

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

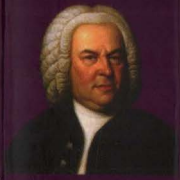
RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>



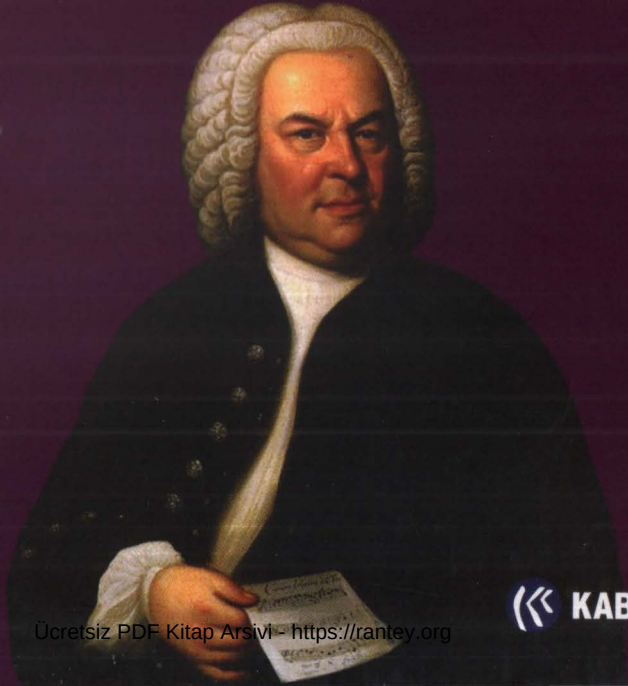
BACH

YAŞAMI VE ESERLERİ

AYDIN BÜKE

BACH

AYDIN BÜKE



 KABALCI

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://irantey.org>

Aydın B ke
Bach, Yaşamı ve Eserleri
  Kabalcı Yayıncılık, İstanbul 2012

Kabalcı Yayınevi Birinci Baskı: Mart 2001
Kabalcı Yayınevi İkinci Basım: Ocak 2005
Kabalcı Yayıncılık Birinci Baskı: Temmuz 2012

Yayın Yönetmeni: Murat Ceyişakar
Kapak Tasarımı: Serdar Bal

KABALCI YAYINCILIK
Eren Sokak No. 18/1 Beşiktaş 34349 İstanbul
Tel.: (0212) 236 6234-35 Faks: (0212) 236 6203
yayinevi@kabalcı.com.tr www.kabalcıyayinevi.com
internetten satış: www.kabalcı.com.tr
Sertifika No. 21894

KÜTÜPHANE BİLGİ KARTI
Cataloging-in -Publication Data (CIP)

B ke, Aydın
Bach, Yaşamı ve Eserleri
1. Müzik 2. Klasik Batı Müziği ve Bach 3. Müzik Tarihi

ISBN 975 605 5272 16 6

Baskı: Ezgi Matbaası (0212) 452 2302
Sanayi Cad. Altay Sok. No. 14 Çobançeşme Yenibosna-İstanbul
Sertifika No. 12142

AYDIN BÜKE

BACH

Yaşamı ve Eserleri



KABALCI YAYINCILIK

Asu'ya

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	9
BACH'IN YAŞAMI	13
<i>Yüzyılda Kurulan Piramidin Tepe Noktası</i>	13
Veit Bach, Wechmarlı Degirmenci.....	14
Feodal Dünyanın Yıkılışı.....	16
Johann Ambrosius Bach.....	18
Eisenach, Wartburg Şatosu Eteklerindeki Kent.....	21
Çocukluk ve İlkgençlik Yılları	23
Thüringen Bölgesinde Küçük Bir Kent: Ohrdurf.....	27
Eğitiminin Son Durağı: Lüneburg	30
Büyük Kentle İlk Karşılaşma: Hamburg	33
Hamburg'da Opera.....	37
Arnstadt 1703-1707.....	41
Buxtehude'nin İzinde Lübeck'e	46
Mühlhausen 1707-1708.....	52
Weimar 1708-1717.....	59
İtalyan Müziğiyle Karşılaşma	64
Weimar'dan Ayrılma İsteğinin İlk Belirtileri	68
Weimar Sarayı Koncertmeisteri	73
Köthen 1717-1723.....	81
Köthen Yıllarındaki Gezileri.....	89
Yeniden Hamburg ve Reinken.....	92
Anna Magdalena.....	95
Thomas Kilisesi Kantorluk Seçimi	102
Leipzig 1723-1750.....	108
Yeni Görevi İçin Kantatlar	115

İlk Fikir Ayrılıkları.....	119
Collegium Musicum.....	132
Okul Yönetimiyle Anlaşmazlıklar, Saray Besteciliği.....	142
Leipzig'deki Aile Yaşamı ya da Anna Magdalena İçin	
Sarı Karanfiller	153
Son On Yıl.....	160
....Ve Sonrası 180	
BACH'IN ESERLERİ.....	195
<i>Kantatlar</i>	195
Bach'ın Dini Kantatları – İlk Yıllar (1707-1712).....	198
Weimar (1713-1716)	201
Leipzig.....	210
1723/24 – I. Kantat Yılı.....	211
1724/25 - II. Kantat Yılı	228
Koral Kantatlar	229
1725/27 – III. Kantat Yılı.....	244
Picander Yılı	254
Dindışı Kantatlar	258
<i>Pasyonlar ve Noel Oratoryosu</i>	266
Bach'tan Önce Pasyon.....	266
BWV 244 Matthäus Pasyon – Ermiş Matta Pasyonu.....	283
BWV 248 Noel Oratoryosu	301
<i>MİSSALAR ve MAGNİFİCAT</i>	305
BWV 232 Si minör Missa	307
BWV 243 Magnificat.....	319
<i>Org Eserleri</i>	324
Prelüd ve Fügler	326
Toccata ve Fügler, Do minör Passacaglia.....	328

Üçlü Sonatlar	331
BWV 599-644 Das Orgelbüchlein – Org Kitapçığı.....	332
<i>Klavyen Eserleri</i>	333
Envansiyonlar ve Senfoniler	335
Fransız Süitleri.....	340
İngiliz Süitleri.....	342
Partitalar.....	343
BWV 971 İtalyan Konçertosu.....	346
BWV 903 Re minör Kromatik Fantezi ve Füg.....	347
İyi Düzenlenmiş Klavye	348
BWV 988 Goldberg Çeşitlemeleri	370
<i>Oda Müziği Eserleri</i>	373
Solo Keman İçin Sonat ve Partitalar.....	375
Keman ve Klavyen Sonatları	380
Solo Viyolonsel İçin Süitler	384
Viola da Gamba ve Klavyen İçin Sonatlar	392
Flüt ve Klavyen İçin Sonatlar	394
<i>Konçertolar ve Orkestra Süitleri</i>	399
Brandenburg Konçertoları.....	399
Orkestra Süitleri.....	405
Keman Konçertoları.....	407
Klavyen Konçertoları	410
BWV 1044 Klavyen, Flüt ve Keman İçin Üçlü Konçerto	415
<i>Müzikal Sunu (BWV 1079)</i>	416
<i>Füg Sanatı (BWV 1080)</i>	422
EKLER	431
<i>Johann Sebastian Bach'ın Tüm Eserleri</i>	431
Kantatlar	432

Motetler	437
Missalar ve Magnificat	437
Pasyonlar ve Oratoryolar	437
Koraller	438
Lied ve Aryalar	438
Org Eserleri	440
Klavyen Eserleri	442
Lavta Eserleri	445
Oda Müziği	445
Orkestra Eserleri	446
Bach Döneminde Para ve Kazanç	448
Johann Sebastian Bach'ın Çocukları	450
Bach Dönemine Kronolojik Bir Bakış	452
SÖZLÜKÇE	457
KAYNAKÇA	463
BACH'IN KİTAPTA ADI GEÇEN ESERLERİNİN DİZİNİ	465
GENEL DİZİN	473

ÖNSÖZ

Sanki her şey onunla başlamıştı. O, klasik müziğin temel taşı ve her şeyin başlangıcıydı. Herkes onun müziğinden nasıl etkilendiğini anlatmak için birbiriyle yarış içindeydi. 19. yüzyılın ortalarından başlayarak Thomas Kilisesi'nin yaşlı kantoru, bir anlamda tanrısallaştı. Müzik dünyası, yüzyıla yakın bir süre görmezden geldiği bu olağanüstü yetenekli orgcuya yaptığı haksızlığı unutturmak için çırpınıyordu. Aslında onun müziğini yüceltmek için söylenen her söz çok yetersiz ve eksik kalıyordu.

Belki de onun yaptığını yapmak en doğrusuydu. Kendini her zaman “müzikçi” olarak tanımlamıştı: Müzikle uğraşan ve ekmegini müzik yaparak kazanan basit bir zanaatkar. Geçimini sürdürebilmek için işini iyi yapmak zorundaydı. Ustalarından öğrendiklerini geliştirmek ve çıraklarına aktarmakla yükümlüydü. Yaptığı işin kuşaktan kuşağa aktarılacak nesiller boyunca devam edeceğini, insanların müziğe her gereksinim duyduklarında hep iyi müzikçilere başvuracağını biliyordu. Bu yüzden öğrendiklerini elinden geldikince eserlerinde uyguladı. Ancak kendinden sonra geleceklere o denli kusursuz bir yapı bırakmıştı ki, daha öncesinde neler yapıldığının çok fazla önemi kalmamıştı. Sanki her şey onunla başlamıştı.

Çoksesli müziğin her şeyi demek olan Bach hakkındaki bir kitap her zaman eksik kalmaya mahkum gibidir. Belki yaşamıyla ilgili önemli tarihler ve olaylar olabildikince doğru ve kronolojik bir şekilde sıralanabilir. Ancak eserleri söz konusu olduğunda, insanın, evrenin sonsuzluğunu kavramaya uğraşması gibi, bitip tükenmeyen bir

uğraş vermesi gerekir. Bu yüzden elinizdeki kitabın son derece alçakgönüllü bir çalışma olduğunu hemen belirtmek gerekiyor. Yapılmak istenen, ülkemizde oldukça az olan bu tür kaynakların çoğalmasına bir katkıda bulunmak, daha kusursuz yapıtlar çıkmasına destek sağlamak ve daha önce yazılanların ışığı altında yazılacaklara yardımcı olabilmek.

Bu kitap, iki ana bölüm olarak tasarlandı. İlk bölümde, Bach'ın yaşamı olabildiğince ayrıntılı bir şekilde aktarıldı. Kitabı eline alacak okuyucuların ilkönce bu kısmı okuyacakları ve Bach'ın nasıl bir dünyada yaşadığını daha yakından tanımayı isteyecekleri göz önünde bulunduruldu. Bestecinin eserlerinin incelendiği bölümse bir başvuru kitabı olarak ve parçalar halinde okunacak biçimde tasarlandı. Bu yüzden bazı bilgiler farklı bölümlerde yinelendi. Bunun amacı yalnızca o bölümü okuyan birinin tüm bilgiye kolaylıkla ulaşmasını sağlamaktır.

Eserlerin tümü aynı derinlikte incelenemedi. Ülkemizde bugüne dek yayımlanan kaynaklarda ayrıntılı olarak işlenmeyen kantatlar ve vokal eserlere, bu kitapta geniş bir ayrıldı. Çalgı müziği eserlerindeyse diğer başvuru kaynaklarının görece fazlalığı düşünülerek yapıtların daha farklı yönlerine dikkat çekilmek istendi.

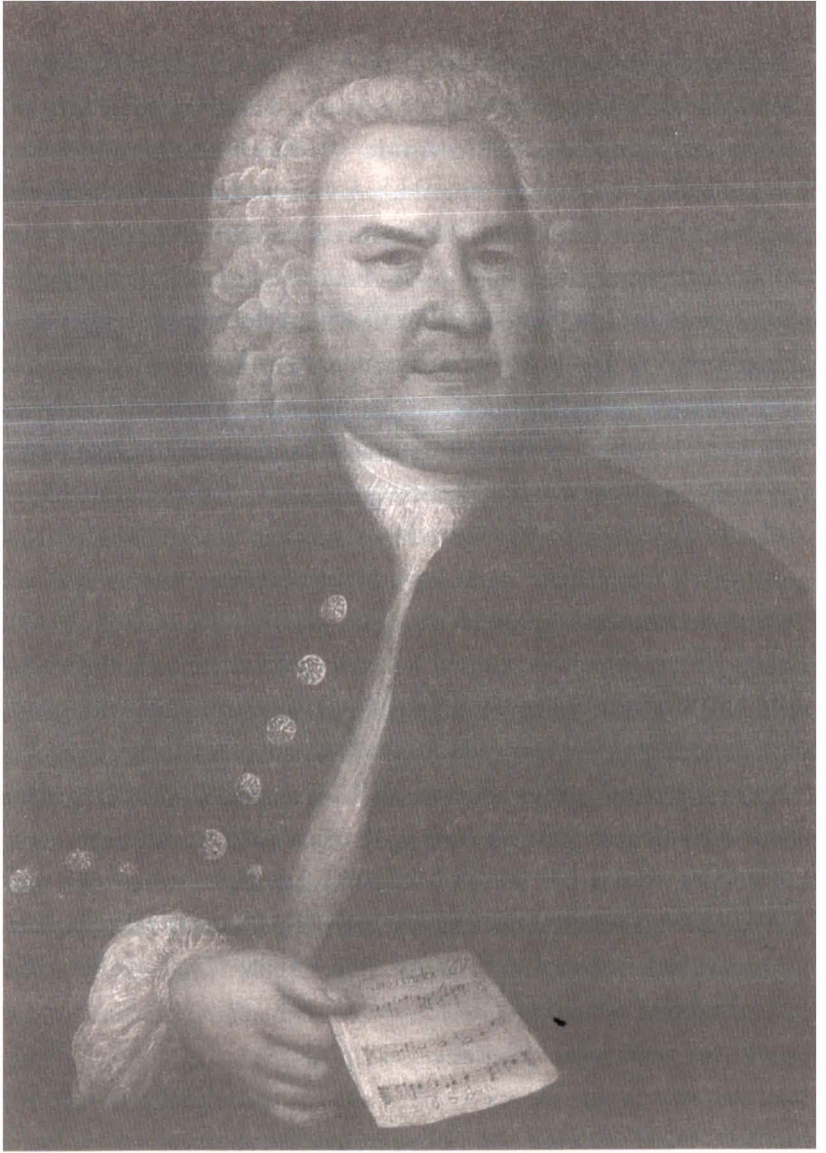
Bestecinin dini kantatlarını incelerken bir anda kendimi uçsuz bucaksız ve yabancı bir dünyanın içinde buldum. Mezhep çatışmalarının henüz tümüyle yatışmadığı bir ortamda yaşayan Bach, kiliselerdeki günlük ayinler için bestelediği kantatlarıyla, dinlerötesi bir dünya kurmayı başarmıştı. Ancak bunun çıkış noktasını daha yakından tanımam ve kavrayabilmem gerekiyordu. Bu konuda Peder Gerhard Duncker ile Behnan ve Natalie Konutgan'ın yardımlarına çok teşekkür ederim.

Kitapta kullanılan kutsal metinleri, Yeni Ahit söz konusu olduğunda, Kitabı Mukaddes Şirketi'nin 1996 yılı Incil baskısından aldım. Eski Ahit metinlerini ise, eski çevirinin 1993'te yapılan yeni baskısından kullandım. Bu yüzden Yeni Ahit'ten alınan bölümlerin dili çok daha güncel. "Mezmurlar" için, 1996 yılında yapılan yeni çeviriyi esas aldım. Yortu isimlerinin çoğunlukla *AnaBritannica*'da kullanıldığı biçimine sadık kaldım. Bunun başlıca nedeni, daha ayrıntılı bilgi almak isteyenlerin kaynağa kolay ulaşmalarını sağlamaktır.

Ülkemizde yerleşmiş bir müzik terminolojisi olmaması, kimi zaman bazı sorunları beraberinde getiriyor. Konservatuvarda eğitim gören farklı kuşakların aynı terimi değişik şekilde ifade etmesi, bir an önce ortak bir müzik dili üzerinde anlaşmamız gerektiğinin en açık göstergesi. Yayımlanan kimi kaynaklarda yepyeni ve zorlama bir Türkçe kullanırken, kiminde tümüyle yabancı terminolojinin ağır bastığı göze çarpıyor. Bu kitapta herkesin daha rahat anlayabileceğini sandığım bir orta yolu tercih ettim; karşılıklarını bulabildiğimde yine *AnaBritannica*'yı esas aldım.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında bana çeşitli konularda yardım eden Sayın Gönül ve Doğan Güvenç ile arkadaşım Alp Altınır'e teşekkür ederim. Ayrıca her konuda ilk danıştığım kişi olan sevgili eşim Asu'ya binlerce kez teşekkür etmek istiyorum. Sonsuz sabrıyla kitabın düzeltmelerini yaptığı, önümde yeni ufuklar açtığı ve her türlü huysuzluğuma katlandığı için.

Kızıltoprak, Aralık 2000



Bach'ın Elias Gottlob tarafından yapılmış portresi, 1746.

BACH'IN YAŞAMI



Yüzyılda Kurulan Piramidin Tepe Noktası

Otuz Yıl Savaşları'nı izleyen yıllardı. Savaşın yaraları henüz sarılmaya başlamıştı. 1648 yılında imzalanan Vestfalya Barışı, Avrupa'da yeni bir düzeni de beraberinde getiriyordu. Yüzyıllardır süren mezhep çatışmaları bir anlamda sonuca ulaşmış, Kutsal Roma-Germen İmparatorluğu'nda Katolikliğin yanı sıra, Lutherci ve Kalvenci inanış resmen tanınmıştı. Fransa, Avrupa'daki en önemli güç konumuna gelirken, 350 küçük devletten oluşan Almanya tam anlamıyla bir parçalanmışlık içindeydi. Almanya'yı oluşturan prensliklerde büyük maddi ve manevi yıkımlar birbirini izliyordu. Pek çok kentte nüfus yarı yarıya azalmış, zaten kötü durumda olan sanayi ve buna bağlı olarak ekonomik yaşam adeta durma noktasına gelmişti. Ancak, dev bir eserin sessiz sedasız sonuçlanmak ve kendi kendini taçlandırmak üzere olduğunun kimse farkında değildi. Yüzyılı aşkın bir süredir Almanya'nın Thüringen ve Saksonya bölgesindeki şehirlerde "müzik işçileri" olarak çalışan bir aile, zaman içinde oluşturdıkları piramidi neredeyse tamamlamışlardı. Piramidin tepe noktasını oluşturacak son taş da, 21 Mart 1685'te yerine yerleşti. Böylece, yüzyıllardır çeşitli kentlerde kantorluk, orgculuk, borazancılık ve saray müzikçiliği gibi gö-

revlerde bulunan ve o dönemde adları neredeyse “müzikçi” kelimesinin yerine kullanılan bu aile müzik tarihinin temeline yerleşti. Yüzyıl içinde sabırla oluşturulan bu dev yapı tüm müzikal birikimini zirveye taşımış ve en genç üyesi sayesinde ölümsüzlüğü yakalamıştı. Tüm aile üyeleri gibi müzikle uğraşacağına kesin gözüyle bakılan bu bebek, her zaman yapıldığı gibi doğumundan iki gün sonra 23 Mart'ta vaftiz edildi ve yine her zamanki gibi, bebeğe vaftiz babalarının ön isimleri verildi: Johann Georg Koch ve Sebastian Nagel'in isimlerini alan bu erkek bebek, kilise defterine JOHANN SEBASTIAN BACH olarak kaydedildi.

Johann Sebastian'ın yaşamöyküsünü anlatmaya nesiller boyu müzisyen yetiştiren Bach ailesinin öyküsüyle başlamak istiyoruz; çünkü müzik tarihinde neredeyse tüm üyeleriyle, üstelik böylesine uzun bir süre müzikle bu denli iç içe olmuş bir aileyle rastlamak oldukça güç.

Veit Bach, Wechmarlı Değirmenci

Bach ailesinin ilk üyesi olarak kabul edilen Veit (Vitus) Bach'ın (y. 1550-1619) 16. yüzyılın başlarında Luther'in öğretilerine inandığı için Macaristan'dan kaçıp Almanya'daki Wechmar kasabasına yerleştiği sanılmaktadır. Şimdiye dek yazılmış en kapsamlı Bach yaşamöykülerinden birini kaleme almış olan Albert Schweitzer'e göre Veit Bach büyük bir olasılıkla Almanya'dan Macaristan'a gidip bir süre sonra geri dönmüştür. Bu yer değiştirmelerin temelinde dini baskıların ve 1500'lü yıllarda başlayan mezhep çatışmalarının rol oynadığına inanılıyor. Veit Bach'ın yerleştiği Wechmar, Thüringen bölgesinde Gotha yakınlarında ve Weimar kentine yaklaşık elli kilometre uzaklıkta küçük bir kasabadır. Burada değirmencilığa başlayan Veit Bach, un öğütürken gitar çalarak değirmenin çarklarından çıkan seslere adeta eşlik

edermiş. Onun oğlu olan ve Gotha'da borazancılık yapan Hans Bach (y. 1580-1626) ailenin müzikle uğraşan ilk üyesi olarak kabul ediliyor. O tarihten sonra, Alman prensliklerinin hemen hepsinde müzikle uğraşan bir Bach'a rastlanır, bazı bölgelerde aile adı "müzikle uğraşan kimse" anlamında kullanılır olmuş. Aslında kilise kayıtlarını incelediğimizde 10. yüzyıla dek Bachların izine rastlamak mümkün; 1500'li yılların başlarında, Thomas Münzer'in (y. 1490-1525) önderliğindeki "Köylü Savaşları"nda da yine Bach ailesinin üyeleriyle karşılaşıyoruz. 1735 yılında, Johann Sebastian Bach aile üyelerinin tümünü kapsayan bir soyağacı hazırlamış ve kendinden önce yaşayan akrabalarının bazı eserlerini gözden geçirmişti.

Zaman içinde oldukça geniş bir bölgede yaşamaya başlayan Bachların en önemli özelliklerinden biri, her yıl mutlaka bir araya gelerek hasret gidermeleri ve aile içi bağları daima canlı tutmalarıydı. Hepsi müzikle uğraştıkları ve inançlarına sıkı sıkıya bağlı oldukları için bir koral söyleyerek başlayan bu büyük toplantılar daha sonra neşeli bir havada devam eder ve hep bir ağızdan söylenen halk şarkılarıyla son bulurdu.

1626'da ölen Hans Bach'ın büyük oğlu olan Christoph Bach (1613-1661), aile içinde aldığı müzik eğitiminin ardından Weimar Sarayı'nda müzisyen olarak çalışmaya başlamış, daha sonra aynı görevi Erfurt ve Arnstadt'ta sürdürmüştü. 22 Şubat 1645'te dünyaya gelen ikiz oğullarından Johann Ambrosius'u diğer Bachlardan ayıran bir özelliği, o tarihlerde doğal olarak kimse fark etmedi. Johann Ambrosius'un ileriki yıllarda doğacak olan oğlu, tüm ailenin adını ölümsüzleştirecekti.

Johann Ambrosius Bach'ın yaşamının ayrıntılarına girmeden, o dönemdeki sosyal yapıyı, tarihi olayların akışı içinde bir kez daha

gözden geçirmenin yararlı olacağına inanıyoruz. Böylece kitabın sonraki sayfalarında gelişen olayların perde arkasını daha net görebilme şansımız olabilir. Yapmak istediğimiz kuru bir tarih dersinden çok, dünyayı derinden etkileyen köklü değişimleri kısaca hatırlamaktır.

Feodal Dünyanın Yıkılışı¹

Genel bir değerlendirmeye Reform hareketini, burjuvazinin feodal yapıya ilk başkaldırısı olarak tanımlayabiliriz. Bachların tarihi, bir anlamda Reform hareketinin evrelerine paralel olarak gelişir. Yukarıda değindiğimiz gibi, Veit Bach'ın Wechmar'a yerleşmeden önceki yer değiştirmelerinin başlıca nedeni, Luther yandaşlarının uğradığı takipler ve sürülmelerdi. Bu kitap boyunca inceleyeceğimiz dönem tümüyle, Lutherci hareket sonrasında oluşan Avrupa'yı kapsamaktadır.

İS 800 yılında kurulan ve zaman içinde Kutsal Roma-Germen İmparatorluğu olarak anılmaya başlayan hükümdarlık, temelinde Katolik Kilisesi ile imparatorun uyumlu birlikteliğine dayanıyordu. Zaten Frank Kralı I. Karl ya da Charlemagne, Papa'nın elinden taç giydiğinde asıl amaç, Roma İmparatorluğu'nun yıkılmasından sonra ortadan kalkan imparatorluk unvanının yeniden geçerlilik kazanmasıydı. Yüzyıllar içinde kilise ve devlet sık sık üstünlüğü ele geçirmek için mücadeleye girdi, ama bu mücadele 1500'lü yıllarda Martin Luther'in (1483-1546) önderliğindeki Reform hareketiyle yepyeni bir boyut kazanacaktı.

Reform'un başarıya ulaşmasındaki en önemli nedenlerden biri, bu harekete destek veren soyluların maddi gücüydü. Gerçekten de, feodal

¹ Bu bölüm Server Tanilli'nin, *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası* adlı eserinden faydalanılarak kaleme alınmıştır.

düzenin destekçisi olan Katolik Kilisesi en büyük toprak sahibiydi. Ayrıca kiliseye ödenen paralar ruhban sınıfının gereksinimi ve katedrallerin süslenmesi için harcanıyordu. Burjuvazi bir yandan katı Katolik öğretisinin yerine koyabileceği yeni bir manevi dayanak ararken, soyluların amacı uçsuz bucaksız kilise topraklarının bir kısmına sahip olabilmektir.

16. yüzyıl başlarında Almanya, imparatora bağlı küçük prensliklerden oluşuyordu. Prensler vergi topluyor ve kendi ordularını besliyorlardı, ayrıca sık sık topraklarını genişletmek için birbirleriyle savaşıyorlardı. Kırsal kesimdeki köylüler prenslere bağımlıydı, kentlerde yaşayan esnaf da belirli loncalar oluşturmuştu. Dokumacılık ve maden sanayisi belirli bir gelişme göstermişti, ama tüm sermayeyi yönlendirecek tek bir iktisadi merkez yoktu. Köylüler elde ettikleri ürünün ancak yüzde otuzuna sahip olabiliyor, geri kalan kısım prens, kilise ve imparatorluk arasında bölüşülüyordu.

Böylesi bir ortamda ve Bach'tan yaklaşık ikiyüz yıl önce dünyaya gelen Martin Luther, babasının karşı çıkmasına aldırmadan teoloji okudu. Luther'den önce de kilisenin katı tutumunun değişmesi gerektiği çeşitli çevrelerde dile getiriliyordu. Özellikle kitap basımının hızla artması ve İncil'in halkın anlayacağı dile çevrilmeye başlaması Reform hareketinin alt yapısının oluşmasında etkili olmuştu. Luther'in çevirisinden önce Almanya'da yirmi İncil çevirisi olması, bu bilinçlenmenin boyutlarını açıkça ortaya koyuyor. Luther'in protestosunun ayrı bir mezhep halini alması ve din savaşlarının durulması için Avrupa oldukça uzun bir süre beklemek zorunda kalacaktı. Köylü ayaklanmalarıyla başlayan çatışmalar belirli aralıklarla yüz yılı aşkın bir süre devam edecek ve yaşlı kıta, Otuz Yıl Savaşları'nın ardından gelen Vestfalya Barışı'yla bir süre için siyasi olarak durulacaktı. Bu

süreç sonunda Lutherci prensler kendi topraklarında inandıkları mezhebi uyruklarına da dayatma hakkını elde etmişlerdi. Uzun yıllar süren savaşlar neredeyse tüm prenslikleri zor duruma sokmuştu. Bu durum pek çoğunu, sarayında çalıştırdığı müzikçilerin sayısını azaltmaya zorlamıştı. Ne de olsa müzik prensler açısından bir gereksinim olmaktan çok maddi güç gösterisiydi. Prens saraylarındaki işlerini kaybeden müzisyenler –içlerinde Bach ailesinin pek çok üyesi de bulunuyordu– kiliselerde orgcu ya da kilise okullarında kantor, yani müzik eğitmeni olarak çalışmaya başladı. Johann Sebastian Bach'ın yaşamı da prens sarayları ve kilise kurumları arasında geçecekti. Besteci, yaşamı ve eğitimi boyunca pek çok kez kent meclisi, kilise yönetimi ve soylu prenslerin isteklerini yerine getirmek için çalışacak ya da onların çeşitli kaprislerini göğüslemek zorunda kalacaktı.

Johann Ambrosius Bach

Christoph Bach, 22 Şubat 1645'te Erfurt'ta dünyaya gelen ikiz oğullarına Johann Ambrosius (1645-1695) ve Johann Christoph (1645-1693) adlarını vermişti. Bebekler büyüdükçe, birbirlerine olan benzerlikleri artıyordu. Dış görünümünün yanı sıra, davranışları ve duyguları da neredeyse birbirinin aynıydı; aynı zamanda hastalanıyorlar, aynı şeylerden hoşlanıyorlardı. Sonraki yıllarda evlendiklerinde, eşleri bile bu iki kardeşi ayırmakta zorluk çekecekti. Müzik eğitimlerini aile içinde almışlardı, bu durum her Bach için çok doğal sayılıyordu. 1661'de babalarını kaybeden ikizler, aynı yıllarda çıraklık dönemlerini tamamlamak üzereydiler. Genellikle bir aile büyüğünün yanında geçen bu dönem, mesleğin inceliklerini öğrenmek için çok faydalı oluyordu. Gerek Bachlar gerekse dönemin diğer müzikçi-



Bach'ın babası Johann Ambrosius Bach

leri yaptıkları işi büyük beceri ve olağanüstü yetenek gerektiren bir sanattan çok, adeta el becerisine dayanan bir zanaat olarak görüyordu. Böylece hem eğitim hem de meslek seçimi tümüyle usta çıрак ilişkisi içinde yürüyordu.

Johann Ambrosius müzik mesleğine adını Erfurt'ta attı. Görevi kentin çeşitli kurumlarında çalgıcılıktı; ikiz kardeşi Johann Christoph ise Arnstad Kontu'nun şatosunda bir iş bulmuştu. Johann Ambrosius, Bach ailesinin diğer üyeleri gibi, pek çok çalgıyı ustalıkla çalabiliyordu, ama onun en çok keman, trompet ve nefesli sazlarda ilerlediğini öğreniyoruz. Yaptığı iş kayıtlara "Stadtpfeifer" olarak geçiyor; bunu Türkçeye "borazancı" olarak çeviriyoruz, ama o dönemde nefesli saz çalanların tümü aynı adla anılıyordu. Bu kişiler, bulundukları kentlerin farklı kurumlarında çalışıyorlardı. Johann Ambrosius'un görevi, şehir kulesinden günün belirli zamanlarında borazanla vakti bildirmek veya yangınları haber vermektir. Öte yandan kentteki müzik topluluklarında da sık sık yardımcı olarak trompet çalıyordu. Kimi zaman bu işlerden kazandığı para, kendi işinden kazandığı paranın üzerinde oluyordu. Bunun nedeni, belirli dönemlerde, kentteki çeşitli sosyal olaylar için, fazla sayıda müzisyene gereksinim duyulmasıydı. Cenazeler, düğünler, çeşitli kutlamalar için her zaman ufak bir topluluk kiralanıyor ve burada çalan müzisyenlere belirli bir ücret ödeniyordu. Böyle işler için kimin ne kadar ücret alacağı da bir tarifeyle bağlanmıştı.

O dönemde herkesin yaptığı gibi, Johann Ambrosius da bir meslek edindikten sonra adını ve soyunu devam ettirecek bir aile oluşturmak için evlenmek niyetindeydi. Erfurt'a yerleştikten yaklaşık bir yıl sonra, 8 Nisan 1668'de Maria Elisabeth Lämmerhirt (1644-1694) ile yaşamını birleştirdi. Erfurtlu Lämmerhirt ailesiyle Bachların ilişkisi eski yıllara dayanıyordu ve Johann Ambrosius'un amcası Johannes Bach'ın ikinci eşi Hedwig de bu aileye mensuptu. Elisabeth'in babası Valentin Lämmerhit kürk yapımıyla uğraşan bir zanaatkârdı. Kızı Elisabeth 24 Şubat 1644'te doğmuştu ve Johann Ambrosius'la evlendik-

ten sonra doğurduğu ilk çocuk Johann Rudolf (1670-1679) ne yazık ki altı aylıkken ölmüştü. Bebek ve çocuk ölümleri o dönemlerin en sık rastlanan olaylarındandı ve herkesçe çok doğal karşılanıyordu.

1671 yılı, Elisabeth ve Johann Ambrosius Bach çiftinin yaşamına yeni ve mutlu gelişmeleri beraberinde getirdi. 16 Haziran'da dünyaya gelen oğulları Johann Christoph (1671-1721) sağlıklı bir bebektir ve aynı yıl ekim ayında Johann Ambrosius Eisenach'a yerleşmeye karar verdi. Erfurt'taki görevini de bir başka Bach'a, kuzeni Johann Aegidius'a (1645-1717) bıraktı.

Eisenach, Wartburg Şatosu Eteklerindeki Kent

Johann Ambrosius Eisenach'a yerleştiğinde, yaklaşık yedibin nüfuslu bu küçük kent Otuz Yıl Savaşları'nın yaralarını yeni sarmaya başlamıştı. Eteklerinde kurulduğu Wartburg Şatosu, 1500'lü yılların başında Martin Luther'in bir süre herkesten uzak yaşayıp İncil'i Almancaya çevirdiği yerdirdi. Aynı şatoda, 1207 yılında Alman halk öykülerinde önemli bir yer tutan "Usta Şarkıcılar Yarışması" yapılmıştı. Luther, öğrencilik yıllarında da bir süre (1498'de), Eisenach'a gelerek okula gitmiş ve koroda şarkı söylemişti, ayrıca annesi de bu kentte doğmuştu. Kentin önemli yapıları olarak Georg Kilisesi, Belediye Binası ve Dükalık Sarayı öne çıkıyordu. Eisenach dükleri için müzik, her şeyden önce bir gösteriş unsuruuydu. Saraydaki orkestranın olabilirdiğince iyi müzisyenlerden oluşmasına dikkat ediyorlar ve devrin gözde müzisyenlerini kente davet ediyorlardı. Saray orkestrasının gelişmesi Daniel Eberlin (y. 1630-y. 1692) döneminde başlamıştı. Daha sonra ünlü besteci Johann Pachelbel (1653-1706) kısa bir süre sarayda müzik yöneticisi olmuş, 1708-1712 yılları arasında da Georg Philipp Telemann (1681-1767) aynı görevi üstlenmişti.

Kentin müzik yaşamında önemli yer tutan diğer kurumlar, kilise ve ona bağlı okullardı. Bu kurumlarda görevli orgcu, kantor ve koro da şarkı söyleyen öğrenciler, Eisenach'ta hemen her gün müziğin duyulmasını sağlıyordu. Özellikle öğrencilerden kurulu koro, kilisedeki ayinlerde söylemenin yanı sıra belirli bayram günlerinde sokaklarda şarkı söyleyerek kenti dolaşır, gerektiğinde düğünlere ve cenazelere de katılırdı. Bu koroda söyleyenlerin arasında 1400'lerin sonunda Martin Luther, 1600'lerin sonunda Johann Sebastian Bach gibi öğrenciler vardı.

Eisenach'taki kilise müziğinin önemli simalarından biri de, 1665 yılında kente yerleşen Johann Christoph Bach'tı (1642-1703). Johann Ambrosius'un kuzeni olan bu aile üyesi, genç adamın ikiz kardeşiyle aynı adı taşıyordu. Georg Kilisesi'nde orgcu olarak çalışan Johann Christoph, aynı görevi sarayda da yürütüyor ve saray orkestrasında klavsen çalışıyordu. Besteleri de olan Johann Christoph, Johann Sebastian'ın yaşadığı dönemlerde ailenin en büyük bestecisi olarak anılıyordu. Bach 1735'te Leipzig'de bulunduğu yıllarda, ailesinin soyağacını çıkarmış ve herkesin isminin yanına, görevleriyle ilgili kısa açıklamalar yazmıştı. Bu listede kendini besteci olarak tanımlamayan Bach, Johann Christoph'u ailedeki en önemli kompozitör olarak gösteriyordu.

Johann Ambrosius'un Eisenach'taki görevi, Erfurt'takinden çok farklı değildi. Burada da hem borazancı olarak çalışıyor hem de saray orkestrasında trompet çalışıyordu. Kentteki ek işlerden elde ettiği gelir, ilk oğlunun ardından dünyaya gelen dört erkek ve iki kız çocukla iyice kalabalıklaşan aileyi geçindirmeye yetiyordu. Johann Ambrosius ve Maria Elisabeth Bach'ın, Johann Sebastian'dan önce yedi çocukları oldu: Bunlar sırasıyla, Johann Rudolf (1670-1670), Johann Christoph

(1671-1721), Johann Balthasar (1673-1691), Johannes Jonas (1675-1685), Maria Salome (1677-1728), Johanna Juditha (1680-1686) ve Johann Jacob'du (1682-1722). O dönemde alışlageldiği üzere, işini yaparken Johann Ambrosius'a yardım eden ve ondan bu "zanaatı" öğrenen çıraklar vardı ve sayıları dört kişiyi buluyordu. Onun evinde kalan bu çırakların masrafları da aile tarafından karşılanıyordu.

1685 yılı Johann Ambrosius için diğerlerinden farklı olmayan bir şekilde başlamıştı. Karısı Elisabeth bir kez daha hamileydi. Mart ayının sonlarına doğru, Ambrosius'un yakın dostu olan ve Gotha'da borazancı olarak çalışan Sebastian Nagel, Eisenach'a gelmişti. Büyük olasılıkla kentte verilecek bir konsere yardımcı müzisyen olarak çağrılmıştı. Sebastian Nagel için basit bir iş gezisi gibi başlayan bu yolculuk, mutlu bir olayla birleşecekti. Çünkü Johann Ambrosius'un karısı, Lutherstrasse'deki evlerinde 21 Mart'ta bir erkek bebek dünyaya getirmişti. İki gün sonra Georg Kilisesi'nde yapılan vaftiz töreninde Johann Ambrosius, Sebastian Nagel'in ve Johann Georg Koch'un vaftiz babası olmasını istiyordu. Böylece oğlu onların ön adlarını alarak, Johann Sebastian diye anılacaktı. Törene katılanların tümü, yüzyıllardır süren BACH adının ileride sadece bu bebeği çağrıştıracığından habersizdi.

Çocukluk ve İlkgençlik Yılları

Johann Sebastian'ın müzik yaşamının ilk yılları ve eğitimi, Bach ailesi içinde yüz yılı aşkın süredir alışlageldiği üzere, müzikle iç içe geçti. Kimse aileye yeni katılan bu bebeğin müzikten başka bir "zanaat" seçeceğini düşünmüyordu. Küçük Sebastian'ın müziğe olan ilgisini ve yeteneğini göstermesi de fazla gecikmedi. Babasından keman çal-

mayı öğrendi, ayrıca klavsen ve org çalmada gün geçtikçe ustalaşmaya başladı. Aile içi bu eğitim onun doğal olarak ilk temel müzik bilgilerini de almasını sağlıyordu. Babasının dışında, daha önce Eisenach'ta oldukça önemli bir besteci olduğunu söylediğimiz büyük kuzen Johann Christoph Bach, küçüğün ailenin adına yaraşır şekilde yetiştirilmesiyle ilgileniyordu. Özellikle Johann Christoph Bach ile olan bu yakın birliktelik, küçük Bach'ın org konusunda daha çocuk yaşlarda büyük bir deneyim kazanmasını sağlayacaktı. Johann Christoph'un org yapımı ve tamiri konusundaki deneyimi ve uzmanlığı, farkında olmadan, sık sık onun çevresinde bulunan küçük Bach'ın bu çalgıyı en ince detaylarına dek tanımasını sağladı. Belki de bu yüzden Bach, meslek yaşamının henüz başlangıcında olduğu yıllarda bile org konu-



Eisenach'taki Bach Müzcesi'nin 1900'ler başındaki açılış töreni

sunda büyük bir uzman olarak kabul edilmeye başlamıştı. Johann Christoph'un tamiri ve yapımıyla ilgilendiği organları tüm incelikleriyle tanıma fırsatı bulan Bach için bu çalgı, tüm yaşamı boyunca gerçek bir "ilk göz ağrısı" olarak kalacaktı.

Müziğin yanı sıra eğitiminde gerekli temel bilgileri alabilmek için kentteki Latince Okulu'na gitmeye başladı; aynı zamanda okul korosunda söylüyordu. Bach'ın korodaki başarısı kısa zamanda öğretmenlerinin dikkatini çekti. Öğrencilerden kurulu olmasına rağmen okulun korosu, kentin müzik yaşamının en önemli kurumlarının başında geliyordu. Düğünlerde ve cenazelerde yapılan ayinlere katılıyorlar, ayrıca kutsal günlerde kentin sokaklarında dolaşarak müziği yaşamın içine sokuyorlardı. Günümüz insanı açısından müziğin gündelik yaşamla böylesine iç içe geçmesi bazı yönleriyle imrenilenecek bir durumdur. Aradan geçen yüzyıllar boyunca, basit bir zanaattan yüce bir sanata dönüşen müzik, insan yaşamının ayrılmaz bir parçası olduğunu unutmuş görünüyor.

Küçük Sebastian okulda oldukça başarılıydı. Bununla birlikte özellikle 1692-95 yıllarında devamsızlık yaptığı günlerin sayısı çok fazlaydı. Bunun nedeni, bazı işlerde babasına yardım etmek zorunda olması ve Bachların geleneksel aile toplantıları için şehir dışına çıkmaları olabilir. Bilindiği üzere oldukça geniş bir bölgede mesleklerini sürdüren Bachlar, yılın belirli dönemlerinde genellikle Erfurt'ta bir araya gelirler ve bir anlamda hasret giderirlerdi. Hemen hepsi kiliselerde ya da kent saraylarında görevli müzikçiler olduğundan ve hafta sonlarında işlerini aksatmaları düşünülemeyeceğinden, bu toplantılar hafta içi günlerde düzenlenirdi. Böylece okul çağındaki çocuklar bir süre için eğitimlerini aksatmak durumunda kalıyorlardı.

Bach'ın yaşamının olağan akışı, 3 Mayıs 1694'te annesinin ölü-

müyle bir anda değışti. Özellikle onun ve 1682'de doğan ağabeyi Johann Jacob'un bakıma ve bir anneye ihtiyacı vardı. Bu yüzden baba Johann Ambrosius, karısının ölümünden yaklaşık yedi ay sonra, 27 Kasım'da yeniden evlendi. Kendi gibi ikinci evliliğini yapan yeni eşi Barbara Margaretha Kaul'un ilk kocası da bir Bach'tı. 1653-1683 yılları arasında yaşamış olan Johann Günther Bach, Johann Ambrosius'un kuzeni oluyordu. Aile yaşamına düzen ve huzur getirmesi umulan bu evlilik ne yazık ki çok fazla sürmedi. 24 Şubat 1695'te, bu kez Johann Ambrosius'un ölümü her şeyi altüst etti. Henüz on yaşını bile tamamlayamayan Johann Sebastian, bir yıldan az bir zamanda hem annesini hem de babasını kaybetmişti. Bazı müzik tarihçileri, onun eserlerindeki, ölümü çoğu kez bir kurtuluş olarak gören dini inanışa yatkınlığının küçük yaşlarda edindiği bu acı deneyimlerin bir sonucu olduğunu savunur.

Eisenach'ta kimsesiz ve çaresiz bir halde kalan Johann Sebastian ve Johann Jacob'un yaşamlarında, büyük ağabeyleri Johann Christoph'un (1671-1721) onları beraberinde Ohrdurf'a götürmesiyle yeni bir dönem başladı. Ablaları Maria Salome ise Erfurt'taki akrabaların yanına gitmişti. Johann Ambrosius'un ilk oğlu olan Johann Christoph, bir süredir Ohrdurf'taki St. Michael Kilisesi'nde orgcu olarak çalışıyordu. 23 Ekim 1694'te Johanna Dorothea Vonhoff (1674-1745) ile evlenirken, henüz hayatta olan babası Johann Ambrosius ve hocası Johann Pachelbel (1653-1706), genç çiftin düğününe katılmış ve birlikte müzik yapmıştı. Johann Christoph, babasının ölümünün ardından kardeşlerini koruma altına almaya ve eğitimlerinin devamını sağlamayı üstlenmeye karar vermişti. Bu eğitim hem temel bilgileri hem de müziği kapsıyordu. Johann Christoph, özellikle Ohrdurf'a gelmeden önceki yıllarda Erfurt'ta yakından tanıma olanağı bulduğu ve öğrencisi

olduğu devrin ünlü müzikçisi Johann Pachelbel'den çok etkilenmişti. Bu durum, özellikle Johann Sebastian'ın üzerinde de derin izler bırakacaktı.

Thüringen Bölgesinde Küçük Bir Kent: Ohrdurf

O dönemde Ohrdurf, Dük I. Ernst tarafından yönetiliyordu. Yaklaşık yüz yıl kadar önce tamamlanan ve tipik bir Rönesans yapısı olan Ehrenstein Şatosu, kenti yöneten soyluların sarayı konumundaydı. Ortodoks-Lutherci bir inancı benimseyen Dük I. Ernst, Ohrdurf'ta iyi eğitim veren okulların kurulmasını sağlamıştı. O yıllarda Avrupa'nın önemli bazı merkezleri gibi, Ohrdurf'taki okullarda da Çek eğitim reformcusu Johann Amos Comenius'un (1592-1670) öğretileri uygulanmaya başlamıştı. Protestan bir din adamı olan ve asıl adı Jan Amos Komensky olan Comenius, özellikle dil eğitimi için tasarladığı yeni yöntemleriyle 17. yüzyıl Avrupasında adından çok söz ettirmişti. Comenius, ortak bir Avrupa kültürü oluşturabilmesi için Latince öğretiminin değişmesini savunmuş, bir süre Londra ve İsveç'te düşlediği eğitimi verecek okulların kurulması için çalışmıştır. İsteklerini gerçekleştirememesine karşın, özellikle Protestan Alman prensliklerinde kurulan okullarda fikirlerinden büyük ölçüde faydalanılmıştır. Bach'ın Ohrdurf'ta eğitimine devam ettiği Latince Okulu da Comenius'un yenilikçi fikirlerinden esinlenerek kurulmuştu ve okulda Latince, eski Yunanca, dilbilgisi ve aritmetik öğretiliyordu. Aynı okulda tarih 1716'da, Fransızca da 1740'ta zorunlu dersler arasına girecekti.

Bach, Eisenach'ta yarım bırakmak zorunda kaldığı eğitimini, Ohrdurf'taki bu okulda devam ettirmeye başladı. Temel eğitimin yanı sıra müzik dersleri de kilisedeki kantör tarafından veriliyordu ve öğ-

rencilerden kurulu koro aynı zamanda ayinlerde görev alıyordu. Bach'ın bu okula girdiği yıllarda yöneticiliğe başlayan Johann Christoph Kiesewetter, bu görevini 1712'ye dek sürdürmüş, daha sonra Weimar'a giderek orada saray orgcusu olan eski öğrencisiyle yeniden karşılaşmıştı.

Bach'ın yaşamöykülerinin hemen hepsinde yer alan bir öykü, Ohrdurf yıllarına rastlar. Bu öykü aynı zamanda bestecinin öğrenme yöntemini de gözler önüne sermektedir. Anlatılanlara göre, bestecinin ağabeyi Johann Christoph, çeşitli bestecilerin eserlerinin notalarını bir dolapta saklıyor ve kaybolmasına karşı kilit altında bulunduruyordu. Bach bu eserlere ulaşmak ve onları kopya ederek kendi kendine çalışmak istediği halde, ağabeyi kardeşini henüz o olgunlukta görmüyordu. Sonunda Bach, eserleri gece herkes uyurken gizlice ele geçirmeyi ve ay ışığında kopya etmeyi denemeye başladı. Bu sayede müzik tarihinin büyük ustalarının nasıl beste yaptığını inceleme olanağı buluyordu. Ama bir süre sonra durumu fark eden ağabey Johann Christoph, kardeşini bu çalışmadan men etti. Bununla birlikte bu yöntem, tüm yaşamı boyunca Bach'ın en sevdiği ve en sık başvurduğu yol olacaktı. Sonraki yıllarda Vivaldi'nin eserleri başta olmak üzere, kendinden önceki bestecilerin yapıtlarını hiç çekinmeden kopya etmiş, onları başka çalgılar için yeniden düzenlemiş ve onlardan öğrendiklerini kendi eserlerinde üstün dehasıyla yeniden işlemiştir. Bu, Bach'ın yarattığı her şeyi, akıl ve mantığın ışığında büyük bir sabırla ortaya çıkardığının en iyi örneğidir.

Bach ve kardeşi Johann Jacob, Ohrdurf'taki eğitimlerinde oldukça başarılıydılar; özellikle Bach, güzel sesi sayesinde koroda çok aranan biri olmuştu. Yukarıda değindiğimiz gibi, ağabeyinden aldığı müzik eğitimi Johann Pachelbel'in eserlerini yakından tanımasını sağladı. Pa-

chelbel, o devrin en büyük bestecilerinden biri olarak kabul ediliyordu ve Erfurt'ta Johann Christoph'un öğretmeni olmuştur. Pachelbel müzik tarihinde özellikle "Koral Prelüd" ve "Koral Çeşitleme" geleneğini yerleştiren besteci olarak anılır. 1653'te Nürnberg'de doğan besteci, 1674-77 yılları arasında Viyana'daki St. Stephan Kilisesi'nde orgcu yardımcısı olarak çalışmıştır. Sonraki yıllarda Almanya'nın çeşitli kentlerindeki görevlerinin ardından 1695'te yeniden Nürnberg'e dönmüş ve ölüm yılı olan 1706'ya dek, buradaki St. Sebald Kilisesi orgcusu olarak çalışmıştır. Çağdaşı pek çok orgcuyu etkilemiş ve kilise koral ezgileri üzerine, org için bestelenen *Koral Prelüd*'lerdeki yenilikleriyle dikkat çekmiş, bu eserleri koral ezgiler üzerine fügler olarak tasarlamıştır. Bach org eserlerinin yanı sıra, kantatlarındaki korallerinde de Pachelbel'in etkisinde kalmıştır.

Bach'ın Ohrdurf'taki öğrencilik yılları ona kalıcı dostluklar da kazandıyordu. Bunlardan biri arkadaşı Georg Erdmann, diğeryse öğretmenlerinden Elias Herda'yla dostluğuydu. Bu arada 15 yaşına giren Bach, kardeşiyle birlikte ağabeyine yük olmaya başladığını hissediyordu. Ohrdurf'a geldiklerinde yeni doğmuş bir bebeği olan ağabey Johann Christoph'un aradan geçen beş yıl içinde iki çocuğu daha dünyaya gelmiş ve evdeki yaşam herkes için zorlaşmaya başlamıştı. Gençler artık kendi ayaklarının üzerinde durabilecek durumdaydı. Bunun sonucunda Johann Jacob, geldikleri kent Eisenach'a dönerek şansını orada denemek istedi. Babasının ölümüyle boşalan görevin kendisine verilebileceğini umuyordu. Johann Sebastian ise uzun süredir Lüneburg'a gitmek istiyordu. Öğretmeni Elias Herda ona ve Georg Erdmann'a, kendisinin de bir süre eğitim gördüğü St. Michael Kilişesi korosunu öğütüyordu. Özellikle Bach'ın henüz kalınlaşmamış çocuk sesi koroda söylemesini kolaylaştırabilirdi. Böylece iki genç, çok faz-

la düşünmeden, 15 Mart 1700'de Ohrdurf'tan Lüneburg'a doğru yola çıktılar. Maddi durumları çok kısıtlı olduğu için yaklaşık üçyüz elli kilometrelik bu mesafeyi yürümek zorundaydılar. Bach daha sonraki yıllarda da bu türden yolculuklar yapacak ve öğrenimi uğruna yüzlerce kilometreyi yürümekten hiç çekinmeyecekti.

Eğitiminin Son Durağı: Lüneburg

18. yüzyıl başlarında Lüneburg, Dük Georg Wilhelm'in yönetimi altındaydı. Dük'ün Fransız olan karısı Eleonore Desmier d'Olbreuse sarayın müzik yaşantısının Fransız zevkine göre olmasına özen gösteriyordu. Fransa'dan gelen Thomas de la Selle, hem kentteki Şövalye Okulu'nda dans dersleri veriyor hem de dükün Lüneburg yakınlarındaki Celle'de, tümüyle Rönesans zevkine göre yapılmış sarayında keman çalıyordu.

Bach Lüneburg'a gelince St. Michael Manastırı'nın okuluna kabul edildi. Bu okul genç soyluların eğitim gördüğü şövalye okuluyla aynı binadaydı. Şövalye okulunun dersleri arasında tiyatro, dans ve müzik ayrı bir önem taşıyordu; aynı binada bulunan ve Bach'ın gittiği okulun öğrencileri de çoğunlukla bu derslerden yararlanıyordu. Okulun korosunda şarkı söylemeye başlayan Bach, aynı zamanda oldukça zengin sayılabilecek kitaplıktan yararlanıyordu. Bilindiği üzere Ohrdurf yıllarında notaları kopya ederek çalışan Bach için bu kitaplık ve barındırdığı notalar altın değerindeydi ve eğitimi için en önemli şeylerin başında geliyordu. Kitaplıktaki notalar arasında kendi ailesinin üyelerine ait eserler de vardı. Ayrıca İtalyan ve Fransız bestecilerin yapıtları büyük çoğunluğu oluşturunuyordu. O yıllarda Almanya'nın başka hiçbir kentinde, Fransız ve İtalyan müziği açısından Lüneburg'da ve Celle'de olduğu kadar zengin bir koleksiyona rastlamak

mümkün değildi.

Bu tarihlerde Lüneburg'da dönemin pek çok ünlü bestecisi çeşitli görevlerde bulunuyordu: Nikolai Kilisesi'nde Johann Jacob Löwe orgcu olarak görevliydi. Löwe'nin önemi, kendi besteleri kadar, Barok dönemin önemli bestecileri arasında sayılan Heinrich Schütz'ün en tanınmış öğrencisi olmasından da kaynaklanıyordu. Johannes Kilisesi'ndeki orgcu Georg Böhm ise tıpkı Bach gibi Thüringen bölgesinde doğmuştu. Böhm bir başka efsane isim olan Jan Pieterszon Sweelinck'in öğrencileri Heinrich Scheidemann ile Jan Adams Reinken'in yanında yetişmişti ve köklü bir org okulunun temsilcisiydi. Bach ve Böhm kısa zamanda yakın dost oldular. Genç Bach, Böhm'ün org çalışından ve eserlerinden birçok yenilik öğrendi; Weimar yıllarında, Böhm'ün org eserlerinin bazılarının uyarlamalarını yaptı. Georg Böhm aynı zamanda Bach'ın ağabeyi Johann Christoph'un kayınpederi Johann Bernhard Vonhoff'un da yakın arkadaşıydı. Eğitimlerinin büyük bölümünü birlikte tamamlamışlardı ve büyük olasılıkla, Bach'ın Lüneburg'a gittiği zaman Böhm'le hemen dostluk kurmasının altında yatan en önemli neden buydu.

Bach'ın koroda şarkı söylemesi, hem çok geniş bir dini müzik repertuarını yakından tanımasını sağlıyor hem de belirli bir gelir elde etmesine yardımcı oluyordu. Daha önceki sayfalarda gördüğümüz gibi, Lüneburg'daki koro da Eisenach ve Ohrdruftaki gibi, kilisedeki ayinlerin dışında kent yaşamının sosyal olaylarında da görev alıyordu. İlk kapsamlı Bach yaşamöyküsünü kaleme alan Philipp Spitta'dan öğrendiğimize göre, 1700'de St. Michael Korosu'nun yıllık geliri 372 Mark tutuyordu.¹ Kurallar gereği bunun altıda biri kantorun oluyor,

¹ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Cilt I, s. 188-189.

geri kalan kısmı kıdem sırasına göre dağıtılıyordu. O yıllarda Lüneburg'daki Johannes Kilisesi'nin de bir korusu vardı ve zaman zaman iki koro arasında kıyasıya bir rekabet yaşanılıyordu. Bu rekabetin tartışmaya yol açmaması için her iki koronun görev alanları sıkı sıkıya birbirinden ayrılmış, şehrin sokakları iki koro arasında bölüştürülmüştü.

Bach'ın Lüneburg'daki en büyük kazancı, kilise eserlerinin yanı sıra Fransız müziğini de tanınmasıdır. Büyük olasılıkla Celle'deki orkestrada keman ve viyola çalan besteci Thomas de la Selle ile dostluğu sayesinde Fransız bestecilerin eserlerini inceleyebilmiştir. De la Selle, Jean Baptiste Lully'nin öğrencisiydi: Bach'la birlikte orkestrada çalmış, başka konserleri izlemişlerdi. Celle Sarayı 1533-1558 yılları arasında yapılmış, etrafı su kanalıyla çevrili tipik bir Rönesans yapıydı. 1666'dan beri sarayda bir orkestra bulunuyordu ve Bach'ın orada bulunduğu yıllarda müzik tümüyle Fransız zevkine uygun olarak yapılıyordu. Konserlerde çalınan eserler, başta Lully olmak üzere, Louis Marchand, François Couperin gibi devrin tanınmış Fransız bestecilerine aitti. Bach, Celle'deki konserlerde Fransız bestecilerin yalnızca orkestra eserlerini değil, org müziği yapıtlarını da inceleme olanağı buldu.

Bach'ın Lüneburg yıllarına ait en büyük kazançlarından biri de, devrin ünlü org yapımcısı Johann Balthasar Held ile olan yakın dostluğudur. 1701 yazında Michael Kilisesi orgunun bakımını yapmak için kentte kalan Johann Balthasar Held, Buxtehude'nin çaldığı orgların yapımcısı olarak da biliniyordu. Bach, tıpkı Eisenach'ta Johann Christoph'un yanında yaptığı gibi, Held'in çalışmalarını büyük bir merakla izliyor ve bu büyümlü çalgının en küçük parçasına dek nasıl büyük bir sabırla oluşturulması gerektiğini öğreniliyordu. Bach belki

de müziğini ve sanatını yıllar içinde büyük bir sabırla olgunlaştırırken, aklında hep çocukluk yıllarına ait bu org yapımı sahneleri canlanıyordu. Çoksesliliğin doruklarına ulaşabildiği çok sevdiği çalgısının yapımında olduğu gibi, kendi sanatında da hiç acele ve telaşa yer yoktu. Ancak titiz ve ustaca bir çalışmanın ardından mükemmel tınlayan bir orgu andıran eserleri de teker teker ortaya çıkmaya başlayacaktı.

Bach'ın Lüneburg yıllarındaki en önemli olaylardan biri de, Hamburg'a yaptığı yolculuklardır. İlkini 1701'de gerçekleştirdiği bu yolculuklar sayesinde hem yaşantısında ilk kez gerçek anlamda bir büyük kentle karşılaşılıyor hem de kendini müzikal yönden geliştirecek fırsatları yakalıyordu. Bu geziye çıkmasındaki en önemli etken, Lüneburg'da yakın dostluk kurduğu Georg Böhm'ün hocası, ünlü orgcu Jan Adams Reinken'i dinleme arzusuuydu. St. Katharine Kilisesi'nde orgcu olan Reinken'in doğaçlamaları, yıllardır tüm müzisyenlerin dinleydi. Bach bu olayı yakından görüp, büyük ustanın müziğini dinlemeye karar verdi.

Büyük Kentle İlk Karşılaşma: Hamburg

18. yüzyıl başlarında Hamburg, kendine özgü idare şekli, tüm Avrupa'yla geliştirdiği yoğun ticari ilişkileri sayesinde gerçek anlamda bir serbest bölge konumundaydı. Kent Kutsal Roma Germen İmparatoru'nun yönetimini kabul etmekle birlikte, bir meclis tarafından yönetiliyordu. Bir çeşit senato görevi yüklenen bu meclis otuzaktı kişiden oluşuyordu. Meclis üyeleri tüccarlar ve hukukçulardı.

Kent coğrafi konumu gereği oldukça korunaklı bir yerde olduğundan, güvenli bir ticaretin merkeziydi. Elbe Irmağı'nın hemen ağzında kurulduğu için, denizden doğrudan gelecek saldırıları rahatça püs-

kürtme şansına sahipti. Buna karşılık, karadan gelecek tehlikelere karşı, nehir yoluyla hemen denize açılmak olasıydı. Kentin coğrafi konumu, İmparatorluğun, İskandinav şehirleri ve İngiltere'yle yaptığı ticareti yönetmesini de sağlıyordu. Aslında 1700'lü yılların başlarındaki ulaşım olanaklarıyla Hamburg'dan, başkent Viyana'ya posta arabasıyla yaklaşık oniki günde gidilirken, uygun bir rüzgârın yardımıyla deniz yolundan Londra'ya ulaşmak daha kısa sürüyordu. Merkezi yönetime olan bu coğrafi uzaklığa, Kuzey Almanya'daki yoğun Protestan nüfusun, Orta Avrupa'daki Katolik nüfusa olan uzaklığı da eklenince, kentin konumu ve burada yaşayanların genel düşüncesi daha kolay kavranabilir. Hem Kuzey Almanya'daki küçük prenslikler ve yabancı ülkeler hem de İmparatorluk, Hamburg'un tarafsız ve dokunulmaz bir statüde, güvenli bir ticaret kenti olması için fikir birliği içindeydi. Bunun sonuncunda, tüm şiddetiyle Avrupa'yı kasıp kavuran Otuz Yıl Savaşları sırasında kentten yapılan ticaret kesintiye uğramamış ve Hamburg pek çok kişi için bir kurtuluş ve sığınma kapısı olmuştur. Ticari ve stratejik öneminden dolayı Hamburg, elçilerin ve üst düzey devlet görevlilerin sürekli olarak barındığı bir kentti.

Bach, Lüneburg'dan Hamburg'a kadar olan yaklaşık elli kilometrelik yolu yaya olarak gitmek zorundaydı. Zaten çok sınırlı olan bütçesi, posta arabasıyla yolculuk etmesine imkân vermiyordu. Yaşamı boyunca, hayran olduğu ustaların pek çoğuna ulaşmak için böylesi uzun yürüyüşleri tekrarlamaktan çekinmeyecekti. Hamburg gezileri sırasında başından geçtiği varsayılan ama doğruluğu kanıtlanamayan bir hikâyeyi burada anlatmak yerinde olacaktır: Anlatılanlara göre, Lüneburg'dan Hamburg'a doğru yorgun argın yürümekte olan genç adam, pencerelerinden sıcak yemek kokuları gelen bir hanın önünde duraklar. Cebinde hiç parası olmadığı için içeri girip karnını doyurmak ak-

lından bile geçmez, ama dışarıya kadar gelen yemek kokularından nasibini almak istercesine, bir süre olduğu yerde kalır. Yeniden ayaklanını sürüyerek yoluna devam etmek üzere yürümeye başlayacağı sırada, hanın pencerelerinden biri gürültüyle açılır ve sokağa yemek artıkları fırlatılır. Genç adam hayretler içinde atılanların yanına yaklaştığında yarısı yenmiş iki sardalye kafası görür. Açlığını bastırmasına az da olsa yardım edecek bu beklenmedik hediye karşında şaşkınlığını gizleyemezken, her bir kafanın içinde birer duka bulunca hayreti ve sevinci iyice artar. Böylece hem karnını doyuracak hem de Hamburg yolculuğunu biraz daha uzatabilecektir.¹

Zor şartlar altında Hamburg'a gelen Bach sonunda hayalini gerçekleştirebilmiş ve Reinken'in org çalışını yakından dinleme fırsatını yakalamıştı. Yaklaşık yüz yıllık bir ömür süren Jan Adams Reinken Kuzey Avrupa org okulunda gerçek bir efsaneydi. Doğum yeri hakkında kesin bir bilgiye sahip olmadığımız bestecinin, Alman ya da Hollandalı olduğu sanılıyor. Ünlü eseri *Hortus musicus*'un ilk sayfasında, kendini Deventer kentinin bir evladı olarak tanımlamasına karşın, Reinken'in doğum yeri hakkında değişik kaynaklarda farklı bilgilere rastlıyoruz. Besteci, 1654'te Hamburg'a giderek dönemin ünlü orgcusu Heinrich Scheidemann'dan ders aldı. Scheidemann da bir başka efsane isim olan Sweelinck'in öğrencisiydi. 1663'te Scheidemann'ın ölmesi üzerine onun Katharine Kilisesi'ndeki görevini devralan Reinken, ölümüne dek aynı görevi sürdürecekti. Bu kısacık yaşamöyküsünün de ortaya koyduğu gibi, o dönemde müzikçi olmanın en iyi yolu, usta çırak ilişkisiyle yetişmek ve devrin tanınmış isimlerinin yanına ulaşabilmektir. Kendi ailesinden bu geleneği gayet iyi bilen Bach, belki

¹ Wolfgang Sandberger, *Bach 2000*, s. 50.

de bu yüzden, sanatına hayran olduğu ustaların yanına gidip onlardan bir şeyler öğrenmeye çalışıyordu.

Bach, Reinken'in özellikle *An Wasserflüßen Babylon* adlı koral üzerine bestelediği org eserine hayran kalmıştı. Aynı koral üzerine sonraki yıllarda kendi de bir düzenleme yapacaktı. Bach'ın, Reinken'in *Hortus musicus* adlı eserinden parçaları da 1720'lerde düzenlediğini biliyoruz. 1720 Kasımında Bach'ın yolu bir kez daha Hamburg'a düşecek ve artık son günlerini yaşayan Reinken'le son kez karşılaşacaktı.

Bach için Hamburg'da Reinken'i dinlemek kadar, onun çalgısını da yakından görmek çok önemliydi. Kuzey Almanya'daki en büyük çalgılardan biri olan Katharine Kilisesi orgu, Buxtehude'nin çalgısından bile daha gelişmiş bir enstrümandı. Sadece böyle bir orgu yakından görüp, onun tuşlarına dokunmak bile Bach'ın katlandığı onca zahmeti unutmaya yeterdi. Ayrıca Reinken'in Buxtehude'yle olan yakın dostluğu da delikanlı için bulunmaz bir fırsattı. Christoph Wolff'a göre Bach, büyük bir olasılıkla Hamburg gezilerinden birinde, Reinken'in evinde Buxtehude'yle karşılaşmış ve ondan Lübeck'e gitmek üzere bir davet almıştı. Bach'ın daha sonra çıkacağı Lübeck gezisi, böyle bir davetin sonucuydu.

Bach, Hamburg ziyaretleri sırasında, Reinken'in org çalgısının dışında, kentteki müzik olaylarıyla da ilgilenmiş olmalıdır. Özellikle o dönemde büyük bir üne sahip olan Hamburg Operası'nın temsillerinden birine büyük bir olasılıkla gitmişti. Gerçi büyük maddi zorluklar içinde olan Bach'ın, genellikle kentin ileri gelenlerinin eğlencesi olan opera gösterilerine katılamamış olması düşünülebilir. Ancak yaşamı boyunca hiç opera yazmamış olan Bach'ın, herkesi çok etkileyen bu büyük sahne olayına tümüyle ilgisiz kaldığını düşünmek de doğru olmaz. Bach'ın çalıştığı kentlerin hiçbirinde opera yoktu ve kimse on-

dan bir opera bestelemesini istememişti. Eğer meslek yaşamına Hamburg'da başlamış olsaydı, büyük olasılıkla onun da birkaç sahne eseri olurdu. Çünkü Hamburg Operası o yıllarda neredeyse Viyana Operasıyla boy ölçüşebilecek bir kadroya ve konuma sahipti. Hamburg Operası'nın serüvenine bakıldığında, dönemin sosyal yaşantısı tümüyle gözlerimizin önüne seriliyor.

Hamburg'da Opera

17. yüzyılda önceleri İtalya'da büyük bir hızla yayılan opera, 18. yüzyılda tüm Avrupa'yı etkisi altına almıştı. Avrupa'nın bellibaşlı kentleri sırayla kendi operalarına kavuşuyordu. Alman kentleri arasında operayla tanışanlara göz attığımızda Dresden, Münih, Hannover ve Braunschweig diğer şehirlerin önüne geçiyordu. Ama o yıllarda, tüm bu kentlerin operalarından çok daha ünlü bir opera vardı: Hamburg Operası. 1678'de kurulduğu zaman kent meclisinde oldukça yoğun tartışmaların yaşanmasına neden olan bu kurum, zamanla kentteki diplomatik görevlilerin en büyük "silahı" konumuna geldi. Hamburg'da görevli bulunan elçiler ve kentin ileri gelenleri hemen her kutlamayı yeni bir sahne eseriyle süslemeyi alışkanlık haline getirmişlerdi. Siparişler vererek, yeni eserlerin bestelenmesini ve sahnelenmesini sürekli olarak desteklemiş oluyorlardı.

Aslında Hamburg'da operanın kurulmasının temelinde, dini konuların görsel yanı sıra daha ağır basacak şekilde canlandırılması fikri yatıyordu. 1678'de kent meclisi üyesi Gerhard Schott, kentte görevli müzisyenlerden Johann Theile¹ ve Jan Adams Reinken'le birlikte bir ope-

¹ Johann Theile, ünlü besteci Heinrich Schütz'ün öğrencisi ve Dietrich Buxtehude'nin öğretmeni idi. Bestecinin Hamburg'da sahnelenen ilk operası

ra kurmak için çalışmalara başladı. Başlangıçta amaçları dini konuları işleyen sahne eserlerini sahnelemek ve oyunlardaki görsel etkilerden yararlanarak seyircilerin bu konulara olan ilgisini arttırmaktı. İlk eser olarak Theile'nin *Adam und Eva* (Adem ve Havva) adlı müzikli oyunu sahnelendi. Bunu Kutsal Kitap'taki çeşitli olayları işleyen eserler izledi. Aslında pek çoğu hiçbir edebi değeri olmayan metinlere dayanan bu eserler yardımıyla, halkın dini duygularını kuvvetlendirmeyi düşünmek geçerli bir yol olmasa da, başlangıçta pek çok din adamı ve kentin ileri gelenleri, yeni operada sahnelenmesi için metinler kaleme aldılar. Bunların arasında ilk akla gelen isimler rahip Heinrich Elmenhorst, belediye başkanı Christian Postel ve avukat Christian Hunold'du. Zaman içinde operada oynanan oyunlara karşı değişik kesimlerden farklı tepkiler gelmeye başladı. Eleştirilerin birleştiği temel nokta, metinlerin hiçbir edebi değeri olmamasıydı. Bununla birlikte operayı savunanlar, yaptıklarının bir anlamda antik Yunan'daki oyunların Hristiyanlaştırılması şeklinde algılanması gerektiğini söylüyorlardı. Tarih boyunca tüm uygarlıklar, kahramanlarını ve tanrılarını sahne üzerine çıkarmışlar, onları tiyatro eserlerinin temel konusu yapmışlardı. Şimdi Kutsal Kitap'taki konular da aynı amaç için kullanılabilirdi. Bu tartışmalar uzunca bir süre Hamburg'un gündemini işgal etti; çeşitli kesimlerden değişik görüşler ortaya atıldı, zaman zaman dini kesimden opera lehine görüş bildirenler çıktı. Ancak bir süre sonra, bu şekliyle oyunların daha fazla süremeyeceği, kurumun yeni bir yapılanmaya gitmesi gerektiği anlaşıldı. Opera, sanatsal olarak ve müzik tarihi açısından asıl ününe Reinhard Keiser'in 1703'te yönetimi ele almasıyla birlikte kavuştu.

Adam und Eva'nın notaları günümüzde kayıptır.

Bach gibi Thüringen bölgesindeki bir kentte, Teuchern'de dünyaya gelen Reinhard Keiser, eğitimini Leipzig'deki Thomas Kilisesi'nde ve kentin üniversitesinde tamamladı. 1690'dan başlayarak Kuzey Avrupa'daki çeşitli operalarda çalışmaya başladı. Bestelediği sahne eserleri büyük ilgi görüyordu. 1695'te Hamburg'a gelmeden önce Braunschweig'ta çalıştı. Hamburg'a geldiğinde operada yeni bir anlayışın egemen olmasına yönelik ilk adımlar atılıyordu. Hamburg Operası için yeni eserler besteleyen Keiser, 1703'te kurumun yöneticiliğine getirildi. Keiser'in dönemi (1703-1706), Hamburg Operası için gerçek anlamda canlanma yıllarıydı. Aynı dönemde Hamburg'a gelen Georg Friedrich Händel ve Johann Mattheson'la birlikte Keiser, birbiri ardına yeni operalar bestelemeye başladılar. Händel'in Hamburg için bestelediği ilk opera *Almira*, 1704'te sahnelenmişti. Händel'in Hamburg'da bulunduğu yıllarda yakın dostu ve öğretmeni olan Mattheson, bestelediği eserler kadar, müzik üzerine yazdığı yazılarla da 18. yüzyıla damgasını vuran müzisyenlerin başında gelmektedir. Hamburg'daki İngiliz elçisinin sekreterliğini yapan Mattheson, diplomatik çevrelerle operanın daha yakın bir ilişki içine girmesini de kolaylaştırmıştır. Zaten Hamburg Operası'nın gelişmesinde en büyük rolü, kentin uluslararası kimliği oynamıştır.

Hamburg tüm Kuzey Avrupa ticaretinin kilit noktası olduğu için, kentte pek çok ülkenin elçisi görev yapıyordu. Bu elçiler bağlı oldukları devletlerin prestijini en iyi şekilde koruyabilmek için çeşitli yollara başvururdu. Bu yolların en önemlisi, düzenlenen eğlencelerdi. Genellikle ülkeyi yöneten hükümdarın doğum gününde veya yeni bir elçi göreve başladığında, günlerce süren kutlamalar yapılırdı. Bazen iki ülke arasında imzalanan barış anlaşması da kutlama nedeni olurdu. Bu kutlamalar için genellikle yeni opera eserleri sipariş edilir,

günün en tanınmış sanatçılarının eserde rol alması sağlanırdı. Kutlamaların programı genellikle aynı sırayı izlerdi: Sabah saatlerinde başlayan çan sesleri tüm kente yayılır, ardından kilise kulelerinden tören müziği çalınırdı. Kutlamanın niteliğine göre, kilisedeki kutsama ayininin ardından öğleden sonra opera temsili izlenir, ardından tüm davetlilerin katıldığı tören yemeğine geçilirdi. Görkemli kutlamalar çoğunlukla havai fişek gösterisi ve açık hava konseriyle son bulurdu.

Bach, Hamburg gezileri sırasında eğer opera temsili izlediyse bu temsil büyük olasılıkla Reinhard Keiser'in, *Störtebecker und Jödge Michael* adlı yapıtı olmalıdır. İlk kez 1701'de sahnelenen yapıt, konusunu ortaçağdan beri anlatılagelen bir halk efsanesinden alıyordu. Klaus Störtebecker ve Jödge Michael adlı iki korsan, Kuzey Almanya'da hikâyeleri dillerde dolaşan bir çeşit "Robin Hood" konumundaydılar. 1401'de tutsak edilerek öldürüldüğü varsayılan Störtebecker'in 300. ölüm yılı olan 1701'de, Hamburg kent meclisi konusu bu öyküye dayanan bir operanın bestelenmesini uygun görmüştü. Reinhard Keiser de, metnini Hotter'in yazdığı iki bölümlü eserini kaleme almıştı.

Bach Hamburg'a yaptığı geziler sonunda eğitim dönemini her yönüyle tamamlamış oluyordu. Aile geleneği gereği ustaların yanında çıraklık dönemini bitirmiş ve "zanaatını" en iyi şekilde yapabilecek duruma gelmişti. Artık kendi ayaklarının üzerinde durabilir, kendi ekmeğini kazanabilirdi. Büyük bir istekle kendine uygun bir iş aramaya başladı.

Arnstadt 1703-1707

Bach'ın Lüneburg'dan tam olarak ne zaman ayrıldığı bilinmemekle birlikte, bunun 1702 yılının yaz aylarında gerçekleşmiş olduğu sanılıyor. Geçimini sağlayabileceği bir iş aramaya başlayan Bach, ablası Maria Salome'den ve ağabeyi Johann Christoph'tan kendi yanlarına gelmesi için teklif aldı. Erfurt'ta bir kürkcüyle evlenmiş olan Maria Salome'nin teklifinden çok, Ohrdurf'taki ağabeyin teklifi daha akla yakındı. Öncelikle, Bach eğitiminin büyük bölümünü burada tamamlamış ve o ailenin bir parçası konumuna gelmişti. Ayrıca Johann Christoph'un maddi durumu, aradan geçen yıllar içinde iyiye gitmişti. Böylece, tam olarak bilinmemekle birlikte, Bach iş ararken geçireceği süreyi en iyi Ohrdurf'ta değerlendirebileceğine karar verdi. Bu süre boyunca ağabeyine görevlerinde yardımcı da olabilecekti.

9 Temmuz 1702'de, Thüringen bölgesinde Sangerhausen'daki Jacobi Kilisesi orgcusunun ölümü, Bach'ın bu göreve başvurmasına neden oldu. Sangerhausen'deki kilise yöneticileri, Bach'ın org çalmasından çok etkilenmişlerdi ve bu görevi ona vermeye istekliydiler. Ama Weißenfels Dükü Johann Georg, böylesine önemli bir göreve hiç deneyimi olmayan gencecik bir delikanlıyı getirmektense, deneyimli saray müzikçisi Johann August Kobelius'u getirmenin daha uygun olacağına karar verdi. Şehir meclisi üyeleri oy birliğiyle genç delikanlıda karar kıldığı halde, belediye başkanı Johann Laurentis Vollrath, dükün isteğine karşı gelmekten çekince, Bach kendine yeni bir iş aramaya başladı.

Karşısına çıkan iş, bu kez Weimar'da Dük Johann Ernst'in sarayındaydı. Bazı müzik tarihçileri Bach'ın bu işi bulmasında, Weißenfels dükünün yardımı olduğunu yazarlar. Dükün, kendi kilisesindeki gö-

rev için çok genç bulduğu bu yetenekli delikanlıya, deneyim kazanacağı bir iş bulmasında yardım etmiş olduğu söylenir. Weimar'daki saray orkestrasında keman çalmaya başlayan Bach, burada dönemin bazı ünlü isimleriyle de yakından tanışma olanağı bulmuş, onlarla iş arkadaşı olmuştu. Bu isimlerin başında kemancı Johann Paul von Westhoff geliyordu. Westhoff, Alman keman ekolünde önemli bir yere sahipti ve 1683'te eşiksiz keman için bir süit bestelemişti. Bach'ın ileriki yıllarda Köthen'de aynı tarz eserler bestelediği göz önünde bulundurulduğunda Westhoff'la dostluğunun boyutları daha iyi anlaşılabilir.

Weimar'da görevli diğer önemli isimler şarkıcı ve besteci G. C. Strattner ve orgcu Johann Effler'di. Bach, zaman zaman sağlık sorunları yüzünden işini aksatmak zorunda kalan Effler'e yardımcı oluyordu ve çok sevdiği bu çalgıdan tümüyle uzaklaşmamış oluyordu. Bazı Bach yaşamöykülerinde bestecinin, 2 Nisan 1703'te ölen babasının kuzeni Johann Christoph'un yerine Eisenach'ta, kendi vaftizinin yapıldığı Georg Kilisesi orgculuğuna da başvurmuş olabileceği yazılmakla birlikte, bu konuda kesin bir bilgiye sahip değiliz. Bu göreve daha sonra ailenin bir başka üyesi, Johann Bernard Bach getirilmiştir.

Bir süre sonra, Thüringen bölgesindeki bir başka kentten, Arnstadt'tan gelen bir teklif Bach'ın orgculuk hayallerini yeniden canlandırdı. 1581 yılındaki büyük kent yangınında zarar gören Arnstadt'taki Bonifatius Kilisesi, 1676-83 yılları arasında yeniden inşa edilmiş ve halk arasında Yeni Kilise¹ olarak adlandırılmaya başlamıştı. Kiliseye 1693'te ünlü org yapımcısı Johann Friedrich Wender tarafından yeni

¹ Aynı kilise 1935 yılında beri "Johann Sebastian Bach Kilisesi" olarak anılmaktadır.

bir org monte edilmeye başlanmış ve 1701'in sonlarında kullanılabilecek duruma gelen org için, kilise yöneticileri 1702'nin başında Andreas Börner'i orgcu olarak göreve çağırmışlardı. Ancak org henüz tümüyle bitmiş sayılmazdı ve bazı eksiklerinin tamamlanması için bir yılı aşkın bir süre daha gerekiyordu. Ayrıca o dönemde alışlageldiği üzere, çalgının kullanılabilir olduğu ve yapım hatası bulunmadığı, bir jüri tarafından onaylanmalıydı. Bu jüri üyeliği için kilise yöneticileri Bach'ı ve Johann Georg Kallenberg'i seçmişti. Bu seçim Bach'ın genç yaşına karşın, org çalmadaki ustalığının yavaş yavaş herkes tarafından kabullenildiğini de gösteriyor. Kuşkusuz bu davetin ardında yatan bir başka neden, Bachların uzun yıllardan beri Arnstadt kentinin müzik yaşamında belirli bir yer edinmiş olmasıydı. Orgun denenmesi sırasında kilise yöneticileri, Bach'ın çalışından öylesine etkilendiler ki, başka bir sınava gerek duymadan, olağanüstü yetenekli bu delikanlıyı Yeni Kilise'nin orgculuğuna getirdiler ve görevine başlamak için orgun tamamlanmasını bekleyen Andreas Börner'e başka bir görev bulmak zorunda kaldılar. 9 Ağustos 1703 tarihli belgeyle kâğıda dökülen sözleşmenin ardından 14 Ağustos 1703'te Bach resmen görevine başlamış oldu.

İki taraf arasında imzalanan anlaşmaya göre, Bach'ın görevleri ilk bakışta çok ağır sayılmazdı. Pazar ayininde söylenen ilahilere eşlik etmenin dışında, pazartesi ve perşembe günleri gerçekleştirilen dualara orgla eşlik etmesi gerekiyordu. Alacağı ücret yıllık olarak 50 Gulden'di, ayrıca çeşitli masraflarını karşılamak için 30 Gulden daha ödenecekti. Bu ücret kendisinden önceki orgcuya ödenenden oldukça fazlaydı, ayrıca Bach'tan sonra bu göreve gelen orgcu da yine daha az bir ücretle yetinmek zorunda kalacaktı. Bu uygulama, Bach'ın org çalmasının kilise yöneticilerini ne denli etkilediğini gösteriyor. Ancak

kilise yöneticilerinin Bach'tan bir istekleri daha vardı: Bütçeleri, kiliseye bağlı okuldaki öğrenciler için bir müzik hocası, yani kantor tutmaya elverişli olmadığı için, oldukça boş zamanı kalacak olan Bach'tan bu görevi de üstlenmesini istiyorlardı. Aslında bu teklif, besteci için büyük bir olanaktı. Genç yaşına karşın, kantorluk görevinin de tüm inceliklerini öğrenecek, okuldaki öğrencilerden kurulu koroyla çalışabilecekti. Ancak bu görev Bach'ın yaşamını fazlasıyla zorlaştıracak ve Arnstadt'tan ayrılmasının başlıca nedeni olacaktı.

Bach Arnstadt'a geldiğinde, uzunca bir süre belediye başkanının evinde kaldı. Belediye başkanı Martin Feldhaus (1634-1720), Bach ailesinin akrabasıydı. Bachlar Arnstadt'ta uzun yıllardan beri saray müzikçisi, orgcu ve kantor olarak çalışıyordu ve bu durum Johann Sebastian'dan sonra da devam edecekti. Bach'ın amcası (babasının ikiz kardeşi) Johann Christoph 1687-1693 yılları arasında, onun oğlu Johann Ernst ise 1730'larda burada orgcu olarak çalışmıştı. Bachların soyağacı incelendiğinde ailenin onyedinci üyesinin Arnstadt doğumlu olduğu, yirmibeş üyenin de burada gömüldüğünü öğreniyoruz. Ancak ne yazık ki mezar taşları günümüze dek ulaşamamıştır.

Arnstadt yılları Bach'ın ilk bestelerinin de ortaya çıktığı yıllardır. Bunlar çoğunlukla org için olmakla birlikte, içlerinde klavsen için bestelenmiş olan *Capriccio* ayrı bir yer tutar. BWV¹ 992 eser numaralı *Capriccio* bestecinin programlı Fransız Barok müzik eserlerinden nasıl etkilendiğini açıkça gözler önüne serer. *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* (Sevgili ağabeyin ayrılığı için *Capriccio*) başlığını taşıyan eser, Bach'ın Ohrdurf'a birlikte gidip eğitim gördüğü

¹ Bach Werke Verzeichnis: Almanca "Bach Eser Dizini" kelimelerinin baş harflerinden oluşan "BWV," bestecinin eserlerinin numaralandırılmasında 1950 yılından beri kullanılmaktadır.

ağabeyi Johann Jacob'un, İsveç Kralı XII. Karl'ın ordusuna katılmak üzere doğduğu toprakları terk etmesinden dolayı bestelenmiştir. İsveç Kralı'nın ordusunda obuacı olarak görev yapan Johann Jacob'un yaşamı, o yıllardaki tarihi olaylar incelendiğinde son derece hareketli ve heyecanlı geçmiş olmalı. 1707'de Rusya'ya karşı saldırıya geçen XII. Karl, önceleri bazı başarılar elde ettiyse de, 8 Temmuz 1709 tarihli Poltava Savaşı'nı kaybedince Osmanlı toprakları içindeki Bender kalesine sığınmak zorunda kaldı. Burada Osmanlılarla ittifak planları yapan XII. Karl, çeşitli nedenlerle başarısızlığa uğrayınca uzun ve yorucu bir yolculuğun ardından ancak 1714'te yeniden ülkesine dönebildi. Bütün bu maceralı yolculuklar ve savaşlar boyunca Karl'ın yanında bulunan Johann Jacob'un yaşamı, sakin Thüringen bölgesi şehirlerinde müzikçi olarak çalışan kardeşi Johann Sebastian'a göre oldukça hareketliydi. 1710'lu yıllarda bir süre İstanbul'da da kalan Johann Jacob, Stokholm'e döndükten sonra saray müzikçisi olarak görevine devam etmiş ve burada 1722'de (bazı kaynaklara göre 1732) yaşama veda etmişti.

Bach, Arnstadt'a geldiği dönemde, yaklaşık 3800 nüfuslu kentte Kont Anton Günther von Schwarzburg hüküm sürüyordu. O yıllarda alışlageldiği üzere, kontun şatosunda yaklaşık yirmi müzisyenden oluşan bir orkestra vardı. Büyük olasılıkla Bach, zaman zaman bu orkestraya yardımcı olarak katılıyor, keman veya viyola çalıyordu. Kontun karısı Prenses Augusta Dorothea sanat ve sanat eserleri biriktirmeye çok meraklıydı. Özellikle porselen bebeklerden oluşan ve 18. yüzyıl yaşantısından kesitleri bugün bile görmemizi sağlayan koleksiyonu, yıllar içinde büyük bir sabırla oluşturmuştu. "Mon Plaisir" adını verdiği ve her biri yirmibeş santim büyüklüğündeki dört yüzden fazla porselen bebek, yaşadığı yıllarda prensesin epey borçlan-

masına neden olmuştu. Günümüzde Arnstadt'ı ziyaret edenler, o dönem yaşantısından kesitleri bir tiyatro dekoru havasında sunan bu bebekler karşısında hayranlıklarını gizleyemiyorlar.

Bach'ın Arnstadt'taki görevleri arasında bulunan kantorluk, öğrencilerin isteksizliği ve disiplinsiz davranışları yüzünden besteci için gün geçtikçe zorlaşıyordu. Henüz yirmi yaşına gelmemiş olan Bach'ın öğrencileri arasında kendinden yaşça büyük olanlar bile vardı. Bu durum öğrenciler açısından da çok olağan sayılmazdı. Genellikle yaşını başını almış kişilerle ders yapmaya alışan delikanlılar, karşılarındaki deneyimsiz ve genç öğretmenin zayıf noktalarını bulmakta gecikmiyorlardı. Sık sık öğrencileriyle tartışan Bach'ın sinirleri gün geçtikçe geriliyor ve koroyu çalıştırdığı saatler onun için tam bir işkenceye dönüşüyordu. Gittikçe gerginleşen ortam 4 Ağustos 1705'te bir sokak kavgasına dönüştü. Bach'ın öğrencileri arasında bulunan ve kendinden üç yaş büyük olan Johann Heinrich Geyersbach, kendini tutamayarak bestecinin üzerine sopayla saldırdı. Bu saldırıdan yara almadan kurtulmayı başaran Bach, olayı kilise yöneticilerine rapor ettiyse de, konu bir sonuca bağlanmadan kapandı. Böylece koroyla zaten son derece isteksizce ilgilenen besteci için ders verdiği saatler gittikçe dayanılmaz olmaya başladı.

Buxtehude'nin İzinde Lübeck'e

Bach, 1705 Kasımında, uzun süredir planladığı ve hayalini kurduğu bir yolculuğu sonunda gerçekleştirme fırsatını yakaladı. Org çalması ve besteciliğiyle sadece Kuzey Almanya'da değil, tüm Avrupa'da büyük bir ün sahibi olan ve Lübeck'teki Meryem Ana Kilisesi'nde orgcu olarak çalışan Dietrich Buxtehude'yle tanışmak ve sanatını yakından tanımak için Arnstadt'taki kilise yöneticilerinden izin istedi. Yak-

laşık dört hafta Lübeck'te kalıp görevini çok fazla aksatmadan geri dönmeyi umuyordu. Zaten kendi yokluğunda kuzeni Johann Ernst Bach onun görevini üstlenecek ve Arnstadt'taki kilise orgcusuz kalmayacaktı. Böylece istediği izni alan Bach, birkaç yıl önceki Hamburg gezilerinde olduğu gibi bir kez daha yollara düştü. Besteciye ait neredeyse tüm yaşamöykülerinde, dört yüz kilometreden fazla olan bu yolun yaya olarak gidildiği belirtilse de, artık belirli bir işi ve düzenli bir geliri olan Arnstadtlı kilise orgcusunun tümüyle beş parasız olduğuna inanmak zor. Burada anlatılmak istenen, büyük olasılıkla, Bach'ın kendine ait özel bir at arabasıyla yola çıkmayıp, posta arabalarını ya da yolda rastladığı başka araçlarla Lübeck'e ulaşmaya çalışması olmalı. Bestecinin bunca zorluğu göze alıp müziğini dinlemek için türlü zorluğa katlandığı Buxtehude'nin yaşamının bellibaşlı kilometre taşlarını hatırlamakta yarar olduğu düşüncesindeyiz.

1637 yılında dünyaya gelen Dietrich Buxtehude'nin doğduğu kent ve milliyeti tam olarak bilinmemekle birlikte Oldsloe veya Holstein olduğu tahmin ediliyor. Bugün genellikle Danimarkalı olduğu düşünülen bestecinin, aslında bunu kendi seçtiği ve ailesinin Hamburg'un güneyinde küçük bir kent olan Buxtehude olduğu yolunda bilgileri de rastlıyoruz. Bestecinin babası Johannes Buxtehude, Oldsloe kentinde müzik öğretmeni ve orgcu olarak çalışıyordu. Bir süre Helsingborg'da çalışan baba daha sonra Helsingor'a yerleşerek, Barok dönemde çok yaygın olduğu gibi, oğlunun ilk müzik eğitimiyle kendi ilgilendi. 1640'lı yılların ortalarında başlayan bu eğitimin ne kadar sürdüğü, kimlerle devam ettiği ve sanatçının gençlik yıllarını nasıl geçirdiği konusunda ayrıntılı bir bilgiye sahip değiliz. Ancak 1657 veya 58'de Buxtehude'nin, babasının Helsingborg'da bir süre çalıştığı kiliseye orgcu olduğunu ve 1660'da yeniden Helsingor'a geldiğini biliyo-

ruz. 1667'de Lübeck'teki Meryem Ana Kilisesi orgcusu Franz Tunder'in ölümü üzerine onun görevine başvuran sanatçı, eski orgcunun kızlarından biriyle evlenerek bu göreve başladı. Bu gelenek Lübeck'te oldukça yaygındı ve Buxtehude de görevini devretmek için aynı yöntemi izleyecekti. 11 Nisan 1668'de Meryem Ana Kilisesi orgculuğuna getirilen sanatçı, 23 Temmuz'da Lübeck şehri vatandaşı oldu ve 3 Ağustos'ta da Tunder'in kızı Anna Margarethe'yle evlendi.

Buxtehude'nin Lübeck'in müzik yaşamındaki en önemli etkilerinden biri, Tunder'in başlattığı "Abendmusik" konserlerini geliştirmek ve yaygınlaştırmak oldu. Noel öncesinde kilisede verilen konserler dizisi olarak tasarlanan bu etkinlikler, kent yaşamında ayrı bir önem kazanmaya başladı. Bach'ın Lübeck'e gitmek için seçtiği tarih de bu konserlerin verildiği günlere denk düşüyordu ve genç adam bunu bilinçli olarak seçmişti. Bach Lübeck'te bulunduğu süre içinde büyük olasılıkla Buxtehude'nin iki yeni oratoryosunun seslendirilmesini dinlemiş olmalı. Bunlar 2 Aralık 1705'te, bir süre önce ölen İmparator I. Leopold için bestelenen *Castrum doloris* ve 3 Aralık'ta yeni hükümdar İmparator I. Joseph için bestelenen *Templum honoris*. Doğal olarak Bach'ı en çok ilgilendiren Meryem Ana Kilisesi'nin orgu ve bu çalgıyı Buxtehude'nin çalışıyordu. Bir ticaret şehri olan Lübeck, yüzyıllar içinde oldukça varlıklı bir konuma gelmişti. Kentin en önemli kiliselerinden olan Meryem Ana Kilisesi'nin yapımı 1257'ye dek uzanmaktadır. Asırlar boyunca yenilenmeler ve tamirlerle geçen bu dev yapı, ne yazık ki en büyük tahribatı II. Dünya Savaşı'nda görmüştür. Günümüzde tekrar restore edilen bu kilisedeki en büyük kayıpların başında Buxtehude'nin çaldığı org gelmektedir. 1968'de aslına sadık kalınarak yapılan yeni çalgı, bizlerin biraz olsun o günleri canlandırmamıza olanak sağlıyor.

Buxtehude, yirmi yaşını henüz tamamlamış bu genç ve yetenekli orgcudan çok etkilenmişti. İyice yaşlandığı için kendi yerine geçecek ve sanatını sürdürecektir birini uzun süredir arıyordu. Ancak görevini devredeceği kişinin kızıyla evlenmesini şart koşuyordu. Bir süre önce kente gelerek kendini ziyaret eden Händel'e de aynı öneriyi yapmıştı. Bu kez, karşısında sanatına hayran bir başka delikanlı vardı, ama o da öneriyi kibarca geri çevirmiş ve kendinden neredeyse on yaş büyük olan eş adayıyla evlenmemişti. Bestecinin 16 Mayıs 1707'deki ölümünün ardından yerine geçen Johann Christian Schieferdecker geleneği bozmayarak Buxtehude'nin kızıyla evlenmişti. Bach'ın Buxtehude'den ne denli etkilendiği, Arnstadt yıllarına ait org eserlerinde iyice görülür. Bunların içinde ünlü *BWV 565 Re minör Toccata* ve *Füg ile BWV 582 Do minör Passacaglia* da vardır.

Bach 7 Şubat 1706'da yeniden Arnstadt'a döndü. Kilise yöneticilerinden aldığı izin dört hafta olmasına karşın, neredeyse dört aydır şehirden uzaktaydı. Gerçi yerine bıraktığı kuzeni Johann Ernst Bach, kilisedeki müziğin kusursuz olmasına gayret göstermişti ama yine de yöneticilerin Bach'a öfkelenmesine engel olamamıştı. Bu kızgınlık, özellikle ayın sırasında Bach'ın çaldığı müzik hissedilir derecede değişikliğe uğrayınca daha da arttı. Kilise yönetimi böylesine "yabancı seslerin bulunduğu" bir çalışın kabul edilemez olduğunu genç orgcu-ya 21 Şubat 1706 tarihli bir yazıyla bildirdi. Oysa delikanlı Buxtehude'den öğrendiklerini büyük bir ustalıkla kendi çalışına yansıtıyordu, ama kilise müziğinde böylesi değişikliklere yer yoktu. Bach kilise yöneticilerinin suçlamalarına karşı kendini yazılı olarak savunacağını bildirmesine rağmen cevabını bir türlü kâğıda dökmedi. Bu tartışma ve fikir ayrılığı, Bach'ın okuldaki öğrencilerle yeteri kadar ilgilenmemesi yüzünden başka boyutlar kazandı. Yöneticiler, sözleşmeye göre

koroyla da ilgilenmek zorunda olan Bach'a bu görevini 11 Kasım 1706 tarihli bir yazıyla yeniden hatırlattı, ayrıca genç adam rahibe haber vermeden orgun yanına "yabancı bir hanım" çıkarmış ve orada birlikte müzik yapmışlardı. Bach yaşamöykücülerinin yakından ilgilendiği bu olay aslında kilise yöneticileri tarafından, bestecinin koroyla ilgilenmek yerine, yabancılarla kilisede müzik yaptığını vurgulamak ve bir anlamda görevini aksattığını ortaya koymak üzere yazılmıştı. Philipp Spitta bu olaya, bestecinin bir süre sonra gerçekleşen evliliğinin ışığı altında bir çözüm arar ve Bach'ın kilisede birlikte olduğu yabancınn, müstakbel karısı Maria Barbara olduğunu söyler.¹ Oysa uzunca bir süredir Arnstadt'ta, kentin belediye başkanının evinde yaşayan Maria Barbara'nın, kilise yöneticileri için "yabancı bir hanım" olması çok akla yakın bir olasılık değil. Pek çok müzik tarihçisi için kilisedeki yabancı hâlâ bir sır olarak kalsa da, yöneticilerle Bach'ın arasının iyice açılmasına ve bir anlamda iplerin tümüyle kopmasına neden oldu. Artık bir an önce bu kentten ayrılmanın yollarını aramaya başladı. Bu, yeni bir kent ve uygun boş bir kadro anlamına geliyordu. Bir süre sonra Mühlhausen'deki St. Blasius Kilisesi orgcusu Johann Georg Ahle'nin öldüğü haberi üzerine bu göreve başvuran Bach, 24 Nisan 1707'de sınav için çağırıldı. Tıpkı Arnstadt'ta olduğu gibi, kilise yöneticilerini kendine hayran bırakan genç orgcu, 15 Haziran 1707'de resmen bu göreve atandı. Eski göreviyle bağlantılarını 29 Haziran'da tümüyle koparan Bach, orgun anahtarını Arnstadt'taki görevlilere geri vererek bu kentle ilişkisini resmi olarak kesmiş oldu. Ancak bu kentle olan bağları, özellikle duygusal yönden, çok kuvvetliydi; yaşamını birleştirmek istediği Maria Barbara Arnstadt'ta ya-

¹ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach I*, s. 325.

şıyordu ve nikâhlarının kıyılacağı 17 Ekim 1707'ye dek Bach sık sık kente gelmeyi sürdürecekti. Johann Sebastian gibi, Maria Barbara da Bach ailesinden geliyordu.

Arnstadt kentinde resmi görevli olarak çalışan Johann Wedemann'ın beş kızının evlilikleri, ailenin Bachlarla sıkı bir akrabalık geliştirmesine neden olmuştu. Büyük kızları Maria Elisabeth ve Katharina Wedemann, iki kardeş, Johann Christoph ve Johann Michael Bach'la evlenmişti. Johann Ambrosius'un kuzeni olan kardeşlerden Johann Christoph'tan önceki sayfalarda, Johann Sebastian'ı en çok etkileyen kişilerden biri olarak söz etmiştik. Johann Michael'in kızı olan Maria Barbara, tıpkı Johann Sebastian gibi küçük yaşlarda öksüz kalmış ve Arnstadt'taki teyzesinin yanına yerleşmişti. Annesinin ikiz kardeşi olan teyze Margarethe Wedemann, sonraki yıllarda belediye başkanlığı da yapacak olan Martin Feldhaus'la evliydi ve Bach, Arnstadt'a geldiğinde onun evinde kalmıştı. 1704'ten itibaren teyzesinin Arnstadt'taki evinde yaşayan Maria Barbara ve Johann Sebastian'ın birbirlerini yakından tanımak için oldukça uzun zamanı olmuştu. Maria Barbara'nın bir diğer teyzesi olan Susanna Barbara ise Arnstadt'ta önemli görevlerde bulunan Johann Gottfried Bellstedt'le evliydi ve onun Mühlhausen'de görevli olan erkek kardeşi Johann Hermann Bellstedt, Bach'a St. Blasius Kilisesi'ndeki boşalan kadrodan söz etmişti. Kent meclisinde de sözü geçen Bellstedt, Arnstadt kentinde sıkıntılı günler yaşayan, yakından tanıdığı bu yetenekli orgcunun yeni bir iş aradığından haberdardı. Maria Barbara'nın en genç teyzesi Regina Wedemann ise, Johann Sebastian ve Maria Barbara'nın nikâhlarını kıyan rahip Johann Lorenz Stauber'le 5 Haziran 1708'de evlendi.

Bach'ın yaşamındaki ilk önemli görev olan Arnstadt yıllarını noktalarken, bu kentin genç orgcuya kazandırdıkları üzerinde bir kez da-

ha durmakta fayda var. Her şeyden önce Bach burada yepyeni ve çok modern bir orgla çalışma şansına sahip olmuştu. Devrin en gözde org yapımcısının elinden çıkan bu enstrüman, meslek yaşamının ilk basamaklarını çıkmaya başlayan delikanlı için büyük bir şanstı. Çok yoğun olmayan görevinden arta kalan zamanlarını daima orgunun başında geçiren Bach, bu piyangoonun en çok farkında olan kişiydi. Lübeck'e yaptığı gezi ve Buxtehude'nin yanında geçen günler onun eğitiminin son dönemlerini oluştuyordu. Aslında yapısı gereği, yaşamının her döneminde sürekli olarak yeni şeyler öğrenme peşinde olan Bach, yine de devrin en büyük orgcularından birinin yanında geçirdiği haftalar boyunca bir efsaneye tanıklık etmiş ve onun çalışını duymuştu. Böylece yeni görevlere doğru kendinden daha emin adımlarla yürüyebilirdi, üstelik artık evli ve sorumluluğu olan biri olmak üzereydi.

Mühlhausen 1707-1708

Bach Mühlhausen'de yeni görevine başlamadan kısa bir süre önce, mayıs ayının son günlerinde kent, tarihinin en korkunç yangınlarından birini yaşadı. Şehrin ileri gelenlerinin de evlerinin bulunduğu mahalleler tümüyle kül oldu ve yaşam uzunca bir süre normal seyrine dönemedi. Bu felaketin neredeyse tam ortasında, kent meclisi önceden karar verdiği üzere, St. Blasius Kilisesi'nin yeni orgcusunun görevine başlamasını karara bağladı. 14 Haziran 1707'de Bach'la yüz yüze görüşerek detaylar üzerinde anlaşıldı ve 15 Haziran 1707 tarihli belgeyle işin resmi yönü tamamlandı. Sözleşmeye göre Blasius Kilisesi orgcusu Arnstadt kentinde aldığına eşit bir yıllık ücret, 85 Gulden

alacaktı. Bu Bach'tan önceki orgcuya ödenen ücretten daha fazlaydı. Ayrıca yıllık olarak çeşitli yiyecek ve yakacak yardımı da alması karara bağlanmıştı. Bunun yanı sıra Arnstadt'tan taşınması için kendisine bir araba tahsis edilmişti. Görevlerine gelince: Önceki işinden çok farklı bir şey istenmiyordu kendisinden. Hafta sonları, tatil günleri ve belirli hafta içi günlerdeki ayinlerde org çalmak zaten yıllardır yapmaya alıştığı bir görevdi. Böylece henüz 22 yaşındaki delikanlının önünde yeni bir ufuk açılmıştı; üstelik kısa bir süre sonra evlenmek üzereydi. Burada akla şöyle bir soru geliyor: Haziran ayının sonunda Mühlhausen'e yerleşen besteci, neden evlenmek için ekim ayına dek bekledi? Bu gecikmenin nedenlerinden biri büyük olasılıkla kenti etkileyen yangındı. Bach kentte yeni ve kalıcı bir düzen kurmadan karısını buraya getirmeyi uygun görmemiş olmalıdır.

Thüringen bölgesinin Erfurt'tan sonra ikinci büyük kenti konumundaki Mühlhausen yünlü ve dokuma başta olmak üzere, ticaretin çok yoğun olduğu bir kentti. Bu hareketli iş yaşamı sayesinde Hamburg ve Lübeck'le boy ölçüşebilecek konumdaydı. Kent ayrıca tarihteki en büyük köylü ayaklanmalarından birine de sahne olmuş, 1525'te, içlerinde Thomas Münzer'in de bulunduğu ayaklanmanın liderleri yenilgiye uğrayarak idam edilmişlerdi. Yüzyıllardan beri köklü bir kilise müziği geleneğine sahip olan Mühlhausen'de iki ana kilise vardı: Biri St. Blasius Kilisesi, diğeryse Meryem Ana Kilisesi'ydi. 1557'de Protestanlığın kabulünden sonra kentte oldukça ilginç bir durum ortaya çıkmıştı. Kentin dini görevlileri St. Blasius Kilisesi'ni ana kilise olarak kabul ederken, sivil yöneticiler Meryem Ana Kilisesi'ni birinci sıraya oturtuyorlardı. Kentteki köklü müzik geleneğinin bir sonucu olarak 1627'de, Heinrich Schütz'ün *Da pacem Domine* adlı eseri Meryem Ana Kilisesi'nde seslendirilmişti. Ayrıca Bach'tan önce St. Blasius

Kilisesinde görevli iki orgcu, Johann Rudolf Ahle ve onun oğlu Johann Georg Ahle, Mühlhausen'deki dini müzik geleneğinin iyice yaygınlaşmasını sağlamıştı.

Bach evlenme hazırlıklarıyla uğraştığı sırada, Erfurt'tan gelen bir ölüm haberine çok üzüldü. Dayısı Tobias Lämmerhirth 10 Ağustos 1707'de yaşama veda etmiş ve varisleri arasında Bach'ı da göstermişti. Besteci büyük olasılıkla *BWV 106 Actus tragicus* başlıklı kantatını bu ölüm için bestelemiş ve dayısının cenaze töreninde çaldırmıştı. Dayısından kalan 50 Gulden, yeni bir ev kurma hazırlığı içinde olan Bach'ı oldukça rahatlatmış ve bu parayı büyük bir olasılıkla yeni bir klavsen alımı için kullanmıştı.

17 Ekim 1707 Pazartesi günü, Arnstadt kentine dört kilometre uzaktaki Dornheim köyü kilisesi, çoğunluğunu Bachların ve Wedemannların oluşturduğu bir kalabalığa ev sahipliği yapıyordu. Geçmiş yıllarda pek çok kez birbirleriyle evlilikler yapmış iki aile, bu kez Johann Sebastian ve Maria Barbara'nın evlenmesine tanıklık ediyordu. Rahip Johann Lorenz Stauber'in kıydığı nikâh töreni sırasında çalınan müziğin ne olduğu tam olarak bilinmemekle birlikte, bazı metinlerde *BWV 196 Der Herr denket an uns* başlıklı kantatın bu tören için bestelenmiş olabileceğini yazıyor.¹ Philipp Spitta bu kantatın yine aynı kilise için, ancak yaklaşık bir yıl sonra, 5 Haziran 1708'de, rahip Stauber ile Maria Barbara'nın teyzesi Regina Wedemann'ın evlenme töreni için bestelenmiş olduğunu ileri sürüyor.² Bach'ın kendi evlenme töreni için bestelediği varsayılan eserlerden biri de *BWV 524 Quodlibet*'tir. Çeşitli şarkıların bir parodi havasında bestelenmesiyle oluşan bu ese-

¹ Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach*, s. 101.

² Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach I*, s. 369

rin orijinallliği üzerinde bazı şüpheler olsa da, bestecinin el yazmasıyla günümüze ulaşan ilk örneklerdendir.

Mühlhausen kenti, 48 üyeli bir meclis tarafından yönetiliyor ve bu üyelerin belli bir bölümü her yıl şubat ayında yapılan seçimlerle belirleniyordu. Yeni seçilen üyelerin yemin töreni için, artık gelenekselleşmiş bir uygulama olarak yeni bir kantat besteleniyor ve görkemli bir törenle seslendiriliyordu. 4 Şubat 1708 tarihindeki tören için, kentin yeni orgcusu Bach bir kantat bestelemekle görevlendirildi. Bu tören için bestelenen *BWV 71 Gott ist mein König* başlıklı kantat günümüzde genellikle “Ratswechsel Kantate” (Meclis Değişim Kantatı) olarak anılmaktadır. İlk kez Meryem Ana Kilisesinde seslendirilen ve çok beğenilen bu eseri sayesinde Bach, bir anda kentte adından en çok söz edilen müzikçi konumuna gelmişti. Kent meclisi eserin basımını da üstlenmiş ve bu kantat bestecinin yaşamı boyunca basılan tek vokal eseri olma özelliğini korumuştur. Ayrıca kent meclisi üyeleri bir sonraki yılın töreni için Bach’a yeni siparişte bulunmuşlardı. 1709 Şubatında artık Mühlhausen’deki görevinden ayrılmış olan besteci yeni eserinin seslendirilmesi için tekrar kente gelmişti. Ne yazık ki bu eser günümüze ulaşamamıştır. 71 eser sayılı kantat, Bach’ın Buxtehude’den vokal müzik alanında neler öğrendiğinin en güzel örneğini oluşturur. Tıpkı Lübeck’te dinlediği “Abendmusiken” konserlerinde Buxtehude’nin yaptığı gibi, koroyu ve orkestrayı kilisenin değişik balkonlarına dağıtan besteci, böylece gerçekten çok etkileyici bir tını yakalamıştır. Oldukça renkli ve kalabalık bir çalgı topluluğu için bestelenen kantatta dört çalgı grubu, iki vokal grup bulunur. Üç trom-

* Abendmusiken: Buxtehude’nin Noel öncesindeki pazar günlerinde Lübeck’te düzenlediği akşam konserleri.

pet, vurma sazlar, iki obua, iki blok flüt ve bir fagot, yaylı sazlar orkestrasına katılmıştır. Tüm çalgılar yalnızca girişte ve son bölümde birlikte çalar; bunun dışında her aryanın karakterine göre soliste eşlik eden çalgı farklılık gösterir. Bu eseriyle Bach, artık yalnızca org eserlerinde değil, vokal müzik alanında da ne denli ustalaştığını gözler önüne sermektedir.

Ancak Mühlhausen'deki asıl görevinin orgculuk olduğunu hiçbir zaman unutmayan besteci, St. Blasius Kilisesi orgunun yenilenmesi gerektiğinin farkındaydı. Bu konuda çocukluğundan beri edindiği bilgi ve deneyimin ışığı altında çok geniş kapsamlı bir rapor hazırlayarak, kent meclisinin onayının ardından yapımcı Wender'le temasa geçti. St. Blasius Kilisesi orgu 1560-63 yılları arasında Jost Pape tarafından yapılmış, daha sonra pek çok kez tamir edilmişti. En son tamir 1687-1691 yılları arasında yine Wender tarafından yapılmıştı. O dönemde Bach'ın görevinde olan Johann Georg Ahle'nin direktifleri doğrultusunda elden geçen enstrüman bir kez daha esaslı bir bakım istiyordu. Bach yöneticilere yazdığı raporda en ince ayrıntısına dek yapılması gerekenleri ve bu eksiklerin neden olduğu zorlukları sıralamıştı. Johann Friedrich Wender tarafından, Bach'ın istekleri doğrultusunda çıkartılan maliyet 250 Gulden'i buluyordu. Yöneticilerle yapılan görüşmelerin sonucunda, onarımın 230 Gulden karşılığında Wender'e verilmesine karar verildi. Kuşkusuz bu karar, kilise yöneticilerinin Bach'ın bilgisine güvenlerini kanıtlaması açısından önemliydi. Bu bakım ve onarım işinin tümüyle tamamlanması 1709'a dek sürecek ve Bach, yapılanları kontrol edip olumlu raporunu vermek için Weimar'dan bir kez daha Mühlhausen'e gelecekti. Tarih boyunca pek çok kez tamir edilen ve günümüzde "Bach Orgu" olarak adlandırılan çalgı, 20. yüzyıl içinde 1956-1959 yılları arasında yeniden elden geçi-

rilmiş ve bu onarın için ünlü Bach araştırmacısı, orgcu ve tıp doktoru Albert Schweitzer de yardım etmişti. Afrika'da cüzzam hastanesini kurduğu Lambaréné'den, yapımcı firmayla yazışan Schweitzer, tıpkı Bach gibi kapsamlı bir rapor hazırlamıştı.

Kentteki olumlu çalışma ortamını gölgeleyen tek unsur St. Blasius ve Meryem Ana Kiliseleri yöneticileri arasındaki mezhep çekişmesiydi. Pietist bir inancı savunan St. Blasius Kilisesi başrahibi olarak görevli olan Johan Adolph Frohne için kilise müziği basit ve gösterişten uzak olmalıydı. Bunun dışındaki her şey dünyevi zevkler arasına giriyordu. Oysa Meryem Ana Kilisesi başrahibi Georg Christian Eilmar, Protestan-Ortodoks inancın görüşleri ışığında müziği "Tanrının bir armağanı" olarak görüyordu. Bach bu inanışa daha yatkındı, ama farklı bir kilisede görevliydi. Eilmar'la dostluğu zaman içinde kuvvetleniyor, onun görüşlerini benimsiyordu. Yıllar içinde çeşitli nedenlerle zaman zaman alevlenen bu tartışma bir süre sonra Bach'ın işini yapmasını tümüyle olanaksız hale getirdi.

1708 Haziranında Maria Barbara'nın teyzesinin düğünü için Dornheim'a gitmeye hazırlanan Bach, aynı tarihlerde Weimar'dan bir davet aldı: Saray için yapılan orgun denenmesi gerekiyordu. Bestecinin 1703'teki kısa Weimar görevi zamanından beri hasta olan saray orgcusu Johann Effler, artık çok yaşlandığı ve sağlığı da iyice bozulduğu için görevinden ayrılmak istiyordu. Dornheim'dan Weimar'a giden Bach'ın org çalışı, önceki görevlerinde olduğu gibi, bir kez daha kendisine yeni bir iş bulmasını sağlıyordu. Saraydaki konser sırasında çok etkilenen Kont Wilhelm Ernst, Bach'ı sarayına orgcu ve oda müzikişi olarak almak istediğini bildirdi. Üstelik burada kendisine önerilen ücret, Mühlhausen'de aldığından çok üzerindeydi. Yeni görevi için besteciye yıllık 150 Gulden verilecekti ve buna çeşitli yardımlar dahil

değildi. Böylece yaklaşık bir yıl kadar önce başladığı Mühlhausen'deki işinden ayrılmak üzere 25 Haziran 1708'de bir dilekçeyle görevlilere başvurdu.

Bach'ın bu dilekçesinde yer alan bir cümle yüzyıllardır besteciyle ilgili kitaplarda çeşitli tartışmalara neden olmuştur. Bach, Mühlhausen'den ayrılma nedenlerini sayarken, maddi olarak daha iyi bir işe gereksinimi olduğu ve elindeki kısıtlı olanaklarla "esas amacı olan, Tanrının adına yaraşır bir kilise müziğini" gerçekleştirmesinin çok zor olduğunu iki kez vurgulamıştır. Bazı müzik tarihçileri bu ifadeyi bestecinin bilinçli olarak kullandığını ve kendine asıl amaç olarak kantorluğu daha o dönemden seçtiğini ifade ediyor. Bu görüşe göre Bach bilinçli bir şekilde çeşitli görevlerde bulunduktan sonra Leipzig Thomas Kilisesi Kantoru olarak amacına ulaşmıştır.

Mühlhausen'den ayrılma dilekçesinde Bach'ın vurguladığı bir diğer nokta da gelirinin azlığı ve bununla ailesini geçindirmenin zor olduğuydu. Kâğıt üzerindeki nedenler her ne olursa olsun, kentteki kırsal çekişmelerin, yeni eserler bestelemek için can atan Bach'ı sürekli engellediği bir gerçektir. Böylece Bach, asıl amacından uzaklaşıyor ve Tanrının adını yüceltecek birbirinden güzel kantatlarını bestelemek yerine anlamsız tartışmaları izlemek zorunda kalıyordu.

Mühlhausen kenti yöneticileri bestecinin isteğini olumlu karşıladı; ancak onun direktifleri doğrultusunda onarılmakta olan organ kontrolünü sonuna dek üstlenmesini istiyordı. Zaten kentte pek çok dostu vardı ve tümüyle buradan kopması düşünülemezdi. 1709'da organ bitiminde geri gelerek onayını verdi. 1735'te, 50 yaşındayken bir kez daha Mühlhausen'e gelen besteci, bu kez Meryem Ana Kilisesi orgculuğuna başvuran oğlu Johann Gottfried Bernhard'a (1715-1739) eşlik ediyordu. Kentte bulunduğu süre boyunca onuruna yemek veri-

len devrin Thomas Kantoru, Mühlhausen'de bulunduğu günlerde kilisenin yeni orgunu da denemişti.

Yeniden 1708'e dönüp, Bach'ı Weimar'a doğru yola çıkarmak istiyoruz. Meslek hayatının ilk aylarında kısa bir süre kaldığı bu kente dönmek, besteci için kuşkusuz çok önemliydi. Her şeyden önce, iyi bir maaşla hem orgcu hem de oda müzikçisi olarak görev yapacak ve profesyonel müzikçilerle çalışma olanağı bulacaktı. Kuşkusuz profesyonel müzisyen terimini günümüzdeki anlamıyla düşünmemek gerek. Soylu saraylarındaki orkestralarda çalan müzisyenler, gerektiğinde başka işlerde de çalışabiliyordu. Ancak bununla birlikte "müzik zanaatını" çok iyi bilen kimseler oldukları için her zaman asıl işleri olarak müziği düşünüyorlardı. Böylece yepyeni umutlarla Weimar'ın yolunu tutan besteci, yaşamının gelecek dokuz yılını bu kentte geçireceğinden kuşkusuz habersizdi.

Weimar 1708-1717

Bach, Mühlhausen'den ayrılmaya 1708 yılının Haziran ayında, birkaç hafta içinde karar vermesine karşın, kenti terk etmek için yerine seçilen orgcunun göreve başlamasını bekledi. 4 Temmuz'da görevini devretmesinin ardından, 14 Temmuz'da yeni görev yeri Weimar'a doğru yola çıktı. Dört aylık hamile olan karısı Maria Barbara'yla birlikte kente gelerek Adam Immanuel Weldig'in (1667-1716) evine yerleşen besteciye, taşınma masraflarını karşılamak için 10 Gulden para ödendi. Orgcu olarak atandığı Wilhemsburg Şatosu'na yaklaşık on dakika uzaklıkta, kentin pazar meydanındaki evin sahibi Weldig de, tıpkı Bach gibi müzisyendi ve şatoda görevliydi. Zaten yaklaşık 5000

nüfuslu Weimar'da her üç kişiden biri kenti yönetenlerin emrinde çeşitli işlerde çalışıyordu. Bach, meslek yaşamında ilk kez burada, kilise yöneticileri yerine, soyluların emrinde çalışmaya başlamıştı ve bu kez de prenslerin arasındaki çekişmeler ve sürtüşmeler zaman zaman görevini yapmasına engel olacaktı. O yıllarda Weimar'da oldukça karmaşık bir yönetim vardı.

Saksonya-Weimar Dukalığı, Almanya'da bulunan pek çok küçük prenslikten biriydi ve ne ticari yönden, ne de politik olarak hiçbir gücü yoktu. Weimar kentinden yönetilen Dukalığın idaresi, Dük II. Johann Ernst'in, 1683'teki ölümünden sonra iki oğlu Wilhelm Ernst ve III. Johann Ernst'e geçmişti. İki kardeşin büyüğü olan Wilhelm Ernst, "Wilhelmsburg" adı verilen ve 1650-54 yılları arasında inşa edilmiş olan sarayda oturuyordu. Dük Wilhelm Ernst, o dönem soylularından oldukça farklı bir yaradılışa sahipti. Dindar bir karakteri vardı ve sanata düşküncüydü. Dukalığında bir yetimler yurdu, antik para koleksiyonu ve iyi eğitim veren okullar bulunuyordu. Ayrıca, uzun soluklu olmasa da 1696 yılında Weimar'da bir opera kurmuş ve dört yıl boyunca opera temsillerini desteklemişti. Saray kitaplığının ve antik para koleksiyonunun başındaki Salomo Franck, bir opera librettosu kaleme almıştı. İleriki yıllarda, Bach'ın Weimar'da besteleyeceği kantatların birçoğunun metni yine Franck tarafından yazılacaktı.

Wilhelm Ernst'in kısa ve hiçbir varis bırakmadan sonlanan evliliğine karşın, kardeşi III. Johann Ernst'in iki oğlu olmuştu: Prens Ernst August ve Prens Johann Ernst. Bach, 1703'te kısa bir süre Weimar'da görev yaptığı zaman III. Johann Ernst'in emrinde görevliydi. Wilhelmsburg Şatosu'nun yanındaki Kızıl Şato'da oturan Dük Johann Ernst de, sanata düşkünlüğüyle tanınıyordu. 1683'te, babası tarafından dağıtılan saray orkestrasını yeniden canlandırmış ve başına Jo-

hann Samuel Drese'yi getirmişti. Bach, ilk Weimar yılları sırasında kentteki müzisyenlerden oldukça etkilenmiş ve özellikle kemancı Paul



Bach Weimar yıllarında. Johann Ernst Rentsch'in tablosu (1715).

Westhoff'un solo keman eserlerini, yıllar sonra aynı tarzda yazacağı eserlere örnek olarak almıştı.

Bestecinin ikinci Weimar dönemi başladığında III. Johann Ernst yeni ölmüştü ve oğullarının ikisi de 21 yaşını doldurmadıkları için, yönetime amcalarıyla ortak olamıyorlardı. Ancak 1709'da, Bach'ın görevi başlamasından iki yıl sonra Ernst August, Dük Ernst August'unvanıyla yönetime ortak oldu. Kentte görevli müzisyenlerin ücretleri, her iki dük tarafından ortaklaşa karşılandığı halde, zaman zaman bazı otorite gösterileri herkesi güç durumda bırakıyordu. Wilhelmsburg Şatosu'nda görevli bulunanların, Kızıl Şato'da ancak belirli zamanlarda ve dükün izniyle çalışabilmelerine rağmen, Bach'ın ve ailesinin Dük Ernst August'la da çok iyi bir dostluğu olmuştu. Weimar'da doğan ve ilk çocukluk yıllarını bu kentte geçiren Carl Philipp Emmanuel Bach, babasının yaşamı üzerine ilk kapsamlı çalışmayı hazırlayan Johann Nicolaus Forkel'e, Dük Ernst August'un kendisini her zaman çok şımarttığını ve çok sevdiğini söylemişti. Bu arada Bach ailesinin Weimar'da yeni üyelerin katılımıyla iyice genişlediğini de hatırlatmakta yarar var. Bu kentte doğan altı çocuktan yalnızca dördü yaşamıştır. Bunlar doğum sıralarına göre şöyle: Catharina Dorothea, Wilhelm Friedemann, Maria Sophia ve Johann Christoph (ikiz bebeklerden Maria Sophia üç hafta yaşamış, Johann Christoph ise doğduğu gün ölmüştü. Bach'ın babasının, Maria Barbara'nın da annesinin ikiz çocuklar olduğu düşünülünce, kalıtımsal olarak ikiz bebek doğumu çok olağan), Carl Philipp Emmanuel, Johann Gottfried Bernhard. Bu yıllarda aile üyeleri arasına katılan biri de, Maria Barbara'nın evlenmemiş ablası Friedelena Margaretha'ydı. İlk bebek Catharina Dorothea'nın doğumunun ardından Weimar'a gelen Friedelena Margaretha Bach, çocukların bakımında kardeşine yardımcı oluyordu. Sonraki

yıllarda çocukların teyzesi aileyle iyice kaynaşacak ve Maria Barbara'nın ölümünden sonra bile, bestecinin ikinci eşi Anna Magdalena'nın en büyük yardımcısı olarak ölüm yılı 1729'a dek onlarla yaşayacaktı.

Bach'ın Weimar'daki asıl görevi "Saray Orgculuğu"ydı. Gerçi işe alınırken kendisine aynı zamanda "Oda Müzıkçısı" olarak da bir unvan verilmişti, ancak asıl zamanını, özellikle ilk yıllarda, Wilhelmsburg Şatosu'ndaki org alıyordu. Dük Wilhelm Ernst'in dindar kişiliğine bağlı olarak, geleneksel ayinlerin dışında da zaman zaman çeşitli dini törenler düzenleniyor ve burada çalınacak müzikten Bach sorumlu oluyordu. Şatonun kilisesi oldukça ilginç bir mimari yapıdaydı. Alışılmışın dışında yüksek bir kubbeyle üç katlı olarak tasarlanan kilisenin tavan süslemeleri gökyüzünün sonsuzluğunu çağrıştırır tarzdaydı. Bu göksel etkisinden ötürü kısaca "Himmelsburg" [Gökyüzü Kalesi, -yn.] olarak anılıyordu. Üst balkonlarda yer alan org çalındığı zaman, gerçekten gökyüzünden tınlayan ilahi bir müzik gibi, tüm yapıyı kaplıyordu. Bu çok etkileyici yapı ne yazık ki 1774 yılındaki bir yangında tümüyle harap olmuştur. Binanın o günkü şeklini gösteren tek belge olarak yalnızca Christian Richter'in bir yağlıboya tablosu günümüze değin ulaşmıştır. Bu tablo sayesinde özellikle şatonun kilisesi hakkında oldukça ayrıntılı bir bilgiye sahip olabiliyoruz.

Bach'ın diğer görev yeri olan Weimar'daki saray orkestrasında görevli olarak çalışan oniki müzisyen vardı. Orkestra yöneticisi olarak Johann Samuel Drese görev yapıyordu, yardımcısı oğlu Johann Wilhelm Drese'ydi. Delikanlı 1702'de, Weimar Sarayı'nın maddi desteğiyle İtalya'da bilgi ve görgüsünü arttırmıştı; babasının ardından onun yerini almayı düşünüyordu. Orkestrada görevli olan nefesli sazların ve vurma sazların bazıları, özellikle trompetler ve davullar, bandoda da görev yapıyor ve maaşları o bütçeden ödeniyordu.

