

**J. S. BACH, BWV 254 KORAL ARMONİZASYONUNUN  
LORİ BURNS YÖNTEMİNE GÖRE ŞENKERYAN ANALİZİ**  
*(Ach Gott, Erhör' Mein Seufzen)*

Mehmet YÜKSEL\*  
Ferhat ÇAYLI\*\*

**ÖZ**

*Bu makalede, J. S. Bach'ın "Ach Gott, erhör' mein Seufzen" adlı koral armonizasyonunun (BWV 254) Şenkeryan analizi gerçekleştirilmiştir. Söz konusu analizde, Lori Burns'ün "J. S. Bach's chorale harmonizations of modal cantus firmi" (1991) adlı doktora tezinde sunulan yöntem temel alınmıştır.*

***Anahtar kelimeler:** Şenkeryan analiz, J. S. Bach, Eolyen, Korale armonizasyon.*

**SCHENKERIAN ANALYSIS OF  
J. S. BACH'S BWV 254 CHORALE HARMONISATION  
ACCORDING TO LORI BURNS' APPROACH**  
*(Ach Gott, Erhör' Mein Seufzen)*

**ABSTRACT**

*In this paper, J. S. Bach's chorale harmonization of cantus firmus "Ach Gott, erhör' mein Seufzen" (BWV 254) was analyzed in a Schenkerian perspective that was suggested in Lori Burns' dissertation "J.S. Bach's chorale harmonizations of modal cantus firmi" (1991).*

***Keywords:** Schenkerian analysis, J. S. Bach, Aeolian, Chorale harmonization.*

---

\* Yrd. Doç. Dr., Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Müzik Teorileri Anabilim Dalı  
e-posta: myuksel41@gmail.com

\*\*Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Müzik Teorileri Anabilim Dalı  
e-posta: ferhatcayli@gmail.com

## 1. GİRİŞ

Bilindiği üzere Heinrich Schenker (1868-1935) kendi adıyla anılan Şenkeryan (*Schenkerian*) teoriyi<sup>1</sup> Bach-Brahms arası dönemde bestelenmiş olan tonal müzik repertuarı üzerinde geliştirilmiştir (Cook, 2007, s. 266). Bununla birlikte, günümüzde, Şenkeryan analiz yaklaşımının söz konusu dönemden önceki ve sonraki eserlere de uygulanabilirliği konusunda pek çok çalışma bulmak mümkündür. Söz konusu çalışmalarda Şenkeryan analize ait bazı normlar, üzerinde çalışılmakta olan repertuarın dönemsal özelliklerine göre uyarlanmaktadır. Bu makalede de, Şenkeryan analizin sınırlarını genişleten bu türden bir uyarlama yaklaşımı temel alınmıştır.

### 1.1. Lori Burns'ün Bach Koraller Üzerinden Ortaya Koyduğu Yapısal Şablonlar

Heinrich Schenker, “modal” müziği, klasik batı müziğinin gelişim sürecinde “tonal” müziğe ulaşmadan önceki bir geçiş aşaması olarak değerlendirmekte (1954, s. 58), böylelikle modal müziği kendi analiz yaklaşımının bir ölçüde dışında tutmaktadır. Bu anlamda, J. S. Bach'a ait koral armonizasyonların da söz konusu geleneksel Şenkeryan analiz yaklaşımlarından farklı bir şekilde ele alınmasının daha doğru olacağı ortaya çıkmaktadır. Zira literatürde söz konusu eserler “modal müzik” anlayışından “tonal müzik” anlayışına yönelen bir geçiş döneminin temsilcisi olarak kabul edilmektedir (Cœurdevey, 1993, s. 30).

Kimi kaynaklarda, söz konusu modal koral armonizasyonların yalnızca tonal anlayışla ele alındığı görülmekte; hatta literatürde, bu anlayışla gerçekleştirilen Şenkeryan analizlere de rastlanmaktadır<sup>2</sup>. Söz konusu koral armonizasyonlarının modal ezgiler üzerine kurulmuş oldukları göz önünde bulundurulduğunda, tonal anlayışla gerçekleştirilen yukarıdaki türden analizlerin, eserlerin yapısını tam anlamıyla ifade etmek için yeterli olmadıkları ortaya çıkmaktadır.

Lori Burns, “*J. S. Bach's Chorale Harmonizations of Modal Cantus Firmi*” (1991a, 1991b) başlıklı doktora tezinde, geleneksel (tonal) Şenkeryan analiz yaklaşımının söz konusu korallere uygulanışı konusundaki problemleri ortaya koymuş ve bu problemleri gidermek üzere özgün bir yaklaşım

<sup>1</sup> Türkçe literatürde Şenkeryan teoriye ilişkin bazı temel kavramlar ve bilgiler için bkz. “Yüksel, M. (2010). Schenker Analizi: Robert Schumann, ‘Askerin Marşı’, Op. 68/2, Sol Majör. *Akdeniz-Sanat Dergisi*, 6, 163-168.” ve “Yüksel, M., Özçiğçi, S., Gürün, G., Berki, T. (2012). Bir Schumann Şarkısında Tonal Yapı ve Şiir İlişkisi. 3. *Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu, Sempozyum Bildiriler Kitabı*, (s.536-546).”

<sup>2</sup> Bu türden bir çalışma örneği için bkz. Meske, H. H. (1951). The Significance of the Schenker System of Analysis in Relation to One Hundred Bach Chorales. Yüksek lisans tezi, Northwestern University, Illinois.

tarzı geliştirmiştir. Lori Burns'ün ortaya koymuş olduğu yöntemin geleneksel Şenkeryan analiz yaklaşımından temel farkı, eserlerdeki modal özellikleri de göz önünde bulundurmasıdır. Böylelikle Burns, söz konusu çalışmasında, J. S. Bach'ın koral armonizasyonlarının modal özelliklerini açığa çıkaran Şenkeryan analizler gerçekleştirmiş ve bu analizler sonucunda, korallerde kullanılan modlara ait karakteristik özellikleri saptayarak söz konusu modlara ilişkin bazı yapısal şablonlara ulaşmıştır. Geleneksel Şenkeryan analiz yaklaşımında mevcut olmayan söz konusu modal özellikler ve bunlara bağlı olarak ortaya çıkan yapısal şablonlar, Burns'ün çalışmasını Şenkeryan teori literatüründe konusunda öncü bir çalışma olarak önemli bir konuma yükseltmiştir. Ancak Burns'ün çalışmasında sunulan analizler, söz konusu yapısal şablonları temsil etmeleri amacıyla, Bach koral repertuarından özenle seçilmiş sınırlı bir örneklem grubu üzerinde gerçekleştirilmiş olup, bütün koralleri kapsamamaktadır.

