

ERKEN XIX. YÜZYILDA BİR DOĞAÇLAMA ŞEKLİ OLARAK PRELÜDLEME GELENEĞİ

Ayşe DİRİKER SİPAHİ,
Cihat AŞKIN

Abstract

Tradition of Preluding as a Way of Improvisation in the Early Nineteenth Century

Preludes composed for the keyboard and their “improvisatory character” has been a unique issue throughout the keyboard history. Preludes whose origin dates back to the improvisatory pieces of the lute players of the XVth century, have had many different faces up until the 21st century. The variety of preludes have revealed different characteristics according to the time and place they have been arised from. In this article, the ultimate focus point has been on the relatively free form of the nineteenth century prelude. This free form does not reveal an ultimately free style of improvisation but is fairly important for it represents how composers of the era make use of the preludes as improvisatory pieces for pianists to improve. Though improvisatory approach in the Western Classical Music is also an important aspect of the cadenza playing in the concerto tradition, with the impact of preluding, the idea of improvisatory character once again comes along.

Giriş

Piyano edebiyatında prelüdlar, piyano için yazılmış çeşitli türler arasında her zaman önemli bir yere sahip olmuştur. Genel anlamda prelüd türünün başlangıcı 15. yüzyıla dayanmaktadır. Bu dönemde prelüdlar, lavta çalgıcılarının icralarından önce çeşitli parmak ısıtma çalışmaları yaptıkları, enstrümanların akordunun icraya uygun bir hale gelebilmesi için bir nevi doğaçlama şeklinde çalınan parçalar olarak ortaya çıkmaktadır. 16. yüzyılda İtalya’da org için yazılmış olan *intonazione*¹’ler prelüd türünün ilk örneklerinden sayılmaktadır (Hutchinson 2000: 314). Bu terim aynı zamanda koronun ilk parçadan önce tonunu ayarlamak için çalınan kısa *toccata*² olarak da açıklanmaktadır (Shannon 2012: 280).

Yine 16. yy’dan başlayarak öncelikle İngiltere’de tuşlu çalgıların atalarından *virginal*³ için, bunu takiben İngiltere, Fransa ve Almanya’da org ve harpsichord (klavsen) için yazılmış prelüdlar, 20. yüzyıla gelene kadar bu türün hangi müzikal özelliklere sahip olduğu konusunda araştırmacı-lara ışık tutmaktadır. 17. yüzyılda orgun gelişimi sonucunda prelüdların önemli bir bölümü org için yazılmakla beraber klavsen için de yazılmış bir çok örneğe rastlanmaktadır. 17. yüzyılda özellikle Kuzey ve Güney Alman prelüd örnekleri, türün müzikal gelişimi açısından önemli bir yer tutmaktadır. Kuzey Alman prelüdlarında kullanılan bir akorsal, bir akıcı dizisel bölümlerden oluşan yapı

1- Aynı zamanda *toccata* türü ile de bağı bulunan *intonazione*, prelüdün ilk örneklerinden sayılmaktadır.

2- Genel olarak klavsenistin parmak tekniğini ön plana çıkartan hızlı ya da hızlı pasajları olan, füsnel yapısı olan ya da olmayan, aynı zamanda özellikle 17 yüzyılda İtalya’da prelüd türünün en yakın habercisi olarak kabul edilen tür.

3- Dikdörtgen bir klavseni tanımlamak için kullanılan İngilizce terim.

(bazılarında *stylus fantasticus*⁴ olarak da tanımlanmaktadır), Güney Alman prelüdlerinde çokça rastlanan polifonik doku, prelüdlerin zamanla birtakım özelliklerle tanımlanabildiğini göstermektedir. Bu yüzyılda bestelenmiş olan Fransız prelüdlere ise dokusal ve ritimsel anlamda tamamen ayrı bir duruşa sahiptir. Genel anlamda “ölçsüz prelüdlere” olarak sınıflandırılan bu prelüdlere, alışılmış olan nota değerlerini yansıtmamakta ve notaların hangi uzunlukta çalınacağı konusunda serbestliği icracıya bırakmaktadır (Moersch 2009: 161). Bu anlamda, 16. yüzyıl İtalyan *intonazione*lerinden sonra bu prelüdlerin doğaçlama şansını icracıya bir kez daha verdiği görülmektedir.