Weimar kentinde görevli olan müzisyenlerin bazılarıyla Bach, çeşitli zamanlarda ve çeşitli kentlerde karşılaşmıştı. Bunların başında kentteki kilisede orgcu olarak çalışan Johann Gottfried Walther geliyordu. Bach'la anne tarafından akraba olan sanatçı, 1707'de Weimar'daki kiliseye orgcu olarak atanmıştı. Mühlhausen kentinin orgculuğuna Bach'la birlikte başvuranlardan biri olan Walther, sonra bu başvurusundan vazgeçmişti. Müzik tarihinde 1732'de yayımladığı ansiklopediyle adını duyurmuş olan Walther, Bach'la dostluğunu ileriki yıllarda da devam ettirmişti. Besteci, Walther'in çocuklarından birinin vaftiz babalığını yapmıştı. 1712'de kentteki okula rektör olarak atanan Johann Christoph Kieseewetter de Bach için hiç yabancı değildi. Bestecinin Ohrdurf yıllarından öğretmeni olan Kieseewetter için bu buluşma mutlu bir rastlantıydı. 1715'te Weimar'daki okula rektör yardımcısı olan Johann Mathias Gesner ile Bach, Leipzig'de Thomas Kilisesi'nin okulunda yeniden karşılaşacaktı.

Bach'ın Mühlhausen'den beri öğrencileri olan Johann Martin Schubart ve Johann Caspar Vogler'e, Weimar'da yenileri de eklenmişti. Öncelikle Dük Ernst August'un küçük oğlu Adam von Jagemann besteciden klavsen dersleri alıyordu. Ayrıca ailenin uzak yakın pek çok akrabasının oğlu, çıraklık yıllarını Bach'ın yanında geçiriyordu. Bestecinin kendi yetişmesinde de büyük bir rol oynayan bu gelenek, hiç bozulmadan devam ediyordu. Weimar yıllarının sonuna doğru, Wilhelm Friedemann'dan başlamak üzere kendi çocukları da babalarının eşsiz bilgisinden faydalanmaya başladı.

İtalyan Müziğiyle Karşılaşma

Bach'ın Weimar yıllarına ait en önemli olaylardan biri, İtalyan müziğiyle tanışmasıdır. Üstelik bu karşılaşma ve tanışma, her zaman

olduğu gibi tümüyle notalar yoluyla ve teorik olarak gerçekleşmişti. Bach, yaşamının her döneminde en sevdiği öğrenme yöntemi olan notaları inceleme, bunları kopyalama ve başka çalgılara uyarlama işini, bu kez başta Antonio Vivaldi olmak üzere İtalyan bestecilerin eserlerine uyguluyordu. Bu notaları nasıl elde ettiğine gelince: Dük Ernst August'un küçük üvey kardeşi Prens Johann Ernst, müziğe çok yetenekli biriydi. Enstrüman çalmanın yanı sıra bazı beste denemeleri de vardı. Hatta Bach bunlardan org için uyarlamalar yapmıştı. İşte bu küçük kardeş, 1711 Şubatı ile 1713 Mayısı arasındaki süreyi Hollanda'da, Utrecht'te geçirmişti. Bu gezinin başlıca amacı, genç asilzadenin bilgi ve görgüsünü arttırması ve başka kültürleri yakından tanımasıydı. Müziğe çok meraklı olan prens, Hollanda'da kaldığı süre içinde, özellikle Amsterdam'daki yayıncı Estien Roger'nin bastığı notalarla yakından ilgilendi. Bir süre sonra adı "Roger & Le Cène" olarak değişecek olan yayınevinin bastığı notalar arasında Antonio Vivaldi'nin, Op. 3, *L'estro armonico* konçertolar dizisi de vardı. Weimar'a dönüşünde Johann Ernst'in beraberinde getirdiği notalar arasında Vivaldi'ninkiler geniş bir yer tutuyordu. Ayrıca prens, Hollanda'da bulunduğu süre içerisinde, o dönemde efsane haline gelmiş kör orgcu Jan Jacob de Graff'ın konserlerini de izlemişti. Graaf, devrin moda olan İtalyan çalgı müziği konçertolarını klavyeli çalgılara uyarlamasıyla ünlüydü. Böylece yeni notalar ve fikirlerle ülkesine dönen genç prens, sanatını her zaman çok takdir ettiği Bach'a ve kentin orgcusu Johann Gottfried Walther'e aynı tarz eserler sipariş etti. Bach için çok keyifli bir çalışma yeniden başlamıştı. Kıtanın güneyinde, kanallar ülkesi Venedik'in gizemli atmosferinde on yıl kadar önce bestelenmiş ve yalnızca iki yıl önce basılmış notalar önünde duruyordu. Elindekilerden öğreneceği çok şey vardı. Önce eserleri en iyi bildiği çalgı

olan org için düzenledi; böylece prensin dileğini de yerine getirmiş oluyordu. Öğrendiklerini özgün eserlere dönüştürmesi için zamana gereksinimi vardı. Kendi eserleri olan solo konçertoları yazması için Köthen yıllarına dek beklemesi gerekecekti, ama o tüm ömrü boyunca hiçbir şey için acele etmemiş, her şeyi tam olgunlaştığı zaman kâğıda geçirmişti.

Bach'ın İtalyan müziğiyle olan tanışmasından söz edince, Johann Georg Pisendel'e de değinmek gerekiyor. Bach'ın Weimar döneminin son yıllarında ve Köthen'de geçirdiği süre içinde, İtalyan eserleriyle tanışmasını sağlayanların başında gelen Pisendel'in yaşamöyküsünden biraz daha ayrıntılı olarak söz etmek yerinde olacaktır.

1687'de babasının kantor olarak görevli bulunduğu Kaldozburg kentinde dünyaya gelen Pisendel'in yaşamı, pek çok yönden Bach'inkiyle benzerlikler gösteriyor. 10 yaşındayken Bavyera'daki Ansbach kenti saray kilisesinin korosunda söylemeye başlayan Pisendel, İtalyan müziğiyle ilk kez burada karşılaştı. Kentte görevli İtalyan kastrat şarkıcı Francesco Antonio Pistocchi'yle (1659-1726) çalışmaya başlayan delikanlı, bir süre sonra sesi koroda söyleyemeyecek kadar kalınlaşınca, yine aynı kentte görevli Giuseppe Torelli'yle keman çalışmaya başladı. Müzik tarihinde, Vivaldi'yle birlikte solo konçerto formunun yaratıcısı olarak kabul edilen Torelli, bu yetenekli genci kısa zamanda saray orkestrasında keman çalacak düzeye getirdi. 1709 yılında Pisendel Ansbach'tan ayrılarak Leipzig'e gitmeye ve kentin yoğun müzik yaşamında kendine bir yer edinmeye karar verdi. Mart ayında, Leipzig'den önce Weimar'a uğrayan sanatçı burada, bir süredir adını çeşitli çevrelerde duymaya başladığı Bach'la karşılaştı. Bu karşılaşmada yıllarca sürecek bir dostluğun temelleri atıldı. Weimar'da kaldığı süre içinde Bach ile Pisendel, büyük olasılıkla Telemann'ın *Sol Majör*

İki Keman Konçertosu'nu seslendirdiler. O yıllarda Eisenach'ta görevli olan Telemann da bu konsere katılmış olmalı. Bir başka olasılıkla da, konserin Eisenach'ta tekrarlanmış olması. Weimar'dan sonra yoluna devam eden Pisendel, Leipzig'de de kentin ileri gelen müzik simalarıyla tanışmakta gecikmedi. Telemann tarafından kurulan ve onun ayrılmasının ardından Georg Melchior Hoffmann tarafından yönetilen "Collegium Musicum" topluluğuyla konserlere katılan Pisendel, burada Tomaso Albinoni'nin keman konçertolarından birini seslendirdi (Bu eser bazı kaynaklarda Torelli'nin konçertosu olarak geçmektedir). Hofmann konser turneleri nedeniyle bir süre Leipzig'den ayrılınca, Pisendel onun yerine hem Collegium Musicum'da hem de opera orkestrasında çaldı. Leipzig'de bulunduğu yıllarda Telemann'la olan dostluğu da gelişti. Tıpkı Bach'la olduğu gibi, bu dostluk da yaşam boyu devam etti.

1712'de Dresden'e giden Pisendel, burada saray orkestrasına kemancı olarak katıldı ve ölüm yılı olan 1755'e dek bu görevde kaldı. 1728'den sonra orkestranın yöneticisi oldu. Dresden'de bulunduğu yıllarda veliaht prensle birlikte çeşitli Avrupa kentlerine geziler yaptı. 1714'te Fransa'ya, 1715'te Berlin'e yapılan seyahatlerin ardından, Pisendel'in yaşamında çok önemli bir yer tutan İtalya yolculuğu gerçekleşti. Özellikle Venedik'te kaldığı dokuz ay, sanatçının yaşamında dönüm noktası oldu. Burada Vivaldi'yle yakın bir dostluk kuran Pisendel, onun öğrencisi oldu. Bir İtalyan'dan keman öğrenen ve zaten çok iyi keman çalan sanatçı, Venedik'te kaldığı süre içinde İtalyan müziğindeki son yenilikleri de yakından tanıma olanağı buldu. Venedik dışında Roma ve Napoli'yi de ziyaret ettikten sonra 1717'de Dresden'e dönen Pisendel, beraberinde İtalyan bestecilere ait pek çok nota getirdi. Dresden'e döndükten sonra kompozisyon çalışmalarına ağır-

lık veren sanatçı, bu alanda sarayın bestecisi Johann David Heinichen'den ders almıştı.

Bach gerek Weimar yıllarında gerek daha sonraki dönemde, Dresden'e yolu düştüğü zaman Pisendel'le dostluğunu sürdürdü. Dresden Sarayı'nın kitaplığında bulunan İtalyan bestecilerin notaları Bach için her zaman çok ilgi çekiciydi. Pek çok müzik tarihçisi, Bach'ın solo keman sonatlarına örnek aldığı eserlerin arasında, Pisendel'in solo keman eserlerini de gösterirler. Gerçekten Bach, kendinden önce solo keman için eser besteleyen Johann Paul von Westhoff ve Pisendel'le tanışma ve yakın dost olma şansına sahip olmuştu. Ayrıca bestelediği tüm eserleri, bir anlamda kendinden önce yazılanların süzgecinden geçirerek yaratan Bach için, bu karşılaşmalar ve etkilenmeler çok doğaldı.

Weimar'dan Ayrılma İsteğinin İlk Belirtileri

Bach'ın Weimar'da bulunduğu yıllarda komşu kentlerin saraylarıyla da yakın ilişkisi oluyordu. Bunların başında hiç kuşkusuz doğduğu kent Eisenach geliyordu. Bundan başka 1713'te Weißenfels Sarayı'ndan, dükün 23 Şubat'ta kutlanacak doğum günü için bir eser siparişi aldı. Kutlamalar sırasında bir av partisi de düzenlenecekti. Büyük bir olasılıkla bu siparişin arkasında, Weimar'daki ilk günlerinde aynı evi paylaştığı, müzisyen dostu Adam Immanuel Welding vardı. Welding 1713 yılının başında Weimar'dan ayrılarak, Weißenfels Sarayı'nda göreve başlamış ve bir süre sonra kutlanacak doğum günü şenliklerinin organizasyonu kendisine verilmişti. Bach'ın bu tören için bestelediği BWV 208 *Av Kantatı*'nın sözleri, Weimar Sarayı'nda görevli Salomo Franck'a aittir. Bestecinin dindışı kantatları içinde en tanınmışlarından biri olan eser, Bach'ın Weißenfels Dükü Christian'la ya-

kın bir dostluk kurmasını sağlamıştı. Bu dostluk sonuncunda Leipzig'de bulunduğu dönemde, 1729'da besteciye Weißenfels Dükü tarafından "Kapellmeister" (Orkestra Yöneticisi) unvanı verilecekti. Ayrıca komşu kentteki bu başarı Weimar Sarayı tarafından da takdir edilecek ve bestecinin aldığı ücret bir kez daha arttırılacaktı. Böylece 150 Gulden yıllıkla işe başlayan Bach, 1711'de maaşına yapılan zam sonucu 200 Gulden almaya başlamış, 1713'teki en son artışla da yıllık ücreti 215 Guldene yükseltilmişti. Böylece bestecinin aldığı ücret, uzun zamandır 200 Gulden alan Kapellmeister Dresse'nin maaşının üzerine çıkmıştı. Unvan olarak, müzik yöneticisi Dresse ve yardımcısı oğul Dresse'nin altında yer alan bir müzisyenin, saraydaki en yüksek ücreti alması çok alışıldık bir durum değildi.

Bach, Weimar'daki çalışma ortamına kısa zamanda uyum sağlamasına karşın, kenti yöneten iki soylunun çekişmelerinin çalışanlar üzerindeki olumsuz etkisinden de hoşnut değildi. Bu yüzden çok acil olmamakla birlikte, önüne çıkabilecek daha iyi iş olanaklarını araştırıyordu. 1713 yılının sonlarında civardaki Halle kentinden gelen bir davet, bir anda Bach'ın aradığı yeni işin müjdecisi gibiydi.

Weimar yakınlarındaki Halle kentinin Pazar Kilisesi (Marktkirche) orgcusu olarak 28 yıl görev yapan Friedrich Wilhelm Zachow'un 7 Ağustos 1712'de ölmesi üzerine, kilise yöneticileri yeni bir orgcu aramaya başlamıştı. Oldukça uzun sayılabilecek bir süre kentteki müzik yaşamını yönlendiren Zachow'un öğrencilerinden biri de Georg Friedrich Händel'di. Zachow yaşamının son yıllarında, kilise yöneticilerini yeni ve görkemli bir orgun gerekliliğine inandırmış ve bu yönde çalışmalara hız kazandırmıştı. Ancak sanatçı ne yazık ki, yeni orgun yapımı için kilise yönetiminin son kararını ve org yapımcısı Johann Christoph Cuncius (Cuntzius) ile 30 Eylül 1712'de imzalanan

sözleşmeyi göremedi. Kilise yöneticileri de, Zachow'un ölümünün ardından hem yeni bir orgcu, hem de yeni yaptıracakları org konusunda fikir danışabilecekleri bir uzman aramaya başladılar. Yapımı genellikle birkaç yıl alan orgların imal aşaması oldukça karmaşık bir süreçti. Çoğunlukla kentin orgcusu ve yapımcı birlikte çalışırlar, işin bitiminde de tümüyle tarafsız birkaç orgcudan kurulu bir jüri, aletin kullanılabilir olduğuna dair rapor verirdi. Halle'deki yöneticiler, yeni orgcunun kendilerine org yapımı konusunda da yardımcı olacağı düşüncesiyle Zachow'un yerini alabilecek bir aday arayışına girdiler. Başvurular arasında Quedlinburg kentinden Gottfried Kirchoff, Schafstädt'ten Valentin Haußmann, Leipzig'den Georg Melchior Hoffmann ve Magdeburg'dan Simon Conrad Lippe'nin adaylıkları kesinleşti ve adaylar sınavın ilk aşaması olan org çalmada yeterliliklerini göstermek için birer konser verdi. Bu tür sınavların ikinci aşaması olarak, adaylardan kendilerine verilen bir metin üzerine kantat bestelemeleri istenirdi. Sınavın tam bu aşaması gündeme geldiğinde beklenmedik bir ölüm, Halle kenti yöneticilerini sınavı ertelemek zorunda bıraktı. Çünkü Prusya Kralı I. Friedrich, 25 Şubat 1713'te yaşama veda etmiş ve ülkede uzun süreli bir yas ilan edilmişti. Yas süresinde her türlü müzik yasak olduğu için sınavların devam etmesi ve adayların kantatlarının seslendirilmesi düşünülemezdi. Ancak kilise yöneticileri o döneme dek adayların sergiledikleri başarıya göre, Melchior Hoffmann'ın bu göreve geleceğini umuyordu. Bu yüzden 1 Mayıs 1713'te kralın anısına seslendirilecek olan missayı bestelemekle Hoffmann'ı görevlendirdiler. Ancak sınav resmi olarak sonuçlandırılmadığı için kesin bir atama yapılamıyordu. Bu durum org yapımını geciktiriyor ve yöneticileri acil olarak bir çözüm bulmaya zorluyordu.

İşte tam bu sırada komşu Weimar kentindeki, org çalması ve org

konusundaki eksperliği dillere destan olan Bach akıllarına geldi. Halle'ye yakın bir yerde oturduğu için kısa bir yolcuğun ardından kente gelebilir, bir süre Halle'de kalarak org yapımcısıyla görüşebilirdi. Böylece hemen besteciye haber gönderildi. Bu davetin sonucu olarak Bach 28 Kasım ile 1 Aralık 1713 tarihleri arasındaki bir günde Weimar'dan Halle'ye doğru yola çıktı. Kuşkusuz bu kente giderken, orgcu seçiminin hâlâ sonuçlandırılmamış olduğundan haberdardı. Belki bu düşüncenin etkisiyle yanında, bir süredir Weimar'da bestelemeye başladığı org için korallerini de getirmişti. Daha sonraki yıllarda geliştirdiği bu eseri günümüzde BWV 599-644 *Orgelbüchlein* (Org Kitapçığı) adıyla anılmaktadır. Aralık ayının ilk günü Halle'ye ulaşan besteci Pazar Meydanı'ndaki "Zum Goldenen Ring" Hanı'na yerleşti. Kilise yönetimine sunulan ve altında hancıyla birlikte Bach'ın da imzasının olduğu fatura, bestecinin kentte kaldığı yaklaşık iki hafta boyunca oldukça iyi ağırlandığını belgeliyor. Yemek, bira ve şaraptan oluşan içecek, yatak ve ısınma masrafları ile tütün için kilise yönetimi tam 7 Taler ödemiş. Burada ufak bir parantez açarak bu rakamın günümüzde ne anlama geldiğini biraz daha araştıralım: Müzik tarihçisi Christoph Wolff, 2000 yılında yayımlanan *Johann Sebastian Bach* isimli kitabının sonuna, Bach'ın yaşadığı dönemde kullanılan para, ölçü ve ağırlık birimlerinin günümüz karşılıklarını vermiş. Buna göre Halle'de bestecinin 15 günlük konaklama masrafı olarak ödenen tutar yaklaşık 504 Euro kadardı. Bu meblağın içinde biraya ödenen parayla yaklaşık 30 litre bira alınabilirdi. Tüm bu ayrıntılardan da anlayacağımız gibi, Bach'ın Halle gezisi boyunca, konforu tam anlamıyla sağlanmıştı. Böylece yeni orgun yapımı konusunda görüşlerini bildiren ve kendinden istenilen bilgileri veren besteci, büyük olasılıkla, bazı dostlarının da desteğiyle boş bulunan orgculuk görevi için de hazır olduğunu bil-

dirdi. Böylece kilise yöneticileri için yepyeni ve beşinci bir aday daha ortaya çıkmış oluyordu. Adayın değerlendirilebilmesi için sınavın gereklerini yerine getirmesi gerekiyordu. Org yapımı için danışmanlığı sırasında org çalmasını yeterince duymuşlardı; sıra yeni bir kantat bestelemeye gelmişti. Böylece kilise yöneticilerinden Johann Michael Heineccius'un metni üzerine, Bach Halle'de kaldığı süre içinde yepyeni bir kantat besteledi. Eserin notaları günümüzde ne yazık ki kayıptır. Bu kantatı kilise yöneticilerinin ne zaman dinlediği konusu da tam olarak açığa kavuşmamıştır. Christoph Wolff'a göre, Prusya kralının ölümü için ilan edilen yas 1713 Noeline dek sürdüğü için, eser çok sınırlı sayıda dinleyicinin katıldığı, adeta yarı gizli bir dinletide seslendirilmişti. Bazı müzik tarihçileri, kralın ölümü sonrasındaki yasin haziran ayında kalktığını ve bestecinin kantatının 10 Aralık 1713'te seslendirilmiş olması gerektiğini ileri sürüyorlar.

Halle kilisesi yöneticileri, 13 Aralık'ta yaptıkları bir toplantı sonucunda Johann Sebastian Bach'ın yeni orgcu olarak atanmasına karar verdiler, ancak gerekli imzalar toplanamadığı için belgenin hazırlanması sonraya bırakıldı. Bu arada Bach, yaklaşmakta olan Noel hazırlıklarını ve Prens Johann Ernst'in doğum günü kutlamalarını da düşünerek, 15 Aralık'ta Halle'den ayrılıp Weimar'a döndü. Büyük olasılıkla Noel Yortusunu takip eden günlerde, 1714 Ocağının ortalarında Weimar Sarayı'na Halle'deki görevden söz etti ve ayrılma isteğini bildirdi. Bu arada Halle'deki kilise yöneticileri de 11 Aralık 1714'te yaptıkları bir toplantıda eksik imzaları tamamlayarak, hazırladıkları belgeyi 14 Aralık 1713 olarak imzaladılar ve Bach'a yolladılar. Doğal olarak bestecinin bu yazıyı aldıktan sonra Weimar'dan ayrılarak Halle'deki yeni görevine başlaması gerekiyordu, ama öyle olmadı. Bach ücretinin biraz daha arttırılmasını istedi, çünkü yeni görevi için 140

Gulden önerilmesine karşın, Weimar'da eline 200 Gulden'den fazla geçiyordu. Kilise yöneticileri böyle bir isteği karşılayamayacaklarını bildirince bestecinin son kararı Weimar'da kalmaktan yana oldu. Bu yazışmalarda Bach'ın yazdığı bazı mektuplar kayıp olduğu için olayların akışını tam olarak anlamak zaman zaman güçleşmektedir. Ancak 1 Mart 1714'te toplanan kilise yöneticileri Bach'ın kesin olarak gelmeyeceğinin anlaşıldığını kayıtlara geçirdiler. 2 Mart 1714'te de Bach, Weimar Sarayı'ndan yeni bir unvan ve maaş artışı aldı: Önceki görevi olan "Saray Orgculuğu"na ek olarak "Konzertmeister" (Baş kemancı) unvanını da kazanıyor, bunun sonucunda her ay bir kantat bestelemekle yükümlü kılınıyor ve maaşı 250 Gulden'e çıkıyordu. Kilise yöneticileri kendilerini yıllardır uğraştıran orgcu seçimini, önceden kararlaştırdıkları gibi, Melchior Hoffmann üzerinde anlaşılarak bitirmek istediler. Ancak Hoffmann, Halle'deki görevini, Leipzig'de bulunan "Collegium Musicum" yöneticiliğiyle birlikte yürütmekte kararlıydı. Bir süre sonra, bunun olmayacağını iki taraf da kabul etti ve 30 Temmuz 1714 tarihli kararla, yeni orgculuğa Gottfried Kirchoff seçildi ve 1746'ya dek görevini sürdürdü. İlginç bir rastlantı olarak onun ölümünden sonra aynı görevi Bach'ın oğlu Wilhelm Friedemann üstlendi. Johann Sebastian Bach'ın Halle'yle ilişkisi, bu uzun ve karmaşık öyküden fazla zarar görmedi. 1716'da orgun yapımı tamamlandığında, kilise yöneticilerinin jüri olarak seçtiği üç kişiden biri yine Bach'tı.

Weimar Sarayı Konzertmeisteri

Bach, 2 Mart 1714'te yeni görevine atandıktan birkaç gün sonra, 8 Mart'ta ikinci oğlu Carl Philipp Emanuel Bach'ın dünyaya gelmesiyle dördüncü kez baba oluyordu. Besteci her zaman yaptığı gibi, bu kez

de bebeğin vaftiz babalarını büyük bir özenle seçmiş, bu seçimin, oğlunun ileriki yaşamına bir anlamda uğur getireceğini ummuştur. Bestecinin yakın dostu Georg Philipp Telemann, vaftiz babası olduğu bebeğe ikinci adını vermiş ve meslek yaşamında büyük yardımları dokunmuştur. Bach'la ölümüne dek yakın bir ilişki içinde olan Telemann, onun ölümünden sonra da vaftiz oğlunu korumayı sürdürmüştü, 1768'de kendi yerine, Hamburg kentinde müzik yöneticisi olmasını sağlamıştır.

Bach'ın Weimar Sarayı'ndaki yeni görevi onu oldukça ayrıcalıklı bir konuma getirmişti. Bu hem kendisine ödenen ücret hem de sorumlulukları göz önüne alındığında hemen ortaya çıkıyordu. Daha önce de anlatıldığı gibi, Bach sarayda en yüksek ücreti alan müzisyendi. Müzik yöneticisi Johann Samuel Dresse 1708 yılından beri 200 Gulden alırken, onun yardımcısı olarak görev yapan Johann Wilhelm Dresse 150 Gulden alıyordu. Oysa Bach 150 Gulden maaşla işe başlamış ve kısa zamanda peş peşe aldığı zamlarla ücreti 250 Gulden'e dek yükseltilmişti. Yeni görevi gereği, her ay bir kantat besteleme zorunluluğu ise, 1695'ten beri sürmekte olan bir gelenekten kaynaklanıyordu. O yıllarda müzik yöneticisi Johann Samuel Dresse'nin yardımcılığını yapan Georg Christoph Strattner, her ay bir kantat bestelemekle görevliydi. Böylece müzik yöneticisinin yardımcısı olarak, her ay bir pazar günü yapılacak ayin müziğinden sorumlu oluyor, diğer haftaların müziğiye Dresse tarafından besteleniyordu. 1704'te, Strattner'in ölümünün ardından onun görevine atanan Dresse'nin oğlu Johann Wilhelm Dresse de aynı görevi devraldı. Konzertmeister olarak atandıktan sonra her ay bir kantat bestelemekle yükümlü olan Bach da, böylece müzik yöneticisinin yükünü biraz daha azaltmış olacaktı. Müzik yöneticisi her ay iki hafta ayin müziğinden sorumlu olurken onun

yardımcısı ve konzertmeister de diğer iki haftayı paylaşacaktı. Aslında amaçlanan, artık iyice yaşlanan baba Dresse'nin üzerindeki yükün hafifletilmesi idi. Aynı zamanda Bach, müzik yöneticisi yardımcısıyla aynı sorumlulukları taşımaya başlayacaktı. Bu dönemde Bach'ın ve Dresselerin bestelediği eserler neredeyse tümüyle kaybolmuştur. Özellikle Bach'ın Weimar yıllarına ait kantatlarının sayıca çok fazla olması gerekirken, günümüze ulaşanlar yaklaşık yirmi tanedir. Bunun başlıca nedeni 1774'te çıkan yangının Weimar Sarayı'nı ve arşivini tümüyle yok etmiş olmasıdır. Bach'ın burada bestelediği eserler doğal olarak sarayın malı olduğu için, bestecinin kenti terk etmesinden sonra da bunlar sarayın kitaplığında saklanmıştı. Bach yeni görevi gereği bestelediği ilk kantatını (BWV 182) 25 Mart 1714'te çaldırdı. Böylece besteci yaşamında belki de ilk kez, Leipzig yılları öncesinde, düzenli aralıklarla kantat bestelemeye başlıyordu.

Bach'ın konzertmeister unvanı, onu saray orkestrasının en yetkili kişisi konumuna getiriyordu. Günümüzde orkestraların baş kemancılarına verilen isim olan konzertmeisterlik, o dönemde şeflik görevini de içeriyordu. Gerçi günümüzdeki orkestra şeflerinin tam karşılığı olarak, müzik yöneticileri, yani "Kapellmeister"ler görev yapıyordu, ama onların yokluğunda ya "Vize-kapellmeister" adı verilen yönetici yardımcılar ya da "Konzertmeister"ler görev yapıyordu. Bach'ın Weimar'da bulunduğu yıllar, özellikle klavyeli çalgılar söz konusu olduğunda, çalma tekniğinin doruğa ulaştığı yıllardır. Gördüğü en zor notaları bile ilk bakışta çalabilmesiyle ünlü besteci hakkında Forkel'in anlattığı bir anekdot, pek çok yönden ilginç dersler içerir. Forkel'in bestecinin çocuklarından dinleyerek aktardığı bu anekdot, bazı müzisyenlerin teknik becerisi hakkında anlatılan ve neredeyse efsaneleşen olayların, çoğu kez anlatıldıkları kadar ulaşılamaz olmadığının en gü-

zel örneklerindendir:

“Besteci Weimar’da yaşadığı günlerde, bir akrabasına (büyük olasılıkla Johann Gottfried Walther’e), önüne konan her notayı ilk bakışta çalabileceğini söylemişti. Oysa aradan sekiz gün bile geçmeden, akrabası ona yanıldığını gösterdi. Bir sabah besteciyi birlikte kahvaltı etmeye çağıran akrabası, önceden ona tuzak kurarak, klavsenin üzerine bazı notalar koydu; özellikle içlerinde bir tanesi çok kolay görünüyordu. Bach içeri girer girmez, her zaman yaptığı gibi doğruca klavsenin başına geçti ve notalara göz atmaya başladı. Bu sırada yandaki odaya geçen akrabası, bir süre sonra Bach’ın tuzak parçayı çalmaya başladığını fark etti. Parçanın hemen başında bir notaya takılan Bach, bir kez daha baştan aldı. Yine aynı yerde takılınca, ‘Hayır’ diye öfkeyle, yan odada kıs kıs gülererek kendini izleyen akrabasına bağırdı ve klavsenin başından kalktı: ‘Hayır, insan her şeyi çalamaz, buna imkân yok.’”¹

Bach bu olayı anlatarak çocuklarına, teknik becerileriyle övünmemelerini öğütlemek istemiş olmalı.

Forkel’den öğrendiğimize göre, Bach ve Fransız besteci François Couperin, hemen hemen aynı dönemlerde, aynı klavsen tekniğini kullanıyorlardı. Couperin’in eserlerini inceleyen Bach, o dönem Fransız üslubunu bu eserler yardımıyla kavırıyordu, ama çalma tekniği konusunda kendi bulduğu yöntem, Fransız bestecinininkine çok benziyordu. Baş parmak her ikisi için de önemli bir görev üsteleniyordu. Bu o devir için büyük bir yenilikti. Parmaklar tuşların üzerine kesinlikle düşercesine bırakılmaz, bilinçli olarak ve belli bir kuvvetle basılır ve bu kuvvetin sürekli olmasına çalışılırdı. 1749’da doğan Nikolaus Forkel, Mozart’ın çağdaşı sayılırdı ve klavsenin esas çalgı olarak kabul edildiği bir çağda büyümüştü. Bu yüzden Bach’ın org çalmasına da

¹ Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach*, s. 153.

yaklaşımı, her zaman klavsen yoluyla olmuştur. Oysa Bach için org, önceki sayfalarda da sık sık belirttiğimiz gibi, her zaman ilk göz ağrısıydı; çocukluğunda en sık duyduğu, yapımı sırasında parçalarının içinde oynadığı, en ince ayrıntısına kadar her yönünü tanıdığı dev bir makineydi. Değişik mesleklerden onlarca kişinin ortak çalışması sonucu (marangozlar, metal ustaları, ressamalar, org yapıncıları) uzun yıllar içinde ortaya çıkan bu dev çalgı yaşamı boyunca en iyi çaldığı ve en iyi tanıdığı enstrüman olarak kaldı. Bu yüzden Bach, meslek yaşamına başladığı 1703'ten 1748'e dek yirmibir kez, çeşitli kentteki kiliselerin orgu için eksper olarak çağırılmıştı.

1715 Ağustosunda Dük Ernst August, üvey kardeşi Johann Ernst'in henüz onsekiz yaşında ölümüyle çok sarsıldı ve kentte altı aylık bir yas dönemi ilan etti. Müziğe yetenekli olan yakın dostu genç prensin ölümü, besteciyi de etkilemişti. Matem sona ermesinin ardından genç presin anısına yapılan ayin için Bach'ın, notaları günümüze ulaşmayan bir eser bestelediğini biliyoruz. Saray kayıtları incelendiğinde Salomo Frank, Bach ve dört müzisyene daha bu töreni izleyen günlerde 45 Gulden ödeme yapılmış olduğu ortaya çıkıyor. Aynı tarihten bir süre önce, matem döneminin son günleri olan 24 Ocak 1716'da Dük Ernst August ve Anhalt-Köthen Prensesi Eleonore Wilhelmine, Nienburg Şatosunda evlendi. Büyük olasılıkla bu tören için de Bach müzik bestelemişti. Bir süre sonra 28. yaşını kutlayan dükün doğum günü için, Bach'ın ilk olarak Weißenfels'te seslendirilen *Av Kantatı*, bu kez Weimar'da davetliler önünde tekrarlandı. Kısa bir süre sonra yeni prensesin Weimar'daki ilk doğum günü geldiğinde yine kutlamalar için müzik gerekliydi ve büyük olasılıkla ilk başvuru kişi Bach olmuştu. Ne yazık ki bu eser de kayıptır. Bu doğum günleri ve düğün sırasında Köthen'den Weimar'a gelen Prens Leopold, bir sü-

re sonra bestecinin yaşamında önemli bir rol oynayacak ve yeni patronu olacaktı.

1716 Mayısında öyküsünü ayrıntısıyla anlattığımız Halle'deki org tamamlanmış ve tarafsız bir jürinin onayına hazır hale gelmişti. Kilise yöneticileri, Leipzig Thomas Kilisesi kantoru Johann Kuhnau ve Quedlinburg kentinde görevli Christian Friedrich Rolle'yle birlikte Bach'ı da çağırmıştı. 3 Mayıs Pazar günü Bach'ın verdiği konserin ardından yenilen öğle yemeğinin oldukça zengin bir menüsü vardı: Balık ve dört çeşit etten (domuz, dana, koyun ve kuzu eti) başka, her türden sebze ve meyve sofrayı süslüyordu. Ayrıca bol bol içecek ve tatlı da ikram edilmişti. Yeni orgu deneyen üç usta orgcu, genel olarak çok beğendikleri çalgıda gördükleri eksikleri bir raporla kilise yönetimine bildirmişlerdi.

1 Aralık 1716'da, uzun süredir sağlığı bozuk olan Johann Samuel Dresse'nin ölümü Weimar Sarayı'ndaki çekişmelerin yeniden su yüzüne çıkmasına neden oldu. Saraydaki en yetenekli ve pratikte en çok iş yapan müzisyen olan Bach, Dresse'nin yerine geçmeyi istemekle birlikte, uzun yıllardan beri babasının yardımcılığını yapan ve saray tarafından İtalya'da eğitim gezisine gönderilen oğul Dresse daha şanslı durumdaydı. Dük Ernst August'un gönlünden geçen isim Bach olmakla birlikte, ortak hükümdarlık yaptığı Dük Wilhelm Ernst, oğul Dresse'nin babasının görevini sürdürmesine taraftardı. Böylece başlayan tartışma uzun zaman devam edecek gibiydi. Ancak Dük Ernst August'un aklına yepyeni bir fikir geldi ve Telemann'ı Eisenach, Weimar ve Gotha kentlerinden sorumlu "Genel Müzik Direktörü" olarak atamayı önerdi. Böylece Dresse'nin üstünde çok daha yetenekli bir isim bulunacaktı. Ancak o yıllarda Frankfurt'ta bulunan Telemann, öneriyi geri çevirdi. Yakın dostu Bach'tan, Weimar Sarayı'ndaki ikti-

dar çekişmelerinin, sanat yaşamını nasıl olumsuz etkilediğini ayrıntılarıyla dinlemiş olmalıydı. Bu planın başarısız olmasının ardından Dük Ernst August, Bach için daha iyi bir iş bulmanın yollarını araştırmaya başladı ve müziğe çok düşkün olan kayınbiraderi Köthen Prensi Leopold'un sarayında bir müzik yöneticisi aradığını duyunca hemen ona başvurdu. Böylece Bach, daha iyi bir maaşla (400 Taler¹), daha büyük bir orkestranın başına geçme şansına sahip oluyordu. Weimar Sarayı'ndaki görev dağılımı da uzun çekişmelerden sonra şöyle şekillendi: Johann Wilhelm Dresse, babasının yerine ve onun maaşıyla (200 Gulden) atandı. Bu atama Dük Wilhelm Ernst'in baskısı sonucu olmuştu. Ancak Dük Ernst August, Bach'ın saraydan gitmesinin intikamını, onun öğrencisi ve asistanı Johann Martin Schubart'ı saray orgcusu ve oda müzıkçisi olarak atayarak almıştı. Maaşı, Bach'ın Weimar'a ilk geldiği yıl aldığı ücret olan 150 Gulden'di. Müzik yöneticisi yardımcılığı ve Bach için yaratılan konzertmeisterlik görevi boş bırakılmıştı.

Bach, Köthen'deki görevi için 5 Ağustos 1717'de anlaşma imzalamış olmasına karşın yeni görevine hemen başlamadı. Pek çok Bach yaşamöyküsünde yer alan bir müzikal düello, büyük olasılıkla 1717 sonbaharında Dresden'de gerçekleşti. Dönemin en ünlü Fransız orgcusu Louis Marchand, bir süre için Dresden'de bulunuyordu. Bach'ın Dresden'deki dostları besteciyi kente çağırarak, Marchand'la aralarında bir yarışma düzenlemek istemişlerdi. Böylece kente gelen Bach, Kont Jakob Heinrich Fleming'in sarayında yapılacak yarışmaya katılmıştı. Ancak kararlaştırılan saatte Marchand ortaya çıkmayınca, kaldı-

¹ 1721 yılından sonra, resmi para birimi olarak kullanılmaya başlayacak olan Taler, daha önce kullanılan Gulden'e göre biraz daha değerliydi. Bir süre Taler ve Gulden birlikte kullanılmıştı.

ğı eve gidilmiş ve sanatçının erkenden kenti terk ettiği ortaya çıkmıştı. Marchand, Bach'la karşılaşmaktan ve onunla yarışmaktan korkmuştu. Bu yarışma, büyük olasılıkla Marchand'ın Dresden sarayında uzun süre kalmasını engellemek için planlanmıştı. Bach bu ziyaret sırasında kentteki dostlarıyla yeniden görüşme olanağı buldu. Bunların başında Georg Pisendel geliyordu. Veliaht Prensle birlikte Venedik gezisinden yeni dönen sanatçı, büyük olasılıkla en yeni İtalya izlenimlerini Bach'la paylaşmıştı. Prens ayrıca İtalya'dan bir opera topluluğu getirmiş ve Antonio Lotti'yi saraya müzik yöneticisi yapmıştı. Garip bir rastlantı sonucu, prensin İtalya'dan getirdiği sanatçılar arasında bir Alman da bulunuyordu. Lotti'nin yardımcılığını yapan bu kişi önceki sayfalarda adından Pisendel'in kompozisyon öğretmeni olarak söz ettiğimiz Johann David Heinichen'di. Bach büyük olasılıkla Dresden'de 25 Ekim 1717 tarihinde sahnelenen Antonio Lotti'nin *Giove in Argo* adlı operasını da izlemişti.

Kasım ayı başlarında Weimar'a dönen besteciyi burada tatsız bir sürpriz bekliyordu. Daha önceden haber vermesine karşın, özellikle Dük Wilhelm Ernst'le arasında kentten ayrılması konusunda bazı anlaşmazlıklar çıkmıştı. Gittikçe sabrı taştan Bach sonunda büyük olasılıkla kendini iyice kaybetti ve yaklaşık bir ay kadar hapsedildi. Weimar Sarayı'ndaki bir belgeden öğrendiğimiz bu hapsedilme olayı, bestecinin ilk dönem yaşamöykülerinin hiçbirinde yer almaz. Böylece Bach'ın yaşamının belki de en umutsuz ve acı günleri burada hapsedildiği dönem oldu. Yanında hiçbir müzik aleti bulunmuyordu. 1720'li yıllarda Bach'ın öğrencisi olan Heinrich Nikolaus Gerber'in oğlu Ernst Ludwig Gerber, bestecinin, *İyi Düzenlenmiş Klavye İçin 24 Prelüd ve Füg* adlı eserini, elinin altında hiçbir müzik aleti olmadığı bir dönemde yazdığını aktarması, bazı müzik tarihçilerine, bu eserlerin We-

imar'daki tutukluluk günlerinde şekillenmeye başladığını düşündürüyor. Gerçekten de, Köthen yıllarında tamamlanan 24 *Prelüd ve Füg*'ün ilk bölümü, Bach'ın engin teori düşüncesinin kâğıda dökülmesinin bir sonucudur ve tümüyle bir zihin jimnastiği olarak düşünülebilir.

2 Aralık 1717'de hapisten kurtulan Bach kentten hemen ayrılmadı. Altı kişilik bir ailenin yolculuğa hazır hale gelmesi için belirli bir süreye gerekiyordu. Bestecinin Prens Leopold'un 10 Aralık'a rastlayan doğum günü kutlamaları için tek başına Köthen'e gitmiş olması da bir başka olasılıktır. Kesin olarak bildiğimiz, bestecinin 29 Aralık 1717'de ailesiyle birlikte Köthen'e ulaştığı ve 16-18 Aralık günlerinde Leipzig'de Paulin Kilisesi orgunu denemiş olduğudur. Eger Bach, prensin doğum günü için Köthen'e gittiye, ailesini almak için Weimar'a dönerken Leipzig'e uğrayarak orgu denemiş olabilir. Bach, orgla ilgili raporunu 18 Aralık'ta kilise görevlilerine teslim etmiş, altını "Anhalt-Köthen Prensligi Kapellmeister'i Johann Sebastian Bach" olarak imzalamış ve ücreti olan 20 Taler'i almıştır. Bu ücret, daha kimse adını duymadığı genç bir orgcu iken, 1703'te Arnstadt'taki ilk org denemesinde aldığı ücretin dört katıydı.

Köthen 1717-1723

Bach, Köthen'e gelmeden birkaç gün önce kısa bir süreliğine Leipzig'e uğrayarak üniversiteye ait Paulin Kilisesi'nin orgunu denedi. Davet, bizzat üniversite rektörü Carl Otto Rechenberger tarafından yapılmıştı. Bach büyük bir olasılıkla kentte kaldığı kısa süre içinde (16-18 Aralık 1717) önceden tanıdığı Thomas Kilisesi kantoru Johann Kuhnau'yla görüşme olanağı bulmuştu. Bir süre önce iki orgcu, Hal-

le'deki kilise için bilirkişi olarak çağırılmıştı ve Bach Kuhnau'nun fikirlerine her zaman çok önem verirdi. Çalgıyı iki gün boyunca denetledikten sonra yazdığı ayrıntılı raporda, genel olarak orgu beğenmekle birlikte, bazı eksiklerini de belirtmişti. Bach'ın dikkatini çeken, hava basıncının her zaman eşit olarak gelmediğiydi. Böylece, Bach'ın yaşamı boyunca sürekli olarak yaptığı işlerden biri olan org denemelerinden biri daha sonuçlanmıştı. Şimdi, çok fazla alışık olmadığı yepyeni bir görev kendisini bekliyordu. Bir prenslik sarayının müziğinden tümüyle sorumlu olmak ilk kez karşılaştığı bir durumdu. Gerçi Weimar'da konzertmeister olduktan sonra çalgıcılarla ve çalgı müziğiyle giderek daha çok ilgilenmesi gerekmişti, ama orada, kendinden daha yetkili olan, ne tür müzik çalınacağından sorumlu olan bir müzik yöneticisi vardı. Baba Dresse'nin son yıllarında sağlığı iyice bozulunca, tüm sorumluluk Bach'ın ve oğul Dresse'nin üstüne kalmıştı. Tüm bunlara rağmen, Bach, Leipzig'de işini bitirip akılını tümüyle yeni işine ve Köthen'e verdiğinde, herhalde içinde garip bir sevinç ve heyecanı birlikte hissediyordu. Yeni görevine ulaşmak için, en kısa zamanda ayrılmaya hazırlandığı bu kente, yaklaşık beş yıl sonra yeniden döneceğini ve mesleğinin zirvesine burada ulaşacağını şüphesiz o anda bilmiyordu. Ancak belki kendini beklemekte olan ufacık Köthen'le, ayrılmaya hazırlandığı kültür ve üniversite kenti Leipzig'i karşılaştırdıkça, aradaki büyük farkı daha iyi anlıyordu.

O yıllarda yaklaşık 30.000 nüfuslu Leipzig kenti, ticaret merkezi oluşu, ünlü bir üniversiteye sahip olması, her yıl düzenlenen panayırı ve yoğun kültür yaşamıyla bölgedeki en önemli kentlerden biriydi. Buna karşılık Anhalt-Köthen Prensligi'nin idare merkezi olan Köthen, 3.000 nüfuslu küçük bir kentti. Leipzig'de pek çok ünlü ve büyük kilise olmasına karşın, Köthen'de Lutherci geleneğe bağlı sadece bir ki-

lise vardı. Kenti yöneten soylular Kalvenci görüşü benimsediği için, ancak 1699'da Lutherci bir kilise tamamlanabilmiş ve St. Agnus Kilisesi adını almıştır. Bu değişimin ve hoşgörünün temelinde, Prens Leopold'un annesi, Prenses Gisela Agnes'in gayretleri yatar. Ailesinin karşı çıkmasına karşın 1692'de Emanuel Lebrecht'le evlenen prenses, kocasının kendi mezhebine hoşgörüyle yaklaşmasını sağlamış ve bir kilise yapımını olanaklı kılmıştır.

Adına 1115'ten beri çeşitli belgelerde rastlanan Köthen, 1603'ten itibaren Anhalt-Köthen Prensliği'nin idare merkezi haline gelmiştir. Anhalt bölgesindeki bir sürü ufak prenslikten biri olan prenslik (Anhalt-Dessau, Anhalt-Bernburg, Anhalt-Zerbst vd.), dış politika ve siyaset olarak tümüyle Prusya'ya bağlıydı. O dönemde Almanya'da bulunan ve bağımsız oldukları kabul edilen benzer statüdeki pek çok prensliğin durumu aynıydı. Köthen'in en önemli binası, inşasına 1597 yılında başlanan ve aralıklarla 1640 yılına dek devam edilen saraydı. Büyük bir parkla çevrelenen bu sarayın planları, İtalyan iki mimar kardeş olan Bernhard ve Peter Niuron'a aitti. Kentteki kültür yaşamı Prens Ludwig'in hükümdarlığı döneminde ilk tomurcuklarını vermeye başlamış ve Floransa'daki "Accademia della Crusca" örnek alınarak bir edebiyat ve dil kurumu yaşama geçirilmişti. Prens Ludwig'ten sonra gelen ikinci hükümdar olan Prens Emanuel Lebrecht zamanında müzikal yönden mütevazı ama kalıcı adımlar atılmaya başlamış, kentin ve sarayın bir müzik merkezi olmasıysa oğlu Prens Leopold'un döneminde gerçekleşmişti. Bunun gerçekleşmesini sağlayan en önemli etkenlerden biri de Bach'ın sarayda görevlendirilmesi idi.

O dönemin tüm soyluları gibi Prens Leopold da iyi bir eğitim almıştı. Bu eğitimin her bakımdan kusursuz olması için hiçbir masraftan kaçınılmamış, delikanlının güzel sanatlara ve müziğe olan ilgisi

eğitimi boyunca desteklenmişti. Prens önce Berlin'deki ünlü "Ritterakademie"de (Şövalye Okulu) okumuştı. 1707-1710 yılları arasında süren bu dönemde, ülkede annesi hükümdarlığı sürdürüyordu. Aslında 1704'te ölen babasının ardından taht ona kalmıştı; ama annesi, oğlu reşit olana dek idareye ortak olacaktı. 1710 sonbaharında, Prens Leopold henüz onaltı yaşındayken, Berlin'deki eğitimini tamamladı ve o dönemin tüm soylularının yaptığı gibi Avrupa'nın belirli merkezlerini kapsayan uzun bir kültür gezisine çıktı. İlk durak Hollanda oldu; Lahey ve Amsterdam'daki günlerin ardından, prens ve ona eşlik eden yedi kişilik grup İngiltere'ye ulaştı. Sırada yeniden Avrupa vardı: Almanya ve Fransa'nın bellibaşlı merkezleri ziyaret edilip, belirli sürelerle burada kalındıktan sonra, sanatın beşiği İtalya'ya ulaşıldı. Kanallar kenti Venedik'te kısa bir süre konakladıktan sonra, 1712 ilkbaharında üç ay boyunca Roma'da kalındı. Burada prensin, besteci Johann David Heinichen'le karşılaştığı ve ondan bir süre ders aldığı bilinmektedir. Roma'nın ardından Floransa, Venedik, Viyana, Prag, Dresden ve Leipzig üzerinden Köthen'e dönen Leopold; gezisi sırasında bol bol opera izlemiş, yeni notalar almış ve Avrupa'da o dönemde moda olan sanatı yakından tanımıştı. Genç asilzadenin ilgi alanı yalnızca müzikle sınırlı değildi. Kitap okumaya ve resme de büyük ilgi duyuyordu. Özellikle natürmortlar çok ilgisini çekiyordu. Sonraki yıllarda yönetimde tek başına söz sahibi olduğu zaman, Hollandalı ressam Rachel Ruysch'in tablolarını satın almış ve her birine 400 Taler'den fazla ödemişti. Bu, onun sarayında görevli müzik yöneticisi Bach'ın yıllık gelirini aşan bir meblağdı.

Ancak her şeye karşın genç prens için müziğin apayrı bir yeri vardı. Babasının zamanında temelleri atılan saray orkestrasını geliştirmek ve büyütmek için eline geçen her fırsatı kullanmıştı. Bu fırsatlar-

dan en büyüğü 1713 yılında karşısına çıktı: O tarihte Prusya Kralı olarak tahta geçen I. Friedrich Wilhelm, ülkesini pek çok yönden ileri bir konuma getirmek için, maddi açıdan olabildiğince bağımsızlığı savunuyordu. Bunun sonucu olarak da, saraydaki gereksiz harcamaları elinden geldiğince kılmaya başlamıştı. Bu bütçe düzenlemesinde, ne yazık ki babasının çok sevdiği ve kolladığı saray orkestrası da nasibini aldı. Berlin'de devrin ünlü müzisyenlerinden oluşan bir grup bir anda işsiz kalmıştı. Bu durumu İtalya'da bulunduğu sırada öğrenen prens, hemen annesine yazarak, Berlin Saray Orkestrası'ndan ayrılan müzisyenlerin bir bölümünün Köthen'e gelmesini sağladı. Bunlar altı kişiydi ve Berlin'deki topluluğun çekirdeğini oluşturan isimlerdi. Başlarında müzik yöneticisi Augustin Reinhard Stricker vardı. Berlin'de tenor ve kemancı olarak görev yapan sanatçının karısı Catharina Elisabeth Stricker hem şarkı söylüyor hem de lavta çalışıyordu. Grubun diğer üyeleri, obuacı Johann Ludwig Rose, kemancılar Joseph Spieß ve Martin Friedrich Marcus ile fagotçu Johann Christoph Torlé'du. Devrin tanınmış müzisyenlerinin orkestraya katılımı, Prens Leopold'un 1716'da tek başına yönetimi devralmasından sonra da sürdü: Bunların başında keman ve gamba çalmasıyla ünlü Christian Ferdinand Abel geliyordu. Köthen sarayına bahçe mimarı olan kardeşi Johann Christoph Abel'le birlikte gelmişti.¹

¹ Abel ailesi, tıpkı Bachlar gibi müzisyen yetiştirmesiyle ünlüydü. Müzikle uğraştığı bilinen ilk isim Heinrich Othmar Abel'di (y. 1580–y. 1630). Köthen sarayında görevli Christian Ferdinand Abel'in oğlu Karl Friedrich Abel (1723-1787), ailenin en tanınmış üyesi olarak kabul edilir. Besteleri de bulunan Friedrich Abel ve Bach'ın oğlu Johann Christian Bach, Londra'da 1765-1781 yılları arasında "Bach-Abel Konserleri"ni düzenlemişlerdir. Abel ailesinin müzikle uğraştığı bilinen son üyesi Johann Leopold Abel'dir (1795-1871).



Köthen Şatosu Tören Salonu.

Köthen'deki saray orkestrasının yöneticiliğini, Berlin'de olduğu gibi Augustin Reinhard Stricker yapıyordu. Sanatçının 1717 Temmuzunda bu görevi bırakmasının ardında yatan neden tam olarak bilinmiyor. Prens Leopold, Bach'ı aynı göreve getirmek için Stricker'i işten çıkarmış olabilir. Hatırlanacağı gibi, 1716'da kızkardeşinin Weimar'daki düğünü ve burada yapılan doğum günü kutlamalarında prens, Bach'ın müziğini dinlemiş ve onu yakından tanıma olanağı bulmuştu. Stricker'in ayrılmasında, kendinin ve karısının opera kariyeri de rol oynamış olabilir. Köthen Sarayı Kalvenci inanışa bağlı olduğu için ayinler sırasında fazla müziğin ve insan sesinin yeri yoktu. Ayrıca bu küçük sarayın başlı başına bir operayı desteklemesi de söz konusu olamazdı. Böylece Stricker çifti, daha önce birlikte çalıştıkları

müziyenlerin de yerleştığı Neuburg'a gitmeye karar verdiler. Böylece sebebi ne olursa olsun resmi olarak 31 Temmuz 1717'de görevine son verilen Augustin Reinhard Stricker'in yerine, 1 Ağustos 1717'de yapılan bir anlaşma sonucunda Johann Sebastian Bach getirildi ve sanatçı yıl sonuna doğru ailesiyle birlikte Köthen'e gelerek, sarayda gelenekselleşmiş olan Yeni Yıl kutlamaları için düzenlenen konserleri yönetti. 1717 yılı sonunda bestecinin emrindeki orkestrada, kendinden başka onyediy müziyen bulunuyordu. Bu sayıya zaman zaman topluluğa katılan Prens Leopold dahil değildi.

Bach, Köthen'e geldiğinde sarayın ana girişine çok yakın bir eve yerleşti. Bu ev büyük olasılıkla bugünkü Stiftstaße üzerinde bulunan mekândır. Yedi kişilik aile üç yetişkin Bach, karısı Maria Barbara ve evlenmemiş kız kardeşi Friedelena ve dört çocuktan, dokuz yaşındaki Catharina Dorothea, yedi yaşındaki Wilhelm Friedemann, üç yaşındaki Carl Philipp Emanuel ve iki yaşındaki Johann Gottfried Bernhard'dan oluşuyordu. Bach saray orkestrasının çalışma yeri olarak kendi evini belirlemişti. Burası, çoğunluğu şehirde oturan müziyenler için çok uygun bir prova mekânıydı. Bu yüzden Bach'a, görevinin sonuna kadar, yıllık 12 Taler tutarında bir kira yardımı ödendi. Topluluk haftada en az bir kez, büyük olasılıkla daha da sık, bir araya gelip çalışıyordu. Böylesine ufak bir kentte buluşmuş, dönemin en gözde müziyenlerinden oluşan böylesine seçkin bir topluluk, kısa süre içinde çok ileri bir düzeye gelmişti.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, saray Kalvenci görüşü benimsediği için ayinler sırasında müzik ve insan sesi hemen hemen hiç kullanılmıyordu. Weimar'daki kantat besteleme görevi tümüyle son bulmuştu. Saraydaki en önemli müzikal olay, prensin aralık ayındaki doğum günü kutlamaları için düzenlenen şenlikler ve sonrasındaki Yeni

Yıl kutlamalarıydı. Bu kutlamalar çerçevesinde Bach, prensin şerefine dindışı kantatlar bestelemiştir. Bu kantatların çoğunun metni, sarayda görevli librettist Christian Friedrich Hunold'a aitti. Bu kantatların bazıları şunlardır: *BWV 66a, 134a, 173a ve 203*.¹ Bunların dışında Köthen Sarayı'nda daha çok küçük grupların katılımını gerektiren oda müziği konserleri de düzenleniyor olmalıdır. Çünkü Bach, oda müziği yapıtlarının büyük bir bölümünü burada bestelemiş ve bunları, sarayda müzik gerektiren toplantılarda veya davetlerde arkadaşlarıyla birlikte seslendirmiştir.

Bach ve sarayda görevli diğer müzisyenlerin büyük çoğunluğu Lutherci mezhebe bağlı oldukları için sarayda bulunan küçük kilise yerine, kentin tek Lutherci kilisesi Agnus Kilisesi'ne gidiyorlardı. Ancak bestecinin 17 Kasım 1718'de Köthen'de doğan oğlu Leopold Augustus'un vaftiz töreni saray kilisesinde yapılmış ve başta Prens Leopold olmak üzere pek çok asilzade vaftiz babası olmuştu. Küçük Leopold ne yazık ki bir yaşına bile gelemeden, 28 Eylül 1719'da yaşama veda etmişti.

Kentteki Agnus Kilisesi'ndeki org, Bach'ın Köthen'de bulabileceği en iyi çalgıydı. 1708 yılında Johann Heinrich Müller tarafından 1000 Taler ücret karşılığı yapılan orgu, katıldığı ayinler sırasında Bach da çalmış olmalıdır. Kilisenin orgcusu olarak görevli Christian Ernst Rolle, 1722'den sonra saray orkestrasında kemancı olarak çalışmaya başladı. Kentteki bu kilisedeki ayinler sırasında Bach ve arkadaşları, Lutherci gelenek gereği, büyük bir olasılıkla kantatlar da seslendiriyorlardı. Bestecinin *BWV 132, 172 ve 199* eser sayılı kantatları Kö-

¹ *BWV 203* eser numaralı kantatın Bach'a ait olup olmadığı günümüzde hâlâ tartışılmaktadır.

hen'de seslendirilmiş olmalıdır. Özellikle 199 eser sayılı kantatın altıncı ve sekizinci bölümlerinde yer alan viyola partisinin, viola da gamba partisile değiştirilmiş olması bu düşünceyi akla getiriyor.

Bach'ın Köthen'de bestelediği varsayılan çalgı eserlerinin pek çoğunun orijinaleri kayıptır. Elimizdeki kopyalar daha sonraki yıllardan günümüze ulaşmıştır. Ancak sarayın kayıtlarını incelediğimizde Bach'ın görev yaptığı dönemde görevli olan kopist sayısının birden ikiye çıktığını ve ciltleme için oldukça büyük bir paranın ödendiğini görüyoruz. Aynı dönem kayıtları bize saraya neredeyse hiç basılı nota alınmadığını da gösteriyor. Bu kayıtların ışığı altında şöyle bir sonuca varabiliriz: Köthen Sarayı için gerekli eserleri Bach ve diğer müzisyenler bestelediği için yeni eser alınmasına gerek kalmıyordu. Bu eserlerin orkestra partilerini yazmak için tek bir kopist yeterli olamayınca, ikincisi işe alınmıştı. Ancak cilt için ödenen paraya bakıldığında, yaklaşık her hafta bir orkestra eseri ciltlendiği sonucunun çıkması ve elimizde bu dönemden çok az sayıda eser kalmış olması, ne denli büyük bir hazinenin zaman içinde kaybolduğunu gösteriyor.

Köthen Yıllarındaki Gezileri

Köthen'de geçen dönem, bestecinin yaşamındaki en çok gezi yaptığı beş yıllık periyot olarak göze çarpıyor. Bach'ın daha önce görev yaptığı Arnstadt, Mühlhausen ve Weimar gibi kentlerin yanı sıra çok daha az bir nüfusa sahip olan ve daha önemsiz konumda olan Köthen'in avantajlı yanlarından biri, Hamburg-Leipzig posta yolunun üzerinde bulunmasıydı. Bu coğrafi konum kent sakinlerine, diğer küçük şehirlere oranla daha kolay ve daha sık büyük kentlere ulaşabilme olanağı sunuyordu. Bu olanağı iyi kullanan Bach, kimi zaman görevi gereği sık sık Köthen dışına çıktı.

Bu gezilerin ilkinin 1719 yılının başında gerçekleştiren besteci, Prens Leopold tarafından saraya yeni bir klavsen alımıyla görevlendirilmişti. Saz yapımcısı Michael Mietke'ye sipariş edilen enstrüman, 14 Mart 1719'da Köthen'e ulaştı. Yaklaşık on gün kadar Berlin'de kalan besteci buradaki müzik çevreleriyle görüştü. Bu gezideki en önemli olaylardan biri Brandenburg Kontu Christian Ludwig'le karşılaşmasıdır. Berlin'de kendine ait küçük bir orkestrası olan Kont, büyük olasılıkla bu karşılaşma sırasında Bach'ı dinleme olanağı bulmuş ve eserlerinden etkilenmişti. Kontun orkestrasında görevli müzisyenlerin pek çoğu, tıpkı Köthen'dekiler gibi, daha önce Berlin Saray orkestrasında görevliydi. Ayrıca, bestecinin 1721'de, kontu ithaf ettiği eserlerin önsözünden anladığımıza göre, Bach'tan kendi orkestrasında çalınabilecek yapıtlar istemişti. Bach bu isteği yaklaşık iki yıl sonra gerçekleştirmiş ve günümüzde bestecinin en sık seslendirilen çalgı eserlerinin başında gelen *Brandenburg Konçertoları*'nı kontu yollamıştı.

Bach, 1719 yılında bir başka yolculuğa daha çıkarak o dönemde adı Avrupa'nın her köşesinde iyice duyulmaya başlayan Georg Friedrich Händel'le buluşup tanışmayı amaçlamıştı. Bestecinin ilk yaşam-öykülerinden birini kaleme alan Johann Nicolaus Forkel'den öğrendiğimize göre, Händel'in doğduğu kent Halle'de olduğunu öğrenen Bach, hemen yola çıkmış ancak kente vardığında bestecinin o sabah ayrıldığı haberini almıştı. Müzik tarihi açısından "keşke gerçekleşseydi" diyeceğimiz bu buluşma için sonraki yıllarda da Bach çaba harcamış, ama bir türlü Händel'le karşılaşamamıştı.

Bach'ın Köthen'den çıktığı iş gezilerinin en önemlilerinden biri de, Prens Leopold'la birlikte yaklaşık ikiyüz kilometre uzakta bulunan kaplıca kenti Karlsbad'a iki kez yaptığı ziyaretidir. Günümüzde Çek

Cumhuriyeti sınırları içinde kalan ve adı Karlovy Vary olan Karlsbad o dönemlerde çok gözde bir kaplıca kentiydi. Sağlığı çoğunlukla pek iyi olmayan Prens Leopold, özellikle yaz başlarında yaptığı kaplıca gezilerine beraberinde saray orkestrasından müzisyenleri de götürüyor ve neredeyse bir ay Köthen'den uzak kalıyordu. İlk geziye katılanların listesini incelediğimizde, Bach ve kemancı Joseph Spieß'den başka beş müzisyenin ve klavsen taşımak için hamalların da prensle birlikte gidenlerin arasında yer aldığını öğreniyoruz. Karlsbad kentine gelen asilzadelerin hemen hepsi, yanlarında kendi emrinde çalışan sanatçıları da beraberinde getiriyor ve böylece kent, tam bir sanat merkezine dönüşüyordu. Bu geziler sırasında Bach, sanatçıların yanında Avrupa'nın dört bir yanından gelen soylularla tanışma olanağı buluyordu. Bu dostlukların bazıları ilerki yıllarda da devam etmişti. Bunların içinde Bohemyalı Kont Franz Anton Sporck ve Kont Adam Quesenberg sayılabilir.

İlki 1718 Mayıs'ında gerçekleşen Karlsbad gezisinin ardından, 1720 yılının 17 Haziranı ile 17 Temmuz arasında, Prens Leopold ikinci kez kaplıcaları ziyaret etti. Bu gezi, Bach'ın yaşamındaki unutulmaz bir acıyı da beraberinde getirmesi açısından önemlidir. Besteci, Köthen'e döndüğü zaman, yaklaşık bir ay kadar önce, son derece sağlıklı olarak kendisini uğurlayan karısı Maria Barbara Bach'ın öldüğünü ve 7 Temmuz'da gömüldüğünü öğrendi. Hiç beklenmedik bir anda ve hiç beklenmedik bir yaşta gelen bu ölüm, tüm aileyi perişan etmişti, ama kuşkusuz en çok Bach sarsılmıştı. Yaklaşık onüç yıllık bir evliliğin ardından, otuzbeş yaşında yaşama veda eden Maria Barbara, her zaman iyi bir eş ve iyi bir anne olmuş, bestecinin evinde ihtiyacı olan sakin ve huzurlu aile ortamını sağlamıştı.

Yeniden Hamburg ve Reinken

Bach, karısının ölümünün ardından yaklaşık dört ay sonra, 1720 yılında kasım ayı ortalarında, yaşamında karşılaştığı ilk büyük kent olan Hamburg'a yeniden gitti. Bunun başlıca nedeni, 12 Eylül'de ölen orgcu Heinrich Friese'nin ölümüyle boşalan Jacobi Kilisesi'ndeki göreve başvurmaktı. Gerçi Philipp Spitta, Bach'ın bu ölümden ancak Hamburg'a gittikten sonra haberi olduğunu yazsa da, müzik çevreleri arasında, boşalan görevlerle ilgili dedikoduların çok çabuk yayıldığı düşünüldüğünde, bu varsayım çok gerçekçi olmaz. Üstelik Hamburg-Leipzig posta yolu üzerinde bulunan Köthen, bu iki kentte gelişen olaylardan nerdeyse hemen haberdar oluyordu. Zaten Bach, büyük olasılıkla bir süredir aklında yeni bir göreve geçmenin planlarını yapıyordu. Bir süredir, sarayda müziğe ve orkestraya ayrılan bütçe oldukça kısılmış; ayrılan müzisyenlerin yerine yenileri alınmamıştı. Karısı Maria Barbara'nın ani ölümü de bunlara eklenince, Bach'ın niçin Köthen'den ayrılıp yeni ve çok daha önemli bir kente yerleşme planları yaptığı anlaşılır hale geliyor.

Böylece kasım ayı ortalarında Hamburg'a doğru yola çıkan besteci, bu kez yıllar öncesinin yoksul öğrencisiyle karşılaştırıldığında çok konforlu bir seyahat yapıyordu. Şüphesiz Hamburg'un ufukta beliren silüetiyle birlikte, Bach'ın gözünde, Lüneburg'dan yola çıkarak yorgun argın günlerce taban tepen delikanlılık hali canlanmıştı. O günden bugüne, kendi yaşamında pek çok şey değişmişti. Değişmeyen tek şey, o günlerde genç Bach'ı Hamburg'a çeken ünlü orgcu Johann Adam Reinken'in hâlâ yaşıyor olması ve kentin sembollerinden biri olmayı sürdürmesiydi. Doksanyedi yaşındaki bu efsane besteciyle tekrar karşılaşmak Bach için büyük önem taşıyordu. Kentin ileri gelenlerinin ve Reinken'in de hazır bulunduğu bir toplantıda, büyük

olasılıkla 16 Kasım'da, Katharine Kilisesi'nde iki saate yakın org çalan Bach, yaşlı ustanın söylediklerini tüm yaşamı boyunca unutamadı. Reinken, org çalmadaki yeteneğini yıllar öncesinden görüp takdir ettiği bu delikanlının nasıl büyük bir virtüöz olduğunu görünce, yaşlı gözlerle şunları söylemişti: "Uzun süredir, doğaçlama org çalma sanatının öldüğünü düşünüyordum, ama şimdi onun sizinle yaşadığına inanıyorum."

Hamburg'da bulunduğu süre içinde kentteki dostları Bach'ı, daha uzun süreli bir plan için de hazırlıklı olması konusunda uyarmış olmalıdır. Kentteki ünlü okul Johanneum'un müzik yöneticisi olan Joachim Gerstenbüttel, uzun zamandır ağır hastaydı ve artık iyileşmesi çok zor görünüyordu. Johanneum'a yönetici olmak, kentte bulunan beş kilisenin müziğinden sorumlu olmak demekti. Bu nedenle kentte kaldığı süre içinde Bach'ın her yönüyle tanıtılması amaçlanmış gibiydi. Büyük olasılıkla Reinken'in önünde org çaldığı 16 Kasım'da, akşam ayını sırasında bestecinin BWV 21 eser sayılı kantatı seslendirilmişti. Weimar yıllarına ait bu kantatın ve ayinin ardından org konseri gelmişti. Böylece hem org çalmada hem de bestecilik alanındaki becerileri iyice sergilenmiş oluyordu. Yaklaşık iki ay sonra 1721 Ocak ayında kente gelen bir başka ünlü isim de aynı şekilde eserlerini Hamburg'lulara tanıtmıştı. Bu kişi, 1721 Nisanında ölen Gerstenbüttel'in yerini alacak olan Georg Philipp Telemann'dan başkası değildi.

Bach'la ilgili bu organizasyonun arkasında büyük olasılıkla Reinken ve damadı Andreas Kniller vardı. Yaklaşık iki müzisyen kuşağı boyunca Hamburg'un müzik yaşamında söz sahibi olan Reinken'den başka, kentteki Peter Kilisesi orgcusu olarak görev yapan damadı Kniller de, Bach'ın Hamburg'da kendine iyi bir yer edinmesi için, en azından boş bulunan Jacobi Kilisesi orgculuğunu alması için ellerin-

den gelen yardımı yapıyorlardı. Kilisedeki orgun, o dönemin en ünlü saz yapımcılarından biri olan Arp Schnitger'in elinden çıkmış olması da Bach'ı heyecanlandıran nedenlerin başında geliyordu. Kuzey Almanya'nın ufak bir kentinde, bir marangozun oğlu olarak dünyaya gelen Schnitger, 1682'de Hamburg'a yerleşmiş ve en güzel çalgılarını bu kent için yapmıştı. 1688-1693 yılları arasında yapılan Jacobi Kilisesi orgu, her orgcunun rüyalarını süsleyecek özellikleri olan bir enstrümandı.

Jacobi Kilisesi yöneticileri 21 Kasım 1720'de yaptıkları toplantıda, yeni orgcunun seçimi için sınav tarihini, sınav yönetimini ve adayları belirledi. Buna göre Bach, sınava girmesi kesinleşen sekiz aday arasında yer alıyordu. 28 Kasım'da, akşam ayınının ardından sınavın yapılmasına, yani adayların org çalışmalarını sergilemelerine karar verildi. Ancak belirlenen gün ve saatte sadece dört aday sınavda hazır bulundu. Kilise kayıtlarından öğrendiğimize göre, adaylar arasında yer alan Johann Sebastian Bach, 23 Kasım'da Köthen Sarayı'na dönmek için kentten ayrılmak zorunda kalmıştı. İki aday çekildiğini bildirmiş, bir aday da mazeret bildirmeden sınava gelmemişti. 12 Aralık'ta bir karar için toplanan jüri, sınava girenlerin seviyesinden fazla hoşnut kalmamış olmalı ki, Bach'ın kesin cevabını bekleme kararı aldı. Bu karar, bir anlamda jürinin aklındaki ve gönlündeki orgcunun Bach olduğunu açıkça ortaya koyuyor. 19 Aralık'ta tekrar bir araya gelen komite, Bach'ın adının adaylar arasından çıkarılmasını rica eden mektubu üzerine, Johann Joachim Heitmann'ı yeni orgculuğa getirmek zorunda kaldı. Bach'ın kilise yöneticilerine yazdığı mektup kayıp olduğu için, bestecinin kentten erken ayrılmasının gerçek nedenini tam olarak bilemiyoruz. Ancak Köthen Sarayı'nda her yıl aralık ayında gerçekleşen prensin doğum günü ve yeni yıl kutlaması için gerekli

müzikal etkinlikleri organize edecek kişinin Bach olduğu düşünülünce, bestecinin Hamburg'da uzun süre kalamaması anlaşılabilir. Ancak, Jacobi Kilisesi orgcusunun seçimi, uzunca bir süre Hamburg kenti müzik çevrelerinin en çok konuştuğu konu olma özelliğini korudu. Bunun başlıca nedeni, yeni seçilen orgcu Heitmann'ın, göreve gelmesinin ardından kiliseye oldukça yüklü bir bağış yapmasıydı. Bir anda tüm Hamburg, Jacobi Kilisesi'ndeki görevin satılık olup olmadığını konuşmaya başladı. Hatta Bach'ın, bu bağıştan haberdar olduğu ve seçimin yalnızca müzikal platformda yapılmayacağını anladığı için kentten ayrıldığı söylentileri uzun yıllar konuşuldu. Aynı yılın Noel ayininde, Jacobi Kilisesi başrahibi Ermann Neumeister halka hitap ettiği vaazında, üstü kapalı da olsa, bu konuya değiniyor ve şunları söylüyordu: "İsa'nın doğumuna tanıklık etmiş meleklerden biri yeryüzüne inse ve inanılmaz ustalıklı org çalabilse ve Jacobi Kilisesi orgculuğuna başvursa, eğer yeterli parası yoksa, tekrar gökyüzüne dönmek zorunda kalır." Bu konuyla ilgili en güzel değerlendirme belki de Albert Schweitzer'inki. Usta bir orgcu ve büyük bir Bach araştırmacısı olan Schweitzer, bestecinin yaşamını ve eserlerini incelediği yapıtında, Heitmann'ın, Jacobi Kilisesi'ne yaptığı bağışla, yalnızca orgculuğu satın almadığını, aynı zamanda, Bach hakkında yazılan her kitapta kendine sağlam ve değişmez bir yer de satın aldığını yazıyor.

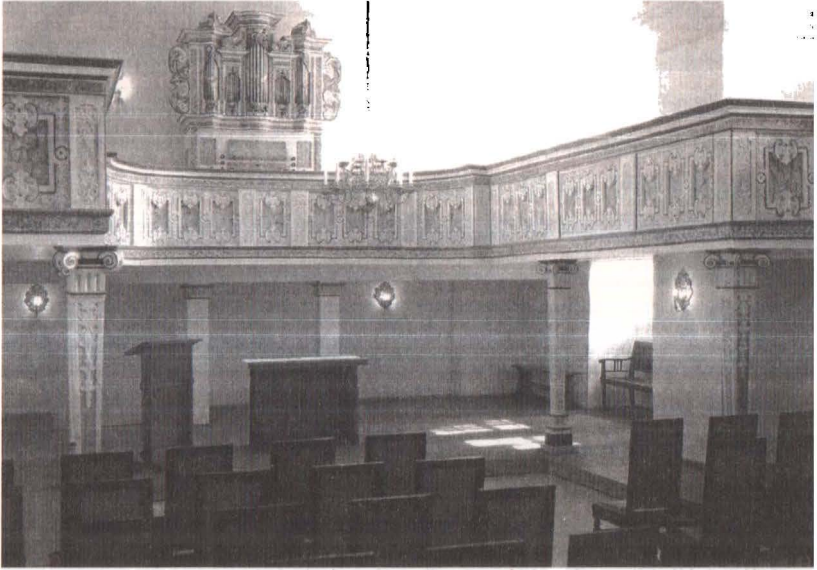
Anna Magdalena

Hamburg başvurusu sonuca ulaşmayınca, Bach yeniden Köthen'e dönerek sarayın müzik yaşamıyla ilgilenmeye başladı. Bir süredir çeşitli nedenler yüzünden ayrılmak zorunda kalan müzisyenlerin yerine kimse alınmıyordu. Ancak 1721 yazının başında besteci, saraydaki müzisyenlerin sayısını arttırmak için gereken izni almayı başardı. Ye-

ni alınacak kişileri bulmak ve onlarla gereken anlaşmaları yapmak Bach'ın sorumluluğundaydı. Bestecinin anlaşma yaptığı isimlerden biri de, henüz yirmi yaşında olan soprano Anna Magdalena Wilcke'ydi (1701-1760). Genç kadın sadece saray müzikçisi unvanı taşıyor, aynı zamanda "Cammer-musicantin," oda müzikçisi olarak da adı belgelerde yer alıyordu. Böylece sarayda müzisyenlere ödenen 150 Taler yerine, tam iki mislini, yıllık 300 Taler'i ücret olarak alıyordu. Bach'ın, genç kadınla nasıl ve nerede tanıştığı konusunda bugün sadece bazı tahminlerde bulunabiliyoruz.

22 Eylül 1701'de Zeitz kentinde dünyaya gelen Anna Magdalena'nın babası, tıpkı Bach'inki gibi, saray trompetçisi Johann Caspar Wilcke'ydi. Annesi Margarethe Elisabeth Liebe'yle Frießnitz kentinde evlenmişti. Zeitz kentindeki görevinin ardından 1718'de Weißenfels kenti sarayına trompetçi olan baba Wilcke'nin beş çocuğu olmuştu: kendisiyle aynı adı taşıyan oğlu Johann Caspar, kızları Anna Catharina, Johanna Christina, Dorethea Erdmuthe ve Anna Magdalena. Garip rastlantı sonucu, hem oğul Wilcke babasının mesleğini hem de üç kız kendilerine eş olarak trompetçileri seçmişti. Anna Magdalena ses eğitimini Weißenfels'te yapmış ve bazı kayıtlara göre 1716 yılında onbeş yaşındayken –Bach henüz sarayda görevli değildi– Köthen'de konser vermişti. Eğer bu bilgi gerçekse, genç kadının adı saray çevreleri tarafından da önceden biliniyordu. Weißenfels ile Bach'ın ilişkisi, 1713'te bu kente yaptığı konser gezisiyle başlamış, sonraki yıllarda da sürmüştü. Ancak, Wilcke ailesinin buraya yerleştiği 1718 yılından sonra bestecinin, Weißenfels'e uğramış olabileceği tek gezi resmi, 1721 Ağustosuna rastlıyor. Bu tarihte Köthen'den Schleiz'e giden Bach'ın yolu Weißenfels'ten geçmiş olabilir, ancak aynı yılın haziran ayından beri Köthen Sarayı'nda görevli olan Anna Magdalena'yla ilk

kez nerede karşılaştıkları sorusunun yanıtı, bu gezide saklı değil. Ağustos ayındaki bu gezi sırasında, büyük olasılıkla, yakın gelecekte planlanan evlenme için Wilcke ailesinin onayı alınmış olabilir. Genellikle kayıtlara görevli olarak gidilen iş gezilerinin geçmesi, bu konu hakkındaki bilgilerimizin sınırlı kalmasına neden oluyor. Ancak 22 Şubat 1721'de, henüz 49 yaşındayken ölen Ohrdurf'taki ağabeyi Johann Christoph'un cenaze törenine Bach mutlaka katılmış olmalıdır. Çocukluk günlerinde, anne ve babasının ölümünün ardından, yaşamdaki tek dayanak olarak gördüğü ağabeyinin yanında geçen yılların, bestecinin yaşamında ne kadar önemli olduğunu biliyoruz. Bu yüzden Bach'ın, posta arabasıyla bir günden daha uzun süren Köthen-Ohrdurf yolculuğu sırasında Weißenfels'te durmuş olduğu düşünülebilir. Böylece elimizde bol bol hayal kurmak ve yeni senaryolar üretmek için yeterli malzeme toplanmış oluyor. Örneğin şöyle bir sahne düşünelim: Ağabeyinin cenazesinden dönen üzgün ve yorgun Bach, yaklaşık yolun yarısı olan Weißenfels'te konaklamak niyetindedir. Üstelik şubat ayının çetin yol şartları yolculuğu iyice güçleştirmiştir. Soğuk ve zorlu bir günün ardından, kentteki bir arkadaşın evindeki sıcak yemek ve ocağın başındaki sohbet, bir süredir aklını kurcalayan üzüntülerin bir an için kaybolmasına neden olur. Bir süre sonra, büyük bir olasılıkla müzisyen olan bu arkadaşın evinde bir şeyler çalınmaya ve söylenmeye başlanır. Orada bulunan gencecik bir kızın sesi Bach'ı büyülemiştir. Kızın adını sorar ve saray trompetçisi Johann Caspar Wilcke'nin en küçük kızı Anna Magdalena olduğunu öğrenir. Üstelik genç kız, bir süre önce Köthen'de de şarkı söylemiştir. Bach o sesi ve ismi unutamaz; saraya yeni müzisyenler alması gerektiğinde, ilk aklına gelen, Weißenfels'te dinlediği Anna Magdalena'dır. Burada anlatılanlar neredeyse film senaryolarını aratmayacak kadar ilginç görünür.



Köthen Şatosu'ndaki küçük şapel.

yor. İnsan, günümüze ulaşmış hiçbir portresi bulunmayan Anna Magdalena hakkında biraz daha fazla bilgiye sahip olmak istiyor.

25 Eylül 1721'de, Anna Magdalena'nın yirmi yaşını tamamlamasından üç gün sonra, Köthen Sarayı'nda görevli Christian Hahn'ın çocuğunun vaftizine katılanların listesini incelediğimizde, Bach'ın adının Anna Magdalena'yla yan yana yazıldığını görüyoruz. Evli olmayan bir erkek ve kadının, vaftiz defterine isimlerinin yan yana yazılması, o dönemde ancak nişanlı çiftler için uygulanan bir gelenektir. Zaten bu vaftiz töreninden kısa bir süre sonra, 3 Aralık 1721'de, dul müzik yöneticisi Johann Sebastian Bach ve saray müzikçisi Anna Magdalena Wilcke evlendiler. Prens'in emriyle bu tören evde gerçekleşmişti. Çiftlerden biri dul olduğunda çoğunlukla böyle yapılırdı. Bazı belge-

lerde, Bach'ın Lutherci mezhebin bir üyesi olarak kentteki Agnus Kilisesi'nde evlenmesi gerekirken, prensin emriyle bu törenin sarayda, büyük olasılıkla sarayın küçük şapelinde yapıldığı belirtilir. Tören için seçilen gün çarşambaydı. Bunun nedeni, hem kendi ailesinin hem de karısının ailesinin pek çok üyesinin müzisyen olmasıydı; hafta sonlarında işlerinin başlarında olmaları gerekiyordu. Bu tarihi belirlerken, Köthen saray orkestrası üyelerinin de, törene işlerini aksatmadan katılmalarına özen gösterilmişti. Ayrıca tören sonrasındaki kutlama için bol bol şarap ısmarlanmış ve bunun için tam 84 Taler 16 Groşen ödenmişti; bu meblağ bestecinin yıllık maaşının beşte birinden fazlaydı.

Anna Magdalena evlendikten sonra da Köthen Sarayı'ndaki işini sürdürdü. Saray kayıtlarından, genç kadına kentten ayrıldığı tarihe dek yılda 300 Taler ödendiğini öğreniyoruz. Leipzig yıllarında, eşine nota yazımında da çok yardımcı olan Anna Magdalena, bir süre sonra doğacak kendi çocuklarının yanı sıra, kocasının ilk eşinden olan dört çocuğun da bakımından sorumluydu. Maria Barbara'nın kız kardeşi Friedelena Bach (hatırlanacağı gibi, Maria Barbara'nın kızlık soyadı da Bach'tı) ve evdeki hizmetçi Anna Elisabeth, çocukların bakımında ve ev işlerinde genç kadının en büyük yardımcılarıydı. Ölüm yılı olan 1729'a dek ailenin bir üyesi olarak kalan Friedelena Bach ve Anna Magdalena'nın iyi geçiniyor olmalıydı.

Bach ve Anna Magdalena'nın düğünlerinden tam bir hafta sonra, 11 Aralık 1721'de, Köthen Sarayı yeni bir düğün törenine daha sahne oluyordu. Bu kez damat, bir gün önce doğum gününü kutlayan Prens Leopold'du. Prens kendine eş olarak kuzeni Anhalt-Bernburg Prensesi Friederica Henrietta'yı seçmişti. Henüz ondokuz yaşında olan prensesle evlenmesi şerefine prens, sarayın müzik yöneticisi Bach'tan bir kut-

lama müziği istemiş olmalıdır. Bestecinin de bu isteğe uyarak, günün anlamına uygun bir kantat bestelemiş olduğuna şüphe yoktur. Ancak elimizde böyle bir eserin notaları yok. Düğünü izleyen beş hafta boyunca kentte kutlamaların devam ettiği ve havai fişek gösterileri yapıldığını kayıtlardan öğreniyoruz.

Bu evlilik, yalnızca prensin yaşamında değişiklik yapmakla kalmıyor, aynı zamanda Bach'ın da Köthen'den ayrılma planlarına hız veriyordu. Besteci 1730 yılında Leipzig'de bulunduğu dönemde, eski okul arkadaşı Georg Erdmann'a yazdığı mektupta, o döneme dek olan yaşamının kısa bir değerlendirmesini yapmıştı. Köthen günlerinin başlangıcını çok olumlu ve Prens Leopold'u müziğe son derece ilgili biri olarak tanımlayan besteci, genç prensesi zevk ve eğlenceye düşkün biri olarak anlatmıştı. Bu yargıların pek çoğu doğru görünse bile, Prenses Friederica Henrietta, henüz çocuk sayılabilecek bir yaşta, 4 Nisan 1723'te ne yazık ki yaşama veda etti. O tarihlerde Bach, Leipzig'deki yeni görevine gitmek için, Köthen'den ayrılma telaşı içindeydi. Bach'ın pek çok yaşamöyküsünde, Prens Leopold'un evlendikten sonra müziğe olan ilgisinin azaldığı ve bestecinin bu yüzden kendine yeni bir iş aradığı yazılır. Ancak Köthen Sarayı'ndaki maddi sıkıntı, 1716'dan sonra gittikçe kendini hissettirmeye başlamıştı. Gerçi Bach'ın göreve geldiği ilk yılı kapsayan 1717-18 bütçesinde müzik için ayrılan para 2033 Taler'ken, bir yıl sonra bu rakam %10.6 artarak 2248 Taler'e yükselmişti ve bu paraya, saraya yeni alınan klavsen (138 Taler) ve iki keman (40 Taler) için ödenen meblağ ile, orkestraya yeni katılan iki müzisyenin maaşları ve çeşitli başka ufak kalemler de dahildi.¹ Bir yıl sonra 1719-20 bütçesinde ufak bir artışla 2270 Ta-

¹ Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach*, s. 223.

ler tutarında bir bütçe çıkarılmış, ancak ertesi yıl %6'lık bir düşüşle, müzik için ayrılan para 2130 Taler'e inmişti. Müzik bütçesi 1722-23 döneminde en düşük düzeye inmiş ve 1936 Taler'e gerilemişti. Köthen Sarayı'nda müzik için ayrılan para, bütçe fasılları içinde, prensin özel harcamalarının karşılandığı fasıla dahildi. Yıllık bütçenin 1717-23 periyodu için ortalama 55.000 Taler olduğu düşünülünce, müziğin bu bütçe içindeki payının yaklaşık %4 civarında olduğu ortaya çıkıyor. Ayrıca prensin özel harcamaları için ayrılan toplam bütçenin aynı zaman dilimi içinde 27.606 Taler'den, 33.909 Taler'e yükseldiğini de unutmamak gerekiyor. Bütçe konusunda son bir rakam daha vererek bu konuyu noktalamak istiyoruz: 1721'de yapılan düğünün ardından prensesin harcamaları için kendisine tahsis olunan meblağ, 2500 Taler'i buluyordu ve bu tutar tüm müzik bütçesinden fazlaydı.

Bach'ın Köthen Sarayı'ndan ayrılma nedenlerinin başında, prensin müziğe olan ilgisinin azalması geliyordu; aslında bu değişiklik başka bir ortamda besteciyi çok fazla etkilemeyebilirdi. Ancak böylesine ufak bir kentte durum farklıydı. Tümüyle prensin ilgisi doğrultusunda varlığını sürdüren saray orkestrası, Berlin Orkestrası'nın dağılmasıyla birlikte, pek az büyük kentte bir araya gelebilecek denli kaliteli müzisyenden oluşmuştu. Prens Leopold'un gittikçe daha az müzik dinlemek istemesi demek, orkestranın işsiz kalması demekti. Bunun yanında, kültürel yönden hiçbir zenginliği olmayan Köthen, yaşayanlara tipik bir kapalı çevre sunuyordu. Ayrıca besteci, çocuklarının eğitimini de düşünüyor, bu yüzden mutlaka başka bir kente yerleşmenin planlarını yapıyordu. Bir süre sonra Leipzig'den gelen haberler, bestecinin yeni planlar yapmasına neden oldu.

Thomas Kilisesi Kantorluk Seçimi

5 Haziran 1722'de, Thomas Kilisesi'nin kantoru Johann Kuhnau, altmışiki yaşında yaşama veda etti. Bach, Kuhnau'yla birlikte Halle'deki orgun denemesini yapmış ve Köthen'e gelmeden önceki kısa Leipzig ziyaretinde kendisiyle karşılaşmıştı, onun fikirlerine saygı duyuyordu. Aklından Thomas Kilisesi kantoruluğu geçmiş olsa bile, bu görev için hemen başvurmadı. Zaten Leipzig'deki yöneticiler 11 Ağustos 1722'de Georg Philipp Telemann'a, kendisini Kuhnau'nun yerine getirmek istediklerini bildirdiler. Müzik yaşamına 1701 yılında Leipzig'de başlayan Telemann, aynı zamanda kentteki üniversitede hukuk öğrenimi de görmüştü. Collegium musicum topluluğunu kurmuş olması, bir süre için Yeni Kilise'de orgcu olarak çalışması, bestecinin seçilmesini sağlayan nedenlerin başında geliyordu. Ayrıca Leipzig'den ayrıldıktan sonraki kariyerinde de çok başarılı olmuş ve son olarak Hamburg kentinde müzik yöneticiliğine getirilmişti. Çağının en büyük ve en tanınmış simalarından biri konumundaydı ve Bach'ın çok iyi dostuydu. Ağustos ayında yapılan bu teklifi, Telemann kasım ayında resmen geri çevirdi. Büyük olasılıkla bu süre boyunca birkaç kez Hamburg'dan Leipzig'e gelmişti. Yine çok büyük bir olasılıkla bu ziyaretler sırasında Köthen'e uğruyor ve en son haberleri Bach'a iletliyordu. Telemann'ın adı söz konusu olduğunda Bach'ın bir başvuru yapması zaten düşünülemezdi. Telemann'ın görevi kabul etmemesindeki en büyük neden, Hamburg'da kendine ödenen ücretin, Leipzig'den gelen teklif üzerine bir anda arttırılarak, Thomas Kilisesi'nin verebileceğinin çok üzerine çıkmasıydı. Gerçi Thomas Kilisesi kantoruluğu, Hamburg'daki Johanneum'dan çok daha prestijli bir görevdi, ama kentteki opera ve orkestranın durumu Leipzig'den üstündü (Leipzig Operası 1720'de maddi zorluklar nedeniyle kapanmıştı).

Telemann'ın görevi kabul etmemesinin ardından Leipzig'deki yöneticiler yeni bir aday arayışına girdiler. 23 Kasım 1722 tarihli toplantı sonunda, daha önce başvuruda bulunmuş beş adayı tekrar değerlendirmeye karar verdiler. Bunlar, Anhalt-Zerbst Sarayı müzik yöneticisi Johann Friedrich Fasch, Laucha kenti kantoru Georg Lembke, Magdeburg kenti Johannes Kilisesi kantoru Christian Friedrich Rolle, Leipzig'deki Yeni Kilise'nin orgcusu Georg Balthasar Schott ve Zwickau kenti Meryem Ana Kilisesi kantoru Johann Martin Steindorff'du. Seçimin sonuçlanmaması üzerine iki yeni isim daha başvuruda bulunmuştu. Bunlar Braunschweig kentinden Andreas Christoph Duve ve Merseburg kenti müzik yöneticisi Georg Friedrich Kauffmann'dı. Yöneticiler başvuruda bulunan bu yedi isimden hiçbiri üzerinde fikirbirliği sağlayamıyordu. Kendi içlerinde iki gruba ayrılmışlardı: Yöneticilerin bazısına göre, yeni kanturun eğitmen yanı ağır basmalıydı, sonuçta işin temelinde öğretmenlik yatıyordu. İkinci grup ise, göreve getirecekleri kişinin adının müzik çevrelerinde duyulmuş olmasını istiyordu. Böylece önce okulları, sonra da Leipzig'in müzik yaşamı canlılık kazanacak, yeni kantor sayesinde kentin adı daha sık anılmaya başlayacaktı. 21 Aralık 1722'de toplanan kurul, iki yeni başvuruyla daha karşılaştı. Bunlardan biri Darmstadt kenti saray orkestrasının yöneticisi Christoph Graupner, diğeryse Köthen Sarayı müzik yöneticisi Johann Sebastian Bach'tı.

Yeni adaylar, belediye başkanı Gottfried Lange'nin başkanlık ettiği komisyonun işini biraz kolaylaştırmıştı. Çünkü üyeler artık Graupner veya Bach'tan birini yeni kantor olarak atama konusunda hemfikir. İlk adaylar arasında adı bulunan Fasch ise, eğitmenlik yapamayacağı için devre dışı kalmıştı. Belediye başkanı Gottfried Lange, Leipzig'deki görevinden önce, Dresden'de Kont Fleming'in sarayında

görevliydi ve Bach'ın Fransız orgcu Marchand'la rekabetinin en yakın tanıklarındandı, yani bestecinin ne denli usta bir çalgıcı olduğunu en iyi bilenlerden biriydi. Ancak yine de komisyonun birinci tercihi Graupner'den yanaydı. Bunun bazı haklı nedenleri de vardı: Öncelikle Graupner, tıpkı Telemann gibi, Leipzig'de tanınan bir simaydı. Eğitimi Thomas Kilisesi'nin okulunda yapmış ve önceki kantolar Johann Schelle ve Kuhnau'yla çalışmıştı. Ayrıca 1704-1706 yılları arasında Leipzig Üniversitesi'nde hukuk eğitimi almıştı. Bach'ın böyle bir eğitimi yoktu (16. yüzyıldan, 19. yüzyıl sonlarına dek, Thomas Kilisesi kantolarının hepsi, Bach hariç, müzik eğitimlerinin yanında, üniversite eğitimi de almışlardı).

Kilise yöneticileri kantorluk seçimi için Graupner ve Bach'tan iki yeni kantat, diğer adaylardan da birer kantat istemeye karar verdi. Graupner 17 Ocak 1723 tarihli ayın öncesi ve sonrası için iki eserini çaldırmakla yükümlü kılınırken, Bach'ın sınav tarihi 7 Şubat 1723 olarak kararlaştırıldı. Ayrıca yöneticiler, görevi alacağına kesin gözüyle baktıkları Graupner'e, 1722 Noelinde St. Thomas ve Nikolai Kilisesi'nde seslendirilmek üzere bir *Magnificat* sipariş ettiler. 15 Ocak 1723'te, kilise yöneticileri sınav gününü beklemeden Graupner'e görevi teklif etmeye karar verdi. Bununla birlikte belediye başkanı Lange, önceden ilan edilen sınavların kararlaştırıldığı gibi yapılmasında ısrar etti. Böylece Bach, kararlaştırılan günden önce kente gelerek kantatlarının provalarına başladı. Söz konusu eserler BWV 22 ve 23 eser sayılı kantatlardır. Özellikle 23 eser sayılı kantatın son bölümüne Bach'ın eklediği koral, dinleyenler üzerinde çok olumlu bir etki yapmıştı. Alışılmış orkestranın dışına çıkarak, üç trombon ve kornetin katılımıyla çok değişik bir etki yakalayan besteci, tüm bu başarılarına karşın Leipzig'den eli boş dönmüştü. Komisyon önceki kararını

uygulamaya koymuş ve Graupner'i yeni kantör olarak seçmişti. Ancak beklenmedik bir gelişme, komisyonu yeniden kantörlük seçimiyle ilgilenmek zorunda bırakmıştı: Emrinde çalıştığı Darmstadt Kontu Ernst Ludwig'den gerekli izni alamayan Graupner, 22 Mart'ta görevi kabul edemeyeceğini bildirmişti.

Paskalya'nın ardından, 9 Nisan 1723'te toplanan komisyon, aylardır sürüncemede kalan seçimi nasıl sonuçlandıracağını tartışıyordu. Üyeler arasında, müzikal yönü ağır basan bir adaydan vazgeçme fikrinde olanlar vardı. Çünkü bu kişilerin bağlı oldukları yerlerden izin alması zor oluyordu ve sonuçta Thomas Kilisesi kantörlüğü bir öğretmenlik işiydi. Komisyon üyelerinden Abraham Christoph Platz, bu fikri savunanların başında geliyordu ve Pirm'a görevli kantör Christian Heckel'e teklif yapılmasını öneriyordu. Heckel'in özellikle Latince dilbilgisi ve Luther öğretileri konusunda çok başarılı olduğunu farklı çevrelerden duymuştu. Uzun tartışmalardan sonra, büyük olasılıkla belediye başkanı Lange'nin komisyonu ikna etmesinin ardından, yeni görevin Bach'a önerilmesine karar verildi. Ancak bu kez komisyon, tam anlamıyla, sütten ağzı yandığı için yoğurdu üfleyerek yiyordu. Leipzig'e çağrılan Bach ile, 19 Nisan 1723'te, geçici bir ön anlaşma imzalandı. Anlaşmadaki en önemli madde, Bach'ın en geç bir ay içinde Köthen prensinden bir izin yazısı getirmesini şart koşuyordu. Bach bu belgeyi gönül rahatlığıyla imzaladı: Çünkü 13 Nisan'da istenilen şekilde bir yazının Prens Leopold tarafından imzalandığını biliyordu. Özel kuryeyle Leipzig'e iletilen belgede Bach'ın Köthen'deki başarılı çalışmalarından söz ediliyor ve besteciye tam anlamıyla kefil olunuyordu. Böylece tüm pürüzler halledilmişti. 22 Nisan'da toplanan komisyon yeni kantörlük seçimini sonuçlandırmış oluyordu. 5 Mayıs'ta son şekli verilen anlaşma sonunda, 13 Mayıs 1723'te, Johann

Sebastian Bach, resmen Thomas Kilisesi Kantoru olarak atandı. 8 Mayıs'ta, besteci teoloji bilgisi sınavından geçmişti. Bu sınav, kantor olabilmeyi şartları arasındaydı. Ayrıca 4 Mayıs'ta, komisyonun asıl tercihi olan Graupner'in gönderdiği bir mektup ortalığı iyice yumuşatmıştı. Graupner, yeni kantor Bach'ın hem kilise müziği hem de çalgı müziği alanında çok usta bir isim olduğunu yazarak, seçimi olumlu bulduğunu belirtiyordu. Böylece Bach'ın yaşamında çok önemli bir dönem resmen başlamış oluyordu. Yirmiyedi yıl sürecek Leipzig'deki görevi hem ona hem de kente çok şeyler katacaktı. Böylece Halle ve Hamburg gibi, besteciyi kıl payı elinden kaçırmış kentlerin karşısına Leipzig, tam anlamıyla bir Bach kenti olarak çıkacaktı; kuşkusuz bunun önemini o yıllarda, hatta 18. yüzyıl boyunca anlayan kimse yoktu.

Bestecinin Köthen yıllarını noktalamadan, burada bestelediği eserler arasında, onu Leipzig'e hazırlayanların hangileri olduğuna kısaca değinmek istiyoruz. Bach'ın önceki yıllarda bestelediği eserlerle karşılaştırıldığı zaman, temelinde eğitim amacı güden eserlerinin Köthen'de ortaya çıktığı görülüyor. Bunların başında oğlu Wilhelm Friedemann ve karısı Anna Magdalena için derlediği ve bestelediği eserleri topladığı "Nota Defterleri" gelir. Çocuklarının ve karısının müzik eğitimlerine katkıda bulunduğu bu yapıtlardan başka, özellikle günümüzde, piyano dağarcının temel taşı olarak kabul edilen *İyi Düzenlenmiş Klavye* ve *Envansiyonlar*, bestecinin teorisyen ve eğitimci yönünün ön plana çıktığı yapıtlardır. Bu yapıtlar 1720'li yılların başında tamamlanmış ve 1722-23 kışında yeni kopyaları çıkartılmıştır. Bunun nedeni büyük olasılıkla, Bach'ın başvurduğu Thomas kantoruğu için, eksik yanının eğitimci yönü olduğunun bilincinde olmasıdır. Özellikle *İyi Düzenlenmiş Klavye* ve *Envansiyonlar*'ın kapak sayfasında yer alan

açıklamalarda, bu yapıtların ne amaçla bestelendiği ve müzik öğrencilerinin bundan nasıl faydalanabileceği, çok ayrıntılı olarak yer alır. Böylece Bach, komisyon toplantıları sırasında gündeme gelebilecek olumsuz düşünceleri, eserlerinin yardımıyla aşmayı amaçlıyordu.

Leipzig'deki görevine vakit kaybetmeden başlamak için sabırsızlanan Bach, son hazırlıkları yapmak ve ailesini toplamak için Köthen'e döndü. Ilkbaharın başlarında doğan, Anna Magdalena'dan olan ilk çocuğu henüz birkaç aylıktı. Christiana Sophia Henrietta adındaki bu kız bebek, ne yazık ki 29 Temmuz 1726'da, üç yaşındayken öldü. Bestecinin tüm çocuklarının, hemen ölenler dahil, vaftiz kayıtlarının en ince ayrıntılarına dek elimizde olmasına karşın, bu bebeğe ait bir kayda rastlamamamız oldukça ilginç. Henrietta ismini alması, vaftiz annesinin büyük olasılıkla Köthen Prensesi Friederica Henrietta olduğunu düşündürüyor. Bach'ın Köthen'de doğan ve yine çok fazla yaşamayan oğlu Leopold Augustus'un vaftiz babasının Prens Leopold olması, bu olasılığı güçlendiriyor. Ancak prensesin 4 Nisan 1723'te öldüğünü göz önünde bulundurursak, Bach'ın kızının bu tarihten önce doğmuş olması gerekiyor.

Bach, Köthen Sarayı'ndan ayrılmasına karşın, müzik yöneticisi unvanını Prens Leopold'un 1728'deki ölümüne dek kullandı. Bestecinin ve Anna Magdalena'nın yerine kimse alınmadı ve kadroları boş kaldı. Orkestranın yönetimini kemancı Joseph Spieß üstlendi, ancak unvanı "Birinci Oda Müzikçisi" oldu. 1724 ve 1725 yıllarında Köthen Sarayı'na konuk sanatçılar olarak katılan Bach ve Anna Magdalena, Prens Leopold'un ve ikinci karısı Prenses Charlotte Friedrica Wilhelmina'nın doğum günü kutlamaları için müzik yaptılar. Prens Leopold ve Bach son kez Ocak 1728'de bir araya gelmiş olmalılar. Aynı yıl 19 Kasım'da, 34. yaşgününden kısa bir süre önce yaşama veda eden Prens Leopold,

Bach'ın karşılaştığı en hoşgörölü ve müziksever soylu olmalıdır. Prensin anısına 23 ve 24 Mart 1729'da düzenlenen anma ayinlerinin müziği de, Bach'ın kaleminden çıkmıştı. Törende çalınan müziklerden biri BWV 244a eser numaralı kantattı. Bu eser, bestecinin aynı yıllarda bestelediği *Matthäus Pasyon*'dan bölümler içeriyordu.

Günümüzde, Köthen Sarayı'nın ziyaretçilerini, 19. yüzyılda konuşmuş olan şu yazı karşılıyor: "Johann Sebastian Bach, 1717-1723 yılları arasında ölümsüz eserlerini burada yarattı. Onunla gurur duy Anavatan ama aynı zamanda ona layık ol."¹

Leipzig 1723-1750

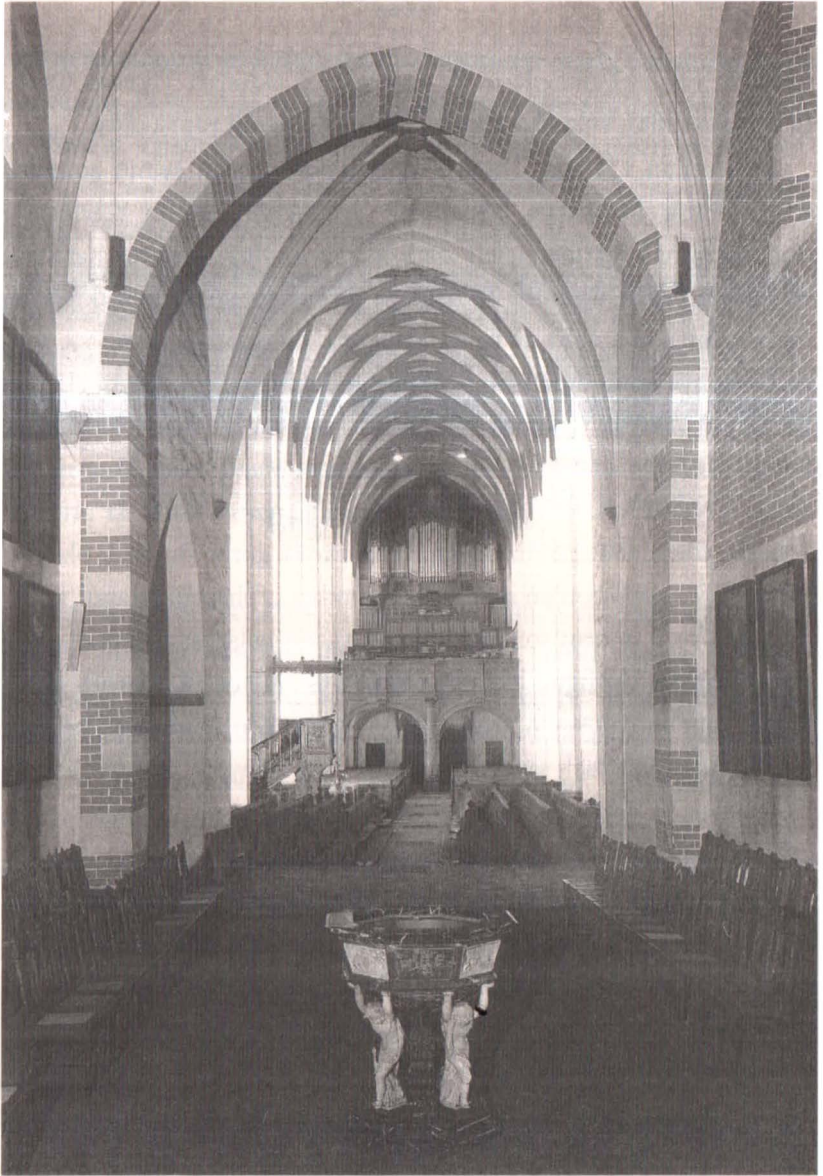
Leipzig'in adı, Slav kökenli bir kelime olan "Urbs Lipsi"den gelir. Anlamı "İhlamur Ağacları Diyarı" demektir. 1160 yılında buradaki küçük kale ve onun önündeki yerleşim yeri "Libzi," kent olma hakkını kazanmıştı. Yüzyıllar içinde, adı zaman zaman kentten daha ünlü olacak kilisenin temelleri de aynı yıllarda atılmıştı. Sonradan Augustinusçu tarikat üyeleri tarafından aynı yerde bir manastır kurulacak, önceleri içinde bir hastane barındıran bu manastır, daha sonra bir okul ve bir koroya da sahip olacaktı. Zaman içinde Aziz Thomas'ın adıyla anılmaya başlayan manastırın bünyesinde 1409'da bir üniversite kuruldu; bu, Heidelberg'de 1386'da kurulan ilk üniversiteden sonra Alman topraklarında kurulmuş ikinci eğitim kurumuydu. 1477'de kilisenin ilk çanı döküldü ve 15. yüzyıl sonlarında yapılan tamirler ve eklemelerle, yapı gotik bir görünüme büründü. Thomas Kilisesi. ve

¹ Son cümle, J. N. Forkel'in 1802'de yayımlanan Bach yaşamöyküsünden alınmıştır.

özellikle yoksul öğrencilerin ilk eğitimlerini aldıkları Thomas Okulu (Thomasschule), yüzyıllar içinde kentin en önemli yapısı oldu.

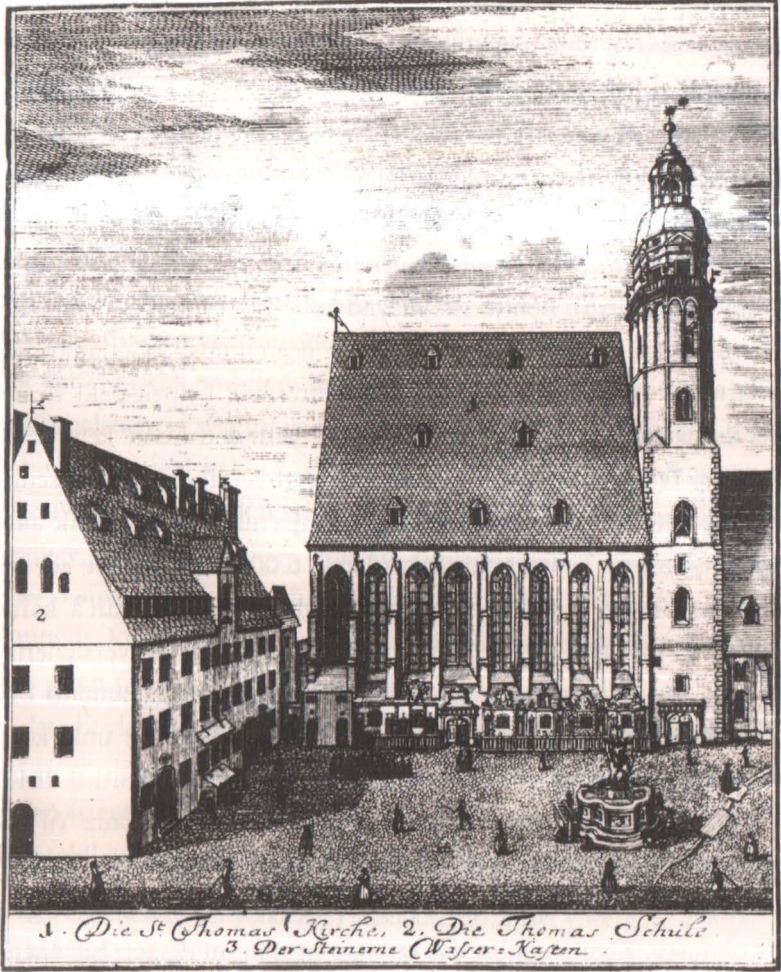
24 Haziran 1519'da, Thomas Kilisesi'nde yapılan ayinin ardından ünlü Leipzig Tartışması başlamıştı. Roma'daki Katolik Kilisesi'yle tüm bağlarını koparmak üzere olan Martin Luther, Andreas Karlstadt ve Johann Eck'le uzun bir tartışmaya girmiş ve görüş ayrılıkları bu toplantıdan sonra daha da belirginleşmişti. Bu olaydan yirmi yıl sonra, Saksonya onun öğretisini benimseme kararı alınca, Martin Luther 25 Mayıs 1539'da, Thomas Kilisesi'nde yapılan bir ayine katılmıştı. Kentin tarihinin adeta sürekli bir tanığı konumunda olan Thomas Kilisesi, 1700'lü yıllardaki kantoru sayesinde ününü daha da arttırdı. Sonraki yıllarda Mozart'ın orgunu çalmasıyla gurur duyacak olan bu kutsal yapı, Napoleon'un askerleri tarafından cephanelik olarak kullanıldığını ve o dönem sonundaki kanlı çarpışmalar sırasında hastane olarak hizmet verdiğini pek hatırlamak istemiyor. Kuşkusuz günümüzde onu en çok sevindiren, 250 yıl önce ölen unutulmaz kantoru Johann Sebastian Bach sayesinde, adının tüm dünyada yeniden gündeme gelmesi ve esaslı bir tamirin ardından, görkemli geçmişini gelecek kuşaklara daha iyi yansıtabileceğini bilmesi.

22 Mayıs 1723 Cumartesi günü öğleye doğru, Leipzig'deki Thomas Kilisesi'nin yanında bulunan okulun önünde dört araba durdu. Oldukça yüklü olan arabalar, yeni kanturun eşyalarını Köthen'den getirmişlerdi. Saat iki sularında, kantoru ve ailesini taşıyan iki araba daha binanın önünde durdu. Bach, Anna Magdalena, en küçüğü birkaç ay önce doğan Christiana Sophia Henrietta ile beş çocuk ve artık aile üyeleri arasında sayılan Maria Barbara'nın ablası Friedelena Bach, yeni evlerinden içeri girdiler. Ailenin iki büyük oğlu olan 13 yaşındaki Wilhelm Friedemann ve 9 yaşındaki Carl Philipp, kuşkusuz meraklı



Leipzig Thomas Kilisesi.

gözlerle, bir süre sonra yeni okulları olacak binayı süzüyorlardı. Babalarının görevi kabul etmesindeki en önemli nedenlerden biri, çocuklarının daha iyi eğitim görebilmelerini sağlamaktı. Okulla aynı



Leipzig Thomas Kilisesi ve Thomas Okulu'nun 1731 yılındaki onarımından sonraki şeklini gösteren gravür.

çatı altında bulunan kanturun evinin kapısından girerken Bach, bu görevde en uzun süre kalanlardan biri olacağından habersizdi. 1519'dan beri süregelen kantorluk kurumu, okuldaki müzik eğitiminin başıydı. Kanturun günlük ders saatlerine ve çalışma planına geçmeden önce, Bach'ın yerleştiği dönemdeki Leipzig'e kısaca göz atalım.

Yüzyıllardır kent içinden geçen ticaret yollarının bir sonucu olarak Leipzig, gelişmeye çok erken dönemlerde başlamıştı ve Saksonya'nın ekonomik merkezi konumundaydı. 1697'den beri, aynı zamanda Polonya Kralı unvanını da ellerinde bulunduran elektörler, Dresden'deki saraylarında hüküm sürmelerine karşın, Leipzig'deki ticaret yaşamı çok canlıydı. Kentte 12. yüzyıldan beri kurulmakta olan panayırların sayısı, 1458 yılına gelindiğinde üçe çıkmıştı. Günümüzdeki fuarların ilk örnekleri olan panayırlar süresince Leipzig'deki ticaret daha da hareketleniyor ve Avrupa'nın her yerinden insan kente akın ediyordu. Yeni Yıl'da, Paskalya'da ve sonbaharda olmak üzere düzenlenen bu panayırlar sayesinde Leipzig, "Avrupa'nın Pazarı" olarak anılmaya başlamıştı. Panayır zamanları kenti 6.000 kişi ziyaret ederdi. Ticaretin geliştiği diğer kentler olan Hamburg ve Frankfurt'a karşı, kentte 1409'dan beri faaliyet gösteren Avrupa'nın ilk üniversitelerinden biri, onu aynı zamanda bir kültür kenti yapıyordu. Bununla birlikte, Heidelberg, Jena ve Tübingen gibi, üniversiteleriyle ünlü kentlere karşı da yoğun iş ve ticaret hayatıyla üstünlük sağlıyordu. 1618-48 yılları arasında Kuzey Avrupa'yı derinden etkileyen Otuz Yıl Savaşları'nın yaraları, Leipzig'de çabuk kapanmış, 1700 başlarında kentin nüfusu 30.000 dolayına çıkmış, 1730'da dokuz banka faaliyet gösterir olmuştu. Kentte matbaanın ve kitap ticaretinin de ayrı bir önemi vardı. 1765'te kitap basımı ve satımıyla kazanç sağlayan 56 matbaa bulunuyordu.

Leipzig'deki bu yoğun ticaret hayatı, kentteki ailelerin maddi yönden gelişmesini sağlamış ve bunun sonucu olarak, dış görünüşleri oldukça düzenli ve çok katlı evler yapılmaya başlanmıştı. Oysa Bach'ın kente geldiği dönemde yapıların üçte birinden fazlası beş katlı evlerden oluşuyordu. Servetin artması, paranın daha ince zevkler için harcanmasını da beraberinde getirdi. Kent sakinleri arasında sanat eseri meraklıları yaygınlaşmaya başlamış ve içerikleri zengin koleksiyonlar oluşmuştu. Bu koleksiyonların içinde Johann Christoph Richter ve Gottfried Winckler'inkiler çok zengindi ve Leipzigliler, belirli günlerde bunları görebilirdi. Vinci, Tintoretto, Rubens, Brueghel ve Rembrandt gibi ressamların eserlerinden oluşan bu koleksiyonlar ve sayıları gittikçe artan kahveler sayesinde, Leipzig bir süre sonra "Küçük Paris" olarak anılmaya başlamıştı. Geniş caddeleri, oldukça gelişmiş kanalizasyon sistemi ve kentte her an göze çarpan pek çok yabancı bu benzetmeyi haklı kılıyordu. Kentteki yabancılar çok geniş bir coğrafyadan buraya akın ediyordu: Macarlar, Türkler, Yunanlılar, Ermeniler, İranlılar, Çinliler, Ruslar, Hollandalılar, Fransızlar ve İngilizler, Leipzig'deki ticaret hayatının ne denli canlı olduğunun açık bir kanıtıydı. Kentin hareketli yaşamı, 1765'te üniversite eğitimi için buraya gelen Goethe'yi de etkilemişti.

İşte böyle bir kentin çok ünlü okuluna kantör olarak atanan Bach'ı yoğun günler bekliyordu. Kilise yöneticileriyle imzaladığı anlaşmada ondan istenilen görevler ayrıntılı bir şekilde sıralanmıştı. Bach'ın birinci tekil şahısta yazdığı bu anlaşmanın bazı maddeleri şöyleydi:

Öğrencilere her yönden iyi örnek olmaya gayret edeceğim; kentteki kiliselerde çalınan müziğin en iyi şekilde olmasına gayret edeceğim; öğrencileri vokal olarak eğitmenin yanında, çalgı müziği alanında da onlara ders vereceğim; ayinlerde çalınan müziğin operaya benzememe-

sine ve çok uzun olmamasına özen göstereceğim; belediye başkanının izni ve haberi olmadan kenti terk etmeyeceğim; öğrencilere karşı derslerde koruyucu bir şekilde davranacağım, ama buna gerektiği gibi karşılık vermezlerse, cezalandırıp gerekli yerlere şikayet edeceğim; cenazelere okul öğrencileriyle birlikte katılacağım.¹

Böylece yeni görevine başlayan Bach'ı, ilk gün öğrencilere ve okula tanıtmakla, yöneticilerden Gottfried Conrad Lehmann görevlendirilmişti. Okula gittiğinde rektör tarafından kabul edilen Bach, onunla birlikte üst kattaki toplantı salonuna çıkmış ve salon kapısında öğrencilerin söylediği bir koralle karşılanmıştı. Tüm öğrencilerin ve öğretmenlerin hazır bulunduğu toplantı salonunda da resmi tanışma gerçekleşmiş ve Bach görevine başlamıştı. Okuldaki konumu, rektör ve rektör yardımcısından sonra üçüncü sıradaydı. "Collega tertius" adı verilen kendi yardımcısıyla birlikte okulu yöneten dört kişiydiler. 1723'te rektör olarak Johann Heinrich Ernesti görev yapıyordu ve 1684'ten beri bu görevdeydi. Aynı zamanda üniversitede edebiyat profesörüydü. Onun yardımcısı Christian Ludoviciydi. O da üniversitede ders veriyordu. Bach'ın yardımcılığınıysa Carl Friedrich Pezold yapıyordu. Bu dört yönetici her ay bir hafta okulda nöbetçi oluyor ve tüm günlerini öğrencilerle geçirerek, sabah kalkmalarından, akşam yatıncaya dek çocukların her şeyinden sorumlu oluyorlardı.

Okuldaki eğitim sabah yedi ile on, öğleden sonra oniki ile onbeş arasındaydı. Bunun dışındaki saatler, çalışmalar için ayrılmıştı. Yatılı olanlar okul binasında, dışarıdan gelenler de evlerinde bu çalışmalarını yaparlardı. Kantorun müzik dersleri pazartesi, salı ve çarşamba günleri saat dokuz ile on ve oniki ile onüç arası olurdu; ayrıca cuma gün-

¹ Walther Siegmund-Schultze, *Johann Sebastian Bach, Genie über den Zeiten*, s. 92-93.

leri oniki ile onüç arasında da ders vardı. Perşembe günleri boş bırakılmıştı. Bunun nedeni pazar günü yapılan ayinlerde seslendirilen kantatlarda, hemen hemen tüm öğrenciler ve kantor görev aldığı ve bu kantatların provaları da cumartesi günleri yapıldığı için, tek boş gün olarak perşembe kalıyordu. Bach, kantorum vermesi gereken Latince derslerini, yöneticilerin de onayıyla yardımcısına devretmiş, ancak bunun için yılda 50 Taler kendi cebinden ödemek zorunda kalmıştı. Bu durumda haftada yedi saat zorunlu dersi olan Bach'ın kazanına gelince: Kantor olarak aldığı ücret, yakacak yardımıyla birlikte yılda ancak 100 Taleri buluyordu. Bu, önceki işiyle karşılaştırıldığında zaman (400 Taler) çok düşük bir ücretti. Ancak, görevi gereği pek çok yan işi vardı ve bunlardan elde ettiği parayla birlikte yılda yaklaşık 700 Taler kazanıyordu; okulla aynı çatı altında bulunan konut için ücret ödemesi gerekmiyordu. Yine de, Leipzig'in çok pahalı bir kent olması ve ailesinin giderek kalabalıklaşması, zaman zaman bestecinin geçinmekte zorlanmasına neden olmuştu. Bununla birlikte çok tutumlu ve ayakları yere basan bir yaşam tarzını benimseyen Bach ve Anna Magdalena, her zaman kazandıklarıyla yetinmeyi bildiler. Hatta besteci öldüğünde varislerine, belirli bir miktar nakit para bile kalacaktı.

Yeni Görevi İçin Kantatlar

Bach, yeni görevine başlar başlamaz, Lutherci kilisenin vazgeçilmez ayin müzikleri olan kantatlara el attı. Pazar günleri ve dini bayramlarda yapılan ayinler sırasında söylenen kantatlar, her gün için değişik bir metin üzerine bestelenirdi. O günün kilise takvimindeki sırasına göre, yapılan dua ve sonrasında söylenen kantat farklı olurdu. Bir yıl içinde yaklaşık 60 kadar farklı kantat seslendirilirdi. Zaman içinde, kantat metinleri çeşitli kişiler tarafından bir kitap halinde

toplanmış ve pek çok besteci tarafından bestelemişti. Bunların arasında Bach'tan önceki Thomas kantoru Kuhnau, Telemann ve Fasch da vardı. Kantorlar ayinler için yeni eserler besteledikleri gibi, daha önce bestelenen kantatları da kullanırlardı. Çeşitli arya ve resitatiflerden oluşan kantatlarda, koronun da önemli bir yeri vardı. Kantat Yılı'nın başlangıcı olarak "Trinitatis"ten (Kutsal Üçlü Yortusu) sonraki ilk pazar günü kabul edilirdi. Bu tarihler kilise takvimi içinde yaklaşık bir aylık süre içinde yıllara göre değişiklik gösterirdi.

Bach'ın görevine resmi olarak başlaması, 1723 Kantat Yılı'yla aynı zamana denk geliyordu. 30 Mayıs 1723'te Thomas Kilisesi'ndeki ayinde yeni kantorum ilk kantatı seslendirilmiş ve o günlerde yayımlanan bir habere göre oldukça beğeni kazanmıştı (BWV 75). Bach kilise yöneticilerinin kendinden istedikleri, ayinlerdeki müziği en iyi ve kaliteli hale getirme görevini büyük bir ciddiyetle ele almıştı. İnanılmaz bir hızla her ayın için yeni bir eser hazırlıyor ve bunların olabildiğince kusursuz seslendirilmesine gayret ediyordu. Böylece Leipzig, yepyeni bir kantat repertuarına sahip olmaya başlamıştı. İlk yıl için bestelenen kantatların bazıları, daha önceki yıllarda bestelediği eserlerden müzikler içeriyor veya onların değişik düzenlemelerinden oluşuyordu. Bunun başlıca nedeni, bestecinin okuldaki işinin ve diğer kiliselerdeki müzik organizasyonun, kendisine neredeyse hiç boş vakit bırakmamasıydı. Her hafta yaklaşık otuz dakikalık yeni bir kantat bestelemek zorunda olan Bach için soluk alacak zaman yok gibiydi. Yalnızca Paskalya öncesine denk gelen perhiz dönemindeki ayinlerde kantat söylenmiyordu. Yaklaşık bir aylık bir süreyi kapsayan bu dönemde, Paskalya sırasında seslendirilmesi gelenek halini alan pasyonlar ve mayıs sonunda başlayacak yeni kantat yılı için hazırlık yapmak gerekiyordu.

Bestecinin 1723-24 dönemini kapsayan ilk kantat yılına baktığımız zaman altmışiki kantat bestelediğini görüyoruz. Bu sayıya 25 Aralık 1723'te Noel ayininde seslendirilen *BWV 243a Magnificat* ve 7 Nisan 1724'te Paskalya ayininde seslendirilen *BWV 245 Johannes Pasyon* dahil değil. Bu kantatların metinlerinin farklı kişilere ait olması, bestecinin kendine belirli bir kantat kitabı seçmediğini gösteriyor. Böylece inanılmaz bir çalışma temposu içine giren Bach'ın ikinci kantat yılına göz attığımızda çok daha şaşırtıcı bir tabloyla karşılaşırız. 11 Haziran 1724'te başlayan ikinci yıl kantatları, Bach'ın bu alandaki yaratıları arasında ayrı bir yere sahiptir ve "Koral Kantatlar" olarak anılmaktadır. Eserlerin incelendiği bölümde ayrıntılı bir biçimde ele alınmasına karşın "Koral Kantatlar"ın müzik tarinindeki yerine kısaca değineceğiz.