Bu çalışmada, modal eserlerin Şenkeryan analizinde Burns'ün ortaya koyduğu ilkeler temel alınarak, J.S. Bach'ın "*Ach Gott, erhör' mein Seufzen*" (BWV 254) başlıklı koral armonizasyonu analiz edilmiştir. Böylece, Lori Burns'ün yaklaşım tarzının geçerliliği bir eser üzerinde daha sınanmış olacaktır. Ayrıca bu çalışma, bundan sonra Bach'ın modal koral ezgilerinin armonizasyonları üzerine gerçekleştirilecek bir dizi "Türkçe" Şenkeryan analizi makalesinin de öncüsü olma niteliğindedir.

Eser analizine geçmeden önce, söz konusu eserin modu olan Eolyen (*Aeolian*) moduyla ilgili olarak Burns'ün ortaya koyduğu bazı temel Şenkeryan normlara göz atmanın faydalı olacağı düşünülmektedir.

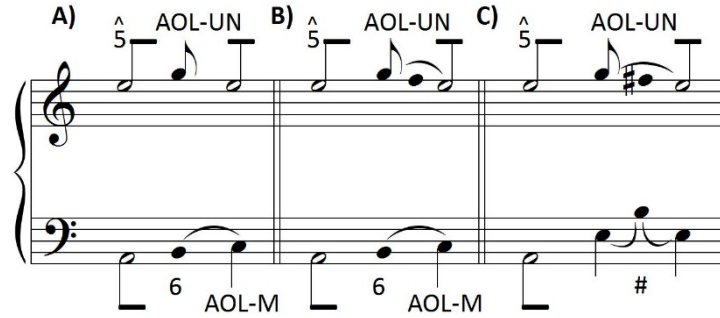
### 1.1.1 Eolyen Modunun Yapısal Özellikleri

Eolyen modu, yaygın olarak, "doğal minör" dizisinin modal eşdeğeri olarak kabul edilmektedir. Ancak Burns'ün ortaya koyduğu üzere, geleneksel kullanım bağlamında Eolyen modunda yazılmış bir eserle minör tonalitede yazılmış bir eser arasında bir takım yapısal farklılıklar bulunmaktadır. Bu farklılıkların en dikkat çekici olanı, natürel yedinci derece sesinin kullanımı ile ilişkilidir. Anlatım kolaylığı sağlaması bakımından La minör dizisi üzerinden konuşacak olursak, Eolyen moddaki yedinci derece sesi olan "natürel Sol" sesinin kullanım özellikleri, Burns'e göre Eolyen modunun La minör tonalitesinden ayırt edilmesinde önemli bir rol oynamaktadır (Burns, 1991a, s. 276).

Burns, söz konusu natürel yedinci derece sesi olan Sol sesinin yapısal düzeydeki kullanımını “Eolyen üst komşu” (*Aeolian upper neighbor*, AOL-UN) ve “Eolyen alt komşu” (*Aeolian lower neighbor*; AOL-LN) olmak üzere iki temel görev üzerinden yorumlamaktadır (1991a, s. 267-271).

- *Eolyen Üst Komşu (AOL-UN):*

Eolyen modundaki eserlerde karşılaşılabilecek yapısal “üst komşu” (AOL-UN) kullanımları Şekil 1’de gösterilmektedir.



Şekil 1. Eolyen üst komşu (AOL-UN) kullanımları (Burns, 1991b, s. 69)

Şekil 1’de, baş ses (“Kopfton”) olan beşinci derece sesinin (Mi), *Eolyen üst komşu* (AOL-UN) görevindeki natürel yedinci derece sesi (Sol) yardımıyla uzatıldığı armonik uygulamalara ilişkin yapısal “indirgemeler” yer almaktadır. Her ne kadar, standart yaklaşımlarda “komşu ses” ilişkisi küçük veya büyük ikili aralıklarından birinin kullanımıyla tanımlansa da; literatürde, erken dönem Alman koral melodileri özelinde küçük üçlü aralığının da “işleme” yapmak amacıyla bir “komşu ses” olarak kullanıldığı vurgulanmaktadır (Philips, 1981, s. 99-100).

Şekil 1’deki A örneğinde, baş ses olan Mi notasının, basta tonik La sesi ile desteklendiği görülmektedir. Mi notası, *Eolyen üst komşu* yardımıyla işlenerek uzatılırken, basta Si-Do çıkışı gerçekleştirilmektedir. Bu yürüyüş, Do majör armonisinde bir V<sup>6</sup>-I kadansına işaret etse de, buradaki Do majör armonisi, minör eserlerdeki standart yaklaşımla “ilgili majör” olarak yorumlanmamakta, *Eolyen üst komşu* işlemindeki görevi dolayısıyla bir *Eolyen medyant* (AOL-M) olarak yorumlanmaktadır. Burns, üçüncü derece (mediant) armonisinin bu türden “modal” görevleri nedeniyle, Eolyen modundaki eserlerin arka planında bir “ilgili majör” olarak değil, sıklıkla bir *Eolyen medyant* (AOL-M) olarak işlev gördüğünü ortaya koymuştur. Eolyen modundaki eserlerin ön planında da üçüncü derece (mediant) armonisinin, kadans sıklığına ilişkin

hiyerarşi bakımından beşinci derece (dominant) armonisinden daha yüksek bir yapısal önceliğe sahip olması da bir başka ilginç özelliktir<sup>3</sup>.

Şekil 1'deki B örneği, yapısal açıdan A örneğine oldukça yakın bir görünüm sergilemektedir. Baş ses Mi notası, *Eolyen üst komşu* vasıtasıyla uzatılırken basta yine *Eolyen medyanta* (AOL-M) ulaşan bir doğrusal yürüyüş sergilenmekte, *Eolyen medyant* armonisinde  $V^6-I$  kadansı gerçekleştirilmektedir. Bu örnekteki tek farklılık, *Eolyen üst komşu* sesi olan Sol notasından baş ses Mi'ye dönüşte, bir geçit ses olarak *Eolyen* dizisinin altıncı derece sesi olan natürel Fa'nın kullanılmış olması ve bu sayede bir doğrusal yürüyüş gerçekleştirilmesidir.