18. yüzyıl, prelüd edebiyatında 17. yüzyıla kıyasla biraz daha durgun bir dönemi işaret etmektedir. Özellikle Güney-Orta Alman prelüdlerinin dokusal özelliklerinin bir özeti olarak ortaya çıkan J.S. Bach'ın ve 17. yüzyıl Fransız prelüd okulunun ortaya çıkardığı yöntemleri geliştiren Rameau'nun prelüdlere 18. yüzyılda türün en çok göze çarpan örneklerini oluşturmaktadır. Bununla birlikte bir başka büyük parça öncesinde çalınmasa da, prelüd türünün “doğaçlama” kavramı ile birbirinin yerine geçecek şekilde kullanıldığı bilinmektedir (Mackenzie: 292). 18. yüzyıl sonlarına doğru prelüdlere, sonatlar ve başka büyük solo parçalar öncesinde çalınan doğaçlamaya yakın özellikler barındıran bir tür olmaya başlamaktadır (Goertzen 1996: 308).

19. yüzyıl başlarında ise prelüdlerin yukarıda bahsedilen resitallerde “başlangıç parçası olarak kullanıma özelliği” devam etmektedir. 17. yüzyılda org için yapılan bestelerin artışı gibi, 19. yüzyılda da piyano için bestelenmiş tüm türlerde bir artış gözlenmiştir. Bu anlamda bu yüzyılda bestelenen prelüdlere de çeşitli müzikal öğeler anlamında bir çok farklı özellik barındırmaktadır. Prelüdlere, prelüdü hangi dokuda bestelenmiş olduğu, yani polifonik, homofonik ya da başka bir dokudan bahsedilip bahsedilemeyeceği, emprovizasyona (doğaçlamaya) açık olup olmadığı, bestecinin prelüdü ya da prelüd dizilerini yazarken herhangi bir amaca yönelik bir tasarısının olup olmadığı, başka bir deyişle prelüdlerin pedagojik ya da virtüözik bir amaç için yazılıp yazılmadığı noktalarında çeşitlilik göstermektedir.

Bu yüzyılda yazılmış olan ilk prelüdlere daha ziyade pedagojik amaçlarla yazılmıştır. Carl Czerny, Antony Philip Corri, Muzio Clementi, Johann Nepomuk Hummel ve Friedrich Kalkbrenner gibi besteciler, öğrencilerin belirli konser parçalarını çalmadan önce doğaçlama yeteneklerini geliştirebilmelerine yardımcı olmak amacıyla bir takım prelüd albümleri yazmışlardır. Temperley'e göre, 1773 dolaylarında İtalyan besteci Giordani en çok kullanılan 14 tonda, uzunlukları 8 ile 15 ölçü arasında değişen pedagojik anlamda önem taşıyan ilk prelüd albümünü yayınlamıştır (Temperley 2009: 397). Bu pedagojik yaklaşım 19. yüzyılın ilk yarısında Clementi'nin *Preludes et Exercices* (Prelüdlere ve Egzersizler (1811)), Hummel'in *Preludes dans tous les 24 tons* (24 tonda Prelüdlere, 1815), Corri'nin *L'Anima Di Musica* serisinden dördüncü cilt olarak “Original System of Preluding” (Özgün Prelüdleme Sistemi, 1815), Kalkbrenner'in *op.88, 24 Prelüd* (1827), Czerny'nin *The Art of Preluding* (Prelüdleme Sanatı, 1849-9?) albümü gibi kaynaklarda gözlemlenebilmektedir. Daha sonra özellikle Chopin'in 24 prelüd seti ile birlikte virtüözitenin de ön planda olduğu prelüd setleri ortaya çıkmaya başlamaktadır.

Levesque'ye göre, notaya geçirilmiş örnekler ve kaynaklar dikkate alınarak, genelde dar bir açıdan ele alınmış olan 19. yüzyıl prelüdleme geleneğinin performans özellikleri incelenebilmektedir (Levesque 2008:109). Bu makalede ise 19. yüzyıl başlarında piyano enstrümanının gelişimiyle de çokça çeşitlenen prelüd örneklerinin doğaçlama yönünden nasıl bir değişim gösterdiği

4- 17. yüzyılda Kuzey Almanya org geleneğinde kullanılan, akıcı ve zamanlaması biraz da performansçıya bağlı pasajlar ile daha durgun bölümlerin birbirini takip etmesiyle oluşan doğaçlamaya dönük bir stil.

bir armonik çatı açısından ortaklıklara sahip örnekler üzerinden açıklanacak ve bu dönemde piyanistlerin prelüd icrası söz konusu olduğunda ne gibi yöntemleri takip ettiği üzerinde durulacaktır. Burada üzerinde durulan doğaçlama tanımı, tamamen bir serbestlik değil de, belirli oranda serbestliğe açık müzikal özelliklerin varlığı olarak tanımlanmaktadır.

