University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

Expressing the Concept of Words with Harmony Changes in Chorales of Johann Sebastian Bach

Mansoor Habibdoost[1]*

[1.] Department of Music, Faculty of Art and Architecture, University of Guilan, Rasht, Iran

* Corresponding Author, habibdoost.muse@gmail.com

ARTICLE INFO

IRA, 2024
VOL. 2, Issue 2, PP, 39-56
Receive Date: 07 September 2024
Revise Date: 28 September 2024
Accept Date: 09 October 2024
Publish Date: 09 October 2024

Original Article

KEYWORDS: Choral; Christian Hymn; Johann Sebastian Bach; Harmony; Expression of Concept

ABSTRACT

Introduction: Choral is a Christian hymn in German for choir that was formed after the Protestant Reformation in order to bring a clear and understandable connection with the religious word to the listeners. While the early chorales were monophonic, from the Baroque period onwards, various composers such as Johann Sebastian Bach composed chorales for four vocal lines. In his chorales, by using different rhythms of vocal lines, harmony could move towards the desired chords at any moment and create various types of musical moods. This is historically natural in writing chorales; The early chorales were generally made based on well-known melodies of the time or especially old hymns common in the Catholic Church. In setting these samples with the new German text, first, the melisma related to their Latin word was removed so that they could more easily match the syllables of the latest word in German. Then it was necessary to coordinate their peak and trough about the concept of the new word. Of course, these relatively simple musical measures had other aspects, which can even be considered as a reflection of the composing techniques of German Meistersinger; Therefore, the linking of words and musical elements has always been a subject of interest in chorales since its earliest samples.

Research Questions: The remarkable point in Bach's chorales is that they generally last less than a minute, but in most of them, the harmony changes both in terms of chord progression and modulation are relatively strange and high. That is, while it seems that according to the aesthetic principles of baroque music, the listener should generally face the monotony of musical mood or that, the flow of music does not undergo serious changes, the question is why are the harmony changes and as a result, the changes of musical mood relatively high in most of his chorales, and does it sometimes seem even without justification?

Research Hypothesis: Choral from the beginning to the end is generally without rest and accompanied by words, and while it was formed with the purpose of a clear and understandable connection with the religious word, then it is the concept of the words that changes the harmony and consequently causes significant changes in musical mood. On the other hand, baroque music theorists considered harmony changes as a kind of musical figure and used them for interpreting words in music; For example, the constant change of tonality was a perfect symbol of the instability of faith. Of course, in Bach's chorales, harmony changes become doubly important because the restriction of using various rhythms, which is related to the clarity of religious words, puts forward the chords and their progression as the main basis for expressing the concept of words in music. He uses them along with the curve or linear movement of the main melody in the soprano voice, which is generally taken from the old hymns. In this way, at the same time that he applies the historical memory of meaning hidden in them to interpret the words, uses his harmony to express the concept better.

Cite this article:
Habibdoost, M. (2024). Expressing the Concept of Words with Harmony Changes in Chorales of Johann Sebastian Bach. Interdisciplinary Researches of Art, 2(2), 39-56. doi: 10.22124/ira.2024.28397.1029

Research Literature: Research resources about expressing the concept of words with harmony changes in chorales are very limited, and there are only a few materials about the topic. The closest subject is a musical figure, which is a term equivalent to sign in linguistics and has been discussed in some resources. This term is studied in connection with the doctrine of the affections in the Baroque period and expresses the relationship between music and words, especially literature. A musical figure is a sound sign in the context of music that implies a non-sound sign or the same meaning outside of music. The idea of baroque music theorists has been that music has a significant expressive quality, and a musical figure could lead to a relatively conscious understanding of it; For example, in Bach's Passions, slow and long chords, which were generally played after the singing of Christ, and also used in the Venetian operas of the time, as a musical figure expressed death, the other world, ghosts, or a disaster. Or in a piece about "The Ten Commandments of Prophet Moses", a melody was presented 10 times without the slightest change; This 10 times present as a figure expressed the piece's theme. There are many cases of using musical figures in his works. The symbolic connection of numbers in music is one of the important aspects of the musical figure, and it is not surprising that he was aware of Kabbalah numerology, which is related to the mysticism of Judaism (Old Testament), and used it to make his music an imitation of God's holy creation.

Research Method: By examining a specific collection of Bach's chorales, which are numbered from 250 to 438 in the collection of works, and extracting interesting points from the accompaniment of harmony with words, the result of the research could be achieved and determined. Accordingly, through an extensive and case-by-case search in the collection of aforementioned chorales, the author has found examples with a special use of harmony in expressing the concept of words in music, some of which, about the volume of the article are presented here to determine the results.

Research Results: The harmony changes in Bach's chorales are generally related to the concept of words. The conclusion is reached that in his chorales, he uses special and sometimes unpredictable harmony changes in a special way to express death, joy, worship, and other themes, and reveal even some ambiguities in the words. On the other hand, Bach's chorales are presented as a basis for learning advanced harmony practicing various chordal changes, and creating possible innovations in composition, and he has even taken advantage of choral writing as a method to teach composition to his students, which is still seen in some harmony teaching treatises.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

بیان مفهوم کلام با تغییرات هارمونی در کرال‌های یوهان سباستین باخ

منصور حبیب‌دوست[1]

۱. عضو هیأت علمی گروه موسیقی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران

* نویسنده مسئول: habibdoost.muse@gmail.com

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳
دوره ۲، شماره ۲، صفحات ۳۹-۵۶
تاریخ دریافت: ۱۷ شهریور ۱۴۰۳
تاریخ بازنگری: ۰۷ مهر ۱۴۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۸ مهر ۱۴۰۳
تاریخ انتشار: ۱۸ مهر ۱۴۰۳

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: کرال، سرود مسیحی، یوهان سباستین باخ، هارمونی، بیان مفهوم

چکیده

کرال، سرود مسیحی به زبان آلمانی برای گروه آوازی است که به‌دنبال اصلاحات پروتستانی شکل گرفت تا بتواند ارتباط واضح و قابل‌فهم با کلام دینی را برای شنوندگان به‌همراه آورد. در حالی‌که کرال‌های اولیه تک‌صدایی بودند اما از دورهٔ باروک به بعد، آهنگسازان مختلف مانند یوهان سباستین باخ کرال‌هایی برای چهار خط صدایی ساختند. در کرال‌های باخ با استفاده از ریتم متفاوت خط‌های صدایی، هارمونی در هر لحظه می‌تواند به‌سمت آکوردهای موردنظر پیش رود و انواع مختلفی از حالت موسیقی را ایجاد کند. موضوع قابل‌توجه این است که کرال‌های باخ عموماً کمتر از یک دقیقه به‌طول می‌کشند ولی در اکثر آنها تغییرات هارمونی چه از نظر پی‌آیی آکوردها و چه از نظر مدولاسیون نسبتاً عجیب و زیاد هستند؛ یعنی درحالی‌که به‌نظر می‌رسد شنونده متناسب با مبانی زیبایی‌شناسی موسیقی باروک باید عموماً با یکنواختی حالت موسیقی روبه‌رو شود یا اینکه جریان موسیقی دچار تغییرات جدی نشود اما سؤال اینجا است که چرا در اکثر کرال‌های باخ تغییرات هارمونی و به‌تبع آن تغییر حالت موسیقی نسبتاً زیاد است و گاهی حتی بدون توجیه به‌نظر می‌آید؟ البته پاسخ می‌تواند در عنوان کرال‌ها و به‌خصوص کلام همراه با موسیقی باشد؛ چراکه کرال از ابتدا تا انتهای خود عموماً بدون سکوت مشخص و با ادای کلمات همراه است، درحالی‌که با هدف ارتباط واضح و قابل‌فهم با کلام دینی شکل گرفته است. پس این مفهوم کلام است که تغییرات هارمونی و به‌تبع آن تغییر قابل‌توجه حالت موسیقی را به‌بار می‌آورد. بر این اساس با روش تحلیل تعداد مشخصی از کرال‌های باخ که در مجموعهٔ آثار او از ۲۵۰ تا ۴۳۸ شماره‌گذاری شده‌اند و استخراج نکات جالب‌توجه از همراهی هارمونی با کلام، می‌توان به نتیجهٔ پژوهش دست یافت و مشخص کرد که تغییرات هارمونی در کرال‌های باخ عموماً در ارتباط با مفهوم کلام است؛ در حقیقت این نتیجه به‌دست می‌آید که باخ در کرال‌های خود، برای بیان مفهوم خاص و قابل‌توجهٔ کلام دینی از تغییرات خاص و گاه غیرقابل پیش‌بینی در هارمونی استفاده می‌کند تا با تغییر حالت موسیقی هرچه بیشتر به انتقال آن مفهوم یاری رساند.

