موسیقی کلاسیک
یوهان سباستیان باخ

* باخ در دو سالهٔ اول اقامتش در لایپسیگ تقریباً هفته‌ای یک کانتات از کانتات‌های خودش را اجرا می کرد.

* موسیقی باخ تا پنجاه سالی پس از مرگش مهجور و ناشناخته بود.

* باخ پدر بیست فرزند بود که تنها ده‌تاشان به سنین بلوغ رسیدند.

* باخ آموزگار خوبی هم بود و از روزهای «مولهاوزن» به بعد همیشه شاگرد داشت.

* در لیپزیک، در سال ۱۷۳۰، باخ درآمد کمی داشت و گله می کرد که مراسم تدفین به اندازه‌ی کافی برگزار نمی‌شود.

* باخ و معاصرانش، بخاطر کثرت برنامه‌های اجرا نمی‌توانستند در انتظار حلول «الهام» دست روی دست بگذارند.

* «ذوق» که در فرهنگ سده‌ی دهم موهبتی بوده است قابل ستایش و تکریم، درواقع لفیقی ست از استعداد، تخیل، تیزبینی، نیروی قضاوت، مهارت و تجربه. و همه‌ی این چیزها ه یاد دادنی ست و نه یادگرفتنی.

* باخ یکی از اولین کسانی بود که در موسیقی مجلسی نقش عمده‌ای به هارپسیکورد داد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یوهان سباستیان باخ را معاصرانش هارپسیکورد نواز و ارگ نواز قابلی می دانستند که در ضمن متخصص ساختن ارگ هم هست، اما امروزه جهانیان او را یکی از بزرگترین آهنگسازان همه‌ی اعصار می دانند و بنام خالق آثار جاویدانی همچو «کنسرتوهای براندنبورگ» و کنسرتوها و مس ها و شاهکارهای متعدد دیگری از موسیقی کلیسایی و سازی او را می ستایند. **باخ** که در لحظه‌ای مناسب در تاریخ موسیقی ظهور کرد، با نبوغ فوق العاده اش توانست سبک ها، فرم ها وسنت های ملی عمده‌ای را که در نسل های پیش از او توسعه یافته بودند بهم درآمیزد و غنی و بارورشان سازد.

او یکی از اعضای خانواده‌ی سرشناسی از موسیقی دانان بود که به دستاوردهای خویش می بالیدند و در حوالی سال ۱۷۳۵، شجره‌نامه‌ای تنظیم کرد بنام «منشاء خانواده‌ی موسیقی دوست باخ» که در آن نسبش را به جد کبیرش **ویت باخ** می رساند، و این شخص آسیابان یا نانوایی بود پیرو **لوتر** که در اواخر سده‌ی شانزدهم، بخاطر اعتقادات مذهبی اش تحت تعقیب واقع شد و از مجارستان به شهر «وخمار» در «تورنجیا»، که یک ایالت قدیمی آلمانی ست، مهاجرت کردو در ۱۶۱۹ درگذشت. **باخ** های دیگری پیش از این تاریخ در آن ناحیه زندگی می کردند، و چه بسا **ویت** با بازگشت به «وخمار»، در واقع به زادگاه خویش برمی گشت. **ویت** سه تارش را با خودش به آسیا می برد و هنگامی که چرخ آسیا می چرخید، سه تارش را می نواخت. **یوهان سباستیان** می گفت «این دوتا با هم چه سروصدایی ایجاد می کردند! ولی به هر حال، او یاد گرفت که زمان را نگه دارد واین ظاهراً ابتدای موسیقی در خانواده‌ی ما بود.»

