**BAROK SANAT, BAROK MÜZİK VE**

**J.S.BACH ÜZERİNE ARAŞTIRMA VE İNCELEMELER (2)**

**Prof. Cevad Memduh Altar Göztepe, 5 Ocak 1993**

**BAROK TÜRDE MÜZİK SANATI:**

Müziğin oldukça dinamik bir gelişim dönemi içinde, ***Barok Müzik*** terimi ile nitelendirilen ve 1600 yılından 1750 yılına kadar kesintisiz sürüp giden 150 yıllık bir süreye egemen olması, alabildiğine zengin, renkli ve olağanüstü anlamlı bir yaratış türünün meydana gelmesine imkân sağlamıştır. Müzik sanatında çoğunlukla ***Polifonik*** (*Polyphonique*) [çoksesli] stile yön veren bu dönem, müzik tarihinde ***Ön-Klasikler Dönemi*** (*Pré-Classique*’ler) ya da ***Bas-Şifre-Çağı*** (*Bas-Chiffré*) olarak da adlandırılmaktadır.

Barok Müziği oluşturup geliştiren uzunca bir dönem içinde, seslerin aynı zamanda ***Kromatik*** (*Chromatique*) bir düzen içinde değerlendirilmiş olması, üzerinde önemle durulması gereken bir konu olma niteliğindedir, şöyle ki:

Böylesine bir yenilenme çağı içinde, eserlerine çok daha zengin bir karakter ve bütünlük sağlamak isteyen besteciler, antik Grek müziğinin yeniden canlandırılıp değerlendirilmesine özen göstermişler ve operalarında ***Monodik-Reçitatif***’lere bu yoldan geniş ölçüde yön vermişlerdir; ve gene bu tür eserlerde ***Kromatik*** gelişime de geniş ölçüde olanak sağlamışlardır ki, bu tür bir anlayışla oluşturulan Monodik-Reçitatif’ler ve dolayısıyla bu tür Operalar, âdeta resim yaparcasına canlı ve renkli bir hareket güzelliği ile, tınısal bir büyüklüğe sahip olmuşlardır.

Barok stilde eser meydana getiren ünlü bir besteci, müzik sanatının “ritim”, “hareket” ve “tını” gibi üç önemli öğesini, tüm gücü ile ağır basan ve alabildiğine yüklü anlatım birimlerine dönüştürmede her zaman başarılı olmuştur. Nitekim bu doğrultuda oluşturulmuş bulunan büyük çapta yazılmış eserlerde, koronun ağır basan etkinliğini, ***Koloratur-Aria***’ların ağırbaşlı zenginliğini ve enstrümantal tınlayıştaki kitlesel etkinliği özellikle gözden uzak tutmamak gerekir; ve bu arada eserlerin tınısal dokularında önemle yer alan ***Bas-Tonu***’nun rolü olağanüstü nitelikte önem taşımaktadır.

Barok Müziğin 17. yüzyıldaki en önemli bestecilerine gelince, müzik sanatında Rönesans esprisine oldukça yakın olan bu dönemde büyük işler başaran besteciler arasında, aşağıda adlarına değinilen ünlü sanatçılar yer almaktadır: **Claudio Monteverdi** (1567-1643), **Luigi Rossi** (1598-1653), **Alessandro Scarlatti** (1659-1725), **François Couperin** (1668-1733), **Jean-Baptiste Lully** (1632-1687), **Jean Philippe Rameau** (1683-1764), **Henry Purcell** (1658-1695), **Giacomo Carissimi** (1604-1674), **Heinrich Schütz** (1585-1672), **Antonio Vivaldi** (1678-1741). Bunlardan Monteverdi, Rossi, Scarlatti, Lully, Opera ve Cantat’ları ile, Carissimi ve Schütz, Oratoryum’ları ile tanınmışlardır.

Ayrıca **Gregorio Allegri** (1582-1652), **Andrea Gabrieli** (1533-1586), **Michael Praetorius** (1571-1621), **Johann Rudolph Ahle** (1625-1673, Katolik ve Protestan ayinleri için dinsel müzikler yazmışlardır. **Jan Pieterszoon Sweelinck** (1562-1621), **Girolamo Frescobaldi** (1583-1643), **Johann Kaspar Kerll** (1627-1693), **Johann Pachelbel** (1653-1706), **Dietrich Buxtehude** (1637-1707), **Georg Böhm** (1661-1733), Org ve Klavsen eserleri bestelemişlerdir.

Müzikte, Yüksek-Barok-Dönemi başlığı ile nitelendirilmesi gereken çok önemli bir yaratış süresi daha vardır ki, bu dönemin dünya çapında üne ulaşan bestecileri üstünde dikkatle durulması gerekmektedir. Aralarında **Johann Sebastian Bach** (1685-1750) ve **Georg Friedrich Händel** (1685-1759) gibi büyüklerin bulunduğu öteki ünlü sanatçılar şunlardır: **Arangelo Corelli** (1653-1713), **Jean Philippe Rameau** (1683-1864), **Johann Stamitz** (1717-1757), **Georg Philipp Telemann** (1681-1767).

Bu konuda önemle göz önünde bulundurulması gereken en ilginç sorun, Barok stilde meydana getirilmiş bulunan eserlerin sahip oldukları özellikleri, Müzik’te, Görsel Sanatlar’da olduğu gibi açık ve belirli niteliklerle sınırlayabilmenin kesinlikle mümkün olamayacağı gerçeğidir. Buna rağmen, Görsel Sanatlar’da yapısal varlığı oluşturan değişik türlerden Bölüm, Birim ve Parça türünden öğelerin, eserin tümünü organik bir bütüne dönüştürmesi doğrultusunda meydana gelen Teknik ve Estetik oluşumların, her çaptaki müzik eserleri için de geçerli olduğunu gözden uzak tutmamak yerinde olur (!).

Barok müziğin Rönesans sanatına oldukça yakın doğrultuda meydana gelmiş olduğuna yukarıda kısaca değinmekle yetinilmiştir. Ne var ki buraya kadar belirtilmeye özen gösterilen kronolojik bir özeti, tam bu noktada kesin ve gerçekçi bir yoruma bağlamanın doğru olacağı kanısı ağır basmaktadır; XX. yüzyılın büyük müzikologu **Joseph Gregor** bu konuda şöyle demektedir: ***“Barok sanat, Rönesans’ın koşullarına bağlı olarak gelişimini sürdürmüş, ama Rönesans’a özgü koşulların kapsamı altında İnsan’a yönelmiş ve insanoğlunun özelliklerini geniş ölçüde değerlendirerek kökleştirmiş ve varlığını böylece kanıtlamada başarılı olmuştur”***.[[1]](#endnote-1)

Joseph Gregor gibi, meslek yaşamının tümünü Opera Sanatı doğrultusunda değerlendirmede dünyada tanınmış bir bilim adamının (müzikologun) Barok’u, temelde ***“İnsan’a yönelik bir yaratış esprisi”*** olarak nitelemesi, tam anlamıyla yerinde bir yorumdur; çünkü Barok Sanat’a dinsel konulardan çok daha ziyade “insan”ın günlük yaşamı ile ilgili nice bin aktivitesi konu olmaktadır. Rönesans sanatında ise, konu geniş ölçüde “tanrısal”dır, “mistik”tir. Böylesine kesin bir gerçek, Yüksek Rönesans’ın oluşturduğu Barok Sanat’ın Görsel Sanatlar’la ilişkili eserleri için olduğu kadar, Müzik Sanatı için de aynen geçerlidir; çünkü Barok stilde meydana getirilmiş olup, daha çok dünyanın belli başlı kültür ve sanat merkezlerini süsleyen sarayların, parlamentoların, meydanları kucaklayan antik sütunlu arkadların, anıtsal çeşmelerin, müzelerin, tabloların, heykellerin ve daha nice anıtsal binaların yanı başında, bu binaların toplantı veya konser salonlarında icra edilmek üzere, dünya çapında tanınmış büyük bestecilerin, Barok üslûpta meydana getirilmiş Senfonileri, Konçertoları, Süitleri, Sonatları, solo enstrüman parçaları, eşliksiz violon Partitaları (J.S. Bach), hatta büyük çapta ve dinsel olmayan koro eserleri, v.b., aynı yüzeyde üstünlüğe sahip olarak yer almış bulunmaktadır. Onun içindir ki Barok Sanatı, ***“Rönesans’a özgü mistik espriden, laik ve profan espriye geçiş”*** olarak nitelemek yerinde olur.

**Göztepe, 17.1.1993**

**JOHANN SEBASTIAN BACH’ın kişiliği, Sanat Müziği’ne getirdikleri ve eserleri üzerine araştırma ve incelemeler:**

Müzikte Barok Sanat’ın en başta gelen yaratıcısı olan **Johann Sebastian Bach** (1685-1750), özellikle evrensel yaratıcılığın düşünsel, estetik ve teknik doğrultularda erişebildiği aşamaların, kendi eşsiz buluşları ile çok daha ileri aşamalarda odak noktasını oluşturabilen besteci olarak başta taşınmıştır; ve her zaman başta taşınacaktır da.

Johann Sebastian Bach, 21 Mart 1685’te Almanya’da Saksonya eyaletinin önemli yönetim merkezlerinden biri olan ***Eisenach*** kentinde dünyaya gelmiş, 28 Temmuz 1750’de, zamanla Bach Kenti adını taşıyabilme ayrıcalığına da erişebilmiş olan o ünlü kültür ve sanat kenti ***Leipzig***’de ölmüştür.

Batıda her ünlü bestecinin yaşamına, eserlerine ilgi duyarak onlar için biyografiler yazmış birçok yazar vardır. Bunların arasında özellikle Beethoven’e, Mozart’a, Wagner’e, Chopin’e büyük bir hayranlıkla bağlı olarak çok güzel ve değerli eserler vermiş olan ünlü yazarlar da yer almaktadır. Ne var ki J.S. Bach’ın kendine özgü aktivitesi ile çok yakından ilgilenerek geniş boyutlu eserler vermiş ünlüler de vardır ve bunların arasında **Johann Nikolaus Forkel** (1749-1818) ve **Julius August Spitta** (1841-1894) gibi Müzikoloji’nin oluşup gelişimine büyük çapta katkıda bulunmuş olan dünyaca ün kazanmış iki büyük yazar ile, Teolog, Filozof, Tıp Doktoru ve Organist olarak dünyaca tanınmış olan Prof. Dr. **Albert Schweitzer** (1875-1965) gibi bir yazar da vardır.

Dünyanın belli başlı kültür, sanat ve özellikle müzik merkezlerinde adedi sayılamayacak kadar çok olan Bach yazarları arasında, bu konudaki araştırma ve incelemelerine değinilmesi gereken bir başka ünlü Bach yorumcusu de **Johann Friedrich Rochlitz**’tir (1769-1842). Bu ünlü müzikolog, Bach’ın ölümünden 19 yıl sonra, ana vatanı olan Leipzig’de doğmuş, Bach’ın yıllarca yönettiği ve bugün bile Müzik Lisesi olarak varlığını sürdüren ***Thomasschule***’de eğitim görmüş, üniversitede İlahiyat okumuş, fakat sonraları kendini tamamen edebiyata vererek birçok edebî eser yayımlamış, bu arada Bach ve sanatını ihmal etmeyerek, “Müzik Dostlarına” ***(Für Freunde der Tonkunst)*** başlığı ile Johann Sebastian Bach üzerine büyük değer taşıyan yazılar yazmıştır. Ve çağımızın tanınmış müzikologlarından **Joseph Müller-Blattau**[[2]](#endnote-2)(1895-1976) ise Rochlitz’in bu yazılarından seçtiği monografik yazıları, 1926 yılında “Bach’a Götüren Yollar” ***(Wege Zu Bach)***  başlığını taşıyan bir Broşür ile müzik dünyasına sunmuştur.

Büyük müzikolog **Hugo Riemann** (1849-1919), Johann Sebastian Bach için çok önemli yorumlar yapmış ve çok enteresan şeyler söylemiştir; fakat kanımca Riemann’ın Bach hakkındaki en dikkate değer yorumu şudur: ***“Müzik sanatında tüm dönemlerin en büyük üstatlarından biri olan Bach, çağına özgü müzikal duyarlılık ile yaratıda üstünlük gibi iki önemli gücü kendi eserlerinde doruk noktasına ulaştırmış ve böylelikle çağına olağanüstü bir anlam ve eşsiz bir büyüklük kazandırmada başarılı olmuştur; ve böylece müzik sanatında (birbirinden farklı) iki ayrı dönem[[3]](#endnote-3), Bach’ın eserlerinde aynı zamanda gelişerek en üst düzeye erişmiş ve Bach, bu iki ayrı dönemin üslûpları arasında alabildiğine büyük bir sınır taşı gibi yerini almış ve bu iki stilde de devler gibi boy göstermiştir. Çünkü Bach, kendinden önceki Polifonik Kontrpuan ve İmitasyon stiline olduğu kadar, daha sonraki Armonik stilde oluşan müziğe de aynı derecede bağlı bir yaratıcıdır… ve Bach’ın dehası, bu iki ayrı kompozisyon türünün özelliklerini bir “bütün”e dönüştürerek öylesine “orijinal” bir Form meydana getirmiştir ki, ancak böylesine bir buluş, müzikte her dönemin, her zamanın özellikle İdeal Formu ya da İdeal Kanonu olabilmenin önemini elde etmiştir”.***

Johann Sebastian Bach, tüm yaşamını sade bir insan olarak sürdürmüştür. Bach’ın babası **Ambrosius Bach** (1645-1695), ***Eisenach*** kenti yönetimince kendisine resmen verilen ***Stadtmusikus*** unvanı ile müzik hocası olarak geçimini sağlamıştır. Bach’ın annesi **Elisabeth Lämmerhirt** de ***Erfurt*** doğumlu sade bir kadındı. Bach, 9 yaşında annesini, 10 yaşında da babasını kaybetti; onun müzik alanında yetişmesine, Ohrdruf’da organist olarak çalışan ağabeyi **Johann Christoph Bach** yardımcı oldu, hatta kardeşinin ilk müzik hocası da oydu. Bach, gençlik çağlarında ağabeyini de kaybetti ve aile geçim sıkıntısı ile savaşmak zorunda kaldı; Bach, Lüneburg’daki ***Michaelisschule*** adlı okulda para ödemeden okuyabilme imkânını sadece kendi çalışkanlığı ile elde edebildi.