Bach koral kantatlarının metnini seçerken, farklı bir yöntem uygulamaya çalışmıştı. Yüzyıllardır, kilisede birlikte söylenen ve zaman içinde kitaplarda toplanarak, her bölge için ayrı ayrı derlenen ilahi sözlerini, kantatlarına çıkış noktası olarak almıştı. Aryaların ve resitatiflerin ilk iki dizesini bu ilahilerden aynen almış, sonrasında da aynı içeriği çağrıştıracak başka sözler kullanmıştı. Böylece bir anlamda rahibin vaazındaki konuların, kantat boyunca da tekrarlanmasını sağlayarak, sanki konunun iyice yerleşmesini istemişti. Ayrıca koral kantatların en önemli özelliklerinden biri, ilk ve son bölümün aynı kilise koralinin sözleri üzerine bestelenmesiydi. Günümüzde koral kantatları ilginç kılan bir başka nokta, eserlerin metin yazarıyla ilgili kesin bir bilginin olmayışı. Bildiğimiz tek gerçek, metinlerin aynı elden çıkmış olması ve Bach'ın seçim sırasında bu kişiyle birlikte çalışması. Müzik tarihçisi Alfred Dürr, tüm Bach kantatlarını incelediği dev eserinde, koral kantatların metin yazarını bilemediğimizi söyler-

ken, bir başka önemli Bach araştırmacısı Christoph Wolff, büyük olasılıkla bu kişinin Andreas Stübel olduğunu yazıyor. Stübel, Thomas Kilisesi'nin okulunda uzun yıllar rektör yardımcılığı yapmış biriydi ve gerek din bilgisi gerekse edebiyat bilgisi bu işi yapmaya uygundu. Koral kantatların bir başka ilginç özelliği de, henüz kantat yılı tamamlanmadan, 25 Mart 1725'te Bach'ın bu türe son vermesidir. Besteci büyük bir titizlikle, hepsini aynı şemaya uygun olarak yeni bestelediği kırk kantatın ardından, aniden bu kalıptan vazgeçmiştir. Wolff'a göre bunun nedeni, metin yazarının ölmesidir. Gerçekten, Andreas Stübel, üç günlük bir hastalığın ardından 27 Ocak 1725'te beklenmedik şekilde ölmüştür. Büyük olasılıkla ölmeden önce, 25 Mart'a kadar olan kantatların metinlerini tamamlamış ve besteciye ulaştırmıştı. Böylece aynı şemaya uygun olarak yazılan metinleri bestelemeyi sürdüren Bach, böylesine titiz ve kapsamlı bir çalışma için, hemen yeni bir çalışma arkadaşı bulamayacağından, geriye kalan on-dört kantat için değişik metinleri kullanmak zorunda kalmıştır. İkinci yıl o döneme dek bestelediği eserlerin tümü yeni yapıtlar olmasına karşın, 25 Mart'tan sonraki ilk pazar günü, eski bir kantatını çaldırmıştır (*BWV 4*). Bunun bir nedeni de, 1 Nisan 1725 günü Paskalya olduğu için, metnin bu özel günü vurgular nitelikte olması gereği idi. *BWV 4* eser sayılı kantat bestecinin ilk kantatları arasındaydı ve büyük olasılıkla Mühlhausen'de veya Weimar'da olduğu dönemde Paskalya için bestelenmişti. Yapıtın bir başka özelliği, bir yıl önceki Paskalya ayininde de (9 Nisan 1724) çalınmış olmasıydı. Büyük bir gayretle, Leipzig için yeni kantatlar bestelemeye başlayan bestecinin, iki yıl üst üste, Paskalya gibi önemli bir ayini eski eserleriyle geçiştirmesi, ne denli zor durumda kaldığının en iyi açıklamasıdır.

Paskalya ayininin ardından üç pazar günü daha, değişik metinler

üzerine kantat besteleyen Bach, 22 Nisan'dan, kantat yılının sonuna dek kalan dokuz hafta için tek bir metin yazarının, Mariane von Ziegler'in metinlerini kullanmıştır. Ancak bunlar, önceden bestelediği koral kantatlar formunda değildir. Böylece çok ilginç bir proje tamamlanamadan yarım kalmıştır. Bach daha sonraki yıllarda bu yoğunlukta bir daha kantat bestelememiştir. Üçüncü yıl için elimizde otuzaltı yeni kantat bulunuyor. Bu dönemde Bach, kendi eski kantatlarının yanı sıra kuzeni Johann Ludwig Bach'ın (1677-1731) onsekiz yapıtını da kullanmıştır. Bu dönem içinde bestelenen kantatlar 1727 Şubatına dek sürüyor, ancak bu tarihten sonra gittikçe seyrekleşiyor. Bestecinin ölümünden hemen sonra yayımlanan eser katalogundan, Bach'ın beş kilise yılı için kantat bestelediğini öğreniyoruz. Bunlar yaklaşık üçyüz kantat ederken, besteciye ait, günümüze ulaşmış ikiyüz kadar kantat vardır ve bunların bir kısmı da Leipzig öncesi dönemde bestelenmiştir. Eğer bu bilgi doğruysa, ne denli büyük bir hazinenin kayıp olduğunu insan düşünmek bile istemiyor. Bach'ın ikinci kantat yılından sonra, yavaş yavaş bu türe olan ilgisinin azaldığını görüyoruz. Daha doğrusu, üç yıl içinde bestelediği yapıtlarla, Leipzig kenti için yepyeni bir kantat repertuarı oluşturmuş oluyordu. Hemen her pazar günü veya kutsal gün için en az dört yeni yapıt bestelemişti ve bunların dönüşümlü olarak çalınmaları halinde, dört yılda bir aynı esere sıra gelecekti. Bach sonraki yıllarda, çeşitli nedenlerle kantat bestelemeye devam edecekti.

İlk Fikir Ayrılıkları

Besteci aynı dönem içinde, kentteki kiliselerin ayin müzikleriyle de ilgileniyordu. Thomas Kilisesi'nden başka, Nikolai Kilisesi, Yeni Kilise ve Petri Kilisesi Bach'ın sorumluluğundaydı. Leipzig'deki kili-

selerin müzikal yapılarının oldukça karmaşık bir düzeni vardı. Bach Thomas Kilisesi'nde "Kantor" ve "Müzik Yöneticisi" olarak görev yaparken, Nikolai Kilisesi'nde yalnızca müzik yöneticisiydi; ona bağlı bir kantor daha vardı. Ayrıca her iki kilisede de birer orgcu görevliydi. Yeni Kilise ile Petri Kilisesi'nin durumu biraz daha değişikti. 1704'te Telemann'ın kurduğu vokal müzik ve çalgı topluluğunu kendine rakip olarak gören eski kantor Kuhnau, uzun süre bu toplulukla savaşıp, ancak Telemann'ın Yeni Kilise'de orgcu olarak göreve başlamasından sonra, onun topluluğunun bu kilisede ayinler sırasında görev almasına engel olamamıştı. Böylece Telemann'dan beri, Yeni Kilise'nin orgcusu, aynı zamanda müzik yöneticisi olarak görevini sürdürüyordu. Thomas kantorumun buradaki görevi koroyla ilgiliydi. Dördüncü kilise olan Petri Kilisesi'nin ayinlerinde yalnızca motet söylenmesi için, kantor buradaki koroyla da ilgilenmek zorunda kalıyordu.

Kiliselerde söyleyen korolar, Thomas Okulu'nda yatılı okuyan elibeş çocuktan oluşuyordu. Bunlar kendi aralarında dörde bölünerek her bir kiliseye dağılıyorlardı. I. Koro olarak adlandırılanlar, en iyi öğrencilerden oluşuyordu ve Thomas Kilisesi'nde söylüyorlardı. II. Koro, Nikolai Kilisesi'nde; III. Koro, Yeni Kilise'de ve IV. Koro, Petri Kilisesi'nde görev yapıyordu. Her korodan sorumlu bir koro şefi vardı ve kantor bunların çalışmalarını denetliyordu. Kiliselerde görevli çalgıcılara gelince, bunlar "Stadtmusik Collegium" adı verilen kent müzikhaneleri olarak görev yapanlardan ve okulun yetenekli öğrencilerinden oluşuyordu. Öncelikle Thomas Kilisesi'ndeki kantatların seslendirilmesinde görev alıyorlardı. Az önce değindiğimiz gibi, 1704'ten beri, Telemann'ın kurduğu ve Yeni Kilise'de görev yapan bir topluluk daha vardı. Çoğunluğunu üniversite öğrencilerinin oluşturduğu ve "Collegium Musicum" adını alan bu topluluğun Bach ile iliş-

kisini daha sonra ayrıntılı bir biçimde ele alacağız.

Leipzig Kent Meclisi sorumluluğunda olan bu kiliselerden başka, bir de üniversitenin kilisesi olarak görev yapan Paulin Kilisesi vardı. Hatırlanacağı gibi, Bach, Köthen'deki görevine başlamadan kısa bir süre önce buradaki orgu denemek için Leipzig'e çağırılmıştı. Geleneksel olarak, yalnızca özel kutlamalarda ve dört büyük dini bayramda ayin yapılan Paulin Kilisesi müziğinden de Thomas Kilisesi kantoru sorumluydu. Bu görev, çok yoğun bir çalışma temposu gerektirmediği için, kantorlar tarafından kolaylıkla üstleniliyordu. Kilise üniversitede gerçekleştirilen törenler sırasında da tören salonu olarak kullanılıyordu. 1709'da, üniversitenin 300. kuruluş yıldönümü kutlamaları sırasında seslendirilen kantatı da zamanın kantoru Kuhnau bestelemişti, zaten besteci üniversitede hukuk eğitimi almıştı.

Bu tarihten sonra üniversite yöneticileri, kendi kiliselerinde de her pazar ayin yapmaya karar verdiler. Doğal olarak bundan kimin sorumlu olacağı sorusu herkesi düşündürüyordu. Kantor Kuhnau, Yeni Kilise'de yaşadığı sorunlardan sonra otoritesini zayıflatacak yeni bir olaya yol açmamaya özen gösteriyordu. Böylece Paulin Kilisesi'nde uzun süre yalnızca bir orgcuyla yetinildi ve ayrı bir müzik yöneticisi atanmadı. Üniversite yöneticileri Kuhnau'yla çatışmaya girmek istemiyorlardı. 1721'de, Nikolai Kilisesi orgcusu Johann Gottlieb Görner, ek bir ücret talep etmeden Paulin Kilisesi'ndeki müzikle de ilgilenmeye başladı. Kuhnau'nun ölümünün ardından, kantor seçimi henüz sonuçlanmamışken, 3 Nisan 1723'te, üniversite yöneticileri Görner'i Paulin Kilisesi'ndeki "Yeni Ayinlerin" (1709'dan sonra her hafta yapılmaya başlanan ayinler bu adla, gelenekselleşmiş olan dört büyük ayin de "Eski Ayin" olarak anılıyordu) müzik yöneticiliğine getirdiler. Eski ayinlerin sorumluluğu yine kantorda olacaktı.

Bu şartlar altında göreve başlayan Bach, kent meclisinin de çok fazla haberi olmadan uygulamaya konmuş bu durumdan rahatsız oluyordu. Nikolai Kilisesi'nde kendine bağlı olarak çalışan biriyle, küçük bir kilisede ve kısıtlı bir konumda bile olsa, otoritesini paylaşmayı istemiyordu. Dayanak olarak da, önceki kantorum böyle bir uygulamaya razı olmadığını öne sürüyor ve Görner'in durumunun, boşluk döneminden kaynaklanmış bir uygulama olduğunu savunuyordu. Ayrıca üniversite yönetimi, dört ayinde besteleyeceği kantatlar için, kendisine verileceği duyurulan ücretin yarısını ödemek istiyordu. Böylece bütçelerinde, kendi müzik yöneticileri için para kalmasını sağlayacaklardı. 1723'te başlayan bu tartışmalar kent içinde halledilemeyince, Bach çareyi 1725'te, Kral II. August'a bir dilekçeyle başvurmakta buldu. Büyük olasılıkla 14 Eylül 1725 tarihli dilekçesini saraya elden verdi. Çünkü aynı günlerde Sophien Kilisesi'ndeki Silberman Orgunda bir konser vermek için Dresden'e davet edilmişti. Ancak saraydan hiçbir yanıt çıkmadı. Bunun üzerine 3 Kasım ve 31 Aralık'ta iki dilekçe daha yazan Bach, işin peşini bırakmayacağını saraya da anlatmak ister gibiydi. Sonunda saray durumun araştırılmasına karar verdi ve üniversiteden açıklama istedi. Uzun yazışmalar pratikte çok büyük bir değişiklik sağlamadı. Ancak Bach, kendisine verileceği söylenen ücretin tümünü almaya hak kazandı; müzik direktörü yine Görner'di. Bu olaylar ve yazışmalar sırasında, Bach aslında iki gücün kuvvet gösterisi arasında kalmıştı. Sorunun kaynağında, üniversitenin kent meclisinden olabildiğince bağımsız hareket edebilme isteği yatıyordu. Bach, Görner'le dostluğunu yaşamı boyunca sürdürdü. Bach, yaratılış olarak kişisel çekişmelerle, sanatsal olayları birbirinden çok iyi ayırabilen biriydi. 1729'da, Görner, Thomas Kilisesi'ne orgcu olarak başvurduğunda, başka adaylar olmasına karşın onu seç-

ti, çünkü hakkı olduğuna inanıyordu ve org çalması bu görevi yapabilecek düzeydeydi. Ayrıca bestecinin ölümünden sonra, Anna Magdalena, dört küçük çocuğu için bir vasi tayin edilmesini istediğinde, aile dostu sıfatıyla Görner'in bu görevi yapmasına karar verildi ve kimsenin buna bir itirazı olmadı.

Bach, kendinden önceki kantorlarla karşılaştırıldığında, müzik yöneticiliği yönü ağır bassa da, öğretmenlik yükümlülüklerini de aksatmadan yerine getiriyordu. Okuldaki ellibeş yatılı öğrenciden başka, Leipzigli ailelerin çocuklarından oluşan yüz kişiyi aşkın bir grup daha vardı. Bach'ın oğulları da bunların arasındaydı. Okul, bağışlar ve kent meclisinin ayırdığı bütçeyle varlığını sürdürüyor, ek olarak düğün ve cenazelerde kantor koroyla birlikte görev yapıyordu. Ayrıca Noel zamanı yollarda söylenen şarkılar, Thomas Kilisesi'nin okulunda okuyan öğrencilerin işleriydi. Tüm bu yan işler ücret karşılığı yapılıyordu ve hem okula hem de katılanlara ek bir gelir sağlıyordu. Ancak okul dışındaki bu işler bazen eğitimi aksatabiliyordu. Özellikle kışın kötü havada yapılan görevler, çocukların hem eğitimine engel oluyor hem de korodaki performanslarını etkiliyordu. Yüzyıllardır süren bazı alışkanlıkların değişmesi gerekiyordu. Ancak bunun için rektör çok yaşlıydı ve köklü değişiklikler yapmaya hiç yanaşmıyordu.

Bach yeni öğrenci alınacağı zaman bunların müzikal yeteneklerini en ince ayrıntısına dek ölçmeye özen gösterirdi. Elimizde bulunan bazı sınav notları bestecinin, başvuran öğrenciler hakkındaki düşüncelerini bizlere aktarıyor. Örneğin rektörün Latince yanıtlarına dikkat çektiği Gottlieb Michael Wünzer için Bach şu notu eklemiş: "Yukarıda adı geçen Wünzer zayıf bir sese ve bilgiye sahip, ancak zaman içinde kendi çalışmasıyla faydalı olabilir." Aynı sınavdaki diğer adaylar için tuttuğu notlar da ilginçtir: "Thüringen'den 19 yaşındaki Johann

Christoph Schmied, çok güzel bir tenor sese sahip ve nota okuması çok iyi.”¹

Bach, okuldaki derslerden fırsat bulabildiğinde, hafta sonundaki ayin için müzik hazırlamak zorundaydı. Bu özellikle ilk yıllarda onun çok zamanını alıyordu. Eserin orkestra ve koro için kopya edilmesi sırasında Bach, öğrencilerden ve aile fertlerinden de yardım istiyordu. Özellikle karısı Anna Magdalena, bu konuda her geçen yıl besteciye daha çok yardım etmeye başlamıştı. Hafta içinde yazımı tamamlayan kantatın, ancak cumartesi günü bir kez prova edilme şansı oluyordu. Neredeyse yalnızca genel provayla konserlere çıkılıyordu. Kuşkusuz o dönemde müzik yapma alışkanlığı günümüzden oldukça farklıydı. Her hafta aynı tarz eseri çalmak ve söylemek, bir süre sonra belirli bir kolaylığı beraberinde getiriyordu. Ancak Bach'ın kantatlarını incelediğimizde, bazılarının özellikle çok güç ve ustalık isteyen pasajlar içerdiğini görürüz. Böylesine kısıtlı bir sürede, böylesine zor eserleri, günümüzde alıştığımız, kusursuzluk derecesinde yorumlamanın çok kolay olmadığı da bir gerçek.

Leipzig'de ilerleyen yıllar boyunca aile üyeleri de kalabalıklaşıyordu. Ancak Bach'ın önceki evliliğinde olduğu gibi, doğan çocukların pek çoğu erken yaşlarda yaşama veda ediyordu. Bunun nedenlerinden biri, o yıllarda genel sağlık şartlarının yeterli olmamasıydı. Ancak Bach'ın Leipzig'de yaşadığı konutun da bunda biraz etkisi vardı: Çok eski bir bina olan okulla aynı çatı altında bulunan kantorun konutu, okuldan gelebilecek her türlü hastalığa açıktı. Özellikle kış aylarında bir türlü önü alınamayan hastalıklar ve salgınlar, hemen kantorun evine de bulaşıyor ve burada bulunan yeni doğmuş bebeğin sağlığını

¹ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach II*, s. 61.

tehdit ediyordu. 1732'de tamamlanan okulun yenilenme çalışmaları-
nın ardından, hem öğrenciler için daha sağlıklı mekânlar yaratılmış
hem de kantorum konutu genişletilmişti. Bach'ın, Anna Magdalena'dan
olan onüç çocuğundan yalnızca altısının yaşaması ve bunların, dördü-
nün 1732 yılından sonra doğmuş olması, okuldaki yenilemenin sağ-
lık açısından ne denli etkili olduğunu gösteriyor.

1729, bestecinin Leipzig'de geçirdiği altı yıl sonunda bazı önemli
değişiklikleri de beraberinde getirdi. Öncelikle 19 Kasım 1728'de
ölen Köthen Prensi Leopold'un kaybı besteci için çok önemliydi. Bach
unvanlarını kullanırken, kendini önce "Köthen Sarayı Müzik Yönetici-
si" olarak tanıtır. Onun için kantorkluk her zaman ikinci plandaydı.
Leopold'un ölümüyle sadece basit bir unvan kaybetmemiş, aynı za-
manda güvendiği ve danışabileceği soylu bir dost yitirmişti. Bu yüz-
den 23 ve 24 Mart 1729'da prensin anısına gerçekleştirilen ayinin
müziklerini bestelemişti (BWV 244a). Bu eserinde, kısa bir süre önce
Leipzig'de seslendirdiği BWV 244, *Matthäus Pasyon*'dan bazı bölümler
de kullanmıştı. Anna ayininden yaklaşık bir ay kadar önce, besteci ve
eşi, Weißenfels'e bir yolculuk yapmışlardı. Anna Magdalena'nın aile-
sinin yaşadığı bu kente yapılan yolculuk, Bach için oldukça faydalı
geçti. Dük Christian'ın doğum günü şerefine, şubat ayında gerçekle-
şen bu gezi sırasında Bach, "Saksonya-Weißenfels Sarayı Müzik Yöne-
ticisi" unvanını almıştı.

Aynı yıl büyük oğlu Wilhelm Friedemann Bach, Leipzig Üversi-
tesi'ne kaydolmuştu. Bu aile için önemli bir gelişmeydi. Nesiller bo-
yunca müzikçi olan Bachlar, genellikle üniversite eğitimine gerek
duymamışlardı. Çünkü yaptıkları işi, çoğunlukla aile üyelerinden bir
ustanın yanında öğrenmişler, çıraklık eğitiminin ardından da düzenli
gelir getirecek bir iş peşinde koşmuşlardı. Bu iş çoğunlukla orgcu-

luk, kent müzisyenliği ya da bir soylunun sarayındaki yöneticilik olmuştı. Hatırlanacağı gibi, Bach çocukluk günlerinde oldukça iyi bir eğitim görmüştü. Özellikle Lüneburg'da gittiği okul, dönemin eğitim seviyesinin çok üzerindeydi. Ancak oğlunun üniversite eğitimi, artık bazı şeylerin başka türlü yapılacağı bir dünyanın habercisiydi. Kendi kuşağından besteciler arasında da üniversite eğitimi almış olanlar bulunmasına karşın, Bach'ın ailesinde bu Friedemann'la başladı; daha sonra Carl Philipp Emanuel de aynı yolu izleyecekti. Johann Christoph Friedrich ise, 1749'da kaydolduğu üniversiteden, babasının sağlığının bozulması üzerine 1750'de ayrılarak kendine bir iş bulmak zorunda kalacaktı. Kuşkusuz aile üyelerinin eğitimlerindeki bu olumlu gelişmede, Leipzig gibi kültür yönünden çok gelişmiş bir kentte oturmaının da rolü büyüktü.

Bach'ın 20 Mart 1729'da, eski öğrencisi Christoph Gottlob Wecker'e yazdığı mektuptan, bestecinin kentteki "Collegium Musicum"un yönetimini üstlendiğini öğreniyoruz. Bu Bach'ın yaşamındaki çok olumlu gelişmelerden biriydi ve o güne dek Georg Balthasar Schott'un yönetiminde çalışmalarını sürdüren topluluk, Schott'un Gotha kentine kantor olarak atanmasıyla Bach'ın yönetimine geçmişti. 1701'de Telemann tarafından kurulan Collegium Musicum'un yönetimini devralması, Bach'ın Leipzig'de de çalgı eserlerine yönelmesini sağlayacaktı.

Bu arada Bach 1729 yılında iki ölüm haberiyle sarsıldı: Bu ölümlerden ilki, Friedelena Bach'ın temmuz ayı sonlarındaki ölümüydü. 1708'den beri aile içinde olan Maria Barbara'nın evlenmemiş kardeşi Friedelena, Anna Magdalena'nın en büyük yardımcıları arasındaydı. Çocukların bakımında genç kadına yardım eden Friedelena Bach'ın 30 Temmuz'da yapılan cenaze töreninin ardından, tüm aile çok üzülmüştü.

Ancak Bach'ın çalışma ortamını etkileyecek bir başka ölüm ekim ayı içinde yaşandı. Okulun rektörü Johann Heinrich Ernesti, yetmiş-yedi yaşında hayata veda etti. Kırkbeş yıldır okulun rektörlüğünü yapan Ernesti için Bach, cenaze töreninde seslendirilmek üzere BWV 226 *Motet*'i besteledi. Ernesti aynı zamanda üniversitede profesör olduğu için cenaze töreni Paulin Kilisesi'nde yapıldı. 20 Ekim 1729'da yapılan cenaze töreniyle Thomas Okulu'nda bir dönem noktalanmış oluyordu. Okulda yenilik yapılmasını ve öğretim sistemin günün şartlarına daha uygun hale getirilmesini uzun süredir isteyen kent meclisi yöneticileri, Ernesti'nin yerine seçecekleri kişide, bu niteliklerin de bulunmasına dikkat etmeye kararlıydılar. Yeni rektörün kim olacağı Bach için de çok önemliydi. Eğitim sisteminin alacağı yeni yön, müzik derslerini derinden etkileyecek ve bestecinin meslek yaşamında belirleyici olacaktı, çünkü kent meclisindeki yöneticilerle arası gün geçtikçe bozuluyordu.

İlk anlaşmazlıklardan biri 1727'de yaşanmıştı ve bunda Bach'ın yanlış davranmasının payı büyüktü. O dönemde, kilise ayini sırasında söylenen ilahiler bölgelere göre değişiklik gösterir ve her bölgenin bir kitabı olurdu. Leipzig'deki kiliselerde yıllardan beri Dresden Dua Kitabı'ndan seçilen parçalar ayin sırasında okunurdu. Bunun ayinlere göre dağılımını genelde kantor belirlerdi. Ancak 1727'de Nikolai Kilisesi papazlarından Gottlieb Gaudlitz, ayinler sırasında söylenecek parçaları kendi belirlemek için yönetimden ve Bach'tan izin istedi. Önceleri bu isteğe karşı çıkmayan besteci, bir süre sonra olumsuz görüş bildirdi. Böylece yeni bir yazışma konusu daha çıkmış oluyordu. Bu konuyla ilgili karşılıklı suçlamalar ve çekişmeler sürerken, yeni bir anlaşmazlık konusu olarak, okula alınması düşünülen öğrencilerin durumu, kantoru ve idarecileri karşı karşıya getirdi.

1729 yılının bahar aylarında yapılan sınavda, komisyon tarafından okula alınmasına karar verilen öğrencilerin pek çoğunu Bach, müzikal yönden yeterli bulmuyordu. Aynı tarihlerde bestecinin Collegium Musicum yönetimini alması da idarecilerin pek sıcak bakmadığı bir konuydu. Daha doğrusu, yeni görevi nedeniyle birlikte çalışma olanağı bulduğu genç müzisyenler yüzünden, Bach'ın kent müzikçilerinden eskisi kadar faydalanmayacağını ve bunun da müzisyenlerin gelirinde bir azalmaya neden olacağını düşünüyorlardı. Oysa iki kilisede birden sürdürülen yoğun ayin programı, her zaman için dışarıdan destek almayı gerektiriyordu.

İşte tam bu olayların alevlendiği bir dönemde rektör Ernesti öldü. Böylece kent meclisi üyeleri yeni bir sorunla karşı karşıya kaldılar, üstelik bu kez kantor seçimindeki gibi bir yanılgıya düşmek istemiyorlardı. Bu düşünce, yeni rektörü seçmek için toplanan mecliste açıkça dile getirildi. Kent meclisi Bach'ın Leipzig'i fazla umursamayan tavrını doğru bulmuyordu. Soylu sarayların kendisine verdiği müzik yöneticiliği unvanını her zaman birinci sırada kullanan Bach, iyi bir müzisyen olabilirdi, ancak bir kantor olarak onların istediği niteliklere sahip değildi. Böylece, kantora sağlanan ek bütçeleri iyice kısan meclis, aynı zamanda koronun seviyesinin yetersiz olmasından da kantoru sorumlu tutuyordu. Bu durum Bach'ın canını gün geçtikçe daha fazla sıkmaya başladı. Rektör seçiminin uzaması, kent meclisinin kendine karşı takındığı düşmanca tavır, bir süredir aklında oluşmaya başlayan yeni bir yer düşüncesini önplana çıkardı. 1730 yılına ait, okulun yan gelirlerinden elde edilen bütçenin dağılımını gördüğünde Bach'ın sıkıntısı daha da arttı. Bir tür ikramiye gibi, 200 Taler'den fazla bir meblağ dağıtılmış, ancak Bach'a buradan hiçbir ödeme yapılmamıştı. Buna çok içerleyen besteci, yeni bir iş aramak konusunda

artık daha ciddi planlar yapmaya başladı. 28 Ekim 1730'da, Lüneburg yıllarından çocukluk arkadaşı olan Georg Erdmann'a yazdığı mektup, hem bu düşüncelerini öğrenmemiz açısından hem de bestecinin özel yaşamına ait günümüze ulaşmış ender yazılı belgelerden biri olması açısından oldukça ilginçtir.¹

Muhterem Beyefendi,

Umarım zat-ı aliniz, bu sadık hizmetkarını, kendisiyle ilgili yazacakları konusunda mazur görür. Sizden gelen ve beni çok sevindiren cevabınızın üzerinden dört yıl geçti. Arzunuz doğrultusunda, yaşadığım tatsız olayları size aktarmama müsamaha göstereceğinizi umarım.

Gençlik günlerimden, Köthen'e kapellmeister oluncaya kadar başımdan geçenler malumunuz. Orada karşılaştığım, merhametli, müzik-sever ve müziği çok iyi bilen bir prens, hayatımı Köthen'de sürdürme konusunda beni düşünmeye sevk etti. Ekselanslarının, eğlence düşkünlü ve sanattan çok fazla anlamayan Berenburg Prensesi'yle yaptığı evlilik, prensi sanat ortamından uzaklaştırmaya başlayınca orada kalmamın güçleştiğini hissetmeye başladım. Tam bu sırada, Tanrıya şükür, Leipzig'deki müzik yöneticiliği ve Thomas Okulu'nun kantoruğu kadrosu boşaldı. Başlangıçta benim için, kapellmeisterlikten kantoruğa geçmenin uygun olmayacağını düşündüm ve bu yüzden kesin kararımı ancak üç ayda verebildim. Yeni görevin önemi bana anlatıldığında, aynı zamanda oğullarının daha iyi tahsil göreceklerini göz önünde bulundurarak ikna oldum ve buradaki yöneticilerin cesaretlendirmesini takip eden imtihan neticesinde işime başladım. Tanrının yardımıyla hâlâ vazifemin başındayım. Ancak, 1- buradaki işin önceden anlatıldığı kadar önemli olmaması, 2- çalışmayı zorlaştıran pek çok sebep olması, 3- Leipzig'in çok pahalı bir kent olması, 4- buradaki idarecilerin tuhaf ve müzikle çok fazla alakalı olmaması sonucu, sürekli öfke, kıskançlık

¹ Besteci mektuplarında oldukça ağıdalı bir dil kullanmıştır. Biz de çeviride bu dili korumaya çalıştık.

ve kontrol altında yaşadığım hissettirildiğinden, geleceğimi başka yerde aramanın vakti geldiğine inanıyorum. Eger, bu naçiz kulunuza uygun göreceğiniz bir iş biliyorsanız veya duyduğunuzda, beni haberdar ederseniz zat-ı alilerine minnettar kalacağım. Bu yardımınızın, benim Leipzig'de eksikliğini derinden hissettiğim pek çok şeyin zevke dönüşmesine vesile olacağını hayal ediyorum.

Şimdiki kazancım 700 Taler civarında, daha az veya çok olması cenazelerden gelen paraya bağlı, üstelik geçen yıl bu para 100 Taler kadar azaldı. Burada hayat o kadar pahalı ki, yüzlerce Taler kazanmama rağmen, Thüringen'de 400 Taler ile, buradakinden çok daha rahat yaşayabilirdim.

Size ayrıca biraz da ev halimden bahsetmek istiyorum. İlk karımın Köthen'de vefatının ardından ikinci kez evlendim. İlk evliliğimden, Weimar'da bizi şerefliendiren ziyaretinizde gördüğünüz üzere, üç oğlum ve bir kızım var. İkinci evliliğimden de, yaşayan bir oğlum ve iki kızım var. En büyük oğlum hukuk eğitimi görüyor, diğer oğullarım da birinci ve ikinci sınıftalar. Büyük kızım evlenmedi. İkinci evliliğimden olan çocuklarım henüz küçük, ilk doğan oğlum altı yaşında. Ama bütün çocuklarımla doğuştan müzisyen olduklarını düşünüyorum; o kadar ki, karımın güzel soprano sesini ve büyük kızımın sağlam ritmini de hesaba katarsak, aile içinde vokal ve çalgısal konserler düzenlememiz bence mümkün gibi görünüyor.

Sizin sabrınızı pek çok lüzumsuz ayrıntıyla taşımadığım ümidiyle, mektubumu burada noktalıyorum.

Ekselanslarına yaşam boyu minnettar kalacağım.

Sadık hizmetkârınız

Leipzig, 28 Ekim 1730

Joh: Seb: Bach.¹

Bu mektup ilk kez Philipp Spitta'nın 1873'te yayımlanan Bach yaşamöyküsünde yer almıştı. Spitta, mektubu bir rastlantı sonucu Mos-

¹ Albert Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, s. 118-119.

kova'da nasıl bulunduğunu eserinin önsözünde anlatıyor. Danzig'de, Çarlık Rusyası elçisi olarak görev yapan Erdmann, 1736 yılında öldüğü zaman, ona ait mektup ve dokümanlar, bir kutuda mühürlü olarak baldızı Bayan Jannewitz tarafından bulunmuştu. Danzig'de daha fazla kalamayan ve taşınma sırasında bir sürü eski mektubu yanında götürmek istemeyen Jannewitz, bu belgeleri Danzig'de bırakmış, belgeler daha sonra resmi görevliler tarafından Moskova'ya gönderilerek arşive kaldırılmıştı. Bach'ın mektubu da bu belgeler arasındaydı. 19. yüzyıl ortalarında, Bach araştırmaları önem kazanınca, Spitta da eseri üzerinde çalışmaya başlamış ve Moskova Arşivi'nde görevli bir arkadaşı aracılığıyla böyle bir mektuptan haberdar olmuştu. Bir başka büyük Bach araştırmacısı olan Albert Schweitzer ise kitabında, mektupta kullanılan dilin, iki eski arkadaşın birbirine karşı kullanabileceği dile pek uymadığını belirterek, Erdmann ve Bach arasındaki dostluğun çocukluk günlerinde kalmış olabileceğine dikkat çekiyor. Ancak burada asıl üzerinde durulması gereken, Bach'ın gerçekten Leipzig'den ayrılıp başka bir yere gitmeyi ciddi olarak düşünmesidir. Danzig'de olan Erdmann'dan yardım istemesi, o bölgelerde bestecinin kulağına çalınmış bir iş olanağından kaynaklanıyor olabilir. Bach'ın mektubunu yazdığı günlerde, Danzig'deki Meryem Ana Kilisesi müzik yöneticisi olan Maximilian Dietrich Freißlich'in sağlık durumu çok bozuktur. Tıpkı Bach gibi Thüringen bölgesinde doğmuş olan Freißlich'in yerine kimin geçeceği bazı çevrelerde konuşuluyordu, ama müzik yöneticisinin üvey kardeşi Johann Balthasar Christian, bir süre önce Danzig'e yerleşerek kardeşinin yerine geçme hazırlıklarına başlamıştı. Bach'ın aklından bu görev geçmiş olsa bile (gerçekten de 10 Nisan 1731'de Freißlich ölmüştü), Leipzig'den çok daha az kazançlı bu görevi bestecinin ciddi olarak düşünmesi için pek neden yoktu. Her şey-

den önce oğullarının daha iyi bir eğitim alması için Leipzig'e geldiğini açıklayan Bach'ın, böyle bir değişikliği ciddi olarak istememiş olması gerek. Büyük olasılıkla Bach'ın mektubu, Leipzig'deki pek çok olumsuz olayın üst üste gelmesi sonucu kaleme alınmış bir çeşit iç dökme yazısıydı.

Erdmann mektubunun yazıldığı günlerde, Leipzig kent meclisi tarafından atanan yeni rektör de resmen görevine başlamıştı ve bu isim Bach'ın çok yakından tanıdığı Johann Matthias Gesner'di. Bestecinin Weimar günlerinden yakın dostu olan Gesner'in gelmesi okulda bir süre için, özellikle Bach açısından, çok olumlu bir havanın esmesine neden olmuştu. Weimar'daki lisede rektör yardımcısı olarak görevli olan Gesner, müziğe çok meraklı ve organizatör yanı sıra çok kuvvetli biriydi; ayrıca Bach'a büyük bir hayranlık duyuyordu. Uzun süredir okulda yapılması düşünülen yeniliklerle de ilgilenen Gesner, öncelikle öğrencilerin çok yetersiz olan barınma sorununu çözmekle işe başladı. Okul esaslı bir yenilenme geçirdi. 1731 Mayısından, 1732 Nisanına dek devam eden tamir süresince Bach da, okulla aynı çatı altında bulunan evinden çıkarak, Dr. Christoph Donndorf'un Hainstraße'deki evine taşındı. Thomas Okulu'nun yenilenen binası, bestecinin bir kantatıyla (müziği ne yazık ki kayıptır) 5 Haziran 1732 günü yeniden faaliyete geçti. Böylece Bach ailesi de daha geniş bir mekâna sahip olmuştu. Eski konuta iki kat eklenmiş, herkes için daha fazla yer ortaya çıkmıştı.

Collegium Musicum

Bach'ın Leipzig yıllarında yeniden çalgı müziğine yönelmesinin en önemli nedeni, 1729 Martında kentteki Collegium Musicum Topluluğu'nun yönetimini devralmasıdır. Leipzig'de, 17. yüzyıl boyunca,

müziğe yetenekli üniversite öğrencilerinden oluşan gruplar, kentteki çeşitli müzik olaylarının ayrılmaz parçasıydı. Ancak bunlar belirli bir isim altında düzenli olarak çalışmıyor, gerek duyuldukça kentteki müzik yöneticilerinin gayretiyle bir araya geliyordu. 1701 yılında, müziğe çok meraklı olan hukuk öğrencisi Georg Philipp Telemann yaklaşık kırk kişilik bir orkestra oluşturarak "Collegium Musicum" adını vermişti. Büyük bir çoğunluğu üniversite öğrencilerinden oluşan bu topluluğun yönetimini, Telemann'ın Leipzig'den ayrılmasının ardından, 1705'ten itibaren, Georg Melchior Hoffmann üstlenmişti. Hoffmann'ın on yıl süren yönetimi sırasında, topluluğun sayısı zaman zaman altmış kişiye kadar çıkmış ve üyeler arasında geleceğin ünlü müzیکçilerine rastlanır olmuşt u. Önceki sayfalarda adından söz ettiğimiz Dresden'deki kemancı Johann Georg Pisendel bu isimlerden biriydi. Hoffmann'ın 1715 yılındaki ani ölümü üzerine kısa bir süre yönetimden Johann Gottfried Vogler sorumlu olmuş, 1718'den başlayarak da, Georg Balthasar Schott, Collegium Musicum'un yönetimini üstlenmişti. Topluluk önceleri Yeni Kilise'deki ayinlerde görev almanın dışında, çeşitli özel konserler ve kutlamalarda da çalışıyordu. Bir süre sonra, Paulin Kilisesi'nde de benzer bir topluluk kurulmuştu ve Bach'ın döneminde bunun yöneticisi Johann Gottlieb Görner'di.

1723 yılında Collegium Musicum'un konserlerinde önemli bir değişiklik oldu ve topluluk, kentteki en önemli lokallerden biri olan Gottfried Zimmermann'a ait kahvede çalmaya başladı. Kente "Küçük Paris" adının yakıştırılmasına neden olan café'ler, 1700'lü yılların başında birbiri ardına açılmaya başlamıştı. Avrupa'da, büyük bir hızla moda olmaya başlayan kahve içme alışkanlığının sonucu olarak, Pazar Meydanı'nın hemen arkasında, Leipzig'in en işlek caddelerinden olan Catharinenstraße'deki Gottfried Zimmermann'ın kahvesi, günümüzde-

ki kafeterya ve pastanelerin ilk örnekleri arasındaydı. Yaklaşık yüzelli kişi alabilen kahvenin salonunda, haftanın belirli günlerinde Collegium Musicum konserler vermeye başladı. Kış aylarında cuma günleri saat yirmi ile yirmiiki arasında, yaz aylarında da çarşamba günü açık havada saat onaltı ile onsekiz arasında düzenlenen konserler, kentteki panayırlar süresince salı ve cuma günleri yirmi ile yirmiiki arasında gerçekleşirdi. Zimmermann'ın lokalinde büyük beğeni kazanan bu etkinliklere kısa zamanda yeni bir rakip çıktı ve Johann Gottlieb Görner yönetimindeki topluluk, Enoch Richter'in lokalinde, perşembe günleri saat yirmi ile yirmiiki arasında konserler vermeye başladı.

Kentin müzik yaşamına bir anda renk katan bu etkinlikler, soylu saraylarında uzunca bir süredir yapılmakta olan "Tafelmusik"lerin (Sofra Müziği), bir anlamda halka indirilmiş şekliydi. Saraylarda uzun yemekler süresince ve sonrasında sofradakileri eğlendirmek için yapılan müzikler, bu kez halkın gittiği lokallerde düzenlenir olmuştu. Bu konserler için dinleyicilerden ücret alınmıyor, ancak konser öncesinde ve sonrasında yenen yemeğin ve içilen kahvenin parası tahsil ediliyordu. Konserleri düzenleyenler bunlardan oldukça iyi kazanç sağlamış olmalı ki, Gottfried Zimmermann, Bach'ın yönetimindeki topluluk için çeşitli çalgıların alımını üstlenmişti. Alınan çalgıların içinde iki keman, bir viyola, iki fagot ve iki kontrbasın olması, özellikle kalabalık bir topluluğu desteklemek için gerekli olan sürekli bas enstrümanlarının seçildiğini gösteriyor. ♡

Bach, 1729'da Collegium Musicum'un yönetimini üstlenmeden önce de, pek çok kez toplulukla birlikte çalışmıştı. Kendinden önceki yöneticiyle iyi bir dostluğu olduğu için, kalabalık bir kadro gerektiren eserler çaldıracağı zaman ve çeşitli özel konserlerde topluluğun elemanlarıyla müzik yapıyordu. Ancak yönetimi üstlendikten sonra,

topluluğun konserlerinden ve programından tümüyle sorumlu olduğu için, yeni bir yaratı döneminin içine girmişti. Collegium Musicum için gereken eserlerin çoğunluğu çalgı müziği olmakla birlikte, topluluk zaman zaman vokal müzik örnekleri de seslendiriyordu. Bach'ın bu nedenle bestelediği en tanınmış vokal eser *BWV 211 Kahve Kantatı*'dır. Bestecinin dindışı kantatları arasında ayrı bir yeri olan *Kahve Kantatı*, hem konserlerin verildiği mekâna bir gönderme yapıyor hem de kentte gittikçe yayılan kahve içme alışkanlığını değişik bir yönden gözler önüne seriyordu. Eserde kızının kahve tiryakiliğiyle nasıl baş edeceğini bilemeyen babanın sorunlarını, esprili bir dille işlerken, Bach büyük olasılıkla kendi kızlarıyla yaşadığı fikir ayrılıklarını göz önünde bulundurmuydu. Sadece bu eser bile, bestecinin güncel ve moda konularda da nasıl etkili bir müzik anlatımı kullanabildiğinin en iyi örneğidir.

Bach, Collegium Musicum'un yönetimini 1737'de bir süre bırakmasına karşın, 1739 Ekiminde yeniden üstlendi. Aradaki iki yıl boyunca yönetimden, Yeni Kilise'de görevli müzik yöneticisi Carl Gottlieb Gerlach sorumlu oldu. Gerlach, Bach'ın yöneticiliği sırasında da, zaten onun asistanı ve yardımcısıydı. Bestecinin bu görevi neden bıraktığı hakkında fazla bir bilgimiz olmamakla birlikte, büyük olasılıkla haftalık konserlerin programlarını düzenleme sorumluluğu, bir süre sonra Bach'ın tüm vaktini alır hale gelmiş olmalı. Bu dönem içinde de, besteci zaman zaman özel konserlerde topluluğu yönetmeyi sürdürüyordu. Bu konserlerden biri de 28 Nisan 1738'de gerçekleşmişti ve Bach'ın öğrencisi Mizler'in yazdıklarına göre seslendirilen kantat, bestecinin "yeni zevki" ne denli yakından tanıdığını gösteriyordu. Ne yazık ki sözü geçen eserin notaları günümüze ulaşamamıştır. 1739 Ekiminde de Collegium Musicum'un yönetimini yeniden

devralan Bach, konser verdikleri lokalin sahibi Gottfried Zimmermann'ın 1741'deki ölümüne dek görevini aksatmadan sürdürmüştür. Zimmermann'ın ölümü ardından da Bach'ın yönetiminde konserlerine devam eden topluluk, 1746'da bestecinin görevi yeniden Gerlach'a devretmesiyle bir süre daha etkinliklerine devam etmiştir.

1743 yılında, Leipzig'deki soylular ve sermaye sahiplerinden bir grup, "Das Große Concert" (Büyük Konser) adıyla yeni bir konser dizisi başlatmıştı. Kentteki iki Collegium Musicum'dan da üyelerin katılımıyla başlayan yeni dinletiler önceleri yine bir lokalin salonunda yapılıyordu. Gerlach'ın da bu organizasyonla ilişkisi vardı, ancak Bach bilindiği kadıyla bu konserlerde aktif olarak rol almadı. 1750'den sonra kentteki Collegium Musicum'ların etkinlikleri yerini tümüyle yeni konser organizasyonuna bıraktı. Ancak Yedi Yıl Savaşları sırasında, pek çok sanat olayı gibi bu konserlere de ara verildi. 1763'te savaşın sona ermesiyle Johann Adam Hiller, yeni bir konser dizisi başlattı. Bu konserler bir süre sonra akustığı çok iyi olan, panayır sırasında kumaş dokumacılarının mallarını sergiledikleri bina olan Gewandhaus'ta yapılmaya başladı. Böylece bugün Avrupa'nın en ünlü ve eski orkestraları arasında yer alan topluluk, ismine kavuşmuş oluyordu. Hiller'in ardından çeşitli şeflerin yönetiminde çalışan topluluk 1835'te, Felix Mendelssohn'un idareyi ele almasıyla birlikte 19. yüzyıl orkestraları içinde önemli konuma geldi. Günümüze dek daima ünlü ve önemli şeflerin yönetiminde çalışan orkestra, Kurt Masur'un 1996 yılında ayrılmasının ardından, 1998-99 konser sezonundan beri Herbert Blomstedt'in yönetimindedir. Blomstedt, orkestranın tarihindeki onsekizinci müzik yöneticisidir. Böylece Leipzig kentinin Collegium Musicum'la başlayan sürekli konserler dizisi, üçyüz yıldır serüvenini sürdürüyor.

Bach'ın Collegium Musicum'un programına aldığı kendi eserlerinin büyük çoğunluğunu klavsen eserleri oluşturur. Bunların hemen hepsi, daha önceki dönemlerde bestelenmiş konçertoların uyarlamasıdır. Bunun en önemli nedenlerinden biri, konserlere Bach ve oğullarının solist olarak katılması ve ayrıca, bestecinin o günlerin en popüler çalgısı olan klavsenin olanaklarını tümüyle denemek istemesidir. Bach, Vivaldi'nin *Op. 3, No. 10, Si minör Dört Keman Konçertosu*'nu (RV 580, dört klavsen için düzenlemiş (BWV 1065) ve büyük olasılıkla oğullarıyla birlikte solist olarak konsere katılmıştı. Bu tarihlerde bestecinin ünlü enstrüman yapımcısı Gottfried Silbermann ile, forte-piano yapımı üzerinde görüşmeler yaptığını biliyoruz. Yaptığı orglarla haklı bir üne kavuşan Silbermann, Bartolomeo Cristofori'nin uyguladığı çekiç tekniğini daha da geliştirerek kuvvetli ve hafif çalmaya olanak veren yeni bir çalgı (forte-piano) için Bach'ın fikrini almıştı. Silbermann'ın yaptığı ilk modellerin performansından hoşnut olmayan besteci, çalgıda eksik gördüğü yönleri detaylı olarak bildirmişti. 1730'lu yılların başında yapılan ilk Silbermann forte-pianolarını Bach büyük olasılıkla, Collegium Musicum'la açık havada verdiği konserlerde kullanabilmeyi ummuş, ancak çalgının sesinin yeteri kadar kuvvetli olmaması ve başka olumsuz yönler yüzünden bundan vazgeçmişti. Zaten, önceleri Bach'ın eleştirilerine içerleyen Silbermann, çalgının yapımına uzun bir süre ara vermiş ve bestecinin önerileri doğrultusunda geliştirdiği yeni modelini 1745'te yeniden yapmıştı.

Bach, Collegium Musicum'un konserlerini, sadece haftalık olağan dinletilerle sınırlamıyordu. Özellikle Dresden'deki kraliyet ailesinin (Saksonya Elektörleri, aynı zamanda Polonya Kralı olarak taç giyiyordu) Leipzig ziyaretleri sırasında özel konserler düzenliyordu. Haftalık konserlerin programları hakkında çok detaylı bilgiye sahip olmama-

mıza rağmen, özel konserlerde çalınan eserleri tümüyle biliyoruz. Bach bu tarz konserleri, topluluğun yönetimini almadan da, bir anlamda konuk yönetici olarak düzenliyordu. Kraliyet ailesi için düzenlenen bu tip konserlerde seslendirilen kutlama kantatları için Bach genellikle 50 Taler ücret alıyordu ve bu rakam bestecinin yıllık ücretinin (Thomas Kilisesi'nden resmi olarak 100 Taler alıyordu) yarısıydı. Yaklaşık altmış yıl sonra, 1791'de Mozart'a *Requiem* için önerilen ücret de 50 Taler'di. Ayrıca bu konserlerde seslendirilen kantatların metinleri de, tıpkı dini kantatlarda olduğu gibi, bastırılarak dinleyicilere satılıyor ve geliri Bach'a kalıyordu. Bu baskı sayılarından yaklaşık olarak konserlerdeki seyirci sayısını da çıkarabiliyoruz. Kışın kapalı mekânda verilen konserler, salonun büyüklüğüne bağlı olarak yüzelli kişi civarında seyirci tarafından izlenirken, bahçe konserlerinde bu sayı iki yüze kadar çıkıyordu. Ancak çok özel kutlamalar için düzenlenen açık hava konserlerinde yediyüz adet metin basıldığını biliyoruz. Bu 30.000 nüfuslu kentin yaklaşık yüzde ikisine denk geliyordu. Ayrıca Pazar Meydanı'nda yapılan bu tip konserlere, kent dışından da çok sayıda insanın geldiğini ve her dinleyicinin metin almadığını da unutmamak gerekiyor. Bu konserler bir anlamda günümüzde, stadyumlarda veya büyük kent parklarında düzenlenen konserlerin ilk örneklerinden sayılabilir.

Böylesine özel bir konser 5 Ekim 1734'te, bir yıl önce tahta çıkan Kral III. August'un kente gelmesi onuruna düzenlenmişti. Kralın Leipzig'e geleceği ancak üç gün önce öğrenilince, besteci çok kısa zamanda, önceden August'un 7 Ekim'deki doğum günü için tasarladığı ve büyük bir kısmını tamamladığı kantatından (BWV 206) vazgeçerek, kutlamanın havasına uygun bir eser yaratmayı başarmıştı (BWV 215). Kutlama çok görkemli olmuş, kantattan önce fener alayı eşliğinde bir

geçit yapılmıştı; büyük olasılıkla bunun için de ayrı bir müzik bestelenmişti, ama günümüzde bu eser kayıptır. Altıyüz öğrenci ellerinde meşalelerle kentin ana caddelerinden geçerken, yüksek rütbeli dört subay çaldıkları tören müziğiyle onlara eşlik ediyorlardı. Üç trompet ve bir davuldan oluşan bu müzik grubu ve öğrenciler, kralın meydana bakan locası önüne geldiklerinde, belediye binası önündeki koro da kendilerine katıldı. Kral, kraliçe ve saraya mensup kişiler, bir süre sonra başlayan kantatı sonuna dek dinleyerek, Leipzig kentinin kendilerine gösterdiği konukseverliğe yanıt vermiş oldular.

Bach eserinde iki koro ve kalabalık bir nefesli grubu kullanmıştı. Özellikle trompetler ve timpani kantatın görkemli havasına büyük katkı yapıyordu. Bu gecenin besteci açısından tek olumsuz yanı, konserin ardından, dostu trompetçi Gottfried Reiche'nin ani bir kalp krizi sonuncunda ölmesi oldu. Uzun zamandır kent müzikçisi olarak görev yapan altmışyedi yaşındaki Reiche'nin kalp krizi geçirmesinde, büyük olasılıkla yakılan meşalelerin çıkardığı dumanın ve yorgunluğun da etkisi vardı.

Bach bu kantatına ve bazı başka kantatlarına "dramına per musica" (Müzikli Oyun) başlığını koyarak, adeta küçük çaplı konsertant operalar tasarlamıştı. Bach ve opera konusu, genellikle yüz yıllardır müzik tarihçilerini ilgilendirmiş ve herkes, bestecinin dönemin moda ve gözde formu olan operadan uzak durmasını değişik görüşler ışığında açıklamaya çalışmıştır. Her şeyden önce Bach'ın görev yaptığı hiçbir kentte, opera temsilleri verilmiyordu. Hatırlanacağı gibi, öğrencilik günlerine rastlayan Hamburg gezisinde, bestecinin o yıllarda büyük ilgi uyandıran opera temsillerini izlemiş olabileceğinden söz etmiştik. Bach'ın Hamburg dışında Dresden'de de opera izlediğini biliyoruz. Saksonya'nın başkenti olması nedeniyle, her zaman çok iyi opera

sanatçılarını barındıran bu kent, İtalyan opera sanatçılarının uğrak yeri konumundaydı. Leipzig'deki opera temsilleriyse 1720'de kesintiye uğramıştı. 1693'te Nicolaus Adam Strungk, kentte bir opera kurma izni almış ve kendi eseri *Alceste*'nin temsiliyle Leipziglileri bu sanatla tanıştırmıştı.

Ancak Leipzig'deki opera temsilleri daha çok Almanca eserlerdi ve ağırlıklı olarak kentteki dört panayır süresince oyun sahneleniyordu. Thomas Kilisesi kantoru Kuhnau, operaya karşı tavır almıştı ve okuldaki öğrencilerin bu kuruma katılmalarına kesinlikle karşı çıkıyordu; ona göre opera, en iyi şarkıcılarını elinden alıyordu. Bu düşmanlığın temelinde, Kuhnau'nun bestelediği bir sahne eserinin başarısız olmasının yattığı bazı müzik tarihçileri tarafından ileri sürülse de, yaşlı kanturun kentteki hiçbir yeniliğe sıcak bakmadığını biliyoruz. Strungk'un 1700'deki ölümünün ardından kısa bir süre Telemann operayla ilgilenmiş ve bazı sahne eserleri bestelemişti. Ancak varlığını uzun süre devam ettiremeyen opera, 1720 yılında, Bach kente gelmeden üç yıl önce kapanmış ve Leipzig düzenli opera temsillerine ancak Bach'ın ölümünden onaltı yıl sonra, 1766'da kavuşabilmişti.

Hatırlanacağı gibi, Bach'ın Thomas Kilisesi'yle yaptığı anlaşmanın bir maddesinde, kilisedeki müziğin operaya benzememesi şartı da vardı. Böylece dini ve dindışı müziğin farkı belirtilmek istenmişti. Ancak Bach, dindışı kantatlarında çoğunlukla opera benzeri bir anlatım benimsemiş, belirli bir konusu olan ve belirli karakterlerin ön plana çıktığı eserler yaratmıştır. Az önce söz ettiğimiz BWV 206 eser sayılı kantattan başka, BWV 211 *Kahve Kantatı*, BWV 212 *Köylü Kantatı*, BWV 201 *Phoebus ve Pan'ın Mücadelesi* ve BWV 213 *Herkül'ün Zor Seçimi* bu tarz eserlerdir. 206 eser sayılı kantat, aslında Kral III. August'un 7 Ekim 1734'teki doğum günü için düşünülmüştü. Ancak aynı tarihler-

de kralın Leipzig'e gelmeye karar vermesi üzerine kent yöneticileri, aynı tarihlere rastlayan taç giymenin birinci yılı için bir tören planlamışlardı. Bunun üzerine Bach, yukarıda anlattığımız kutlamalar için, günün önemine uygun bir başka kantat bestelemişti (BWV 215). 206 eser sayılı kantatı da 1736'da, kralın doğum gününde seslendirmişti. Bu eserin önemli özelliklerinden biri, metinde kullanılan dört ırmağın, farklı kişileri ve ülkeleri temsil etmesiydi. Bunlar, Polonya'yı temsil eden Vistül Irmağı (III. August'un Polonya Kralı olması), Saksonya'yı temsil eden Elbe (August'un Saksonya Elektörü olması), Avusturya'yı ve Habsburg Hanedanını ve İmparatorluğu temsil eden Tuna (August'un karısı Maria Josepha, Habsburg hanedanına mensuptu) ve Leipzig kentini temsil eden Pleiße Irmağı'ydı. Böylece tıpkı bir operadaki kişiler gibi, kantat boyunca çeşitli karakterler ortaya çıkıyor ve sahnelenmenin olmadığı kısa bir "dramma per musica" yaratılmış oluyordu. Bestecinin diğer dindışı kantatlarında da benzer bir yapı hakimdi.

Böylece Bach, meslek yaşamı boyunca kendisinden hiç opera istenmemesine karşın bestelediği kantatlarla küçük sahne eserleri yaratmıştı. Ayrıca opera kariyerinin çok farklı bir gelişme gösterdiğinin farkındaydı. Orgcu ve kent müzikçileri yetiştiren bir ailenin üyesiydi ve opera bestecisi olarak bir kariyere başlama şansı hiç olmamıştı. 1730'da Dresden Sarayı için aranan müzik yöneticisinin, her şeyden önce operayı eski gücüne kavuşturabilecek kişiler arasından seçilmesi gerektiğini çok iyi bildiği için, bu göreve hiç başvuruda bulunmadı. Gerçekten Johann Adolph Hasse 1731'de Dresden'e çağırılmış ve 1733'te resmen müzik yöneticiliğine atanmıştı. Hasse'nin Dresden'de 13 Eylül 1731'de sahnelenen ilk operası *Cleofide*'nin temsili için bu kente giden Bach, 14 Eylül'de Sophien Kilisesi'ndeki Silbermann or-

gunda, çok başarılı bir konser vermişti. Bu olay bile, bestecinin gerçek ününün, Leipzig'deki onca başarılı esere karşın, hâlâ efsanevi org çalışında gizli olduğunu gösteriyor.

Okul Yönetimiyle Anlaşmazlıklar, Saray Besteciliği

Bach'ın Thomas Okulu'yla olan anlaşmazlıkları, yeni rektör Johann Mathias Gesner'in göreve başlamasıyla büyük ölçüde ortadan kalkmıştı. Bestecinin Weimar yıllarından dostu olan Gesner, Bach'a büyük hayranlık duyuyor ve onun müziğini her fırsatta yüceltiyordu. Okuldaki müzik çalışmalarına bizzat katılarak kantoru onurlandıran yeni rektör, aynı zamanda bu davranışıyla Bach'ın öğrencilerinin ve diğer yöneticilerin gözünde de farklı bir konuma gelmesini sağlamıştı. Gesner, 1738 yılında, Thomas Okulu'ndan ayrıldıktan yaklaşık dört yıl sonra kaleme aldığı bir yazıda Bach'ın yeteneğini, org çalmadaki ustalığını mitoloji kahramanlarıyla karşılaştırarak övüyordu. Gesner için öğrencilerden oluşan koronun sesi, gökyüzünde meleklerden oluşan "ilahi koro"yla eşdeğerdi. Okulun gereksinim duyduğu yenilenme çalışmaları da ancak onun döneminde yaşama geçirilebildi.

Ancak bu mutlu ve uyumlu dönem ne yazık ki çok uzun sürmedi. Leipzig Üniversitesi'nde bir türlü profesörlük alamayan Gesner, 1734'te Göttingen'e gitmek zorunda kaldı. Burada kendisine yeni kurulmakta olan Felsefe Bölümü dekanlığı önerilmişti. Böylece Bach için, yeniden belirsizlik ve kararsızlık dönemi başlamış oluyordu. Gesner döneminde, okul yöneticileri ve kent meclisi üyeleriyle oldukça uyumlu bir hava içinde çalışan besteci, yeni seçilecek rektör konusunda endişeliydi. Yıllar geçtikçe de, bu endişesinin haksız olmadığı ortaya çıktı. Çünkü Bach, 1730'lu yılların ortalarından başlayarak, ölümüne dek rektör ve yöneticilerle sık sık karşı karşıya gelecek

ve uzun süreli fikir ayrılıkları, her iki taraf için de sıkıntılı günler geçmesine neden olacaktı.

Yeni rektör Johann August Ernesti, 21 Kasım 1734'te görevine başladığında, okul binasında şerefine yapılan toplantıda Bach'ın bir kantatı seslendirildi. Müziği günümüze ulaşmayan eseri sayesinde Bach, 1731'de Gesner tarafından rektör yardımcılığına getirilen Ernesti'le iyi bir çalışma ortamı yaratmayı umuyordu. Bach göreve başladığı zaman rektör olan Johann Heinrich Ernesti'yle aynı adı taşımasına karşın, onunla bir akrabalığı bulunmayan yeni rektör ve okulun kantoru arasındaki ilişkiler önceleri kötü sayılmazdı. Henüz rektör yardımcısıyken bestecinin 1733'te doğan oğlu Johann August Abraham'ın vaftiz babası olan Ernesti, rektör seçildikten sonra da, 1735'te doğan Johann Christian'ın vaftiz babalığını yapacaktı.

1 Şubat 1732'de ölen Kral II. August'un ardından ülkede ilan edilen altı ay süreli yas, Bach'ın görevlerinin bu süre içinde azalmasına neden oldu. Çünkü belirli ayinler dışında müzik yasaktı ve bu durum bestecinin aklında geleceğe ait bazı fikirlerin filizlenmesine neden oldu. Ölen kral gibi, onun yerine tahta geçecek olan oğlu da Katolikliği benimsemişti ve veliahtlık günlerinden başlayarak güzel sanatlara ve müziğe büyük bir ilgi duyuyordu. Habsburg Hanedanı'na mensup eşi Maria Josepha'yla birlikte Dresden'deki operanın en sadık izleyicileri ve koruyucuları konumundaydılar. Zaman zaman temsillerde rol alacak sanatçıların kimler olacağına dair ayrıntılarla bile ilgileniyor, aynı zamanda çocuklarını gerçek birer müzisyen olarak yetiştiriyorlardı. Böyle bir sanat ve müzik dostunun tahta geçerek Saksonya Elektörü ve Polonya Kralı olması, Bach'ın aklına, bir eser besteleyerek yeni Kral II. Friedrich August'a ithaf etme fikrini getirdi. Belki bu sayede, Dresden'den bir "Saray Besteciliği" unvanı alabilirdi. Bu unvan onun

için Leipzig'deki yöneticilere karşı bir kalkan konumundaydı.

Yeni besteleyeceği eseri için Bach, kralın Katolik olmasını da göz önünde bulundurarak, "Kyrie" ve "Gloria" bölümlerinden oluşan bir missa seçti. Katolik kilisesinin ana ayin müziği olan missaların Kyrie ve Gloria bölümleri Lutherci kiliselerde de söyleniyordu. Bach yeni eseri için bazı eski kantatlarındaki müziklerden de faydalanmasına karşın temelde büyük korolu ve gösterişli bir eser ortaya çıkarmıştı. Bu yapıt, sonraki yıllarda yeni bölümler eklenerek günümüzde bestecinin en önemli vokal eserleri arasında sayılan BWV 232, *Si minör Missa*'nın ilk versiyonuydu. Bach'ın eseri bu şekliyle Leipzig'de çaldırıp çaldırmadığını kesin olarak bilmiyoruz. Eğer çalınmışsa, bunun 20 veya 21 Nisan 1733 tarihine rastlaması gerekiyor. Çünkü bu tarihte, henüz yas dönemi sona ermeden yeni kral Leipzig'e gitmiş ve kentin ileri gelenleriyle tanışmıştı. Bu nedenle düzenlenen özel ayinde yeni missa seslendirilmiş olabilir. Ancak Bach'ın asıl amacı, eseri Dresden'de seslendirerek orada krala sunmaktır.

Elimizdeki bilgiler, eserin Dresden'de kralın katılımıyla seslendirildiğini kanıtlamaya yeterli değil, ancak bazı gelişmeler, missanın büyük olasılıkla 26 Temmuz 1733'te Sophien Kilisesi'nde seslendirilmiş olabileceğini gösteriyor. Her şeyden önce Bach'ın büyük oğlu Wilhelm Friedemann, 1732 Temmuzundan beri Dresden'deki Sophien Kilisesi orgcusu olarak görev yapıyordu ve bu org kentteki en iyi enstrümandı. Bach eserin nota yazımını ve kopyalanmasını, diğer kantatlarında olduğu gibi Thomas Okulu öğrencileriyle birlikte yapmamış, sorunu tümüyle aile içinde çözmüştü. Partilerin büyük bir bölümünü besteci kendi yazarken, karısı ve iki oğlu da ona yardım etmişlerdi. Eserin kapağındaki yazı, Dresden Sarayı kopyisti Gottfried Rausch tarafından kaleme alınmıştı. Genelde, sarayda görevli besteci Jan Dismas Zelenka için çalışan Rausch'un katılımı, olaya Zelenka'nın

da katıldığını ve saray orkestrasının büyük olasılıkla seslendirmede görev aldığını gösteriyor. Ayrıca Bach'ın, yeni krala ithaf ettiği eserin partisiyonuyla birlikte yazdığı mektubun 27 Temmuz tarihini taşıması ve bu tarihin pazartesi gününe denk gelmesi, eserin bir gün önce özel bir öğleden sonra konserinde, Sophien Kilisesi'nde seslendirilmiş olabileceğini akla getiriyor. Mektubun içeriği de, doğrudan saraya teslim edilmiş olduğunu düşündürüyor. Çünkü Leipzig'deki yöneticilerden herhangi birinin yazılanlardan haberi olması, Bach açısından oldukça kötü sonuçlar doğurabilirdi. Söz konusu mektupta şöyle deniyordu:

Haşmetli Elektör, Majesteleri,

Size en son çalışmalarından birini, en hürmetkâr duygularla affınıza sığınarak sunuyorum. Bunu kötü bir eser olarak görmeyip, dünyaca meşhur yüce gönlünüzle değerlendirmenizi ve koruyuculuğunuzu benden esirgememenizi diliyorum. Bir süredir Leipzig'deki iki önemli kilisede müzik yöneticiliği yapıyorum ancak burada, uzak durmaya çalıştığım halde, benim dışımda gelişen olaylar sonucu, görevlerimde bazı kısıtlamalar yapıldı.

Majestelerinin lütfuyla, sarayındaki bir görevin tevcihi, gerekli mercilere en iyi cevap olacaktır. Bu naçiz kulunuza büyük şeref bahşedecek mütevazı dilekler uygun görüldüğü takdirde, her zaman kilise ve çalgı müziği alanında tüm gayretimle Majestelerinin emrinde olacağımı haddim olmayarak belirtmek isterim.

Majestelerine sonsuz sadakatlarını sunan, sadık hizmetkân

Johann Sebastian Bach¹

Bu satırlardan da anlaşılacağı gibi, henüz Gesner'in rektör olduğu dönemde bile Bach, Leipzig'deki görevinden hoşnut değildi ve yeni

¹ Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach*, s. 399.

bir görev olmasa bile, soylu bir unvanın kendine kalkan olabileceği düşüncesindeydi. Ancak Dresden'deki işler bestecinin umduğu hızda işlemiyordu. Uzun süre başvurusuna bir yanıt alamayan besteci, üç yıl sonra, bu kez sarayda etkili olabileceğini düşündüğü Kont Hermann Carl von Keyserlingk aracılığıyla isteğini yineledi. Dresden Sarayı'nda 1733'ten beri Rus elçisi olan Keyserlingk ve Bach arasında yakın bir dostluk kurulmuştu. Bu kez kral bestecinin isteğini görmezden gelmemiş ve onu "Saray Orkestrası Bestecisi" unvanıyla ödüllendirmişti. Kralın mührünü taşıyan belgeyi, 19 Kasım 1736'da Dresden'de Kont von Keyserlingk'in elinden alan Bach, sonunda amacına ulaşmıştı.

1730'lu yıllara göz attığımızda, bestecinin Collegium Musicum konserlerinin yanı sıra düzenli ve bilinçli olarak bir başka projesini daha yaşama geçirdiğine tanık oluyoruz. 1731'den başlayarak on yıl boyunca Bach, *Clavier Übung* (Piyano Çalışması) başlığını verdiği eserlerinin basımıyla ilgilendi. Aslında 1726'dan beri klavsen için partitolarını bastırıyordu. İlk yayımlanan eserin başında, basım masraflarının besteci tarafından üstlenildiği ve yeni notaların yayımlandığının duyurulacağı belirtiyordu. Önceleri Bach, civar kentlerdeki arkadaşlarının yardımıyla, notaların ne kadar alıcıya ulaştığını denetliyordu. 1731'de Op. I olarak yayımlanan *Clavier Übung*'un ilk bölümünde altı partita yer alıyordu ve yetmişüç nota sayfasından oluşmuştu (BWV 825-830). Basım masraflarını Bach karşılamıştı. Dört yıl sonra yayımlanan ikinci bölümde *İtalyan Konçertosu* ve bir *Fransız Uvertürü* yer alıyordu (BWV 971, 831). Bu kez yayıncı Nürnbergli Christoph Weigel'di. *Clavier Übung*'un üçüncü bölümü 1739'da, dördüncü bölümü de 1741'de yayımlandı. Dördüncü bölümün orijinal başlığı "İki Klavyeli Klavsen için Aria ve Çeşitlemeleri"ydi (BWV

988). Günümüzde *Goldberg Çeşitlemeleri* olarak anılan eserin, çoğunlukla anlatıldığı gibi, bir sipariş üzerine değil, baştan beri *Clavier Übung*'un bir parçası olarak tasarlanmış olması daha akla yatkın geliyor. Üçüncü bölümünü org için çalışmaların oluşturduğu *Clavier Übung* sayesinde Bach, klavyeli çalgılar alanında eşsiz bir çalışma kitabı oluşturmuştu. Nota basımının, kitap basımına oranla daha pahalı olduğu o dönemde, *Clavier Übung* oldukça pahalı sayılabilecek bir fiyata satıldı. Örneğin ilk bölüm (73 sayfa) için 2 Taler isteniyordu, oysa aynı fiyata 994 sayfalık bir müzik teorisi kitabı satın almak olasıydı. Üçüncü bölümün (77 sayfa) fiyatı 3 Taler'di. Bu nedenle notaları ancak gerçekten konuya ilgi duyan ve parası olanlar alabiliyordu. Yine de, basılı notalar sayesinde Bach'ın adı, Avrupa'nın diğer ülkelerinde de duyulmaya başlamış ve ünlü İtalyan besteci Padre Martini, onun ne denli büyük bir deha olduğunu anlادığını söylemişti.

Bach 1735'te, ailesinin kapsamlı bir soyağacını çıkarmış ve kendinden önce bestelenmiş eserleri kaydetmişti. Daha sonra Carl Philipp Emanuel Bach'ın, "Alt-Bachisches Archiv" (Eski Bach Arşivi) adıyla andığı ve büyük olasılıkla babasının da aynı adı verdiği bu katalog, Johann, Heinrich, Christoph ve Michael Bach'ın eserleri ve yaşamları hakkında kısa notlardan oluşuyordu. Buradaki bir başka ilginç nokta, Bach'ın kendinden besteci olarak söz etmemesiydi. Amcası için bu kelimeyi kullanan Bach, kendi çalıştığı yerleri ve unvanlarını ayrıntılı olarak yazmış, ancak o tarihte, henüz Dresden Sarayı tarafından "Saray Bestecisi" olarak atanmadığı için, kendini bu kategoriye sokmamıştı. Bunun bir başka nedeni de, kantorluk ve müzik yöneticiliği gibi görevlerin, o dönem için, pratikte beste yapmayı da gerektirmesiydi. Eser bestelemekle, yüksek bir makam tarafından besteciliğinin tasdiklenmesinin farklı şeyler olduğunu düşündüğü için,

1736'da yılında bu unvanı resmen alıncaya dek, kendini besteci olarak adlandırmadı.

1736'da okul içinde başlayan bir tartışma, yaklaşık iki yıl boyunca rektör ve kantör arasında gerginliğe neden oldu. Daha önceki olaylarda olduğu gibi, kesin bir sonuca bağlanmadan küllenen ve üstü örtülen bu kriz, ne yazık ki, Bach'ın okul idarecilerine ve çalıştığı kuruma karşı, yaşamının sonuna dek hep kırgın kalmasına neden oldu. Aslında çözümü çok basit gibi görünen olayın temelinde, yine Bach'ın kendine ait olduğuna inandığı yetkilerini, başkasına devretmeme kararlılığı ve ısrarı vardı.

Tartışma, okul öğrencilerinden kurulu dört koroyu yöneten şeflerin atanmasıyla ilgiliydi. Bach'ın yardımcısı konumundaki bu kişilerin nasıl atanacağı hakkında yönetmeliklerde açık bir madde olmamasına karşın, eski kantör dönemindeki uygulama, bu yardımcılarının atanması sorumluluğunun kantorda olması yönündeydi. Sonuç olarak, kendi yardımcılarını seçmek, bir kişinin en doğal hakkı olmalıydı. Ancak 1736'da rektör Ernesti, birinci koronun şefi olan Gottfried Theodor Krauß'u disiplinsiz davranışları nedeniyle görevinden uzaklaştırdı. Bach'ın bulunmadığı bir evlenme töreninde koroyu yöneten Krauß'un, bazı öğrencileri haksız yere cezalandırdığı ortaya çıkınca, besteci sorumluluğu üzerine almak istemiş, ancak rektör koro şefini suçlu bulmuştu. Bunun üzerine, dört koro şefi arasında yeni bir görevlendirme yapmak gerekmişti. Yeni görevlendirmeyi kendi yapan rektör, ikinci koronun şefi Johann Gottlob Krause'yi birinci şef olarak atamıştı. Oysa Bach'ın buna itirazı vardı, çünkü Krause'nin müzik yeteneğini yeterli bulmuyordu. Rektör Ernesti Bach'a, 1735'in sonbaharında, Leipzig dışına (Collmen kentindeki bir düğün için) yaptıkları geziden dönerken arabada konuştuklarını hatırlattı. O tarihlerde, he-

nüz böyle bir atamaya gerek olmadığı halde, koro şefleri üzerine konuşmuşlar ve Bach, Krause için bazı olumsuz görüşler ileri sürmesine rağmen, ona tümüyle karşı çıkmamıştı. Rektörün bunu hatırlatması üzerine Bach, Krause'nin ikinci veya üçüncü şef olarak görev almasına karşı çıkmadığını söylemişti.

Böylece başlayan tartışma zaman zaman komik sahneler de neden oluyordu. Ne rektör ne de Bach kendi söylediklerinden vazgeçtiği için, koroyu yöneten şefler her hafta değişiyor, birinin atadığını diğeri görevden alıyordu. Doğal olarak her iki taraf da kent meclisine defalarca başvurdu. Bu arada Bach'ın "Saray Besteciliği" unvanı onaylanmıştı. Bu onun için bulunmaz bir fırsattı. Durumunu ve kendince haklılığını saraya anlatan bir yazı yazdı ve 1737 Ekiminde gönderdi. Başvurusunun cevabını beklerken, Paskalya Yortusunda kral Leipzig'e geldi. Bach, 28 Nisan 1738'de seslendirilen ama günümüze ulaşamayan bir kantatla kralın onuruna düzenlenen törende yerini aldı. Bu tarihten sonra krizin bir şekilde çözülmüş olduğunu görüyoruz. Çünkü kent meclisinin kayıtlarında konuyla ilgili bir yazı göze çarpmıyor. Ancak olayın iki taraftan birinin "zaferi"yle sonuçlandığını gösterecek bir karar da yok. Tüm bu tartışmalar sürerken görev süresi dolan Krause'nin okuldan ayrılması da ortalığı yatıştırmamıştı, çünkü artık sorun yetki tartışmasına dönüşmüştü. Büyük olasılıkla kral, Leipzig'de bulunduğu sürede, iki tarafla veya kent meclisi üyeleriyle sözlü olarak bu konuyu tartışıp, olayı daha fazla uzatmamalarını istemişti.

Aslında tüm bu tartışmaların temelinde, o yıllarda pek çok okulda baş gösteren eğitim sistemindeki değişim sancıları yatıyordu. O güne dek eğitimin uzmanlaşması çok fazla önemsenmezken, giderek daha titiz davranılmaya başlandı. Bir süre sonra (Bach'tan sonra), müziği ağırlıklı olarak okuyanlar ayrılmaya, diğer öğrenciler için müzik

ikinci planda kalmaya başladı. Rektör Ėrnesti, yeni fikirleri ve eğitimde reformu destekliyordu, ancak bunu yaparken uzlaşmacı bir yöntem izlemiyor ve müziği her zaman küçümsüyordu. Okulda, kendinden önceki rektörün "ilahi koro" olarak adlandırıldığı toplulukta şarkı söyleyenleri, sokak çalgısı olmakla suçluyordu. Müzik eğitimi konusunda, tümüyle gelenekselleşmiş eğitim yöntemlerinden yana olan Bach da, hiç taviz vermeyen karakteriyle karşısına çıkınca, okul içinde yaşanan karmaşanın boyutları artıyordu.

1737'de, az önce anlattığımız tartışmaların en hararetli olduğu günlerde, Bach bir başka konuda daha kendine karşı saldırıya geçildiğini öğrendi. Söz konusu saldırı *Der Critische Musikus* adıyla Hamburg'da yayımlanan bir dergide çıkmıştı ve isim belirtilmemesine karşın, okuyan herkes yazıda Bach'tan söz edildiğini kolayca anlıyordu. Yazı Johann Adolph Scheibe tarafından kaleme alınmıştı. Babası Johann Scheibe, Bach'ın çok değer verdiği bir org yapımcısıydı, Leipzig'deki Paulin Kilisesi'ndeki enstrüman onun elinden çıkmıştı ve Bach tarafından denenerek kullanılabilirliği onaylanmıştı. Oğul Scheibe de Leipzig'de eğitim görmüş ve 1729'da Thomas Kilisesi orgculuğuna başvurmuştu. Ancak çalışı Bach tarafından yeterli görülmemiş ve onun yerine besteciyle önceki yıllarda fikir ayrılıkları ortaya çıkmış olan Johann Gottlieb Görner göreve getirilmişti. Baba Scheibe'yle yakın dost olması Bach'ın seçiminde rol oynamamıştı. 1735'te Hamburg'a giden Johann Adolph Scheibe, 1737'de *Der Critische Musikus* adlı dergiyi yayımlamaya başlamıştı. 14 Mayıs 1737 tarihli altıncı sayıda, adı belirtilmeyen bir yazar tarafından dergiye gönderilen bir mektup yayımlanmıştı. Mektupta yine ad verilmeden bir kentten ve oradaki ünlü bir orgcudan söz ediliyordu. Yazarın Scheibe olduğu çok açıkça belli olduğu gibi, söz edilen kentin Leipzig, söz konusu orgcu-

nun da Bach olduğu hemen anlaşılıyordu:

Bay sonunda’deki müzisyenler arasında ilk sırada. Piyano ve org çalması fevkalade olan sanatçıyla şu sıralarda yarışabilecek sadece bir kişi var. Bu büyük insanın çalışına defalarca tanık oldum. İnsan onun mükemmeliyeti karşısında şaşınıyor ve elleriyle ayaklarını nasıl böyle ustaca kullanabildiğini kavramakta zorlanıyor. En ufak bir yanlış nota çalmadan büyük atlayışlar yapabilmesini ve duruşunu öylesine ustaca değiştirmesini anlamak gerçekten zor.

Bu büyük insan eğer eserlerinde, yüce sanat adına, tantanalı ve karmaşık bir dil kullanmak yerine doğal olanı benimsese, güzelliği kendi sanatıyla gölgelemese, herkesin gurur kaynağı olabilirdi. Çalınması çok zor olan eserlerine kendi parmaklarını mahkûm eden bu kişi, şarkıcılardan ve çalgıcılardan da, gırtlaklarını ve enstrümanlarını, onun parmaklarını kullandığı gibi kullanmalarını bekliyor. Ama bu imkansız. Bu alışılmadık tarz, küçük süslemeler, kısaca onun çalışı, her tür küçük notayı öylesine belirgin olarak ortaya çıkarıyor ki, bu hem armoninin güzelliğini, hem de melodinin anlaşılabilirliğini engelliyor. Tüm partiler, aynı yoğunlukta ve önemde işlenince, insan belirgin bir partiyi izlemekte zorlanıyor. Kısaca müzikte bu yapılanlar, tıpkı bir zamanlar Bay von Lohenstein’in¹ şiirde yaptıklarına benziyor. Gösteriş ve şaşaa, her ikisini de, doğallıktan yapay olana ve yüce olandan karanlık olana sürüklüyor. Aslında yapılanlar akla uygun olmasa bile, insan bu yapıtlardaki yorucu çalışmaya ve boşa giden emeğe hayranlık duymadan edemiyor.²

Günümüzde, bu satırların Bach için yazıldığını düşünmek oldukça garip geliyorsa da, aslında bu yazı, bestecinin yaşadığı dönemde onun müziği hakkında çıkan tek detaylı eleştiriydi. Dönemin gözde sloganı

¹ Daniel Casper von Lohenstein (1635-1683): 17. yüzyılda yaşamış Alman şair, eserlerindeki abartılı benzetmelerle dikkat çekerek.

² Albert Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, s. 156.

“Doğaya Geri Dönüş”tü ve kontrapuanın, ince, titiz ve yoğun yazı dilinin modası geçmişti. Melodi ve yalnlık baş tacı ediliyor, özellikle operada sözün ve müziğin daha uyumlu birlikteliği kimi çevrelerde dile getiriliyordu. Scheibe, bu fikirlerin savunucusu olarak, zaman zaman sonraki yıllarda Wagner’in savunduğu fikirleri ilk dile getirenler arasında sayılıyordu. Özellikle Gluck, onun fikirlerinden çok etkilendiği.

Ancak bütün geçiş dönemlerinde ve yeni akımların doğuşunda olduğu gibi, eski sayılan ve modası geçmiş kabul edilen eserlerin tümü aynı kefeye konuyor ve hepsi aynı şekilde yargılanıyordu. Bach bu eleştiriye doğrudan yanıt vermedi, ancak yazılanlar, dostları ve onun öğrencileri arasında büyük tepki uyandırmıştı. 1738 Ocagında bestecinin dostu ve üniversite hocası Johann Abraham Birnbaum, Bach’ın savunması olarak görebileceğimiz uzun bir yazı yayımladı. Yazıda Bach’tan “Saray Bestecisi” olarak söz ediliyor ve Scheibe’nin görüşlerinin tutarsız olduğu anlatılıyordu. Çünkü sanatın görevi, aslında tanrısal bir kavram olan kusursuzluğa ulaşmaya çalışmak ve bunun için gerekiyorsa, doğada var olanları belli bir düzen ve uyum içinde yeniden şekillendirmekti. Tek başına üst partide yer alan bir ezginin her şeyin üzerinde düşünülmesi ve onun en önemli unsur olarak görülmesi çok yanlıştı. Tüm seslerin bir arada, armoni ve uyum içinde olması gerekirdi ve kusursuzluk burada gizliydi.

İki taraf arasındaki savaş bir süre daha devam etti ve müzik çevrelerinde konuşuldu. Ancak Birnbaum’un zaman zaman karşı saldırısının dozunu kaçırarak, Scheibe’nin yazdıklarını “tek gözlü bir mantığın ürünü” olarak tanımlaması, kuşkusuz tartışma sınırlarını aşıyordu. Çünkü Scheibe, altı yaşında babasının atölyesinde geçirdiği bir kaza sonucu tek gözünü kaybetmişti. Tartışmadaki bir başka ilginç geliş-

me de, 22 Aralık 1739 tarihli dergide Scheibe'nin, Bach'ın bir süre önce yayımlanan *İtalyan Konçertosu* (BWV 971) başlıklı klavsen eserini övmesiydi. Bestecinin yandaşları da, Bach'ın yeniliklere açık olduğunu ve yeni eserlerinde tümüyle yeni zevke uygun şeyler bestelediğini savunuyorlardı. 28 Nisan 1738'de seslendirilen bu kantatın notaları da günümüze ulaşamamıştır. Böylece, Bach'ın yeni zevke uygun olarak neler bestelediğini bilebilmemize olanak kalmıyor. Ancak bestecinin yöntemini göz önünde bulundurunca, ani bir değişikliğin söz konusu olduğunu söylemek mümkün görünmüyor.

Leipzig'deki Aile Yaşamı ya da Anna Magdalena İçin Sarı Karanfiller

Bach'ın Leipzig'deki yaşamını iş ortamından ayrı tutmasına olanak yoktu. Okulla aynı çatı altında olan kantorluk konutunda, büyük olasılıkla, gün boyu süren tartışmaların yankıları devam ediyordu. Bununla birlikte, bestecinin özellikle çalışma odası olarak kullandığı ve “Componir Stube” (Besteleme Odası) olarak adlandırılan mekânda, huzur ve düzen hakimdi. 1732'deki onarımdan sonra üç katlı olarak düzenlenen evin giriş katında, küçük bir hol ve buradan ulaşılan iki oda bulunuyordu. Büyük olasılıkla bunlar evin iki büyük oğlu, Friedemann ve Emanuel'in çalışma ve yatak odalarıydı. Giriş katındaki diğer oda da misafirler için ayrılmıştı. Dar bir merdivenle ulaşılan birinci katta tüm aile üyelerinin kullandığı oturma odası, mutfak, yemek odası, Bach'ın çalışma odası (Componir Stube) ve Bach ile Anna Magdalena'nın yatak odası bulunuyordu. Bu kattaki odaların pencerelerinden bakıldığında, şehrin içinden geçen Pleiße Irmağı'nın kolu ve bakımlı bahçeler görünüyordu. Üstteki iki katta bulunan odalar da, bu geniş ailenin diğer üyeleri için ayrılmıştı. Zaman zaman Bach'ın yanında eğitimlerinin çıraklık dönemini geçiren öğrencilerin odaları

da buradaydı. Bach, Eisenach'taki kendi baba evinde de benzer bir uygulamayla büyümüştü. Ayrıca üst kattaki kapıyı açtığı zaman, Bach'ın okula ulaşmak için yalnızca bir koridoru geçmesi yeterli oluyordu.

1737'de aileye yeni bir üye katıldı. Bu kişi hemen her yıl gerçekleştiren doğumlarla dünyaya gelen bir bebek değil, bestecinin kuzeni Johann Elias Bach'tı. Bach'ın amcası Georg Christoph'un torunu olan Johann Elias, Schweinfurt doğumluydu. Bir süre Jena kentinde teoloji okumuş, maddi sıkıntılar yüzünden eğitimini sürdürmekte zorlanınca, Leipzig'e Bach'ın yanına gelmişti. Bu sıralarda besteci, özel işlerine yardımcı olacak bir çeşit sekretere ihtiyacı olduğu için, Johann Elias'ın evlerinde kalmasını ve çocuklarının eğitimiyle de ilgilenmesini istemişti. Delikanlı bir süre sonra Leipzig'de eğitimini sürdürmeye başlamıştı. 1742'ye dek aileyle birlikte Leipzig'de kalan Johann Elias, Bach'ın pek çok özel mektubunu kaleme almış ve günlük işlerinde besteciye yardımcı olmuştur.

Bach çocuklarının eğitimleri ve iş bulmasıyla her zaman çok yakından ilgilenirdi. Wilhelm Friedemann'ın 1733'te Dresden'de Sophien Kilisesi'nde iş bulması onu çok sevindirmişti. 1746'da Halle'deki Meryem Ana Kilisesi orgculuğu boşaldığında, Bach oğlunun, bir zamanlar kendinin de başvurduğu görevi alması için elinden gelen yardımı yaptı. Carl Philipp Emanuel'in de Leipzig ve Frankfurt an der Oder kentlerinde 1738'e dek süren hukuk eğitiminin ardından, müzisyenlik kariyeri başlamıştı. Eğitimini tamamladığı zaman, Kont Keyserlingk'in oğlu Heinrich Christian von Keyserlingk'e Avrupa'da yapacağı eğitim gezisi süresince eşlik etme teklifi almıştı. Kuşkusuz bu teklifin yapılmasında, iki delikanlının babalarının iyi dost olmasının büyük etkisi vardı. Bach belki de, olanaksızlıklar yüzünden gençlik yıllarında gerçekleştiremediği böyle bir gezinin, henüz iş yaşamının

başlangıcında olan oğlu için çok faydalı olacağını düşünmüştü. Ancak Carl Philipp de, o sıralar veliaht prens olan Friedrich'in yanında çalışma teklifini, eğitim gezisine tercih etti ve Berlin'de kaldı.

Bestecinin Maria Barbara'dan olan (yaşayan) üçüncü oğlu Johann Gottfried Bernhard'in öyküsü, Bach'ın yaşamındaki en hüznü öykülerdendir. 11 Mayıs 1725'te Weimar'da dünyaya gelen Johann Gottfried Bernhard, ağabeyleri gibi 1735'te Thomas Okulu'ndan mezun olduktan sonra, Mühlhausen'deki Meryem Ana Kilisesi'ne orgcu olmak için başvurdu. Kuşkusuz, buradaki orgcu Johann Gottfried Hetzen'in ölümü üzerine kadronun boşaldığını, babasının yakın ilişkileri sayesinde hemen öğrenebilmişti. Bach, bir zamanlar görev yaptığı Mühlhausen'e oğlunun başvuruda bulunacak olmasından çok memnundu ve kentteki eski dostlarının yardımıyla belediye başkanına bir mektup yazdı. 1735 Haziranında oğluyla birlikte Mühlhausen'e giden Bach, kentte bulunduğu süre içerisinde, kilisenin yapılmakta olan orgunu ücret talep etmeden denedi. Gottfried Bernhard'ın sınavı kazanarak orgcu seçilmesinin ardından, kentin ileri gelenleriyle birlikte yemek yiyen besteci, oğluna iyi bir iş bulabilmenin sevinciyle Leipzig'e döndü.

Ancak yeni görevine başlar başlamaz anlaşmazlıklar ve tartışmalar da kendini gösterdi. Eski orgcunun dul eşi, kocasının yerini alan genç orgcudan hoşnut değildi; çünkü kendi adayı olan Götze isimli bir orgcu, bir süredir vekaleten bu işi yapıyordu ve yaşlı kadına göre bu görev onun hakkıydı. Sınava ve atamaya ses çıkarmasa da, yasal hakkı olan, ilk yıl için kocasının maaşının belli bir bölümünün kendine ödenmesini talep etti. Böylece Gottfried Bernhard'ın eline daha az para geçecekti. Delikanlı kadının bu isteğine karşı çıktı ve kilise yöneticileriyle tartıştı. Böylece hepsinin gözünde para düşkünü biri konumuna düştü. Bir süre sonra org çalmasıdaki gariplikler de yöneti-

cilerin eleştirisine neden olmaya başladı. Ayin sırasında çok kuvvetli ve çok uzun çaldığından yakınlarnın sayısı gün geçtikçe artıyordu. Bir yönetici “Eğer Bay Bach, böyle org çalmaya devam ederse, iki yıl içinde ya çalgı parçalanacak ya da kiliseye gelenlerin çoğu sağır olacak,” diye dert yanıyordu. Böylece gün geçtikçe artan anlaşmazlıklar dayanılmaz bir hal alınca, Gottfried Bernhard babasından, bu kez Sangerhausen’e gitmek için yardım istedi. Mühlhausen’de oldukça yüklü bir borç bıraktığından babasının haberi yoktu elbette. Bu kez Sangerhausen’deki dostlarını ve ilişkilerini devreye sokarak, oğlunun istediği orgculuğu almasını sağladı. Üstelik söz konusu Jacobi Kilisesi, Bach’ın 1702’de, meslek yaşamının başında, ilk başvurusunu yaptığı kiliseydi ve onu imtihan eden Johann Jacob Klemm’in oğlu Johann Freidrich Klemm’in yardımıyla Gottfried Bernhard isteğine kavuşmuş, 14 Ocak 1737’de girdiği sınavı kazanmıştı. Oğlunun sınavı için Leipzig’den Sangerhausen’e giden Bach, bu karşılaşmanın, yaşamlarındaki son karşılaşma olduğundan kuşkusuz habersizdi.

Oğlunun yeni görevinde huzurlu olduğunu düşündüğü bir anda, Sangerhausen’den gelen bir mektup, bestecinin yeniden kaygılanmasına neden oldu. İşe başladıktan bir ay sonra ortadan kaybolan Gottfried Bernhard, on aydır ortalarda görünmüyordu. Üstelik yine pek çok borç bırakmıştı. Özellikle bu yönü Bach gibi düzenli ve titiz birine çok acı veriyor adeta kendini de dolandırıcı gibi hissetmesine neden oluyordu. Bestecinin Johann Friedrich Klemm’e yazdığı mektup, nasıl çaresizlik içinde olduğunun en açık örneğidir. Oğlunun yaptıklarından artık usandığını söyleyen Bach, bu zor durumdan kurtulmak için Tanrıya sığındığını söyleyerek şunları yazıyordu: “Sırtımdaki haçı sabırla taşıyorum ve haylaz oğlumu Tanrının merhametine emanet ediyorum.” Bu arada izini tümüyle kaybettiren Gottfried Bernhard, Je-

na'daki bir akrabasının (Johann Nicolaus Bach) yanına sığınmış ve hukuk eğitimi için üniversiteye kaydolmuştu. Bir süre önce kendi oğlunu kaybeden yaşlı adam, bu genç akrabasının yanına sığınmasından adeta memnun olmuştu. Ancak Gottfried Bernhard'ın Jena'daki yaşamı fazla uzun sürmedi ve kilise kayıtlarına göre, ateşli bir hastalığın ardından 27 Mayıs 1739'da, henüz 24 yaşındayken öldü.

Bach'ın Anna Magdalena'dan olan çocuklarından ve ileri yaşlara kadar yaşayabilen ilk bebek Gottfried Heinrich de müziğe çok yetenekli olduğu halde, normal bir zekâya sahip olmadığı için yaşamı boyunca (1724-1763) aile üyelerinin koruması altında kaldı. 23 Temmuz 1732'de doğan Johann Christoph Friedrich ise, babasının ölüm yılı olan 1750'de maddi sıkıntılar yüzünden üniversite eğitimini sürdüremeyeceğini anlayarak Bückeburg'a gitmiş ve ömrünün sonuna dek (1795) oradaki sarayda çalışmıştır. Kuşkusuz Bach'ın oğulları içinde, onun ölümünden sonra en ünlü olanı 7 Eylül 1735'te doğan Johann Christian'dır. Sonraları "Londralı Bach" olarak anılan Johann Christian, yaşadığı dönemin en tanınmış bestecileri arasındaydı.

Bir süre Bach'ın özel sekreterliğini yapan Johann Elias'ın mektuplarından, bestecinin bazı özel siparişlerini de öğrenme şansına sahibiz. Örneğin Bach çok düşkün olduğu Thüringen bölgesi şaraplarından sipariş etmişti. Ancak Leipzig'e getirilirken yolda fıçının büyük bir kısmı dökülmüş ve Bach, şarabın tamamının parasını ödediği halde tümünü içememiş ve bu onun canını çok sıkırmıştı.

Anna Magdalena'nın bahçeye ve çiçeklere olan düşkünlüğünü de, bu yıllardaki yazışmalardan ve Leipzig'e gönderilen hediyelerden anlıyoruz. Karısının özellikle sarı karanfilleri çok sevdiğini bilen Bach, dostlarının gönderdiği çiçeklere ve tohumlara yazdığı mektuplarla teşekkür ediyordu. Halle'deki dostları Simon Friedrich von Meyern'in

gönderdiği karanfil fidelerini büyük bir hevesle bahçesine diken Anna Magdalena'nın bu zevki, Johann Elias'ın da gözünden kaçmamış ve Schweinfurt'a, annesine yazdığı mektupta sarı karanfiller göndermesini istemişti.

Bach'ın Leipzig'deki evi, sonraki yıllarda Carl Philipp Emanuel'in belirttiği gibi, "güvercin yuvası" gibiydi. Hemen her gün, her saat bir sürü insanın girip çıktığı ve adeta bir kuş yuvası gibi hareketli olan evin düzenini sağlamak Anna Magdalena'nın başlıca göreviydi. Öncelikle okul dışından ders alan özel öğrenciler, çıraklık dönemlerini bestecinin yanında geçirenler, kentin ileri gelenleri arasındaki yakın dostları, Leipzig'i ziyaret eden müzisyenler, Thomas kantorumun evinin vazgeçilmez konukları arasındaydı. Kent dışından gelen konukların arasında Dresden'de görevli Jan Dismas Zelenka, Johann Adolph Hasse ve opera sanatçısı karısı Faustina Bordoni ilk sırayı alıyordu. Bordoni, o dönemin en ünlü şarkıcıları arasında yer alıyordu ve 1730'da Hasse'yle evlendikten sonra Dresden operasında sahneye çıkmaya başlamıştı. Avrupa'daki önemli operaların tümünde sahneye çıkan Bordoni, en yüksek ücreti alan şancıların başında geliyordu. Dresden Sarayı'nda 1000 Taler ücret alan sanatçının olağanüstü etkileyici bir mezzo-soprano sesi olduğu pek çok kayıta yer alır.

Bach'ın diğer müzisyen konukları arasında Berlin'den Franz Benda ve Johann Joachim Quantz da yer alıyordu. Özellikle Carl Philipp Emanuel Bach'ın Berlin'de, Prusya Kralı'nın hizmetine girmesinin ardından, buradan gelen konukların ziyaretleri daha da sıklaşmıştı. Ayrıca Dresden'den gelen Fransız flütçü Pierre Gabriel Buffardin, Bach'ın İsveç Kralı'nın hizmetine giren kardeşi Johann Jacob'un dostuydu. 1712'de İstanbul'daki Fransız elçisinin hizmetinde olan sanatçı, burada Bender kalesindeki esaretten kurtulup, İsveç'e dönme yolunda olan

Johann Jacob'la karşılaşmış ve ona ders vermişti.

Evde bu tür konuklar olduğunda, çoğunlukla sohbet müzikle devam ediyor ve ziyaretçilerin katılımıyla küçük ev konserleri düzenleniyordu. Johann Elias'ın bir mektubundan öğrendiğimize göre, Dresden'de çalışan Wilhelm Friedemann, baba evine gelerek bir süre kalmış ve 11 Ağustos 1739'da ünlü lavtacı Silvius Leopold Weiß'in da katılımıyla bir ev konseri düzenlenmişti. Kuşkusuz Bach ve Anna Magdalena'nın konuklarını ağırlarken azami özeni gösteriyorlardı. Çünkü Bach'ın ölümünün ardından listesi çıkarılan ev eşyaları insana, bunların böylesi özel toplantılar için kullanıldığını düşündürüyor. Gümüş yemek takımları, oniki tane deri kaplı sandalye, iki gümüş kahve ibriği, yine gümüş bir çaydanlık ve şekerlik ve 54 Taler değer biçilen tabaka, seçkin konukların nasıl ağırlandıkları konusunda bir fikir veriyor.

Bach'ın ölümünden sonra çıkarılan envanterden, bestecinin sahip olduğu sazların sayısını öğreniyoruz. Bu listeye bir göz attığımızda sekiz klavsen, bir pedallı klavsen, iki lavta-klavsen (Bach'ın saz yapımcısı Zacharias Hildebrand'a sipariş ederek yaptırdığı, normal klavsenden daha ufak boyutlu ve lavta sesine daha yakın bir çalgı. Besteci büyük olasılıkla BWV 998 eser sayılı yapıtını bu saz için bestelemiştir), iki keman, bir piccolo-keman, üç viyola, bir viola pomposa (Bach'ın BWV 1012, *Re Majör VI. Çello Süiti*'ni aslında beş telli bu saz için yazdığı sanılmaktadır), iki çello, bir viola da gamba ve bir lavtayla karşılaşırız. Bu sazların bir kısmı besteci, karısı, çocukları ve öğrencilerinin çalışması için kullanılırken, bir kısmı da, Collegium Musicum konserlerinde ve çeşitli kilise dinletilerinde kullanılıyordu. Ayrıca Bach'ın bazı çalgıları kiraladığını da biliyoruz. 20 Mart 1748 tarihli ilginç bir not, bestecinin bu kiralama işi sırasında ne gi-

bi durumlarla karşı karşıya kaldığını da gözler önüne seriyor. Leipzig'de cenaze törenleri ve düğünlerde çalınacak müzikleri organize eden Johann Georg Martinus'a verdiği klavseni aradan iki ay geçmesine karşın alamayınca şöyle bir yazıyla kendisini son kez uyarmak gereğini duyuyor: "Bay Martinus, artık sabrım taşmak üzere. Klavsen için daha ne kadar bekleyebileceğimi sanıyorsunuz? İki ay geçmesine karşın saz hâlâ bana gelmedi. Böyle yazmak istemezdim ancak yapacak başka bir şey kalmadı. Beş gün içinde durumu düzeltmezseniz artık sizinle dost kalamayacağız. Hoşçakalın. Joh. Seb. Bach."¹ Ayrıca yine belgelerden, Bach'ın bazı çalgıların satış işlemine aracılık ettiğini de öğreniyoruz.

Son On Yıl

Bach'ın yaşamındaki son on yıl, bestelenen eser sayısı göz önüne alındığında oldukça verimsiz gibi görünmekle birlikte, kendi açısından tam bir zirvedir. Çoğunluğu belirli bir sipariş olmadan bestelenen bu yapıtlar, onun kendinden sonraki kuşaklara aktarmak istediklerini en yalın ve öğretici biçimde bir araya getirdiği örneklerdir. *BWV 1079 Müzikal Sunu*'yu bir anlamda sipariş olarak kabul etsek bile, *BWV 1080 Füg Sanatı*, *BWV 232 Si minör Missa*, *BWV 870-893 İyi Düzenlenmiş Klavye II. Defter* gibi yapıtların Bach'ın eserleri arasında çok özel bir yeri vardır.

Bestecinin 1740'lı yıllarda da, önceki senelerde olduğu gibi, uzmanlığına en çok gerek duyulan konu, yeni yapılan orgların denemesi işiydi. Bu konuda özellikle çok titiz ve tarafsız davrandığı için, hem yapımcılar hem de kilise yöneticileri Bach'ın fikrine değer veri-

¹ Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach*, s. 449

yordu. Kimi kez, çok beğendiği bir orgun yapımcısına, sözleşmede yer alan rakamın üzerinde bir ödeme yapılmasını sağlar, böylece el emeğinin hakkını sonuna dek savunurdu. Yaptığı işin çok uzun bir zincirin yalnızca bir halkası olduğunun farkındaydı. Yardımlaşma ve ortak çalışma olmadığı sürece kimsenin emeğinin karşılığını tam olarak alamayacağını biliyor, mesleğini daha iyi yapmasına yardımcı olan tüm diğer meslek sahiplerini koruyor ve kolluyordu. Bunların başında kuşkusuz saz yapımcıları geliyordu.

Bach'ın 1741'de Berlin'e yaptığı gezinin ayrıntıları hakkında fazla bilgiye sahip olmamakla birlikte, bestecinin yokluğu sırasında, Leipzig'de Anna Magdalena'nın yeni bir bebeğe hamile olduğunu ve sağlık durumunun aniden bozulduğunu, Johann Elias'ın 5 Ağustos 1741 tarihli mektubundan öğreniyoruz. Büyük olasılıkla Berlin'de Carl Philipp Emanuel'in yanında olan Bach'ın bu mektuba ne cevap verdiğini de bilmiyoruz, ancak Johann Elias'ın 9 Ağustos tarihli mektubundan, Anna Magdalena'nın sağlık durumunun ciddiyetini iyice kavırıyoruz. Ondört gündür uyku yüzü görmeyen ve oturup kalkmakta zorluk çeken Anna Magdalena'nın, aynı zamanda yaklaşık üç aylık hamile oluşu ev halkını iyice korkutuyordu. Bu mektupları alan Bach'ın nasıl bir duygu içinde olduğunu kavramak zor olmasa gerek. Büyük olasılıkla, ilk karısı Maria Barbara'nın kendi yokluğu sırasında ölmüş ve cenazesinin kaldırılmış olması, yeniden gözünün önünde canlanmıştı. Yirmi yıl önce olduğu gibi, evine döndüğünde çok sevdiği karısına kavuşamama düşüncesi, herhalde bestecinin uykularını kaçırıyordu. Ancak korkulan olmadı ve Anna Magdalena yeniden eski sağlığına kavuşarak, son çocuğu Regina Susanna'yı 22 Şubat 1742'de dünyaya getirdi. Zaten Bach da 25 Ağustos'ta yeniden Leipzig'e dönmüştü.

Martin Petzoldt, Bach'ın yaşamı boyunca gittiği tüm kentleri tanı-

tığı kitabında, 1741'de gerçekleşen bu Berlin yolculuğunun akıllarda bazı soru işaretleri bıraktığını vurguluyor ve ilginç bir sav ortaya atıyor: Petzold'a göre, Bach 1741 Temmuzunda, Berlin'e doğru yola çıktığında, Halle'de birkaç gün kalmayı ve gezisine sonra devam etmeyi düşünüyordu. Ancak daha sonra fikrini değiştirerek doğrudan Berlin'e gitti ve önceden kararlaştırdığı gibi Dr. Georg Ernst Stahl'ın evinde konakladı. Sonraki yıllarda dostluğunu daha da ilerleteceği bu genç tıp doktoruna, Wilhelm Friedemann 1745'te klavsen sonatlarından birini ithaf etmişti. Bach'ın Berlin'de bulunduğu günlerde aniden hastalanan Anna Magdalena'nın durumunu bildiren mektupların gittiği adres olarak Dr. Stahl'ın evi karşımıza çıkıyor. Ancak dört gün sonra daha büyük bir endişeyle tekrarlanan hastalık haberi, ilk mektuba bir cevap gelmediğini düşündürüyor. Bu da, bestecinin o günlerde Berlin'de değil, civarda bulunan Heiligengrabe'de olabileceğini akla getiriyor. Buradaki orgu denemek için kısa bir süre Berlin'den ayrılan besteci, büyük olasılıkla, Johann Elias'ın mektuplarını kente döndüğünde bulmuştu. Ancak besteci, Heiligengrabe'ye, 1747 yılındaki Berlin ziyareti sırasında da uğramış olabilir. 1741 yılındaki bir başka gezinin gerçek nedeni hakkında yeterince bilgiye sahip değiliz. Bach ve Johann Elias'ın kasım ayında Dresden'e gittiklerini ve Kont Keyserlingk'i ziyaret ettiklerini bilmemize rağmen, bestecinin bu geziden nasıl bir sonuç umduğunu ve neyle karşılaştığını bilmiyoruz.

1743'ün sonlarında Bach, bu kez Leipzig'deki Johannis Kilisesi orgunu denemek için çağırıldı. Yapımcı, kendisine ağır eleştiriler yönelten Scheibe'nin babası Johann Scheibe'ydi. Besteci çok değer verdiği bir yapımcı olan Scheibe'nin yeni orgunu Zacharias Hildebrandt'la birlikte deneyip kusursuz bulmuş, işin tamamlandığını onaylamıştı.

Bu yıllardaki bir başka ilginç olay da, Bach'ın Köthen'de birlikte

çalıştığı, devrin ünlü gambacısı Christian Ferdinand Abel'in oğlu Karl Friedrich Abel'in, babasının 1737'de ölümünden sonra eğitimini sürdürmek için Leipzig'e gelmesi ve büyük olasılıkla Thomas Okulu'na kaydolarak bestecinin öğrencisi olmasıydı. Delikanlının isminin yatılı öğrenciler içinde bulunmaması, onun da Bach'ın oğulları gibi, gündüzlü öğrenci olduğunu gösteriyor. Babası gibi çok iyi gamba çalan Abel'in bu yeteneği kısa zamanda Bach'ın da dikkatini çekti ve kiliselerdeki konserlerde delikanlıyı sık sık kullanmaya başladı. 1743'te oluşturulan ve önceki sayfalarda adından söz ettiğimiz "Das Große Concert" adlı organizasyonun 13 Ekim 1743'te düzenlediği ilk dinletideki performansıyla bir anda dikkatleri üzerine çeken Abel, bir süre sonra Dresden Saray Orkestrası'na katıldı. Böylece Johann Adolf Hasse'nin yönetiminde çalışmaya başlayan delikanlı, İtalyan müziğinin etkilerini ilk kez Dresden'de duydu. Bir süre sonra çeşitli Alman kentlerinin ardından Londra'ya yerleşecek olan sanatçı, burada Johann Christian Bach'la birlikte "Bach-Abel Konserleri"ni düzenleyecekti.

Bach'ın yaşamının son yıllarının en önemli olayı kuşkusuz bestecinin Prusya Kralı Büyük Friedrich'in sarayına 1747'de yaptığı gezidir. Hakkında oldukça ayrıntılı bilgiye sahip olduğumuz bu gezinin planlanması çok uzun bir zaman almıştır. Gezisinin yankıları o zamanki gazetelerde yer almış ve besteci, bir anlamda yaşadığı dönemdeki "en medyatik" yolculuğunu yapmıştı. Bunun nedenlerinden biri, gezinin II. Silezya Savaşı'nın hemen sonrasına rastlaması ve bir süre önce düşman taraflar olan Saksonya ve Prusya'nın ilişkilerinin, 25 Aralık 1745'te imzalanan Dresden Antlaşması sonucu normalleşmeye başlamasıydı. Silezya Bölgesi'ni ele geçirmek için, 1740'tan başlayarak çeşitli aralıklarla patlak veren savaşlar, temelde Avusturya ve Prusya'yı karşı karşıya getirmesine karşın, özellikle 1744-45 yıllarındaki çar-

pışmalarda, Leipzig uzunca bir süre işgal altında kalmıştı. Bach'ın gezisi bu yönüyle bir anlamda, işgalin ardından düşman topraklarına yapılan iyi niyet gezisi olarak da algılanıyordu. Ne de olsa, kralın huzuruna kabul edilen kişi, yalnızca Thomas Kilisesi kantoru değil, aynı zamanda "Dresden Sarayı Bestecisi"ydi.

Gezinin planlanmasında rol oynayanların başında, bestecinin Dresden'den yakın dostu olan Kont Keyserlingk geliyordu. Bir süredir Berlin'de Rus elçisi olarak görev yapan kont, kuşkusuz bu buluşmanın ardındaki kilit isimdi. Oysa ilk Bach yaşamöykücülerinden Forkel, bu olayı bestecinin büyük oğlu Friedemann'ın anlattıklarına dayandırarak ve tümüyle 19. yüzyılın romantizmi içinde değerlendiriyor ve büyük besteciyle buluşmak için çırpınan, sanatsever bir hükümdar portresi çiziyordu:

Bach'ın sanatının ünü öylesine yayılmıştı ki, kral bile sık sık ondan övgüyle söz edildiğini duymaya başladı. Böylesine büyük bir sanatçıyı dinlemek için sabırsızlanıyordu. Önce bestecinin oğluna,¹ babasının Potsdam'a gelmesini istediğini söyledi. Sonraları sürekli olarak, bu isteğin neden yerine getirilmediğini sormaya başladı. Carl Philipp, kralın bu isteğini babasına bildirmeden edemedi; ancak önceleri yapmakla yükümlü olduğu pek çok iş, Bach'ın bu isteğe olumlu cevap vermesini engelliyordu. Sonunda kralın isteği her mektupta tekrarlanmaya başladığında, 1747'de büyük oğlu Wilhelm Friedemann'ın eşliğinde geziyi gerçekleştirdi.²

Kuşkusuz Forkel'in anlattığı davet şekli, Bach'ın ününe ve müziği-

¹ Hatırlanacağı gibi, Carl Philipp Emanuel, 1738'den beri Friedrich'in hizmetindeydi.

² Christoph Wolff, *a.g.e.*, s. 466.



Adolph von Menzel'in "Büyük Friedrich'in Flüt Konseri" Başlıklı Tablosu.

ne bugün verilen değere çok uyuyor. Ancak her şeyden önce, yukarıda sözünü ettiğimiz savaş halinin böylesi bir daveti olanaksız hale getirdiği tarihi bir gerçek. Büyük olasılıkla bestecinin kralla buluşma isteğinden haberdar olan, Bach'ın yakın dostu Kont Keyserlingk, 1746'da Berlin'e atandıktan sonra temaslara başlamış ve her yönden uygun bir tarih olarak 1747 yılının mayıs ayı seçilmişti. Kralın emrinde çalışan Carl Philipp Emanuel'in böyle bir buluşmayı ayarlayacak yetkisi ve etkisi büyük olasılıkla yoktu. Ayrıca, kralın zamanın modasına uygun zevki açısından değerlendirildiğinde, Bach'ın müziği biraz eski moda kalıyordu. İtalyan operalarından, flüt öğretmeni Quantz'ın bestelerinden ve doğal olarak kendi yapıtlarından hoşlanan Friedrich'in, Bach'la buluşabilmek için yıllarca çabalaması pek akla yakın görünmüyor.

Bach ve ona eşlik eden oğlu Wilhelm Friedemann, Berlin'e geldiklerinde yine Dr. Stahl'ın evinde konakladılar. 1 Mayıs 1747'de resmi olarak kullanıma açılan Potsdam'daki ünlü Sanssouci Sarayı'na, 7 Mayıs'ta yaptıkları ziyareti önce yine Forkel'in ağzından dinleyelim:

Kral o günlerde, neredeyse her akşam, kendi flüt konçertolarını seslendirdiği oda müziği konserleri düzenlerdi. Yine böyle bir akşam, tam etrafında müzisyenleri topladığı bir sırada, içeri giren görevlinin elindeki yazıda, bir yabancıнын geldiği belirtiliyordu. Elinde flütü olduğu halde kağıda bir göz atan kral, aniden etrafındakilere döndü ve tedirgin bir şekilde "Baylar! Yaşlı Bach gelmiş," dedi. Elindeki flütü bir kenara bırakan kral, oğlunun evine henüz gelmiş olan yaşlı Bach'ı saraya getirmelerini emretti.

Kral o akşam için flüt konserini yanm bıraktı ve Bach'tan sarayda bulunan Silbermann piyanoları denemesini istedi. Müzisyenlerle birlikte, Bach ve kral odadan odaya geçiyor ve yaşlı besteci her sazı çalıp doğaçlama yapıyordu. Bir süre sonra, kral kendisine bir tema vererek bunu hiç hazırlıksız çalmasını istedi. Bach'ın temayı doğaçlama olarak çalması çok hoşuna gitmişti ve bu doğaçlamanın nereye kadar gidebileceğini görmek için, temayı altı sesli füğ olarak duymak istedi. Ancak her tema, böyle bir uygulamaya olanak vermediği için Bach kendi bir tema seçti ve orada bulunanları hayrete düşürerek istenileni yerine getirdi.¹

Gerçekten her müzisyenin bulunmak ve dinlemek isteyeceği bir toplantı. Kralla birlikte sarayda bulunan müzisyenlerin de isimlerini hatırlayalım: Öncelikle Friedrich'in flüt öğretmeni ve besteci Johann Joachim Quantz, Franz Benda ve Johann Georg Benda kardeşler, saraydaki müzik yöneticisi Carl Heinrich Graun ve ağabeyi konzertmeister Johann Gottlieb Graun ve doğal olarak saraydaki görevi nedeniyle Carl Philipp Emanuel Bach. Hemen hepsiyle Bach'ın önceki yıllardan

¹ Christoph Wolff, *a.g.e.*, s. 467.

yakın dostluğu vardı, pek çoğu Dresden'den ayrılarak Prusya Kralı'nın emrindeki orkestraya gelmişti. Böylece kralı ve dostlarını doğaçlama yeteneğiyle bir kez daha kendine hayran bırakan Bach, aynı zamanda Silbermann'ın forte-pianolarını da denemiş oluyordu. Gerçekten de, önceki yıllarda yaptığı çalgıların Bach tarafından çok beğenilmemesi üzerine, Silbermann 1740'lı yılların sonuna doğru, üzerinde daha titiz çalıştığı yeni forte-pianolar yapmış ve kral da sesini çok beğendiği bu sazlardan saray için onbeş tane satın almıştı.

Forkel'in anlattığı ve neredeyse tüm Bach yaşamöykülerinde yer alan bu buluşma, müzik tarihindeki en ilginç oda müziği eserlerinden birinin de doğmasına neden olmuştu. Leipzig'e döndükten sonra kralın kendisine çaldığı temayı altı sesli bir fûg halinde işleyen Bach, ayrıca esere eklediği başka kanonlar ve bir üçlü sonatla gerçekten eşine az rastlanır bir yapıt ortaya çıkarmıştır. Leipzig ziyaretinden iki ay sonra 7 Temmuz 1749'da, eserin tümünü krala gönderirken yazdığı ithaf mektubu, günümüzde bize abartılı bir dille yazılmış gibi gelse de, o dönemin dilini ve adetlerini kavramak açısından da büyük önem taşımaktadır:

Çok Merhametli Kralım,

En mütevazı duygular ile, Majestelerine, en soylu kısmı kendi yüce elinden çıkmış bir Müzikal Sunu ithaf ediyorum. Bir süre önceki Potsdam ziyaretimde, Majestelerinin bana karşı merhametli davranışlarını büyük bir memnuniyetle hatırlıyorum; Majesteleri piyanoda çaldıkları bir temayı, benden işlememi istemişti. Majestelerinin emrine itaat etmek benim için başlıca görevdi. Ancak hemen, böylesine mükemmel bir temayı işlemek için yeterli hazırlığım olmadığını fark ettim. Bunun üzerine tam anlamıyla asil bu temayı, mükemmel bir şekilde işlemeye ve tüm dünyaya tanıtmaya karar verdim. Bu karar elden geldigince gerçekleştirmeye çalışım ve bunu yaparken, bir hükümdarın ününün ve bü-

yüklüğünün müzikte de, tıpkı savaş ve barıştaki ustalığı kadar, övgüye layık olduğunu belirtmekten başka bir gayem yoktu. Bu mütevacı dileğimin kabul edilmesini istemek cüretini gösteriyorum. Majestelerinin bu basit çalışmamı kabul etmek lütfunda bulunmasını ve bağışlamasını benden esirgememesini diliyorum.

Leipzig, 7 Temmuz 1747 Majestelerinin sadık hizmetkârı Besteci¹

Bach'ın, tüm masraflarını kendi üstlenerek kısa zamanda bastırıldığı eseri krala gönderirken ne gibi bir beklenti içinde olduğunu bilmiyoruz. Ayrıca bu yapıt için kendisine bir ödeme yapıldığına dair elimizde bilgi yok.

Bach bu gezisi sırasında, 8 Mayıs'ta Potsdam'ın önemli kiliselerindeki orgları da çalmıştı. Ancak bu kez bir gece önce sarayda yaptığı gibi, kralın huzurunda çalmıyordu. Bestecinin adına, Leipzig'deki Thomas Kilisesi kayıtlarında, 18 Mayıs tarihli ayinde yeniden rastlıyoruz. Bach, büyük olasılıkla o gün veya bir önceki gece eve dönmüş olmalıdır. Bestecinin iki ay gibi kısa bir zamanda, *Müzikal Sunu* gibi bilmecelele dolu bir eseri tamamladığı göz önünde bulundurulursa, hiç vakit kaybetmeden hemen çalışmaya başladığını düşünmek yanlış olmayacaktır. Kralın kendisine ithaf edilen bu yapıta tepkisini de ne yazık ki bilemiyoruz. Bach büyük bir incelikle, Friedrich'in flüte olan düşkünlüğünü göz önünde bulundurarak eserin içine, flüt, keman ve klavsen için dört bölümlü bir üçlü eklemiştir. Ancak büyük olasılıkla kral, bu dahiyane eseri tümüyle anlayabilecek kapasitede değildi ve bu üçlüyü bile saraydaki konserlerinde çok fazla seslendirmemiştir.

Bach Leipzig'den döndükten hemen sonra eski öğrencisi Lorenz Christoph Mizler, Erfurt'taki tıp eğitimini tamamlayarak Leipzig'e

¹ Walther Siegmund-Schultze, *Johann Sebastian Bach, Genie über den Zeiten*, s. 196, 197.

döndü. Amacı Varşova'ya gitmek ve mesleğe orada başlamaktı. Dört dalda doktora yapan (müzik, matematik, felsefe ve tıp) Mizler, 1738'de "Müzik Bilimi Derneği" adlı bir kuruluşu hayata geçirmişti. Telemann 1740'ta derneğe üye olmuş, Händel de 1745'te şeref üyesi seçilmişti. Bach, çeşitli kereler Mizler'in kendisine yaptığı üyelik teklifine olumlu yanıt vermemişti. Ancak bu kez öğrencisinin isteğini geri çevirmemiş ve üyeliği kabul etmişti.

Derneğin asıl amacı, müziğin sanat mı, bilim mi, yoksa her ikisi birden mi olduğu sorusuna yanıt aramaktı. Ayrıca üyeleri arasında daha sıkı bir işbirliğini amaçlıyor, yılda iki kez yaptığı toplantılarla müzik dünyasında olanlardan, üyelerini haberdar etmeyi amaçlıyordu. Bazı konularda çalışmalar yapıyor ve sonuçlarını yayımlıyordu. Bunlardan biri, ideal bir kantat metninin nasıl olacağı konusundaydı. Bir kantat yılını kapsayan örnek bir metin hazırlanmış ve ayrıca mevsimlere göre, kantatların yaklaşık uzunlukları düzenlenmişti. Buna göre kışın daha kısa, yazınsa daha uzun eserler bestelenmeliydi. Ayrıca aryanın ve resitatiflerin nasıl olacağı da ayrıntılı olarak anlatılıyordu. Bach'ın bu tür sınıflamalara ve kalıplara tümüyle karşı olduğu düşünülünce, böylesi çalışmaların onu çok fazla ilgilendirmedigini anlamak hiç de zor olmayacaktır. Üyelerin birbiriyle büyük bir hızla haberleşmesi ve böylece müzik dünyasında olanlardan daha çabuk haberdar olmaları Bach'ın ilgisini çekiyordu.

Bach üyeliğe kabulü için, kuralları daha önceden belirlenmiş, altı sesli bir kanon bestelemişti. Bestecinin pek çok yerde kullanılan ve 1748'de Elias Gottlob Haußmann tarafından yapılan portresinde elinde tuttuğu nota, sözü edilen eserdir (BWV 1076). Bach'tan sonra üye olanlar, Leopold Mozart haricinde çoğunlukla adları günümüze ulaşmamış bestecilerdir. Baba Mozart ve baba Bach'ın adı aynı listede yer

almış ve iki aile arasındaki ilk “yakınlık” böyle doğmuştu. Yılar sonra, henüz on yaşına basmamış olan ve çocuk denecek yaştaki Wolfgang Amadeus Mozart, Londra ziyareti sırasında Johann Christian Bach’la tanışacak ve ondan çok etkilenecekti. Mizler’in derneği Bach’ın ölümünün ardından, 1754’te, bestecinin ilk yaşamöyküsü olarak kabul edebileceğimiz bilgileri ve eserlerini toplayarak yayımlamıştı. Günümüzde, besteciyle ilgili en eski kaynak olarak, hemen her kitapta adından söz ettiren bu eser (*Nekrolog – Anma Yazısı*), Mizler’in kurduğu derneğin en kalıcı etkinliği olmuştur.

Bach ölümüne dek süren kısa dernek üyeliği sırasında, mesleki dayanışma gereği bir kez ciddi olarak arkadaşlarının yardımını istemişti, ancak kendisi için değil, öğrencisi Johann Friedrich Doles için. Olay bir anlamda, bestecinin yıllar önce Leipzig’de rektör Ernesti’yle yaşadıklarını anımsatıyordu. Freiberg’deki bir okulda kantor olarak çalışan Doles, okulun rektörü Johann Gottlieb Biedermann’la müziğin ders programındaki yeri konusunda bir türlü anlaşılamıyordu. Rektöre göre okuldaki müzik dersleri azaltılmalı veya derslerden ayrılmalıydı. Doles’in yaşadıklarını, onun ağzından öğrenen Bach, olaya doğrudan kendi müdahale etmedi. Dernek üyesi arkadaşlarından olayın üzerine gitmelerini istedi. Ancak kendi yaşadıklarına benzer şekilde, bu kez de karşılıklı suçlamalar ve yazılar sonucunda olay kapandı gitti. Doles, 1756’da Thomas Kilisesi kantoru olacaktı.

1749’da Bach ailesinin yaşamında bu kez mutlu bir olay ön plana çıkmıştı. 20 Ocak’ta, bestecinin kızı Elisabeth Juliana Friederica, babasının en iyi öğrencilerinden Johann Christoph Altnickol’la evlendi. Aile arasında herkesin “Lieschen” dediği genç kız, Bach’ın evlenen ilk kızıydı. 1744’te Leipzig Üniversitesi’ne kaydolun Altnickol, Bach’ın son yıllardaki öğrencileri arasında çok ayrıcalıklı bir konumdaydı.

1745'ten beri bestecinin kilise müziği konusundaki en büyük yardımcısıydı. Leipzig'e gelmeden önce Lauban ve Breslau kentlerinde eğitim görmüştü. 1746'da Wilhelm Friedemann'ın Dresden'deki görevinden ayrılmasından sonra onun yerine orgcu olarak başvurmuş, ancak sınavda başarılı olamamıştı. Bu arada, henüz yirmi yaşına gelmiş olan Lieschen ve Altnickol arasında bir yakınlaşma başlamış ve Bach'ın genç adama olan ilgisi bu gelişmeden sonra giderek artmıştı. Besteci, yakın bir gelecekte damadı olacak Altnickol'un iyi bir göreve gelmesi için oldukça çaba sarf etmiş, adeta onu oğullarından biri gibi görmüştü. 1748'de küçük bir kent olan Niederwiesa'da orgcu olarak göreve başlayan genç adam, daha sonra Naumburg'daki orgculuk boşalınca buraya başvurmuştu. Kuşkusuz bu başvurunun başarıyla sonuçlanmasında, Bach'ın büyük payı vardı. Naumburg'daki org denemesini kısa bir süre önce gerçekleştiren besteci, kent meclisi üyelerinin pek çoğuyla uzun yıllardan beri dosttu. 1748 Eylülünde Naumburg'daki Şehir Kilisesi orgculuğuna atanan Altnickol, artık bir aile kuracak ve onların geçimini sağlayacak konuma gelmişti. Böylece 20 Ocak 1749'da Thomas Kilisesi'nde yapılan düğünle Altnickol çok sevdiği öğretmeninin kızıyla evlenmişti. Kuşkusuz tören sırasında bol bol müzik çalınmıştı. Ancak çalınan eserlerin içeriği ve bestecileri hakkında ayrıntılı bilgiye sahip değiliz. Kısa bir süre sonra, 1749 Ekiminin başlarında Naumburg'dan gelen bir doğum haberi, Leipzig'de büyük sevinç yaratmıştı. Lieschen'in, Johann Sebastian adını verdiği bir bebeği olmuştu. Ancak ne yazık ki bebeğin ömrü uzun olmayacak ve 21 Ekim'de henüz bir aylık bile olamadan yaşama veda edecekti.

1749 yılının ilkbahar aylarında, Bach'ın Karlsbad günlerinde tanıdığı Kont Johann Adam von Questenberg, Leipzig'deki dostları aracı-

lığıyla, besteciyle temas kurmuş ve ona bazı isteklerini iletmişti. İyi bir lavta çalıcısı olan ve hem Viyana yakınlarında hem de Bohemya'da şatoları bulunan Kont, devrin ünlü müzisyenleri Johann Joseph Fux, Antonio Caldara ve sonraları Christoph Willibald Gluck'la yakın ilişki içindeydi. Emrindeki küçük orkestra sık sık konserler veriyor, kontun şatosu kimi zaman opera temsillerine ve oratoryolara ev sahipliği yapıyordu. Kont büyük olasılıkla Bach'tan yeni bir eser istemek niyetindeydi. Çünkü yakın dostu Franz Ernst von Wallis'in yazdığı mektuba göre Bach, kontun isteklerine olumlu yaklaşmıştı. Ancak mektupta, doğal olarak, isteklerin ne olduğu tekrarlanmıyordu. Bu haberleşmenin ardından Bach'ın sağlığında görülen ani bozulma, onu bir anda yoğun çalışma ortamından uzaklaştırmıştı. Böylece Kont Questenberg de amacına ulaşamamış oldu.