Şekil 1'deki C örneğinde, diğer iki örnekten farklı bir durum söz konusudur. Diğer iki örneğe kıyasla daha düşük bir kullanım sıklığına sahip olan bu yapıda (Burns, 1991a, s. 268), Sol'den Mi'ye dönüş, Mi minör armonisiyle desteklenmekte ve geçit ses olarak, altıncı derece sesinin tizleştirilmiş hali olan Fa# notası kullanılmaktadır. Bu koşullar, *Doryen (Dorian)* ve *Eolyen* modları arasında bir “ödünc alma” durumuna işaret etmektedir. Zira *Eolyen* ve *Doryen* modları arasındaki en belirgin farklılık, dizilerdeki altıncı derece sesinin *Eolyen*'de “minör altılı” (Fa♭), *Doryen*'de ise “majör altılı” (La üzerinden düşünülürse Fa#) olmasıdır. Bir diğer ayırıcı özellik de, *Doryen* modundaki eserlerde kadans sıklığına ilişkin hiyerarşi bakımından dominant armonisinin, medyant armonisinden daha yüksek bir yapısal önceliğe sahip olmasıdır (Burns, 1991a, s. 265). Söz konusu örnekteki Sol-Mi dönüşünün de, armonik olarak, beşinci derece (dominant) sesinin tonikleştirilmesiyle desteklendiği; bu tonikleştirmenin de, “La *Eolyen*” dizisinde doğal olarak bulunan “Mi Frigyen (*Phrygian*)” üzerinden değil, özellikle “Mi minör” armonisi üzerinden gerçekleştirildiği görülmektedir. Bu bağlamda, *Doryen* modundaki eserlerde sıklıkla karşılaşılan söz konusu karakteristik yapının, *Eolyen* modunda yazılmış eserlerdeki kullanımını modlar arası bir “ödünc alma” olarak yorumlamak mümkündür (Burns, 1991a, s. 269).

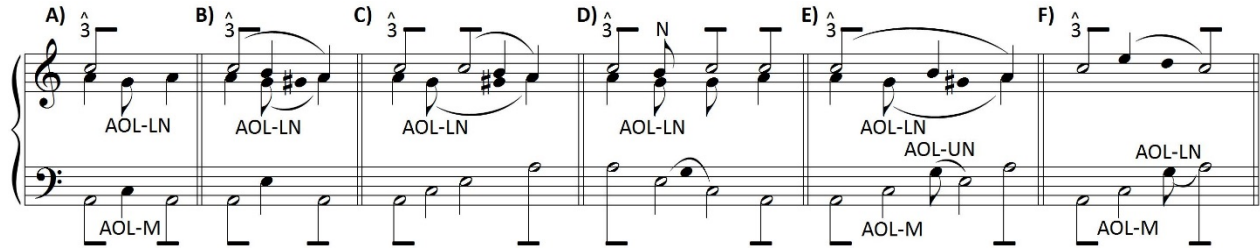
<sup>3</sup> Burns, bu savını özellikle Kirnberger'ın “*Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*” (1776) başlıklı eserine dayandırmaktadır. Burns'ün, Kirnberger'in eserinden aktardığı aşağıdaki şekilde, *Eolyen* modundaki eserlerin kadans hiyerarşisi sergilenmektedir. Şekildeki notaların süre değerleri, hiyerarşik önceliğe işaret etmek amacıyla kullanılmıştır.



Görüldüğü üzere, *Eolyen* modunda, medyant armonisine, dominant armonisinden daha yüksek bir hiyerarşik öncelik verilmektedir (Burns, 1991a, s. 265; 1991b, s. 68).

- *Eolyen Alt Komşu (AOL-LN):*

Eolyen modundaki natürel yedinci derece sesinin “alt komşu” (AOL-LN) olarak kullanımı, yapısal düzeyde biraz daha farklı bir işleve sahiptir. Her şeyden önce bu yapının, *Eolyen üst komşu* kullanımında olduğu gibi dış seslerde değil, iç partilerde ortaya çıkmakta olduğu dikkat çekmektedir. Eolyen modundaki eserlerde karşılaşılabilecek yapısal “alt komşu” kullanımları Şekil 2’de gösterilmiştir.



Şekil 2. Eolyen alt komşu (AOL-LN) kullanımları (Burns, 1991b, p. 69)

Şekil 2’deki A örneğinde *baş ses* olan Do notası uzatılırken, alto partisinde, *Eolyen alt komşu* (AOL-LN) figürü olan La-Sol-La işlemesi gerçekleştirilmektedir. Söz konusu işleme, basta, tonik La’dan medyant Do’ya çıkılıp geri dönülmesiyle armonik olarak desteklenmektedir. Buradaki Do, AOL-LN figürünün armonik desteği olarak işlev gördüğü için, *Eolyen medyant* (AOL-M) olarak yorumlanmaktadır.

Şekil 2’deki B örneğinde, AOL-LN yapısının, beşinci derece (dominant) armonisi ile desteklendiği görülmektedir. Söz konusu yapı, kromatik geçit notası olan Sol# sesini de kullanarak toniğe çözülmektedir. Eolyen modundaki eserlerin özellikle bitiş kısımlarında, beşinci derece (dominant) armonisinin majörleştirilmesi oldukça sık rastlanan bir durumdur. Hatta bu kısımlarda Sol# sesinin yanı sıra, Do# sesinin de kullanıma girdiği ve eserlerin sıklıkla V-I kadansı ile sonlandığı görülmektedir (Burns, 1991a, s. 277).

Burns, AOL-LN yapısının, basta partisinde bir tonik arpeji ile desteklenmesine de sıkça rastlandığını belirtmektedir (1991a, s. 270). Şekil 2’deki C örneğinde, altodaki tonik La notası, AOL-LN Sol’e inerken, soprano partisinde *baş ses* Do notası sürdürülmekte ve bas partis, birinci derece sesi La’dan üçüncü derece sesi Do’ya gitmektedir. Bas partisinin çıkıcı tonik arpejine devam ederek beşinci derece sesi Mi’ye ulaştığı noktada, üst partilerde Sol ve Do sesleri hala tutulmakta

olduğu için, Do majör armonisinin birinci çevrimi ortaya çıkmaktadır. Ne var ki, daha geri planda değerlendirildiğinde, bu noktanın, sadece “tonik akorunun uzatılması” işlevini yerine getirmekte olduğu görülecektir. Bu noktadan itibaren soprano partisinde toniğe inen ve hiyerarşik olarak alt düzeyde yer alan bir üçlü yürüyüş başlamaktadır. Soprano partisi Si sesine indiğinde, alto partisindeki AOL-LN (Sol) sesi, kromatik geçiş notası olan Sol# sesine yükselmekte ve bu sayede yüzeysel bir dominant (V) armonisi meydana getirerek toniğe çözülmektedir.