Örnekler

Prelüdleme literatürünün demirbaş bestecilerinden Muzio Clementi'nin (1752-1832), *Preludes and Exercises* (Prelüdlere ve Egzersizler) adlı eseri bazen tek tek prelüdlere, bazen de bir prelüdü takip eden çalışmalardan (etüd) oluşan bir yapıya sahiptir. Bu ikili yapı, dönem piyanistlerini uzun süreli parçalardan (sonat gibi) önce doğaçlamaya yakın bir giriş çalarak hem kendilerini hem de dinleyici konsere hazırlamaya teşvik etme geleneğini yansıtan bir kullanım olarak görülebilir. Şekil 1'de Clementi'nin sıklıkla tercih ettiği arpej kullanımını barındıran bir prelüd örneği görülmektedir.

Şekil 1: Clementi "Preludes and Exercises"dan bir örnek

Şekil 1'de birinci ölçüde gösterilen arpej kullanımı, takip eden ölçülerde de aynı şekilde tekrar etmektedir. Diğer prelüd örneklerinde arpejli kullanımın yanı sıra çıkıcı ve inici dizisel akışlar da ön planda olabilmektedir. Bu anlamda Clementi'nin piyano çalma tekniklerini öğretici bir yaklaşım içinde olduğunu söyleyebiliriz. Hamilton'ın "Chopin'in piyano öğrencileriyle ders yaparken Clementi'nin *Preludes and Exercises* adlı kitabından yararlandığını" belirtmesi, bu fikri desteklemektedir (Hamilton 2008: 103). Şekil 1'de üçüncü ölçüde beşinci dereceye gelen yürüyüş, kromatik geçişlerle altıncı ölçüde tekrar beşinci derece V_4^6 akoruna bağlanır. Sonuç olarak I-V-I esas çatısı arasında çok fazla bir git-gel yaşanmadan ve basit kırık arpejlerin eşliği ile prelüd tamamlanır.

Clementi'yi takiben Philip Antony Corri (1784-1832), piyano edebiyatında önemli bir yere sahip olan *L'Anima di Musica* adlı pedagojik eserinin dördüncü cildini prelüdlere ayırmış ve özellikle 18. ve 19. yüzyılda resital programları öncesinde piyanistlerin doğaçlama kaynaklı prelüdlere

çalabilmeleri için önerdiği yöntemi altı basamakta açıklamıştır. Böylelikle bu dönemde bir piyanist, tamamıyla bu modelleri kullanarak ya da bu modellerden esinlenerek doğaçlamaya yakın prelüd örneklerini sunabilmiştir.

Corri, altı basamakta açıkladığı prelüd örneklerini klasik müzikte çok belirgin olan I-IV-V-I çatısı üzerinden anlatmaktadır. İlk basamakta sade bir I-V-I geçişi, ikinci aşamada ise I-IV-V-I (tam otantik kadans) özelliğini vurgulayarak sonraki aşamalar için temel hazırlamaktadır. Üçüncü aşamada ise ikinci aşamada kullanılan tam otantik kadans temel alınarak, ilgili derecelerdeki akorlar arpejli onaltılıklar şeklinde çalınır. Dördüncü aşama prelüdleme, aynı tonik derecesindeki bas üzerine kurulu arpejli ya da dizisel akışların bulunduğu gruptan meydana gelmektedir. Beşinci aşamada ise yine arpejli ve dizisel akışların olduğu kodalar dördüncü aşamadan farklı olarak prelüdün sonunda beşinci derece üzerindeki yedili akorla toniğe bağlanmaktadır. Başka bir deyişle, beşinci aşama, birinci aşamada önerilen geçiş temeli (I-V-I) üzerine kurulu, onun daha geliştirilmiş bir şeklidir.