Bestecinin sağlığındaki bu ani değişiklik öylesine hızlı oldu ki, pek çok kesim, yüksek sesle dile getirmese bile, Bach'ın ölümünden sonra neler olacağını planlamaya başladı. Yaşamı boyunca oldukça sağlıklı olan bestecinin bilebildiğimiz tek ciddi hastalığı, 1729 yazındaki ateşli rahatsızlıktı. Bu hastalık yüzünden o tarihlerde Halle'de bulunan ve çok görmek istediği Händel'i ziyarete gidememiş, ancak besteciyi Leipzig'e davet etmek için oğlu Wilhelm Friedemann'ı göndermişti. Händel de işlerinin yoğunluğunu bahane ederek bu daveti reddedince, tarihi bir buluşma gerçekleşememişti.

Ancak bu kez, 1749 Mayısının ortalarında bestecinin sağlığında ciddi bir bozulma baş gösterdi. Bach'ın 4 Nisan'da Nikolai Kilisesi'nde yönettiği *Johannes Pasyon*'dan sonra görevlerini yapmakta zorlandığı anlaşıyor. Bu hastalığın gün geçtikçe artması üzerine bazı çevrelerde, bestecinin yerine kimin geçeceği konuşulmaya başlandı. Doğal olarak Bach, görevine devam ediyor sayıldığı için bu konuşma-

lar ve planlar önceleri üstü kapalı yapıliyordu. Ancak Dresden Sarayı'nda görevli Kont Heinrich von Brühl, 2 Haziran'da Leipzig belediye başkanına yazdığı mektupta konuyu açıkça dile getirdi ve kendi orkestrasında görevli Gottlob Harrer'in, ileride boşalabilecek kantorkluk görevine aday olduğunu ifade etti. Kent meclisi üyeleri de, bu kez Kuhnau'nun ölümü ardından yaşadıkları uzun süreli seçimin acısını çıkarmak istercesine, Harrer'in bir öndinleti yapmasına karar verdiler. Böylece 8 Haziran'da, çoğunlukla "Das Große Concert" organizasyonunun dinletilerinin yaptığı salonda, Harrer bir kantatını çaldırdı. Konsere ait bazı kayıtlarda seslendirilen kantatın genel olarak çok beğenildiği yazılıdır. Ancak kent meclisi üyeleri ve okul yöneticileri açısından oldukça ters bir durum ortaya çıkmıştı. Thomas Kilisesi kantorkluğu için yapılan sınavın kilisede düzenlenmesi ve okulun korosunun kullanılması gerekirken, yapılan sınav resmi olmadığı için bu kurala uyulmamıştı. Ayrıca bu kuralın uygulanması için kantorun, yani Bach'ın izniyle koronun ve orkestranın kullanılması söz konusuydu. Doğal olarak hiç kimse besteciden böyle bir izni isteme cesaretini gösteremezdi. Böyle bir ortamda gerçekleştirilen sınav sonuncunda, Harrer kendisine ihtiyaç olduğunda haber verilmek üzere yeniden Dresden'e döndü. Gerçekten de, Bach'ın yaklaşık onüç ay sonra ölmesi üzerine yerine Gottlob Harrer geçecekti.

Ancak tüm bu olanlar Bach'ı yaşamaya daha çok teşvik etmiş gibi, bestecinin sağlığında ani bir düzelme gözlemlendi. 19 Haziran akşamı kilisedeki ayine katıldı ve 25 Ağustos'ta gerçekleşen, kent meclisi üyelerinin yenilenmesi onuruna düzenlenen geleneksel tören için bir kantatını çaldırdı. Eserin başlangıç sözleri, adeta Bach'ın geçmiş günlerde yaşadıklarına verdiği bir cevap gibiydi: "Wir danken dir, Gott, wir danken dir und verkundigen deine Wunder" (Sana şükrediyoruz Tan-

rım, sana şükrediyoruz ve mucizeni anlatıyoruz) [BWV 29]. Bach bu sözleri seçerek, sanki kendi yerini daha onun sağlığında doldurma planları yapanlara, geleceği görmenin ancak Tanrının elinde olduğunu hatırlatmak ister gibiydi. Besteci büyük olasılıkla eserdeki güç org solosunu da kendi çalarak, dinleyenlere en iyi cevabı vermiş oluyordu.

Bu konseri izleyen aylarda Bach'ın eline kendine karşı olanlarla zekice alay etmek için bir fırsat daha geçti. Önceki yıllarda bestelediği *Phoebus ve Pan'ın Yarışması* (BWV 201) adlı dindışı kantatı, özel bir konser çerçevesinde yeniden seslendirilmek isteniyordu. Bach'ın Collegium Musicum için bestelediği ve mitolojide çok sık sözü edilen Apollon (Phoebus) ve Pan'ın müzik yarışmasını konu alan kantatta, besteci gerçek sanatla, ucuz ve kolay beğenilen sanatın karşılaştırmasını yapıyordu. Bach bu eserinde kendini genellikle Phoebus'la özdeşleştirirken, kendine karşı olanları da Pan ve öyküdeki hakem Midas olarak düşünüyordu.

Eserini yeniden seslendirme olanağı çıkınca daha önce kullandığı ve Picander'e¹ ait olan metnin son bölümlerinde ufak değişiklikler yaptı. Üstelik konserin gerçekleşeceği salon, bir süre önce Harrer'in kantoruğu için resmi olmayan sınavın yapıldığı mekândı. Besteci metne eklediği iki yeni karakterle kendine karşı olanlara bir kez daha çatma olanağı buluyordu. Bunlar Cicero çağdaşı Romalı hatip Quintus Hortensius Hortalus ve Romalı Horatius'un sert ve acımasız hocası Lucius Orbilius Pupillus'du. Bach, Hortensius'u Cicero'yla kavgasından ötürü, Orbilus'u da kötü bir öğretmen olduğu için olumsuz figürler olarak kullanıyordu. Bestecinin burada saldırmak istediği ilk

¹ Bestecinin pek çok kantatının metin yazarı Picander ve BWV 201 eser sayılı kantatın müzikal açıklamaları için bkz. s. 254-255 ve 263.

kişi, müziğin değerini küçümseyen, Freiberg kentindeki rektör Biedermann'dı. Orbilus'un öğretmen olması onu çağrıştırmak içindi. Ayrıca Cicero'nun karşıtı Hortensius'un seçilmesi de, Thomas Okulu'nun rektörü Ernesti'yle ilgiliydi. 1737'de Cicero'nun metinlerini çeviren Ernesti'nin adı da Cicero'yla ilişkilendirilerek olumsuz çağrışımlarla yükleniyordu. Ancak Bach'ın öfkesi kolay denecek gibi değildi. Hastalığını fırsat bilerek yerine aday arayışına girenlere de bir çift sözü vardı. Besteci bu olayların ardındaki asıl kişinin Kont Brühl olduğunun farkındaydı. Böylece saldırmak istediği üç düşmana ustaca çatmanın yolunu, kantatındaki iki satırı değiştirerek buldu. Kantatın orijinalinde kapanış korosundan önceki sözler şöyleydi: "Ergreiffe Phoebus nun die Leier wieder / Es ist nichts lieblicher als deine Lieder." (Al eline lirini tekrar Phoebus / Daha güzel değil hiçbir şey senin şarkılarından). Bach bu satırları bu kez "Verdopple, Phoebus, nun Musik und Lieder, / Tobt gleich Birolius und ein Hortens darwider" (Çoğalt artık müziğini ve şarkılarını Phoebus / Ve saldır Birolius ve Hortens'e) biçiminde değiştirmişti. Burada Orbilius kelimesindeki harfleri başka şekilde dizerek "Birolius" kelimesini türetmişti. Bu Bach'a aynı kelime sayesinde, hem Biedermann'la (Orbilius gibi kötü öğretmen olduğu için) hem de Kont Brühl'le alay etme olanağı veriyordu. Çünkü bir yer adı olan Brühl'ün Latinceleştirilmiş şekli "Birolius"du. Böylece Bach, kantorluk sınavını yapanlarla, müziğin okul eğitiminde ikinci planda kalmasını isteyenlerle ve ucuz sanata arka çıkanlarla kavgasını kendi yöntemleriyle sürdürmüş oluyordu.

Bach kendi yerine geçecek kişi konusunda gözünü fazla uzaklara çevirmek istemiyordu. Ona göre iki oğlundan biri rahatlıkla bu görevi üstlenebilirdi. İyice sağlığına kavuştuktan sonra, Thomas Kilisesi dışında kantorluk sınavı yapanlara, bu sınavın veya denemenin gerçek

mekânını da hatırlatma gereği duydu; üstelik kendi adaylarını Leipzig halkının beğenisine sunarak. 1749 Aralıkta, Noel'den üç hafta önceki pazar günü, Wilhelm Friedemann kente gelerek bir kantatını çaldırdı (Fk 80). O günlerde Halle'de orgculuk ve müzik yöneticiliği yapan Friedemann'ın ardından, kardeşi Carl Philipp Emanuel de, büyük olasılıkla 1750 yılının Şubat veya Mart ayında, *Re Majör Magnificat*'ını (Wq 215) seslendirdi. Her iki eseri de dinleyen Bach'ın öğrencilerinden Johann Friedrich Sonnenkalb, Friedemann'ın eserinin daha başarılı olduğunu ve daha iyi bir izlenim bıraktığını belirtmiştir.

1750 yılının bahar aylarında, Bach'ın sağlık durumu yeniden kötüleşmeye başladı. Bestecinin yaşamöykülerinde belirgin hastalığı olarak, görme duyusunu giderek yitirmesi ve bunun sonucunda tümüyle kör olması gösterilir. Bu görme bozukluğu da, çocuk yaştan beri kötü ışıkta uzun saatler çalışmaya bağlanır. Özellikle bestecinin tüm yaşamöykülerinde yer alan, ağabeyden gizli, gece karanlığında nota kopya etme öyküsü bu savın çıkış noktasını oluşturur. Kuşkusuz Bach'ın görme bozukluğunda bunların rolü vardı. Ancak bunlardan başka, büyük olasılıkla erken yaşlardan beri tedavi edilmeyen ve farkına varılmayan şeker hastalığı sonucu, göz sinirleri zaman içinde harap olmuş ve başka organlarda da kalıcı izler bırakmıştı. Böylece yaşlılıktan dolayı ortaya çıkan bir körlükten çok, başka izleri de olan bir hastalık söz konusuydu.

1750 Martında, Leipzig Üniversitesi'ne kısa bir süre için konuk olarak gelen ünlü İngiliz göz doktoru Sir John Taylor, bestecinin hastalığının iyileşmesi için bir umut olabilirdi. 28 Mart ile 1 Nisan arasında yapıldığı kesin olan ameliyat, ilk anda başarılı olmuş izlenimi bıraktı. 4 Nisan tarihli gazetelerde, Taylor'un Leipzig'de ameliyat ettiği ve başarılı sonuç aldığı hastaları arasında Bach'ın adı da vardı. An-

cak bu erken verilmiş müjde gerçeği yansıtmıyordu. Hastanın durumunda istenilen değişimin olmadığı gözlenince 5 Nisan ile 8 Nisan arasında ikinci ameliyat yapıldı ve o da başarısız oldu. Ayrıca bu operasyon sonrasında besteci fiziksel gücünü de kaybetmişti. Gözüne her gün pansuman yapılması gerekiyordu ve büyük olasılıkla bir türlü kapanamayan bir yara söz konusuydu. Ancak bununla birlikte Mayıs ayı başlarında az da olsa bir iyileşme belirtisi görülmüş olmalı ki, bestecinin son özel öğrencisi olan Johann Gottfried Mützel, 4 Mayıs'ta Bach'ın evinde kalmaya başladı. Bu, bir süre sonra bestecinin ders yapabilecek konuma geleceğini umduğunu gösteriyor, ancak fiziksel durumunda bazı düzeltilmeler olsa bile ameliyat sonrasında görme duyusunu tümüyle yitirdiği kesindir.

18 Temmuz'da Bach'ın görmesinde ani bir düzeltme olmuştu. Besteci gündüz ışığında çok iyi görebildiğini ve acılarının hafıfladığını hissediyordu. Ancak bu iyileşme çok kısa sürdü. 20 Temmuz'da gelen bir felç sonucu durum eskisinden de kötü oldu. Yüksek bir ateş ve halsizlik herkese sonun yaklaştığını hissettiriyordu. 22 Temmuz'da, kendini biraz daha iyi hissedince, yıllardan beri günah çıkardığı rahip Christoph Wolle'yi çağırdı ve yatağında onunla birlikte akşam duasını yaptı. Zaman zaman, durumu biraz iyileşince, yanındakilere son zamanlarda üzerinde çalıştığı eski eserleriyle ilgili düzeltmeler yazıyordu. Özellikle bir org koralinin sözleri, yaklaşmakta olan son göz önünde bulundurulduğunda daha da büyük bir önem kazanır:

*Vor deinem Thron tret ich hiermit
O Gott, und dich demütig bitt
wend dein genädig Angesicht
von mir, dem armen Sünder, nicht.*

*Tanrım, tahtının önüne çıkan
Benden, bu günahkâr kulundan
Yalvarırım esirgeme
Bağışlayıcı yüzünü*

Böylece kendini her yönüyle kaçınılmaz sona hazırlayan Bach için artık çok az zaman kalmıştı. 28 Temmuz Salı günü akşam saat 20:15'te, Thomas Okulu'nun yaşlı kantoru, huzur dolu bir dünyaya doğru yola çıktı. Yaşamında, bitirdiği her notanın altına "Soli Deo Gloria" (Zafer Sadece Tanrınınındır) sözcüklerini yazan Eisenachlı bu basit müzikçi, altmışaltı yıllık yaşamı boyunca yarattıklarıyla, birkaç nesil sonraki müzisyenlerin gözünde tanrısallaşacaktı.

Cenaze 31 Temmuz'da kaldırıldı. Thomas Kilisesi'nde ve okulda görevli herkes meşe tabutu izleyerek, kiliseden Johannis Mezarlığı'na uzanan yolda ilerliyordu. Leipzig'deki görevi boyunca, hemen her cenazeye katılan okul kantorları için cenaze ücreti alınmıyordu. Mezarlığın güney duvarına yakın bir yere gömülen cenazenin başına bir taş konulmamıştı. Ancak yıllar boyunca her 28 Temmuz'da, Thomas Okulu öğrencileri duvardan altı adım uzakta bulunan eski kantorlarının mezarını ziyarete geldiler. Cenazenin kaldırılmasını izleyen günlerde gazetelerde çıkan bir yazı bestecinin ölümünü haber veriyor ve yokluğunun müzikle yakından ilgili herkes için bir kayıp olduğunu belirtiyordu. İmzasız olarak çıkan bu haberdeki en ilginç nokta, Bach'ın pek çok unvanı bir bir sayılmasına karşın, ilkönce "ünlü müzikçi" (Der berühmte Musicus) kelimesinin kullanılmasıydı. Bu gerçekten bestecinin duymak isteyeceği tek unvandı.

Bach'ın cenaze töreninde çalınan müziğe gelince, bu konuda hemen hemen hiçbir şey bilmiyoruz. Ancak Christoph Wolff, 2000 yılında yayımlanan son Bach yaşamöyküsünde çok tutarlı bir olasılıktan söz ediyor. Besteci 1750'nin başlarında sağlığının giderek bozulduğunu fark edince bazı hazırlıklara girişti. Bunların başında, Bach ailesinin önceki üyelerinden, Johann Christoph Bach'ın (1642-1703), 1672'de bestelediği bir motetinin orkestra düzenlemesini yapmak geliyordu. Bestecinin el

yazısından zaman zaman çok zorlandığı hemen anlaşılıyor. İki koro ve ona eşlik eden çalgıları ayrıntılarıyla belirten Bach'ın seçtiği bu motet, tıpkı eski rektör Ernesti'nin 1729'da yapılan cenaze töreni için kendi bestelediği motetinin yapısındaydı. Bestecinin büyük olasılıkla kendi cenazesi için seçtiği bu motetin sözleri de çok anlamlıdır:

*Lieber Herr Gott, wecke uns auf,
daß wir bereit sein, wenn dein Sohn kömmt,
ihn mit Freuden zu empfangen
und dir mit reinem Herzen zu dienen
durch denselbigen, deinen lieben Sohn,
Jesum Christum. Amen.*

*Sevgili Tanrım, Oğlun geldiğinde
Kaldır bizi,
Onu coşkuyla karşılamamız
Ve sevgili oğlun vasıtasıyla
sana hizmet edebilmemiz için.
Amin.*

Henüz cenaze töreni yapılmadan, 29 Temmuz'da, kent meclisi üyeleri yeni kanturun seçimi için bir toplantı yaptılar. Başvuran altı aday şunlardı: Berlin'den Carl Philipp Emanuel Bach, Leipzig'den Johann Trier ve Johann Gottlieb Görner, Dresden'den Gottlob Harrer, Merseburg'tan August Friedrich Graun ve Zeitz'dan Johann Ludwig Krebs. Doğal olarak büyük tartışmalara sahne olmayan seçim 8 Ağustos'ta tamamlandı ve herkesin beklediği gibi Gottlob Harrer yeni kantor olarak ilan edildi. Zaten kent meclisi üyeleri seçecekleri adayın eğitmen yanının ağırlıkta olmasında ısrar ediyorlardı. Christian Ludwig Stieglitz toplantıda yaptığı konuşmada bir anlamda hepsinin ortak duygusunu dile getiriyordu: "Okulun bir müzik yöneticisine değil, bir kantora ihtiyacı var." Gerçekten de, okul bir daha hiçbir zaman bir "müzik yöneticisine" kavuşamadı. Ancak o yılların beğenilmeyen kantorumun ölümünden 250 yıl sonra, bugünlerde aynı görevi üstlenen Georg Christoph Biller, o zamanki kent meclisi üyelerini kızdır-

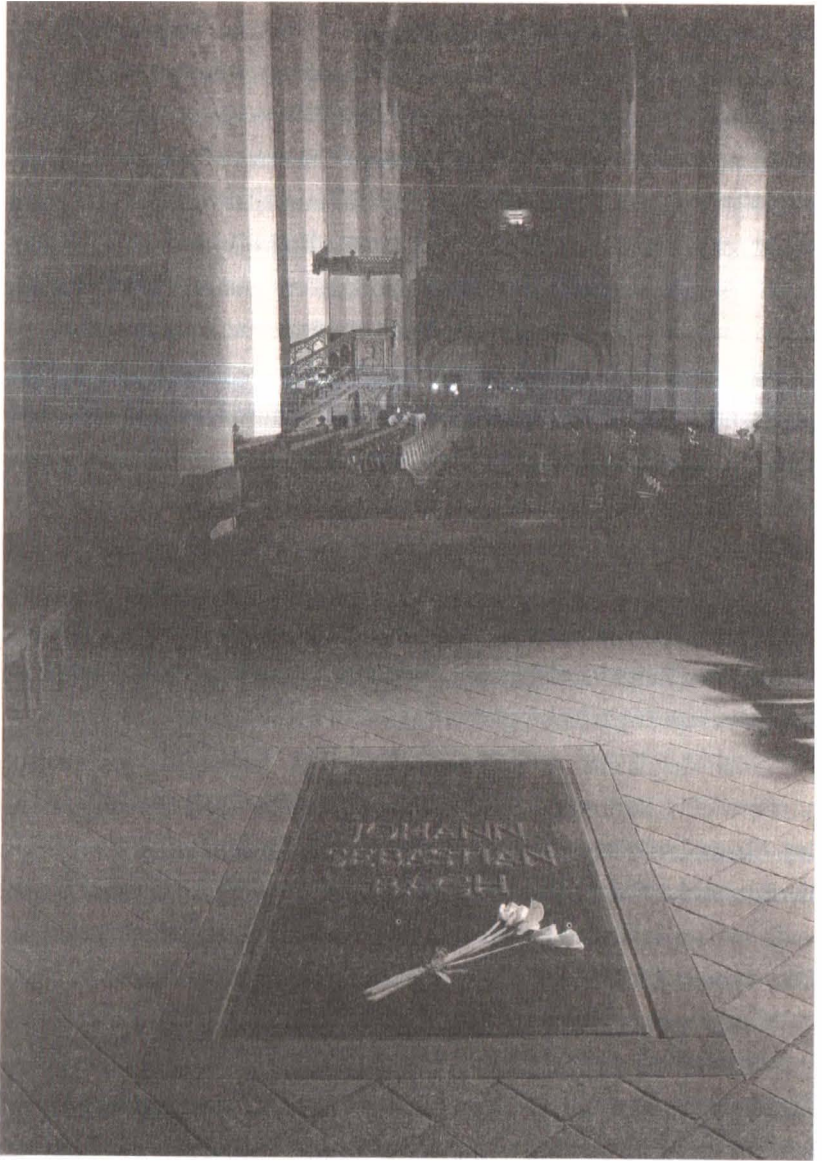
mak pahasına, şimdiki okul yöneticileri tarafından broşürlerde hep şöyle tanıtılıyor: “Bach’tan sonraki 16. kantor.”

....Ve Sonrası

Bach’ın ölümünün ardından dul eşi Anna Magdalena ve dokuz çocuğu, resmi varisler olarak yapılması gereken yasal formaliteleri tamamlamaya başladılar. 48 yaşında olan Anna Magdalena, henüz küçük olan iki oğlu ve üç kızıyla nasıl bir yol izlemesi gerektiğini tam olarak bilemiyordu. Oturdıkları konutta altı ay daha kalmaya hakları vardı, ancak ondan sonra kendisine yeni bir düzen kurması gerekiyordu. Geleneksel olarak, kantorların altı aylık maaşı eşlerine ödeniyor, böylece bir miktar maddi katkı sağlanıyordu.

Anna Magdalena, her şeyden önce reşit olmayan çocuklara bir vasi tayin edilmesini istedi. 21 Ekim 1750’de, Thomas Kilisesi orgcusu Johann Gottlieb Görner’in bu görevi üstlenmesine karar verildi. Önceki yıllarda Bach’la bazı ufak çekişmeleri olan Görner, sonraki yıllarda ailenin güvendiği kişiler arasına katılmıştı. Bestecinin resmi mirasının dağılım işlemleri sırasında, ailenin yakın dostu olan ve birkaç kez çocukların vaftiz babalığını yapan avukat Dr. Friedrich Heinrich Graff, oldukça karmaşık formalitelerde aileye yardım ediyor ve yapılması gerekenlerde yol gösteriyordu.

11 Kasım 1750’de yapılan toplantıda Bach’ın mal varlığının dağılımı gerçekleşti. Nakit olarak 231 Taler bulunuyordu; bu, yıllık resmi maaşının iki katından fazlaydı. Bundan başka değerli kâğıtlar, mobilya, giyim eşyası ve şahsi eşyalarının paylaşımı yapıldı. Toplam mal varlığı olarak 1160 Taler hesaplanmış, bunun 152 Taler’i vergi ola-



Leipzig Thomas Kilisesi'nde Bach'ın mezarı.

rak kesildikten sonra kalan meblağın üçte biri Anna Magdalena'ya verilmiş, diğer üçte ikisi çocuklara eşit olarak dağıtılmıştı. Hemen hemen hiç tartışmasız geçen toplantı sonunda yalnızca, Maria Barbara'nın üç çocuğu, üvey kardeşleri Johann Christian'a babalarının hediye ettiği söylenen klavsenlere itirazda bulunmuşlar, ancak başta Anna Magdalena olmak üzere şahitler durumu doğrulayınca konu kapanmıştı. Burada üzerinde durulması gereken en önemli nokta, Bach'ın sayısı bini geçen notalarının kaydına bu listede rastlanmamasıdır.

Böylece aile üyelerinin her biri kendi yolunu çizmek üzere bir yana dağıldı. Zihinsel özürlü olan Gottfried Heinrich'in bakımını, Lieschen ve kocası Altnickol üstelendikleri için onu Naumburg'a götürdüler. Bu büyük olasılıkla Bach'ın sağlığında alınmış bir karardı. Gottfried Heinrich 1763'te 39 yaşında ölene dek orada yaşadı. Johann Christian'ın eğitimiyle üvey ağabeyi Carl Philipp Emanuel ilgilenecekti, bu yüzden o da Berlin'e gitti. 1755'e dek bu kentte kaldıktan sonra, önce İtalya'ya, daha sonra yaşamını "Londralı Bach" olarak tamamlayacağı İngiltere'ye gitti.

Anna Magdalena ve evlenmemiş üç kızı Leipzig'de yaşamlarını sürdürecekti. Kadınların nasıl yaşadıklarına dair fazla bir bilgiye sahip olmasak da, hayatlarını yoksulluk içinde devam ettirdiklerini biliyoruz. Anna Magdalena, avukat Dr. Graffa ait olan Hainstraße'deki evde kızlarıyla birlikte sürdürdüğü yaşamını, kocasının ölümünden on yıl sonra 27 Şubat 1760'da noktaladı. Kayıtlara göre cenazesi, yoksullar için yapılan sade bir tören sonunda, kocasıyla aynı mezarlıkta toprağa verildi. Bach'ın iki büyük oğlunun, özellikle maddi olarak geliri daha iyi olan Carl Philipp Emanuel Bach'ın üvey annesine neden yardım etmediği sorusu, pek çok kez ortaya atılmıştır. Özellikle Albert Schweitzer, Emanuel'in bu davranışını, babasının hatırasına bir

saygısızlık olarak değerlendirir. Anna Magdalena'nın ölümünün ardından Emanuel, kız kardeşlerine bir miktar yardımda bulunmuştur. Böylece Thomas Kilisesi'nin eski kantorumun ailesi de, tıpkı kendi gibi, hızla tarihin tozlu yapraklarının arasına karıştı. Yalnızca ara sıra oğullarının, özellikle Johann Christian'ın adı müzik çevrelerinde anılıyordu. Ancak müzik tarihi açısından asıl önemli olan, Bach'ın eserlerinin akıbetiydi.

Bach'ın ailesi, bestecinin varisleri arasında paylaştırılmasını istediği eşyalar listesine notaları koymamıştı. Bunun iki nedeni olabilir: Birincisi, bugün elimizde bulunmayan ve zaman içinde kaybolmuş ikinci bir liste ile, yalnızca notalar ve müzik aletlerinin paylaşımının yapılmış olması; ikinci ve daha akla yakın gelen olasılık ise, Bach'ın son yıllarında, ölümünden önce bu paylaşımı aile içinde kendinin gerçekleştirmiş olmasıdır. Müzik tarihçisi Christoph Wolff, ikinci olasılık üzerinde duruyor ve özellikle, elimizdeki belgede, Johann Christian'a hediye edildiği söylenen klavsenlere üvey ağabeylerinin itirazının yer almasının bu olasılığı kuvvetlendirdiğini yazıyor. Klavsenlerin kaydına listede rastlanmamakla birlikte, hediye edilme ifadesi, Bach'ın sağlığında gündeme gelen bir paylaşımı doğruluyor.

Bach, ailesinin kendinden önceki üyelerinin eserlerini büyük bir titizlikle saklayıp derleyen biri olarak, gelecek kuşaklara bıraktığı en değerli şeyin kendi notaları olduğunun farkındaydı. Her şeyden önce onlar, Bach ailesinin müzikal devamlılığını simgelemeleri açısından çok önemliydi. Bir anlamda, bu arşivin kendisinin ve sonraki yıllarda oğullarının eserlerinin katılımıyla zenginleşmesini ve saklanabilmesini istiyordu. Bu yüzden büyük olasılıkla, bestecinin sağlığının bozulmaya başladığı günlerde, aile içinde varılan bir anlaşma sonucu hangi eserin kime kalacağına karar verildi. Bu dağılımın nasıl olduğunu,

ancak sonraki yıllarda eserlerin kimler tarafından, nerede ve nasıl ortaya çıkarıldığının izini sürerek anlıyoruz. Elindeki notaları en iyi saklayan aile üyesi olarak karşımıza Carl Philipp Emanuel çıkıyor. Kantatların büyük birçoğunluğunu elinde bulunduran Emanuel'in notaları onun ölümünün ardından ailesi tarafından koleksiyoner Georg Poelchau'ya satılmış, daha sonra da "Berlin Singakademie" bünyesine ve oradan da Berlin'deki Kraliyet Kitaplığı'na ulaşmıştır. Anna Magdalena'ya kalan kantatların bir kısmı, daha sonra onun tarafından Thomas Okulu'na satılmıştır. Bunun başlıca nedeni, yoksulluk içindeki kadının elindeki her şeyi satmak zorunda olmasıydı. Bunlar da günümüze dek ulaşabilen örneklerdir. Elindeki notalarının kıymetini en az bilen Wilhelm Friedemann olmuştur. Daha doğrusu, içki alışkanlığı ve düzensiz yaşamı yüzünden, maddi olarak çok büyük zorluklarla karşılaşan Friedemann, babasının notalarını, kimi zaman yok pahasına önüne çıkan kimselere satmıştır. Bach'ın kantatlarını özellikle iki büyük oğlu arasında paylaştırmasının başlıca nedeni, onların görevleri dolayısıyla bu eserlere daha çok gereksinim duyabilecekleri düşüncesi idi. Gerçekten de, Carl Philipp Emanuel, Hamburg'da bulunduğu dönemde bunlardan bazılarını ayinlerde çaldırmıştı.

Bach'ın Bückeburg'da görevli olan oğlu Johann Christoph Friedrich'in payına düşenlerin öyküsüye oldukça ilginçtir: Johann Christoph'un 1795 yılındaki ölümünün ardından, onun Berlin'de müzik yöneticisi olarak görev yapan oğlu Wilhelm Friedrich Ernst Bach'a hemen hemen hiçbir şey kalmamıştı. Büyük olasılıkla Johann Christoph'un dul eşi, kocasının eşyalarının hepsini satmıştı. 1817'de Bach'ın eserlerini toplamak isteyen Georg Poelchau, Bückeburg'a gitmiş, ancak Bach'a ait birkaç ufak notadan başka hiçbir şey bulamamıştı.

Babası öldüğünde henüz onbeş yaşında olan, ancak ileride iyi bir müzisyen olacağına Bach'ın da kesin gözüyle baktığı Johann Christian'ın notaları ise, bir süre sonra ağabeyi Emanuel'inkilerin arasına katılmıştır. Eğitimine büyük olasılıkla bir süre Berlin'de Emanuel'in yanında devam eden delikanlı, daha sonra İtalya'ya giderken kendi payına düşümleri ağabeyine bırakmış veya satmıştı. İtalya yolculuğu öncesi gereksinim duyduğu paranın bir kısmını belki de böyle sağlamıştı.

Tahminler üzerine kurulan bu nota dağılım planının belirsiz kalan pek çok yanı vardır. Öncelikle eserlerin yalnızca dört müzisyen oğul ve Anna Magdalena arasında paylaştırıldığını düşünmek ne dereceye kadar doğrudur? Zihinsel özürlü Gottfried Heinrich'e ve kızlarına, özellikle Altnickol'la evli Lieschen'a hiçbir şey kalmamış olması nasıl açıklanabilir? Ancak tüm bu soruların yanıtını, elimizdeki bilgilerle ne yazık ki veremiyoruz.

18. yüzyılın ikinci yarısında, Thomas Kilisesi'nin yaşlı kantoru bir anda tarihin tozlu sayfaları arasına karışmıştı. Ölümünün ardından uzun bir süre geçmemiş olmasına rağmen eserleri hiçbir yerde çalınmıyor, kimse adını anmıyordu. Yalnızca öğrencileri ve aile üyeleri, onun ne denli usta bir orgcu olduğunu arada sırada dile getiriyorlardı. Çünkü müzikte yepyeni fikirlerin ve yepyeni anlatımların çağı başlıyordu. İnsanlık tarihi, Bach'ın ölümünden kırk yıl sonra toplum düzenini kökünden değiştirmeyi hayal edecek ve Avrupa, izleri uzun yıllar sürecektir bir çalkantı dönemi yaşayacaktı. Böyle bir ortamda, eskiye ait olanların fazla bir önemi yoktu. Bach'ın yaptıklarının ne denli önemli olduğunun anlaşılabilmesi için yeni bir yüzyılın başlaması gerekecekti.

Bach'ın ölümünün ardından Carl Philipp Emanuel Bach ve Johann

Friedrich Agricola, bestecinin yaşamı ve eserleri hakkında bir derleme yaptılar ve bunu 1754'te yayımladılar. Elimizdeki en eski Bach yaşamöyküsü olarak kabul edilen ve *Nekrolog* (Anma Yazısı) adı verilen bu eserden önceki bölümde de söz etmiştik. 18. yüzyıl boyunca yazılan çeşitli müzik kitaplarında bestecinin adı ya hiç anılmamış veya yaşamı ancak küçük bir paragraf olarak verilmişti. Örneğin 1789-1801 yılları arasında Thomas Kantoru olarak görev yapan Johann Adam Hiller, ünlü müzisyenlerin yaşamöykülerini anlattığı ve 1784 yılında yayımlanan eserinde Bach'tan öncelikle iyi bir org çalıcısı olarak söz etmişti.

Yaşamlarını Avrupa'nın çeşitli kentlerinde müzisyen olarak sürdüren Bach'ın oğulları da, kendi gelişmelerini tamamlayabilmek için babalarını aşmak zorundaydılar. İçinde bulundukları dönemin tarzında eserler bestelemek ve çok şeyler öğrendikleri babalarını, çocukluk günlerinin anıları arasında bırakmak zorundaydılar. Özellikle besteci olarak adı oldukça ünlenen Carl Philipp Emanuel ve Johann Christian Bach, kendi bestelerini babalarıninkilerden çok daha "modern" buluyorlardı. 1772'de, dönemin ünlü İngiliz müzik tarihçisi Charles Burney Avrupa'ya yaptığı gezi sırasında Carl Philipp Emanuel'le karşılaşmış ve anılarında bu buluşmaya oldukça geniş bir yer ayırmıştı. Burney'e, Bach'ın *İyi Düzenlenmiş Klavye* adlı eserini gösteren Emanuel, babasının bu parçaları öğrencileri için bestelediğini söylemişti. Bu ifadede eserlerin çok önemli olmadığını, yalnızca basit birer alıştırma olduğunun altı çizilmek isteniyor gibiydi. Uzun konuşmaları sırasında Burney'e kendi eserlerinden örnekler çalan Emanuel, babasının eserlerinden bir satır bile çalmamıştı. O yıllarda yaşananları günümüz insanının gözüyle değerlendirmenin yanlış olduğunu bir kez daha vurgulamak istiyoruz. Bach'ın oğulları ve çağdaşları, kendi müzik-

lerini dönemin moda diliyle ortaya çıkarmak ve bunu yaparken geçmiş tümüyle unutmak zorundaydılar.

1756-1789 yılları arasında Thomas Kantoru olan Johann Friedrich Doles döneminde, çok sık olmamakla birlikte eski kanturun yapıtları ayinlerde seslendirilmişti. Bach'ın öğrencisi olan Doles, özellikle hocasının motetlerini kendi çalıştırdığı koroyla seslendiriyordu. Hemen her kitapta yer alan, Mozart'ın Thomas Kilisesi'ni ziyareti Doles'in kantoruğu döneminde gerçekleşmiştir. 1789'da yeni iş olanakları için şansını denemek üzere Berlin'e doğru yola çıkan Mozart, nisan ayında Leipzig'e uğrar. Kentin ünlü Thomas Kilisesi'ne giderek bir süre org çalan besteci, o sırada koronun seslendirdiği bir moteti dinleyince hayretini gizleyemez ve yanında bulunanlara şunları söyler: "Sonunda yeni bir şeyler öğrenebileceğim bir eserle karşılaştım." Mozart, kilise kantoru Doles'ten seslendirdikleri motetin (*BWV 225 Singet dem Herrn ein neues Lied*) eski kantor Bach'a ait olduğunu öğrenir. Kuşkusuz bu adı ilk kez duymuyordur. Mozart, Viyana'da yakın dostu ve koruyucusu olan Baron Gottfried van Swieten'in notaları arasında Bach'ın yapıtlarını da yakından tanıma olanağı bulmuş ve bazı füglerini yaylı sazlar dördlüsü için uyarlamıştı (*KV 404a, KV 405*). Bach'ın daha çok klavye eserlerini tanıyan Mozart için, bir vokal eserini dinlemek büyük bir yenilikti. Hiç şüphesiz bu müzikte gizli olan dehayı en iyi anlayabileceklerin başında, bir dönemin harika çocuğu Mozart geliyordu.

Bach'ın yaşamına ve eserlerine müzik tarihi açısından ilk ciddi yaklaşımı Johann Nicolaus Forkel gerçekleştirmiştir. 1802'de yayımlanan Bach yaşamöyküsüyle Forkel, günümüze dek sürecektir olan araştırma ve incelemeleri başlatmıştı. Göttingen kentinde müzik tarihi araştırmaları yapan ve üniversitede müzik yöneticisi olan Forkel, çok

geniş kapsamlı bir müzik tarihi yazma planları yapıyordu. Dünyanın yaratılışından başlayarak, müziğin 19. yüzyıla dek olan gelişimini tüm ayrıntısıyla kâğıda dökme hazırlığındaydı. Bu arada Bach'ın oğullarıyla tanışan ve onlarla babaları hakkında konuşan Forkel, yazdığı eserde Bach'ın yaşadığı döneme gelemeden öleceği korkusuna kapılarak çalışmasına ara verdi ve besteci hakkında altmışdokuz sayfalık bir kitap hazırladı. Tam adı, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst* (Johann Sebastian Bach'ın Yaşamı, Sanatı ve Sanat Eserleri Üzerine. Müzik Sanatının Vatansever Tutkunu İçin) olan yapıt, gerçek bir Bach hayranı olan Baron van Swieten'e ithaf edilmişti. Forkel'in kitabı, Bach'ın pek çok eserinin yeniden gün ışığına kavuşmasına öncülük etti. Çağının olanakları göz önünde bulundurulduğunda, oldukça iyi araştırılmış bir çalışmaydı. Her ne kadar bestecinin büyük vokal eserlerinin hemen hiçbirini dinleme ve notalarını inceleme olanağına sahip olmasa da, Forkel kendinden sonra geleceklere, o güne dek bilinmeyen büyük bir ustayı tanıtmayı başarmıştı. Ona göre, bestecinin eserlerine sahip çıkmak ulusal bir görevdi. Kitabın son cümlesi Forkel'in yaklaşımının nasıl milliyetçi duygular içerdiğini en iyi şekilde yansıtıyor: "Ve bu insan, şimdiye dek yaşayanlar ve büyük olasılıkla gelecekte yaşayacaklar arasında da en büyük müzikal şair ve müzikal anlatıcı olan bu büyük insan bir Almandı. Onunla gurur duy anavatan, onunla gurur duy, ama aynı zamanda ona layık ol!"¹

Forkel'in yazdığı yaşamöyküsünün ardından, Bach'ın müziğinin daha ayrıntılı araştırılma dönemi başlamış oluyordu. Bu araştırmacıların başında Johann Friedrich Rochlitz gelir. Bach eserlerini estetik

¹ Albert Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, s. 206.

yönden inceleyen Rochlitz sonunda şu yargıya varmıştı: “Bach, Alman kompozisyon sanatının Albrecht Dürer’idir.” Thomas Okulu’nun korosunda şarkı söyleyerek eğitimine başlayan Rochlitz, Bach’ın bazı vokal eserleriyle burada tanışmıştı. Ancak o zamanlar yapıtlardaki olağanüstü ustalığı fark edecek bilgiden oldukça uzaktı. Araştırmalarına Forkel’in yaşamöyküsünün yayıma hazırlandığı dönemde başlayan Rochlitz, 1800 yılında, bestecinin yaşayan son çocuğu olan Regina Susanna’nın, büyük maddi sıkıntılar içinde olduğunu öğrenince müzik dünyasını yaşlı kadının yardımına çağırmıştı. Breitkopf & Härtel yayınevinin çıkardığı müzik dergisinin de yöneticiliğini yapan Rochlitz, burada yayımladığı bir makalede, büyük ustanın yaşayan son çocuğuna yardım etmek için herkesi üzerine düşeni yapmaya davet etmişti. Yapılan yardım çağrısı sonuçsuz kalmamış ve toplanan para, yaşlı kadın tarafından gözyaşları içinde kabul edilmişti. Çağrıya katılanların arasında genç besteci Ludwig van Beethoven da vardı. Breitkopf & Härtel yayınevinde basılan notalarının gelirinin bir kısmını bu yardım için ayırmıştı. Delikanlı, Bonn’da geçen çocukluk ve ilk gençlik yıllarında öğretmeni Christian Gottlob Neefe sayesinde Bach’ın *İyi Düzenlenmiş Klavye* adlı yapıtını tanımıştı. Sonraki yıllarda bu eseri “Müzikal İncili” olarak tanımlayan bestecinin, Bach’ın adının Almanca “dere” anlamına gelmesine gönderme yaptığı söz de çok ünlüdür: “Dere değil, deniz olmalıydı.” Beethoven, yaşamının sonlarında BACH¹ üzerine bir uvertür bestelemeyi planlamış, ancak bunu gerçekleştirememiştir.

¹ Almancada notalama sistemi alfabenin harfleriyle yapılır. Buna göre B=Si bemol, A=La, C=Do, H=Si notasının karşılığıdır. Bach, adının bu müzikal yanından *Füg Sanatı* adlı eserinde faydalanmıştır. Günümüze dek pek çok besteci BACH teması üzerine çeşitli yapıtlar bestelemiştir.

Bach'ın müziğiyle ilgilenen bir başka kişi de Carl Friedrich Zelter'di. Özellikle Singakademie'nin yöneticisi olduktan sonra, bestecinin koral yapıtlarını topluluğun repertuarına alan Zelter, ünlü şair Goethe'nin ve genç öğrencisi Felix Mendelssohn'un Bach'ın yapıtlarına ilgi duymasını sağlamıştı. Zelter, Goethe'ye yazdığı bir mektupta onu Bach'ın motetlerini seslendirdikleri koro konserlerinden birine çağırıyor ve şunları ekliyordu: "Bu eserleri duyduğun zaman dünyanın tam ortasında olduğunu hissedeceksin. Onları yüzlerce kere dinlememe rağmen tam olarak çözebilmiş değilim ve sanırım bunu hiç başaramayacağım."¹

Kuşkusuz, müzik dünyasında gerçek anlamda bir Bach Rönesansı yaşanmasına neden olan olay, Mendelssohn'un 1829'da *Matthäus Passion*'u yüz yıl sonra yeniden çaldırmasıydı. Henüz yirmi yaşında olan besteci, yakın arkadaşı Eduard Devrient'le birlikte hocası Zelter'e fikrini açmış ve ondan koroyu bu iş için kullanma izni istemişti. Zelter önce yapıtın çok uzun olduğunu öne sürerek, dinleyiciler tarafından tam olarak anlaşılamayacağını söylemiş, ancak daha sonra öğrencisinin isteğine olumlu yaklaşmıştı. Çoğu amatör müzisyenlerden kurulu orkestrayla birlikte yapılan ilk çalışma, herkesi derinden etkilemişti. İki konser planlanmış ve geliri kimsesiz çocukların eğitimiyle ilgilenen bir okula bağışlanmıştı. 11 Mart 1829 tarihli ilk seslendirme büyük beğeni toplamıştı. Eserdeki İsa partisini Eduard Devrient seslendirmiş, 21 Mart'ta (Bach'ın doğum günü) ikinci seslendirme yapılmıştı. Daha sonra Zelter'in yönettiği bir üçüncü seslendirme gerçekleşmiş ve o tarihten sonra *Matthäus Pasyon*'un Singakademie'de seslendirilmesi gelenekselleşmişti. İlk seslendirmenin ardından geceye katılan

¹ Albert Schweitzer, *a.g.e.*, s. 210.

seçkin davetliler Zelter'in evinde bir araya gelerek başarıyı kutlamışlardı. Bayan Devrient, yanında oturan ve sürekli olarak elbisesinin kolundaki dantellerin tabağın içine girmemesi için çaba harcayan, oldukça yapmacık tavrılı adamdan çok sıkılmış ve bir ara gizlice Mendelssohn'un kulağına eğilerek "yanımda oturan bu şapşal adamın kim olduğunu söyleyebilir misiniz?" diye sormuştu. Elindeki peçeteyle ağzını kapatan Mendelssohn soruyu şöyle yanıtlamıştı: "Yanınızdaki şapşal adam ünlü filozof Hegel."¹

Kısa zamanda tüm Avrupa'ya yayılan Bach'ın müziğine karşı olan ilgi, bestecinin eserlerinin toplu basımı konusunu da gündeme getirdi. Ancak bu oldukça zahmetli bir ön çalışmayı gerektiriyordu. Yaklaşık yüz yıldır çok az bir kısmı bilinen bu dev hazine nasıl derlenecek ve gün ışığına çıkacaktı? 1837'de besteci Robert Schumann, bir makalesinde artık Bach'ın eserlerinin toplu basımı için vaktin geldiğini vurguluyordu. Bu karmaşık işin içinden çıkabilmek için 1850'de Bachgesellschaft (Bach Derneği) kuruldu. Derneğin başkanı o zamanki Thomas Kantoru Moritz Hauptmann'dı. Diğer üyeler, Mozart yaşam-öyküsüyle tanınan Leipzig Üniversitesi arkeoloji profesörü Otto Jahn, Leipzig Konservatuvarı org profesörü Karl Ferdinand Becker ve Schumann'dı. Basım işini Breitkopf & Härtel yayınevi üstelenmişti. Ancak çalışmaya başlayınca, dernek üyeleri üstlendikleri görevin düşündüklerinden de zor olduğunu anladılar. Notaların izini sürmek, onları ele geçirmek ve yayıma hazırlamak çok yoğun ve sürekli bir çalışma gerektiriyordu. Bir süre sonra yalnızca bu iş için çalışacak yeni elemanlar alındı. Notaların basımında belli bir kronoloji izlenmiyor ve önceden kaydolmuş abonelere satış yapılıyordu. Ciltler halinde yayımla-

¹ Albert Schweitzer, *a.g.e.*, s. 212.

nan eserler, 1900 yılında kırkaltıncı ciltle tamamlandığında, dernek kurucularından hiçbirisi hayatta değildi.

Aynı dönemde, Philipp Spitta'nın günümüze dek yazılan Bach yaşamöyküleri içinde en kapsamlısı olma özelliğini koruyan, yaklaşık 1900 sayfalık dev eseri iki cilt halinde yayımlandı. 1873'te çıkan ilk cildi, 1880'de basılan ikinci cilt izlemişti. Spitta, gerçekten akıl almaz bir çalışma gerçekleştirmiş ve Bach'ın yaşamına ilişkin bütün ayrıntıları araştırmıştı. Yapıt, bestecinin yaşamı ve eserleri hakkında, günümüzde yazılan yaşamöyküleri için bile en önemli kaynak olma özelliğini koruyor. 20. yüzyıl başında, Albert Schweitzer'in Bach'ın yaşamını ve eserlerini incelediği çalışması da, çok önemli bir boşluğu doldurmuştur. Çok iyi bir orgcu ve aynı zamanda tıp doktoru olan Schweitzer, Afrika'da cüzama karşı sürdürdüğü savaş nedeniyle, 1952'de Nobel Barış Ödülü'ne layık görülmüştür.

19. yüzyıl bestecilerinin hemen hepsi, özellikle Brahms ve Wagner, Bach'ın müziğinden derinden etkilenmişti. Brahms, bestecinin eserlerinin basımını yakından izliyor ve yeni satışa sunulan notaları hemen alarak büyük bir dikkatle inceliyordu. Bach'ın bestecileri etkilemesi 20. yüzyılda da bütün hızıyla sürdü. Üstelik artık onun eserlerine ilgi duyanlar sadece klasik müzikle uğraşanlar değildi. Özellikle caz bestecileri, Bach'ın doğaçlama yeteneğinden çok etkileniyor ve kendi eserlerine çıkış noktası olarak bir zamanların adı unutulmuş yaşlı kantorumun ezgilerini seçiyorlardı.

19. yüzyılda Leipzig'de, öncülüğünü Felix Mendelssohn'un yaptığı Bach anıtı projesi gündeme geldi. Besteci 6 Ağustos 1840'ta düzenlediği bir yardım konseriyle, anıt için para toplamaya başladı. Besteci aynı zamanda anıtın planları için de çeşitli taslaklar hazırladı. 23 Nisan 1843'te yapılan bir törenle açılan anıt, sütunlar üzerindeki dört

rölyeften oluşmaktadır. Rölyeflerin her biri bestecinin yaşamındaki bir dönemi simgeler. Anıt, Thomas Kilisesi'nin arkasındaki caddede yer almaktadır. Kilisenin hemen girişinde yer alan ve "Yeni Bach Anıtı" olarak anılan heykel ise 1908'de tamamlanmıştır.

Bu arada 19. yüzyılın sonuna doğru bestecinin mezarının yerinin tam olarak saptanması için de araştırmalar başlamış ve Johannis Kilisesi'nde yapılan yenileme çalışmaları sırasında, bestecinin gömüldüğü yer olarak bilinen noktada 1894'te kazı yapılmış ve meşeden yapılmış bir tabuta rastlamıştır. Kayıtlarda Bach'ın da meşe tabutla gömüldüğünün belirtilmesi, ayrıca anatomi uzmanı Wilhelm His'in yaptığı incelemeler bulunan kemiklerin besteciye ait olduğunu ortaya koymuştur. Böylece 1900'de onarım tamamlandığında Bach'ın mezarı da Johannis Kilisesi içine taşınmıştır. Ancak bu kilisesinin II. Dünya Savaşı sırasında büyük zarar görmesi üzerine, 28 Temmuz 1949'da (bestecinin 199. ölüm yılı) mezar Thomas Kilisesi'ne taşınmış ve 1964'te günümüzdeki şeklini almıştır. Böylece hemen her gün, Thomas Okulu öğrencilerinden kurulu koro, gelmiş geçmiş en ünlü kantörlerinin yanında, tıpkı onun zamanında olduğu gibi şarkı söylemeye devam ediyor.

BACH'IN ESERLERİ



Kantatlar

Bach'ın eserleri söz konusu olduğunda, neredeyse bütün kaynaklarda, ilk sırayı kantatları alır. Bestecinin bini aşkın eseri incelendiğinde kantatların ve org eserlerinin toplamının, tüm eserlerinin yarısından fazla olduğu görülür. Bu sayı aslında genel bir ifadeyle Bach'ın bestecilik kariyerinin özeti gibidir. Mesleğe çok yetenekli bir orgcu olarak başlayan Bach, 1710'lu yılların ortalarına dek ağırlıklı olarak org eserleri bestelemiş, sonraki yıllarda, daha önce ayrıntısıyla incelediğimiz yaşamöyküsünden de anlaşıldığı gibi, Köthen ve Leipzig'deki görevleri gereği çalgı müziği ve kantat bestelemeye ağırlık vermiştir.

Konumuz olan kantatlara göz attığımızda, bu eserlerin büyük bölümünün dini yapıtlar olduğunu, Bach'ın yaklaşık yirmi kadar da dindışı kantat bestelediğini görüyoruz.

Çalgı için bestelenen sonattan farklı olarak kantat, ses için yazılmış bir eserdir. İtalyanca şarkı söylemek anlamına gelen *cantare* fiilinden türetilmiştir. Bugünkü anlamıyla sözcük ilk kez, İtalyan besteci Alessandro Grandi'nin (y. 1580-1630) 1620 yılında yayımlanan *Cantade et arie a voce sola* (Ses için Kantat ve Arya) adlı eserinde kullanılmıştır. Genellikle dindışı sözler üzerine bestelenen ilk kantatlar,

sürekli bas üzerine, metindeki her kıta için ayrı bir melodi içeriyordu. Müzik, aynı tarihlerde bestelenen diğer vokal eserlerde olduğu gibi monodik¹ yapıdaydı. Sonraki yıllarda müziğin gelişimine paralel olarak kantatlarda da resitatif ve aryalar kullanılmaya başlandı. Tek ses ve orkestra için bestelendikleri gibi, birden fazla solo ses ve koro için de bestelenebiliyorlardı. İtalya'daki en önemli kantat bestecisi olarak Alessandro Scarlatti'yi (1660-1725) sayabiliriz. Scarlatti'nin öğrencilerinden olan Hasse, dindışı kantatı Dresden'e taşımıştır.

Bach'ın dini kantatlarının gelişimi ise, Lutherci ayinlerin gelişimiyle yakından bağlantılıdır. Martin Luther, kilisedeki ayin düzenini büyük ölçüde Katolik alışkanlıklardan almış, ancak bazı eklemeler ve değişiklikler yapmıştır. Yapılan en önemli değişiklik vaaz bölümüdür. Yılın bütün pazar günleri dini olarak farklı bir anlam taşıdığı için, papaz her hafta farklı konularda vaazlar verir. Kantatlar, bir anlamda vaazların müzikal olarak vurgulandığı bölümlerdir. Genellikle vaazdan önce veya sonra olurlar; çoğunlukla iki bölümlü olduklarından ilk bölüm vaazdan önce, ikinci bölüm da sonra seslendirilir. Kantatlar bazen, ayin sırasında cemaatin bir ağızdan söylediği koro parçaları olan koraller üzerine kurulmuştur ve "koral kantat" adını alırlar. Kantat metinlerinin bazı bölümleri kutsal metinlerden alınmasına karşın, büyük çoğunluğu, zamanın metin yazarları tarafından kaleme

¹ Monodi (Monodie): Melodiye basit armonilerin eşlik ettiği bir şarkı söyleme tarzı. 1600'lü yılların başlarında İtalya'da yaygın olan motet ve madrigal gibi formlardaki yoğun kontrpuan yazısına bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Temelinde sözlerin daha iyi anlaşılmasını ve vurgulanmasını sağlamak için, eski Yunan müziğine benzeme arzusu vardır. Giulio Caccini'nin (1550-1618) 1602 yılında yayımlanan *Le nuove musiche* (Yeni Müzik) adlı eserindeki şarkılar monodinin ilk ve en başarılı örnekleri arasındadır.

alınmıştır. Böylece bir süre sonra bir kantat yılındaki¹ her pazar günü için yazılmış metinlerden oluşan derlemeler ortaya çıkmış ve dönemin bestecileri tarafından kantatlarına temel alınmıştır.

İtalya'da filizlenen bu müzik türü bir rastlantıyla kuzeye geçti. 1609 yılında Kont Moritz von Hessen-Kassel, bir süre önce sarayındaki koroda şarkı söyleyen Heinrich Schütz'le Marburg'da yeniden karşılaşp hukuk öğrenimine yeni başlamış olan delikanlıyı, her türlü maddi gereksinimini karşılayarak müzik eğitimi almak üzere İtalya'ya gönderince, Alman sanat yaşamına da farkında olmadan büyük bir katkıda bulundu. Böylece kuzeyin soğuk ve karanlık ülkesinden gelen bu genç, İtalya'nın sanat ve müzik dolu atmosferini yakından tanımış ve ünlü Giovanni Gabrieli'nin öğrencisi oldu. Yaklaşık üç yıl süren İtalya yıllarının ardından Almanya'da çeşitli şehirlerde çalışan Schütz, 1628'de yeniden İtalya'ya dönmüş ve büyük olasılıkla bu kez Claudio Monteverdi'nin öğrencisi olmuştu. Böylece İtalya'da yepyeni boyutlar kazanmakta olan org müziği ve vokal müzik alanında yeni fikirlerle ülkesine dönmüştü. Özellikle opera konusunda Monteverdi'nin izlediği yol, yüzyıllar sonra Wagner'in tekrar yapmak istediklerine çok benziyordu: Söz konusu olan müzikli oyundu. Sözleri destekleyen ve anlamı ön plana çıkaran basit bir müzik eşliği Monteverdi'nin savunduğu fikirlerin başında geliyordu; tıpkı Wagner'in, solistlerin gösterisi haline dönüşen aryaların yerine sürekli bir müziği, konuyla iç içe geçen bir müzik dilini benimsemesi gibi.

Böylece Heinrich Schütz'le başlayan ve Bach sayesinde zirveye ulaşacak olan Lutherci ayin müziği İtalyan sanatının etkisiyle yola çık-

¹ Kantat Yılı: Kutsal Üçleme Yortusu'nu (Trinitatis) izleyen ilk pazar günü başlayan kantat yılı (bu tarih 24 Mayıs ile 27 Haziran arasında değişir), Kutsal Üçleme Yortusu (17 Mayıs-20 Haziran arasında değişir) ile son bulur.

masına karşın, kendi özgün çizgisini bulmakta gecikmedi. Genellikle çalgısal bir girişin ardından sıralanan aryalardan oluşan kantat metinleri de zaman içerisinde çeşitlenmeye başladı. İlk dönemlerdeki aryaalar, 17. yüzyılda İtalya'da gelişecek "Dacapo aria" (tekrarlı aya) formunda değil, basit şarkılardan oluşan "lied" türü aryalardı. Bu tarzda eser besteleyen sanatçıların en önemlilerinden biri, önceki sayfalarda adından çok söz ettiğimiz Dietrich Buxtehude'ydı. Bir süre sonra Dacapo aryaaların ve resitatiflerin kullanılmaya başlanması, kantat yılı için önceden metinlerin hazırlanması, formun gelişiminde yeni bir dönemi haberliyordu.

Bu noktada Erdmann Neumeister'in yazdığı kantat metinlerinden söz etmeden geçmek olanaksız. Hem teoloji hem de edebiyat alanında eğitim gören Neumeister, çeşitli kentlerdeki kiliselerde papaz olarak çalıştıktan sonra 1715'te Hamburg'daki ünlü Jacobi Kilisesi'ne gelmiş ve ölüm yılına dek buradaki görevini sürdürmüştür. İlk kez 1700'de bir kantat yılı için kaleme aldığı metinleri derlemiş, bunu sonraki yıllarda yaptığı yeni düzenlemeler izlemiştir. Böylece besteciler için, ellerinin altında kolayca ulaşabilecekleri, her pazar günü için yazılan ayrı bir metin hazır duruma gelmiş oluyordu. Doğal olarak bu metinleri edebi açıdan pek değerlendirmemek gerekiyor. Her şeyden önce, dini kaygılarla kaleme alınmış ve konuları olabildiğince bir tablo gibi canlandırmayı amaçlamışlardı. Bach çeşitli dönemlerde Neumeister'in metinlerini kullanmıştır.

Bach'ın Dini Kantatları – İlk Yıllar (1707-1712)

Bach'ın ölümünün ardından 1754'te yayımlanan *Nekrolog*'da bestecinin yalnızca Leipzig'de, beş kantat yılı bestelediği bilgisi yer almıştır. Eğer bu doğruysa, Bach hiç başka kantat bestelememiş bile olsa,

en az üçyüz kantatı (bir kantat yılında yaklaşık ellidokuz eser yer alır) olduğu anlamına gelir. Oysa bugün elimizde Bach'tan kalan dini kantat sayısı ancak ikiyüz civarındadır. Bunların bir kısmı Leipzig öncesinden, bir kısmı da Leipzig'de değişik zamanlarda bestelenmiş yapıtlardır. Elimizde besteciye ait üç kantat yılı bulunmaktadır. Bunları ayrıntılı olarak inceleyeceğiz. Ancak önce, bestecinin dini kantatlarını besteleniş yıllarına göre gözden geçirmek ve önemli örnekler hakkında ayrıntılı bilgiler vermek istiyoruz. Bach'ın dindışı kantatlarının hepsini daha sonra ayrı bir başlık altında inceleyeceğiz.

Bestecinin kaleminden çıkan ve doğruluğundan emin olduğumuz en eski dini kantat¹ 1707 yılında Mühlhausen'de bestelenen BWV 131 *Aus der Tiefen rufe ich* sözleriyle başlayan eserdir. Kantatın metni kentteki Meryem Ana Kilisesi papazı Georg Christian Eilmar tarafından kaleme alınmıştır. Önceki sayfalarda gördüğümüz gibi, Bach kendi çalıştığı Blasius Kilisesi papazı Johann Adolph Frohne'den çok, Eilmar'la yakın bir dostluk kurmuştu. Bu kantatın bir tövbe ayini için bestelenmiş olması, büyük olasılıkla Bach'ın görevine başlamadan kısa bir süre önce kenti yerle bir eden yangının ardından yapılan ayinde seslendirilmiş olabileceğini akla getiriyor. Eserin metni Mezmurlar Kitabı'nın² 130. şarkısından (Psalm 130) ve kilise korallerinden yola

¹ BWV 15 numaralı kantat, önceleri Bach'ın Arnstadt yıllarına (1704) ait zannedilmişse de, sonraları eserin Johann Ludwig Bach'a (1677-1731) ait olduğu saptanmıştır.

² Mezmurlar Kitabı: Eski Ahit'te kutsal şiirlerden ya da şarkılardan oluşan kitap. Kitabın ilk İbranice metnindeki çoğu şiirin başlığında, telli bir çalgı eşliğinde seslendirilen manzum metin anlamına gelen "mizmor" sözcüğü geçiyordu. Mizmor'un Yunancası olan "psalmos" sözcüğü bu metinlerin bir çok yazmada "psalmoi" başlığı altında toplanmasına yol açtı. Bugün bunlar genellikle Batı dillerinde "psalm" adı altında anılıyor.

çıkılarak yazılmıştır. “Aus der Tiefen rufe ich dir...” (Tanrım tüm kalbimle sana sesleniyorum...) sözleriyle başlayan 130. Mezmur, bir yakarış ve tövbe duasıdır. Müzikal olarak eser bazı yönleriyle tipik bir gençlik ürünüdür. Aryaların basit yapısı ve koro bölümlerinde bestecinin aynı dönemine ait org eserlerindeki füglerle olan benzerlik, kısa bir süre sonra vokal eserlerinde de iyice ustalaşacak olan Bach'ın yazı dilinin ön habercisi gibidir.

Bestecinin bu dönemde bestelediği diğer kantatlar şunlardır: *BWV 106 Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit – Actus tragicus* (1708), *BWV 71 Gott ist mein König* (1708), *BWV 196 Der Herr denket an uns* (1708?), *BWV 4 Christ lag in Todes Banden* (1707/1708). Ayrıca *BWV 150 Nach dir, Herr, verlanget mich* sözleriyle başlayan kantatın 1708-1710 yılları arasında bestelendiği sanılmakla birlikte, Bach'ın eseri olduğu şüphelidir.

Bu dönem eserleri arasında bestecinin dehasını en iyi yansıtan örnek *BWV 106 Actus tragicus* adıyla anılan kantattır. Bir cenaze töreni için bestelenmiş olan eserin, büyük olasılıkla *BWV 131* eser sayılı kantatla aynı dönemde yazıldığı sanılmaktadır. Belki de eser, bestecinin 10 Ağustos 1707'de ölen ve kendisine 50 Gulden miras bırakan dayısı Tobias Lämmerhirt için bestelenmiştir. *BWV 131* eser sayılı kantat için dile getirdiğimiz “zayıflıklar” bu kantat için de geçerli olmakla birlikte, yapıt pek çok yönüyle bestecinin başyapıtları arasında sayılabilir. Öncelikle eserin sözlerinin yapısına uygun olarak seçilen orkestrasyon tümüyle yumuşak ve huzurlu bir havanın egemen olmasını sağlar. Metin ölümün kaçınılmaz olduğunu, buna kendimizi hazırlamamız gerektiğini vurgular. Ancak bizlere anlatılan karanlık ve korku dolu bir sondan çok, huzur ve mutluluk getiren bir öteki dünyadır. Yaylı sazlar orkestrasına ek olarak kullanılan iki blok flüt ve

iki gamba, bu yumuşak ve huzurlu atmosferin sağlanmasında başlıca rolü oynar. Sözler Kutsal Kitap'tan, Mezmurlar Kitabı'ndan ve kilise korallerinden alınmıştır.

Weimar (1713-1716)

Bach'ın Weimar'da bulunduğu ilk yıllara (1708-1713) ait dini kantat örneği yoktur. Büyük olasılıkla besteci bu dönemde yalnızca org için eserler bestelemişti. Özellikle 1714 yılında, Bach her ay yeni bir kantat bestelemekle görevlendirildikten sonra Weimar dönemine ait eserlerde gözle görülür bir artış oluyor. Bu kantatların ortak özelliği, bestecinin kullandığı metinlerin çoğunun sarayda görevli Salomo Franck tarafından yazılması ve Erdmann Neumeister'in modeline uygun olarak kaleme alınmış olmasıdır. Weimar doğumlu olan Salomo Franck, Jena kentinde hukuk ve teoloji okumuş, Zwickau, Arnstadt ve Jena'da çeşitli görevlerde bulunduktan sonra Weimar Sarayı'na geleerek kitaplığın ve antik para koleksiyonunun başına geçmişti. Önceleri eski tarz kantat metinleri kaleme alan Franck, bir süre sonra Neumeister'in modelini benimsemiştir. Frank, Bach'ın birlikte çalıştığı metin yazarları arasında belki de en yetenekli ve yaratıcı düşüncelere sahip olan kişidir. Bach Weimar döneminde Salomo Franck'tan başka, Erdmann Neumeister'in ve Georg Christian Lehms'in de (1684-1717) metinlerini kullanmıştır.

Bach'ın Weimar'da bestelediği ilk dini kantat büyük olasılıkla 1713'te yazılan *BWV 18 Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt* başlıklı eserdir. Sözleri Erdmann Neumeister'e ait olan eser Georg Philipp Telemann tarafından da bestelenmiştir. Bazı kaynaklar bu eserin 1715'te bestelendiğini yazar. *BWV 63 Christen, ätzet diseen Tag* sözleriyle başlayan kantat da Weimar dönemine ait olmakla birlikte

kesin tarihi bilinmemektedir. Bazı müzik tarihçileri eserin 1713'te Halle'deki başvuru için yazıldığını savunurken, bazıları 1716'da yine Halle'deki orgun denenmesi sırasında seslendirilmiş olabileceğini belirtir. Eser Noel'in birinci günü içindir. Bach bu eserini sonraki yıllarda da çaldırmıştır: Özellikle 1723 Noelinde Leipzig'de yapılan seslendirme, Bach'ın yaşamöyküsünü yazan Philipp Spitta'ya eserin bu tarihte bestelendiğini düşündürmüştür.

Weimar'daki kantatları 1714'ten sonra çok daha kesin olarak izleyebiliyoruz. Şimdi bu eserlerin yıllara göre dağılımına bir göz atalım:

1714

BWV 182 Himmelskönig, sei willkommen. Metin: Salomo Franck. 25 Mart 1714'te Paskalya'dan önceki pazar için (Hurma Pazarı) bestelenen yapıt, bestecinin 2 Mart'ta yeni görevine başlamasının ardından bestelediği ilk kantat. Bach bu kantatını 25 Mart 1724'te Leipzig'de "Meryem'e Müjde Yortusu" için tekrar çaldırmıştır. Her yıl 25 Mart'ta kutlanan Meryem'e Müjde Yortusu, 1714 yılında Hurma Pazarı'yla aynı güne geliyordu ve Bach büyük olasılıkla eserini bestelerken her iki yortuya da uyacak bir metin seçmişti. Bu kantatında besteci, yeni görevine tam anlamıyla layık olduğunu kanıtlamak istercesine kompozisyon yönünden kusursuz bir eser ortaya çıkarmaya gayret etmiştir. Eserin başında çalgısal bir giriş yer alır. Burada blokflüt ve keman solo çalgılar olarak öne çıkar. Eşlik eden orkestrada ise viyolalar ikiye ayrılarak çalar, ikinci keman partisi bulunmaz. Eserin ikinci bölümünde yer alan koro, kompozisyon tekniği olarak Bach'ın önemli eserlerinin başında gelir. Besteci, bu bölümde koro için bir "permutasyon füğü" kullan-

miştir. Pek çok kaynakta Bach'ın bu eseri permutasyon fûgüne örnek olarak gösterilir. Permutasyon fûgünde, diğer fûglerden farklı olarak temalar arasında hiç geçiş müziği bulunmaz ve tıpkı bir kanon gibi partiler birbirini izler. Bach bu bölümde soprano partisinde kullandığı dört ölçülük temayı, birer ölçülük gecikmelerle, alto, tenor ve bas partisinde tekrarlar. Doğal olarak soprano partisinde tema sürekli olarak baştan başlar. Tema kendi içinde birer ölçülük dört küçük motife ayrılır. Bu motifleri a,b,c ve d ile gösterirsek, temanın tümü {a,b,c,d} şeklinde gösterilebilir. Aşağıdaki şemanın, konuyu daha iyi kavramamıza yardımcı olacağını düşünüyoruz.

<i>Soprano</i>	(a	b	c	d)	(a	b	c	d)	{a	b	c...}
<i>Alto</i>		{a	b	c	d)	{a	b	c	d)	{a	b...}
<i>Tenor</i>			{a	b	c	d)	{a	b	c	d)	{a.}
<i>Bas</i>				{a	b	c	d)	{a	b	c	d)

Koronun girişinin ardından, soprano partisinde tema yeniden başlarken, çalgılar da partileri destekler. Burada koronun sözleri ayrıca önem taşımaktadır. Eserin başlığı olarak da kullanılan *Himmelskönig, sei willkommen* (Gökyüzünün Kralı Hoş Geldin) şeklinde başlayan tema, her partinin girişinde sürekli olarak tekrarlanır. İsa'nın Kudüs'e gelişinin, aynı zamanda insanlığın kalbine girişiyile özdeşleştirildiği bir anlatım, bölümün tümüne egemendir.

Bach, eserdeki üç aryada (bas, tenor ve alto için) son derece etkileyici bir anlatım kullanmıştır.

BWV 12 Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen. Metin: Salomo Franck. 22 Nisan 1714 tarihindeki Paskalya'dan sonraki üçüncü pazar (Jubilate) için bestelenmiştir. 30 Nisan 1724'te Leipzig'de yeniden seslendi-

rilmiştir.

BWV 172 Erschallet ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten. Metin: Salomo Franck. 20 Mayıs 1714 tarihindeki Pentakost Yortusu¹ için bestelenmiştir. Leipzig yıllarında çeşitli kereler yeniden seslendirilmiştir.

BWV 21 Ich hatte viel Bekümmernis. Metnin bazı bölümlerinin Salomo Franck'a ait olabileceği düşünülüyor. 1714'te Kutsal Üçleme Yortusunu izleyen üçüncü pazar günü seslendirilen kantatın ne zaman bestelendiğine dair kesin bir bilgiye sahip değiliz. Bu kantat da Halle'deki başvuru için bestelenmiş olabilir. İki bölümlü eser vaa-zın öncesinde ve sonrasında seslendirilmek üzere bestelenmiş. Bach eserini Köthen yıllarındaki Hamburg gezisi sırasında (1720) ve 13 Haziran 1723'te Leipzig'de yeniden seslendirmiş.

BWV 54 Widerstehe doch der Sünde. Metin: Georg Christian Lehms. Büyük olasılıkla 1714'te Kutsal Üçleme Yortusunu izleyen yedinci pazar için bestelenmiştir.

BWV 199 Mein Herze schwimmt im Blut. Metin: Georg Christian Lehms. 12 Ağustos 1714'te Kutsal Üçleme Yortusunu izleyen onbirinci pazar için bestelenmiştir. Sonraki yıllarda pek çok kez yeniden seslendirilen eserdeki solo çalgılar seslendirmelere bağlı olarak değiştirilmiştir. Eserin altıncı bölümündeki viyola partisinin gamba veya çelloyla değiştirilmiş olması yapıtın Köthen yıllarında, ünlü gambist Abel'in katılımıyla seslendirilmiş olabileceğini akla getiriyor. Büyük olasılıkla solo soprano için bu kantat, Köt-

¹ Pentakost Yortusu: Yunanca 50. gün anlamına gelir ve Paskalya'dan sonraki 50. günde (7. Pazar) kutlanan büyük yortuyu tanımlar (Almanca: Pfingstsonntag). İsa'nın göğe çıkışının ardından Kutsal Ruhun Havarilerin üzerine inişini kutlamayı amaçlar.

hen'de Bach'ın ve Abel'in her pazar ayine katıldığı kentteki tek Lutherci kilise olan Agnes Kilisesinde seslendirilmişti ve Abel'le birlikte Anna Magdalena da yorumcular arasındaydı. Eserin sonraki yıllarda sık sık seslendirilmesi Bach'ın yapıtını ne denli takdir ettiğini de gösteriyor.

BWV 61 Nun komm, der Heiden Heiland. Metin: Erdmann Neumeister. Bach Noel'den önceki dördüncü pazar günü için (I. Advent) bestelediği eserin sonuna 1714 tarihini koymuştur. Eserin 28 Kasım 1723 tarihinde Leipzig'de bir seslendirmesi daha yapılmıştır. Aynı sözlerle başlayan BWV 62 eser sayılı kantattan ayırmak için, genellikle bu yapıtın yanına I. kompozisyon olduğunu belirten bir işaret konur (I).

BWV 152 Tritt auf die Glaubensbahn. Metin: Salomo Franck. Noel'i izleyen pazar günü için bestelenen kantat ilk kez 30 Aralık 1714'te seslendirilmiştir. Eserdeki orkestrasyon, oda müziği geleneği göz önünde bulundurularak yapılmıştır (Blokflüt, obua, viola d'amore ve gamba). Eserin başında yer alan *Sinfonia* bölümü sadece çalgı içindir ve yer yer BWV 152 kantatın ikinci bölümü gibi, permutasyon füğü olarak işlenmiştir.

1715

BWV 80a Alles, was von Gott geboren. Metin: Salomo Franck. Paskalyadan dört hafta önceki pazar günü (Oculi) için bestelenen bu kantatın müziği, ne yazık ki günümüze dek ulaşamamıştır.

BWV 31 Der Himmel lacht! Die Erde jubilieret. Metin: Salomo Franck. Paskalya Pazarı için bestelenen eser ilk kez 21 Nisan 1715'te seslendirilmiştir. Besteci eserini daha sonra yeniden çaldırdığında,

bazı bölümlerdeki çalgıları değiştirmiştir. Genel olarak trompetlerin ve obuaların kullanıldığı bir orkestrasyon hakimdir. 1724, 1731 ve 1735 yıllarında Leipzig'de tekrar seslendirilmiştir.

BWV 165 O heiliges Geist und Wasserbad. Metin: Salomo Franck. Kutsal Üçleme Yortusu için bestelenen eser ilk kez 16 Haziran 1715'te seslendirilmiştir.

BWV 185 Barmherziges Herze der ewigen Liebe. Metin: Salomo Franck. Kutsal Üçleme Yortusunu izleyen dördüncü pazar günü için bestelenen eser ilk kez 14 Temmuz 1715'te seslendirilmiştir. Weimar yıllarında tekrar seslendirilmiş olabileceği gibi, 20 Haziran 1723'te Leipzig'de de çalınmıştır. Eserin Weimar seslendirmesinde solo çalgı olarak obua, Leipzig'de trompet kullanılmıştır. Dört solo sesin birer aryası ve kapanışta bir koral yer alır.

BWV 163 Nur jedem das Seine. Metin: Salomo Franck. Kutsal Üçleme Yortusunu izleyen yirmiüçüncü pazar günü için bestelenen kantat, ilk kez 24 Kasım 1715'te çalınmıştır. Büyük olasılıkla eserin orijinal orkestrasyonunda bazı bölümlerde nefesli sazlar, özellikle obua yer alıyordu. Ancak daha sonraki kopyalar, yalnızca yaylı sazlar için yazılmıştır. Eser Leipzig yıllarında pek çok kez çalınmıştır.

BWV 132 Bereitete die Wege, bereite die Bahn. Metin: Salomo Franck. Noel'den bir önceki pazar günü için (IV. Advent) bestelenen eserde Bach, dört solist, yaylılar, obua ve sürekli bas kullanmıştır.

1716

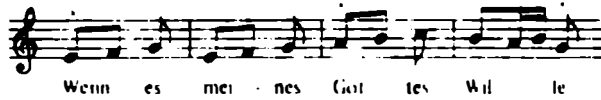
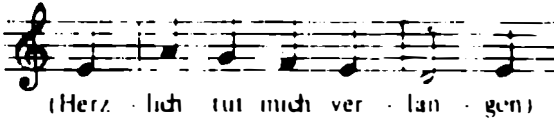
BWV 155 Mein Gott, wie lang, ach lange. Metin: Salomo Franck. Epifan-

ya Yortusunu¹ izleyen ikinci pazar günü için yazılmış olan eser, ilk kez 19 Ocak 1716'da seslendirilmiştir. Orkestralama Weimar yıllarına ait diğer eserlerde olduğu gibi oldukça yalın tutulmuş, ikinci parçadaki alto ve tenor düetine bir fagot eklenmiştir. Bu bölüm, kantatlar içindeki en fazla ustalık isteyen fagot partisi olarak adlandırılabilir.

BWV 161 Komm, du süße Todesstunde. Metin: Salomo Franck. Kutsal Üçleme Yortusunu izleyen onaltıncı pazar günü için bestelenen eser büyük olasılıkla 27 Eylül 1716'da seslendirilmiştir (Bazı kaynaklarda eserin 1715 yılı için bestelendiği belirtilir). Kantat pek çok yönüyle Bach'ın ustalıklarını gözler önüne serer. Örneğin eserin sonundaki koro parçasında, kilisede sık seslendirilen "Herzlich tut mich verlangen" sözleriyle başlayan koralin (EKG² 565), dördüncü kıtası kullanılmış, ayrıca aynı melodi I., III. ve V. bölümdeki arialarda, değişik çeşitlemeler halinde, bir çeşit bilmece gibi parçaların arasına saklanmıştır (Müzik Örneği 1). Eser Leipzig yıllarında da, değişik çalgı grupları için düzenlenerek kullanılmıştır. Metnin özelliğinden dolayı Bach eserini Meryem'in Kutsanması Yortusu (2 Şubat) için de kullanmıştır.

¹ Epifanya Yortusu: Hristiyan Kilisesinde 6 Ocak'ta kutlanan yortu. Yunanca "görünüş," "ortaya çıkma" anlamına gelir. Yortuda, İsa'nın Müneccim Kralların kişiliğinde Yahudi olmayanlara ilk görünüşü ile Şeria Irmağındaki vaftizi sırasında gösterdiği ilk mucizesinde açığa çıkan tanrısal nitelik anılır.

² EKG - Evangelische Kirchengesangbuch: Evangelist Dua Kitabı. Evangelist Kilisesindeki ayinlerde, günün anlamına göre, cemaat tarafından toplu olarak söylenen koraller bir kitap halinde toplanmış ve eserler numaralanmıştır.



BWV 162 Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe. Metin: Salomo Franck. Kutsal Üçleme Yortusunu izleyen yirminci pazar günü için bestelenen eser, büyük olasılıkla ilk kez 25 Ekim 1716'da seslendirilmiştir. Bach eserini 10 Ekim 1723'te Leipzig'de yeniden seslendirdiğinde bir çeşit trompet olan "corno di tirarsi" için yeni bir parti yazmıştır.

BWV 70a Wachet! betet, betet, wachet. Metin: Salomo Franck. Müziği günümüze ulaşamayan bu eser Noel'den önceki üçüncü pazar günü için (II. Advent) bestelenmiştir. Eserin daha gelişmiş bir versiyonu olan (BWV 70) ve 21 Kasım 1723'te (Kutsal Üçleme Yortusunu izleyen yirmialtıncı pazar günü) Leipzig'de seslendirilen kantatın notaları vardır.

BWV 186a Ärgre dich, o Seele, nicht. Metin: Salomo Franck. Bir önceki kaynak gibi elimizde müziği bulunmayan eser Noel'den önceki ikinci pazar günü için (III. Advent) bestelenmiştir. 11 Temmuz 1723'te (Kutsal Üçleme Yortusunu izleyen yedinci pazar) yapılan Leipzig seslendirilmesinde eserin metni daha genişletilmiştir (BWV 186).

BWV 147a Herz und Mund und Tat und Leben. Metin: Salomo Franck. Bundan önceki kantatlar gibi, 1716 yılı Noel döneminde yazılmış olan bu eserin notaları da (IV. Advent; Noel'den bir önceki pazar için) günümüze ulaşamamıştır. 2 Temmuz 1723'te Leipzig'de (Meryem'in Elisabet'i Ziyareti Yortusu¹ için) yeni versiyonuyla seslendirilen eser, günümüzde bestecinin en tanınmış kantatlarının başında gelir (BWV 147).

Bach'ın Weimar'dan sonraki görev yeri olan Köthen'de besteci, görevi gereği çalgı müziğinden sorumluydu. Kalvenci bir inanın hakim olduğu sarayda ayin sırasında kantat seslendirilmiyordu. Bu yüzden bestecinin burada bestelediği kantatlar kutlama amaçlı ve dindışıdır. Çoğunun notası günümüze ulaşamamıştır.

¹ Meryem'in Elisabet'i Ziyareti Yortusu (Alm. Maria Heimsuchung): 1969'a dek 2 Temmuz günü kutlanan bu yortu, o tarihten sonra 31 Mayıs'ta kutlanmaya başlamıştır. Luka İncilindeki öyküye göre, Meryem, Zekarya'nın evine girerek, Vaftizci Yahya'ya gebe olan Elisabet'i selamlar; Elisabet, Meryem'in selamını işitince çocuk karnında sıçrar ve Elisabet Kutsal Ruh ile dolar. Bu olay Vaftizci Yahya'nın kutsanması anlamına gelir.

Leipzig

Bilindiği üzere Bach, Leipzig'deki görevine kabul edilmek için, bir çeşit sınavdan geçmişti. Thomas Kilisesi yöneticileri, org çalmadaki yeteneğini yakından bildikleri bestecinin dini müzik konusundaki yeteneğine çok fazla güvenemiyordu. Zaten uzunca bir süredir yerleşmiş olan bir geleneğe göre, kantorluk için başvuran adaylar kilisede yapılan bir ayin sırasında kendi kantatlarını seslendirmek zorundaydı. Bach'ın sınav günü olarak 7 Şubat 1723 tarihi seçilmişti. Bu tarih Paskalya'dan önceki yedinci pazar oluyordu (Estomihi). Bach kilisedeki ayin sırasında iki kantatını seslendirdi. Biri vaazdan önce, diğeri sonra seslendirilen eserlerin bir bölümü büyük olasılıkla Köthen'de bestelenmişti. Bu kantatlar *BWV 23 Du wahrer Gott und Davids Sohn* ve *BWV 22 Jesus nahm zu sich die Zwölfe* başlıklı yapıtlardı. Metin yazarları bilinmeyen eserler daha sonra da seslendirilmiştir.

Bach görevine kabul edildikten sonra ilk kantatını Thomas Kilisesi'nde değil, Üniversite Kilisesi olarak da anılan Paulin Kilisesi'nde çaldırdı. Thomas Kilisesi kantorları dört önemli yortuda (Noel, Paskalya, Pentakost ve Reform Günü), Paulin Kilisesi'ndeki ayin müziginde sorumluydular. Böylece mayıs ayında görevine başlayan Bach, o yıl 16 Mayıs'a gelen Pentakost Yortusu için *BWV 59 Wer mich liebet, der wird mein Wort halten* başlıklı kantatını çaldırdı. Eserin partitürü 1723 tarihini taşımakla birlikte, partiler bir yıl sonrasının Pentakost günü olan 28 Mayıs 1724 tarihini taşır. Bach bu eserini bir yıl sonra Thomas Kilisesi'nde yeniden çaldırmıştır.

Bach'ın asıl görevi olan, Thomas Kilisesi ayinleri için müzik yazma görevi 1723 Kantat Yılı'yla başlıyordu. Kutsal Üçleme Yortusunu izleyen ilk pazar günü başlayan kantat yılı, bir sonraki senenin Kutsal Üçleme Yortusu'yla son buluyordu ve yaklaşık altmış eser oluyordu.

Bach büyük bir hevesle ve akıl almaz bir hızla yeni görevi için kantatlarını bestelemeye başladı. Olabildiğince yeni eserler kullanıyor, ancak bazı haftalarda daha önceden bestelediği eski yapıtlarına yer veriyordu. Aşağıdaki liste, bestecinin nasıl yoğun bir çalışma temposuna girdiğini açıkça gözler önüne seriyor:

1723/24 – I. Kantat Yılı

BWV 75 Die Elenden sollen essen. Metin yazarı bilinmiyor, iki bölümlü.

30 Mayıs 1723 – Kutsal Üçleme Yortusu'ndan (KÜY) sonraki I. Pazar için.

BWV 76 Die Himmel erzählen die Ehre Gottes. Metin yazarı bilinmiyor, iki bölümlü.

6 Haziran 1723 – KÜY'dan sonraki II. Pazar için.

BWV 21 Ich hatte viel Bekümmernis. Metin: Salomo Franck, iki bölümlü.

13 Haziran 1723 – KÜY'dan sonraki III. Pazar için. Weimar dönemine ait.

BWV 24 Ein ungefärbt Gemüte. Metin: Erdmann Neumeister.

20 Haziran 1723 – KÜY'dan sonraki IV. Pazar için.

BWV 185 Barmherziges Herze der ewigen Liebe. Metin: Salomo Franck.

20 Haziran 1723 – KÜY'dan sonraki IV. Pazar için, Weimar dönemine ait bu kantat, BWV 24'le aynı ayinde seslendirilmişti. Bach büyük olasılıkla üç haftadır sürdürdüğü iki bölümlü eserler dizisini bu hafta, biri eski olmak üzere, iki farklı kantatla devam ettirmeyi düşünmüştü.

BWV 167 Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe. Metin yazarı bilinmiyor.

24 Haziran 1723 – Vaftizci Yahya Yortusu için.

BWV 147 Herz und Mund und Tat und Leben. Metin: Salomo Franck, iki bölümlü.

2 Temmuz 1723 – Meryem'in Elisabet'i Ziyareti Yortusu için. Weimar dönemine ait olan BWV 147a'nın genişletilmiş versiyonu.

BWV 186 Ärgre dich, o Seele, nicht. Metin: Salomo Franck, iki bölümlü.

11 Temmuz 1723 – KÜY'dan sonraki VII. Pazar için. Weimar dönemine ait BWV 186a'nın değişik bir versiyonu.

BWV 136 Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz. Metin yazarı bilinmiyor.

18 Temmuz 1723 – KÜY'dan sonraki VIII. Pazar için. Bazı kaynaklarda eserin büyük kısmının önceden bestelenmiş başka yapıtlardan alındığı belirtilse de, bu yapıtların hangileri olduğu tam olarak belirtilmemiştir.

BWV 105 Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht. Metin yazarı bilinmiyor.

25 Temmuz 1723 – KÜY'dan sonraki IX. Pazar için.

BWV 46 Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sei. Metin yazarı bilinmiyor.

1 Ağustos 1723 – KÜY'dan sonraki X. Pazar için.

BWV 179 Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei. Metin yazarı bilinmiyor.

8 Ağustos 1723 – KÜY'dan sonraki XI. Pazar için.

BWV 199 Mein Herze schwimmt im Blut. Metin: Georg Christian

Lehms.

8 Ağustos 1723 – KÜY'dan sonraki XI. Pazar için. Weimar dönemine ait bu kantat BWV 179'la birlikte seslendirilmiş.

BWV 69a Lobe den Herrn, meine Seele. Metin yazarı bilinmiyor.

15 Ağustos 1723 – KÜY'dan sonraki XII. Pazar için. Eser, sonraki yıllarda çeşitli kereler kullanılmıştır. 1727'de tenor aryası alto aryasına dönüşmüş blokflüt ve obua da caccia'nın yerini obua ve keman almıştır. Bach, eseri 26 Ağustos 1748'de şehir meclisi üyelerinin değişim töreni için de kullanmıştır (BWV 69).

BWV 77 Du sollst Gott, deinen Herren, lieben. Metin yazarı bilinmiyor.

22 Ağustos 1723 – KÜY'dan sonraki XIII. Pazar için.

BWV 25 Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe. Metin yazarı bilinmiyor.

29 Ağustos 1723 – KÜY'dan sonraki XIV. Pazar için.

BWV 138 Warum betrübst du dich, mein Herz. Metin yazarı bilinmiyor.

5 Eylül 1723 – KÜY'dan sonraki XV. Pazar için. Bestecinin bir yıl sonra en gelişmiş örneklerini peş peşe besteleyeceği "Koral Kantatlar"ın ilk örneklerinden.

BWV 95 Christus, der ist mein Leben. Metin yazarı bilinmiyor.

12 Eylül 1723 – KÜY'dan sonraki XVI. Pazar için.

BWV 148 Bringet dem Herrn Ehre seines Namens. Metin: Picander.

19 Eylül 1723 – KÜY'dan sonraki XVII. Pazar için. Eserin metni, Picander takma adıyla yazılar yazan Christian Friedrich Henrici'nin 1725'te yayımladığı derlemede yer almaktadır. Bu durum bazı soru işaretlerini de beraberinde getiriyor: Kantat daha sonraki yıllarda bestelenmiş ya da Bach metni henüz basılmadan kullan-

miş olabilir.

BWV 48 Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen. Metin yazarı bilinmiyor.

3 Ekim 1723 – KÜY'dan sonraki XIX. Pazar için. Önceki kantatla arasında iki haftalık boşluk var.

BWV 162 Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe. Metin: Salomo Franck.

10 Ekim 1723 – KÜY'dan sonraki XX. Pazar için. Weimar dönemine ait bu kantat için Bach, bir çeşit trompet olan “corno di tirarsi” için yeni bir parti yazmıştır.

BWV 109 Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben. Metin yazarı bilinmiyor.

17 Ekim 1723 – KÜY'dan sonraki XXI. Pazar için.

BWV 89 Was soll ich aus dir machen, Ephraim? Metin yazarı bilinmiyor.

24 Ekim 1723 – KÜY'dan sonraki XXII. Pazar için.

BWV 163 Nur jedem das Seine. Metin: Salomo Franck.

31 Ekim 1723 – KÜY'dan sonraki XXIII. Pazar için. Weimar yıllarına ait kantatın bu seslendirilişi Reform Günü'ne (31 Ekim) denk gelmişti.

BWV 60 O Ewigkeit, du Donnerwort. Metin yazarı bilinmiyor, (1).¹

7 Kasım 1723 – KÜY'dan sonraki XXIV. Pazar için.

BWV 90 Es reißet euch ein schrecklich Ende. Metin yazarı bilinmiyor.

14 Kasım 1723 – KÜY'dan sonraki XXV. Pazar için.

¹ Aynı sözlerle başlayan BWV 20 eser sayılı kantattan ayırmak için, I. kompozisyon anlamında.

BWV 70 Wachet! betet, betet, wachet. Metin: Salomo Franck, iki bölümlü.

21 Kasım 1723 – KÜY'dan sonraki XXVI. Pazar için. Weimar yıllarında bestelendiği bilinen, ancak notaları kayıp olan BWV 70a eser sayılı kantatın başka bir versiyonu. Eserdeki resitatiflerin kimin kaleminden çıktığı bilinmiyor.

BWV 61 Nun komm, der Heiden Heiland. Metin: Erdmann Neumeister, (I).¹

28 Kasım 1723 – I. Advent için. Weimar dönemine ait bir kantat. I. Advent Kilise Yılı'nın başlangıcı olarak kabul edilir.

BWV 63 Christen, ätzet disen Tag. Metin: J. Michael Heineccius (?).

25 Aralık 1723 – Noel'in I. günü için. Weimar dönemine ait olduğu zannedilen ve büyük olasılıkla Halle için bestelenen kantatın metin yazarı da tam olarak bilinmiyor. Ancak bestecinin Halle için yazdığı başka eserlerin metinlerinin Heineccius'a ait olması, bu olasılığı akla getiriyor.

Leipzig'de, I. Advent'ten Noel'e kadar geçen süre içinde (üç pazar günü) kiliselerdeki ayinlerde kantat seslendirilmediği için yaklaşık bir aylık bir boşlukla karşılaşyoruz. Bunun yanında 1723 Noeli için Bach ayrıca bir *Magnificat* bestelemişti (BWV 243a). Bu eser günümüzde bestecinin en tanınmış eserleri arasında yer alan BWV 243 *Magnificat*'ın ilk versiyonudur.

BWV 40 Darzu ist erschienen der Sohn Gottes. Metin yazarı bilinmiyor.

¹ Aynı sözlerle başlayan BWV 62 eser sayılı kantattan ayırmak için, I. kompozisyon anlamında.

26 Aralık 1723 – Noel'in II. günü için.

BWV 64 *Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget.* Metin yazarı bilinmiyor.

27 Aralık 1723 – Noel'in III. günü için.

BWV 190 *Singet dem Herr ein neus Lied.* Metin yazarı bilinmiyor.

1 Ocak 1724 – Yeni yıl için. Eser günümüze ancak bazı bölümleriyle ulaşabilmiştir.

BWV 153 *Schau, lieber Gott, wie meine Feind.* Metin yazarı bilinmiyor.

2 Ocak 1724 – Yeni Yıl'dan sonraki pazar günü için.

BWV 65 *Sie werden aus Saba alle kommen.* Metin yazarı bilinmiyor.

6 Ocak 1724 – Epifanya Yortusu için.

BWV 154 *Mein liebster Jesu ist verloren.* Metin yazarı bilinmiyor.

9 Ocak 1724 – Epifanya Yortusu'ndan sonraki I. Pazar için. 1735'ten sonra yeni seslendirmeleri yapılmıştır. Eserin Weimar döneminde bestelenmiş olma olasılığı bulunuyor.

BWV 155 *Mein Gott, wie lang, ach lange.* Metin: Salomo Franck.

16 Ocak 1724 – Epifanya Yortusu'ndan sonraki II. Pazar için. Eser ilk kez Weimar'da 19 Ocak 1716'da yine Epifanya Yortusu'ndan sonraki II. Pazar için seslendirilmiştir.

BWV 73 *Herr, wie du wilt, so schicks mit mir.* Metin yazarı bilinmiyor.

23 Ocak 1724 – Epifanya Yortusu'ndan sonraki III. Pazar günü için.

BWV 81 *Jesus schläft, was soll ich hoffen?* Metin yazarı bilinmiyor.

30 Ocak 1724 – Epifanya Yortusu'ndan sonraki IV. Pazar için.

BWV 83 *Erfreute Zeit im neuen Bunde.* Metin yazarı bilinmiyor.

2 Şubat 1724 – Meryem'in Kutsanması Yortusu için.

BWV 144 *Nimm, was dein ist, und gehe hin.* Metin yazarı bilinmiyor.

6 Şubat 1724 – Paskalya'dan önceki IX. Pazar için.

BWV 181 Leichtgesinnte Flattergeister. Metin yazarı bilinmiyor.

13 Şubat 1724 – Paskalya'dan önceki VIII. Pazar için.

BWV 18 Gleichwie der Regen und Schnee. Metin: Erdmann Neumeister.

13 Şubat 1724 – Paskalya'dan önceki VIII. Pazar için. Weimar yıllarına ait bu kantat, BWV 181'le aynı ayinde seslendirilmiştir.

BWV 22 Jesus nahm zu sich die Zwölfe. Metin yazarı bilinmiyor.

20 Şubat 1724 – Paskalya'dan önceki VII. Pazar için. Bach, Leipzig'deki görevine başvururken seslendirdiği bu kantatı, bir yıl sonra tekrar seslendirdi.

BWV 23 Du wahrer Gott und Davids Sohn. Metin yazarı bilinmiyor.

20 Şubat 1724 – Paskalya'dan önceki VII. Pazar için. Bu kantat da, Leipzig başvurusu sırasında seslendirilen diğer eser.

– **Siehe eine Jungfrau ist schwanger.** Metin yazarı bilinmiyor.

25 Mart 1724 – Meryem'e Müjde Yortusu için. Bach Eser Numarası (BWV) taşımayan bu yapıtın müziği de günümüze ulaşmamıştır. Bazı kaynaklarda böyle bir kantat olduğundan söz edilir.

BWV 182 Himmelkönig sei willkommen. Metin: Salomo Franck.

25 Mart 1724 – Meryem'e Müjde Yortusu için. Önceki sayfalarda Weimar kantatları arasında ayrıntılı olarak incelediğimiz bu yapıt, önceki eserle aynı gün seslendirilmiş. Büyük Perhiz döneminde, Kutsal Hafta olarak tanımlanan Paskalya Pazarından bir önceki haftaya gelinceye dek, Meryem'e Müjde Yortusu dışındaki ayinlerde kantat söylenmediği için arada uzun bir boşluk göze çarpıyor.

BWV 31 Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert. Metin: Salomo Franck.

9 Nisan 1724 – Paskalya Pazarı için. Bestecinin Weimar dönemine

ait bir kantat.

Bach aynı hafta, 7 Nisan 1724 tarihine rastlayan Kutsal Cuma için, *BWV 245 Johannes Pasyon* adlı eserinin ilk versiyonunu çaldırdı. Bu yapıt ileriki yıllarda bazı değişikliklere uğrayacaktı.

BWV 4 Christ lag in Todes Banden. Metin yazarı bilinmiyor.

9 Nisan 1724 – Paskalya Pazarı için. Bach'ın Mühlhausen yıllarında bestelediği sanılan bu kantat, önceki yapıtla birlikte Paskalya Pazarında seslendirilmişti. Eserin metni Martin Luther'in *Paskalya Lied'i* (1524) üzerine oluşturulmuştur ve büyük olasılıkla Bach seçimi kendi yapmıştır.

BWV 66 Erfreut euch, ihr Herzen. Metin yazarı bilinmiyor.

10 Nisan 1724 – Paskalya'nın II. günü için. Bu kantat 1718'de Köthen'de bestelenen ve notaları günümüze ulaşmayan bir kutlama kantatının (*BWV 66a*) yeni versiyonudur. Bach pek çok kez, dindışı kantatlarında kullandığı müziği, yeni ve uygun metinlerle dini kantatlarında kullanmıştır.

BWV 134 Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß. Metin yazarı bilinmiyor.

11 Nisan 1724 – Paskalya'nın III. günü için. Bu eser de bir önceki kantat gibi, Köthen'deki Yılbaşı (1 Ocak 1719) kutlamalarından biri için bestelenmiş *BWV 134a* eser sayılı kantatın, yeni sözlerle seslendirilmiş hali.

BWV 67 Halt im Gedächtnis Jesum Christ. Metin yazarı bilinmiyor.

16 Nisan 1724 – Paskalya'dan sonraki I. Pazar için.

BWV 104 Du Hirte Israel, höre. Metin yazarı bilinmiyor.

23 Nisan 1724 – Paskalya'dan sonraki II. Pazar için.

BWV 12 Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen. Metin: Salomo Franck.

30 Nisan 1724 – Paskalya'dan sonraki III. Pazar için. Weimar yıllarına ait bir kantat.

BWV 166 *Wo gehst du hin?* Metin yazarı bilinmiyor.

7 Mayıs 1724 – Paskalya'dan sonraki IV. Pazar (Cantate) için.

BWV 86 *Wahrlich, wahrlich, ich sage euch.* Metin yazarı bilinmiyor.

14 Mayıs 1724 – Paskalya'dan sonraki V. Pazar (Rogate) için.

BWV 37 *Wer da gläubet und getauft wird.* Metin yazarı bilinmiyor.

18 Mayıs 1724 – İsa'nın Göğe Çıkışı Yortusu için (Paskalya'dan sonraki kırkinci gün).

BWV 44 *Sie werden euch in den Bann tun.* Metin yazarı bilinmiyor (I).¹

21 Mayıs 1724 – Paskalya'dan sonraki VI. Pazar (Exaudi) için.

BWV 172 *Erschallet ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten.* Metin: Salomo Franck.

28 Mayıs 1724 – Pentakost Yortusu için (Paskalya'dan sonraki VII. Pazar). Weimar dönemine ait bir kantat.

BWV 59 *Wer mich liebet, der wird mein Wort halten.* Metin: Erdmann Neumeister.

28 Mayıs 1724 – Pentakost Yortusu için. Bach eserini bir yıl önce, görevine başladığı ilk günlerde Paulin Kilisesinde de çaldırmıştı.

BWV 173 *Erhöhtes Fleisch und Blut.* Metin yazarı bilinmiyor.

29 Mayıs 1724 – Pentakost Yortusunun II. günü için. 1717 yılında Köthen Prensi Leopold'un doğum günü için bestelenen *BWV 173a* eser sayılı kantatın yeni sözlerle yapılmış bir versiyonu.

¹ Aynı sözlerle başlayan *BWV 183* eser sayılı kantattan ayırmak için, I. kompozisyon anlamında.

BWV 184 Erwünschtes Freudenlicht. Metin yazarı bilinmiyor.

30 Mayıs 1724 – Pentakost Yortusunun III. günü için. Bu eser de, Köthen yıllarında yapılmış bir dindışı kantatın (BWV 184a) uyarlaması.

BWV 194 Höchsterwünschtes Freudenfest. Metin yazarı bilinmiyor.

4 Haziran 1724 – Kutsal Üçleme Yortusu için. Kantat ilk kez, 2 Kasım 1723'te, Leipzig yakınlarındaki Störmthal'deki orgun kut-sanması amacıyla seslendirilmişti. Büyük olasılıkla eserdeki bazı bölümler Köthen yıllarına ait ve günümüzde kayıp olan bir dindışı kantattandır.

BWV 165 O heiliges Geistund Wasserbad. Metin: Salomo Franck.

4 Haziran 1724 – Kutsal Üçleme Yortusu için. Weimar dönemi kantatlarından.

Bach'ın kantatlarının hepsi, akıl almaz müzikal buluşlar ve yeni fikirlerle dolu olduğu için bu kitabın sınırlı sayfalarına tümü hakkında ayrıntılı açıklamalar sığdırmak olanaksız. Ancak yine de içlerinden bazılarını daha ayrıntılı olarak tanımanın, bestecinin çalışma yönetimini daha iyi anlamak açısından faydalı olacağını düşünüyoruz.

Öncelikle ilk yıl kantatlarından, yeni bestelenenlerin neredeyse tümünün metin yazarının bilinmediğine bir kez daha dikkat çekmek istiyoruz. Bunun birkaç nedeni olabilir: Birincisi, Bach'ın metinlerini farklı kaynaklardan derleyerek kendince sıralaması. Bir başka neden, metin yazarlarının adlarının günümüze dek ulaşamaması. Bach, kilise çevresindeki din görevlileriyle birlikte çalışarak, kantatın besteleneceği pazar gününe uygun metnin ortaya çıkmasına yardım etmiş de olabilir. Ancak daha sonraki yıllarda metin yazarlarının adlarını bildiğimiz kantatlarla da karşılaşacağız.

Yapı olarak bestecinin ilk yıl kantatlarını birkaç değişik form altında inceleyebiliriz. Ancak önce BWV 75 eser sayılı kantatı hakkında ayrıntılı bilgi vermek istiyoruz. Bunun nedeni, bu eserin ilk kantat yılını başlatan yapıt olması ve form olarak biraz sonra yapacağımız sınıflandırmalardan hiçbirine tam olarak uymaması. Bach iki bölümlü olarak bestelediği eseriyle, yeni görevine her yönüyle layık olduğunu ve Leipzig kilise müziğine yepyeni bir soluk getirmedeki kararlılığını vurgulamak istemiş gibidir. Girişte koroyu son derece etkileyici olarak kullanması, birinci ve ikinci bölümün sonundaki koraller, ayrıca ikinci bölümün başındaki orkestra girişi (*Sinfonia*), bestecinin elinin altındaki her türlü malzemeyi nasıl ustaca kullanabildiğini ve gelecekte de nasıl kullanacağını açıkça ortaya koyuyor. Şimdi eserin ayrıntılarına bir göz atalım:

BWV 75 Die Elenden sollen essen. Kutsal Üçleme Yortusunu izleyen ilk pazar için bestelenmiş, metin yazarı bilinmiyor.

Koro (Dört sesli), soprano, alto, tenor ve bas solist, iki obua, obua d'amore, trompet, yaylı sazlar ve sürekli bas için.

Bölümler: I – 1) Koro (Koro, obua I ve II, yaylı sazlar, sürekli bas), 2) Resitatif (Bas ve yaylı sazlar, sürekli bas), 3) Arya (Tenor, obua I, yaylı sazlar, sürekli bas), 4) Resitatif (Tenor, sürekli bas), 5) Arya (Soprano, obua d'amore, sürekli bas), 6) Resitatif (Soprano, sürekli bas), 7) Koral¹ (Koro, Obua I ve II, yaylı sazlar, sürekli bas).

¹ Koral bölümü, kiliselerde yüzyıllardır söylenmekte olan ve ezgileri cemaat tarafından çok yakından bilinen parçalar üzerine bestelenen bölümlerdir. Koro bölümleri ise koro ve orkestranın kullanıldığı, bestecinin özgün yaratıdır.

II – 8) Sinfonia (Trompet, yaylı sazlar, sürekli bas), 9) Resitatif (Alto, yaylı sazlar, sürekli bas), 10) Arya (Alto, kemanlar,¹ sürekli bas), 11) Resitatif (Bas, sürekli bas), 12) Arya (Bas, trompet, yaylı sazlar, sürekli bas), 13) Resitatif (Tenor, sürekli bas), 14) Koral (Koro, Obua I ve II, yaylı sazlar, sürekli bas).

Kantatın genelinde işlenen konu, zengin veya yoksul herkesin Tanrı karşısında eşit olduğu ve dünya zenginliğinin ahrette işe yaramadığıdır. İnsanın bu dünyadaki tek zenginliği İsa'ya olan inancıdır. Luka 26:19-31'de anlatılan zengin adam ve yoksul Lazar hikâyesi verilmek istenen mesajdır. Kantatın girişinde kullanılan sözler 22. Mezmur'dan alınmıştır: "Yoksullar yiyip doycak, Rab'be yönelenler O'na övgü sunacak. Sonsuza dek ömrünüz tükenmesin!"

Eserin giriş bölümünde, orkestranın belirgin noktalı ritimlerini takiben koroyu duyarız. Bunu, koronun her partisnin kanon şeklinde duyulması izler. Daha sonra "Euer Herz soll ewiglich leben" sözleriyle koronun füğünü duyarız. Eserdeki aryalarda dans karakteri hemen kendini belli eder. Üçüncü bölüm *polonaise*, beşinci bölüm *menuet*, onuncu bölüm *passepied* danslarını çağrıştırır. İlk bölümde hiç rolü olmayan trompet, ikinci bölümün girişindeki *Sinfonia*'da ve onikinci bölümdeki aryada yönlendirici bir rol oynar.

Bach'ın Leipzig'deki ilk yıl kullandığı kantatlar içinde, günümüzde en çok seslendirilenlerden biri de BWV 147 eser sayılı kantattır. Weimar döneminde 1716 Noelinde IV Advent için bestelenen ancak nota-

¹ Burada birinci ve ikinci kemanın aynı sesi çalmasının gerektiğini anlatmak için "violini in unisono" terimi kullanılmıştır.

ları kayıp olan eser (BWV 147a), 2 Temmuz 1723'te, Meryem'in Elisabet'i Ziyareti Yortusu'nda bazı değişikliklerle seslendirilmiştir. İlk versiyonunda hiç resitatif bulunmayan altı bölümlü eser, bir koro, dört arya ve bir koralden oluşuyordu ve metni Salomo Franck'a aitti. Leipzig için resitatifler eklenen ve iki bölüm haline getirilen eseri daha yakından tanıyalım:

BWV 147 Herz und Mund und Tat und Leben. Meryem'in Elisabet'i Ziyareti Yortusu için bestelenmiş, I., III., V. ve VII. bölümün metin yazarı Salomo Franck.

Koro (Dört sesli), soprano, alto, tenor ve bas solist, obua I ve II, obua da caccia I ve II, obua d'amore, fagot, trompet, solo keman, yaylı sazlar, sürekli bas için bestelenmiş.

Bölümler: I – 1) Koro (Koro, trompet, obua I ve II, fagot, yaylı sazlar, sürekli bas), 2) Resitatif (Tenor, yaylı sazlar, sürekli bas), 3) Arya (Alto, obua d'amore), 4) Resitatif (Bas, sürekli bas), 5) Arya (Soprano, solo keman, sürekli bas), 6) Koral (Koro, trompet, obua I ve II, yaylı sazlar, sürekli bas).

II – 7) Arya (Tenor, çello, sürekli bas), 8) Resitatif (Alto, obua da caccia I ve II, sürekli bas), 9) Arya (Bas, trompet, obua I ve II, yaylı sazlar, sürekli bas), Koral (Koro, trompet, obua I ve II, yaylı sazlar, sürekli bas).

Kantatın konusu Luka 1:39-56'da anlatılan Meryem'in Elisabet'i Ziyaretidir. Bu bölümler "Magnificat" olarak da anılan Meryem'in İlahisi kısımlarını da içerir. Söz konusu olan bölümlerden kısa bir örnek vererek, kantatın anlatmak istediklerini daha iyi kavramaya çalışalım: "Elisabet Meryem'in selamını duyar duymaz, karnındaki çocuk sıçradı. Elisabet Kutsal Ruh'la doldu. Yüksek sesle 'Sen kadınlar arasında kutlu olansın' dedi, 'Karnının ürünü de kut-

ludur.' " (Luka I:41-42)

Giriş bölümü Bach'ın koro ve orkestrayı ustaca iç içe soktuğu örneklerden biridir. Eserdeki üç resitatif birbirinden oldukça farklı yapıdadır. İkinci bölümde tenora eşlik eden yaylı sazlar son derece yumuşak ve sakin bir ortam yaratırken, dördüncü bölümdeki sürekli bas eşliği daha kurudur. İki obua da caccia ve sürekli basın altoya eşlik ettikleri sekizinci bölümde ise, metnin müzikle vurgulanmasına tanık oluruz. Elisabet'in karnındaki çocuğun sıçraması müzikle de duyurulur.

Aryalarda da, her bir bölümün yapısı ve karakteri birbirinde oldukça farklıdır. Obua d'amore eşliğindeki alto ariasında (üçüncü bölüm) ritim sürekli bir kararsızlık içindedir. 3/4'lük bölüm, iki ölçüde bir ölçülerin birbirine bağlanmasıyla, karar noktasını bulmakta zorlanır gibidir. Beşinci bölümdeki soprano ariasına eşlik eden solo kemanda duyulan üçlemeler, İsa'nın gelmesi karşısında duyulan sevinci anlatır. Yedinci bölümdeki tenor ariasında da aynı üçlemeleri çellolarda duyarız. Dokuzuncu bölümdeki bas ariasında trompetin müjdelediği bir sevinç vardır. Eserdeki koral bölümleri (altı ve on) günümüzde pek çok caz müzisyenine esin kaynağı olmuş bir ezgidir.

Bach'ın I. yıl kantatlarını, yukarıda verdiğimiz iki örneğe benzeyen bazı eserleri saymazsak, yapı olarak üç tipe ayırabiliriz. Birinci tip kantatlar: Kutsal metin, Resitatif, Arya, Resitatif, Arya, Koral şemasına uyar. Bunların en tipik örnekleri BWV 136, 105, 46, 179, 69a, 77, 25, 109, 89 ve 104 eser sayılı kantatlardır. Şimdi bunlardan bir örneği daha ayrıntılı olarak inceleyelim:

BWV 105 Herr, gehe nicht ins Gericht. Kutsal Üçleme Yortusunu izle-

yen IX. Pazar için bestelenmiş, metin yazarı bilinmiyor.

Koro (Dört sesli), soprano, alto, tenor ve bas solist, obua I ve II, fagot, kornet, yaylı sazlar, sürekli bas için bestelenmiş.

Bölümler: 1) Koro (Koro, kornet, obua I ve II, yaylı sazlar, sürekli bas), 2) Resitatif (Alto, sürekli bas), 3) Arya (Soprano, yaylı sazlar, sürekli bas yok), 4) Resitatif (Bas, yaylı sazlar, sürekli bas), 5) Arya (Tenor, kornet, yaylı sazlar, sürekli bas), 6) Koral (Koro, obua I ve II, kornet, yaylı sazlar, sürekli bas)

Kantatın girişi 143. Mezmur'dan alınmıştır: "Kulunla yargıya girme, çünkü hiçbir canlı senin karşında aklanmaz." Eserin genelinde insanın çaresizliği ve Tanrı'nın adaleti karşısındaki zavallılığı vurgulanır.

Eserin girişi yine Bach'ın insanı ilahi bir ortama sürükleyen koro parçalarındandır. Ağır bir orkestra girişinin ardından koroyu duyuyoruz. "Denn vor dir wird kein Lebendiger gerecht" sözleriyle birlikte yepyeni bir tempoyla, önceki sayfalarda yapısını anlattığımız bir permutasyon füğü başlar.

İlk aya oldukça ilginç bir yapıdadır: Barok müziğin vazgeçilmez temelini oluşturan sürekli bas bu parçada yer almaz. Genellikle bir org veya klavsenle birlikte çellonun seslendirdiği ve tüm eserin alt yapısı sayılan sürekli bas partisinin yokluğu oldukça ender rastlanan bir durumdur. Sopranoya eşlik eden obuanın süslemeleri ve yaylı sazların yumuşak tınısı sözleri destekler niteliktedir: Parçada günahkâr düşünceler karşısında insanın korkusu ve titreyişi vurgulanır. Böylece bir anlamda insanın dayanaktan yoksun kalması anlatılmak istenmiştir. Sürekli basın olmadığı bir müzik, ayaklarını yere sağlam basamayan bir insan gibidir.

İlk yıl kantatların ikinci tipine girenler, bazı ufak farklılıklar ol-

makla beraber şu yapıdadır: Kutsal metin, Resitatif, Koral, Arya, Resitatif, Arya, Koral. Bu tipe örnek olarak BWV 48, 40, 64, 153, 65, 67 eser sayılı kantatları sayabiliriz.

BWV 67 Halt im Gedächtnis Jesum Christ. Paskalya'dan sonraki I. Pazar için bestelenmiş, metin yazarı bilinmiyor.

Koro (Dört sesli), alto, tenor ve bas solist, flüt, obua d'amore I ve II, corno da tirarsi, yaylı sazlar ve sürekli bas için bestelenmiş.

Bölümler: 1) Koro (Koro, flüt, obua d'amore I ve II, corno da tirarsi, yaylı sazlar, sürekli bas), 2) Arya (Tenor, flüt, obua d'amore, yaylı sazlar, sürekli bas), 3) Resitatif (Alto, sürekli bas), 4) Koral (Koro, sürekli bas), 5) Resitatif (Alto, sürekli bas), 6) Arya (Bas, koro [soprano, alto ve tenor solist olarak], flüt, obua d'amore I ve II, 7) Koral (Koro, sürekli bas).

Paskalya'yı izleyen ilk pazar günü için bestelenen kantat, İsa'nın dirilerek havarilerine görünmesini işliyor. Girişte, Pavlusun Timoteosa II. Mektubu 2:8'de yer alan "Sevindirici Haberim'de (İncil'imde) bildirildiği gibi, ölümler arasından dirilen, Davut soyundan İsa Mesih'i hatırla" sözleri yer almaktadır.

Aryalar ve resitatifler, Bach'ın bütün kantatlarında olduğu gibi sözlerin yer yer resmedildiği bölümlerdir. Ancak eserin doruğunu altıncı bölüm oluşturur. Besteci bölüme alya adını vermesine karşın oldukça karmaşık ve ilginç bir yapıya vardır: Bas solonun seslendirdiği "Üzerinize esenlik olsun" (Yuhanna 20:19) sözleri İsa'nın dirilişini temsil ederken ona cevap veren korodan üç solist (soprano, alto ve tenor; bas yok), barış ve kötülüklere karşı savaşmak için ondan yardım dilerler. Basın üç kez aynı sözü tekrarlamasına cevap veren solistlerin ardından, son kez duyulan "Üzerinize esenlik olsun" sözü bölümü noktalar.

Bach'ın ilk yıl kantatlarını incelediğimizde, karşımıza üçüncü bir tip daha çıkıyor. Bu tipin özelliği, Kutsal Metin, Arya, Koral, Resitatif, Arya, Koral yapısına uymaları ve resitatif bölümlerinin çok fazla vaaz niteliği taşımasıdır. Bu yapıda olan kantatlar arasında BWV 144, 166, 86, 37, 44 ve *Siehe, eine Jungfrau ist Schwanger* (BWV eser numarasız) sayılabilir. Eserlerin metinlerindeki benzer özellikler müzik tarihçisi Rudolf Wustmann'a hepsinin aynı kişinin kaleminden çıktığını ve bu kişinin de, Christian Weiß (1671-1737) olabileceğini düşündürmüştür. 1714'ten ölümüne dek Thomas Kilisesi'nde vaiz olarak çalışan Weiß, özellikle 1723 ve 1724 Paskalyasında verdiği vaazlarla tanınıyordu. Akla yakın bir olasılık gibi görünmesine karşın, başka kaynaklarla doğrulanamadığı için, günümüzde genellikle, bu kantatların metin yazarlarının bilinmediği kaydıyla karşılaşıyoruz. Şimdi bu kantatlardan bir örneği ayrıntılı olarak inceleyelim:

BWV 44 Sie werden euch in den Bann tun. Paskalya'dan sonraki VI. Pazar günü için bestelenmiş, metin yazarı bilinmiyor. Aynı sözlerle başlayan BWV 183 eser sayılı kantattan ayırmak için I. Kompozisyon olarak adlandırılıyor.

Koro (Dört sesli), soprano, alto, tenor ve bas solist, obua I ve II, yaylı sazlar, sürekli bas için bestelenmiş.

Bölümler: 1) Düet (Tenor, bas, obua I ve II, sürekli bas), 2) Koro (Koro, obua I ve II, yaylı sazlar, sürekli bas), 3) Arya (Alto, obua I, sürekli bas), 4) Koral (Tenor, sürekli bas), 5) Resitatif (Bas, sürekli bas), 6) Arya (Soprano, obua I ve II, yaylı sazlar, sürekli bas), 7) Koral (Koro, sürekli bas).

Kantatın metni, gerçek Hıristiyanların her türlü yıldırma ve zorluk karşısında bile yılmadan inançlarını korumalarını vurgular nitelikte. İlk iki bölümde Yuhanna İncilindeki şu sözler yineleniyor:

“Sizi sinagog dışı edecekler. Gerçekten öyle bir dönem geliyor ki, sizi öldüren herkes Tanrı'ya hizmet ettiğini sanacaktır.” (Yuhanna 26:2)

Bach, bu kantatının giriş bölümünü iki parçaya ayırarak Telemann'ın sık kullandığı bir yöntemle başvurmuştur. Başlangıçta tenor ve basın söylediği bir düet yer alır. Daha sonraki bölümde tüm koro ve orkestra katılır. Böylece ilk iki bölüm yukarıda verdiğimiz şemanın kutsal metin bölümünü oluşturur.

Kantatın bir diğer ilginç yönü, genellikle koronun seslendirdiği koral bölümünün burada tenor ve sürekli bas tarafından seslendirilmesidir. Koral bölümleri kiliselerde bir ağızdan söylenen ve herkesçe bilinen koral ezgileri üzerine yapılmış düzenlemelerdir. Genellikle aynı müzik üzerine birden fazla kıta söylenir. Bazı koraller ondan fazla kıtadan oluşur. Kantatlarda genellikle korallerin bir kıtası seçilir ve müzikal yönden ezginin çeşitlemeleri yapılır.

1724/25 - II. Kantat Yılı

Bach'ın Leipzig'deki yoğun çalışma temposu ikinci kantat yılında artarak devam etti. Üstelik besteci bu kez daha önce pek yapılmamış bir şeyi yapmayı, tüm yıl için koral kantatlar bestelemeyi tasarlıyordu. 4 Haziran 1724'te seslendirilen BWV 194 ve 165 eser sayılı kantatlarının ardından, bir hafta sonra başlayan yeni kantat yılı için hiç durmadan çalışmaya devam etmek zorundaydı. İşte ikinci yılın bilançosu:

Koral Kantatlar

BWV 20 O Ewigkeit, du Donnerwort. Metin yazarı bilinmiyor,¹ iki bölümlü (II).²

11 Haziran 1724 – Kutsal Üçleme Yortusu'ndan sonraki I. Pazar için.

BWV 2 Ach Gott, vom Himmel sieh darein. Metin yazarı bilinmiyor.

18 Haziran 1724 – KÜY'dan sonraki II. Pazar için.

BWV 7 Christ unser Herr zum Jordan kam. Metin yazarı bilinmiyor.

24 Haziran 1724 – Vaftizci Yahya Yortusu için.

BWV 135 Ach Herr, mich armen Sünder. Metin yazarı bilinmiyor.

25 Haziran 1724 – KÜY'dan sonraki III. Pazar için.

BWV 10 Meine Seele erhebt den Herren. Metin yazarı bilinmiyor.

2 Temmuz 1724 – Meryem'in Elisabet'i Ziyareti Yortusu için. Bu tarih aynı zamanda KÜY'dan sonraki IV. Pazar.

BWV 93 Wer nun den lieben Gott läßt. Metin yazarı bilinmiyor.

9 Temmuz 1724 – KÜY'dan sonraki V. Pazar için.

16 Temmuz 1724'e rastlayan KÜY'dan VI. Pazar günü, Bach ve karısı Anna Magdalena, bir konser için Köthen'de olduklarından, bu haftaki ayinde bestecinin eseri çalınmamıştı. BWV 93 eser sayılı yapıt, hem bir koral kantat olması hem de metin olarak bu pazar gününe uygun olmasına karşın 1732'de seslendirilmiştir. Bunun nedeni, Bach'ın elindeki metinleri önceden besteleyerek koral kantatların sırasını bozmamaya özen göstermesi olabilir. Bu olay da,

¹ Koral kantatların olası metin yazarları için bkz. s. 117.

² Aynı sözlerle başlayan BWV 60 eser sayılı kantattan ayırmak için, II. kompozisyon anlamında.

korall kantatların metinlerinin aynı kişinin elinden çıktığını gösteriyor.

BWV 107 Was willst du dich betrüben. Metin yazarı bilinmiyor.

23 Temmuz 1724 – KÜY'dan sonraki VII. Pazar için.

BWV 178 Wo Gott der Herr nicht bei uns hält. Metin yazarı bilinmiyor.

30 Temmuz 1724 – KÜY'dan sonraki VIII. Pazar için.

BWV 94 Was frag ich nach der Welt. Metin yazarı bilinmiyor.

6 Ağustos 1724 – KÜY'dan sonraki IX. Pazar için.

BWV 101 Nimm von uns, Herr, du treuer Gott. Metin yazarı bilinmiyor.

13 Ağustos 1724 – KÜY'dan sonraki X. Pazar için.

BWV 113 Herr Jesu Christ, du höchstes Gut. Metin yazarı bilinmiyor.

20 Ağustos 1724 – KÜY'dan sonraki XI. Pazar için.

Bach'ın 27 Ağustos 1724'teki KÜY'dan sonraki XII. Pazar günü için hangi kantatı çaldırdığı bilinmiyor. Ancak bir yıl sonra, 19 Ağustos 1725'e rastlayan aynı pazar günü için BWV 137 eser sayılı kantatını çaldırmıştı; ilginç olan bu yapının da bir korall kantat olması. Ancak yapısı açısından konumuz olan kantatlardan bazı farklılıklar gösteriyor.

BWV 33 Allein zu dir, Herr Jesu Christ. Metin yazarı bilinmiyor.

3 Eylül 1724 – KÜY'dan sonraki XIII. Pazar için.

BWV 78 Jesu, der du meine Seele. Metin yazarı bilinmiyor.

10 Eylül 1724 – KÜY'dan sonraki XIV. Pazar için.

BWV 99 Was Gott tut, das ist wohlgetan. Metin yazarı bilinmiyor (I).¹

¹ Aynı sözlerle başlayan BWV 98 eser sayılı kantattan ayırmak için, I. kompo-

17 Eylül 1724 – KÜY'dan sonraki XV. Pazar için.

BWV 8 Liebster Gott, wenn werd ich sterben? Metin yazarı bilinmiyor.

24 Eylül 1724 – KÜY'dan sonraki XVI. Pazar için.

BWV 130 Herr Gott, dich loben alle wir. Metin yazarı bilinmiyor.

29 Eylül 1724 – Michaelis Yortusu için

BWV 114 Ach lieben Christen, seid getrost. Metin yazarı bilinmiyor.

1 Ekim 1724 – KÜY'dan sonraki XVII. Pazar için.

BWV 96 Herr Christ, der einge Gottessohn. Metin yazarı bilinmiyor.

8 Ekim 1724 – KÜY'dan sonraki XVIII. Pazar için.

BWV 5 Wo soll ich fliehen hin. Metin yazarı bilinmiyor.

15 Ekim 1724 – KÜY'dan sonraki XIX. Pazar için.

BWV 180 Schmücke dich o liebe Seele. Metin yazarı bilinmiyor.

22 Ekim 1724 – KÜY'dan sonraki XX. Pazar için.

BWV 38 Aus tiefer Not schrei ich zu dir. Metin yazarı bilinmiyor.

29 Ekim 1724 – KÜY'den sonraki XXI. Pazar için.

BWV 115 Mache dich, mein Geist, bereit. Metin yazarı bilinmiyor.

5 Kasım 1724 – KÜY'dan sonraki XXII. Pazar için.

BWV 139 Wohl dem, der sich auf seinen Gott. Metin yazarı bilinmiyor.

12 Kasım 1724 – KÜY'dan sonraki XXIII. Pazar için.

BWV 26 Ach wie flüchtig, ach wie nichtig. Metin yazarı bilinmiyor.

19 Kasım 1724 – KÜY'dan sonraki XXIV. Pazar için.

BWV 116 Du Friedefürst, Herr Jesu Christ. Metin yazarı bilinmiyor.

26 Kasım 1724 – KÜY'dan sonraki XXV. Pazar için.

BWV 62 Nun komm, der Heiden Heiland. Metin yazarı bilinmiyor, (II).¹

3 Aralık 1724 – I. Advent için; bu tarih aynı zamanda Kilise Yılı'nın başlangıcı.

BWV 91 Gelobet seist du, Jesu Christ. Metin yazarı bilinmiyor.

25 Aralık 1724 – Noel'in I. günü için. I. Advent ile Noel arasında-ki ayinlerde kantat söylenmediğini hatırlatmak istiyoruz.

BWV 121 Christum wir sollen loben schon. Metin yazarı bilinmiyor.

26 Aralık 1724 – Noel'in II. günü için.

BWV 133 Ich freue mich in dir. Metin yazarı bilinmiyor.

27 Aralık 1724 – Noel'in III. günü için.

BWV 122 Das neugeborene Kindelein. Metin yazarı bilinmiyor.

31 Aralık 1724 – Noel'den sonraki pazar için.

BWV 41 Jesu, nun sei gepreiset. Metin yazarı bilinmiyor.

1 Ocak 1725 – Yeni yıl için.

BWV 123 Liebster Immanuel, Herzog der Frommen. Metin yazarı bilinmiyor.

6 Ocak 1725 – Epifanya Yortusu için.

BWV 124 Meinen Jesum laß ich nicht. Metin yazarı bilinmiyor.

7 Ocak 1725 – Epifanya Yortusu'ndan sonraki I. Pazar için.

BWV 3 Ach Gott, wie manches Herzeleid. Metin yazarı bilinmiyor (I).²

14 Ocak 1725 – Epifanya Yortusu'ndan sonraki II. Pazar için.

¹ Aynı sözlerle başlayan BWV 61 eser sayılı kantattan ayırmak için, II. kompozisyon anlamında.