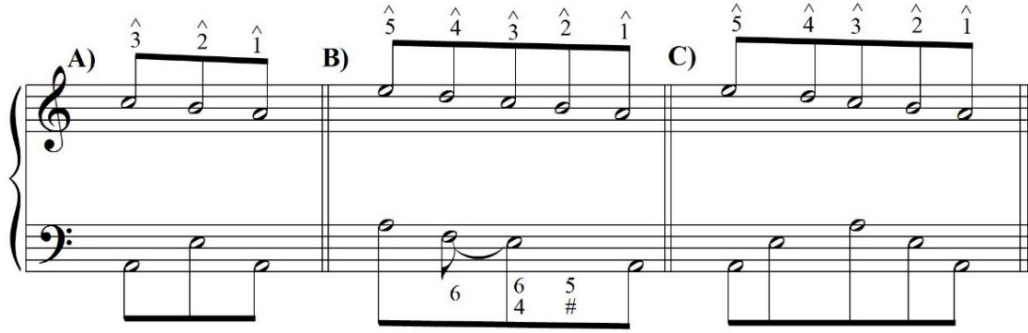
Şekil 2’deki D örneğinde, altodaki La sesinin AOL-LN Sol’e inişi, basta Mi sesi ile desteklenmekte, altoda AOL-LN sesi tutulurken basta bir Do majör arpeji (mi-sol-do) gerçekleştirilmektedir. Bas partisi Do’dan La’ya inerken, altodaki AOL-LN (Sol) doğrudan tonik La’ya çözülmektedir. Bu örnek daha geri planda değerlendirildiğinde, sopranoda Do-Si-Do işlemesi ile tutulan *baş ses* Do notasının bastaki tonik arpejiyle desteklenmekte olduğu ortaya çıkmaktadır.

Şekil 2’deki E örneğinde de bir “tonik arpeji yoluyla uzatma” durumu söz konusudur. Bu örnekte de geniş planda bir La minör arpeji gerçekleştirilmekte; fakat AOL-LN sesi, basta Do-Sol-Mi arpeji ile desteklenmektedir. Bastaki Sol sesi her ne kadar Do’nun dominantı olarak ortaya çıkmış olsa da, aslında, La’nın dominantı olan Mi sesini desteklemektir. Bu işlevi nedeniyle de bir *Eolyen üst komşu* (AOL-UN) olarak değerlendirilmiştir. Bas partisi Mi’den La’ya çözülmürken *Eolyen alt komşu* (AOL-LN) sesi de kromatik geçiş notası Sol# yardımıyla La’ya çözülmektedir.

Şekil 2’deki F örneğinde, AOL-LN yapısının bas partisindeki kullanımı örneklendirilmiştir. Buradaki AOL-LN (Sol) sesine her ne kadar Do’dan ulaşılmış olsa da, söz konusu Sol notası Do’nun dominantı olarak işlev görmemekte, daha ziyade tonik La için bir işleme sesi görevinde kullanılmaktadır.

### 1.1.2. Eolyen Modundaki Eserlerde Temel Yapı

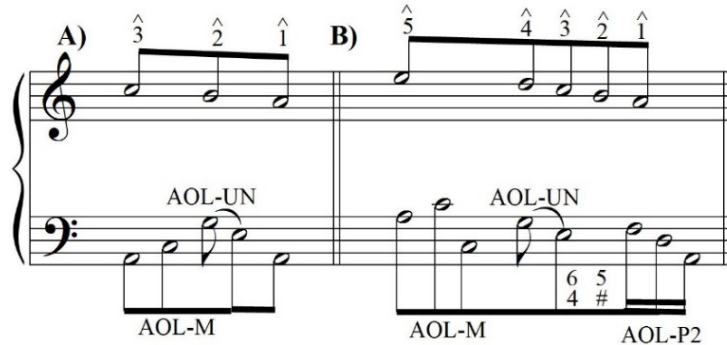
Eolyen modundaki eserlerde karşılaşılabilecek “Temel Yapı” (*Ursatz*) görünüşleri, genellikle, en arka planda geleneksel “tonal” kalıplara uygun olmakta; modal özellikler, daha ziyade, alt katmanlarda ortaya çıkmaktadır (Burns, 1991a, s. 280). Hem Eolyen modundaki eserlerde hem de minör moddaki eserlerde karşımıza çıkabilecek *Temel Yapı* örnekleri Şekil 3’te sunulmuştur.



Şekil 3. Eolyen modundaki eserlerde karşılaşılabilecek *Temel Yapı* olasılıkları - I (Burns, 1991b, s. 71)

Şekil 3'teki A örneğinde, i-V-i yürüyüşüyle desteklenmiş bir üçlü iniş yer almakta; B ve C örneklerinde ise yine geleneksel tonal şemaya uygun beşli inişler sergilenmektedir. Söz konusu inişler, B örneğinde i-iv<sub>6</sub>-V<sub>4-3</sub><sup>6-5</sup>-i armonik yürüyüşüyle desteklenmekte, C örneğinde ise i-V-i-V-i yürüyüşüyle desteklenmektedir.

Aşağıdaki iki örnekte ise, geleneksel tonal kalıpların dışında, modal karakterdeki *Temel Yapı* görünüşleri sergilenmektedir.



Şekil 4. Eolyen modundaki eserlerde karşılaşılabilecek *Temel Yapı* olasılıkları - II (Burns, 1991b, s. 71)

Şekil 4'teki A örneğinde, üçüncü derece sesi olan *baş ses* Do notası basta önce tonik La ile, daha sonra da *Eolyen-medyant* (AOL-M) ile armonik olarak desteklenmektedir. "Temel Çizgi" (*Urlinie*) ikinci derece sesi Si'ye indiğinde, bu noktanın armonik desteği olarak Sol notasının kullanıldığı görülmektedir. Fakat buradaki Sol notası, aslında La'nın dominantı olan Mi armonisi için bir *Eolyen üst komşu* görevi görmektedir. Temel çizginin, ikinci derece sesi Si'den birinci derece sesi La'ya inişi, basta dominant Mi'nin tonik La'ya çözülmesi ile desteklenmektedir.

Şekil 4'teki B örneğinde modal karakterde bir beşli iniş yapısı sergilenmiştir. Bu örnekteki armonik bas yürüyüşü, aynı bir önceki örnekteki gibi başlamaktadır. Tonik La, AOL-M olan Do'ya



gitmekte, bunun ardından *Eolyen üst komşu* figürü olan Sol-Mi işlemei gerçekleştirilmektedir. Dominant görevi gören Mi armonisi, Burns'ün "Eolyen plagal kapanış" olarak adlandırdığı VI-iv-i formülasyonu üzerinden<sup>4</sup> toniğe çözülmektedir.

