izin süresini aştığı için görevine son verilir. 1707 yılı haziranında Mühlhausen'de, St. Blasiuskirsche'nin orgcusu olur, 17 ekimde de kuzeni Maria Barbara ile Dorheim'da evlenir. Bir yıl sonra, 4 şubat 1708'de 71 nolu kantatı 'Gott is mein König' ( Tanrı Kralıdır ) kent meclisi tarafından yayımlanır. Bu Bach'ın ilk yayımlanan bestelerinden biri olacaktır.

1717'ye kadar özellikle İtalyan bestecilerle tanıştığı Weimar'da kalır. Bunlar arasında Albinoni, Legrenzi, Corelli, Bonporti, Vivaldi, Frescobaldi vardır. Vivaldi'nin birçok konçertosunu klavsene uygular. 1717 yılının sonunda Köthen'e çağrılır ve Anhalt prensi Leopold'un orkestrasını yönetir. Artık eski orglarında uzmanı olmuştur.

1719'da Handel ile tanışmak istese de bu görüşme bir türlü gerçekleşemez. Temmuz 1720'de, umulmadık bir zamanda eşini kaybeder. Bu ölümle sarsılacak ve Hamburg'a gidecektir. 3 aralık 1721'de Weissenfelsli trompetçi Wücken'in kızı soprano Anna Magdalena ile ikinci evliliğini yapar. Bu iki evliliğinden on biri erkek, dokuzu kız, yirmi çocuk sahibi olmuştur. Oğullarından beş tanesi, babalarının izinden yürüyerek müzik tarihine adlarını yazdıracaklardır. 1722'de Thomasschule yöneticiliğine adaylığını koyar. " Yuhanna Passion " adlı yapıtının çalınmasıyla besteci ve orkestra yönetmeni olarak değerini kabul ettirir ve 13 mayıs 1723'de Köthen'den ayrılarak Leipzig'de işe başlar. 1729-1740 yılları arasında Telemann'ın 1704'de kurduğu "Collogium Musicum" u yönetir ve burada her hafta bir konser verir. 1747'de oğlu Carl Philip Emmanuel'in isteğiyle Postdam'da kral II. Frederich'i ziyaret eder ve bu ziyaretin ardından krala "Das Musikalischen Opher" (Müzik Armağanı)'nı gönderir.

Bu sırada gözlerinde rahatsızlık başlar. Handel'i muayene eden gezginci İngiliz hekim John Taylor tarafından iki kez göz ameliyatı geçirdikten sonra görme yetisini tamamiyle kaybedecektir. Ama müzik aşkı bağrında yandığından "Die Kunst der Fuge" üzerine çalışacak, org için 18 büyük koral besteliyecek ve son üç korallı damadı Altnikol'e söyleyerek yazdıracaktır. 28 temmuz 1750'de ebediyete göçen bedeni, Leipzig'deki Johanniskirsche'nin güney duvarı yakınına gömülür.

## **Bach'ın Başlıca Yapıtları**

### Kutsal koro müziği

- Johannes Pasyonu
- Aziz Matta Pasyonu
- Noel Oratoryosu
- Re minör missa
- Magnificat

300'e yakın kilise kantatası; motetler; koraller; şarkılar ve arylar

### Din dışı vokal yapıtları

- Kahve kantatası
- Köylü kantatası
- 30 kadar kantata

### Orkestra müziği

- Brandenburg konçertoları
- 4 Orkestra suiti
- Klavsen konçertoları
- Keman konçertoları
- Sinfonialar

### Oda müziği

- Solo keman için 6 sonat
- Solo keman için 6 partita
- 6 çello suiti
- Müziksel sunular
- Flüt sonatları
- Trio sonatlar

### Klavsen yapıtları

- İyi tampere edilmiş klavsen
- Kromatik fantezi ve füğ
- 48 Prelüd ve füğ

- 6 İngiliz suiti
- 6 Fransız suiti
- 6 Partita
- İtalyan konçertosu
- Fransız üvertürü
- Goldberg çeşitlemeleri
- Füg sanatı
- İnvension
- Süit
- Kapriçyolar
- Dans, tokkata ve füg

#### Org yapıtları

- 600'den fazla koral prelüd
- Konçerto
- Sonatlar
- Fantezi
- Prelüd- Füg
- Tokkata
- Fantezi

#### **3.2.1. J.S. Bach'ın Yaratıcılığı**

Bach'ı yüzlerinden biri geçmişe, öbürü geleceğe dönmüş bir ayna diye tanıtan söz, onun müzik tarihindeki yerini anlatan uygun bir benzetmedir. O çağa kadar gelişme göstermiş bir çok biçimde, birçok yazı tekniğinde ileriki yüzyıllarda da Bach'ı geçebilen olmamıştır. Çağına kadar olan biteni özetlemesi, bu yolda son sözü söylemesi, kendinden sonraki bestecileri artık yeni biçimler, yeni yazı yöntemleri aramak zorunda bırakması bakımından Bach'ın 18.yüzyıl ortasındaki durumu, Brahms'ın 19.yüzyıl sonundaki durumuna benzetilebilir.

J.S.Bach, yenileyici olmaktan çok, bir yerleştircidir. Yenileyici olmak, kendine özgü bir müzik yazmak gibi bir amacı da yoktur. Kendinden önceki ustaların ve kendi

çağının ileri gelen bestecilerinin yapıtlarını alçak gönüllülikle incelemiş, kopyalarını çıkarmış, sağlam işçiliğini bu yolla elde etmiş, kendine özgü bu müziği de asıl sağlam işçiliğinden yararlanarak varmıştır. Bu yüksek nokta, ruh ve çağ bakımından, Alman Barok'unun da en yüksek noktasıyla birleşmişti. Bach'ın erişilmez anlatım gücü, en koyu ve sık dokunmuş yoğun bir polifonluk ve son bir birleştirilme o çağa değin görülmemiş büyüklükte eserler ortaya koymasını. İkiyüze yakın kantatıyla Pazar ayinlerinde orgun görevini genişleten, derinleştiren koral prelüdlere artık son saatine gelmiş ve akılcılığın egemenliği yüzünden gelişmesi durmuş olan dinsel aydınlanma çağına yeni bir anlam katmıştır.

Bach yatay çizgilerin içindeki kontrpuan'a ve çok sesliliğin içindeki polifoniye dayanan biçimlemelerle yaratırken, klasik öncesi ve klasik müzik okulunun bestecilerinde, dikey düzenlere dayalı, armonik-ritmik bir müzik dilini sergileyen sonat biçimleri ağır basar. Klasik dönemde uzun bir süre ihmale uğratılmış olan polifonik ve kontrpuansal biçimler, romantik dönemde yeniden ele alınmıştır. Romantik müziğin kromatizmi, yükseltilmiş akorları, polifonik ve homofonik tüm ilginç çalışmaları, Barok bestecilerden ve Bach'ın kaleminden çıkan rastlantısal gerilimlerinden de esinlenmiştir, denebilir.

Bach Weimar'da dostluk kurduğu orgçu Walter'ın org yazısından yararlandı. Böylece Fransız Stilinden sonra İtalyan müziğinin stilini de inceleme fırsatı yakalamıştır. Albinoni, Legrenzi, Corelli, Bonaporti, Frescobaldi ve Vivaldi'nin müzikleri hakkında bilgi edinmişti. Vivaldi'nin bazı konçertolarını klavsene uygulamış, Frescobaldi'nin "Fiori musicali" sini analiz etmiştir.

Bach'ın günümüze kalan yüzlerce eseri genel olarak 3 açıdan incelenir:

1. Çalgı ve ses eserleri yönlerinden
2. Alman, Fransız ve İtalyan geleneklerine yakınlıkları açısından
3. Yaşamı içinde yer alan dönemlere göre: Arnstadt, Mühlhausen, Weimar, Göthen ve Leipzig.

Bu değerlendirme açısını özetlemekte fayda vardır:

Orgcu ve kemancı olan Bach, öncelikle org için prelüd ve füg'ler, toccata ya da fantasia'lar bestelemiştir. Bunlar arasında Re minör toccata, do minör Passacaglia, iki ya da üç bölümden oluşan prelüd'ler, sol minör Füg en dikkate değer eserlerinin arasındadır. Onun füg temalarındaki çeşitlilik, keskin melodik ve ritmik kompozisyon dehasının zenginliğini açıkça gözler önüne seriyor. Vivaldi'den esinlendiği dört çembalo için la minör konçertosu başyapıtları arasındadır. Alman Barok'unun görkemli çoksesliliğini Eşit Düzenli Klavye'nin 48 Füg'ü, org fügleri, si minör missasının soluk kesen fügleriyle, 30 Goldberg Çeşitlemelerindeki kanonlarla ve kaleminin son eseri Füg Sanatı ile yüce tahtına çıkarmıştır.

Alman geleneğiyle Fransa'nın ince dokunmuş sanatını klavsen için Fransız Suitleri'nde, org için koral prelüdlерinin zengin süslemelerinde birleştirmiştir. Ermiş Yohanna ve Ermiş Matta Passion'larında ve kantatlarındaki sayısız da capo aryalarıyla, concerto grosso'larıyla, orkestra eşliğinde dört çembalo için konçertolarıyla bu çalgının iki klavyesini biri solo biri ripieno olarak kullandığı İtalyan Konçertosu'yla İtalyan müziğine olan bağlılığını göstermiştir. Çembalo konçertolarından pek çoğunu İtalyan A.Vivaldi'nin keman konçertolarından uyarlamış, Vivaldi'nin yalın duygularına yedililer katmış, baslara daha çok hareket vermiş ve bazen de katı ve düz olan asıllarını ezgilerle zenginleştirmiştir.

Bunun yanında, eserlerinde bazı davranışlarla geleceğe doğru yönelmiştir. Bunlardan biri İtalyan Konçertosu'nda, öbürü Do majör iki çembalo konçertosunda çekingence ortaya çıkan ikinci temalardır. İkinci tema, ilerde "klasik" ustaların sonat biçimine iyice yerleşecektir. Geleceğe en çok göz kırpan eser Brandenburg konçertosu'nun duygulu ezgisidir. 18.yüzyıl sonunda Johann Christian Bach'ın ve Mozart'ın allegro cantabile'si olacaktır.

Bach'ın 47 ciltlik tüm eserleri içinde o çağdaki bütün formları görüyoruz: Missa'lar, passion'lar, kantata'lar, motet'ler, suit'ler, konçerto'lar, prelüdlер ve füg'ler, toccata'lar ve fantezi'ler, en özgür, en rapsodik (özgür form) biçimlerden füg'ün en sıkılarına, küçük Klavier Büchlein parçalarından Si minör missa'nın dev yapısına dek her çeşit tür ele alınmıştır, bunların içinde bir tek opera yoktur. Bach'ın "Noel

Oratoryosu” ise Handel anlamıyla dramatik bir oratoryo değil, daha çok bir kantatalar zinciri’dir.

Arnstadt (1703-1707)

Capriccio sula lontananza del fratello diletto, 1704.

Mühlhausen (1707-1708)

Kantata, Meine Seele rühmt, 1707-1710

Weimar (1717-1723)

Brandenburg Konçertoları, 1721

Kromatik Fantezi ve Füg

İngiliz Suitleri

İnventionlar

Keman sonatları

Keman Konçertoları

Eşit Düzenli Klavye, 1. Defter, 1722

Leipzig (1723-1750)

Magnificat 1723

Ermiş Yohanna Passionu, 1723

Ermiş Matta Passionu, 1729

Ermiş Markus Passionu, 1731

Klavierübung (1731 ile 1742 arası 4 defter)

Noel Oratoryosu, 1733-1734

Si minör missa, 1733

İtalyan Konçertosu, 1735

Paskalya Oratoryosu, 1736

Goldberg Çeşitlemeleri 1742

Dört Missa, 1737-1740

Si Minör Missa 1738

Eşit Düzenli Klavye II. Defter, 1742

Müzik Armağanı (Musikalisches Opfer), 1747



Altı Motet

Kantatalar

### 3.3. Tampere ses sistemi

Ses sisteminde “eşit düzenlilik”, ya da “eşit düzenli sistem”. Kullandığımız müzik sisteminde, aralıkların oluşturduğu ses yüksekliklerinde çok küçük değişiklikler yaparak bir sekizlinin on iki eşit yarım perdeye bölünmesiyle sağlanmış olan bütünlük. Fransızca temperament, Almanca temperatur, İtalyanca temperamento, ya da sistema participato, İngilizce temperament, İspanyolca temperamento. Dilimizde “yedirimli sistem” de denir, ancak müzikçiler arasında Fransızca söylenişle Tamperaman olarak kullanılır.

Tampere, sözcük anlamıyla karşılığı belirtilmekle yetinilen, ya da tanımı özetlemekle geçilen bir müzik terimi değil, açıklaması gereken bir kavramdır. Batı müziği ses sisteminin standart bütünlüğü içinde temel bir özelliktir; ayrıca, klavyeli çalgıların akort edilmesinde özel işlevi olan bir konudur. Uluslararası sanat müziğinin ses sistemi, gerçekte akustik bir hilenin üzerine kurulmuştur, “doğal” aralıklar olan beşli ile dörtlülerden türetilerek doğru bir şekilde ölçülen aralıklar uygulama alanına geçirildiğinde, rahatsız edici nitelikler taşıyan akustik bir olguyu da beraberinde getirir; ölçüm doğru yapılmasına karşın belli notalar anarmonik (sesdeş) olarak örtüşemez. Ses yüksekliği bakımından örneğin “ si diyez” (his), “do bekar”dan (c), daha tiz (ince) duyulmaktadır.”doğal” ölçüm yönteminin yol açtığı bu aralık uyumsuzluğunun üstesinden gelebilmek için, çalgı yapımcıları sekizli dışındaki bütün aralıkların oluşturduğu ses yüksekliklerinde çok küçük değişiklikler yapma düşüncesine varmışlardır. Bu düşünce, bir sekizlinin on iki eşit yarım perdeye bölünmesi sonucunu doğurmuştur. Söz konusu yöntem yardımıyla belli sesler anarmonik olarak eşitlenmiştir. (örneğin si diyez ile do bekar ), (his-c). Dizi içindeki aralıklarda yedirime dayanan bu yöntemle klavyeli çalgı yapımı da kolaylaşmıştır. Böyle olmasaydı, “si diyez” ile “do bekar” sesleri için iki ayrı tuş bulunması gerekecekti. Bütün bunların ötesinde, zengin modülasyon olanakları içeren bir tonalite sistemi oluşturulmuş oluyordu. Tonalite öğretiminde kullanılan “Beşliler Çemberi” de bu ölçüm yönteminin ürünüdür.

1511 yılında kör Alman organisti Arnold Schlick “ Spiegel der Orgelmacher” isimli eseriyile ilk olarak, klavyeli aletlerin akort işini bir sisteme bağlamıştır. Tampere sistemini ilk kez ele alan bu organist olmuştur. Bu akort sisteminin esası diyezli sesleri çok az miktarda azaltarak, bemollü sesleri de yükselterek her iki sesin karakterinin sahip olduğu ortalama bir ses meydana getirmektir. Bilindiği gibi piyano da do diyez ve re bemol sesi aynı tuş tarafından çalınır. Halbuki bu iki ses birbirinden farklıdır; do diyez, re bemolden bir koma daha tiz olması gerekmektedir. Bu farkı yaylı sazlarda duymak mümkündür.(koma; tam sesin 1/9’udur.)

Bir oktav 12 sese ayrılınca, beşli çember meselesi ortaya çıktı. Oktav içindeki 12 sesin birbirlerini beşli aralıklarla takip ettikleri bilinir. Her iki ses arasındaki beşli aralık, tam ve temiz bir şekilde akord edildiği takdirde bu çemberin iki ucunu teşkil eden sol diyez- mi bemol beşlisi tam olmayıp asıl beşli aralıktan bir koma daha küçük kalmaktadır. İşte teori ve pratik burada birbirinden ayrılıyor. Kötü ses veren bu beşliye eski zamanda “kurt beşlisi” ismi verilmiştir. Nedeni ise bu iki ses beraber çalındıkları zaman adeta kurtların uluması gibi ses çıkarıyordu.

Bu şekilde akordun diğer bir problemi de yalnızca belirli tonaliteleri doğru olarak verebilmesiydi. Eğer la bemol majör’ü çalmak istiyorsak şu sesleri kullanmak mecburiyetinde kalıyorduk.

Sol diyez- si bemol- do- do diyez- mi bemol- fa- sol

Buradan da anlaşılabilceği gibi la bemol yerine sol diyez ve re bemol yerine de do diyez çalınması kulağı oldukça rahatsız etmekte idi.

XVI. yüzyılın başından beri bir çok müzisyenleri ve fizikçileri meşgul eden bu “kurt beşlisi” ni ortadan kaldırma konusu, bir takım akort sistemlerinin doğmasına sebep oldu. Kulağa kötü gelen bu beşli aralıktaki eksik olan koma’yı, birbirini takip eden beşli aralıklara azar azar yedirerek yok etmek, akla en uygun gelen çare idi.

Asıl olarak bu konuyu en kapsamlı ele alan ve sonuca ulaştıran kişi Andreas Werckmeister (1645-1706) tır. “Musikalisches Temperatur” isimli eserinde bu komayı

beşliler arasında şu şekilde paylaştırmıştı; sekiz beşlinin akordunu tam, dört beşlinin ise  $\frac{1}{4}$  koma eksik olarak yerleştirmişti.

Eşit düzenli sistemde, sekizli dışındaki bütün aralıklar, gerçekte biraz akortsuzdur. Piyano akortçularına, “piyanonun akordunu bozması için para ödenen kişi” denmesinin nedeni de budur. Müzikte tutarlılık sağlanabilmesi için, tampere sistem aracılığıyla bilim ve sanat arasında uzlaşmaya varıldığı söylenebilir.

Eşit düzenli sistemi savunma amacını güden ve bestelediği eserlerle “ anıtsal bir savunma” düzeyini sergileyen besteci J.S.Bach olmuştur. Onun 24 “ prelüd ve füg” den oluşan eserler dizisinin başlığı “ Eşit Düzenli Klavye” dir ve bu toplamda yer alan her parça, majör ile minör tonları birer prelüd ve füg ile örnekler.

### 3.4. Füg Formu

Kontrapuntal deyişte, ‘konu’ denen kısa ama belirgin bir doğurucu temayla işlenmiş, taklitler kullanan bir parçadır. Onyedinci yüzyılda ortaya çıkmış olmakla birlikte onbeş ve onaltıncı yüzyılların polifon yazı geleneklerine bağlıdır; bir bakıma bu anlayışın en yüksek noktası demektir. Başka hiçbir yazıda partilerin eşit değerliliği bunca özenle ele alınmamıştır: başka hiçbir türde ve biçimde bundaki bütünlüğe erişilememiştir. Bu özellikleriyle motetten doğmuş gibi gözükmesine karşın füg çalgısal alana girer; üstelik ses müziği alanında da başarılı örneklerine rastlanır. J.S.Bach’ın Si minör Missa’sının altı sesli koro fügenü gibi.

Sonradan kanon adı verilen eser formlarına, eskiden füg derlerdi. Serbetçe imitasyonlardan meydana getirilmiş olan bu parçalar, XVI. Yüzyıl ortalarında doğmuş ve ricercare, fantasia ve capriccio adlarıyla gelişmeye başlamışlardır. Bunların sonraki fügenlerden farkları, fügen gibi işlenmiş daha çok temaya sahip bulunmalarındadır. Bu yüzden içlerinde, fügenün esas karakteri olan tema birliği yoktur. Her ne kadar 1600 sıralarında, tematik birliğe daha çok önem veren ricarcere ve benzeri parçalara rastlanırsa da, tam manasıyla asıl fügenler, XVII. Yüzyılın sonlarına doğru belirtmektedir.

14,15 ve 16. yüzyıllarda İtalyanlar bir takım kanonlara fuga adını verirlerdi. 1650'den sonra ricercare'den gerçek füg doğmuştur: ama bu, tonal takımdan daha özenli görünmesiyle ricercare'den ayrılır. Bazı örnekler dışında birkaç temayı örnek alan ricarcere yanında füg, bütün dokusunu tek bir temadan çıkarmaktadır.

Kontrpuanlı (karşı melodili) formların en önemlisi ve en asili, fügür. Kanon gibi fügte de, yüksek kontrpuan sanatı ve ince espriler bulunur, fakat içinde, kanondaki sıklığın gergin hatlarına hiç rastlanmaz. Kanonun ilk beliren teması, diğer temayı da önceden ve kesin olarak tayin eder. Böyle bir sıklığa yer vermeyen, bununla beraber imitasyon sanatının özünü teşkil eden fügte ise; tema çeşitli biçimlere girerek ve daima değişen bir aydınlık içinde kendini gösterebilir. Çok büyük gelişmeli ilerlemeler ve kontrastlar yapılabilir. Bütün bunlar polifonik stil içinde kesin sınırlarla ayrılmaksızın birbiri içine geçerek bütünleşirler.

Füglerin büyük çoğunluğu üç bölümlü formlarda yazılır:

- I. Ekspozisyon
- II. İnkişaf ya da Gelişme
- III. Dönüş veya Sonuç

Armoni bakımından sıralanışında ise şu üçlü sıralama geçerlidir

- I. Esas tonalitenin bulunması
- II. Akrafa tonalitelere(özellikle alt ve üst üçlü tonalitelere) doğru çıkışlar.
- III. Altdominant üzerinden geçerek esas tonaliteye dönüş.

O halde üçlü sıralamaya giren fügün yapısı üç bölümlü şarkı formu ile sonat formunun yapısına uygundur. Ancak, bu iki formdan füg, özellikle şu noktada ayrılır, öbür formlardaki bölüm sonu kadanslarıyla, bu kadansların çizdiği sınırları asla tanımaz; bu yüzden fügün yapısında, bölüm tekrarı diye bir şey yoktur.

Ekspozisyon, temanın tek başına belirmesiyle başlar. Tema devam ederken başka bir parti, onun uygun bir yerinde yine tema ile ona cevap verir. Fakat bu cevap, ekseriye dominant tonalitesine, bazen de başka bir ses alanına transpoze edilmiş şeklidir. Temanın ilk girişine “soru, süje, dux”; ikinci girişine “cevap, comes” adları

verilir. Birinci parti, ikincisinin girişinden sonra da, onu kontrpuanlayarak devam eder. Bu karşı partiye “kontrsüje, esas kontrpuan veya sadece kontrpuan” denir.

Eğer füg ikiden fazla parti için yazılmış ise, diğer partiler, temayı birbiri arkasına, ekseriye comes ve dux halinde sırayla yer alırlar. Her yeni partinin öncekilere katılmasıyla bölüm, gittikçe daha çok sesli olur; çünkü daha önce başlamış olan partiler kendi kontrpuanlarına devam etmektedirler. Mevcut olan partilerin hepsi temayı sergiledikten sonra ekspozisyon sona erer.

Örnek: 1

105 Bach: Wohltemperiertes Klavier, cilt: I. No.1

Örnek: 2

106 Bach: W. Kl. I. D-Moll

**Tema(dux)**- iyi bir füg temasının yapısı hakkında kesin kurallar koymak hemen hemen imkansız gibidir. Bununla beraber onun, önemli olan bazı özelliklerini sayabiliriz.

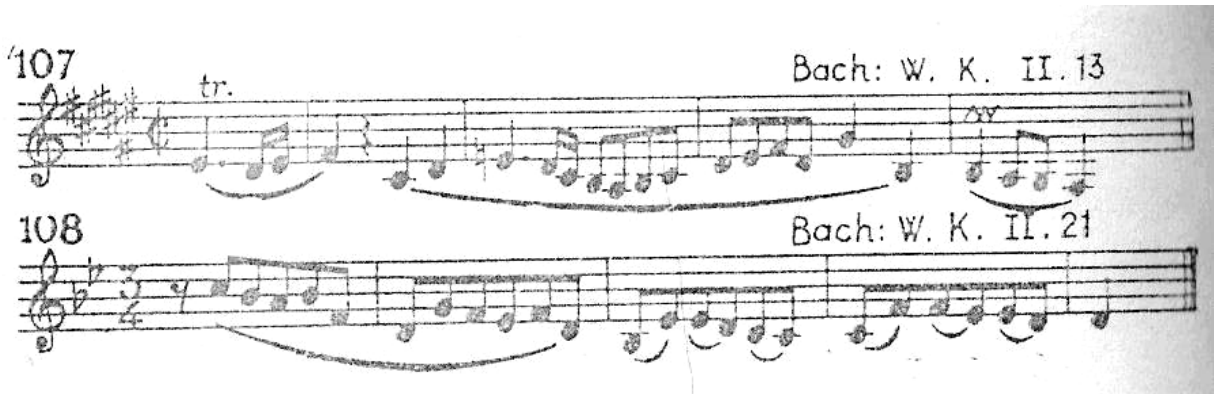
- kontrpuanlanmaya çok elverişli olur
- belirli bir tonalite çevresinde kalır
- kesin bir kadans ile biter
- her tema gibi, özel bir karaktere sahiptir

e) genellikle tonalitenin birinci ya da beşinci derecesiyle başlar

f) bitiş tonu, esas tonalitenin tam kararında, temel ses ya da, bunun üçlüsüdür; yarım kararlarla dominant tonalitesi kararında ise, beşinci derece ya da bunun üçlüsüdür. O halde son iki paragrafta göre, do majörde yazılmış olan bir füğün ilk sesi, genellikle “do” ya da “sol”; bitiş sesi, tonik tam kararında “do” ya da “mi”, yarım kararlarla sol majör kararında ise “sol” ya da “si” olur. Tabii olarak do minörde, bu “mi” yerine “mibemol”, si yerine ise “si bemol” gelir.

Bach’ın Wohltemperiertes Klavier (Eşit Düzenlenmiş Klavye) adlı eserinin 48 füğü arasında tonalitesinin birinci ya da beşinci derecesiyle başlamayan yalnız iki füğe rastlanır. Bunlar ikinci cildin 13. ve 21. fügleridir:

Örnek: 3-4



Görüldüğü gibi bu füglerden birincisi yeden sesle (sansible); diğeri ikinci derece ile girişin armoni bakımından herhangi bir değeri yoktur; çünkü bu ses, geçici ve akor dışı olarak tonikadan önceye düşmüştür. Bundan başka ikinci, üçüncü, dördüncü ve altıncı derecelerle başlayan temalara da bazen rastlanabilir. Fakat bunlar istisnadır.

Tema, genellikle tonikanın tam kararıyla biter.

## Örnek: 5-6

109 Bach

110 Bach: W.K. II. 2

Bazen dominant tonalitesi tam kararıyla sona erer.

## Örnek: 7-8

111 Weinberger

Nadiren de yarım kararla biter:

112 Bach

**Cevap (comes)**- Yukarıda da belirttiğimiz gibi, ekspozisyonu meydana getiren unsurlardan genel olarak bahsederken; cevap'ın, genellikle dominant tonalitesinden, bazen de başka bir ses alanından temaya cevap verdiğini söylemiştik.

Baştan sona polifonik (çok sesli) bir eser çeşidi olan füğte her parti, müşterek bir armoni zinciri içinde canlı ve tamamen müstakil birer melodidir. Bu bakımdan, ister vokal, ister enstrümantal olsun: isterse tek enstrümana veya birkaç enstrümana yazılmış

olsun, her fügte cevap, temanın yerleştiği ses alanının dışında kalan bir pozisyonda yer alır. O halde, sopranodan sonra tenorun, ya da altodan sonra basın gelmesi; aynı biçimde baştan sona altonun, ya da tenordan sonra sopranonun girmesi gerektiği yerlerde cevabın, birbirini takip eden partilerin değişik ses alanlarına uygun olarak, bir oktav daha pesten veya tizden söylemesi gerekir. Bu tarz füglere “oktav fügleri” denir. Her durumda, rol alan partilerin birbirine uzaklığından oluşan boşluk yüzünden, bu tarz füglere az rastlanır. Sopranodan sonra altonun, altodan sonra soprano ya da tenorun, tenordan sonra alto ya da basın, ve nihayet bastan sonra tenorun geldiği; komşu partilerin birbirini takip ettiği fügler, her zaman daha çok rağbet görmüştür. Girişleri bu tarz olan füglerde kompozitörler, enstrüman eşlikli vokal füglerde olduğu gibi, eşlik edici veya akor doldurucu partilere sahip oldukları zaman vazgeçmişler ve oktav füglerini rahatça bestelemişlerdir.