² Aynı sözlerle başlayan BWV 58 eser sayılı kantattan ayırmak için, I. kompozisyon anlamında.

BWV 111 Was mein Gott will, das g'scheh allzeit. Metin yazarı bilinmiyor.

21 Ocak 1725 – Epifanya Yortusu'ndan sonraki III. Pazar için.

BWV 92 Ich hab in Gottes Herz und Sinn. Metin yazarı bilinmiyor.

28 Ocak 1725 – Paskalya'dan önceki IX. Pazar için.

BWV 125 Mit Fried und Freud ich fahr dahin. Metin yazarı bilinmiyor.

2 Şubat 1725 – Meryem'in Kutsanması Yortusu için.

BWV 126 Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort. Metin yazarı bilinmiyor.

4 Şubat 1725 – Paskalya'dan önceki VIII. Pazar.

BWV 127 Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott. Metin yazarı bilinmiyor.

11 Şubat 1725 – Paskalya'dan önceki VII. Pazar.

BWV 1 Wie schön leuchtet der Morgenstern. Metin yazarı bilinmiyor.

25 Mart 1725 – Meryem'e Müjde Yortusu için. Perhiz Döneminde kantatlar söylenmediği için arada bir boşluk göze çarpıyor.

Bu eserle birlikte koral kantatlar aniden kesintiye uğruyor. Nedenine az sonra değineceğiz. 30 Mart 1725'teki Kutsal Cuma günü, Bach, BWV 245 *Johannes Pasyon*'un II. versiyonunu çaldırmıştı.

BWV 249 Kommt, gehet und eilet, Paskalya Oratoryosu. Metin yazarı Picander (?).

1 Nisan 1725 – Paskalya Pazarı için. Eser, 23 Şubat 1725'te Saksonya-Weissenfels Dükü Christian'ın doğumgünü için bestelenen BWV 249a eser sayılı dindışı kantatın, Paskalya'ya uygun sözlerle yapılan bir düzenlemesi. Eserin yapısı, bestecinin diğer kantatlarından çok, bir oratoryoyu andırdığı ve 1735 yılında yapılan seslendirmede bu başlık kullanıldığı için bazı kaynaklarda yapıttan

"Paskalya Oratoryosu" olarak söz edilmektedir.

BWV 4 Christ lag in Todes Banden. Metin yazarı bilinmiyor.

1 Nisan 1725 – Paskalya Pazarı için. Bestecinin ilk dönem eserleri arasında olan bu kantat, bir yıl önce de aynı amaçla kullanılmıştı.

BWV 6 Bleib bei uns, denn es will Abend werden. Metin yazarı bilinmiyor.

2 Nisan 1725 – Paskalya'nın II. günü için.

BWV 42 Am Abend aber desselbigen Sabbats. Metin yazarı bilinmiyor.

8 Nisan 1725 – Paskalya'dan sonraki I. Pazar için.

BWV 85 Ich bin ein guter Hirt. Metin yazarı bilinmiyor.

15 Nisan 1725 – Paskalya'dan sonraki II. Pazar için.

BWV 103 Ihr werdet weinen und heulen. Metin: Mariane von Ziegler.

22 Nisan 1725 – Paskalya'dan sonraki III. Pazar için.

BWV 108 Es ist euch gut, daß ich hingehe. Metin: M. von Ziegler.

29 Nisan 1725 – Paskalya'dan sonraki IV. Pazar için.

BWV 87 Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen. Metin: M. von Ziegler.

6 Mayıs 1725 – Paskalya'dan sonraki V. Pazar için.

BWV 128 Auf Christi Himmelfahrt allein. Metin: M. von Ziegler.

10 Mayıs 1725 – İsa'nın Göğe Çıkışı Yortusu için.

BWV 183 Sie werden euch in den Bann tun. Metin: M. von Ziegler (II).¹

13 Mayıs 1725 – Paskalya'dan sonraki VI. Pazar için.

BWV 74 Wer mich liebet, der wird mein Wort halten. Metin: M. von Zi-

¹ Aynı sözlerle başlayan BWV 44 eser sayılı kantattan ayırmak için, II. kompozisyon anlamında.

egler (II).¹

20 Mayıs 1725 – Pentakost Yortusu için.

BWV 68 Also hat Gott die Welt geliebt. Metin: M. von Ziegler.

21 Mayıs 1725 – Pentakost Yortusu'nun II. günü için.

BWV 175 Er rufet seinen Schafen mit Namen. Metin: M. von Ziegler.

22 Mayıs 1725 – Pentakost Yortusu'nun III. günü için.

BWV 176 Es ist ein trotzig und verzagt Ding. Metin: M. von Ziegler.

27 Mayıs 1725 – Kutsal Üçleme Yortusu için.

Bach'ın II. kantat yılındaki en önemli özellik, Leipzig bölümünde değindiğimiz gibi, koral kantatlardır. Besteci büyük bir düzen içinde kırk hafta sürdürdüğü aynı formu, 25 Mart 1725'te aniden kesmek zorunda kalmıştır. Bunun nedeni kesin olarak bilinmemekle birlikte, akla ilk gelen olasılık, Bach'ın eline bu tip metinlerin geçmemesidir. Pek çok müzik tarihçisi, koral kantatların hepsinin aynı kalemden çıktığında hem fikir olmakla birlikte, bu kişinin kim olduğu konusunda ayrıntılı bir açıklama yapamamaktadır. Herkesin fikir birliğine vardığı bir başka konu, Bach'ın metin yazarıyla birlikte çalıştığı ve yer yer kendisine yol gösterdiği. Bu kişinin bir vaiz olması veya kilisedeki vaaz konularını yakından tanıyor olması da gerekiyordu. Çünkü koral kantatları ilginç kılan en önemli özellik, eserlerin kilise koralleri üzerine kurulması ve metinlerinin neredeyse tümüyle, koralin işlediği konu çerçevesinde oluşmasıydı. O pazar günü ayininde hangi konu üzerine vaaz verilecekse ve hangi koral söylenecekse, Bach kantatlarını onların üzerine oluşturuyordu. Bu, vaazda işlenen konu-

¹ Aynı sözlerle başlayan BWV 59 eser sayılı kantattan ayırmak için, II. kompozisyon anlamında.

nun müzikle bir kez daha vurgulanmasını sağlıyor ve çok güzel bir birliktelik oluşturunuyordu.

Müzik tarihçisi Christoph Wolff'a göre koral kantatların yazarı Andreas Stübel'di. Bir süre Thomas Okulunda rektör yardımcılığı yapan ve din konusunda da bilgili olan Stübel, metinleri yazabilecek bilgiye ve konuma sahipti. Kantatların aniden kesilmesinin nedeni de, Stübel'in 1725 başındaki beklenmedik ölümüydü. Büyük olasılıkla Bach, daha önceden eline geçmiş metinleri 25 Mart'a dek bestelemeyi sürdürmüştü ve sonrasında koral kantatlardan vazgeçmek zorunda kalmıştı. Paskalya dönemi için bestelediği üç yeni kantat ve önceki yıllara ait eserleriyle bir anlamda içine düştüğü zor durumdan kurtulmayı başaran Bach, 22 Nisan'dan kantat yılı sonuna dek yine tek bir kişiye ait metinleri kullanmıştı. Ne yazık ki sonuna dek tamamlanamayan bu ilginç projeyi daha yakından kavrayabilmek için önce koral kantatların yapısına bir göz atalım:

Birinci bölümde kantatın seslendirileceği pazar günü söylenmesi gelenekselleşmiş kilise korallerinden biri seçilir ve bu koralın birinci kıtası olduğu gibi kullanılırdı. Genellikle müziğin belirli partileri, koralin ezgisini çağrıştıracak şekilde düzenlenirdi. İkinci bölümle sondan bir önceki bölüme kadar olan kısımdaki aria ve resitatiflerde koralin ikinci kıtasıyla sondan bir önceki kıtası arasındaki metinlerden bölümler kullanılır ya da aynı anlama gelecek yeni metinler yazılırdı. Bazen bu bölümdeki metinden birkaç mısra olduğu gibi kantat metninin içine girebilirdi. Son bölüm ise, koralin son kıtası üzerine bestelenirdi ve yine kilisede söylenen geleneksel ezgiyi çağrıştırmasına özen gösterilirdi. Bu yapıyı yakından tanıyınca, koral kantatların metin yazarı ile bestecisinin birlikte çalışmalarının ne denli önemli olduğu bir kez daha ortaya çıkıyor. Birkaç eseri kompozisyon yönün-

den incelemeden önce, kantatların metin yapısının nasıl şekillendirildiğini bir örnekle açıklamak daha iyi olacaktır.

Koral kantatların ilk örneği olan BWV 20 eser sayılı yapıtın ilk resitatifini metin yönünden incelediğimizde, kantatın adını aldığı kilise koralıyla ne denli bağlantılı olduğunu görüyoruz. Kantat, Johann Rist'in 1642'de bestelediği ve günümüzde de Evangelist Kilisesi dua kitaplarında yer alan (EKG 324) bir koral üzerine yazılmış. Eserin ilk ve son bölümünde, metin olarak, koralin ilk ve son kıtaları olduğu gibi kullanılırken, ilk resitatifin metni koralin ikinci kıtası değiştirilerek elde edilmiş. Şimdi bu değişimin nasıl yapıldığını görelim. Sadece görsel olarak iki metne göz atmak bile, aynı sözlerin her iki tarafta da kullanıldığını fark etmeye yetiyor:

Johann Rist'in kullandığı metin

Kein Unglück ist in aller Welt,
Das endlich mit der Zeit nicht fällt
Und ganz wird aufgehoben.

Die Ewigkeit nur hat kein Ziel,

Sie treibet fort und fort ihr Spiel,
Läßt nimmer ab zu toben;

Ja –wie mein Heiland selber spricht–
Aus ihr kein Erlösung nicht.

Kantatın ilk resitatifinin metni

Kein Unglück ist in aller Welt zu finden,
Das ewig dauernd sei,
Es muß doch endlich mit der Zeit einmal
verschwinden.

Ach! aber ach! die Pein der Ewigkeit hat
nur kein Ziel;

Sie treibet fort und fort ihr Marterspiel;

Ja –wie selbst Jesus spricht–
Aus ihr kein Erlösung nicht.¹

Metinlerin her ikisi de, dünyadaki hiçbir talihsizliğin sürekli olmayıp zaman içinde unutulduğunu, ancak sonsuzluk denen ve oyunu-

¹ Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Cilt I, s. 51.

nu acımasızca sürdüren şeyden, İsa'nın dediği gibi, kurtulmanın imkanı olmadığını vurguluyor.

Şimdi bu kantatlardan birkaç örneği kompozisyon yönünü ön plana alarak tüm ayrıntılarıyla inceleyelim:

BWV 78 Jesu, der du meine Seele. Kutsal Üçleme Yortusundan sonraki XIV. Pazar için, metin yazarı bilinmiyor.

Koro (Dört sesli), soprano, alto, tenor ve bas solo, flüt, obua I ve II, yaylı sazlar, sürekli bas için bestelenmiş.

Bölümler: 1) Koral (Koro, flüt, Obua I ve II, yaylı sazlar, sürekli bas), 2) Arya – Düet (Soprano, alto, kontrbas, sürekli bas), 3) Resitatif (Tenor, sürekli bas), 4) Arya (Tenor, flüt, sürekli bas), 5) Resitatif (Bas, yaylı sazlar, sürekli bas), 6) Arya (Bas, obua I, yaylı sazlar, sürekli bas), 7) Koral (Koro, sürekli bas).

Kantatın metni Johann Rist'in 1641 yılına ait oniki kıtalık bir duasına dayanıyor. Ayrıca pazar gününün vaaz konusu olarak İsa'nın insanlığın günahı için çektiği acılar ve bu acılar sayesinde günahlardan arınma işleniyor. Luka 17:11-19 'da anlatılan, İsa'nın cüzamlıların iyileştirmesi de konular arasında olmakla birlikte, bu olaydan doğrudan söz edilmeyip, birkaç yerde üstü kapalı olarak hastalardan söz ediliyor. Koral kantat şemasına tam uygun biçimde, ilk ve son bölüm kilise koraline tümüyle sadık kalınarak yazılmış, buna karşılık diğer bölümlerin bazılarında, bir ya da iki mısra kullanılmış.

Eserin girişi, Bach'ın her eserinde olduğu gibi, ilk anda fark edilmeyen büyük bir bestecilik gösterisine sahne oluyor. Bas partisinde bölüm boyunca yirmiyedi kez tekrarlanan *passacaglia* teması, şan partilerindeki yoğun yazıyla birlikte büyük bir ustalıkla işlen-

miştir.

İkinci bölümdeki soprano ve alto düeti, Bach'ın, sözleri müzikle destekleyip resimlemesinin en güzel örneklerinden biridir. "Sevgili İsa, zayıf ve halsiz adımlarla sana yardıma koşuyoruz, sana yardım için sesleniyoruz," olarak Türkçeye çevirebileceğimiz sözler, müzikle öyle ustaca destekleniyor ki, birbirinin ardı sıra giren iki ses, bize hemen yardım için koşan iki farklı kişiyi çağırıyor. Ayrıca bölüm boyunca sık sık duyurulan "O Jesu" ve "zudur" (sana) sözleri parça boyunca kulağımızda yer ediyor.

Eserdeki resitatifler müzikal anlatımlarından ötürü, bestecinin kantatlarından çok, pasyonlarındaki bölümlere benziyor. Bunun nedeni de, her iki resitatifin kuru bir sürekli bas partisi yerine, tıpkı pasyonlardaki pek çok örnekte olduğu gibi (özellikle İsa'nın sözlerinde), çalgılarla desteklenerek eşlikli resitatif şeklini alması. Dördüncü bölümü oluşturan flüt eşlikli tenor aryası, İsa'nın çarmıha gerilerek ve eziyete maruz kalarak insanlığı günahlarından arındırmayı amaçladığını bir kez daha vurguluyor. Flütte duyulan gamlar, "Akan kan kalbimin temizlenmesine yardımcı oldu," cümlesini resmederken, az sonra duyduğumuz noktalı ve kısa çalınan bölümlerde, kalbin yeniden heyecanla atmasını betimliyor.

Son aya, adeta bas solo ve obua için ufak bir konçerto gibidir. Hem şanın hem de obuanın tekniklerini göstermesine olanak tanıyan bölümden sonra gelen final koralı, girişte ilk kıtasının sözlerini duyduğumuz duanın son kıtası üzerine kurulmuştur. Orijinal duayı partiler arasında rahatlıkla duyduğumuz bu bölüm, sanki kilisede bulunanlara ayinin son bir özetini ve hatırlatmasını yapar gibidir.

BWV 91 Gelobet seist du, Jesu Christ. Noel Yortusu'nun I. günü için (25

Aralık), metin yazarı bilinmiyor.

Koro (Dört sesli), soprano, alto, tenor ve bas solist için, obua I, II, III, korno I, II, timpani, yaylı sazlar, sürekli bas için bestelenmiş.

Bölümler: 1) Koral (Koro, obua I, II, III, korno I, II, timpani, yaylı sazlar, sürekli bas), 2) Resitatif + Koral (Soprano, sürekli bas), 3) Arya (Tenor Obua I, II, III, sürekli bas), 4) Resitatif (Bas, yaylı sazlar, sürekli bas), 5) Arya (Soprano, alto, keman I, keman II, sürekli bas), Koral (Koro, korno I, II, timpani, obua I, II, III, yaylı sazlar, sürekli bas).

Kantatın sözleri, kolayca tahmin edilebileceği gibi, Noel gününün önemi ve İsa'nın doğuşunun insanlık için nasıl mutlu bir olay olduğunu vurgulamayı amaçlıyor. Eser, o dönemde Noel ayinlerinin en önemli ilahisi kabul edilen Martin Luther'in 1524'te bestelediği "Gelobet seist du Jesu Christ" (Övgüler Sana İsa Mesih) koralı üzerine yazılmıştır.

Noel gününün törensel havasını daha iyi yansıtmak için Bach, kantatlarında çok fazla kullanmadığı korno (iki tane) ve timpaniyi de orkestraya katmış, ayrıca genelde iki tane kullandığı obuaların sayısını üçe çıkartmıştı.

Eserin girişinde Bach yine elde etmek istediği etkiyi büyük bir ustalikle sağlamayı başarmıştır. Çalgıları koral ezgisini güçlendirmek için kullanmamış, özellikle obua ve kornolara sürekli yinelenen değişik motifler çaldırmıştır. Gam şeklinde hareket eden bir motifin ardından, üçlü hareketle aşağıya doğru inen bir motif önce obualarda, daha sonra kornolarda duyulmaktadır. Orkestranın bu hareketine karşı koro, koral ezgisinin birinci kıtasını, koral kantatların bir geleneği olarak, hiç değiştirmeden seslendirir. Bu

bölümü izleyen ve sopranonun seslendirdiği resitatifin bazı bölümlerinde, koralin sözlerinden alıntılar yapılmıştır. Bu alıntılar sırasında sopranoyu destekleyen sürekli bas, ilk bölümdeki motifleri çağrıştıran bir eşlik yapar.

Eserdeki ilk arya tenor, üç obua ve sürekli bas içindir ve oldukça yumuşak bir atmosfer içinde, İsa'nın doğumunu anlatır.

İkinci arya, bu başlığı almasına rağmen soprano ve altonun bir düetidir ve gökyüzü ile yeryüzü arasındaki fark iki farklı sesle vurgulanır.

Bach koral kantatlarını 1725 Martında tamamlayamadan bırakmak zorunda kalmasının ardından (yukarıda açıkladığımız nedenlerden ötürü, bestecinin koral kantat bestelemekten kendi isteğiyle değil, zorunlu olarak vazgeçtiği fikri akla daha yakın geliyor), Paskalya döneminde, değişik metinler üzerine bestelediği üç yeni ve iki eski kantatını çaldırmıştı. Ancak 22 Nisan 1725'e denk gelen Paskalya'dan sonraki üçüncü pazar günü için bestelediği kantatla (BWV 103), Christiane Mariane von Ziegler'in metinlerini bestelemeye başlamış ve kantat yılı sonuna dek bunu sürdürmüştü.

Christiane Mariane Ziegler (Romanus), 1695'te Leipzig'de dünyaya geldi. Babası Franz Conrad Romanus kentte önemli görevlerde bulunmuş, bir süre de belediye başkanlığı yapmıştı. 1711'de Heinrich Levin von Könitz'le evlenen genç kadın, kocasının çok kısa bir süre sonra ölmesinin ardından 1715'te Yüzbaşı Georg Friedrich von Ziegler'le evlenmişti. Ancak talihsizlikler genç kadının yakasını bir türlü bırakmıyordu. 1722'de kocasını ve yeni doğan bebeğini de kaybedince yeniden baba evine dönmüştü. Bu zor günlerinde ona edebiyata ve müziğe merakı yardım etmişti. Şiirler yazan, piyano, lavta ve flüt çalan Ziegler, 1724'te Leipzig'e gelen Johann Christoph Gottsched'in yakın

çevresinde bulunmaya başlamıştı. Özellikle kadınların toplumda daha ön saflarda yer almasını savunan Alman edebiyatçı Gottsched'le tanışması, Ziegler'in kendini edebiyata iyice vermesini sağlamıştı. 1728 ve 1729'da yazdığı metinleri bastıran Ziegler'in şairliği, 1733'te Wittenberg Felsefe Fakültesi tarafından "poeta laureata" fahri unvanıyla ödüllendirilmişti. 1741'de üçüncü kez, Frankfurt an der Oder kentinde profesör olan ve kendinden dokuz yaş küçük Wolf Balthasar Adolf von Steinwehr'le evlenen Mariane von Ziegler, 1 Mayıs 1760'da Frankfurt an der Oder kentinde yaşama veda etmişti.

Bach, Mariane von Ziegler'in metinleri üzerine bestelediği eserlerde çoğu zaman bazı ufak değişiklikler yapmıştır. Bunların başlıca nedeni, yapılan değişikliklerle söyleme kolaylığı sağlanması ve şan için daha rahat olan hecelerin seçilmesiydi.

Aşağıda, metni Ziegler'e ait olan ve II. kantat yılı içinde bulunan BWV 128 numaralı yapıtın ayrıntılı açıklaması yer alıyor:

BWV 128 Auf Christi Himmelfahrt allein. Yükseliş Yortusu için. Metin:

Mariane von Ziegler.

Koro (Dört ses), alto, tenor ve bas solo, obua, obua d'amore, obua da caccia, korno I, II, trompet, yaylı sazlar, sürekli bas için bestelenmiş.

Bölümler: 1) Koral (Koro, obua, obua d'amore, obua da caccia, yaylı sazlar, sürekli bas), 2) Resitatif (Tenor, sürekli bas), 3) Arya + Resitatif (Bas, trompet, yaylı sazlar, sürekli bas), 4) Arya (Alto, tenor, obua d'amore, sürekli bas), 5) Koral (Koro, obua, obua d'amore, obua da caccia, yaylı sazlar, sürekli bas).

İsa'nın, Paskalya'yı izleyen kırkıncı günde göğe çıkışı nedeniyle kutlanan Yükseliş Yortusu için bestelenen kantatın sözleri, İsa'nın

göge yükselişini, orada Tann'ın sağında oturmasını ve insanlığın onun yeniden gelişine kendini hazırlamasını vurguluyor. Kantatın en önemli özelliklerinden biri, Bach'ın aynı yıl bestelediği koral kantatlara benzer bir yapıya sahip olmasıdır. Eserin girişinde Ernst Sonnemann'ın 1661'de bestelediği bir kantatın ilk kıtası aynen kullanılmıştır. Ancak daha sonraki bölümlerde bu kantatın metniyle ilgili satırlara rastlanmıyor. Eserin finalindeki koral ise, Matthäus Avenarius'un 1673'te bestelediği koralin dördüncü kıtası üzerine bestelenmiştir.

Eserin giriş bölümünde Bach, onaltılık notalarla başlayan bir tema çaldırır. Bu temanın içinde gizli olan koral melodisini, koro girdiği zaman sopranolar tüm partilerin üzerinde uzun notalarla seslendirirler. Koronun diğer sesleri, başlangıçta orkestranın sunduğu temayı sürdürür. Böylece, orkestra ve koronun üç sesinin hareketli ve sürükleyici motifine karşılık, yükseklerde belirleyici ve hakim bir tema duyulur.

Sürekli basın eşlik ettiği tenor resitatifinin ardından, yapı olarak oldukça ilginç olan bas aryası gelir. Yaylı sazlar eşliğindeki solo trompetin kutsal bir sevinci müjdelercesine yaptığı girişin ardından (İsa'nın gökyüzüne varışı ve kabulü) şan girer. Aryanın yapısı, bir sonra gelen aya da düşünülerek değiştirilmiştir. Bach adeta, aya aralarına konulması gelenekselleşmiş resitatif, bu parçanın içine katmıştır. Böylece oldukça ilginç bir yapı oluşmuştur: Çalgısal giriş – bas solo I. bölüm (çalgı eşlikli) – bas solo II. bölüm (çalgı eşlikli) – resitatif – çalgısal bitiş.

Bu ayaı takip eden bölüm aya olarak adlandırılmasına karşın bir düet, hatta üçlüdür. Alto ve tenora eşlik eden obua d'amore'nin katılımıyla tam bir üçlü ortaya çıkar. Bölümün teması Max Re-

ger'in, Op. 81 *Bach Çeşitlemeleri*'nin temelini oluşturur.

1725/27 – III. Kantat Yılı

Pek çok kaynakta Bach'ın III. Kantat Yılı olarak gösterilen kompozisyonlar aslında önceki iki yıl gibi birbirini izleyen ve yeni bestelenen yapıtlar değildir. Yaklaşık onsekiz ayı kapsayan bir dönemdeki (1725 Temmuz ile 1727 Şubatı arasında) yeni kantatlar bir araya getirildiğinde, ortaya yeni bir kantat yılına yakın sayıda eser çıkıyor. Bach büyük olasılıkla, 1725'in Kutsal Üçleme Yortusu ardından, 3 Haziran'da başlayan yeni kantat yılı için önceki dönemlerde olduğu kadar yoğun bir çalışma içine girmemiş, daha önceki yıllarda yaptığı besteleri de kullanmıştır. Aşağıdaki liste, Bach'ın 1725 kantat yılının başlangıcından sonra (onsekiz ay boyunca) yeni bestelediği eserler hakkında daha ayrıntılı bir bilgi edinmemizi sağlayacak:

BWV 168 Tue Rechnung! Donnerwort. Metin: Salomo Franck.

29 Temmuz 1725 – KÜY'dan sonraki IX. Pazar için. Metnin Salomo Franck'ın 1715'te yayımladığı bir eserinden alınmış olması, eserin Weimar yıllarında bestelenmiş olabileceğini akla getirir de, burada yapılmış bir seslendirmenin kaydına rastlanmıyor. Büyük olasılıkla Bach'ın Weimar yıllarında dikkatini çeken ve belki de bir kısmı bestelenen eser, Leipzig'de son şeklini almıştır.

BWV 137 Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren. Metin yazan bilinmiyor.

19 Ağustos 1725 – KÜY'dan sonraki XII. Pazar için. Bach'ın bir yıl önceki onikinci pazar günü için hangi kantatı çaldırdığını bilmediğimizden daha önce söz etmiştik. BWV 137 de bir koral kantat olmakla birlikte, tam anlamıyla önceki yılın formuna uymamakta-

dır. Bach bu eserinin her bölümünde (beş bölüm), Joachim Neander'in, 1680'de bestelediği koral ezginin birer kıtasını hiç değiştirmeden kullanmış.

BWV 164 *Ihr, die ihr euch von Christo nennt.* Metin: Salomo Franck.

26 Ağustos 1726 – KÜY'dan sonraki XIII. Pazar için. Yine Franck'in, 1715'te yayımlanan bir eserinden alınmış metin üzerine bestelenmiştir.

BWV 79 *Gott der Herr ist Sonn und Schild.* Metin yazarı bilinmiyor.

31 Ekim 1725 – Reform Günü için.

BWV 110 *Unser Mund sei voll Lachens.* Metin: Georg Christian Lehms.

25 Aralık 1725 – Noel'in I. günü için.

BWV 57 *Selig ist der Mann.* Metin: Georg Christian Lehms.

26 aralık 1726 – Noel'in II. günü için.

BWV 151 *Süßer Trost mein Jesus kömmt.* Metin: Georg Christian Lehms.

27 Aralık 1725 – Noel'in III. günü için.

BWV 28 *Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende.* Metin: Erdmann Neumeister.

30 Aralık 1725 – Noel'den sonraki pazar günü için.

BWV 16 *Herr Gott, dich loben wir.* Metin: Georg Christian Lehms.

1 Ocak 1726 – Yeni yıl için.

BWV 32 *Liebster Jesu, mein Verlangen.* Metin: Georg Christian Lehms.

13 Ocak 1726 – Epifanya Yortusu'ndan sonraki I. Pazar için.

BWV 13 *Meine Seufzer, meine Tränen.* Metin: Georg Christian Lehms.

20 Ocak 1726 – Epifanya Yortusu'ndan sonraki II. Pazar için.

BWV 72 *Alles nur nach Gottes willen.* Metin: Salomo Franck.

27 Ocak 1726 – Epifanya Yortusu'ndan sonraki III. Pazar. Bazı kaynaklarda eserin Weimar dönemine ait olabileceği belirtilir.

Bu tarihten sonra Bach, kuzeni Johann Ludwig Bach'ın (1677-1731) bazı kantatlarına da yer vermiştir. Bir süre için, *BWV 15 Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen* sözleriyle başlayan eserin Bach'a ait olduğu sanılmaktaydı, ancak günümüzde bu eserin de kuzen Bach'a ait olduğu bilinmektedir.

BWV 146 Wir müssen durch viel Trübsam. Metin yazarı bilinmiyor.

12 Mayıs 1726 (?) – Paskalya'dan sonraki III. Pazar için bestelenen bu kantatın ilk seslendirilme tarihi kesin olarak saptanamamakla birlikte, büyük olasılıkla bu tarihte seslendirilmiştir.

BWV 43 Gott fähret auf mit Jauchzen. Metin yazarı bilinmiyor.

30 Mayıs 1726 – Yükseliş Yortusu için.

BWV 129 Gelobet sei der Herr, mein Gott. Metin yazarı bilinmiyor.

16 Haziran 1726 – Kutsal Üçleme Yortusu için. Korallı kantat formunda olan eserin her bölümü, Johann Olearius'un (1611-1684), 1665'te bestelediği eserinden alınmıştır.

BWV 39 Brich dem Hungrigen dein Brot. Metin yazarı bilinmiyor, iki bölümlü.

23 Haziran 1726 – KÜY'dan sonraki I. Pazar için.

BWV 88 Siehe, ich will viel Fischer aussenden. Metin yazarı bilinmiyor, iki bölümlü.

21 Temmuz 1726 – KÜY'dan sonraki V. Pazar için.

BWV 170 Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust. Metin: Georg Christian Lehms.

28 Temmuz 1726 – KÜY'dan sonraki VI. Pazar için.

BWV 187 Es wartet alles auf dich. Metin yazarı bilinmiyor, iki bölüm-
lÜ.

4 Ağustos 1726 – KÜY'dan sonraki VII. Pazar için.

BWV 45 Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist. Metin yazarı bilinmiyor,
iki bölümlü.

11 Ağustos 1726 – KÜY'dan sonraki VIII. Pazar için.

BWV 102 Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben. Metin yazarı bi-
linmiyor, iki bölümlü.

25 Ağustos 1726 – KÜY'dan sonraki X. Pazar için.

BWV 35 Geist und Seele wird verwirret. Metin: Georg Christian Lehms,
iki bölümlü.

8 Eylül 1726 – KÜY'dan sonraki XII. Pazar için.

BWV 17 Wer Dank opfert, der preiset mich. Metin yazarı bilinmiyor,
iki bölümlü.

22 Eylül 1726 – KÜY'dan sonraki XIV. Pazar için.

BWV 19 Es erhub sich ein Streit. Metin yazarı bilinmiyor.

29 Eylül 1726 – Melek Mikail Yortusu için. Kantatın metni Pican-
der'in bir metninden yola çıkıldığını gösteriyorsa da, yapılan deği-
şikliklerin ne zaman ve kimin tarafından yapıldığını bilmiyoruz.

BWV 27 Wer weiß, wie nahe mir mein Ende. Metin yazarı bilinmiyor.

6 Ekim 1726 – KÜY'dan sonraki XVI. Pazar için.

BWV 47 Wer sich selbst erhöhet. Metin: Johann Friedrich Helbig.

13 Ekim 1726 – KÜY'dan sonraki XVII. Pazar için. Eisenach Sara-
y'nda görevli olan Johann Friedrich Helbig, 1720'de bir kantat yı-
lı için metinler yayımlamış ve o dönemde sarayda görevli olan
Georg Philipp Telemann da bu metinleri bestelemişti. Bach'ın kan-

tatları arasında metni Helbig'in olan tek kantat bu örnektir. Besteci büyük olasılıkla Helbig'in metnini, Telemann'ın eseri yoluyla tanımıştı.

BWV 169 Gott soll allein mein Herze haben. Metin yazarı bilinmiyor.

20 Ekim 1726 – KÜY'dan sonraki XVIII. Pazar için.

BWV 56 Ich will den Kreuzstab gerne tragen. Metin yazarı bilinmiyor.

27 Ekim 1726 – KÜY'dan sonraki XIX. Pazar için.

BWV 49 Ich gehe und suche mit Verlangen. Metin yazarı bilinmiyor.

3 Kasım 1726 – KÜY'dan sonraki XX. Pazar için.

BWV 98 Was Gott tut, das ist wohlgetan. Metin yazarı bilinmiyor (II).¹

10 Kasım 1726 – KÜY'dan sonraki XXI. Pazar için.

BWV 55 Ich armer Mensch, ich Sündenknecht. Metin yazarı bilinmiyor.

17 Kasım 1726 – KÜY'dan sonraki XXII. Pazar için.

BWV 52 Falsche Welt, dir trau ich nicht. Metin yazarı bilinmiyor.

24 Kasım 1726 – KÜY'dan sonraki XXIII. Pazar için.

BWV 58 Ach Gott, wie manches Herzeleid. Metin yazarı bilinmiyor.

5 Ocak 1727 – Yeni yıldan sonraki ilk pazar için.

BWV 82 Ich habe genug. Metin yazarı bilinmiyor.

2 Şubat 1727 – Meryem'in Kutsanması Yortusu için.

BWV 84 Ich bin vergnügt mit meinem Glücke. Metin yazarı bilinmiyor.

9 Şubat 1727 (?) – Paskalya'dan önceki IX. Pazar için.

Bach'ın III. kantat yılı olarak adlandırılan dönemindeki eserler içinden bazı örnekleri daha ayrıntılı olarak incelemeyen, metin yazarı

¹ Aynı sözlerle başlayan BWV 99 ve BWV 100 eser sayılı kantatlardan ayırmak için, ikinci kompozisyon anlamında.

olarak adı geçen Georg Christian Lehms hakkında bilgiler vermek istiyoruz. Bach ilk olarak Weimar dönemi kantatlarında Lehms'in metinlerini kullanmıştı.

1684'te Liegnitz kentinde dünyaya gelen Georg Christian Lehms, eğitimini Görlitz ve Leipzig'de tamamladı. 1710'da Darmstadt kentinde saray şairi olarak çalışmaya başladı; aynı zamanda saray kitaplığının yönetiminden de sorumluydu. 1713'te önce meclis üyesi olarak atandı. Ancak erken yaşlarda yakalandığı verem hastalığı 15 Mayıs 1717'de, henüz 33 yaşındayken ölümüne neden oldu. Eserleri arasında opera librettoları, romanlar ve şiirler ilk sırayı alır. Ayrıca 1715'te yayımladığı Alman kadın şairlerle ilgili bir ansiklopedisi vardır (*Deutschlands galante Poetinnen*). Kantat yılı için derlediği metinler Bach dışında, Darmstadt Sarayı'nda görevli besteciler Johann Christoph Graupner (1683-1760) ve Gottfried Grunewald (1675-1739) tarafından bestelenmiştir.

Aşağıda, bestecinin III. kantat yılına ait eserlerinden iki örneğin ayrıntılı açıklaması verilmiştir:

BWV 49 Ich gehe und suche mir Verlangen. KÜY'dan sonraki XX. Pazar için, metin yazarı bilinmiyor.

Soprano, bas solo, obua d'amore, viyolonsel piccolo, org, yaylı sazlar, sürekli bas için bestelenmiş (koro yok).

Bölümler: 1) Sinfonia (Obua d'amore, org, yaylı sazlar, sürekli bas), 2) Arya (Bas, org, sürekli bas), 3) Resitatif (Soprano, bas, yaylı sazlar, sürekli bas), 4) Arya (Soprano, obua d'amore, viyolonsel piccolo, sürekli bas), 5) Resitatif (Soprano, bas, sürekli bas), 6) Resitatif + Koral (Soprano, bas, obua d'amore, org, yaylı sazlar, sürekli bas).

Kantatın içeriği, Eski Ahit'teki "Neşideler Neşidesi" bölümünün, Hristiyan inanışına göre yapılan düzenlemesi üzerine kurulmuştur. Bir sevgi öyküsü olan Süleyman'ın Neşideler Neşidesi, Hristiyan geleneğinde İsa'nın, ruhla (Kutsal Ruh değil) ya da kiliseyle ölümsüz birlikteliğini anlatır. Bu anlatımda İsa damattır ve genellikle güvercinle simgelenen ruh gelin olarak tanımlanır.

KÜY'dan sonraki XX. Pazar günü yapılan ayinlerde işlenen konular arasında Matta 22:1-14'te anlatılan öykü de vardır: "İsa topluluklara yine simgesel öykülerle şunu anlattı: 'Göklerin hükümrânlığı, oğlu için düğün şöleni düzenleyen bir krala benzer. Kral çağrılıları düğün şölenine toplamak için uşaklarını gönderdi. Ama onlar gelmek istemediler. Yeniden başka uşaklar gönderdi: 'Çağrılılara bildirin,' dedi, 'Bakın yemeği hazırladım. Sığırlarla özel olarak beslediğim danalar boğazlandı. Her şey bekliyor. Buyurun düğün şölenine!'

" 'Ama onlar çağırıcıyı hiç umursamadan çekip işlerine yollandılar. Biri tarlasına, öteki alım satımına gitti. Geri kalanlar da adamın uşaklarını yakalayıp aşağıladılar, sonra da canlarına kıydılar. Kral çok öfkelen-di. Askerlerini gönderip ellerini kana bulayan bu insanları yok etti, kentlerini de yaktı.

" 'Sonra uşaklarına şu buyruğu verdi: 'Düğün şöleni hazırdır. Ne yazık ki, çağrılanlar layık değildi. Onun için, siz de yol kavşaklarına gidin, bulduğunuz herkesi düğün şölenine çağırın.' Uşaklar yollara dökülüp kimi buldularsa topladılar: Kötüleri de, iyileri de. Düğün evi konuklarla doldu.

" 'Kral konukları görmeye geldiğinde, düğün elbisesi giymemiş birini gördü, Ona 'Dostum!' dedi, 'Düğün elbisen olmadan buraya nasıl geldin sen?' Adam söyleyecek söz bulamadı. Bunun üzerine

kral, hizmet görücülere buyurdu: 'Ellerini ayaklarını bağlayın, onu dışarıya karanlığa atın. Orada ağlayış ve diş gıcirtısı olacak.'

" 'Çünkü çağrılanlar çok, ama seçilenler azdır.' "

Bach'ın kantatında kullandığı metinde, soprano ve bas arasında bir diyalogla karşılaşırız. Metin boyunca bas ses simgesel olarak İsa'yı, soprano ses ise, güvercinle simgelenen temiz ruhu ve gelini temsil eder. Matta İncilinde yer alan yukarıdaki anlatımı da özellikle düğün elbisesi giyilmemesi pozitif yönde işlenmiştir. İsa tarafından gelin olarak seçilen temiz ruh şu sözleri söyler: "Senin kutsal adaletin benim takılarım ve gıysımdır."

Kantatın müzikal olarak incelenmesine gelince: Giriş bölümündeki *Sinfonia*'da, yaylı sazlar eşliğinde org ve obua d'amore yer alır. Orgun solo çalgı olarak kullanımı, eserde koronun kullanılmamasının getirdiği boşluğu doldurmak içindir. Kullanılan müzik, büyük olasılıkla Köthen'de bestelenen bir konçertonun son bölümüdür. Bach aynı eserin diğer bölümlerini BWV 169 eser sayılı kantatının birinci ve beşinci bölümünde kullanmış; yapıtın tümünü de Leipzig'de sonraki yıllarda, BWV 1053, *Mi Majör Klavsen Konçertosu* olarak düzenlemiştir.

Girişin ardından gelen bas ariasında da orgun önemli bir rolü vardır. Geniş aralıklarla yapılan atlamalarıyla dikkat çeker.

Diyalog olarak gelişen resitatif, yaylı sazlar tarafından da desteklenir ve kuru bir eşlik değildir. Bach, pasyonlarında yaptığı gibi, İsa'nın sözlerini (bas sesin temsil ettiği) müzikal yönden de desteklemeye özen göstermiştir. Parçada "Gel ve seni öpmeme izin ver," sözleriyle birlikte duyulan eşlik partisi ve genel atmosfer, rahatlıkla herhangi bir operadaki aşk düetleriyle boy ölçüşebilecek düzeydedir.

Soprano aryasında solo sese, obua d'amore ve viyolonsel piccolo eşlik etmektedir. Bach'ın çello süitlerini inceleyeceğimiz bölümde daha ayrıntılı olarak tanıyacağımız viyolonsel piccolo, normal viyolonselden daha ufak boyutlu bir sazdır. Bu aryadaki eşlik sazları da son derece ustaca seçilmiştir. Obua gelini ve kadın sesini temsil ederken, viyolonsel erkek sesini simgelemektedir.

Bir resitatifin ardından gelen son bölüm ise, yine Bach'ın akıl almaz ustalığının ve dehasının bir ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bölümün başlığı Arya + Koral'dir. Koronun olmadığını besteci büyük bir ustalıkla bize unutturur. Metin içindeki bazı satırlarda geçen Philipp Nicolai'nin 1599'da bestelediği çok tanınmış bir koral olan *Wie schön leuchtet der Morgenstern* ilahisinin ezgisini soprano seslendirirken, ona bas ve org solo eşlik etmektedir. Basın melodisinin üzerine, org solo aynı ezginin süslemelerle zenginleştirilmiş versiyonunu çalar. Böylece hem kantat sonunda her zaman seslendirilen koral duyurulmuş, hem iki solistin katılımı sağlanmış, hem de orgun zengin tınısı sayesinde koronun boşluğu doldurulmuştur.

BWV 82 Ich habe genug. Meryem'in Kutsanması Yortusu için, metin yazarı bilinmiyor.

Bas solo, obua, obua da caccia, yaylı sazlar, sürekli bas için bestelenmiş. Solo kantat (Tek bir solo ses için, koro yok).

Bölümler: 1) Arya (Bas, obua, yaylı sazlar, sürekli bas), 2) Resitatif (Bas, sürekli bas), 3) Arya (Bas, obua da caccia, yaylı sazlar, sürekli bas), 4) Resitatif (Bas, sürekli bas), 5) Arya (Bas, obua, yaylı sazlar, sürekli bas).

Bach'ın en tanınmış solo kantatları arasında yer alan bu eserin 1730 veya 1731'de yapılmış bir soprano versiyonu ve 1735'te ya-

pılmış bir mezzosoprano versiyonu vardır. Bu versiyonlarda obua ve obua da caccia'nın yerini flüt almıştır. Bestecinin soprano versiyonunu karısı Anna Magdalena'nın ev konserlerinde seslendirmesi için yaptığı düşünülmektedir. Bach eserin bazı bölümlerini karısının nota defterine de yazmıştır.

Meryem'in Kutsanması Yortusu'nun dini teması olarak genellikle İsa'nın tapınağa getiriliş konusu işlenir: "Musa'nın ruhsal yasasına göre paklanma günü gelince, Yusuf la Meryem çocuğu Yerusaleml'e Rab'be sunmaya göturdüler. Rab'bin ruhsal yasasında 'İlk doğan her erkek Rab için kutsal sayılacaktır,' diye yazılı olduğundan, bir çift kumru ya da iki güvercin yavrusu sunmaya gelmişlerdi. Bu Rab'bin ruhsal yasasında belirtilmiştir.

Yerusaleml'de Simeon adında bir adam vardı. Doğru ve tanrısayar biriydi. İsrail'in avunç bulacağı günü bekliyordu. Kutsal Ruh onun üzerindeydi, Rab'bin Mesih'ini görmeden ölmeyeceği Kutsal Ruh aracılığıyla kendisine bildirilmişti. Simeon Ruh yönetiminde tapınağa geldi. Yusuf la Meryem, ruhsal yasanın gereğini uygulamak üzere çocuk İsa'yı tapınağa getirdiklerinde, Simeon O'nu kucağına aldı. Tanrı'yı yücelterek şunları söyledi:

'Ey egemen Rab, verdiğin söz uyarınca, artık uşağını esenlikle bu yaşamdan ayırabilirsin.

Çünkü gözlerim kurtarışını gördü.

Tüm insanlığın önünde hazırladığın bu kurtarış uluslara Tanrı açıklamasını sağlayan ışık ve halkın İsrail'e yüceliktir.' " (Luka 2:22-32)

Kantatın sözlerinde bu dünyadan usanma ve bıkkınlık duyguları egemendir (Ich habe genug). Kurtuluş ve özlenen, tatlı bir uyku gibi gelen ölümdür. Eserde seçilen orkestralama da bu atmosfere

uygundur. Üç arya ve iki resitatiften oluşan kantatın ilk aryasındaki obua teması, *Matthäus Pasyon*'daki, "Erbarne dich" sözleriyle başlayan alto aryasını çağırıştırır.

Eserin doruk noktası ikinci aryadır (No. 3). "Schlummert ein, ihr matten Augen" (Uykuya dalın yorgun gözler) sözleriyle başlayan aryada bas sese eşlik eden obua da caccia, bölümün tümüne sakın, hüzünlü ama aynı zamanda huzurlu bir hava verir. Ruhların kut-sandığı, sakın ve huzur dolu bir uyku (ölüm) beklenmektedir. Parça boyunca, adeta mutlu bir uykuya dalmaya hazırlanan bir bebeğe söylenen ninniye dinlediğimizi zannedebiliriz. Arya boyunca bas solonun seslendirdiği üç tema (a,b,c) şöyle sıralanmıştır: Çalgısal bölüm, a, çalgısal bölüm, b, a, c, çalgısal bölüm, a, çalgısal bölüm.

Son aryada, bir dans havası sezilmekle birlikte sözler yine ölüme sevinme ve onu arzulama üzerinedir.

Picander Yılı

Genellikle Bach'ın kantatları incelenirken, yukarıda ayrıntılarıyla anlatılmış olan üç yılın ardından, tamamlanmamış dördüncü bir yıl daha olduğu ve bunun metinlerinin aynı kişi tarafından yazıldığı kabul edilir. Bu yıla, metin yazarından dolayı "Picander Yılı" adı da verilir.

Picander takma adıyla metinlerini yayımlayan Christian Friedrich Henrici Stolpen kentinde dünyaya geldi. Eğitimini Wittenberg kentinde tamamladıktan sonra 1720'de Leipzig'e yerleşti. Önceleri özel dersler vererek geçimini sağlayan Henrici, bir süre sonra posta idaresinde çalışmaya başladı ve 1734'te yönetici konumuna yükseldi. 1740'lı yıl-

larda Leipzig'deki vergilerle ilgili büroda idareci olarak görevini sürdürdü. Henrici'nin sanata olan düşkünlüğü müzik ve edebiyat alanındaki çalışmalarıyla kendini gösterdi. 1730'lu yıllarda kentteki "Collegium"lardan birinin üyesi oldu. Bu, büyük olasılıkla Bach'ın yönettiği collegium olan, Collegium Musicum'du. Konumuzu ilgilendiren edebi yönü ise, önceleri çeşitli şiirler, kutlama kasideleri ve taşlamalar kaleme alarak başlamasıydı. Yapıtlarında "Picander" takma adını kullanıyordu. Yazdığı taşlamalar epey düşman kazanmasına neden oldu. 1725'te derlediği kantat metinlerinin ardından, dini eserler de kaleme almaya başladı.

Bach'la ilk ortak çalışması 23 Şubat 1725'te Weißenfels için bestelenen dindışı kantatın (BWV 249a) metnidir. Bestecinin *Matthäus* ve *Markus Pasyon* adlı eserlerinin metni Picander'indir. 1728'de Picander, yeni bir kantat metinleri derlemesi yayımladı ve eserin önsözünde, bunların Bach tarafından bestelenerek, Leipzig'deki kiliselerde seslendirileceğini umduğunu belirtti. Bu istek tümüyle gerçekleşmese de, Bach onun metinleri üzerine kantatlar bestelemiş ve sonraki yıllarda da birlikte çalışmaları olmuştur.

Bach'ın Picander'in metinleri üzerine bestelediği dini kantatların ilk seslendiriliş tarihleri aşağıdaki gibidir:

BWV 197a Ehre sei Gott in der Höhe. Metin: Picander.

25 Aralık 1728 (?) – Noel'in I. günü için. Eserin büyük bir bölümünün müziği günümüzde kayıptır.

BWV 171 Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm. Metin: Picander.

1 Ocak 1729 (?) – Yeni Yıl için.

BWV 156 Ich steh mit einem Fuß im Grabe. Metin: Picander.

23 Ocak 1729 (?) – Epifanya Yortusu'ndan sonraki III. Pazar için.

BWV 84 Ich bin vergnügt mit meinem Glücke. Metin: Picander (?).

9 Şubat 1727 – Paskalya'dan önceki IX. Pazar. Kantatın metni, Picander'in 1728'de yayımladığı derlemesinde aynı güne rastlayan satırlarla büyük benzerlik gösteriyor. Ancak Bach'ın metni yayımlanmadan ve üzerinde bazı değişiklikler yapılmadan kullanıp kullanmadığı bilinmiyor.

BWV 159 Sehet, wir gehen hinauf gen Jerusalem. Metin: Picander.

27 Şubat 1729 – Paskalya'dan önceki VII. Pazar için.

– **Ich bin Pilgrim auf der Welt.** Metin: Picander.

18 Nisan 1729 – Paskalya'nın II. günü için. BWV numarası olmayan bu eserin müziği olarak elimizde sadece bir bölüm var.

BWV 145 Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen. Metin: Picander.

19 Nisan 1729 – Paskalya'nın III. günü için.

BWV 174 Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte. Metin: Picander.

6 Haziran 1729 – Pentakost Yortusu'nun II. günü için.

BWV 149 Man singet mit Freuden vom Sleg. Metin: Picander.

29 Eylül 1728 veya 1729 – Melek Mikail Yortusu için.

BWV 188 Ich habe meine Zuversicht. Metin: Picander.

17 Ekim 1728 (?) – KÜY'dan sonraki XXI. Pazar için.

BWV 157 Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn. Metin: Picander.

1727'den sonraki bir 2 Şubat – Meryem'in Kutsanması Yortusu için. Bu kantat aslında ilk kez 6 Şubat 1727'de Leipzig'in meclis üyelerinden Johann Christoph von Ponickau'nun ölümü ardından yapılan anma ayininde seslendirilmişti. İki bölümlü olan eserin ilk bölümünün metni Picander'e, ikinci bölümünün metni de Georg Christian Lehms'e aitti. Ancak sonraki yıllarda ikinci bölüm

için yazılan müzik kaybolmuş ve Bach eserin ilk bölümündeki sözlerinin içeriği uyduğu için Meryem'in Kutsanması Yortusunda (2 Şubat) çaldırmıştır. Picander'in metni, 1728'de yayımladığı derlemeden bağımsızdır.

Picander'in metnini yazdığı bir eserin ayrıntıları şöyledir:

BWV 156 Ich steh mit einem Fuß im Grabe. Epifanya Yortusu'ndan sonraki III. Pazar günü için. Metin: Picander.

Koro (Dört sesli), alto, tenor ve bas solist, obua, keman, yaylı sazlar ve sürekli bas için bestelenmiş.

Bölmüler: 1) Sinfonia (Obua, yaylı sazlar, sürekli bas), 2) Arya (Tenor, koronun sopranoları, yaylı sazlar, sürekli bas), 3) Resitatif (Bas, sürekli bas), 4) Arya (Alto, obua, keman, sürekli bas), 5) Resitatif (Bas, sürekli bas), 6) Koral (Koro, obua, yaylı sazlar, sürekli bas).

Kantatın sözleri, İsa'nın hastaları iyi etme mucizeleri ve inananların kendilerini tüm kalpleriyle Tanrı'ya adanmaları çevresinde gelişir. Eserin başlığındaki "Bir ayağımla mezarın içinde duruyorum" sözleri bile içerik hakkında bir fikir verebilir. Bach'ın kantatı bestelediği dönemde peş peşe küçük yaşta çocuklarının ölümüyle karşılaşmış olması, insanın aklına seçilen metinle bir bağlantı kurma fikrini getiriyor. Bu bir yönüyle doğru olsa bile, Bach'ın önceden belirli günler için yazılan metinleri seçtiğini de unutmamak gerek. Aslında bestecinin dini eserlerinin hemen hepsinde ölüm, karanlık ve korkunç bir yüzle değil, yumuşak ve huzur dolu bir şekilde karşımıza çıkıyor. Bunun en önemli nedenlerinden biri dini inanışlar olabileceği gibi, bestecinin çok küçük yaşlarda anne ve babasını kaybetmesinin üzüntüsünü ancak böyle aşabilmesi de olabilir.

Bach, elindeki metnin oldukça kısa olmasını göz önünde bulundurarak, eserin girişine olağanüstü güzellikte bir obua solosu koymuştur. Yaylı sazlar eşliğindeki bu bölüm, büyük olasılıkla Köthen dönemine ait, günümüze ulaşmamış bir konçertodan alınmıştır. Aynı eser sonraki yıllarda, *BWV 1056 Fa minör Klavsen Konçertosu*'nun ikinci bölümü olacaktır.

Kantatın ilk aryası, tenor solo içindir. Kendisine eşlik eden koro nun sopranoları Johann Hermann Schein'in koralini seslendirir. Tenor partisine baktığımızda "duruyorum" (steh) kelimesinin iki ölçü boyunca uzatıldığına ve durma işleminin müzikle desteklenmesine tanık oluyoruz.

Eserdeki ikinci arya alto ses ve kendisine eşlik eden obua ve keman içindir. Böylece Bach, sık sık yaptığı gibi üç solist arasındaki dengeyi büyük bir ustalıkla kurar.

Eserin bitişindeki koral, alışageldiğimiz gibi koro tarafından seslendirilir.

Bach Leipzig'de bulunduğu dönemde pazar ve bayram günleri dışındaki çeşitli törenler için de kantatlar bestelemiştir. Bunlar şehir meclisi seçimlerinin yenilenmesi, ölümlerin ardından yapılan anma ayinleri, orgların kullanıma başlanmadan önce kutsanması gibi nedenler için yazılıyordu. Bu arada, bestecinin burada değinilmemiş daha pek çok dini kantatı olduğunu da unutmamak gerekiyor.

Dindışı Kantatlar

Bach Weimar yıllarından başlayarak çeşitli nedenlerle dindışı kantatlar da bestelemiştir. Bunların pek çoğunu "dramma per musica" (müzikli oyun) olarak adlandıran besteci, bir anlamda bunları sahne-

lenmeyen operalar gibi görüyordu. Pek çoğunda metin gereği değişik karakterler ortaya çıkıyor ve bunların farklılıkları müzikle en iyi şekilde vurgulanıyordu. Aşağıdaki listede, Bach'ın dindışı kantatlarının en önemlileri ve bunların bestelendiği tarih ve bestelenme nedenleri yer alıyor:

BWV 208 Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd (Av Kantatı).

Metin yazarı Salomo Franck. Bestecinin bilinen ilk dindışı kantatı. Saksonya-Weißenfels Dükü Christian'ın (1682-1736) doğum günü için 23 Şubat 1713'te seslendirilmiştir. Dük ava çok meraklı olduğu için, onun bu tutkusuna uygun bir metin hazırlanmıştır. Mito-lojik figürlerin yer aldığı eser, düke övgü sözleriyle noktanır. Bach'ın dindışı kantatları arasında en tanınmışlarından biridir. Aynı eser, Weimar Prensi Ernst August için de, metin içindeki isimler değiştirilerek kullanılmıştır.

BWV 249a Entfliehet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen (Çoban Kantatı).

Metin yazarı Picander. Weißenfels için yazılan bu eser, 23 Şubat 1725'te yine Dük Christian'ın doğum günü onuruna seslendirilmiştir. Bach'ın Picander'le ilk ortak çalışmasıdır.

BWV 134a Die Zeit, die Tag und Jahre macht.

Metin yazarı Christian Friedrich Hunold. Menantes adıyla eserlerini yayımlayan Hunold'un metni üzerine bestelenen kantat 1 Ocak 1719'da Köthen Sarayı'ndaki yeni yıl kutlaması için bestelenmiştir.

BWV 173a Durchlauchtster Leopold.

Metin yazarı bilinmiyor. Köthen Prensi Leopold'un 10 Aralık'taki doğum günü için bestelenen eserin yılı kesin olarak bilinmemekle

birlikte, Bach'ın göreve başladığı ilk yıl olan 1717'de bestelenmiş olabilir. Hatırlanacağı gibi, Köthen'deki görevine başlamadan önce Weimar'da bir süre tutuklu kalan Bach, aralık ayı başında yeni görevine başlayabilmişti. Bunun ardından çok kısa sürede, hizmetine yeni girdiği prensin doğum günü için bu kantatı bestelemiş olmalıdır.

BWV 213 Laßt uns sorgen, laßt uns wachen, Herkules auf dem Scheideweg.

Metin yazarı Picander. 5 Eylül 1733'te Saksonya Elektörü II. Friedrich August'un (aynı zamanda Polonya Kralı III. August) doğum günü için seslendirilen eser "dramma per musica" başlığını taşıyor. Bach'ın gerçek bir sahne eserine en çok yaklaştığı yapıtlarından biri olarak kabul edilen kantat, Collegium musicum topluluğu tarafından çalınmıştı. Bach bu eserindeki bazı bölümleri, daha sonra *Noel Oratoryosu*'nda da kullanmıştır.

BWV 214 Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten.

Metin yazarı bilinmiyor. Friedrich August'un karısı, Polonya Kraliçesi Maria Josepha'nın doğum günü için 8 Aralık 1733'te, Collegium musicum tarafından seslendirilen eser "dramma per musica" başlığını taşıyor. Besteci bu eserindeki bazı bölümleri de *Noel Oratoryosu*'nda kullanmıştır.

BWV 215 Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen.

Metin yazarı Johann Christoph Clauder. 5 Ekim 1734'te Polonya Kralı III. August'un taç giyme kutlaması için "dramma per musica." Eser hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. s. 138.

BWV 206 Schleicht, spielende Wellen.

Metin yazarı bilinmiyor. Polonya Kralı III. August'un doğum gü-

nü için 7 Ekim 1736'da seslendirilmiştir, "dramma per musica." Ayrıntılı bilgi için bkz. s. 141.

BWV 205 Zerreißet, zersprenget, zertrümmert die Gruft.

Metin yazarı Picander. Leipzig Üniversitesi profesörlerinden Dr. August Friedrich Müller için 3 Ağustos 1725'te seslendirilen "dramma per musica." Öğrencileri tarafından çok sevilen Müller'in isim günü kutlaması nedeniyle düzenlenen törende açık havada seslendirilmiştir. Bu yüzden eserin kadrosu nefesli sazlar yönünden oldukça zengin tutulmuştur.

BWV 207 Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten.

Metin yazarı bilinmiyor. Leipzig Üniversitesi'nde çalışan Dr. Gottlieb Krotte'nin profesörlük alması şerefine 11 Aralık 1726'da seslendirilen "dramma per musica."

BWV 198 Laß Fürstin, laß noch einen Strahl, Trauer – Ode.

Metin yazarı Johann Christoph Gottsched. Polonya Kralı II. August'un karısı, Kraliçe Christiane Eberhardine'in ölümünün ardından 5 Eylül 1727'de yapılan anma töreni için bestelenmiştir. Polonya krallık tacını elde etmek için Katolikliği seçen kocasının aksine, Luthercilikten ayrılmayan kraliçe, Saksonya'da çok seviliyordu. Eserin ikinci başlığı olan "Trauer Ode" Türkçeye "Matem Kasesidi" olarak çevrilebilir. Üniversite Kilisesi olarak da bilinen Paulin Kilisesi'nde yapılacak tören için gerekli hazırlığı Carl von Kirchbach adlı bir öğrenci yapmıştı. Metni Gottsched'e, müziği de Bach'a ısmarlayan Kirchbach, bir süre sonra Paulin Kilisesi müziginde sorumlu Johann Gottlieb Görner'in itirazıyla karşılaşmıştı. Önceki sayfalardan hatırlanacağı gibi, Görner ve Bach arasında Paulin Kilisesi'nin müziği konusunda oldukça uzun süren tartışmalar

yaşanmıştı. Olaylar yeni yatışmışken böyle bir durum ortaya çıkınca yetkililer, az bir süre kalan töreni aksatmamak için Bach'ın eseri bestelemesine ses göz yummuşlar ancak besteciye böyle bir durumun tekrarlanmayacağına dair yazılı bir belge imzalatmışlardı.

BWV 212 Mer hahn en neue Oberkeet (Köylü Kantatı).

Metin yazarı Picander. 30 Ağustos 1742'de Leipzig yakınlarında Carl Heinrich von Dieskau'nun malikanesindeki kutlamalar için. Eserin başlığından, kantatın sosyal içerikli bir metin olduğunu düşünmek çok yanlış olur. Yukarı Saksonya diyalektiyle kaleme alınan metin, tümüyle Barok dönemdeki çoban öyküleri tarzındaydı. Bach eseri bestelerken halk şarkılarını ve dansları çağrıştıracak bir atmosfer kullanmaya özen göstermişti. IV. ve VI. bölüm *Polo-naise*, VIII. bölüm *Sarabande*, XII. bölüm *Mazurka*, XIV. bölüm *Menuet*, XXII. bölüm *Paysanne* (Köylü Dansı) karakterindendir. Eserin girişindeki çalgısal bölümde kullanılan ve halk müziğini anımsatan temalar, sonraki bölümlerde de kendini yer yer hissettirir. XX. bölüm bestecinin önceki yıllarda bestelediği, BWV 201 eser sayılı kantatının VII. bölümünden alınmıştır.

BWV 202 Weichet nur, betrübte Schatten.

Metin yazarı Salomo Franck (?). Eserin ne zaman ve ne tür bir kutlama için bestelendiği tam olarak bilinmemekle birlikte, bestecinin erken dönemlerine ait olma olasılığı daha fazla görünmektedir. Metnin Salomo Franck'a ait olabileceği düşüncesi, eserin Weimar'da bestelenmiş olmasını akla getiriyor. Ancak kantatın Köthen yıllarında veya Leipzig'de (1730'a dek) bestelenmiş olması da mümkün. Sözlerde, kışın bitişinden ve çiçeklerin açmasından söz edilmesi, ayrıca evlenen çiftin kutlanması kantatın bir düğün için

bestelenmiş olabileceğini düşündürüyor.

BWV 210 O holder Tag, erwünschte Zeit.

Metin yazarı bilinmiyor. Eserin Leipzig'de 1740'lı yıllardaki bir düğün için yazılmış olduğu biliniyor.

BWV 204 Ich bin in mir vergnügt.

Metin yazarı Christian Friedrich Hunold. 1726 ve 1727'de solo soprano için bestelenen bu kantatın hangi amaç için yazıldığı bilinmiyor. Büyük olasılıkla aile içindeki bir kutlama için bestelediği eser için Bach, Hunold'un metnini üzerinde bazı değişiklikler yaparak kullanmıştır.

BWV 201 Geschwinde, ihr wirbelnden Winde, Der Streit zwischen Phoebus und Pan.

Metin yazarı Picander. "Dramma per musica" olarak adlandırılan eserin ilk kez büyük olasılıkla 1729'da kentteki panayır sırasında seslendirildiği sanılmaktadır. Ancak eserin "Phoebus (Apollon) ve Pan'ın Yarışması" olarak Türkçeye çevirebileceğimiz alt başlığından dolayı Bach kantatı sonraki yıllarda kendi müziğine karşı yapılan saldırılardan sonra çok iyi bir savunma aracı olarak görmüş ve metin üzerinde bazı kelime oyunları yapmıştı (Bkz. s. 174). Picander metnini, mitolojideki Apollon (Phoebus) ve Pan arasında geçen müzik yarışmasını Ovidius'un *Dönüşümler*'de anlattığı şekli üzerine kurmuştur. Seçimini Pan'ın flütünden yana kullanan Midas, Apollon tarafından kulakları eşek kulağına dönüştürülerek cezalandırılır ve tanrısal ezgileri duymamanın cezasını böylece öder. Picander metnine Apollon, Pan ve Midas'tan başka karakterler de eklemiştir. Bunlardan biri alay ve hiciv tanrıçası olarak kabul edilen Momos, bir diğeri de tüccarların koruyucusu olan Merkür'dür

(Hermes). Kantatın ilk kez kentteki ticaret hayatının çok canlandığı panayır sırasında seslendirildiği düşünülünce, Merkür'ün metne katılmasının anlamı daha iyi anlaşılıyor.

Bach müziğinde büyük bir ustalıklı karakterleri tanımamızı sağlıyor. Apollon'un flüt, obua d'amore ve yaylı sazların eşliğinde söylediği duygulu melodisine karşılık, Pan tümüyle halk müziği karakterindeki ariası (aynı ariya BWV 212 Köylü Kantatı'nda da sonraki yıllarda kullanılmıştı) arasındaki fark hemen anlaşılıyor. Ayrıca Midas'ın, "benim kulaklarıma göre Pan çok güzel söylüyor," sözleriyle kararını açıkladığı ariyada, "benim kulaklarıma göre" sözcüğü uzatılarak, buna eşlik eden kemanlardaki ilginç atlama motifiyle eşek anırması çağrıştırılıyor. Böylece Midas'ın kulaklarının uzayarak eşek kulağına dönüşeceği ve iyi müziği duymaktan uzak olduğu ustaca vurgulanıyor. (Müzik Örneği 2)

BWV 211 Schweigt stille, plaudert nicht (Kahve Kantatı)

Metin yazarı Picander. Günümüzde Bach'ın en tanınmış dindışı kantatı olan bu eser, bestecinin Collegium musicum konserleri için bestelenmiş ve 1734'te seslendirilmişti. O dönemde tüm Avrupa'da olduğu gibi, Leipzig'de de kahve içmek çok gözde bir alışkanlıktı. Eserde kızını kahve içme alışkanlığından vazgeçirmek isteyen bir babanın hangi yollara başvurduğu komik bir dille anlatılıyordu. Metindeki kızın adının "Liesgen" olması, Bach'ın eseri bestelerken, aile arasında "Lieschen" olarak çağrılan kızı, Elisabeth Juliana Friederica'yı düşünmüş olabileceğini akla getirir de, o tarihlerde henüz sekiz yaşında olan Lieschen'in, babasıyla evlenme pazarlığı yapan Liesgen'le büyük bir benzerliğinin olması düşünülemez.

Violino I II

Tenore
Midas

Continuo

denn nach mei - - - nen bei - den Oh - - -

p

ren - singt er un - ver - (gleichlich)

BWV 203 Amore traditore.

Metin yazarı bilinmiyor. Eserin besteleniş tarihi hakkında bir bilgimiz yok. Ayrıca İtalyanca metin üzerine yazılan bu kantatın Bach'ın olmadığını savunanların sayısı da oldukça fazladır. Bestecinin böyle bir eseri hangi nedenle yazmış olduğu sorusu cevapsız kalmakla birlikte, dönemin modasına uyarak İtalyan tarzında solo kantat bestelemiş olabileceğini savunanlar da var.

BWV 209 Non sa che sia dolore.

Metin yazarı bilinmiyor. Önceki kantat gibi bu eserin de Bach'a ait olduğu tartışılmaktadır. Metnin çok kötü bir İtalyancayla yazılmış olması ve besteleniş nedeninin açık olmaması kuşkuları daha da

arttırmaktadır. Bazı müzik tarihçileri kantatın Johann Matthias Gesner (Bach'ın Weimar döneminden tanıdığı ve bir süre Thomas Okulu'nun rektörlüğünü de yapan dostu) için yazıldığını ileri sürerken, bazıları Lorenz Christoph Mizler (Bach'ın son yıllarda üye olduğu derneğin kurucusu) için bestelenmiş olabileceğini ileri sürüyorlar. Ancak eserin girişinde yer alan ve Bach'ın BWV 1067 *Si minör II. Süiti*'nin bir bölümünü andıran *Sinfonia*'nın bestecinin elinden çıkmış olduğu kesindir.

Pasyonlar ve Noel Oratoryosu

Bach'ın vokal eserleri içinde, pasyonların günümüz dinleyicisi için ayrı bir yeri vardır. Özellikle BWV 244 *Matthäus Pasyon*'un 1829'da Felix Mendelssohn tarafından yeniden seslendirilmesinin ardından bu eserin popülerliği doruğa ulaşmıştır. Günümüzde bile, bestecinin diğer dini yapıtları (özellikle kantatları) kiliseler dışında pek fazla seslendirilmezken, *Matthäus Pasyon* sık sık konser salonlarında yer alır. Eser bu yönüyle tüm insanlık için, dinler üzeri bir anlam kazanmıştır. Bazı kaynaklarda Bach'ın yaşamı boyunca beş pasyon bestelediği belirtilmesine rağmen, günümüze yalnızca, BWV 245 *Johannes Pasyon* ve BWV 244 *Matthäus Pasyon*'un notaları eksiksiz olarak ulaşmıştır. Bestecinin, BWV 247 *Markus Pasyon* adlı eserinin metni elimizde olmasına karşın, müziği kayıptır. Bach'ın pasyonlarının açıklamalarına geçmeden önce, bu formun tarihçesine değinmek istiyoruz.

Bach'tan Önce Pasyon

Pasyon öykülerinin kilise ayinleri içinde ayrı bir önemi ve çok

özel bir yeri vardır. İncil'de İsa'nın çektiği acıların ve çarmıha gerilişinin anlatıldığı bu bölümler, 13. yüzyılda kiliselerde okunurken farklı bir uygulamaya gerek duyuldu. Bu uygulamayla, bir anlamda tiyatrodaki metnin ve diyalogların farklı aktörler tarafından okunması gibi, İncil de farklı kişiler tarafından okunmaya başladı. Buna göre, havarilerin sözlerini okuyan, İsa'nın sözlerini aktaran ve kalabalığın fikirlerini dile getirenler artık farklı kişilerdi. Böylece özellikle Paskalya döneminde yapılan bu ayinler yarı teatral bir havaya bürünmeye başladı.

Bir süre sonra bu uygulamada müzik de kullanılmaya başlandı ve kiliselerde en eski birlikte söyleme tarzı olan "Gregoryen Koral"ler bu anlatıma yardımcı olmaya başladı. Böylece ortaya çıkan forma "Koral Pasyon" deniyordu. Bir süre sonra, çoksesliliğin gelişmesiyle ortaya çıkan diğer bir form olan motet yaygınlık kazandı. 16. yüzyılda doruğa ulaşan bu uygulamada, pasyon metinleri tümüyle koro tarafından seslendirilir oldu. Koro hem anlatıcı rolünü üstleniyor hem de diğer kişilerin sözlerini seslendiriyordu. Bu form da müzik tarihinde "motet pasyon" olarak adlandırılmaktadır. Rönesans ve Barok arasındaki dönemde pasyon uygulamasında bazı değişiklikler oldu. Kişilerin sözleri basit bir resitatif şeklinde seslendirilirken, koro bölümleri yine zengin bir çokseslilik içinde söyleniyordu. Bu tarz daha sonraları "dramatik pasyon" olarak adlandırıldı. Özellikle Heinrich Schütz'ün eserleri bu formdadır.

Pasyonun en gelişmiş biçimi olarak Bach'ın eserlerindeki yapı karışımıza çıkar. Orkestra tınısının zenginleştiği, resitatiflerin yer yer arioso bir havaya büründüğü ve tipik Barok opera ariyalarıyla zengin koroların ve korallerin yer aldığı bu yapı, oratoryolardaki yapıyla büyük benzerlikler gösterir. Pek çok formda olduğu gibi pasyonda da

Bach, zirveyi ve kusursuzluğu temsil eder. Pasyon metinleri olarak dört İncil anlatıcısı ayrı ayrı kullanıldığı gibi, hepsinin karışımından oluşan, yani İsa'nın dört İncil'e dayanılarak anlatılan hayatının (Evan-gelienharmonie) kullanıldığı bir pasyon metni biçimi daha vardı. Bu metinde her şeyden önce İsa'nın çarmıhtaki son yedi sözü eksiksiz olarak veriliyordu. Zaman içinde, pasyonlar için aria ve koro bölümlerinin metinleri, belirli yazarlar tarafından kaleme alınmaya başladı.

Müzik tarihini incelediğimiz zaman önemli pasyon bestecileri olarak karşımıza çıkan isimlere kısaca değinmek istiyoruz: İlk olarak Martin Luther'in çalışma arkadaşı olan Johannes Walter'i (1496-1570) görüyoruz. Walter bestelediği üç pasyondan ikisini, Yuhanna ve Mat-ta'nın¹ metinleri üzerine, üçüncüsünü "evangelienharmonie" metni üzerine yazmıştı. Tekdüze melodiler olarak tekrarlanan resitatifler ve dört sesli koro bölümlerinden oluşan bu eserleri, sonraki pasyon örnekleriyle karıştırmamak gerekir. Walter'den sonra yaşayan bir başka önemli pasyon bestecisi Samuel Besler'dir (1574-1625). Breslau kentinde kantorkluk yapan Besler'in *Matthäus Pasyon'u*, müzikal yönden oldukça zenginleşmiştir. Resitatifler melodi yönünden biraz daha gelişmiş, koro bölümlerine daha teatral bir hava hakim olmuştur. Aynı tarihlerde Weimar'da yaşayan Melchior Vulpius'un (y. 1570-1615) *Matthäus Pasyon'u* da bazı yenilikler içermektedir. Koro bölümlerinin arasına küçük bir düet yerleştirilmiş ve topluluğun İsa'nın çarmıha

¹ Pasyonların isimleri, İncil anlatıcılarından alındığı için ve konumuz özellikle Almanca konuşulan ülkeler olduğu için, eserlerin orijinal adları olan Matthäus, Johannes, Markus ve Lukas Pasyon ifadelerini kullanacağız. Ancak metinlerden söz ederken Matta, Yuhanna, Markos ve Luka ifadelerini kullanmayı tercih ediyoruz. "Matthäus Pasyon," Türkçede, "Ermiş Matta'ya Göre İsa'nın Çektikleri" anlamına geliyor.

gerilmesi için bir ağızdan bağırıldığı “Laß ihn kreuzigen” sözleri altı sesli olarak bestelenmiştir. Hemen hemen aynı tarihlerde yaşayan ve Mühlhausen'deki Blasius Kilisesi'nde orgculuk yapan Joachim von Bruck (1546-1610) ise, Almanca “Motet Pasyon”un ilk önemli örneklerinden birini *Johannes Pasyon*'uyla vermiştir. Bu örnekler ve besteciler adım adım Heinrich Schütz'ün ve eserlerinin yolunu açıyordu.

Önceki bölümde İtalya'daki eğitimi ve Alman vokal müziğine yaptığı katkılarını gördüğümüz Schütz, bestelediği üç pasyonla, “dramatik pasyon”un en güzel örneklerini vermiştir. 1653'te *Lukas*, 1665'te *Johannes* ve 1666'da *Matthäus Pasyon*'u yazan Schütz, kutsal metinleri seslendiren anlatıcı (Evangelist) partilerine yeni bir canlılık ve hareket getirmiştir. Schütz'ün ayrıca İsa'nın doğuşunu anlattığı bir “Noel Öyküsü” de (Weihnachts- Historie) vardır.

Bach'ın Leipzig Öncesi Pasyon Çalışmaları

Bach, meslek yaşamının ilk yıllarından başlayarak, değişik müzik formlarını öğrenmek ve daha yakından tanımak için çeşitli yöntemler kullanmıştı. Kilise orgcusu olarak başladığı Arnstadt ve Mühlhausen'deki görevlerinin ardından, Weimar'da hem orgcu hem de konzertmeister olarak görev yapmış, ayrıca 1714'ten sonra her ay bir kantat bestelemekle görevlendirilmişti. Böylece çocukluk yıllarından beri en iyi çaldığı enstrüman olan org için bestelerinin yanı sıra görevi gereği vokal müzik için eserler de yazmaya başladı. Köthen yıllarındaki yoğun çalgı müziği döneminin ardından, Leipzig'deki yirmiyedi yılı kapsayan kantorkluk görevi geldi. Thomas Kilisesi'ndeki görevine başladığında, opera dışında neredeyse tüm müzik formları için eser bestelemişti.

Bach'ın pasyon müziğine ilgi duyması, onun ilk çalışma yıllarına

rastlıyor. Bazı kaynaklardan, bestecinin 1710'dan önce ya da en geç 1713'te, Reinhard Keiser'in 1709'da bestelediği *Markus Pasyon'u* kopyalayarak üzerinde çalıştığı ve Weimar'da bir seslendirmede kullandığını öğreniyoruz. Bu yöntemin Bach'ın en sevdiği çalışma ve öğrenme yöntemi olduğunu biliyoruz. Büyük olasılıkla eser, 1713 yılında Paskalya Yortusu öncesine rastlayan Kutsal Cuma günü seslendirilmiştir. Burada şunu sormak gerekiyor: Bach, neden kendi bir pasyon bestelemek yerine, Keiser'in eserini çaldırmayı yeğledi? Bunun nedeni, o tarihlerde bestecinin, henüz her ay bir kantat bestelemekle yükümlü olmadığı için, kendini sarayda seslendirilmesi gereken dini müzikten sorumlu görmemesiydi. Bununla birlikte, Keiser'in çok beğendiği eserini Paskalya haftasında çaldırma olanağı bulunca bunu değerlendirmiş olmalıdır. Bir başka olasılık da, Bach'ın henüz pasyon besteleyecek olgunlukta olmadığını düşünmüş olmasıdır.

Bach'ın Leipzig öncesi pasyon üzerinde ikinci kez çalışması yine Weimar dönemine rastlar. 1717 yılının Paskalya döneminde, Gotha kenti sarayının müzik yöneticisi Christian Friedrich Witt'in ağır hasta olması nedeniyle, Bach'tan onun yerine geçerek bir pasyon çaldırması istenmişti. 26 Mart 1717'de gerçekleşen bu seslendirme için bestecinin 12 Taler aldığı kayıtlara geçmiş olmasına karşın, ne yazık ki çalınan eser konusunda ayrıntılı bir bilgiye sahip değiliz. Bu seslendirme için Bach'ın bir pasyon bestelemiş olduğunu düşünebileceğimiz gibi, burada da Keiser'in eserini çaldırmış olması da başka bir olasılıktır. Ancak 1725'te *Johannes Pasyon'un* Leipzig'deki ikinci seslendirmesinde, bestecinin eserdeki beş bölümü yenileriyle değiştirmesi, bu bölümlerin 1717'de bestelenmiş pasyondan alınmış olabileceğini düşündürüyor. Ayrıca bu beş bölümün içinde bulunan üç arianın metinlerinin Bach'ın Weimar yıllarındaki kantatlarının metin yazarı olan Salo-

mo Franck'ın eserlerine çok benzemesi, o dönemde Bach'ın bir pasyon bestelemiş olabileceği fikrini destekliyor.

Bach 1723'te Leipzig'deki görevine başladığında, kentte uzun zamandır pasyonlar seslendiriliyordu. Kentte ilk kez 1717'de bir pasyon seslendirilmişti ve bu da büyük olasılıkla Telemann'a aitti. Bach'tan önceki kantor Johann Kuhnau da, 1721'de kendi *Markus Pasyonunu* çaldırarak bu geleneğin yerleşmesinde katkıda bulunmuştu. Leipzig'deki gelenek, pasyonların her yıl dönüşümlü olarak, kentin iki ana kilisesi olan Thomas ve Nikolai Kiliselerinde seslendirilmeydi.

Bazı kaynaklardan Bach'ın henüz resmen kantorluk görevine başlamadan önce, 1723 yılının Paskalya döneminde Leipzig'de, *Johannes Pasyon'u* çaldırıldığını öğreniyoruz. Bu bilginin doğru olması bazı bakımlardan oldukça güç görünüyor. Hatırlanacağı gibi, Leipzig kent meclisi üyeleri, Thomas Kilisesi kantor adayları olarak, uzun bir seçim döneminin ardından, Christoph Graupner ve Bach üzerinde anlaşmaya varmışlardı. Üyelerin büyük bir çoğunluğunun aklındaki ilk isim Darmstadt kentinde görevli olan Graupner'di. Her iki adayın kendi bestelediği iki kantatını birer ayın sırasında seslendirmesine karar verilmiş ve Graupner için 17 Ocak 1723, Bach için de 7 Şubat 1723 tarihleri seçilmişti. Ayrıca Graupner'den 1722 yılının Noel günlerinde seslendirilmek üzere bir *Magnificat* da istenmişti. Bütün bu olaylar yöneticilerin, Bach'ı sadece formalite için Leipzig'ye çağırdıklarını gösteriyordu. Gerçi besteci büyük olasılıkla, kente gelirken yanında Gotha'da çaldırıldığı pasyonun notalarını da getirmişti. Buna bir kanıt olarak Christoph Wollf şu örneği veriyor: Bach, Leipzig'de seslendireceği iki kantattan (biri vaazdan önce, biri sonra) BWV 23 eser sayılı olanın son bölümünü kente geldikten sonra eklemişti ve bu bö-

lüm için oldukça etkileyici bir parça seçmişti. Aynı parçaya, 1725'te *Johannes Pasyon*'a eklenen bölümler arasında da rastlıyoruz. Bach büyük olasılıkla yanında bulunan eski pasyonundan bir bölümü kantatın finali olarak kullanmıştı. Ancak kilise yöneticilerinin aklında hâlâ Graupner vardı ve Paskalya döneminden önce, seçimlerini ondan yana kullanmışlardı. Bu nedenle 1723'te Bach'tan bir pasyon çaldırmasını istemek akıllarına en son gelecek şeydi. 22 Mart'ta, Graupner'den gelen bir mektup, emrinde çalıştığı prensin kendisine gerekli izni vermediğini bildiriyor ve görevi kabul edemeyeceğini söylüyordu. Bu olaydan sonra Bach, Thomas Kilisesi için tek aday haline geldi ve daha önce de değindiğimiz Leipzig dönemi başladı. Besteciyi yoğun bir çalışma bekliyordu. Her şeyden önce yeni kantat yılını kendi eserleriyle sürdürmeye ve bunların olabildiğince yeni besteler olmasına özen gösteriyordu. Kentteki ilk Noeli için bir *Magnificat* (BWV 243a) besteledi. 7 Nisan 1724'e denk gelen Kutsal Cuma için de, Leipzig'deki ilk pasyonunu yazdı. Ayin düzenine göre, 20 Şubat'a rastlayan Paskalya'dan önceki VII. Pazardan sonra, Perhiz Dönemi'nde, sadece Maryem'e Müjde Yortusu olan 25 Mart'ta kantat seslendiriliyordu. Bundan sonra Paskalya Pazarından önce, sadece Kutsal Cuma günü bir pasyon çalınıyordu. 1724 Paskalyasında pasyon seslendirilmesi Nicolai Kilisesi'nde yapılacaktı.

BWV 245 Johannes Pasyon – Ermiş Yuhanna Pasyonu

Eser, Yuhanna İncilinde söz edildiği şekliyle İsa'nın yakalanışı, yargılanışı ve çarmıha gerilişini anlatır. Ana metin Yuhanna 28 ve 29'dur. Bazı bölümlerde Matta 26 ve 27'den de parçalar alınmıştır. Eser içinde, anlatıcının (Evangelist) kutsal metinleri resitatifler şeklinde okuması dışında, kilise koralleri, koro bölümleri ve ar-yalar da yer alır. *Johannes Pasyon*'daki ar-yaların ve koro bölümler-

rinin metinleri, tek bir kişinin kaleminden çıkmamıştır. Büyük bölümü, metinleri değişik bestecilerin pasyonlarına kaynaklık eden Barthold Heinrich Brockes'e aittir. Christian Weise ve Christian Heinrich Postel de, diğer metin yazarlarıdır.

Yuhanna Incilindeki İsa anlatımının ana fikri, Kutsal Oğul'un dünyada önceden belirlenmiş görevlerini tamamlayarak gökyüzüne dönmesidir. Bu yüzden, çektiği acılar, yargılanması ve çarmıha gerilmesi hep biraz geri plandadır. Hatta doğumunun ayrıntıları bile verilmez: "Tanrısal söz beden oldu, kayra ve gerçekle dolu olarak aramızda yaşadı. O'nun yüceliğini Baba'dan gelen biricik Oğul'un yüceliği olarak gördük. Yahya O'nun için tanıklık etti ve yüksek sesle açıkladı: 'Sizlere, 'Benden sonra gelen benden üstündür; çünkü O benden önce vardı' dediğim işte budur. Hepimiz O'nun sınırsız doluluğundan kayra üstüne kayra aldık. Çünkü ruhsal yasa Musa aracılığıyla verildi. İsa Mesih aracılığıyla ise kayra ve gerçek geldi. Hiçbir vakit, hiç kimse Tanrı'yı görmedi. Ancak Baba'nın bağrından olan biricik Oğul O'nu bildirdi.' " (Yuhanna 1:14-18)

Yine Yuhanna'ya göre İsa'nın göğe yükselmesi mutlak gereklidir ve sanki bu yükselme sözcüğünde, çarmıha gerilmedeki yerden yükselme de gizlidir: "Gökten inmiş olan İnsanoglu'ndan başka hiç kimse göğe çıkmış değildir. Tıpkı Musa'nın çölde yılanı yükselttiği gibi, İnsanoglu'nun da yükselmesi gerekir. Öyle ki, O'na iman eden herkesin sonsuz yaşamı olsun. Çünkü Tanrı dünyayı o denli sevdi ki, biricik Oğul'unu verdi. Öyle ki, her kim O'na iman ederse yok olmasın, sonsuz yaşama kavuşsun. Çünkü Tanrı, Oğul'unu dünyayı yargılamak amacıyla göndermedi; dünya O'nun aracılığıyla kurtulsun diye gönderdi." (Yuhanna 3:13-17)

Yuhanna'ya göre İsa'nın çarmıhtaki son sözleri de adeta bir görevin başarıyla tamamlandığını müjdeler gibidir. Diğer üç İncil anlatıcısından farklı olarak Yuhanna 9:28-30'da olay şöyle anlatılır: "İsa artık her şeyin sonuçlandığını biliyordu. Kutsal Yazı'nın yerine gelmesi için 'Susadım' dedi. Orada sirke dolu bir kap duruyordu. Sirkeye daldırılmış bir sünger parçasını bir değneğe takıp O'nun ağzına uzattılar. İsa sirkeyi içince, 'Sonuçlandı' dedi ve başını eğip ruhunu verdi."

Johannes Pasyon'un 1724'te yapılan ilk versiyonunun şeması,¹ günümüzdeki seslendirmelerde kullanılan versiyona çok benziyor. Değişiklikler üzerinde daha sonra duracağız. Numaralar eserin bölümlerini gösteriyor. "Koral" sütunundakiler, o koralin kiliselerdeki dua kitabındaki koral numarasını (EKG) gösteriyor. "Koro ve Aryalar" sütunundaki parça isimlerinin altındaki parantezlerdeki isimler de metin yazarlarını gösteriyor.

<i>Kutsal Metin</i>	<i>Koral</i>	<i>Koro ve Aryalar</i>
<i>I. Bölüm</i>		1. Herr, unser Herrscher (Metin yazarı bilinmiyor)
2. Yuhanna 18:1-8	3. O große Lieb (EKG 60)	
4. Yuhanna 18:9-11	5. Dein Will geschen (EKG 241)	
6. Yuhanna 18:12-14		7. Von den Stricken • (B. H. Brockes)
8. Yuhanna 18:15a		9. Ich folge dir gleichfalls (Metin yazarı bilinmiyor)

¹ Aşağıdaki listenin tümü, Christoph Wolff'un *J.S. Bach*, adlı kitabından alınmıştır, s. 314-315.

10. Yuhanna 18:15b-23	11. Wer hat dich so geschlagen (EKG 64)	
12. Yuhanna 18:24-27 Matta 26:75		13. Ach, mein Sinn (C. Weise)
	14. Petrus, der nicht denkt zurück (Kilise dua kitabında yer almıyor)	
<i>II. Bölüm</i>		
	15. Christus der uns selig macht (EKG 56)	
16. Yuhanna 18:28-36	17. Ach großer König (EKG 60)	
18. Yuhanna 18:37, 19:1		19. Betrachte, meine Seel (B. H. Brockes) 20. Erwäge, wie sein... (B. H. Brockes)
21. Yuhanna 19:2-12a	22. Durch dein Gefängnis ² (C. H. Postel)	
23. Yuhanna 19:12b-17		24. Eilt, ihr... (B. H. Brockes)
25. Yuhanna 19:18-22	26. In meines Herzens Grunde (EKG 318)	
27. Yuhanna 19:23-27a	28. Er nahm alles wohl in acht (Kilise dua kitabında yer alıyor)	
29. Yuhanna 19:27b-30a		30. Es ist vollbracht (C. H. Postel)

² Kilise dua kitabında yer almayan bu koralin metni Christian Heinrich Postel'e aittir.

31. Yuhanna 19:30b

33. Matta 27:51-52

36. Yuhanna 19:31-37

38. Yuhanna 19:38-42

37. O, hilf, Christe, Gottes
Sohn (EKG 56)40. Ach Herr, laß dein lieb
Engelein (EKG 247)32. Mein treurer Heiland
(B. H. Brockes)34. Mein Herz
(Metin yazarı bilinmiyor)35. Zerfließe, mein Herze
(metin yazarı bilinmiyor)39. Ruht wohl
(Metin yazarı bilinmiyor)

Johannes Pasyon'da, anlatıcının ağzından aktarılan kutsal metin bölümlerinde, zaman zaman Yuhanna İncilindeki karakterler de farklı seslerle verilir. Bu karakterlerin başında kuşkusuz İsa gelir. Ayrıca metnin içinde geçen diğer kişiler ve halkı temsil eden koro, yer yer resitatifleri böler. Aryalar belirli karakterlerin söylediği parçalar olarak değil, az önce anlatılan konudaki olaylara yönelik, bir çeşit yorum olarak verilir. Yukarıdaki tabloyu incelediğimizde kırk bölümlü eserde oniki aya ve koro parçası, onbir koral ve onyediyse resitatifle karşılaşırız. Müzikal olarak eserin en önemli bölümleri olduğu için, ayaları ve koro parçalarını daha ayrıntılı olarak incelemek istiyoruz.

No. 1 Herr, unser Herrscher. Koro ve orkestra için.

Eserin girişinde yer alan bu koro bölümü, Bach'ın bestelediği en etkileyici bölümlerden biridir. Metin yazarı bilinmemekle birlikte ilk cümle 8. Mezmur'un girişinden alınmıştır. "Ey efendimiz Rab! Ne yüce adın var yeryüzünün tümünde." Sonrasındaki sözlerde, bir anlamda tüm Yuhanna İncilindeki ana fikri buluruz: Tanrı'nın

Oğul'unun başına gelenler bize, en aşağılayıcı kabul edilen durumların bile aslında bir yüceltilme olduğunu göstermelidir. Müzik yaylılarda başlayan sürekli bir hareket ve dalgalanmayla girer. Nefesli sazlarda peş peşe duyulan yarım ses aralıklı motifler, geçiş sırasında çarpışarak bir anlamda çarpmıha gerilmenin huzursuzluğunu yansıtır. Müzik gittikçe yükselerek doruğa ulaştığında koro üç kez haykırır: "Herr" (Efendimiz – Tanrım). Ardından onaltılık notalarla yaylı sazlarda duyulan motif koronun partileri arasında da yayılır. Yaklaşık yüz ölçü devam eden bölüm, daha sonra yeniden başa dönerek büyük kısmı tekrar edilir. Tıpkı opera ariyalarındaki baştan alınma gibi (da capo) aynı etki yinelenir.

No. 7 Von den Stricken meiner Sünden. Arya. Alto, obua I ve II, sürekli bas için.

Aryadan önceki resitatifte İsa'nın yakalanıp bağlanarak din adamlarının önüne çıkarılması anlatıldığı için ariyanın sözlerinde aynı temanın işlendiğini görüyoruz. İki obuanın ariyanın başındaki kano nu, daha sonra altonun girmesiyle ikinci plana düşer. Şan partisini taklit eden, zaman zaman onunla paralellikler gösteren obua partileri, basit bir sürekli bas partisi tarafından desteklenir. Böylece çok yalın bir anlatımla, çok güçlü bir etki edilmesi sağlanır.

No. 9 Ich folge dir gleichfalls. Arya. Soprano, flüt I ve II, sürekli bas için.

Bu parçadan önce gelen tek satırlık resitatifin metni şöyledir: "Simon Petros'la başka bir öğrenci İsa'nın ardı sıra geliyorlardı." Ariyanın sözleri tümüyle bu cümle üzerine kurulmuştur: "Seni sevinçli adımlarla izliyorum ve hiç bırakmayacağım benim yaşamım ve ışıgım." İki flütün onaltılık notalarla girişi, tam bir yürüme ve takibi çağrıştırıyor. Sopranonun girişiyle, tıpkı önceki

aryadaki gibi, zaman zaman şan partisiyle bir kanon duyuluyor. Kompozisyon tekniği olarak da sıkı bir taklidin olması, sözlerin anlamını güçlendiriyor.

No. 13 Ach, mein Sinn. Arya. Tenor ve orkestra için.

Önceki resitatifte (bir cümle de Matta İncilinden alınmıştır), Simon Petros'un İsa'nın öğrencisi olduğunu inkar etmesi ve bundan duyduğu üzüntüden söz edilmektedir. Yalvarırcasına başlayan bir giriş aynı atmosferi aryaya da yansıtır. Kemanlarda duyulan ve bir "sarabande"ı çağrıştıran motifi tekrarlayan tenor, aryaya hakim olan yalvarma havasını sürdürür. Çalgı partileri oldukça yoğun işlenmiştir ve sürekli olarak şan partisini desteklerler.

No. 19 Betrachte, meine Seel. Arioso. Bas, viola d'amore I ve II, sürekli bas için.

Johannes Pasyon'daki iki ariosodan biri olan bu bölüm, bir sonraki aryaya bir hazırlık olarak düşünülmüştür ve şarkı yönü ağır basan bir resitatif gibidir. Alto sesli bir saz olan viola d'amore (iki tane) ve sürekli bas, solistle birlikte (bas) son derece karamsar, düşünceli ve üzüntülü bir atmosfer yaratır. Önceki bölümdeki resitatifte, Pilatus Yahudilerin yanına gidip, İsa'yı suçlayacak bir şey bulamadığı için onu serbest bırakmak istediğini söyler. Bu isteğe halkın yanıtı, onun yerine bir eşkıya olan Barabbas'ın salınması şeklinde olur. Bunun üzerine Pilatus İsa'yı kamçılar ve askerler başına dikenlerden oluşmuş bir taç takarlar.

Arioso'daki sözler, böylesine çılgınca işler yapanları bir kez daha durup düşünmeye davet eder. Çok fazla hareket olmayan, ancak buna karşılık sürekliliği devamlı duyuran müzik, bir anlamda dinmeyen bir acının ve can sıkıntısının ifadesi gibidir.

No. 20 Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken. Arya. Tenor, viola d'amore I ve II, sürekli bas.

Aryanın başlamasıyla birlikte, hüznü olmasına karşın bir iyimserlik hemen kendini hissettirir. Bu bölüm gözyaşlarının ardından gelen bir umut ışığı gibidir. Aryanın sözleri, İsa'nın çektiği tüm sıkıntıların insanlığın günahlarını bağışlatmak için olduğu ana fikrini değişik bir anlatımla vurgular. Elbisesinin arkasındaki kan tıpkı gökyüzünün kızılığına benzemektedir. Günahlarımız dalgalar halinde yeryüzüne indiğinde ortaya çıkan gökkuşağı bize bağışlanmanın bir işareti gibidir.

Bas sesin yerini alan tenor ve viola d'amore partilerindeki hareket, bağışlanmanın ve affedilmeyi beklemenin ifadesidir.

No. 24 Eilt, ihr angefochtenen Seelen. Arya. Bas, koro, yaylı sazlar, sürekli bas için.

Yaylı sazlarda duyulan bir gam, telaş ve heyecanı vurgular. Oldukça uzun olan önceki resitatifler boyunca, araya Pilatus ve koronun katılmasıyla, sürekli olarak İsa'nın çarmıha gerilme isteği yenelenir. Sonunda İsa çarmıha gerilmek üzere götürülür. Bu aya boyunca çaresiz bir çırpınısla, Golgota'ya gitme çağrısı yapılır. Koronun yinelediği "Nereye?" sorusuna her defasında "Golgota'ya" cevabı verilir. Müzik boşuna çırpınışı ve telaşı ustaca canlandırır.

No 30 Es ist vollbracht. Arya. Alto, viola da gamba, yaylı sazlar, sürekli bas için.

Johannes Pasyon'un belki de en etkileyici bölümü olan bu aya, önceki resitatifte, İsa'nın söylediği son söz olan "Es ist vollbracht" (Sonuçlandı), sözü üzerine kurulmuştur. Yazılı olan her şeyin yerine gelmesi için "Susadım," diyen İsa, kendisine süngerle sirke

içirilmesinin ardından her şeyin tamamlandığını söyler, artık görevini başarıyla tamamlamıştır. Resitatifte, aşağıya doğru bir inişle dile getirilen sözler (Es ist vollbracht) bir bitişi ve sonuçlanmayı duyurur.

Aynı temadan yola çıkan aryanın girişindeki gamba solosu, Bach'ın bestelediği en hüzün dolu sayfaların başında gelir. Alto da aynı temayı tekrarlar. Bu bölümde sözlerin anlatamayacağı bir hüzün, bir şaşkınlık ve inanmazlık ifadesi vardır. Yaylı sazların eşlik ettiği orta bölümde, aniden bir başkaldırma ve isyan hissederiz. Ancak bu çok kısa sürer ve her şeyi kabulleniş duygusu tekrar hakim olur. Aryayı izleyen resitatif, İsa'nın ölümüyle ilgili kısımdaki son cümleyi yineler: "Ve başını eğip ruhunu verdi."

No 32 Mein teurer Heiland. Arya. Bas, koro, sürekli bas için.

Koro ve basın birlikte seslendirdiği bu aryada, bir anlamda tüm Hristiyanların sormak istedikleri ve düşünceleri bir ağızdan dile getirilir. İsa'nın her şeyin sonuçlandığını söylemesi, insanlığın kurtulduğunu bir işareti midir? *Johannes Pasyon* boyunca ilk kez, bölümün girişindeki müziğin, parçanın sözlerine ve öncesindeki atmosfere uymadığını düşünebiliriz. İsa'nın ruhunu teslim etmesinin ardından gelen bu parçanın dans karakterinde bir teması olması, ancak Bach'ın parçanın içinde geçen bazı sözleri çağrıştırmak istediğini düşündüğümüz zaman bir anlam kazanıyor. Bunlar gökyüzü, kurtuluş ve sonsuz yaşam gibi sözcüklerdir.

No. 34 Mein Herz, in dem die ganze Welt. Arioso. Tenor, yaylı sazlar, sürekli bas için.

Bu parçanın öncesindeki resitatifin sözleri Matta İncilinden alınmıştır ve İsa'nın ölümünün ardından yaşanan yer sarsıntısını, tapınağın perdesinin yırtılmasını anlatır. Sonraki aryaya bir giriş

havası taşıyan bu ariosoda, yaylı sazlarda yer sarsıntısını duyarız. Sözler, tüm dünyanın bir şaşkınlık ve üzüntü içine düştüğünü, güneşin karardığını, yerin sallandığını anlatır.

No. 35 Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren. Arya. Soprano, flüt, obua da caccia, sürekli bas için.

Bach'ın *Matthäus Pasyon*'undaki aryları çağrıştıran bölüm, büyük bir üzüntü ve çaresizlikle tüm dünyaya İsa'nın öldüğünü bildirir. Müzik alıştığımız gibi, sözcükleri daha kolay anlamamıza yardımcı olur. Gözyaşlarını, kalbin atışını ve yaşanan her şeyi duyarız.

No 39 Ruht wohl. Koro, orkestra ve sürekli bas için.

İsa'nın gömülmesinin anlatıldığı resitatifin ardından gelen bu koro parçası, ona rahat ve huzur dolu bir uyku dilemektedir. Oniki ölçülük bir orkestra girişinin ardından giren koro, eserdeki en etkileyici bölümlerden birini oluşturur. Baştan sona huzura, dinlenmeye ve uykuya bir çağrı gibidir.

Johannes Pasyon'un resitatif başlığı altında isimlendirilen bölümlerinin içinde yer alan kısa koro parçaları, olayların gelişiminde halkın duygularını ifade etmek için büyük bir ustalıkla kullanılmıştır. Genellikle çok kısa olan bu bölümler Bach'ın dehasını en iyi sergilediği sayfaların başında gelir. O ana dek tek bir anlatıcıyla veya iki kişinin konuşması biçiminde aktarılan metin, koronun girmesiyle gerilimi ve atmosferi son derece çarpıcı olarak gözler önüne serer.

Eser 1724 yılındaki seslendirmenin ardından, 30 Mart 1725'te Kutsal Cuma'da bu kez Thomas Kilisesi'nde seslendirildi. Bach, iki yıl arka arkaya aynı eseri çaldırdığı için eser üzerinde bazı değişiklikler yapmıştı. Buna göre birinci bölüm olan "Herr, unser Herrscher" yerine, "O Mensch, bewein dein Sünde Groß" sözleriyle başlayan koro

parçası gelmişti. Bölüm büyük olasılıkla, bestecinin Weimar döneminde bestelediği zannedilen pasyondan alınmıştı. Bu parça daha sonra *Matthäus Pasyon*'un ilk kısmının sonunda yer almıştır.

Bach'ın *Johannes Pasyon* üzerinde, 1725'te yaptığı diğer değişiklikler şöyle sıralanır: No 11'den sonra, bugün genellikle No 11+ olarak ifade edilen ve "Himmel, reiße, Welt, erbebe" sözleriyle başlayan, bas ve koro için bir arya eklemesi.

No 13'teki tenor aryası yerine "Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel" sözleriyle başlayan bir tenor aryası koyması.

No 19 ve 20'nin yerine (bas ve tenor) "Ach windet euch nicht so, gep-lagte Seelen" sözleriyle başlayan bir tenor aryası koyması.

No 33'ün bugün bilinen yedi ölçülük halini alması.

No 40'ın yerine "Christe, du Lamm Gottes" sözleriyle başlayan bir koralin konması.

Bu eserlerden No 11+ büyük olasılıkla Leipzig öncesi dönemde bestelenmiş olmalıdır. Diğer aryaların ne zaman bestelendiğini tam olarak bilmiyoruz. Daha önce söylediğimiz gibi, son bölüme eklenen koral, BWV 23 eser sayılı kantatın son bölümüdür ve büyük olasılıkla Weimar döneminde bestelenmiştir. Böylece *Johannes Pasyon*'un 1725'te yapılan seslendirmesi, günümüzde eserin II. versiyonu olarak anılmaktadır.

Bach 1730'lu yılların başında, büyük olasılıkla 1733'te, eseri üzerinde yeniden bazı değişiklikler yaptı. Öncelikle yapıt içinde Matta İncilinden alınmış resitatif bölümlerini çıkardı. Bunun nedeni aradan geçen yıllarda Matta İncili üzerine *Matthäus Pasyon*'u bestelemiş olmasıydı. Ayrıca 1725'te eklediği No 11+ ve No 19-20'nin yerine konan yeni aryaı kaldırdı. No 13 için yepyeni bir arya ekledi. Son bölüm de, ilk versiyondaki şekline döndü. Bu kopya günümüzde III. versi-

yon olarak kabul edilir.

1749'da eserin yeniden seslendirilmesi için Bach günümüzde IV. versiyon olarak anılan bir düzenleme daha yapmıştır. Bu versiyon hemen hemen ilk versiyonun aynı olmakla birlikte yaylı sazlar ve sürekli bas çalanların birer sehpa fazlaştırılması yoluyla daha geniş bir kadroya ulaşılma istenmiştir. Günümüzde genellikle bu versiyon kullanılmakla birlikte, kadro olarak ilk versiyon tercih edilir.

BWV 244 Matthäus Pasyon – Ermiş Matta Pasyonu

Bach'ın eserleri arasında, *Matthäus Pasyon*'un her zaman ayrı bir yeri olmuştur. Daha bestecinin sağlığında, aile arasında "Büyük Pasyon"dan söz edildiği zaman, bunun *Matthäus Pasyon* olduğunu herkes bilirdi. Eserini bestelediği zaman Bach, bunun o güne dek yazdıkları arasında çok ayrı bir yeri olduğunu ve olacağını biliyordu. Pasyonun yapısını, tümüyle seslendirmenin yapılacağı Thomas Kilisesi'nin mimarisini göz önünde bulundurarak şekillendirmiş ve yapıtını her zaman burada çaldırmıştı. Eser, Thomas Kilisesi'ndeki iki org ve iki balkon için düşünülmüştü; eserdeki iki koro ve orkestra, yapıtın tınısı ve görkemi açısından çağının çok ötesine seslendiğinin en basit işaretiydi. Bach bu eseriyle bir anlamda, yüzyıllar öncesinde stereo efekti denemişti.

Bach'ın sağlığında *Matthäus Pasyon* büyük olasılıkla üç kez seslendirilmişti: Bunlardan ilki, 1727 Paskalyasında yapılmıştı. Bu seslendirilme pek çok kaynakta yer almaz, bununla birlikte, Christoph Wolff eserin bu tarihte bestelediğini öne sürüyor. 1729'da Köthen'de Prens Leopold'un ölümünün ardından yapılan ayin için bestelediği ve günümüzde kaybolmuş olan eserin de (*BWV 244a*), pasyonla büyük benzerlikler göstermesi (iki koro gibi), Wolffa göre 1727 seslendir-

mesini geçerli kılıyor. Oysa Albert Schweitzer, Bach'ın, pasyonu beslediği dönemde Köthen'den sipariş aldığı için, bir kısmını tamamladığı eserin bazı bölümlerini Prens Leopold'un matem müziğinde de kullandığını öne sürüyor. Ancak herkesin üzerinde anlaştığı bir nokta, *Matthäus Pasyon*'un 1729 Paskalyasında Thomas Kilisesi'nde çalınmış olduğu. Sonraki yıllarda, 1736'da yapılan bir seslendirmeye de rastlıyoruz. Bach özellikle bu seslendirme için, nota yazımına büyük özen göstermiş, partisonu değişik renk mürekkep kullanarak yazmıştı. Böylece kutsal metinler ve diğer bölümler kolayca birbirinden ayrılıyordu.

Bach, *Johannes Pasyon*'un aksine, bu eserinde hemen hemen hiçbir düzeltme yapmamış, yalnızca 1725'te *Johannes Pasyon*'un II. versiyonunda, giriş koro parçası olarak kullandığı "O Mensch, bewein dein Sünde groß" sözleriyle başlayan bölümü, *Matthäus Pasyon*'un ilk kısmının sonundaki parçanın yerine koymuştu. Bu değişiklik eserin devasa yapısını daha da kuvvetlendirmek için yapılan çok yerinde bir değişiklikti. Eserin müzikal incelemelerine ve yapısal şemasına geçmeden önce, metnin temelini oluşturan Matta İncilindeki İsa konusuna değinmek istiyoruz. *Matthäus Pasyon*'u incelerken unutulmaması gereken en önemli nokta, *Johannes Pasyon*'un aksine, eserdeki ariyaların ve koroların metninin bir kişinin, Picander'in kaleminden çıkmış olmasıdır ve böyle olması esere edebi bir bütünlük katmıştır. Kilise korallerinin seçimiye tümüyle Bach'ın sıralamasına göre yapılmıştır.

Matta İncilindeki anlatımda, İsa'nın Eski Ahit'teki kehanetleri yerine getirmesi, çeşitli mucizeleri ve yeni yasaları ön plana çıkar. Gümrük memuru olarak çalışan Matta, İsa'nın havarileri arasına girmesini şöyle anlatılır: "İsa yoldan geçerken, Matta adında birinin gümrük yerinde durduğunu gördü. Ona 'Ardım sıra gel,' dedi. O da kalkıp

İsa'nın ardı sıra gitti. İsa, Matta'nın evinde sofraya oturmuşken, gümrük vergisi toplayanlarla günahlılardan oluşan büyük bir kalabalık gelip O'nunla ve öğrencileriyle birlikte sofraya oturdular. Bunu gören Ferisiler İsa'nın öğrencilerine sordular: 'Öğretmeniniz neden gümrük vergisi toplayanlarla, günahlılarla birlikte yemek yiyor?' İsa bunu duyunca onlara şöyle dedi: 'Sağlamlara değil, hastalara doktor gerekir. Gidin de şunun anlamını öğrenin: 'Ben kurban değil, acıma isterim.' Çünkü doğru kişileri değil günahlıları çağırmaya geldim.' " (Matta 9:9-13)

Matta'nın anlatımında İsa'nın kurtarıcı, Mesih yönü vurgulanır. Özellikle yaşamı düzenleyici davranışlarda bu öğretiden çok faydalanılmıştır. İsa'nın çektiği acılar ve çarmıha gerilme olayı insanlığın kurtuluşu için önceden bildirilen olaylar olarak algılansa da, en son anda Mesih'in ağzından "Tanrım, Tanrım, neden beni bıraktın?" yakarışı duyulur.

Eserin müzikal incelemesine geçmeden önce, *Johannes Pasyon*'da yaptığımız gibi, metnin ayrıntılı bir şemasını¹ vermek istiyoruz.

¹ Christoph Wolff, *a.g.e.*, s. 322-323.

*Picander'in Metni**Kutsal Metin**Koral**I. Bölüm*

1. Kommt, Ihr Töchter (I, II) ¹	2. Matta ² 26:1-2 4. 26:3-13	3. Herzliebster Jesu (I, II) ³
5. Du lieber Heiland (I)		
6. Buß und Reu (I)	7. 26:14-16	
8. Blute nur, du liebes Herz (II)	9. 26:17-22 11. 26:23-29	10. Ich bins, ich sollte büßen
12. Wie wohl mein Herz (I)		
13. Ich will dir mein Herze (I)	14. 26:30-32 16. 26:33-35 18. 26:36-38	15. Erkenne mich 17. Ich will hier bei dir sterben
19. O Schmerz! (I, II)		
20. Ich will bei meinem Jesu wachen (I, II)	21. 26:39	
22. Der Heiland fällt (II)		
23. Gerne will ich mich bequemen (II)	24. 26:40-42 26. 26:43-50	25. Was mein Gott will
27. So ist mein Jesus nun gefangen (I, II)	28. 26:51-56	29. Jesus laß ich nicht von mir ⁴

¹ Eserde iki koro ve iki orkestra olduğunu daha önce belirtilmişti. Parantez içindeki sayılar o bölümde hangi koronun ve orkestranın kullanıldığını gösteriyor.

² Kutsal metinlerin tümü Matta 26 ve 27'den alındığı için sayılardan önce Matta ibaresini her seferinde kullanmayacağız.

³ Koral bölümlerinde daima iki koro birden kullanıldığı için, bunu her koralin yanında tekrar belirtmeye gerek duymadık.

⁴ Bu bölümün yerine, 1736'da "O Mensch, bewein dein Sünde groß" bölümü konmuştur.

II. Bölüm

30. Ach, nun ist mein Jesus hin (I, II)	31. 26:57-59	32. Mir hat die Welt
34. Mein Jesus schweigt (II)	33. 26:60-63a	
35. Geduld (II)	36. 26:63b-68	37. Wer hat dich so geschlagen
	38. 26:69-75	
39. Erbarme dich (I)		40. Bin ich gleich von dir gewichen
	41. 27:1-6	
42. Gebt mir mein Jesum wieder (II)	43. 27:7-14	44. Befiehl du deine Wege
	45. 27:15-22	46. Wie wunderbarlich
	47. 27:23a	
48. Er hat uns alles wohlgetan (I)		
49. Aus Liebe (I)	50. 27:23b-26	
51. Erbarm es Gott (II)		
52. Können Tränen meiner Wangen (II)	53. 27:27-30	54. O Haupt voll Blut und Wunden
	55. 27:31-32	
56. Ja freilich will in uns (I)		
57. Komm, süßes Kreuz (I)	58. 27:33-44	
59. Ach Golgatha (I)		
60. Sehet, Jesu hat die Hand (I, II)	61. 27:45-50	62. Wenn ich einmal soll scheiden
	63. 27:51-58	
64. Am Abend (I)		
65. Mache dich, mein Herze, rein (I)	66. 27:59-66	
67. Nun ist der Herr (I, II)		
68. Wir setzen uns mit Tränen nieder (I, II)		

Yukarıdaki tabloyu incelediğimizde, *Johannes Pasyon*'a göre *arya sayı-*

sının belirgin olarak arttığını görürüz. *Matthäus Pasyon*'da koro, resitatif ve arya toplamı yirmisekize ulaşmıştır. Üstelik aryalardan önce gelen resitatiflerin çoğu arioso karakterindedir. Ayrıca koral bölümleri de müzikal olarak daha zengindir. İlk bölümün sonundaki koral bir kilise korali üzerine bestelenmesine karşın (EKG 54), işleniş ve etki olarak tam bir koro parçası gibidir.

Kutsal metinlerin kullanıldığı resitatiflerin çoğu, bir tenor tarafından seslendirilir. *Johannes Pasyon*'da olduğu gibi, İsa, Pilatus, Petrus ve başka karakterler bu resitatifler boyunca değişik ses rengi olan solistler tarafından seslendirilir. En önemli yenilik, İsa'nın bir bariton tarafından seslendirilen konuşmalarının tümünün eşlikli resitatif şeklinde bestelenmiş olmasıdır. Özellikle yaylı sazların kullanıldığı bu eşlikler, son derece yumuşak ve huzur dolu bir havada söylenir. Bu resitatifler içerisinde yer alan koro bölümleri de, olayın tıpkı bir opera sahnesindeymişçesine gözümüzün önünde canlanmasını sağlar. Eserdeki solo aryaların büyük çoğunluğu "Da capo Arya" (Tekrarlı Arya) formundadır.

Eserde iki koro ve orkestra kullanıldığını daha önce söylemiştik. Ayrıca 1. ve 29. bölümlerde bir de çocuk korusu (soprano in ripieno) kullanılır. Orkestralarda yaylı sazlara ek olarak iki flüt ve iki obua-dan başka, zaman zaman solist olarak obua d'amore, obua da caccia ve viola da gamba da yer alır.

No. I Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen. Koro I ve II, çocuk korusu, iki orkestra (her birinde iki flüt, iki obua, yaylı sazlar ve sürekli bas) için.

Eserin ilk bölümü, *Johannes Pasyon*'da olduğu gibi, pasyondaki ana fikri vermeyi amaçlar. İnsanların günahlarını bağışlayacak olan "Tanrı'nın Kuzusu"nun çektiği acılara tanıklık edilmesi isten-

mektedir. “Sion’un Kızı” olarak adlandırılan konuşmacı, aslında Kudüs’ü ve onun halkını temsil etmektedir. Kutsal Kitap’ın, Eski Ahit bölümünde pek çok kez Kudüs’ten “Sion” olarak söz edilir. İsrailoğulları’nın inanişına göre, Babil’de çıkış sonrasında Tanrı’nın Mesih aracılığıyla bağışlayacağı kurtuluş da Sion’da gerçekleşecektir.

Metindeki “Kuzu” ifadesi de, Yeni Ahit’teki “Vahiy” bölümünden esinlenmiştir. Böylece Picander’in metni, Matta İncilinin ana fikrini vurgular. Bölüm boyunca ilk koroya “Kim?” “Nereye?” gibi kısa sözcüklerle sorular soran ikinci koronun yanında, bir de kilise dua kitabındaki “O Lamm Gottes, unschuldig” (Tanrı’nın günahsız kuzusu) ezgisini (EKG 55) seslendiren bir çocuk korusu yer alır.

Bach eserin ilk ölçüsünden itibaren seçtiği tonaliteyle (mi minör), matem ve üzüntüyü yansıtmaya karşın, özellikle sürekli bas partisindeki içinde bir kıpırdanmayı saklayan motif, bölüme hareket sağlamayı başarır. Üst partilerdeki motif de sürekli bir gelişmeyi ve yayılmayı sağlar. İki koronun da girmesinin ardından, adeta haykıran ve dalgalanan insan kalabalıklarını görür gibi oluruz. Çocuk korusu ise, gökyüzünden gelen ve kurtuluşu müjdeleyen bir melekler korusu gibidir.

No. 5 Du lieber Heiland du. Resitativ. Alto solo, iki flüt ve sürekli bas için.

No. 6 Buß und Reu. Arya. Alto solo, iki flüt ve sürekli bas için.

Eserdeki ilk arya ve öncesindeki resitativ, Kutsal metinler arasına, içerik olarak ustaca yerleştirilmiştir. Matta 26:6-13’te İsa’nın başından aşağı bir kap su döken yaşlı kadına kızan havarilerine, İsa’nın verdiği cevap anlatılır. Kadının kendisini ölüme hazırladığını söyleyen İsa, bu olayın nesiller boyunca anlatılacağını da söy-

ler. Bu parçalardan önceki kutsal metin bölümlerinde dile getirilen suyu dökme öyküsü ve İsa'yı yakalamak için yapılan plan, resitatifler arasına yerleştirilmiş koro parçaları ve İsa'nın konuşmalarındaki eşlikli resitatifler, adeta bir opera sahnesi gibi verilmiştir. Bu tip anlatıma eserin benzer bölümlerinde sık sık rastlayacağız.

Alto soloya eşlik eden iki flüt, resitatif boyunca çok daha üzüntülü ve durağan bir atmosfer yaratırken, aryada 3/8'lik ritimle birlikte daha kararlı ve üzüntüden biraz sıyrılmış gibidir. Resitatif, "Havarilerin kadının yaptıkları üzerine tartışırken, ben gözyaşlarımı senin üzerine akıtayım," sözleriyle başlar. Özellikle arianın orta bölümünde flütlerin kısa ve noktalı çalışı, gözyaşlarının müzikal anlatımı gibidir. Albert Schweitzer, bu parçalardaki motiflere benzer hareketleri Bach'ın genellikle bir iç çekmeyi ve üzüntüyü yansıtmak için kullandığına işaret ederek bunları "iç çekme motifi" olarak adlandırıyor. Son derece yalın olan eşlik, altonun söylediklerinin iyice vurgulanmasını sağlıyor.

No. 8 Blute nur, du liebes Herz. Arya. Soprano, iki flüt, yaylı sazlar sürekli bas için.

Önceki aryadan sonra gelen kısacık resitatif, Havarilerden Yahuda İškariyot'un (Judas) İsa'yı ele vermesi karşılığında otuz gümüş almak için anlaştığını anlatıyor. Bu sözleri izleyen soprano ariasında Bach, yeniden derin bir iç çekmeyi ve üzüntüyü vurguladığı motiflerini kullanıyor. Yine iki flütün, bu kez yaylı sazlar eşliğiyle kullanıldığı arianın sözleri kanayan ve ağlayan bir kalbi anlatıyor. Bir çocuğun adeta bir yılan dönüşerek, bağrında yetiştirdiği insanı sokmaya hazırlanmasına derinden üzülen. Si minör tonundaki parça, iç çekme motifleriyle birlikte, genel havasıyla hüz-

nü ustaca vurguluyor.

Bu aryadan sonra gelen resitatif bölümleri İsa'nın kendini ele verecek kişiyi bilmesini ve Hıristiyan Kilisesi'nin en önemli seremonileri arasında yer alan ekmek ve şarap sunulmasının doğuşunu anlatır (No. 11). "Onlar yemek yerken İsa ekmeği alıp kutsadı. Sonra bölüp öğrencilere verdi. 'Alın ve yiyin, bedenimdir bu,' dedi. Ardından bir bardak aldı, teşekkür sunduktan sonra onlara verdi. 'Bundan hepiniz için,' dedi, 'Çünkü bu birçoklarını kapsayan –günahların bağışlanması için akıtılan– 'anlaşma kanımıdır.' İşte size diyorum: Bundan böyle bağın bu ürününden içmeyeceğim; Babam'ın hükümrانlığında sizlerle birlikte tazesinden içeceğim güne dek.'" (Matta 26:26-29).

Resitatifler arasında yer alan bu bölümler, adeta bir arioso gibi bestelenmiş ve İsa'nın sözleri yaylı sazlar eşliğiyle ustalıkla vurgulanmıştır. Bütün eser içinde sadece resitatiflerle karşımıza çıkan İsa, burada en uzun süreli olarak ve en müzikal biçimiyle dile gelir.

No. 12 Wiewohl mein Herz. Resitatif. Soprano, obua d'amore I, II ve sürekli bas için.

No. 13 Ich will dir mein Herze. Arya. Soprano, obua d'amore I, II ve sürekli bas için.

Bundan önceki aryalar gibi, tüm olanlara inanmayan ve İsa'nın herkesle vedalaşıp, olması gereken üzücü olayları haber vermesine içten üzülen sözler bu bölümlere de egemendir. Resitatif bölümündeki eşlik boyunca, belli bir ritmi ve tempoyu sağlamamaya özellikle dikkat edilmiş ve sözlerdeki, "göz yaşları içinde yüzmek" ifadesi vurgulanmak istenmiştir.

No. 14-18 arasındaki olaylar İsa'nın Zeytin Dağı'na çıktığındaki olayları anlatır. Havarilerinden Petros'un kendini yadsıyacağını önce-

den bilen İsa, dua etmek üzere biraz uzaklaşacağını ve kendisini uyumadan beklemelerini söyler. Matta İncilinde "Getsemane Bahçesi'nde Dua" olarak anlatılan bölümdeki olaylar, sık sık araya giren aryalarla kesilir ve yaşananların etkisi arttırılır.

No. 19 O Schmerz! Resitatif. Tenor, koro, blok flüt I, II, obua da caccia I, II, yaylı sazlar ve sürekli bas için.

No. 20 Ich will bei meinem Jesu wachen. Arya. Tenor, obua solo, iki flüt, yaylı sazlar ve sürekli bas için.

Matthäus Pasyon'daki çok etkileyici bölümlerin başında gelen bu resitatif ve aya, yapı yönünden de diğerlerinden farklılık gösterir. Tenora eşlik eden koro, solonun sözlerine bir cevap niteliğindedir. Önceki bölümün sonunda İsa'nın Havarilerine söylediği "Canım ölesiye sıkılıyor, burada bekleyin ve benimle birlikte uyanık kalın," sözlerini duyanız. Resitatifle birlikte tenor solo, gelecek olan üzücü olaylardan duyduğu iç sıkıntısını yansıtırçasına söze girer. Kendisine eşlik eden orkestrada yine iç çekiş motifleri duyulmaktadır. Koro ise bir tür iç ses gibi tüm bu olayların gerçek nedenini sormaktadır. Aryanın sözleri, sonraki bölümlerde karşılaşacağımız olayları önceden bize duyurur. "İsa'nın yanında uyanık durmak istiyorum" sözleri, Havarilerin onun uyarılarına karşı uyumadan duramamalarını eleştirir gibidir. Aryadaki koro ise, sanki bu uyku ve rüya ortamını yansıtırçasına uzaklardan gelir. Bu bölümdeki obua solusunun girişi de bir çeşit uyanık kalmaya çağrı havasındadır.

No. 22 Der Heiland fällt. Resitatif. Bas solo, yaylı sazlar ve sürekli bas için.

No. 23 Gerne will ich mich bequemen. Arya. Bas solo, keman I, II ve

sürekli bas için.

Resitatiften önceki bölümde İsa'nın Getsemane Bahçesi'nde ilk duası anlatılır: "Biraz ileriye giderek yüzüstü yere kapandı, duaya koyuldu: 'Ey Babam! Eğer olanak varsa, bu bardak benden uzaklaştırılsın. Ama benim istemim değil, senin istemin uygulansın.' " (Matta 26, 39)

Resitatifte, bas soloya eşlik eden yaylı sazlardaki aşağıya doğru inen onaltılık motifler (Müzik Örneği 3) İsa'nın yere düşüşünü simgeler. Özellikle bir onaltılık sus ardından gelen üç onaltılık ve

Violino I.

Violino II.

Viola.

Basso.

Organo e Continuo

Der Heiland fällt vor seinem Vater nie-der, dadurch erhebt er mich und

3.

Vi.

Vla.

B.

Cont.

ni - le von uns erm Fal - le hinauf zu Got - tes Gna-de wie - der.

bir sekizlik nota düşmeyi ve yerde kalmayı çağrıştırır. Sözlerde “Bu düşmesiyle bizleri yerden kaldırdı” bölümü geldiğinde ilk defa aynı motifin yukarı doğru çıktığını duyarız ve bu çıkış hareketi bölüm içinde bir daha tekrarlanmaz.

Bu iki bölümde solist olarak basın seçilmesi ve tıpkı önceki anlam bölümlerinde İsa'nın sözlerinin eşliğini çağrıştıran bir eşliğin olması, bölümü bir anlamda İsa'nın bir iç sesi havasına sokar. Gerçi sözler böyle bir düşünceye bizleri götürmekten tümüyle uzak olmasına karşın, müzikal olarak yaratılan hava, yukarıda İsa'nın ağzından verdiğimiz yakarışı ve duayı hatırlatır. Resitatif ve arianın sözlerinde, öncekilerde olduğu gibi İsa'nın tüm çektiklerinin dünyayı kurtarmak için olduğu ve onun peşinden gitmeye kararlı olduğu vurgulanır.

No. 27 So ist mein Jesus nun gefangen. Düet. Soprano ve alto solo, koro I, II, flüt I, II, obua I, II, yaylı sazlar ve sürekli bas için.

Bu bölüm de, Bach'ın ne denli usta bir opera bestecisi olabileceğinin en iyi örnekleri arasında sayılabilir. Sözlerin ve atmosferin müzikle böylesine ustaca verildiği sayfalara müzik tarihinde çok sık rastlanmaz. İsa'nın ele geçirilerek tutuklanmasının ardından götürülüşünü anlatan düetin hemen başında, yaylı sazlarda duyulan, bir buçuk vuruş içindeki motifle kendimizi bir yürüyüş ritmi içinde buluruz. Gelişerek devam eden bu hareketin üzerinde yine bir yürüyüş çağrıştıran flüt ve obuaların hareketi gelir (Müzik Örneği 4). Nefesli sazların bu temasını solistler de aynen alırlar. Korodan duyulan “Bırakın onu, götürmeyin” yakarışları gözümüzün önünde sahnenin tümüyle canlanmasına yardımcı olur: Elleri bağlanarak götürülen İsa'yı izleyen kalabalık içinde onun bırakılması

Flauto traverso I.
Oboe I.

Flauto traverso II.
Oboe II.

Violino I. II.

Viola.
Violoncelli concordant
Violis.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Organo e Continuo.

Andante

su a

un poco piano

un poco piano

için haykırانlar vardır, ortalığı tam bir şaşkınlık kaplamıştır. Bölümün sonunda ritmin 3/8'lik ve Vivace (Canlı) bir tempoya gelmesiyle birlikte iki korodan aynı anda duyulan haykırışlar, inanların bu olaya karşı öfke ve lanetini yansıtmak ister. Yalancı şahitlerin cezalandırılması için duyulan sesler düetin yumuşak havasıyla tam bir zıtlık oluşturur. Böylece Bach'ın bu denli kısa bir bölümde bile, birbirine tümüyle zıt duyguları ve resimleri nasıl ustaca yansıttığına tanık oluruz. Bach iki farklı duyguyu, şaşkınlığı ve ardından gelen nefreti, aynı düet içinde yaşamamızı sağlar.

Birinci bölümün sonundaki koral (No. 29), esere 1736'da yapılan seslendirmede eklenmiş ve *Johannes Pasyon*'un 1725 yılı II. versiyonundan alınmıştır. İki koronun ustaca ve çok etkileyici olarak kullanıldığı bu bölüm insanlığın günahları için ağlamasını, İsa'nın bu yüzden Baba'sına geri döndüğünü vurguluyor.