ارجاع به این مقاله: حبیب دوست، منصور. (۱۴۰۳). بیان مفهوم کلام با تغییرات هارمونی در کرال‌های یوهان سباستین باخ. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۲(۲)، ۳۹-۵۶. doi: 10.22124/ira.2024.28397.1029

بیان مسئله

کرال یک سرود مسیحی کوتاه و در ارتباط مستقیم با اصلاحات پروتستانی[۱] است. در نگاه مارتین لوتر[۲]، از بانیان این اصلاحات مذهبی، آیین باید بر ارتباط مستقیم و بی‌واسطهٔ فرد با خدا تأکید داشته و بر استفاده از زبان خود او برای کلامی واضح و قابل‌فهم استوار باشد. در این راستا لوتر جمع‌آوری مجموعه‌ای از کرال‌ها به زبان آلمانی را در پیش گرفت که سه مجموعهٔ اول از آنها در سال ۱۵۲۴ یعنی دورهٔ رنسانس به‌چاپ رسید. این کرال‌ها ابتدا به‌صورت سرود تک‌صدایی خوانده می‌شدند و برای‌اینکه افراد راحت‌تر بتوانند آنها را اجرا کنند، عموماً برای هر هجای متن یک نت به‌کار می‌رفت که سرایش و به‌یاد سپردن آن آسان بود. از طرف دیگر، این کرال‌ها عموماً بر اساس ملودی‌های شناخته‌شدهٔ زمان و یا سرودهای قدیمی رایج در کلیسای کاتولیک ساخته می‌شدند، ضمن اینکه گاهی ارگ‌نواز کلیسا پیش از خواندن کرال، ملودی آن را در قالب قطعه‌ای به نام پرلود کرال[۳] می‌نواخت تا موجب یادآوری ذهنی برای خوانندگان و شنوندگان شود (Kamien, 2004, 266-268) و زمینه را برای اجرای آواز فراهم کند.

البته به‌سختی می‌توان کرال‌های اولیه را از لحاظ متن و موسیقی با نمونه‌های قدیمی خود در کلیسای کاتولیک که به زبان لاتین بودند، منطبق دانست. در تنظیم این نمونه‌ها با متن جدید آلمانی، ابتدا تزیینات[۴] مربوط به کلام لاتین از ملودی حذف می‌شد تا راحت‌تر با هجاهای کلام جدید به زبان آلمانی منطبق شود؛ این تزیینات که به‌صورت اجرای تعدادی از نت‌ها روی یک هجای مصوت بودند به تزیین واژهٔ هاله‌لویا[۵] در آوازهای گریگوری برمی‌گشتند و شور و شعف معنوی را نشان می‌دادند (Koechlin, 2007, Vol. 1, 157). سپس لازم بود تا اوج و حضیض ملودی در ارتباط با مفهوم متن جدید آلمانی هماهنگ شود. البته این اقدامات موسیقایی نسبتاً ساده که در جهت انطباق موسیقی قدیمی با مفهوم کلام جدید صورت می‌گرفت، جنبه‌های دیگری هم داشت که حتی می‌توان آنها را بازتابی از تکنیک‌های آهنگسازی خوانندگان دوره‌گرد آلمانی[۶] دانست؛ مثلاً در بسیاری از کرال‌های تک‌صدایی اولیه، استفاده از مُد یونین نشان از ایمان، مُد دورین و هیپودورین علامت خردورزی، و مُد فریژین بیان‌گر توبه بود (Marshall and Leaver, 2001). بنابراین ارتباط‌دادن کلام و عناصر موسیقی از اولین نمونه‌های کرال همواره مورد توجه بوده است.

کرال تک‌صدایی از دورهٔ باروک به بعد به‌عنوان ملودی ثابت[۷] در بالاترین صدا از یک قطعهٔ چهارصدایی به‌کار رفت که با استفاده از بافت هارمونی ساخته می‌شد. در حقیقت کرال در دورهٔ باروک عموماً همان کرال اولیه بود که قبلاً به‌صورت تک‌صدایی خوانده می‌شد ولی حالا در بالاترین صدا از یک قطعهٔ چهارصدایی قرار می‌گرفت. با این‌حال در این دوره گاهی کرال‌های جدید هم می‌ساختند که متن آن توسط شاعران زبده و موسیقی آن توسط موسیقی‌دانان حرفه‌ای از جمله یوهان سباستین باخ[۸] نوشته می‌شد که برای اشاره به او عموماً تنها از نام خانوادگی‌اش استفاده می‌شود. بر این اساس کرال در دورهٔ باروک به‌تدریج از یک گونهٔ موسیقی نسبتاً مردمی که صرفاً در جهت اهداف کلیسای پروتستان بود، به‌سمت نوعی از موسیقی هنری با پیچیدگی‌های ساختاری رفت (Ibid, 2001)؛ بر این اساس کرال‌های جدید نیاز به روش سازماندهی جدید برای ارتباط‌دادن کلام و عناصر موسیقی داشت که بررسی آن

در قالب نقش هارمونی به‌عنوان مهم‌ترین ابزار بیانی، موضوع جالب‌توجه و مسئلهٔ مورد بحث در کرال‌های باخ به‌عنوان آهنگساز شاخص در دورهٔ باروک است که در ادامه به آن پرداخته خواهد شد.

مبانی نظری

۱. چیستی کرال

کرال در برداشت عام، به هر سرود شامل چهار خط صدایی برای گروه آوازی یا کُر مختلط زن و مرد اشاره دارد که عموماً بدون سکوت و به‌صورت جریانی از کلام عموماً مذهبی است (Spasbin, 2010, 250). اگرچه خوانندگان کرال عموماً در هر لحظه واژه‌های یکسان از یک متن ثابت را می‌خوانند تا کلام مذهبی به‌صورت واضح درک شود اما از لحاظ ساختاری، هر کرال حول یک ملودی اصلی در بالاترین خط صدایی یعنی سوپرانو شکل می‌گیرد که اغلب از حافظهٔ تاریخی و مذهبی به‌دست آمده (Ibid, 308)، هرچند ممکن است مثلاً از لحاظ ریتم دچار تغییرات اندکی شده‌باشد تا به‌خوبی در میزان‌بندی جای گیرد یا آن‌گونه که در کرال‌های باخ دیده می‌شود، دچار تغییرات مدال شده‌باشد تا بهتر بتواند در قالب هارمونی خاصی سازمان یابد. این ملودی اصلی گاهی ملودی ثابت هم نامیده می‌شود که منظور از ثابت، تغییرناپذیری ماهیت آن در گذر زمان است.

برای شناخت بهتر کرال، توجه به جایگاه آن در انواع موسیقی مذهبی مانند کانتات[۹] هم مهم است؛ این مجموعهٔ موسیقایی با هدف تقویت نکات نهفته در موعظهٔ پیشوای روحانی و برای گروه آوازی، تک‌خوان، ارگ‌نواز و ارکستر کوچک ساخته می‌شد (Kamien, 2004, 268) و به‌نظر می‌رسد که یک کرال به‌دلیل طول زمانی کوتاه و حدوداً یک دقیقه‌ای، اصولاً بخشی از این مجموعهٔ موسیقایی طولانی‌تر بوده است؛ از این‌رو مثلاً تعدادی از کرال‌های باخ که در میان آثار او از ۲۵۰ تا ۴۳۸ شماره‌گذاری شده‌اند[۱۰]، عموماً آنهایی هستند که در میان کانتات‌های او جای نمی‌گیرند و به‌صورت تکی باقی مانده‌اند؛ انتشار آنها شامل ۱۸۸ کرال در سال ۱۸۹۲ توسط انجمن باخ[۱۱] صورت گرفت. از نظر این انجمن نیازی نبود تا کرال‌های موجود در کانتات‌ها به‌صورت جدا شماره‌گذاری و منتشر شوند که ناشران بعدی هم این نکته را در نظر گرفتند (Sanford Terry, 2009, X-XII). این ۱۸۸ کرال به‌صورت بستری مناسب برای بررسی ارتباط مفهوم کلام با تغییرات هارمونی باقی می‌مانند چراکه هر کدام بدون یک زمینهٔ موسیقایی مانند کانتات هستند و تنها از لحاظ عناصر سازندهٔ خود قابل‌درک و تفسیر هستند و از این‌رو مبنای پژوهش در این مقاله قرار گرفته‌اند.