Prof. Dr. müzikolog **Hugo Riemann**’ın yıllar boyu arşivlerde yaptığı araştırma ve incelemelere göre meydana çıkardığı belgeler ve bilgiler, J.S. Bach’ın yaşamının ancak aşağıda belirtilen en önemli zirveler ile özetlenebilmesine imkân sağlayabilmektedir:

Johann Sebastian Bach, Lüneburg’daki ***Michaelisschule*** okulunda ilk öğrenimini yaparken, aynı kentte organist olarak çalışan ve hatta mesleğindeki üstün başarısı ile daha o yaşlarda kendisini geniş ölçüde etkilemiş bulunan, zamanın ünlü müzikçisi **Georg Böhm**’den çok şey öğrenmişti. Nitekim Bach’ın ileri yaşlarda bestelediği Kantat’larda olduğu kadar, bazı Klavsen eserlerinde bile Georg Böhm’ün etkisi açıkça görülmektedir.

Bach, Lüneburg’da bulunduğu sürece, yalnız Böhm’den etkilenmekte yetinmemiş, arada sırada Lüneburg’dan Hamburg’a kadar yaya olarak giderek, oradaki iki ünlü organisti, yani **Johann Adam Reincken** (1643-1722) ile **Vincent Lübeck**’i (1654-1749) de dinlemekten geri kalmamıştır.

Bach, müzik alanındaki bir hizmeti, ilk olarak 1703 yılında, Saksonya Prensi **Johann Ernst**’in Weimar’daki özel kilisesinin orkestrasına Violinist olarak atanmakla yükümlenmiştir. Burada Violinist diye adlandırılmış olan bir görevin Violon, yani Keman ile ilişkili bir hizmet olmadığı açıkça anlaşılmaktadır. O tarihlerdeki orkestral birimlerde Violon türünden oluşturulan enstrümanlar arasında yer alan Violone adlı bir enstrüman daha vardı ki, bu aletin adı Kontrabası karşılamak üzere kullanılmakta idi. Müzikologlar, Kontrabas teriminin Violone terimi ile eşdeğerde bir terim olarak kullanılmasını yanlış bir kullanış olarak nitelemektedirler. Onun için Bach’ın hayatında ilk olarak yükümlenmiş olduğu söz konusu hizmetin Kontrabasistlik görevi olduğu açıkça ortadadır. Bach, ***Weimar***’da yükümlendiği bu görevde birkaç ay çalıştıktan sonra Arnstadt’daki Yeni Kilise’nin organistliğine atanarak Weimar’dan ayrılmış, ***Arnstadt***’a gitmiştir.

Bach Lüneburg’da iken yaya olarak yalnız ***Hamburg***’a gidip -yukarıda da belirtilmiş olduğu gibi- oradaki ünlü iki organisti dinlemekle yetinmemiş, 1700-1703 yıllarında da Lüneburg’dan 70 kilometre kadar uzak olan ***Celle*** kentine yaya olarak giderek, oradaki Saray Orkestrasından, zamanının ünlü Fransız bestecisi **Lully**’nin (1632-1687) eserlerini dinlemiştir. Bach, 1705-1706 yılları arasında da gene Lüneburg’dan Lübeck’e kadar olan çok uzun mesafeyi, hemen o meşhur yaya yolculuğu ile yaparak, zamanının en büyük organisti ve bestecisi **Dietrich Buxtehude**’yi (1637-1707) bol bol dinleyebilme imkânını elde edebilmiştir ki, Bach’ın vokal müzik anlayışından oldukça uzak olup, daha çok İtalya’nın Roma türündeki vokal müzik anlayışından etkilenmiş bulunan kuzeyin ünlü organisti ve bestecisi Buxtehude, her şeye rağmen genç Bach’ı ve sanatını etkilemede başarılı olmuştur. Ne var ki her ikisinin ***Kiel***’de buluştukları gün, yıllık tatilini fazlaca uzattığı için Saraydaki önce gelenlerle arası oldukça açılmış olan Buxtehude’yi, sırf genç ve olağanüstü yetenekli Bach’ın yaşlı ve deneyimli hocadan yararlanabilmesine engel olmamak için daha fazla üzmekten çekinmişler ve ilgililer işi böylece tatlıya bağlamışlardır. Ve Bach kendini zamanın en büyük müzik üstadına arada sırada dinletmenin bilinci içinde, ***Lüneburg*** ile ***Lübeck*** arasında hayli uzak olan yolu birkaç kez daha büyük bir istekle yaya olarak göze almış ve Buxtehude’nin ilgi ve tavsiyelerinden yararlanmayı ihmal etmemiştir.

1706 yılında ***Mühlhausen***’daki St. Blasi kilisesinde organist olan **Johann Georg Ahle**’nin ölümü ile (1651-1706) bu görev boşalmıştı; 1707 yılında henüz yirmi iki yaşında olan Bach bu göreve atandı ve aynı yıl, kuzini Maria Barbara ile evlendi. Mühlhausen’daki müzikle ilgili uğraşlar az çok hareketli olmasına karşın, Arnstadt’taki müzik hareketleri çok daha ilginç idi. Bach, Mühlhausen’de sadece bir yıl kaldıktan sonra, 1708 yılında Weimar Prensi’nin saray hizmetine Organist ve Kammermusikus-Direktörü unvanları ile atandı ve 1714 yılında da gene Weimar Sarayı’nın Konzertmeister’liği görevini yükümlendi. Ne var ki Bach, olağanüstü aktif bir yaratıcı ve icracı olabilmenin çabasında idi ve onun için uzun süre bir görevde kalamıyordu; sanki aradığını bir türlü bulamamış olmanın heyecanı içinde sık sık yer değiştirmek zorunda kalıyor, zamanının ünlü organist ve bestecilerini arayıp buluyor, onların düşüncelerini, önerilerini öğrenmekten büyük haz duyuyordu. Onun için Bach 1717 yılında da ***Köthen***’e davet edilerek, **Anhalt Prensi Leopold**’un saray orkestrasına Şeflik ve Kammermusikus-Direktörlüğü unvanları ile atandı Bu hizmette Bach’ın ne kullanabileceği bir Org, ne de yöneteceği bir Koro vardı, görevi ise sadece Orkestra ve Oda Müziği konserlerini yönetmekti.

Johann Sebastian Bach’ın yaratıcı gücünü en üst aşamalara eriştirebilme doğrultusunda güçlendiren tek kent, bütün zamanların ünlü müzik kenti ***Leipzig***’de oldu; Bach’ın ölünceye kadar Leipzig’de geçen çalışmaları, Leipzig’in günün birinde ***Bach Kenti*** (*Bach-Stadt Leipzig*) olarak anılmasına bile yol açtı. Ve Bach, 1723 yılında Leipzig’e davet edilerek, o zamanın bile bir müzik-jimnazı olarak büyük bir üne sahip olmuş bulunan ***Thomasschule***’ye Kantor ve Üniversite-Müzik-Direktörlüğü unvanlarıyla tayin edildi ki, bu çok önemli görev, 1722 yılında ölen **Johann Kuhnau** (1660-1722) gibi büyük bir bilim adamı, filozof ve kompozitörden boşalan bir hizmetti.

Görüldüğü gibi Johann Sebastian Bach’ın ***Leipzig*** gibi, müzik tarihinde çok önemli yeri olan bir kentin sanat hayatına katkıda bulunmak üzere ***Thomasschule***’ye Kantor ve Üniversiteye Müzik Direktörü olarak atanıp Leipzig’e davet edilmiş olması, çok önemli bir olay olma niteliğindedir. Ne var ki 1823 yılında 37 yaşında Leipzig’e gelip bu hizmetleri büyük bir istekle yükümlenen Bach, 13 yıl huzur içinde çalıştıktan sonra, 1736 yılında çeşitli anlaşmazlıklar yüzünden gerek Rektör, gerek Belediye Başkanı ile uyuşamayarak çalışmalarını gönül rahatlığı içinde sürdürememiş, hayatının son 14 yılını vakit vakit önlenmesi imkânsız huzursuzluklar ile geçirmiş olan sanatçının ömrünün son üç yılında yavaş yavaş hastalanan gözleri, eninde sonunda tamamen görmez olmuş ve 21 Mart 1865’te ***Eisenach***’da doğmuş olan Johann Sebastian Bach, 28 Temmuz 1750 tarihinde ***Leipzig***’de 65 yaşında ölmüştür.

Johann Sebastian Bach iki kez evlenmiştir; ve ilk eşi olup 1720 yılında ölen Maria Barbara 7 çocuk dünyaya getirmiştir. Bunlardan Katharina Dorothea 1708’de ölmüş, Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel, Johann Gottfried ve Bernhard yaşamlarını sürdürmüşlerdir. 1721’de Anna Magdalena ile evlenen Bach’ın bu eşinden de 7 kızı ve 6 oğlu dünyaya gelmiştir; bu çocuklardan da 5 oğlu ile 4 kızı hayatta kalmış, ötekiler babalarından önce ölmüşlerdir; böylece 19 evlâdı dünyaya gelmiş olan Bach’ın hayatlarını az çok sürdürmüş olanları 13 çocuktur.

Gelelim şimdi Johann Sebastian Bach gibi her zaman “güncel”, her zaman yepyeni imiş gibi etkileyici eserler vermiş olan, mesleğinde eşsiz bir “yenileyici dahi”nin yaratıcı gücüne, yani kompozisyonlarına:

Burada Bach’a yönelik yazıları ile geniş çevrelerde tanınmış bulunan **Friedrich Rochlitz**’e (1769-1842) biraz değinmede yarar olduğu bir gerçektir; şöyle ki: Friedrich Rochlitz, çocukluk çağında, Bach’ın vaktiyle uzun yıllar Leipzig’de yönetmiş olduğu ***Thomasschule***’ye öğrenci olarak devam ederken, okulun dünyaca meşhur 4 sesli Çocuk Korosu’nda (*Thomanerchor*) Soprano partisini okurmuş ve hocasının isteği ile de koroyu çalıştırırmış. Ne var ki Rochlitz, Bach’ın müziğini bir türlü sevememiş ve bunun duyulması korkusu ile de görevini dikkatle yapmaya büyük özen gösterirmiş. Rochlitz, mektup türünde kaleme aldığı bu yazılarının birinde aynen şöyle diyor:[[4]](#endnote-4)

***“Hiçbir ressam, kendi kafasından daha üstün bir kafanın resmini çizemez. Eğer bu doğru anlaşılırsa, karşıt bir görüş söz konusu olamaz ve böylesine bir anlayış benimsenmiş olur; hiç kimse çok ileri bir kafayı tam olarak anlayamaz ve böyle bir kafadan yararlanamaz. Ve onun için Bach’ınkiler gibi kendilerine özgü üslûplarında eşsiz olan eserlerden gerçekten anlaşılmış olarak yararlanılabileceğinin mümkün olabileceği düşüncesine katılabilmek pek o kadar mümkün değildir. Bu konuda söyleyecek daha pek çok şey vardır; örneğin erişilmesi gereken amaca tamamen ters doğrultudaki çabaların harcandığı bir çağın insanı olmak da var. Onun için böylesine bir durumu kolayca ortadan kaldırabilme imkânı da olmadıkça, ‘Ben Güzel’in bu türüne karşıyım, ama bunu önleyecek durumda da değilim’ diye doğruyu söylemekten başka çare yok. Böylece insanın aynı zamanda kendi sanat aşkına tam anlamıyla karşıt bir kanı oluşturabilmesi de açık seçik ortada olmasına karşın, sanatçının önce kendi kendini yetiştirmesinin zorunlu olduğu da bir gerçek. Yani söylemek istediğim şu: kendi içimizde gerçek amaca yönelik ne varsa, onunla büyük bir dikkat ve ilgi ile ilişki kurmak, onu tam bir yakınlıkla beslemek, onu ustaca değerlendirmeyi öğrenmek en başta gelen görevimiz olmalıdır.”***

Rochlitz’in bu sözleri, bir sanatçı ve özellikle bir müzikçi için üstünde dikkatle durulması gereken bir gerçek. Nitekim Leipzig’de Bach’ın yıllarca Kantor olarak yönetmiş olduğu ***Thomasschule***’nin Erkek Çocuk Korosu’nda (*Thomanerchor*) Bach’ın Motette’lerinin soprano partilerini 8 yaşında okumuş ve hocasının isteği ile koroyu çalıştırmakla da görevlendirilmiş bulunan Rochlitz, Bach’ın müziğini o yaşlarda hiç anlamadığını, hattâ Bach müziğini bir türlü sevemediğini, ama bu düşüncelerinin başkalarınca duyulacağından korkarak, Motette’lerin soprano partilerine nasıl ilgi ile bağlandığını ve koronun çalışmasına nasıl canla başla yardımcı olduğunu da yukarıda önemli bir yeri açıklanan mektup türünde yazdığı makalede şöyle anlatıyor:

***“Okulda henüz yaşında iken, Bach’ın 8 sesli Motette’lerinin koroya öğretilmesi ile ilgili çalışmalara yardımcı olmam zorunlu idi; ama bu çalışmalar, beni o büyük Üstada tam anlamı ile karşıt bir okuyucu yaptı ve ancak cezalandırılmaktan korktuğum için partilerimi gereği gibi okumayı iyice öğrendim; onun için de notalar nasıl yazılmış ise öylece dosdoğru okumaktan başka bir düşüncem olmadı. Bu arada okuduklarımın tamamen doğru olmaları beni son derece sevindiriyor, beni Bach’ın herhangi bir Lied’ine sevinçle yaklaştırıyor ve aklım beni zamanla Bach’a götürüyordu; bedensel yeteneğim artık soprano partilerini okumama imkân vermediği yaşlarda ise, Wie Sich Vater Erbarmet (Bir Babanın Merhameti Gibi) ve Sey Lob Preis mit Ehren (Sen Saygı ve Şeref ile Övülmeye Değersin) metinli Koraller beni heyecanlandırıp coşturdu ve bunlardan birincisi beni inanç dolu bir duyarlılığa, ikincisi ise canlı bir hayranlığa sürükleyip götürdü.”***

Bach’ın tüm eserlerini bilimsel bir düzen içinde inceleyebilme doğrultusunda akla birçok Bach biyografı gelebilir. Fakat bunların içinde en önemlileri, Prof. Dr. **Albert Schweitzer**’in ünlü Johann Sebastian Bach biyografisindeki özet bölümleme ile Prof. Dr. **Hugo Riemann**’ın kronolojik bölümlemesidir.

Albert Schweitzer’in bölümlemesi, aşağıda tümü ile ve olduğu gibi açıklanmıştır; bu göstergede Bach’ın yaşamı ile ilgili bölümler de, asıl Schweitzer’in kitabını okurken ya da incelerken yardımcı olur düşüncesi ile, sadece başlıklar halinde yer almaktadır:[[5]](#endnote-5)

1. Bach Sanatının Kökeni Sayfa

Sübjektif ve Objektif sanat olarak 1-3

1. Koraller ile ilgili tekstlerin oluşumu 4-12
2. Koral melodilerinin oluşumu 13-21
3. Kutsal Törende Koral 22-36
4. Bach’a kadar Koral karakterli orkestra eserleri 36-45

*(Choralvorspiele)*

1. Bach’a kadar Kantatlar ve Pasyonlar 46-88
2. Bonn ve Eisenach’dan Leipzig’e kadar 88-102
3. Bach Leipzig’de 103-137
4. Görünüş, Tavır ve Karakter 137-156
5. Sanat Yolculukları, Eleştirici ve dostları 156-172
6. Sanatçı ve Hoca 172-205
7. Ölüm ve (eserleriyle) Diriliş 205-245
8. Org eserleri 245-271
9. Org eserlerinin çalınış biçimi 271-295
10. Piyano eserleri 295-319
11. Piyano eserlerinin çalınış biçimi 319-356
12. Oda Orkestrası ve orkestra eserleri: 356-387

Solo Viyolon için Süitler, Sonatlar;

Bach zamanında polifonik Viola eserleri;

Solo Viyolonsel için Süitler ve bu eserlerin

Çalınış türleri; Gambe ve Flüt Sonatları;

Orkestra Uvertürleri; Brandenburg Konçertoları

Ve bunların çalınış türleri; Piyano Konçertoları;

Üç ve dört piyano için konçertolar; Keman

Konçertoları

1. Müziksel-Sunu (Musikalisches Opfer) 387-398

Ve Fugue Sanatı:

Müziksel-Sunu başlıklı temanın oluşumu ve

karakteri; Kanonlar; Fugue Sanatı başlıklı

eserin oluşumu; Fugue Sanatı başlıklı eserin

kaderi; Fugue Sanatı başlıklı eserin müzikal açıdan

türü

1. Bach ve Estetik: 398-400

Bach’ın seslerle anlatım gücü *(Tonmalerei)*

İle ilgili yorumda Spitta’nın yanılgısı;

Bach’ın müzikal estetiği pek önemsememesi

1. Şiirsel ve Resimsel Müzik: 401-421

Sanatın kendinden gelen özelliği; Şiir ve Resim;

Şiir ve Müzik; Hayal etmedeki alıcı güce güzel

Sanatların etkisi; Sanatsal anlatımda uyumsuzluk:

Müziğin yorum gücü; Beethoven ve Wagner

müziğindeki şiirsellik; Schubert’te, Berlioz’da ve

Bach’a özgü anlatım esprisi

1. Bach’da söz ve ses: 421-449

Tümcelerin sözlerle oluşan yapısal kuruluşunun

müziksel anlatımla açıklanması; Reçitatiflerin

tumturaklı sözlerle oluşturulması; Reçitatiflerdeki

deklamasyon (tumturaklı hitabet); Bach’ın Koral

Cümlelerinde şiirsellik; Duyarlılıkta anlatım;

Bach ve Programlı-Müzik; Bach’da resim

yaparcasına oluşan anlatım; Bach’da resim

yaparcasına bedenleşen Ses-Sembolizması;

Bach’da Sesin Dili; Bach’da oluşan anlatımın

Başlangıcı ve gelişimi

1. Korallerin Müziksel Dili: 450-466

Bach’da resim yaparcasına oluşan Sembolik

işleyişler; Kısa yapılı ve duyulurcasına değil de

âdeta görünürcesine oluşan Koral motifleri

*(Schrittmotive)*; Huzur ve ıstırap motifleri;

Sevinç motifleri; Bazı önemli sözlerin ve

Şiirsel düşüncelerin tekrarlanması; “İsa Bizim

Kurtarıcımız” tümcesi ile oluşturulmuş

Koral-Fantezi

1. Kantatların Müziksel Dili: 466-508

Resim gibi (tasvirî) oluşan temalar;

Kısa yapılı ve duyulurcasına değil de

âdeta görülürcesine oluşan Kantat Motifleri;

Ritim; Aşırı-Mutluluk (En-Büyük-Saadet)

Ritmi; Korku Motifi; Acı ve ıstırabın motifi;

Neşe ve sevincin motifi; Motifler arasındaki

bağlantı; Finale varış

1. Arnstadt, Mühlhaus, Weimar ve Göthen 510-534

Kantatları

1. Leipzig Kantatları (1723-1724) 534-549
2. Das Magnifikat (Övgü Şarkısı = Methiye)

Ve Johannespassion:

Das Magnifikat (Övgü Şarkısı); Bach’ın olduğu

sanılan, ama Bach’ın olmayan Kantatlar ile

Bach’ın kaybolan iki Pasyonu; Johannespassion’un

bestlenmesi ve ilk icrası; Johannespassion’un

müzikal karakteri; Halk için yazılmış Korolar;

Reçitatifler ve Aria’lar; Eserlerin başı ve sonu için

yazılmış korolar

1. Kantatlar (1725-1727) 568-583
2. Die Trauerode (Matem Od’u) ve

Matthäuspassion:

Die Trauerode (Matem Od’u);

Matthäuspassion teksti;

Matthäuspassion’un koroları;

Reçitatif; Aria’lar.

1. Kantatlar (1728-1734) 610-635
2. Dinsel olmayan Kantatlar 636-666
3. Motette’ler ve Lied’ler: 667-673

Motette’lerin bestelenmesi;

Eşlikli ve eşliksiz Motette’ler

1. Die Oratorien (Oratoryolar): 673-682

Noel Oratoryosu’nun meydana gelişi;

Noel Oratoryosu’nun müzikal karakteri;

Sinfonia ve uygulanış türü; Noel Oratoryosu’ndan

çıkarılan pasajlar; Oratorium üzerine;

Göğe Varış Oratoryosu (Miraç), Lobet Gott

(Tanrı’ya Bağlan; No.11)

1. Die Messen (Messe’ler): 682-698

h moll-Messe’in (Si minör Messe’in meydana gelişi;

Kyrie ve Gloria; Das Credo; Sanctus ve Osanna;

Credo ve Confiteor bölümlerinin enstrümantasyonu;

Küçük Messe’ler; Sanctus

1. 1734 yılından sonraki Kantatlar: 699-744
2. Kantatlar ile Passion’ları uygulama türleri: 744-828

Fraze-ediş (Tema ve Motif gibi melodilerin

gereğince değerlendirilmeleri); Anlatımda vurgulayış;

Tempo; Süslemeler *(Ornemantation)*; Dinamizm;

Solistik okuyuşun özellikleri; Erkek-çocuk

Seslerinin değerlendirilmelerindeki özellikler;

Eserlerin Final Koral’lerinin değerlendirilmelerindeki

Özellikler; Koroların değerlendirilmeleri ile ilgili

Genel görüşler; Bach’a özgü enstrümantasyonun

Anlamlaştırılması; Bach orkestrası üzerine genel

Görüşler; Bach’da yaylı sazlar; Bach’da flütler, obualar,

trombonlar ve Zinkeler (Cornetto, Cornet à bouquin);

Bach’da Trompet ve Korno; Bach Orkestrası’nın en doğru

Biçimde kurulması; Bach’da Generalbas sesleri;

Org eşliğinin özellikleri; Kantat seçmedeki başarı;

Kantatlardaki en sade ibadet müziği türleri; Sonsöz

Büyük müzikolog **Hugo Riemann**’a göre Bach’ın olağanüstü bir birikim oluşturan eserlerinin kronolojik ve bilimsel açıdan saptanmaları, daha değişik bir sisteme dayanmaktadır. Ve Riemann, kendince oluşturduğu sistem içinde yer alan eserlerin en önemlileri üstünde kısa fakat çok anlamlı bilgiler vermekte ve daha fazla bilgi edinebilme inisiyatifini, daha çok ilgililerin monografik araştırma ve inceleme yeteneğine bırakmaktadır. Bu böyle olduğuna göre, şimdi de konuyu Riemann sistemine göre incelemeye çalışalım:

**Hugo Riemann**, Bach’ın eserlerine, Albert Schweitzer’in aksine, önce adetleri neredeyse sayılamayacak kadar çok olan ***Kilise Kantatları***’nı ele alarak değinmeye başlamış ve Bach’ın beş yıllık bir sürenin her Pazar günü ile dinsel bayram günleri için bestelemiş olduğu Kantatlar üstünde durmuştur ki, bunlardan halen elde bulunup da kullanılabilir nitelikte olanların adedi iki yüzü geçmemektedir; geri kalanların ne olduğu ise bilinmemektedir. Bu dinsel içerikli Kantatlar, Almanya’da ***Bach Derneği*** (*Bach-Gesellschaft*) tarafından yayımlanmış olduğuna göre, bu eserlerin tekst başlıklarıyla birlikte öğrenilebilmeleri için, Riemann’ın Müzik Ansiklopedisi’ndeki Bach maddesine başvurmak yeterlidir.

Hugo Riemann’ın, **Johann Nicolaus Forkel**, **Philipp Spitta** ve **Friedrich Rochlitz** gibi en başta gelen Bach biyografları ile yazarlarını ön planda ele alarak yaptığı araştırma ve incelemelere dayanarak meydana çıkardığı sonuçların en dikkate değer olanları şunlardır:

Bach 5 Passion müziği yazmıştır ki, bunlardan halen elde bulunan sadece 2 Passion’dur: ***Matthäuspassion*** ve ***Johannespassion***. Bach’ın St. Lukas’ın anısına bestelemiş olduğu ileri sürülen bir Passion’un yazılmamış olduğu şüphe götürmez bir gerçektir. Bach’ın bu iki en büyük eserinin arkasından Si-minör Messe’i gelmektedir. Ve bu çok önemli eser, bestelenmeleri tamamlanamamış olan ayrıca 4 Messe ile Dresden Sarayı için bestelenmiş bulunan daha başka Messe’ler arasında tek başına olağanüstü bir doküman olma niteliğine sahiptir. Bach’ın dinsel doğrultuda yazmış olduğu bu tür eserleri arasında bir de ***Magnifikat*** (Övgü Şarkısı = Methiye) adlı 5 sesli bir eseri daha vardır ki, bu büyük yaratı da Bach literatürü arasında olağanüstü önemle yer almaktadır. Büyük sanatçının Passion türündeki eserlerine oldukça yakın üslûpta meydana getirilmiş bulunan büyük çaptaki daha başka eserleri ise şunlardır: ***Noel Oratoryumu*** ile ***Miraç ve Paskalya Oratoryumları***.