No. 30 Ach, nun ist mein Jesus hin. Arya. Alto solo, koro, flüt, obua d'amore, yaylı sazlar ve sürekli bas için.

İkinci bölümün başındaki bu aryada, eserin girişine benzeyen bir kadro vardır. Kudüs şehrini ve inananları simgeleyen "Sion'un Kızı" bu bölümde de, yakararak kurtarıcısını aramaktadır. Sanki operanın ikinci perdesi açılmıştır ve az önce büyük bir karmaşanın yaşandığı Getsemane Bahçesi'nde kalan inananların yakarışları duyulmaktadır. Albert Schweitzer bu bölümün başındaki motifi, bir arayış ve sağa sola koşuşu canlandırdığını yazar ve bestecinin benzer motifleri, benzer durumlar için bazı kantatlarında da kullandığını belirtir. Gerçekten de 3/8'lik ölçüde üçüncü vuruşun ikinci yansında duyulan otuzikilik notalar bu telaşın ve arayışın bir yansımasıdır. Olanlara inanamayan Sion'un kızı her yerde kurtarıcısını aramaktadır.

No. 34 Mein Jesus schweigt. Resitatif. Tenor solo, obua I, II, sürekli bas için.

No. 35 Geduld. Arya. Tenor solo, viola da gamba, sürekli bas için.

İsa'nın onu suçlayan yalancı şahitlerin ithamları karşısındaki suskunluğunun anlatıldığı bölümün ardından gelen bu resitatif ve ariya, aynı sabrı ve dayanıklılığı göstermemizi öğütlemektedir. Özellikle ariyanın son derece basit yapısı (tenor solo, viola da gamba, sürekli bas) ve başlangıç kelimesi olan Geduld (sabır) hep aynı amaca yöneliktir. Tenor ve gambanın yakın ses rengi, bölüme ayrı ve özel bir atmosfer sağlar. Küçük bir oda müziği parçası gibi bu dev yapının içinde yer alan ariya, Bach'ın ustalığının bir başka kanıtıdır.

No. 39 Erbarme dich, mein Gott. Arya. Alto solo, keman solo, yaylı

sazlar, sürekli bas için.

Kuşkusuz Ermiş Matta, Petros'un İsa'yı yadsımasının ardından hissettiklerini "Ve dışarı çıkıp acı acı ağladı" gibi basit bir cümleyle anlatırken, yüzyıllar sonra Bach'ın besteleyeceği bu aryaya güvenmişti. Sadece *Matthäus Pasyon*'un değil, belki de tüm müzik tarihinin en içten, en duygu dolu yakarışı ve af dilemesi bundan daha iyi ifade edilemezdi. "Erbarme dich, mein Gott" (Merhamet et bana Tanrım) sözleriyle başlayan arianın girişindeki keman solo, daha ilk notadan pişmanlığı, yakarışı ve af dilemeyi içinde barındırır. Bir ezginin böylesine derin anlamlar barındırması sık rastlanan bir olay değildir. Sözleri hiç bilmeyen, bu arianın hangi eserde yer aldığından hiç haberdar olmayan biri bile, duyduğu müzik karşısında az çok Petros'un duygularına benzer şeyler hissederek.

No. 42 Gebt mir meinem Jesum wieder. Arya. Bas solo, keman solo, yaylı sazlar, sürekli bas için.

İsa'yı ele veren Yahuda'nın (Judas) pişmanlık duyarak aldığı paraları geri verip kendini asmasının ardından gelen bu ariya, öncekiyle aynı çalgılamaya sahip olmakla birlikte, karakter olarak çok farklıdır. Sözler, Yahuda'nın yaptıklarından sonra, İsa'nın artık suçsuz olduğunun anlaşıldığı ve serbest bırakılması gerektiği şeklindedir. Bach bu ariyayı, genellikle neşeli ve sevinçli olayları anlatmak için kullandığı Sol Majör tonunda besteledi de, genel atmosfer böyle bir yaklaşımdan tümüyle farklıdır.

Bu bölümü izleyen kısım, İsa'nın yargılanmasının ve gözü dönmüş kitlelerin hiçbir şey düşünmeden onun çarmıha gerilmesini istemesinin çok etkileyici bir biçimde anlatıldığı bölümleri içerir. Özellikle Vali Pilatus'un, Passah Bayramı'nda bir tutukluyu affet-

me yetkisini İsa için mi, yoksa azılı katil Barabbas için mi kullanmasını istediklerini halka sorduğunda, Barabbas cevabını alması her yönüyle çok etkileyicidir. Pilatus, İsa'nın çarmıha gerilmesi için gözü dönmüşçesine haykıranlara, onun ne günah işlediğini sorar. Yanıtı herkesten önce Bach verir.

No. 48 Er hat uns allen wohl getan. Resitatif. Soprano solo, obua da caccia I, II, sürekli bas için.

No. 49 Aus Liebe. Arya. Soprano solo, flüt, obua da caccia I, II.

Pasyon'un üzüntü ve endişe dolu bölümlerinin arasındaki bu iki bölüm, adeta huzur ve barış ortamının egemen olduğu bir ada gibi durmaktadır. Vali Pilatus'un "Ne kötülük işledi ki?" sorusunun ardından başlayan resitatif, İsa'nın yaptığı iyilikleri sıralar. Ardından gelen aya da, yaptığı her şeyin insanlığın iyiliği ve kurtuluşu için olduğunu vurgular. Özellikle ayada iki obua da caccianın, bir anlamda flüte sürekli bas şeklinde eşlik etmesi, Bach'ın kompozisyon tekniği açısından yaptığı ilginç uygulamalardan biridir.

No. 51 Erbarme es Gott. Resitatif. Alto solo, yaylı sazlar ve sürekli bas için.

No. 52 Können Tränen meiner Wangen. Arya. Alto solo, keman I, II ve sürekli bas için.

İsa'nın kırbaçlandıktan sonra çarmıha gerilmek üzere orada bulunanlara teslim edilmesinin ardından gelen resitatifte, yaylı sazların noktalı ritimlerle çaldığı motifte, kırbaçlanma olayını duyar gibi oluruz. Ağlayan ve haykıran bir kalp bunlar için af dilemektedir. Arya başladığında daha sakin bir atmosfer hissedilse de, kemanlardaki motif kırbaçlanma olayını anımsatacak yapıdadır. Gözyaşlarının hiçbir yere sığmadığı, akacak yer bulamadığı vur-

gulanır.

No. 56 *Ja freilich will in uns*. Resitatif. Bas solo, flüt I; II, viola da gamba ve sürekli bas için.

No. 57 *Komm, süßes Kreuz*. Arya. Bas solo, viola da gamba ve sürekli bas için.

İsa'nın çarmıha gerilmiş halde Kireneli Simon tarafından taşınmasının müzikal bir tablosu olan bu iki bölüm, yine sözlerin müzikle ustaca anlatıldığı sayfaları içerir. Resitatif boyunca duyulan flütlerin kısa ve kesik motifi, çarmıhtaki çırpınışları canlandırır gibidir. Viola da gambanın solo olarak öne çıktığı aya ise ağır, hantal ama düzenli bir yürüyüşü simgelemektedir.

No. 59 *Ach Golgatha*. Resitatif. Alto solo, obua da caccia I, II ve sürekli bas için.

No. 60 *Sehet, Jesus hat die Hand*. Arya. Alto solo, koro, obua da caccia ve sürekli bas için.

Bu bölüm çarmıha geriliş sahnesinin ölümden önceki kısmının çok başarılı bir anlatımıdır. Hüzünlü ama aynı zamanda ürkütücü olabilen obua da cacciaların tonu sayesinde Bach, resitatif boyunca adeta felaket öncesi çalan çanları duyurur bizlere. İsa Golgota'da önceden bildiği sonu beklemektedir. Ancak bu karamsar tablo arayla bir an için dağılır gibi olur ve İsa'nın sayesinde günahlardan kurtuluşun mümkün olduğu hatırlatılır. Onunla birlikte bu dünyadan ve kötülüklerden arınıp yükselme gerçekleşebilir. Bu kez pes seslerden başlayan motif gittikçe yükselir ve sözlerin anlamını müzikle pekiştirir. Koro aradaki kısacık sözcükleriyle nereye ve kime bakmamız gerektiğini sorar, her defasında verilen yanıt aynıdır: "İsa'nın kollarına."

Bu aryadan sonra İsa'nı çarmıhtaki son sözleri gelir. Resitatifin içinde İsa'nın haykırışı önce kendi sesinden, sonra Almanca olarak anlatıcının ağzından duyulur: Eli, Eli lama sabaktani? (Tanrım, Tanrım, neden beni bıraktın?) Sonraki bölümlerde tapınağın yıkılması, yer sarsıntısı ve yaşanan doğaüstü olaylar çok etkileyici efektlerle anlatılır. Ardından Yusuf gelip cesedi Pilatus'tan aldığı anda, çekilen tüm sıkıntıların artık son bulduğunu ve huzurun geri gelebileceğini anlatan bir resitatif ve aryayla karşılaşırız.

No. 64 Am Abend. Resitatif. Bas solo, yaylı sazlar ve sürekli bas için.

No. 65 Mache dich, mein Herze, rein. Arya. Bas solo, obua da caccia I, II, yaylı sazlar ve sürekli bas için.

Resitatifte anlatılan akşam vakti bu kez huzur ve barış getirmiştir. Yaylı sazların yumuşacık etkisi, önceki sayfalardaki kâbusu sona erdirmek ister gibidir. Aryayla birlikte, İsa'yı tertemiz bir şekilde toprağa verme isteği dile getirilir ve az sonra anlatılacak olaylar hazırlanır.

66 numaralı resitatifte Yusuf'un İsa'yı kayanın içine oyduğu bir mezara koyduğu ve kapısına bir taş yuvarladığı anlatılır. Sonrasında Pilatus'un kolcuları mezarı gözetlemeye alıp, herhangi bir çalınmayı önlemeyi amaçlarlar. Böylece, *Matthäus Pasyon*'daki kutsal metin son bulur (Matta 27, 66).

Eserdeki son iki bölüm, artık huzur bulan İsa'ya rahat bir uyku dilemektedir. Özellikle No. 67'de her solistin ardından korodan dört kez yükselen "Sevgili İsa, iyi geceler" cümlesi tam bir ninni gibidir. Finaldeki koro ise, tıpkı girişteki gibi son derece etkilidir. Gözyaşları içinde diz çöküp İsa'nın huzur bulması ve rahat uyuması için inananların içten yakarışları, bu dev esere son noktayı koyar.

BWV 248 Noel Oratoryosu

Bach'ın 1734 yılı Noel dönemi için bestelediği ve altı bölüm halinde tasarladığı bu eser, onun dini vokal yapıtları arasında çok özel bir yere sahiptir. Her şeyden önce, *Noel Oratoryosu*'nun büyük bölümü, bestecinin daha önceki yıllarda bestelediği çoğu dindışı kantatlarından alınma bölümlerin yeni sözlerle kullanılmasıyla oluşmuştur. Eserin başlığında “Kutsal Noel’de Leipzig’deki Ana Kiliselerde Seslendirilmek Üzere Oratoryo – 1734” yazısı olması, Bach'ın eserini Nikolai ve Thomas Kiliselerindeki Noel ayinleri için tasarladığını ortaya koyuyor. Altı bölümlü yapı, Noel dönemindeki altı yortu günü için düşünülmüştür. Bunlar Noel’in I., II. ve III. günleri (25, 26,27 Aralık; o dönemde Noel’in III. günü de kutsal gün olarak kabul ediliyordu), Yılbaşı günü, Yılbaşından sonraki pazar günü ve 6 Ocak, Epifanya Yortusu. Bu yapısıyla *Noel Oratoryosu*’nu altı kantatın bir araya gelmiş şekli olarak algılamak mümkün olsa da, metindeki yapı eserin bir oratoryo olduğunu vurguluyor. Bach *Noel Oratoryosu*’nda, tıpkı pasyonlarda olduğu gibi, kutsal metinlerden aldığı bölümleri (bu kez İsa’nın doğumuyla ilgili) bir anlatıcının (Evangelist) ağzından vermiş ve araya koro bölümleriyle arylar eklemiştir.

Noel Oratoryosu’nun metni (kutsal metinler dışında) büyük olasılıkla Picander’in kaleminden çıkmıştır. Ancak bu şiirlerin Picander’in eserleri arasında ayrıca yayımlanmamış olması bazı kuşku-ların doğmasına neden oluyor. Büyük olasılıkla Bach, müziği önceden bestelenmiş bu eserin sözleri için metin yazarının işine fazlasıyla karışmak zorunda kalmıştı. Çünkü eserleri yeniden bestelemeyi düşünmediği için, sözlerin bu müziklerle tam anlamıyla uyum içinde olması gerekiyordu. Ayrıca önceki kantatlardan BWV 213 eser sayılı olanın metnin de Picander’e ait olması ve bu tür yeniden düzenlemeleri Pican-

der'in sık sık yapması, oratoryonun onun kaleminden çıkmış olduğu düşüncesini destekliyor.

Aşağıdaki liste, *Noel Oratoryosu*'nun bölümlerini ve bunların hangi eserlerden alındığını ayrıntılı olarak ortaya koyuyor. Resitatifler ve koral bölümler bu eser için bestelenmiştir. Listede karşısında bir kaynak bulunmayan bölümler yeni bestelerdir.

Noel Oratoryosu'nun Bölümleri

Önceki Kaynak

I. Bölüm

1. Koro "Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage" BWV 214, Bölüm 1
2. Evangelist¹ (Luka 2:1,3-6)
3. Resitatif "Nun wird mein liebster Bräutigam" – Alto
4. Arya "Bereite dich Zion" – Alto BWV 213, Bölüm 9
5. Koral "Wie soll ich dich empfangen"
6. Evangelist (Luka 2:7)
7. Koral "Er ist auf Erden kommen arm" – Sopranolar
Resitatif "Wer will die Liebe recht erhöhen" – Bas
8. Arya "Großer Herr, o starker König" – Bas BWV 214, Bölüm 7
9. Koral "Ach mein herzliebes Jesulein"

II. Bölüm

10. Sinfonia
11. Evangelist (Luka 2:8, 9)
12. Koral "Brich an, o schönes Morgenlicht"
13. Evangelist (Luka 2:10, 11)
14. Resitatif "Was Gott dem Abraham verheißen" – Bas
15. Arya "Frohe Hirten, eilt, ach eilet" – Bas BWV 214, Bölüm 5
16. Evangelist (Luka 2:12)

¹ Kutsal Kitap'tan alınan metinlerin aktarıldığı bölümlerin başlığında eserde kullanılan orijinal yazıma sadık kaldık.

17. Koral "Schaut hin, dort liegt im finstern Stall"
18. Resitatif "So geht denn hin, ihr Hirten, geht" – Bas
19. Arya "Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh" – Alto BWV 213, Bölüm 3
20. Evangelist (Luka 2:13)
21. Koro (Luka 2:14)
22. Resitatif "So recht, ihr Engel, jauchzt und singet" – Bas
23. Koral "Wir singen dir in deinem Heer"

III. Bölüm

24. Koro "Herrscher des Himmels, erhöere das Lallen" BWV 214, Bölüm 9
25. Evangelist (Luka 2:15a)
26. Koro (Luka 2:15b)
27. Resitatif "Er hat sein Volk getröst" – Bas
28. Koral "Dies hat er alles uns getan"
29. Düet "Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen –
Soprano, bas BWV 213, Bölüm 11
30. Evangelist (Luka 2:16-19)
31. Arya "Schließe, mein Herze, dies selige Wunder" – Alto
32. Resitatif "Ja, ja, mein Herz soll es bewahren" – Alto
33. Koral "Ich will dich mit Fleiß bewahren"
34. Evangelist (Luka 2:20)
35. Koral "Seid froh dieweil"

No. 24'ün tekrarı

Bölüm IV

36. Koro "Fallt mit Danken, Fallt mit Loben" BWV 213, Bölüm 1
37. Evangelist (Luka 2:21)
38. Resitatif ve Arioso – Bas solo ve sopranolar
39. Arya "Flößt, mein Heiland" – Soprano ve eko soprano BWV 213, Bölüm 5
40. Resitatif ve Koral – Bas solo ve sopranolar
41. Arya "Ich will nur dir zu Ehren leben" – Tenor BWV 213, Bölüm 7
42. Koral "Jesus richte mein Beginnen"

Bölüm V

43. Koro "Ehre sei dir, Gott gesungen"
44. Evangelist (Matta 2:1)
45. Koro ve Resitatif (Matta 2:2 + Picander) – Alto BWV 247 Markus
Pas. (Kayıp)
46. Koral "Dein Glanz all Finsternis verzehrt"
47. Arya "Erleucht auch meine finstre Sinnen" – Bas BWV 215, Bölüm 7
48. Evangelist (Matta 2:3)
49. Resitatif "Warum wollt ihr erschrecken?"
50. Evangelist (Matta 2:4-6)
51. Üçlü "Ach wenn wird die Zeit erscheinen?" – S, A, T Bilinmeyen bir
kaynak
52. Resitatif "Mein Liebster herrschet schon" – Alto
53. Koral "Zwar ist solche Herzensstube"

VI. Bölüm

54. Koro "Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben" BWV 248a, Bölüm 1
55. Resitatif (Matta 2:7, 8)
56. Resitatif "Du Falscher" – Soprano BWV 248a, Bölüm 2
57. Arya "Nur ein Wink von seinen Händen" – Soprano BWV 248a, Bölüm 3
58. Evangelist (Matta 2:9-11)
59. Koral "Ich steh an deiner Krippen hier"
60. Evangelist (Matta 2:12)
61. Resitatif "So geht! Genug" – Tenor BWV 248a, Bölüm 4
62. Arya "Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken"
Tenor BWV 248a, Bölüm 5
63. Resitatif "Was will der Hölle Schrecken nun" BWV 248a, Bölüm 6
64. Koral "Nun seid ihr wohl gerochen" BWV 248a, Bölüm 7

Bach *Noel Oratoryosu*'nda, belki de konu gereği daha neşeli ve dünyevi bir dil seçmiştir. Bu yapıtında kullanmak için önceki eserlerinden aldığı bölümleri de, çoğunlukla yeni metnin karakterini yansıta-

bilecek şekilde tasarlamıştır. Ancak bölümlerin çoğu, eldeki bir metin üzerine bestelenmediği için, pasyonlarda rastladığımız müzikal tablolar burada çok fazla karşımıza çıkmaz. Bununla birlikte, yeni bestelenen bölümlerde bu özellik hemen fark edilir. Örneği ikinci bölümün başındaki *Sinfonia* bölümü (No. 10), Bach'ın bestelediği en güzel pastoral içerikli çalgı eserlerinin başında gelir. Hemen sonrasındaki resitativte, meleklerin çobanlara görünmesinin anlatıldığı düşünülürse, bölümün ne denli ustaca işlendiği daha iyi ortaya çıkar.

MISSALAR ve MAGNİFİKAT

Bach'ın dini yapıtları içinde missaların özel bir yeri vardır. Her şeyden önce Lutherci mezhebe mensup olan bestecinin Katolik ayinlerinin vazgeçilmez müziği olan missa bestelemesi oldukça şaşırtıcıdır. Ancak bu durum, özellikle Bach döneminde yaygın olan bir alışkanlıktan kaynaklanıyordu ve temelleri Martin Luther'in ayin yöntemi ve dili üzerindeki görüşlerinde gizliydi.

Tarihte, Incili Almancaya çevirmesi ve Katolik Kilisesi'nin katı uygulamalarına karşı çıkmasıyla tanınan Luther, aslında ayinler konusunda son derece geniş bir hoşgörüyü sahipti. 1528'de Saksonya bölgesindeki kilise yöneticileri için yayımladığı bir yazıda, Latince veya Almanca yapılan ayinlerin ikisinin de kabul edilebileceğini, ancak Almanca yapılan duanın, halk tarafından daha kolay anlaşılabilir olduğunun da unutulmaması gerektiğini belirtmişti. Aynı yazıda Luther, yıl boyunca her ayinde aynı tip ve aynı dilde dua edilmesinin ve aynı ezgilerin söylenmesinin monotonluğa neden olacağını vurgulayarak, özellikle belirli günlerde Latince ayin yapılmasının daha uygun olaca-

ğını söylüyordu. Almanya'nın bazı bölgelerinde yaygınlaşan bu gelenek, özellikle Leipzig'de uygulanmış ve Bach döneminde de geçerliliğini korumuştur. Bu yüzden Bach'ın dini yapıtları arasında beş tane missa yer alır. Bunların içinden en ünlü olanı hiç kuşkusuz BWV 232 *Si minör Missa*'dır. Aşağıda, yapısını tüm ayrıntılarıyla inceleyeceğimiz ve besteleniş öyküsünü önceki bölümlerde (Bkz. s. 144) gördüğümüz *Si minör Missa*'ya geçmeden önce, diğer dört eser hakkında biraz bilgi vermek istiyoruz.

Bach'ın BWV 233 *Fa Majör*, BWV 234 *La Majör*, BWV 235 *Sol minör* ve BWV 236 *Sol Majör Missa*'ları, aynı zamanda "Kyrie – Gloria Missa" olarak da anılır; bunlar, diğer bölümleri eksik olduğu için tam bir missa sayılmazlar. Bunun nedeni Lutherci kiliselerde söylenen missaların bu iki bölümden oluşmasıdır. Bach'ın bu dört missasını da, *Si minör Missa*'nın ilk versiyonuyla aynı dönemlerde, 1733 yılı civarında yazmış olduğu sanılıyor. Eserler, çoğunlukla daha önce bestelenmiş kantatların bölümlerinden alınmış olmakla birlikte, değişik çalgılar ve düzenlemelerle, tıpkı *Noel Oratoryosu*'nda olduğu gibi, eserin karakterine ve sözlere tam bir uyum sağlamıştır. Özellikle BWV 233 *Fa Majör Missa*'nın ilk bölümü olan *Kyrie*, herhangi bir kantattan alınmamış, bestecinin Weimar yıllarında bestelediği bir başka *Kyrie*'den uyarlanmıştır.

Bach'ın eserleri arasında, her zaman *Si minör Missa*'nın gölgesinde kalan bu yapıtlar, bazı müzik tarihçilerine göre, bestecinin bu dev kompozisyon için yaptığı küçük denemeler olarak düşünülebilir. Mis-saların Bach'ın yaşadığı dönemde seslendirilmiş olup olmadıklarına dair kesin bilgilere sahip olmamamız, bu olasılığı güçlendiriyor. Ancak az sonra göreceğimiz gibi, Bach'ın Dresden Sarayı'ndan bir unvan alabilmek için bestelediği ilk iki bölümün dışında, *Si minör Missa*'yı

da bitirmesi için belirli bir nedeni yoktu ve sağlığında eserin çalınıp çalınmadığını bilmiyoruz.

BWV 232 Si minör Missa

Bach, Leipzig'deki yöneticilerle düştüğü fikir ayrılıkları sonucunda, Dresden Sarayı'ndan alacağı bir bestecilik unvanının, bazı durumlarda iyi bir kalkan olabileceğinin farkındaydı. Bu yüzden tahta yeni geçen Kral III. August'a bir missa ithaf etmeyi düşündü. Bunu yaparken hem Katolik olan kralı sevindirmeyi hem de Lutherci kilisede söylenen Kyrie – Gloria Missa'yı kullanmayı düşünüyordu. Besteleniş öyküsü daha önce tüm ayrıntılarıyla anlatılmış olan eserin seslendirilmiş olabileceğine dair bazı ipuçları varsa da, kesin bir bilgiye sahip değiliz. Bach'ın eserini sonraki yıllarda (bu dönem de tam olarak bilinmiyor) tamamlayarak eksiksiz bir missa haline getirdiğini biliyoruz. Bunu yaparken, yine diğer missalarda ve bazı başka eserlerinde yaptığı gibi, önceki yapıtlarından bölümleri kullanmaktan çekinmemiştir. Aşağıdaki tablo,¹ konunun tüm ayrıntılarını bir arada gösteriyor.

Si minör Missa

Önceki Kaynak

I. Bölüm, Missa (1733)

1. Kyrie elesion (Koro)
2. Christe elesion (Düet – Soprano I, II)
3. Kyrie elesion (Koro)
4. Gloria in excelsis Deo (Koro)

¹ Tablo ana hatlarıyla Christoph Wolff'un *Johann Sebastian Bach* adlı kitabından (s. 482) alınmıştır.

5. Et in terra pax (Koro)
6. Laudamus te (Arya – Soprano)
7. Gratias agimus tibi (Koro) BWV 29, Bölüm 1
8. Domine Deus (Düet – Soprano, tenor)
9. Qui tollis peccata mundi (Koro) BWV 46, Bölüm 1
10. Qui sedes ad dextram Patris (Arya – Alto)
11. Quoniam tu solus sanctus (Arya – Bas)
12. Cum Sancto Spiritu (Koro)
- II. Bölüm Symbolum Niceum (1748/49)*
13. Credo in unum Deum (Koro)
14. Patrem onnipotentem (Koro) BWV 171, Bölüm 1
15. Et in unum Dominum (Düet – Soprano, mezzo)
16. Et incarnatus est (Koro)
17. Crucifixus (Koro) BWV 12, Bölüm 2
18. Et resurrexit (Koro) BWV Ek 9, Bölüm 1 (?)
19. Et in Spiritum Sanctum (Arya – Bas)
20. Confiteor (Koro)
21. Et expecto (Koro) BWV 120, Bölüm 2
- III. Bölüm Sanctus (1748/49)*
22. Sanctus (Koro) 1724 yılı Noelinde seslendirilen Sanctus
- IV. Bölüm Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem (1748/49)*
23. Osanna (Koro) BWV Ek 11, Bölüm 1¹
24. Benedictus (Arya – Tenor)

¹ Bu bölüm BWV 215 eser sayılı kantatta da kullanılmıştır.

25. Osanna – Tekrar

26. Agnus Dei (Arya – Alto)

BWV 11, Bölüm 4¹

27. Dona nobis pacem (Koro)

Missa'nın 7. Bölümünden alınmıştır.

Si minör Missa, Bach'ın günümüzde en çok seslendirilen yapıtları arasında olduğu için, eserin bölümleri hakkında da bilgi vermek istiyoruz.

No. 1 Kyrie eleison. Koro. Koro (Beş sesli – soprano I/II, alto, tenor, bas), flüt I/II, obua I/II, fagot I/II, korno, yaylı sazlar ve sürekli bas için.

“Tanrının bize merhamet et” sözleri üzerine kurulmuş olan bölüm, koronun bu cümleyi üç kez haykırmasının ardından, beş sesli bir füg olarak devam eder. Önce yalnızca çalgısal olarak duyulan füg, daha sonra koronun partilerinin katılımıyla gittikçe genişler. Bölümün yapısı Johann Hugo von Wilderer'in (1670-1724) missasının girişini çağrıştırır. Aynı zamanda Martin Luther'in düzenlediği “Kyrie eleison” ezgisiyle de bağlantısı vardır. Ancak tüm bu benzerlikler, Bach için sadece bir çıkış noktası olarak önem taşır. İlk notadan itibaren müzik tarihine damgasını vurmuş bir başyapıtla karşılaştığı kendini belli eder.

No. 2 Christe eleison. Düet. Soprano I/II, keman I/II, sürekli bas için.

“İsa bize merhamet et” sözleri üzerine kurulmuş olan bu düet, iki soprano ve kemanlar içindir. Önceki bölümün ağır, ciddi ve yer

¹ BWV 11 eser sayılı kantatın dördüncü bölümü de, “Auf! Süß entzückende Gewalt” başlıklı, BWV eser numarası olmayan ve notaları kayıp olan dindışı bir kantattan alınmıştır.

yer kasvetli havasına karşı, daha berrak ve neşeli bir anlatım vardır. Kemanların eşliği genel havayı olabildiğince yumuşatır.

No. 3 Kyrie eleison. Koro. No. 1'deki gruplar için.

Tümüyle koro için olan ve çalgıların görevinin yalnızca ses partilerini güçlendirmek olduğu bölüm, baslarda duyulan bir temayla başlar ve diğer partilerin füg girişleriyle devam eder. İlk üç bölümün tonalitelerine baktığımız zaman (Si minör, Re majör, Fa diyez minör), Si minör akorunu oluşturan üç sesle karşılaşırız, bu da Bach'ın Kutsal Üçlü sembolüne bir övgüsü gibidir.

No. 4 Gloria in excelsis Deo. Koro. Koro (Beş sesli), flüt I/II, obua I/II, fagot I/II, korno, trompet I/II/III, timpani, yaylı sazlar ve sürekli bas için.

Bölümün sözleri (En yücelerdeki Tanrı'ya yücelik) Luka İncilinde, İsa'nın doğumunun anlatıldığı bölümde geçer (Luka 2:14). Bach bu bölümde, *Si minör missa*'da sık sık yaptığı gibi, kullandığı sayılarla sözleri daha iyi vurgulamayı amaçlamıştır. Öncelikle bölümün yüz ölçü sürmesi bir mükemmellik göstergesidir. Ayrıca eserin başından beri ilk kez, üç trompet ve timpaniyle desteklenmiş bir orkestra kullanmıştır. Barok dönemde bu sazlar her zaman göksel ifadeleri vurgulamak için düşünülmüştür. Bu parlak ve gösterişli atmosfer, yüzüncü ölçüde aniden dağılır ve gökyüzünden yeryüzüne ineriz.

No. 5 Et in terra pax. Koro. Önceki bölümle aynı gruplar için.

Birbirine bağlı olarak çalınan bu iki bölüme Bach ayrı numara vermemesine karşın, 19. yüzyılda eserin basımı sırasında yapılan bu sıralama günümüze dek kullanılagelmıştır. Sözler Luka İncilinde, önceki bölümde kullanılan cümlelerin devamıdır (Yeryüzünde

O'nu hoşnut eden insanlara esenlik olsun). Bir ölçü boyunca yalnızca koroyu duyarız. Daha sonra önce yaylı sazlar, sonra nefesli sazlar katılır. Ancak trompetler bir süre daha sessiz kalır. Böylece dünyada olduğumuz her yönüyle vurgulanmış olur. Bölüm boyunca devam eden koronun kanonik girişlerinin ardından trompetlerin yeniden katılımıyla baştaki görkemli atmosferin içine yeniden gireriz.

No. 6 Laudamus te. Arya. Soprano II solo, solo keman, yaylı sazlar ve sürekli bas için.

“Seni yüceltiyoruz.” anlamına gelen sözlerle başlayan bu ariya, Bach'ın daha önce pek çok örneğini gördüğümüz solo keman ve sopranonun diyalogu şeklinde gelişir. Yaylı sazların eşliği, bölümü sakin ve yumuşak bir şekilde sürdürür.

No. 7 Gratias agimus tibi. Koro. Koro ve bütün orkestra için.

Bach bu bölümün temasını, aynı sözlerin Almancasıyla birlikte BWV 29 eser sayılı kantatının ilk bölümünde de kullanmıştır. “Sana şükrediyoruz Tanrım” diye başlayan basların ardından, tüm koro ve orkestra dalga dalga yükselerek görkemli bir bitişle noktalılır.

No. 8 Domine Deus. Düet. Soprano ve tenor solo, flüt solo, yaylı sazlar ve sürekli bas için.

Bölümün sözleri Baba, Oğul ve Kutsal Ruh'un birliği üzerinedir. Bach düet boyunca yine bazı matematiksel sembollerle bu üçlü birlikteliği vurgulamıştır. Öncelikle flütün çaldığı tema, kemanlar tarafından tekrarlanır ve tekrar flüte döner. Bu çalgıda üçüncü kez duyulduktan sonra devam eder. Soprano ve tenorun düeti, farklı ses renkleri, yer yer sıkı taklitleri, paralel hareketleriyle Baba ve

Oğul'un uyumunu sergiler. Doksan ölçü süren bölüm (3x30), doksanbirinci ölçüden başlayarak sonraki bölüme bağlanmak üzere yeni bir harekete başlar ve flüt soloyla sona erer.

No. 9 Qui tollis peccata mundi. Koro. Koro, flüt I/II, yaylı sazlar ve sürekli bas için.

Sözler, İsa'nın tüm insanların günahlarını yüklediği inancının bir ifadesidir. Önceki bölümün aksine son derece mistik bir koro parçasıdır. Ancak bir süre sonra koronun dikey hareketine karşı iki flütün yaptığı paralel hareket, sislerin arasından görülen umut ışığı gibi gelir. Sanki çarmıha gerilmekle birlikte günahların uçup gitmesinin bir anlatımı verilmiştir. Bach, BWV 46 eser sayılı kantatının giriş müziğinin bir kısmını burada da kullanmıştır.

No. 10 Qui sedes ad dextram Patris. Arya. Alto solo, obua d'amore solo ve sürekli bas için.

İsa'nın gökyüzünde, Baba'sının sağında oturduğunu bildiren sözlerin kullanıldığı bölüm Bach'ın tipik bir kantat veya pasyon aryasıdır. Alto ve obua d'amore arasındaki diyalog, tüm bölüm boyunca sürer. Aryanın daha önce başka bir yerde kullanılmış olduğunu düşündürecek bazı ipuçları varsa da, bu konuda hiçbir bilgimiz yok. Ana temanın çok farklı anlamdaki sözler için hiç değiştirilmeden kullanılması, bazı müzik tarihçilerine, Bach'ın bu motifi önceki kaynaktan çok belirgin bir ifade için yinelemiş olabileceğini düşündürüyor.

No. 11 Quoniam tu solus sanctus. Arya. Bas solo, korno, fagot I/II ve sürekli bas için.

Bu bölümün sözleri, arada hiç durmadan çalınan bir sonraki koro bölümüyle yakından ilgilidir. Baba, Oğul ve Kutsal Ruh birlikteli-

gi iki bölüm boyunca değişik şekilde vurgulanır. Aryada tenor sesi temsil eden korno, solo ses olan bas ve bu ikiliye eşlik eden fagotlar, tüm bölüme ilahi bir hava verir. Aryaya bağlanan koro bölümüyle bu hava iyice pekiştirilir.

No. 12 Cum Sancto Spiritu. Koro. Koro ve bütün orkestra için.

Bölümün başlamasıyla birlikte tempo hızlandığında, trompetlerin katılımıyla birlikte yeniden ilahi görkemi hissetmeye başlarız. Bölümün içinde, koronun tek başına seslendirdiği füğ bölümü, Bach'ın bu eserde sık sık başvurduğu kompozisyon yöntemlerinden biridir. Koroya orkestranın katılması, önce yaylı sazlar ve tahta nefesliler, daha sonra da trompetler ve timpani şeklinde gerçekleşir. Bach'ın 1733'te eserini bu noktada bitirdiğini anımsarsak, bölüm boyunca kendini hissettiren final atmosferini daha kolay açıklayabiliriz.

No. 13 Credo in unum Deum. Koro. Koro, keman I/II ve sürekli bas için.

“Tek bir Tanrı'ya inanıyorum” sözlerinin kullanıldığı bölüm gerek kompozisyon, gerekse sembolik kullanımlar yönünden tipik bir Bach bestesidir. Bölüm yedi sesli bir füğdür ve temelde yalnızca sürekli bas eşliği ve koro için planlanmıştır. Ancak yedi sesi aynı koro içinde oluşturma, her partiyi eşit duyuramama sorunlarını da beraberinde getireceğini göz önünde bulunduran Bach, adeta koronun bir parçası gibi kemanlara da yer vermiştir. Bölümdeki keman partileri koroyu desteklemek için yazılmamış, onun bir parçası, bir elemanı gibi düşünülmüştür.

Ana tema, Lutherci Kilisede de kullanılan eski bir “Credo” ezgisi üzerine oluşturulmuştur. Tenorlarda bir ölçü boyunca tutulan ilk sesin (“Cre” hecesi) altında, sürekli bas partisi, “la” sesinden baş-

layarak aynı ölçü içinde aşağıya doğru inen yedi ses çalar. Bunun sembolik anlamının, dünyanın yaratılışındaki yedi gün olduğu düşünülebileceği gibi, Yeni Ahit'in, Vahiy bölümünde (1;4) söz edilen yedi kilise topluluğu olduğu da düşünülebilir. Ayrıca dini metinlerde yedi rakamının her zaman özel bir önemi olduğu da bilinir.

Bach'ın kontrpuan yazısına en güzel örneklerden birini oluşturan bölümün sonu, bir final havasıyla noktalanmaz ve hemen sonraki parçaya bağlanır.

No. 14 Patrem onnipotentem. Koro. Koro ve bütün orkestra için.

Bir önceki bölümde kullanılan sözlerin değişik ifadelerle tekrarlandığı bölümde, orkestranın tümüyle kullanımı törensel havayı pekiştirir. Bach bu bölüm için BWV 171 eser sayılı kantatının ilk bölümünün müziğini temel almıştır. No. 13'ten sonraki bölümlerin ne zaman bestelendiğini kesin olarak bilmiyoruz, ama eser bugünkü şeklini büyük olasılıkla bestecinin yaşamının son yıllarında almıştır.

No. 15 Et in unum Dominum. Düet. Soprano ve alto solo, obua d'amore I/II, yaylı sazlar ve sürekli bas için.

İsa'nın Tanrı'nın oğlu olduğunu, ışıktan ışık olarak dünyaya indiğini vurgulayan sözler Bach tarafından bir düetle olabildiğince açık vurgulanmak istenmiştir. Öncelikle bölümün girişinde obuaların seslendirdiği ve sonradan solistlere gelen temanın ilginç bir yapısı var. Bir kanon girişi gibi başlayan bu tema, hangi iki partide gelirse gelsin, hep aynı şekilde tekrarlanır. Yani bir temanın diğer partilerde tekrarlanması yerine, iki partinin birlikte temayı oluşturması söz konusu. Bu doğal olarak metindeki İsa ve Tanrı birlikteliğini vurgulamak için düşünülmüştür. Ancak bazı kaynak-

lardan, Bach'ın bu temayı BWV 213 eser sayılı dindışı kantatındaki bir aşk düeti için düşünüp sonradan kullanmadığını öğreniyoruz. Temelinde dünyevi bir düşünce yatsa bile, bestecinin iki farklı düşünceyi büyük bir ustalıkla birleştirdiğine tanık oluyoruz.

No. 16 Et incarnatus est. Koro. Koro, keman I/II ve sürekli bas için.

Gökyüzünden gelen İsa'nın, bakire Meryem aracılığıyla doğuşunun anlatıldığı bölüme son derece sakın ve yumuşak bir atmosfer hakim. Yalnızca kemanlar ve sürekli bastan oluşan orkestra, tipik bir eşlikle yetinmiyor. Kemanlarda duyulan, sekizlik notalardan oluşan ve her ölçü içinde yukarıdan aşağıya doğru hareket eden motif, sanki İsa'nın gökyüzünden yeryüzüne inişini anlatır gibidir. Aslında gökyüzünün ilahi ortamına alışık olan bu yüce varlık, üstlendiği kutsal görevini yerine getirmek için insan görünümüne bürünmeyi kabullenir. Ayrıca bölümün kırkdokuz ölçü olması da (7 x 7) bir başka sembol olarak karşımıza çıkıyor.

Christoph Wolff, bu bölümün büyük olasılıkla Bach'ın bestelediği son koro eseri olduğunu belirtiyor.

No. 17 Crucifixus. Koro. Koro, flüt I/II, yaylı sazlar ve sürekli bas için.

Çarmıha gerilme olayının anlatıldığı bölüm, bestecinin BWV 12 eser sayılı kantatının girişi üzerine kurulmuştur. Bestecinin Weimar dönemine ait olan (1714) bu yapıt da, üzüntüyü ve hüznü vurgulayan metin üzerine bestelenmişti. Koroya eşlik eden çalgıların her zaman olduğu gibi ustaca seçildiği bölüm boyunca her şey, derin bir üzüntüyü, sonsuz bir acıyı vurgular gibidir.

No. 18 Et resurrexit. Koro. Koro ve bütün orkestra için.

İsa'nın çarmıha gerilişinin üçüncü gününde dirilişinin ve Baba'sının sağında oturduğunun anlatıldığı bölümde, eserin başından be-

ri sık sık karşılaştığımız gibi, Bach yine tüm orkestrayı ustaca kullanarak göksel dünyayı gözlerimizin önüne sermiş, ilahi atmosferi duymamızı sağlamıştır. Bölümün başında duyduğumuz tema bir çeşit "leitmotiv" gibi kullanılmıştır. Kendi içinde bir çıkışı ve üçleme ile bir hareketi barındıran motif dirilişi simgeler.

No 19 Et in Spiritum Sanctum. Arya. Bas solo, obua d'amore I/II ve sürekli bas için.

Bir kez daha Baba, Oğul ve Kutsal Ruh birlikteliğinin vurgulandığı bölüm için yine dünyadışı bir anlatımı vurgulamak için bas solo ve iki obua seçilmiştir. Aryanın girişinde duyulan temanın, önceki bölümde olduğu gibi yönlendirici bir karakteri var.

No. 20 Confiteor. Koro. Koro ve sürekli bas için.

Vaftiz ile günahlardan arınmanın mümkün olduğunun vurgulandığı bölüm, bir sonraki parçayla birlikte kesintisiz olarak seslendirilir. Beş sesli füğ olarak başlayan bölüm 15. ve 16. yüzyıldaki polifonik yazıyla büyük benzerlikler gösteriyor. Daha çok bir moteti andırması, sürekli bas partisinden başka eşliğin kullanılmamasına da bağlı.

No. 21 Et exspecto resurrectionem. Koro. Koro ve bütün orkestra için.

Yeniden dirilişe ve sonsuz yaşama olan inancı anlatan bölüm başladığında, önceki parçanın yumuşak ve sakin havası yerini kasvetli ve sıkıntılı bir anlatıma bırakıyor. Ancak aniden temponun değişimiyle sonsuz yaşamın müjdelenmesini vurgulayan törensel hava bu bölüme hakim oluyor. Bach bu motifi, BWV 120 eser sayılı kantatının ikinci bölümünden almıştır.

No. 22 Sanctus. Koro. Koro (altı sesli) ve bütün orkestra için (önceki bölümlerden farklı olarak üç obua kullanılmıştır).

Tanrı'nın yüceliğinin vurgulandığı bölümün sözlerinin temeli Eski Ahit'teki, "İşaya" bölümünden alınmıştır (6; 1-4). "Kral Uzziya'nın öldüğü yıl, Rabbi yüce ve yüksek bir taht üzerinde oturmakta gördüm ve etekleri mabedi dolduruyordu. Kendisinden yukarıda Seraflar duruyordu, her birinin altı kanadı vardı, ikisiyle yüzünü örtüyor ve ikisiyle ayaklarını örtüyor ve ikisiyle uçuyordu. Ve biri öbürüne çağırıp diyordu: 'Orduların Rabbi kuddüstur, kuddüstur, kuddüstur (Sanctus, Sanctus, Sanctus), bütün dünya onun iz-zetiyle dolu.' Ve çağırmanın sesinden eşiklerin temelleri sarsıldı ve ev dumanla doldu."

Bach bu sözlerin özeti niteliğindeki metni en iyi şekilde vurgulamak için, öncelikle en parlak ve görkemli tonalite olarak kabul edilen re majörü seçmiştir. Ayrıca koroyu altı sese çıkararak altı melegi (Seraflar) sembolize etmiştir. Parçanın yapısı, üç sesli iki koronun birbiriyle diyalogu şeklinde gelişir. Yalnızca bu bölümde kullanılan üç obua, üç trompetle birlikte altı sayısına ulaşılmasını sağlar. Bach eserde dört farklı ritmi değişik partilerde kullanarak, oldukça ilginç bir efekt yaratmış. Temayı dörtlüklerle çalan bir gruba karşılık, üçleme çalan diğer bir grup, bir sekizlik ve dört otuzikilik bir ritim çalan timpani, son olarak da noktalı sekizlik ve onaltılık çalan yaylı sazlar bulunuyor. Bölümün ortasındaki füğ girişi Bach'ın çok tipik bir anlatım aracı olarak bir kez daha karşımıza çıkıyor.

Bach bu bölümü, 1724 Noelinde çaldırmak için bestelemiş ve sonradan missasına eklemiştir.

No. 23 Osanna. Koro. Koro (Dört sesli iki koro) ve bütün orkestra için.

Bölümün metni, Matta 21:9'dan alınmıştır: "Osanna (Kurtar! Yüce-

lik Sana!) Davut oğluna. Rab'bin adıyla gelen kutludur. En yüce-lerde Osanna!"

Dört sesli iki koronun kullanımıyla elde edilen sekiz ses, yapıttaki görkemi en iyi şekilde ortaya koyuyor. "Osanna! Osanna!" haykırışıyla başlayan ve ardından tüm koro ve orkestraya yayılan neşe ve coşku, bölüm boyunca kendini hissettiriyor.

No. 24 Benedictus. Arya. Tenor solo, flüt solo ve sürekli bas için.

Bir önceki bölümün sözlerine çok benzer bir içeriği olan aya, Bach'ın çok tipik bir ayaasıdır. Yumuşak ve sakın ifadesiyle İsa'nın insan yanını vurgulamak ister gibidir. Bölümün ardından Osanna tekrar söylenir ve böylece, iki gökyüzü tablosu arasında, dünyadan bir kesitle karşılaşırız.

No. 25 Osanna. No. 23'ün tekrarı.

No. 26 Agnus Dei. Arya. Alto solo, keman I/II ve sürekli bas için.

Eski Ahit'te, İşaya 53'te dünyanın günahlarının hiç suçu olmayan tıpkı bir kuzu gibi biri tarafından üstlenileceğini ayrıntılarıyla anlatır. Yeni Ahit'te de pek çok kez aynı anlatıma rastlanır. Missaların çok tanınmış bir bölümünü oluşturan "Agnus Dei" (Tanrı'nın Kuzusu) ifadesi, pek çok besteci tarafından büyük bir ustalıkla işlenmiştir. Bach'ın bestesi de bunların başında gelir. Tıpkı *Matthäus Pasyon*'daki alto ayaası gibi (Erbarne dich, mein Gott; No. 39), bu bölümde de kemanların eşliğindeki alto, müzik tarihinin en duygu ayaalarından birini seslendirir.

Bach, eserini daha önce de başka kantatlarında kullanmıştır (BWV 11, BWV Ek 196).

No. 27 Dona nobis pacem. Koro. Koro ve bütün orkestra için.

Missaların sonundaki barış çağrısı için Bach, yedinci bölümde

kullandığı temayı seçmiştir. Değişik sözlerle bir kez daha yinelenen ve törensel havayı en iyi şekilde yansıtan bölüm, müzik tarihinin dev anıtlarından birini taçlandırır.

BWV 243 Magnificat

Bach, Leipzig'deki ilk Noel'i olan 1723 Aralığında, kentteki geleneksel ayin düzeni içinde, olabildiğince yeni eserlerini çaldırmaya özen gösteriyordu. Bunun en önemli nedeni, Hristiyan inanışına göre en kutsal dönem olarak kabul edilen Noel'de, kentteki kiliselerde çok yoğun bir ayin düzeni hüküm sürerdi. Örneğin 1723 Noelindeki ayinlerin saatlerine, kiliselere göre dağılımına ve çalınan eserlere baktığında, daha iyi anlaşılıyor: 25 Aralık 1723'te (Noel'in I. günü) Thomas Kilisesi'nde sabah saat yedideki ayinde *BWV 63* eser sayılı bir kantat (büyük olasılıkla Weimar'da bestelenmiş) ve *BWV 238 Sanctus* (yeni eser) seslendirilmiş. Aynı gün saat dokuzda Üniversite Kilisesi olarak da adlandırılan Paulin Kilisesi'nde *BWV 63 Kantat* tekrarlanmış. Saat onüçte Nikolai Kilisesi'ndeki ayinde *BWV 63 Kantat* ve *BWV 243a Magnificat* (konumuz olan *Magnificat*'ın ilk şekli) seslendirilmiş. Noel'in II. gününde (26 Aralık), bu kez Nikolai Kilisesi'nde gerçekleşen sabah ayininde *BWV 40 Kantat* (yeni eser) ve *BWV 238 Sanctus* seslendirilmiş, Thomas Kilisesi'nde öğleden sonra yapılan ayinde *Magnificat* ve *BWV 40 Kantat* tekrarlanmış. Böylece kentin iki ana kilisesinde aynı eserler dönüşümlü olarak çalınmış.

Bach'ın dehasının tüm izlerini taşıyan en önemli eserlerden biri olan *Magnificat*'ın sözleri, Luka İncilinde "Meryem'in İlahisi" olarak anılan bölümden alınmıştır (1:46-55): "Canım Rab'bi yüceltir ve ruhum Kurtarıcım Tanrı'da kıvanç bulur. Çünkü O alçakgönüllü hizmetçisinin durumunu gördü. İşte bundan böyle bütün kuşaklar bana

mutlu diyecekler. Çünkü güçlü Tanrı benim için yüce işler yaptı. O'nun adı kutsaldır. Acıyı kuşaktan kuşağa kendisinden korkanların üzerindedir. Bileğinin gücüyle egemenlik sağladı. Yüreklerinin tasarıları içinde büyüklenenleri darmadağın etti. Güçlü kişileri tahtlarından aşağı indirdi. Engin yürekliyi yükseltti. Açları güzel şeylerle doyurdu, varlıklıları bomboş gönderdi. Acıyı andı, uşağı İsrail'i destekledi. Atalarımıza –İbrahim'e ve soyuna– verdiği bu söz sonsuzluk boyuncadır.”

Bach, 1723'te *Magnificat*'ı çaldırırken, Noel zamanı söylenmesi gelenekselleşmiş bazı koralleri de eserin bölümleri arasında seslendirmişti. Özellikle Thomas Kilisesi'ndeki seslendirmede, bu bölümler ikinci bir koro tarafından ve başka bir balkonda seslendirilerek çok etkileyici bir efekt elde edilmişti. O dönemde, Noel zamanında yapılan seslendirmelerde bazı eserler Latince söyleniyordu. *Magnificat* bu yapıtlardan biridir ve sözleri Latince'dir. 1730'lu yıllarda Bach *Magnificat*'ı yeniden gözden geçirdi ve Mi bemol Majör olan yapıtı, Re Majöre aktardı. Böylece eserdeki trompetlerin daha kolay çalmasını ve daha iyi tınlamasını sağlamış oldu. Ayrıca Noel zamanı eklenmiş olan koralleri eserden ayırdı ve blok flütlerin yerine, yan flütler kullandı. Onuncu bölümde trompet yerine iki obua kullandı. Günümüzde BWV 243 eser numarasıyla anılan eser bu haliyle çalınıyor.

No. I *Magnificat*. Koro. Koro (beş sesli – S, S, A, T, B), flüt I/II, obua I/II, trompet I/II/III, timpani, yaylı sazlar ve sürekli bas için.

“*Magnificat anima mea Dominum*” (Canım Rab'bi yüceltir) sözlerinin kullanıldığı bölüm boyunca büyük bir neşe ve coşku vardır. Trompetler ve timpani törensel havayı en iyi şekilde yansıtır. Yaylı sazlarda ve koroda duyulan onaltılık notalar bir heyecanı ve soluk soluğa anlatılan bir müjdenin simgesi gibidir.

No. 2 Et exultavit. Arya. Soprano II solo, yaylı sazlar ve sürekli bas için.

“Ve ruhum Kurtarıcım Tanrı’da kıvanç bulur,” sözleri müzikle en iyi şekilde anlatılmıştır. Sopranoya eşlik eden yaylı sazlarda duyulan motifi Bach genellikle sevinçli bir olay söz konusu olduğunda kullanır. Soprano sustuğu zamanlar kemanlarda duyulan bu motif, anlatılan olayların nasıl bir kıvanca neden olduğunu çok iyi vurgular.

No. 3 Quia respexit. Arya. Soprano I solo, obua d’amore ve sürekli bas için.

“Çünkü O, alçakgönüllü hizmetçisinin durumunu gördü,” cümlesiyle başlayan bölüm, Bach’ın başyapıtlarından biridir. Tüm sanat tarihinde, Meryem’i böylesine saf, alçakgönüllü ve tertemiz görebildiğimiz başka bir tablo neredeyse hiç yoktur. Yüzyıllar boyunca pek çok ressamın, Meryem’i olabildiğince masum ve aynı zamanda kutsanmış olarak tasvir etmeyi denemesine karşın, belki de hiçbirinin Bach’ın bu aryada çizdiği kadar başarılı bir portre yaratmadıklarını söylemek fazla abartılı olmayacaktır. Obua d’amore’nin hüzünlü tonu ve sopranonun tertemiz tınsının birlikteliği, gözlerimizin önünde gerçek bir “Kutsanmış Meryem” canlandırır. Aryanın ortasında duyulan “Bundan böyle bana mutlu diyecekler,” cümlesi, sonraki bölüme bağlanıldığı anda bir anlam kazanır.

No. 4 Omnes generationes. Koro. Koro (beş sesli) ve orkestra için (trompetler ve timpani yok).

Koronun “Bütün kuşaklar” diye haykırışı önceki cümleyi anlamlı kılar ve “İşte bundan böyle bütün kuşaklar bana mutlu diyecekler,” cümlesi tamamlanmış olur. Bu bölümde orkestranın başlıca görevi koroyu desteklemektir. İlk bölümde olduğu gibi neşeli bir

hava hakimdir. Ancak iki kelimenin sürekli olarak yinelenmesi, Meryem'in kutsanmasının sonsuza dek süreceğini vurgulamak içindir.

No. 5 Quia fecit. Arya. Bas solo ve sürekli bas.

“Çünkü güçlü Tanrı benim için yüce işler yaptı. O'nun adı kutsaldır,” sözleri, eserdeki en önemli iki cümle olarak görünmesine karşın, Bach bunları sadece sürekli bas tarafından desteklenen bas soloya söyletir. Böylesine anlamlı sözlerin daha karmaşık bir kompozisyon içinde değerini yitireceğini düşündüğü için her zaman kullandığı bazı sembollerle kelimelerin altını çizmeyi uygun görmüş olmalıdır. Öncelikle bas sesin daima ilahi ve dünya ötesi bir anlam taşıdığını unutmamak gerekiyor. Ayrıca Bach'a göre, müziğin temelinde her zaman sürekli basın bulunduğu da düşünülürse, aryanın anlamı daha iyi kavranabilir. Bununla beraber, bas partisinin son derece çocuksu ve neşeli bir ezgisi olması, tüm bölüme genel bir huzurun hakim olmasını sağlar.

No. 6 Et misericordia. Düet. Alto ve tenor solo, flüt I/II, yaylı sazlar ve sürekli bas için.

“Acıyı kuşaktan kuşağa kendisinden korkanların üzerindedir,” cümlesinin metin olarak kullanıldığı bölüm, bizleri yine gökyüzüne götürmekle birlikte, bu kez yaylı sazlara eşlik eden flütler, anlatılanları tatlı bir ninniye dönüştürüyor. Bağışlayan ve affeden Yaratıcı'nın verdiği rahatlık iki solistin partilerine de yansımıştır.

No. 7 Fecit potentiam. Koro. Koro (beş sesli) ve bütün orkestra için.

“Bileğinin gücüyle egemenlik sağladı. Yüreklerinin tasarıları içinde büyükenleri darmadağın etti,” sözlerinin kullanıldığı koro bölümü, ilk cümlelerin vurgulanmasıyla başlar. Gücün simgelen-

mesi için tekrarlanan motifler, trompetler ve timpani tarafından da duyurulur. Bölümün geneline korku değil, bir güven havası hakimdir.

No. 8 Deposuit potentes. Arya. Tenor solo, yalı sazlar ve sürekli bas için.

Bach, *Magnificat*'ta belki de en çok bu bölümde sözleri müzikle desteklemeye özen göstermiştir. Aryanın başında yaylı sazlarda duyulan aşağıya doğru inen motif, "Güçlü kişileri tahtlarından aşağı indirdi," cümlesinin müzikal anlatımı gibidir. Bölümün sonuna doğru ölçü ölçü yükselen tema da, engin yürekliğin yükseltilmesini vurgular.

No. 9 Esurientes. Arya. Alto solo, flüt I/II ve sürekli bas.

Bu bölüm de mutlu ve neşeli bir temayla başlar. İki flütün sunduğu tema, hem "Açları güzel şeylerle doyurdu," (ilk dört ölçü) hem de "Varlıklıları bomboş gönderdi," cümlesini (dördüncü ölçüden sonra aşağı inen motif) anlatan motiflerle örülmüştür. Alto sesin seçilmiş olması, bu sakın aryadaki uyarı tonunu vurgulamak ister gibidir.

No. 10 Suscepit Israel. (Koro üç sesli, S, S, A), obua I/II, yaylı sazlar ve sürekli bas için.

"Acıyıştını andı, uşağı İsrail'i destekledi," cümlesi kadınlar koro-sundan yankılandıktan bir süre sonra, son derece 'piano' olarak giren iki obua, bir anda bölümün tüm havasını değiştirir. Böylece bir ağıt olmaktan kurtulan parça, hüznü havasını sürdürse bile, umutların yeşerebileceğini anlatmak ister gibidir.

No. 11 Sicut locutus est. Koro. Koro (beş sesli) ve sürekli bas için.

Koronun sürekli bas eşliğinde seslendirdiği, "Atalarımıza -İbra-

him'e ve soyuna– verdiği bu söz sonsuzluk boyuncadır,” sözleri basit bir ilahi anlatımıyla yazılmıştır. Biraz sonra gelecek görkemli atmosferden önce, kendi halinde bir dua gibidir.

No. 12 Gloria patri. Koro. Koro (beş sesli) ve bütün orkestra için.

Meryem'in İlahisi olarak adlandırılan kısmın sözleri bir önceki bölümle bitmesine karşın, Bach eserin sonunda “Baba, Oğul ve Kutsal Ruhu” bir kez daha yüceltir. Bunu da her zaman olduğu gibi koronun ve orkestranın tüm görkemiyle yapar. Ayrıca eserini başladığı müzikle bitirdiğini, bu kez sözlerle vurgulamak ister ve bu yüceltmenin “başlangıçta olduğu gibi şimdi ve sonsuzluğa dek” süreceğini tekrarlamış olur. Böylece *Magnificat* başladığı sevinçli ve coşku dolu atmosferiyle son bulur.

Org Eserleri

Bach yaşadığı dönemde, tüm müzik çevrelerince olağanüstü yetenekli bir orgcu olarak tanınıyordu. Bu konuda kimsenin en küçük bir kuşkusu yoktu. Zaman zaman bestecinin eserlerini “eski moda” bulan ve kontrpuanın dar kalıpları arasına sıkışıp kalmakla suçlayanlar bile, onun org çalmadaki ustalığını hakkında hiçbir olumsuz değerlendirme yapmıyordu. Gerçekten de Bach'ın ilk göz ağrısı olan org, yaşamı boyunca en iyi çaldığı ve en iyi tanıdığı çalgı olma özelliğini korudu.

Eisenach'ta geçen çocukluk günlerinde, kentin müzik yaşamında önemli bir rol oynayan bestecinin büyük kuzeni Johann Christoph Bach'ın, org yapımı ve tamiri konusunda çok deneyimli bir uzman olması, belki de farkında olmadan, henüz on yaşına bile gelmemiş olan küçük Bach'ın, bu dev aleti yakından tanımasına yardımcı olmuştu.

Büyük olasılıkla, Johann Christoph'un yapımı ve tamiriyle ilgilendiği orgların tüm parçalarını tanıma ve görme olanağı bulan Bach, çocukluğunun bir çeşit oyuncacı gibi gördüğü bu çalgıya olan ilgisini yıllar geçtikçe arttırmış ve ustalığını geliştirmişti. Bestecinin org çalmadaki ustalığının bir çeşit efsaneye dönüşmesini sağlayan en büyük etkenlerden biri de, doğaçlama yeteneğiydi. Büyük olasılıkla org eserlerinin çoğu, bu türden doğaçlamalar sırasında ortaya çıkmış ve daha sonra kâğıda geçmişti.

Mesleğe ilk başladığı yıllarda, özellikle Arnstadt, Mühlhausen ve Weimar'da orgcu olarak çalıştığı için, bu dönemde bestelediği eserlerin büyük bir çoğunluğu org içindir. Ancak Bach yaşamının sonuna dek org eserleri bestelemeyi sürdürmüştür. Bach'ın org eserlerini iki büyük gruba ayırabiliriz: Birinci gruba kiliselerde ayin sırasında çaldığı ve çoğunluğu koraller üzerine bestelenmiş eserler girer. Bunlar Lutherci ayinler sırasında, yüzyıllardır söylenegelmiş korallerin melodilerinden esinlenmiştir ve büyük çoğunluğu ilk dönemlerde bestelenmiştir. İkinci grupsa kiliseyle ilgili olmayan yapıtlardır. Bach tüm yapıtlarında olduğu gibi, org için yazdığı eserlerde de kendinden önceki ustaların neler yaptığını derinlemesine incelemiş, onlar üzerinde çalışmış ve bu formların en kusursuz örneklerini yaratarak bir anlamda doruğa ulaştırmıştır. Bestecinin yaşamını incelediğimiz sayfalarda, org çalışmalarına hayranlık duyduğu Böhm, Reinken ve Buxtehude'yi dinleyebilmek için çok zor şartlarda gerçekleştirdiği gezilere değinmiştik.

Bach'ın aşağıda başlıklar altında incelenen org eserleri, her bölümde, BWV (Bach Eser Listesi) numaralarına göre sıralanmıştır. Bu yüzden eserler, her zaman besteleniş yıllarına göre sıralanmamıştır.

Prelüd ve Fügler

Latince kaçış (fuga) kelimesinden türeyen füğ, taklit ilkesine dayanan bir kompozisyon yöntemidir. Aslında bir form olmaktan çok bir besteleme yöntemi olmasına karşın, özellikle Bach'ın füğlerinin her biri başlı başına birer eserdir. Füglerden önce toccata, passacaglia ve prelüd gibi başka yapıda bölümler çalınarak bir anlamda füge hazırlık yapılır. Bu bölümde inceleyeceğimiz füğlerin öncesinde birer prelüd (giriş müziği) yer aldığı için bu eserler, *Org İçin Prelüd ve Fügler* olarak adlandırılır.

BWV 534 Fa minör (Weimar dönemi veya daha sonrası)

Çok etkileyici ve bir tür çalgısal pasyon müziği olarak adlandırabileceğimiz prelüd, iki bölümlüdür. İkinci bölümde birincinin tekrarını çağrıştıracak temalara rastlanmaz. Beş sesli olan füğün teması dikkat çekici büyük aralıkları içinde barındırır. Fa minör tonda ve belirli bir hüznü barındıran tema zaman zaman La bemol Majör'e modülasyon yaparak daha aydınlık bir etki bırakır. Füğün sonundaki bölüm, prelüdün sonunu çağrıştırır yapıdadır.

BWV 545 Do Majör (Son şeklini Leipzig yıllarında almıştır)

Eserin ilk versiyonu olarak kabul edebileceğimiz (BWV 545a) ve Weimar yıllarında bestelenmiş olan örnekte prelüdün ilk ve son dört ölçüsü yer almaz. Bugünkü şeklini Leipzig yıllarında alan eserin prelüdü boyunca üç motif işlenir (Müzik Örneği 5). Onaltılık notalardan oluşan bu üç motif prelüd boyunca sürekli olarak değişik şekillerde birbirini izler. Üçüncü motif, ikincinin ters çevrilmişidir. Yaklaşık iki dörtlük süren bu motifler sekiz notadan oluşur ve tema oluşturmayacak denli kısadır.



Fügün girişi, *İyi Düzenlenmiş Klavye'nin* I. Defterindeki Do Majör fügü anımsatır. Yukarıya doğru çıkan bir hareketle ve son derece sakın başlayan tema, sonuna doğru bu çıkış hareketini kırarak aşağıya doğru bir iniş yapar.

BWV 548 Mi minör (1727/31)

Bestecinin Leipzig yıllarında bestelediği bu dev yapıt, prelüd ve fügler içinde ayrı bir konuma sahiptir. Her şeyden önce, alışılmışın dışında uzun olması, hem prelüdün hem de fügün diğer örneklerden çok daha karmaşık yapısı, bu yapıta farklı bir anlam kazandırır. Prelüdün bir konçerto girişini çağrıştıran teması (Müzik Örneği 6) eserin başından itibaren farklı havayı duyurur. Teknik



olarak büyük beceri isteyen bu bölümün ardından gelen fügün temasının çok değişik bir yapısı vardır (Müzik Örneği 7). Mi sesinden başlayan tema, iki yöne doğru hareket ederek, tonalitenin beşinci derecesi olan si sesine ulaşır ve bir oktav atlayışın ardından aşağıya doğru inerek fa diyez üzerindeki bir ölçülük trilden sonra



yeniden mi notasına geri döner. Böylece aynı noktadan çıkıp birbirinden uzaklaşan iki farklı motif, yeniden bir araya gelmiş olur. Aynı temanın değişik partilerde, benzer yapıyla tekrarlanmasının ardından, aniden çok farklı bir karakter ortaya çıkar ve bir çeşit ara müziği gibi algılayabileceğimiz gamlar birbirini izler. Böylece bir anlamda füğün sıkı bir disiplin isteyen yazı tarzından uzaklaşma fırsatı doğar. Bölümün sonunda alışılmış füğ yazısının geri dönüşüyle birlikte bu ilginç ve dev yapıt noktalanmış olur.

Toccata ve Fügler, Do minör Passacaglia

Bir tür giriş müziği olarak adlandırabileceğimiz toccata, İtalyanca dokunmak (toccare) kelimesinden türemiştir. Genellikle toccatayı izleyen bir füğ bulunur. Bazı örneklerinde toccataların yazı stili de füğü andırabilir. Bach için toccatalar, teknik becerilerin sonuna dek zorlandığı ve en iyi şekilde sergilendiği bölümlerdi.

BWV 538 Re minör Dor Modunda (1732 yılından önce)

Bach'ın bu eseri, ünlü *Re minör Toccata (BWV 565)* ile karışmaması için, genellikle "Dor Modunda" diye adlandırılır. Çünkü besteci bu eserin toccatasında, re minör tonundan çok, re moduna sadık kalmış ve si bemol yerine si natürel kullanmıştır. Tonal sistemin yerleşmesinden önce kiliselerde kullanılan modlar, sonraları bazı değişikliklerle günümüzde kullanılan tonlara kaynaklık etmişti.

Dor modu, re minöre en yakın olan moddu.

Bach'ın eseri 28 Eylül 1732'de Kassel'deki bir org denemesi sırasında seslendirdiği bilindiği için, besteleniş tarihi olarak en geç 1732 yılı kabul edilmektedir. Tipik bir Bach toccatası olan eser, onaltılık notaların değişik oktavlarda art arda duyulmasıyla başlar. Teknik yönden tam bir gösteri niteliğinde olan eser, bir orgcunun enstrümanı başına oturduğunda elinin altına gelen notaları hemen çalmaya başlamasını anımsatır. Fügün teması re minör tonundadır ve modal yapıdan tamamen uzaktır. Virtüöz karakter bu bölümde de kendini gösterir.

BWV 540 Fa Majör (1714-1731)

Toccatanın 1714'ten hemen sonra, füğün de 1731'den önce bestelendiği sanılmaktadır. Büyük olasılıkla farklı zamanlarda bestelenen bu iki parça sonraki yıllarda Bach tarafından bir arada çalınmaya başlanmıştır.

3/8'lik ölçüde ve BWV 538 *Toccata*'yı andırır bir havada başlayan eserin en önemli özelliği, tüm parça boyunca kendini hissettiren pedal sesin varlığıdır. Tıpkı bir önceki eserde olduğu gibi tema kendi içinde iki yöne doğru gittikçe gelişen bir yapıdadır. Org tekniği açısından çok etkileyici ve büyük beceri isteyen bir yapıdadır. Füg bölümü iki temalıdır. İki tema önce ayrı ayrı, daha sonra aynı anda duyurularak işlenir.

BWV 564 Toccata, Adagio ve Füg Do Majör (Weimar veya Köthen dönemi)

Eserin toccata bölümü Bach'ın klavsen için bestelediği *İtalyan Konçertosu*'nu andırır bir yapıdadır. Kuzey Almanya'da yaygın olan toccata tipine uyar. Adagio, tıpkı *İtalyan Konçertosu*'ndaki ağır bölüm gibidir. Zaman zaman bestecinin keman konçertolarındaki or-

ta bölümleri çağrıştırır. Füg bölümü, Bach'ın teknik beceri isteyen ve bunun olabildiğince sergilendiği örneklerden biridir.

BWV 565 Re minör (1704-1708)

Bach'ın en ünlü org eseri olarak tanınan ve büyük olasılıkla Buxtehude'nin etkisiyle bestelenen toccata, kompozisyon yönünden incelendiğinde daha sonraki örnekler kadar kusursuz değildir. Ancak yapıt, her yönüyle Bach'ın genç ve heyecan dolu org çalışının çok iyi bir yansıması olarak kabul edilir. Besteci daha sonra bu eserini öğrenim amaçlı olarak kullanmamaya özen göstermiştir. Eserin ünlü girişi, bir anda orgda yapılabilecek her türlü beceriyi sergileme heyecanının sonucu gibidir. Füg teması Bach'ın daha sonraki toccatalarını andırır bir havadadır. Burada da teknik becerinin sergilenmesi her şeyin üstünde tutulmuştur. Birbirini izleyen onaltılık notalardan oluşan tema kendi içinde toccatanın başında duyduğumuz motifi barındırır (Müzik Örneği 8).



BWV 582 Do minör Passacaglia (1710/12?)

Bach'ın *Re minör Toccata*'yla birlikte en tanınmış org eseri olarak kabul edilen *Do minör Passacaglia*'nın besteleniş tarihi tam olarak bilinmiyor. Bazı kaynaklar 1710-12 arasında yazıldığını söylerken, bazı müzik tarihçileri eserin 1717'de Dresden'de Fransız orgcu Louis Marchand'la yapılması planlanan org yarışması için bestelendiğini öne sürüyor. Bu sava göre, Bach Fransızların passacag-

lia gelenegine gönderme yaparak, temayı André Raison'un bir eserinden almıştır. Ağır tempolu bir İspanyol dansı olan passacaglia, büyük olasılıkla önce klavsen için bestelenmiştir.

Bas partisinde tek başına duyurulan tema çok belirleyici ve gelişmeye çok açık bir yapıdadır. Bas partisinde hemen hemen hiç değişmeden gelen bu temanın üzerinde, eser boyunca yirmi çeşitleme yer alır. Her çeşitlemede değişik bir yazı tekniği deneyen Bach, kullandığı motifleri de çok farklı karakterde seçmiştir. Bazı çeşitlemelerde ana tema üst partilerde duyurularak, bas partisinde monotonluk kırılmış ve bir anlamda eserde ara müziği karakteri elde edilmiştir.

Üçlü Sonatlar

Bach'ın org için yazdığı üçlü sonatlar, bu alanda yazılmış ender örneklerdendir. Özellikle Arcangelo Corelli'nin eserleriyle doruğa ulaşan üçlü sonatlar genellikle, iki çalgının, sürekli basla (klavsen ve onun sol elini destekleyen viyolonsel) birlikte kullanıldığı yapıtlardır. Bach org için yazdığı üçlü sonatlarda, bu oda müziği ilkesine sıkı sıkıya bağlı kalarak, tek bir enstrümanda, tümüyle birbirinden farklı üç parti kullanmıştır. Büyük olasılıkla 1730'lu yıllarda Leipzig'de bestelenen altı sonat, Forkel'e göre, Wilhelm Friedemann Bach'ın org çalmadaki ustalığını geliştirmesi için düşünülmüştü.

BWV 526 Do minör, II. Sonat

Vivace başlıklı birinci bölüm, üç partinin (üç farklı çalgı olarak düşünmek daha doğru olur) birlikte duyulmasıyla başlar. Üst partide duyulan geniş aralıklı atlamalara, bas partisi bir anlamda destek verir. Bir süre sonra orta partide onaltılık notalarla duyulan

ikinci tema girer. İkinci bölüm *Largo*, alışılmışın aksine majör bir tonda (mi bemol majör) olmasına karşın, ağır bölümlerdeki hüznü içinde barındırır. Bas partide duyulan dördlük notalara, üst partideki uzun sesler eşlik ederken, orta partide onaltılık notalarla kendini hissettiren bir hareket vardır. Son bölüm *Allegro* hareketli bir bas partisi üzerinde tipik bir füğ yazısıdır.

BWV 529 Do Majör, V. Sonat

Birinci bölüm *Allegro* kendi içinde üç bölümlü olarak düşünülmüştür. Bir çeşit fanfanı andıran ve onaltılık notalarla yapılan süslemeler dışında, do majör akorunun seslerinden oluşan ana tema her partide benzer şekilde duyulur. *Largo* başlıklı ikinci bölüm bir çeşit tekrarlı arya formundadır. İki parti arasında devam eden bir düet olarak tasarlanmıştır. Bu bölüm BWV 545 *Do Majör Prelüd* ve Füğ'ün içinde de yer alır. *Allegro* başlıklı son bölüm partiler arasındaki farklı yapıdaki ezgileriyle ön plana çıkar.

BWV 530 Sol Majör, VI. Sonat

Vivace başlıklı ilk bölümün teması üst ve orta partide ünison olarak duyurulur. Daha sonra bu tema çeşitli değişikliklerle bölüm boyunca işlenir. Ancak her işlenişinde dikkatle dinlenildiğinde baştaki temayı yakalamak olasıdır. *Lento* başlıklı ikinci bölüm, bir önceki sonatta olduğu gibi iki parti arasındaki düet üzerine kurulmuştur ve üç bölümlüdür. Son bölüm *Allegro* tipik bir finaldir ve sürekli olarak duyulan ana motifiyle bir rondo'yu çağırıştırır.

BWV 599-644 Das Orgelbüchlein – Org Kitapçığı

Bach'ın oldukça ilginç çalışması Weimar dönemine aittir. Kırkaltı kısa koral düzenlemesinden oluşan yapının büyük bir bölümü, Noel

döneminden Paskalya'ya dek söylenen koraller üzerine bestelenmiştir. Besteci büyük olasılıkla Weimar'daki orgculuk görevine başladıktan sonra, kilisedeki ayinlerde söylenen koralleri derlediği bir org eseri üzerinde çalışmaya başlamıştı. Tıpkı Leipzig'deki ilk yıllarında büyük bir hızla kantatlar bestelemesi gibi, burada da işi gereği kilisede eşlik ettiği koralleri, org için yeniden düzenlemeyi tasarladı. Bach bu eseri üzerine sonraki yıllarda da çalışmış ve "Org .Kitapçığı" başlığını 1720'lerden sonra vermiştir.

Klavsens Eserleri

Bach'ın Leipzig döneminde bestelediği ve 1731-41 yılları arasında yayımladığı *Clavier Übung* (Klavye Çalışması) başlıklı yapıtında, hem klavsen hem de org için çeşitli eserler yer alıyordu. Bu bize, bestecinin klavyeli çalgıları bir bütün olarak düşündüğünü gösteriyor. Ancak günümüzde, özellikle Almanca konuşulan ülkelerde modern piyanonun "Klavier" kelimesiyle ifade edilmesi bazı yanlış anlaşılmalara da beraberinde getiriyor. Bach'ın yaşadığı dönemde bu kelime klavyeli çalgıların tümünü kapsıyordu ve günümüzdeki piyanoların atası sayılabilecek forte-pianolar ancak bestecinin son yıllarında imal edilmeye başlamıştı. Bach org eserleri dışındaki klavye yapıtlarını ya klavsenle ya da ona çok benzeyen klavichordla çalınması için bestelemişti. Bu bölümde inceleyeceğimiz eserler günümüzde hem piyanoyla hem de otantik seslendirmeler söz konusu olduğunda klavsenle çalınıyor.

BWV 992 Si bemol Majör Capriccio (1704)

Bach henüz ondokuz yaşındayken, İsveç Kralı XII. Karl'ın hizmetine girme amacıyla 1704'te yaşadığı toprakları terk eden ağabeyi-

nin ayrılışı için küçük bir klavsen parçası bestelemişti. *Sopra la lontananza del suo fratello diletissimo* (Sevgili Ağabeyin Ayrılışı İçin) başlığını taşıyan eser, bestecinin belli bir duyguyu anlatmadaki ustalığının ne denli genç yaşlarında ortaya çıktığını gösteren en güzel örnektir. Belli bir konuyu ve belli bir duyguyu açığa çıkarmak için bestelenen “Capriccio”lar, hem Bach’tan önceki hem de sonraki besteciler tarafından kullanılmıştır.

Eserin birinci bölümü olan Arya “Ağabeyi yolculuğundan vazgeçirmek için dostlarının gayretleri” başlığını taşıyor. Altılı paralel aralıkla hareket eden iki parti, sakin ve yumuşak bir ezgiyle, tatlı bir dille yalvaran dostları gözlerimizin önünde canlandırır. Bunlar, sanki sürekli tekrarladıkları motifle “Gitme kal,” diye seslenmektedir. İkinci bölümde, “Dostlarının, yabancı topraklarda başına gelebilecek kötülüklere karşı uyarısı”nı duyarız. Gittikçe daha pes seslere inen ezgi, bilinmez ve karanlık geleceği simgeler. Bölümün sonunda, dostların korku dolu çığlığı duyulur. *Adagissimo* tempoda olan üçüncü bölüm, “Dostların Üzüntüsü”nü yansıtır. Dört ölçülük bir tema önce bas partisinde duyulur, daha sonra sekiz kez tekrarlanarak bir *passacaglia*ya dönüşür. Daha önceki bölümde org için yazılmış *BWV 582 Do minör Passacaglia*’da gördüğümüz gibi bu formda, bas partisindeki değişmeyen temanın üzerine her defa değişik çeşitlemeler gelir. Kromatik olarak (yarım ses aralıkla) aşağıya doğru inen ezgi, gittikçe artan ve önlenemeyen bir üzüntüyü anlatır. Dördüncü bölümde “Ellerinden bir şey gelmediğini gören dostlar, yolcuyla vedalaşmaya başlar.” Kuvvetle duyulan akorlar, bir anlamda içleri kan ağlayan dostların üzüntüyü bir kenara bıraktığını ve elden geldiğince metanetle dostlarını kucakladıklarını anlatır. Son bölümde ise, “Posta arabasının bo-

rusunu taklit eden bir füğ" duyarız. Bütün uyarılar ve çabalara rağmen, ağabey yola çıkmıştır. Posta arabasının borusu duyulmakta, tekerlekler dönmektedir. Son derece ritmik bir tema füğ olarak işlenir.

Bu küçük eser, Bach'ın bestecilik yaşamının henüz ilk yıllarında bile elde etmek isteği etkiyi nasıl kolaylıkla sağlayabileceğini gösteriyor. Bu kısacık capriccio'yu dinledikten sonra, insan Bach'ın pasyonlarda gözlerimizin önünde canlandığı tabloları daha kolay kavrayabiliyor. Bach'ın Ohrdurf'taki ağabeyi Johann Christoph için bestelediği bir başka *Capriccio* (BWV 993) daha vardır. Tek bölümlü ve füğ karakterinde olan bu eser, bazı kaynaklarda önceki *Capriccio*'yla aynı tarihlerde, bazı kaynaklarda da 1720'li yıllarda bestelenmiş olarak gösteriliyor.

Envansiyonlar ve Senfoniler

Bach yapıtlarının neredeyse hepsini, kendinden önceki bestecilerin yüzyıllardır kullanageldiği formlarda yazmasına karşın, envansiyonlar ve senfoniler bu kuralın dışında kalır. Tümöyle eğitim amacına yönelik olarak bestelenen bu eserler (çoğunlukla "Senfoniler" yerine "Üç Sesli Envansiyonlar" ifadesi de kullanılır), yazıldıkları amaca hizmet etmeyi hâlâ sürdürmektedir. Bach'ın Köthen yıllarında, oğlu Wilhelm Friedemann'ın müzik eğitimine katkıda bulunmayı düşünerek bestelediği bu yapıtlar "Aufrichtige Anleitung" (Doğru Yönlendirme) başlığıyla bir araya getirilmişti. Bach eserin önsözünde iki ve üç partili olan bu eserleri çalma tekniğini geliştirmek, her sesi eşit olarak duyurabilmek ve şarkılayarak çalmayı öğretebilmek için bestelediğini açıklıyordu. Türkçeye "Buluş" olarak çevirebileceğimiz envansiyon başlığı, eserlere büyük olasılıkla, kısacık parçalar içinde bile

çalma tekniğine ait ufak ama önemli ipuçlarını keşfedebilmeye olanak sağladıkları için verilmişti. Onbeş Envansiyon (İki Sesli) ve Onbeş Senfoni (Üç Sesli Envansiyon) besteleyen Bach, her iki grupta da aynı ton sırasını kullanmıştır: Do Majör, Do minör, Re Majör, Re minör, Mi bemol Majör, Mi Majör, Mi minör, Fa Majör, Fa minör, Sol Majör, Sol minör, La Majör, La minör, Si bemol Majör, Si minör.

Envansiyonlar BWV 772-786

Do Majör tonundaki ilk envansiyonun teması eserlerdeki ana düşünceyi en iyi anlatabilecek yapıdadır (Müzik Örneği 9). Onaltılık esle başlayan tema, ikinci ölçünün ilk onaltılık notasına dek sürer



ve iki temel yapı taşından oluşur. Bu iki temel parça, eser boyunca iki partide de sürekli olarak işlenir ve birbirini taklit eder. *Do minör* ikinci envansiyon, üst partide başlayan ve ikinci partide tekrarlanan tipik bir kanon yazısıdır. *Re Majör* üçüncü envansiyon minyatür yapısına karşın, üç parçalı bir sonat bölümü gibidir. Eserlerin tümünde olduğu gibi, partiler arasındaki sıkı taklit hemen dikkat çeker. *Re minör* dördüncü envansiyon hareketli ve geniş bir aralığı kapsayan temasıyla akılda kalır. *Mi bemol Majör* beşinci envansiyon, iki temalı füg olarak düşünülmüştür. Birlikte duyurulan iki tema, farklı partilerde bölüm boyunca işlenir. *Mi Majör* altıncı envansiyon üç bölümlü yapısıyla öne çıkar. İki parti birbirine karşı olarak hareket etmeye başlar. Üst parti bir onaltılık geç başladığı için, sürekli bir senkop, eserde karar verilen

noktaları beklenir kılar. Onbeş envansiyon içinde en uzun olanıdır. *Mi minör* yedinci envansiyon, içe dönük bir yapıdadır ve iki parti arasındaki tatlı bir düet gibidir. *Fa Majör* sekizinci envansiyon, parlak ve canlı temasıyla en tanınmış bölümlerin başında gelir. Bölüm boyunca iki parti arasında kıyasıya bir yarış sürer. *Fa minör* dokuzuncu envansiyon, duygulu ve hüzünlü bir ezgiyle başlar. İki parti aynı anda başlayarak birbiri içinden çıkmış izlenimi veren temalarını sergiler. *Sol Majör* onuncu envansiyon, yine canlı bir ezgiyle başlar. Parçaya hakim olan triller hemen dikkat çeker. *Sol minör* onbirinci envansiyon, bu dizideki minör örneklerde olduğu gibi hüzünlü bir temaya sahiptir. Yer yer duyulan kromatik yürüyüşler bölümün karakteristik özelliğidir. *La Majör* onikinci envansiyon, canlı, hareketli ve teknik beceri isteyen bir temayla başlar. İki sesli bir füğ havasındadır. *La minör* onüçüncü envansiyon, içten ezgisiyle bir arpej çalışması gibidir. *Si bemol Majör* ondördüncü envansiyon, süsleme notalarıyla zenginleşen ilginç ezgisiyle dikkat çeker. İki parti aynı anda başlar. *Si minör* onbeşinci envansiyon, küçük bir füğdür. İki sesli yapısıyla ve süsleme notalarıyla öne çıkar.

Senfoniler BWV 788-801

17. yüzyılda, çoksesli kompozisyonlar genel olarak senfoni diye adlandırıldığı için, Bach üç partili yapıda tasarladığı eserlerini bu şekilde isimlendirmiştir. Günümüzde daha çok “Üç Sesli Envansiyonlar” olarak adlandırılan yapıtlar, önceki diziyle aynı ton sırasını izler.

Do Majör birinci senfoni, tıpkı *Do Majör* envansiyon gibi, onaltılık bir figürle başlar ve tüm partilerde aynı hareket göze çarpar. *Do minör* ikinci senfoni, ilk bölümdeki canlı havayla kontrast

oluşturur. Sakin ve huzurlu bir ezgisi vardır. *Re Majör* üçüncü senfoni, ilginç temasıyla dikkat çeker. İki küçük motiften oluşan tema, bölüm boyunca yinelenir. Bir sekizlik esin ardından gelen iki onaltılık ve üç sekizlikten oluşan tema, kalıplar halinde tüm partilerde duyulur (Müzik Örneği 10). *Re minör* dördüncü senfoni, kromatik hareketleri ve sürekli yapısıyla dizinin en karmaşık ese-



ri sayılabilir. *Mi bemol Majör* beşinci senfoni, bas partisinde duyulan inatçı bir motife uymayarak, huzurlu ve sakin bir düet sürdüren diğer iki partisyle dikkat çeker. Bas partisi zaman zaman eserin yumuşak havasına uysa bile, her zaman inatçı bir yapıdadır. *Mi Majör* altıncı senfoninin, ilk senfoniye andıran yapısıyla parlak ve açık bir havası vardır. *Mi minör* yedinci senfoni, üç partide birden işlenen duygulu temasıyla, Bach'ın kontrpuan yazısını ne denli ustaca kullandığına en güzel örneklerden birini oluşturur. *Fa Majör* sekizinci senfoni, ikinci senfoniye çağrıştıran bir ezgiyle başlar. Kısacık parçanın tümüne neşeli bir hava hakimdir. *Fa minör* dokuzuncu senfoni, dizinin en uzun bölümüdür. Üç ayrı teması vardır (Müzik Örneği 11). İlk iki partide duyulan iki temanın ardından, otuzikilik notalarla ayrı bir anlam kazanan üçüncü tema da duyulur. İkinci tema *BWV 12 Kantat*'ı çağrıştıırır. Sözsüz bir pasyon aryasıyla karşılaşmış gibi oluruz. *Sol Majör* onuncu senfoni, hızla birbirini izleyen üç bağımsız partiyle dikkat çeker. *Sol*



minör onbirinci senfoni, temasındaki gölgeli hava ve ezginin geniş aralıkları kapsamasıyla öne çıkar. *La Majör* onikinci senfoni, teknik olarak beceri isteyen yapısı ve neşeli temasıyla tipik majör karakterdedir. *La minör* onüçüncü senfoni, lied karakterindeki teması ve melankolik tınısıyla diğerlerinden ayrılır. *Si bemol Majör* ondördüncü senfoni, oktav atlamaları, sıkı taklitleri ve kontrpuan yazısıyla kendini belli eder. *Si minör* onbeşinci senfoninin, onbeşinci envansiyonu çağrıştıran bir havadadır. Üç değişik karakterde teması vardır. Özellikle üçüncü tema, teknik yönden tam bir gösteri şekline dönüşmeye uygundur.

Envansiyonlar ve senfoniler, Bach'ın, her yönden ne denli büyük bir besteci olduğunu gösterir. Son derece basit ve iddiasız eserler olmalarına karşın, her birinin temelinde yatan fikir ve bu fikrin ustaca işlenmesi, yapıtlara tam anlamıyla bir başyapıt özelliği kazandırır; ve insan bu olağanüstü güzellikteki eserlerin, piyano öğrencilerinin etütleri olmaktan daha fazlasını hakkettiğini düşünmeden edemez.

Fransız Sütleri

Çeşitli dansların çalgı eseri olarak bir araya toplanmasından oluşan sütler, 16. yüzyıldan beri kullanılıyordu. Bunların kullanılması özellikle Bach'ın çağında fazlasıyla yaygındı. Sütlerin vazgeçilmez parçaları kabul edilen dört temel dans şunlardı: *Allemande* (4/4'lük, sakın ama akıcı bir tempoda), *Courante* (3/4'lük, canlı bir karakterde), *Sarabande* (3/4'lük, ağır tempolu) ve *Gigue*. Bu dansların arasına değişik yapıda ve karakterde danslar eklenerek sütler elde ediliyordu.

Bach'ın altı *Fransız Süiti*'nin, bu isimlendirmeyi kime borçlu olduğunu bugün tam olarak bilmiyoruz. Besteci eserlerini Fransızca olarak "Klavyen için Sütler" diye adlandırmış ve Köthen yıllarında bestelemiştir. Yapıtların bir kısmı, bestecinin karısı Anna Magdalena için küçük parçaları not ettiği *Anna Magdalena'nın Nota Defteri* adlı derlemede yer almıştır. İlk üç süitte, yukarıda saydığımız dört temel dansa iki bölüm, dördüncü ve beşinci süitte üç bölüm, altıncı süitte dört bölüm eklenmiştir.

BWV 812 Süit No. 1, Re minör

Eserdeki altı bölümün teması, birbirleriyle ilişkilidir. İki *Menuet* birbiriyle bağlantılıdır. Temalarındaki tril, bu bölümlere ayrı bir karakter kazandırır.

BWV 813 Süit No. 2, Do minör

Eserin başındaki *Allemande* sakın ama akıcı karakteriyle insanı içine çeker. Hareketli *Courante*, tipik bir İtalyan dansını yansıtır. İki sesli yapısıyla dikkat çeker. Ağır ve duygu dolu *Sarabande* bölümü onaltılık motiflerle işlenmiştir. *Air* bölümü iki sesli envansiyon tarzında bir ariosoyu andırır ve şarkı karakteri ön plana çı-

kar. *Menuet* bölümlerinin ardından gelen 3/8'lik *Gigue* bölümü, bu dansın karakteristik örneklerinden biridir. Noktalı ritmi yüzünden teknik yönden büyük ustalık gerektirir.

BWV 814 Süt No. 3, Si minör

Bu süitin *Allemande* bölümü iki sesli bir yapıdadır. Eserdeki *Anglaise* farklı yapısıyla diğer bölümlerden ayrılır. Akıcı tempolu *Gigue*, yine iki sesli bir envansiyonu çağrıştırır.

BWV 815 Süt No. 4, Mi bemol Majör

Minör tonalitelerde olan ilk üç süitin ardından, ilk olarak dördüncü süt majör bir tonalitededir. Bach'ın *İyi Düzenlenmiş Klavye* adlı eserinde karşımıza çıkan prelüdlere andıran bir prelüd, hemen aynı tarzdaki bir *Allemande*'a bağlanır. *Courante* sürekli yinelenen üçlemelerle işlenmiştir. *Sarabande*'nin duygu dolu ezgisinin ardından gelen *Gavotte*, taklide dayalı bir yapıdadır. *Menuet ve Air* bölümlerinin ardından eser yine karakteristik bir *Gigue* ile son bulur.

BWV 816 Süt No. 5, Sol Majör

Yedi bölümlü eser, sütler arasında melodi yönünden kendi içinde en uyumlu olanıdır. Büyük bir teknik beceri gerektirir. Özellikle füğü çağrıştıran yazısıyla *Gigue* bölümü, piyanistler için güç pasajlar içerir.

BWV 817 Süt No. 6, Mi Majör

Dizinin en tanınmış ve en sık seslendirilen örneğidir. İki sesli ve teknik yönden zorluklar içeren bir *Allemande*'yle başlar. *Courante*, *Bourrée* ve *Gigue* bölümleri teknik becerilerin alabildiğine sergilendiği küçük birer gösteri parçası gibidir. *Sarabande*, tipik dans havasının hissedildiği bir bölüm olarak ortaya çıkar. Bu süitin di-

ğerlerinden daha sonraki bir tarihte bestelenildiğine inanılmakla birlikte, kesin bir tarih saptanmamıştır.

İngiliz Süitleri

Bach'ın *İngiliz Süitleri*'nin adı da besteciye ait değildir. Besteci bu eserlerini *Fransız Süitleri*'nden ayırmak için, yine Fransızca olarak "Prelüdlü Süitler" ifadesini kullanmıştır. Altı süitin ortak özelliği, her birinin prelüdle başlamasıdır. Yapıtlarda dört temel dans ve prelüd haricinde bir çift dans daha yer alır.

BWV 806 Süit No. 1, La Majör

Prelüd bölümü, gerçek anlamıyla giriş havası uyandıran iki ölçüyle başlar. Daha sonra son derece akıcı bir havaya bürünür. Eseri noktalayan *Gigue*, temasındaki karakteristik trilleriyle dikkat çeker.

BWV 807 Süit No. 2, La minör

Bu süitin *Prelüdü* de piyano tekniği açısından çok etkileyici ve gösterişli pasajlar içerir. *Tutti* ve *solo* bölümlerin yer aldığı tek çalgı için bir konçerto gibidir. *Sarabande* bölümündeki süsleme notalarını Bach oldukça ayrıntılı bir şekilde belirtmiştir. Eserde yer alan iki *Bourrée* oldukça farklı yapıdadır. *Gigue* bölümü süiti tamamlayan bölüm olmanın avantajını olabildiğince kullanır.

BWV 808 Süit No. 3, Sol minör

Konçerto bölümü karakterindeki *Prelüd* boyunca iki farklı tema dikkat çeker. *Allemande*, bu dizinin diğer süitlerinde olduğu gibi prelüd tarzındadır. Son bölüm *Gigue*, üç sesli bir fügüdür. Bölümün ortasında bir süre iki sesli yapıya bürünmesine karşın, finalde yine başladığı üç sesli yapıya döner.

BWV 809 Süt No. 4, Fa Majör

Kararlı ve enerjik bir *Prelüd*'le başlar. *Sarabande* bölümü bu dansın en güzel örneklerinden biri gibidir. Piyaniste duygu dolu bir yorum sunma şansı verir. *Gigue* bölümündeki tema, av borularını çağrıştıracak bir yapıdadır. Mozart'ın KV 576 *Re Majör Piyano Sonatı*'nın ilk bölümü bu temadan etkilenmiş gibidir.

BWV 810 Süt No. 5, Mi minör

Eser *Prelüd*'ün ritminden dolayı canlılıkla başlar. *Sarabande*'in ezgisi, neredeyse bölümün bir dans olduğunu unutturacak tarzdadır. Eseri noktalayan *Gigue*, bir füğ temasıyla başlar ve ilerleyen ölçülerde temanın ters çevrilmiş şekli de duyulur.

BWV 811 Süt No. 6, Re minör

Diğerlerinden farklı bir yapısı olan bu *Prelüd* parçanın hemen başında asıl temposuna bürünmez. Dizi içinde en uzun *prelüd* bölümüdür. İki *Gavotte* bölümü farklı tonlarda olmasına karşın temaları aynıdır. Eseri noktalayan *Gigue* sürekli yinelenen onaltılık üçlemelerle örülmüştür.

Partitalar

Bach'ın döneminde *partita* kelimesi, belli bir düzen içinde bölümlerden oluşan eserlere verilen isimdi ve çeşitli dans parçalarının bir araya toplandığı sütler de çoğunlukla bu isimle anılıyordu. Bach 1726-1730 arasında önce tek tek yayımladığı altı partitayı, 1731'de *Clavier Übung* (Klavye Çalışması) adlı eserinin birinci bölümü olarak tekrar yayımladı. Bunlar bestecinin sağlığında yayımlanan ender eserleri arasında yer alıyordu. Bach bu eserlerini bestelerken yine pedagojik bir kaygıyla yola çıkmıştı. Eserlerdeki giriş bölümü her partitada

değişik bir ad alır. Dört temel dans değişmezken, farklı danslar partitalarının her birinde karşımıza çıkar.

BWV 825 Partita No. 1, Si bemol Majör

Eserin giriş bölümü olan *Prelüd*, *İyi Düzenlenmiş Klavye*'nin II. Defterindeki örnekler kadar olgundur. *Allemande*, doğaçlama çalınıyormuş izlenimi veren bir tarzda başlar. *Sarabande*, bu bölüm için tipik sayılabilecek bir yapıdadır. *Gigue*, teknik yönden oldukça güç pasajlar içerir.

BWV 826 Partita No. 2, Do minör

Sinfonia olarak adlandırılan giriş bölümü değişik karakterlerin kursesiz bir uyumuyla oluşturulmuştur. Bir Fransız uvertürü tarzında noktalı ritimlerle ve ağır olarak başlar. Ardından duygu dolu bir ezgiye dönüşür ve arioso bir karakter alır. Bölüm iki sesli bir füğ yazısıyla noktalanır. *Allemande* ve *Courante*'in ardından gelen *Sarabande* bölümü birbirini izleyen iki sesli yapısıyla dikkat çeker. *Gigue* yerine geçen *Capriccio*, hem kontrpuansal bir yapıda hem de dans karakterindedir.

BWV 827 Partita No. 3, La minör

Bu partitada giriş bölümü *Fantasia* başlığını taşır. İki sesli envansiyonlardakini anımsatan bir yazı tipiyle işlenmiş bölüm, adına uygun olarak katı kurallar çerçevesinde değil, belirli bir fantezi sonucu oluşturulmuştur. *Allemande* belirli bir sakinliği barındıran, törensel karakterli bir bölümdür. *Sarabande*'de sürekli olarak kendini duyuran sekizlik notalar öne çıkar. Eserin ilk versiyonunda menuet olarak belirtilen bölüm daha sonra *Burlesca* olarak adlandırılmıştır, ancak karakteri değişmemiştir. Sürükleyici onaltılıkların üst partide yer aldığı *Scherzo* ve zengin armonilerin kulla-

nıldığı *Gigue*, eseri tamamlar.

BWV 828 Partita No. 4, Re Majör

Giriş bu kez *Ouvertür* başlığını almıştır. Noktalı ritimlerle ve ağır bir tempoda başlayan bölüm, tipik bir Fransız uvertürüdür. Geleneksel olarak bu ağır girişi izlemesi gereken hızlı bölüm, teknik beceri yönünden piyanistlere geniş olanaklar sunar. Ancak uvertür içindeki bu tempo değişikliği diğer örneklerde olduğu gibi aniden ve belirgin olarak hissedilmez. Bir süre sonra kendimizi yepyeni ve akıcı bir temponun içinde buluruz. *Allemande* bölümü tüm akıcılığına karşın, başka örneklerde alışık olmadığımız kadar duygusal bir havadadır. *Courante* ve *Sarabande* arasındaki *Aria* bölümü çok belirgin bir dans ritmini barındırır. Bir şarkıdan çok, dans parçası havasındadır. *Sarabande* bölümü, diğer örneklerde alıştığımız tarzda olmasına karşın, yaklaşık iki misli uzunluktadır. Bir çalgı için bestelenmiş en içten ve en duygu dolu şarkılardan biridir. *Sarabande* bölümünün ağır ve düşünceli havasıyla son bölüm *Gigue*'in neşeli havası arasında bir köprü olmak için konulan *Menuet*, bu görevi en iyi şekilde yerine getirir. Teknik beceri isteyen ve füg yazısıyla işlenmiş son bölüm tipik bir *Gigue*'dir.

BWV 829 Partita No. 5, Sol Majör

Bu kez eserin giriş bölümü *Präambulum* başlığını taşır. Oldukça neşeli ve uçarı karakteri vardır. Daha sakin ama yine akıcı bir karakterle işlenmiş olan *Allemande*, üçleme figürleriyle öne çıkar. Noktalı ritmiyle dikkat çeken *Sarabande*'in ardından gelen *Tempo di menuetto* 3/4'lük olmasına karşın, ustaca değiştirilmiş vurgularla 6/8'lik etkisi yaratılır. *Passepied* bölümünün ardından eseri noktalayan *Gigue*, bilinen füg yazısıyla işlenmiştir.

BWV 830 Partita No. 6, Mi minör

Re Majör Partita'yla birlikte dizinin en etkileyici örneği olarak kabul edebileceğimiz eser, *Toccata* başlıklı bir girişle başlar. Bach'ın toccatalarına has arpejlerle başlayan bölüm, daha sonra BWV 903 *Kromatik Fantezi* ve *Füg'ü* anımsatan üç sesli bir fügle devam eder. *Allemande* bölümü dizideki diğer örnekler gibi sakın ama akıcı bir tempodadır. *Courante* bölümü partitaların içindeki en uzun örnektir. Teknik beceri isteyen senkoplu ritmiyle ve tekrarlı yapısıyla benzerlerinden ayrılır. *Air*, bir şarkıdan çok dansı andırır. *Sarabande* bölümü sanki yüzyılın sonuna doğru Viyana'da bestelenecek olan piyano sonatlarının ikinci bölümlerinin habercisi gibidir. Tüm partitanın en seçkin bölümüdür. *Tempo di gavotta*'nın ardından gelen *Gigue* bölümü, hem bu partitayı hem de tüm diziyi noktalamanın coşkusu yansıtır.

BWV 971 İtalyan Konçertosu

Bach'ın günümüzde en sık seslendirilen klavye eserlerinden biri olan *İtalyan Konçertosu*, *Clavier Übung* dizisinin ikinci bölümü içinde yer almıştır. Besteci 1735'te yayımlanan dizinin ikinci bölümünün başına "İtalyan tarzında bir konçerto ve Fransız tarzında bir uvertür" açıklamasını yazmıştır. Bu iki eserden *İtalyan Konçertosu*, çok sık çalınmakla birlikte, BWV 831 *Si minör Uvertür* ender seslendirilir.

İtalyan Konçertosu, Bach'ın tek bir solo çalgıda, solo ve tutti bölümleri olan İtalyan tarzında konçerto formunu denemesidir ve tam anlamıyla bir başyapıttır. Belirli bir başlığı olmayan ama canlı ve hareketli bir tempoda çalınacağı belli olan ilk bölümün başında tüm partilerin birlikte çaldığı tutti girişini duyarız. Bölüm boyunca ortaya çıkan solo bölümlerde, sanki solist çalgı tek başına becerisini sergili-

yormuşçasına bir atmosfer yaratılır. Bach'ın eser üzerine koyduğu forte ve piano nüanslar, eserin iki klavyeli bir klavsen için düşünüldüğünü ortaya koyar. Kuşkusuz çağımızda piyanoyla yapılan seslendirmelerde bu sorun kendiliğinden çözülüyor.

Andante başlıklı ikinci bölüm duygu dolu ezgisiyle Bach'ın en sevilen ağır bölümlerinin başında gelir. Bestecinin keman konçertolarının ikinci bölümü olabilecek bir yapıya sahiptir. Sakin ve huzur dolu bir eşliğin üzerinde, büyük bir içtenlikle söylenen bir "arya" duyar gibi oluruz.

Presto final, ilk bölümdeki solo ve tutti çekişmesini ve işbirliğini doruğa tırmandırır. Ayrıca teknik yönden eserin en güç bölümüdür.

BWV 903 Re minör Kromatik Fantezi ve Füg

Bach'ın en çok seslendirilen klavye eserlerinden biri de *Kromatik Fantezi ve Füg*'dür. Besteleniş tarihi tam olarak saptanamayan yapıt, büyük olasılıkla Köthen yıllarında bestelenmiş, ancak Leipzig'de yeniden gözden geçirilerek son şekli verilmiştir. Bach bu eseriyle bir anlamda Wagner'den yüzyıl kadar önce tonalitenin sınırlarını zorlamayı denemiştir.

Eserin girişinde yer alan fantezi, belli bir kalıba bağlı olmadan, bir anlamda içten geldiği gibi ve doğaçlama çalınıyormuş izlenimini vererek başlar. Mozart'ın KV 475 *Fantezi*'si ve Beethoven'ın *op. 110 Pi-yano Sonatı*'na benzer yapıdadır. Klavye üzerinde kromatik diziyle dolaşan parmaklar bir türlü karar verecek bir nota bulamaz. Sürekli yinelenen kromatik gamlar sonunda bir an için ton duygumuzu kaybeder gibi oluruz. Büyük olasılıkla bestecinin doğaçlama olarak yarattığı bu bölüm, gerçekten müzik tarihinin doruklarından birini oluşturur.

Belli bir kromatik yapıyı içinde barındıran füğ teması, üç sesli olarak işlenir. Ancak fantezi, eserin tümü içinde füğden daha fazla yer tutar. Son derece büyük bir teknik beceri isteyen füğ, günümüzde piyanistlerin çalmaktan en çok hoşlandıkları eserlerin başında gelir.

İyi Düzenlenmiş Klavye

“Das Wohltemperierte Clavier” başlığı Türkçeye çoğu kez “Eşit Düzenlenmiş Piyanoyla” veya “İyi Düzenlenmiş Piyanoyla” olarak çevrilmesine karşın, yapının günümüzdeki modern piyanoyla hiçbir bağlantısı yok. Daha önceki sayfalarda da açıkladığımız gibi, Bach “Clavier” kelimesiyle genel anlamıyla klavyeli çalgıları belirtmek istiyordu ve onun çağındaki yaygın enstrüman klavsendi. Günümüzde Almandada, piyano yerine “Klavier” kelimesinin kullanılıyor olması bu karışıklığın en önemli nedeni.

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

Bestecileri ve çalgı yapımcılarını uğraştıran bu sorunu gidermek

için yapılan çalışmaları Andreas Werckmeister 1691'de bir sonuca ulaştırdı. Werckmeister, bir oktavın akordunda sorun yaratan si diyez-do aralığını onikiye bölerek her yarının sese eşit olarak dağıttı ve doğada öyle olmamasına karşın tüm yarın sesleri eşit kabul etti. Böylece klavye üzerindeki en küçük aralık yarım ses olarak kabul edildi ve sistem "iyi düzenlenmiş" (bir anlamda eşitlenmiş) oldu. Bunun sonucunda klavyeli çalgılarda yirmidört tonun her birini çalmak olanaklı hale geldi ve parça aralarında yeniden akort yapmaya gerek kalmadı. Do Majör'de çalınan bir parça, aynı şekilde ve aynı teknik zorlukları içererek Fa diyez Majör'de de çalınabilir oldu.

Werckmeister'in yaptığı bu düzenleme çok önemliydi, ama önemin anlaşılabilmesi için uygulamaya konması gerekiyordu. İşte Bach işin pratik yönünü ele aldı ve sistemin daha iyi anlaşılabilmesi ve klavyeli çalgı çalanların her tonaliteyi çalışabilmeleri için *İyi Düzenlenmiş Klavye*'yi besteledi. Her biri yirmidört prelüd ve füğden oluşan iki defter halinde bestelenen eserin ilk bölümü 1722'de Köthen'de tamamlanmıştır. Bach eserin başlığının altına bir anlamda açıklama niteliğinde "Gençlerin eğitim amaçlı kullanmalarını düşünerek her tonda prelüd ve fügler" bestelediğini belirtiyordu. Eserin ikinci bölümü Leipzig yıllarında bestelenmiştir (1739/42).

Bazı müzik tarihçileri, Bach'ın bu eserleri bestelerken elinin altında klavsen bulunmasına pek ihtiyaç duymamasından yola çıkarak, Köthen yıllarında yaptığı gezilerde, tümüyle bir teori ödevi gibi eserini tasarladığını belirtirler. Hatta eserin ilk düşüncelerinin bestecinin Köthen'deki görevine başlamadan önce, Weimar'da tutuklu olduğu günlerde ortaya çıktığını iddia edenler de vardır.

Üzerine ciltlerce kitap yazılmış bu dev eser hakkında Hans von Bülow'un şunları söylemiş: "Piyanişterlerin 'Eski Ahit'i *İyi Düzenlenmiş*

Klavye, 'Yeni Ahit'i ise Beethoven'ın Sonatları'dır.'

I. Bölüm

BWV 846 Do Majör Prelüd ve Füg, No. 1

Oldukça sakin bir tempoda başlayan prelüd iki ölçülük bölümler halinde tekrarlanır. Do majör tonunda arpejlerle başlayan ve devam eden eser tam anlamıyla bir hazırlık ve sonraki fûge ısınma gibidir. *İyi Düzenlenmiş Klavye* boyunca birbirinden çok farklı yapıda prelüdlere karşılaşırsınız. Bach'ın bu eseri üzerine Charles Gounod'nun (1818-1893) yaptığı düzenleme (*Ave Maria*) çok ünlüdür. Dört sesli olan fûgün teması, içinde bulunduğumuz tonu son derece iyi ortaya çıkartır. Tema girişlerinin arasında ara müzikleri yer aldığı için eser farklı bölümlere ayrılır. Taklide dayalı ve değişik partilerde aynı temanın işlenmesi esası üzerine kurulmuş fûg yazısının en iyi örneklerinden biri *Do minör Füg*'dür.

BWV 847 Do minör Prelüd ve Füg, No. 2

Prelüd, çalgısının başına geçen bir piyanistin hemen alıştırmaya yapmaya başlamasını anımsatan yoğun bir yazıyla girer. Bir önceki prelüd boyunca, her ölçü iki kez tekrarlanırken bu kez aynı ölçüde iki vuruş tekrarlanır. Onaltılık yoğun bir yazıyla başlayan bölüm bir süre sonra ilk prelüdü anımsatan arpejlerle devam eder ve tempo daha da hızlanır. Adagio başlığını taşıyan iki ölçü bir kadans ve dinlenme noktasıdır. Parçanın son üç ölçüsü yeniden arpejlerle bir durak noktası aradığı izlenimini uyandırır.

Üç sesli olan fûg, pek çok müzik kitabında formun en yalın örneklerinden biri olarak kabul edilir (Müzik Örneği 12). Fûgler çok genel olarak taklide dayalı yazı türleridir. Eserin kaç sesli ol-



duğu, bağımsız hareket eden kaç parti olduğu anlamına gelir. Genellikle üç veya dört sesli olurlar. Parçanın girişinde tek başına duyulan ezgi füğün temasıdır. Temanın partilerin birinde sunulmasının ardından, ikinci partide aynı temayı beş ses yukarıdan duyarız. Bu sırada ilk parti ikinci partiye, kontrpuan (karşı yazı) denen bir yazı şekliyle eşlik eder. İkinci partide de temanın duyurulması bitince, genellikle temalardan bağımsız bir müziğin yer aldığı ölçüler gelir. Bir süre sonra üçüncü partide tema girer, bu sırada diğer iki partide farklı ezgili kontrpuanlar duyulur. Füg üç sesliyse, üçüncü partide temanın duyurulmasıyla birlikte giriş bölümü tamamlanmış olur. Dört partiliyse dördüncü partide temanın duyulmasının ardından giriş bölümü noktalanır. Bundan sonra

temaların yer aldığı bölümler gelişme, temanın hiç duyulmadığı bölümler ara müziği olarak adlandırılır. En sonda genellikle tonun vurgulandığı bir coda bölümü vardır. Aşağıdaki şema, *Do minör Füg*'ün yapısını gösteriyor.



Füg Şeması

BWV 848 Do diyez Majör Prelüd ve Füg, No. 3

Prelüd, bestecinin toccatalarını çağrıştıran bir yapıdadır. Bu kez tekrarlar sekiz ölçülük bölümler halinde olur. İlk sekiz ölçü boyunca çalınan ezgi ve ellerin hareketi, dokuzuncu ölçüde tümüyle tersine döner ve sağ el sol elin, sol el sağ elin yaptığını yapar. Birkaç kez yinelenen bu tekrarların ardından parçanın sonunda tam anlamıyla teknik bir gösteri yapıldığı ve arpejlerin bol kullanıldığı ölçüler gelir.

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

BWV 849 Do diyez minör Prelüd ve Füg, No. 4

Prelüd oldukça sakın ve şarkı söyler bir havada başlar. Ezgi yine sağ ve sol el arasında yer değiştirir. İfade yönünden oldukça zengin ve duygulu sayfalardır. Eserin notasını görsel olarak inceledi-

ğimiz zaman bile, birbirinden bağımsız hareket eden partilerin nasıl zaman zaman soluklanarak diğerinin ezgisine eşlik ettiğine tanık oluruz.

Beş sesli füğ, Bach'ın *I. Defter* içinde bestelediği füğlerin en karmaşıkları arasında yer alır. Bölüm boyunca üç farklı tema, yukarıda anlattığımız kurallar çerçevesinde beş seste birden işlenir. Oldukça basit olan ve çok dar bir aralık içine sıkışmış olan ilk tema otuzbeş ölçü boyunca işlenir. Bu ölçüde ilk kez duyulan ikinci temanın daha hareketli bir yapısı vardır. Üçüncü tema kırkdokuzuncu ölçüde duyulur. Bazı analizlerde eser üç temalı bir füğ olmaktan çok, sürekli olarak aynı iki kontrpuanla eşlik edilen bir füğ olarak tanımlanır. Sınıflandırma nasıl yapılırsa yapılsın, ilk otuzbeş ölçü sonrasında yapısında ve özellikle kontrpuan partilerinde oldukça farklı hareketler görülür.

BWV 850 Re Majör Prelüd ve Füğ, No. 5

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

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

BWV 851 Re minör Prelüd ve Füğ, No. 6

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

üçlemelerden oluşmuştur.

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

BWV 852 Mi bemol Majör Prelüd ve Füg, No. 7

Prelüd oldukça ilginç yapısıyla dikkat çeker. Bölümün yapısı iki temalı bir füğ yazısı üzerine kurulmuştur. İlk dokuz ölçü boyunca işlenen birinci temanın ardından onuncu ölçüde ikinci temanın işlenişine tanık oluruz ve onaltılık hareketlerle duyduğumuz ilk tema aniden kaybolur. Yirmibeşinci ölçüden sonra iki temanın birlikte duyurulur.

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

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

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

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

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

BWV 854 Mi Majör Prelüd ve Füg, No. 9

Prelüd son derece sakin ve dinlendirici bir atmosferde başlar. Bes-
tecinin sütlerinden birinin huzurlu giriş bölümleriyle karşı karşıya olduğumuzu zannederiz. Ondördüncü ölçüde duyulan onaltılık notaların dışında, bölüm boyunca hep sekizlik notalar kullanılmıştır.

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

BWV 855 Mi minör Prelüd ve Füg, No. 10

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

İki sesli füğün teması, kendi içinde paralel hareketler olduğu izlenimini uyandırır. Tümüyle onaltılık motiflerden oluşan ve bir arpejle başlayan tema henüz tamamlanmadan kromatik bir hare-

ketle ton değiştirmeye başlar. Temanın ikinci seste sunulması sırasında ona eşlik eden kontrpuan yine temanın içinden ıkmiş gibidir ve prelüd boyunca olduğu gibi, iki elin paralel hareketini çağrıştırır.

BWV 856 Fa Majör Prelüd ve Fg, No. 11

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

 sesli fgn melodik teması, kendi içinde üç temel parçadan oluşur. Yapısı gereği hem inici hem de çıkıcı bir hareketi barındırır. Prelddeki neşeli ve parlak atmosfer fg boyunca da sürer.

BWV 857 Fa minör Prelüd ve Fg, No. 12

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

Dört sesli fgn kromatik hareketi de barındıran teması, prelddeki mistik havayı devam ettirir. Temanın ilk partide duyurulmasının ardından ikinci partide temaya eşlik eden kontrpuan çok karakteristiktir ve diğer partilerde de karşımıza çıkar.

BWV 858 Fa diyez Majör Prelüd ve Füg, No. 13

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

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

BWV 859 Fa diyez minör Prelüd ve Füg, No. 14

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

Dört sesli füğün teması oldukça esrarlı bir havada başlar. Üç kade-me halinde yavaş yavaş yükselerek çıkan, sonra yeniden ilk noktasına geri dönen ezgi, işlenmeye çok uygundur. Büyük kısmında üç sesli olarak devam eden eser, yine de dört sesli füğün tüm gereklerini yerine getirir, böylece bütüntemalar tek tek girer.

BWV 860 Sol Majör Prelüd ve Füg, No. 15

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

Üç sesli füğün temasının, prelüdün temasını çağrıştıran bir yapısı vardır. Ancak dört ölçü süren ve onaltılık hareketlerle başlayan bu

temanın içinde nefes alınabilecek sekizlik bölümler de bulunur. Eser tüm yapısıyla bestecinin klavye için bestelediği toccataları anımsatır. Ancak Bach ne yaptığının ve niçin yaptığının son derece bilincinde olduğu için, füğ yazısının bütün kurallarına uyar.

BWV 861 Sol minör Prelüd ve Füğ, No. 16

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

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

BWV 862 La bemol Majör Prelüd ve Füğ, No. 17

Prelüd, bestecinin "toccata"larını çağrıştıran bir şekilde başlar. Sağ ve sol elin dönüşümlü olarak çalıştırılması amaçlanmış gibi tema sürekli olarak yer değiştirir.

Dört sesli füğün teması, la bemol majör akorunun notalarıyla başlar (la bemol, do, mi bemol), ancak daha sonra tonun altıncı ve

dördüncü derecelerini de kapsayacak şekilde gelişir. Temaların girişlerinde eşlik eden kontrpuan her defasında farklı bir yapı gösterir. Eserin yapısı genel olarak ağırbaşlı ve törenseldir.

BWV 863 Sol diyez minör Prelüd ve Füg, No. 18

Prelüd, bestecinin senfonilerini anımsatacak şekilde başlar. Üç sesli yazı ustaca devam ettirilir ve zaman zaman bazı partiler kaybedilerek yoğunluk düşürülür.

Dört sesli füğün temasının çok karakteristik bir yapısı vardır. İçinde barındırdığı hareket, ilerleyen ölçülerde bestecinin işini olabildiğince kolaylaştırır. Temaya eşlik eden iki ana kontrpuan ezgisi vardır.

BWV 864 La Majör Prelüd ve Füg, No. 19

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

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

BWV 865 La minör Prelüd ve Füg, No. 20

Prelüd iki sesli envansiyon karakterinde işlenmiştir ve piyanistle-

re pek çok gösteri olanağı sunar. Partiler arasında sürekli yer değiştiren motifler hiç durmayan bir akış içindedir.

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

BWV 866 Si bemol Majör Prelüd ve Füğ, No. 21

Sadece yirmibir ölçü süren prelüd, tam bir toccata karakterindedir. Klavye üzerinde bir parmak alıştırması yapılmış gibi iniç ve çıkıcı hareketler birbirini izler. Eserin başlamasıyla birlikte fırtına gibi bir hareketle karşılaşınız. Onbirinci ölçüden sonra birkaç kez beliren akorlar, nefes almamızı ve sakinleşmemizi sağlar. Üç sesli füğ dört ölçülük temasıyla dikkat çeker. İkinci ölçüde onaltılık motifler bir anlamda prelüdeki hareketli havadan tümüyle uzaklaşmamamızı sağlar. Temanın sekizlik notalardan oluşmuş ilk bölümü daha sonra, kontrpuan ezgisine de kaynaklık edecektir.

BWV 867 Si bemol minör Prelüd ve Füğ, No. 22

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

Beş sesli füğ teması da prelüd boyunca elde edilen etkiyi kuvvetlendirmek istemişçesine girer. Bir ağıt ya da cenaze marşı karakteri bölüm boyunca hissedilir. Daha çok, bestecinin *Si minör Mis-*

sa'sında kullandığı koro füğlerini anımsatan bir yapısı vardır.

BWV 868 Si Majör Prelüd ve Füg, No. 23

Prelüdün, daha önce örneklerine rastladığımız gibi, üç sesli senfonileri çağrıştıran bir karakteri vardır. Üç partinin farklı yapısı bölüm boyunca sürekli yer değiştirir. Pedal görevi gören durağan bir partinin üzerinde, dörtlük notalarla hareket eden ikinci bir parti ve onaltılık hareketle sürekliliği sağlayan bir üçüncü parti yer alır.

Dört sesli füğün teması kendi içinde tamamlanmışlık duygusu taşır. Temanın ilk üç notası prelüdle aynıdır ve aynı şekilde kullanılmıştır. Prelüd boyunca onaltılık notalarla duyduğumuz hareket, füğde sekizlik notalar olarak karşımıza çıkar ve eserde belirgin bir rahatlama yaratır. Eserin başlarında hiç değişmeden temaya eşlik eden inici dizi, daha sonra duyulmaz.

BWV 869 Si minör Prelüd ve Füg, No. 24

Prelüdün oldukça farklı bir yapısı vardır. Öncelikle, yazı olarak iki bölüme ayrılmıştır ve her bölümün tekrarlı çalınması belirtilmiştir. Eserin başında duyulan ve hiç kaybolmayan bas partisinin hareketi parçanın sürükleyici unsurudur. Yapı olarak bestecinin sonatlarını anımsatır. Genel olarak prelüd ve füğlerin başında tempoyu belirten bir yazı olmamasına karşın, burada "Andante" sözcüğüyle karşılaşırsınız.

Dört sesli füğün üzerindeki "Largo" sözcüğü eserin olabildiğince ağır ve sakin çalınmasını belirtmek için konulmuştur. Si minör akorunun sesleriyle beşinci dereceden başlayarak aşağıya inen tema (fa diyez - re - si), daha sonra hem yukarıya hem de aşağıya doğru hareketi içinde barındırır. Aynı zamanda kromatik bir yapısı vardır.

II. Bölüm

Besteci Leipzig'de, büyük olasılıkla 1740'lı yılların başlarında, bir kez daha tüm tonlarda prelüd ve fügler besteleme düşüncesiyle, *İyi Düzenlenmiş Klavye'nin II. Bölümü'nü* besteledi. Bu eserler büyük olasılıkla zaman içinde kaleme alınmıştı, ancak hepsinin karakteri aynıydı. Eserin genel havası, *I. Bölüm'e* göre daha karmaşıktı; bununla beraber temel düşünce hiç değişmemişti. Yeni akort sistemi sayesinde klavyeli çalgılarda her tonu çalmak mümkündü.

BWV 870 Do Majör Prelüd ve Füg, No. 1

Prelüd, tüm *II. Bölüm'e* görkemli bir başlangıç gibidir. Sakin ama akıcı karakterdeki parça, bestecinin *Allemande'larını* çağrıştırır. Eserin ilk versiyonu sayılabilecek bir parça Köthen yıllarında bestelenmiş olsa da, burada söz konusu olan çok daha gelişmiş ve usta işi bir yazıdır.

Üç sesli füğün teması hemen girişte karakterini belli eder. Onaltılıkaların ve süsleme notalarının ağırlıklı olarak duyulduğu eser, do majörün beşinci derecesi olan sol sesi çevresinde başlar. Tema daha sonra onaltılık hareketlerin devam etmesiyle süreklilik kazanır.

BWV 871 Do minör Prelüd ve Füg, No. 2

Prelüd iki bölümlü bir yapıdadır ve her bölümün tekrarlı çalınması gerekmektedir. Temelinde iki sesli envansiyon ilkesi olmasına karşın, oldukça yoğun ve teknik beceri isteyen bir yazıdır.

Dört sesli füğün teması sekizlik notalarla başlar. Ezgi genel yapı olarak, beşinci dereceden aşağıya doğru bir hareket oluşturur. Eserde sürekli olarak tekrarlanan bir kontrpuan yoktur. Eserin büyük bölümünde üç sesli olarak devam eden yazı, ondokuzuncu ölçüde bas partisinde temanın genişletilmiş haliyle duyurulmasıy-

la birlikte yeniden dört sesli olur.

BWV 872 Do diyez Majör Prelüd ve Füg, No. 3

Prelüd iki parçalı bir yapıdadır. I. Bölümdeki *Do Majör Prelüdü* çağrıştırır. Eserin sonlarında duyulan kadans ve içindeki minyatür fûg, bölümü oldukça ilginç kılar.

Üç sesli fûgün teması çok kısadır ve adeta tonun akorunun ana seslerinin tekrarından oluşur. Bir anlamda, diğer partiler vakit kaybetmeksizin aynı temayı tekrarlamak istiyormuş gibi, ilk parti görevini olabildiğince çabuk devreder.

BWV 873 Do diyez minör Prelüd ve Füg, No. 4

Prelüd, Bach'ın geç dönemine ait klavsen yazısına en güzel örneklerden biridir. Sakin ama oldukça yoğun bir yazısının sürüklediği bölüm, bestecinin üçlü sonatlarını çağrıştırır. Birbiriyle diyalog içinde olan partilerin söyleşisi eser boyunca sürer.

Üç sesli fûgün onaltılık üçlemelerden oluşmuş teması, hemen bestecinin sütünlerindeki *Gigue* bölümlerini çağrıştırır. Ancak bu hareketli yazının içinde, genellikle üçlemelerin ilk notalarının oluşturduğu gizli bir tema daha ortaya çıkar.

BWV 874 Re Majör Prelüd ve Füg, No. 5

Prelüd re majör tonunun parlaklığını çok güzel yansıtan bir girişle başlar. İki kez tekrarlanan ve bir sinyali çağrıştıran motif, orkestra için bestelenmiş bir parçada aynı temayı önce nefesli sazlardan, sonra yaylılardan duyuyormuşuz hissini uyandırır.

Dört sesli fûgün temasının başlangıcı, Beethoven'ın *V. Senfoni*'sinin re majöre aktarılmış şekli gibidir; Bach'ın fûg yazısını en yoğun ve kurallarına tümüyle sadık kalarak kullandığı örneklerin başında gelir.

BWV 875 Re minör Prelüd ve Füg, No. 6

Prelüd, bestecinin klavyenin tüm inceliklerini gözeterek yazdığı bir bölümdür. Her iki elin eşit olarak kullanılmasını amaçlar ve bunu son derece başarılı bir şekilde uygular.

Üç sesli füğün teması iki bölümlüdür ve yapıları tümüyle farklıdır. Onaltılık üçlemelerin kullanıldığı ilk iki vuruşun hareketli atmosferinin ardından sekizlik notaların kromatik bir inişle duyurulması, temaya geçici bir sakinlik kazandırır.

BWV 876 Mi bemol Majör Prelüd ve Füg, No. 7

Prelüdün sakin ve akıcı teması bölüme egemendir. Genellikle, her iki elin paralel hareketi gözlenir.

Dört sesli füğün altı ölçü süren teması iki kez senkoplarla kesintiye uğrar ve melodi çizgisinde bir değişiklik olur.

BWV 877 Re diyez minör Prelüd ve Füg, No. 8

Prelüdün başlangıcı, iki sesli envansiyon yazısını andırır. İki bölümlü ve tekrarlı bir yapısı vardır.

Dört sesli füğün teması tonun eksen sesinde başladıktan sonra, dördüncü ve beşinci dereceye dek çıkışını sürdürür. Bir füg olmasına rağmen, kimi prelüdlerdeki sakin ve akıcı etkiyi uyandırır. Müzikal yönü ağır basan bir füg yazısıdır.

BWV 878 Mi Majör Prelüd ve Füg No. 9

Prelüd bestecinin sütlerinden bir bölüm gibidir. Yapı olarak üçlü sonat karakteri hakimdir. Üst partiler genelde birbirlerine yakın hareket ederler. İki bölümlü ve tekrarlı bir yapısı vardır. Prelüd bölümü (tekrarla birlikte) yaklaşık olarak füğün iki misli uzunluktadır.