اگرچه فرم‌های موسیقایی مختلفی از اوایل دورهٔ باروک به‌وجود آمدند که حاصل تکامل دستاوردهای آهنگسازان دوره‌های قبل بودند، اما فرم کرال چه از نظر طول عبارت‌های چندضربی تا چندمیزانی و چه در کلیت خود کاملاً مبتنی بر کلام است (Sartorius, 2004)؛ مثلاً در بسیاری از کرال‌ها، تکرار یک یا چند عبارت در قالب دو نیم‌ساختار A و B فرم AB را می‌سازد، به‌طوری‌که اگرچه فرم قدیمی‌تر AB همراه با اصطلاح دا کاپو[۱۲] به‌معنی از آغاز، در این دوره به‌صورت فرم ABA در می‌آید و شاخص می‌شود (Kamien, 2004, 233)، اما روند موعظه‌گرانهٔ کلام یک کرال

نمی‌توانست بازگشت موسیقی به آغاز در قالب فرم ABA را بپذیرد چون با تکامل‌یافتن معنای متن و رسیدن به نتیجهٔ متعالی در انتهای آن تضاد داشت. درحقیقت لازم بود تا موسیقی همراه با کلام پایانی کرال به‌صورتی متفاوت از ابتدای آن باشد. از طرف دیگر کاربرد میزان‌نمای ۴/۴ در اکثر کرال‌ها آن هم بدون توجهٔ خاص به تأکیدات ضرب اول و سوم میزان (Marshall, 1970, 205) به‌خوبی نشان می‌دهد که ساختار ریتم و تأکیدات موسیقی کرال مبتنی‌بر عبارت‌های کلام شکل می‌گیرد نه الگوی میزان و عناصر مهم فرم موسیقی در دورهٔ باروک.

۲. باخ و آثارش

باخ از پدرش ویولن و از یکی از برادرانش کلاوسن (یا هارپسیکورد) و ارگ، و از هر دو آهنگسازی آموخت (Cande, 2002, 40). با این‌حال کلاوسن را به‌عنوان ساز اصلی خود برگزید که با ماهیت گسسته و به‌اصطلاح ریاضی‌وار موسیقی او هماهنگ‌تر است (Christensen and Schnabel, 2010) چراکه شدت صدایی کلاوسن به‌صورت انتخابی و در ترازهای مختلف به‌دست می‌آید و مثلاً مانند ویولن حالت پیوستهٔ کرشندو ندارد. همچنین رنگ صدایی کلاوسن چنین است که در صورت وجود چند ردیف شستی، به‌صورت گسسته و عموماً تا ۳ رنگ می‌تواند کمی تغییر یابد. ماهیت ریاضی‌وار موضوعی قابل‌بحث در موسیقی باخ است و باید توجه داشت که این صفت بیشتر به‌دلیل ساختارهای تکرارشونده و درهم‌تنیدهٔ موسیقی او است. برای تجسم این‌گونه ساختارها می‌توان از مفهوم ریزساخت‌های مبتنی بر تکرار موتیف استفاده کرد که خود سازندهٔ ساخت‌های میانی منجر به ابرساخت‌های تکرارشونده می‌شوند. در حقیقت ماهیت ریاضی‌وار، صفت گفتمان موسیقی باخ است تا جایی‌که به‌نظر می‌رسد به‌دلیل توجهٔ بیش از حد به آن، آثاری بغرنج به‌ازای نابودی احساس ساخته است (Burrows, 2011, 115).

موسیقی باخ در دورهٔ خودش عموماً با بی‌تفاوتی روبه‌رو شد چراکه نسبت به گرایش‌های نوین بی‌علاقه و به‌اصطلاح سنت‌گرایانه بود تا اینکه موسیقی‌شناس آلمانی، یوهان نیکلاس فورکل[۱۳] در سال ۱۸۰۲ آثار و زندگی او را موردمطالعه قرار داد و فلیکس مندلسون[۱۴] آهنگساز، در سال ۱۸۲۹ برداشت جدیدی از پاسیون سنت ماتیو[۱۵] از او را به‌اجرا در آورد و به‌تدریج موسیقی باخ مطرح شد. این تولد دوباره به‌خصوص از تلاش کسانی سرچشمه می‌گیرد که برای احیای تفکرات لوتر در اصلاحات پروتستانی، گنجینهٔ عظیم کرال‌هایی را احیاء کردند که نیرو و حیات فرهنگ آلمان را شکل می‌دادند؛ از این رهگذر کرال‌های باخ مورد توجهٔ بسیار قرار گرفت (Paso, 1985) و ظرفیت‌های موسیقایی آن در بیان مفهوم کلام، جایگاه او را به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین آهنگسازان دورهٔ باروک تقویت کرد.

اما نکتهٔ موردتوجه در تحلیل آثار باخ این است که شاید به‌علت کم‌بودن اطلاعات از زندگی شخصی و فاصلهٔ تاریخی نسبتاً زیاد از زمان حال، نگاه ساختارگرا همواره نگاه مسلط بر آنها بوده است. این نگاه متأثر از زبان‌شناسی سوسوری در تلاش است تا قاعده‌هایی را بررسی کند که عناصر موسیقایی با آنها انسجام گرفته‌اند (Ahmadi, 2010, 226)؛ ساختارگرایی تا حدی با نگاه فرمالیستی در تضاد است که اصولاً به آرای فلسفی کانت در زمینهٔ زیبایی‌شناسی برمی‌گردد (Ibid, 288). اما هر دوی آنها آثار هنری را مبتنی بر نگاه هم‌زمانی[۱۶] و بدون توجهٔ خاص به اهمیت تاریخ پیدایش و گذر زمانی اثر مورد بررسی قرار می‌دهند. این نگاه در بررسی کرال‌های باخ، تحلیل‌گر را از

توجه به فیگور موسیقایی[۱۷] دور نگه می‌دارد که روشی رایج در دورهٔ باروک برای انتقال مفاهیم مختلف در موسیقی بوده است. این روش تفسیر معنای متن با استفاده از عناصر موسیقی مانند شدت صدایی، جهت حرکت ملودی و از جمله تغییرات هارمونی را به‌همراه داشته است که به‌عنوان موضوع این مقاله باید به آن توجه شود و در غیر این صورت پژوهشی ناقص را موجب خواهد شد.

۳. ویژگی کرال‌های باخ

باخ علاقهٔ زیادی به نوشتن کرال داشت تا جایی که در اراتوریو[۱۸] که از انواع موسیقی مذهبی و روایت‌گر داستانی مذهبی است، علاوه‌بر رسیتاتیف و آریا از کرال نیز بهره می‌گرفت تا بر لحظات اوج داستان تأکید بگذارد (Bennett, 2005, 55). این علاقه از چندگانگی حالت موسیقی در کرال هم نشأت می‌گیرد؛ به‌طوری‌که یگانگی حالت قطعهٔ موسیقی به‌عنوان شاخص موسیقی باروک بیش از هر چیز با پیوستگی و یکنواختی ریتم، ملودی و هارمونی به‌دست می‌آمد اما در کرال به‌دلیل تقابل مفاهیم متن در ارتباط با دوگانهٔ تقابلی خدا و شیطان، چنین یکنواختی بی‌معنی بود. از این‌رو باخ چندگانگی حالت موسیقی در کرال را مجالی برای دست‌یابی به پی‌آیی‌های آکوردی جدید و متفاوت می‌دید و مانند نوعی تمرین برای دست‌یابی به ابتکارت هارمونی از آن بهره می‌برد.

درحقیقت همراه با صفت موسیقی ریاضی‌وار، سبک شخصی باخ متنوع و حاصل آمیزش سه منبع موسیقایی از کنسرتوهای ایتالیایی و رقص‌های فرانسوی تا آیین پروتستان بود (Kamien, 2004, 257). او از آنها در کنار هر منبع در دسترس دیگر استفاده می‌کرد (Cande, 2002, 43)؛ مثلاً در اوراتوریوی کریسمس، ملودی حضرت مریم (ع) قبلاً در ملودی لالایی برای هرکول شنیده شده‌بود (Long, 2003) ولی آنچه برای باخ اهمیت داشت، نه ملودی نو بلکه تکنیک آهنگسازی نو بود که این رفتار با مهندسی چیدمان‌گری صداها یعنی اساس آهنگسازی در تعریف امروزی منطبق است (Habibdoost, 2014, 35). از این‌رو کرال‌های باخ مانند بسیاری از دیگر آثارش با تکنیک آهنگسازی برتر خود از کرال‌های آهنگسازان آن زمان مانند گراپنِر[۱۹] و تلمان[۲۰] متمایز می‌شود؛ کرال‌های او برخلاف آنها برای اجرا سخت‌تر بود چون تکنیک آهنگسازی بالاتری داشت و عموماً توسط خوانندگان حرفه‌ای خوانده می‌شد (Wolff & others, 2001).