Johann Sebastian Bach’ın ***Kantat***’larına gelince: Sanatçının meydana getirdiği eserler arasında Kantatların en dikkate değer yönleri, yeni Form’lar oluşturmadaki üstünlükleridir. Nitekim Bach, 1700 yılıyla birlikte başlamak üzere, Kantatlarını yeni formlar bulma yolunda değerlendirmiş ve zamanının dinsel müziklerine manzum metinler yazmakla tanınmış bulunan **Erdmann Neumeister**’in (1671-1756) şiirlerinden yararlanarak, içinde Aria’lar ile Reçitatiflerin de yer aldığı Kantatlar bestelemiştir. Neumeister ise, bu tür Aria ve Reçitatiflerde kullanılan metinleri, İncil’den ve eski dinsel müziklerden seçerek aldığı sözcükleri, çok daha eski dönemlerin Çoban Şarkıları’nda okunan metinleri andıran Madrigal’lere benzer şiirler halinde oluşturmuştur. Ne var ki bu tür eserlerin sadece bir kısmında, 17. yüzyılın ünlü bestecileri tarafından, Korallerin ya da İncil’den seçilmiş bazı önemli fıkraların Polifonik üslûptan yararlanarak olağanüstü güçte anlamlaştırılmasına, yani bu tür uygulamaların Koro, Orkestra ve Org türünden öğelere de bağlantılı olarak geliştirilip olgunlaştırılmalarına yer verilmemiştir. Ama her şeye rağmen Bach, zamanın dinamik bir gelişim süreci içinde ilerleyen yenilenme çabasına hak vererek, dinsel olmayan Profan Kantat’larda Reçitatifler ile Aria’ların yerine göre işlerlik kazanmalarına önemle yer vermiştir; ve büyük sanatçı böylece melodik buluşlarının özelliği ve eserlerine egemen olan anlam derinliği ile çağdaşlarının çok, hem pek çok ilerisine erişmede, hiç kimse ile kıyaslanamayacak oranda başarılı olmuştur.

Şurası da kesinlikle bilinmelidir ki, dinsel müziğin opera müziğine dönüştürülmesine yönelik inisiyatiflerin oluşturacağı tehlikeyi gereği gibi anlayan da sadece Johann Sebastian Bach olmuştur. Çünkü mabetlerde okunan Kantatlarda (İtalyancası ***Cantata***), sadece Opera sanatı açısından büyük önem taşıyan Aria ve Reçitatif’lerin de yer alması, Hugo Riemann’ı, özellikle dinsel karakterde yazılmış bulunan Kantatlara aykırı düşen bir opera havasının meydana gelmesine yol açacağı gerçeği hayli düşündürmüş ve gene Riemann, ancak Bach gibi olağanüstü nitelikte bir yaratıcının, kendi dinsel içerikli Kantatlarında ***(cantata da chiesa)*** olduğu gibi, dinsel olmayan Kantatlarında da ***(cantata da camera)*** hiçbir kompozitör ile kıyaslanamayacak düzeyde başarılı olmuş bulunduğunu ve bu tür eserleri operalaşma eğiliminden uzak tutmuş olduğunu savunmuştur. Hugo Riemann, Kantatların böylesine hatalı uygulamalar ile zedelenmelerini, âdeta müziksel bir tehlike olarak nitelemektedir.

Bach’ın vokal müzikle ilgili olarak yazmış olduğu eserlerin tümünde, -ki bunların arasında yirmiden fazla dinsel olmayan Kantatlar da yer almaktadır- büyük sanatçı, üstünlüğü ve yaratıda eşsizliği korumada da daima başarılı olmuştur; ve vokal müzik türlerinin dışında kalan eserlerinin tümünde de üstünlük, eşsizlik ve büyüklük hep aynıdır.

Bach’ın Org, Klavsen (Piyano) ve klavsen ile birlikte değişik enstrümanlar için meydana getirmiş olduğu kompozisyon türleri şunlardır: ***Prelüd ve Füg***’ler, ***Fantezi***’ler, ***Sonat***’lar, ***Toccata***’lar, ***Variyasyonlar***, ***Org-Eşlikli Koral Kompozisyonlar*** (*Choralvorspiele*) v.b. eserler.

**Hugo Riemann**, Johann Sebastian Bach’a özgü yaratış esprisinin büyüklüğünü, şöylesine bir yorumla dile getirmektedir:

***“Johann Sebastian Bach, Vokal-Müzik bestecisi olduğu kadar, enstrümantasyon kompozitörü olarak da, yüzyıllar boyu oluşan bir kültür hazinesinin mirasçısı olmuştur ve yapılması gerekenlerin tümünün tamamlayıcısı ve Çok-Sesliliğin oluşturduğu işlevsel etkinliklerin tümünün tertemiz bir anlayışla düzenleyicisidir ki, böylesine bir uygulayış, büyük ya da küçük boyutlu Form’lar halinde oluşan Polifoni Döneminin meydana gelmesini mümkün kılmıştır; onun için de Bach müzik sanatında Füg-Dönemi’nin en son ve en üst doruğu olmanın önemini taşımaktadır; Bach’ın bu doğrultuda oluşan eserleri arasında yer alan özellikle ‘Le clavecin bien tempéré’ (Das Wohltemperierte Klavier) başlıklı eseri, estetik açıdan olduğu kadar, bilimsel açıdan da müzikte çok büyük bir reformun gerçekleşmesine yardımcı olmuştur ve iki cilt içinde 48 Prelüd ve 48 Füg’ü kapsayan bu büyük yaratıda yer alan Prelüd ya da Füg’lerin her biri Majör ve Minör tonalitelerde meydana getirilmiştir ki, Bach’ın bu eseri müzik sanatı alanında ilk kez Kilise-Gamları’nı ortadan kaldıran bir sistemin bütün boyutlarıyla oluşumunu mümkün kılan, ölümsüz bir Anıt olmanın önemini taşımaktadır.”***

Johann Sebastian Bach’ın Klavsen eserlerinden, aynı Tema’yı işlemekle meydana getirmiş olduğu 15 Füg ile 4 Kanon’dan oluşan ***Füg-Sanatı*** (*Die Kunst der Fuge*) adlı eseri, üzerinde dikkatle durulması gereken bir yaratıştır. Gerek bu eserin, gerek ***Le clavecin bien tempéré*** başlıklı eserin gereğince anlaşılabilmesi için, evrensel müzik literatüründe yer alan bazı önemli kitaplardan yararlanılmasında büyük yarar vardır. Yukarıda değinilen iki önemli Klavsen eseri üzerine daha fazla bilgi elde edebilme amacı ile başvurulması gereken en önemli eserler şunlardır:

**Hugo Riemann**, ***Füg Kompozisyonu İle İlgili Kateşizm*** (*Katechismus der Fugenkomposition*); sorulu-yanıtlı bir kitap olarak hazırlandığı için, “Katechismus” terimiyle nitelendirilmiştir; bu eser 1890-94 yılları arasında basılmıştır ve 3 bölümden oluşur; 1920 yılında dördüncü kez basılmıştır.

**K. Debrois van Bruyck**, ***Clavecin Bien Tempéré’nin Teknik ve Estetik Açılardan Yorumu*** (*Technische und ästhetische Analyse des Wohltemperierten Klaviers*), ikinci baskısı 1889.

**Freredick Iliffe**, ***Bach’ın 48 Prelüd ve Füg’ünün Analizi*** (*Analysis of Bach’s 48 Preludes and Fugues*), 1896.

Gene Hugo Riemann, müzik sanatında sadece Org için yazılmış olan eserlerin J.S. Bach ile doruk noktasına ulaşmış bulunduğunu, Bach’dan sonra önemini yitiren Org Literatürü’nün, son çağların en büyük bestecilerinden **Max Reger** (1873-1916) gibi büyük bir sanatçı ile birlikte yeniden Bach’a bağlanmış olduğunu ileri sürmektedir.

Bach’ın yalnız violon için bestelemiş olduğu eşsiz nitelikteki eserler şunlardır: 3 Partita ve 3 Sonat. Fakat bunlardan yalnız biri, yani ***Ciacona*** adını taşıyan, büyük çapta yaratılmış ***Re-minör Partita*** bile tek başına, Bach’ın bestecilikte sınır tanımayan büyüklüğünü, hattâ yaratıda erişilmezliğini açıkça kanıtlar niteliktedir. Ne var ki J.S. Bach bu eserleri meydana getirdikten sonra, artık herkesçe bilinen enstrümanlar için değil de eskimiş, artık kullanılmaz olmuş enstrümanlar için eser yazmanın, hattâ yeniden bir enstrüman yapabilmenin merak ve isteğine kendini kaptırıvermiştir. Böyle bir istekle, önce dizlerin arasına sıkıştırılarak çalınan ve Gamba adıyla da anılan ve violon türleri arasında yerini almış bulunan bir enstrüman için, yani ***Gambe*** için 3 Sonat ve Lavte için de 3 Partita bestelemiştir ki, şimdi de Bach’ın kendi eliyle yaptığı ve adını ***Viola Pomposa*** olarak saptadığı, violon ailesinden bir başka enstrüman için eser yazmaya sıra gelmiştir ve bu enstrüman için de Bach bir Süit bestelemiştir.

Bach’ın eserlerinin yalnız ufak bir kısmı kendisi hayattayken basılmıştır; bu eserler de şunlardır: ***Klavsen Etüdleri*** (*Klavierübung*), ***Müziksel Sunu*** (*Musikalisches Opfer*), ***Goldberg Varyasyonları*** (*Goldbergsche Variationen*), ***Koral’ler*** (*Choräle*) v.b.

Bach’ın, basım için çinko levhalar üzerine çelik kalemlerle kazınmasına kendi elleriyle başladığı ***Füg Sanatı*** (*Die Kunst der Fuge*) adlı klavsen eserinin baskısı, ölümünden sonra, oğlu **Philipp Emanuel Bach** tarafından sağlanmıştır (1752).

Bach’ın eserlerine, ölümünden uzunca yıllar sonra geniş ölçüde ilgi ve saygı gösterilmeye başlanmış, bu eserlerin bir kısmı, yani hiç basılmamış olanları basılırken, eskiden basılmış olanları ise yeniden basılmıştır.

Johann Sebastian Bach’ın ulusal açıdan olduğu kadar, uluslararası ve evrensel değeri üzerine de ilk yazı yazan araştırıcı **Johann Nikolaus Forkel** (1749-1818) olmuştur. Derin ve uzun araştırma ve incelemelerden sonra, 1802 yılında büyük bir cilt olarak yazmış olduğu Bach biyografisinde, büyük sanatçının eserleri üzerine de estetik değerleri açısından çok önemli yorumlar yapmıştır; ve onun içindir ki Forkel, özellikle müzik tarihi ile ilgili büyük eserler yazmasına rağmen, ön planda gene de Bach biyografı olarak tanınmıştır. Forkel’in ***“Johann Sebastian Bach’ın Hayatı, Sanatı ve Eserleri”*** başlığını taşıyan ünlü eseri, 1802 yılında basılmış ve eser 1855 yılında ikinci kez yayımlanmış, aynı baskı 1925 yılında J. Müller-Blattau tarafından yenilenmiştir. 1820 yılında İngilizceye çevrilmiş olan eser, 1876 yılında da F. Grenier tarafından Fransızcaya çevrilmiştir.

Bach’ın en büyük eserlerinden biri olan ***Mathäuspassion***’un 1829 yılında Berlin’de zamanın ünlü baritonu ve Mendelssohn’un yakın dostu **Philipp Edmund Devrient**’in (1801-1877) de katılması ile icra edilişini dinlemiş olan **Felix Mendelssohn Bartholdy** (1809-1847), eserden son derece etkilenmiştir; ve böylesine bir izlenim Bach’ın sanat dünyasını her şeyi ile yeniden etkilemesine olanak sağlamıştır; çünkü gene Mendelssohn’un inisiyatifi ile Leipzig’in ünlü nota basımevi ***Peters***, Bach’ın enstrümantal eserlerinin tümünün basılması işine süratle girişmiş ve böylesine bir ilgi, aynı basımevinin sonradan Bach’ın Vokal eserlerinin de yayımlanması sorumluluğunu büyük bir istekle üzerine almasına yol açmıştır.

Johann Sebastian Bach’ın tümüyle anıtsal nitelikli eserlerini, bilimsel yorumlar ve açıklamalar ile yayımlamış bulunan kurum, zamanında **Härtel**, **K.F. Becker**, **M. Hauptmann**, **Otto Jahn** ve **Robert Schumann** (1819-1856) gibi zamanın ünlü müzikçileri tarafından Leipzig’de kurulmuş olan ve çalışmalarını halen sürdüren ***Bach Derneği***’dir (*Bach-Gesellschaft*). Bu derneğin 1851-1900 yılları arasında kesintisiz 46 yılı kapsayan çalışma süresi içinde, sırf Bach’ın eserlerini içeren 59 cilt meydana gelmiştir.

Leipzig’deki ünlü Müzik Basımevi ***Breitkopf und Härtel*** de, Bach’ın Kantatlarından daha çok pratik doğrultuda değerlendirilenler için, sadece piyano eşliğinde Ses Partileri’ni içeren kitaplar yayımlamıştır ki, bu açıklamalı kitapların yazılıp hazırlanmasına, **Bernhard Todt**, **Ernst Naumann**, **Gustav Ernst Schreck**, **Max Schneider** ve **Otto Schröder** gibi tanınmış müzikolog ve müzik yazarları emeklerini katmışlardır.

Bach üzerine değişik açılardan araştırma ve incelemelere girişenlerin ve bu konuda kitaplar, etüdler ya da monografik yazılar yayımlamış olanların adedi sayılamayacak kadar çoktur. Bunların en başında, örneğin Bach’ın Piyano eserleri açısından meydana getirdikleri Streingräber adlı müzik basımevi tarafından yayımlanan **Hans Bischoff** gibi ünlü bir piyano pedagogu ile, piyano ile ilgili olarak yazmış olduğu eserler Leipzig’deki Breitkopf und Härtel müzik basımevi tarafından yayımlanan **Ferruccio Busoni** çapında dünyaca tanınmış bir piyanist de yer almaktadır.