Dört sesli füg, prelüdden tamamen farklı bir yapıya sahiptir. For-

mun en iyi örneklerinden biri olarak gösterilebilir. İki ölçülük tema, ilk ölçüde yukarıya doğru bir hareket yapar, ikinci ölçüde yeniden başladığı noktaya geri döner. Bu iki hareket boyunca tonun ilk dört sesi kullanılır.

BWV 879 Mi minör Prelüd ve Füg No. 10

Prelüd, süitlerdeki *Courante* bölümlerini çağrıştırır. İki sesli olarak ve partiler arasında taklitlerle gelişen yazı, bestecinin klavsen eserlerinde duymaya alıştığımız bir yapıdadır. Yorumcular için gelişmiş bir parmak kontrolü gerektiren bölüm, kusursuz çalındığında hem solist hem de dinleyenler için gerçek bir şölene dönüşür.

Üç sesli füğün teması, belki de Bach'ın klavye için kullandığı en uzun temadır. Altı ölçüden fazla olan tema, kendi içinde farklı yapılara ayrışır. Önce ilk vuruşu olmayan bir üçleme duyulur. Ardından gelen ölçü, bir dörtlük ve dört onaltılık hareketinin iki ke-re tekrarlanmasından oluşur. Üçüncü ölçü dört tane dörtlük notadan oluşur, ancak son vuruşta altılı bir hareketle yukarı çıkan ezgi, bir sonraki ölçünün ilk dörtlüğüne bağlanır. Daha sonraki ölçülerde noktalı sekizlik ve üçlemeler yer alır. Böylece bir tema içinde işlenebilecek pek çok küçük motif elde edilmiş olur.

BWV 880 Fa Majör Prelüd ve Füg, No. 11

Prelüd, tek temalı bir fantezi karakterindedir. Daha önceki örnekler gibi, büyük çerçeveli ve rahatlıkla bestecinin klavye eserlerinden birinin içinde yer alabilecek yapıdadır.

Üç sesli füg tipik bir *Gigue* karakterindedir. 6/16'lık parçanın teması üç onaltılıkla başlar. Daha sonraki sekizlikler, sürekli akan yazının içinde kısa soluklanmalara olanak tanır.

BWV 881 Fa minör Prelüd ve Füg, No. 12

Prelüd, Bach'ın klavsen yazısında ulaştığı son noktaları göstermesi açısından oldukça ilginçtir. Artık söz konusu olan, basit giriş parçaları değil, nerdeyse bir süre sonra bestelenmeye başlanacak piyano sonatlarının ilk örnekleridir. Müzik tarihçilerinin "iç çekme" motifi olarak adlandırdıkları ve dinleyende gerçekten böyle bir etki bırakan tema, bölümün tümünde kendini hissettirir.

Üç sesli füğün teması, önceki örneklere oranla melodi yönünden daha zengin ve uzundur. Bir füg teması olarak işlenmekten çok, bir sonatın rondo bölümü gibi kullanılmaya uygundur.

BWV 882 Fa diyez Majör Prelüd ve Füg, No. 13

Prelüd, noktalı ritmi sayesinde kolayca Fransız üvertürü karakterine bürünmüş gibidir. *II. Bölümün* neredeyse tüm prelüdlere gibi, bu prelüd de füglerden çok daha uzundur.

Üç sesli füğün oldukça karmaşık bir teması vardır. Süslemeler ve trillerle başlayan bu tema, bölüm boyunca süitlerdeki gavotte bölümlerini çağrıştıran bir şekilde işlenir. Temalara eşlik eden kontrpuan partilerinin ortak özelliği, kromatik bir yapıda olmalıdır.

BWV 883 Fa diyez minör Prelüd ve Füg, No. 14

Prelüd, üç sesli bir fantezi gibidir. Üst partideki son derece etkileyici melodisiyle *II. Bölüm* içinde en sık seslendirilen prelüdlere biridir. Alt partiler hem üst partiye eşlik eder hem de kendi içlerinde bir düet gerçekleştirirler. Parçanın bütününe üç bölmeli bir yapı hakimdir. Bu yapı partitoların ağır bölümlerini çağrıştıır.

Üç sesli füg, parçanın ağırlık noktasını oluşturur ve prelüdden daha uzundur. Üç temalı füğün ilk teması tüm görkemiyle birlikte hem inici hem de çıkıcı bir hareketle sergilenir. Üç sesli ve üç te-

malı füğ yazısının en başarılı örneklerinden biridir.

BWV 884 Sol Majör Prelüd ve Füğ, No. 15

Prelüdün, toccataya benzer bir yapısı vardır. İki bölümlü yapısı teknik yönden büyük bir beceri gerektirir. İkinci bölüm birincinin iki misli uzunluktadır. Bu bölümün önçalışmaları olarak kabul edebileceğimiz iki yapıt daha vardır (BWV 902, BWV 902a).

Üç sesli füğün temasında, prelüddeki motiflerin izleri vardır. Her iki bölümde de sürekli bir hareket olduğu göze çarpar.

BWV 885 Sol minör Prelüd ve Füğ, No. 16

Prelüd geçmiş dönemlere bir ağıt gibidir. Noktalı bir ritim, bölüm boyunca devam eder ancak bu hareket parçayı köşeli bir şekle sokmaz. Daha çok Händel'in eserlerinde duymaya alışık olduğumuz bir tarzdır.

Dört sesli füğ oldukça uzun ve alışılmadık temasıyla parçanın ağırlık noktasını oluşturur. Buradaki prelüd, füğe hazırlık özelliğini taşır. Temanın sonunda bir ölçü boyunca yinelenen nota (do sesi, dördüncü derece) esere oldukça farklı bir karakter kazandırır. Temanın içinden çıkan bazı kontrpuan ezgileri eser boyunca kendini hissettirir.

BWV 886 La bemol Majör Prelüd ve Füğ, No. 17

Prelüd, *II. Bölüm*'ün en uzun örneklerinden biridir. Fransız üvertürü karakterindeki yapı bölüm boyunca sürer. Solistlik yönü ağır basan çok gösterişli bir parçadır.

Dört sesli füğün aslında Fa Majör olarak bestelenmiş bir ilk versiyonu vardır (BWV 901). Temanın içindeki oktav atlama, ezgiye bir yenilenme ve genişleme olanağı sunar.

BWV 887 Sol diyez minör Prelüd ve Füg, No. 18

Prelüd, bir süre sonra müzik dünyasına damgasını vuracak yeni düşüncelerin habercisi gibidir. Gizliden gizliye hissettirilen iç çekme motifleri ve sürekli bir hareket parçayı diğer örneklerden farklı kılar. Üçüncü ve dördüncü ölçülerde Bach, “piano” nüans yazarak, klavsende üst klavyenin kullanılmasını istemiştir.

Üç sesli ve iki temalı olan füg önce üçlemelerin duyulduğu bir temayla girer. İkinci tema kromatik bir hareketle aşağıya doğru iner. Kontrpuan yönünden büyük bir ustalıkla işlenmiştir.

BWV 888 La Majör Prelüd ve Füg, No. 19

Prelüd bu kez de senfonileri çağrıştıran bir yapıda sakin ve huzur doludur. Üç sesli ve paralel hareketle işlenen bölüm önceki örnekler kadar uzun değildir.

Üç sesli füg teması onaltılık notalardan oluşmuştur ve belirli bir hareketi de içinde barındırır, ayrıca bağlarla belirli bir senkop duygusu da yaratılmıştır. Kontrpuan partilerinde ve temanın duyulmadığı ara müziği bölümlerinde temadan türemiş ezgilere rastlarız.

BWV 889 La minör Prelüd ve Füg, No. 20

Prelüd iki sesli envansiyon yapısındadır. Bas partisindeki kromatik hareketle aşağıya doğru iniş esere hüzünlü bir anlatım kazandırır. Tema olarak üç farklı öge kullanılmış ve bunlar ustalıkla işlenmiştir.

Üç sesli fügün teması son derece kararlı ve bir anlamda aksanlı olarak başlar. Kontrpuan partisindeki noktalı ritimler, bölüme Fransız üvertürü karakteri verir. Ancak temada duyduğumuz kararlı motif her zaman kendini hissettirir.

BWV 890 Si bemol Majör Prelüd ve Füg, No. 21

Prelüd yine bir sonat bölümü havasındadır. İki bölümlü ve tekrarlı bir yapısı vardır. Akıcı ve sakin bir tema bölüme hakimdir.

Üç sesli füğün teması sekizlik notalardan oluşmuştur ve genel olarak aşağıya doğru bir hareket hakimdir. 3/4'lük oluşu ve temanın yapısı bölüme bir menuet karakteri kazandırır.

BWV 891 Si bemol minör Prelüd ve Füg, No. 22

Prelüd yine senfoni karakterindedir ve çok etkileyici bir temayla başlar. Bir oktavdan fazla aşağıya doğru hareket eden tema, füğ özellikleri gösterir. Partilerin işlenişi son derece büyük bir ustalıkla düşünülmüştür ve bir kez daha geleceğe gönderme yapılmış gibidir.

Dört sesli füğ, tüm yapıtın en uzun örneklerindendir. Füğün başlangıcı, ilk bölümdeki aynı tonaliteye sahip füğün temasına benzer bir yapıdır. Notaların değerleri giderek küçülür ve tema belirli bir hareket kazanmış olur. Tema aynı zamanda belirgin bir kromatik yapıyı da barındırır.

BWV 892 Si Majör Prelüd ve Füg, No. 23

Prelüd, teknik yönden bazı zorluklar içerir. Bölümün hemen girişinde duyulan ve yukarı doğru hareket eden gam ve triller, diğer partilerden aynı şekilde cevap alır. Her iki ele paylaştırılan pasajlar belli bir teknik olgunluk gerektirir.

Dört sesli füğün sakin teması bir oktav aralığında rahatça hareket eder. Kontrpuan partisindeki senkoplar genel atmosferi değiştirir. Bestecinin koro füğlerini çağrıştıran bir yazı hakimdir. Kimi partilerde sürekli yinelenen kontrpuan, insana iki temalı füğü düşündürür.

BWV 893 Si minör Prelüd ve Füg, No. 24

Prelüd iki sesli envansiyon karakterindedir. Bach bölümün başına “Allegro” yazarak tempo konusunda kuşkuyla yer bırakmamıştır.

Üç sesli füg teması, bestecinin sütlerini anımsatır. Bach iki bölümlü dev bir yapıtı bu prelüd ve fügle noktalayarak her yönüyle örnek olabilecek bir bölüm bestelemiştir.

BWV 988 Goldberg Çeşitlemeleri

Bach'ın klavye yapıtları içinde en tanınmışlarından biri olan *Goldberg Çeşitlemeleri*, bestecinin *Clavier Übung* başlıklı dizisini IV. Bölümü olarak yayımlanmıştır (1741). Orijinal olarak “Arya ve Çeşitlemeleri” olarak adlandırılan eserin, Bach'ın yakın dostu Kont Keyserlingk'in siparişi üzerine yazıldığı hemen tüm kaynaklarda yer alsa da, bunun doğru olmadığı yine aynı kaynaklarda gösterilir. Öykü ilk kez Forkel'in yazdığı yaşamöyküsünde yer almıştır ve büyük olasılıkla Bach'ın oğulları tarafından aktarılmıştır. Forkel'in anlattıklarına göre, daha önce Bach'la yakın ilişkisinden söz ettiğimiz Kont Keyserlingk yakalandığı bir hastalık yüzünden uykusuz geceler geçirmekte ve böyle zamanlarda ancak emrinde çalışan ve Bach'ın da öğrencisi olan Johann Gottlieb Goldberg'in (1727-1756) kendisine klavsende çaldığı parçalar sayesinde huzur bulabilmekteydi. Bir süre sonra kont, Bach'tan uykusuz gecelerine bir çare olması için yeni bir eser bestelemesini istedi. Besteci de bu isteği, birbirini izleyen çeşitlemelerle başarılı bir biçimde yerine getirebileceğini düşünerek eserini besteledi. Kont yapıtı çok beğenmişti, ne zaman uykusu kaçsa hemen yandaki odaya sesleniyor ve “Sevgili Goldberg, bana çeşitlemelerimden birkaç tane çal,” diyordu.

Forkel'in bu son derece romantik ve masalsı öğelerle süslü öykü-

sü, pek çok bakımdan inandırıcı görünmüyor. Her şeyden önce, bu eser bir sipariş olsaydı, başına ithaf yazısı konması gerekirdi. Gerçi bazı kaynaklarda Bach'ın bu sipariş için belirli bir ücret aldığı belirtiliyor, ama durum böyle olsa bile eserin uykusuz geceler için tasarlanmış olduğuna inanmak hayli zor. Son derece yoğun ve baştan sona birbirini izleyen bir yazı tekniğinin hakim olduğu eseri dinlerken, müzikten biraz anlayan bir kimsenin uykuya dalması mümkün olmadığı gibi, tam tersine uykusunun tümüyle kaçması gerekir. Ayrıca çeşitlemelerin bestelendiği tarihte henüz ondört yaşında olan Goldberg için müzik tarihinin en karmaşık eserlerinden birinin yazılmış olması, özellikle bestecisi Bach olduğu zaman, çok akla yatkın görünmüyor. Ama niçin ve kimin için bestelenirse bestelensin, *Goldberg Çeşitlemeleri*, özellikle 1955'te Glenn Gould'un efsanevi kaydının ardından tüm piyanistlerin dağarında ilk sırayı almaktadır.

Goldberg Çeşitlemeleri bir arya ve otuz çeşitlemeden oluşur; arya en sonda tekrarlanır. Eserin başında yer alan ve çeşitlemelere kaynaklık eden arya, 1725'te *Anna Magdalena'nın Nota Defteri*'ne yazılmış bir parçadır. *Sarabande* karakterinde olan 3/4'lük tema büyük olasılıkla besteciye aittir. Bas partisinde duyulan ve aşağıya doğru hareket eden motifi Bach eserine temel olarak almış ve bir çeşit *passacaglia* gibi eseri işlemiştir. İki çeşitlemede bir, bir kanon gelir. Onaltıncı çeşitleme eserin tam ortasında yer alır, Fransız tarzı uvertürlerin karakteristik noktalı ritimleriyle işlenmiştir.

İlk çeşitleme oldukça başarılı bir iki sesli taklit yazısıdır; eserin diğer bölümlerine hakim olan dans karakteri burada pek görülmez. İkinci çeşitleme bas partisinde duyulan ve kalp atışlarını çağrıştıran sekizlik notalar üzerine bir çalışmadır. Üçüncü çeşitleme olan kanon, adının gerektirdiği sıkı taklide dayanır. Dördüncü bölüm dans karak-

terindedir. Beşinci çeşitleme teknik yönden büyük beceri isteyen ve son derece hızlı çalınan bir bölümdür. Altıncı bölüm yine bir kanondur; yedinci bölüm *Gigue* başlığını taşımasına karşın, bestecinin süitlerinde alışık olduğumuz örneklerden çok daha yumuşak ve sakin bir karakterdedir. Sekizinci bölüm klavsenin iki klavyesini birden kullanmak için tasarlanmıştır ve büyük teknik beceri ister. Çoğu yerde hangi elin üst, hangi elin alt partiyi çaldığı ayırt edilemez. Dokuzuncu bölümdeki kanonu izleyen onuncu bölüm füğ başlığını taşır ve bu isme tamamen uygun özellikler taşır. Onbirinci bölüm yine teknik becerinin ön planda tutulduğu bir bölümdür. Onikinci bölümdeki kanonun ardından gelen onüçüncü bölüm bizi aryanın atmosferin döndürür: hızlı ve teknik bölümlerin arasında bir soluklanma gibidir. Ondördüncü çeşitleme bizi çalgısal ustalığa geri döndürür. Triller ve atlamaların peşpeşe kullanıldığı son derece güçlü bir etki bırakır. Onbeşinci çeşitlemedeki kanonun ardından Bach, sanki eserin tam ortasında olduğumuzu hatırlatmak istemiş ve yeni bir uvertür bestelemiştir.

Onaltıncı çeşitleme tipik bir Fransız üvertürüdür. Bir süre sonra küçük bir füğ duyulur. Onyedinci çeşitleme her iki elde aralıksız duyulan onaltılık notalardan oluşmuştur. Onsekizinci çeşitlemedeki kanonun ardından, ondokuzuncu çeşitlemede bas partisinde pizzicato olarak çalan bir yaylı sazı duyar gibi oluruz. Küçük bir serenat yankılanır. Yirminci çeşitleme yine teknik becerilerin alabildiğine sergilendiği bir bölümdür. Yirmibirinci çeşitlemedeki kanonun ardından, yirmiikinci çeşitlemede ilk aryada var olan bas partisinin işlenişine tanık oluruz. Yirmiüçüncü çeşitleme bizi teknik becerilerin sergilendiği bir şölenin içine çeker. Yirmidördüncü çeşitlemedeki kanonun ardından, adagio tempodaki yirmibeşinci çeşitleme başlar. Tıpkı onüçüncü

çeşitlemede olduğu gibi, bu bölümde de aryanın hüznü ve sakin havasına geri döneriz. Tüm parçadaki en uzun çeşitleme olan bu bölüm, bir yönüyle Mozart'ın KV 397 *Re minör Fantezi*'sini çağrıştırır. Her şey bir tülün ardında sergileniyor gibidir. Kont Keyserlingk, eğer bu çeşitlemeleri gerçekten uykusuzluğuna çare olarak gördüyse, büyük olasılıkla, Goldberg ona her gece yalnızca bu bölümü çalışıyordu! Yirmialtıncı çeşitlemeyle birlikte tekrar canlı ve hareketli atmosfere döneriz, hem de baş döndürücü bir hızla. Yirmiyedinci çeşitlemedeki kanonun ardından yirmisekizinci ve yirmidokuzuncu çeşitleme, parçaya egemen olan teknik becerinin doruğa tırmandığı bölümlerdir. İlkinde bir tril çalışmasıyla, ikincisindeyse her iki eldeki eşitliğin sırandığı bir parçayla karşılaşırız. Otuzuncu çeşitleme iki halk şarkısı üzerine kurulu bir parçadır. Eserin sonunda bir kez daha baştaki şekliyle duyulan aya, bir anlamda her şeyin müziğin derinliklerinde gizli olduğunu vurgulamak ister gibidir. Tüm teknik gösterinin ardından yalın, ama bir o kadar duygu dolu bu ezgi kalmıştır kulaklarımızda.

Oda Müziği Eserleri

Bach'ın oda müziği eserleri söz konusu olduğunda, bestecinin büyük bölümü Köthen'de yazılmış yapıtları akla gelir. Köthen Sarayı müzik yöneticisi olarak çalışan Bach'ın emrinde, o günlerin en yetenekli müzisyenlerinden oluşan bir orkestra vardı. Bu müzisyenlerin çoğu, bir süre önce Berlin'deki saray orkestrası dağıldığı için işsiz kalmıştı ve Prens Leopold'un müzik sevgisi sayesinde bu küçük kentte bir araya gelmişlerdi. Saraydaki davetler ve kutlamalar için daha

çok küçük kadrolu eserler seslendiriliyordu. Kalvenci görüşü benimseyen saray kilisesindeki ayinlerde org müziğine ve kantata yer olmadığı için, Bach'ın tüm yaratıcılığı çalgı müziğine yöneldi. Weimar döneminde yakından tanıma olanağı bulduğu İtalyan çalgı eserlerinden öğrendiklerini artık kendi yapıtlarında uygulayabilirdi.

Bach döneminde “oda müziği” kavramı bugün anladığımızdan biraz daha farklı bir anlam taşıyordu. O dönemin alışkanlıklarına göre, çalgı müziği eserlerinin neredeyse hepsi oda müziği olarak adlandırılıyordu. Bir anlamda kilise ve sahne yapıtlarının dışında kalan tüm eserler için aynı tanımlamanın geçerli olduğu söylenebilir. Bu yaklaşıma göre, Bach'ın solo çalgılar için yazdığı eserler, iki ve üç çalgı için sonatlar ve konçertolar oda müziği yapıtlarıdır. Ama biz eserlerin sınıflandırılışında günümüz terimlerini kullanmayı tercih ettik.

Bach'ın döneminde oda müziği eserlerinde kullanılan temel form “sonattı.” Kuşkusuz Barok dönem sonatının, klasik ve romantik dönemdeki örneklerinden farklı olduğunu unutmamak gerekiyor. Özellikle Beethoven'ın doruğa ulaştırdığı ve birinci bölümü iki temalı “sonat allegrosu” formunda olan sonat ile, Bach'ın sonatları arasında yapı olarak çok fark vardır.

Bach'ın kullandığı sonatlar “Kilise Sonatı” (Sonata da chiesa) veya “Oda Sonatı” (Sonat da camera) olarak adlandırılıyordu. Kilise sonatı, dört bölümden (yavaş, hızlı, yavaş, hızlı) oluşan ve çoğunlukla tüm bölümleri aynı tonda bestelenen bir yapıdaydı. Oda sonatı ise süit veya partitalar gibi, çeşitli dansların bir araya gelmesiyle oluşmuştu. Sonatlar tek bir çalgı için (Solo Sonat) ya da iki veya daha fazla çalgı için bestelenebiliyordu. Ayrıca iki melodi çalgısı (çoğunlukla iki keman) ve sürekli bas için (bir klavsen ve sol elini destekleyen çello) bestelenen ve üç ezgi çizgisi olduğunu belirtmek için “Üçlü Sonat”

(Trio Sonat) olarak adlandırılan yapıtlar da vardı.

Solo Keman İçin Sonat ve Partitalar

Bestecinin 1720'de bestelediği bu yapıtlar, günümüz keman dağarının temel taşlarından biridir. Besteci eserlerini, "Eşliksiz Bas İçin Sonatlar" olarak adlandırmıştır. Altı yapıtın üçü kilise sonatı, diğer üçü de oda sonatı formundadır. Ancak günümüzde oda sonatı terimi kullanılmadığı için, bu yapıtlar "partita" olarak adlandırılıyor.

Bach'ın yaşadığı çağda, çok yaygın olmamakla birlikte solo keman için eserler de besteleniyordu. Bunların içinde ilk akla gelen örnekler Johann Paul von Westhoff'un yapıtlarıdır. Daha önce de değinildiği gibi, Bach, Arnstadt'ta göreve başlamadan önceki ilk Weimar döneminde, henüz hayatta olan Westhoff'la tanışma olanağı bulmuştu. Büyük olasılıkla, 17. yüzyılın ikinci yarısına damgasını vuran en usta kemancı olarak tarihe geçen Westhoff'un yapıtlarını inceleme ve sanatçının keman çalışına tanıklık etme şansı olmuştu. Ayrıca Bach'ın yakın dostu ve dönemin en önemli bestecisi kabul edilen Georg Philipp Telemann'ın da solo keman için *Fantezi*'leri vardı. Böylece Bach, diğer pek çok yapıtında olduğu gibi, kendinden önceki örnekleri büyük bir dikkat ve sabırla inceleyerek, yüzyıllar sonrasına temel oluşturacak yapıtlarının harcını oluşturunuyordu.

Bach'ın solo keman yapıtları, diğer pek çok eseri gibi, ölümünün ardından tam bir unutulmuşluğa terk edildi. 19. yüzyılda bestecinin eserleri tekrar çalınmaya ve arşivlerde keşfedilmeye başladıktan sonra bile, bu yapıtların değeri tam olarak anlaşılmadı. Robert Schumann, solo keman eserlerine bir piyano eşliği yazarak, bir anlamda Bach'ın yapmak istediğini tam kavrayamadığını göstermişti. Teksesli bir çalgıda çoksesliliğin sınırlarını zorlamayı ilk deneyen ünlü kemancı Jo-

seph Joachim oldu. Johannes Brahms da, Bach'ın solo keman eserlerine, özellikle *BWV 1004 Partita*'nın son bölümü olan *Ciaccona*'a hayranlığını açıkça ifade edenlerin başında geliyordu.

BWV 1001 Sol minör Sonat, No. 1

Adagio başlıklı birinci bölüm çok etkileyici bir girişle başlar. Tonalite içinde inici ve çıkıcı hareketlerle izlediğimiz ezgi sık sık duraksayarak, dinlediğimiz ezgiyi kavrayıp içimize sindirmemizi bekler gibidir. Bu dinlenme noktalarında duyulan akorlar, dinlediğimiz çalgı tek sesli olmasına karşın, çoksesliliği hissettirir. Pek çok kilise sonatının ikinci bölümünde olduğu gibi, burada da bir *Füg* vardır. Üç sesli bir *füg*, kemancıların çoğunlukla teknik becerilerini gösterebilmelerine olanak tanır. Üçüncü bölümde yine üç partili yapı korunmuştur. *Siciliano* başlıklı bölümde, bir bas partisinin üzerinde birbiriyle diyalog halinde iki üst parti duyarız. *Presto* başlıklı son bölüm, yine keman tekniğinin sınırlarını zorlar. Baştan sona fırtına gibi ve bir solukta çalınan final, önceki bölümlerden oldukça farklı bir yapıdadır.

BWV 1002 Si minör Partita, No. 1

Dört danstan oluşan bu yapının finalinde alışageldiğimiz *Gigue* yerine *Bourrée* vardır. Bach ayrıca her bölümden sonra *Double* başlıklı bir çeşitleme bestelemiştir. Eser bu yapıyla sekiz bölüm olarak da düşünülebilir.

Allemande bestecinin klavsen eserlerindeki örneklere benzer bir yapıdadır ve noktalı ritimlerden oluşmuştur. Nerdeyse aynı çekirdekten oluşan *Double* bölümü, akıcı ve sürükleyici ritimleri sayesinde çok farklı bir atmosfer yaratır. *Courante* aynı atmosferi devam ettirir. Sekizlik notaların sürekli hareketini duyarız. *Double*

bölümü yine nefes nefese çalınan bir teknik gösteri bölümüdür. Onaltılık notaların birbirini izlediği gamlar parçanın başından sonuna dek devam eder. *Sarabande* bölümü değişik bir atmosfer ve çoksesselilik yaratır. Birbirini izleyen akorlar, bestecinin klavye eserlerinden birinin *Sarabande*'ını dinliyormuşuz hissini uyandırır. Bu bölümdeki *Double*, üçlemelerin hareketiyle yine çok farklı bir etki yaratır. Final bölümündeki *Bourrée (Tempo di Borea)*, Bach'ın solo keman eserleri içinde en sık seslendirilen ve en sevilen bölümlerin başında gelir. Tipik dans havasının ustalıkla yansıtıldığı bölüm, melodi çizgisine eşlik eden etkili ritmiyle de hemen akılda kalır. Tüm yapıtı noktlayan *Double*, yine önceki bölümün çoksesseliliğiyle kontrast oluşturacak şekilde tasarlanmıştır.

BWV 1003 La minör Sonat, No. 2

Grave başlıklı giriş bölümü, doğaçlama çalınıyormuş gibi başlar. Yer yer ilk sonatın giriş bölümünkine benzer bir yapı gösterir. İkinci bölümdeki *Füg*, alışılmış biçiminden çok daha uzundur. Kısa ve noktalı yapıdaki teması parça boyunca değişik biçimlerde duyurulur. Ayrıca temanın duyulmadığı ara müzikleri bölümün tam bir *füg* yapısında olduğunu gösterir. *Füg*deki yoğun yazının ardından gelen *Andante* başlıklı üçüncü bölüm tam anlamıyla bir soluklanma ve dinlenme gibidir. Kalp atışlarını andıran bas partisinin üstünde olabildiğince sakin ve huzurlu bir ezgi duyarız. Eserin son bölümü, tıpkı önceki sonatın finali gibi teknik yönden büyük bir ustalık gerektirir. Bach tarafından konmuş orijinal nüans işaretleri (*forte* ve *piano*) bölümde eko efekti yaratmak istendiğini gösterir.

BWV 1004 Re minör Partita, No. 2

Allemande oldukça sakin ve huzurlu bir yapısı vardır. Dörtlük no-

talarla hissettiğimiz nabız atışı, üçlemeler ve otuzikilik ritimlerle çeşitlenir. Daha çok içe dönük bir yapısı vardır. Noktalı ritimlerle başlayan *Courante*, bölüm boyunca bu temanın üçlemelerle birbirini izlemesi üzerine kurulmuştur. *Sarabande*, adını aldığı dansın tüm özelliklerini barındırır. Tema son bölümdeki *Ciacona* temasını anımsatır. Sakin bir yapıda olmasına karşın çoksesliliğin yoğun olarak kullanıldığı bir yapıdadır. Eserin tümüne hakim olan ağırbaşlı hava, *Gigue* bölümündeki hareketli tempoya karşın kendini duyurur.

Eserin son bölümü olan *Ciacona*, sadece keman dağarının değil, çoksesli müziğin başyapıtlarından biridir. Her kemancının kendini ispat etmek için mutlaka çalmak zorunda olduğu, teknik zorluğunun yanı sıra olağanüstü bir ifade gücüne sahip olan eser, Bach'ın çağlar ötesine uzanan dehasının en güzel ve tartışmasız örneklerinin başında gelir. 256 ölçülük bu dev bölüm, birbiri ardına sıralanmış çeşitlemelerden oluşur ve son derece yalın bir ezgi üzerine kurulmuştur (Müzik Örneği 13). Başta duyurulan temadaki akor bağlanışlarına sadık kalarak bölüm boyunca akıl almaz



çeşitlemeler yapan Bach, tek sesli bir çalgıdan bile sınırları sonsuz olan bir evren yaratılabileceğini kanıtlamak istiyor gibidir. Eser

boyunca otuzdört çeşitleme karşımıza çıkar. Genel olarak üç bölümlü bir yapıdan söz edebiliriz. 131 ölçü boyunca minör olarak devam eden yapı, daha sonraki 76 ölçü boyunca majör, son 49 ölçüde tekrar minör olur. Keman çalma tekniğinin sınırlarını zorlayan bu dev eser, özellikle 19. yüzyıl sonlarından başlayarak bestecileri ve kemancıları derinden etkilemiştir.

BWV 1005 Do Majör Sonat, No. 3

Bach'ın dört minör yapıtının ardından, solo keman eserleri içindeki ilk majör örnektir. Ancak bununla birlikte *Adagio* bölümü, parlak ve görkemli bir giriş havasından oldukça uzaktır. Sevincini kendine saklamak istiyor gibidir. Besteci, ikinci bölüm olan *Füg*'ün temasını bir koralden (*Komm, Heiliger Geist, Herre Gott*) almıştır. Bu yüzden bölümün, solo keman için yazılan diğer iki *füg*-den oldukça farklı ve içe dönük bir yapısı vardır. Akılcı ama sakin yapıdaki *Largo*'nun ardından gelen son bölüm *Allegro assai*, bizleri yeniden teknik becerilerin dünyasına götürür.

BWV 1006 Mi Majör Partita, No. 3

Prelüd bölümünün, son derece canlı, hareketli ve etkileyici bir yapısı vardır. Kemancıların çok sık seslendirdikleri bu partita, ilk notalarda bile çalgının tüm olanaklarını gözler önüne serer. Bu partitada süitlerin değişmez bölümlerinden olan *Allemande*, *Courante* ve *Sarabande* yer almaz. İkinci bölümün başlığı *Loure*'dir. Sakin bir atmosferde, farklı partilerin diyalogu şeklinde gelişir. Üçüncü bölümün başlığı olan *Gavotte en Rondeau* dinleyeceğimiz dansın tekrarlı yapısını hatırlatır. Dansın karakterini çok iyi yansıtan bir teması vardır. Bu bölümü izleyen iki *Menuet*, daha ilk ölçülerden başlığa ne denli sadık kalınacağını bildirir. *Bourrée* bölümünde Bach'ın koyduğu eko efektlerinin, son bölüm *Gigue*'de

teknik becerinin ulaşabildiği boyutları hissederiz.

Keman ve Klavsen Sonatları

Bu yapıtlar, klasik ve romantik dönemde çok sık rastlayacağımız keman ve piyano sonatlarının öncüleri ve bir anlamda ilk örnekleri sayılabilir. Bu sonatlarda klavsenin rolü kuru ve basit bir eşlik olmaktan kurtulmaya başlar. Eserler eşit önemde iki çalgının diyalogu üzerine kurulmuştur. *Keman ve Klavsen İçin Altı Sonat*, 1718-1722 yılları arasında Köthen'de bestelenmiştir.

BWV 1014 Si minör Sonat, No. 1

Adagio bölümü klavsenin girişiyle başlar. Keman uzun bir notanın ardından ufak süslemelerle ezgisini sürdürür. Bach, ilk birkaç ölçü içinde bile her iki çalgının tipik özelliklerini ustalıkla tanıtır. Klavsenin hem alt yapı oluşturmaya hem de melodiyi duyurmaya yatkın yapısının yanı sıra, kemanın nasıl içten ve kıvrak bir çalgı olduğu hemen fark edilir. *Allegro* başlığını taşıyan ikinci bölüm tipik üç partili bir yazı içerir. Partiler arasındaki tekrar ve birbirini izleme bölüm boyunca sürer. Üçüncü bölüm *Andante*, üst iki parti arasındaki tatlı bir söyleşi havasına bürünür. Son bölüm *Allegro* başlığını taşır ve tam bir üçlü sonat karakterindedir. Birbirinden bağımsız hareket eden üç parti içinde, önce kemanda duyulan tema, son derece hareketli ve neşe doludur.

BWV 1015 La Majör Sonat, No. 2

Belirli bir başlığı olmayan ilk bölüm sakın ama akıcı bir karakterdedir. Birbirini izleyen üç partili yazısıyla dikkat çeker. Temanın trillerle örülü bir yapısı vardır. *Allegro* bölümü tekrarlı yapıdadır ve yine üç partili bir yazı hakimdir. Tema neşeli ve fanfarı anım-

satan bir yapıdadır. Tekrardan önceki bölümde kemanın teknik becerişini gösterebileceği bir kısım vardır. *Andante un poco* başlıklı üçüncü bölüm, bas partisindeki yürük ezgisiyle çok etkileyicidir. Bu partinin üzerine kemanın ve klavsenin yalın ve içten düetti parça boyunca sürer. Bas partisindeki bu hareket adeta, yaylı sazlardaki pizzicato çalışı çağrıştırır. *Presto* başlıklı son bölüm yine neşeli ve hareketli temasıyla teknik ve müzikal yönden soliste çok çeşitli olanaklar sunar.

BWV 1016 Mi Majör Sonat, No. 3

Teknik yönden altı sonatın en zor sayılan eserin ilk bölümü *Adagio* başlığını taşır. Bölümün girişinde iki çalgının farklı karakterleri kendini belli eder. Klavsen akorların yoğun olduğu ve eşlik yanı ağır basan bir ezgiyi sürdürürken, keman çok daha içten ve melodik bir çizgi benimser. *Allegro* başlıklı ikinci bölüm partiler arasında taklitlerin yoğun olarak kullanıldığı bir yapıdadır. Neşeli ve yürük bir karakteri vardır. *Andante ma non tanto* başlıklı üçüncü bölümün başında klavsenden duyduğumuz tema, parça boyunca çeşitlemelere kaynaklık edecek bir yapıdadır. Tıpkı daha önce gördüğümüz *Ciacona* ve *Passacaglia*'da olduğu gibi bu bölümde de birbirini izleyen çeşitlemelerle karşılaşırız. Yapı olarak keman partisnin eşlik görevi gördüğü ve klavsenin seslendirdiği partilerin çok daha hareketli bir tema çaldığı kısımlar da vardır. Son bölüm *Allegro*, yine teknik becerinin ön planda tutulduğu bir yapıdadır. Onaltılık hareketlerle başlayan tema daha sonra sekizlik notalarla duyurulmasına karşın, heyecanlı karakterinden bir şey kaybetmez. Orta bölümde duyulan üçleme motiflerinin ardından yeniden baştaki hareketli karakter geri döner.

BWV 1017 Do minör Sonat, No. 4

6/8'lik tempodaki ilk bölüm *Largo* tekrarlı bir yapıdadır. Kemanın sunduğu tema yürük olmasına karşın oldukça içe dönük bir yapıdadır. Klavsenin ilk bölümde daha çok eşlik konumunda olmasına bir tezat oluşturmak ister gibi, ikinci bölüm *Allegro* yalnızca onun duyurduğu bir temayla başlar. Bölüm boyunca iki çalgının tam anlamıyla söyleşisine tanık oluruz. Üçüncü bölüm *Adagio*, ağır tempolu temasına karşın huzurlu ve aydınlık bir yapıdadır. Klavsenden sürekli olarak duyduğumuz üçleme motifi, bölüme ayrı bir dinamizm katar. Son ölçülerde kadansı andıran bir karakter hakimdir. Son bölüm *Allegro* yine klavsenden duyduğumuz bir temayla başlar. Bölüm boyunca partiler arasında sürekli olarak yer değiştirir.

BWV 1018 Fa minör Sonat, No. 5

Belirli bir tempo başlığı olmayan ilk bölüm yine klavsen ve kemanın temel farklarını göstermek istercesine başlar. Klavsenin eşlik karakterinde ama akıcı ve melodik çizgisine, kemanın son derece sakin ve uzun soluklu teması cevap verir. Sanki klavsenin tek başına çaldığı bir bölümde keman yer yer onun partilerinin arasına gizleniyor, yer yer de varlığını açıkça belli ediyordu. İlk bölümün belli bir karara ulaşmayan son akoru hemen ikinci bölüm *Allegro*'ya bağlanır. Tema önce kemanda duyulur; klavsen buna bir kontrpuan çizgisiyle eşlik eder. İlk tekrarın ardından yeni bir tema duyulur. Üçüncü bölüm *Adagio*, altı sonat içinde en ilginç yapıda olandır. Kemanın akorlarla duyurduğu ezgisine karşılık, klavsende duyulan arpejler, sürekli tekrarlanan ve hiç dinmeyen bir akışı hissettirir. Bölüm sanki keman eşlikli bir klavsen kadansı gibidir. Son bölüm *Vivace*, kromatik karakterdeki ezgisiyle, ti-

pik bir çok-partili Bach yazısıdır.

BWV 1019 Sol Majör Sonat, No. 6

Bu sonat üzerinde Bach'ın bazı düzeltmeler ve bölüm sayısında değişiklikler yaptığını biliyoruz. Köthen'de bestelenen ilk şeklinde beş bölümlü eserin ilk bölümü sonda bir kez daha çalınıyordu. 1731'den önce Leipzig'de yapıldığını sandığımız ilk düzenlemede, orta bölüm solo klavsen için düşünülmüş ve klavsen eşlikli bir keman solo bölümü eklenmiştir. Böylece altı bölümlü bir yapıya bürünen sonat daha sonra yeniden gözden geçirilerek bugünkü beş bölümlü şeklini almıştır. Eser için yeni bir klavsen solo bölümü besteleyen Bach, ilk bölümü sonda yeniden çaldırmak yerine, orijinal bir final yazmıştır. Eserin bu ikinci versiyonunda kullanılmayan bölümler de, BWV 830 *Mi minör Klavsen Partita*'sında *Courante* ve *Gavotte* bölümlerinde kullanılmıştır.

İlk bölüm *Allegro*'nun teması *Brandenburg Konçertoları*'nı çağrıştıran bir karakterdedir. Keman ve klavsen arasında diyalog bölüm boyunca sürer. Oldukça kısa olan ikinci bölüm *Largo*, klavsenin yönlendirmesi ve yol göstermesiyle başlar. Keman, yapısını son derece karakteristik olarak ortaya koyan bir ezgiyle kendini duyurur. Üçüncü bölüm *Allegro*'nun yalnızca klavsen için bestelenmiş olması, yapıta diğer altı sonat arasında farklı bir konum kazandırır. İki partili bir yazı, sanki klavsenin melodik ve teknik becerilerini bu kısacık parçada duyurmak ister gibidir. Dördüncü bölüm *Adagio* yine klavsenin duyurduğu ve yapısında senkopların dikkat çektiği bir ezgiyle başlar. Aynı ezgiyi hemen kemanda duyururuz. Bölüm boyunca partiler arasındaki söyleşi hiç bitmez. Son bölüm *Allegro* canlı, neşeli ve hareketli karakteriyle, iki çalgının tüm becerilerini sergilemesine olanak sağlar.

Solo Viyolonsel İçin Sütler

Bach'ın oda müziği eserleri arasında çok farklı bir yere sahip olan bu altı süt, özellikle 20. yüzyılın efsanevi çellisti Pablo Casals sayesinde unutulmaktan kurtulmuş ve repertuardaki yerini almıştır. Casals'ın eserleri halk önünde çalmasının ardından, tüm çellistler için vazgeçilmez yapıtlar haline gelen *Viyolonsel Sütleri*, Bach'ın, tıpkı solo keman eserlerinde olduğu gibi, tek bir çalgıda akıl almaz boyutta bir dünya yaratabilmesinin en güzel örneğidir.

Bach, *Çello Sütleri*'ni Köthen yıllarında bestelemiştir; ancak kesin tarihi ve yazılış nedeni tam olarak bilinmiyor. Pek çok müzik tarihçisi, büyük olasılıkla yine eğitim kaygısı ön planda tutularak yazılan eserlerin, Köthen Sarayı'ndaki yetenekli solistler için bestelenmiş olabileceğini söylerler.

Bach'ın yaşadığı dönemde yaylı sazlar ailesinde orkestra içinde yaygın olarak kullanılan tenor sesli çalgı, viola da gamba'ydı. Ancak 1700'lü yılların ilk yarısında günümüzde kullanılan viyolonsellerin ilk örnekleri yapılmaya ve aynı zamanda solo çalgı olarak kullanılmaya başlandı. Yaylı saz ailesinden keman ve viyolayı oldukça iyi çalan Bach'ın, çello tekniği konusunda Köthen Sarayı'ndaki çalışma arkadaşlarının fikirlerine başvurmuş olabileceği müzik tarihçileri tarafından sık sık dile getirilir. Pek çok kaynakta Bach'ın danıştığı kişinin, Köthen Sarayı'nda görevli Christian Ferdinand Abel olduğu yazılıdır. Ancak çok iyi keman ve gamba çalabilen Abel'in, Bach'ın viyolonsel sütlerindeki teknik güçlüklerin üstesinden tümüyle gelebilecek kadar bu çalgıyı tanıyıp tanımadığını bilmiyoruz. Sarayda çellist olarak görevli Christian Bernhard Lienicke'nin Berlin Saray Orkestrası'ndan Köthen'e gelmiş olduğunu düşünürsek, Bach'ın onun fikirlerinden daha çok faydalanmış olması gerekir. Aslında bestecinin bu eserleri beste-

116

Suites a
 Violoncello Solo
 sempre
 Basso
 campestre
 par
 J. S. Bach.
 Maître de Chapelle.



Çello Süitleri'nin ilk sayfası (Anna Magdalena'nın el yazısı).

lemesi için mutlaka birinden yardım almış olması gerekmiyor. Müzik tarihçilerini böyle düşünmeye zorlayan, Bach'ın üzerinde çalıştığı

her konunun en ince ve teknik ayrıntılarını bilerek işe başlaması.

Bach'ın *Viyolonsel Sütleri*'nin hepsinde bir prelüd ve dört dans bulunur: *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* ve *Gigue*. *Sarabande* ve *Gigue* arasında, I. ve II. *Süitte Menuet*, III. ve IV. *Süitte Bourrée*, V. ve VI. *Süitte* ise *Gavotte* yer alır. Eserler Leipzig yıllarında Anna Magdalena'nın elinden çıkmış bir kopyayla günümüze ulaşmıştır.

BWV 1007 Süt No. 1, Sol Majör

Eserin *Prelüdü*, tam anlamıyla parçaya giriş niteliğindedir. Bölüm boyunca yinelenen onaltılık notaların ilk sesleri ayrı bir çizgi oluşturur. Bestecinin piyano prelüdlerinde yaptığı gibi, saz üzerinde ellerin açılması ve bir anlamda "ısınmak" için düşünülen bölümün sonuna doğru teknik beceri düzeyi artar. *Allemande*, dansın karakterine uygun bir yapıda, sakın fakat sürükleyicidir. Onaltılık notalarla sürdürülen hareket, araya ustaca serpiştirilmiş sekizlik notalar sayesinde soluk alır. *Courante* yine tam bir dans karakterindedir. Hızlı ve neşeli bir atmosfer yaratır. *Allemande*'da olduğu gibi teknik beceri isteyen pasajlar arasındaki dinlenme notaları ustalıkla düşünülmüştür. *Sarabande* sekiz ölçülük cümlelerden oluşur. Başlangıcında akorlarla girişi, çoksesli bir kontrpuan yazısını çağrıştırır da, cümlelerin sonuna doğru tek sesin duyulduğu yalın ve basit anlatım hakim olur. Peşpeşe çalınan iki *Menuet* bizleri yeniden tipik bir dans atmosferine sürükler. İki *Menuet* teması arasındaki neşe ve hüznün ustaca gözetilmiştir. Son bölüm *Gigue*, bestecinin diğer sütlerinde olduğu gibi, bir ustalık göstesisidir. Coşku ve neşeyle eseri noktalar.

BWV 1008 Süt No. 2, Re minör

Prelüd, ilk süitinkine göre çok daha belirgin bir ezgiyle başlar.

Esas olarak dinleyeceğimiz süite bir hazırlıktır ve tüm eserin içe dönük yapısını yansıtır. Son ölçülerdeki akorlar karar verme duygusunun geciktirilmesini ve tonaliteyi tümüyle hissetmemizi sağlar. *Allemande* bölümü onaltılık notaların hareketiyle başlar. Bir süre sonra otuzikilik notalarla duyulan hareket, parçanın sürekli ileri doğru akan bir karaktere bürünmesini sağlar. Ancak bir önceki süitte olduğu gibi, sekizlik notalar kısa sürelerle de olsa, biraz durup düşünmemizi sağlar. *Courante* oldukça akıcı ve hızlı bir tempoda başlar ve devam eder. *Sarabande* bölümü, bir önceki süitte olduğu gibi, çok partili bir yazıyla başlar ve sonuna dek bu anlatımı yer yer sürdürür. Bir önceki bölümün hareketli atmosferinin ardından, içe dönük ve dinleyeni yoğun düşüncelere yönelten bir parçadır. İki *Menuet*, farklı karakterdedir. Bu kez birincisi daha hüzünlü, Re Majör tondaki ikincisiyse daha neşelidir. Son bölüm *Gigue*, bitişlerde alışıktığımız hareketli atmosferi tekrar yaratır. Sık sık iki partili bir yazıyla karşılaşırız.

BWV 1009 Süit No. 3, Do Majör

Eserin *Prelüdü*'nün ilk ölçüsünde duyduğumuz gam, do majörü tam olarak hissetmemizi sağlar. Bach sanki tüm süitin küçük bir sembolünü, bir anlamda rozetini yakamıza ilıstırmış gibidir. Onaltılık notalarla do sesinden başlayıp bir oktav aşağıya inen, daha sonra do majör akorunun seslerinde (do, mi, sol) gezinen melodi, kalın do sesinde soluklanır. Bundan sonra yapılacak her şey, bu bir ölçünün içinden çıkacaktır. Gerçekten de, birkaç ölçü boyunca önce ilk ölçüdeki gamı hiç bozmadan tekrarlanan onaltılık hareket, giderek bambaşka yönler doğru gelişir. Parçanın ortasında sürekli bir pedal sesi (sol notası) üzerinde duyurulan hareket gerilimi iyice arttırır. Son oniki ölçü boyunca geciktirilen bitiş duy-

gusu, tekrar başta duyduğumuz motifle sağlanır. *Allemande*, süsleme notaları ve trilleriyle adeta şakacı bir karakterdedir. Aynı karakter *Courante* bölümünde de sürer. Bu kez sekizlik notalarla sürdürülen bir hareket olmasına karşın süreklilik ve akıcılık bir önceki bölüme benzer yapıdadır. Bir oktavı aşan nota atlamaları, ezginin sık sık yön değiştirmesine olanak sağlar. Önceki sütünlerdekine benzer bir *Sarabande*, bizleri yine daha içsel bir dünyaya sürükler. *Bourrée I* ve *II*, yeniden dans karakterine kavuşmamıza yardımcı olur. Do minör tondaki ikinci örnek, ilkiyle etkileyici bir tezat oluşturur. Bach'ın tipik bir *Gigue* yazısıyla sütün son bulur.

BWV 1010 Sütün No. 4, Mi bemol Majör

Eserin *Prelüdü* oldukça hareketli bir şekilde başlar. Sekizlik notalarla duyduğumuz motif, her ölçünün başında duyurulan bir bas sesin ardından, bir oktavdan fazla atlayarak yukarı çıkar ve ölçü boyunca aşağıya doğru hareket eder. Benzer yapı bölüm boyunca yinelenir. Ancak sona doğru zaman zaman kınlan bu yapı, onaltılık notaların gamlarıyla değişik bir şekle bürünür. *Allemade* bölümü, bir önceki sütün *prelüdünü* çağrıştıran bir girişle başlar ve onaltılık notaların hareketiyle devam eder. *Courante* boyunca değişik ritimlerden oluşan motiflerin (sekizlik, üçleme ve onaltılık) geçidini izleriz. Önceki örnekleri çağrıştıran *Sarabande*, temasındaki noktalı ritimlerin hareketini bölüm boyunca korur. *Bourrée* bölümleriyle, önceki sütünlerde olduğu gibi dans karakterine geri döneriz. İkinci *Bourrée*, *Sarabande* yazısını çağrıştıran bir havadadır ve yalnızca oniki ölçü sürer. *Gigue* bölümü, çellistlerin teknik becerilerini sergilemelerine olanak sağlayan pasajlarla bezenmiştir.

BWV 1011 Sütün No. 5, Do minör

Bach bu sütün başına koyduğu bir notla viyolonsel tellerinin

normalde do, sol, re, la olan akort düzeninin, do, sol, re ve sol olarak değiştirilmesini istemiştir. Böylece hem çalgının sesinin daha puslu ve hüzünlü bir tınıya sahip olması sağlanmış hem de eserde yer alan bazı akorların daha kolay çalınması amaçlanmıştır. *Prelüd*, bestecinin *sarabande* bölümlerini çağrıştıran bir yapıda başlar. Yer yer devam ettirilen iki partili yazı ağırbaşlı karakteri hissetmemize yardımcı olur. Bu süitin prelüdü, altı yapıt arasında tek iki bölümlü yapıda olandır. Ağır girişin ardından, hareketli bir kısım başlar. Teksesli olarak duyduğumuz ve öyle devam eden ezgi ilk anda bir füğ temasını ve onun cevaplarını çağrıştıır. Bölüm sonunda yeniden girişi çağrıştıran bir yazı benimsenmiştir. Bölümün genel yapısı Fransız uvertürü tarzındadır. Sakin ve huzur dolu *Allemande*, bestecinin bu tarzda yazdığı en güzel örnekler arasında yer alır. Yer yer doğaçlamayı çağrıştıran pasajlar içerir. *Courante* ile daha canlı bir tempoya döneriz. Genellikle ölçü başlarının vurgulanmasıyla değişik bir atmosfer yaratılır.

Sarabande bölümü Bach'ın bestelediği eserler içinde, başyapıt niteliğini en çok hak eden örneklerden biridir. Çağımızın iki ünlü çellisti Mischa Maisky ve Mstislav Rostropovich, bu bölümü günümüzde bestelenmişçesine modern bulduklarını söylüyor. Gerçekten *Sarabande*'in olağanüstü yalınlıktaki ezgisi, tüm bölüm boyunca tek bir nefes gibi sürer. Tek parti olarak düşünülen ve duyulmamasına karşın kendini her an hissettiren gizli bir ritmin yönlendirdiği bölüm, çalanı ve dinleyeni sonsuzluğa adeta taşır. Belki de bir tek sesle ve bir tek çalgıyla sonsuzluğa ulaşmak ancak bu *Sarabande*'yle mümkün olabilir. Ve Bach her zaman yaptığı gibi, bu akıl almaz yapıyı, olağanüstü bir yalınlık ve doğallık içine gizlemiş gibidir.

Gavotte bölümlerinde dans karakterine geri döneriz. Ancak bu bölümlerde bile süitin tümüne hakim olan hüzünlü hava tamamen dağılmamıştır. İkinci *Gavotte*'ta duyulan sürekli üçleme motifi dans karakterinden bir an için uzaklaşmamıza neden olur. Eserin finalinde yer alan *Gigue* bölümü noktalı ritimleri sayesinde köşeli bir yapıya sahiptir.

BWV 1012 Süit No. 6, Re Majör

Bach'ın çello süitleri arasında bu yapıtın ayrı bir yeri vardır. Öncelikle, eserin hangi çalgı için yazıldığı günümüzde bile hâlâ tartışılmaktadır. Bestecinin bu süit için beş telli bir çalgıya gerek olduğunu belirtmesi ve akordun do, sol, re, la, mi şeklinde yapılmasını istemesi, söz konusu çalgının nasıl bir yapıda olduğu sorusunu akla getiriyor. Bazı müzik tarihçileri, Bach'ın düşündüğü çalgının viyola gibi kola dayayarak çalınan ve beş telli olan "viola pomposa" olması gerektiğini savunuyor. Çünkü besteci Leipzig'de bulunduğu yıllarda böyle bir çalgı için eserler bestelemiş ve yapımına katkıda bulunmuştu. Ancak bu çalgının ilk kez, 1724'te Leipzigli saz yapımcısı Johann Christian Hoffmann tarafından imal edildiği düşünülürse, Köthen yıllarında Bach'ın viola pomposa için bir süit bestelemiş olması olasılığı zayıflıyor. İkinci bir görüş, süitin viyolonselden daha küçük olan beş telli "violoncello piccolo" için bestelenmiş olması. Bach, ilk Leipzig yıllarında bu çalgı için kantatlarında da bazı solo bölümler yazmıştır.

Günümüzde bu eser dört telli çelloyla seslendirilirken teknik olarak bazı güçlüklerle karşılaşılmasına rağmen, çağımızın sınır tanımayan teknik kapasitesi, pek çok solist için bunu ayrı bir gösteri şekline dönüştürüyor.



Bach'ın 6. Çello Süiti'nin ilk sayfası (Anna Magdalena'nın el yazısı).

Prelüd, Re majör tonunun tüm parlaklığı ve görkemini sergileyerek başlar. Sürekli olarak duyulan üçlemeler kendi içinde bir hareketi ve yürüme hissini de barındırır. Anna Magdalena'nın el yazmasında yer alan eko efektlerinin Bach'ın orijinal notalarında da olduğu sanılıyor. Prelüdün canlı ve hareketli atmosferine karşılık *Allemande* son derece sakin ve ağırbaşlıdır. *Courante* ile yeniden canlı ve hareketli yapıya döneriz. Teknik becerilerin rahatça sergilendiği bölümün ardından gelen *Sarabande*, diğer süitlerdeki örnekleri (V. Süit hariç) çağrıştıran bir karakterdedir. *Gavotte* bölümleri, her zaman olduğu gibi, dans ritimlerini bütün yönleriyle hissettirir. Süiti kapatan *Gigue* bölümü neşeli ve hareketli yapısıyla sanki bir av partisini çağrıştırır.

Viola da Gamba ve Klavsen İçin Sonatlar

Bach'ın viola da gamba ve klavsen için Köthen yıllarında bestelediği üç sonat, 20. yüzyılın ortalarına dek çok az seslendirilirdi. Bunun başlıca nedeni, gambanın artık kullanılmayan bir saz olmasıydı, ancak son yıllarda Barok müzikte, dönemin sazlarıyla yapılan seslendirmeler giderek ağırlık kazanmaya başlayınca, Bach'ın en güzel oda müziği eserleri arasında yer alan bu sonatlar da, müzikseverlere daha sık ulaşır hale geldi. Bestecinin bu sonatları büyük bir olasılıkla gambacı Christian Ferdinand Abel için bestelemiştir.

BWV 1027 Sol Majör Sonat, No. 1

Adagio başlıklı ilk bölüm, klavsen ve gambanın söyleşisiyle başlayarak devam eder. Partiler arasında hem taklit hem de uyumlu bir diyalog vardır. Temanın yapısı ağır bölümden çok, bir "andante" tarzındadır. İkinci bölüm *Allegro ma non tanto*, ilk bölümün ardın-

dan hiç ara verilmeksizin devam eder. Tema önce klavsenin sağ elinde duyulur, ardından gamba ona aynı şekilde karşılık verir. Bir süre sonra bas partisinde de (klavsenin sol eli) temayı duyarız. Bölüm boyunca bu üç partili yazı devam eder. Kimi kez temanın ters çevrilmiş şekliyle ve tamamlanmadan duyurulmasıyla karşılaşırız. Üçüncü bölüm *Andante*, dinleyicide bambaşka duygular uyandırır. Bas partisinde duyulan sekizlik notalar üzerinde, iki üst parti adeta belirli bir ritme bağlı olmadan yavaşça dalgalanır. Sakin, huzurlu ve içe dönük yapı, bölüm boyunca devam eder. Son bölüm *Allegro moderato*, Bach'ın üç partili tipik kontrpuan yazısına en güzel örneklerinden biridir.

Bu eserin iki flüt ve sürekli bas için yapılmış bir uyarlaması da vardır (BWV 1039).

BWV 1028 Re Majör Sonat, No. 2

İlk bölüm *Adagio*, tam anlamıyla bir giriş karakterindedir. İki partinin birbirini taklitleri bölüm boyunca sürer. Bas partisindeki hareket parçanın ritmini belirler. İkinci bölüm *Allegro*'da her üç parti aynı anda girer. Üst partilerde birbirine paralel bir hareket göze çarparken, bas partisinde daha bağımsız bir çizgi vardır. Üçüncü bölüm *Andante*, Bach'ın yalın ve kusursuz ezgilerinden biri üzerine kurulmuştur. Önce gambada duyduğumuz melodi daha sonra diğer partilere de geçer. Bestecinin vokal eserlerinde karşımıza çıkan aryaları anımsatan bir yapı söz konusudur. Genelde bu aryalarda soliste eşlik eden gamba, bu kez ön plandadır ve solist konumundadır. Son bölüm *Allegro*, üç partinin birlikte girmesiyle başlar. Üst partilerde aynı anda duyulan iki tema dikkat çeker. Birbirini tamamlar nitelikteki bu ezgiler bölüm boyunca paralel olarak hareket eder. Üç bölümlü bir yapı göze çarpar.

BWV 1029 Sol minör Sonat, No. 3

Önceki örneklerin dört bölümlü yapısına karşın, bu sonat üç bölümlüdür. *Vivace* başlıklı ilk bölüm *III. Brandenburg Konçertosu*'nu çağrıştıracak şekilde başlar. Partiler arasındaki taklit ve diyalog bölüm boyunca duyulur. Eserin ikinci bölümü olan *Adagio*, sonata-taki dinlenme noktası gibidir. Klavsen ve gamba arasındaki dingin ve huzur dolu konuşma bölüm boyunca sürer. Partiler birbirinden olabildiğince bağımsız hareket eder. Bach bu bölümle 19. yüzyılda doruğa ulaşacak ikili sonatların ağır bölümleri için kusursuz bir örnek yaratmış gibidir. Son bölüm *Allegro*'nun teması dans karakterindedir ve temanın işlenişi füg tarzındadır. Üç partili yazı, bölüm boyunca sürer.

Flüt ve Klavsen İçin Sonatlar

Bach'ın flüt sonatlarıyla ilgili olarak pek çok kaynakta, yapıtların bazılarının besteciye ait olup olmadığının kesin olarak bilinmediği söylenir. Özellikle *BWV 1031 Mi bemol Majör* ve *BWV 1020 Sol minör Sonat*'ın Carl Philipp Emanuel Bach'a ait olduğu düşünülmektedir. *BWV 1031* eser sayılı sonatın Carl Philipp Emanuel'in el yazısıyla günümüze ulaşmış olması böyle bir olasılığı akla getiriyor. Bununla birlikte yapıt oğlu tarafından Bach'ın eserleri arasında gösterilmiştir. *BWV 1020* eser sayılı sonatın da bu sonatla aynı yapıda olması ve kompozisyon yönünden paralellik göstermesi, bazı müzik tarihçilerini, mi bemol majör ve sol minör sonatların Bach ve oğlu tarafından birlikte bestelenmiş olabileceği fikrine götürmüştür. Bu sonatlar, orijinallikleri konusunda bazı soru işaretleri barındırmalarına karşın günümüzde Bach'ın yapıtları olarak kaydedilmekte ve konserlerde seslendirilmektedir.

BWV 1030 Si minör Sonat

Eserin Köthen yıllarında bestelenmiş sol minör tonunda bir ilk versiyonu olduğu sanılmaktadır. Günümüzde seslendirilen şeklini büyük olasılıkla 1735'ten sonra Leipzig'de almıştır. Sonat flüt ve sürekli bas olarak düşünülmemiş, klavsenin rolü basit bir eşliğin çok ötesine geçmiştir.

Üç bölümlü sonatın *Andante* başlıklı ilk bölümü, bestecinin konçerto tarzı yazıda sık kullandığı bir karakterle başlar. Bölümün çok hızlı ve hareketli olmasını önlemek için konulan andante başlığı, bir anlamda yorumcuları frenlemek içindir. Flütten duyduğumuz tema, partiler arasında sürekli olarak yer değiştirir. Genellikle klavsenin sağ eli ve flüt, karşılıklı konuşan iki partiyi oluşturur. Bas partisinin görevi tüm yapıyı desteklemektir. Üç bölümlü bir yapı hakimdir. Bestecinin tüm oda müziği eserleri içindeki en uzun bölümlerden biridir. İkinci bölüm *Largo e dolce*, o zamana dek hakim olan yoğun yazıdan bir an uzaklaşmamızı sağlar. İki bölümlü ve tekrarlı yapısıyla, flütün şarkı söyleyebilme özelliğini her yönüyle ortaya koyan bir eserdir. Klavsenin rolü daha çok eşlik niteliğindedir. *Presto-Allegro* başlıklı son bölüm, değişik yapıyla öne çıkar. Birbirinden çok farklı yapıdaki iki kısım peşpeşe gelir. Önce üç sesli füğ yazısının egemen olduğu prestoyla karşılaşırız. Bestecinin orkestra süitlerinin giriş bölümlerinin hızlı kısımlarını çağrıştıran yapı, 12/16'lık allegro'ya bağlanır. Buradaki yazı, daha önce pek çok örneğini gördüğümüz *Gigue*'lerle aynı karakterdedir. Presto'nun ve allegro'nun temalarını melodik olarak birbirini çağrıştırır yapıdadır.

BWV 1031 Mi bemol Majör Sonat

Günümüzde, özellikle *Siciliano* başlıklı ikinci bölümü sayesinde

bestecinin en tanınan ve sevilen flüt sonatı olarak kabul edilen eser, bazı müzik tarihçilerine göre Bach'ın oğlu Carl Philipp Emanuel'e aittir.

Allegro moderato başlıklı ilk bölüm, alışılmışın dışında uzun bir klavsen soloyla başlar. Flütün ezgisi başladığında klavsen bu kez tam anlamıyla eşlik görevi üstlenir. Bir süre sonra iki parti arasında karşılıklı taklitler duyulur. Bölüm genel olarak üç parçalı bir yapıdadır, giriştekini çağrıştıran klavsen solo yinelenir. *Siciliano* başlıklı ikinci bölüm flüt için yazılmış en güzel ve duygu dolu melodiyi barındırır. Sanki bir gitar eşliğinde sevgilisinin penceresi altında şarkı söyleyen heyecanlı bir aşık vardır. *Allegro* başlıklı son bölüm yeniden en baştaki canlı ve hareketli havaya dönmemizi sağlar. Birbirine paralel olarak hareket eden üst partiler bas tarafından bölüm boyunca desteklenir.

BWV 1032 La Majör Sonat

Bu eserin ilk bölümü *Vivace*, klavsenin sekiz ölçülük girişiyle başlar. Ne yazık ki bu bölüm günümüze tam olarak ulaşmamıştır. Bu yüzden bazı kaynaklarda bu sonat iki bölümlü olarak kabul edilir. Ancak daha yaygın olan uygulama, büyük kısmına (62 ölçü) sahip olduğumuz ilk bölümü, olabildiğince, esere hakim olan yazı tarzında sürdürerek tamamlamaktır. *Largo e dolce* başlıklı ikinci bölüm 6/8'lik olmasına karşın bu kez "siciliano" karakterinde değildir. Üst partiler genellikle paralel olarak hareket eder. *Allegro* başlıklı son bölüm yine klavsenle başlar. Canlı ve hareketli tema bölüm boyunca partiler arasında sürekli yer değiştirir.

BWV 1033 Do Majör Sonat

Bu sonat 1731'de Carl Philipp Emanuel Bach'ın elinden çıkmış bir kopyada "Flüt ve Sürekli Bas için" ifadeleriyle tanımlanmasına

karşın, kullanılan stil Bach'ın tarzına oldukça yabancı olduğu için, pek çok müzik tarihçisini günümüze dek kuşkuda bırakmıştır. Gerçekten de Bach'ın eserlerinde duymaya alışık olduğumuz yoğun ve ustaca yazıya çok uzak olan sonat, belki bestecinin öğrencilerinden biri tarafından, ödev olarak bestelenmişti.

Andante başlıklı ilk bölüm, flütün akıcı ve sürükleyici bir hareketiyle başlar. Bölüm, sonuna doğru kadans karakterine bürünür. İkinci bölüm *Allegro*, onaltılık notaların sürekli olarak tekrarlandığı ve teknik yönden ustalığı sergilemeyi amaçlayan karakterdedir. Klavsen bu bölümde tümüyle eşlik rolü üstlenmiştir. Üçüncü bölüm *Adagio*'da, flüt temayı değişik süslemelerle duyurur. Sonatın sonunda, iki *Menuet* yer alır. Besteci, hiçbir sonatında böyle bir final kullanmamıştır. Tümüyle danslardan oluşan süitlerinde bile menuet her zaman bir ara bölüm olarak karşımıza çıkmıştır (I. *Brandenburg Konçertosu* dışında).

BWV 1034 Mi minör Sonat

Flüt ve sürekli bas için bestelenen bu sonat, büyük olasılıkla 1720'den sonra Köthen'de yazılmıştır ve dört bölümlü yapının tipik özelliklerini gösterir. *Adagio ma non tanto* başlıklı ilk bölüm çok etkileyici bir temayla başlar. Klavsenin eşliğinde, tonalitenin tüm içe dönük yapısı flüt tarafından ortaya konur. İkinci bölüm *Allegro*, kontrpuan yazısının en güzel ve hareketli örneklerinden biridir. *Andante* bölümünde klavsen sürekli bas karakterinin dışına çıkarak flütün şarkısına katılır. *Allegro* başlıklı final, yine canlı ve teknik beceri isteyen bir yapıdadır.

BWV 1035 Mi Majör Sonat

Flüt ve sürekli bas için 1741 veya 1747'de bestelenen bu eser, Büyük Friedrich'in sarayında görevli Baron Gabriel von Fredersdorf

için yazılmıştır. Bach büyük bir olasılıkla, kralın özel sekreteri olan baronla dostluğu sayesinde saraya kabul edilmişti. Eser yapı olarak *Mi minör Sonat*'la büyük benzerlikler gösterir.

Adagio ma non tanto başlıklı ilk bölüm, flütün ilk ölçüden itibaren duyurduğu duygulu bir temayla başlar. *Allegro* başlıklı ikinci ve dördüncü bölümler canlı ve gösterişli karakterleriyle öne çıkarken, *Siciliano* başlıklı üçüncü bölüm sakin ve huzurlu yapısıyla dikkat çeker.

BWV 1020 Sol minör Sonat

BWV 1031 Mi bemol Majör Sonat ile, yapısal ve ezgisel olarak büyük benzerlikler gösteren üç bölümlü (*Allegro*, *Adagio*, *Allegro*) bu sonat, bazı müzik tarihçilerine göre Carl Philipp Emanuel Bach'a aittir. Sonatta kullanılan solo çalgının keman olabileceğine yönelik kuşkular da vardır.

BWV 1013 La minör Partita

Solo flüt için bestelenen dört bölümlü bu eserin, orijinal olarak hangi çalgı için yazıldığı hâlâ tartışma konusudur. Özellikle ilk iki bölümde nefes almaya neredeyse hiç olanak tanımayan yazı stili, eserin orijinal olarak klavyeli bir çalgı için bestelenmiş olabileceğini düşündürüyor. Gerçekten *Allemande* ve *Courante* bölümleri hiç durmadan devam eden onaltılık notalardan oluşan temalarıyla, flütçüleri nefes yönünden oldukça zorlamakta ve melodiyi kesintiye uğratmadan nefes probleminin nasıl çözüleceği tartışılmaktadır. *Sarabande* duygulu ve sakin bir yapıdadır. Solistin kendini müzikal olarak göstermesine olanak sağlar. *Bourrée anglaise* tipik bir danstır. Eserin finalinde neşeli ve hareketli bir atmosfer yaratır.

Konçertolar ve Orkestra Sütleri

Bach'ın çalgı müziği eserleri arasında çok önemli bir yer tutan konçertolar ve orkestra sütleri Köthen ve Leipzig dönemlerinde yazılmıştır. Bu eserlerden en önemlileri, *Brandenburg Konçertoları*, *Ke-man ve Klavsen İçin Konçertolar ve Orkestra Sütleri*'dir.

Brandenburg Konçertoları

Bilindiği üzere Bach, Brandenburg Kontu Christian Ludwig'le ilk kez 1719'da Berlin'de karşılaşmıştı. Kont büyük olasılıkla besteciden kendi sarayındaki orkestrada seslendirebileceği eserler yazmasını istemiş, Bach da bu isteği 24 Mart 1721'de gerçekleştirmişti. Besteci Köthen'deki orkestra için bestelediği ve burada seslendirilen eserlerden seçtiği altı konçertoyu konta ithaf etmişti. Bach eserleri Fransızca olarak "Six Concerts avec Plusieurs Instruments" (Birçok Çalgı için Altı Konçerto) olarak adlandırmıştır. Philipp Spitta 1873'te yayımladığı Bach yaşamöyküsünde yapıtları *Brandenburg Konçertoları* olarak adlandırmış ve bu başlık günümüze dek kullanılmıştır.

Bach bu eserlerde İtalyan "concerto grosso" ve "solo konçerto" formlarından izler taşıyan, hepsi değişik yapıda konçertolar bestelemiştir.

BWV 1046 Fa Majör Konçerto, No. 1

Solistler: 3 obua, fagot, 2 korno ve violino piccolo

Köthen Sarayı orkestrası kadrosuna baktığımız zaman korno çalan müzisyenlerle karşılaşmıyoruz. Bach, büyük olasılıkla bu konçertoyu, saraya konuk olarak gelen iki kornocunun da konserlere katıldığı bir dönemde bestelemiştir. Eserde solist olarak öne çıkan

“violino piccolo,” normal kemandan üç ses daha tiz akort edilen bir çalgıydı. Eserin ilk versiyonu 1716'da BWV 208 *Av Kantatı*'nın seslendirmelerinden birinin giriş müziği olarak çalınmıştı. Bu versiyonda violino piccolo yer almıyordu. Üçüncü bölüm, ayrıca dördüncü bölümdeki danslardan *Polonaise* yoktu. Bach 1726 ve 1729 yıllarında da eserden bazı bölümleri BWV 207 ve BWV 52 *Kantat*'larında kullanmıştır.

İlk bölüm belli bir başlık taşımasına karşın allegro karakterdedir. Kornolar esere hemen bir av partisi karakteri kazandırır. Yapı olarak tipik bir concerto grosso'dur. Orkestrayla birlikte çalınan bölümlere karşılık (tutti), yalnızca solist grubunun duyulduğu bölümler de (solo) vardır. İkinci bölüm *Adagio*'da kornolar yer almaz. Birinci obua son derece duygulu bir temayla girer. Aynı temayı keman (violino piccolo) tekrarlarlarken obualar sekizlik notalarla eşlik eder. Genellikle obua ve kemanın diyaloguyla gelişen bölümde zaman zaman fagotun da katıldığı bas partisi bu hareketi destekler. Bölümün sonuna doğru obuanın kadansı çağrıştıran ölçüsü, ağırlığın ve önemin hangi sazda olduğunu vurgulamak ister gibidir. *Allegro* başlıklı üçüncü bölümde, kornoların da katılımıyla yeniden coşkulu karaktere döneriz. Bu kez de solo keman ön plandadır. Kendisine yer yer diğer solo sazlar eşlik etse de, en hareketli parti onundur. Eserin son bölümü *Menuet* ve *Polonaise* danslarından oluşur. Genellikle arada yer alan trio bölümüyle tekrarlı olarak çalınan menuet, bu bölümde iki kez kullanılır. Arada da *Polonaise* yer alır. Ancak her dansa ve tekrarında çalgı gruplarını değiştiren Bach, böylece bu oldukça uzun bölümdeki tınsal monotonluğun da önüne geçmiştir. Bölümün genel yapısı ve kullanılan çalgılar şöyledir: Menuet (tutti), trio (2 obua, fagot), me-

nuet (tutti), polonaise (yaylı sazlar), menuet (tutti), trio (iki korno ve üç obua), menuet (tutti).

BWV 1047 Fa Majör Konçerto, No. 2

Solistler: Blok flüt, obua, trompet, keman

Bu konçertonun solistleri, Köthen Sarayı'nda sürekli olarak çalışan müzisyenlerden oluşuyordu. Üç bölümlü eser tipik "concerto grosso" yapısındadır.

Bir başlığı olmayan ilk bölüm, *I. Konçerto*'da olduğu gibi allegro tempodadır. Yaylı sazlar orkestrasının oluşturduğu gruba karşılık solistlerden oluşan bir başka grup vardır. Eserin başında tüm orkestradan duyduğumuz tema sekiz ölçü sürer. İlk solo bölümde, keman yeni bir tema duyurur. Tutti bölümlerde orkestra ilk temayı çalmaya devam eder. Solo bölümün her gelişinde farklı bir solist kemanın temasını yineler. Böylece solo ve tutti sazlar arasında, her defasında değişik renklerin ortaya çıktığı gruplaşmalar oluşur. İkinci bölüm *Andante*, blok flüt, obua, keman ve sürekli bas içindir. Üç solo çalgının ustaca söyleşisine tanık oluruz. Kemanla başlayan tema her çalgı tarafından tekrarlanır. Bach'ın oda müziği konusundaki akıl almaz dehasının en güzel örneklerinden biridir. Son bölüm *Allegro assai*, concerto grosso yapısından çok, füg yazısının ağır bastığı bir kontrpuan çalışmasıdır. İkinci bölümde yer almayan trompetla duyurulan tema, sırasıyla tüm çalgılarda ve partilerde duyulur.

BWV 1048 Sol Majör Konçerto, No. 3

Büyük olasılıkla 1718'de bestelenen eserde Bach tümüyle yaylı sazları kullanmış ve her bir grubu üçe ayırmıştır. Böylece üç keman, üç viyola ve üç çello partisi ortaya çıkmıştır. Doğal olarak bu partiler, her konçertonun değişmez grubu olan sürekli bas çalgıla-

nı (klavsen ve bas) tarafından desteklenir.

Birinci bölüm belli bir başlık taşınamamasına karşın, önceki konçertolarda olduğu gibi allegro tempoda çalınır. Üçüncü bölüm de *Allegro* başlığını taşır. Üç çalgı grubu bu iki bölüm boyunca değişik görevler üstlenirler. Bazen gruplardan biri solo olarak öne çıkar-ken, bazen tek grup diğerlerine eşlik eder. Bölümlerde tipik con-certo grosso yapısı hakimdir. İkinci bölüm *Adagio* başlığını taşı-masına karşın, genellikle klavsenin birkaç akoruyla yetinilir. Bach'ın burada yapmak istediği peşpeşe iki hızlı bölüm çalmadan, yorumculara ve dinleyenlere ufak bir soluk aldırmaaktır.

BWV 1049 Sol Majör Konçerto, No. 4

Solistler: 2 blok flüt ve keman

Genel yapı olarak *II. Konçerto*'yu çağrıştırır. Bach, Leipzig yılların-da bu eseri solo keman yerine, solo klavsen kullanarak bir kez da-ha düzenlemiş ve Fa Majör tona aktarmıştır (BWV 1057).

Allegro başlıklı ilk bölüm blok flütlerde peşpeşe duyduğumuz te-mayla başlar. Onikinci ölçüde aynı temaya keman da katılır. Or-kestra yer yer solistlerden bazılarını da içine katarak eşlik görevi-ni sürdürür. İkinci bölüm *Andante*, sekizlik notalardan oluşan akıcı temasıyla solo ve tutti arasında sürekli yer değiştirir. Bu de-ğişim sırasında çok etkileyici eko efektleri de oluşur. Son bölüm *Presto* orkestrada duyulan ve füğ yazısını çağrıştıran bir temayla başlar. Daha sonra solo çalgılar da bu harekete katılır. Yer yer so-lo çalgıların yalnız kaldığı bölümlerde özellikle keman için büyük teknik beceri isteyen pasajlar vardır.

BWV 1050 Re Majör Konçerto, No. 5

Solistler: Flüt (Yan flüt), keman ve klavsen

Büyük olasılıkla bu yapıt altı konçerto içinde en geç bestelenendir. Yapı olarak da oldukça ilginç özellikler gösterir. İlk bakışta bir concerto grosso yapısında görünen eser, aslında bir klavsen konçertosu olarak da algılanabilir. Köthen yıllarından bilindiği üzere, 1719'da Berlinli saz yapımcısı Michael Mietke'ye ısmarlanan yeni klavsen saraya gelmişti. Bach, sazın siparişi ve alımıyla bizzat ilgilenmiş ve büyük olasılıkla Prens Lepold'a çalgının tüm hünelerini gösterebilmek için yeni bir eser bestelemiştir.

Bach'ın bu eserde klavsen partisini kendi için düşünmüş olduğu savını kuvvetlendiren en önemli ipucu, solistlere eşlik eden orkestranın farklı yapısıdır. Bach'ın yaşadığı dönemde orkestraların kadroları günümüze oranla çok farklıydı. Her grupta iki veya üç kişi çalışıyor, bir yaylı sazlar orkestrası, özellikle eşlik konumundayken, yaklaşık on kişi oluyordu. Bach genellikle saraydaki konserler sırasında orkestrada viyola çalışıyordu. V. Konçerto'nun orkestrasında olağan iki keman grubu yerine sadece birinci kemanların bulunması ve ikinci keman çalanların büyük olasılıkla viyola partisinin eksikliğini kapatmak için buraya kaydırılmış olması, Bach'ın orkestradaki eksikliğini gidermek için düşünülmüş bir çözümdü.

V. Konçerto yapı olarak yer yer concerto grosso özelliği gösterse bile, daha çok üç solistin yer aldığı bir konçertodur. Bu yönüyle, Mozart'ın *Keman ve Viyola İçin Sinfonia Concertante* başlıklı yapıtı, Beethoven'ın *Üçlü Konçerto* ve Brahms'ın *İkili Konçerto*'sunun ilk örneği sayılabilir.

Allegro başlıklı birinci bölüm orkestranın girişiyle başlar. Klavsen hem eşlik hem de solist olarak görev yapmaktadır. İlk solo bölümde flüt ve keman aynı ezgiyi duyururlar. Bir süre sonra klav-

sen de eşlikten kurtulup solist olarak öne çıkar. Ancak bölümün ve konçertonun müzik tarihi açısından önemi, klavsenin 60 ölçüden fazla süren kadansıdır. Sonraki yıllarda solo konçertoların ilk bölümlerinde, solistin teknik becerisini tümüyle sergileyebilmesi amacıyla mutlak olarak yer alan kadansın ilk örneğine burada rastlarız. Bach, yepyeni bir çalgıyı çalmanın keyfini sonuna dek çıkarmak ve Prens Leopold'a nasıl olağanüstü bir saz aldığını ispatlamak için tüm hünerini ortaya koymuştu. İkinci bölümün başlığı *Affettuoso*, parçanın duygu dolu olarak çalınması gerektiğini belirtir. Sadece solo sazların yer aldığı tipik bir oda müziği yazısıdır. Bestecinin daha önce incelenen üçlü sonatlarının ağır bölümlerini andırır. Sakin, rahat ve duygu dolu bir ezgi tüm sazlarda duyulur. Son bölüm *Allegro*, bir füğ yazısını çağrıştırmasına karşın, *Gigue* tarzındadır. Solistlerin (özellikle klavsenin) becerilerinin sergilenmesi, son derece canlı bir atmosferde gerçekleştirilir.

BWV 1051 Si bemol Majör Konçerto, No. 6

Bach, oldukça iyi gamba çalan Prens Leopold'un, sarayındaki orkestrada emrindeki müzisyenlerle birlikte çalması için ideal bir çözüm bulmuş ve bunu *VI. Konçerto*'da uygulamıştı. Kemanlara orkestrada hiç yer vermeyen besteci, viyolaları ikiye ayırmış, iki viyola da gamba partisi yazmış ve çellolarla kontrbasa da eşlik görevi yüklemişti. Böylece Bach viyola partilerinden birinde, Leopold da gamba partilerinden birinde çalmış ve birlikte müzik yapmanın keyfini çıkarmışlardı.

İlk bölüm belli bir başlık taşımasına karşın, yürük ve akıcı bir tema parçaya hakimdir. Gruplar değişik şekillerde birlikte ve ayrı ayrı kullanılır. İkinci bölüm *Adagio ma non tanto*, iki viyolanın düeti şeklinde gelişir. Gambalar bölüm boyunca hiç çalmaz. Son

bölüm *Allegro*, üçleme hareketinin sürekli yinelenmesiyle *Gigue* kazanır.

Orkestra Süitleri

Belirli dansların orkestra tarafından çalınması, Barok dönemde çok yaygın bir uygulamaydı. Jean Baptiste Lully'nin, 17. yüzyılın ikinci yarısında en karakteristik örneklerini bestelediği "Fransız Uvertürü" formunda parçalar da, süitlerin giriş bölümünü oluşturuyordu. Ağır bir bölümle başlayan ve noktalı ritimlerin sıkça kullanıldığı bu uvertürler, daha sonra hızlı bir tempoyla devam ediyor ve bölüm, girişteki ağır tempoda son buluyordu. Daha sonra peşpeşe çeşitli danslar çalınıyordu. Bu yapıtların tümü genel olarak uvertür olarak da adlandırılıyordu.

Bach'ın *Orkestra Süitleri*'ni nerede bestelediği tam olarak bilinmemekle birlikte, yapıtların büyük bölümünün Köthen'de yazılmış olduğu düşünülüyor.

BWV 1066 Süit No. 1, Do Majör

Bölümler: Uvertür – Courante – Gavotte I ve II – Forlane – Menuet I ve II – Bourrée I ve II – Passepied I ve II.

Bu süitte yaylı sazlar orkestrasına ek olarak iki obua ve bir fagot kullanılmıştır. Bu sazlar bazı bölümlerde yaylı saz partilerini kuvvetlendirme görevi üstlenirken, bazen de (*Uvertür*'ün *allegro* kısmı ve *Bourrée II*) solo sazlar olarak öne çıkar. *Menuet II* yalnızca yaylı sazlar için bestelenmiştir. Süitin bölümlerinde dansların farklı karakterleri ustalıkla ortaya çıkartılmıştır.

BWV 1067 Süit No. 2, Si minör

Bölümler: Uvertür – Rondeau – Sarabande – Bourrée I ve II – Po-

lonaise – Double – Menuet – Badinerie.

Bu yapıt, günümüzde *Orkestra Sütleri* içinde en sık seslendirilendir. Bunun başlıca nedeni, bir anlamda flüt konçertosu olmasıdır. Yaylı sazlar orkestrasına ek olarak kullanılan flüt, tüm bölümlerde solist olarak öne çıkar ve esere bambaşka bir karakter kazandırır. Özellikle en son parça olan *Badinerie*, flütçülerin teknik becerilerini sergilemelerine olanak tanır. Parça günümüzde pek çok değişik uyarlamaya kaynaklık etmektedir.

BWV 1068 Süt No. 3, Re Majör

Bölümler: Uvertür – Air – Gavotte I ve II – Bourrée – Gigue.

Eserde yaylı sazlara ek olarak iki obua, üç trompet ve timpani kullanılarak, re majör tonalitenin gerektirdiği törensel havanın oluşması sağlanmıştır. *Uvertür*'ün girişindeki ağır bölümde özellikle noktalı ritimleri belirtmek için kullanılan trompetler ve timpani, *Gavotte*, *Bourrée* ve *Gigue*'de de çok etkili olarak kullanılmıştır. Bu bölümlerdeki neşeli ve törensel dans müziği havası büyük bir ustalıkla yansıtılır. Yalnızca yaylı sazlar için olan *Air*, Bach'ın günümüzde belki de en tanınan orkestra eseridir. Gerçekten son derece sakın, yumuşak ve huzur dolu bir ezgi, yaylı sazların sıcak sesiyle dinleyiciye aktarılır.

BWV 1069 Süt No. 4, Re Majör

Bölümler: Uvertür – Bourrée I ve II – Gavotte – Menuet I ve II – Réjouissance.

Bu eser de *III. Süt*'le aynı tonalitede olduğu için Bach yine benzer bir orkestra kullanmış, yaylı sazların yanında üç obua, bir fagot, üç trompet ve timpaniye yer vermiştir. *Uvertür*'ün hızlı bölümü *Gigue* karakterindedir. Orkestradaki değişik çalgıların farklı grup-

lar halinde kullanılması sayesinde hem bu bölümde hem de diğer danslarda çok farklı renkler elde edilmiştir.

Bach bu eserin uvertür bölümünü 1725 Noeli için bestelediği BWV 110 *Kantat*'ın girişi için yeniden düzenlemiştir. Bu da bize eserin bu tarihten önce bestelenmiş ilk versiyonu olduğunu gösteriyor.

Keman Konçertoları

Bach'ın diğer çalgı eserleri gibi, keman konçertolarını da Köthen'de bestelediği sanılıyor. Günümüze ulaşan eserlerden çok daha fazlası zaman içinde kaybolup gitmiş olmalıdır. Bestecinin Leipzig'de bestelediği klavsen eserlerine, Köthen yıllarında bestelenen keman konçertolarının kaynaklık ettiği bilinmesine karşın, bu yapıtların orijinalleri bilinmiyor.

Bach, keman konçertolarında Vivaldi'nin solo konçerto formuna sadık kalmış ve sonraki yüzyıllarda iyice gelişecek bu forma uygun kusursuz yapıtlar bestelemiştir. Özellikle Vivaldi'de kesin olarak birbirinden ayrılan tutti ve solo kısımlarını Bach, gelecek kuşaklardaki bestecilere örnek olmak istercesine yer yer birbiri içine kaynaştırmıştır.

BWV 1041 La minör Konçerto

İlk bölüm *Allegro*, orkestranın temayı duyurmasıyla başlar. Tutti bölümün ardından keman ilk temayı geliştirerek girer. Orkestradan yer yer duyulan ilk temayla karşılıklı diyalog içinde kendi ezgisini sürdüren solo çalgı, bölüm boyunca hep ön plandadır. Gerek müzikal gerekse teknik yönden çalgının tüm özellikleri sergilenir. İkinci bölüm *Andante*, bas partisinde duyulan bir ezgiyle

başlar. Orkestranın bu ciddi ve kararlı havası, kemanın duygulu ve sıcak melodisiyle yumuşar. Bu iki zıt karakter, söz kendilerine geldikçe adeta bizleri etkisi altına almaya uğraşır. Bir anlamda Beethoven'ın *IV. Piyano Konçertosu*'nun *II. Bölümü*'nün girişini çağrıştıran bir yazı söz konusudur. Beethoven da tıpkı Bach gibi sert ve kararlı orkestrayı yumuşatmak için solo çalgının etkileyici melodisine güvenir. Bir süre sonra bölümün karakteri, tümüyle piyanonun istediği çizgiye çekilmiştir. Ancak Bach'ın eserinde, orkestra zaman zaman kemana uyarak kararlılığından vazgeçer gibi görünse de, baştaki atmosferi yeniden sağlamak için çaba harcar. Bu çekişme bölüm sonuna dek sürer. Son bölüm *Allegro*, dans karakteri ağır basan bir *Gigue* gibidir. Tutti bölümü füg yazısını çağrıştıır. Keman tüm kıvraklığıyla orkestrayı peşinden sürüklercesine çalar.

Bach, Leipzig yıllarında eseri sol minöre aktararak solo partiyi klavsene uyarlamıştır (BWV 1058).

BWV 1042 Mi Majör Konçerto

İlk bölüm *Allegro*, orkestrada temanın duyurulmasıyla başlar. Tutti sona erdiğinde, keman başta duyduğumuz ezgiyle girer. İlk üç nota mi majör akorunun seslerinden oluşmuştur. Motifin işlenmesi, çeşitli partilerde değişikliklere uğraması, Bach'ın çok karakteristik yazı tarzını ortaya koyar. Özellikle bu bölümde tutti ve solo kısımları ustalıkla kaynaştırılmış, kesin sınırlar olabildiğince yumuşatılmıştır. Çok kısa bir kadansın ardından bölüm tekrarlanır. İkinci bölüm *Andante*, bir bas temasıyla başlar. Parça boyunca on yedi kez duyulan bu motif temel yapıyı oluşturur. *La minör Konçerto*'nun aksine, buradaki tema daha yumuşak ve huzurludur. Keman, tıpkı bu ezginin bir parçasıymış gibi, uzun bir notayla baş-

ladığı şarkısını yorulmadan sürdürür. Bach sanki, Rimsky-Korsakof'tan yüzaltmış yıl önce, kemanın öykü anlatan bir genç kadını canlandırabileceğini bütün müzik dünyasına anlatmak istiyordur. Orkestranın bölümü tıpkı başladığı gibi yalnız bitirmesi, masalsi havayı pekiştirir. Üçüncü bölüm *Allegro assai*, hızlı ve hareketli bir temayla girer. Keman sözü orkestradan alarak ezgiyi geliştirir. Kendi içinde tekrarlı, bir rondo yapısındadır. Solo çalgının teknik becerilerini sergileyebilmesine özellikle dikkat edilmiştir.

Bu konçerto da Leipzig yıllarında *BWV 1054 Re Majör Klavsen Konçertosu*'na kaynaklık etmiştir.

BWV 1043 Re minör İki Keman İçin Konçerto

İlk bölüm *Vivace*, tipik bir Vivaldi konçertosu gibi başlar. Solistler bir anlamda kendi temalarını sergiler. Tutti bölümündeki temadan geliştirilmesine karşın, her iki kemanın ilk solo pasajları hemen iki farklı karakter ortaya koyar. Bölüm boyunca solistler arasındaki söyleşi ve taklit gelişerek sürer. İkinci bölüm *Largo ma non tanto*, iki solistin kanonu şeklinde işlenmiştir. Sakin ama akıcı bir ezgi, solistler arasında hiç kesilmeden sürer gider. Orkestra bu kusursuz müziği bozmaktan çekinircesine yalın bir eşlikle yetinir. Üçüncü bölüm *Allegro*, ikinci bölümdeki atmosferle tam bir zıtlık oluşturmak istercesine, fırtına gibi başlar. İki solo çalgı bölüm başında, bir dördümlük arayla birbirlerini izler. Kıyasıya bir yarış içindedirler. Daha sonraki solo bölümde, yeni bir temayı bu kez kanon şeklinde duyururlar. Kimi yerde birbiriyle sakince konuşan iki keman, zaman zaman sözü birbirinin ağzından alarak diğere cevap verir.

Bach bu eseri 1730'lu yılların ikinci yarısında, *BWV 1062 Do minör İki Klavsen İçin Konçerto* olarak yeniden düzenlemiştir.

Klavsen Konçertoları

Bach klavsen konçertolarını, Leipzig'de "Collegium Musicum" topluluğunun konserlerinin yönetimini üstlendiği dönemde yazmış, daha doğrusu düzenlemiştir. Çünkü, bestecinin klavsen için konçertolarının hemen hepsi, önceki yıllarda başka sazlar için bestelenmiş konçertolardan uyarlanmıştır. Bu düzenlemeler kuru bir aktarımdan çok, çalgının özellikleri tümüyle göz önünde bulundurularak yapılmış uyarlamalardır.

BWV 1052 Re minör Konçerto

Bach'ın günümüzde en çok tanınan ve en sık seslendirilen bu klavsen konçertosuna kaynaklık eden yapıt kesin olarak saptanamamakla birlikte, büyük olasılıkla yine re minör tonunda ve günümüzde kayıp olan bir keman konçertosu söz konusudur. Bazı kaynaklarda, bu keman konçertosunun bir başka besteciye ait olabileceği de söylenir.

İlk bölüm *Allegro*, bütün orkestranın tek sesli olarak duyurduğu temayla başlar. Klavsenin girişiyle gelişen bu motif bölüm boyunca değişik şekillerde karşımıza çıkar. Solo çalgının temelde bir eşlik saızı olduğunun hatırlatılmak istendiği bölümler vardır. Orkestra ve solo arasındaki denge çok iyi sağlanmıştır. İkinci bölüm *Adagio*, bestecinin önceki sayfalarda incelediğimiz keman konçertolarının ağır bölümlerini çağrıştıran bir bas ezgisiyle başlar. Klavsenin sağ eliyle yaylı sazlar arasındaki paralel hareket, sanki esere kaynaklık eden konçertodaki solo çalgının keman olduğunu vurgular. Son bölüm *Allegro*, orkestradan duyduğumuz gamlarla başlar. Klavsenin girişi, kararlı ve dinamik bir yapıyı da beraberinde getirir.

BWV 1053 Mi Majör Konçerto

Bach bu konçertonun her üç bölümünü daha önce değişik kantatlarda kullanmıştır. Birinci ve ikinci bölüm BWV 169 *Kantat*'ta, son bölüm de BWV 49 *Kantat*'ta oldukça önemli org sololarıyla karşımıza çıkar. Ancak müzik tarihçileri, eserin orijinalinin Köthen yıllarına ait bir keman veya obua d'amore konçertosu olduğunu ileri sürüyor. Bach günümüzde kayıp olan bu eseri önce kantatlarında, sonra da klavsen konçertosunda kullanmış.

İlk bölüm *Allegro*'da, tutti bölümünde duyduğumuz tema klavsenin yalnız kalmasıyla geliştirilir. Klavsenin teknik özellikleri gözetilerek yapılmış bir düzenlemeyle karşılaşırız. *Siciliano* başlıklı ikinci bölüm, noktalı ritmi ve lavta eşliğini çağrıştıran karakteriyle başlar. Klavsenin soloları boyunca orkestra son derece yalın bir eşlik sergiler. Son bölüm *Allegro*, canlı, hareketli ve sürükleyici bir karakterdedir. Klavsen teknik becerilerini bol bol sergileme olanağı bulur.

BWV 1054 Re Majör Konçerto

Eser BWV 1042 *Mi Majör Keman Konçertosu*'nun uyarlamasıdır. Bach yalnızca son bölümde klavsenin tekniğine uygun bazı düzenlemelerle yapıtı, kuru bir aktarımdan kurtarmıştır.

BWV 1055 La Majör Konçerto

Bu konçertonun orijinali tam olarak bilinmemekle birlikte, yine kayıp bir keman veya obua d'amore konçertosunun varlığına kesin gözüyle bakılmaktadır.

İlk bölüm *Allegro*, tek bir motiften gelişmiş gibidir. Bölüm boyunca değişik şekillerde duyduğumuz bu tema canlı ve hareketlidir. *Larghetto* başlıklı ikinci bölüm Bach'ın olağanüstü güzellikte-

ki ezgilerinden birini barındırır. Bu temanın yapısı, eserin obua d'amore için bestelenmiş olma olasılığını kuvvetlendirir. Son bölüm *Alegro ma non tanto*, bir dans parçası karakterindedir. Hareketli ve canlı olmasına karşın, belirli dayanak noktaları sık sık kendini belli eder.

BWV 1056 Fa minör Konçerto

Bach'ın bu eser için, sol minör tonunda ve günümüzde kayıp olan bir keman konçertosundan yola çıktığı sanılmaktadır. Yapıt, *Re minör Konçerto*'yla birlikte günümüzde bestecinin en çok seslendirilen klavsen konçertosudur.

İlk bölüm *Allegro*, bestecinin keman konçertolarını çağrıştıran bir yapıda başlar. Tema Bach'ın tipik yaylı saz yazısı karakterindedir. *Largo* bölümünde, orkestranın pizzicatoları eşliğinde son derece içten ve duygulu şarkısını söyleyen solo çalgıyı duyarız. Son bölüm *Presto*, solo ve tutti bölümler arasındaki eko efektleriyle ve teknik açıdan olağanüstü canlılığıyla akıllarda kalır.

Bach eserin ikinci bölümünü 1729 yılında *BWV 156 Kantat*'ın giriş bölümünde obua ve yaylı sazlar için de kullanmıştır.

BWV 1057 Fa Majör Konçerto (Klavsen ve İki Blok Flüt)

Besteci, *IV. Brandenburg Konçertosu*'ndan yaptığı bu düzenlemede solo keman partisini klavsene uyarlayarak değişik bir tını elde etmiştir. Eser bu şekliyle *V. Brandenburg Konçertosu*'nu çağrışırsa da, orijinalinde bir yaylı saz için düşünülen parti, tümüyle klavsen için yazılmış gösterişli partiyle kıyaslanamaz.

BWV 1058 Sol minör Konçerto

Eser ünlü *BWV 1041 La minör Keman Konçertosu*'nun uyarlamasıdır.

BWV 1060 İki Klavsen İçin Do minör Konçerto

Bu eserin orijinalinin keman ve obua için ikili konçerto olduğu sanılmaktadır. Köthen döneminde bestelenen yapıt, günümüzde iki klavsene uyarlanmış haliyle çok sık seslendirilmektedir.

İlk bölüm *Allegro*, eko efektlerinin yoğun olarak kullanıldığı bir temayla başlar. Klavsen uyarlaması son derece başarılıdır. İki solist arasındaki diyalog bölüm boyunca sürer. İkinci bölüm *Largo ovvero adagio*, Bach'ın yalın ezgilerle akıl almaz etkiler yaratabildiğinin en iyi örneklerindendir. Birbirlerinin ezgisini özenle devam ettiren iki klavsene orkestra son derece basit bir şekilde eşlik eder. Son bölüm *Allegro* başlangıçta duyulan temanın gelişimi üzerine kurulmuştur. Klavsenlerin yoğun partileri bölüm boyunca sürer.

BWV 1061 İki Klavsen İçin Do Majör Konçerto

Eserin 1730'lu yıllardaki ilk kopyasında (BWV 1061a), orkestra da eşliksiz iki klavsen için bir konçerto söz konusuydu. Bach'ın ölümünden sonra bulunan bir başka kopyada ise günümüzde kullanılan yaylı sazlar ve iki klavsen kullanılmıştı. Klavsen partilerinin yapısı, eserin bir başka konçertodan uyarlanmış olma ihtimalini zayıflatıyor.

İlk bölüm *Allegro*, klavsen partilerindeki yoğunluk ve titiz çalışmasıyla hemen önceki eserden ayrılır. Solist sazlar tüm becerilerini sergilemek istercesine bir çalış içindedirler. İkinci bölüm *Adagio ovvero Largo* iki klavsen içindir. Birbirlerinin ezgisini kanon şeklinde işleyen solistler, sanki orkestranın yokluğunu hissettirmek istemiyorlardır. Son bölüm *Fuga*, başlıktan da anlaşılacağı gibi füğ yazısının kullanıldığı bir finaldir. Önce solistlerde duyulan temaların işlenişine orkestra oldukça geç katılır.

BWV 1062 İki Klavsen İçin Do minör Konçerto

Yapıt *BWV 1043 Re minör İki Keman İçin Konçerto*'nun uyarlamasıdır. 1736 yılında düzenlenmiştir. Günümüzde, çok tanınan orijinal versiyonun her zaman gölgesinde kalır.

BWV 1063 Üç Klavsen İçin Re minör Konçerto

Bach 1730'ların başında bestelediği bu eserini iki oğlu Wilhelm Friedemann ve Carl Philipp Emanuel'le birlikte çalmak için düşünmüştür. Konçertonun orijinal mi, yoksa düzenleme mi olduğu günümüze dek tartışılmıştır. Bazı müzik tarihçileri yapıtı, Bach'ın iki oğluyla birlikte bestelediğini de öne sürmektedir. Özellikle ikinci bölümün başındaki tekdüze yazı, yapıtın tümüyle Bach'ın elinden çıkmadığı savını güçlendirmektedir. İlk bölümde oldukça dengeli ve teknik becerileri sergilemek için düşünülmüş partilerden birincisi, diğerlerine göre biraz daha zordur ve iki kez tek başına kadans çalar. Müzik tarihçileri bu partinin Bach için düşünülmüş olduğunu ileri sürerler. Bölüm *BWV 1052 Re minör Konçerto*'yu çağrıştıran bir girişle başlar.

BWV 1064 Üç Klavsen İçin Do Majör Konçerto

Bestecinin yine oğullarıyla birlikte çalmak için tasarladığı bu konçertonun önceki yıllara ait kayıp bir üç keman konçertosu üzerine uyarlandığı sanılıyor.

İlk bölüm *Allegro*, klavsen partilerin yoğun olarak kullanıldığı ve orkestranın üzerinde yer aldığı bir yapıdadır. *Adagio* bölümünün temelinde bir bas partisi vardır. Bach'ın diğer konçertolarının sakin ve huzurlu havasından çok daha işlek partileriyle dikkat çeken bir bölümdür. Son bölüm *Allegro*, füg yazısının temel alındığı bir yapıyı barındırır. Bu bölümde de birinci klavsenin rolü diğerlerinden fazladır.

BWV 1065 Dört Klavsen İçin La minör Konçerto

Bu eser, Antonio Vivaldi'nin *Op. 3, No. 10 Si minör Dört Keman İçin Konçertosu*'nun uyarlamasıdır. Bach Weimar yıllarında, müziğine hayran olduğu İtalyan bestecinin yapıtlarını derinlemesine incelemiş ve onları org için düzenlemişti. 1730'ların başında Leipzig'de yaptığı bu düzenlemeyle gençlik günlerine yeniden dönmenin keyfini çıkartmak istiyordu sanki. Belki yavaş yavaş besteci olma yolunda ilerleyen çocuklarına, insanın her yaşta öğrenecek bir şeyi olduğunu hatırlatmak istemişti.

Üç bölümlü eserini oluştururken klavsenin çalma tekniğini göz önünde bulundurmuş, ancak konçertonun temelinde var olan hafif ve uçarı Vivaldi karakterini elinden geldiğince korumuştur. Kuşkusuz oğulları ve öğrencileriyle birlikte bu yapıtı seslendirirken, arkasında bıraktığı bunca eserin temelinde, kendinden önceki ustaların birikimi ve alın teri olduğunu düşünüyordu.

BWV 1044 Klavsen, Flüt ve Keman İçin Üçlü Konçerto

Bestecinin oda müziği eserleri arasında farklı bir yeri olan bu konçerto 1730'lardan sonra düzenlenmiştir. İlk bölüm ve son bölüm Weimar yıllarına ait bir klavsen eserinden, *BWV 894 Prelüd ve Füg'den*, ikinci bölüm de *BWV 527 Org Sonatı*'ndan alınmıştır. Ancak Bach kaynak olarak seçtiği yapıtları yer yer öylesine değiştirmiştir ki, rahatlıkla yeni bir konçertodan söz edilebilir.

İlk bölüm *Allegro*, kemanın duyurduğu ve üçleme motifleriyle zenginleşmiş tema üzerine kurulmuştur. Bach'ın bu temayı işleyişi, sonraki yıllarda Haydn ve Beethoven'ın eserlerini çağrıştıracak düzeydedir. İkinci bölüm *Adagio ma non tanto e dolce*, üç solo çalgı içindir. Bach burada klavsen ve flütün duyurduğu partileri, kemanın pizzica-

tolarıyla destekleyerek orkestranın yokluğunu hissettirmez. Bölüm boyunca çalgıların solo ve eşlik konumuna geçtikleri farklı kısımlar vardır. Final bölümüne füğ yazısı hakimdir. Orkestra ve solo çalgılar dengeli bir beraberlik sergiler.

Müzikal Sunu (BWV 1079)

Bach'ın *BWV 1079 Müzikal Sunu* eserinin oldukça ilginç besteleniş öyküsünü Leipzig bölümünde anlatmıştık. Bestecinin 1747 yılında Berlin yakınlarındaki Potsdam'a giderek Prusya Kralı Büyük Friedrich'le görüşmesi neredeyse tüm kaynaklarda anlatılır. Bu buluşmanın müzik tarihi açısından en önemli yanı, Bach'ın kralın kendine çaldığı tema üzerine bestelediği, akıl almaz bir ustalık ve zekânın ürünü olan *Müzikal Sunu*'nun yazılmasına neden olmasıdır.

Eser üç sesli ve altı sesli iki ricercar (füğ), on kanon ve bir üçlü sonattan oluşur. Bach dört bölümlü üçlü sonatı, flüt, keman ve klavsen için besteleyerek, kralın çok sevdiği ve severek çaldığı flüt için en güzel oda müziği eserlerinden birini yazmıştır. Besteci eserlerdeki fügleri "Ricercar" olarak adlandırmıştı. İtalyanca "aramak" anlamına gelen bu kelime taklide dayalı formlara verilen genel bir addır. Ayrıca Latince olarak yazılan "Kralın verdiği tema ve diğerlerinin kanonik olarak geliştirilmesi" cümlesindeki kelimelerin baş harfleri alındığında ortaya "Ricercar" sözcüğü çıkıyordu: Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta. Öte yandan kelimenin anlamı olan "aramak" da, eserdeki anahtar sözcüktür ve *Müzikal Sunu*, pek çok bilmeceyle doludur.

Eserin hangi sırayla çalınacağı ve hangi sazların kullanılacağı tam

olarak belirtilmediği için günümüzde farklı uygulamalar ortaya çıkıyor. Her şeyden önce üçlü sonat ile sekiz numaralı kanon flüt, keman

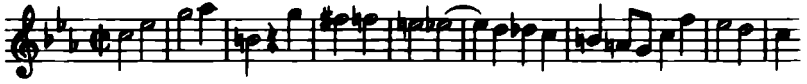


Müzikal Sunu.

ve klavsen için yazılmıştır. Bazı kanonlarda iki keman kullanılır, ricercarlar için klavsen yazısı düşünülmüştür. Günümüzde genellikle üç sesli ricercar başta, altı sesli ricercar sonda çalınmakta, on kanon beşli gruplar halinde, arada üçlü sonat yer alacak şekilde seslendirilmektedir. Bir başka uygulama, üçlü sonatı en sona koymaktır. Modern seslendirmelerde, altı sesli ricercarın daha iyi kavranabilmesi için küçük bir oda müziği grubu tarafından seslendirilmesi de yaygın bir uygulamadır.

Kralın, sekiz ölçüden fazla süren ve değişik yapıda motifleri barındıran teması, kimi müzik tarihçilerine göre Bach tarafından bazı

düzeltmelerle kullanılmıştır (Müzik Örneği 14). Önce do minör akorunun sesleriyle başlayan ezgi, daha sonra altıncı dereceye çıkar ve



eksilmiş yedili aralığıyla geri döner (La bemol - si). Bu noktada bir an soluk aldıktan sonra sol sesinden başlayarak kromatik olarak bir oktav aşağıya iner ve yeniden yukarı doğru bir hareketin ardından eksilen sesine geri döner. İşlenmeye ve çeşitlenmeye her yönüyle son derece uygun olan bu temadan Bach'ın yarattıklarıysa şunlardır:

Ricercar a 3 (Üç sesli Ricercar)

Kralın temasını ricercarın (fügün) teması olarak kullanan Bach, büyük olasılıkla bu parçayı, Büyük Friedrich'in önünde doğaçlama olarak çalmıştı. En azından eserin girişindeki bir bölüm aynıydı. 185 ölçü boyunca Bach temayı büyük bir ustalıkla işlemiştir. Soprano partisinde giren tema dokuzuncu ölçünün ilk dörtlüğünde tamamlandığı için, onuncu ölçüdeki ikinci girişe dek, dokuzuncu ölçü boyunca kontrpuanı duyarız. Bu ezgi temaya da eşlik edecektir. Otuzsekizinci ölçüde başlayan üçleme hareketi partiler arasında sürekli olarak yer değiştirir. Bestecinin klavye eserlerini inceleyenler ayrıntılarını gördüğümüz füg yazısı burada büyük bir ustalıkla kullanılmıştır.

Ricercar a 6 (Altı sesli Ricercar)

Bach burada kralın temasını ilk ricercardan biraz farklı olarak kullanmıştır. Yedinci ölçünün ikinci vuruşunda yer alan iki sekizlik yerine, bu kez tek bir dörtlük koyarak ilk sesle bir küçük üçlü aralık (si - sol) elde etmiştir (Müzik Örneği 15). Ayrıca dokuzun-



cu ölçüyle birlikte temanın ikinci gelişini hemen diğer bir partide duyurmuş ve hiç boşluk bırakmamıştır. İlk dört parti birbirini izleyerek girer. Dört ölçü sonra beşinci parti, onun tamamlanmasından dört ölçü sonra da altıncı ve son parti girer. Bir süre sonra, yeni bir başlangıçla, temadaki kromatik işlenmeye başlar. Bu son derece yoğun yazının tüm inceliklerini bir tek klavsen tınısı içinde duymak oldukça zordur. Aynı zamanda böylesine işlek bir yazı, yorumcu açısından da büyük zorluklar içerir.

On kanon iki grup halinde dizilmiştir. Başlık olarak "Canones diversi super thema regium" (Kraliyet teması üzerine çeşitli kanonlar) ifadesini kullanan Bach, eserin her bölümünde Friedrich'in temasını ön plana çıkarmaya özen gösteriyordu.

No. 1 iki sesli bir “Yengeç Kanon”dur. Bach önce, kralın temasının sonuna sekizlik notalar ekleyerek hareket kazandırmış ve onsekiz ölçüye uzatmıştır. Ardından parçaya “Yengeç Kanon” adının verilmesine neden olan uygulamayı gerçekleştirmiş ve onsekiz ölçülük bu temayı, aynı anda hem baştan hem de sondan başlayarak çaldırmıştır. Böylece yengecin iki kısıncı gibi, kapandıklarında bir bütün olan, birbirini tamamlayan, aslında aynı olan ikili bir yapı ortaya çıkmıştır. Kuşkusuz Bach temayı geliştirirken, yeni eklediği ölçülerin, hem bir tema hem de aynı zamanda kontrpuan karakterinde olmasına dikkat etmiştir.

No. 2’de kralın temasını bas partisinde kullanan besteci, bunun üzerine yine aynı temadan esinlenerek oluşturduğu bir temayı iki sesli ‘kanon olarak işlemiştir.

No. 3 bir “Ayna Kanon”dur. Bach burada kralın temasını üst partide olduğu gibi kullanmış, alt iki partideyse kendi bulduğu bir temayı aynada yansıyormuşçasına işlemiştir. Bir partide aşağıya doğru inen onaltılık hareket duyulurken, iki vuruş sonra bu partiyi kanonik olarak izleyen diğer partide, tam tersi bir çıkıcı hareket duyurmuştur. Aynı ilkeyle bölümün sonuna dek bu taklidi sürdürmüştür.

No. 4 temanın onaltılık notalar ve trillerle süslendiği bir kanondur. Diğer iki partide duyulan ezgiler birbirine karşı hareket yaparlar; ayrıca bunlardan biri diğerinin değer olarak iki katıdır. Bach bu bölümün başına şu notu yazmıştır: “Notulis Crescentibus crescat fortuna Regis” (Notaların değerleri gibi, Kral’ın şans da artsın).

No. 5 üç seslidir. Üst partide, yeni kromatik öğelerle zenginleştirilmiş olarak duyduğumuz temaya, birbirlerini birer ölçü arayla izleyen iki parti eşlik etmektedir. Ancak buradaki asıl ustalık, sekiz ölçüde bir, bir tam ses yükselerek tekrarlanan temanın, kırkdokuz ölçü

sonunda bir oktav üstte başladığı sese ulaşmasıdır. Böylece dinleyende sürekli bir modülasyon duygusu uyandırır. Bach, bölümün bu özelliğini de Büyük Friedrich'e bir övgü olarak düşünmüş ve şu notu yazmıştır: "Ascendenteque modulatione ascendat gloria Regis" (Buradaki modülasyon gibi, Kral'ın ünü de yükselsin).

No. 6, "Kanonik Füg" olarak adlandırılmıştır. Bas partisi uzun süre son derece serbest bir hareket izledikten sonra ellidokuzuncu ölçüde temanın girişini duyurur.

No. 7, temanın değişik çeşitlemelerinin duyurulduğu bir bölümdür. Üst partide gelen temaya, onun tam tersi yönde hareket eden ve noktalı ritimlerle süslenmiş iki parti eşlik eder. Bunlar birbirlerini bir ölçülük aralıkla taklit eder.

No. 8, üçlü sonatı çalan sazlar, flüt, keman ve klavsen için bestelenmiştir. Kralın teması bazı süslemelerle değiştirilmiş olarak önce flütte duyulur. İki ölçü sonra keman bu ezgiyi "Ayna Kanon" ilkesine göre izler.

No. 9 ve No. 10 "Bilmece Kanon" olarak adlandırılmaktadır. Bach bu bölümler için sadece, kralın temasından esinlenmiş bir tek ezgi partisi yazmış ve bölümlerin başına şu notu eklemiştir: "Quaerendo invenietis" (Arayın bulacaksınız). Matta 7:7'deki "Dileyin, size verilecektir. Arayın, bulacaksınız. Kapıyı çalın, size açılacaktır," cümlesinden esinlenmiş bu ifade, başta kral olmak üzere eseri yorumlamak isteyenleri biraz düşünmeye zorlamak için tasarlanmıştır. Parçaların başına iki sesli ve dört sesli ifadelerini ekleyen Bach, bu temaların kanon olarak nasıl işleneceğini yorumcunun bulmasını istemiştir. Genellikle No. 9, ters hareket ve ayna ilkesiyle yorumlanırken, No. 10 dört sesin, yedişer ölçülük gecikmelerle girmesiyle yorumlanır.

Bach *Flüt, Keman ve Klavsen İçin Üçlü Sonat*'ın başına "Sonata Sopr'il

Soggetto Reale” (Verilmiş Olan Kraliyet Teması Üzerine Sonat) ifadesini eklemiştir. Eser bestecinin tipik oda müziği yapıtlarındandır. Tema dört bölümlü eser boyunca bazen açıkça bazen de çeşitleme biçiminde duyurulur. İlk bölüm *Largo*, bestecinin pasyonlarındaki arylaları çağrıştıracak denli duygu dolu bir karakterde başlar. Bas partisinde duyulan ve nabız atışlarını çağrıştıran hareketin üzerinde önce keman, ardından flüt tüm içtenlikleriyle söze başlar. İkinci bölüm *Allegro*, çok daha ritmik bir yapıdadır. Başta duyulan ve iki çalgının da tekrarladığı motif, kralın temasından izler taşır, ancak bölümün ortasında bas partisinde orijinal tema olduğu gibi duyulur, sona doğru bu kez flüt partisinde gelir. *Andante* başlıklı üçüncü bölüm, bestecinin kantatlarında yer alan ve bazı müzik tarihçilerinin iç çekme motifi olarak adlandırdığı hareket üzerine kurulmuştur. Eserdeki yazı stili, adeta Bach’tan sonra başlayacak dönemin müjdecisidir. Son bölüm *Allegro*, 6/8’lik bir *Gigue* karakterindedir. Flüt partisinde ilk duyduğumuz ezginin içinde kralın teması saklıdır. Hareketli ve canlı bir yapısı vardır.

Füg Sanatı (BWV 1080)

Bach’ın yaşamı üzerine yazılan pek çok kitapta, bestecinin *BWV 1080 Füg Sanatı* adlı eseri üzerine çalışırken öldüğü ve bu yüzden yapının tamamlanamadan kaldığı söylenir. Özellikle bestecinin adının Almanca notalamadaki karşılıkları olan B=Si bemol, A=La, C=Do, H=Si üzerine bestelemeyi planladığı dört temalı füğün yarım kalmış olması, bu bilgileri doğruluyor. Bach’ın oğlu Carl Philipp Emanuel, eserin 1752 yılında yapılan ilk baskısında, yarım kalmış bu füğün

üzerine not düşerek, babasının yapıtı tamamlayamadan bu noktada öldüğü belirtmişti.

1742'de yayımlanan bir el yazması notada başlıksız olarak, daha sonra Füg Sanatı'nda yer alacak ondört füg bulunuyordu. Bach bu konudaki çalışmalarını daha da derinleştirmek ve genişletmek düşüncesiyle 1746'ya dek esere çeşitli eklemeler ve düzeltmeler yaptı. Bazı bölümlerin yerlerini, bazı bölümlerin de temalarını değiştirdi. Yaşamının son yıllarında da eseri baskıya hazırlıyor ve kopyaları gözden geçiriyordu. Kendi adını da kullanacağı dört temalı bir füg yazma düşüncesi büyük olasılıkla sonradan gelişti. Ancak eserin elimize ulaşan halinden daha fazla kısmının, hiç değilse taslak halinde bestelenmiş olması akla daha yakın görünüyor. Böylesine dev bir yapının temel taşlarını seçerken Bach'ın, çok önceden bazı planlar yapmış olmalıdır. Eserin adının Bach tarafından verilmiş olduğu sanılıyor, bununla birlikte ilk baskının 1752'de yapılmış olması bazı şüpheleri de beraberinde getiriyor. Ancak bestecinin ölümünden önce baskı için son hazırlıklarını yaptığı bir yapıtın adı konusunda, hiç değilse yakın çevresine ve düzeltmeleri yapan aile üyelerine bazı ipuçları vermiş olması çok doğal.

Füg Sanatı'nın hangi çalgı veya çalgılarla yorumlanması gerektiği, üzerinde uzun tartışmaların yapıldığı bir konudur. Eser dört partili olarak yazıldığı için, org veya klavsen gibi klavyeli çalgılarla çalınabilmesinin yanı sıra, küçük oda müziği grupları için yapılmış düzenlemeleri de bulunuyor. Günümüzdeki konserlerde, eserin nasıl bitirileceği de bir başka tartışma konusudur. Kimi zaman partisyonda olduğu gibi aniden bitirilen ve yarım bırakılan eser, bazen de en sonda "Vor deinem Thron tret ich hiermit" sözleriyle başlayan koralin (BWV 668) düzenlemesi çalınarak bitirilir. Eserin ilk baskısının so-

nunda yer alan bu koralı, Bach'ın son günlerinde yeniden gözden geçirdiği biliniyor. Bununla birlikte bazı kaynaklarda belirtildiği üzere, bu koralin *Füg Sanatı*'nın sonunda çalınması için tasarladığını söylemek doğru olmaz.

Füg Sanatı'ndaki bölümler temel olarak bir tek tema üzerine kurulmuştur (Müzik Örneği 16) veya bu temanın çeşitlemeleri olarak tasarlanmıştır. Genel olarak basitten karmaşığa doğru bir sıra izlenir. Eserde bölümler "Contrapunctus" veya "Canon" olarak adlandırılır. Yalnızca en sondaki yarın kalmış "Contrapunctus 14," "Fuga a 3 Soggetti" şeklinde tanımlanmıştır. Ancak buradaki üç tema deyimini de yanlış bir ifadedir ve eserin aslı dört temalı füg olarak tasarlanmıştır.



Contrapunctus I, alto partisinde giren temanın cevabı, soprano partisinde duyulur. Tek temalı ve basit yapıdadır. Daha önce klavye füglerinde rastladığımız örneklerle benzer. Temanın her partide işlenişi ve buna eşlik eden kontrpuanların yapısı büyük bir değişiklik göstermez.

Contrapunctus II'de tema, en sonundaki sekizliklerin noktalı olarak duyurulmasıyla başlar. İlk örnekteki benzer bir yapı vardır. Ancak noktalı sekizlikler, temanın dışında da kontrpuan olarak sürekli duyurulur.

Contrapunctus III, temanın ters çevrilmiş şeklini duyurarak başlar (Müzik Örneği 17). Böylece temada zorunlu bazı nota değişiklikleri,



bölüm boyunca partilerin işlenmesinde farklı renkler ortaya çıkmasına neden olur.

Contrapunctus IV, bir önceki bölümdeki temayı değiştirmeden duyurmasına karşın, temanın en sonundaki motiften türetilmiş kontrpuan, genel karakteri bir anda değiştirir. Bu bölüm Bach'ın 1742'den sonra eklediği kısımlar arasındadır.

Contrapunctus V, temanın alto partisinde duyurulmasıyla başlar. Ancak bu kez ilk üç ölçüde ritim değişiklikleri olmuştur (Müzik Örneği 18). İlk giriş asıl temanın ters çevrimi şeklinde duyurulur. Bas

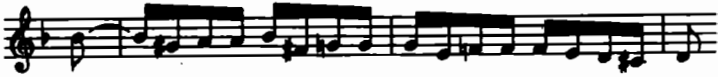


partisinde duyulan cevap örnekteki gibidir, ancak dört ölçünün sona ermesini beklemeden üçüncü ölçüde başlar. Tüm girişlerde aynı özellik göze çarpar. Böylece bölümün tümünde daha iç içe ve daha sıkı bir yazı kendini ortaya koyar.

Contrapunctus VI, parçanın başına eklenen bir notla "Fransız Tarzında" diye tarif edilmiştir. Bach bunu, temayı "Fransız üvertürü" karakterinde işlediğini belirtmek için yazmıştır. Bas partisinde bir önceki bölümdeki düz şekliyle duyduğumuz tema, soprano ve tenor partisinde ters çevrilmiş ve ritmik olarak çeşitlenmiş haliyle duyulur; alto partisinde yine düz gelir. Ufak bir ritim değişikliğinin tüm karakteri nasıl etkileyebileceğinin en güzel örneklerindendir.

Contrapunctus VII, bir önceki bölümün devamı gibidir. Tema hem önceki füğde duyduğumuz haliyle hem de iki misli büyümüş ve küçülmüş olarak duyulur. Böylece son derece yoğun ve işlek bir yazıyla karşılaşırız.

Contrapunctus VIII, üç temalı bir füğdür ve bu temaların parçanın asıl temasıyla doğrudan ilişkisi yoktur (Müzik Örneği 19). Her tema bölümün belli bir kısmında işlendikten sonra birlikte fügen sona erdirir.



Contrapunctus IX, iki temalı bir füğdür. İlk tema onaltılık notaların yoğun olarak kullanıldığı bir yapıdadır (Müz. Örn. 20). İkinci temaysa parçanın ana temasıdır.



Contrapunctus X, iki temalı bir fügüdür. İlk tema sekizlik notaların ardından onaltılık hareketiyle devam eder. İkinci tema, ana temanın V. fügde kullanılan biçimidir.

Contrapunctus XI, şimdiye dek kullanılan farklı temaları bir arada kullanan ve yeni çeşitlemeler ekleyen bir fügüdür. Değişik kaynaklarda iki, üç veya dört temalı füg olarak tanımlandığı olur. Bunun nedeni, önceki temaları sürekli olarak birbiriyle ilişkili olarak kullanmasındadır. Böylece kimi bu partilerin bazılarını sürekli yinelenen kontrapuan partileri olarak görürken, kimi ayrı bir tema olarak algılar.

Contrapunctus XII, “Ayna Füg” olarak anılır. Bach burada her şeyden önce 3/4’lük ölçüye geçerek temayı ona göre düzenlemiştir (Müzik Örneği 21). Daha sonra bu temayı kullanarak işlediği dört sesli



fügünü sonuna dek yazmış ve tüm eseri aynadan yansıyormuşçasına bir kez daha kâğıda geçirmiştir. Böylece ilk fügdeki bas partisinin ters çevrilmiş şekli, yeni fügde soprano partisidir. Bu düzenlemeye göre, alto ve tenor partilerinin ters dönmüş şekilleri de birbirlerinin yerini almıştır (Müzik Örneği 22).



Contrapunctus XIII, bir başka “Ayna Füg” örneğidir. Bu kez tema onaltılık üçlemelerle sürekli bir hareket kazanmıştır (Müzik Örneği 23). Bir önceki bölümde olduğu gibi, füg sonuna dek yazıldıktan sonra yine aynadan yansıtılmıştır.



Füg Sanatı'nda ayrıca dört tane kanon yer alır:

Canon alla Ottava, Gigue karakterindeki temanın (parçanın ana temasından esinlenmiş) oktav aralığında kanonik olarak işlenmesidir (Müzik Örneği 24).



Canon alla Decima in Contrapunto alla Terza, temanın senkoplarla değiştirilerek duyurulmasıyla başlar. Kanon yazısı parçanın onuncu derecesinden girer (decima). Bu ses aynı zamanda üçüncü derecenin bir oktav üstüdür. Üçlemelerle duyduğumuz ikinci bir hareket daha vardır. Son ölçüden önceki bekleyiş, eserin klavyeli bir çalgıyla yorumlanmasında, sanki kadansa olanak vermek için düşünülmüş gibidir.

Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta, temanın değişik bir çeşitlemesiyle girer (Müzik Örneği 25). Üçleme figürlerinin kullanıldığı ilk ölçünün ardından esas temayı anımsatan karakter ağır basar. Kanon onikinci dereceden girer (duodecima, beşlinin oktavı).



Canon per Augmentationem in Contrario Motu, ters hareketlerin ve nota değerlerinin büyütülerek kullanıldığı bir parçadır. Alt ses, önceden başlayan üst partiye iki misli değerdeki notalardan oluşmuş bir temayla cevap verir.

Tüm eserin finalinde yer alan dört temalı füğ taslağı, ilk baskıda *Fuga a 3 Soggetti* olarak yer almıştır. Bach burada kullandığı üç yeni

temayı önce teker teker işlemiştir. Temalardan sonuncusu bestecinin adıyla başlar (Müzik Örneği 26). Bu aynı zamanda parçada kromatik yazıyı kullanmayı sağlayacak ve böylece yeni renkleri de beraberinde getirecektir. Ancak bu üç temanın birlikte nasıl işleneceği ve yapının nasıl dört temalı füg şeklini alacağına dair ne yazık ki elimizde hiçbir bilgi yok. Büyük olasılıkla eserin en başındaki temanın ilk şekliyle parçanın sonunda, dördüncü tema olarak füğün içine katılması gerekiyordu.

Füg Sanatı'nın bu yarım kalmış yapısı pek çok müzikçinin ilgisini çekmiş ve yapıtı tamamlama düşüncesi sık sık ortaya atılmıştı. Bunu deneyenlerden biri de piyanist ve besteci Ferruccio Bussoni'ydi. Günümüzde tamamlanmamış biçimiyle biçimiyle çalınan yapıt, dinleyenlere Bach'ın bu eseri nasıl bitireceği konusunda özgürce hayal kurma şansı veriyor.