## 2. ARMONİK ANALİZ VE FORM ANALİZİ

Eserin orijinali, Re Eolyen üzerinde yazılmıştır<sup>5</sup>; fakat anlatım kolaylığı açısından, eser, La sesine transpoze edilerek ele alınacaktır. Eser üzerinde gerçekleştirilen Şenkeryan analizin daha rahat anlaşılabilmesi amacıyla, öncelikle eserin armonik analizi ve form analizi üzerinde durulacaktır.

### 2.1 Armonik analiz

Eserin ayrıntılı akor şifrelemesi Şekil 5'te sunulmuştur. Eser, La minör akoru ile başlamakta, son akor "picardy üçlüsü" ile majörleştirilmiş olduğu için, La majör akoru ile sonlanmaktadır. Daha önce belirtildiği üzere, Eolyen eserlerde bu türden majör kapanışlara sıkça rastlanmaktadır. Eser içerisinde, Eolyen medyant (Do) armonisinin baskın kullanımı dikkat çekmektedir.

Şekil 5'te, cümle sonu kalıfları da numaralandırılarak sunulmuştur. Eserde *fermata* ile vurgulanan söz konusu cümle sonu kalıfları, aşağıda açıklanmaktadır<sup>6</sup>:

K<sub>1</sub>: Otantik kalış [Do: V<sup>7</sup> - I]

K<sub>2</sub>: Otantik kalış [la: V<sup>7</sup> - i]

K<sub>3</sub>: Dördüncü derece vasıtasıyla yarım kalış [la: iv<sup>5-6</sup> - V]

K<sub>4</sub>: Otantik kalış [Do: V<sup>6</sup>/V - V] (Dominantın tonikleştirilmesi)

K<sub>5</sub>: Otantik kalış [la: V<sup>7</sup>-I]

<sup>4</sup> Burns, Eolyen modundaki plagal kapanışlar için iki ayrı armonik formülasyon ortaya koymuştur. "AOL-P1" şeklinde kısalttığı ilk formül V<sup>6</sup>/<sub>5</sub>/iv -iv-i armonik yürüyüşüdür. Yukarıdaki metinde geçen Eolyen plagal kapanış formülasyonu ise (VI-iv-i), Burns'ün "AOL-P2" olarak adlandırdığı armonik formülasyondur (1991a, s. 271).

<sup>5</sup> Eserin orijinali için bkz. *371 vierstimmige Choralgesänge von Johann Sebastian Bach*. (4th ed.) A. Dörfel, Ed. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [c. 1875]. s.83.

<sup>6</sup> Literatürde kadansların tanımı ve isimlendirilmesine ilişkin değişik yaklaşımlar bulunduğundan, cümle sonundaki kalıflar Knippahls ve Möller tarafından yazılan "*Johann Sebastian Bach, der Choralatz: ein Lehrwerk*" (1995) adlı kitaba sadık kalınarak isimlendirilmiştir



## 2.2. Form analizi

Eserin form analizi şeması aşağıda verilmiştir (Tablo 1). Tablodaki kutucukların sol üst köşelerinde yer alan sayılar, ilgili kısmın başladığı ölçü numarasını belirtmektedir. Form analizi şemasına ait harflendirmeler, Şekil 5'teki nota üzerinde de sunulmuştur.

**Tablo 1.** Form analizi şeması (BWV 254)

1	<b>A</b>		7	<b>B</b>			
la: i		la: i	la: i		la: I		
1	<b>a<sub>1</sub></b>	4	<b>a<sub>2</sub></b>	7	<b>b</b>	9	<b>a<sub>2</sub>'</b>
la: i	Do: I	Do: i	la: i	la: i	Do: V	Do: I	la: I
				7	<b>b<sub>1</sub></b>	8	<b>b<sub>2</sub></b>
				la: i	V	Do: V	V

Eserin formal yapısı, Eolyen modunda başlayıp biten iki ana kısımdan oluşmaktadır. A kısmı Eolyen tonik armonisinde başlayıp Eolyen medyant armonisinde biten ( $a_1$ ) ve Eolyen medyant armonisinde başlayıp Eolyen tonikte sonlanan ( $a_2$ ) birbirinin benzeri iki cümleden ibarettir. B kısmının ilk cümlesi ( $b$ ) Eolyen tonik armonisinde başlayıp Eolyen medyant armonisinde sonlanmaktadır. Bu cümle, aynı ezgiye sahip iki cümlecikten oluşmaktadır; ilk cümlecik ( $b_1$ ) Eolyen tonik ile başlayıp Eolyen'in majör dominantı ile bitmekte, ikinci cümlecik ( $b_2$ ) ise Eolyen medyantın dominantı üzerinde seyretmektedir. B kısmının ikinci cümlesi ( $a_2'$ ), Eolyen medyant armonisinde başlayıp Eolyen tonikte sonlanmaktadır. Söz konusu cümle, A kısmının ikinci cümlesi ( $a_2$ ) ile hemen hemen aynı ezgiye sahiptir.

## 3. ŞENKERYAN ANALİZ

### 3.1. Temel Yapı (*Ursatz*)

Eser üzerinde gerçekleştirilen analiz sonucunda, eserdeki *Temel Yapı*'nın basta i-V-I yürüyüşüyle desteklenmiş bir *üçlü iniş* olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Söz konusu *Temel Yapı* şablonu, yukarıda Şekil 3-A'da açıklanmış olup, minör moddaki eserlerde de karşılaşılabilen geleneksel tonal şablona uymaktadır. Eserin modal özellikleri, daha alttaki yapısal katmanlarda ortaya çıkmaktadır.

### 3.2. Ön ve Orta Planlar

Eser üzerinde gerçekleştirilen Şenkeryan analize ilişkin *Ön Plan* ve *Orta Plan* detayları Şekil 6'da sunulmuştur.

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef line below. The systems are labeled 'Ön Plan', 'Orta Plan 1', and 'Orta Plan 2'. The first system, 'Ön Plan', is numbered 1 through 11. The second system, 'Orta Plan 1', is numbered 1 through 6. The third system, 'Orta Plan 2', is numbered 1 through 6. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs. Annotations include '3-Zug' (three strokes), 'AOL-LN' (Arbeitsplan - Lernnotiz), and 'AOL-M' (Arbeitsplan - Musik). Fingerings are indicated by numbers 1-6 and 'N'. Articulation marks like 'c.l.' and 'N' are also present. The bass clef line below each system shows a simplified version of the melody with these annotations.