نگاه تکنیکی و تمرینی در آهنگسازی کرال‌های باخ به‌گونه‌ای است که به‌نظر می‌رسد او در قالب ساخت کرال چهارصدایی به‌دنبال آموزش قواعد آهنگسازی به شاگردانش نیز بوده است؛ تا جایی‌که مثلاً در یک تحقیق برای ساخت برنامهٔ نرم‌افزاری تولید کرال به سبک باخ، حدود ۳۵۰ قاعدهٔ تولید کرال استخراج شده است (Ebcioglu, 163). در یکی از این قواعد، به نظر می‌رسد که باخ ابتدا دو صدای بیرونی کرال یعنی سوپرانو و باس را کامل می‌کرد و سپس به دو صدای میانی یعنی تنور و آلتو می‌پرداخت (Marshall, 1970, 200) تا به این ترتیب ابتدا به صداهای بیرونی که در بافت هارمونی بیشتر شنیده می‌شوند، با دقت بیشتری سازمان دهد و سپس صداهای درونی را به‌سمت هارمونی مناسب براند. این قاعده در کنار سایر قواعد نوشتن کرال، به‌عنوان روش آموزش آهنگسازی

توسط پسر او کارل فیلیپ امانوئل[۲۱] و همچنین برخی آهنگسازان بعدی تا به امروز ادامه یافته (Wolff & others, 2001) و در برخی از رسالات آموزش هارمونی نیز موردتوجه قرار گرفته است.

تقریباً تمام کرال‌های باخ در سال‌های ۱۷۳۰ تا ۱۷۵۰ در کتابچهٔ آوازهای مذهبی لایپزیک[۲۲] پذیرفته شده‌بودند؛ به‌طوری‌که در سال ۱۷۶۵ و پس از مرگ او اولین مجموعه شامل ۱۰۰ کرال با یادداشت پسرش، کارل فیلیپ امانوئل منتشر شد. در این مجموعه، کرال‌ها روی حامل مضاعف و برای راحتی اجرا روی ارگ و سایر سازهای شستی‌دار نوشته شده‌بودند درحالی‌که خود باخ آنها را روی چهار خط حامل و برای گروه آوازی می‌نوشت. در مجموعهٔ دیگری شامل ۹۶ کرال که در سال ۱۷۸۴ توسط برایتکوپف[۲۳] منتشر شد، کارل فیلیپ امانوئل تصدیق کرد که این مجموعه از اشتباهات گذشته مبرا است و کرال‌های نامعتبر از آن حذف شده‌اند تا جایی‌که می‌توان با اطمینان، کرال‌ها را متعلق به باخ دانست (Sanford Terry, 2009, I-VIII). مجموعه‌های مختلف دیگری نیز منتشر شدند، تا اینکه انجمن باخ در سال ۱۸۵۰ تأسیس شد و آثار مختلف او ازجمله کرال‌ها را با بررسی و تحقیق بسیار شماره‌گذاری و چاپ کرد (Paso, 1985). این درحالی است که در زمان حیات او تنها مجموعهٔ اندکی از آثارش چاپ شده (Brockway and Weinstock, 1972, 28) و بقیه به‌صورت دستنویس‌های پراکنده باقی مانده‌بودند.

منظور اینکه برای بررسی کرال‌های باخ باید به‌مفهوم اصالت[۲۴] آنها هم توجه کرد. در زیبایی‌شناسی، اصالت اثر با بی‌همتا بودن آن در زمان تولید مشخص می‌شود که از این بابت کرال‌های باخ حتی تا به امروز هم از بسیاری لحاظ بی‌همتا مانده‌اند. از طرف دیگر اصالت در مباحث موسیقی با واژهٔ متن اصیل[۲۵] هم مطرح می‌شود که منظور از آن نسخه‌ای از یک قطعهٔ موسیقی است که کمترین ویرایش روی آن انجام شده و می‌تواند به نیت اصلی آهنگساز نزدیک‌تر باشد (Ahmadi, 2010, 48). این درحالی است که اصالت متن کرال‌های باخ حتی در انتشار نسخه‌های اولیه به‌سال ۱۸۵۰ که توسط پیتر[۲۶] انجام شده نیز موردنظر بوده است. کلمات کرال‌ها در این نسخه، چاپ دوبارهٔ انتشارهای قبلی نیست بلکه بر اساس دست‌نویس‌های باخ و یا دیگر دست‌نویس‌های معتبر پایه‌ریزی شده است (Sanford Terry, 2009, IX). از این‌رو اصالت مجموعهٔ کرال‌های باخ بارها تأیید شده و با اطمینان می‌توان اهمیت کلام و ارتباط آن با تغییرات هارمونی که موضوع مقالهٔ حاضر است را در آنها بررسی کرد.

پیشینه پژوهش

نزدیک‌ترین موضوع در ارتباط با مقالهٔ حاضر، فیگور موسیقایی است که اصطلاحی معادل نشانه در مباحث زبان‌شناسی است و در برخی منابع به آن پرداخته شده است. این اصطلاح در ارتباط با تئوری اثرگذاری در دورهٔ باروک بررسی می‌شود و بیان‌گر ارتباط موسیقی با کلام و به‌طور خاص ادبیات است. فیگور موسیقایی عبارت است از یک دال صوتی در بستر موسیقی که به یک مدلول فراصوتی یا همان معنا در بیرون از موسیقی دلالت می‌کند. رسیدن به مفهوم در موسیقی بر اساس نشانه‌های صدایی نیازمند شناختن ساختار جهت تفسیر و استنباط معنا است (Habibdoost, 2014, 100-101). در کنار توجه به ساختار، نیت روایی آهنگساز و دریافت توالی روایت او از فیگورهای موسیقایی به‌کاررفته هم به‌عنوان یک الزام تاریخی برای تحلیل کرال‌های باخ لازم است (Netier, 2014)

که به‌نظر می‌رسد در بسیاری موارد چنین روایتی با حس امروزی عموماً درک نمی‌شود و چگونگی توالی آن از میان رفته است تا جایی‌که از کرال‌های او همچون سایر قطعاتش تنها نوعی سازماندهی تکرارشونده به گوش می‌رسد (Long, 2003)؛ یعنی همان صفت موسیقی ریاضی‌وار شاخص کرال‌های او نیز است.

ذهنیت نظریه‌پردازان موسیقی باروک این بوده است که موسیقی کیفیت بیان‌گرانهٔ قابل‌توجهی دارد و فیگور موسیقایی می‌تواند به برداشتی نسبتاً آگاهانه از آن منجر شود؛ مثلاً در پاسیون‌های باخ عموماً پس از آواز مسیح، آکوردهای آرام و طولانی نواخته می‌شدند که در اپراهای ونیزی آن روزگار هم کاربرد داشتند و به‌عنوان فیگوری برای به‌تصویرکشیدن مرگ، جهان دیگر، ارواح و یا یک فاجعه به‌کار می‌رفتند (Long, 2003) و مهم اینکه برای شنوندگان آن دوره مفهومی قابل‌درک بودند. یا هندل[۲۷] برای تأکید بر مفهوم متن، جریان موسیقی با بافت کنترپوان را به پی‌آیِ آکوردها در بافت هارمونی تبدیل می‌کرد (Kamien, 2004, 284-285) که در حقیقت فیگوری برای آگاهی‌دادن به شنوندگان بود تا توجهٔ بیشتری به موسیقی داشته باشند و آن‌چنان که اشاره شد آنها این مفهوم را نسبتاً درک می‌کردند.

موارد استفاده از فیگور موسیقایی در آثار باخ بسیار است؛ مثلاً در قطعه‌ای برای ارگ با موضوع «هنگام هبوط حضرت آدم (ع)»، مار فریبنده با پیچ‌وتاب خط‌های صدایی میانی و هبوط با پرش‌های پایین‌رونده در خط صدایی باس به گوش می‌رسد. یا در قطعه‌ای راجع به «ده فرمان حضرت موسی (ع)»، ملودی بدون کم‌ترین تغییر ده بار ارائه می‌شود (Kamien, 2004, 258) تا ارجاع به موضوع قطعه باشد. همچنین می‌توان انتظار داشت در کرالی که مفهوم «از قعر به‌سوی خدا فریاد برآوردن» را در خود دارد، ملودی به‌صورتی متناسب در فواصل بالارونده پیش رود یا اینکه احساس درد و غم در کلام، با حرکت بغرنج کروماتیک به‌خصوص کروماتیک پایین‌رونده در محدودهٔ فاصلهٔ چهارم به‌صدا در آید (Long, 2003). حتی میزان‌نما یکی از مواردی است که باخ گاهی آن را به‌عنوان نوعی فیگور به‌کار می‌برد؛ مثلاً میزان‌نمای سه‌چهار (۳/۴) موردی نادر در کرال‌های او است و عموماً تحسین و شادی بسیار قابل‌توجه را بیان می‌کند (Broyles, 1968, 79) چرا که عدد سه مفهوم تثلیث مقدس یگانه در باور مسیحیت را به‌همراه دارد.