Son olarak altıncı aşamada prelüdlere bu aşamaya kadar görülen özelliklerinin önemli bir kısmını içerdiği söylenebilmektedir. Şekil 2'de ise sol minör prelüd görülmektedir. Arpejli beşli akorlarla başlayan prelüd, hızlı akıcı dizilerden oluşan bir geçit sonrasında hızlı arpejli ve dizisel akışlı bir geçite bağlanır ve yavaş bir arpejle sona erer. Armonik anlamda I-IV-V-I çatısı içerisinde daha serbest pasajların kullanımı ile bu çatı daha geniş bir alanda kullanılmaktadır. Bu anlamda Corri, Clementi'yle karşılaştırıldığında "prelüdleme sanatı olgusu" içinde bir piyaniste daha ileri seviyede bir kaynak sunabilmektedir. Bu durumu açacak olursak, en son tonik akora gelene kadar yer alan akorlar (IV^6 , vii^0/V , V_4^6) süresince, sağ el tarafından çalınan virtüözik akıcı arpejli ya da dizisel pasajlar, Clementi örneğinde görülen basit arpejli eşliklere göre çok daha gelişmiş bir yapıyı gözler önüne sermektedir. Altıncı aşama prelüdlere örnekte de görüldüğü gibi belirli ölçü çizgilerine sahip değildir. Bu durum prelüdün tam anlamıyla serbest bir doğaçlamaya açık olduğunu göstermese de, belirli sınırlar içinde bir serbestliğe sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

Şekil 2: Corri Prelude 6. Aşama No:16

Carl Czerny (1791-1857), *The Art of Preluding* (Prelüdleme Sanatı) adlı eserinde Corri'nin *L'Anima di Musica* adlı eserinde olduğu gibi öncelikli olarak prelüd sistemini açıklamaktadır. Corri'nin sisteminden farklı olarak Czerny, John Bishop'un (1817-1890) derlemesine göre, esas prelüd örneklerinden önceki aşamaları sadece iki grupta toplamaktadır. İlk aşamada V-I iskeletini akorlar üzerinden veren Czerny, ikinci aşamada bu iskeletin daha geliştirildiği ve birbirine benzemeyen örnekler sunmaktadır. *The Art of Preluding* adlı eserde bulunan prelüdlere arpej ve dizisel akışlara önem verilmektedir. Ancak bu kitapta bulunan dizisel akışlar Clementi ve Corri'de görülen örneklerle daha farklı çarpanlara sahip olabilmektedir. Bu değişiklikler içinde beşli akorlar dışında yedili akorların da arpejli kullanımı, genellikle dörtlü veya daha fazla onaltılıklardan oluşan gruplardan meydana gelen dizilerin piyano tekniğinin geliştirilmesine olanak sağlayacak bir biçime sahip olması (örneğin iki elde paralel olarak çalınan onaltılıklı dizilerin varlığı), oktavlı kullanımlar şeklinde sayılabilmektedir. Czerny'nin *The Art of Preluding* adlı kitabının 74 numaralı parçasında, bahsedilen bu özelliklerin büyük bölümüne bir arada rastlanmaktadır. Altılı onaltılıklı gruplardan oluşan sağ el, geniş aralıklı sol el eşlik ve kırık bir arpejleme olarak da adlandırılabilir beşli akorların iki el arasında bölünmesi göze çarpan noktalardır. Sağ elde oktav kullanımı ile hem armonik hem piyanistik açıdan daha güçlü bir ifade sağlanmaktadır.

Şekil 3'te 74 numaralı prelüdün son üç ölçüsü görülmektedir. Bu ölçüye gelene kadar bir etüd yapısına uygun ilerleyen prelüd (on altılıklarla dolu sağ el ve buna eşlik eden kırık oktav ve akorlardan oluşan sol el), oktav ağırlıklı sol elde üçlü onaltılık aralıkların ve sağ elde onaltılık oktavların olduğu bir bölümden sonra Şekil 3'te görülen 11. ölçüye bağlanır. 11. ölçüde iki elde görülen kromatik diziler parçanın katı ölçü düzeninden bir nebze sapmasına neden olmaktadır. Başka bir deyişle, tüm parça boyunca gözlenen dört dörtlük ölçü düzeni 11. ölçüde yerini sekiz vuruşluk bir düzene bırakmaktadır. Bu noktada prelüdün, diğer birçok Czerny prelüdde olduğu gibi daha esnek ve zamanlamayı icracıya bırakan bir tarafının da olduğu söylenebilmektedir. Son iki ölçüde ikinci derece birinci çevrim yedili akoru, yükseltilmiş dördüncü derecede eksik yedili akoruyla beşinci dereceye bağlanır ve prelüd tam otantik kadansla sonlanır. Corri ile kıyaslandığında son kadans akorlarına (ii^6 , vii^0/V , V_4^6 , V_4^7) gelmeden, sadece V_4^6 akoru üzerinde virtüözük bir dizisel akış gözlemlenmektedir. Bu anlamda son kadans sadece akorların vurgulanması şeklinde bir yapı olarak yer almaktadır.