Şekil 6. Ön ve Orta Plan grafikleri (3-Zug: Üçlü doğrusal yürüyüş; N: Komşu ses; c.t: Örtü ses)

### 3.2.1. Birinci ve Üçüncü Derece Akorlarının İşlevleri

Şenkeryan analizde, akorların işlevleri, içinde buldukları bağlama göre değerlendirilmektedir. Bu açıdan, eserde en sık kullanıma sahip olan La minör (“tonik”) ve Do majör (“medyant”) akorlarının eser içinde üstlenmiş oldukları yapısal görevler, Şekil 6’da sunulan grafiklerin daha iyi anlaşılabilmesini sağlamak amacıyla, aşağıda detaylıca incelenmiştir.

La minör akorunun eser içinde geldiği noktalar aşağıdaki tabloda sunulmuştur:

**Tablo 2.** La minör akorunun kullanıldığı ölçüler

Ölçü No.	Akorun geldiği vuruş
0	<i>Auftakt</i>
1	İlk vuruş
2	İkinci vuruş
4	İlk vuruş
5	Dördüncü vuruş
6	Üçüncü vuruş
7	İlk vuruş
9	İkinci vuruş
10	İkinci ve dördüncü vuruşlar

Eserin 0, 1, 5, 6, 7 ve 10’uncu ölçülerinde gelen La minör akorları, Eolyen armonisindeki “tonik” işlevinde kullanılmaktadır.

İkinci ölçüdeki La minör akoru, *Eolyen medyant* armonisi içinde görev yapmaktadır. Şekil 6’daki “Orta Plan 1” grafiği incelendiğinde, eserin ikinci ve üçüncü ölçüleri boyunca, sopranodaki Mi-Re-Do üçlü inşini destekleyen bir Do-Fa-Sol-Do bas yürüyüşünün belirginleştiği görülecektir. Buradaki la minör akoru, söz konusu Do-Fa-Sol-Do bas yürüyüşü içinde, Do-Fa arasında (Do-La-Fa şeklinde) bir basamak görevi üstlenmektedir (bkz. Şekil 6 - Ön Plan grafiği). Ayrıca aynı akor, alto partisindeki AOL-LN’yi (Sol) işleyen bir üst komşu sesini (La) de başlatmaktadır.

Dokuzuncu ölçüdeki La minör akoru, işlevsel olarak ikinci ölçüdeki La minör akoruyla aynı görevi görmekte; *Eolyen medyant* armonisi içindeki Do-Fa-Sol-Do bas yürüyüşü içinde, Do-Fa arasında (Do-La-Fa şeklinde) bir basamak görevi üstlenmektedir.

Dördüncü ölçüdeki La minör akoru da *Eolyen medyant* armonisi içinde görev yapmaktadır. Şekil 6'daki "Orta Plan 1" grafiği incelendiğinde, eserin üçüncü ölçüsünün son vuruşu ile beşinci ölçünün ilk vuruşu arasında, sopranodaki Do-Re-Mi üçlü tırmanışını destekleyen bir Do-Si-Do bas yürüyüşünün belirginleştiği görülecektir. Buradaki la minör akoru, söz konusu Do-Si-Do bas yürüyüşü içinde, Do ile Si arasında (Do-La-Fa-Re-Si şeklinde) bir basamak görevi üstlenmektedir (bkz. Şekil 6 - Ön Plan grafiği). Ayrıca aynı akorun, yine, alto partisindeki AOL-LN'yi işleyen bir üst komşu sesini (La) başlattığı var sayılabilir.

Do majör akorunun eser içinde geldiği noktalar aşağıdaki tabloda sunulmuştur:

**Tablo 3.** Do majör akorunun kullanıldığı ölçüler

Ölçü No.	Akorun geldiği vuruş
1	İkinci vuruş
2	İlk vuruş
2	Dördüncü vuruş
3	Üçüncü vuruş
3	Dördüncü vuruş
5	İlk vuruş
9	İlk vuruş
10	İlk vuruş

Eser içinde Do majör akorunun, ikinci ölçünün son vuruşundaki kullanımını dışında, daima *Eolyen medyant* olarak görev yaptığı görülmektedir.

İkinci ölçünün son vuruşundaki Do majör akorunun ise farklı bir görev üstlendiği görülmektedir. Şekil 6'daki "Orta Plan 1" grafiğinde, eserin ikinci ve üçüncü ölçüleri boyunca, sopranoda bir Mi-Re-Do üçlü inişinin, basta ise bu inişi destekleyen bir Do-Fa-Sol-Do armonik yürüyüşünün ortaya çıktığı gösterilmiştir. Söz konusu yapıya ilişkin "Ön Plan" grafiği incelendiğinde, sopranodaki üçlü inişte yer alan Re notasına Fa sesinden ulaşıldığı, bastaki armonik yürüyüşte yer alan Fa notasına ise Re sesinden ulaşıldığı göze çarpmaktadır. Sopranodaki Fa-Re inişi ile bastaki Re-Fa çıkışı arasındaki çapraz ilişki, Şenkeryan terminolojide "ses mübadelesi" ("*voice exchange*") olarak adlandırılmaktadır. Söz konusu kısımda "birinci çevrim" pozisyonunda kullanılan Do majör akoru da, bastaki Mi sesi ile Re-Mi-Fa çıkışında geçit rol oynamakta, sopranodaki Mi sesi ile de Fa-Mi-Re inişinde geçit rol oynamaktadır.

### 3.2.2. “Eolyen Alt Komşu” Kullanımları

Eserin en başında soprano partisinde duyurulan La sesi, hiyerarşik olarak *baş ses* Do'nun altında yer aldığı için, analizde, alto partisindeki birinci derece sesi olarak kabul edilmiştir. Aynı şekilde, birinci ölçünün ikinci vuruşunda gelen Do majör (birinci çevrim) akorunun tenor partisinde yer alan Sol sesi de *Eolyen alt komşu* (AOL-LN) olarak değerlendirilmiş ve grafiklerde alto partisine aktarılmıştır (bkz. Şekil 6). Söz konusu AOL-LN (Sol) notası, beşinci ölçünün ilk vuruşuna kadar - üst komşusu olan La sesi ile yer yer işlenerek - sürdürülmekte, ardından bas partisine inmektedir. Beşinci ölçünün son vuruşunda AOL-LN notasının, hem alto hem de bas partilerinde tonik La'ya çözüldüğü görülmektedir.

Eserin B kısmında da, 7-10. ölçüler arasında - alto partisinde - AOL-LN figürünün kullanıldığı görülmektedir. Fakat burada, A kısmından farklı olarak, tonik La'dan AOL-LN Sol'e iniş, kromatik bir geçit notası olarak işlev gören Sol# sesi ile sağlanmıştır (7. ölçü). A kısmında olduğu gibi *Eolyen medyant* armonisi ile desteklenen ve üst komşusu olan La sesi ile işlenen AOL-LN, onuncu ölçünün ikinci vuruşunda, alto partisindeki tonik sesine (La) çözümlenerek sonlanmaktadır.