در حقیقت ارتباط نمادین اعداد در موسیقی یکی از جلوه‌های فیگور موسیقایی است و عجیب نیست که باخ از عددشناسی کابالایی که مربوط به عرفان یهودیت (عهد عتیق) است، آگاه بود و در موسیقی خود از آن استفاده می‌کرد. وی برای نشان‌دادن ایمان خود به مسیح به ۴۳ نت معادل واژهٔ اعتقاد[۲۸] نیاز داشت یا در برخی از آثار برای امضای حروف اول اسم خود[۲۹] به ۴۱ نت اشاره کرده است. این اعداد نمادین، فیگور موسیقایی را بر یک اعتقاد مذهبی هم استوار می‌کنند که آفرینش خداوند را بر مبنای قراردادها و الگوهای عددی بیان می‌کند و باخ با کاربرد آنها سعی داشت تا موسیقی خود را به‌صورت تقلیدی از آفرینش مقدس خداوند به‌گوش برساند (Long, 2003).

تقلید که مبحثی قدیمی در شناخت فلسفهٔ ساخت آثار هنری است و در این زمینه گاهی با واژهٔ بازنمایی[۳۰] به آن اشاره می‌شود، سه کلیدواژهٔ بنیادین دارد که عبارت هستند از بود، نمود، و بازنمود؛ بود یا جهان بیرون، خود حقیقت است و انسان با ادراک اولیه و شکل‌دهی مفاهیم ابتدایی با آن همراه می‌شود، درحالی‌که نمود با نظم‌یافتن و ایجاد

مفاهیم پیشرفته‌تر بر اساس فرهنگ و پیش‌فهم‌ها در ذهن انسان به‌وجود می‌آید و جهان درون است. در سطحی دیگر بازنمود قرار دارد که به شکل‌گیری نشانه‌ها و بازنمایی جهان بیرون بر اساس جهان درون با کمک ابزارهای بیانی مانند زبان و هنر می‌رسد (Karamollahi and Hasani, 2017). با این‌حال دریافت متأخر از بازنمایی، آن را تنها یک نسخه‌برداری از جهان بیرون یا حقیقت نمی‌داند و از این‌رو در مقابل آرای فلاسفهٔ قدیم قرار دارد؛ مثلاً اگرچه زیبایی‌شناسی هنر باروک مبتنی‌بر چنین نسخه‌برداری است اما به‌نظر گادامر[۳۱] تجربهٔ هنر خود نوعی تجربهٔ اصیل حقیقت است و حتی می‌تواند به دریافت بهتر حقیقت دنیای بیرون یاری رساند (Grondin, 2003, 5). به‌نظر او هنر از فرایند ساخت سازندهٔ آن جدا است و حقیقت هنر بدون توجه به جهان بیرون و دورن درک می‌شود (Gadamer, 2006, 110). بر این اساس موسیقی باخ اگرچه تقلیدی از آفرینش مقدس خداوند یا دنیای بیرون است اما در عین‌حال می‌تواند همچون بیان حقیقی مفاهیمی مانند نیایش باشد که نمود فیزیکی در دنیای بیرون ندارند و به‌عنوان حقیقتی اصیل به‌گوش می‌رسند.

روش پژوهش

این مقاله بستر پژوهشی و تحلیلی دارد و بر اساس بررسی انجام‌گرفته توسط نگارنده روی کرال‌های باخ که در مجموعهٔ آثار او از ۲۵۰ تا ۴۳۸ شماره‌گذاری شده‌اند، به نتایج جدیدی می‌رسد. بر این اساس ضمن معرفی ویژگی آثار باخ به‌صورت کلی و به‌صورت جزیی در زمینهٔ کرال‌ها، پیشینهٔ پژوهش راجع به بیان مفهوم کلام در موسیقی با هدف تحلیلی و به‌منظور نزدیک‌ساختن ذهن خواننده به موضوع مقاله بیان می‌شود و مورد بررسی قرار می‌گیرد. البته مطالب در این زمینه نسبتاً کمیاب است و این موضوع آنچنان در ادبیات تحقیق وجود ندارد، به‌طوری‌که اکثر تحلیل‌ها از کرال‌های باخ به‌صورت ساختارگرا هستند و صرفاً به مطالعهٔ پی‌آیِ آکوردی و چگونگی تنالیته و مدولاسیون پرداخته‌اند که نشان از صفت ریاضی‌وار موسیقی او است.

از جنبهٔ پژوهشی، نگارنده با جستجوی گسترده و موردی در مجموعهٔ کرال‌های پیش‌گفته، نمونه‌هایی با کاربرد خاص هارمونی در جهت بیان مفهوم کلام را یافته است که متناسب با حجم مقاله، برخی از آنها به‌عنوان نمونه در اینجا ارائه می‌شوند تا موضوع موردنظر مشخص شود. چنین جست‌وجویی بافت موسیقی و هارمونی کرال را به‌خصوص از منظر تغییرات ناگهانی و غیرقابل پیش‌بینی مورد توجه قرار داده است تا چگونگی ارتباط آنها با مفهوم و معنای کلام مورد پژوهش قرار گیرد.

یافته‌ها و بحث

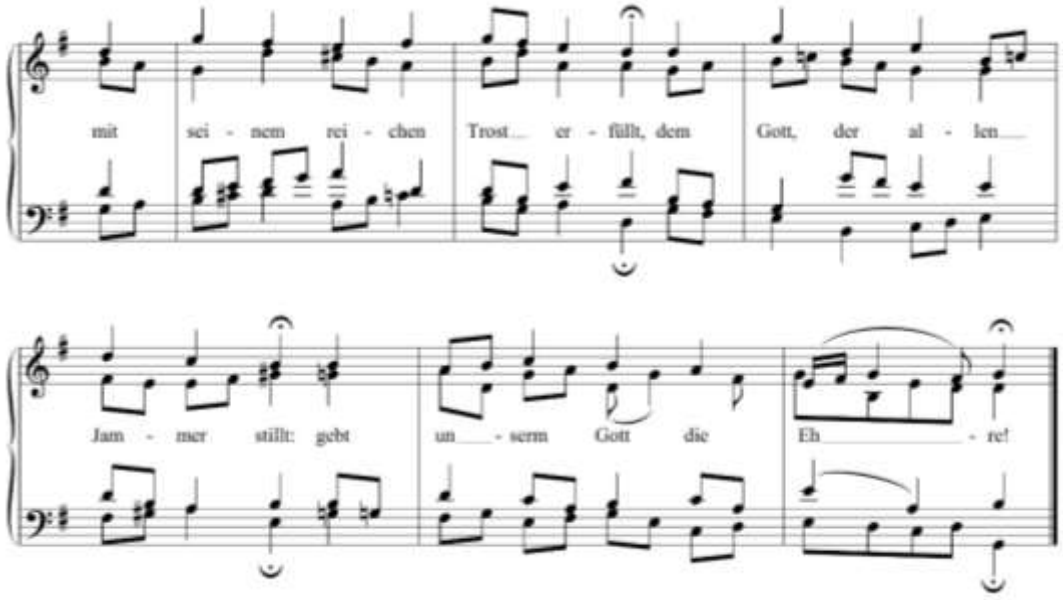
۱. کاربرد هارمونی در جهت تفسیر متن

نظریه‌پردازان موسیقی باروک تغییرات هارمونی را به‌عنوان نوعی فیگور موسیقایی در نظر داشتند و از آن برای تفسیر موسیقایی کلام بهره می‌بردند؛ مثلاً تغییر مداوم تنالیته، نمادی کامل از ناپایداری ایمان را به گوش می‌رساند. البته در کرال‌های باخ، تغییرات هارمونی اهمیت دوچندان می‌یابد چراکه محدودیت استفاده از ریتم‌های متنوع که در