Bu arada Leipzig gibi bir müzik kentinin büyük çapta bir organisti olarak dünya çapında üne erişmiş bulunan **Karl Straube**’nin de ilgiyle anılması yerinde olur. Straube’nin de Bach’ın özellikle org eserleri üzerine yazmış olduğu etüdler gene Leipzig’deki ünlü basımevi ***Breitkopf und Härtel*** tarafından yayımlanmıştır; ve olağanüstü önemi olan bu eseri Karl Straube, zamanın en başta gelen müzikologu **Hermann Kretzschmar**’ın (1884-1924), 27 Ocak 1900 tarihinde Leipzig’de organize ederek çalışmaya başlattığı ***Yeni Bach Derneği***’nin (*Neue Bachgesellschaft*) açılış töreni anısına armağan olarak yazmıştır. Nitekim bu Yeni Bach Derneği, Bach’ın ***Eisenach***’da doğduğu evi satın alarak, gene bu evin içinde bir ***Bach Müzesi*** kurmuş ve ayrıca Almanya’nın müzik bakımından önemi olan bazı kentlerinde 1901-1927 yılları arasında ***Bach Festivalleri*** organize etmiştir ki, bu festivaller, aralarında Viyana’da bulunmak üzere şu kentlerde gerçekleştirilmiştir: Berlin 1901, 1926; Leipzig 1904, 1920, 1923; Eisenach 1907; Chemnitz 1908; Duiburg 1910; Breslau 1912, 1922; Viyana 1914; Hamburg 1921; Stuttgart 1924; Essen 1925; Münih 1927.

Hermann Kretzschmar’ın kurduğu Leipzig’deki ***Yeni Bach Derneği*** (1900), ilk olarak 1904 yılında bir Bach Yıllığı yayımlamış ve bu yıllığın metnini yazma sorumluluğunu, o zamanın en başta gelen müzikologlarından **Arnold Schering** (1877-1941) üzerine almıştır ki, basım sorumluluğunu da Leipzig’deki ünlü müzik basımevi ***Breitkopf und Härtel***’in yükümlenmiş olduğu bu yıllık, J.S. Bach’ın eserlerini daha çok pratik açıdan anlatıp yorumlayan bilgileri içerdiği için müzik çevrelerinde geniş ilgi uyandırmıştır. Nitekim müzikolog Arnold Schering, bu çok önemli hizmete paralel olarak ***“Müzik Tarihine Yardımcı Göstergeler”*** (*Tabellen zur Musikgeschichte*) başlıklı eseriyle de büyük ilgi uyandırmış ve bu çok önemli eserin kronolojik olarak düzenlenen göstergelerinde yer alan olağanüstü nitelikteki Kültür, Sanat, Bilim, Fen, Teknoloji, Politika, Sosyoloji ve daha değişik kökenli hareketlere paralel doğrultuda gelişen Sanat Müziği hareketlerine yer vermeye özen göstermiş ve tarih boyunca oluşan en önemli müzik hareketlerinin, çağlar boyunca elde edilen müzik dışındaki önemli hareketlerin en büyükleriyle paralel doğrultuda karşılaştırılabilmelerine imkân sağlamıştır.

Gene Leipzig ***Yeni Bach Derneği***, yukarıda açıklanan Bach Festivalleri organizasyonundan başka, Almanya’da daha küçük çapta Bach Festivalleri de oluşturmaktan geri kalmamıştır ki, bunların en önemlileri, 1911, 1913 ve 1917 yıllarında, Bach’ın doğduğu kent olan ***Eisenach***’da ve 1925 yılında ***Köthen***’de yapılmış olan festivallerdir.

Yukarıda değinilmiş olduğu gibi ***Bach Kenti*** olarak da anılan Leipzig’de organize edilmiş bulunan Bach Festivalleri de dünya çapında ilgi uyandırmada başarılı olmuş ve uyandırmaya devam etmektedir. Sırf Leipzig’e mahsus olan bu festivaller de zamanının büyük organisti **Karl Straube**’nin (1873-1950) kişisel inisiyatifi doğrultusunda organize edilmiştir. Straube’nin Leipzig Bach Derneği ile işbirliği halinde oluşturduğu Bach Festivalleri, 1902, 1911, 1914 ve 1920 yıllarında yapılmış ve bunların arasında bir de 1927 yılında yapılmış bulunan ***Alman Bach Festivali*** başlıklı büyük çapta bir festival de yer almış bulunmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı süresince oldukça zedelenmiş bulunan Leipzig’in geleneksel Bach Festivalleri, savaştan sonra faaliyetini gene de sürdürmeye devam etmiştir.

Johann Sebastian Bach’ın Sanat Müziği’nin evrenselleşme doğrultusundaki gelişimini sağlamaya yönelik inisiyatiflerini gereğince tanıtabilme amacıyla, dünyanın belli başlı kültür ve sanat merkezlerinde de çok sayıda ***Bach Dernekleri*** (*Bach-Vereine*) kurulmuştur; ve bunların faaliyete geçtiği ülkelerin en önemlileri İngiltere, Fransa ve Birleşik Amerika’dır.

Bach’ı ve onun eşsiz sanatını anma nedeniyle meydana getirilmiş bulunan büstler ve heykeller ile, bunlardan özellikle Bach’ın sadece başını oluşturma yolunda kabristanda yapılan araştırma ve incelemeler için harcanan çabanın öyküsü de çok önemlidir; şöyle ki: Bach için Leipzig’de dikilen ilk heykel, **Mendelssohn**’un yakın ilgisiyle, büyük sanatçının yıllarca Kantorluk görevini yükümlenmiş olduğu ***Thomas Kilisesi***’nin güneyinden geçen yolun, binanın güneye bakan yan cephesine oldukça yakın bir yerine konmuş bulunan heykeldir. Bach’ın ilk büstü ise, Almanya’nın Tühring eyaletinde doğduğu kent olan ***Eisenach*** için yapılmış bulunan ve açılış töreni 28 Eylül 1884’te yapılan bronz büsttür.

Yukarıda da değinildiği gibi asıl önemli ve ilginç olanı, Bach’ın kafatasını bulma yolunda girişilen araştırmalar ve harcanan olağanüstü çabalardır. Esasen Batıda ünlülerin heykelleri ve büstleri kadar, kafataslarının da üniversitelerde, müzelerde ya da Anatomi Fakültelerinde korunup saklanmalarıyla ilgili olaylar çok dikkat çekicidir. Bunun başlıca sebebi, kafatası yapısının, kişinin Psikolojik, Sosyal, Bilimsel, Estetik ya da daha başka açılardan taşıdığı özelliklere yanıt verici nitelikte bir inceleme organı olarak ele alınmış olmasıdır ve Tıp Bilimi’nde bu konuya ayrılan bölüm için ***Frenoloji*** (*Phrenologie*) terimi kullanılmıştır. Tıpta 17. Ve 18 yüzyıllar boyunca üzerinde bir süre önemle durulan bu bilim dalının bilimsel hiçbir değeri olmadığı sonradan kesinlikle anlaşılmıştır. Bu konunun yaratıcısı olarak tanınan Tıp Doktoru ve Frenolog **Franz Joseph Gall**’in (1758-1828) ***Gall Kafatası Bilimi*** olarak nitelenen Frenoloji eğitiminin sadece bir noktada müzik için geçerli olabileceği kanısı üstünde durulmuştur ki, o da kafatasında “şakak” kısmının biraz dışarıya doğru kabarıkça gelişiminin müzikte başarılı olunacağının kanıtı olarak benimsenmesidir (!). İşte Frenoloji sorunu uzunca bir süre tıp dünyasını ilgilendirmiş, bu yüzden, birçok ünlü kişinin ölümünden sonra mezarlarından gizlice kafatasları çalınmıştır; bunların arasında **Haydn**, **Beethoven**, bir bakıma **Mozart**, **Schiller** ve ünlü İspanyol ressamı **Goya** gibi dünya çapında ün yapmış sanat büyükleri vardır. Haydn’ın kafatası uzun yıllar sonra bulunmuştur; Beethoven’inki bulunarak yerine konmuş olmakla birlikte, ***Viyana Tıp Fakültesi Anatomi Enstitüsü*** tarafından kafatasından koparılıp alınan kulak kemiğinin parçaları, Anatomi Laboratuvarının müze kısmında muhafaza edilirken, gardiyanlardan biri tarafından çalınarak zengin bir İngilize satılmıştır ve parçaların nerede olduğu halen bilinmemektedir. Mozart’ın kafatası, resmî makamlarca araştırılıp bulunmuş, gereken incelemelerden sonra Salzburg’daki Mozarteum’da muhafaza altına alınmıştır. Schiller’in kafatası bulunmuştur ama onun mu değil mi? şüpheleri devam etmektedir. Ressam Goya’nın çalınan kafatasının da uzun yıllar sonra bulunup Madrid’deki mezarında yerine konduğu söylenmektedir.

Johann Sebastian Bach’ın kafatası üzerine yapılan araştırma, inceleme ve bu uğraşlar sonunda elde edilenlere gelince: Bu çok önemli konuda Prof. Dr. **Albert Schweitzer** ne diyor şimdi onu dinleyelim:[[6]](#endnote-6)

“Bach’ın ne ölüm maskesinin, ne de kafatasının elde edilememiş olması, çoktandır üzüntü yaratmaktaydı, çünkü bu yüzden Bach’a oldukça benzeyen bir büstün meydana getirilebilmesine de imkân sağlanamamıştır. Hattâ mezarının bile nerede olduğu bilinmemekte idi. Bilinen tek şey ise Bach’ın (Leipzig’de) ***Johannes Kilisesi***’nin kabristanına, halen elde bulunan ve mezarcılar tarafından doldurulmuş hesap pusulasına göre, meşe ağacından yapılmış bir tabut ile defnedilmiş olmasıdır. Yalnız geleneğe dayalı kanılara göre Bach’ın, kilisenin güneyi doğrultusunda ve kapının altı adım ötesindeki bir yere defnedilmiş olacağı tahmin ediliyordu. Fakat kilisenin kabristanı çoktandır herkesin gelip geçtiği bir meydana dönüşmüştü. Çünkü 1894 yılında eski kilisenin yıkılmasından sonra, altında Bach’ın iskeletinin bulunduğu sanılan yer, yeni kilisenin temeli için lüzumlu kazıların gerektirdiği bir meydan haline gelmişti. Nitekim 22 Ekim 1894 tarihinde (yapılan temel kazısında), Bach’ın kabrinin bulunduğu sanılan yerde, meşe ağacından yapılmış üç tabut ortaya çıkmıştır.[[7]](#endnote-7) Bunlardan birinde genç bir kadın iskeletiyle, ötekinde kafası dağılmış bir iskeletle, üçüncü tabutta ise yaşlıca, pek o kadar de iri yarı olmayan, ama gene de sağlamca yapılı bir erkek iskeletiyle karşılaşılmıştır. Bu iskelette daha ilk bakışta karşılaşılan kafatası, Bach’ın portrelerinde görülen baş kısmının oluşturduğu karakteristik formlardan bekleneni kanıtlar niteliktedir; şöyle ki: çenenin öne doğru güçlü gelişimi, alnın genişliği, göz çukurlarının derinliği, güçlü bir alın-burun uzanımı, (kazıda) meydana çıkan kafatasları arasında özellikle Bach’ınkinin gerçekliği konusunda hiçbir şüpheyi gerektirmeyecek niteliktedir; hele bunların en gerçeği kesinlikle Bach’a ait olan kafatasıdır ki, bu kanı örneğin Schiller’inkinden de daha kesin bir kanı olma durumundadır.

“Bach’ın kafatasının en dikkat çekici özelliği, kafatasındaki Tamporal Kemiklerin (şakak kemiklerinin) olağanüstü derecede sertliği ve Fenestra Rotunda’nın (Orta Kulak’tan İç Kulak’a açılan deliğin) çok fazla büyüklüğüdür.[[8]](#endnote-8) Üst Şakak’ların dışa doğru kabarık oluşu, Bach’ın kafatasında da görülmektedir ki, müzik yeteneğinin nasılsa buralara yerleşmiş olduğu düşüncesi özellikle son zamanlarda benimsenmektedir; ve bu durum Bach’da da önemsenmeyecek nitelikte değildir.

“Bach’ın kazıda meydana çıkarılan (1894) kafatasının alçı kopyası üstünde, yüz hatlarını (büyük sanatçının portrelerinde de görüldüğü gibi) modele ederek belirtebilme işini, sonradan Leipzig’li ünlü heykelci **Carl Seffner** (1861-1932) üzerine almıştır. Seffner, Bach’ın yüz hatlarını meydana çıkarabilme amacıyla yaptığı birçok nesnel deneyde, yüzün cilt üstündeki çizgileriyle cilt altında bulunan kemik kısımlar arasındaki (doğal) bağlantının ne yolda gelişmiş olduğunu saptamaya çalışmıştır.[[9]](#endnote-9)

“Kafatasının böylece alçı kopyasından elde edilen Büst, Bach’ın iki ayrı (yağlıboya) portresindeki Bach’a, yalnız şaşırtıcı nitelikte benzemekle kalmamış, canlılığı kadar, karakter bakımından elde ettiği anlatım gücüyle de portrelerdeki yüzlerin anlatım esprilerini oldukça geride bırakmıştır.