پیش از تولد **یوهان سباستیان**، شاخه ی او در خانواده‌ی **باخ** اسم و رسم کمتری از شاخه های دیگر داشت. از اعضای این شاخه نوازندگان برجسته‌ای برخاسته بودند، اما هیچ آهنگسازی همردیف **یوهان کریستف، یوهان میشل و یوهان لودویک** برنخاسته بود. پس از این تاریخ، مهم‌ترین آهنگسازان خانواده پسران **یوهان سباستیان** بودند— **ویلهلم فریدمان، کارل فیلیپ امانوئل و یوهان کریستیان** معروف به «باخ انگلیسی» .

یوهان سباستیان در «آیزناخ»، «تورنجیا»، (که امروز در آلمان شرقی واقع است) به دنیا آمد— در ۲۱ مارس ۱۶۸۵. کهترین فرزند **یوهان آمبروسیوس باخ** و **الیزابت لامرهرت** بود. **آمبروسیوس** نوازنده‌ی سازهای زهی بود که برای انجمن شهر و دربار دوک نشین «آیزناخ» کار می کرد. **یوهان سباستیان** از ۱۶۹۲ یا ۱۶۹۳ به مدرسه رفت و با این که خیلی گریز پا بود، درسش خوب بود. هیچ اطلاع مشخصی درباره‌ی آموزش موسیقی او در این زمان در دست نیست؛ اما احتمالاً مقدمات نواختن ساززهی رااز پدرش آموخته و بدون شک به کلیسای «سن جورج» هم، که **یوهان کریستف باخ** تا ۱۷۰۳ ارگ‌نواز آنجا بود، می رفت.

تا سال ۱۶۹۵، پدر و مادرش هردو مرده بودند و برادر مهترش، که او هم **یوهان کریستف** نام داشت (۱۷۲۱—۱۶۷۱) و در «اوردروف» ارگ می نواخت، نگهداری اش می کرد. این **کریستف** شاگرد **یوهان پاشبل**، آهنگساز با نفوذ

عصر بود و ظاهراً همین آهنگساز اولین درس‌های پیانو را به **یوهان سباستیان** داده است. **باخ** جوان بازهم از پس درس‌های مدرسه خوب برمی‌آمد، تا سال ۱۷۰۰ که در گروه همسرایان پسران بی چیز مدرسه‌ی کلیسای «سن میشل» لونبرگ (که امروز در آلمان غربی واقع است)، شروع به خواندن کرد.

دیری نپایید که صدای او لطافتش را از دست داد، اما مدتی در لونبرگ باقی ماند و هرکاری از دستش برمی‌آمد می‌کرد. بدون شک در کتابخانه‌ی مدرسه، که مجموعه‌ی بزرگ و نو ینی از موسیقی کلیسایی داشت، مطالعه می کرد و احتمالاً کارهای **جورج بوهم**، ارگ‌نواز کلیسای یوحنا را می شنید؛ و سفری به هامبورگ رفت تا کار ارگ‌نواز و آهنگساز مشهور، **یوهان آدام رینکن**، را در کلیسای «سن کاترین» بشنود.

بنظر می رسد که او در اواخر تابستان ۱۷۰۲ به «تورنجیا» بازگشته است، چون در تاریخی مابین ژوئیه و نوامبر همان سال، به مقام ارگ‌نواز کلیسای «سانگرهاوزن» (که امروز در آلمان شرقی واقع است) منصوب شد. او در این زمان ارگ‌نواز قابلی بود. تجربه‌ای که در لونبرگ داشت، اگر فرض کنیم که در «اوردروف» هم کار نمی کرده است، او را از سنت موسیقی غیر مذهبی سازهای زهی اسلاف بلافصلش دور کرده بود؛ در نتیجه او بیشتر، ونه منحصراً، آهنگساز و نوازنده‌ی سازهای شستی دار و موسیقی مذهبی به شمار می رفت. آنچه در چند ماه بعد گذشت در لفاف ابهام پیچیده شده، اما این را می دانیم که در ٤ مارس ۱۷۰۳ او یکی از اعضای ارکستر **یوهان ارنست**ـ امیروایمار

هار پسیکورد.