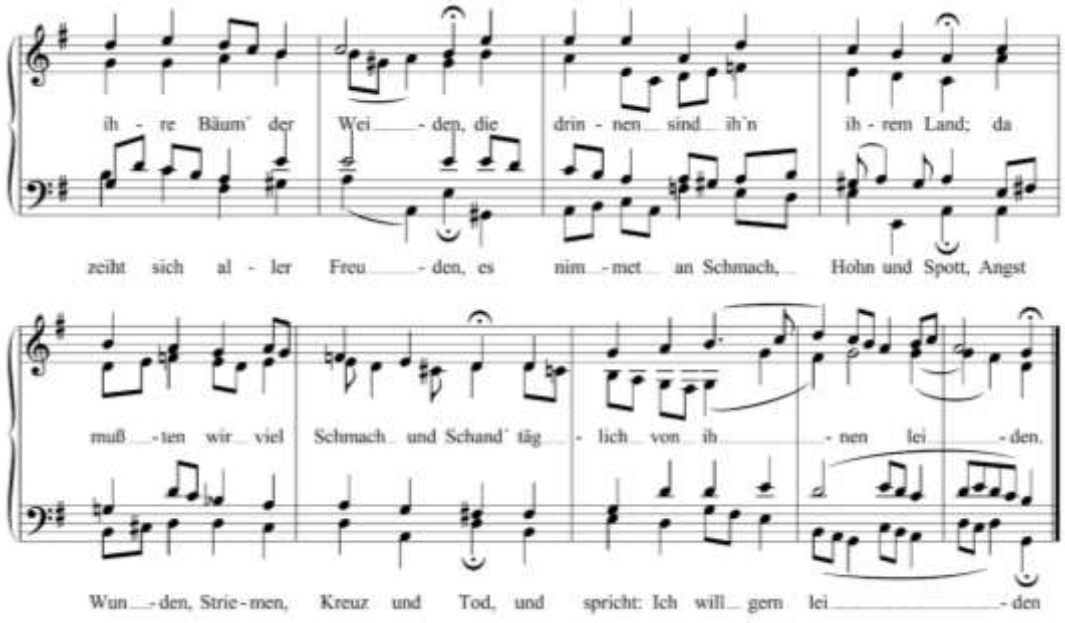
ارتباط با شفاف‌بودن کلام دینی است، آکوردها و پی‌آیی آنها را به‌عنوان پایهٔ اصلی تفسیر متن مطرح می‌سازد که باخ از آنها در کنار انحنا یا حرکت خطی ملودی اصلی در صدای سوپرانو که عموماً از آوازهای قدیمی گرفته شده‌بود، بهره می‌برد (Broyles, 1968, 67-78). به این‌ترتیب در عین‌حال که از حافظهٔ تاریخی یا بار معنایی نهفته در آوازهای قدیمی برای تفسیر مفهوم متن استفاده می‌کرد، هارمونی خاص خود را برای بیان بهتر آن به‌کار می‌گرفت.

پیچیدگی هارمونی ویژگی بسیاری از کرال‌های باخ است که عموماً تقابل موجود در کلام را مطرح می‌سازد در حالی‌که مفهوم تعامل موجود در کلام، با سادگی هارمونی بیان می‌شود. همچنین خوبی با حرکت رو به بالای هارمونی همراه است در حالی‌که بدی با عکس آن. ترس و تشویش مرگ در برداشت کلی آن با کادانس‌های نامتعارف در هارمونی به گوش می‌رسد و مفهوم صلیب‌شدن در دیدگاه مسیحیت، به‌صورت مستقیم یا تلویحی با حرکت مخالف و تدریجی خط‌های صداهایی نسبت به یکدیگر یا گاهی تقاطع و عبور آنها از هم تفسیر می‌شود که پیچیدگی خاص هارمونی را به‌بار می‌آورد. سنکوپ تدریجی در ریتم آکوردها شوق یا گاهی ضعف را نشان می‌دهد و حرکت از هارمونی پیچیده به ساده ممکن است مفهوم رخت بربستن از زمین را بنمایاند (Ibid, 72-83).

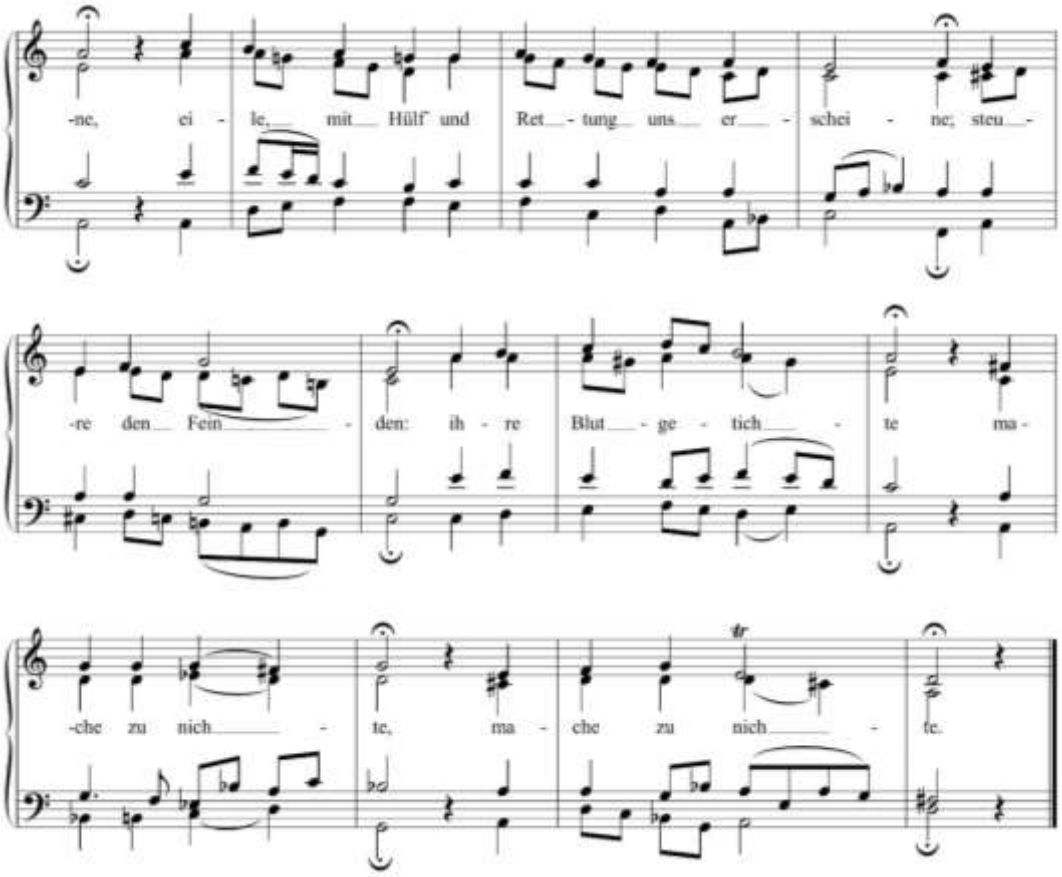
از طرف دیگر، باخ استاد بی‌مانند کنترپوان بود و با تکنیک بی‌نظیر خود، در برخی قطعات از ۹ خط صدایی کنترپوان استفاده می‌کرد (Koechlin, 2007, Vol. 3, 34). بنابراین عجیب نیست که در کرال‌ها با وجود تسلط بافت هارمونی، خط‌های صدایی تضاد ریتم جالب‌توجهی دارند و تا حدی نسبت به یکدیگر کیفیت کنترپوان نشان می‌دهند. باخ با چنین تضادی، امکان هدایت هارمونی به‌سمت آکوردهای مختلف را فراهم می‌کند و درحقیقت در کرال‌های او، تنها ملودی اصلی ساختار هارمونی را بر پی‌آیی آکوردها تحمیل نمی‌کند، بلکه خط‌های صدایی دیگر یعنی آلتو، تنور و باس با تضاد ریتم خود این امکان را از لحاظ تکنیک آهنگسازی فراهم می‌کنند تا هارمونی را به‌جهت بیان مفهوم کلام به سمت‌وسوی مورد نظر برانند. با این توضیحات، در ادامه نمونه‌هایی از تغییرات هارمونی در کرال‌ها معرفی می‌شوند که با هدف بیان مفهوم کلام به‌کار رفته‌اند. لازم به‌ذکر است که علامت فرماتا در کرال‌های باخ می‌تواند معادل دولاخط در استفادهٔ معمول باشد (Sanford Terry, 2009, i) و یک وقفه بین عبارت‌ها همراه با مجالی برای نفس‌گیری خوانندگان را نشان می‌دهد.

۲. نمونهٔ تفسیر بدبختی در مقابل نیایش

شکل۱. بخشی از کرال شماره ۲۵۱ (URL 1)

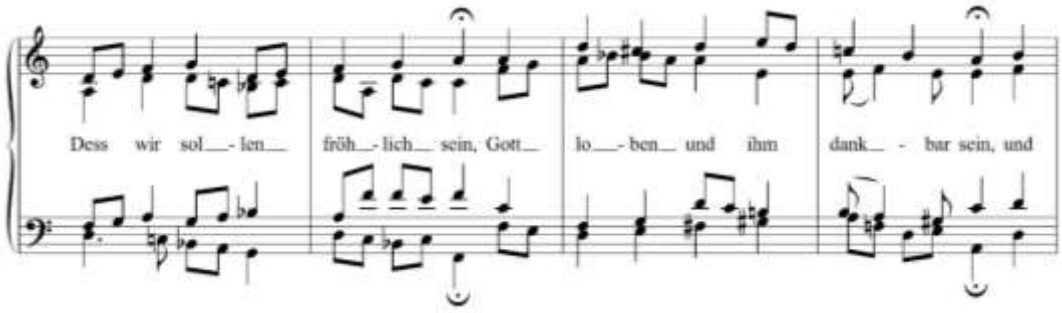
از اواسط کرال شماره ۲۵۱ تا انتهای آن که در شکل ۱ دیده می‌شود، با این دو عبارت به زبان آلمانی مواجه می‌شویم: «خدا، که هر بدبختی با او آرام می‌گیرد ـ برای او است نیایش و شکوه![۳۲]» با بررسی هارمونی مشخص می‌شود که در وصل عبارت اول به دوم یعنی در ضرب سوم به چهارم از میزان اول خط دوم، فضای موسیقی به‌صورت ناگهانی از تنالیتهٔ لا مینور به‌سمت سل ماژور می‌رود و از فضای گرفتهٔ مینور به فضای باز ماژور تبدیل می‌شود که با حرکت از واژهٔ بدبختی[۳۳] به‌سوی مفاهیم نیایش و شکوه خداوند در عبارت دوم همراه است. این یکی از آشکارترین نمونه‌های استفاده از تغییرات هارمونی برای بیان مفهوم کلام است که با حرکت از گام مینور با حالت موسیقی غم‌آلود به‌سمت گام ماژور با حالت موسیقی شادی‌آور همراه می‌شود و نمونه‌های برعکس آن هم با کاربردی متقابل، در کرال‌های باخ به‌کار رفته است.