“Bach’ın heykelci Seffner tarafından, kafatasının alçı kopyasını modele ederek oluşturduğu büstün, büyük sanatçının hayattaki gerçek fizyonomisine tamamen benzediğini ortaya koyan portre, Mainz’da bulunan bir portredir. **Fritz Volbach** tarafından Mainz’da bulunup meydana çıkarılan iki Bach portresinden ikincisi, realist bir stilde işlenmiştir ki, bu portredeki yüz, hayatın acı yönlerini oldukça bilen ve açıkça anlatan bir insanı canlandırmaktadır. Bu portrede önden saptanan yüz hatlarındaki acı, sert ve etkileyici anlatım esprisi, aynı zamanda oldukça büyüleyici, hattâ akla hayret verici niteliktedir; ve sımsıkı kapalı dudakları çevreleyen katı hatlar ise adeta boyun eğmeyen bir insanı simgelemektedir. Hayatının son yıllarındaki Thomas Kantoru’nun, ***Thomas Okulu***’nun içine girdiği anda gene bir üzücü olayla karşılaşabileceği etkisi altında olduğunun izlenimini vermektedir.”

Johann Sebastian Bach’ın karakter portresi üstünde gereğince durmak da, en azından fiziksel portresi kadar ilginçtir; hattâ bir bakıma değişik doğrultularda yorumlara imkân verdiği için yararlıdır da. **Albert Schweitzer**’in bu konudaki düşünce ve buluşları üstünde dikkatle durmak da ilgi çekicidir; ve Schweitzer, büyük sanatçının karakter portresi üstündeki görüşlerini şöyle açıklamaktadır:

“Her şeyden önce bu adamın kendisi bütünüyle bir bilmece gibidir; çünkü bizim görüşümüze göre bu adamın dış görünüşü ile iç görünüşü arasında sanki hiçbir bağlantı, ilişki, hattâ herhangi bir ortaklık yok gibidir. Bach’ın “insan” yönü, her şeyi ile olduğu gibi, dış görünüşü ile de öteki sanatçılarda olduğundan daha üstündür; ve onun yalnız sanatçı ruhunun görünmeyen gizli kısmı, sanki kendisine konut olarak öngörülmüş gibidir. Ama Beethoven’de durum bambaşkadır; Beethoven’de içteki insan dıştaki insanı çekip kendine katmaktadır; ve onu doğal yaşamından da koparıp almaktadır; kendisiyle birlikte parlayıp, sonunda birlikte yok oluncaya kadar, onu tir tir titretir ve coşturur da. Ne var ki bu iş Bach’da böyle değildir. O daha çok kendine özgü sanatçı yaşamını iki ayrı bilime[[10]](#endnote-10) bağlı olarak değerlendirmektedir; ve onun sanatla ilgili yaşantı ve yaratısı, kendi Halkçı varlığı ile normal hattâ alelâde yaşamıyla yan yana geçmiştir ki, böylesine bir yaşantı ile kendine özgü halkçı varlığı arasında en ufak bir farklılığın bile söz konusu olamayacağı inkâr edilmez bir gerçektir.

“Bach, arasında yaşadığı halktan güç alan varlığını kanıtlama yolunda herhangi bir savaşıma girişmemiştir ama sanatını ve eserlerini gereğince tanıtma yolunda göze aldığı savaşımı gereği gibi yükümlenmekten de çekinmemiştir.”

Görülüyor ki Bach’ın, **Beethoven** ile **Wagner**’den, hattâ sanatçı olarak nitelediğimiz kişiler için duyup anlattığımız şeylerden kesinlikle farklı bir yaratıcı olduğu kolayca savunulabilir bir gerçektir. İşte bu noktada, J.S. Bach’a ve sanatına toplu bir bakış içinde yer vermek gerekiyor; şöyle ki:

Bach 1750’de ölmüş, aradan yirmi yıl geçmeden hemen her şeyi ile unutulmuştu. Bunda her şeye rağmen büyük sanatçının kişiliğine özgü alçakgönüllülüğünün de az çok rolü olduğunu gözden uzak tutmamakta yarar vardır. Yukarıda da kısmen değinilmiş olduğu gibi, Romantizmin sayılı bestecilerinden **Felix Mendelssohn**, 18. yüzyılın başlarında, Bach’ın ***Mathäuspassion*** adlı eserini bulup meydana çıkarmış olmasaydı, belki de Bach bugüne kadar unutulmuş olacaktı. Ama ne var ki Bach’ın da hayatta biricik ideali sadece ve sadece daha çok çalışmaktı. Hattâ günün birinde Bach’a, sanatında nasıl olmuş da bu derece ilerlemiş olduğunun nedenini sormuşlar, o da şu yanıtı vermiş: ***“Hayatta yalnız çalışmak zorunda olduğumu anladım; benim gibi kendini çalışmaya verecek olan herkesin, sanatta aynı doğrultuda ilerleyeceği muhakkaktır.”***

Sanatçının eserlerinde ileri aşamalara ulaşma yolunda başvurduğu değişik önlemler de çok dikkat çekicidir; örneğin eserleri arasında önemle yer alan ***İtalyan Konçertosu*** (1735), Bach’ın simgesel dille anlatıma önem veren yaratı türlerine gösterdiği ilgiyi açıklaması bakımından çok mühim bir eserdir. Büyük sanatçı, yaşadığı dönemin ileri gelen kişilerinden çoğunu İtalya’yı görmeden hayalen yaşatmış ve ilgilendirmiş bulunan İtalya manzaralarının yarattığı Antik Atmosfer’in etkisi altında kalmış olacak ki, bu Konçertoda, Güneye özgü doğanın özelliklerini yaşatmak istemiştir. Nitekim bu eserin solistik bir hava içinde akıp giden ilk kısmında, âdeta yanındakilerle birlikte ilerleyen bir Hükümdar ile karşılaşılmaktadır. Çok içli bir melodiye sahne olan ikinci kısımda, vaktinden evvel sona erdiği izlenimini veren esas melodinin, daha bir müddet devam etmemiş olmasına insanın âdeta isyan edeceği gelir. Eserin üçüncü ve son kısmında ise, sanki bitmeyen, tükenmeyen bir ilerleyiş, bir yol alış esere egemen olur gibidir. Eserin bu son bölümünde gitgide süratlenen eller, piyanoda olduğu gibi, aynı bestenin orkestra aranjmanının bazı enstrümanları üzerinde de gözle kovalanmasına bile olanak sağlanamayacak süratte, bir aşağı, bir yukarı hareket edip durmaktadır. Bu arada elin biri, bir atlayışta iki oktavı birden aşmaktadır, hattâ dinleyenlerin bile neredeyse soluğunun kesileceği sanılır. Derken eller gene normal vaziyete dönüverir; ve tüm heyecan, hemen bir huzura ve sükûna kavuşuverir. Sonuç olarak, bu kadar sade bir malzemeyi kullanarak, bu derece ince bir Form ve Anlatım esprisine varılabilmiş olması, dinleyeni ister istemez ansızın bir hayrete düşürüverir. Görülüyor ki Bach’ın bu türden hayal yolculukları, büyük sanatçıyı, İtalya’yı hiçbir zaman görmemiş olmasına rağmen gene de Akdeniz’e özgü doğal mizaca yöneltmiştir.

Johann Sebastian Bach’ın ***Füg*** formunda yazdığı eserler, büyük sanatçının yaratış enerjisiyle birlikte, moral zenginliğini de kanıtlar niteliktedirler. Yaşadığı dönemin sanata yönelik prensiplerine göre, daha çok matematiksel bir şema gereğince meydana getirilmeleri gereken Bach Fügleri, yalnız onun elinde bir bilimin ve bir tekniğin “özü” değil, aynı zamanda duygusal bir anlatımın esprisi olduğunu da açıkça kanıtlamaktadır. Bu tür Fügler arasında bizlere her sanatçıdan önce Bach’ı hatırlatan öylesine özlü yaratışlar vardır ki, **Franz Liszt** tarafından önemle ele alınmış olan ***La-minör Füg***’ü, daha eserin başında insanı kıskıvrak yakalayan o ünlü Tema’sıyla, her şeyden önce Bach’a özgü “moral” anlayışın odak noktası olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Aynı zamanda onun bütün Fügleri, eserlerinin olduğu gibi doğuşunda âdeta Bach’ın bile rolü olmadığını kanıtlar gibidir. Hattâ bu tür yaratışlarının, içinde yaşadığı dönemin çok daha üstünde olduğunu, zamanında büyük sanatçının kendisi de gereğince fark edememiş gibiydi; onun içindir ki Bach, zamanının bir moda bestecisi olamadı. Bach’ın buluşları, yalnız bir dönemin değil, tüm dönemlerin eseri olmanın niteliğini taşımakta idi; ve onun içindir ki Bach’ın eserleri, dünyaya ayak bastıkları gün elde ettikleri kıymete her zaman sahip olmuşlar ve tıpkı bugünün eserleri imiş gibi taze kalmışlardır.

Bach’ın tüm yaratışlarının “dinsel” ya da “profan” eserler olması sorunu üzerinde iki yüz yıla yaklaşık bir süre içinde uzun tartışmalar yapılmış, Güzellik ve Zarafet türünden özellikleri de içinde saklayan bu yaratışlar, her şeyden önce Bach’ın kendine özgü estetik anlayışına sahne olan sanat anıtları olarak tanınmışlardır. Hattâ Bach’ın sanatıyla uzun süre ilgilenmiş bulunan bir eleştiricinin söylediği gibi: ***Bach sanatıyla uzun süre uğraşmış olan bir insan, günün birinde kendini karla örtülü yüksek bir dağın zirvesinde buluverir ve tüm dağı kaplayan yoğun bir sis tabakası, zirvenin ancak eteğine ulaşabilmiş olan öteki sanat dahilerinin başlarını olsun, bu Bach sanatıyla mest olan insana gösterebilme imkânından yoksundur; ve tehlikenin en büyüğü de bu noktaya ulaşabilmektir; çünkü böylesine bir dağın zirvesine ulaşabilenlerin çoğunda, Beethoven’e bile dönemeyecek kadar takatsizlik baş gösterir; fakat buna takatsizlik demek de doğru değildir; çünkü Beethoven Bach’ın devamıdır; çünkü Beethoven’e ulaşamamak da Bach’da yarım kalmak demektir.***

**Beethoven** ile **Wagner**’in sanatı, hemen tümüyle “insana yönelik” bir sanattır. Buna karşılık büyük bir özlemin anlamı olarak nitelediğimiz Bach sanatı ise, insanoğlunun ne olduğunu bir türlü anlayamadığı bir “Büyüğe duyduğu özlem”den başka bir şey değildir. O halde Beethoven’in, Wagner’in sanatına ilgi duymak, insanın kendi benliğine, kendi özlemine, kendi ıstırabına yönelmesi demektir.

Bach müziğinin başka bir sanat büyüğü üzerindeki etkisine gelince: Beethoven sanatını çok modern bulan şair **Goethe**, Bach Sanatı üzerine kalem almış olduğu bir yazıyı (1827) aynen şöyle bitirmiştir: ***“Bu fırsat bana gerçekten, Berka kentinin yetenekli Organistini hatırlatmıştı; çünkü ilk olarak o kentte, tam anlamıyla ruhsal bir sessizlik içinde, her türlü kafa dağınıklığından uzak olarak, sizin büyük üstadınız (Sebastian Bach) hakkında bir fikir edinebildim.”***

Öte yandan **Goethe** gibi bir şair, ***“Epinemides”*** adlı eserini yazarken, sırf bir yaratı heyecanı elde edebilmek için, çok yakından tanıdığı organist **Schütz**’e Bach’ın Sonatlarını çaldırır; ve bu eserleri dinlerken, kendini madde âleminden uzak tutabilmek için, yatağına yatar ve yorganı alnına kadar çekermiş.

**Goeth**e’nin, **Mendelssohn** yoluyla Bach sanatına ulaşabilme yolunda harcadığı gayret ve bu arada yazdığı şeylerin, yalnız o zamana kadar değil, hattâ zamanımıza kadar Bach hakkında söylenmiş olan sözlerin en güzeli oldukları inkâr edilemez bir gerçektir. Nitekim Goethe, Bach müziğini dinlerken hissettiklerini şu sözlerle anlatmak istemiştir: ***“Sanki sonu olmayan bir Âhenk (Uyum), evren yaratılmadan biraz önce, Tanrı’nın kalbinde nasıl taşındığını anlatıyor gibiydi. O Âhenk benim içimde de öyle çarpıyordu ve sanki kulaktan yoksunmuşum, gözlerim biraz görebiliyormuş, öteki duyularımın hiçbiri ve tümü sanki bende hiç yokmuş, esasen böyle şeylerin hiçbiri bana lazım değilmiş gibi bir yaşantı, içimde etkili oluyordu.”***

Görülüyor ki Büyük Bach ölüyor, hattâ mezarı kayboluyor, ama başka bir sanat büyüğü, Bach’ın gizlerine erişilemeyen eserlerini ancak Tanrısal yaratışla bir tutarak bize yaklaştırabileceğine inanıyor.