Şekil 3: Czerny The Art of Preluding No:74, Ölçü: 10-15

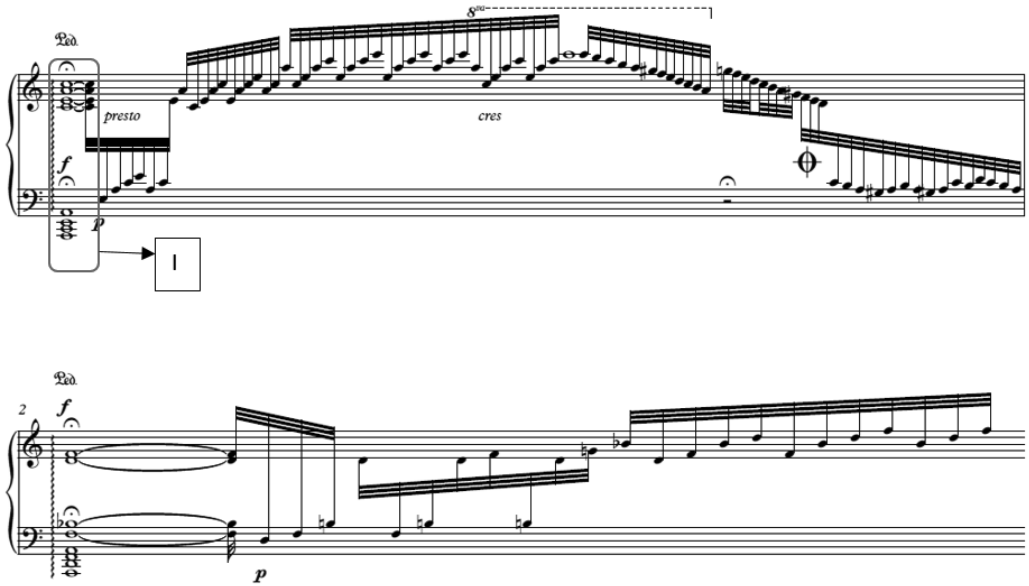
Şekil 4'te Hummel'in op.67 "24 prelüd" albümünden 1 numaralı prelüdü yer almaktadır. Hem prelüdleme geleneğinin önemli bir temsilcisi, hem de Chopin Op. 28 prelüdlere öncesinde prelüdün tam anlamıyla bir karakter parçası olması yolundaki ilk örneklerini barındıran bu albüm, şekilde görülen ilk örneğiyle özellikle başlığında da belirtildiği gibi "quasi improvisazione (emprovizasyon gibi)" doğaçlamaya yönelik özellikler barındırmaktadır. Bu özellikler arasında en belirgin olanı, parça başında verilmiş olan dört dörtlük ölçünün ikinci ölçü itibarıyla serbest bir kullanıma dönüşmesi olarak sayılabilir. Bunun yanında, ikinci ölçüde görülen tempo ile ilgili bilgilendirmeler

(*accelerando*, *presto* gibi) yönlendirici olsa da, piyanistin müziği istediği serbestlik içinde çalmasına da imkan vermektedir. Prelüd boyunca beşli ve yedili akorların arpeji biçimde ve *presto* bölümdeki oktav kullanımı dikkat çekicidir. Bu prelüdde I-V-I çatısı, sol elde verilen akorlar dikkate alındığında, incelenen bazı örneklere göre (özellikle Corri ve Czerny örnekleri) çok daha sade bir şekilde kullanılmıştır. Kırık bir tonik derecesi akoru üzerine kurulmuş olan giriş (1. ölçü), ikinci ölçünün ilerleyen yerlerinde çevrilmiş dominant yedili akoruna ve sonra da altı-dört akoruna bağlanarak, tekrar toniğe ulaşmaktadır. Sade armonik yapısı bir tarafa konulduğunda özellikle beşinci derecelerde görülen, sağ el tarafından çalınan akıcı virtüözik dizi kullanımı, Şekil 2'de görülen Corri prelüddeki kullanımla benzerlikler göstermektedir. Her ne kadar Corri prelüdde IV. derece üzerinde de böyle akışlara rastlansa da, her iki prelüdde de son yedili dominant akora gelene kadar olan yürüyüşlerde görülen arpeji, oktavlı ya da diatonik inici ya da çıkıcı dizilerin, dönem prelüdderinde önemli bir yere sahip olduğu gözlenmektedir.