۳. نمونهٔ تفسیر مرگ و شادی

شکل ۲. بخشی از کرال شماره ۲۶۷ (URL 1)

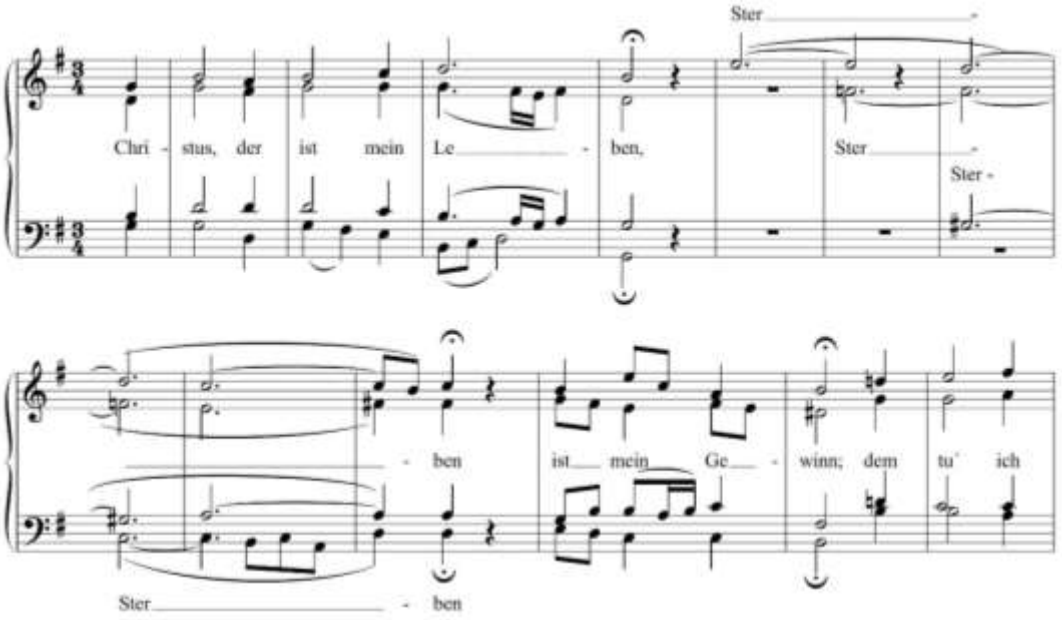
در کرال شماره ۲۶۷ با کلامی که از خط سوم شروع و در شکل ۲ دیده می‌شود، با دو عبارت زیر مواجه می‌شویم: «ترس، زخم، تاول، صلیب و مرگ، ـ و می‌گوید: می‌خواهم به شادی تحمل کنم[۳۴]». بررسی هارمونی نشان می‌دهد که روی واژهٔ مرگ[۳۵] و در اشاره به مرگ حضرت عیسی (ع) در باور مسیحیت، فاصلهٔ سوم بزرگ به‌جای کوچک در آکورد درجهٔ اول گام مینور می‌آید که در هارمونی با عنوان سوم پیکاردی نامیده می‌شود. در حقیقت با اینکه در آنجا تنالیته ر مینور است اما عبارت روی آکورد ر ماژور توقف می‌کند. این شاد شدن فضای موسیقی که حاصل احساس آکورد ر ماژور است، با عبارت بعدی و شادی حاصل از تحمل صلیب توسط حضرت عیسی (ع)، در تنالیتهٔ ماژور ادامه می‌یابد. چنین استفاده‌ای از فاصلهٔ سوم بزرگ سابقه‌ای قابل‌توجه در موسیقی این دوره دارد و یکی از ابزارهای مهم تفسیر کلام مذهبی است که همواره نوعی غافل‌گیری را با خود دارد و در حقیقت علیهٔ باور عمومی و عادی از یک مفهوم بر می‌خیزد؛ یعنی مثلاً درحالی‌که در اینجا انتظار می‌رود تا مرگ موجب ناراحتی باشد اما برعکس آن احساس می‌شود چرا که مرگ حضرت عیسی (ع) در باور مسیحیت نهایتا شادی‌آور است (Broyles, 1968, 75).

۴. نمونهٔ تفسیر موسیقایی از متن مبهم

شکل ۳. بخشی از کرال شماره ۲۷۵ (URL 1)

در کرال شماره ۲۷۵ دو عبارت آخر که در شکل ۳ دیده می‌شوند، به آسانی قابل‌درک نیستند. در اینجا نمونهٔ جالب‌توجهی از بیان مفهوم کلام مشاهده می‌شود. در حقیقت متن آلمانی کرال[۳۶] به‌آسانی قابل‌درک و طبیعتاً قابل‌ترجمه نیست و در انطباقی که با کتابچهٔ معتبر مذهبی سَنفورد تِری به زبان انگلیسی[۳۷] هم صورت گرفت، مشخص شد که متن انگلیسی نیز دارای چنین ابهامی است و از این‌رو تنها با استنباط کلی متن می‌توان رسیدن از التهاب به آرامش را درک کرد. در اینجا برای ایجاد خشنودی حاصل از آرامش پس از آشفتگی حاصل از التهاب، با تغییر تنالیتهٔ دور از لا مینور به سل مینور که با ریتم تندی نسبت به کل کرال صورت می‌گیرد و همچنین افزایش شمار نت‌های کروماتیک ملاحظه می‌شود. این کروماتیسم که به‌خوبی خود را در قالب هارمونی و تغییر تنالیته تا صرفاً یک حرکت ملودی به گوش می‌رساند (Broyles, 1968, 81)، موجب افزایش آشفتگی می‌شود اما با توقف روی آکورد آخرین آرام می‌گیرد. لازم به اشاره است که چنین تغییر تنالیته با اختلاف چندین علامت تغییردهنده بین گام‌ها از لا مینور به سل مینور در مجموعهٔ کرال‌های باخ نسبتاً نادر و بسیار قابل‌توجه است.

۵. نمونهٔ تفسیر پرستش و شادی

شکل ۴. بخشی از کرال شماره ۲۷۷ (URL 1)

در خطی از کرال شماره ۲۷۷ که در شکل ۴ دیده می‌شود، با این عبارت مشاهده می‌شود: «پرستش خدایمان با خوشحالی دلچسب[۳۸]». بررسی هارمونی نشان می‌دهد که باخ در موردی نسبتاً نادر در مجموعهٔ کرال‌ها، از پی‌آیِ سه آکورد با خصلت دومینانتی استفاده می‌کند تا هیجان و حرکت ناشی از وصل آنها به یکدیگر و توقف بر روی آکورد آخر با مفهوم دلچسب پرستش خدا هماهنگ شود. در حقیقت این پی‌آیی که به‌صورت نوعی حرکت پله‌ای سریع احساس می‌شود، نمودی از مفهوم تغییریافتن پله‌ای در حرکت به‌سمت خدا تا رسیدن به آن است و مرحله‌ای‌بودن تکامل روحی و پذیرش تغییرات قابل‌توجهٔ آن را به‌صورت آشکار به گوش می‌رساند.