Müzik ağırlıklı Barok Kültürü ile ilgili eserlerin en ince detaylarına kadar incelenebilmeleri, Üniversite Eğitim Yılı’nın sınırlılığı içinde, Johann Sebastian Bach gibi dünya çapında en başta gelen bir sanat büyüğünün yarattığı eserlerin tümüyle gözden geçirilebilmelerini bir ölçüde kısıtlayacağı açık seçik ortadadır. Böylesine bir zorunluluk karşısında, Bach’ın eserlerinden, her şeyden önce ***Clavecin bien tempéré*** (*Das Wohltemperierte Klavier*) başlıklı, bir bakıma en önemli eserinin ele alınarak büyük bir dikkatle incelenmesinin gerekeceği doğal bir zorunluluktur. Bununla birlikte, mesleğinin bilincinde olan bir Müzikolog için, Bach’ın tüm eserlerinin gereğince incelenebilmeleri yolunda, iki yüz elli yıla yaklaşık bir süredir J.S. Bach ile ilgili olarak meydana getirilmiş bulunan zengin kaynaklardan yararlanmak her zaman için mümkündür. Esasen yukarıdaki ilgili bölümde, bu konuda başvurulacak temel kaynaklar ile, bu kaynaklarda yer alan kitapların adları, konularla ilgili sayfa numaraları ve daha başka bilgiler detaylı olarak saptanmış bulunmaktadır.

**Johann Sebastian Bach’ın oluşturduğu Tampere-Sistem ile, bu sistemin Çoksesli Müzik Literatürüne getirdiği temel eğitim-öğretim aracı olan ve müzik sanatının İcra Literatüründe de önemle yer alan *Le clavecin bien tempéré* (*Das Wohltemperierte Klavier*) başlıklı eser üzerine araştırma ve incelemeler:**

48 Prelüd ve 48 Füg’den oluşan bu 2 ciltlik eserin her birinde, her Prelüd ve her Füg, aynı gamın Majöründe ve Minöründe işlenerek meydana getirilmiştir. Ve ilk olarak Bach tarafından gereği doğrultusunda elde edilen böylesine bir uygulama, Tampere-Sistem’in aktüelliğini kanıtlama amacıyla oluşturulmuş bulunan çok önemli bir uğraş olduğu içindir ki, büyük müzikolog Hugo Riemann (1849-1919) bu eser için şöyle demiştir: ***“Sahip olduğu Tonal gücü ilk olarak tüm boyutlarıyla ortaya koyan bu eser, eski kilise gamlarının ortadan kalkmasına imkân sağlamış, böylece modern Ton Sistemi’nin ölümsüz bir anıtı olmanın niteliğini elde etmiştir… Ne var ki, icracısının olağanüstü güçte bir piyanist olması zorunludur.”***

Johann Sebastian Bach, her zaman ve her doğrultuda aktüel değere sahip olan bu 2 ciltlik eserini 1744 yılında Göthen’de tamamladıktan sonra, eserin tümünü Almanca adıyla ***“Das Wohltemperierte Klavier”*** (*Le clavecin bien tempéré*) adıyla nitelemiştir. Burada Bach, eserin adına “ılımlı” ya da “aşırıya kaçmayan” anlamlarına da gelen “wohl” sıfatını, Fransızca adına da gene aynı anlamlara gelen “bien” sıfatını katarak gereken başlıkları oluşturmuştur ki, her iki başlık da bu bakımdan büyük önem taşımaktadır, çünkü Bach, eserinin Almanca başlığında “Wohltemperiert”, Fransızca başlığında ise “bien tempéré” terimlerini kullanarak, çoksesli müzikte yer alacak seslerin, fiziğin bir yan kolu olup konusu “ses” olan Akustiğin fiziksel titreşiminden beslenen seslerde yapılması zorunlu “ılımlı”, “ölçülü” ve “aşırılığa kaçmayan” değişikliklerle oluştuğuna, hem de eserinin en başındaki başlıklarda değinmiştir. Onun içindir ki, Bach’ın bu eserinin yukarıda Almanca ve Fransızca olarak belirtilmiş bulunan adları: ***“Akustiğin fiziksel özünden güç alarak oluşan seslerden, yeni bir teknikle, aşırılığa kaçmadan oluşturulacak ölçülü ve ılımlı sesler için meydana getirilmiş piyanoda uygulanacak Prelüd’ler ve Füg’ler”*** anlamına gelmektedir.

Bach’ın yukarıda belirtilen Tampere-Sistem’den önceki “tuşlu” müzik âletlerinde, Majör ve Minör Gamlar’ın tümünü gereği gibi değerlendirmek imkânsızdı. Çünkü bu klavyelerde doğal yoldan, yani fiziğin Akustik özünden elde edilen Beşli- ve Üçlü-Entervaller, bugünkü Tampere-Sistem’in meydana getirdiği imkânlardan yoksun entervallerdi. Yani bunlar aslında Absolut (Salt) entervaller olup, Tampere-Entervaller değildirler. Bu böyle olunca da Tampere olmayan tuşlu bir âlet üstünde herhangi bir gamı dosdoğru ve olduğu gibi elde edebilmek mümkün olabildiği kadar, öteki gamların bir kısmı ise az veya çok oranda hatalı olarak da meydana gelebilmektedir. Bundan dolayıdır ki, bütün gamlar için geçerli bir Tonalite Planı’nın aranıp bulunması günün birinde kesinlikle zorunlu olmuştur.

Zamanla elde edilen ***“Eşit-Titreşimli-Oniki-Yarmışar-Ton-Tekniği”***, kesinlikle Salt (absolu = mutlak) karakterde hatasız tınlamaya elverişli olmamakla birlikte, uygun yumuşaklıkta hatalı, yani aşırılığa kaçmayan anlamına gelen ***“Wohltemperiert”*** ya da ***“Bien tempéré”*** sisteminin elde edilmesine imkân sağlamış ve bu durum, aynı konuda uzun yıllar bilimsel araştırma yapan müzikçileri, teorik ve düşünsel planda uğraşlar vermekten kurtararak pratik deneylere başvurmakta az çok başarılı kılmıştır. Böylece zamanla oluşup gelişen Tampere-Sistem’in en ilginç özelliği, bu sistem içinde yer alan hiçbir Gam’ın tam anlamıyla saf, net ve özbeöz Tonal bir varlığa sahip olamayışına karşın, bütün Gam’lar için geçerli ve katlanılabilir bir varlıktan da yoksun kalmamış olmasıdır. Ne var ki müzikte her bakımdan uzlaştırıcı ve sağlam bir yeniliğin elde edilebilmesinde de sadece ve sadece büyük sanatçı **Johann Sebastian Bach** başarılı olmuş ve bu başarısının her zaman için geçerliliğini de kanıtlama amacıyla ***Das Wohltemperiertes Klavier*** başlıklı eseri meydana getirmiştir.

Şurasını da önemle göz önüne almak gerekir ki, Çoksesli (Polifonik) teknikte oluşturulan Barok Müzik’te en başta gelen Tampere-Sistem’e 16. yüzyıl boyunca da sık sık değinilmiş ve İtalya’da ***Clavicordi*** diye adlandırılan klavyeli bir müzik âleti üstünde bazı araştırmalara da girişilmiştir. Clavichord’ların ön klavyelerinin arkasında yer alan arka klavye tuşlarının uçlarında yer alan ve ***“tangent”*** olarak nitelenen madensel ya da başka nesnelerden oluşturulmuş bulunan tuşların uçlarındaki parçacıklar, tuşlara basılınca sadece tellerin üstünde dokundukları yerlerden geçerli olmak üzere teli bölerek istenilen sesi oluşturmakla yükümlü olmayıp, aynı zamanda yaylı sazlarda olduğu gibi, yayın telin üstünde sürtünerek oluşturduğu sese aynen benzeyen yaylı sazlar sesi meydana getirmekle de görevlidir. Ne var ki sesler böylelikle elde edilirken, gene aynı telin icracının solundaki bölümünün de birlikte tınlamaması için, telin bu bölümü kumaş bir Surdin’le örtülmekte, böylece aynı tel üstünde ikinci bir sesin de meydana gelmesi önlenmektedir.

Clavichord’larda seslerin bu yoldan oluşumu, kendine özgü bir icra türünün de oluşumuna yol açmaktadır ki, burada ***Vibrato***’nun etkinliği önemlidir. Gelişim süreci bugünkü Piyano’ya kadar deneyimlerle sürüp gitmiş olan Clavichord’un günün birinde Tampere-Sistem’in meydana gelmesinde de büyük rolü olmuştur.

“İtalya’da 15. ve 16. yüzyıllar arasındaki Müzik Bilimi ile ilgili çalışmalara az çok katkıda bulunmuş olan iki teorisyen icracı vardır ki, bunlardan ilki **Pietro Aaron** (1489-1545), ikincisi de **Gioseffo Zarlino**’dur (1517-1590); ve bu teorisyen besteci ve icracıların her ikisi de Çoksesliliğin temelini oluşturan Majör ve Minör tonaliteleri üzerine, “Armonik-Sesler”den etkilenerek çok değerli görüşlerle ilgili yazılar yayımlamışlardır; ama her ikisi de görüşlerini pratik açıdan değerlendirememişlerdir. Hattâ bu çok önemli konuya daha fazla değinmekten vazgeçmişlerdir.

“Gene 17. yüzyıldan beri bu tür inceleme ve araştırmalarda Çoksesliliğe, çok daha ileri görüşle, hattâ J.S. Bach’dan da önce el koymuş bulunan Alman asıllı bir besteci vardır ki, o da Halberstadt’lı org yapımcısı ve organist **Andreas Werckmeister**’dir (1645-1706). Werckmeister’in ortaya koyduğu ***Akord-Sistemi***, bugün bile geçerliğini korumaktadır, çünkü bu müzikçi de Oktav’ın 12-Eşit-Yarmışar-Ton’a bölünmesi tezini savunarak, -teorik doğrultuda da olsa- başarılı olmuştur; ve ***“Müzikte Temperatur”*** (*Musikalische Temperatur*) başlıklı eseri 1691 yılında basılmıştır. Werckmeister’ın ortaya koyduğu bu Akord-Sistemi’nden yararlanabilme imkânı, zamanın bestecilerini bu sisteme göre yazabilme idealine yaklaştırmıştır; ne var ki o zamana kadar pratik çalışmaların gecikmesine neden olan şüphe ve çekimserlik türünden psikolojik engeller ortadan kalkıp da, uygulamaların özgür ve inançlı bir atmosfer içinde gelişimlerine imkân sağlayabilecek bir ortamın elde edilebilmesinde de oldukça gecikilmiştir. Şurasını da iyi bilmek gerekir ki, Werckmeister’in, J.S. Bach’ın ***Das Wohltemperiertes Klavier*** (*Le clavecin bien tempéré*) adlı eserinden altı yıl sonra yayımlamış olduğu ***“Generalbasslehre”*** adlı eserini, zamanın tanınmış opera bestecisi ve müzik teorisyeni **Johann David Heinichen** (1683-1729) inceledikten sonra, aynı konudaki eleştirilerini açıklarken, bu sistemle Si-Majör ve La-Bemol-Majör Gamları’nda eser yazabilmenin her zaman mümkün olmadığını; Fa-Diyez-Majör ve Do-Diyaz-Majör Gamları’nda ise eser yazabilmenin kesinlikle mümkün olmadığını söylemiştir ki, bu durumda Werckmeister’in, J.S. Bach’ın Prelüd ve Füg’lerini görmemiş olduğu gerçeğini de açıkça ortaya koymaktadır.” (Albert Schweitzer) “Çünkü Eşit-Titreşimli-Akord sorunu karşısında kesinlikle göz önünde bulundurulması gereken prensip, her şeyden önce neyin yapılmasının zorunlu olduğunu iyi bilmektir ki, o da: bütün Oktav’ların, “fiziksel” yani “akustik” saflıklarıyla kullanılmaları gerekirken, buna karşılık “fonksiyonel” (işlevsel) doğrultularda oluşturulmaları gereken Enterval’lerin, Tampere edilmiş seslerle elde edilmiş olmaları zorunluluğudur.”[[11]](#endnote-11)

Gene de gerçek olan şudur ki, sağlamlığını, hattâ değişmezliğini dünya durdukça koruyacak olan ***Oniki-Yarmışar-Tonluk-Tampere-Sistem***’in önemini, 17. yüzyılda J.S. Bach’dan da önce söylemiş olan org yapımcısı ve organist **Andreas Werckmeister**’in bu konuda yazmış olduğu kitaplarda söylemiş oldukları, o tarihlerin müzik sanatında, enstrümanlar üstünde gerçekleştirilmiş parlak bir uygulayış değil de sadece ve sadece düşünsel ve teorik birer tasarım olmasına karşın, önemlidir ve Tampere-Sistem’e yönelik ciddi bir çağrışımdır; hattâ bu doğrultuda yenilenmenin umut verici çekirdeğidir de.