EKLER

Johann Sebastian Bach'ın Tüm Eserleri

Bach'ın yapıtlarının yayımlanması söz konusu olduğunda bunların sıralanması gerekmiştir. 1851-1899 yılları arasında Bach Derneği'nin (Bach Gesellschaft) gerçekleştirdiği basım ve numaralama, BG harflerini izleyen cilt numaralarıyla ifade ediliyordu. Örneğin bestecinin 1 numaralı kantatı, "BG I, 1" biçiminde gösteriliyordu. Daha sonra Yeni Bach Derneği'nin (Neue Bach Gesellschaft) yaptığı sıralama kabul edildi ve bu kez aynı kantat "NBA I, xxviii" olarak gösterildi.

1950'de Wolfgang Schmieder'in "Thematisch-systematisches Verzeichnis des musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis" (Johann Sebastian Bach'ın Eserlerinin Tematik ve Sistematik Dizini. Bach Eser Dizini) başlığı altında yaptığı düzenleme, günümüzde kabul edilen dizindir. 1966'ya dek üç kez düzeltilen bu dizin yeni bulguların ışığı altında sürekli güncellenmektedir. Bu sınıflamaya göre bestecinin 1 numaralı kantatı "BWV 1" olarak gösteriliyor.

Aşağıdaki listede bestecinin eserleri olabildiğince eksiksiz verilmeye çalışılmıştır. Kantatların bazılarının yanında parantez içinde ve-

rilen rakamlar, aynı sözlerle başlayan yapıtların hangisinin daha önce bestelendiğini belirtiyor.

Kantatlar

BWV

1. Wie schön leuchtet der Morgenstern
2. Ach Gott, vom Himmel sieh darein
3. Ach Gott, wie manches Herzeleid
4. Christ lag in Todesbanden
5. Wo soll ich fliehen hin
6. Bleib bei uns
7. Christ unser Herr zum Jordan kam
8. Liebster Gott, wenn werd ich sterben?
9. Es ist das Heil uns kommen her
10. Meine Seel erhebt den Herren
11. Lobet Gott in seinen Reichen
(Yükseliş Oratoryosu)
12. Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen
13. Meine Seufzer, meine Tränen
14. Wär Gott nicht mit uns diese Zeit
15. Denn du wirst meine Seele nicht in der
Hölle lassen (Johann Ludwig Bach)
16. Herr Gott, dich loben wir
17. Wer Dank opfert, der preiset mich
18. Gleichwie der Regen und
Schnee vom Himmel fällt
19. Es erhub sich ein Streit
20. O Ewigkeit, du Donnerwort (I)
21. Ich hatte viel Bekümmernis
22. Jesus nahm zu sich die Zwölfe
23. Du wahrer Gott und Davids Sohn
24. Ein ungefärbt Gemüte
25. Es ist nichts Gesundes an meinem
Leibe
26. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
27. Wer weiß, wie nahe mir mein Ende
28. Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende
29. Wir danken dir, Gott, wir danken dir
30. Freue dich, erlöste Schar
- 30a. Angenehmes Wiederau, freue dich
31. Der Himmel lacht! die Erde jubiliert
32. Liebster Jesu, mein Verlangen
33. Allein zu dir, Herr Jesu Christ
34. O ewiges Feuer, O Ursprung der
Liebe
- 34a. O ewiges Feuer, O Ursprung der
Liebe
35. Geist und Seele wird verwirret
36. Schwingt freudig euch empor
- 36a. Steigt freudig in die Luft
- 36b. Die Freude reget sich
- 36c. Schwingt freudig euch empor
37. Wer da gläubet und getauft wird
38. Aus tiefer Not schrei ich zu dir
39. Brich dem Hungrigen dein Brot

40. Darzu ist erschienen der Sohn Gottes
 41. Jesu, nun sei gepreiset
 42. Am Abend aber desselbigen Sabbats
 43. Gott fahret auf mit Jauchzen
 44. Sie werden euch in den Bann tun (I)
 45. Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist
 46. Schauet doch und sehet, ob irgend
 ein Schmerz sei
 47. Wer sich selbst erhöhet, der soll er-
 niedriget werden
 48. Ich elender Mensch, wer wird mich
 erlösen
 49. Ich geh und suche mit Verlangen
 50. Nun ist das Heil und die Kraft
 51. Jauchzet Gott in allen Lveen
 52. Falsche Welt, dir trau ich nicht
 53. Schlage doch, gewünschte Stunde
 54. Widerstehe doch der Sünde
 55. Ich armer mensch, ich Sündenknecht
 56. Ich will den Kreuzstab gerne tragen
 57. Selig ist der Mann
 58. Ach Gott, wie manches Herzeleid (II)
 59. Wer mich liebet, der wird mein
 Wort halten
 60. O Ewigkeit, du Donnerwort (II)
 61. Nun komm, der Heiden Heilve, (I)
 62. Nun komm, der Heiden Heilve, (II)
 63. Christen, ätzt diesen Tag
 64. Sehet, welch eine Liebe hat uns der
 Vater erzeiget
 65. Sie werden aus Saba alle kommen
 66. Erfreut euch, ihr Herzen
 66a. Der Himmel dacht auf Anhalts
 Ruhm und Glück
 67. Halt im Gedächtnis Jesum Christ
 68. Also hat Gott die Welt geliebt
 69. Lobe den Herrn, meine Seele, (I)
 69a. Lobe den Herrn, meine Seele
 70. Wachet, betet, seid bereit allezeit
 70a. Wachet! betet! betet! wachet
 71. Gott ist mein König
 72. Alles nur nach Gottes Willen
 73. Herr, wie du willst, so schicks mit mir
 74. Wer mich liebet, der wird mein
 Wort halten (II)
 75. Die Elenden sollen essen
 76. Die Himmel erzählen die Ehre Gottes
 77. Du sollt Gott, deinen Herren, lieben
 78. Jesu, der du meine Seele
 79. Gott der Herr ist Sonn und Schild
 80. Ein feste Burg ist unser Gott
 80a. Alles, was von Gott begoren
 80b. Ein Feste Burg ist unser Gott
 81. Jesus schläft, was soll ich hoffen?
 82. Ich habe genug
 83. Erfreute Zeit im neuen Bunde
 84. Ich bin vergnügt mit meinem Glücke
 85. Ich bin ein guter Hirt
 86. Wahrlich, wahrlich, ich sage euch
 87. Bisher habt ihr nichts gebeten in mei-
 nem Namen

88. Siehe, ich will viel Fischer aussenden
89. Was soll ich aus dir machen, Ephraim?
90. Es reißet euch ein schrecklich Ende
91. Gelobet seist du, Jesu Christ
92. Ich hab in Gottes Herz und Sinn
93. Wer nur den lieben Gott läßt walten
94. Was frag ich nach der Welt
95. Christus, der ist mein Leben
96. Herr Christ, der eing'e Gottessohn
97. In allen meinen Taten
98. Was Gott tut, das ist wohlgetan, (I)
99. Was Gott tut, das ist wohlgetan, (II)
100. Was Gott tut, das ist wohlgetan, (III)
101. Nimm von uns, Herr, du treuer Gott
102. Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben
103. Ihr werdet weinen und heulen
104. Du Hirte Israel, höre
105. Herr, gehe nicht ins Gericht
106. Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit
107. Was willst du dich betrüben
108. Es ist euch gut, dass ich hingehe
109. Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben
110. Unser Mund sei voll Lachens
111. Was mein Gott will, das g'scheh' allezeit
112. Der Herr ist mein getreuer Hirt
113. Herr Jesu Christ, du höchstes Gut
114. Ach, lieben Christen, seid getrost
115. Mache dich, mein Geist, bereit
116. Du Friedensfürst, Herr Jesu Christ
117. Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut
118. O Jesu Christ, mein Lebens Licht
- 118b. O Jesu Christ, mein Lebens Licht
119. Preise Jerusalem, den Herrn
120. Gott, man lobet dich in der Stille
- 120a. Herr Gott, Beherrscher aller Dinge
- 120b. Gott, man lobet dich in der Stille
121. Christum wir sollen loben schon
122. Das neugeborne Kindelein
123. Liebster Immanuel, Herzog der Frommen
124. Meinem Jesum lass ich nicht
125. Mit Fried und Freud ich fahr dahin
126. Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort
127. Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott
128. Auf Christi Himmelfahrt allein
129. Gelobet sei der Herr, mein Gott
130. Herr Gott, dich loben alle wir
131. Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir
- 131a. Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir
132. Bereitet die Wege, bereitet die Bahn
133. Ich freue mich in dir
134. Ein Herz, das seinem Jesum lebend weiß
- 134a. Die Zeit, die Tag und Jahre macht
135. Ach Herr, mich armen Sünder

136. Erforsche mich, Gott, und erfahre
mein Herz
137. Lobe den Herren, den mächtigen
König der Ehren
138. Warum betrübst du dich, mein
Herz?
139. Wohl dem, der sich auf seinen Gott
140. Wachet auf, ruft uns die Stimme
141. Das ist je gewißlich wahr
142. Uns ist ein Kind geboren
143. Lobe den Herrn, meine Seele (II)
144. Nimm was dein ist, und gehe hin
145. Ich lebe, mein Herze, zu deinem Er-
götzen
146. Wir müssen durch viel Trübsal
147. Herz und Mund und Tat und Leben
- 147a. Herz und Mund und Tat und Le-
ben
148. Bringet dem Herrn Ehre seines Na-
mens
149. Man singet mit Freuden vom Sieg
150. Nach dir, Herr, verlanget mich
151. Süßer Trost, mein Jesus kömmt
152. Tritt auf die Glaubensbahn
153. Schau, lieber Gott, wie meine Feind
154. Mein liebster Jesus ist verloren
155. Mein Gott, wie lang, ach lange
156. Ich steh mit einem Fuß im Grabe
157. Ich lasse dich nicht, du segnest mich
denn
158. Der Friede sei mit dir
159. Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusa-
lem
160. Ich weiß, dass mein Erlöser lebt
161. Komm, du süße Todesstunde
162. Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hoch-
zeit gehe
163. Nur jedem das Seine
164. Ihr, die ihr euch von Christo nennet
165. O heiliges Geist- und Wasserbad
166. Wo gehest du hin?
167. Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe
168. Tue Rechnung! Donnerwort
169. Gott soll allein mein Herze haben
170. Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust
171. Gott, wie dein Name, so ist auch de-
in Ruhm
172. Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr
Saiten
173. Erhöhtes Fleisch und Blut
- 173a. Durchlauchtster Leopold
174. Ich liebe den Höchsten von **ganzem**
Gemüte
175. Er ruft seinen Schafen mit Namen
176. Es ist ein trotzig und verzagt Ding
177. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ
178. Wo Gott, der Herr, nicht bei uns
hält
179. Siehe zu, dass deine Gottesfurcht
nicht Heuchelei sei
180. Schmücke dich, o liebe Seele
181. Leichtgesinnte Flattergeister

182. Himmelskönig, sei willkommen
183. Sie werden euch in den Bann tun
(11)
184. Erwünschtes Freudenlicht
185. Barmherziges Herze der ewigen Liebe
186. Ärgre dich, o Seele, nicht
- 186a. Ärgre dich, o Seele, nicht
187. Es wartet alles auf dich
188. Ich habe meine Zuversicht
189. Meine Seele rühmt und preist
190. Singet dem Herrn ein neues Lied
- 190a. Singet dem Herrn ein neues Lied
191. Gloria in excelsis Deo
192. Nun danket alle Gott
193. Ihr Tore zu Zion
194. Höchsterwünschtes Freudenfest
195. Dem Gerechten muß das Licht
196. Der Herr denkt an uns
197. Gott ist unsre Zuversicht
- 197a. Ehre sei Gott in der Höhe
198. Laß Fürstin, laß noch einen Strahl
199. Mein Herze schwimmt im Blut
200. Bekennen will ich seinen Namen
201. Geschwinde, ihr wirbelnden Winde
202. Weichet nur, betrübte Schatten
203. Amore traditore
204. Ich bin in mir vergnügt
205. Zerreiße, zersprenget
206. Schleicht, spielende Wellen
207. Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten
- 207a. Auf, schmetternde Töne
208. Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd! (Av Kantati)
- 208a. Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd!
209. Non sa che sia dolore
210. O holder Tag, erwünschte Zeit
211. Schweigt stille, plaudert nicht (Kahve Kantan)
212. Mer hahn en neue Oberkeet (Köylü Kantati)
213. Laßt uns sorgen, laßt uns wachen (Hercules auf dem Scheidewege)
214. Tönet, ihr Pauken! Erschallet Trompeten!
215. Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen
216. Vergnügte Pleißenstadt
- 216a. Erwählte Pleißenstadt
223. Meine Seele soll Gott loben
249. Kommt, eilet und laufet (Paskalya Oratoryosu)
- 249a. Entfliehet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen
- 249b. Verjaget, zerstreuet, zerruttet, ihr Sterne

Motetler

225. Singet dem Herrn ein neues Lied
 226. Der Geist hilft unser Schwachheit
 auf
 227. Jesu, meine Freude

228. Fürchte dich nicht
 229. Komm, Jesu, komm!
 230. Lobet den Herrn alle Heiden
 231. Sei Lob und Preis mit Ehren

Missalar ve Magnificat

232. Si minör Missa
 233. Fa Majör Missa
 233a. Fa Majör Kyrie
 234. La Majör Missa
 235. Sol minör Missa
 236. Sol Majör Missa
 237. Do Majör Sanctus
 238. Re Majör Sanctus

239. Re Majör Sanctus
 240. Sol Majör Sanctus
 241. Re Majör Sanctus
 242. Christe Eleison
 243. Magnificat (Re Majör)
 243a. Magnificat (Mi bemol Majör; ilk
 versiyon)

Pasyonlar ve Oratoryolar

244. Matthäus Pasyon
 245. Johannes Pasyon
 245a. Arya (Johannes Pasyon'un II. ver-
 siyonundan)
 245b. Arya (Johannes Pasyon'un II. ver-
 siyonundan)
 245c. Arya (Johannes Pasyon'un II. ver-
 siyonundan)
 246. Lukas Pasyon (?)
 247. Markus Pasyon (?)

11. (Yükseliş Oratoryosu) Lobet Gott in
 seinen Reichen
 248. Noel Oratoryosu
 249. Paskalya Oratoryosu, Kommt, eilet
 und laufet
 1083. Tilge, Höchster, meine Sünden
 (Psalm 51) (Pergolesi'nin *Stabat Ma-*
ter'i üzerine)

Koraller

250. Was Gott tut das ist wohlgetan
 251. Sei Lob und Ehr' Dem hoechsten
 Gut
 252. Nun danket alle Gott
 253-438. Burada yer alan 268 koral,
 1784-87 yılları arasında Johann Phi-
 lip Kimberger ve Carl Philipp Ema-
 nuel Bach tarafından "Johann Sebas-
 tian Bach'ın Dört Sesli Koralleri" adı
 altında yayımlanmıştır.

Lied ve Aryalar

Schmellis Gesangbuch

(Schmellis Şarkı Kitabı) adlı derlemeler

439. Ach, daß nicht die letzte Stunde
 440. Auf, auf! die rechte Zeit ist hier
 441. Auf! auf! mein Herz, mit Freuden
 442. Beglückter Stand getreuer Seelen
 443. Beschränkt, ihr Weisen dieser Welt
 444. Brich entzwei, mein armes Herze
 445. Brunnquell aller Güter
 446. Der lieben Sonnen Licht und Pracht
 447. Der Tag ist hin, die Sonne gehet ni-
 eder
 448. Der Tag mit seinem Lichte
 449. Dich bet'ich an, mein höchster Gott
 450. Die bittere Leidenszeit beginnet aber-
 mal

500. So gehst du nun, mein Jesu, hin
 1084. O hilf, Christe, Gottes Sohn
 1089. Da Jesus an dem Kreutze stund
 1122. Denket doch, ihr Menschenkinder
 1123. Wo Gott zum Haus nicht gibt sein
 Gunst
 1124. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ
 1125. O Gott, du frommer Gott
 1126. Lobet Gott, unsern Herrn

451. Die goldne Sonne, voll Freud' und
 Wonne
 452. Dir, dir Jehovah, will ich singen
 453. Eins ist Not! ach Herr, dies Eine
 454. Ermuntre dich, mein schwacher Ge-
 ist
 455. Erwürgtes Lamm, das die verwahr-
 ten Siegel
 456. Es glänzet der Christen
 457. Es ist nun aus mit meinem Leben
 458. Es ist vollbracht! Vergiß ja nicht
 459. Es kostet viel, ein Christ zu sein
 460. Gib dich zufrieden und sei stille
 461. Gott lebet noch; Seele, was verzagst
 du doch?
 462. Gott, wie groß ist deine Güte
 463. Herr, nicht schicke deine Rache

464. Ich bin ja, Herr, in deiner Macht
 465. Ich freue mich in dir
 466. Ich halte treulich still und liebe
 467. Ich lass' dich nicht
 468. Ich liebe Jesum alle Stund'
 469. Ich steh' an deiner Krippen hier
 470. Jesu, Jesu, du bist mein
 471. Jesu, deine Liebeswunden
 472. Jesu, meines Glaubens Zier
 473. Jesu, meines Herzens Freud
 474. Jesus ist das schönste Licht
 475. Jesus, unser Trost und Leben
 476. Ich Gestirn, ihr hohen Lufte
 477. Kein Stündlein geht dahin
 478. Komm, süßer Tod, komm, sel'ge
 Ruh!
 479. Kommt, Seelen, dieser Tag
 480. Kommt wieder aus der finstern
 Gruft
 481. Laßet uns mit Jesu ziehen
 482. Liebes Herz, bedenke doch
 483. Liebster Gott, wann werd' ich ster-
 ben?
 484. Liebster Herr Jesu! wo bleibest du
 so lange?
 485. Liebster Immanuel, Herzog der
 Frommen
 486. Mein Jesu, dem die Seraphinen
 487. Mein Jesu! was fuer Seelenweh
 488. Meines Lebens letzte Zeit
 489. Nicht so traurig, nicht so sehr
 490. Nur mein Jesus ist mein Leben
 491. O du Liebe meiner Liebe
 492. O finstre Nacht
 493. O Jesulein Süß, o Jesulein mild
 494. O liebe Selle, zieh' die Sinnen
 495. O wie selig seid ihr doch, ihr
 Frommen
 496. Seelen-Bräutigam, Jesu, Gottes
 Lamm!
 497. Seelenweide, meine Freude
 498. Selig, wer an Jesum denkt
 499. Sei begrüßet, Jesu gütig
 500. So gehst du nun, mein Jesu, hin
 501. So giebst du nun, mein Jesu, gute
 Nacht
 502. So wünsch' ich mir zu guter Letzt
 503. Steh' ich bei meinem Gott
 504. Vergiß mein nicht, dass ich dein
 nicht
 505. Vergiß mein nicht, vergiss mein
 nicht
 506. Was bist du doch, o Seele, so betrü-
 bet
 507. Wo ist mein Schäflein, das ich liebe
 Anna Magdalena'nın Nota Defterinden
 12 Arya ve Lied
 508. Bist du bei mir
 509. Gedenke doch, mein Geist
 510. Gib dich zufrieden
 511. Gib dich zufrieden

512. Gib dich zufrieden
 513. O Ewigkeit, du Donnerwort
 514. Schaffs mit mir, Gott
 515. So oft ich meine Tobackspfeife
 515a. So oft ich meine Tobackspfeife
 516. Warum betrübst du dich?

Org Eserleri

525. Üçlü Sonat, Mi bemol Majör
 526. Üçlü Sonat, Do minör
 527. Üçlü Sonat, Re minör
 528. Üçlü Sonat, Mi minör
 529. Üçlü Sonat, Do Majör
 530. Üçlü Sonat, Sol Majör
 531. Prelüd ve Füg, Do majör
 532. Prelüd ve Füg, Re Majör
 533. Prelüd ve Füg, Mi minör
 534. Prelüd ve Füg, Fa minör
 535. Prelüd ve Füg, Sol minör
 536. Prelüd ve Füg, La Majör
 537. Prelüd (Fantezi) ve Füg, Do minör
 538. Toccata ve Füg "Dor Modunda"
 539. Prelüd ve Füg, Re minör
 540. Toccata ve Füg, Fa Majör
 541. Prelüd ve Füg, Sol Majör
 542. Fantezi ve Füg, Sol minör
 543. Prelüd ve Füg, La minör
 544. Prelüd ve Füg, Si minör
 545. Prelüd ve Füg, Do Majör
 546. Prelüd ve Füg, Do minör

517. Wie wohl ist mir, o Freund der Se-
 elen
 518. Wilst du dein Herz mir schenken?
 524. Quodlibet

547. Prelüd ve Füg, Do Majör
 548. Prelüd ve Füg, Mi minör
 549. Prelüd ve Füg, Do minör
 550. Prelüd ve Füg, Sol Majör
 551. Prelüd ve Füg, La minör
 552. Prelüd ve Füg, Mi bemol Majör
 (Clavier-Übung, III. Bölüm'den)
 553. Küçük Prelüd ve Füg, Do Majör
 554. Küçük Prelüd ve Füg, Re minör
 555. Küçük Prelüd ve Füg, Mi minör
 556. Küçük Prelüd ve Füg, Fa Majör
 557. Küçük Prelüd ve Füg, Sol majör
 558. Küçük Prelüd ve Füg, Sol minör
 559. Küçük Prelüd ve Füg, La minör
 560. Küçük Prelüd ve Füg, Si bemol Ma-
 jör
 561. Fantezi ve Füg, La minör
 562. Fantezi ve Füg, Do minör
 563. Fantezi, Si minör
 564. Toccata, Adagio ve Füg, Do Majör
 565. Toccata ve Füg, Re minör
 566. Toccata ve Füg, Mi Majör

568. Prelüd, Sol Majör
 569. Prelüd, La minör
 570. Fantezi, Do Majör
 571. Fantezi, Sol Majör
 572. Fantezi, Sol Majör
 573. Fantezi, Do Majör
 574. Füg, Do minör (Giovanni Legrenzi'nin bir teması üzerine)
 575. Füg, Do minör
 576. Füg, Sol Majör
 577. Füg, Sol Majör
 578. Füg, Sol minör
 579. Füg, Si minör (Arcangelo Corelli'nin bir teması üzerine)
 581. Füg, Sol Majör
 582. Passacaglia, Do minör
 583. Üçlü, Re minör
 584. Üçlü, Sol minör
 586. Üçlü, Sol Majör
 587. Arya, Fa Majör
 588. Canzona, Re minör
 589. Alla Breve, Re Majör
 590. Pastoral, Fa Majör
 591. Küçük Armonik Labirent
 592. Konçerto, Sol Majör (Prens Johann Ernst'in eserleri üzerine)
 593. Konçerto, La minör (Antonio Vivaldi'nin eserleri üzerine)
 594. Konçerto, Do Majör (Antonio Vivaldi'nin eserleri üzerine)
 595. Konçerto, Do Majör (Prens Johann Ernst'in eserleri üzerine)
 596. Konçerto, Re minör (Prens Johann Ernst'in eserleri üzerine)
 597. Konçerto, Mi bemol Majör (Bilinmeyen bir bestecinin eserleri üzerine)
 598. Pedal-Exercitium
 599-644. Orgel Büchlein (Org Kitapçığı), 46 Koral
Schübler Koralleri
 645. Wachet auf, ruft uns die Stimme
 646. Woll soll ich fliehen hin
 647. Wer nur den lieben Gott läßt walten
 648. Meine Seele erhebt den Herren
 649. Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ
 650. Kommst du nun, Jesu, von Himmeln herunter
 651-668. Leipzig Yıllarına ait 18 koral
 669-689. *Clavier-Übung III. Bölüm'den* koral düzenlemeleri
 690-713a. Kirnberger Koleksiyonundan koral düzenlemeleri
 714-740. 1722 öncesinden koral düzenlemeler
 741-765. Koral Prelüdlar
 766. Partite diverse sopra: Christ, der du bist der helle Tag

767. Partite diverse sopra: O Gott, du frommer Gott
 768. Partite diverse sopra: Sei gegrüßet, Jesu gütig
 769. Kanonik Çeşitlemeler: Von Himmel hoch, da komm' ich her
 802. Düet, Mi minör (*Clavier-Übung III.*

Bölüm'den)

803. Düet, Fa Majör (*Clavier-Übung III. Bölüm'den*)
 804. Düet, Sol Majör (*Clavier-Übung III. Bölüm'den*)
 805. Düet, La minör (*Clavier-Übung III. Bölüm'den*)

Klavsın Eserleri

772-801 - Envansiyonlar ve Senfoniler

806. İngiliz Süiti No. 1
 807. İngiliz Süiti No. 2
 808. İngiliz Süiti No. 3
 809. İngiliz Süiti No. 4
 810. İngiliz Süiti No. 5
 811. İngiliz Süiti No. 6
 812. Fransız Süiti No. 1
 813. Fransız Süiti No. 2
 813a. Menuet, Do minör
 814. Fransız Süiti No. 3
 815. Fransız Süiti No. 4
 815a. Menuet, in Mi bemol Majör
 816. Fransız Süiti No. 5
 817. Fransız Süiti No. 6
 818. Süit, La minör
 818a. Süit, La minör
 819. Süit, Mi bemol Majör
 819a. Süit, Mi bemol Majör
 821. Süit, Si bemol Majör
 822. Süit, Sol minör

823. Süit, Fa minör
 825. Partita No. 1
 (*Clavier-Übung, I. Bölüm*)
 826. Partita No. 2
 (*Clavier-Übung, I. Bölüm*)
 827. Partita No. 3
 (*Clavier-Übung, I. Bölüm*)
 828. Partita No. 4
 (*Clavier-Übung, I. Bölüm*)
 829. Partita No. 5
 (*Clavier-Übung, I. Bölüm*)
 830. Partita No. 6
 (*Clavier-Übung, I. Bölüm*)
 831. Fransız Uvertürü, Si minör
 (*Clavier-Übung, II. Bölüm'den*)
 832. Süit, La Majör
 833. Prelüd ve Partita
 836. Allemande, Sol minör (*Wilhelm Friedemann Bach'ın Nota Defterinden*)
 841. Menuet, Sol Majör (*Wilhelm Friedemann Bach'ın Nota Defterinden*)

842. Menuet, Sol minör (Wilhelm Friedemann Bach'ın *Nota Defteri*'nden)

843. Menuet, Sol Majör (Wilhelm Friedemann Bach'ın *Nota Defteri*'nden)

844. Scherzo, Re minör

846-869. *İyi Düzenlenmiş Klavye I*

870-893. *İyi Düzenlenmiş Klavye II*

894. Prelüd ve Füg, La minör

895. Prelüd ve Füg, La minör

896. Prelüd ve Füg, La minör

899. Prelüd ve Fughetta, Re minör

900. Prelüd ve Fughetta, Mi minör

901. Prelüd ve Fughetta, Fa Majör

902. Prelüd ve Fughetta, Sol Majör

902a. Prelüd ve Fughetta, Sol Majör

903. Kromatik Fantezi ve Füg, Re minör

903a. Kromatik Fantezi, Re minör

904. Fantezi ve Füg, La minör

906. Fantezi ve Füg, Do minör

910. Toccata, Fa diyez minör

911. Toccata, Do minör

912. Toccata, Re Majör

913. Toccata, Re minör

914. Toccata, Mi minör

915. Toccata, Sol minör

916. Toccata, Sol Majör

917. Fantezi, Sol minör

918. Fantezi, Do minör

921. Prelüd, La minör

922. Prelüd, La minör

923. Prelüd, Si minör

924. Prelüd, Do Majör (Wilhelm Friedemann Bach'ın *Nota Defteri*'nden)

925. Prelüd, Re Majör (Wilhelm Friedemann Bach'ın *Nota Defteri*'nden)

926. Prelüd, Re minör (Wilhelm Friedemann Bach'ın *Nota Defteri*'nden)

927. Prelüd, Fa Majör (Wilhelm Friedemann Bach'ın *Nota Defteri*'nden)

928. Prelüd, Fa Majör (Wilhelm Friedemann Bach'ın *Nota Defteri*'nden)

929. Menuet, Sol minör (Wilhelm Friedemann Bach'ın *Nota Defteri*'nden)

930. Prelüd, Sol minör (Wilhelm Friedemann Bach'ın *Nota Defteri*'nden)

931. Prelüd, La minör (Wilhelm Friedemann Bach'ın *Nota Defteri*'nden)

933. Küçük Prelüd, Do Majör

934. Küçük Prelüd, Do minör

935. Küçük Prelüd, Re minör

936. Küçük Prelüd, Re Majör

937. Küçük Prelüd, Mi Majör

938. Küçük Prelüd, Mi minör

939. Küçük Prelüd, Do Majör

940. Küçük Prelüd, Re minör

941. Küçük Prelüd, Mi minör

942. Küçük Prelüd, La minör

943. Küçük Prelüd, Do Majör

944. Fantezi ve Füg, La minör

946. Füg, Do Majör

947. Füg, La minör
948. Füg, Re minör
949. Füg, La Majör
950. Füg, La Majör
951. Füg, Si minör
952. Füg, Do Majör
953. Füg, Do Majör (*Wilhelm Friedemann Bach'in Nota Defteri'nden*)
954. Füg, Si bemol Majör
955. Füg, Si bemol Majör
958. Füg, La minör
959. Füg, La minör
961. Fughetta, Do minör
963. Sonat, Re Majör
964. Sonat, Re minör (*BWV 1003 La minör Solo Keman Sonatı üzerine düzenleme*)
965. Sonat, La minör
966. Sonat, Do Majör
967. Sonat, La minör
968. Adagio, Sol Majör (*BWV 1005 Do Majör Solo Keman Sonatı, I. Bölüm düzenlemesi*)
971. İtalyan Konçertosu (*Clavier-Übung, II. Bölüm'den*)
972. Konçerto, Re Majör (Antonio Vivaldi'nin eserleri üzerine)
973. Konçerto, Sol Majör (Antonio Vivaldi'nin eserleri üzerine)
974. Konçerto, Re minör (Alessandro Marcello'nun eserleri üzerine)
975. Konçerto, Sol minör (Antonio Vivaldi'nin eserleri üzerine)
976. Konçerto, Do Majör (Antonio Vivaldi'nin eserleri üzerine)
977. Konçerto, Do Majör
978. Konçerto, Fa Majör (Antonio Vivaldi'nin eserleri üzerine)
979. Konçerto, Si minör (Giuseppe Torelli'nin eserleri üzerine)
980. Konçerto, Sol Majör (Antonio Vivaldi'nin eserleri üzerine)
981. Konçerto, Do minör (Benedetto Marcello'nun eserleri üzerine)
982. Konçerto, Si bemol majör (Prens Johann Ernst'in eserleri üzerine)
983. Konçerto, Sol minör
984. Konçerto, Do Majör (Prens Johann Ernst'in eserleri üzerine)
985. Konçerto, Sol minör (Georg Philipp Telemann'ın eserleri üzerine)
986. Konçerto, Sol Majör
987. Konçerto, Re minör (Prens Johann Ernst'in eserleri üzerine)
988. Goldberg Çeşitlemeleri (*Clavier-Übung, IV. Bölüm*)
989. Aria variata, La minör
992. Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo
993. Capriccio in honorem Johann Christoph Bachii Ohrdrufiensis

994. Applicatio, Do Majör (Wilhelm Friedemann Bach'ın Nota Defteri'nden)

1087. 14 Kanon (Goldberg Çeşitlemeleri'nin ilk sekiz notası üzerine)

Lavta Eserleri

995. Süit, Sol minör

996. Süit, Mi minör

997. Süit, Do minör

998. Prelüd, Füg ve Allegro, Mi bemol Majör

999. Prelüd, Do minör

1000. Füg, Sol minör

1006a. Süit, Mi Majör

Oda Müziği

Solo Keman İçin Sonat ve Partitalar

1001. Sonat, Sol minör

1002. Partita, Si minör

1003. Sonat, La minör

1004. Partita, Re minör

1005. Sonat, Do Majör

1006. Partita, Mi Majör

1015. Sonat, La Majör

1016. Sonat, Mi Majör

1017. Sonat, Do minör

1018. Sonat, Fa minör

1019. Sonat, Sol Majör

1019a. Sonat, Sol Majör (1. Versiyon)

1021. Sonat, Sol Majör

1023. Sonat, Mi minör

Solo Çello İçin Süitler

1007. Süit, Sol Majör

1008. Süit, Re minör

1009. Süit, Do majör

1010. Süit, Mi bemol majör

1011. Süit, Do minör

1012. Süit, Re Majör

1025. Süit, La Majör (Keman ve Klavsen için)

1026. Füg, Sol minör (Keman ve Klavsen için)

1027. Sonat, Sol Majör (Viola da Gamba ve Klavsen için)

1013 - Partita, La minör (Solo Flüt)

Keman ve Klavsen Sonatları

1014. Sonat, Si minör

1028. Sonat, Re Majör (Viola da Gamba ve Klavsen için)

1029. Sonat, Sol minör (Viola da Gamba

ve Klavsen için)

1030. Sonat, Si minör (Flüt ve Klavsen için)

1031. Sonat, Mi bemol Majör (Flüt ve Klavsen için)

1032. Sonat, La Majör (Flüt ve Klavsen için)

1033. Sonat, Do Majör (Flüt ve Klavsen için)

1034. Sonat, Mi minör (Flüt ve Klavsen için)

Orkestra Eserleri

Keman Konçertoları

1041. Konçerto, La minör

1042. Konçerto, Mi Majör

1043. Konçerto, Re minör (İki Keman için)

1044. Konçerto, La minör (Flüt, Keman ve Klavsen için)

Brandenburg Konçertoları

1046. Konçerto No. 1, Fa Majör

1046a. Sinfonia, Fa Majör (İlk versiyon)

1047. Konçerto No. 2, Fa Majör

1048. Konçerto No. 3, Sol Majör

1049. Konçerto No. 4, Sol Majör

1050. Konçerto No. 5, Re Majör

1050a. Konçerto No. 5, Re Majör (İlk versiyon)

1035. Sonat, Mi Majör (Flüt ve Klavsen için)

1038. Sonat, Sol Majör (Flüt, Keman ve Klavsen için)

1039. Üçlü Sonat, Sol Majör (İki Flüt ve Klavsen için)

1020. Sonat, Sol minör (Flüt veya Keman ve Klavsen için)

1079. Müzikal Sunu

1080. Füg Sanatı

1051. Konçerto No. 6, Si bemol Majör

Klavsen Konçertoları

1052. Konçerto, Re minör

1053. Konçerto, Mi Majör

1054. Konçerto, Re Majör

1055. Konçerto, La Majör

1056. Konçerto, Fa minör

1057. Konçerto, Fa Majör (Klavsen ve İki Blok Flüt)

1058. Konçerto, Sol minör

1059. Konçerto, Re minör

1060. Konçerto, Do minör (İki Klavsen için)

1061. Konçerto, Do Majör (İki Klavsen için)

1062. Konçerto, Do minör (İki Klavsen için)

1063. Konçerto, Re minör (Üç Klavsen için)
1064. Konçerto, Do Majör (Üç Klavsen için)
1065. Konçerto, La minör (Dört Klavsen için; *Vivaldi'nin Dört Keman Konçertosu'ndan*)

Orkestra Süitleri (Uvertürler)

1066. Süit No.1, Do Majör
1067. Süit No. 2, Si minör
1068. Süit No. 3, Re Majör
1069. Süit No. 4, Re Majör

Bach Döneminde Para ve Kazanç

Bach döneminde kullanılan paraları ve kazancı günümüzdeki değerlere aktararak bir karşılaştırma yapmak kuşkusuz çok zor. Ancak değişik mesleklerden kişilerin kazançlarının karşılaştırılması, Bach'ın eline geçen parayı o dönem koşulları içinde daha iyi anlamamıza yardımcı olabilir.

Aşağıdaki liste Christoph Wolff'un *Johann Sebastian Bach* adlı kitabından (s. 578-580) kısaltılarak alınmıştır.

Para Değerleri

En küçük madeni para 1 Fenik bakırdı. Yaklaşık değeri 0.25 Euro'dur.

Gümüş paralar şöyle sıralanıyordu

1 Groşen : 12 Fenik: 3 Euro

1 Gulden : 21 Groşen: 63 Euro

1 Taler : 24 Groşen: 72 Euro

1721 yılından sonra Taler, Gulden'in yerini aldı.

Yiyecek ve İçecek Maddelerinin Fiyatları

1 kupa (yaklaşık 1 litre) süt : 5 Fenik (1.25 Euro)

1 kupa bira : 6 Fenik (1.50 Euro)

1 kupa normal kalite şarap : 3 Groşen 2 Fenik (9.50 Euro)

1 kupa iyi kalite şarap : 6 Groşen (18 Euro)

1 yumurta : 2.6 Fenik (0.65 Euro)

1 kap (yaklaşık 4 kg.) : 4 Groşen 9 Fenik (14.25 Euro)

1 libre (500 g.) dana eti : 1 Groşen 3 Fenik (3.50 Euro)

Kazanç Tablosu

Bir hizmetçi kızın günlük kazancı : 6 Fenik (1.50 Euro)

Yetişkin bir hizmetçinin günlük kazancı : 1 Groşen 6 Fenik (4.50 Euro)

Bir marangozun günlük kazancı : 7 Groşen (kışları), 8 Groşen

	(yazları) (21-24 Euro)
Bir berberin yıllık kazancı	: 50 Taler (3.600 Euro)
Bir papazın yıllık kazancı	: 175 Taler (12.600 Euro)
Mezar kazım ücreti (bir mezar için)	: 6 Groşen (18 Euro)

Bach'ın Kazançlarından ve Müzik Yaşamından Örnekler

Arnstadt'taki yıllık kazancı (yalnızca maaş)	: 50 Gulden (3.150 Euro)
Köthen'deki yıllık kazancı (yalnızca maaş)	: 400 Taler (28.800 Euro)
Anna Magdalena'nın Köthen'deki kazancı	: 300 Taler (21.600 Euro)
Özel bir gün için ısmarlanan kantat ücreti	: 50 Taler (3.600 Euro)
Org denemesi (ortalama fiyat)	: 22 Taler (1584 Euro)
Bir başka kentte konser verme	: 12 Taler (864 Euro)
Leipzig'de düğün ve cenaze müziği	: 1 Taler (72 Euro)
Günlük harcırah	: 16 Groşen (48 Euro)

<i>Müzikal Sunu</i> Satış Fiyatı (1747, 29 sayfa)	: 1 Taler (72 Euro)
<i>Clavier-Übung I. Bölüm</i> (1731, 37 sayfa)	: 2 Taler (144 Euro)
<i>Clavier-Übung III. Bölüm</i> (1739, 78 sayfa)	: 3 Taler (216 Euro)

Forte-piano satış fiyatı	: 115 Taler (8.280 Euro)
Bach'ın klavseninin fiyatı	: 80 Taler (5.760 Euro)
Normal bir klavsen fiyatı	: 50 Taler (3.600 Euro)
Lavta fiyatı	: 21 Taler (1.512 Euro)
İyi bir keman fiyatı	: 8 Taler (576 Euro)
Normal bir keman fiyatı	: 2 Taler (144 Euro)
Klavsenin aylık kirası	: 1 Taler 8 Groşen (96 Euro)

Johann Sebastian Bach'ın Çocukları

Bach'ın iki eşinden yirmi çocuğu olmuş, ancak sağlık koşulları nedeniyle bu çocukların tümü ileri yaşlara kadar yaşayamamıştı.

Aşağıdaki listede, bestecinin tüm çocuklarının doğum ve ölüm tarihleri bir arada gösterilmiştir. Doğum tarihleri, çoğunlukla kilise defterindeki kayıtlardan alınmış olduğu için, vaftiz tarihini belirtmektedir. Hayatta kalan çocuklar italik olarak yazılmıştır.

Maria Barbara ile evliliğinden doğan çocuklar:

1. *Catharina Dorothea*, Weimar, 29 Aralık 1708 – Leipzig, 14 Ocak 1774.
2. *Wilhelm Friedemann (Friedemann)*, Weimar, 22 Kasım 1710 – Berlin, 1 Temmuz 1784.
3. *Maria Sophia*, Weimar, 23 Şubat 1713 – Weimar, 15 Mart 1713 (İkiz)
4. *Johann Christoph*, Weimar, 23 Şubat 1713 – Weimar 23 Şubat 1713 (İkiz).
5. *Carl Philipp Emanuel (Carl)*, Weimar, 8 Mart 1714 – Hamburg, 14 Aralık 1788.
6. *Johann Gottfried Bernhard*, Weimar, 11 Mayıs 1715 – Jena, 27 Mayıs 1739.
7. *Leopold Augustus*, Köthen, 15 Kasım 1718 – Köthen, 28 Eylül 1719.

Anna Magdalena ile evliliğinden doğan çocuklar:

8. *Christiana Sophia Henrietta*, Köthen, 1723 ilkbahar¹ – Leipzig 29 Temmuz 1726.
9. *Gottfried Heinrich*, Leipzig, 27 Şubat 1724 – Naumburg, 12 Şubat 1763.
10. *Christian Gottlieb*, Leipzig, 14 Nisan 1725 – Leipzig, 21 Eylül 1728.

¹ Bach'ın yirmi çocuğu içinde doğum günü (vaftiz günü) kayıtlara geçmemiş olan yalnızca Christiana Sophia Henrietta'dır.

11. *Elisabeth Juliana Friederica (Lieschen)*, Leipzig, 5 Nisan 1726 – Leipzig 24 Ağustos 1781.
12. Ernestus Andreas, Leipzig, 30 Ekim 1727 – Leipzig, 1 Kasım 1727.
13. Regina Johanna, Leipzig, 10 Ekim 1728 – Leipzig, 25 Nisan 1733.
14. Christiana Benedicta, Leipzig, 1 Ocak 1730 – Leipzig, 4 Ocak 1730.
15. Christiana Dorothea, Leipzig, 18 Mart 1731 – Leipzig 31 Ağustos 1731.
16. *Johann Christoph Friedrich (Friederich)*, Leipzig, 23 Haziran 1732 – Bückeburg, 26 Ocak 1795.
17. Johann August Abraham, Leipzig, 5 Kasım 1733 – Leipzig, 6 Kasım 1733.
18. *Johann Christian (Christel)*, 7 Eylül, 1735 – Londra 1 Ocak 1782.
19. *Johanna Carolina*, Leipzig, 30 Ekim 1737 – Leipzig 18 Ağustos 1781.
20. *Regina Susanna*, Leipzig, 22 Şubat 1742 – Leipzig 14 Aralık 1808.

Bach Dönemine Kronolojik Bir Bakış

1685 Bach Eisenach'ta doğdu (21 Mart).

Händel doğdu (ölümü 1759).

D. Scarlatti doğdu (ölümü 1757).

Nantes Fermanı kaldırıldı. Fransız Protestanları için zor bir dönem başladı.

1687 J. B. Lully öldü (doğumu 1632).

1689 İngiltere'de "Haklar Bildirisi" yayımlandı, parlamentonun yetkileri arttırıldı.

Rus Çarı I. Petro tahta geçti.

1690 J. Locke, *İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme*.

D. Papin buhar makinesi yaptı.

1694 Annesi öldü (3 Mayıs'ta gömüldü).

François Marie Arouet, "Voltaire" doğdu.

1695 Babası öldü (20 Şubat).

Bach ve ağabeyi Johann Jacob, büyük ağabeyleri Johann Christoph'un yanına Ohrdurf'a gitti.

Henry Purcell öldü (doğumu 1659).

II. Mustafa Osmanlı tahtına geçti.

1697 J. J. Quantz doğdu (ölümü 1773).

G. W. Leibniz, *Şeylerin Kökeni Üzerine*.

Saksonya Elektörü I. August, Katolikliği benimseyerek Polonya Kralı II. August adıyla tahta çıktı.

Prens Eugen komutasındaki birleşik ordu, Zenta yakınlarında Türkleri bozguna uğrattı.

1698 G. W. Leibniz, *Doğanın Kendisi Üzerine*.

1699 Karlofça Antlaşması'yla Osmanlı-Avusturya savaşı sona erdi.

1700 Bach, eğitimine Lüneburg'da devam etmek için Ohrdurf'tan ayrıldı.

G. W. Leibniz, Berlin'de "Prusya Bilimler Akademisi" kurdu.

1701 İspanya veraset savaşları başladı (13 yıl).

1702 Lüneburg'taki eğitimin sonu (Nisan).

J. A. Watteau, Paris'te ressamlığa başladı.

I. Friedrich Prusya Kralı oldu.

1703 Arnstadt'taki orgculuk görevine başladı (Ağustos).

III. Ahmet Osmanlı tahtına geçti.

Çar I. Petro St. Petersburg kentini kurdu.

1704 İlk klavsen eserleri, *BWV 992 Capriccio*.

Händel'in ilk operası *Almira*.

1705 Lübeck'e Buxtehude'yi dinlemeye gitti.

1706 J. Pachelbel öldü (doğumu 1653).

1707 Mühlhausen'de orgcu görevine başladı (15 Haziran).

Kuzeni Maria Barbara'yla evlendi (17 Ekim).

D. Buxtehude öldü (doğumu 1637).

İngiltere ve İskoçya "Büyük Britanya" adını aldı.

1708 Weimar'daki görevine başladı (Temmuz).

İlk çocuğu Catharina Dorothea doğdu (29 Aralık).

1710 Wilhelm Friedemann doğdu (22 Kasım).

G. B. Pergolesi doğdu (ölümü 1736).

1711 J. Shore, Diapazon'u buldu.

D. Hume doğdu (ölümü 1776).

1713 A. Corelli öldü (doğumu 1653).

1714 Welmar Saray Orkestrası Konzertmelsteri oldu (2 Mart).

Carl Philipp Emanuel doğdu (8 Mart).

Händel Londra'da Saray Bestecisi oldu, Su Müziği Süiti'ni besteledi.

Ch. W. Gluck doğdu (ölümü 1787).

G. W. Leibniz, *Monadoloji*.

Osmanlılar, Venedik ve Avusturya'yla savaşa başladı.

1715 Pompei'de ilk kazı.

Fransa'da XIV. Louis öldü, yerine XV. Louis geçti.

1716 **BWV 208 Av Kantatı.**

Prens Eugen, Türklere karşı zafer kazandı.

1717 Köthen Sarayı Müzik Yöneticisi oldu (göreve başlama Aralık).

1718 Voltaire, *Oedipe*.

Pasarofça Antlaşması, Osmanlı, Venedik ve Avusturya savaşının sonu.

"Lale Devri" başladı.

1719 D. Defoe, *Robinson Crusoe*.

J. A. Watteau, Londra'da çalışmaya başladı.

Roma'da dekoratör olarak çalışmaya başlayan Canaletto, besteci A. Scarlatti'nin operalarının dekorlarını yaptı.

1720 Karısı Marla Barbara öldü (Temmuz).

Yirmisekiz Çelebizade Mehmet Efendi, Paris'e elçi olarak gitti.

1721 **Brandenburg Konçertoları**, Kont Christian Ludwig'e ithaf edildi.

Büyük ağabey Johann Christoph öldü (22 Şubat).

Anna Magdalena Wilcke'yle evlendi (3 Aralık).

Montesquieu, *İran Mektupları*.

1722 Ağabey Johann Jacob Stockholm'de öldü (16 Nisan).

Lelpzig Thomas Kilisesi kantoruğuna başvurdu.

1723 Kantorluk sınavı için Lelpzig'de **BWV 22 ve 23 Kantatların** çalınması (7 Şubat).

Kantorluk görevine başladı (Mayıs).

BWV 243a Magnificat ilk kez seslendirildi (25 Aralık).

1724 **BWV 245 Johannes Pasyon** ilk kez seslendirildi (7 Nisan).

Kant doğdu (ölümü 1804).

1725 A. Scarlatti öldü (doğumu 1660).

- 1727 İstanbul'da ilk matbaa (İbrahim Müteferrika ve Sait Mehmet Çelebi).
- 1729 **BWV 244 Mathhäus Pasyon** ilk kez seslendirildi (15 Nisan).
Collegium Musicum topluluğunun yönetimini üstlendi.
Gotthold Ephraim Lessing doğdu (ölümü 1781).
- 1730 Patrona Halil ayaklanması, "Lale Devri"nin sonu.
I. Mahmut Osmanlı tahtına geçti.
- 1731 D. Defoe öldü (doğumu 1660).
- 1732 J. Haydn doğdu (ölümü 1809).
- 1733 F. Couperin öldü (doğumu 1668).
Pergolesi *La Serva Padrona* operasını besteledi.
- 1735 Johann Christian doğdu (7 Eylül).
- 1736 Bach, Saray Orkestrası Bestecisi unvanı aldı.
G. B. Pergolesi öldü.
Canaletto, *Büyük Kanal'da Yarış* tablosunu tamamladı.
Rusya ve Avusturya, Türklere karşı savaşa başladı.
- 1739 D. Hume, *İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme*.
Belgrat Antlaşması sonucunda Osmanlılarla barış yapıldı.
Kauçuk Avrupa'ya geldi.
- 1740 II. Friedrich Prusya Kralı oldu.
Osmanlı İmparatorluğu, Fransa'ya daimi kapitülasyon tanıdı.
- 1741 A. Vivaldi öldü (doğumu 1678).
- 1742 **BWV 988 Goldberg Çeşitlemeleri**.
Händel'in *Mesih Oratoryosu* ilk kez seslendirildi.
- 1746 Canaletto Londra'da çalışmaya başladı (8 yıl).
- 1747 Potsdam Gezisi (Mayıs).
BWV 1079 Müzikal Sunu.
- 1748 Montesquieu, *Kanunların Ruhu Üzerine*.
Avusturya veraset savaşları sona erdi, Maria Theresia'nın hükümrancılığı

tanındı.

1749 Bach'ın kızı Elisabeth Juliana Friederica, Johann Christoph Altnickol ile evlendi (20 Ocak).

D. Cimarosa doğdu (ölümü 1801).

J. W. von Goethe doğdu (ölümü 1832).

1750 Göz ameliyatları (Mart - Nisan).

Bach'ın ölümü (28 Temmuz, saat 20.15).

Cenaze töreni (31 Temmuz).

A. Salieri doğdu (ölümü 1825).

T. Albinoni öldü (doğumu 1671).

J. J. Rousseau, *Bilimler ve Sanatlar Üzerine Söylev*.

Voltaire, Prusya Kralı Büyük Friedrich'in sarayına gitti.

SÖZLÜKÇE¹

Adagio (İtalyanca): Yavaş.

Air (İngilizce): Ezgi, hava.

Akor [Fransızca *Accord*]: Üç veya daha fazla sesin bir arada tınlaması.

Allegretto (İtalyanca): *Allegro*'dan daha az hareketli bir tempoda.

Allegro (İtalyanca): Neşeli, hareketli bir tempo.

Allemande (Fransızca): Alman dansı.

Alto (İtalyanca): Önceleri en ince erkek sesi olarak kabul edilen alto, günümüzde kalın kadın veya çocuk sesi olarak kabul edilir.

Andante (İtalyanca): Yürük bir tempoda.

Anglais (Fransızca): İngiliz dansı.

Arioso (İtalyanca): Şarkısal, lirik.

Arpej [İtalyanca *Arpeggio*, Fransızca *Arpège*]: Akor seslerinin birlikte değil, arp gibi peşpeşe çalınması.

Arya [İtalyanca *Aria*]: Ezgi, melodi. Operalarda ve vokal eserlerde ses ve çalgı grupları için bestelenen parçaların genel adı.

Assai (İtalyanca): Çok.

Bariton [İtalyanca *Baritono*]: Orta kalınlıktaki erkek sesi.

Bas [İtalyanca *Basso*]: En kalın erkek sesi.

Bourrée (Fransızca): Eski bir Fransız dansı.

Burlesca (İtalyanca): Alaycı.

Capriccio (İtalyanca): Değişken karakterli kısa çalgı parçaları, kapris.

Chaconne (Fransızca [İtalyanca *Ciaccona*]): Büyük olasılıkla Arap kaynaklı yavaş tempoda bir dans ve bu dans teması üzerine yapılan çeşitlemelerden oluşan yapıt.

¹ Bu liste, Evin İlyasoglu'nun *Zaman İçinde Müzik* adlı yapıtındaki "Terimler Sözlüğü" temel alınarak hazırlanmıştır.

Coda (İtalyanca): Kuyruk. Müzik yapıtlarının bölüm sonlarında, bitiş duyurulduktan sonraki kısım.

Concerto grosso (İtalyanca): Konçerto'dan farklı olarak, orkestra içinde bir çalgı grubunun solist olması.

Courante (Fransızca): Eski bir Fransız dansı.

Crescendo (İtalyanca): Sesin gittikçe daha fazlalaşması, volümün artması.

Da Capo (İtalyanca): Baştan alarak, tekrarlayarak. Özellikle Barok ve Klasik dönem ariyaların sonunda, baştaki giriş bölümünün tekrarlanacağını belirtmek için "Da Capo" anlamına gelen D.C harfleri yer alır.

Dolce (İtalyanca): Tatlı.

Double (Fransızca): Değişik danslardan oluşan sütünlerde, bir dansın ezgisinin süsleme notalarıyla zenginleştirilerek çeşitlenmesi.

Düet [İtalyanca *Duetto*]: İki ses veya çalgı için müzik parçası.

Envansiyon [Fransızca *Invention*]: Kelime anlamını "buluş" olarak çevirebileceğimiz, taklide dayalı kısa parça.

Fantezi [İtalyanca *Fantasia*]: Belirli bir kalıba bağlı olmaksızın bestelenen parçalar.

Forlane (Fransızca): Neşeli karakterde bir İtalyan dansı

Forte (İtalyanca): Sesin kuvvetli volümde çalınması.

Füg [Latince *Fuga*, Fransızca *Fugue*]: Latince "kaçmak" anlamına gelen bu kelime, sıkı taklide dayalı bir besteleme yöntemidir. Bu yöntemle bestelenen parçalar da aynı adla anılır.

Gam [Fransızca *Gamme*]: Dizi. Notaların belirli bir aralık düzeni içinde dizilerek oluşturdukları düzen.

Gavotte (Fransızca): Hızlı tempoda bir Fransız dansı.

Gigue (Fransızca [İngilizce *Jig*]): Hızlı tempoda bir İngiliz dansı.

Grave (İtalyanca): Ağır ve törensel karakterde.

Kadans [İtalyanca *Cadenza*]: Konçertoların genellikle birinci bölümlerinin sonunda, solistin tek başına çaldığı ve teknik becerilerini sergilemesine ola-

nak saglayan kısım. Ayrıca bir müzik cümlesinin sonundaki karar verme duygusu da aynı adla anılır.

Kanon (Eski Yunanca): Aynı ezginin farklı partilerde, belirli aralıklarla birbirini izleyerek girmesi.

Kantat [İtalyanca *Cantata*]: Latince şarkı söylemek (*cantare*) kelimesinden türeyen, ses ve orkestra için bestelenen vokal yapıt.

Klavichord (Almanca): Klavsene çok benzeyen klavyeli bir çalgı.

Klavs en [Fransızca *Clavecin*, Almanca *Cembalo*]: Barok dönemde çok yaygın olan klavyeli çalgı. Zaman içinde yerini modern piyano almıştır. Ancak günümüzde dönem çalgılarıyla yapılan seslendirmelerde kullanılmaktadır.

Konçerto [İtalyanca *Concerto*]: Bir solist çalgı ve orkestra için bestelenen yapıt.

Kontrpuan [İtalyanca *Contrapunto*, Fransızca *Contrepoint*]: Latince noktaya karşı nokta (*punctum contra punctum*) sözcüklerinden türeyen ve notaya karşı bir notanın olacağını gösteren terim. Kompozisyonda birbirine paralel bir hareket içinde olan partileri kullanarak besteleme yöntemi.

Kornet: Ses rengi olarak korno ve trompet arasında bir tınıya sahip olan, trompet gibi çalınan üç ventilli bakır nefesli çalgı.

Kromatik: Notaların birbirini yarımlaşır ses arayla izlemesi. Kelime, Eski Yunanca “renk” (*Chorama*) sözcüğünden türemiştir.

Largo (İtalyanca): Çok yavaş, geniş.

Lento (İtalyanca): Yavaş, *Largo*’dan biraz hızlı.

Lied (Almanca): Şarkı.

Loure (Fransızca): Bir Fransız dansı.

Madrigal [İtalyanca *Madrigale*]: Koro için bestelenmiş çok sesli parça.

Magnificat: Luka İncili’ndeki “Meryem’in İlahisi” üzerine bestelenen vokal yapıt.

Mazurka (Lehce): Çok tanınmış bir Polonya dansı.

Menuet (Fransızca [İtalyanca *Menuetto*]): 3/4’lük tempoda eski bir Fransız dansı.

Mezzo-soprano (İtalyanca): Soprano ve alto arasındaki kadın sesi.

Missa (Latince): Katolik Kilisesi ayin müziği.

Mod: Makam.

Moderato (İtalyanca): Orta hızda, uyumlu bir tempoda.

Modülasyon [Fransızca *Modulation*]: Ton değiştirme.

Motet [İtalyanca *Motetto*]: Çok sesli dini müzik eserleri

Nüans [Fransızca *Nuance*]: Fark.

Obua d'amore (İtalyanca): Tahta nefesli sazlar ailesinden bir kamışlı çalgı.

Obua'dan daha küçük oluşu ve yumuşak ses rengi nedeniyle "Aşk Obuası" olarak adlandırılır.

Obua da caccia (İtalyanca): Alto obua da denen çalgı "Av Obuası" olarak adlandırılmaktadır.

Oktav [Fransızca *Octave*]: Sekiz ses aralığı.

Oratoryo [İtalyanca *Oratorio*]: Genellikle kutsal metinler üzerine bestelenen, koro, orkestra ve solistler tarafından seslendirilen vokal yapıt.

Partita (Almanca): Çeşitli danslardan ve çeşitlemelerden oluşan çalgı eseri.

Passacaglia (İtalyanca): Eski bir İspanyol dansı. Belirli bir bas teması üzerine yapılan çeşitlemelerden oluşur.

Passepied (Fransızca): Bir Fransız dansı.

Pasyon [Fransızca *Passion*]: İsa'nın çarmıha gerilişini konu alan vokal yapıt.

Paysanne (Fransızca): Köylü tarzında dans.

Piano (İtalyanca): Hafif ve yumuşak volümle çalma.

Piccolo (İtalyanca): Küçük.

Pizzicato (İtalyanca): Yaylı sazlarda teli parmakla çekerek çalma yöntemi.

Poco (İtalyanca): Biraz. Başka terimlerle birlikte, anlamı daha iyi vurgulayabilmek için de kullanılır. Örneğin "Andante un poco": Biraz yürük, fazla hızlı değil anlamına gelir.

Polonaise (Fransızca): Polonya kaynaklı bir dans.

Prelüd [Fransızca *Prélude*]: Giriş müziği.

Presto (İtalyanca): Hızlı tempoda.

Requiem (Latince): Ölüler için bestelenen ve dini metinler üzerine yazılan vokal yapıtlar.

Resitatif [İtalyanca *Recitativo*]: Basit bir eşlikle, konuşurcasına şarkı söyleme biçimi.

Ricercar (İtalyanca): Kelime anlamı “aramak” olan ricercar, taklide dayalı türlere verilen genel bir addır.

Rondo [Fransızca *Rondeau*]: Aynı temanın çeşitli kereler yinelendiği bir dans türü.

Sarabande (Fransızca): Ağır tempolu eski bir İspanyol dansı.

Scherzo (İtalyanca): Şakacı karakterde. Senfoni ve sonatların üçüncü bölümü.

Senfoni [Eski Yunanca *Symphonia*]: Çalgı toplulukları için yazılmış genellikle dört bölümlü müzik yapıtı. Opera uvertürleri ve 17. yüzyıldaki çok sesli yapıtlar da bazen bu adla anılırdı.

Senkop [Fransızca *Syncopé*]: Eserin ritmindeki kuvvetli zamanla, zayıf zamanın yer değiştirmesinden doğan aksama duygusu.

Siciliano (İtalyanca): Sicilya halk dansı.

Sinfonia (İtalyanca): Bkz. Senfoni

Solo (İtalyanca): Tek başına.

Sonat [İtalyanca *Sonata*]: Üç veya dört bölümlü çalgı eseri.

Soprano (İtalyanca): İnce kadın sesi.

Staccato (İtalyanca): Noktalı çalma yöntemi.

Süit [Fransızca *Suite*]: Çeşitli danslardan oluşan çalgı müziği yapıtı.

Sürekli bas [İtalyanca *Basso continuo*]: Barok dönemde müziğin alt yapısını oluşturan ve klavsenle bir bas çalgı tarafından seslendirilen sürekli çizgi.

Tanto (İtalyanca): Çok fazla. Genellikle temponun aşınıya kaçmamasını belirtmek için “ma non tanto” (çok fazla değil) şeklinde kullanılır: “Allegro ma non tanto” gibi.

Tenor [İtalyanca *Tenore*]: Tiz erkek sesi.

Timpani (İtalyanca): Vurma sazlar ailesinin temel çalgısı.

Toccata (İtalyanca): Klavyeli çalgılar için yazılan kısa giriş paçası.

Trio (İtalyanca): Üç çalgı veya ses için yazılmış yapıt. Dans parçalarının orta bölümü.

Tutti (İtalyanca): Hep birlikte. Orkestra üyelerinin tümünün çalması gerektiğini gösteren bir ifade.

Unison [İtalyanca *Unisono*, Fransızca *Unisson*]: Farklı partilerin aynı notayı çalması.

Uvertür [Fransızca *Ouverture*]: Operaların giriş müziği. Barok dönemde süit anlamında da kullanılmıştır. "Fransız Uvertürü" denen form, yavaş-hızlı-yavaş tempoda ve yavaş bölümde noktalı ritimlerin kullanıldığı yapıyla dikkat çeker.

Viola d'amore (İtalyanca): Viol ailesinden, kolda çalınan alto sesli bir çalgı.

Viola da gamba (İtalyanca): Viol ailesinden, diz arasında çalınan ve Barok dönemde çok yaygın olan bir yaylı saz.

Vivace (İtalyanca): Canlı.

KAYNAKÇA

- Bach, Johann Sebastian, *Das Wohltemperierte Klavier*, Teil I, Urtext, G. Henle Verlag, 1970.
- Bach, Johann Sebastian, *Matthäus Passion*, Edition Eulenburg NO. 953, 1967.
- Blankenburg, Walter, *Das Weihnachts-Oratorium von Johann Sebastian Bach*, dtv/Bärenreiter, 1982.
- Blankenburg, Walter, *Einführung in Bachs h moll Messe*, dtv/Bärenreiter, 1974.
- Dürr, Alfred, *Die Johannes Passion von Johann Sebastian Bach*, dtv/Bärenreiter, 1988.
- Dürr, Alfred, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Cilt I-II, dtv/Bärenreiter, 1971.
- Felix, Werner, *Johann Sebastian Bach*, Breitkopf & Härtel, 1984.
- Gärtner, Heinz, *Johann Christian Bach*, Nymphenburger Verlag, 1989.
- Gretzschel, Matthias; Jung, Georg, *Auf Johann Sebastian Bachs Spuren*, Ellert & Richter Verlag, 1993.
- Hofstadter, Douglas R., *Gödel, Escher, Bach*, dtv, 1991 çev.: Philipp Wolff-Windegg, Hermann Feursee.
- Ilyasoglu, Evin, *Zaman İçinde Müzik*, Yapı Kredi Yayınları, 1994.
- Kinder Hermann (Yay.), *Atlas zur Weltgeschichte*, Cilt I-II.
- Kleßmann, Eckart (Yay.), *Über Bach*, Reclam 1992.
- Konzertführer-Johann Sebastian Bach*, Schott, 1984.
- Leisinger, Ulrich, *Bach in Leipzig*, Edition Leipzig, 1998.
- Lindlar, Heinrich (Yay.), *Musikhandbuch*, Cilt I-II, Rowohlt, 1971.
- Michels, Ulrich (Yay.), *Atlas zur Musik*, Cilt I-II, dtv, 1977 & 1985.
- Petzoldt, Martin, *Bachstätten*, Insel Verlag, 2000.
- Pollmann, Bernhard (Yay.), *Synchronopse der europäischen Malerei*, Hermes Handlexikon, 1983.

- Sadie, Stanley (Yay.), *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, 1980.
- Sakaoglu, Necdet, *Bu Mülkûn Sultanları*, Oglak Yayınları, 1999.
- Sandberger, Wolfgang, *Bach 2000*, Metzler Musik, 1999.
- Schröder, Dorethea, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne*, Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen, 1998.
- Schweitzer, Albert, *Johann Sebastian Bach*, Breitkopf & Härtel, 1907.
- Siegmund-Schultze, Walther, *Johann Sebastian Bach*, Heyne Verlag, 1976.
- Spitta, Philipp, *Johann Sebastian Bach*, Cilt I-II, Breitkopf & Härtel, 1873-1880.
- Steiger, Renate (Yay.), *Theologische Bachforschung Heute*, Galda + Wilch Verlag, 1998.
- Tanilli Server, *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası*, Adam Yayınları, 1998.
- Tarcan, Hülya, *Johann Sebastian Bach Üzerine Bir Çalışma*, Pan Yayınları, 1987.
- Werner-Jensen, Arnold, *Johann Sebastian Bach-Instrumentalmusik*, Reclams Musikführer, 1993.
- Wolff, Christoph, *Johann Sebastian Bach*, çev. Obrecht, Bettina, S. Fischer Verlag, 2000.
- Zilkens, Udo, *Johann Sebastian Bach, Zwischen Zahlenmystik und Jazz*, P. J. Tonger Verlag, 1996.

BACH'IN KİTAPTA ADI GEÇEN ESERLERİNİN DİZİNİ

BWV 1 *Wieschön leuchtet der Morgens-
tern*, 233, 431

BWV 2 *Ach Gott, vom Himmel sieh da-
rein*, 229

BWV 3 *Ach Gott, wie manches Herzele-
id*, 232

BWV 4 *Christ lag in Todes Banden*, 118,
200, 218, 234

BWV 5 *Wo soll ich fliehen hin*, 231

BWV 6 *Bleib bei uns*, 234

BWV 7 *Christ unser Herr zum Jordan
kam*, 229

BWV 8 *Liebster Gott, wenn werd ich
sterben?*, 231

BWV 9 *Es ist das Heil uns kommen her*,
432

BWV 10 *Meine Seel erhebt den Herren*,
229

BWV 11 *Lobet Gott in seinen Reichen*
(*Yükseliş Oratoryosu*), 309, 318

BWV 12 *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*,
203, 218, 308, 315, 338

BWV 13 *Meine Seufzer, meine Tränen*,
245

BWV 15 *Denn du wirst meine Seele
nicht in der Hölle lassen* (Johann
Ludwig Bach), 199, 246

BWV 16 *Herr Gott, dich loben wir*, 245

BWV 17 *Wer Dank opfert, der preiset
mich*, 247

BWV 18 *Gleichwie der Regen und
Schnee vom Himmel fällt*, 201, 217

BWV 19 *Es erhub sich ein Streit*, 247

BWV 20 *O Ewigkeit, du Donnerwort*,

214, 229, 237

BWV 21 *Ich hatte viel Bekümmernis*, 93,
204, 211

BWV 22 *Jesus nahm zu sich die Zwölfe*,
104, 210, 217, 454

BWV 23 *Du wahrer Gott und Davids
Sohn*, 104, 210, 217, 271, 282, 454

BWV 24 *Ein ungefärbt Gemüte*, 211

BWV 25 *Es ist nichts Gesundes an mei-
nem Leibe*, 213, 224

BWV 26 *Ach wie flüchtig, ach wie nich-
tig*, 231

BWV 27 *Wer weiß, wie nahe mir mein
Ende*, 247

BWV 28 *Gottlob! nun geht das Jahr zu
Ende*, 245

BWV 29 *Wir danken dir, Gott, wir dan-
ken dir*, 174, 308, 311

BWV 31 *Der Himmel lacht! die Erde ju-
bilieret*, 205, 217

BWV 32 *Liebster Jesu, mein Verlangen*,
245

BWV 33 *Allein zu dir, Herr Jesu Christ*,
230

BWV 35 *Geist und Seele wird verwirret*,
247

BWV 37 *Wer da gläubet und getauft
wird*, 219, 227

BWV 38 *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*,
231

BWV 39 *Brich dem Hungrigen dein Brot*,
246

BWV 40 *Darzu ist erschienen der Sohn
Gottes*, 215, 226, 319

BWV 41 Jesu, nun sei gepreiset, 232
 BWV 42 Am Abend aber desselbigen
 Sabbats, 234
 BWV 43 Gott fähret auf mit Jauchzen,
 246
 BWV 44 Sie werden euch in den Bann
 tun, 219, 227, 234
 BWV 45 Es ist dir gesagt, Mensch, was
 gut ist, 247
 BWV 46 Schauet doch und sehet, ob ir-
 gend ein Schmerz sei, 212, 224, 308,
 312
 BWV 47 Wer sich selbst erhöht, der soll
 erniedriget werden, 247
 BWV 48 Ich elender Mensch, wer wird
 mich erlösen, 214, 226
 BWV 49 Ich geh und suche mit Verlan-
 gen, 248, 249, 411
 BWV 52 Falsche Welt, dir trau ich
 nicht, 248, 400
 BWV 54 Widerstehe doch der Sünde,
 204
 BWV 55 Ich armer mensch, ich Sünden-
 knecht, 248
 BWV 56 Ich will den Kreuzstab gerne
 tragen, 248
 BWV 57 Selig ist der Mann, 245
 BWV 58 Ach Gott, wie manches Herzele-
 id (II), 232, 248
 BWV 59 Wer mich liebet, der wird mein
 Wort halten, 210, 219, 235
 BWV 60 O Ewigkeit, du Donnerwort,
 214, 229
 BWV 61 Nun komm, der Heiden Hei-
 land, (I), 205, 215, 232
 BWV 62 Nun komm, der Heiden Hei-
 land, (II), 205, 215, 232

BWV 63 Christen, atzet diesen Tag, 201,
 215, 319
 BWV 64 Sehet, welch eine Liebe hat uns
 der Vater erzeiget, 216, 226
 BWV 65 Sie werden aus Saba alle kom-
 men, 216, 226
 BWV 66 Erfreut euch, ihr Herzen, 218
 BWV 66a Der Himmel dacht auf An-
 halts Ruhm und Glück, 88, 218
 BWV 67 Halt im Gedächtnis Jesum
 Christ, 218, 226
 BWV 68 Also hat Gott die Welt geliebt,
 235
 BWV 69 Lobe den Herrn, meine Seele (I),
 213
 BWV 69a Lobe den Herrn, meine Seele,
 213, 224
 BWV 70 Wachet! betet! betet! Wachet,
 208, 215
 BWV 70a Wachet! betet! betet! Wachet,
 208, 215
 BWV 71 Gott ist mein König, 55, 200
 BWV 72 Alles nur nach Gottes Willen,
 245
 BWV 73 Herr, wie du willst, so schicks
 mit mir, 216
 BWV 74 Wer mich liebet, der wird mein
 Wort halten (II), 234
 BWV 75 Die Elenden sollen essen, 116,
 211, 221
 BWV 76 Die Himmel erzählen die Ehre
 Gottes, 211
 BWV 77 Du sollt Gott, deinen Herren, li-
 eben, 213, 224
 BWV 78 Jesu, der du meine Seele, 230,
 238
 BWV 79 Gott der Herr ist Sonn und

- Schild*, 245
- BWV 80a Alles, was von Gott begoren,
205
- BWV 81 Jesus schläft, was soll ich hoffen?, 216..
- BWV 82 Ich habe genug, 248, 252
- BWV 83 Erfreute Zeit im neuen Bunde,
216
- BWV 84 Ich bin vergnügt mit meinem
Glücke, 248, 256
- BWV 85 Ich bin ein guter Hirt, 234
- BWV 86 Wahrlich, wahrlich, ich sage
euch, 219, 227
- BWV 87 Bisher habt ihr nichts gebeten
in meinem Namen, 234
- BWV 88 Siehe, ich will viel Fischer aus-
senden, 246
- BWV 89 Was soll ich aus dir machen,
Ephraim?, 214, 224
- BWV 90 Es reißet euch ein schrecklich
Ende, 214
- BWV 91 Gelobet seist du, Jesu Christ,
232, 239
- BWV 92 Ich hab in Gottes Herz und
Sinn, 233
- BWV 93 Wer nur den lieben Gott läßt
walten, 229
- BWV 94 Was frag ich nach der Welt,
230
- BWV 95 Christus, der ist mein Leben,
213
- BWV 96 Herr Christ, der eing'e Gottes-
sohn, 231
- BWV 98 Was Gott tut, das ist wohlgetan,
(I), 230, 248
- BWV 99 Was Gott tut, das ist wohlgetan,
(II), 230, 248
- BWV 100 Was Gott tut, das ist wohlge-
tan, (III), 248
- BWV 101 Nimm von uns, Herr, du treu-
er Gott, 230
- BWV 102 Herr, deine Augen sehen nach
dem Glauben, 247
- BWV 103 Ihr werdet weinen und heulen,
234, 241
- BWV 104 Du Hirte Israel, höre, 218,
224
- BWV 105 Herr, gehe nicht ins Gericht,
212, 224
- BWV 106 Gottes Zeit ist die allerbeste
Zeit - Actus tragicus, 54, 200
- BWV 107 Was willst du dich betrüben,
230
- BWV 108 Es ist euch gut, dass ich hin-
gehe, 234
- BWV 109 Ich glaube, lieber Herr, hilf
meinem Unglauben, 214, 224
- BWV 110 Unser Mund sei voll Lachens,
245, 407
- BWV 111 Was mein Gott will, das
g'scheh' allzeit, 233
- BWV 113 Herr Jesu Christ, du höchstes
Gut, 230
- BWV 114 Ach, lieben Christen, seid ge-
rost, 231
- BWV 115 Mache dich, mein Geist, bere-
it, 231
- BWV 116 Du Friedensfürst, Herr Jesu
Christ, 231
- BWV 120 Gott, man lobet dich in der
Stille, 308, 316
- BWV 121 Christum wir sollen loben
schon, 232
- BWV 122 Das neugeborne Kindelein,

- 232
- BWV 123 *Liebster Immanuel, Herzog der Frommen*, 232
- BWV 124 *Meinem Jesum lass ich nicht*, 232
- BWV 125 *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*, 233
- BWV 126 *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*, 233
- BWV 127 *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott*, 233
- BWV 128 *Auf Christi Himmelfahrt allein*, 234, 242
- BWV 129 *Gelobet sei der Herr, mein Gott*, 246
- BWV 130 *Herr Gott, dich loben alle wir*, 231
- BWV 131 *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir*, 199, 200
- BWV 132 *Bereitet die Wege, bereitet die Bahn*, 88, 206
- BWV 133 *Ich freue mich in dir*, 232
- BWV 134 *Ein Herz, das seinem Jesum lebend weiß*, 218
- BWV 134a *Die Zeit, die Tag und Jahre macht*, 88, 218, 259
- BWV 135 *Ach Herr, mich armen Sünder*, 229
- BWV 136 *Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz*, 212, 224
- BWV 137 *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren*, 230, 244
- BWV 138 *Warum betrübst du dich, mein Herz?*, 213
- BWV 139 *Wohl dem, der sich auf seinen Gott*, 231
- BWV 144 *Nimm was dein ist, und gehe hin*, 216, 227
- BWV 145 *Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen*, 256
- BWV 146 *Wir müssen durch viel Trübsal*, 246
- BWV 147 *Herz und Mund und Tat und Leben*, 209, 212, 222, 223
- BWV 147a *Herz und Mund und Tat und Leben*, 209, 212, 223
- BWV 148 *Bringet dem Herrn Ehre seines Namens*, 213
- BWV 149 *Man singet mit Freuden vom Sieg*, 256
- BWV 150 *Nach dir, Herr, verlangt mich*, 200
- BWV 151 *Süßer Trost, mein Jesus kömmt*, 245
- BWV 152 *Tritt auf die Glaubensbahn*, 205
- BWV 153 *Schau, lieber Gott, wie meine Feind*, 216, 226
- BWV 154 *Mein liebster Jesus ist verloren*, 216
- BWV 155 *Mein Gott, wie lang, ach lange*, 206, 216
- BWV 156 *Ich steh mit einem Fuß im Grabe*, 255, 257, 412
- BWV 157 *Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn*, 256
- BWV 159 *Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem*, 256
- BWV 161 *Komm, du süße Todestunde*, 207
- BWV 162 *Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe*, 208, 214
- BWV 163 *Nur jedem das Seine*, 206, 214

- BWV 164 *Ihr, die ihr euch von Christo nennet*, 245
- BWV 165 *O heiliges Geist- und Wasserbad*, 206, 220, 228
- BWV 166 *Wo gehest du hin?*, 219, 227
- BWV 167 *Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe*, 212
- BWV 168 *Tue Rechnung! Donnerwort*, 244
- BWV 169 *Gott soll allein mein Herze haben*, 248, 251, 411
- BWV 170 *Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust*, 246
- BWV 171 *Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm*, 255, 308, 314
- BWV 172 *Erschallet ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten*, 88, 204, 219
- BWV 173 *Erhöhtes Fleisch und Blut*, 219
- BWV 173a *Durchlauchtster Leopold*, 88, 259
- BWV 174 *Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte*, 256
- BWV 175 *Er ruft seinen Schafen mit Namen*, 235
- BWV 176 *Es ist ein trübselig und verzagt Ding*, 235
- BWV 178 *Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält*, 230
- BWV 179 *Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei*, 212, 213, 224
- BWV 180 *Schmücke dich, o liebe Seele*, 231
- BWV 181 *Leichtgesinnte Flattergeister*, 217
- BWV 182 *Himmelskönig sei willkommen*, 75, 202, 217
- BWV 183 *Sie werden euch in den Bann tun (II)*, 219, 227, 234
- BWV 184 *Erwünschtes Freudenlicht*, 220
- BWV 185 *Barmherziges Herze der ewigen Liebe*, 206, 211
- BWV 186 *Ärgre dich, o Seele, nicht*, 212
- BWV 186a *Ärgre dich, o Seele, nicht*, 209, 212
- BWV 187 *Es wartet alles auf dich*, 247
- BWV 188 *Ich habe meine Zuversicht*, 256
- BWV 190 *Singet dem Herrn ein neues Lied*, 216
- BWV 194 *Höchstewünschtes Freudenfest*, 220, 228
- BWV 196 *Der Herr denket an uns*, 54, 200
- BWV 197a *Ehre sei Gott in der Höhe*, 255
- BWV 198 *Laß Fürstin, laß noch einen Strahl*, 261
- BWV 199 *Mein Herze schwimmt im Blut*, 88, 204, 212
- BWV 201 *Geschwinde, ihr wirbelnden Winde*, 140, 174, 262, 263
- BWV 202 *Weichet nur, betrübte Schatten*, 262
- BWV 203 *Amore traditore*, 88, 265
- BWV 204 *Ich bin in mir vergnügt*, 263
- BWV 205 *Zerreiße, zersprengt*, 261
- BWV 206 *Schleicht, spielende Wellen*, 138, 140, 260
- BWV 207 *Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten*, 261, 400
- BWV 208 *Was mir behagt, ist nur die*

muntre Jagd! (Av Kantatı), 68, 259, 400, 454
 BWV 209 Non sa che sia dolore, 265
 BWV 210 O holder Tag, erwünschte Zeit, 263
 BWV 211 Kahve Kantatı, 135, 140, 264
 BWV 212 Köylü Kantatı, 140, 262, 264
 BWV 213 Laßt uns sorgen, laßt uns wachen (Hercules auf dem Scheidewege), 140, 260, 301, 302, 303, 315
 BWV 214 Tönet, ihr Pauken! Erschallet Trompeten!, 260, 302, 303
 BWV 215 Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen, 138, 141, 260, 304, 308
 BWV 225 Motet, 187
 BWV 226 Motet, 127
 BWV 232 Si minör Missa, 144, 160, 306, 307
 BWV 233 Fa Majör Missa, 306
 BWV 234 La Majör Missa, 306
 BWV 235 Sol minör Missa, 306
 BWV 236 Sol Majör Missa, 306
 BWV 238 Sanctus, 319
 BWV 243 Magnificat, 215, 319, 320
 BWV 243a Magnificat, 117, 215, 272, 319, 454
 BWV 244 Matthäus Pasyon, 125, 266, 283, 455
 BWV 244a Klagt, Kinder, klagt es aller Welt, 108, 125, 283
 BWV 245 Johannes Pasyon, 117, 218, 233, 266, 272, 454
 BWV 247 Markus Pasyon, 266, 304
 BWV 248 Noel Oratoryosu, 301, 304
 BWV 249 Kommt, eilet und laufet (Paskalya Oratoryosu), 233

BWV 249a Entfliehet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen, 233, 255, 259
 BWV 524 Quodlibet, 54
 BWV 526 Do minör Üçlü Sonat, 331
 BWV 527 Re minör Üçlü Sonat, 415
 BWV 529 Do majör Üçlü Sonat, 332
 BWV 530 Sol Majör Üçlü Sonat, 332
 BWV 534 Fa minör Prelüd ve Füg, 326
 BWV 538 Re minör Toccata ve Füg (Dor Modunda), 328, 329
 BWV 540 Fa Majör Toccata ve Füg, 329
 BWV 545 Do Majör Prelüd ve Füg, 326, 332
 BWV 545a Prelüd ve Füg, 326
 BWV 548 Mi minör Prelüd ve Füg, 327
 BWV 564 Do Majör Toccata, Adagio ve Füg, 329
 BWV 565 Re minör Toccata ve Füg, 49, 328, 330
 BWV 582 Do minör Passacaglia, 49, 330, 334
 BWV 599-644 Orgelbüchlein, 71, 332
 BWV 668 Koral, 424
 BWV 772-786 Envansiyonlar, 336
 BWV 788-801 Senfoniler, 337
 BWV 806-811 İngiliz Süitleri, 342, 343
 BWV 812-816 Fransız Süitleri, 340, 341
 BWV 825-830 Partitolar, 146, 344, 345, 346, 383
 BWV 831 Fransız Uvertürü, 146, 346
 BWV 846-869 İyi Düzenlenmiş Klavye-I, 350, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361
 BWV 870-893 İyi Düzenlenmiş Klavye-II, 160, 361-370

BWV 894 *La minör Prelüd ve Füg*, 415
 BWV 901 *Fa Majör, Prelüd ve Fughetta*, 367
 BWV 902 *Sol Majör Prelüd ve Fughetta*, 367
 BWV 902a *Sol Majör Prelüd ve Fughetta*, 367
 BWV 903 *Re minör Kromatik Fantezi ve Füg*, 346, 347
 BWV 971 *İtalyan Konçertosu*, 146, 153, 346
 BWV 988 *Goldberg Çeşitlemeleri*, 147, 370, 455
 BWV 992 *Capriccio*, 333, 453
 BWV 993 *Capriccio*, 335
 BWV 998 *Lavta için Prelüd, Füg ve Allegro*, 159
 BWV 1001 *Sol minör Sonat*, 376
 BWV 1002 *Si minör Partita*, 376
 BWV 1003 *La minör Sonat*, 377, 444
 BWV 1004 *Re minör Partita*, 376, 377
 BWV 1005 *Do Majör Sonat*, 379, 444
 BWV 1006 *Mi Majör Partita*, 379
 BWV 1007 *Sol Majör Çello Süiti*, 386
 BWV 1008 *Re minör Çello Süiti*, 386
 BWV 1009 *Do Majör Çello Süiti*, 387
 BWV 1010 *Mi bemol Majör Çello Süiti*, 388
 BWV 1011 *Do minör Çello Süiti*, 388
 BWV 1012 *Re Majör Çello Süiti*, 159, 390
 BWV 1013 *La minör Partita*, 398
 BWV 1014 *Si minör Sonat*, 380
 BWV 1015 *La Majör Sonat*, 380
 BWV 1016 *Mi Majör Sonat*, 381

BWV 1017 *Do minör Sonat*, 381
 BWV 1018 *Fa minör Sonat*, 382
 BWV 1019 *Sol Majör Sonat*, 383
 BWV 1020 *Sol minör Sonat*, 394, 398
 BWV 1027 *Sol Majör Sonat*, 392
 BWV 1028 *Re Majör Sonat*, 393
 BWV 1029 *Sol minör Sonat*, 394
 BWV 1030 *Si minör Sonat*, 395
 BWV 1031 *Mi bemol Majör Sonat*, 394, 395, 398
 BWV 1032 *La Majör Sonat*, 396
 BWV 1033 *Do Majör Sonat*, 396
 BWV 1034 *Mi minör Sonat*, 397
 BWV 1035 *Mi Majör Sonat*, 397
 BWV 1039 *Sol Majör Üçlü Sonat (İki Flüt ve Klavsen için)*, 393
 BWV 1041 *La minör Konçerto*, 407, 413
 BWV 1042 *Mi Majör Konçerto*, 408, 411
 BWV 1043 *Re Minör İki Keman Konçertosu*, 409, 414
 BWV 1044 *Klavsen, Flüt ve Keman için Üçlü Konçerto*, 415
 BWV 1046-1051 *Brandenburg Konçertoları*, 399, 401, 402, 404
 BWV 1052 *Re minör Klavsen Konçertosu*, 410, 414
 BWV 1053 *Mi Majör Klavsen Konçertosu*, 251, 411
 BWV 1054 *Re Majör Klavsen Konçertosu*, 409, 411
 BWV 1055 *La Majör Klavsen Konçertosu*, 411
 BWV 1056 *Fa minör Klavsen Konçertosu*, 258, 412
 BWV 1057 *Fa Majör Klavsen Konçertosu*, 402, 412

BWV 1058 Sol minör Klavsen Konçertosu, 412
 BWV 1060 Do minör İki Klavsen Konçertosu, 413
 BWV 1061 Do Majör İki Klavsen Konçertosu, 413
 BWV 1062 Do minör İki Klavsen Konçertosu, 409, 414
 BWV 1063 Re Minör Üç Klavsen Konçertosu, 414
 BWV 1064 Do Majör Üç Klavsen Konçertosu, 414
 BWV 1065 La minör Dört Klavsen için Konçerto, 137, 415
 BWV 1066-1069 Orkestra Süitleri, 405, 406
 BWV 1067 Si minör II. Orkestra Süiti, 266, 405
 BWV 1076 Kanon, 169
 BWV 1079 Müzikal Sunu, 160, 416,

455

BWV 1080 Füg Sanatı, 160, 422

BWV Ek 11, 308

BWV Ek 196, 318

BWV Ek 9, 308

Anna Magdalena'nın Nota Defteri, 439

Aufrichtige Anleitung, 335

Clavier Übung, 146, 147, 333, 343, 346, 370

Ich bin Pilgrim auf der Welt, 256

İyi Düzenlenmiş Klavye, 7, 80, 106, 160, 186, 189, 327, 341, 344, 348, 349, 350, 354, 360, 362, 443

Siehe eine Jungfrau ist schwanger, 217

Trauer Ode, bkz. BWV 198, 261

Wilhelm Friedemann Bach'ın Nota Defteri, 442, 443, 444, 445

GENEL DİZİN

Abel, Christian Ferdinand (1683-1737),
85, 163, 384, 392

Abel, Heinrich Othmar (y. 1580–y.
1630), 85

Abel, Johann Christoph, 85

Abel, Johann Leopold (1795-1871), 85

Abel, Karl Friedrich (1723-1787), 85

Ahle, Johann Georg (1651-1706), 50,
54, 56

Ahle, Johann Rudolf (1625-1673), 54

Albinoni, Tomaso (1671-1750), 67

Altnickol, Elisabeth Juliana Friederica,
170, 171, 182, 185, 264

Altnickol, Johann Christoph (1719-
1759), 170

Amsterdam, 65, 84

Anhalt-Bernburg, 83, 99

Anhalt-Dessau, 83

Anhalt-Zerbst, 83, 103

Anna Elisabeth, 99

Ansbach, 66

Anton Günther von Schwarzburg
(1653-1716), Arnstadt Kontu, 45

Arnstadt, 15, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47,
49, 50, 51, 52, 53, 54, 81, 89, 201,
269, 325, 375, 449

August II. (1670-1733), Saksonya
Elektörü, Polonya Kralı, 122, 143,
260, 261

August III. (1696-1763), Saksonya
Elektörü, Polonya Kralı, 138, 140,

141, 260, 307

Augusta Dorothea (1666-1751),
Arnstadt Kontesi, 45

Avenarius, Matthäus (1625-1692), 243

Avusturya, 141, 163

Bach, Anna Magdalena (genç kızlık
soyadı Wilcke) (1701-1760), 63,
95, 96, 97, 98, 99, 106, 107, 109,
115, 123, 124, 125, 126, 153, 157,
158, 159, 161, 162, 180, 182, 183,
184, 185, 205, 229, 253, 340, 371,
386, 392, 439, 449

Bach, Barbara Margaretha (1658-?)
(Bach'ın babasının ikinci eşi), 26

Bach, Carl Philipp Emanuel (1714-
1788) (Bach'ın oğlu), 73, 87, 126,
147, 154, 158, 161, 165, 166, 176,
179, 182, 184, 185, 186, 394, 396,
398, 414, 422

Wq 215 Re Majör Magnificat, 176

Bach, Catharina Dorothea (1708-1774)
(Bach'ın kızı), 62, 87

Bach, Christiana Sophia Henrietta
(1723-1726), 107, 109

Bach, Christoph (1613-1661) (Bach'ın
dedesi), 15, 18

Bach, Friedelena Margaretha (1675-
1729) (Bach'ın ilk karısı Maria
Barbara'nın kız kardeşi), 62

Bach, Georg Christoph (1642-1697)

- (Bach'ın amcası), 154
- Bach, Gottfried Heinrich (1724-1763)
(Bach'ın oğlu), 157, 182, 185
- Bach, Hans (y. 1580-1626), 15
- Bach, Hedwig (Lämmerhirt) (?-1675)
(Johannes Bach'ın ikinci eşi), 20
- Bach, Heinrich (1615-1692) (Bach'ın büyük amcası), 147
- Bach, Johann Aegidius (1645-1717)
(Bach'ın babasının kuzeni), 21
- Bach, Johann Ambrosius (1645-1695),
15, 18, 20, 21, 22, 23, 26, 51
- Bach, Johann August Abraham (1733-1733), 143
- Bach, Johann Balthasar (1673-1691)
(Bach'ın ağabeyi), 23
- Bach, Johann Bernard (1676-1749)
(Bach'ın kuzeni), 42
- Bach, Johann Christian (1735-1782)
(Bach'ın oğlu), 143, 157, 163, 170, 182, 183, 185, 186
- Bach, Johann Christoph (1642-1703)
(Bach'ın babasının kuzeni), 22, 24, 25, 42
- Bach, Johann Christoph (1645-1693)
(Bach'ın amcası, babasının ikiz kardeşi), 18, 20, 44
- Bach, Johann Christoph (1671-1721)
(Bach'ın ağabeyi), 21, 22, 26, 28, 29, 31, 32, 41, 51, 62, 97
- Bach, Johann Christoph (1713-1713)
(Bach'ın oğlu), 62
- Bach, Johann Christoph Friedrich
(1732-1795) (Bach'ın oğlu), 157, 184
- Bach, Johann Elias (1705-1755), 154, 157, 158, 159, 161, 162
- Bach, Johann Ernst (1683-1739)
(Bach'ın kuzeni), 47, 49
- Bach, Johann Gottfried Bernhard (1715-1739) (Bach'ın oğlu), 58, 62, 87, 155
- Bach, Johann Günther (1653-1683)
(Bach'ın babasının kuzeni), 26
- Bach, Johann Jacob (1682-1722)
(Bach'ın ağabeyi), 23, 26, 28, 29, 45, 158, 159
- Bach, Johann Ludwig (1677-1731),
119, 246
- Bach, Johann Michael (1648-1694)
(Bach'ın babasının kuzeni), 51
- Bach, Johann Nicolaus (1669-1753),
157
- Bach, Johann Rudolf (1670-1670)
(Bach'ın ağabeyi), 21, 22
- Bach, Johann Sebastian (1749-1749)
(Bach'ın torunu), 171
- Bach, Johanna Dorothea (genç kızlık soyadı Vönhoff) (1674-1745)
(Bach'ın ağabeyinin kansı), 26
- Bach, Johanna Juditha (1680-1686)
(Bach'ın ablası), 23
- Bach, Johannes Bach (1604-1673)
(Bach'ın büyük amcası), 20
- Bach, Johannes Jonas (1675-1685)
(Bach'ın ağabeyi), 23
- Bach, Katharina (Wedemann), 51
- Bach, Leopold Augustus (1718-1719),

- 88, 107
- Bach, Maria Barbara (1648-1720), 50,
51, 54, 57, 59, 62, 63, 87, 91, 92,
99, 109, 126, 155, 161, 182
- Bach, Maria Elisabeth (genç kızlık
soyadı Wedemann) (1646-1703),
22, 51
- Bach, Maria Sophia (1713-1713)
(Bach'ın kızı), 62
- Bach, Regina Susanna (1742-1808),
161, 189
- Bach, Veit (y. 1550-1619), 14, 16
- Bach, Wilhelm Friedemann (1710-
1784) (Bach'ın oğlu), 62, 64, 73, 87,
106, 109, 125, 144, 154, 159, 162,
164, 166, 171, 172, 176, 184, 331,
335, 414
Fk 80 Kantat, 176
- Bach, Wilhelm Friedrich Ernst (1759-
1845) (Bach'ın torunu), 184
- Bachgesellschaft (Bach Derneği), 191
- Bavyera, 66
- Becker, Karl Ferdinand, 191
- Beethoven, Ludwig van (1770-1827),
189, 374, 416
Op. 56 Üçlü Konçerto, 403
Op. 58 IV. Piyano Konçertosu, 408
Op. 67 V. Senfoni, 363
Op. 110 Piyano Sonatı, 347
- Bellstedt, Johann Gottfried, 51
- Bellstedt, Johann Hermann, 51
- Bellstedt, Susanna Barbara (genç kızlık
soyadı Wedemann), 51
- Benda, Franz (1709-1986), 158, 166
- Benda, Johann Georg (1722-1795), 166
- Bender Kalesi, 45, 158
- Berlin, 67, 84, 85, 86, 90, 155, 158,
161, 162, 164, 165, 166, 179, 182,
184, 185, 187, 373, 399, 416
- Berlin Singakademie, 184, 190
- Besler, Samuel (1574-1625), 268
Matthäus Pasyon, 268
- Biedermann, Johann Gottlieb (1705-
1772), 170, 370
- Biller, Georg Christoph, 179
- Birnbaum, Johann Abraham (1702-
1748), 152
- Blomstedt, Herbert (1927), 136
- Bonifatius Kilisesi, Arnstadt, 42
- Bordoni, Faustina (1700-1748), 158
- Böhm, Georg (1661-1733), 31, 33
- Börner, Andreas (1673-1728), 43
- Brahms, Johannes (1833-1897), 192,
376
Op. 102 İkili Konçertosu, 403
- Braunschweig, 37, 39, 103
- Breitkopf & Härtel (Yayınevi), 189, 191
- Breslau, 171, 268
- Brockes, Barthold Heinrich (1680-
1747), 273
- Bruck, Joachim von (1546-1610), 269
Johannes Pasyon, 269
- Brueghel, Pieter (y1525-1569), 113
- Brühl, Heinrich von (1700-1763), 173
- Buffardin, Pierre Gabriel (y. 1690-
1768), 158
- Burney, Charles (1726-1814), 186

- Bussoni, Ferruccio (1866-1924), 430
 Buxtehude, Anna Margarethe (genç kızlık soyadı Tunder), 48
 Buxtehude, Dietrich (1637-1707), 37, 46, 47, 48, 55, 198, 325
 Castrum doloris, 48
 Templum honoris, 48
 Buxtehude, Johannes (1602-1674), 47
 Bückeburg, 157, 184
 Bülow, Hans von (1830-1894), 349

 Caldara, Antonio (1671-1736), 172
 Celle, 30, 32
 Charlemagne, I. Karl (742-814), 16
 Charlotte Friedrica Wilhelmina, Köthen Prensesi, 107
 Christian Ludwig, (1677-1734), Brandenburg Kontu, 90, 399
 Christian, (1682-1736) Weißenfels Dükü, 68, 233, 259
 Christian, Johann Balthasar, 131
 Cicero, Marcus Tullius (MÖ 106-MÖ 43), 174, 175
 Clauder, Johann Christoph (1701-1779), 260
 Collegium Musicum, 67, 73, 102, 120, 126, 128, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 146, 159, 174, 255, 260, 264, 410
 Collmen, 148
 Comenius, Johann Amos (1592-1670), 27
 Corelli, Arcangelo (1653-1713), 331, 441

 Couperin, François (1668-1733), 32, 76
 Cristofori, Bartolomeo (1655-1731), 137
 Cunciu (Cuntzius), Johann Christoph (1676-1722), 69

 Daniel, Eberlin (y. 1630-y. 1692), 21
 Danzig, 131
 Darmstadt, 103, 105, 249, 271
 Das Große Concert (Büyük Konser), 136, 163, 173
 Der Critische Musikus, 150
 Desmier d'Olbreuse, Eleonore (1639-1722) Lüneburg Düşesi, 30
 Devrient, Eduard, 190
 Dieskau, Carl Heinrich von (1706-1782), 262
 Doles, Johann Friedrich (1715-1797), 187
 Donndorf, Christoph, 132
 Dornheim, 54, 57
 Dresden, 37, 67, 68, 79, 80, 84, 103, 112, 122, 127, 133, 137, 141, 143, 144, 146, 147, 154, 158, 159, 162, 163, 164, 167, 171, 173, 179, 196, 306, 307, 330
 Dresden Anlaşması, 163
 Drese, Johann Samuel (?-1716), 61, 63
 Drese, Johann Wilhelm (1677-1745), 63
 Duve, Andreas Christoph, 103
 Dünya Savaşı II., 48, 193
 Dürer, Albrecht (1471-1528), 189

- Dürr, Alfred, 117
- Eberhardine, Christiane (1671-1727),
Polonya Kraliçesi, 261
- Eck, Johann, 109
- Efler, Johann (y. 1640-1711), 42, 57
- Eilmar, Georg Christian (1665-1715),
57, 199
- Eisenach, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 29, 31,
32, 42, 67, 68, 78, 154, 178, 247,
324
- Elbe Irmağı, 33
- Eleonore Wilhelmine, Weimar Düşesi,
77
- Elmenhorst, Heinrich (1632-1704), 38
- Erdmann, Georg (1682-1736), 29, 100,
129
- Erdmuthe, Dorethea (genç kızlık soyadı
Wilcke), 96
- Erfurt, 15, 18, 20, 21, 22, 25, 26, 29,
41, 53, 54, 168
- Ernesti, Johann August (1707-1781),
143
- Ernesti, Johann Heinrich (1652-1729),
114, 127, 143
- Ernst August (1688-1748), Weimar
Dükü, 60, 62, 64, 65, 77, 78, 79,
259
- Ernst I., Saksonya Gotha Dükü, 27
- Ernst Ludwig, Darmstadt Kontu, 105
- Fasch, Johann Friedrich (1688-1758),
103, 116
- Feldhaus, Margarethe (genç kızlık
soyadı Wedemann), 51
- Feldhaus, Martin Feldhaus (1634-
1720), 44
- Fleming, Jakob Heinrich (1667-1728),
79
- Floransa, 83, 84
Accademia della Crusca, 83
- Forkel, Johann Nikolaus (1749-1818),
62, 75, 76, 90, 164, 166, 167, 187,
188, 189, 331, 370
*Über Johann Sebastian Bachs Leben,
Kunst und Kunstwerke*, 188
- Franck, Salomo (1659-1725), 60, 68,
201, 202, 203, 204, 205, 206, 207,
208, 209, 211, 212, 214, 215, 216,
217, 218, 219, 220, 223, 244, 245,
259, 262, 271
- Frankfurt an der Oder, 154, 242
- Fransa, 13, 30, 67, 84
- Fredersdorf, Gabriel von (1708-1758),
397
- Freiberg, 170, 175
- Freißlich, Maximilian Dietrich, 131
- Friederica Henrietta (1702-1723),
Köthen Prensesi, 99, 100, 107
- Friedrich I. (1657-1713), Prusya Kralı,
70
- Friedrich II. "Büyük Friedrich" (1712-
1786), Prusya Kralı, 143
- Friedrich Wilhelm I. (1688-1740),
Prusya Kralı, 85
- Friese, Heinrich (?-1720), 92
- Frießnitz, 96
- Frohne, Johann Adolph (1652-1713),

- 199
- Fux, Johann Joseph (1660-1741), 172
- Gabrieli, Giovanni (1557-1613), 197
- Gaudlitz, Gottlieb, 127
- Georg Kilisesi, Eisenach, 21, 22, 23, 42
- Georg Wilhelm (1624-1705),
Lüneburg Dükü, 30
- Gerber, Ernst Ludwig, 80
- Gerber, Heinrich Nikolaus, 80
- Gerlach, Carl Gotthelf, 135
- Gerstenbüttel, Joachim (y. 1650-1721),
93
- Gesner, Johann Matthias (1691-1761),
132, 266
- Gewandhaus, Leipzig, 136
- Geyersbach, Johann Heinrich (1682-?),
46
- Gisela Agnes (1669-1740), Köthen
Prensesi, 83
- Gluck, Christoph Willibald (1714-
1787), 172
- Goethe, Johann Wolfgang von (1749-
1832), 113, 190
- Goldberg, Johann Gottlieb (1727-
1756), 147, 370, 371, 373
- Gotha, 14, 15, 23, 78, 126, 270, 271
- Gottsched, Johann Christoph (1700-
1766), 241, 261
- Gounod, Charles (1818-1893), 350
Ave Maria, 350
- Görlitz, 249
- Görner, Johann Gottlieb (1697-1778),
121, 133, 134, 150, 179, 180, 261
- Göttingen, 142, 187
- Götze, 155
- Graff, Friedrich Heinrich, 180
- Graff, Jan Jacob de, 65
- Grandi, Alessandro (y. 1580-1630),
195
Cantade et arie a voce sola, 195
- Graun, August Friedrich, 179
- Graun, Carl Heinrich (1704-1759), 166
- Graun, Johann Gottlieb (1702-1771),
166
- Graupner, Johann Christoph (1683-
1760), 103, 104, 105, 106, 249,
271, 272
Magnificat, 104
- Grünwald, Gottfried (1675-1739), 249
- Habsburg Hanedanı, 141, 143
- Hahn, Christian, 98
- Halle, 69, 70, 71, 72, 73, 78, 82, 90,
102, 106, 154, 157, 162, 172, 176,
202, 204, 215
- Hamburg, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39,
40, 47, 53, 74, 89, 92, 93, 94, 95,
102, 106, 112, 139, 150, 184, 198,
204
- Hamburg Operası, 36, 37, 39
- Händel, Georg Friedrich (1685-1759),
39, 49, 69, 90, 169, 172, 367
Almira, 39
- Hannover, 37
- Harrer, Gottlob (1703-1755), 173, 179

- Hasse, Johann Adolph (1699-1783),
141, 158, 163, 196
Cleofide, 141
- Hauptmann, Moritz, 191
- Haußmann, Elias Gottlob (1695-1774),
169
- Haußmann, Valentin, 70
- Heckel, Christian, 105
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1770-1831), 191
- Heidelberg, 108, 112
- Heiligengrabe, 162
- Heineccius, Johann Michael (1674-1722), 72, 215
- Heinichen, Johann David (1683-1729),
68, 80, 84
- Heitmann, Johann Joachim (?-1727),
94
- Helbig, Johann Friedrich, 247
- Held, Johann Balthasar, 32
- Helsingborg, 47
- Herda, Elias (1674-1728), 29
- Hetzen, Johann Gottfried, 155
- Hildebrand, Zacharias (1688-1757),
159, 162
- Hiller, Johann Adam (1728-1804),
136, 186
- Himmelsburg, Weimar, 63
- His, Wilhelm, 193
- Hoffmann, Georg Melchior (1679-1715), 67, 70, 133
- Hoffmann, Johann Christian, 390
- Hollanda, 35, 65, 84, 113
- Hortensius Hortalus, Quintus, 174
- Hotter, 40
- Hunold, Christian Friedrich (1680-1721), 88, 259, 263
- İngiltere, 34, 84, 182
- İstanbul, 45, 158
- İsveç, 27, 158
- Jacobi Kilisesi, Hamburg, 92, 93, 94,
95, 156, 198
- Jacobi Kilisesi, Sangerhausen, 41
- Jageman, Adam von, 64
- Jahn, Otto, 191
- Jannowitz, 131
- Jena, 112, 154, 157, 201
- Joachim, Joseph (1831-1907), 376
- Johann Ernst (1696-1715), Weimar
Prensi, 41
- Johann Ernst II. (1627-1683), Weimar
Dükü, 60
- Johann Ernst III. (1664-1707),
Weimar Dükü, 60, 62
- Johann Georg (1677-1712),
Weißenfels Dükü, 41
- Johann Sebastian Bach Kilisesi, Arnstadt,
42
- Johannes Kilisesi, Lüneburg, 31, 32
- Johannes Kilisesi, Magdeburg, 103
- Johanneum, Hamburg, 93, 102
- Joseph I., İmparator (1678-1711), 48
- Kallenberg, Johann Georg, 43

- Karl XII., İsveç Kralı, 45, 158, 333
- Karlovy Vary, bkz. Karlsbad, 91
- Karlsbad, 90, 91, 171
- Karlstadt, Andreas, 109
- Kassel, 329
- Kauffmann, Georg Friedrich (1679-1735), 103
- Keiser, Reinhard (1674-1739), 38, 39, 40, 270
Markus Pasyon, 270
Störtebecker und Jödge Michael, 40
- Keyserlingk, Heinrich Christian von, 154
- Keyserlingk, Hermann Carl von (1696-1764), 146, 154, 162, 164, 165, 370, 373
- Kiesewetter, Johann Christoph, 28, 64
- Kirchbach, Carl von (1704-1753), 261
- Kirchoff, Gottfried (1686-1746), 70, 73
- Klemm, Johann Freidrich, 156
- Klemm, Johann Jacob, 156
- Kniller, Andreas, 93
- Kobelius, Johann August (1674-1731), 41
- Koch, Johann Georg, 14, 23
- Koral Kantatlar, 117, 118, 119, 213, 228, 229, 233
- Könitz, Heinrich Levin von (?-1711), 241
- Krause, Johann Gottlob (1714-?), 148
- Krauß, Gottfried Theodor (1713-1746), 148
- Krebs, Johann Ludwig (1713-1780), 179
- Krotte, Gottlieb (1698-1731), 261
- Kuhnau, Johann (1660-1722), 78, 81, 102, 104, 116, 120, 121, 140, 173, 271
Markus Pasyon, 271
- Lämmerhirt, Maria Elisabeth
 Lämmerhirt (1644-1694), (Bach'ın annesi), 20
- Lämmerhirt, Tobias, 54, 200
- Lange, Gottfried (1672-1748), 103
- Lauban, 171
- Laucha, 103
- Lebrecht, Emanuel (?-1704), Köthen
 Prensi, 83
- Lehmann, Gottfried Conrad, 114
- Lehms, Georg Christian (1684-1717), 201, 204, 213, 245, 246, 247, 249, 256
Teutschlands galante Poetinnen, 249
- Leipzig, 22, 66, 67, 69, 70, 73, 75, 82, 84, 89, 92, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 112, 113, 115, 116, 118, 119, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 148, 149, 150, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 178
- Leipzig Operası, 102
- Leipzig Tartışması, 109
- Leipzig Üniversitesi, 104, 125, 142,

- 170, 176
- Lembke, Georg, 103
- Leonardo da Vinci (1452-1519), 113
- Leopold (1694-1728), Köthen Prensi, 77, 79, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 99, 100, 101, 105, 107, 125, 219, 259, 283, 284, 373, 404, 435
- Leopold I., Imparator (1640-1705), 48
- Liegnitz, 249
- Lippe, Simon Conrad, 70
- Lohenstein, Daniel Caspar von (1635-1683), 151
- Londra, 27, 34, 85, 157, 163, 170
- Lotti, Antonio (1666-1740), 80
Giove in Argo, 80
- Löwe, Johann Jacob (1629-1703), 31
- Ludovici, Christian, 114
- Ludwig, Köthen Prensi, 83
- Lully, Jean Baptiste (1632-1687), 32, 405
- Luther, Martin (1483-1546), 16, 17, 21, 22, 109, 196, 218, 240, 305, 309
- Lübeck, 36, 46, 47, 48, 52, 53, 55
- Lüneburg, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 41, 92, 126, 129
- Magdeburg, 70, 103
- Maisky, Mischa, 389
- Marburg, 197
- Marchand, Louis (1669-1732), 32, 79, 330
- Marcus, Martin Friedrich, 85
- Maria Josepha (1699-1757), Polonya Kraliçesi, 141, 143, 260
- Martini, Padre Giovanni Battista (1706-1784), 147
- Martinus, Johann Georg, 160
- Masur, Kurt (1927), 136
- Mattheson, Johann (1681-1764), 39
- Mendelssohn, Felix (1809-1847), 136, 190, 192, 266
- Merseburg, 103, 179
- Meryem Ana Kilisesi, Halle, 154
- Meryem Ana Kilisesi, Lübeck, 46, 48, 53, 55, 57, 131
- Meryem Ana Kilisesi, Mühlhausen, 53, 58, 155, 199
- Meryem Ana Kilisesi, Zwickau, 103
- Meyern, Simon Friedrich von, 157
- Mietke, Michael, 90, 403
- Mizler, Lorenz Christoph (1711-1778), 168
- Monteverdi, Claudio (1567-1643), 197
- Moskova, 131
- Mozart, Leopold (1719-1787), 169
- Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791), 76, 109, 138, 170, 187, 191, 343, 347, 373, 403
- Keman ve Viyola İçin Sinfonia Concertante*, 403
- KV 397 Re minör Fantezi*, 373
- KV 404a*, 187
- KV 405*, 187
- KV 475 Fantezi*, 347
- KV 576 Re Majör Piyano Sonatı*, 343

- KV 626 *Requiem*, 138
- Mühlhausen, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56,
57, 58, 59, 64, 89, 118, 155, 199,
218, 269, 325
- Müller, Johann Heinrich (1684-1761),
88
- Münih, 37
- Münzer, Thomas (y. 1490-1525), 15,
53
- Müthel, Johann Gottfried (1728-1788),
177
- Müzik Bilimi Derneği, 169
- Nagel, Sebastian, 14, 23
- Napoleon Bonaparte, 109
- Napoli, 67
- Naumburg, 171, 182
- Neander, Joachim (1650-1680), 245
- Neefe, Christian Gottlob (1748-1798),
189
- Nekrolog – Anma Yazısı, 170, 186, 198
- Neuburg, 87
- Neumeister, Erdmann (1671-1756),
198, 201, 205, 211, 215, 219, 245
- Nicolai, Philipp (1556-1608), 252
- Niederwiesa, 171
- Nienburg Şatosu, 77
- Nikolai Kilisesi, Leipzig, 104, 120, 121,
127, 172, 301, 319
- Nikolai Kilisesi, Lüneburg, 31
- Niuron, Bernhard, 83
- Niuron, Peter, 83
- Nürnberg, 29, 146
- Ohrdurf, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 41, 44,
64, 97, 335
- Oldsloe, 47
- Olearius, Johann, 246
- Orbilius Pupillusa, Lucius, 174
- Otuz Yıl Savaşları, 13, 17, 21, 34, 112
- Ovidius (MÖ 43-MÖ 17), 263
Dönüşümler, 263
- Pachelbel, Johann (1653-1706), 21, 26,
27, 28
- Pape, Jost, 56
- Paulin Kilisesi, Leipzig, 81, 121, 127,
133, 150, 210, 219, 261, 319
- Pazar Meydanı, Leipzig, 59
- Peter Kilisesi, Hamburg, 93
- Petri Kilisesi, Leipzig, 119, 120
- Petzoldt, Martin, 161
- Pezold, Carl Friedrich, 114
- Picander (Bkz. Christian Friedrich
Henrici), 174, 213, 233, 247, 254,
255, 256, 257, 259, 260, 261, 262,
263, 264, 284, 289, 301
- Pirna, 105
- Pisendel, Johann Georg (1687-1755),
66, 133
- Pistocchi, Francesco Antonio (1659-
1726), 66
- Platz, Abraham Christoph, 105
- Pleiße Irmağı, 141, 153
- Poelchau, Georg, 184
- Polonya, 141
- Postel, Christian Heinrich (1658-1705),

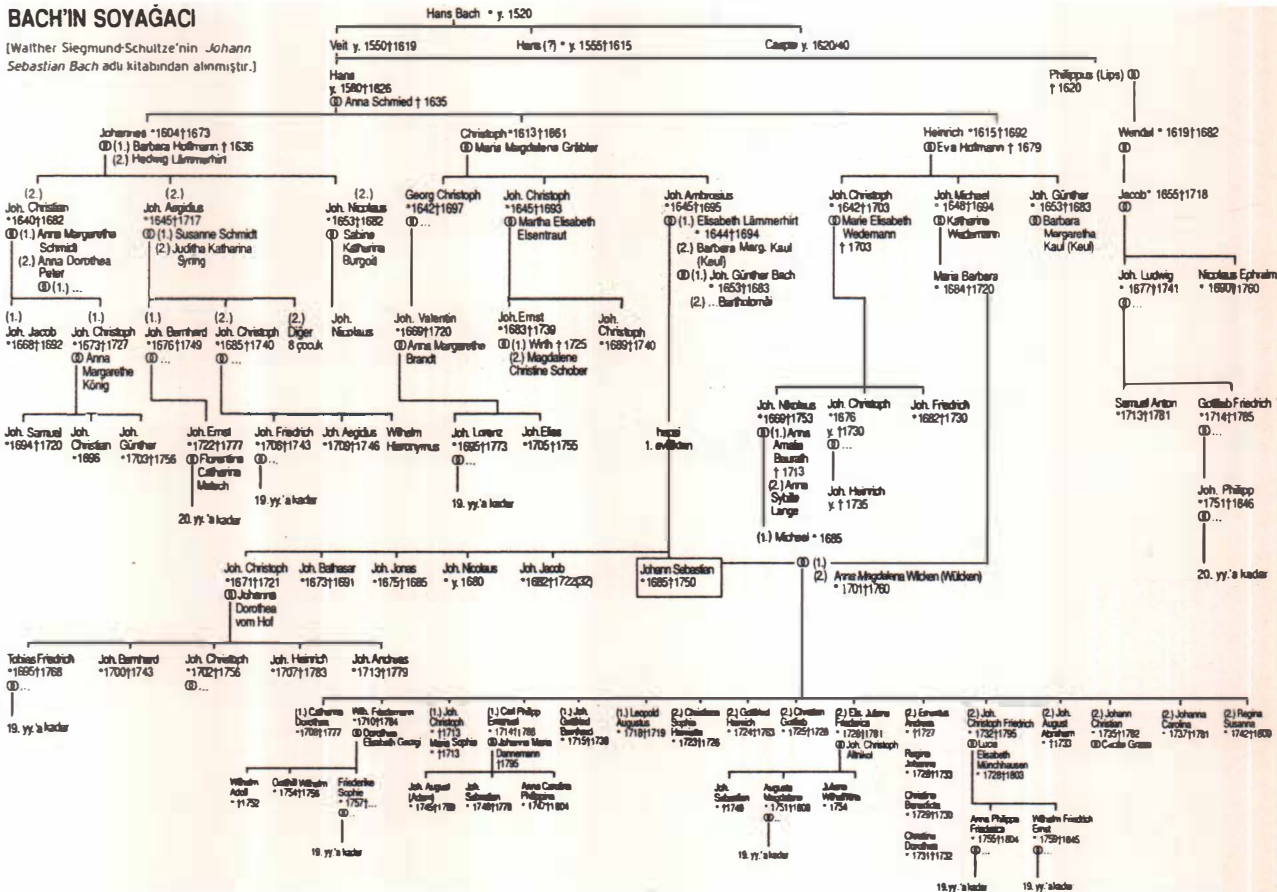
- 38, 273
- Potsdam, 164, 166, 167, 168, 416
- Prag, 84
- Quantz, Johann Joachim (1697-1773),
158, 166
- Quedlinburg, 70, 78
- Questenberg, Johann Adam von, 91,
171, 172
- Rausch, Gottfried, 144
- Rechenberger, Carl Otto, 81
- Reger, Max (1873-1916), 244
Op. 81 Bach Çeşitlemeleri, 244
- Reiche, Gottfried (1667-1734), 139
- Reinken, Jan Adams (1623-1722), 31,
33, 35, 36, 37, 93, 325
An Wasserflüssen Babylon, 36
Hortus musicus, 35, 36
- Rembrandt (1606-1669), 113
- Richter, Christian, 63
- Richter, Enoch, 134
- Richter, Johann Christoph, 113
- Rimsky-Korsakof, Nikolai (1844-
1908), 409
- Rist, Johann (1607-1667), 237, 238
- Robin Hood, 40
- Rochlitz, Johann Friedrich (1769-
1842), 188
- Roger & Le Cène, 65
- Roger, Estien (1665-1722), 65
- Rolle, Christian Ernst, 88
- Rolle, Christian Friedrich (1681-1751),
78, 103
- Roma, 16, 67, 84, 109
- Romanus, Franz Conrad (1671-1746),
241
- Rose, Johann Ludwig, 85
- Rostropovich, Mstislav, 389
- Rubens, Peter Paul (1577-1640), 113
- Ruysch, Rachel (1664-1750), 84
- Saksonya, 13, 60, 109, 112, 139, 163,
261, 262, 305
- Sangerhausen, 41, 156
- Scarlatti, Alessandro (1660-1725), 196
- Schafstädt, 70
- Scheibe, Johann (?-1748), 150, 162
- Scheibe, Johann Adolph (1708-1776),
150
- Scheidemann, Heinrich (1596-1663),
31, 35
- Schein, Johann Hermann (1586-1630),
258
- Schelle, Johann (1679-1732), 104
- Schieferdecker, Johann Christian (1679-
1732), 49
- Schleiz, 96
- Schmied, Johann Christoph, 124
- Schnitger, Arp (1648-1719), 94
- Schott, Georg Balthasar (1686-1736),
103, 126, 133
- Schott, Gerhard, 37
- Schubart, Johann Martin (1690-1721),
64, 79
- Schumann, Robert (1810-1856), 191,

- 375
- Schütz, Heinrich (1585-1672), 31, 53,
197, 267, 269
- Da pacem Domine*, 53
- Johannes Pasyon*, 269
- Lukas Pasyon*, 269
- Matthäus Pasyon*, 269
- Noel Öyküsü (Weihnachts Histoire)*,
269
- Schweinfurt, 154, 158
- Schweitzer, Albert (1875-1965), 14,
57, 95, 131, 182, 192, 284, 290,
296
- Selle, Thomas de la, 30, 32
- Silbermann, Gottfried (1683-1753),
137
- Silezya Savaşı II., 163
- Sonnemann, Ernst (1630-1670), 243
- Sonnenkalb, Johann Friedrich, 176
- Sophien Kilisesi, Dresden, 122, 141,
144, 145, 154
- Spieß, Joseph (?-1730), 85, 91, 107
- Spitta, Philipp (1841-1894), 31, 50, 54,
92, 130, 192, 202, 399
- Sporck, Franz Anton (1662-1738), 91
- St. Agnus Kilisesi, Köthen, 83, 88, 99
- St. Blasius Kilisesi, Mühlhausen, 50, 52,
53, 54, 56, 57, 199, 269
- St. Katharine Kilisesi, Hamburg, 33, 35,
36, 93
- St. Michael Kilisesi, Lüneburg, 29, 32
- St. Michael Kilisesi, Ohrdurf, 26
- St. Sebald Kilisesi, Nürnberg, 29
- St. Stephan Kilisesi, Viyana, 29
- Stahl, Georg Ernst (1713-1772), 162,
166
- Stauber, Johann Lorenz (1660-1723),
51, 54
- Stauber, Regina (genç kızlık soyadı
Wedemann), 54
- Steindorff, Johann Martin, 103
- Steinwehr, Wolf Balthasar Adolf von
(1704-1771), 242
- Stieglitz, Christian Ludwig, 179
- Stolpen, 254
- Störmthal, 220
- Störtebecker, Klaus, 40
- Strattner, Georg Christoph (1644-
1704), 42, 74
- Stricker, Augustin Reinhard (y. 1675-y.
1720), 85, 86, 87
- Stricker, Catharina Elisabeth, 85
- Strungk, Nicolaus Adam (1640-1700),
140
- Alceste, 140
- Stübel, Andreas, 118, 236
- Sweelinck, Jan Pieterszon (1562-1621),
31, 35
- Swieten, Gottfried van (1733-1803),
187
- Şehir Kilisesi, Naumburg, 171
- Taylor, John (1703-1772), 176
- Telemann, Georg Philipp (1681-1767),
21, 66, 67, 74, 78, 93, 102, 103,
104, 116, 120, 126, 133, 140, 169,

- 201, 228, 247, 248, 271, 375
Fantezi, 375
Sol Majör İki Keman Konçertosu, 67
 Teuchern, 39
 Theile, Johann (1646-1724), 37, 38
Adam und Eva, 38
 Thomas Kilisesi, Leipzig, 9, 39, 58, 64, 78, 81, 102, 104, 105, 106, 108, 109, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 138, 140, 150, 164, 168, 170, 171, 173, 175, 178, 180, 183, 185, 187, 193, 210, 227, 269, 271, 272, 281, 283, 284, 319, 320
 Thomas Okulu, 109, 120, 127, 129, 132, 142, 144, 155, 163, 175, 178, 184, 189, 193, 236, 266
 Tintoretto (1518-1594), 113
 Torelli, Giuseppe (1658-1709), 66, 67
 Trier, Johann, 179
 Tübingen, 112
 Tuna Nehri, 141
 Tunder, Franz (1614-1667), 48
 Urbs Lipsi, 108
 Utrecht, 65
 Varşova, 169
 Venedik, 65, 67, 80, 84
 Vestfalya Barışı, 13, 17
 Vistül Irmağı, 141
 Vivaldi, Antonio (1678-1741), 28, 65, 66, 67, 137, 407, 409, 415
Op. 3 L'estro armonico, 65
Op. 3, No. 10, Si minör Dört Keman Konçertosu (RV 580), 137
 Viyana, 29, 34, 84, 172, 187, 346
 Viyana Operası, 37
 Vogler, Johann Caspar (1696-1763), 64
 Vogler, Johann Gottfried, 133
 Vollrath, Johann Laurentis (?-1714), 41
 Vonhoff, Johann Bernhard, 31
 Vulpus, Melchior (y. 1570-1625), 268
Matthäus Pasyon, 268
 Wagner, Richard (1813-1883), 152, 192, 197, 347
 Wallis, Franz Ernst von, 172
 Walter, Johannes (1496-1570), 268
 Walther, Johann Gottfried (1684-1771), 64, 65, 76
 Wartburg Şatosu, 21
 Wechmar, 14, 16
 Wecker, Christoph Gottlob (1705-1774), 126
 Wedemann, Johann (1611-1684), 51
 Weigel, Christoph, 146
 Weise, Christian (1671-1736), 273
 Weiß, Christian (1671-1737), 227
 Weiß, Silvius Leopold (1686-1750), 159
 Weißenfels, 41, 68, 69, 77, 96, 97, 125, 255, 259
 Welding, Adam Immanuel (1667-1716), 68
 Wender, Johann Friedrich (1655-

- 1729), 42, 56
- Werckmeister, Andreas (1645-1706), 349
- Westhoff, Johann Paul von (1656-1705), 42, 68, 375
- Wiegand, Maria Salome (1677-1728) (Bach'ın ablası), 23, 26, 41
- Wilcke, Anna Catharina (1688-1757), 96
- Wilcke, Johann Caspar (1691-1766), 96
- Wilcke, Johann Caspar (?-1731), 96, 97
- Wilcke, Johanna Christina (1695-1753), 96
- Wilcke, Margarethe Elisabeth (genç kızlık soyadı Liebe) (y. 1666-1746), 96
- Wilhelm Ernst (1662-1728), Weimar Dükü, 57, 60, 63, 78, 79, 80
- Wilhelmsburg Şatosu, Weimar, 59
- Winckler, Gottfried, 113
- Witt, Christian Friedrich (1665-1717), 270
- Wittenberg, 242, 254
- Wolff, Christoph, 36, 71, 72, 118, 178, 183, 236, 283, 315, 448
- Wolle, Christoph (1700-1761), 177
- Wünzer, Gottlieb Michael, 123
- Wustmann, Rudolf, 227
- Yedi Yıl Savaşları, 136
- Yeni Bach Anıtı, 193
- Yeni Kilise, Arnstadt, 42, 43, 102, 119, 120, 121, 135
- Yeni Kilise, Leipzig, 103, 120, 133
- Zachow, Friedrich Wilhelm (1663-1712), 69, 70
- Zeitz, 96, 179
- Zelenka, Jan Dismas (1679-1745), 144, 158
- Ziegler, Christiane Mariane von (genç kızlık soyadı Romanus) (1695-1760), 119, 234, 241, 242
- Ziegler, Georg Friedrich von (?-1722), 241, 242
- Zimmermann, Gottfried (?-1741), 133, 134, 136
- Zum Goldenen Ring, Halle, 71
- Zwickau, 103, 201

[Walther Siegmund-Schultze'nin *Johann Sebastian Bach* adlı kitabından alınmıştır.]



BACH

YAŞAMI VE ESERLERİ

AYDIN BÜKE

Yüzyıllı aşkın bir süredir Almanya'nın Thüringen ve Saksonya bölgesindeki şehirlerde "müzik işçileri" olarak çalışan bir aile, zaman içerisinde oluşturduğu piramidi neredeyse tamamlamıştı. Piramidin tepe noktasını oluşturacak son taş da 21 Mart 1685 günü yerine yerleşti. Bach ailesine yeni bir üye daha katılmıştı. Vaftiz babalarının ön isimlerini alan bebek, kilise defterine Johann Sebastian Bach olarak kaydedildi.

Aydın Büke, çoksesli müziğin en önemli ismi olan Bach'ın serüvenini, yaşadığı dönemin tarihsel çerçevesinden bizlere aktarıyor. Bach'ın bugüne dek ayrıntısıyla işlenmeyen eserleri kitapta geniş yer tutarken tanınmış eserlerinin de farklı yönlerine işaret ediliyor.

www.kabalci.com.tr

ISBN 978-605-5272-16-6



9

786055 272166

www.kabalcıyayınevi.co