۶. نمونهٔ تفسیر مرگ و از هم گسیختگی

شکل ۵. بخشی از کرال شماره ۲۸۲ (URL 1)

دو عبارت اول و دوم کرال شماره ۲۸۲ که در شکل ۵ دیده می‌شوند، عبارت هستند از: «مسیح، زندگی من است، مردن پیروزی من است؛[۳۹]» هارمونی باخ در اینجا دچار ازهم‌گسیختگی می‌شود. او به‌صورتی نادر و بسیار قابل‌توجه در مجموعهٔ کرال‌ها، یعنی با تغییر بافت موسیقی از هارمونی به کنترپوان، ورود تدریجی خط‌های صدایی روی واژهٔ مرگ[۴۰] را به‌گوش می‌رساند تا به‌صورت نمادین، تمام آحاد انسانی که در قالب چهار خط صدایی زن و مرد در گروه آوازی وجود دارند، به‌صورت جداگانه به‌سوی مرگ خویش بروند. این استفاده با بیان جمعی زندگی در عبارت اول و پیروزی در انتهای عبارت دوم که به‌صورت هارمونی بیان شده‌اند، در تضاد است. در حقیقت باخ سعی کرده تا پیوستگی صدایی حاصل از مسیح به‌عنوان اساس زندگی را با مرگی که به‌سوی او رهنمون می‌شود و در حقیقت پیروزی است، به‌صورت یکپارچگی هارمونی به‌گوش برساند و آن را در مقابل ازهم‌گسیختگی حاصل از لحظهٔ مرگ قرار دهد که با جداشدن خط‌های صدایی کنترپوان مشابهت دارد.

نتیجه‌گیری

باخ در کرال‌های خود علاوه‌بر استفاده از روش‌های رایج در دورهٔ باروک برای بیان مفهوم کلام که شامل توجه به انحنا و حرکت خطی ملودی است، از تغییرات هارمونی به‌صورتی خاص استفاده می‌کند تا مرگ، شادی، پرستش و موضوعات دیگر را بیان کند و آشکار سازد؛ مثلاً در کرالی از او تغییر تنالیتهٔ دور از لا مینور به سل مینور با ریتم تندی نسبت به کل کرال صورت می‌گیرد و همچنین افزایش شمار نت‌های کروماتیک روی می‌دهد که در مجموعهٔ کرال‌ها نسبتاً نادر و بسیار قابل‌توجه است. هدف باخ از چنین تغییراتی در حالت موسیقی این است که با افزایش آشفتگی به توقف روی آکورد آخرین برسد و آرامش حاصل از آن را به‌گوش برساند تا بتواند به تفسیر موسیقایی از متن مبهم یا به‌عبارت دیگر بازنمایی از حقیقت اصیل نهفته در آن بپردازد. از طرف دیگر کرال‌های باخ به‌عنوان زمینه‌ای برای فراگیری هارمونی پیشرفته و تمرین انواع تغییرات آکوردی و ایجاد نوآوری‌های ممکن در پی‌آیی آنها مطرح می‌شوند و حتی باخ از نوشتن کرال به‌عنوان روشی برای آموزش آهنگسازی به شاگردان خود استفاده می‌کند که تا به امروز هم در برخی رسالات آموزش هارمونی دیده می‌شود.

در کرال‌های باخ متناسب با زیبایی‌شناسی موسیقی باروک گاهی تضاد و تقابل حالت موسیقی بین دو کلمهٔ مجاور در متن شنیده می‌شود و این تغییرات قابل‌توجهٔ هارمونی است که مثلاً با کنارهم قراردادن دو آکورد متضاد به‌خوبی چنین موضوعی را ممکن می‌سازد؛ یعنی مفاهیمی همچون بدبختی و شکوه در قالب تضاد یک آکورد مینور در کنار یک آکورد ماژور نمود می‌یابند یا با تغییر ناگهانی تنالیته از انتهای یک عبارت به ابتدای عبارت بعدی همراه می‌شوند تا بیان مفهوم کلام بهتر صورت گیرد. پس آنچه مسلم است تغییرات هارمونی و به‌تبع آن تغییر حالت موسیقی در کرال‌های باخ عموماً به‌جهت بیان مفهوم کلام به‌کار رفته و از این جهت توجیه دارد.

پی‌نوشت‌ها

1. Reformation
2. Martin Luther (10 November 1483 – 18 February 1546)
3. Chorale prelude
4. Melisma
5. Hallelujah
6. Meistersinger
7. Cantus Firmus
8. Johann Sebastian Bach (31 March 1685 – 28 July 1750)
9. Cantata
10. BWV 250 - BWV 438
11. Bachgesellschaft
12. da capo
13. Johann Nikolaus Forkel (22 February 1749 – 20 March 1818)
14. Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy (3 February 1809 – 4 November 1847)
15. Matthew Passion
16. Synchronic
17. Musical Figure
18. Oratorio
19. Christoph Graupner (13 January 1683 – 10 May 1760)
20. Georg Philipp Telemann (24 March 1681 – 25 June 1767)
21. Carl Philipp Emanuel Bach (8 March 1714 – 14 December 1788)
22. Leipzig Hymn-book
23. Breitkopf
24. Authenticity
25. Urtext
26. Peter
27. George Frideric Handel (23 February 1685 – 14 April 1759)
28. Credo
29. JSB
30. Representation
31. Hans-Georg Gadamer (11 February 1900 – 13 March 2002)
32. dem Gott, der allen Jammer stillt - gebt unserm Gott die Ehre!
33. der Jammer
34. Angst, Wunden, Striemen, Kreuz und Tod, - und spricht: Ich wills gern leiden.
35. der Tod
36. steure den Feinden: ihre Blutgedichte - mache zu nichte
37. Our foes, disperse them, all their shouts of vict’ry - Do Thou quench swiftly! (Sanford Terry, 2009, 47)
38. Got loben und ihm dankbar sein
39. Christus, der ist mein Leben, - Sterben ist mein Gewinn;
40. das Sterben

References

Ahmadi, B. (2010). Musicology: An Analytic Companion. Tehran: Nashr-e Markaz. (In Persian)

Bennett, R. (2005). History of Music. (P. Roshan, Trans.). Tehran: Mahoor Institute of Culture and Arts. (In Persian)

Brockway, W. & Weinstock, H. (1972). Men of Music. (M. Forough, Trans.). Tehran: Nashr-e Roudaki in Corporation with Negah. (In Persian)

Broyles, M. E. (1968). Text Interpretation in Johann Sebastian Bach's Four-Part Chorales. Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap, 22(1/4), 64-85.

Burrows, J. (2011). A Companion to Classical Music, (R. Rezaei, Trans.). Tehran: Farhang-Moaser. (In Persian)

Cande, R. de (2002). Dictionnaire des Musiciens, (Sh. Shashaani, Trans.). Tehran: Nashr-e Rah-e Mana in Corporation with Donya. (In Persian)

Christensen, P. & Schnabel, M. O. (2010). Spatial Polyphony of Virtual Architecture Based on the Music of Johann Sebastian Bach, (Nashmil Moshtaq, Trans.). Magham-e Musighaie, (1), 295-301. (In Persian)

Ebcioglu, K. (1990). An Expert System for Harmonizing Chorales in the Style of J. S. Bach. The Journal of Logic Programming, 8 (1/2), 145-185.

Gadamer, H. G. (2006). Truth and Method. (J. Weinsheimer & D. G. Marshall, Trans.). London: Continuum.

Grondin, J. (2003). The Philosophy of Gadamer. (K. Plant , Trans.) Montreal: McGill-Queens University Press.

Habibdoost, M. (2014). The Concepts of Music. Rasht: Bolour. (In Persian)

Kamien, R. (2004). Music: An Appreciation. (H. Yassini, Trans.). Tehran: Nashr-e Cheshmeh. (In Persian)

Karamollahi, K. & Hasani, M. (2017). Theoretical Foundations of the Concept of Representation with Emphasis on Epistemological Dimensions. Marefat-e Farhangi Ejtemaie, (32), 45-68. (In Persian)

Koechlin, Ch. (2007). Traite de l'orchestration (en quatre volumes). (M. Elhamian, Trans.). Tehran: Nashr-e Daneshgah-e Honar. (In Persian)

Long, P. H. (2003). Allegory and Symbolism in Music. (A. Afrashi, Trans.). Binab (1), 248-263. (In Persian)

Marshall, R. L. (1970). How J. S. Bach Composed Four-Part Chorales. The Musical Quarterly, 56(2), 198-220.

Marshall, R. L. & Leaver, R. A. (2001). Chorale. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Edit: Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan.

Netier, J. J. (2014). Can We Talk about Narration in Music. (A. Esmaili, Trans.). Mahoor, (66), 143-166. (In Persian)

Paso, A. (1985). Johann Sebastian Bach between Memory and Prophecy. (?, Trans.). Payam-e UNESCO, (180), 17-19. (In Persian)

Sanford Terry, C. (2009). The Four-Part Chorales of J. S. Bach (Facsimile of 1929 edition). London: Travis & Emery Music Bookshop.

Sartorius, M. (2004). Baroque Music. (N. Choobineh, Trans.). Art, (59), 143-155. (In Persian)

Spasbin, I. V. (2010). Musical Form. (M. Ebrahimi, Trans.). Tehran: Nashr-e Hamavaz. (In Persian)

Wolff, Ch., Emery, W., Wollny, P., Leisinger, U. & Roe, S. (2001). Bach. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Edit: Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan.

URL 1: https://bach-cantatas.com/Scores/IndexScores7.htm