**Andreas Werckmeister**’in evrensel kültürde yenilenmeyi müjdeleyen kitabının uzunca açıklamalı başlığı, Türkçe olarak şöyledir: ***“Müziksel Tamperatur ya da Açık ve Gerçek bir Matematiksel Öğrenimle, Monochordi’yi Kullanarak, bir Piyano’nun ve Org’ların, Positive’nin, Spinett’in ve Benzeri Enstrümanların Bien Tempéré Olarak Nasıl Akord Edileceklerinin Öğrenilmesi”*** (1691).[[12]](#endnote-12)

Werckmeister’in yukarıda açıklanan kitabıyla zamanın müzikçilerine şu temel prensibi açıklamada da başarılı olduğu kesinlikle gerçektir ve sanatçı şöyle demektedir: ***“Müzikte pratik doğrultudaki öğrenim ve uygulamada, Entervallerin Fiziksel, yani Akustik nitelikleriyle kullanılmalarından, önlenmesi olanaksız bir zorunluluğun yardımıyla, kesin olarak vazgeçilmelidir.”***

Buraya kadar, Johann Sebastian Bach’ın teknik, estetik ve bilimsel anlayışına paralel doğrultudaki etkinliklerine yer yer değinildi; bu arada ilahiyatçı, filozof, tıp doktoru ve organist olarak dünya çapında ün yapmış olan Prof. Dr. **Albert Schweitzer**’in (1875-1965) Bach ile ilgili olan araştırma, inceleme ve yorumlarına da gerektikçe başvuruldu. Ve 16. ve 17. yüzyıllar boyunca, özellikle İtalya’da ve Almanya’da Tampere-Sistem’e, yani doğal seslerin “fiziksel”, dolayısıyla “akustik” nitelikli varoluşları gerçeğine karşıt doğrultudaki “ılımlı”, “yumuşak” ve “aşırılığa kaçmayan” (yani Wohl = Bien) karakterde, ama gene de Diyapazon’a göre yapay olarak elde edilen ***“Oniki-Yarmışar-Ton-Sistemi”*** ortaya çıkıp uygulanıncaya kadar başvurulan “teori” ve “tasarımlar” gözden geçirildi. Ve “klavyeli” (tuşlu) müzik âletleriyle ilgili olarak ortaya çıkan gelişim etaplarının daha çok Teori ve Tasarım halindeki görünümleri üstünde duruldu. O halde şimdi de sadece J.S. Bach’ın ***“Clavecin bien tempéré”*** (*Das Wohltemperiertes Klavier*) başlıklı eserinin ele alınarak, bu çok önemli konuyla ilgili uğraşların dikkatle gözden geçirilip, Teknik, Estetik ve Bilimsel bir Final’in oluşturulmasına özen gösterilmesi gerekmektedir.

20. yüzyılın başından bu yana Bach’a yönelik araştırma, inceleme ve yorumların en önemlisi olan, **Albert Schweitzer**’in ***“Johann Sebastian Bach”*** başlıklı eserinin oluşumu öyküsüne gelince: Org öğrenimini Fransa’da Paris’te yapmış olan, aslen Alman uyruklu ve Alsaslı Albert Schweitzer’in org hocası, zamanın ünlü organisti ve bestecisi **Charles Marie-Widor** (1844-1937), öğrencisinden, büyük ölçüde “başvuru” kitabı olarak yararlanabilmeyi mümkün kılacak bir Bach Biyografisi yazmasını istemişti; çünkü Widor, bu konu için haklı olarak ancak Schweitzer’in böyle bir eseri meydana getirebileceğine inanmıştı; öğrencisinin Alman ve Fransız dillerini anadili olarak çok iyi bilmesi, hocasının bu konuda kime başvurması gerektiğine yönelik düşüncesini şüphesiz daha da güçlendirmişti; ve hocanın haklı olduğunu, eser meydana geldikten sonra dünya müzik çevrelerinin yakın ilgisini de anlamlı ve geniş ölçüde kanıtlamaya yetti.

Albert Schweitzer, hocasının isteğine önem vererek gerekli araştırma ve incelemeleri tamamladıktan sonra eseri Fransızca olarak yazmaya başladı ve birkaç yıl içinde ***“Johann Sebastian Bach”*** başlıklı 844 sayfalık zengin ve kapsamlı bir Bach Manüeli meydana geldi. Böylece daha eski tarihlerde, **Spitta**, **Forkel** ve **Rochlitz** çapındaki ünlü Bach biyograflarının meydana getirmiş oldukları büyük çaptaki eserlere ve yazılara, zengin ve derin kapsamlı bir yenisi daha katılmış oldu.

Schweitzer, Widor’a duyduğu saygınlıkla olacak ki, Fransızca olarak kaleme almış olduğu eserini, kısa bir süre sonra gene kendisi Almancaya da çevirdi. 1922 yılında 4. ve 5. baskıları da yapılan bu eser, sürekli olarak yeni baskılarla da yayımlanmaktadır.

Schweitzer’in Bach biyografisinin baştan 245 sayfası, büyük sanatçının yaşam öyküsünün en önemli anılarını içermektedir. Eserin geriye kalan 599 sayfasında ise, Bach’ın meydana getirmiş olduğu değişik boyutlu eserler, daha çok teknik ve estetik açılardan incelenip yorumlanmaktadır. Onun içindir ki, ***“Clavecin bien tempéré”*** (*Das Wohltemperierte Klavier*) ile ilgili araştırma ve incelemelerimizde, bu konunun evrensel nitelikteki büyük kaynakları arasında, gerektikçe doğal olarak Schweitzer’e de yer verilmektedir.

Johann Sebastian Bach’ın, ***“Oniki-Yarmışar-Tonluk-Tampere-Sistemi”***ni değerlendirerek, Clavecin (Klavier) için Prelüd’leri ve Füg’leri kapsamak üzere meydana getirmeye özen gösterdiği ***“Clavecin bien tempéré”*** (*Das Wohltemperierte Klavier*) gibi bir eser üstünde çalışmakta olduğu haberi, zamanın müzik çevrelerinde geniş ilgi ve memnunluk yaratmıştı. Ama böylesine ilginç bir haberin bir süre sonra unutulmaya yüz tutmuş olması, Bach’ın bu beklenen işten vazgeçmiş olabileceği yollu söylentilerin de ortaya çıkmasına neden olmuştu. Ne var ki 1880 yılında **Bernhard Christian Weber** adlı bir organistin, kendisinin bestelemiş olduğunu ileri sürdüğü “Das Wohltemperierte Klavier adlı bir eserden de söz edilmeye başlanmıştı. Doğum ve ölüm tarihleri belli başlı kaynaklarda yer almamış olan [1712-1758] organist Christian Weber, kendisinin bestelemiş olduğunu ileri sürdüğü eserden söz ederken, zamanın ünlü müzik tarihçisi **Wilhelm Tappert** (1830-1907) ise, bu haber üstünde ısrarla durmuş, eserin kapağı üstündeki -biraz uzunca tutulmuş- el yazısı başlığın[[13]](#endnote-13) Bach’ınkine çok benzemiş olmasının uyandırdığı şüphe üzerine konuyu dikkatle incelemiş ve Christian Weber’in eserinin, Bach’ın ***Prelüd*** ve ***Füg***’lerinin el yazısından kopya edilmiş olduğunu saptayarak Ch. Weber’i sahtecilikle suçlamıştır; hattâ kapaktaki başlığın en sonundaki 1689 tarihinin de sahte olduğunu ileri sürmüştür.[[14]](#endnote-14)

1. Joseph Gregor, ***Kulturgeschichte der Oper***(Operanın Kültür Tarihi), S. 37, Gallus Verlag / KG / Wien 1941. [↑](#endnote-ref-1)
2. ***Wege Zu Bach*** *(Bach’a Götüren Yollar)*, bir Önsöz ile yayımlayan: Joseph M. Müller-Blattau, Bärenreiter Verlag, Augsburg, 1926. [↑](#endnote-ref-2)
3. Johann Sebastian Bach’ın gençlik çağlarında, Orta Avrupa müziğinde birbirini izleyen iki ayrı dönemden biri, Bach’tan önce Johann Stamitz tarafından kurulan Mannheim Senfoni Okulu, ikincisi de bu okula paralel olarak oluşumunu geliştirme yolunda olan ve Bach ile zamanla en ileri aşamalara erişmiş bulunan Ön Klasikler Okulu’dur. [↑](#endnote-ref-3)
4. ***Wege Zu Bach*** *(Bach’a Götüren Yollar)*, S. 10, 11, Bärenreiter Verlag, Augsburg, 1926. [↑](#endnote-ref-4)
5. Albert Schweitzer, ***Johann Sebastian Bach***, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1922. [↑](#endnote-ref-5)
6. Albert Schweitzer, ***Johann Sebastian Bach***, S. 148-149, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1922. [↑](#endnote-ref-6)
7. Bach’ın mezarı ile ilgili olarak yapılan araştırma ve incelemelerden elde edilen yazılı metinleri ya da yazılmamış kanı ve inançları derleyip toparlayarak çalışmalara sunmak lütfunda bulunan zat, Leipzig Arşivi’nin sayın Direktörü **Dr. G. Wustmann**’dır. Bu önemli belgelerin gerçekliğini, sadece büyük sanatçının meşe ağacından yapılmış bir tabut içinde defnedilmiş olduğunu kanıtlayan belgenin de bu hazırlanan arşiv içinde yer almış olması bile ispatlamaya yeter niteliktedir. Ne var ki bu araştırma ve incelemelerde en önemli hizmeti, Johannes Kilisesi’nin Yönetim Kurulu temsilcisi olarak çalışmalara yardım eden uzman, sayın **Rahip Franzschel**’dir. Aynı konuda bir başka çok önemli hizmeti de, Anatomi uzmanı **Prof. Dr. Wilhelm His** gerçekleştirmiştir. Prof. Dr. His, Johann Sebastian Bach’ın iskeleti üstünde yaptığı değerli çalışmaları, ***“Johann Sebastian Bach’ın Kabrinde, İskelet ve Kafatası Üstünde Yapılan İncelemeler ve Elde Edilen Sonuçlar”*** (*Johann Sebastian Bach, Forschungen über desen Grabstätte, Gebeine und Antlitz*) başlıklı raporunu Leipzig kenti Belediye Başkanlığının Yönetim Kuruluna sunmuştur. Aynı rapor **F.E.W. Vogel** tarafından Leipzig’de yayımlanmış, bir özeti de Leipzig’de çıkan haftalık ***Musikalisches Blatt*** adlı gazetede yayımlanmıştır (Leipzig 1895 XXVI. Jahrgang S.399/340). Rapor ayrıca ***Allgemeine Musikzeitung*** gazetesinde de yayımlanmıştır (1895, S.384 ff.) Anatomist Prof. Dr. Wilhelm His, Bach’ın iskeleti üstünde yaptığı araştırma ve incelemelerle ilgili olarak oluşturduğu raporu Broşür olarak da yayımlamış ve bu konudaki en ilginç bilgileri bu broşürün 146. sayfasında açıklamıştır. [↑](#endnote-ref-7)
8. Beethoven’in işitme organıyla ilgili kemikler, testere ile sökülüp, yukarıda kısaca değinilmiş olduğu gibi, Viyana’daki Anatomi-Patoloji Müzesi’nde muhafaza edilmek üzere yerinden çıkarıldığı ve daha sonra da çalınarak satıldığı için, bu organın Bach’ın işitme organı ile kıyaslanabilmesi mümkün olamamıştır. [↑](#endnote-ref-8)
9. Yukarıda da değinilmiş olduğu gibi, o zamanın ünlü Anatomisti **Prof. Dr. Wilhelm His**, gerek 1896 tarihinde, gerek daha eski tarihlerde anatomi alanında ve iskeletler üzerinde yapılması gerekli bu tür ölçülerle ilgili olarak, ***“Johann Sebastian Bach’ın İskeleti Üzerinde Anatomik Araştırmalar”*** adlı broşüründe geniş ölçüde bilgi vermiştir (S.24-32). [↑](#endnote-ref-9)
10. ***İki-Doğa Bilimi*** terimi, Hıristiyan dininde İsa’nın iki ayrı Doğa-Bilimini’nin insanı olduğunu kanıtlamak için kullanılmaktadır; şöyle ki: İsa, iki ayrı Doğa-Bilimi’nin verimi olarak dünyaya gelmiştir ve bu iki Doğa-Bilimi’nin ilki İsa’nın Tanrısal kökenli, ikincisi ise Dünyasal kökenli olduğunu açıklama amacıyla değerlendirilmektedir. [↑](#endnote-ref-10)
11. Johann August Philipp Spitta, ***Johann Sebastian Bach***, 2 cilt, 1873-80, Cilt I. S. 769. [↑](#endnote-ref-11)
12. Bu kitabın Almanca başlığı: Musikalische Temperatur, Oder Deutlicher Und Wahrer Mathematischer Unterricht, Wie Man Durch Anweisung des Monochordi Ein Klavier, Sonderlich Die Orgelwerke, Positive, Regale, Spinetten Und Dergl. Wohltemperiert Stimmen Könne. (1691). [↑](#endnote-ref-12)
13. Bu Almanca başlığın Türkçesi, Türkçedeki tümce kuruluşuna aykırı olarak şöyledir: Bütün-Tonları ve Yarım-Tonları kullanarak, Piyano için Prelüd’ler ve Füg’ler, Üçlü Majör Aralıkları ve UTREMİ ya da Üçlü Minör Aralıkları REMİFA (1689). Bunun Almancası: Klavier oder Präludien und Fugen durch alle Tone und Semitonia sowohl Tertiam majorem oder UTREMI anlangend als Tertiam minorem REMIFA (1689). [↑](#endnote-ref-13)
14. Müzik tarihçisi Wilhelm Tappert bu konudaki yazısını “Müzik Tarihi” aylık dergisinde yayımlamıştır (Monatshefte für Musikgeschichte, 1898, 10 oder 1899, 8). [↑](#endnote-ref-14)