### 3.3. Arka Plan

Analiz sonucunda elde edilen *Arka Plan* grafiği aşağıda sunulmuştur.

Ölçü no: 1 2 5 6 7 8 9 10 11

A B

AOL-LN AOL-LN AOL-LN AOL-M

Şekil 7. Arka Plan grafiği

*Arka plan* grafiği, - form analizine uygun olarak - eserin birbirine paralel iki kısımdan oluştuğunu ortaya koymaktadır. Eserin başlangıcından beşinci ölçünün sonuna kadar, basta tonik La'nın, sopranoda ise *baş ses* Do'nun uzatıldığı görülmektedir. Beşinci ve altıncı ölçülerde, sopranoda Do-Si-La (3-2-1) inişi gerçekleştirilmekte; söz konusu üçlü iniş, basta La-Mi-La arpejiyle desteklenmektedir. Bunun paraleli olarak, yedinci ve onuncu ölçüler arasında da basta tonik La'nın, sopranoda ise *baş ses* Do'nun uzatıldığı görülmekte; ardından yine basta La-Mi-La yürüyüşüyle desteklenen bir üçlü inişle sopranoda birinci derece sesi La'ya ulaşılmaktadır. İkinci kısımda ortaya çıkan söz konusu üçlü iniş, aslında eserin *Temel Yapı*'sını meydana getirmektedir. Bunun paraleli olarak birinci kısımda yer alan üçlü iniş ise, eserin bütünü göz önünde bulundurulduğunda, hiyerarşik yönden daha düşük bir seviyede konumlanarak basta tonik La'nın, sopranoda ise *baş ses* Do'nun on birinci ölçüye kadar uzatılmasına hizmet etmektedir.

Birinci ve ikinci kısımlarda, söz konusu üçlü inişlerin öncesinde yer alan *baş ses* Do uzatmalarının içsel yapıları, Burns'ün ortaya çıkarmış olduğu modal şablonlara uymaktadır. Eserin başlangıcından altıncı ölçüye kadarki kısımda, Şekil 2-F'de yer alan yapı ortaya çıkmaktadır. Burada, *baş ses* Do notasının, sopranoda bir Mi-Re-Do inişiyle uzatıldığı görülmektedir. Sopranodaki Mi sesi, basta AOL-M (Do) ile desteklenmekte; sopranodaki Re sesi ise, altodan bas partisine inen AOL-LN Sol ile desteklenmekte ve söz konusu AOL-LN'nin bastaki tonik La'ya çözülmesi ile soprano partisinde *baş ses* Do'ya geri dönülmektedir.

İkinci kısımdaki *baş ses* Do uzatması ise Şekil 2-D'de yer alan yapı ile örtüşmektedir. Eserin *Arka Plan* grafiğinde, bu kısımdaki *baş ses* Do notasının, sopranoda bir Do-Si-Do işlemesi ile uzatıldığı görülmektedir. Söz konusu kısımda yer alan yapının Şekil 2-D'den tek farkı, *baş ses* Do'nun komşu sesi Si'ye indiği noktada, doğal beşinci derece armonisi yerine, majörleştirilmiş dominant (Mi majör) akoruyla destekleniyor oluşudur. Söz konusu farklılık, eserin ön katmanları incelendiğinde anlam kazanmaktadır. Altıncı ölçünün son vuruşu ile dokuzuncu ölçünün ilk vuruşu arasında yer alan bu kısımdaki koral melodisine, yani *cantus firmus*'a bakıldığında, Mi-Do-Re-Si melodik figürünün tekrarlanmakta olduğu görülmektedir (bkz. Şekil 5). Bach, söz konusu figürün ilk sergilenişini La minör tonu üzerinden gerçekleştirmekte ve - "armonik analiz" kısmında K<sub>3</sub> olarak numaralandırdığımız yarım kalış ile - "dominant" Mi majör akorunda sonlandırmaktadır. Bu pasajın hemen ardından gelen "melodik tekrar" kısmını ise, ani bir mod değişimi ("*mutatio per modum*" [Bartel, 1997, s. 339]) vasıtasıyla Mi minör akorunda başlatarak, bu sefer *Eolyen medyant*



Do'nun dominantı olan Sol majör akorunda sonlandırmaktadır (K<sub>4</sub>). Söz konusu ani mod değişimi, yedinci ölçünün sonunda, alto partisindeki Sol# ile hemen ardından bas partisinde gelen Sol<sup>♭</sup> arasındaki çapraz ilişki üzerinden sağlanmaktadır. Eolyen dizisinin tizleştirilmiş yedinci derece sesi (Sol#), bu sayede natürelleştirilmekte ve hemen ardından (sekizinci ölçüde), söz konusu natürel yedinci derece sesi (Sol<sup>♭</sup>) üzerinde bir otantik kadans (K<sub>4</sub>) gerçekleştirilmektedir. Burns, burada karşımıza çıkan “partiler arasındaki ani Sol#-Sol<sup>♭</sup> ses değişimi ve bunun ardından sol üzerinde gerçekleştirilen kadans” yapısını, Bach’ın Eolyen armonizasyonlarındaki karakteristik bir özellik olarak nitelendirmektedir<sup>7</sup>.

Söz konusu pasajda söz-müzik uyumu açısından da ilginç bir durum söz konusudur. Eolyen modunun çok önemli bir karakteristiği (hatta deyim yerindeyse “kalbi”) olan natürel yedinci derece sesinin vurgulandığı bu pasaj, aslında *cantus firmus*’taki “*erkennst mein Herz*” sözünün armonizasyonudur. Türkçeye “kalbimi tanıyorsun” olarak tercüme edebileceğimiz bu sözlerin, Bach tarafından, yukarıda açıklanan armonik uygulamalarla, oldukça etkileyici bir şekilde vurgulanmış olduğu görülmektedir.

### 3.4. Organik Bütünlük: Yapısal Tekrarlar

Daha önce belirtildiği üzere, eserin *Temel Yapı*’sı, soprano partisinde Do-Si-La (3-2-1) üçlü inişinden ve bu inişi bas partisinde armonik olarak destekleyen La-Mi-La (1-5-1) yürüyüşünden oluşmaktadır. Söz konusu *Temel Yapı*’ya ilişkin şablon, eserin 5-6. ölçülerinde de ortaya çıkmaktadır (Bu durum, “3.3. Arka Plan” başlığı altında açıklanmıştır.).