Yardımcı partilerin ses alanları birbirinden bir beşli veya bir dörtlü aralık oluştuğundan cevap ta, temanın bir beşli veya bir dörtlü üstünde veya bir dörtlü bir beşli altında yer alabilir.

Cevabın üst beşli veya alt dörtlüden belirmesi, üst dominant tonalitesini davet eder. Buna karşılık , cevabı takip eden temanın alt beşli veya üst dörtlüden gelişi de, esas tonaliteye dönüşü sağlar. Fügün başında cevabın dominant tonalitesinde yerleşmesi, alt dominant tonalitesiyle cevap vermesinden çok daha elverişli ve uygun sayılır. Bununla beraber, cevap haline adapte oluşu sırasında temanın bir veya birkaç sesinin, hatta bazen bütün temanın, alt beşli veya üst dörtlü üzerinden söylendiği zamanlar da olur.

Bastan sonra ve otomatik olarak, bir tam beşli transpozisyonundan meydana gelen cevaplara “real”; bazı sebepler yüzünden bir veya birkaç sesi değişen ve bu suretle otomatik beşli transpozisyonundan ayrılan cevaplara ise “tonal” denir. Cevapların real veya tonal olmalarına göre fügler de real veya tonal olurlar.

Tema esas tonalitede karar verdiği takdirde cevap, onun üst beşliye veya alt dörtlüye transpoze edilmesinden doğar.



## Örnek: 9-10

113 Dux Comes Bach: W.K. I. 1

114 Dux Comes Haendel

Belirtmek gerekir ki, önceden beri kullanılan beşli veya dörtlü tabiriyle, her zaman ve sadece tam aralıklar kastedilmiştir. Bundan dolayı da bir minör temanın cevabı da minör olur. O halde, mesela bir do-diyez minör (cis-moll) temanın cevabı sol-diyez minördür (gis-moll). Bu bağlamda temanın “mi” üçlüsüne verilecek cevap si diyez (his) değil “si” dir. Bu defa, tema tonalitesinin sensible olan si diyezi (his) fa duble diyezle, ikinci derecesindeki re diyezi (dis) ise la diyezle (ais) cevaplandırmak gerekmektedir.

## Örnek: 11

115 Dux Comes Bach: W.K. I. 4

Yukarıdaki kurallarda tek istisna, minör bir temanın üçlü üzerinde bitiş yaptığı zaman yapılabilir, bu bağlamda cevap, dominant majör üçlüsü ile de sona erebilir.

## Örnek: 12

Dux Bach: W.K. II. 22

Comes

Tema sonu dominant tonalitesine doğru modüle ettiği zamanlarda cevabın, tekrar esas tonaliteye dönmesi gerekmektedir. Bunu sağlayabilmek için, belirli bir noktadan itibaren beşli cevap yerine dörtlü cevap geçer.

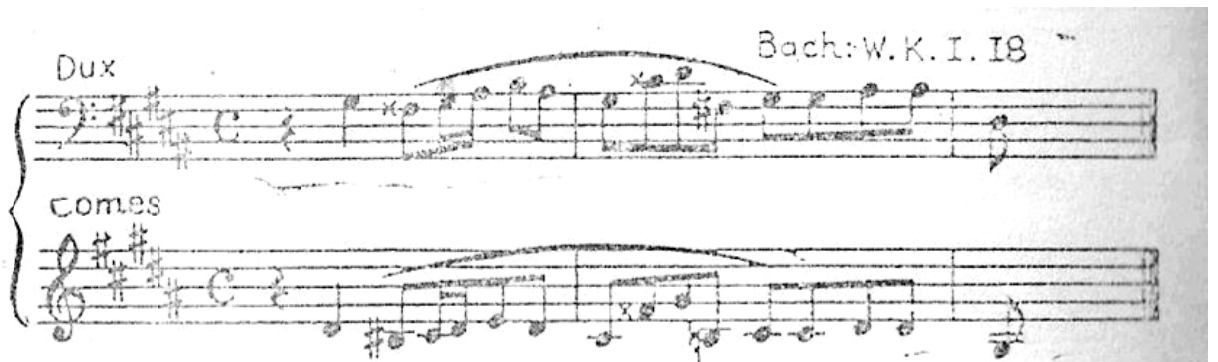
Tonal cevaplarda yer alan bu ses değişimine “mutasyon” denir. Mutasyon olayının, temanın dominant tonalitesine tam yöneldiği noktada yer alması her zaman mümkün değildir. Burada kompozitör için esas kural şudur: temadaki karakteristik sıçrayışları, özellikle artık ve eksik aralıkları aynen cevaba aktarmak suretiyle en tabii olan mutasyonu yapmak ve bunda herhangi bir zorakilik hissettirmemek gerekir. Bu işi Bach, genellikle küçük bir sustan sonra yapmayı tercih etmiştir.

Örnek: 13



Dörtlü cevabı, hemen tema başlangıcına yakın bir yerden başlayan fügler de az değildir

Örnek: 14



Eğer tema, dominant tonalitesiyle değil de, yarım kararlar; yani hiçbir modülasyon yapmadan esas tonalitenin beşinci derecesiyle bitiyorsa, cevap otomatik olarak beşli pozisyonda kalır.

Örnek: 15

The image shows a musical score for Example 15, titled "Dux" and "Comes" by Bach: W.K.I.15. The score is written in G major (one sharp) and 6/8 time. The Dux section is marked with a forte dynamic (f) and the Comes section is marked with a piano dynamic (p). The music consists of two staves, each with a treble clef. The Dux section starts with a G4 quarter note, followed by a series of eighth and sixteenth notes, ending with a G5 quarter note. The Comes section starts with a G4 quarter note, followed by a series of eighth and sixteenth notes, ending with a G4 quarter note.

Dominant tonalitesine modüle etmeksizin beşinci derece üzerinde biten aşağıdaki tema dahi, beşli (alt dördlü) ile cevaplandırılmıştır.

Örnek: 16

The image shows a musical score for Example 16, titled "Dux" and "Comes" by Bach: W.K.I.16. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The Dux section is marked with a piano dynamic (p) and the Comes section is marked with a forte dynamic (f). The music consists of two staves, each with a treble clef. The Dux section starts with a G4 quarter note, followed by a series of eighth and sixteenth notes, ending with a G4 quarter note. The Comes section starts with a G4 quarter note, followed by a series of eighth and sixteenth notes, ending with a G4 quarter note.

Temanın iç kesimlerinde dominant majör veya dominant minör tonalitelerine doğru kaymaların cevabı da, uygun yerde, tonikaya giren bir modülasyon olur.

## Örnek: 17-18

The image shows two systems of musical notation. The first system is labeled 'Dux' and 'Bach.' and the second system is labeled 'Dux' and 'Mozart: Missa No. 4'. Both systems show a 'Dux' part and a 'Comes' part with various musical notations and markings.

18.örneğin a ve b harfleriyle işaret edilmiş olan kesimlere bilhassa dikkat etmek gerekir. Buralarda cevap, üç mutasyonla üç defa tarz değiştirmiştir. Birinci ölçüye beşli cevap; a harfi ile gösterilen yere, sol majöre doğru kısa bir çıkış yüzünden, dörtlü cevap; bunu takip eden dört sese tekrar beşli cevap; ve nihayet b ile gösterilen son üç sese de temanın dominant tonalitesiyle bitmesi yüzünden dörtlü cevap verilmiştir.

Temasının bütünü dominant tonalitesine yerleşmiş olan füglerde cevap, esas tonalite ile (dörtlü ile) cevap verir. Bu takdirde tema ile cevap, sanki rol değişmiş gibidirler.

## Örnek: 19

The image shows a musical score for Example 19. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Dux' and 'Bach: Fa maj SÜVİT'. The bottom staff is labeled 'Comes'. Both staves show musical notation with various notes and rests.

Eğer bu temaya, real cevap ile cevap verilmiş olsaydı, eser daha başlangıcından itibaren dominant, dominantının tonalitesine yerleşmiş olurdu.

### Çok Temalı Fügler

İki temalı füglere “ikili fügler” denir. Bunların diziliş tarzları çeşitlidir.

1- Temalardan biri, önce yalnız olarak sunulduktan sonra, ancak diğerleriyle birleştirilir.

2- İki tema, ayrı ayrı ve birbirini takiben işlendikten sonra ancak birleştirilir. Bu sunumda füğün birinci bölümü, birinci temanın ekspozisyonu; ikinci bölümü ise, ikinci temanın ekspozisyonu olur. İki temanın birleştirilmesi de füğün üçüncü bölümünü meydana getirir.

3- Daha füğün başından itibaren iki tema birlikte yürür.

İkili füğ örneği

Örnek: 20



Örnek: 21



## Üçlü füg örneği

## Örnek: 22

Sopran Cherubini: do minör rekviyem

Alt III. D.

25 Tenor II. D.

Bas I. D. II. C.

## Örnek: 23

II. D.

I. D.

III. C.

III. D.

Örnek: 24

III.C.

II.C.

I.C.

v.s.

v.s.

Kodetta, bazı hallerde cevabı hazırlayan ufak bir modülasyon ekidir:

Örnek: 25

126

Boch: W. Kl. II. 10.

Kodetta

Örnek: 26

127

Haendel: Riccardo Primo

Kodetta

v.d.

## Örnek:27



Bach'ın üç partili si bemol majör füğünde, üçüncü partinin aldığı temadan önceki kodetta, dört ölçü devam etmektedir.

### Divertimento (ara müzikleri):

Füğün ekspozisyonunu takip eden gelişmesi sırasında, temaların girişleri arasına sokulan kısa veya uzunca epizodlara denir. Bunlar, ekseriye temanın, yahut kontrpuanın, hatta bazen de kodettanın motiflerini imitasyon tarzında işler. Divertimentolar birçok füğlerde daha çok yer aldıkları halde; birçoklarında da hiç bulunmazlar. Bach'ın piyano veya org için yazdığı füğlerden çoğu bu bahse örneklik edebilir.

### Füğün Devamı:

Ekspozisyonu bazen “kontra ekspozisyon” takip eder. Aslında bu, ekspozisyonun tekrarı demektir. Tek fark, oradaki temayı alan partiler burada cevabı, orada cevabı vermiş olan partiler ise burada tema'yı alırlar. Ekspozisyonla kontra ekspozisyon arasız olarak birbirine eklenebileceği gibi, bunlar arasına bir divertimento da girebilir

Kontra ekspozisyonu tam olan füglere nadiren rastlanır.

### Füğün İkinci Bölümü

Tema başlangıcının yardımcı tonaliteler içinde gelen ve sık sık divertimentolarla kesintiye uğrayan bölümü içerir. Bu bölümün gözde tonaliteleri, alt ve üst üçlü tonalitelerdir. Bununla beraber ve bilhassa daha büyük çaptaki füğlerde, uzak



tonalitelere yer verilir. Tema ile cevap, uygun tonaliteler içinde burada da karşılaştırılabilirler. Fakat, temanın tam olarak işlenişine, ikinci bölümde nadiren rastlanır.

### **Fügün Üçüncü Bölümü**

Temanın alt dominantından alındığı yerden başlar. Bunu dominanttan beliren cevabıyla birlikte esas tonaliteye de davet edilmiş olur. Buraya kısa veya uzunca bir koda eklenir. Bu koda, ekseriya bir tonika pedalı üzerine yerleştiği gibi, tonika pedalından önce dominant pedalı da gelebilir.

### **Tema Değişimleri**

Motiflerin yapısında değişim, konusunda açıklanan ogmantasyon, diminüsyon, çevirme, çevirmeli ogmantasyon, çevirmeli diminüsyon usülleriyle sağlanır.

### **Tema Yığılması (stretto)**

Temanın kanon tarzında düzenlenmesine denir. Burada ikinci parti, birinci partinin teması ile işini bitirmesini beklemeden, az veya çok önceden cevabını vermeye başlar. İki ve daha çok partili tema yığılmaları vardır. Bunlarda tema, cevap ile, tema tema ile hatta cevap cevap ile karşılaştırılabilirler. Girişlerin sık olarak birbirini takip ettiği yığılmalar çok ilgi çekicidir. Bu çeşit tema yığılmalarını, fügen sonuna bırakmak adettendir.

### **Füget (kısa fügen)**

Kısa veya kolay stil ile yazılmış bir fügen. Bach, Haendel ve diğer üstadların eserleri arasında sayısız örnekleri vardır.

## **Fugato**

Bağımsız bir kompozisyon olmayıp, belirli bir müzik eserinin füğ tarzında işlenmiş bölümüdür. Sonat formunun işleme bölümünde ve rondo formunun yan teması yerine bu eser çeşidine sık rastlanır. Fugato bazen yalnız bir ekspozisyon halinde, bazen de bu ekspozisyona kısa bir dönüşle, fakat hiçbir zaman kesin bir bitiş yapmadan, en çok senfoni ve oda müziği eserlerinde yer alır ve sonu, asıl eserin esas temasına götüren serbest stilli bir dönüş köprüsüyle geçit sağlar. Temasını daima, ait olduğu eserin tematik yapısından alır.

### **3.5. J.S. Bach’ın Eşit Düzenlenmiş Klavye’sinin, 24 Prelüd ve Füg’ünün icra Yönünden İncelenmesi**

“Das Wohltemperierte Clavier” başlığı Türkçe’ye çoğu zaman “Eşit Düzenlenmiş Piyano” olarak çevrilmesine rağmen, yapıtın günümüzdeki modern piyano ile hiçbir ilgisi yoktur. Clavier kelimesi ile genel anlamda klavyeli çalgıları belirtmek istiyordu ve onun çağındaki yaygın enstrüman klavsendi.

Klavyenin nasıl ve niçin “iyi tempere” edildiğini açıklamak gerekiyor. Akustik olarak, bir do sesinin üzerine on iki tane beşli aralık koyduğumuz zaman (do-sol-re-la-mi vs.) elde ettiğimiz en son ses si diyez olurken, aynı do notası üzerine yedi oktav ses koyduğumuz zaman, do sesine ulaşıyoruz. Günümüzdeki piyanolarda bu denemeyi yaptığımız zaman si diyez ve do sesinin aynı olduğunu görüyoruz. Oysa Bach’ın döneminden önce ve 18. yüzyıl başlarında kullanılan akort sisteminde durum böyle değildi. Doğada birbirinden farklı iki ses olan si diyez ve do, klavyeli çalgıların akordunda büyük sorun yaratıyor ve her ton aynı kusursuzlukla çalınmıyordu. Bu yüzden belli başlı bazı tonlar kullanılıyor ve parça aralarında klavsenin akordunu yeni çalınacak esere göre değiştirmek gerekiyordu.

Bestecileri ve yapımcıları uğraştıran bu sorunu gidermek için yapılan çalışmaları Andres Werckmeister 1691’de bir sonuca ulaştırdı. Werckmeister, bir oktavın akordunda sorun yaratan si diyez-do aralığını onikiye bölerek her yarım sese eşit olarak dağıttı ve doğada öyle olmamasına karşın, tüm yarım sesleri eşit kabul etti. Böylece

klavye üzerindeki en küçük aralık, yarım ses olarak kabul edildi ve sistem “iyi düzenlenmiş” oldu. Bunun sonucunda klavyeli çalgılarda yirmidört tonun her birini çalmak olanaklı hale geldi ve parça aralarında yeniden akort yapmaya gerek kalmadı. Do Majör’de çalınan bir parça, aynı şekilde ve aynı teknik ile zorlukları içererek Fa Majör’de de çalınabilir oldu.

Werckmeister’in yaptığı bu düzenleme çok önemliydi, ama öneminin anlaşılabilmesi için uygulamaya konması gerekiyordu. İşte Bach işin pratik yönünü ele aldı ve sistemin daha iyi anlaşılabilmesi ve klavyeli çalgı çalanların her tonaliteyi çalışabilmeleri için “İyi Düzenlenmiş Klavye”yi besteledi. Her biri yirmidört prelüd ve fügen oluşan iki defter halinde bestelenen eserin ilk bölümü 1722’ye Köthen’de tamamlanmıştır. Bach eserin başlığının altına, bir anlamda açıklama niteliğinde “Gençlerin eğitim amaçlı kullanmalarını düşünerek her tonda prelüd ve fügen” bestelediğini belirtiyordu. Eserin ikinci bölümü Leipzig yıllarında bestelenmiştir.(1739-1742).

Bazı müzik tarihçileri, Bach’ın bu eserleri bestelerken elinin altında klavsen bulunmasına pek ihtiyaç duymamasından yola çıkarak, Köthen yıllarında yaptığı gezilerde, tümüyle bir teori ödevi gibi eserini tasarladığını belirtirler. Bu dev eser hakkında Hans von Bülow’un şunları söylemiş: “ Piyanistlerin ‘ Eski Ahit’i İyi Düzenlenmiş Klavye, ‘Yeni Ahit’i ise Beethoven’in Sonatları’dır.”

## I. BÖLÜM

### BWV 846 Do Majör Prelüd-Fügen No.1

Oldukça sakin bir tempoda başlayan prelüd iki ölçülük bölümler halinde tekrarlanır. Do majör tonunda arpejlerle başlayan ve devam eden eser tam anlamıyla bir hazırlık ve sonraki fügen ısınma gibidir. İyi Düzenlenmiş Klavye boyunca birbirinden çok farklı yapıda prelüdlere karşılaşıyoruz. Bach’ın bu eseri üzerine Charles Gounod’un (1818-1893) yaptığı düzenleme ( Ave Maria) çok ünlüdür.

Dört sesli fügen teması, içinde bulunduğumuz tonu son derece iyi ortaya çıkarır. Tema girişlerinin arasında ara müzikleri yer aldığı için eser farklı bölümlere

ayrılır. Taklide dayalı ve değişik partilerde aynı temanın işlenmesi esası üzerine kurulmuş füğ yazısının en iyi örneklerinden biri Do minör Füğ'dür.

#### BWV 847 Do minör Prelüd-Füğ No.2

Prelüd, çalgısının başına geçen bir piyanistin hemen alıştırmaya başlamasını anımsatan yoğun bir yazıyla girer. Bir önceki prelüd boyunca, her ölçü iki kez tekrarlanırken, bu kez aynı ölçüde iki vuruş tekrarlanır. Onaltılık yoğun bir yazıyla başlayan bölüm bir süre sonra ilk prelüdü anımsatan arpejlerle devam eder ve tempo daha da hızlanır. Adagio başlığını taşıyan iki ölçü bir kadans ve dinlenme noktasıdır. Parçanın son üç ölçüsü yeniden arpejlerle bir durak noktası aradığı izlenimini uyandırır. Üç sesli olan füğ, pek çok müzik kitabında formun en yalın örneklerinden biri olarak kabul edilir. Fügler çok genel olarak taklide dayalı yazı türleridir. Eserin kaç sesli olduğu, bağımsız hareket eden kaç parti olduğu anlamına gelir. Genellikle üç veya dört sesli olurlar. Parçanın girişinde tek başına duyulan ezgi, füğün temasıdır. Temanın partilerin birinde sunulmasının ardından, ikinci partide, aynı partiyi beş ses yukarıdan duyarız. Bu sırada ilk parti ikinci partiye, kontrpuan denen bir yazı şekliyle eşlik eder. İkinci partide de temanın duyurulması bitince, genellikle temalardan bağımsız bir müziğin yer aldığı ölçüler gelir. Bir süre sonra üçüncü partide tema girer, bu sırada diğer iki partide farklı ezgili kontrapuanlar duyulur. Füğ üç sesliyse, üçüncü partide temanın duyurulmasıyla birlikte giriş bölümü tamamlanmış olur. Dört partiliyse dördüncü partide temanın duyulmasının ardından giriş bölümü noktalanır. Bundan sonra temaların yer aldığı bölümler gelişme, temanın hiç duyulmadığı bölümler ara müziği olarak adlandırılır. En sonda genellikle tonun vurgulandığı bir coda bölümü vardır.

#### BWV 848 Do diyez Majör Prelüd-Füğ No.3

Prelüd, bestecinin toccatalarını çağrıştıran bir yapıdadır. Bu kez tekrarlar sekiz ölçülük bölümler halinde olur. İlk sekiz ölçü boyunca çalınan ezgi ve ellerin hareketi, dokuzuncu ölçüde tümüyle tersine döner ve sağ el sol elin, sol el de sağ elin yaptığını

yapar. Birkaç kez yinelenen bu tekrarların ardından parçanın sonunda tam anlamıyla teknik bir gösteri yapıldığı ve arpejlerin bol kullanıldığı ölçüler gelir.

Üç sesli füğün teması içinde kullanılan onaltılıklar, süsleme notasıymış hissini uyandıracak şekilde kullanılmıştır. Gelişme bölümlerinde tema çoğunlukla, tümüyle duyurulmaz, özellikle otuzbeşinci ölçü ve iki sonrasında sürekli olarak onaltılık motifle başlanıyormuş hissi verilmesine karşın, her zaman yarım bırakılır.

#### BWV 849 Do diyez minör Prelüd-Füg No.4

Prelüd oldukça sakin ve şarkı söyler gibi bir havada başlar. Ezgi yine sağ ve sol el arasında yer değiştirir. İfade yönünden oldukça zengin ve duygulu sayfalardır. Eserin notasını görsel olarak incelediğimiz zaman bile, birbirinden bağımsız hareket eden partilerin nasıl zaman zaman soluklanarak diğerinin ezgisine eşlik ettiğine tanık oluruz. Beş sesli füğ, Bach'ın 1.defter içinde bestelediği füğlerin en karmaşıkları arasında yer alır. Bölüm boyunca üç farklı tema, yukarıda anlattığımız kurallar çerçevesinde beş seste birden işlenir. Oldukça basit olan ve çok dar bir aralık içine sıkışmış olan ilk tema otuzbeş ölçü boyunca işlenir. Bu ölçüde ilk kez duyulan ikinci temanın daha hareketli bir yapısı vardır. Üçüncü tema kırkdokuzuncu ölçüde duyulur. Bazı analizlerde eser üç temalı bir füğ olmaktan çok, sürekli olarak aynı iki kontrapuanla eşlik edilen bir füğ olarak tanımlanır. Sınıflandırma nasıl yapılırsa yapılsın, ilk otuzbeş ölçü sonrasında yapısında ve özellikle kontrapuan partilerinde oldukça farklı hareketler görülür.

#### BWV 850 Re Majör Prelüd-Füg No.5

Eserin prelüdü bir çeşit sağ el alıştırması gibidir. Sol el neredeyse tümüyle sekizlik notalar çalarken, sağ elde birbiri ardına onaltılık notalar duyulur. Eserin sonundaki kadans havasındaki ölçüler bitiş öncesinde bir soluklanma gibidir.

Dört sesli füğün otuzikilik notalarla başlayan ve noktalı ritimlerle devam eden teması, bir anlamda Fransız tarzı uvertürleri hatırlatır. Bu kesin ve köşeli atmosferi, kontrapuan olarak duyulan ve onaltılıklardan oluşan motifler yumuşatır. Ancak bölümün sonunda otuzikilik figürlerin ve noktalı ritimlerin iyice vurgulandığını duyarız

### BWV 851 RE minör Prelüd-Füg No.6

Bir önceki örnekte olduğu gibi başlayan prelüd, yine bir sağ el alıştırmasını hatırlatır. Ancak bu kez duyduğumuz ezgi onaltılık üçlemelerden oluşmuştur.

Üç sesli füğün teması üç parçadan oluşur. Birinci ölçü boyunca duyduğumuz sekizlik notaların oluşturduğu ikinci parça gelir. Ölçünün son vuruşundaki tril, üçüncü parçayı oluşturur. Üçüncü ölçüde duyulan ve temanın ikinci seste çalınışı sırasında ona eşlik eden, bir dörtlük ve aşağıya doğru inen onaltılıklardan oluşan kontrpuan ezgisi, tüm füg boyunca tekrarlanır.

### BWV 852 Mi bemol Majör Prelüd-Füg No.7

Prelüd oldukça ilginç yapısıyla dikkat çeker. Bölümün yapısı iki temalı bir füg yazısı üzerine kurulmuştur. İlk dokuz ölçü boyunca işlenen birinci temanın ardından onuncu tema aniden kaybolur, yirmibeşinci ölçüden sonra iki tema birlikte duyurulur.

Üç sesli füğün teması oldukça hareketlidir. Prelüd ve füğün arasında belirgin bir birliktelik olmadığı göze çarpar. Bach burada her iki bölümde de farklı füg örneklerine yer vermiştir.

### BWV 853 Mi bemol minör Prelüd ve Re diyez minör Füg No.8

Bach bu eserde , İyi Düzenlenmiş Klavye'nin tümünde bir kez yaptığı bir uygulamayla prelüd ve füğü farklı tonlarda adlandırmıştır. Altı bemollü bir ton olan mi bemol minör ile altı diyezli bir ton olan re diyez minör sadece notaların yazımı ve adlandırılması yönünden farklıdır, ancak çıkan sesler tümüyle aynıdır. Büyük olasılıkla Bach, daha öncede minör olarak bestelediği füğün re diyez minöre aktarmanın, mi bemol minöre aktarmaktan daha çabuk ve kolay olacağını düşünmüştür.

Prelüd son derece duygulu ve içten bir ezgi üzerine kurulmuştur. Birbiriyle düet yapan iki farklı sesi çağrıştıran bir hareket olduğu gözlenir. Kıvrılarak çalınan akorlar, bir ezgiye eşlik eden lavtay anımsatır. Ritimlerin noktalı oluşu ve temponun çok yavaş olmaması, bölümün bir serenada dönüşmesini engeller.

Üç sesli füğün teması beşli bir atlamayla başlar ve hemen sonrasında altıncı sese kadar çıkar. Bölümün sonundaki ölçülerde tema duyulmaz ve kromatik bir hareketin ardından tonalitede karar kılır.

#### BWV 854 Mi Majör Prelüd-Füg No.9

Prelüd son derece sakin ve dinlendirici bir atmosferde başlar. Bestecinin suitlerinden birinin huzurlu giriş bölümleriyle karşı karşıya olduğumuzu zannederiz. On dördüncü ölçüde duyulan onaltılık notaların dışında, bölüm boyunca hep sekizlik notalar kullanılmıştır.

Üç sesli füğün teması tüm seslerin en ilginç örneklerinden birini oluşturur. Bir sekizlik ve dörtlük notanın ardından gelen onaltılıklar, bölüm boyunca akıcılığı ve hareketi sağlar. Füg bu yönüyle temanın işlenmesinden çok kontrpuan yazısıyla öne çıkar.

#### BWV 855 Mi minör Prelüd-Füg No.10

Eserin prelüdü, daha önceki sağ el çalışmalarından sonra bu kez sol eli çalıştırarak başlar. Bölümün ortalarından başlayarak her iki elin paralel hareketine özen gösterilmesine karşın genel olarak sol el ön plandadır.

İki sesli füğün teması, kendi içinde paralel hareketler oluşturduğu izlenimini uyandırır. Tümüyle onaltılık motiflerden oluşan ve bir arpejle başlayan tema henüz tamamlanmadan kromatik bir hareketle ton değiştirmeye başlar. Temanın ikinci seste sunulması sırasında ona eşlik eden kontrpuan yine temanın içinden çıkmış gibidir ve prelüd boyunca olduğu gibi, iki elin paralel hareketini çağırır.