The image displays four systems of musical notation for Hummel's Prelude Op. 67 No: 1. The first system is marked 'a capriccio sostenuto' and 'sf', with a box labeled 'I' pointing to the first measure. The second system is marked 'sf' and contains a box labeled 'V₃⁴' pointing to a chord. The third system is marked 'leggiero' and contains a box labeled 'V₄⁶' pointing to a chord. The fourth system is marked 'Presto' and 'Andante', with a box labeled 'V₇' pointing to a chord. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Şekil 4: Hummel Prelude Op. 67 No: 1

Şekil 5'te görülen Kalkbrenner'in 20 numaralı prelüdü, 24 prelüdden oluşan albümde belki de piyanistik açıdan en serbest yazıma sahip prelüdlere biridir. Aynı zamanda tam otantik kaddansla bitmeyen armonik çatısı ve ikinci bir bölüme bağlanan ekstra bir giriş bölümü⁵ yapısıyla, armonik ve kurgusal olarak da önceki prelüdlere göre çok daha alışılmamış bir şekle sahiptir. Ancak önceki örneklerin bir kısmında karşılaşılan özelliklerden biri bu prelüdde de mevcuttur: Özellikle Şekil 4'te görülen Hummel'in prelüd örneğinde rastlanılan özellikler (arpejli veya arpejsiz çıkıcı ve inici diziler) bu prelüdde daha da geliştirilmiş bir şekilde sunulmaktadır. Parça başında dört dörtlük ölçü birimi verilmiş olmasına rağmen, giriş bölümü boyunca ölçü başlarında verilmiş arpejli beşli akorlar üzerinde, dört dörtlük süresini aşan bir zaman dilimine yayılmış onaltılıklardan oluşan akıcı diziler bulunmaktadır. Başka bir deyişle dört dörtlük ölçü biriminin dışına çıkılmaktadır. Bu örnekte görülen akıcı pasajlar da önceki örneklerde ön plana çıkan arpejli (beşli ve yedili akorların kırılarak kullanımı) ve diatonik inici ve çıkıcı dizilerden oluşmaktadır. Tonik akoru ile başlayan prelüd, si bemol majör yedili akorunun komşu akor olarak kullanılmasıyla daha sonra la majör dominant yedili akoruna bağlanmakta ve prelüdün birinci bölümü bu şekilde sonlanmaktadır. Bahsedildiği gibi akor geçişi olarak çok ayrıntılı bir yapıya sahip olmayan prelüdün giriş bölümündeki virtüöz inici ve çıkıcı pasajlar, önceki örneklerle kıyaslandığında çok daha gelişmiş bir yapıya sahiptir.



Şekil 5: Kalkbrenner Prelude Op. 87 No: 20 Ölçü: 1-2

5- Bu prelüd bir giriş ve daha sonra iki dörtlük bir *andante* bölümden oluşmaktadır.

Sonuçlar

İncelenen örnekler, 19. yüzyıl girişinde ve yüzyılın başındaki prelüd örnekleri arasından seçilmiştir. Bu prelüdlere bir kısmı (Clementi, Corri, Czerny) ilgili dönemde piyanistlerin doğaçlamaya yönelik yeteneklerini geliştirmek amacıyla yazılmış olan pedagojik parçalardan, bir kısmı (Hummel ve Kalkbrenner) da Chopin'in op.28 "24 Prelüd" albümüyle doruğa ulaşan prelüdü bir karakter parçası olma özelliğine doğru giden yolda denemeler olarak görülebilecek örneklerden oluşmaktadır. Seçilen örnekler göz önüne alındığında ön plana çıkan özellikler aşağıdaki gibidir:

Örneklerin önemli bir kısmı tam otantik kadans çatısı (I-IV-V-I) üzerinden yazılmıştır. Bazı örneklerde bu çatı en yalın haliyle (örneğin Şekil 4'te incelenen Hummel prelüd Op. 67, No:1) verilmiş, bazılarında (örneğin Şekil 5'te incelenen Kalkbrenner prelüd, Op. 87, No:20) ise modülasyonlar, ya da anlık ton değişiklikleriyle zenginleştirilmiştir.