Eser içinde, söz konusu şablonun *Eolyen medyant* üzerinde de ortaya çıkmakta oluşu dikkat çekicidir. Şekil 7’deki Ön ve Orta Plan grafiklerinde görüleceği üzere, eserin 2-3. ölçülerinde, *Eolyen medyant* yapısı içinde sopranoda bir Mi-Re-Do (3-2-1) üçlü inişi yer almakta, bu iniş basta Do-Sol-Do (1-5-1) yürüyüşü ile desteklenmektedir. Aynı şekilde, 9-10. ölçüler arasında da *Eolyen medyant* yapısı içinde bir Dol-Sol-Do (1-5-1) bas yürüyüşünün yer aldığı, fakat bu sefer, söz konusu yürüyüşün, soprano partisindeki Do-Re-Mi (1-2-3) üçlü çıkışını desteklediği görülmektedir.

<sup>7</sup> Lori Burns ile kişisel görüşme (e-posta yoluyla) (31/05/2015).

Soprano partilerinde yer alan söz konusu üçlü iniş ve çıkışlar, eserde “yapısal motif” olarak işlev görmektedir. Eserin “Ön Plan” grafiği incelendiğinde yoğun olarak kullanıldığı görülen söz konusu *yapısal motif*, aslında, eserin *Temel Çizgi*’sinden kaynaklanmaktadır.

Şekil 7’deki Orta Plan grafikleri incelendiğinde, *yapısal motif* kullanımları üzerinden, eserin A ve B kısımları arasında ilginç bir paralellik oluşturulduğu görülmektedir. Eserin A kısmında, ikinci ölçünün başından beşinci ölçünün ilk vuruşuna kadar, soprano partisinde önce Mi-Re-Do üçlü inişi, hemen ardından da Do-Re-Mi üçlü çıkışı ortaya çıkmaktadır. Buna paralel olarak, eserin B kısmındaki yedinci ve onuncu ölçüler arasında da, aynı şekilde, önce Mi-Re-Do üçlü inişi, ardından da Do-Re-Mi üçlü çıkışının bulunduğu görülmektedir<sup>8</sup>. Bu durum, eserin A ve B kısımları arasındaki paralelliği, *yapısal motif* kullanımı bazında da pekiştirmektedir.

*Orta Plan*’dan *Arka Plan*’a geçildiğinde, ikinci ve beşinci ölçüler arasında ortaya çıkan söz konusu Mi-Re-Do, Do-Re-Mi iniş çıkışının, aslında, soprano partisindeki Mi sesini uzatma işlevi gördüğü ortaya çıkmaktadır. Söz konusu Mi sesi de yine bir *yapısal motif* kullanımı sayesinde, Mi-Re Do şeklinde *baş ses* Do’ya dönmekte ve Şekil 2-F’de sunulan şablona uygun olarak *baş ses* Do’nun uzatılmasına hizmet etmektedir.

#### 4. SONUÇ

Eolyen modundaki eser üzerinde gerçekleştirilen Şenkeryan analiz sonucunda, minör tonalitede yazılmış bir eserde ortaya çıkabilecek bir *Temel Yapı*’ya ulaşılmış; söz konusu eserin modal özelliklerinin, arka ve orta planlarda belirginleştiği gözlenmiştir.

Eser, biçimsel olarak, birbirine benzer iki kısımdan oluşmaktadır. Her iki kısımda da, Eolyen tonik armonisinin uzatılmasından sonra 3’lü *Temel Yapı* figürasyonunun ortaya çıktığı görülmüştür. Söz konusu Eolyen tonik uzatmaları, eserin A kısmında basta *Eolyen medyant* kullanımı ile, B kısımda ise basta bir Eolyen arpeji yardımı ile gerçekleşmektedir. Ayrıca, söz konusu Eolyen tonik uzatmaları, eser genelinde, alto partisinde “AOL-LN” kullanımı ile desteklenmektedir.

Gerek ulaşılan *Temel Yapı*’nın gerekse Eolyen tonik uzatma yöntemlerinin, Lori Burns’ün çalışmasında sunduğu normlara uygun olarak ortaya çıktığı görülmüştür.

---

<sup>8</sup> Bu kısımdaki Mi-Re-Do üçlü inişinde yer alan Mi ve Re sesleri, Şenkeryan terminolojide “örtü ses” (“*cover tone*”) olarak adlandırılan bir yapı olarak ele alınmış ve ilgili kısımdaki Do-Si-Do uzatmasının üzerini örten bir çizgi olarak değerlendirilmiştir.

Esere ait *Temel Yapı*'nin arka ve orta planlarda Eolyen tonik ve Eolyen medyant üzerinde de ortaya çıkıyor oluşu, ayrıca 3'lü iniş - 3'lü çıkış şeklindeki yapısal motiflerin bütün planlarda varlığını hissettirmesi, eserin Şenkeryan anlamda bir organik bütünlüğe sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

Eser üzerinde gerçekleştirilen Şenkeryan analizin sonuçları, J. S. Bach'ın modal melodiler üzerine yazmış olduğu koral armonizasyonların teorik arka planını kavramak için, Lori Burns'ün ortaya çıkarmış olduğu yaklaşımın geçerliliğini destekler niteliktedir.

## KAYNAKÇA

- 371 *vierstimmige Choralgesänge von Johann Sebastian Bach*. (4th ed.). A. Dörffel (Ed.). Leipzig: Breitkopf & Härtel, [c. 1875].
- Bartel, D. (1997). *Musica poetica : musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Burns, L. A. (1991a). *J.S. Bach's chorale harmonizations of modal cantus firmi (Volume I)*. Doktora tezi, Harvard University, Cambridge.
- Burns, L. A. (1991b). *J.S. Bach's chorale harmonizations of modal cantus firmi (Volume II)*. Doktora tezi, Harvard University, Cambridge.
- Cœurdevey, A. (1993). L'analyse schenkerienne et ses frontières. *Revue de Musicologie*, 79(1), 5-30.
- Cook, N. (2007). *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siecle Vienna*. Oxford: Oxford University Press.
- Knippahls, H.-J., & Möller, D. (1995). *Johann Sebastian Bach, der Choralatz: ein Lehrwerk*. Wolfenbüttel: Mösel.
- Philips, E. R. (1981). Pitch Structures in a Selected Repertoire of Early German Chorale Melodies. *Music Theory Spectrum*, 3, 98-116.
- Schenker, H. (1954). *Harmony* (O. Jonas, Çev.; E. M. Borgese Ed.). Chicago: University of Chicago Press.