#### BWV 856 Fa Majör Prelüd-Füg No.11

Prelüdün fa majör tonalitesi, Bach'ta ve diğer pek çok bestecide çoğunlukla pastoral anlatımların ortaya çıkmasına neden olur. 12\8'lik eserde onaltılık notalarla devam ettirilen bir partiye karşılık, sekizlik notaların şekillendirdiği ikinci bir parti vardır. Bu yönüyle bestecinin iki sesli invensiyonlarını çağırıştıran bir yazıyla karşılaşırız.

Üç sesli füğün melodik teması, kendi içinde üç temel parçadan oluşur. Yapısı gereği hem inici hem çıkıcı bir hareketi barındırır. Prelüd'deki neşeli ve parlak atmosfer füğ boyunca da sürer.

#### BWV 857 Fa minör Prelüd-Füğ No.12

Prelüd, tıpkı aynı tonalitedeki envansiyon ve senfoniler gibi, bestecinin pasyonlarındaki atmosferi yansıtır. Dört sesli yazının ilk ölçüsünde, bas partisi pedal ses olarak fa'yı tutarken, tenor ve alto partisi dörtlük notalardan oluşan ve ritmi belirleyen paralel bir hareket yaparlar. Soprano partisi onaltılık notalarla sürdürdüğü hareketine arpejle başlar. İlk ölçüdeki yapı, partiler arasında yer değiştirmekle birlikte, parça boyunca fazla değişikliğe uğramadan devam eder.

Dört sesli füğün kromatik hareketi de barındıran teması, prelüdeki mistik havayı devam ettirir. Temanın ilk partide duyurulmasının ardından ikinci partide temaya eşlik eden kontrpuan çok karakteristiktir ve diğer partilerde de karşımıza çıkar.

#### BWV 858 Fa diyez Majör Prelüd-Füğ No.13

Prelüd, bir önceki bölümdeki ağır havayı dağıtmak istercesine oldukça neşeli başlar. İki sesli envansiyon yazısı bölüm boyunca kendini hissettirir. Zaman zaman duyulan senkoplar monoton yapıyı ustalıkla kırar.

Üç sesli füğün oldukça neşeli ve bir şarkıyı andıran teması genel atmosferi bozmaz. Bir önceki füğde olduğu gibi burada da tüm partilere aynı şekilde eşlik eden bir kontrpuan ezgisine rastlarız. Bu aslında temanın en başında sekizlik notalarla duyulan ezginin işlenmiş halidir.

#### BWV 859 Fa diyez minör Prelüd-Füğ No.14

Bu prelüd de daha önce örneklerine rastladığımız gibi iki sesli bir envansiyon karakterinde işlenmiştir. Partiler arasında hiç kesintiye uğramadan yer değiştiren onaltılık motifler baştan sona bir akıcılık sağlar.

Dört sesli füğün teması oldukça esrarlı bir havada başlar. Üç kademe halinde yavaş yavaş yükselerek çıkan, sonra yeniden ilk noktasına geri dönen ezgi, işlenmeye



çok uygundur. Büyük kısmında üç sesli olarak devam eden eser, yine de dört sesli füğün tüm gereklerini yerine getirir, böylece bütün temalar tek tek girer.

#### BWV 860 Sol Majör Prelüd-Füg No.15

Prelüd tonalitenin getirdiği etkiyle parlak ve virtüöz bir karakterde başlar. Yine iki sesli envansiyon tarzında işlenmiştir ve partiler arasında sürekli ve baş döndürücü bir değişim yaşanır. Hız çalışması için bestelenmiş gibidir.

Üç sesli füğün temasının, prelüdün temasını çağrıştıran bir yapısı vardır. Ancak dört ölçü süren ve onaltılık hareketlerle başlayan bu temanın içinde nefes alınabilecek sekizlik bölümler de bulunur. Eser tüm yapısıyla bestecinin klavye için bestelediği toccataları anımsatır. Ancak Bach, ne yaptığının ve niçin yaptığının son derece bilincinde olduğu için, füg yazısının bütün kurallarına uyar.

#### BWV 861 Sol minör Prelüd-Füg No.16

Prelüd üç partili bir yazıyla başlar. Soprana partisinde bir ölçü boyunca devam eden tril, ister istemez tüm dikkatimizi buraya çeker ve ikinci ölçüde aynı partide devam eden ve otuzikilik notalarla süslenmiş motifi bize duyurur. Bas partisinde sekizlik notaların yinelenmesi bu ezginin hemen basit bir pedal ses olduğunu vurgular. Orta partideki onaltılıkların hareketi, bu hareketin gerektiğinde önem kazanabileceğini sezdirir. Eser boyunca temel yapıları çok fazla değişmeyen bu üç hareket, partiler arasında sürekli olarak yer değiştirir. Son iki ölçüde sol notası üzerinde oluşan pedal, bir “coda” vazifesi görür ve parça boyunca işlenen figürleri bizlere bir kez daha hatırlatır.

Dört sesli füğün teması tonun beşlisinden (re) başlar ve altıncı sese çıktıktan sonra, eksen sesine dönerek oradaki kararı vurgular. Ancak, hemen sonra yeniden harekete ve işlenmeye ne denli açık olduğunu belirtmek istercesine bir çıkış yapar. Bach'ın çok sık kullandığı ve çok ustaca işlediği motifleri barındıran tema, parçanın sonuna dek etkisini sürdürür.

### BWV 862 La bemol Majör Prelüd-Füg No.17

Prelüd, bestecinin “toccata”larını çağrıştıran bir şekilde başlar. Sağ ve sol elin dönüşümlü olarak çalıştırılması amaçlanmış gibi tema sürekli olarak yer değiştirir. Dört sesli füğün teması, la bemol majör akorunun notalarıyla başlar.(la bemol,do,mi) gelişir. Temaların girişlerinde eşlik eden kontrpuan her defasında farklı bir yapı gösterir. Eserin yapısı genel olarak ağırbaşlı ve törenseldir.

### BWV 863 Sol diyez minör Prelüd-Füg No.18

Prelüd bestecinin senfonilerini anımsatacak şekilde başlar. Üç sesli yazı ustaca devam ettirilir ve zaman zaman bazı partiler kaybedilerek yoğunluk düşürülür. Dört sesli füğün temasının çok karakteristik bir yapısı vardır. İçinde barındırdığı hareket, ilerleyen ölçülerde bestecinin işini olabildiğince kolaylaştırır. Temaya eşlik eden iki ana kontrpuan ezgisi vardır.

### BWV 846 La Majör Prelüd-Füg No.19

Prelüd bir önceki örnekte olduğu gibi üç sesli senfonileri anımsatacak şekilde başlar. Üst partide duyulan onaltılık motifler parçanın tümünde yönlendirici bir rol oynar, bununla birlikte diğer partilerdeki dörtlük ve sekizlik notaların hareketleri genel atmosferi sakinleştirmeye yöneliktir. Parçanın son iki ölçüsünde onaltılık motif diğer partilere de yayılarak bitişe damgasını vurur.

Üç sesli füğün teması çok ilginç bir girişle duyurulur. 9/8’lik yazıda önce sekizlik bir la sesi duyulur. Üç sekizlik es ardından, sekizlik notalarla ve dörtlü aralıkla yukarı doğru çıkan bir hareket kendini belli eder. Temanın bu bölümü adeta birbirine paralel hareket eden iki farklı çizgiyi de içinde barındırır. Eserde sürekli olarak duyulan ve onaltılık notaların hareketinden oluşan kontrpuan ezgisi ilk olarak yirmiüçüncü ölçüde duyulur.

### BWV 865 La minör Prelüd-Füg No.20

Prelüd iki sesli invensiyon karakterinde işlenmiştir ve piyanistlere pek çok gösteri olanağı sunar. Partiler arasında sürekli yer değiştiren motifler hiç durmayan bir akış içindedir.

Dört sesli füg “İyi Düzenlenmiş Klavye”nin I.bölümü içinde yer alan füglerin en uzunlarından biridir. Üç ölçüyü aşan teması kendi içinde belirli bir hareket ve gelişme gösterdikten sonra yeniden başladığı eksen notasına geri döner. Onaltılık notaların ve yukarıya doğru hareketin belirgin olduğu tema, kontrpuan olarak tersine çevrilmiş haliyle de kullanılır. Bölümün sonunda dört ölçüden fazla süren “coda” füğün kısa bir özeti gibidir.

### BWV 866 Si bemol Majör Prelüd-Füg No.21

Sadece yirmibir ölçü süren prelüd, tam bir toccato karakterindedir. Klavye üzerinde bir parmak alıştırmaları yapılmış gibi inici ve çıkıcı hareketler birbirini izler. Eserin başlamasıyla birlikte fırtına gibi bir hareketle karşılaşırız. Onbirinci ölçüden sonra birkaç kez beliren akorlar, nefes almamızı ve sakinleşmemizi sağlar. Üç sesli füg beş sesli temasıyla dikkat çeker. İkinci ölçüde onaltılık motifler bir anlamda prelüdeki hareketli havadan tamamıyla uzaklaşmamızı sağlar. Temanın sekizlik notalardan oluşmuş ilk bölümü daha sonra kontrpuan ezgisine de kaynaklık edecektir.

### BWV 867 Si bemol minör Prelüd-Füg No.22

Prelüd bestecinin “capriccio”larını anımsatır. Sanki belli bir temayı ve duyguyu anlatmak için tasarlanmıştır. Söz konusu duygunun oldukça hüzünlü ve içe dönük yapısı parça boyunca etkisini korur.

Beş sesli füg teması da prelüd boyunca elde edilen etkiyi kuvvetlendirmek istemişçesine girer. Bir ağıt ya da cenaze marşı karakteri bölüm boyunca hissedilir. Daha çok, bestecinin Si minör Missa’sında kullanılan koro fügları anımsatan bir yapısı vardır.

### BWV 868 Si Majör Prelüd-Füg No.23

Prelüdün, daha önce örneklerine rastladığımız gibi, üç sesli senfonilerini çağrıştıran bir karakteri vardır. Üç partinin farklı yapısı bölüm boyunca sürekli yer değiştirir. Pedal görevi gören durağan bir partinin üzerinde, dörtlük notalarla hareket eden ikinci bir parti ve onaltılık hareketle sürekliliği sağlayan bir üçüncü parti yer alır. Dört sesli füğün teması kendi içinde tamamlanmışlık duygusu taşır. Temanın ilk üç notası prelüdle aynıdır ve aynı şekilde kullanılmıştır. Prelüd boyunca onaltılık notalarla duyduğumuz hareket, füğde sekizlik notalar olarak karşımıza çıkar ve eserde belirgin bir rahatlama yaratır. Eserin başlarında hiç değişmeden temaya eşlik eden inici dizi, daha sonra duyulmaz.

### BWV 869 Si Minör Prelüd-Füg No.24

Prelüdün oldukça farklı bir yapısı vardır. Öncelikle, yazı olarak iki bölüme ayrılmıştır ve her bölümün tekrarlı çalınması belirtilmiştir. Eserin başında duyulan ve hiç kaybolmayan bas partisinin hareketi parçanın sürükleyici unsurudur. Yapı olarak bestecinin sonatlarını anımsatır. Genel olarak prelüd ve füğlerin başında tempoyu belirten bir yazı olmamasına karşın, burada “Andante” sözcüğüyle karşılaşırız. Dört sesli füğün üzerindeki “Largo” sözcüğü eserin olabildiğince ağır ve sakin çalınmasını belirtmek için konulmuştur. Si minör akorun sesleriyle beşinci dereceden başlayarak aşağıya inen tema (fa diyez-re-si), daha sonra hem yukarıya hem de aşağıya doğru hareketi içinde barındırır. Aynı zamanda kromatik bir yapısı vardır.

## **3.5.1 J.S. Bach’ın 24 Prelüd ve Füg Eserinin İcrası Sırasında Karşılaşılabilecek Problemlerin Giderilmesine Yönelik Alıştırmalar**

### **Çift Notaların Tekniği ve Polifonik Çalış**

Seçik düzenli müzikal akımlarına eşit olan, ortak ve fizyolojik bir ilkenin birbirine benzettiği, piyanistlik tekniğinin iki unsuru birleşmiş bulunmaktadır.

Bunlardan polifonik çalış, bizi ancak enstrümantal görüş açısından ilgilendiren, kendi özel ritmi ve özel desenine göre hareket eden iki veya birçok hattın bir tek elle icra edilmesidir. Genellikle Füg yazısından kaynaklanan, doğal olarak kontrpuanın kurallarından oluşuyor. Bu tekniğe en çok Bach'ta, sonra sırasıyla Beethoven da ve Schumann da rastlarız.

Çift notaların çalışı, icrası aynı şekilde bir elde olmak üzere, aksine, onu oluşturan iki hattın ritim eşitliğiyle tanımlanır. Pozisyonların bir çoğunda üstteki hat, alttaki hatla, gerek paralel olarak gerek karşıt hareketle, notası notasına birleşmiş, melodik çerçeveyi belirliyor.

Süslü virtüöziteye bağlı olan ve açık armonik bir yazı geleneğine dayanan ilkesi, özellikle Liszt'in, Chopin'nin ve onların ardından, romantik tekniğin bu parlak oyunlarından yararlanan kompozitörlerin eserlerinde beliriyor.

Polifonik çalışta önemli olan, üst üste gelen değişik melodilerin herbirini, özel ritmik ve tını özellikleriyle ön plana koymasındır. Oysa, çift notaların çalışında, tınlayan planın eşitliği ve iki hattın yoğunluk benzerliği kuraldır, genellikle, üstteki hatta verilen hafif tınlama üstünlüğü, yalnız aydınlık ve kesinlik duygusunu yaratmak için yöneltilmiş, enstrümantal bir yöntem olarak düşünölmelidir.

Çift notaların çalışılması, polifonik çalışın pratiğine en iyi teknik hazırlığı olduğu, gözönünde bulundurulmalıdır. Bunun için, bu bölümün çalışma planını sırasıyla izlemek ve egzersizleri gösterilen düzende ele almak zorunluluğu üzerinde durulmalıdır.

Birçok hatlı icranın, çok hassas olan sorunlarına, ancak parmaklar önceden A ve B serilerinin değişik düzenleriyle esnekleştirilmiş olduğu, problemi sonuca ulaştırmak mümkün olacaktır.

Çift notalı ezgersiz formüllerini, her iki hattın legatosu gözönünde bulundurularak, aralıklar sırasını duatelemek güçleştiği andan itibaren, bilek tekniği baş gösterdiği için, bir oktav aralığıyla sınırlamak daha doğru bir yöntemdir.

Exercice No 1<sup>a</sup>: (Atak beraberliğinin kesinliği: ikililer)  
parmakların sessiz pozisyonu

varlante *etc.*  
ve hareket tabiosunun ritmik varyantı.

(Bu egzersiz ve sonraki gelenler bu şekilde çalışılacak: parmakları bastırmadan tuşların üzerine yerleştiriniz, sonra, sessiz parmakların pozisyonunu değiştirmeden sırayla her aralığı çalınız. Her ölçünün 4'üncü vuruşunda, gelecek ölçüde sessizleşecek olan parmak veya parmakları kendi tuşlarıyla tekrar ilişki kurdurtunuz, aktif olan parmak veya parmaklar, kendi tuşları üzerinde, askıda bulunup, onları seslendirmeye hazır bir şekilde.)

Exercice No 1<sup>b</sup>: (keza üçlüler)  
sessiz parmaklara

Exercice No 1<sup>c</sup>: (keza dördlüler)  
sessiz parmaklar.

Exercice No 1<sup>d</sup>: (keza beşliler)

Exercice No 1<sup>e</sup>: (keza altılılar)

Exercice No 1<sup>f</sup>: (keza yedililer)  
sessiz parmaklar.

Exercice No 2: (tutulmuş parmakla çift notaların sıralanması)

İkililer Üçlüler Dörtlüler

Beşliler Altılılar Yedililer

Exercise No 2 consists of two staves of music. The first staff is divided into three sections: 'İkililer' (pairs), 'Üçlüler' (triplets), and 'Dörtlüler' (quartets). The second staff is divided into four sections: 'Beşliler' (fifths), 'Altılılar' (sixths), and 'Yedililer' (sevens). Each section contains a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1-5 above or below the notes.

Exercice N° 3 (birinci parmağın geçiti olmadan çift notaların ard arda gelişi)

İkililer Üçlüler Dörtlüler

Beşliler Altılılar Yedililer

Exercise N° 3 consists of two staves of music. The first staff is divided into three sections: 'İkililer', 'Üçlüler', and 'Dörtlüler'. The second staff is divided into three sections: 'Beşliler', 'Altılılar', and 'Yedililer'. Each section contains a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1-5 above or below the notes.

Exercice N° 4 : (parmak değişimleri)

Exercise N° 4 consists of two staves of music. The first staff is divided into six sections, each with a different rhythmic pattern and fingering. The second staff is divided into six sections, each with a different rhythmic pattern and fingering.

Exercice N° 4<sup>b</sup> (bütün çift notalı dizilerde birinci parmağın geçitinin ve elin yer değiştirmesinin çalışılması)

İkililer

Üçlüler

Exercise N° 4<sup>b</sup> consists of two staves of music. The first staff is divided into six sections, each with a different rhythmic pattern and fingering. The second staff is divided into six sections, each with a different rhythmic pattern and fingering.

Dörtlüler

Beşliler

dörtlülerdeki aynı duate

Altılılar

dörtlülerdeki aynı duate

Yedililer

Kısa parmaklı eller altılılarda ve bütün yedililer dizisinde, 4 aralıktan çok olan dizileri çalmaktan çekinmelidirler.

Bu egzersizin değişik çalışma türleri için II. bölümün B serisinin 4<sup>a</sup> egzersizine başvurulmalıdır.

Diyatonik gamlar. Piyanistik eserlerde sık sık kullanılmaları gözönünde tutularak, çift notaların diyatonik gamlardaki çalışmasını ele alıyoruz. Benimsenilen düzen bu olacaktır: devamlı kullanılan üçlüler, dörtlüler; sonra, uygunluk veya armonik gelenekler nedeniyle —dönemimizin kompozitörleri önceleri gibi bunlara pek bağlı görünmüyorlar— şimdiye kadar az kullanılan beşliler, yedililer ve ikililer olacaktır.

Gamların yalnız kullanılagelen duateyi veya duateleri vermekle yetinmiyor; müzikal icranın gereklerine elverişli olan varyantları da sunuyoruz. Üçlü gamlar, en çok bağdaşımaları kapsıyan korkunç imtiyazı bulunduruyorlar. İcranın gereklerine göre uygulanmaları devamlı bir şekilde zorunlu olduğundan, bunların hepsi en çok özenle çalışılmayı hak ediyor.

Burada önermek niyetinde olduğumuz bir "gamlar ekolu" değil, daha doğrusu icraları mümkün olan bütün duatelerin çalışılmasıdır.

Bitişik üçlülerin icrasında, parmakların aralarındaki ilişkisi için I'inci hazırlık egzersizi:



Geçen egzersizler çalışılırken, üçlü dizilerin icrasında, iki ardışık aralığın bağlantısı için, 3'üncü parmağın sık sık, birinci aralığın en kalın sesinden, ikinci aralığın en ince sesine hızla yer değiştirdiği görüldü.

Örnek

Kullanılması ne yazık ki kaçınılmaz olan bu duate, birçok durumlarda (ne yazık ki diyoruz zira iki hattın ancak yaklaşık bir bağlantısını sağlayabiliyor), aşağıda elemanları bulunan özel bir egzersizin konusunu oluşturuyor.

2'nci hazırlık egzersizi 3'üncü parmağın geçiti

©

### Exercice N° 5<sup>a</sup> (üçlü gamlar)

Bu parmakları gelen gam modellerine uygulayınız:

sağ el	beşli bağlantı	4 5 3 4 5 4   2 3 1 5 5 2	2 1 1 2 3 2   1 1 2 3 4 1
	dörtlü bağlantı	4 5 4 3 4   3 1 5 5 3   2 3 4 5 2	2 1 2 1 2   1 2 3 4 1   1 1 2 3 1
	üçlü bağlantı	4 5 3 4   3 4 5 3   3 4 5 3   2 3 4 2	2 1 2 2   2 1 3 2   1 2 3 1   1 1 2 1
	ikili bağlantı	4 5 4 5   4 5 4 5   3 4 3 4   3 4 3 4   3 4 3 4   2 3 2 3	2 3 2 3   2 1 2 1   2 1 2 1   1 1 1 1   1 2 1 2   1 1 1 1

Bu parmaklar çıkıcı sıralar için öngörülmüştür. İnmek için bunları tersine kullanmak yeter.

sol el	beşli bağlantı	4 3 2 1 1 4   2 1 1 2 1 2	5 5 4 3 2 5   4 5 3 4 3 4
	dörtlü bağlantı	3 2 1 1 3   4 3 2 1 4   2 1 2 1 2	5 4 3 2 5   5 5 4 3 5   4 5 4 3 4
	üçlü bağlantı	2 1 1 2   3 2 1 2   3 1 2 3   2 1 2 2	4 3 2 4   5 4 3 5   5 4 3 5   3 5 4 3
	ikili bağlantı	1 1 1 1   2 1 2 1   1 1 1 1   1 2 1 2   1 2 1 2   3 2 3 2	3 2 3 2   4 3 4 3   4 3 4 3   4 3 4 3   5 4 5 4   5 4 5 4

Exercice N° 5<sup>b</sup> ; (karışık duateler, aynı gam modeli)

	1)	3 doigt + 4	=	3 4 5 2 3 4 5	etc.
	2)	4 " + 3	=	2 3 4 5 3 4 5	etc.
<i>m.d.</i>	3)	5 " + 5 + 3	=	1 2 3 1 2 3	etc.
	4)	3 " + 5 + 5	=	3 4 5 3 4 5	etc.
	5)	5 " + 3 + 5	=	1 2 3 1 2 3	etc.
Bağdaşlıklar					
	1)	3 " + 4	=	3 2 1 3 2 1 1	etc.
	2)	4 " + 3	=	5 4 3 5 4 3 2	etc.
<i>m.g.</i>	3)	5 " + 5 + 3	=	3 2 1 3 2 1	etc.
	4)	3 " + 5 + 5	=	5 4 3 2 5 4 3	etc.
	5)	5 " + 3 + 5	=	2 1 2 1 2 1	etc.

inmek için ters duate  
1 ve 2 no'lu duateler  
gamın kullanılan duateleridir.

Exercice N° 5<sup>a</sup> (birçok oktav için düzenli duate)

etc.

iniş için ters duate

etc.

iniş için ters duate

etc.

Bu son iki duate tercihen do majör tonalitesinde kullanılır, oysa biz bütün tonalitelere çalışılmasını tavsiye ediyoruz.

Exercice N° 6 (altılı gamlar)

	3	4	5	4	5	4	5	3
	1	1	2	1	2	1	2	1
	4	5	4	3	4	5	4	3
	1	2	1	1	1	2	1	1
	5	3	4	5	3	4		
	2	1	1	2	1	1		
<i>m.d.</i>	5	4	5	4	5	3	4	5
	2	1	2	1	2	1	2	1
	4	5	3	4	5	4	5	3
	1	2	1	1	2	1	1	2
	2	3	4	5	2			
	1	1	1	2	1			
	3	4	5	3				
	1	1	2	1				
	4	5	4					
	1	2	1					
<i>m.g.</i>	2	1	2					
	5	4	3	5				
	2	1	1	2	1	2	1	1
	5	4	3	5	4	5	4	5
	2	1	1	2				
	5	4	3	5				
	2	1	1	1	2			
	5	5	4	3	5			

Exercice N° 7 (dörtlü gamlar)

	2	3	4	5	5	2
	1	1	2	3	4	1
	2	3	4	5	2	
	1	1	2	3	1	
	3	4	5	3		
<i>m. d.</i>	1	2	1	1		
	3	4	5	3		
	1	2	3	1		
	4	3	2	3	4	
	2	1	2	1	2	
	5	4	5			
	2	1	2			



	1	2	1			
	4	5	4			
	1	2	1			
	3	4	3			
<i>m. d.</i>	3	2	1	3		
	5	4	5	5		
	1	2	1	1		
	5	4	3	5		
	3	2	1	1	3	
	5	4	3	2	5	
	4	3	2	1	1	4
	5	5	4	3	2	5

Şunu belirtelim ki, üstteki duateler dışında üçlüler için önceden gösterilmiş bütün bağdaşımı (Egzersiz no 5 ve varyantları) aynı şekilde dörtlü gamlara da uygulanabilirler, kısa eller için, kullanı dışında, parmaklarda abartılmış bir gerilme oluşturacak bazı formüller hariç olmak üzere. Bu husus neyin daha uygun olduğuna hoca karar verecektir.

Exercice N° 8 (beşli gamlar)

	2	3	4	5	2
	1	1	1	2	1
	3	4	5	3	
	1	1	2	1	
<i>m. d.</i>	5	4	5		
	2	1	2		



	1	2	1			
	4	5	3			
	2	1	1	2		
<i>m. d.</i>	5	4	3	5		
	2	1	1	1	2	
	5	4	3	2	5	

Exercice N° 9 (yedili gamlar)

	5	4	5	4		
	2	1	2	1		
	3	4	5	3	4	5
	1	1	1	1	1	1
<i>m. d.</i>	4	5	4	5		
	1	1	1	1		



	1	1	1	1		
	5	4	5	4		
	1	1	1	1	1	1
	5	4	3	5	4	3
	2	1	2	1		
	5	4	5	4		

Bu işaretle gösterilmiş duate ancak uzun parmaklı ellerle çalışılacak.

## Exercice N° 10 (ikili gamlar)

$$\begin{array}{l}
 m.d. \left\{ \begin{array}{l} 3 \ 4 \ 5 \ 3 \\ 1 \ 2 \ 3 \ 1 \\ 3 \ 4 \ 3 \ 4 \\ 1 \ 2 \ 1 \ 2 \\ 1 \ 3 \ 2 \ 1 \end{array} \right. \\
 m.g. \left\{ \begin{array}{l} 1 \ 2 \ 3 \ 2 \\ 2 \ 1 \ 2 \ 1 \\ 4 \ 3 \ 4 \ 3 \\ 3 \ 2 \ 1 \ 2 \\ 5 \ 4 \ 3 \ 4 \end{array} \right.
 \end{array}$$

İkililer dizisi için gösterilen birinci duatede birinci parmağın her çalışta iki nota çaldığı görülecek. Bu duate, kuşkusuz, gösterdiğimiz üç duateden en akıcı olanıdır; ama yalnız do major tonalitesinde kullanılabilir.

Bütün bu gam modelleri, aynı zamanda daha önce gösterilmiş duatelerle, kırık formüllerde çalışılacak (bu öneri, özellikle kısa parmaklı eller içindir).

Örnek: İkiliiler *etc.* Üçlüler *etc. ou* *etc.* Altılılar *etc. ou* *etc.*

Atlamalı hareketlerle çift notalar (arpejler) ve kırık akorlar.