Piyano icracılığı açısından belirli ritmik kalıplar ön plana çıkmaktadır. Bunlardan biri beşli ya da yedili akorların arpejli kullanımıdır. Bu arpejli kullanımlar ağır akor girişleri ya da akıcı virtüöz diziler halinde olabilmektedir.

İkinci olarak ayırt edilebilecek ritmik kalıplar, bir takım arpejsiz kullanımları barındırmaktadır. Bu kullanımlar çıkıcı ve inici diatonik diziler olarak gözlemlenmektedir. Bu diziler üç farklı kullanım ile sunulmaktadır:

- 1) Sol elde kök akorun duyurulup daha sonra dizilerin ya tamamen sağ el partisinde, ya da sağ el ve sol el partilerinde dönüşümlü olarak görülmesi şeklinde
- 2) Sağ veya sol elde dizilerin çalınması sırasında sol veya sağ elin genellikle akorlarla eşlik etmesi şeklinde
- 3) Ya da eş zamanlı olarak iki partide de dizilerin varlığı şeklinde

Üçüncü olarak gözlemlenen özellik ise oktav kullanımı olarak belirlenmektedir. Oktavlar hızlı akıcı diziler şeklinde ya da eşlik görevinde görülebilmektedir.

Yukarıda bahsi geçen armonik ve ritmik özellikler, 19. yüzyıl başında prelüdlere gözlemlenen en belirgin özellikler olarak sayılmaktadır. Bu özelliklerin prelüdleme tekniğinin geliştirilmesinde ve doğaçlamaya yönelik kullanımda önemli bir yere sahip olduğu belirlenmiştir. Bir piyanistin, yukarıda bahsi geçen armonik ve ritmik kalıpları istediği şekilde, ancak temeline sadık kalarak uygulamasıyla 19. yüzyıl prelüdleme sanatına dair önemli ipuçları elde ettiği vurgulanabilmektedir.

Referanslar

- Clementi, Muzio. *Preludes and Exercises*. C.F. Peters, Leipzig.
- Corri, Philip Antony. *L'Anima di Musica, Part IV, Original System of Preluding*. Chapell and Co., London.
- Czerny, Charles. *The Art of Preluding as applied to the Piano Forte*. John Bishop. R. Cocks and Co., London
- Goertzen, Valerie Woodring. 1996. "By Way Of Introduction: Preluding by 18th- and Early 19th-Century Pianists" *The Journal Of Musicology*, 14 (3): 299-337.
- Hamilton, Kenneth. 2008. *After the Golden Age, Romantic Pianism and Modern Performance*. New York: Oxford University Press.
- Hummel, Johann-Nepomuk. "Preludes Op. 67" *Sonaten und Klavierstück. Vol:3, No:3*, Vienna, Charles-Wilfrid Bériot. Universal Edition.
- Kalkbrenner, Friedrich Wilhelm. *24 Preludes, Op. 88*. Pleyel, Paris.

- Levesque, Shane. 2009. "Functions and Performance Practice of Improvised Nineteenth Century Piano Preludes" *Dutch Journal of Music Theory* 13 (1): 109-116. <http://upers.kuleuven.be/sites/upers.kuleuven.be/files/2008_1_13.pdf> (Erişim tarihi, 15 Ocak 2015)
- Moersch, Charlotte Mattax. 2009. "Keyboard Improvisation In The Baroque Period" Solis Gabriel ve Bruno Nettle. *Musical Improvisation: Art, Education and Society*. s. 150-170. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Pierce, J. Mackenzie. "Ersatz Improvisation: Chopin's Op. 28 and the Published Prelude Collection" <www.academia.edu> (Erişim tarihi, 2 Aralık 2015)
- Shannon, John R. 2012. *The Evolution of Organ Music in the 17th Century*. North Carolina: MacFarland and Company Inc., Publishers.
- Temperley, Nicholas. 2009. "Preluding At the Piano" Solis Gabriel ve Bruno Nettle. *Musical Improvisation: Art, Education and Society*. s. 323-341. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.