## Exercice N° 2

## A. ikili aralıklar üzerine

$$\begin{array}{l}
 m.d. \left\{ \begin{array}{l} 3 \ 5 \ 3 \ 5 \ 3 \ 5 \ 3 \ 5 \ 3 \ 5 \\ 2 \ 4 \ 2 \ 4 \ 2 \ 4 \ 2 \ 4 \ 2 \ 4 \\ 1 \ 4 \ 1 \ 4 \ 1 \ 4 \ 1 \ 4 \ 1 \ 4 \\ 3 \ 5 \ 3 \ 5 \ 3 \ 5 \ 3 \ 5 \ 3 \ 5 \\ 1 \ 2 \ 1 \ 2 \ 1 \ 2 \ 1 \ 2 \ 1 \ 2 \end{array} \right. \text{ou } \left\{ \begin{array}{l} 3 \ 5 \ 3 \ 5 \\ 1 \ 4 \ 1 \ 4 \\ 2 \ 4 \ 2 \ 4 \\ 1 \ 3 \ 1 \ 3 \\ 1 \ 2 \ 1 \ 2 \end{array} \right. \\
 m.g. \left\{ \begin{array}{l} 4 \ 3 \ 1 \ 4 \ 5 \ 3 \ 4 \ 5 \\ 2 \ 1 \ 4 \ 1 \\ 4 \ 2 \ 5 \ 1 \\ 4 \ 2 \ 1 \ 3 \\ 5 \ 3 \ 5 \end{array} \right. \text{etc.}
 \end{array}$$

## B. üçlü aralıklar üzerine

$$\begin{array}{l}
 m.d. \left\{ \begin{array}{l} 4 \ 5 \ 4 \ 5 \\ 3 \ 4 \ 3 \ 4 \\ 1 \ 2 \ 1 \ 2 \\ 3 \ 4 \ 3 \ 4 \\ 1 \ 2 \ 1 \ 2 \end{array} \right. \\
 m.g. \left\{ \begin{array}{l} 2 \ 1 \ 2 \ 1 \\ 3 \ 2 \ 3 \ 2 \\ 4 \ 3 \ 4 \ 3 \\ 5 \ 4 \ 5 \ 4 \\ 2 \ 1 \ 2 \ 1 \\ 3 \ 2 \ 3 \ 2 \\ 4 \ 3 \ 4 \ 3 \\ 5 \ 4 \ 5 \ 4 \end{array} \right.
 \end{array}$$

## C. dörü aralıklar üzerine

$$\begin{array}{c} \begin{array}{cccc} 1 & 2 & 3 & 4 \\ 2 & 3 & 4 & 5 \\ 3 & 4 & 5 & 6 \\ 4 & 5 & 6 & 7 \end{array} \\ m.d. \begin{array}{cccc} 1 & 2 & 3 & 4 \\ 2 & 3 & 4 & 5 \\ 3 & 4 & 5 & 6 \\ 4 & 5 & 6 & 7 \end{array} \\ \begin{array}{cccc} 1 & 2 & 3 & 4 \\ 2 & 3 & 4 & 5 \\ 3 & 4 & 5 & 6 \\ 4 & 5 & 6 & 7 \end{array} \\ m.g. \begin{array}{cccc} 1 & 2 & 3 & 4 \\ 2 & 3 & 4 & 5 \\ 3 & 4 & 5 & 6 \\ 4 & 5 & 6 & 7 \end{array} \end{array}$$

## D. beşli aralıklar üzerine

$$\begin{array}{c} \begin{array}{cccc} 1 & 2 & 3 & 4 \\ 2 & 3 & 4 & 5 \\ 3 & 4 & 5 & 6 \\ 4 & 5 & 6 & 7 \end{array} \\ m.d. \begin{array}{cccc} 1 & 2 & 3 & 4 \\ 2 & 3 & 4 & 5 \\ 3 & 4 & 5 & 6 \\ 4 & 5 & 6 & 7 \end{array} \\ \begin{array}{cccc} 1 & 2 & 3 & 4 \\ 2 & 3 & 4 & 5 \\ 3 & 4 & 5 & 6 \\ 4 & 5 & 6 & 7 \end{array} \\ m.g. \begin{array}{cccc} 1 & 2 & 3 & 4 \\ 2 & 3 & 4 & 5 \\ 3 & 4 & 5 & 6 \\ 4 & 5 & 6 & 7 \end{array} \end{array}$$

## E. altılı aralıklar üzerine

$$\begin{array}{c} \begin{array}{cccc} 1 & 2 & 3 & 4 \\ 2 & 3 & 4 & 5 \\ 3 & 4 & 5 & 6 \\ 4 & 5 & 6 & 7 \end{array} \\ m.d. \begin{array}{cccc} 1 & 2 & 3 & 4 \\ 2 & 3 & 4 & 5 \\ 3 & 4 & 5 & 6 \\ 4 & 5 & 6 & 7 \end{array} \\ \begin{array}{cccc} 1 & 2 & 3 & 4 \\ 2 & 3 & 4 & 5 \\ 3 & 4 & 5 & 6 \\ 4 & 5 & 6 & 7 \end{array} \\ m.g. \begin{array}{cccc} 1 & 2 & 3 & 4 \\ 2 & 3 & 4 & 5 \\ 3 & 4 & 5 & 6 \\ 4 & 5 & 6 & 7 \end{array} \end{array}$$

## F. Yedili aralıklar üzerine

$$\begin{array}{c} \begin{array}{cccc} 1 & 2 & 3 & 4 \\ 2 & 3 & 4 & 5 \\ 3 & 4 & 5 & 6 \\ 4 & 5 & 6 & 7 \end{array} \\ m.d. \begin{array}{cccc} 1 & 2 & 3 & 4 \\ 2 & 3 & 4 & 5 \\ 3 & 4 & 5 & 6 \\ 4 & 5 & 6 & 7 \end{array} \\ \begin{array}{cccc} 1 & 2 & 3 & 4 \\ 2 & 3 & 4 & 5 \\ 3 & 4 & 5 & 6 \\ 4 & 5 & 6 & 7 \end{array} \\ m.g. \begin{array}{cccc} 1 & 2 & 3 & 4 \\ 2 & 3 & 4 & 5 \\ 3 & 4 & 5 & 6 \\ 4 & 5 & 6 & 7 \end{array} \end{array}$$

Bu egzersiz ve sonra gelen egzersiz için, aynı bölümün, A serisinin 4 no'lu egzersizinin modeline dayanan bir hazırlık çalışması öneriyoruz.



Exercice No 3<sup>b</sup>: (parmak bağdaşımını özetlenerek, değişik aralıkların paralel hareketlerle sıralanması)

The image shows two staves of musical notation for Exercise No 3<sup>b</sup>. The first staff is in treble clef and the second is in bass clef. Both staves contain a series of chords and intervals, with fingerings (1-5) indicated above and below the notes. The exercise is marked with a copyright symbol (©) and a letter 'B' in a circle.

Bu egzersizler için altta gelen varyantları tavsiye ediyoruz.

kısa parmaklı eller *etc.* uzun parmaklı eller *etc.*  
 Üçlüler ve dördlüler (idem)

The image shows two musical staves. The left staff is for 'kısa parmaklı eller' (short-fingered hands) and the right staff is for 'uzun parmaklı eller' (long-fingered hands). Both staves show a sequence of notes with fingerings (1-5) and are marked with 'etc.' and '(idem)'. The left staff is in treble clef and the right staff is in bass clef.

## **Paralel Hareketli Çift Notaların Tekniği** **(Gamlar ve Arpejler)**

Birinci parmağın geçiti ve aynı parmağın bir tuştan komşu tuşa kayması, kendi ilksel ilkesinde, çift notaların icrasının sorununu çözmek için yapılması gereken, icra edilecek eserin değişik aralık sıralarını, kusursuz bir beraberlikte çalışmaya dayanıyor.

Verdiğimiz egzersiz formülleri, icracı tarafından genişletilebilir, yalnız icracının verilen egzersizleri verilen sıraya göre eksiksiz bir şekilde, aynı örneğin uzun tekrarlarının monotonluğundan yılmadan, sabırla çalışılması son derece önemlidir.

Kromatik sıralar, aynı aralığın yalnız kromatik gamlarda çift nota olarak kullanılması, diatonik gamlarda, modalite kurallarının özel niteliğinde, aynı türden olan akorlar, uygulandıkları derecelere göre majör veya minör oldukları halde, birinde veya diğerinde biraz değişik bir teknik kullanmayı belirtmek yeterli geliyor.

Genellikle, kromatik çift notaların icrası, diatonik dizilerinkinden daha az güçlükler sağlıyor; burada bahsettiğimiz konu, düzen ilkesi ve bir parmağın diğerine olan geçiti için en yakın tuşların devamlı kullanılışı, geçmişte karşılaşılan güçlüklerin büyük çoğunluğunu aradan kaldırıyor. Yalnız birinci parmaktan, başka bir parmağın siyah bir tuşun ardından gelen beyaz bir tuşa kayması; sağ elin üst parmaklarının veya sol elin alt parmaklarının bitişmesi; hatların birinde, aynı görünen nota sıralarında, aralığın kendi adını verdiği bir dizinin majör, minör, artık, tam veya eksik olduğu izlenerek değişik bir duate kullanılması; çalışmayı çok özel bir dikkat ve iyi belirtilmiş bir hedefe yöneltmeyi gerektirecek, bu teknik özellikleri inceliyeceğiz.

Birincisi eşit aralıklı, birbirine çok benzeyen bir parmak bağdaşımının tekrarını kapsıyor. Genellikle müzikal icraya yaramayan bir sistematik ilke, kesin olarak parmakların idman özgürlüklerini ve elin yer değiştirmelerinin esnekliğini sağlamaştıracak. İkincisi özellikle, aynı parmağın iki veya birçok tuşun üzerinde kaymasını ve değişik parmakların bitişmesini ilgilendiriyor, üçüncüsü ise yalnız ve son kullanılan duateleri değil, bu son senelerde piyanistlik ustalığın, virtüözlerin



yararlanması ve kusursuz bir tekniğin hazırlığında bilindik olan duatelerin çoğunluğunu öneriyor.

Exercice No 1: (bütün aralıklarda çift notalı kromatik gamlar)

Kromatik gamın transpozisyonu bu gamı oluşturan dereceler bütün tonalitelere aynı olduğu için, söz konusu olamaz.

A. minör ikililer

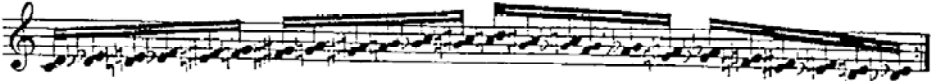
Ⓜ



Çıkış

	sistematiik duate	$\begin{bmatrix} 3 & 4 & 3 & 4 & etc. & ou & 4 & 3 & 4 & 3 & etc. & ou & 3 & 4 & 3 & 4 & etc. & ou & 4 & 3 & 4 & 3 & etc. \end{bmatrix}$
m.d.	kaymalı duate	$\begin{bmatrix} 3 & 3 & 3 & 3 & etc. & ou & 4 & 4 & 4 & 4 & etc. \end{bmatrix}$
	icra duatesi	$\begin{bmatrix} 3 & 4 & 3 & 4 & 5 & 3 & 4 & 3 & 4 & 3 & 4 & 5 & 4 & 3 & 4 & 3 & 4 & 5 & 4 & 3 & 4 & 3 & 4 \end{bmatrix}$
	sistematiik duate	$\begin{bmatrix} 2 & 1 & 2 & 1 & etc. & ou & 1 & 2 & 1 & 2 & etc. & ou & 2 & 1 & 2 & 1 & etc. \end{bmatrix}$
m.ş.	kaymalı duate	$\begin{bmatrix} 1 & 2 & 1 & 2 & etc. & ou & 1 & 2 & 1 & 2 & etc. \end{bmatrix}$
	icra duatesi	$\begin{bmatrix} 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 \end{bmatrix}$

B. majör ikililer

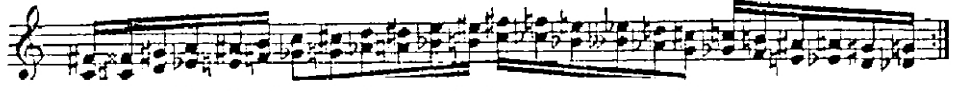


	sistematiik duate	$\begin{bmatrix} 3 & 4 & 3 & 4 & etc. & ou & 4 & 3 & 4 & 3 & etc. \end{bmatrix}$
m.d.	kaymalı duate	$\begin{bmatrix} 3 & 3 & 3 & 3 & etc. & ou & 4 & 4 & 4 & 4 & etc. \end{bmatrix}$
	icra duatesi	$\begin{bmatrix} 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 \end{bmatrix}$ (bu duateyle birinci parmak her zaman iki beyaz tuşu beraber çalıyor)
	sistematiik duate	$\begin{bmatrix} 1 & 2 & 1 & 2 & etc. & ou & 1 & 2 & 1 & 2 & etc. \end{bmatrix}$
m.ş.	kaymalı duate	$\begin{bmatrix} 1 & 2 & 1 & 2 & etc. & ou & 1 & 2 & 1 & 2 & etc. \end{bmatrix}$
	icra duatesi	$\begin{bmatrix} 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 \end{bmatrix}$ (sağ eldeki duatenin aynı uyarısı)





## F. artık dördlüler (anarmonik eksik beşliler)



sistematik duate kısa parmaklı ellerde son iki parmak dışında, tam dördlüler gibi

*m.d.* kaymalı duate

icra duatesi

*m.g.* sistematik duate

kaymalı duate

icra duatesi

üstteki uyarıya başvurunuz

## G. tam beşliler



*m.d.* sistematik duate

kaymalı duate

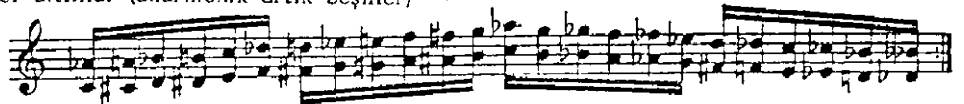
icra duatesi

*m.g.* sistematik duate

kaymalı duate

icra duatesi

## H. minör altılılar (anarmonik artık beşliler)



*m.d.* sistematik duate

kaymalı duate

icra duatesi

*m.g.* sistematik duate

kaymalı duate

icra duatesi





## Polifonik Teknik

Daha önce Bach ve Beethoven'in eserlerinin icrası için polifonik tekniğin öneminden bahsettik. Bu tekniği genelleştirmek ve etkisini Rönesans'tan sonraki Alman ekolünün klavye eserlerinin büyük bir çoğunluğuna yaymalıyız.

Fransa ve İtalya'da XVIII. yüzyıl süresince incelediğimiz, klavsenistlerin ince uslubu ve zamanın organistlerine bir Titelouze'un bir de Frescobaldi'nin "Planin-Chant"ın güçlü kaynaklarından büyük ölçüde beslenmiş, görkemli, ifadeli disiplini unutturan, kilise repertuarına giren, nakışlı parlak yazıların yerine, tam tersi aynı dönemde Almanya'da, protestan choral'inin aksanlarından etkilenmiş, din dışı bir müzik buluyoruz.

Bu dönemden XIX. yüzyılın ortalarına kadar olan Alman enstrümantal müziğinin üstünlüğünün dayandığı diğer nedenleri analiz etmeye çalışarak, bu çalışmanın özel karakteri dolayısıyla, çizilmiş olan çerçeveyi araştıracağız.

Katolik gelenekli ülkelerde, yüzyıllarca yaptıkları müzikal üstünlüğe sırt çevirmelerini, polifonik üslubun bırakılmasının geçici bir sonucu olduğunu kabul ederek, bu serinin örneklerinde çalışılmış icra tarzının artistik önemini detaylı bir şekilde belirtmiş olacağız.

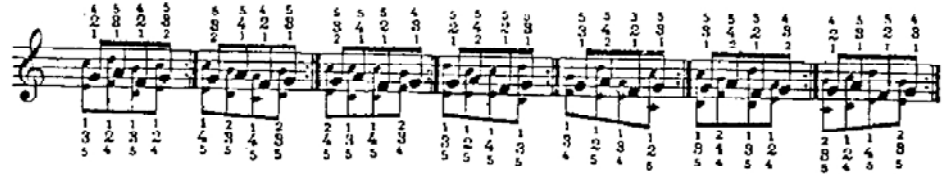
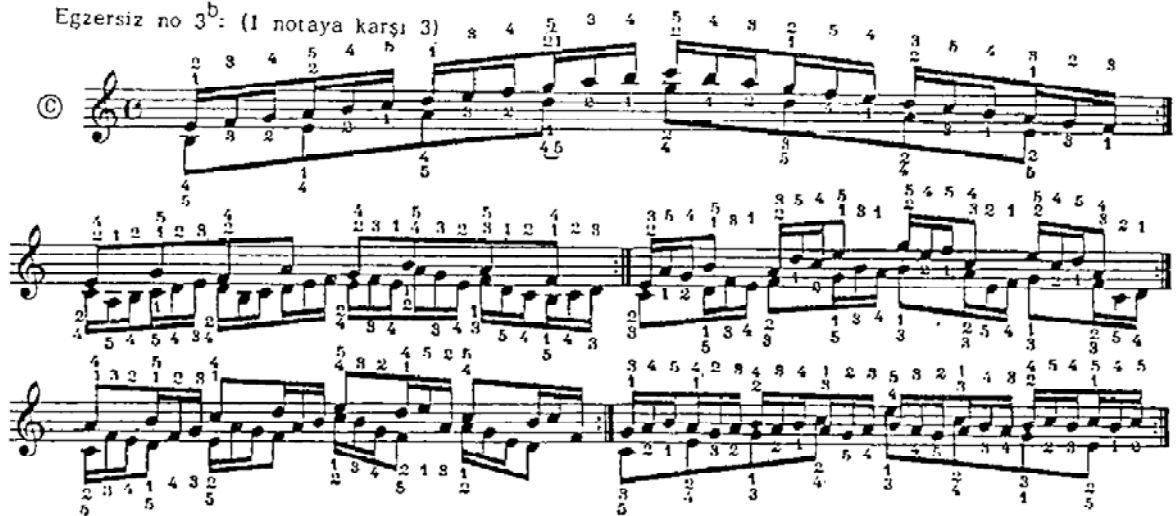
Bir sonorite ilkesi dışında, her ses için özel bir tını araştırmasının çalışılması sırf piyanistlik alıştırma eserlerinde yeri olan bütün polifonik icraların kapsadığı güçlükler, bir elin parmaklarındaki ritimlerin karmaşıklığı ve bu parmakların hareketlerinin klavye üzerinde çeşitlilikleri bulunuyor.

Bu iki unsurun tahlilinde, virtüözite sorununun incelenmesinde, parmakların pozisyonları ve hazırlık egzersizlerinin çalışılmasıyla başlayan mekanik özellikleri tanıyacağız.





## Egzersiz no 2: (üç notalı) (R) (C)

üst hattı  
çıkarakorta hattı  
çıkarakalt hattı  
çıkarakEgzersiz no 3<sup>a</sup>: iki hatlı zıt ritimler (1 notaya karşı 2)Egzersiz no 3<sup>b</sup>: (1 notaya karşı 3)

Egzersiz no 1<sup>a</sup>: (ters hareketle çift notaların tekniği)

Bu egzersizler bazen üst hat bağlı ve alt hat kesik ve tersine; ve bağlı olan hat daima P ve kesik olan hat f olmak üzere, ayrı çalışılacak.

(el hareketsiz)

Ⓜ Ⓢ

(sol el 2 oktav daha aşağıda)

Egzersiz no 1<sup>b</sup>: (el hareketli)

Ⓜ Ⓢ



## Exercice N° 3° (1 notaya karşı 4)

©

Exercice N° 3<sup>d</sup> (2 notaya karşı 3)

©

(ritmin icrası)

## Exercice N° 3° (3 notaya karşı 4)

©

Exercice N° 4 : (değişik ritimlerle, 3 hat)

©

The score for Exercise N° 4 consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. It features a series of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, with various accents and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The second staff continues the exercise with similar rhythmic complexity, including some triplet-like patterns and slurs. The piece concludes with a final cadence.

Exercice N° 5<sup>a</sup> (tril ile 2 hat)

©

The score for Exercise N° 5<sup>a</sup> is written on two staves. It features several trills, indicated by the 'tr' symbol and wavy lines above the notes. The first staff includes fingerings such as 45, 32, and 34. The second staff continues with more trills and rhythmic patterns, including some triplet-like structures. The exercise ends with a final cadence.

Exercice N° 5<sup>b</sup> (tril ile 3 hat)

©

The score for Exercise N° 5<sup>b</sup> is written on two staves. It features several trills, indicated by the 'tr' symbol and wavy lines above the notes. The first staff includes fingerings such as 54, 55, and 54. The second staff continues with more trills and rhythmic patterns, including some triplet-like structures. The exercise ends with a final cadence.

### 3.5.2 J.S. Bach'ın 24 Füg'ünün Form Yönünden İncelenmesi

#### FUG I (Do Major)

4 sesli

#### SERĞİ

#### Ölçü

	<u>Tonalite</u>	
1-2	Konu, Altoda	Do
Major		
2-4	Gerçek (reel) Cevap, Sopranoda	Sol
Major		
4-5	Cevap, Tenorda	Sol
Major		
5-7	Konu, Basta	Do
Major		
7-8	Konu, Sopranoda	Do
Major		
7-8	Cevap, Tenorda, Sopranonun bir önceki girişi ile stretto	Sol
Major		
9-10	Cevap, Altoda	Sol
Major		
10-12	Konu, Basta	Sol
Major		

#### MODULASYONLU KESİT

10-12	Cevap, Altoda, Basın bir önceki girişi ile stretto	Sol
Major		
12-13	Konu, Tenorda. La minör'de tam kadans	La
Minör		
14-15	Konu, Altoda tekrar Do Major'den duyulur.	Do
Major		
14-15	Stretto ile birlikte Tenorda cevap kısmen duyulur.	Do
Major		
15-16	Cevap, Basta	Sol
Major		
15-16	Sopranodaki kısmi cevap ile ilk tam stretto sona erer.	Sol
Major		
16-17	Konu, Sopranoda	Do
Major		
16-18	Cevap, Altoda	Do
Major		
17-18	Cevap, Tenorda	Re
Minör		
17-19	Konunun basta duyulması ile ikinci tam stretto Re minör'de sona erer.	Re
Minör		
19-20	Konu, Tenorda	Re
Major		

19-20	Cevap, Altoda stretto ile	Sol
	Major	
20-21	Konu, Basta kısmen duyulur,	Sol
	Major	
20-22	Sopranodaki cevap ile üçüncü tam stretto sona erer.	Sol
	Major	

### FİNAL KESİTİ

(Yeniden Sergi, Özet(lenen) Kesit veya Koda olarak da adlandırılabilir)

21-23	Cevap, Tenorda, Do Major'de kadans	Do
	Major	
24-25	Konu, Tenorda, füğün sonuna kadar süren tonik (Do) pedalı üzerinde	Do
	Major	
24-26	Cevap, Altoda stretto ile	Fa
	Major	
24-25	Kısmi cevap, Sopranoda	Fa
	Major	
25-27	Koda; konunun son kısmındaki onaltılıklardan oluşan figür ve başlangıçtaki çıkıcı figürden türetilen bir figür üzerine kurulmuştur.	
	Do Major	

### ÖZET

Sergi: 1-6. Ölçüler	Strettolar (Stretti): 6
Karşı Sergi: 7 – 10. Ölçüler	Tonik Pedal: 24 – 27.
Ölçüler	
Episod: Yok	Koda: 25 – 27. Ölçüler

### AÇIKLAMALAR

1. Füg gerçek (reel) bir cevaba sahip olduğundan “gerçek(reel) füg”dür.
2. Karşı konu yoktur
3. Sergideki ses girişlerinin sıralanışı söz konusu olduğunda, konu ve cevabın arka arkaya gelmesi, alışılmışın dışında bir sıralama izlemektedir: Konu, Cevap, Cevap, Konu.
4. Karşı sergide de (7 – 10. ölçüler) ses girişleri, sergideki sıralamayı izlemektedir.
5. Füg üç tam, üç tamamlanmamış stretto içermektedir. Tüm sesler yer almadığı için, 7, 10 ve 24-25. ölçülerdeki strettolar tamamlanmış stretto değildir. 14-15, 16-18 ve 19-21. ölçülerdeki tam strettolarda tüm sesler yer almaktadır.

## FUG II (Do Minör)

3 sesli

### SERĞİ

#### Ölçü

	<u>Tonalite</u>	
1-3	Konu, Altoda	Do
Minör		
3-5	Tonal Cevap, Sopranoda, Karşı konu Altoda	Sol
Minör		
5-7	Kodetta; sopranoda, konunun ilk motifi ile altoda, karşı konudaki ilk birkaç notanın ters hareketinin bir arada çıkıcı olarak arka arkaya gelmesi üzerine kurulmuştur. Sol minörden Do minör'e modülasyon oluşturur.	

7-9	Konu, Basta, Karşı konu Sopranoda	Do
Minör		

### MODULASYONLU KESİT

9-11	Episod I., Do Minör'den Mibemol Major'e modülasyon	
11-13	Konu, Sopranoda. Karşı konu Basta	Mib
Major		
13-15	Episod II., Mibemol Major'den Do Minör'e modülasyon	
15-17	Cevap, Altoda. Karşı konu Sopranoda	Sol
Minör		
17-20	Episod III., Sol Minör'den Do Minör'e modülasyon	
20-22	Konu, Sopranoda. Karşı konu Altoda	Do
Minör		
22-26	Episod IV., Do Minör'den Mibemol Major'e modülasyon ve Do Minöre geri dönüş.	

### FİNAL KESİTİ

26-28	Konu, Basta, Karşı konu Alto ve Soprano arasında bölünmüş	
29-31	Tonik Pedal ve Koda	
29-31	Konu, Sopranoda. Karşı konu yok, ara partiler bağımsız hareket ederler. Final, major akor (Picardi üçlüsü) ile.	



## ÖZET

Sergi: 1-9. Ölçüler

Karşı Sergi: Yok

Tonik Pedal, Koda: 29 - 31. Ölçüler

Kodetta: 1 (5 – 6. Ölçüler)

Strettolar (Stretti): Yok

Episod: 4

## AÇIKLAMALAR

1. Füg tonal bir cevaba sahip olduğundan “Tonal Füg”dür. Tonaliteyi korumak için cevaptaki dördüncü nota değişikliğe uğratılmıştır.
2. Karşı konu vardır. “Oktavda ikili kontrpuan” kurallarına göre yapılandığından konu ve cevap yukarıda ve aşağıda geldiğinde iyi bir armoni oluşturur.
3. Episodları oluşturan materyaller aşağıdaki şekilde oluşturulmuştur:  
 Episod I konunun sopranoda ve altodaki ilk motifinden ve sopranonun 5li aşağıdan taklidi ile oluşturulmuştur. Bitişik hareketli bas partisi karşı konunun ilk motifinden oluşturulmuştur. Üç parti de inici marş ile hareket eder.  
 Episod II. Soprano, karşı konunun ilk motifi kullanılarak çıkıcı yönde bir kontrpuan oluşturmuştur. Aynı temadaki sekizliklerden oluşan ikinci motiftan meydana gelen iki alt parti paralel 3lilerle birlikte hareket etmektedir.  
 Episod III. Bas konunun ilk motifi, alto karşı konunun ilk motifinden oluşturulmuş çıkıcı yönde, soprano durağan bir figüre sahiptir.  
 Episod IV. Soprano ve Alto, konunun ilk motifinin, sopranonun 5li aşağıdan taklidi ile oluşturulmuş, hareketli bas partisi karşı konunun ilk motifinden meydana getirilmiştir. Tüm partiler inici bir harekete sahiptir.

## FUG III (Do# Major)

3 sesli

### SERGİ

#### Ölçü

#### Tonalite

1-3	Konu, Sopranoda	Do#
	Major	
3-5	Tonal Cevap, Altoda, I. Karşı konu Sopranoda	Sol#
	Major	
5-7	Konu, Basta, II. Karşı konu sopranoda, I. Karşı konu Altoda	Do#
	Major	
7-10	Episod I., inic amrş ile Do# Major'den Sol# Major'e modülasyon (II. Karşı konu biter bitmez epizodu başlatır.)	
10-12	Cevap, Sopranoda, Karşı konu Altoda, III. Karşı konu Basta duyulur. (Bu son melodi 51-53. ölçülere kadar tekrar duyulmaz.)	
	Sol# Major	

### MODULASYONLU KESİT

12-14	Episod II., Sol# Major'den Do# Minör'e modülasyon. (I. Episod ile karşılaştırıldığında Basta onaltılıklarla yapılan figür burada sopranoda duyulmaktadır.)	
14-16	Konu, Basta, I. Karşı konu Sopranoda, Alto sessiz	La#
	Minör	
16-19	Episod III., La# Minör'den Mi# Major'e modülasyon. Bir önceki Episod ile aynı materyaller farklı şekilde yerleştirilmiş.	
19-21	Cevap, Altoda, I. Karşı konu Basta, II. Karşı konu Sopranoda	Mi#
	Minör	
21-22	Tüm seslerde kodetta, Mi# Minör'e kadans	
22-24	Episod IV., Mi# Minör'den Sol# Major'e modülasyon	
24-26	Cevap, Sopranoda	Sol#
	Major	
25-26	I. Karşı konu Basta, II. Karşı konu Altoda	

- 26-28 Konu, Altoda, II. Karşı konu Basta, I. Karşı konu Sopranoda Do#  
Major
- 28-42 Episod V., Konunun içinden çeşitli parçalara anımsatmalarla Do# Major'den La# Minör, Fa# Major, Re# Minör, Fa# Major'e marşlarla modülasyon yapar ve Do# Major'e geri döner.

#### FİNAL KESİTİ

- 42-44 Konu, Sopranoda, I. Karşı konu Basta Do#  
Major
- 44-46 Cevap, Altoda, I. Karşı konu Sopranoda, II. Karşı konu Basta Sol#  
Major
- 46-48 Konu, Basta, I. Karşı konu Altoda, II. Karşı konu Sopranoda Do#  
Major
- 48-51 Episod VI., Do# Major'den Fa# Major, Re# Minör, Sol# Minör'e modülasyon yapar ve Do# Major'e geri döner.
- 51-53 III. Karşı konu Basta
- 51-53 Konu, Sopranoda, I. Karşı konu Altoda, III. Karşı konu Basta Do#  
Major
- 53-55 Koda, Konunun Sopranoda serbest bir şekilde suyulmasından oluşur. Do#  
Major

#### ÖZET

Sergi: 1-7. Ölçüler  
Karşı Sergi: Yok  
Kodetta: 1 (21, ölçü)

Episodlar: 6  
Strettolar (Stretti): Yok  
Koda: 53 - 55. Ölçüler

## FUG IV (Do# Minör)

5 sesli

### SERGİ

#### Ölçü

	<u>Tonalite</u>	
1-4	Konu, Basta	Do#
Minör		
4-7	Gerçek Cevap, Tenorda	Sol#
Minör		
7-10	Konu, Altoda	Do#
Minör		
11-12	Kodetta	
12-14	Cevap, ikinci Sopranoda. Teonrdaki bir önceki cevap ile karşılaştırınız. İlk notası dışında Sol# Minör yerine Fa# Minör'de olduğu belirtilmelidir.	
14-17	Konu, birinci Sopranoda	Do#
Minör		
18-19	Kodetta	
19-22	Cevap, Tenorda	Sol#
Minör		
22-25	Konu, Tenorda	Fa#
Minör		
25-29	Cevap, Altoda	Do#
Minör		

### MODULASYONLU KESİT

29-32	Cevap, Basta	Si
	Majör	
32-35	Konu, Altoda	Mi
	Majör	
35-38	I. Karşı konu birinci Sopranoda (ilk duyuluş)	
35-38	Konu, Tenorda	Do#
	Minör	
38-41	Cevap, Altoda	Sol#
	Minör	
41-44	Episod I., Sol# Minör'den Do# Minör'e modülasyon. Tenor, Sopranodaki Karşı konunun çıkıcı ters çevrimidir.	
44-47	Konu, ikinci Sopranoda. I. Karşı konu, Basta	Do#
	Minör	
46-48	I. Karşı konu birinci Sopranoda	

49-51 Konu, birinci Sopranoda, I. Karşı konu ikinci Sopranoda, II. Karşı konu Tenorda (ilk duyuluş)	Fa#
Minör	
51-54 Konu, Basta, I. Karşı konu Tenorda	Fa#
Minör	
52-54 II. Karşı konu birinci Sopranoda	
54-57 Cevap, ikinci Sopranoda, I. Karşı konu Tenorda	La
Majör	
55-57 II. Karşı konu Basta	
57-59 I. Karşı konu birinci Sopranoda, II. Karşı konu ikinci Sopranoda	
59-62 Konu, birinci Sopranoda, I. Karşı konu ikinci Sopranoda	Do#
Minör	
60-62 II. Karşı konu Altoda	
62-65 Episod II., Do# Minör'den Sol# Major'e modülasyon. II. Karşı konu birinci Sopranoda, I. Karşı konu ikinci Sopranoda	
64-66 II. Karşı konu Tenorda	
65-66 II. Karşı konu Basta	
66-68 Konu, birinci Sopranoda, I. Karşı konu Basta	Re#
Minör	
67-69 II. Karşı konu birinci Sopranoda	
69-71 I. Karşı konu birinci Sopranoda, II. Karşı konu Tenorda	
71-73 II. Karşı konu ikinci Sopranoda	
73-76 Konu, Basta, I. Karşı konu Altoda	Do#
Minör	
74-76 II. Karşı konu Tenorda	
76-79 Konu, birinci Sopranoda, I. Karşı konu Basta	Do#
Minör	
77-78 II. Karşı konu ikinci Sopranoda	
78-81 I. Karşı konu ikinci Sopranoda	
79-81 II. Karşı konu Basta	
81-84 Konu, Tenorda, I. Karşı konu birinci Sopranoda	Do#
Minör	
82-84 II. Karşı konu Altoda	

84-86	Episod III., Do# Minör'den Fa# Minor'e modülasyon. I. Karşı konu birinci Sopranoda, II. Karşı konu Tenorda	
85-87	II. Karşı konu ikinci Sopranoda	Fa#
	Minör	
86-88	I. Karşı konu birinci Sopranoda, II. Karşı konu Basta	
89-92	Konu, birinci Sopranoda	Do#
	Minör	
90-92	II. Karşı konu Basta	
92-94	I. Karşı konu Tenorda, II. Karşı konu birinci Sopranoda	
93-95	II. Karşı konu ikinci Sopranoda	
94-96	Konu, birinci Sopranoda, II. Karşı konu Tenorda	Mi
	Major	
95-97	II. Karşı konu Altoda, Cevap, ikinci Sopranoda	Si
	Major	
96-98	II. Karşı konu Tenorda, Konu, birinci Sopranoda	Fa#
	Minör	
FİNAL KESİTİ		
97-100	Cevap, Basta, II. Karşı konu Altoda	Do#
	Minör	
98-100	II. Karşı konu ikinci Sopranoda, Tenorda ve birinci Sopranoda peş peşe, stretto	
100-102	Kodetta. Konu, Tenorda, II. Karşı konu Basta	Do#
	Minör	
102-104	II. Karşı konu Tenorda	
103-104	II. Karşı konu Altoda	
104-106	II. Karşı konu ikinci Sopranoda	
105-106	Dominant pedalı üzerinde II. Karşı konu Tenorda	
107-108	Konu, birinci Sopranoda, II. Karşı konu ikinci Sopranoda ve Altoda aynı anda 3lüler ile	Do#
	Minör	
108-109	II. Karşı konu Tenorda	
110-115	Koda	Do#
	Minör	
112-115	Tonik Pedalı	

112-115	Konun ikinci sopranoda taklidi	Do#
	Majör	
113-115	II. Karşı konu Altoda. Final, major akor (Picardi üçlüsü) ile.	Do#
	Majör	

### ÖZET

Sergi: 1-17. Ölçüler

Karşı Sergi (tamamlanmamış): 19-29.

ölçüler

Strettolar (Stretti): 92-108. Ölçüler arasında Konu, Cevap ve II. Karşı konunun yer aldığı örnekler var.

Kodetta: 2

Koda: 29 - 31. Ölçüler

Episod: 3

Dominant Pedalı: 105-108. Ölçüler

Tonik Pedalı: 112-115. Ölçüler

### AÇIKLAMALAR

1. Füg 5 sesli ve tonal bir cevaba sahip olduğundan “Tonal Füg”dür.
2. Sergi, sıkılık, sağlamlık ve istikrar açısından olağanüstü kurgulanmış. Karşı konulardan hiçbiri belirmez, bunun yerine, 40. ölçüden sonra kaybolan başka bir melodi kullanılmıştır.
3. Karşı sergi muntazam bir şekilde işlenmemiş ve tamamlanmamıştır. (19-29.ölçüler). Konu ve cevap girişleri de düzenli bir sıra takip etmemektedir.
4. Karşı konular biraz geç belirir; birinci karşı konu 35., ikinci karşı konu 49. ölçülerde ilk olarak ortaya çıkar.
5. İkinci karşı konu birinciden daha sık kullanılmıştır; birinci karşı konu 94. Ölçüden sonra kaybolur ancak ikinci karşı konu bu noktadan sonra 16 kez daha duyulmuştur.
6. İki karşı konu, konu ve cevabın altında ve üstünde işlenmesiyle üçlü kontrpuan bu fügde ustalıkla kullanılmıştır.

7. 41-43. Ölçüler arasında, birinci karşı konunun çevrimi çıkıcı marşlarla kullanılmıştır. Arttırma (augmentation) veya eksiltme (diminution) kullanılmamıştır.

8. Fügün 93. ölçüsünden sonuna kadar, ikinci karşı konuya büyük önem verilmiştir.



## FUG V (Re Major)

4 sesli

### SERĞİ

#### Ölçü

#### Tonalite

1-2	Konu, Basta	Re
2-3	Gerçek Cevap, Tenorda	La
3-4	Kodetta	
4-5	Konu, Altoda	Re
5-6	Cevap, Sopranoda	La
6-7	Kodetta, konunun ilk figüründen alıntılarla oluşturulmuş.	
7-8	Konu, Basta	Re

### MODULASYONLU KESİT

8-9	Cevap, Sopranoda	Si
Minör		
9-11	Episod I., Si minör'den Sol Major'e modülasyon, önem kazanacak yeni öğelerin sunulması.	
11-12	Konu, Sopranoda	Sol
12-13	Cevap, Altoda	Re
13-14	Cevap (tamamlanmamış), Basta	Re
14-15	Konu, Tenorda	Sol
15-16	Cevap, Basta ve Mi minörde kadans	Mi
Minör		
17-19	Episod II., Mi Minör'den Sol Major'e modülasyon. Bir önceki Episod ile aynı materyaller kullanılmış.	
20-22	Konun ilk motifinin serbest taklitleri.	

### FİNAL KESİT

23-27	Re Majorde kadans ve Koda, konudan alınmış motifler üzerine kurulmuş.	
-------	---	--

## ÖZET

Sergi: 1-6. Ölçüler

Karşı Sergi: Yok

Karşı Konu: Yok

Episodlar: 2

Strettolar (Stretti): 2

Pedal: Yok

## AÇIKLAMALAR

1. Füg gerçek bir cevaba sahip olduğundan “Gerçek Füg”dür.
2. Episod I’de yeni bir melodik figür ortaya konmuştur. Bas, konunun otuz ikiliklerden oluşan ilk grubu, Tenor ve Alto ise ikinci grubundan oluşturulmuştur.  
Episod II’de, ilk episodda kullanılan materyaller Bas ile Soprano yer değiştirilerek kullanılmıştır.
3. Konun güçlü ve karakteristik doğasından ötürü arttırma (augmentation), eksiltme (diminution) veya çevirme (inversion) yöntemleri kullanılmamsına rağmen çok iyi düşünülerek örülmüş sıra dışı bir Fügdür.

## FUG VI (Re Minör)

3 sesli

### SERGI

#### Ölçü

#### Tonalite

1-3	Konu, Sopranoda	Re
3-5	Gerçek cevap, Altoda, Karşı konu Sopranoda	La
5-6	Kodetta, Karşı konu ile kurulmuş,	
6-8	Konu, Basta, Karşı konunun ilk motifi Sopranoda	Re
7-8	Karşı konunun ikinci motifi Altoda	

### MODULASYONLU KESİT

8-10	Konu (pozisyona göre kuraldışı olarak), Sopranoda. Karşı konu Basta,	Re
10-13	Episod I., İnici marş ile Re Minör'den La Major'e modülasyon.	
12-13	Konu (bir parçası) Basta, ilk notası değiştirilmiş (fa yerine mib). Ters çevrilmiş Cevap Altoda (sadece ilk beş notası),	
	Re	
13-15	Konu, Sopranoda. Karşı konu (sadece ilk kısmı) Basta	La
13-16	Stretto I. (tamamlanmamış)	
14-16	Ters çevrilmiş Cevap Altoda, Çıkıcı marş figürü, 15 ve 16, ölçülerde Basta	
17-20	Karşı konunun bir parçası, Sopranoda. Konu Basta ve Altoda peş peşe, Stretto II.	
21.	Ölçüde La minörde kadans.	
21-23	Konu Basta, Karşı konu Sopranoda	
22-24	Ters çevrilmiş Cevap Sopranoda, Stretto III (tamamlanmamış)	La
23-25	Ters çevrilmiş Konu Basta,	Re
24-25	Karşı konu Sopranoda	
25-27	Episod II., İnici marş ile Re Minör'den Sol Minör'e modülasyon.	
26-27	Ters çevrilmiş Konu Basta	Sol
27-29	Ters çevrilmiş Cevap Sopranoda, Stretto IV (tamamlanmış)	La
28-30	Konu Altoda	
29-31	Ters çevrilmiş Cevap Basta, Sol minöre geçiş,	Re
31-33	Episod III., Fa üzerinden Sol Minör'den Re Minör'e modülasyon	
33-34	Konu Altoda (tamamlanmamış)	Re

34-36	Konu Basta, Stretto V (tamamlanmamış)	Re
36-39	Episod IV., Sol Minör'den Re Minör'e modülasyon	

### FİNAL KESİTİ

39-41	Konu Basta	Re
40-42	Konu Altoda, Stretto VI (tamamlanmamış)	Re
42-44	Koda	
43-44	Pedal, Final, major akor (Picardi üçlüsü) ile.	Re

### ÖZET

Sergi: 1-8. Ölçüler	Karşı Sergi: Yok
Episod: 3	
Strettolar (Stretti): 6, biri tamamlanmış, beşi tamamlanmamış. Girişler tamamen bir öncekinden bir ölçü arayla yapılmış.	
Konu ve cevabın serbest ters çevrimi: Var	
Koda: 42 - 44. Ölçüler	Tonik Pedalı: 43-44. Ölçüler

### AÇIKLAMALAR

1. Füg gerçek bir cevaba sahip olduğundan “Gerçek Füg”dür.
2. Konuyu ele alış biçimi sıklıkla minör 3lü yerine majör 3lü kullanılmış olmasından dolayı oldukça dikkat çekicidir.
3. Fügde konun ve cevabın ters çevrimleri kullanılmıştır.
4. 7. Ölçüde karşı konu sopranoda başlayıp, altoda devam etmektedir.
5. Episodlar, karşı konudan alınan materyallerden elde edilmiştir.
6. Konu, tonik pedalda ikinci ve üçüncü seslerde ters çevrilmiş olarak ve aynı anda dört ve beşinci seslerde doğrusal hareketle yer almakta ve karar için ard arda gelen altı partili zengin bir armoni oluşturmaktadır.

## FUG VII (Mib Major)

3 sesli

### SERGI

#### Ölçü

##### Tonalite

1-2 Konu, Sopranoda 2.ölçünün 3. vuruşunda sona erer, devamında gelen sekizlik notalar 3. Ölçünün ilk sekizliğine kadar, füg içerisinde önemli bir yer tutacak olan kısa bir kodetta oluşurur.

Mib ve Sib

3-4 Tonal cevap, Altoda, karşı konu sopranoda Mib ve Sib

4-6 Kodetta, birinci kodettanın figüründen oluşturulmuş Mib ve Sib

6-7 Konu, Basta, karşı konu Altoda,

7-11 Episod I., birinci kodettanın figüründen oluşturulmuş, Sib'den Mib'e modülasyon.

11-12 Cevap, Sopranoda. Karşı konu Basta Mib

### MODULASYONLU KESİT

12-17 Episod II., Marş ile Mib major'den Do Minör'e modülasyon.

17-19 Do minör'de kadans. Cevap Altoda. Karşı konu Sopranoda Do minör

19-20 Kodetta

20-22 Konu Basta. Karşı konu Altoda Do minör ve

Sol

minör

22-26 Episod III., Sol Minör'den Mib Major'e modülasyon

26-27 Cevap, Basta. Karşı konu Sopranoda Mib

27-29 Episod IV., Mib'den Sib'e modülasyon ve tekrar Mib'e dönüş

29-30 Konu Sopranoda. Karşı konu Altoda Mib ve Sib

30-34 Episod V., Mib'den Sib'e ve Lab'e modülasyon ve tekrar Mib'e dönüş

## FİNAL KESİTİ

34-35 Cevap, Altoda. Karşı konu yok.

Mib

35-37 Koda

Mib

## ÖZET

Sergi: 1-7. Ölçüler

Karşı Sergi: Yok

Episod: 5

Kodetta: 3

Strettolar (Stretti): Yok

Koda: 35 - 37. Ölçüler

## AÇIKLAMALAR

1. Füg tonal bir cevaba sahip olduğundan “Tonal Füg”dür. Tonaliteyi korumak için cevaptaki ilk notadan ikinci notaya kadar değişikliğe uğratılmıştır.
2. İkinci ölçüde görülen Kodetta’nın önemi ve kullanımına yönelik harika bir örnektir.
3. Episodlar, birinci Kodettadaki materyallerden oluşturulmuştur. Episod II. de iki nokta özellikle vurgulanmalıdır;(1) Sopranonun melodik figüründeki 9’lu uzun atlamalar, (2) Bastaki arpej figürüne karşılık Altodaki ters hareketli serbest taklitler.
4. Koda’da, Sopranonun inici figürünü Bas hemen ardından taklit etmektedir.

## FUG VIII (Re# Minör)

3 sesli  
SERGİ

### Ölçü

#### Tonalite

1-3	Konu Altoda	Re#
	minör	
3-6	Tonal cevap, Sopranoda	La#
	minör	
6-7	Kodetta	
8-10	Konu Basta	Re#
	minör	

### MODULASYONLU KESİT

11-12	Kromatik inici Bas üzerinde yoğun üst partiler	
12-14	Cevap, Basta	Re#
	minör	
15-19	Episod I., Sol# Minör'den Re# minör'e ve La# minör'e modülasyon.	
19-22	Konun Soprano ve Altoda ard arda gelişi Stretto I. oluşturmaktadır.	La#
	minör	
23-24	Kodetta	
24-27	Stretto II., Konu Soprano, Alto ve Basta, ancak her üç partide de biraz değiştirilerek.	
27-29	Stretto III., Konu Sopranoda, Cevap Altoda	Fa#
	majör	
30-32	Ters çevrilmiş konu Sopranoda	Fa#
	majör	
33-36	Episod II., Re# minör'den Sol# Minör'e modülasyon	
36-38	Ters çevrilmiş konu Altoda	Re#
	minör	
39-41	Ters çevrilmiş cevap Basta	Re#
	minör	
42-43	Kodetta	

43-44	Konu (değiştirilerek) Sopranoda minör	Re#
44-45	Ters çevrilmiş konu Basta minör	Re#
45-47	Stretto IV., Ters çevrilmiş konu Sopranoda minör	Re#
47-49	Ters çevrilmiş konu Altoda. Ters çevrilmiş konunun bir parçası Sopranoda minör	Sol#
50-51	Kodetta	
52-53	Stretto V. (oktavda kanon, partiler bir dörtlük mesafe ile birbirini takip eder.)	
54-55	Stretto VI. (konular ters çevrilerek)	
56-57	Kodetta	
57-60	Konu Sopranoda minör	Re#
61-64	Konu Altoda minör	Re#
62-67	Stretto VII., Konu Basta, Arttırılarak (augmentation) minör	Re#
64-67	Ters çevrilmiş cevap Sopranoda minör	Sol#
67-69	Konu Basta, Konu Altoda Arttırılarak majör	Fa#
69-72	Konu Sopranoda majör	Si#
72-75	Cevap Altoda minör	Sol#
75-77	Kodetta	

#### FİNAL KESİTİ

77-79	Stretto VIII., Konu Basta, Konu (değiştirilerek) Altoda minör	Re#
77-82	Konu Sopranoda Arttırılarak minör	Re#
83-87	Koda. Final, major akor (Picardi üçlüsü) ile.	

#### ÖZET

Sergi: 1-10. Ölçüler	Karşı Sergi: Yok
Episod: 2	Kodetta: 3
Strettolar (Stretti): 8 (bazıları kanon)	Koda: 83 - 87. Ölçüler



Ters Çevrim: Örnekleri var

Arttırma (augmentation): 3

### AÇIKLAMALAR

1. Füg tonal bir cevaba sahip olduğundan “Tonal Füg”dür. Tonaliteyi korumak için cevaptaki ikinci notadan üçüncü notaya kadar değişikliğe uğratılmıştır.
2. Konu ters çevrilmiş hali ile ilk kez 30. ölçüde soprano partisinde karşımıza çıkmaktadır.
3. Konu 3 kez Arttırılmış olarak kullanılmıştır, (1) 62. ölçüde Basta, (2) 67. ölçüde Altoda, (3) 77. ölçüde Sopranoda, dolayısıyla her üç partide de kullanılmıştır.
4. 67. ölçüde konular üst üste duyulmaktadır. Bu ölçünün ilk vuruşunda biten Arttırılmış konunun son notası, aynı ölçüde başlayan asıl konunun ilk notası halini alır.
5. Kanonik taklitler her strettoda görülmektedir. I., II., III., IV., VII.,ve VIII. Strettolarda iki partide kanon görülürken, üçüncü parti bağımsız veya konunun materyallerini işliyor olarak karşımıza çıkar. V. Strettoda her üç parti de kanon oluşturmaktadır ve VI. Strettoda her üç partide de ters çevrilmiş olarak karşımıza çıkar.

## FUG IX (Mi Major)

3 sesli

SERGI

### Ölçü

#### Tonalite

1-2	Konu Altoda, 2. ölçünün 3. vuruşundaki ilk onaltılık ile sona erer.	Mi
2-3	Gerçek Cevap Sopranoda, konu sona ermeden hemen önce giriş yapar. Karşı konu Altoda	
	Si	
3-5	Konu Basta, Karşı konu Sopranoda	Mi
5-6	Kodetta	
6-8	Konu Sopranoda. Karşı konu Basta.	Mi
7-9	Cevap Altoda. Karşı konu Sopranoda	Si
9-10	Cevap Basta. Karşı konu Sopranoda	Si

### MODULASYONLU KESİT

11-12	Kodetta	
12-13	Konu Sopranoda.	Do#
	Minör	
13-16	Episod I., Sol# Minör'den Do# Minör'e modülasyon.	
16-17	Konu Altoda. Karşı konu yok.	Do#
	Minör	
17-19	Episod II., Do# Minör'den Mi Major'e modülasyon.	
19-20	Konu Basta, Karşı konu yok.	Mi
20-21	Cevap Sopranoda. Karşı konu yok.	Si
21-22	Konu Altoda. Karşı konu Sopranoda.	Mi
22-25	Episod III., Mi Major'den ard arda La ve Si'ye modülasyon ve Mi'ye geri dönüş.	

### FİNAL KESİTİ

25-26	Konu Sopranoda. Karşı konu Altoda.	Mi
26-29	Koda	Mi
28-29	Cevap (bir parçası) Basta. Karar için biraz değiştirilmiş.	

## ÖZET

Sergi: 1 - 5. Ölçüler

Karşı Sergi: 6 – 10. ölçüler

Episod: 3

Strettolar (Stretti): Yok

Koda: 26 - 29. Ölçüler

## AÇIKLAMALAR

1. Füg gerçek bir cevaba sahip olduğundan “Gerçek Füg”dür.
2. Karşı konu oldukça kısa ve konunun yalnızca küçük bir bölümüne karşılık gelir ve üç yerde (16., 19., ve 20. Ölçülerde) hiç yoktur.
3. Episodlar, bazen konunun bazen de karşı konunun parçalarından oluşturulmuştur. Episod II. de iki nokta özellikle vurgulanmalıdır;(1) Sopranonun melodik figüründeki 9’lu uzun atlamalar, (2) Bastaki arpej figürüne karşılık Altodaki ters hareketli serbest taklitler.
4. Koda’da, cevabın bir parçası Basta duyurularak bitirilmiştir.

## FUG X (Mi Minör)

2 sesli

### SERGİ

#### Ölçü

#### Tonalite

1-3	Konu Sopranoda, 3. ölçünün 2. sekizliğinde sona erer.	Mi
	minör	
3-5	Gerçek Cevap Basta, Karşı konu Sopranoda	Si
	minör	

### MODULASYONLU KESİT

5-11	Episod I., Si Minör'den Sol Major'e modülasyon.	
11-13	Konu Sopranoda. Karşı konu Basta	Sol
	Majör	
13-15	Cevap Basta, Karşı konu Sopranoda.	Re
	Majör	
15-20	Episod II., Re Major'den La Minör'e modülasyon.	
20-22	Konu Basta. Karşı konu Sopranoda.	La
	Minör	
22-25	Cevap Sopranoda. Karşı konu Basta.	Mi
	Minör	
25-30	Episod III., Mi Minör'den Sol ve La ve Re Minör'e modülasyon	
30-32	Konu Basta. Karşı konu Sopranoda.	Re
	Minör	
32-34	Cevap Sopranoda. Karşı konu Basta.	La
	Minör	
34-38	Episod IV., 37. ölçüde La Minör'den Sol Major'e modülasyon ve 38. ölçüde bir anda Mi Minör'e geri dönüş.	

### FİNAL KESİTİ

39-40	Konunun bir parçası Sopranoda. Karşı konunun bir parçası Basta.	Mi
	Minör	

40-41 Konunun bir parçası Basta. Minör	Mi
40-42 Koda. Soprano son duyulan konunun bir parçasının taklidi. Minör	Mi

### ÖZET

Sergi: 1 - 5. Ölçüler	Karşı Sergi: Yok
Episod: 4	Strettolar (Stretti): Yok
Koda: 40 - 42. Ölçüler	

### AÇIKLAMALAR

- İki partili bir füg. Füg gerçek bir cevaba sahip olduğundan “Gerçek Füg”dür.
- 19-20. ve 38-39. ölçülerde iki tane oktavlı pasajla rastlanmaktadır. Benzer pasajlara, bu tarz iki partili çalışmalarda pek sık rastlanmaz. Birincisi, füğün ikinci yarısının başladığı yerdeki dengeyi belirtmekte, ikincisi ise karar için ana tona dönüldüğünü vurgulamaktadır.
- Tüm episodlar, aynı materyalden oluşturulmuştur. İncelendiğinde; III. ve IV. episodun I. ve II.’nin ters çevrimleri olduğu görülmektedir.
- Bu füg oldukça muntazam bir yapıya sahip, açıkça iki eşit parçaya bölünmüş, ikinci yarı kısa bir koda ile 20. ölçüden itibaren birinci yarının transpose edilmiş bir çevrimidir. Ayrıca pasajlar, konun özü ile ilişkilendirilmiş, episodlar tamamen kurallara uygun ve her birinin uzunluğu neredeyse baştan sona kadar aynı.

## FUG XI (Fa Major)

3 sesli

(Bu füğün analizinde ilk sekizlik bir ölçü olarak kabul edilmemiştir.)

### SERĞİ

#### Ölçü

#### Tonalite

1-4	Konu Altoda, 4. ölçünün ilk onaltılık notası ile sona erer.	Fa
	Majör	
4-8	Tonal cevap Sopranoda, Karşı konu Altoda.	Do
	Majör	
9-13	Konu Basta. Karşı konu Sopranoda.	Fa
	Majör	
13-17	Episod I., Fa'dan, Do'ya modülasyon ve geri dönüş.	
17-21	Konu Sopranoda, Karşı konu Alto (18. ölçü) ile Bas (19-21) arasında bölünmüş.	
	Fa	
21-25	Cevap Altoda, Karşı konu Sopranoda	Do
	Majör	
25-29	Konu Basta, Karşı konu Sopranoda	Fa
	Majör	
27-31	Stretto I. (tamamlanmamış). Konu Altoda, Karşı konu (son kısmı) Basta. Fa	
	Majör	

### MODULASYONLU KESİT

31-36	Episod II., Fa'dan Re Minör'e modülasyon.	
36-40	Stretto II. (tamamlanmış). Konu Sopranoda.	Re
	Minör	
38-42	Konu Altoda	Re
	Minör	
40-46	Konu Basta, Re minör'de kadans.	Re
	Minör	
46-50	Stretto III. (tamamlanmış). Konu Basta	Sol
	Minör	

48-52 Konu Altoda	Sol
Minör	
50-54 Konu Sopranoda	Sol
Minör	
55-56 Sol minör’de kadans	
56-63 Episod III., Sol Minör’den Fa Majör’e modülasyon.	

### FİNAL KESİTİ

64-68 Stretto IV. (tamamlanmamış). Konu Sopranoda	Fa
Majör	
65-68 Cevap Altoda	Fa
Majör	
68-72 Koda	Fa
Majör	

### ÖZET

Sergi: 1 - 13. Ölçüler	Karşı Sergi: 17 – 31. ölçüler
Episod: 3	Strettolar (Stretti): 4
Koda: 68 - 72. Ölçüler	

### AÇIKLAMALAR

1. Füg tonal bir cevaba sahip olduğundan “Tonal Füg”dür. Tonaliteyi korumak için cevaptaki ilk notadan ikinci notaya kadar değişikliğe uğratılmıştır.
2. Karşı sergiden sonra karşı konu görülmemektedir. Onun yeri genellikle yoğun bir kontrpuan ile doldurulmuştur.
3. Episodlar, en çok karşı konudan oluşturulmuştur. I. Episod’da, üstteki iki partide senkoplar, Bas partisinde karşı konu (Do majör’e transpose edilmiş olarak) bulunur.  
II. episod, ana konunun üçüncü ölçüsünde figürden oluşturulmuş iki üst parti ve bas partisinde inici marşla başlayan daha durağan bir fügürden meydana gelmiştir.

III. episodda Altoda, esasen karşı konudan alınmış yeni bir tema duyulur. 57. Ölçüde Soprano cevap verir, ve bu taklitler iki ölçü daha devam eder, bu sırada bas inici hareketine devam etmektedir. 60. Ölçüde bas, 57. Ölçüde sopranonun sunduğu temayı devralır.



## FUG XII (Fa Minör)

4 sesli

### SERĞİ

#### Ölçü

#### Tonalite

1-4	Konu Tenorda.	Fa
	Minör	
4-7	Tonal cevap Altoda, I. Karşı konu Tenorda	Do
	Minör	
7-10	II. karşı konu Tenorda	
7-10	Konu Basta, I. Karşı konu Altoda	Fa
	Minör	
10-13	Kodetta I. Karşı konudan oluşturulmuş.	
13-16	Konu (her zamanki cevap yerine) Sopranoda, I. Karşı konu Basta. II. Kaşı konu	
	Altoda	Fa
	Minör	
16-19	Episod I., Fa Minör'den Do Minör'e modülasyon.	
19-22	Konu Tenorda. I.Karşı konu Altoda başlayıp sopranoda devam eder. II. Karşı konu Altoda.	Do
	Minör	

### MODULASYONLU KESİT

22-27	Episod II., Do Minör'den Fa Minör'e marş ile modülasyon.	
27-30	Konu Basta. I. Karşı konu Tenorda. II. Karşı konu Sopranoda.	Fa
	Minör	
30-34	Episod III., Fa Minör'den Lab Major'e modülasyon.	
34-37	Konu Altoda, I. Karşı konu Sopranoda. II. Karşı konunun bir parçası Tenorda.	
	Lab	
37-40	Episod IV., Fa Minör'den Mib Major'e modülasyon.	Mib
	Majör	
40-43	Gerçek cevap Tenorda, kısa hatırlatmalar dışında I. ve II. karşı konular yok.	
43-47	Episod V., Mib Major'den Do Minör'e modülasyon.	

47-50 Konu Sopranoda, I. Karşı konu Altoda. II. Kaşı konu Tenorda. Do  
Minör

50-53 Episod VI., Do Minör'den Fa Minör'e modülasyon.

### FİNAL KESİTİ

53-56 Konu Basta, I. Karşı konu Sopranoda. II. Kaşı konu yok. Fa  
Minör

56-58 Koda, Final, major akor (Picardi üçlüsü) ile.

### ÖZET

Sergi: 1 - 16. Ölçüler

Karşı Sergi: Yok

Episod: 6, Karşı konu ve Kodettadan alınan figürler birlikte kullanılmış.

Strettolar (Stretti): Yok

Koda: 56 - 58. Ölçüler

### AÇIKLAMALAR

1. Füg tonal bir cevaba sahip olduğundan "Tonal Füg"dür.
2. Sergideki ses girişleri alışılmışın dışında bir sıralama izler. Konu ve cevap kurallara bağlı olarak değişmezler ancak kendi aralarında bir sıralanışları vardır; Konu, Cevap, Konu, Konu. Son iki giriş arasında bir kodetta yer alır.
3. Episodların kuruluşu aşağıdaki gibidir:
  - I.Episod, I. Karşı konunun ilk iki vuruşunun ters deviniminden oluşturulmuştur.
  - II. Episod, hemen hemen birinciyle aynı şekilde oluşturulmuş ancak birincide sopranodaki melodik figür altoya geçmiştir.
  - III. Episod, sopranoda yeni ve neşeli bir ekleme ile kodettadan oluşturulmuştur.
  - IV. Episod, I. Karşı konudan oluşturulan üst iki partiye karşılık hareketli bir bas partisi ile oluşturulmuştur. (Tenorda sus vardır.)
  - V. Episod, IV.'ye göre daha uzatılmış bir döngüye sahiptir ve dört parti de yer alır. Tenor, II. karşı konunun ikinci ölçüsünden alınmış bağımsız bir figüre sahiptir.

VI. Episod, I. Episoddaki melodik figürler karıştırılarak oluşturulmuştur.

4. Episodlar, alışıldığı gibi her grup girişinin arasında değil, her konu ve cevap girişi arasında yer almıştır.

Sergiden sonra birinci tema 42 ölçü boyunca sadece 6 kez görülmektedir. Bu geniş boşluklar, bu dikkat çekici ve enteresan fügde, episodların büyük önemini ortaya çıkarmak için planlanmıştır.

## FUG XIII (Fa# Major)

3 sesli

### SERGİ

#### Ölçü

#### Tonalite

1-3	Konu Sopranoda	Fa#
	Majör	
3-5	Tonal cevap Altoda, Karşı konu Sopranoda.	Do#
	Majör	
5-7	Konu Basta. Karşı konu Altoda.	Fa#
	Majör	
7-11	Episod I., yeni bir karakteristik figür ile Fa# Majör'den, Do# Majör'e modülasyon.	
11-13	Konu Sopranoda, Karşı konu Altoda.	Fa#

### MODULASYONLU KESİT

13-15	Episod II., Fa# Majör'den, Do# Majör'e modülasyon.	
15-17	Cevap Altoda. Karşı konu Basta.	Do#
	Majör	
17-20	Episod III., Do# Majör'den, Re# Minör'e modülasyon.	Re#
	Minör	
20-22	Konu Basta, Karşı konunun bir kısmı Altoda. Re# minör'de kadans.	
22-28	Episod IV., Re# Minör'den Si Major'e modülasyon.	
28-30	Konu Altoda, Karşı konu Sopranoda episodların figürü ile yer değiştirir. Si	
	Majör	
30-31	Soprano ve Alto konunun taklitlerini içerir. Yeni figür Bas partisinde.	

### FİNAL KESİTİ

31-33	Konu Sopranoda, Karşı konu Basta.	Fa#
	Majör	
33-35	Koda, episodların karakteristik figürü üzerine kurulmuş.	Fa#
	Majör	

## ÖZET

Sergi: 1 - 13. Ölçüler

Karşı Sergi: Yok.

Episod: 4

Strettolar (Stretti): Yok.

Koda: 33 - 35. Ölçüler

## AÇIKLAMALAR

1. Füg tonal bir cevaba sahip olduğundan “Tonal Füg”dür. Tonaliteyi korumak için cevaptaki ilk notadan ikinci notaya kadar değişikliğe uğratılmıştır.
2. I. Episodda, o andan itibaren neredeyse hem konu, hem de karşı konudan daha hakim olacak kadar sıkça ve çeşitli biçimlerde görülüp, hatta sonlara doğru karşı konuyu konunun eşliymiş gibi gösterecek olan, yepyeni bir figür ortaya çıkar.

I.Episod. Sopranoda, altoda da değinilen, yeni bir figür sunulmuş, ama er geç geliştirilmek üzere tamamıyla basa devredilerek üst partilerde zarif bir kontrpuan oluşturulmuştur.

II. Episodda, sopranodaki yeni figür, ilk birkaç notasında konunun bir hatırlatmasını barındırır, alto tarafından taklit edilir, basta yoğun ve canlı bir figür bulunmaktadır.

III. Episod, I. Episod ile çok benzer bir yapıya sahiptir. Yoğun figür halen basa emanet edilmiştir.

IV. Episod, Soprano ve altoyu uzun konsonan uzatmalar karakterize eder. Yoğun figür halen basta yer alır. 26. Ölçüde bu figür sopranoya verilir, bas ve alto ona sırasıyla sekizlikler ve ikilikler ile eşlik eder.

## FUG XIV (Fa# Minör)

3 sesli

### SERGİ

#### Ölçü

#### Tonalite

1-4	Konu Tenorda.	Fa#
	Minör	
4-7	Gerçek cevap Altoda, Karşı konu Tenorda	Do#
	Minör	
7-8	Kodetta	
8-11	Konu Basta, Karşı konu Altoda	Fa#
	Minör	
11-15	Kodetta	
15-18	Konu Sopranoda, Karşı konu Basta.	Fa#
	Minör	

### MODULASYONLU KESİT

18-20	Episod I., Fa# Minör'den Do# Minör'e modülasyon.	
20-23	Ters çevrilmiş cevap Altoda, Karşı konu yok.	Fa#
	Majör	
23-25	Episod II., Fa# Majör'den Do# Minör'e modülasyon.	
25-28	Cevap Sopranoda, Karşı konu Altoda Do# Minör'de kadans.	Do#
	Minör	
28-29	Kodetta	
29-32	Konu Tenorda. Karşı konu Sopranoda.	Fa#
	Minör	
32-35	Ters Çevrilmiş konu Basta. Karşı konu yok.	Fa#
	Minör	
35-37	Episod III., Fa# Minör'den La Major'e modülasyon ve Fa# minör'e geri dönüş.	

## FİNAL KESİTİ

37-40 Konu Sopranoda, Karşı konu Altoda duyularak Füg sona erer. Picardi üçlüsü.

### ÖZET

Sergi: 1 - 18. Ölçüler

Karşı Sergi: Yok

Episod: 3

Strettolar (Stretti): Yok

### AÇIKLAMALAR

1. Füg gerçek bir cevaba sahip olduğundan “Gerçek Füg”dür.
2. Ses giriş sıraları sergide, genellikle olduğu gibi konu, cevap, konu, cevap yerine konu, cevap, konu, konu şeklinde sıralanmıştır. Ayrıca sergi, sunulan kodettaların boyutu nedeniyle olağan dışında uzundur.
3. Ters çevrim, 20. ve 32. ölçülerde, iki yerde kullanılmıştır. Arttırma (augmentation) veya eksiltme (diminution) kullanılmamıştır.
4. Karşı konunun figürü oldukça karakteristik ve baştan sona göze çarpıcıdır.

## FUG XV (Sol Major)

3 sesli

### SERGİ

#### Ölçü

#### Tonalite

1-5	Konu Sopranoda	Sol
5-9	Gerçek cevap Altoda	Re
5-6	Kodetta Sopranoda	
6-8	Karşı konu Sopranoda.	
9-11	Kodetta	
11-15	Konu Basta, Karşı konu Altoda	Sol
15-20	Episod I., Sol'den, Do'ya modülasyon ve Sol'e geri dönüş.	
20-24	Ters çevrilmiş konu Altoda. Ters çevrilmiş karşı konu (tamamlanmamış) Basta.	
	Sol	
24-28	Ters çevrilmiş cevap Sopranoda. Ters çevrilmiş karşı konu Altoda.	Re
28-31	Ters çevrilmiş konu Basta. Ters çevrilmiş karşı konu(tamamlanmamış) Sopranoda. Sol	

### MODULASYONLU KESİT

31-38	Episod II., Sol'den Mi Minör'e modülasyon.	Mi
	minör	
38-42	Konu Sopranoda	
40-42	Karşı konu Altoda	
42-43	Kodetta	
43-46	Ters çevrilmiş konu Altoda. Ters çevrilmiş karşı konu Sopranoda	Mi
	minör	
46-51	Episod III., Mi Minör'den Si Minör'e modülasyon.	
51-54	Konu Sopranoda	Si
	Minör	
52-54	Stretto I. (tamamlanmamış). Konu Basta	Si
	Minör	
54-60	Episod IV., Si Minör'den Re Majör'e modülasyon.	



60-62	Konu Altoda, Karşı konu yok.	Re
	Majör	
61-64	Stretto II. (tamamlanmamış). Konu Sopranoda, La pedalı üzerinde.	Re
	Majör	
64-69	Episod V.	
69-73	Ters çevrilmiş konu Basta. Karşı konu Altoda	Sol
	Majör	
73-77	Episod VI.	
77-79	Ters çevrilmiş konu Altoda.	Sol
78-79	Stretto III. (tamamlanmış). Ters çevrilmiş konu Basta.	Sol

### FİNAL KESİTİ

79-82	Konu Sopranoda, konunu ilk kısmına Alto, 3lüler ile eşlik eder.	Sol
82-86	Koda. Son iki ölçü tonik pedal üzerinde.	Sol

### ÖZET

Sergi: 1 - 15. Ölçüler	Karşı Sergi: 20 – 31. ölçüler
Episod: 6	Strettolar (Stretti): 3
Ters Çevrim: Var	Koda: 82 - 86. Ölçüler

### AÇIKLAMALAR

1. Füg gerçek bir cevaba sahip olduğundan “Gerçek Füg”dür.
2. Karşı konu, biraz geç; cevabın ikinci ölçüsünün ikinci yarısında ortaya çıkar.
3. Konunun ve karşı konunun serbest ters çevrimleri kullanılmıştır.
4. Tüm episodlar, kodetada (5-6.ölçüler) kullanılan yeni figüre bazen serbest bir bölüm eklenerek, oluşturulmuştur.

I. Episod, sopranoda ilave edilmiş yeni bir kontrpuan ile inici bir marş içerisindedir.

II.Episod da inici bir marş halindedir. I. Episodda Sopranoda yer alan figür burada basa, basta yer alan figür sopranoya verilmiştir. Sopranoda 34 ve

37., basta, 35 ve 36. Ölçülerde süs olarak kullanılan gam pasajları bulunmakta, alto ise serbest figürler oluşturmaktadır.

III. Episodda, soprano daha uzun notalar içermektedir ve yoğunluk iki alt partidedir.

IV. Episodda, kodettadaki figür çevrilerek basta 3lüler ile birlikte kullanılmıştır. Otuz ikilik notalar ortaya çıkar. 56. Ölçüde alto 4lü aşağıdan taklit ederek giriş yapar.

V. Episodda burada bas bağımsız (kopuk) figürler yapar, üst partiler II. episod ile benzerlik taşır.

VI. Episodda, sadece iki parti vardır. Enerjik gam pasajları tekrar görülür.

## FUG XVI (Sol Minör)

4 sesli

### SERGİ

#### Ölçü

#### Tonalite

1-2	Konu Altoda.	Sol
	Minör	
2-4	Tonal cevap Sopranoda, Karşı konu Altoda	Re
	Minör	
4-5	Kodetta	
5-6	Konu Basta, Karşı konu Sopranoda	Sol
	Minör	
6-8	Cevap Tenorda, Karşı konu Basta.	Re
	Minör	

### MODULASYONLU KESİT

8-12	Episod I., Re Minör'den Sol Minör'e ve Sib Majör'e modülasyon.	
12-13	Konu Altoda. Karşı konu Tenorda.	Sib
	Majör	
13-15	Cevap Basta. Karşı konu Tenorda.	Fa
	Majör	
15-16	Cevap Sopranoda. Karşı konu Basta.	Fa
	Majör	
17-18	Konu Basta, Karşı konu Sopranoda.	Sib
	Majör	
17-19	Stretto I., Cevap Altoda.	Mib
	Majör	
20-21	Konu Basta, Karşı konu Altoda.	Do
	Minör	
21-23	Konu Sopranoda, Karşı konu (küçük değişikliklerle) Basta.	Do
	Minör	

- 23-24 Cevap Altoda. Karşı konu Sopranoda, Sol minör'e kadans. Sol  
Minör
- 24-28 Episod II., Sol Minör'den Mib Major'e modülasyon ve Sol minör'e geri dönüş.

### FİNAL KESİTİ

- 28-29 Stretto II., Konu Sopranoda, Karşı konu Altoda. Konu Tenorda. Sol  
Minör
- 29-30 Konu Basta Sol  
Minör
- 31-33 Konu Altoda Sol  
Minör
- 32-33 Karşı konu Basta
- 33-34 Konu Tenorda. Füg kotasız sona erer. Picardi üçlüsü. Sol  
Majör

### ÖZET

- Sergi: 1 - 8. Ölçüler Karşı Sergi: Yok
- Episod: 2 Strettolar (Stretti): 2
- Pedal: Yok

### AÇIKLAMALAR

1. Füg tonal bir cevaba sahip olduğundan "Tonal Füg"dür. Tonaliteyi korumak için cevaptaki ilk notadan ikinci notaya kadar değişikliğe uğratılmıştır.
2. I. Episod, konunun ikinci motifinden oluşturulmuştur.  
II. Episod, yeni bir figüre sahiptir ve soprano ile altoda birbirini ardına duyulur, ancak bas I. Episoddaki gibi, konunun aynı kısmından oluşturulmuştur.
3. Her iki stretto da tamamlanmamıştır ve tüm partiler yer almaz.

## FUG XVII (Lab Major)

4 sesli

### SERĞİ

#### Ölçü

#### Tonalite

1-2	Konu Tenorda.	Lab
2-3	Tonal cevap Basta. Serbest karşı konu Tenorda.	Mib
3-5	Kodetta	
5-6	Karşı konu Sopranoda. Karşı konunun bir bölümü Basta	Lab
6-7	Cevap Altoda. Karşı konu yok.	Mib
7-10	Episod I., Mib'den, Lab'e modülasyon	
10-11	Konu Tenorda. Karşı konu (değişik) Basta.	Lab

### MODULASYONLU KESİT

11-13	Episod II., Lab'den Fa Minör'e modülasyon.	
13-14	Konu Altoda. Karşı konu (değişik) Tenorda.	Fa
	minör	
14-17	Episod III., Fa Minör'de kadanstan sonra Sib Minör'e modülasyon.	
17-18	Konu Tenorda. Karşı konu yok.	Sib
	Minör	
18-19	Cevap Altoda.	Sib
	Minör	
19-21	Episod IV., Sib minör'den, Lab majör'e modülasyon	
21-22	Konunun bir parçası Altoda, cevabın bir parçası Sopranoda.	
23-24	Cevap Altoda (5. Nota değiştirilmiş). Karşı konu Tenorda.	Lab
24-25	Konu Sopranoda. Karşı konu Tenorda.	Mib
24-25	Konu (değişik) Altoda ve 9luların gecikerek çözüldüğü bir marş içinde gelişir.	
	Lab	
25-27	Episod V., Reb'den, Lab'e modülasyon.	
27-28	Konu Basta.	Lab
28-29	Cevap Tenorda	Do
	Minör	
29-30	Cevap Altoda. Serbest karşı konu Tenorda.	Lab

30-31 Cevap Sopranoda Reb

### FİNAL KESİTİ

31-35 Koda. Lab

33-34 Konu Sopranoda. Lab

35 Karşı konu (hatırlatması) Altoda. Lab

### ÖZET

Sergi: 1 - 7. Ölçüler

Karşı Sergi: Yok

Episod: 5

Strettolar (Stretti): Yok.

Pedal: Yok.

Koda: 31,35. Ölçüler

### AÇIKLAMALAR

1. Füg tonal bir cevaba sahip olduğundan “Tonal Füg”dür. Tonaliteyi korumak için cevaptaki ikinci notadan üçüncüye kadar değişikliğe uğratılmıştır.
2. Bazen karşı konudan vazgeçilerek yerine yeni bir melodi kullanılmıştır, böylece füge biraz daha ilginçlik, çeşitlilik ve farklılık katılmıştır.
3. Aşağıda episodların açıklamaları yer almaktadır; büyük bölümü serbest karşı konudan oluşturulmuş ancak zaman zaman melodik figürler eklenmiştir:
  - I. Episod, altodaki karşı konuyu bas bir oktav aşağıdan taklit eder, soprano, bir karşı kontrpuan oluşturur.
  - II. Episodda, basta konunun serbest bir taklidi vardır. Tenorda gecikmeler (uzatma, rötar, suspension), sopranoda süsleyici bir kontrpuan bulunur.
  - III. ve IV. Episodlarda, II. episoddaki melodik figürler farklı seslerde devam etmektedir. (II. ile III. Episod, arasında yalnızca bir ölçü vardır.)
  - V. Episod, üst iki partide gecikmeli figürlere karşın, karşı konudan oluşturulmuş akıcı ve hareketli tenor partisinden oluşur.
4. 21, 27-30. Ölçülerdeki girişler, üst üste binmedikleri için gerçek bir stretto oluşturmazlar.

## FUG XVIII (Sol# Minör)

4 sesli

### SERGİ

#### Ölçü

#### Tonalite

1-3	Konu Tenorda.	Sol#
	Minör	
3-5	Tonal cevap Altoda, Karşı konu Tenorda	Re#
	Minör	
5-7	Konu Sopranoda, Karşı konu Altoda.	Sol#
	Minör	
7-9	Cevap Basta, Karşı konu Sopranoda	Re#
	Minör	
9-11	Episod I., Sol# Minör'den Re# Minör'e modülasyon ve kadans.	
11-13	Cevap Tenorda, Karşı konu Sopranoda	Re#
	Minör	
13-15	Episod II., Sol# Minör'den Do# Minör'e modülasyon ve kadans.	
15-17	Gerçek cevap Basta. Karşı konu Altoda.	Do#
	Minör	
17-19	Konu Tenorda. Karşı konu yok.	Sol#
	Minör	
19-21	Cevap Altoda. Karşı konu Tenorda	Re#
	Minör	

### MODULASYONLU KESİT

21-24	Episod III., Sol# Minör'den Re# Minör'e modülasyon.	
24-26	Konu Sopranoda, Karşı konu yok.	Re#
	Minör	
26-28	Cevap Basta. Karşı konu yok.	Fa#
	Minör	
28-32	Episod IV., Si'den Sol# Minör'e modülasyon ve kadans.	

## FİNAL KESİTİ

32-34	Konu Tenorda. Karşı konu Altoda.	Sol#
	Minör	
34-37	Episod V., Re# Minör'den Do# Minör'e modülasyon.	
37-39	Cevap Sopranoda, Karşı konu (hatırlatması) Altoda.	Re#
	Minör	
39-41	Koda	Sol#
	Minör	

## ÖZET

Sergi: 1 - 9. Ölçüler	Karşı Sergi: 11 - 17. Ölçüler
Episod: 5	Strettolar (Stretti): Yok
Pedal: Yok	Koda: 39 - 41. Ölçüler

## AÇIKLAMALAR

1. Füg tonal bir cevaba sahip olduğundan “Tonal Füg”dür. Tonaliteyi korumak için cevaptaki ilk notadan ikinciye kadar değişikliğe uğratılmıştır.
2. 15. ölçüdeki cevap olağanüstü bir şekilde “tonal” yerine “gerçek”tir.
3. Üç yerde karşı konu yoktur.
4. Aşağıda episodların kısa açıklamaları bulunmaktadır:
  - I. Episod; bas partisinde konunun ikinci motifinden oluşturulan çıkıcı bir marş bulunur. Üstteki üç parti sade armoniler oluşturur.
  - II. Episod; soprano partisinde konunun birinci motifinin ters hareketinden oluşturulmuştur, ikinci motif tenora, gecikmeler altoya verilmiştir.
  - III. Episod; daha çok basta sunulan yeni karakteristik figür üzerine kurulmuştur. Alto 5li yukarıdan taklit eder, tenor partisi bağımsızdır. Sopranoda sus vardır.
  - IV. Episod; tamamen III. episoddaki figürün farklı seslerde –alto ve sopranoda- duyurulması üzerine kurulmuştur. Bas bağımsız hareket eder, tenorda sus vardır.
  - V. Episod; konunun ikinci motifi üzerine kurulmuştur.



## FUG XIX (La Major)

3 sesli

### SERGİ

#### Ölçü

#### Tonalite

1-2	Konu Sopranoda	La
2-3	Tonal cevap Altoda	Mi
4-5	Konu Basta	La
6-7	Cevap Basta	Mi
8-9	Kodetta ve La'da kadans	
9-10	Konu Sopranoda	La

### MODULASYONLU KESİT

11-12	Episod I., La'dan Fa# Minör'e modülasyon.	
13-14	Konu Basta	Fa#
	Minör	
16-17	Konu Basta	Mi
17-23	Episod II., La'dan Mi'ye modülasyon, kadnas ve tekrar La'ya dönüş.	
23-24	Konu Basta, Altoda yeni ve daha hızlı pasajlar.	La
25-26	Cevap Altoda.	La
27-28	Cevap Altoda.	Mi
29-31	Episod III., Mi'den La üzerinden Re'ye modülasyon.	
31-32	Konu Altoda, Re'de kadans	Re
33-34	Konu Basta	Si
	Minör	
34-39	Episod IV., Si minör'den Fa# Minör'e modülasyon.	
39-40	Cevap (değiştirilmiş) Basta, Fa# Minör'de kadans.	Fa#
	Minör	
42-43	Konu Altoda.	La
44-45	Cevap (değiştirilmiş) Basta.	Mi
46-54	Koda, konunun sıkça tekrarlanan taklitlerini içerir.	

## ÖZET

Sergi: 1 - 7. Ölçüler

Karşı Sergi: Yok.

Episod: 4

Strettolar (Stretti): Yok.

Koda: 46 - 54. Ölçüler

Pedal: Yok.

## AÇIKLAMALAR

1. Füg tonal bir cevaba sahip olduğundan “Tonal Füg”dür. Tonaliteyi korumak için cevaptaki ilk notadan ikinci notaya kadar değişikliğe uğratılmıştır.
2. Altodaki cevap (2.ölçü), genellikle sergide rastlanmayacak şekilde, sopranodaki konu sona ermeden girmektedir.
3. Bastaki cevap (6.ölçü), konunun hemen ardından aynı partide duyulur. Benzer durum altoda (25-27.ölçüler) da vardır.
4. Konu sopranoda yalnızca iki kez duyulur (1. ve 9. ölçüler), daha sonra bu partiden tamamen kaybolur.
5. Karşı konu yoktur.
6. Episodlar, konudan alınan materyallerden oluşturulmuştur.

## FUG XX (La Minör)

4 sesli  
SERGİ

### Ölçü

#### Tonalite

1-4	Konu Altoda	La
	Minör	
4-7	Gerçek cevap Sopranoda	Mi
	Minör	
7-8	Kodetta	
8-11	Konu Basta.	La
	Minör	
11-14	Cevap Tenorda.	Mi
	Minör	

### MODULASYONLU KESİT

14-17	Ters çevrilmiş konu Sopranoda.	Sol	
	Majör		
17-18	Ters çevrilmiş konu (ilk bölümü) Altoda.	Sol	
	Majör		
18-20	Ters çevrilmiş konu Tenorda.	Sol	
	Majör		
21-23	Ters çevrilmiş konu Basta.	Re	
	Minör		
24-26	Ters çevrilmiş konu Altoda.	La	
	Minör		
27-30	Konu Sopranoda	} Stretto	La
	Minör		
28-31	Konu Tenorda		
31-34	Cevap Altoda	} Stretto	Mi
	Minör		
32-35	Cevap Basta		

36-39	Konu Tenorda Minör	}	Stretto	La
37-40	Konu Altoda			
39-43	Episod I.(ilk ortaya çıkış için geç), La Minör'den Do Majör'e modülasyon.			
43-46	Konu Sopranoda	}	Stretto	Do
43-46	Konu Basta	}		
45-47	Konu (ikinci bölümü) Tenorda			Do
46-48	Konu (ikinci bölümü) Altoda			Do
48-51	Ters çevrilmiş cevap Altoda Minör	}	Stretto	Re
49-52	Ters çevrilmiş cevap Tenorda ve Kodetta			
53-56	Konu Basta Majör	}	Stretto	Sol
53-56	Konu Sopranoda ve kodetta			
57-60	Ters çevrilmiş konu Sopranoda. Minör	}	Stretto	La
58-62	Ters çevrilmiş konu Altoda ve kodetta			
62-63	Ters çevrilmiş cevap Basta Minör	}	Stretto	La
62-63	Ters çevrilmiş cevap Tenorda			
64-67	Konu Basta Minör	}	Stretto	Re
65-68	Cevap Tenorda Minör			La
67-70	Ters çevrilmiş cevap Sopranoda. Minör	}	Stretto	La
68-70	Ters çevrilmiş konu Altoda Minör			Re
71-73	Episod II., Re Minör'den Fa Majör'e modülasyon.			
73-75	Ters çevrilmiş konu Basta. Majör	}	Stretto	Fa
73-76	Ters çevrilmiş konu Altoda			

76-77	Ters çevrilmiş cevap Tenorda	}	Stretto	Do
	Majör			
77-78	Konu Altoda	}		Re
	Minör			
77-78	Konu Sopranoda			
79	Kodetta ve Puandork			
80-82	Konu Altoda	}	Stretto	La
	Minör			
81-82	Cevap Sopranoda.			Mi
83-86	Tonik pedal.Üstteki üç parti stretto.			La
86-87	Koda ve tonik pedalın devamı. Tonik majör'de kadans.			La
	Majör			

### ÖZET

Sergi: 1 - 14. Ölçüler	Karşı Sergi: Yok.
Episod: 2	Karşı Konu: Yok.
Ters Çevrim: Var	

Pedal: (1.) Dominant, 60 – 62., (2.) İlgili majörün dominantında 76 – 77., (3.)Tonik, 83 – 87. Ölçüler

Konun yapısı dolayısıyla, alıntıların bir çeşit kanonik Stretto halinde, sürekli üst üste bindirilmesi Füge ayrı bir özellik kazandırmıştır.

### AÇIKLAMALAR

1. Füg gerçek bir cevaba sahip olduğundan “Gerçek Füg”dür.
2. Bu füğdeki ters çevrim ve kanonik taklitlerin bol kullanılması bir boyutuyla ona özel bir karakter kazandırmak içindir.
3. I. Episod konudan, II. episod yeni bir materyalden türetilmiştir.
4. Füg, 3 kısa pedal içerir. Birincisi, dominant (Mi), ikincisi, ilgili majörünün dominantı (Sol) ve üçüncüsü tonik (La) pedalıdır.

\* Füğün son bölümü biraz kuraldışı şekildedir, akabinde gelen majör kalış hissini vermek için konunun parçaları minör subdominantta (Re) duyulur (83-86).

## FUG XXI (Sib Majör)

3 sesli

### SERĞİ

#### Ölçü

#### Tonalite

1-5	Konu Sopranoda,	Sib
5-9	Tonal cevap Altoda, Karşı konu Sopranoda	Fa
9-13	Konu Basta. I. Karşı konu Altoda.	Sib
9-13	II. Karşı konu Sopranoda.	
13-17	Cevap Sopranoda, I. Karşı konu Basta. II. Karşı konu Altoda.	Fa

### MODULASYONLU KESİT

17-22	Episod I., Fa'dan Sol Minör'e modülasyon.	
22-26	Konu Altoda, I. Karşı konu Sopranoda. II. Karşı konu Basta.	Sol
	minör	
26-30	Cevap Basta. I. Karşı konu Alto. II. Karşı konu Sopranoda.	Do
	Minör	
30-35	Episod II., Do Minör'den Sol'e modülasyon ve Do Minör'e geri dönüş.	
35-37	Cevap Altoda, I. Karşı konu Sopranoda. II. Karşı konu Basta.	Mib
	Majör	
37-41	Konu Sopranoda, I. Karşı konu Altoda. II. Kaşı konu Basta.	Mib
	Majör	

### FİNAL KESİTİ

41-45	Cevap Altoda, I. Karşı konu Sopranoda. II. Karşı konu Basta.	Sib
	Majör	
45-48	Koda.	Sib
	Majör	

## ÖZET

Sergi: 1 - 13. Ölçüler

Karşı Sergi: Yok

Episod: 2

Strettolar (Stretti): Yok

Koda: 45 - 48. Ölçüler

## AÇIKLAMALAR

1. Füg tonal bir cevaba sahip olduğundan “Tonal Füg”dür. Tonaliteyi korumak için cevaptaki ilk notadan ikinciye kadar değişikliğe uğratılmıştır.
2. Konunun ve cevabın, altında ve üstünde yer alan iki karşı konu bulunduğundan, üçlü kontrpuan kullanılmıştır.
3. II. karşı konu arka arkaya üç kez bas partisinde duyulur (33-44. ölçüler).
4. İki episod kısa olmasına rağmen son derece ilginçtir.

I. Episod, basta konunun üçüncü ölçüsünden oluşturulmuş ve 19.ölçüye kadar devam eden inici bir marş olarak yazılmıştır, soprano ve alto da konunun son kısımlarından meydana getirilmiş yoğun bir kontrpuan oluşturmaktadır. 19-22. ölçülerde bas, konunun ilk altı notasının bir ters çevrimidir, soprano yoğun kontrpuana devam eder, alto sessizdir.

II. Episod, altoda bağımsız bir bölümün ilave edilmesi ile birlikte I. Episod’un bir ters çevrimidir.

## FUG XXII (Sib Minör)

5 sesli

### SERGI

#### Ölçü

#### Tonalite

1-3	Konu I.Sopranoda	Sib
	Minör	
3-5	Tonal cevap II. Sopranoda	Fa
	Minör	
5-10	Kodetta	
10-12	Konu Altoda	Sib
	Minör	
12-14	Cevap Tenorda	Fa
	Minör	
15-17	Konu Basta	Sib
	Minör	

### MODULASYONLU KESİT

17-25	Episod I., Sib Minör'den Reb Majör'e modülasyon.	
25-27	Konu I.Sopranoda	Reb
27-29	Cevap II. Sopranoda	Mib
	Minör	
29-31	Konu Tenorda	Sib
	Minör	
32-34	Cevap Basta	Mib
	Minör	
34-36	Kodetta	
37-39	Cevap Altoda	Reb
	Majör	
39-46	Episod II., Lab'den Mib'e ve Sib Minör'e marş ile modülasyon.	



46-48 Cevap Tenorda		Sib
Minör		
48-50 Cevap Basta		Sib
Minör		
50-52 Cevap I.Soprano	}	Stretto I. (tamamlanmış)
Minör		
50-52 Cevap II. Soprano		
51-53 Konu Altoda		
52-54 Cevap (biraz değiştirilerek) Basta		
53-55 Cevap Tenorda		
55-57 Konu II. Sopranoda. Cevap Altoda		Mib
Minör		
57-67 Episod III., Mib minör'den Sib Minör'e modülasyon.		

### FİNAL KESİTİ

67-69 Konu I.Sopranoda	}	Stretto II. (tamamlanmış)	Sib
Minör			
68-70 Cevap II. Sopranoda			
68-70 Konu Altoda			
69-71 Cevap Tenorda			
69-71 Konu Basta			
72-75 Koda			
73-74 Cevabın ilk motifinin hatırlatıcı bir parçası Altoda, konunun ikinci motifi I.Sopranoda			
74-75 Konunun ikinci motifinin bir parçası Altoda. Karar Picardi üçlüsü ile.			Sib
Majör			

### ÖZET

Sergi: 1 - 17. Ölçüler	Karşı Sergi: Yok.
Karşı Konu: Yok.	Episod: 3
Strettolar (Stretti): 2 (tamamlanmış)	Koda: 72 - 75. Ölçüler
Pedal: Yok.	

### AÇIKLAMALAR

1. Beş sesli bir Fügür. Tonal bir cevaba sahip olduğundan “Tonal Füg”dür. Tonaliteyi korumak için cevaptaki ilk notadan ikinciye, ve ikinci notadan üçüncüye kadar değişikliğe uğratılmıştır.
2. Kodettada (5-11. ölçüler), ikinci soprano birinciyi, bir ikilik nota mesafe ile, dörtlü aşağıdan taklit eder.
3. Temanın bitiş notası beş yerde minörde kalmayarak major haline getirilmiştir, bu durumun ikisi sergide görülmektedir. (Füg no:VI ile karşılaştırın)
4. Episodlar konunun ikinci motifinden oluşturulmuştur, bazen benzer, bazen de ters hareket ile işlenmiştir.
5. Strettolarda üç şey çok açıktır: 1) Her ikisi de inici yöndedir; 2) en yakın stretto sonuncu için saklanmıştır. 3) Pedal üzerine kurulmadığı halde, her ikisi de çok başarılıdır.

## FUG XXIII (Si Major)

4 sesli

### SERĞİ

#### Ölçü

#### Tonalite

1-3	Konu Tenorda	Si
3-5	Tonal cevap Altoda	Fa#
3-4	Karşı konu Tenorda	
5-7	Konu Sopranoda, Karşı konu Altoda	Si
7-9	Cevap Basta	Fa#
9-11	Kodetta, karşı konunun belirli bir bölümden oluşturulmuştur.	
11-13	Konu Tenorda	Si

### MODULASYONLU KESİT

13-16	Episod I., Si'den Fa#'e modülasyon.	
16-17	Konu Altoda, Fa# (dominant)'de kadans	Fa#
18-20	Ters çevrilmiş konu Sopranoda	Fa#
20-22	Ters çevrilmiş cevap Altoda	Fa#
21-23	Konu Basta	Si
24-26	Cevap Tenorda ve Do# minör'de kadans	Do#
	Minör	
26-29	Episod II., Do# Minör'den Si Majör'e modülasyon.	

### FİNAL KESİTİ

29-31	Konu Altoda	Si
31-33	Cevap Sopranoda. Karşı konu Altoda	Fa#
33-34	Koda.	Si
33-34	Karşı konunun ilk birkaç notasına hatırlatma Tenorda.	Si

## ÖZET

Sergi: 1 - 9. Ölçüler

Karşı Sergi: Yok

Episod: 2

Strettolar (Stretti): Yok.

Pedal: Yok.

Koda: 33 - 34. Ölçüler

## AÇIKLAMALAR

1. Füg tonal bir cevaba sahip olduğundan “Tonal Füg”dür. Tonaliteyi korumak için cevaptaki ilk notadan ikinciye ve beşinci notadan altıncıya kadar değişikliğe uğratılmıştır.
2. Sergiden sonra karşı konu bütünüyle, yalnızca bir kez, bölüm sonuna doğru kullanılmıştır (31-33. ölçüler). İki yerde (12.ölçüde altoda, 17. Ölçüde sopranoda) sadece ikinci yarısı kullanılmıştır. Diğer yerlerde yoktur.
3. Episodlar, yalnızca belirli bir uzunluğa kadar, karşı konunun birinci bölümünden oluşturulmuştur. 14-15. Ölçülerde birinci motifi tenorda, 26-27’de basta görülür.

Kodada, sopranoda karşı konunun ikinci kısmının, tenorda ise birinci kısmın bir anımsatması görülür.

## FUG XXIV (Si Minör)

4 sesli

### SERGİ

#### Ölçü

#### Tonalite

1-4	Konu Altoda.	Si
	Minör	
4-7	Tonal cevap Tenorda, Karşı konu Altoda	Fa#
	Minör	
7-9	Kodetta	
9-12	Konu Basta, Karşı konu Tenorda	Si
	Minör	
13-16	Cevap Sopranoda, Karşı konu Basta.	Fa#
	Minör	
16-21	Episod I., Si Minör'den Fa#'e modülasyon ve Si Minör'e geri dönüş.	
21-24	Konu Altoda. Karşı konu Sopranoda.	Si
	Minör	

### MODULASYONLU KESİT

24-30	Episod II., Fa# Minör'den Si üzerinden Mi Minör'e modülasyon.	
30-33	Konu Tenorda. Karşı konu biraz değiştirilerek Sopranoda.	Mi
	Minör	
34-35	Stretto I.(tamamlanmamış), Konu Altoda. Karşı konu yok.	Fa#
	Minör	
35-36	Konu Sopranoda	Si
	Minör	
38-41	Konu Basta, Karşı konu Sopranoda.	Si
	Minör	
41-42	Konu (ilk bölümü) Sopranoda	Si
	Minör	

}

42-43	Konu (ilk bölümü) Altoda Minör	Stretto II.	Mi
43-44	Konu (ilk bölümü) Basta Majör		La
44-46	Konu Tenorda. Karşı konunun bir bölümü Altoda Majör		Re
47-50	Cevap Basta. Karşı konu Sopranoda. Majör		Re
50-53	Episod III., Re'den Fa# Minör'e modülasyon.		
53-56	Konu Tenorda. Karşı konu Sopranoda. Minör		Fa#
57-60	Konu Basta, Karşı konu Sopranoda. Majör		Mi
60-63	Konu Tenorda. Karşı konu yok. Minör		Si
64-69	Episod IV., Fa# Minör'den Si Minör'e modülasyon.		
69-70	Konu (ilk bölümü) Tenorda Minör		Si
70-72	Stretto I.(tamamlanmamış), Konu Basta, Karşı konu Sopranoda. Minör		Mi

#### FİNAL KESİTİ

73-76	Koda Minör		Si
74-75	Dominant Pedalı		
74-75	Konu Altoda. Karar; Picardi üçlüsü. Majör		Si

#### ÖZET

Sergi: 1 - 16. Ölçüler	Karşı Sergi: Yok
Episod: 4	Dominant Pedalı: 74 – 75. Ölçüler
Strettolar (Stretti): 1 tamamlanmış, 2 tamamlanmamış	Koda: 73 – 76. Ölçüler

## AÇIKLAMALAR

1. Füg tonal bir cevaba sahip olduğundan “Tonal Füg”dür. Tonaliteyi korumak için cevaptaki ikinci notada ve beşinci notada değişiklik yapılmıştır.
2. I. Episodun iki ölçüsü karşı konunun son sekiz notasından oluşturulmuştur. 17’den 20. ölçüye bas, dört tane sekizlikten oluşan figürle inici marşlar hareket eder. Soprano ve tenor partileri tamamen yeni figür üzerine kurulmuş kanonik taklitler oluşturur.
  - II. Episod; I. Episod ile aynı materyalden meydana gelmiştir ancak 28-29. ölçülerde bastaki figür değişikliğe uğramıştır.
  - III. Episod; önceki episodlarla aynı materyal kullanılmıştır. Ancak kanonik taklitler burada kullanılmamıştır.
  - IV. Episod; I. ve II. Episodlarla oldukça benzerlik gösterir. Kononik çalışma burada soprano ile altoya verilmiştir.
3. I. ci III. Strettolar tamamlanmamıştır çünkü tüm ses partilerini içermemektedirler. İlkinde yalnız alto ve soprano yer alır (34-35.ölçüler) sonrakinde yalnız tenor ve bas (69-70.ölçüler) vardır. II. stretto tamamlanmıştır, tüm sesler yer almaktadır (41-46. ölçüler).

real

# Fuga I

sem real

Andante (♩ = 66)

*mf* *legatissimo, con perfetta uguaglianza di suono*

(a 4 voci)

*sempre legatissimo*

*mf marc.*

*p*

*f marc.*

*mf marc.*

*cresc. ||*

*f*

*mf marc.*

Tema

Controsoggetto

*Laminis gedy*



3. balneo

2. some

5

Handwritten musical score system 1. It features a treble and bass clef staff. The treble staff contains a complex melodic line with many slurs and fingerings. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. Handwritten annotations include 'a tempo' above the treble staff, 'poco rit.' below the bass staff, and 'cresc.' below the treble staff. There are also some handwritten numbers like '12' and '11' near the beginning of the system.

Handwritten musical score system 2. It continues the piece with similar notation. Handwritten annotations include '17' above the treble staff, 'mf' below the bass staff, and 'B' at the end of the system. There are many slurs and fingerings throughout.

Handwritten musical score system 3. It continues the piece. Handwritten annotations include '12' below the bass staff and 'dim.' below the treble staff. The notation is dense with slurs and fingerings.

Handwritten musical score system 4. It concludes the piece. Handwritten annotations include 'calmo' below the bass staff, 'allargando' below the treble staff, and 'pp' below the bass staff. There are also some handwritten numbers like '3' and '2' near the beginning of the system.

Two variations

8

### Fuga II

Allegretto (♩ = 100)

(a 3 voci)

a) *il suono sia dolce ma pieno poco stacc. pochissimo stacc. più stacc.*  
*p* *pochiss. stacc. cresc. mf*  
 b) *mf*  
 c) *p* *cresc.*  
 d) *f* *p* *f*

Tema. Controsoggetto.

Risposta tonale.

This page of musical notation consists of four systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is written in a minor key and includes various dynamics and articulations. The first system starts with a *p* dynamic and includes markings for *f*, *cresc.*, *mf*, and *p*. The second system features *cresc.*, *mf*, and *cresc.* markings. The third system includes *mf*, *cresc.*, and *f* markings. The fourth system is marked *molta voce* and includes *f*, *dim.*, and *p* markings. Performance instructions include *largamenta*, *rit. a tempo*, and *rit.*. The page is numbered '9' in the top right corner.

12

# Fuga III

Allegro moderato (♩ = 96)

a 3 voci

*mf* *ben accentato, con brio ed esatta misura*

*pp* *mf*

*fp a)* *leggiero* *marc.* *cresc.*

*b) marc.* *mf*

*f* *dim.* *marc. ma sotto voce*

Tema. Controsoggetto. 2° Controsoggetto.

Risposta tonale.

*seggi kiler*  
*Domus d'...*  
*Venezia...*

c) *p* *leggero* *cresc.*

d) *mf* *marc.* *f* *p* *all.rgando a tempo*

e) *mf* *marc.* *f*

f) *dim.* *p*

*non troppo legato* *sempre p* *marc.*

The musical score consists of five systems of piano music. Each system has a treble and bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Handwritten annotations in blue ink are present throughout, including the words "aria muzgi", "Tact", "Bilim", "ma doms", and "repons".

**System 1:** Treble clef: *energico*; Bass clef: *poco legato*. Handwritten: "aria muzgi".

**System 2:** Treble clef: *poco legato*; Bass clef: *energico*. Handwritten: "Tact".

**System 3:** Treble clef: *energico*; Bass clef: *energico*. Handwritten: "Bilim".

**System 4:** Treble clef: *energico*; Bass clef: *energico*. Handwritten: "ma doms".

**System 5:** Treble clef: *energico*; Bass clef: *energico*. Handwritten: "repons".

**Performance Instructions:**

- f) Ausführung: *marc.* (with a musical example)
- f) Esecuzione: *marc.* (with a musical example)
- f) Exécution: *marc.* (with a musical example)

Handwritten annotation: *Segue*

Dynamic marking: *fp*

Dynamic marking: *mf*

Dynamic markings: *un poco cresc.*, *mf*

Dynamic markings: *cresc. sempre*, *f poco rit.*

Handwritten annotations: *Coda*, *V*



### Fuga IV

Moderato (♩ = 100)

(a 5 voci) *p solenne*

*molto sottov. il Controsoggetto*

*ben marc*

*mf*

Tema      Controsoggetto      2° Controsoggetto (batt. 35 e seg)      3° Contros. (batt. 49-50)



*legatiss. uguale e sotto voce* 19

35

*p*

*un poco cresc.*

b)

3

35 3 45 3 4

3 5 4 4 3 5 4 3 1 5 4 4 5 3

*1 marc. ma sempre p*

1 2

1 2 1 4 3 2 1 4

3 2 1 4

5 4 3 2 1 2

*mf p ben marc. ma sotto voce*

49

1 2 1 2 1 1 3

2 2 1 2 1 2

3 4 3 2 1 2

1 4 2 1

2 1 2 1 2

3 2 1 2 3 1 2

1 3 2 1 3 2

1 3 2 1 2 3 1 2

3 2 1 2 3 2 1 3

2 1 2 3 2 1 3 2

1 3 2 1 2 3 2 1 3

3 4 3 2 1 2

1 2 1 2

*p un poco cresc.*

45

3 2 3 1 3 2 1 3

2 1 2 3 2 1 3 2

1 3 2 1 2 3 2 1 3

3 4 3 2 1 2

3

5



First system of musical notation. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time signature. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with triplets and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with triplets and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The system concludes with the instruction *cresc. a poco*.

Second system of musical notation. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment. The dynamic is *a poco*. The system ends with a trill in the right hand.

Third system of musical notation. The right hand features a complex melodic line with many slurs and ties. The left hand has a steady accompaniment. The dynamic is *f* with the instruction *sempre cresc.*. The system ends with a trill in the right hand.

Fourth system of musical notation, starting with the measure number 103. The right hand has a very active melodic line with many slurs and ties. The left hand has a steady accompaniment. The dynamic is *ff*. The system ends with a trill in the right hand.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand has a steady accompaniment. The dynamic is *p*. The system concludes with the instruction *un poco rall. - largamente e sempre rall.* and a *pp* dynamic marking. Measure numbers 45, 35, and 23 are indicated below the staff.

24

*Jelek claruk dolunsum - deperleri*  
**Fuga V** *fam claruk serubim*

*Real*

**Allegro moderato ed energico** (♩ = 69)

*f risoluto e poco legato*

*ARA music*

*f marcatis.*

*A. No. Si macie ghuun*

*poco legato*

*p*

*g*

*ARA music*

*34*

*5 4*

*Stretto*

*Da Capo*

*II* *simu*

**Tema**      **Controsoggetto**



28

## Fuga VI

Andante espressivo (♩ = 72)

(a 3 voci)

*mp*

*tr*

*mp*

*ten. mf*

*tr*

*ten.*

c)

*uguale*

*tr*

Tema

Controsoggetto.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *mf*. Includes trills (*tr*) and a *cresc.* marking. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A small inset shows a trill detail.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *f*, *dim.*. Includes trills (*tr*) and a *dim.* marking. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A small inset shows a trill detail.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*. Includes trills (*tr*) and a *p* marking. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A small inset shows a trill detail.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *mf*, *dim.*. Includes trills (*tr*) and a *dim.* marking. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A small inset shows a trill detail.

The musical score is divided into four systems, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a treble clef staff featuring a five-fingered scale-like passage (5, 4, 3, 2, 1) and a bass clef staff with a similar pattern. A tempo marking of *uguale* is present. The second system includes a *mp* marking and a *cresc.* marking. The third system features a *tr.* (trill) marking. The fourth system is marked *allargando* and includes a *f* (forte) marking and a *p* (piano) marking. The score is heavily annotated with fingering numbers (1-5) and includes several technical exercises or patterns, such as the 'd)' and 'e)' sections. A small inset at the top shows a five-fingered scale. The piece concludes with a final chord in the bass clef staff.



**Allegro moderato  
ma con brio (♩ = 96)**

(a 3 voci)

*codetta Tonale*

*mf*

*tr*

*mf*

*tr*

*mf*

*cresc.*

*Developm.*

*ten.*

*f*

*dim.*

**Tema**      **Coda del Tema**      **Controsoggetto**

**Risposta tonale**

This page of musical notation consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The notation is highly technical, featuring numerous triplets, sixteenth-note runs, and complex fingerings indicated by numbers 1-5.

Key markings and dynamics include:
 

- p* (piano) and *mf* (mezzo-forte) in the first system.
- tr* (trills) in the first and second systems.
- un poco cresc.* (un poco crescendo) in the first system.
- fp* (fortissimo piano) and *cresc.* (crescendo) in the third system.
- ten.* (tenuto) and *dim.* (diminuendo) in the fourth system.
- ten. (tr)* (tenuto trill) in the fourth system.
- cresc.* (crescendo) in the fourth system.
- molto allargando* (very ritardando) in the sixth system.
- ten.* (tenuto) and *p* (piano) in the sixth system.

The page concludes with a measure number of 35 in the top right corner.

Huga VIII

Andante sostenuto (♩ = 72)

(a 3 voci) *p senza coloriti, come organo*

*re # min*

*un poco più di voce*

*mp* *cresc. a poco a poco*

Tema	Controsoggetto	Tema per moto contrario	Tema aggravato
Risposta tonale		batt. 30.	batt. 62.

19 39

20

24 mf 27

30 III *dim.*

35 p

40 *cresc.*

Thema in Gegenbewegung  
Theme inverted.

Tema per moto contrario  
Sujet renversé

c) Gleichwertig wie  
c) Equivalent to:

c) Equivale a:  
c) Equivalent de:

47

Handwritten musical score for piano, measures 47-62. The score is in G major and 4/4 time. It features complex fingering and articulation markings. Measure 47 is marked with 'f' and 'd)'. Measure 52 has a handwritten '52' and 'f'. Measure 54 has a handwritten '54'. Measure 62 is marked with 'e)' and 'f)'. The piece concludes with the handwritten text 'Gross Lehr Übung 1ema'.



# Fuga IX

*(fug real)*

*v.c.s.*

Allegro deciso (♩ = 108) *f* **energico** *mf* poco legato

(a 3 voci)

*f* **energico** *mf* poco legato

*f* 5

*mf* 1

*f* **energico**

*mf* poco legato

*mf* 1

*f*

*mf*

*leggero*

*f* **energico**

*mf*

*p*

3

Tema      Controsoggetto



This page of musical notation consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics include *f*, *mf*, *f energico*, *sempre f*, and *ff marcato*. Performance instructions include *Oppure:* at the bottom. A section labeled 'b)' begins in the third system. A measure number '22' is placed above the third system. Trills are marked with 'T'. The piece concludes with a fermata over the final notes of the sixth system.



# Fuga X

Molto allegro e con brio (♩ = 126)

(a 2 voci)

*mf brillante*

*mf*

3 1 2 3 1 3 5 1 3 5 3 2 4 3 1 3 1 4

3 4 2 5 3 2 1 3 4 5 3 2 1 3 4 2 1 3 4 3 2 4 1

3 5 1 3 5 4 3 1 3 1 1

3 1 3 4 2 1 2 3 3 3 3

2 1 1 4 1 3 2 4 1 5 2 3 1 2 3 4 2 1

4 1 3 2 4 3 1 3 4 2 1 4 1 3 2

Tema

Controsoggetto

50

This page contains five systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings such as *fp* (fortissimo piano) and *f* (forte). Numerous fingering numbers (1-5) are placed above or below notes to indicate fingerings. The first system includes a section labeled 'b)' and a *fp* marking. The second system has a *f* marking. The third system has a *f* marking. The fourth system has a *f* marking. The fifth system has a *f* marking. The music is highly technical, featuring many sixteenth and thirty-second notes.

1 1 2 1 4 3 1 4 2 3 2

3 3 1 3 4 1 2 3 4 3

4 3 1 4 5 3 2 4 5 4 3 1 3 4 2 1 5 2 1 2 3 5 2 1

2 1 5 1 4 1 1 3 1 1

4 1 2 1 1 2 1 1 3 2 4

*Coda*

1 3 2 5 4 4 2 3 1 4 2 3 5 1 2 3 5 2 1 2 3

2 2 3 4 3 4 1 3

c) Tema

Stretto

Tema Controsoggetto per m.c.

*mf* **Allegretto** (♩ = 60) *l'ugua* *(sopra)*

(a 3 voci) *mf*

*mf* *bas*

*mf* *tr* *p*

*mf* *tr* *p*

*mf*

29

**Tema**

**Controsoggetto.**

**Risposta**



DB

# Fuga XII

*Feb 5 1899*

Molto moderato (♩=66)

*bene appoggiato*

a 4 voci)

*p bene appoggiato*

*sotto voce*

a)

*sempre legato*

*p*

*b)*

*mf*

13

*c)*

Tema

1° Controsoggetto

2° Controsoggetto

Risposta tonale

3° Controsoggetto

batt. 13., 28.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings of *mf*. The bass clef staff contains a bass line with slurs and dynamic markings of *p*. Fingering numbers (1-5) are present throughout. A bracket labeled 'd)' spans the first two measures, and a bracket labeled 'e)' spans the last two measures.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with slurs and dynamic markings of *mf*. The bass clef staff continues the bass line with slurs and dynamic markings of *mf*. Fingering numbers are present throughout.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with slurs and dynamic markings of *f*. The bass clef staff continues the bass line with slurs and dynamic markings of *f*. Fingering numbers are present throughout.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with slurs and dynamic markings of *mf*. The bass clef staff continues the bass line with slurs and dynamic markings of *mf*. Fingering numbers are present throughout. A bracket labeled '28)' spans the first two measures. A trill (tr) is marked in the bass clef staff in the second measure. A bracket labeled 'T' spans the last two measures.





5 4 3  
*deciso*  
*mf*  
3 5  
4 i) 5  
*p*

This system contains the first two staves of music. The upper staff features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The lower staff provides a complex accompaniment with many slurs and fingerings. The tempo/mood is marked *deciso* and the dynamics range from *mf* to *p*.

5 4 5  
*cresc.*  
*deciso*

This system continues the piece. The upper staff has a melodic line with slurs and fingerings. The lower staff has a more rhythmic accompaniment. The dynamics include *cresc.* and *deciso*.

*f*

This system continues the piece. The upper staff has a melodic line with slurs and fingerings. The lower staff has a more rhythmic accompaniment. The dynamic is marked *f*.

*sempre più largamente*  
*ff*

This system concludes the piece. The upper staff has a melodic line with slurs and fingerings. The lower staff has a more rhythmic accompaniment. The tempo/mood is marked *sempre più largamente* and the dynamic is marked *ff*.

# Fuga XIII

Andantino grazioso (♩ = 76)

(a 3 voci) *p*

*p* *na marc.* *non legato, ugualissimo*

*mf* *cresc.* *fp*

12 *leggermente* *mf*

Tema. Controsoggetto.

Risposte tonale.

2º Controsoggetto.

Takt 12, 20, 28  
 meas. 12, 20, 28  
 batt. 12, 20, 28  
 mes. 12, 20, 28



Fuga XIV

Kadauska viloyati

Andante; con severa espressione. (♩=100)

(a 4 voci)

*p* *mf* *p* sottovoce, tenute ed uguali

*mf* *p* marc.

*p* sempre legatissimo, senza colore marc.

*mf* *p* *dim.* *p* marc.

Tema. Controsoggetto.

20 sec  
Tema  
da

Contrapunt d'incubi gelmīs, adela i'ft kaurala f

69

Handwritten musical score system 1. Treble and bass staves with notes, rests, and fingerings. Includes dynamic marking *mf* and a circled section labeled 'd)'. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Handwritten musical score system 2. Treble and bass staves with notes, rests, and fingerings. Includes dynamic marking *mf* and a circled section labeled 'Kato'. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Handwritten musical score system 3. Treble and bass staves with notes, rests, and fingerings. Includes dynamic markings *mf* and *dim.*, and a circled section labeled 'Tema'. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Handwritten musical score system 4. Treble and bass staves with notes, rests, and fingerings. Includes dynamic markings *ppresc.* and *f*, and a circled section labeled 'allargando'. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Tema.

Handwritten musical notation for 'Tema' in treble clef, showing a short melodic phrase.

- e) Oder mit einem Triller:
- e) Or, with the shake:
- e) Oppure, mantenendo il trillo:
- e) Ou, en maintenant le trille:

Handwritten musical notation showing a trill in treble clef. Includes dynamic marking *largo. eff* and a circled section labeled 'e)'. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

*poco legato*  
*dim.*  
*mf*  
*f*  
*poco legato*  
*f*  
*dim.*  
*p*  
*cresc.*  
*poco legato*  
*quasi staccato*  
*poco legato*  
*quasi staccato*

c) Thema und Gegenthema in Gegenbewegung.  
 c) Theme and Counter-Subject inverted.

c) Tema e Controsoggetto per moto contrario.  
 c) Sujet et contre-sujet renversés.





132313231  
1328  
tr  
quasi staccato  
5 5 2 4 5 2 5 1  
dim.  
1 4

132313231 132313  
1323  
tr  
p  
2 1212  
sottovoce e legato  
4 2 1 2 1 2

poco legato quasi staccato  
p  
cresc  
quasi stacc. poco legato

mf  
3  
T 5 4 3  
3 1 2  
3 2 3 1 2

rall. a tempo lento  
ff dim. e rall. p



75

# Fuga XVI

Andante con moto (♩ = 60)

(a 4 voci)

Handwritten notes: *Tema*

Handwritten notes: *ara muregi*, *poco marc.*, *leggi Major*

Handwritten notes: *do major*

Tema

Controsoggetto

Risposta tonale

Handwritten musical score system 1. Treble clef, bass clef. Includes dynamic markings *mp* and *mf*. Fingerings and slurs are present. A handwritten 'T' is above the first measure. A circled 'a)' is in the bass line.

Handwritten musical score system 2. Treble clef, bass clef. Includes dynamic markings *fp* and *cresc.*. A circled 'b)' is in the bass line. A handwritten 'b) 1' is in the treble line.

Handwritten musical score system 3. Treble clef, bass clef. Includes dynamic marking *f*. A circled 'c)' is in the bass line. Handwritten notes 'b) 1' and 'c) 1' are present. A circled '28) basa umiy' is written across the system.

Handwritten musical score system 4. Treble clef, bass clef. Includes dynamic marking *piu f* and *ff*. A circled 'd)' is in the bass line. A circled '5 rit.' is in the treble line.

8x

Moderato (♩ = 66)

1 u g u a x x x x

(a 4 voci)

*p*

*sottovoce*

*con timore*

*mf*

*sottovoce e legatissimo*

*un poco marc.*

*mf*

*un poco marc.*

*p*

Tema

Controsoggetto

Risposta tonale

*1. Bolzano*

*2. Bolzano*

*3. Bolzano*

*4. Bolzano*

*5. Bolzano*

*6. Bolzano*

*7. Bolzano*

*8. Bolzano*

*9. Bolzano*

*10. Bolzano*

*11. Bolzano*

*12. Bolzano*

*13. Bolzano*

*14. Bolzano*

*15. Bolzano*

*16. Bolzano*

*17. Bolzano*

*18. Bolzano*

*19. Bolzano*

*20. Bolzano*

*21. Bolzano*

*22. Bolzano*

*23. Bolzano*

*24. Bolzano*

*25. Bolzano*

*26. Bolzano*

*27. Bolzano*

*28. Bolzano*

*29. Bolzano*

*30. Bolzano*

*31. Bolzano*

*32. Bolzano*

*33. Bolzano*

*34. Bolzano*

*35. Bolzano*

*36. Bolzano*

*37. Bolzano*

*38. Bolzano*

*39. Bolzano*

*40. Bolzano*

*41. Bolzano*

*42. Bolzano*

*43. Bolzano*

*44. Bolzano*

*45. Bolzano*

*46. Bolzano*

*47. Bolzano*

*48. Bolzano*

*49. Bolzano*

*50. Bolzano*

*51. Bolzano*

*52. Bolzano*

*53. Bolzano*

*54. Bolzano*

*55. Bolzano*

*56. Bolzano*

*57. Bolzano*

*58. Bolzano*

*59. Bolzano*

*60. Bolzano*

*61. Bolzano*

*62. Bolzano*

*63. Bolzano*

*64. Bolzano*

*65. Bolzano*

*66. Bolzano*

*67. Bolzano*

*68. Bolzano*

*69. Bolzano*

*70. Bolzano*

*71. Bolzano*

*72. Bolzano*

*73. Bolzano*

*74. Bolzano*

*75. Bolzano*

*76. Bolzano*

*77. Bolzano*

*78. Bolzano*

*79. Bolzano*

*80. Bolzano*

*81. Bolzano*

*82. Bolzano*

*83. Bolzano*

*84. Bolzano*

*85. Bolzano*

*86. Bolzano*

*87. Bolzano*

*88. Bolzano*

*89. Bolzano*

*90. Bolzano*

*91. Bolzano*

*92. Bolzano*

*93. Bolzano*

*94. Bolzano*

*95. Bolzano*

*96. Bolzano*

*97. Bolzano*

*98. Bolzano*

*99. Bolzano*

*100. Bolzano*

← 17. *allegro* - *allegretto*  
*Sibm.* *Sibm* *poco marc.* *mod. -  $\text{rit.}$*

17 *mf* *Subito tempo* *cont. yde* *mf* *cresc.* *all.* *Epis. de IV* *sottovoce, legatiss.*  
 21 *marc.* *marc.* *marc.* *mf* *Cresc. Allode*  
 24 *più marc.* *cresc.* *f*  
 28 *dim.* *mf* *all.* *mf cresc.* *op. de*  
 32 *marc. e pesante* *cresc.* *rall.* *ff*



Handwritten musical score for guitar, measures 19-87. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It includes performance instructions such as *Trio marc.*, *un poco sotto voce*, *cresc.*, *dim.*, and *larggemente*. The score is heavily annotated with handwritten fingering numbers (1-5) and articulation marks (accents, slurs, and 'x' marks). Measure numbers 19, 32, and 87 are clearly visible. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

PIUGUZZA

Allegro molto tranquillo (♩ = 66)

(a 3 voci)

Tema.                      Controsoggetto.                      2° Controsoggetto.

Risposta tonale.



This page of piano sheet music, numbered 91 in the top right corner, is written in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The music is highly technical, featuring complex fingerings and articulation. The first system begins with the instruction *p dolce*. The second system includes *sempre p* and *marc.* (marcato). The third system is marked *marc.* and includes a section labeled 'b)'. The fourth system is marked *sempre legato*. The fifth system is also marked *sempre legato*. The sixth system continues the *sempre legato* instruction. The score is filled with numerous fingerings (numbers 1-5) and articulation marks (accents, slurs) to guide the performer. The page number '91' is located in the upper right corner of the first system.



First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a melodic line with triplets and slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment with fingerings. A *cresc.* marking is present in the right hand.

Second system of musical notation. It begins with a *poco rit.* marking and a fermata over a measure. This is followed by a section marked *a tempo*. The right hand has a complex melodic line with many slurs and fingerings. The left hand continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. It starts with a *f marc.* marking. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings. The left hand has a rhythmic accompaniment with fingerings. A *poco rit.* marking appears at the end of the system.

Fourth system of musical notation. It begins with a *a tempo* marking. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings. The left hand has a rhythmic accompaniment with fingerings. A *mf* marking is present in the right hand.

Fifth system of musical notation. It starts with a *rit.* marking. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings. The left hand has a rhythmic accompaniment with fingerings. A *f* marking is present in the right hand.

Fuga III

Molto moderato (♩ = 66)

(a 4 voci)

*mf poco stacc. (pesante)*

*ben legato*

*sottovoce*

*legato*

*mf*

*non legato*

Tema.

Controsoggetto.

This page of musical notation consists of five systems, each with a treble and bass staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes a variety of rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamic markings include *mf*, *ten.*, *dim.*, and *p*. There are also performance instructions like *(w)* and *T*. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes various rhythmic patterns and fingerings, such as triplets and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Second system of musical notation. It includes dynamic markings such as *cresc.* and *mf non legato*. The notation features complex rhythmic figures and fingerings.

Third system of musical notation, continuing the piece with intricate rhythmic patterns and fingerings.

Fourth system of musical notation, featuring dynamic markings like *f* and *2/fp*. The notation includes complex rhythmic structures and fingerings.

Fifth system of musical notation, including the instruction *poco rit.* and *a tempo*. The notation features complex rhythmic patterns and fingerings.

This page of musical notation consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *mf*, *f*, *ff*, *pesante*, *f dim.*, and *p*. Performance instructions include *cresc.*, *rall.*, *(lunga) a tempo*, *ten.*, *largamente a tempo*, *energico*, *rit.*, and *molto largamente*. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.





Handwritten number 17 in the left margin.

26

*mf*

Handwritten number 28 in the left margin.

28

*f dim.*

*episodico*

Handwritten number 33 in the left margin.

33

*p*

*poco cresc.*

Handwritten number 38 in the left margin.

38

41

*mf*

*f*

Handwritten number 43 in the left margin.

43

*senza rall.*

*f*

### Fuga $\Lambda\Lambda\text{II}$

Andante sostenuto ( $\text{♩} = 104$ )

(a. 5 voci)

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is for voices, marked with a piano (*p*) dynamic and a tempo of *Andante sostenuto* ( $\text{♩} = 104$ ). It begins with a melodic line containing a triplet of eighth notes (labeled 'a') and a series of eighth notes with fingerings 3, 5, 4, 2, 5. The lower staff is for piano accompaniment, starting with a whole note chord and followed by eighth notes with fingerings 1, 4, 2, 1. The system concludes with the instruction *p ed uguale*.

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line features a triplet of eighth notes (labeled 'b') and eighth notes with fingerings 2, 1, 4, 4, 5, 3, 4, 5, 3, 1. The piano accompaniment includes eighth notes with fingerings 2, 2, 1, 2, 3, 2, 1. The system ends with a *mf* dynamic marking.

The third system continues the fugue. The vocal line has eighth notes with fingerings 4, 4, 5, 4, 3, 5, 4, 5, 4, 5, 3, 1. The piano accompaniment features eighth notes with fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 3, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1. The system concludes with a *mf* dynamic marking.

This section contains two short musical motifs. The first is labeled 'Tema' and consists of a sequence of eighth notes:  $\text{G}_4$ ,  $\text{A}_4$ ,  $\text{B}_4$ ,  $\text{C}_5$ ,  $\text{B}_4$ ,  $\text{A}_4$ ,  $\text{G}_4$ . The second is labeled 'Controsoggetto' and consists of a sequence of eighth notes:  $\text{G}_4$ ,  $\text{F}_4$ ,  $\text{E}_4$ ,  $\text{D}_4$ ,  $\text{C}_4$ ,  $\text{B}_3$ ,  $\text{A}_3$ ,  $\text{G}_3$ .





The main musical score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system includes a treble and bass staff with various fingerings and dynamics such as *mf*. The second system continues the piece with a *f* dynamic marking. The third system features a *sempre più largamente* instruction and includes a *f* dynamic marking. The score is heavily annotated with fingerings and articulation marks.

e) Man beachte die Wiederholung des ganzen Themas, gleichzeitig von zwei Stimmen ausgeführt.

f) Damit der Schüler von dieser wunderbaren Engführung ein genaueres Verständnis gewinne, möge sie hier in ihren einzelnen Stimmen wiedergegeben werden:

This musical notation shows the simultaneous repetition of the theme by two voices, illustrating the 'Stretto' technique mentioned in the text.

g) Die beiden letzten Erinnerungen an das Thema:

This musical notation shows the last two recalls of the theme, as indicated by the text.

e) We point out the whole repetition of the Theme by two voices in the same time.

f) To make the pupil understand better this marvellous Stretto, we write it in separate parts:

This musical notation shows the Stretto technique in separate parts, illustrating the simultaneous repetition of the theme by two voices.

g) The last two recalls of the Theme:

This musical notation shows the last two recalls of the theme, as indicated by the text.

e) Segnaliamo la ripetizione intera del Tema fatta contemporaneamente da due voci.

f) Perché l'allievo abbia una comprensione più esatta di questo meraviglioso Stretto lo trascriviamo a parti separate:

This musical notation shows the Stretto technique in separate parts, illustrating the simultaneous repetition of the theme by two voices.

g) Ultimi due richiami del Tema:

This musical notation shows the last two recalls of the theme, as indicated by the text.

e) On remarquera la répétition intégrale du sujet, exécuté simultanément par deux voix.

f) Afin que l'élève ait une notion exacte de cette stretto merveilleuse, nous la transcrivons ici, sous forme de partition:

This musical notation shows the Stretto technique in separate parts, illustrating the simultaneous repetition of the theme by two voices.

g) Derniers rappels du sujet:

This musical notation shows the last two recalls of the theme, as indicated by the text.

rugia ΛΛΛΛ

Andante (♩ = 60)

(a 4 voci)

First system of the musical score. It consists of a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is common time (C). The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The dynamic marking is 'mf'. The system contains three measures. The first measure has a fermata over the first two notes. The second measure has a trill (tr) over the third note. The third measure has a fermata over the first note. There are some handwritten annotations, including a circled '4' above the first measure and a circled '1' above the second measure.

Second system of the musical score. It consists of a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature has three sharps. The system contains three measures. The first measure has a fermata over the first two notes. The second measure has a trill (tr) over the third note. The third measure has a fermata over the first note. There are many handwritten annotations, including fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and slurs throughout both staves.

Third system of the musical score. It consists of a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature has three sharps. The system contains three measures. The first measure has a fermata over the first two notes. The second measure has a trill (tr) over the third note. The third measure has a fermata over the first note. There are many handwritten annotations, including fingerings and slurs. A handwritten note 'Senza Sordina' is written in the bass staff of the second measure.

Fourth system of the musical score. It consists of a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature has three sharps. The system contains three measures. The first measure has a fermata over the first two notes. The second measure has a trill (tr) over the third note. The third measure has a fermata over the first note. There are many handwritten annotations, including fingerings and slurs. A handwritten note 'Veduta' is written in the treble staff of the second measure.

Tema

Controsoggetto

Risposta tonale

2° Controsoggetto

Takt 5,7.  
meas. 5,7.  
batt. 5,7.



a) **Largo** (♩ = 52)

(a 4 voci)

*mf espress. dolente*

*f*

*legato molto ed uguale*

b) *espr.*

c) *ped uguale*

d) *mf*

e) *mf*

f) *marc.*

Tema.

Controsoggetto.

Risposta tonale.





First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a 7/8 time signature. The music features a complex melodic line with many slurs and ties. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A dynamic marking of *mf* is present at the beginning. The bass line consists of eighth and sixteenth notes with some ties.

Second system of musical notation. Continues the piece with similar melodic complexity. A dynamic marking of *p* (piano) is introduced. The bass line includes a triplet of eighth notes marked with a '3' and a '12' below it.

Third system of musical notation. The melodic line continues with intricate patterns. The bass line features a triplet of eighth notes marked with a '3' and a '4' below it.

Fourth system of musical notation. The piece continues with a dynamic marking of *dim.* (diminuendo). The bass line includes a triplet of eighth notes marked with a '3' and a '5' below it.

Fifth system of musical notation. The final system on the page, featuring a dynamic marking of *p*. The bass line includes a triplet of eighth notes marked with a '3' and a '5' below it.





## BÖLÜM IV

### SONUÇLAR VE ÖNERİLER

J.S. Bach, derin ve incelikli yaratıcılığı ile Luther’ci Almanya’nın müzikteki doruğunu temsil eder. Bach batı müzik tarihinin temel taşlarını oluşturan en önemli bestecilerden biridir. Bach’tan bu yana tüm müzik tarihi yok olsa bile onun yapıtlarını inceleyerek bugüne nasıl varıldığını, ikiyüz elli yıla yakın zamanda müziğin nasıl bir yön almış olduğunu anlayabiliriz. Zamanın diğer bestecileri, Avrupa içinde birçok müzik merkezi dolaşmış, değişik akademilerde çeşitli müzik adamlarıyla, bestecilerle tanışmış, değişik ortamlarda operalar ve konserler dinleme fırsatı bulmuşlardır, J.S.Bach ise Almanya sınırından hiç dışarı çıkmamıştır. Yakın çevresindeki bestecilerle yetinmiş, ama her ülkenin stilini çalışıp kendi müziğinde özümsemeyi başarmıştır.

J.S. Bach’ın 1080 eseri arasında klavsen için yazılanlar önemli bir yer teşkil eder. Solo klavsen için yazdığı eserler arasında, Invention’lar, İngiliz Suitleri, Fransız Suitleri, 6 Partita, İtalyan Konçertosu, Goldberg Çeşitlemeleri, Fantezi’ler, Prelüd’ler, Toccata’lar, 7 Klavsen Konçertosu, iki klavsen için 3 konçerto, 3 klavsen için 2 konçerto ve 4 klavsen için yazdığı “ la minör konçertosu (a-moll) başyapıtları arasında gösterilir. Alman baroğunun görkemli çok sesliliğini “ Eşit Düzenli Klavye” nin 48 Prelüd ve Füg ‘ü , “30 Goldberg Çeşitlemesi” ve son eseri “Füg Sanatı” ile tahtına oturtmuştur.

J.S. Bach, klavye eserlerinin hepsini org, klavsen veya klavikord için yazmıştır. Piyano ile seslendirilen klavsen için yazılmış eserler, özgün nitelikleri öne çıkarılarak yorumlanır. Bu parçaların bir bölümü danslardan oluşmuştur, çalarken o dans karakterlerini, hissettirmek gerekmektedir. Ağır danslar, orta hızda danslar ve süratli danslar diye belirttiğimiz parçalar dans ritmi çerçevesinde çalışılmalıdır. Rubato çalış pek nadiren kullanılır. Prelüd ve Füg formlarında genel havayı yaratabilmek için prelüdü oluşturan motif veya cümle ile füğün temasına dikkat edilir. Bütün eserin karakteri o motif veya temanın havasına uydurulur. Bu polifonik eserlerdeki partilerin

herbiri, aynı önemle ele alınır ve birinin öteki uğruna benliğini yitirmesine izin verilmeden, her partinin bir melodik akışı olduğu belirtilir. Klavsenciler genel olarak klavyenin içinde çalmayı tercih etmeli ve klavsen tuşesine uygun artikülasyon kullanmalıdır. Nüanslar abartılı yapılmayıp, piyano ve forte zıtlıklarından istifade edilmelidir. Bir diğer önemli hususta crescendo ve diminuendo nüanslarının uygulanıp, uygulanamayacağı, çünkü klavsen yapısal özellikleri bakımından bu nüansları yapmaya elverişli bir alet değildir. Bazı müzisyenler, müziğin, enstrümanın mekanik sınırlarıyla kısıtlanamayacağı üzerinde dururken, diğer müzisyenler ise aslına bağlı kalması konusunda ısrar etmektedirler. Bununla beraber, bugünkü piyanolar icracıya geniş çalma ve yorum yapabilme olanakları sağlamaktadır. Bu imkanlar en iyi şekilde faydalanmanın yolu müzikal beğeni ve müzik kültürüdür. Aşırıya kaçmamak koşuluyla, eserin aslına uygun olabilecek şekilde uygulanan crescendo ve diminuendo'nun klavsen eserine çokta ters düşmeyeceği düşünülmelidir. Bir diğer hususta süslemelerdir. Klavsen parçalarında sıkça rastlanan ve bu eserlerin bir özelliğini oluşturan tril, mordent, grupetto, çarpma gibi süslemelerin, zamanına uygun şekilde seslendirilmesine önem vermek gerekmektedir.

Ses sisteminde “Eşit Düzenlilik” ya da “Eşit Düzenli sistem”. Kullandığımız müzik sisteminde, aralıkların oluşturduğu ses yüksekliklerinde, çok küçük değişiklikler yaparak, bir sekizlinin on iki eşit yarım perdeye bölünmesiyle sağlanmış olan bütünlüğe “ tampere” ya da “Eşit Düzenli Sistem” diyoruz. Klavyeli çalgıların akort edilmesinde kullanılan bir sistemdir. Eşit Düzenli Sistemi daha iyi anlatmak amacıyla, bestelediği eserlerle anıtsal bir savunma düzeyini sergileyen besteci J.S. Bach olmuştur. Onun 48 Prelüd ve Füg'ten oluşan eserler dizisinin başlığı “ Eşit Düzenli Klavye”dir ve bu kapsamda yer alan her parça, majör ile minör tonları birer Prelüd ve Füg'le gösterir.

Sonuç olarak, J.S.Bach'ın “Eşit Düzenlenmiş Klavye” için yazdığı “48 Prelüd ve Füg” ünün piyano müziğindeki önemini kavramış bulunduğumuzu düşünüyorum. Bu eser sayesinde, polifonik müziğin temellerini oluşturan unsurlarıyla da tanışmaktayız. Piyano repertuarının vazgeçilmez ve mecburi yapıtlarından biri olan, bu eserleri çalabilmek için öncelikle, barok dönem hakkında geniş bir bilgi donanımına sahip olmak gerekmektedir. Daha sonra sırası ile J.S.Bach'ın hayatı, müzikal yaşantısı, müzik stili, çalınacak eserin form analizi ve icra edilirken dikkat edilmesi gereken

hususlar üstünde, önemle durmak gerekmektedir. Ancak bu tahlillerden sonra eseri bilinçli olarak çalmaya başlayabiliriz. Bach'ın füglerdeki yazı tekniği matematiksel bir tekniktir. Fügleri çalışırken öncelikle her sesi, tek tek çalarak, nerde tema, nerde yardımcı tema, nerde soru, nerde cevap bunları çok iyi tahlil etmek gerekmektedir. Daha sonra iki eli ayrı ayrı çalarak üst üste binen temaları daha belirgin bir hale nasıl getirebileceği hakkında bilgi sahibi olunur. Bu çalışmalar yapıldıktan sonra ancak iki el birlikte çalınmaya başlanmalıdır. Parçanın ezberi konusunda, genel olarak iki elin ayrı ayrı ezberlenmesi tavsiye edilir, böylece daha sağlam bir polifonik stil çalınışı sağlanır.

Bu tezin hazırlanmasındaki ana tema, piyanistler için yol gösterici bir kılavuz niteliği taşımasıdır. Bu tezde J.S.Bach'ın “ Eşit Düzenlenmiş Klavye için 48 Prelüd ve Füg”ünden, I. Kitaptaki 24 Füg'ün form ve icra yönünden incelemesi yapılmıştır, bunun yanında döneme ait bilgiler, tampere sisteme ait bilgiler , füg formu hakkında bilgiler ve polifonik teknik içeren egzersizlerle örneklenmiştir. Tezimi hazırlarken bir çok kaynağa ulaştım, ancak konu çok derin ve geniş soluklu olduğu için çalışmamı belli bir çerçeveye içine alıp, o çerçeveye içinde sınırlandırdım, amacım piyanistlerin ya da müzikle ilgili olan herkesin bu konu hakkında bilgi edinmek istediklerinde, bu tezden istifade edebilmeleridir.

**KAYNAKÇA**

1. Say, A., (1997): Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, ANKARA
2. Say, A., (2002): Müzik Sözlüğü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, ANKARA
3. İlyasoğlu, E., (1995): Zaman İçinde Müzik, Yapı Kredi Yayınları, İSTANBUL
4. Gillespie, J., (1972): Five Centuries of Keyboard Music, Dover Publications INC., NEW YORK
5. Büke, A., (2001): Bach Yaşamı ve Eserleri, Kabalcı Yayınevi, İSTANBUL
6. Aktüze, İ.,(2004): Müziği Okumak Cilt-1, Pan Yayıncılık, İSTANBUL
7. Bach,Johann Sebastian, Das Wohltemperierte Klavier, Teil I, Bruno Mugellini, MOSKOVA
8. Fenmen, M.,(1947): Piyanistin Kitabı
9. Hodeir, A.,(1971): Müzikte Türler ve Biçimler, Milli Eğitim Basımevi, İSTANBUL
10. Koray, F.,(1957): Müzik Formları, Maarif Basımevi, İSTANBUL
11. Grunfeld, F.V.,(1974): Music, Newsweek Books, New York
12. Cortot, Alfred : Piyanistlik Tekniğinin Bilinçli İlkeleri
13. Andante Müzik Dergisi