(برادر **ویلهلم ارنست**، که باخ در ۱۷۰۸ به استخدامش درآمد) بود. این یک شغل موقتی بود؛ احتمالاً از مدتی پیش، او چشمش به دنبال ارگی بود که در همان زمان در کلیسای نوی «آرنستات» در حال ساخته شدن بود؛ چون همین که کار ساختن این ارگ به پایان رسید، آن را آزمایش کرد و در اوت ۱۷۰۳ به سِمَت ارگ نواز آن کلیسا منصوب شد— وهمه‌ی این چیزها در هژده سالگی پیش آمد. مدارک کلیسای «آرنستات» گواهی می دهند که او پیشتر ارگ نواز دربار وایمار بوده است؛ این گواهی باورکردنی نیست، هرچند بعید نیست که او گاه گداری در آنجا ارگ نواخته باشد.

دوره‌ی آرنستات

در «آرنستات»، در کناره‌ی شمالی جنگل «تورنجیا»، باخ خودش را وقف سازهای شستی دار کرد، و بویژه ارگ، و تا ۱۷۰۷ آنجا ماند. تا وقتی که در «لونبرگ» بود ظاهراً فرصت آشنایی مستقیم با کار نوازندگی و آهنگسازی درخشان **دیتریک بوکستهود** را، که برجسته‌ترین شخصیت مکتب ارگ‌نوازی شمال آلمان بود، نداشت. در اکتبر ۱۷۰۵، این کمبودش را با یک مرخصی یکماهه و رفتن به «لوبک» (با پای پیاده مسافتی بیش از ۳۰۰ کیلومتر را پیمود) جبران کرد. این سفر از قرار سودمند بوده، چون تا اواسط ژانویه‌ی ۱۷۰۶ برنگشت. در فوریه، مخدومینش از غیبت او و از چیزهای دیگر لب به شکایت گشودند: او سرودهای مذهبی را چنان آزادانه تنظیم کرده بود که جماعت حضار نمی‌توانستند با ارگ هماوایی کنند و مهم‌تر از همه، هیچ کانتاتی تصنیف نکرده بود. شاید دلایل واقعی این غفلت این بود که او موقتاً از ارگ زده شده بود و از خوانندگان و نوازندگان محلی دل خوشی نداشت— این خوانندگان و نوازندگان به حرف او گوش نمی دادند و با معیارهای او جور درنمی آمدند. در تابستان ۱۷۰۵ یک نوازنده‌ی باسون را به باد دشنام گرفت و این حادثه به زد و خورد ناشایستی در خیابان انجامید. پاسخ او به شکایتها نه قانع کننده بود و نه حتی احتیاط آمیز و این واقعیت که مخدومینش او را اخراج نمی کردند نشان می دهد که آنان به اندازه‌ی خود او از قابلیت های استثنایی اش آگاه بودند و نمی خواستند از دستش بدهند.

در این سال های نخستین، **باخ** وارث فرهنگ موسیقی منطقه‌ی «تورنجیا» بود، آشنایی کاملی با فرم های سنتی و سرودهای مذهبی آیین **لوتر** یافت و در موسیقی سازهای شستی دار، شاید از طریق برادرش **یوهان کریستف**، تمایلی به سبک های جنوب پیدا کرد. اما از راپسودی سازهای شمالی هم، و بیش از همه از **بوکستهود**، خیلی چیزها آموخت. تا سال ۱۷۰۸ همه‌ی آنچه را که اسلاف آلمانی اش می توانستند به او یاد بدهند آموخته بود و به همنهادی از سبک های شمال و جنوب آلمان دست یافت. در همین مدت روی موسیقی ارگ و سازهای زهی فرانسوی هم مطالعه می کرد.

از جمله آثار معدودی که می توان به این سال های نخستین منسوب دانست، البته با قید احتمال، از سه اثر نام می بریم: «کاپریچو در باره‌ی رحلت برادر عزیزش» ۱۷۰۴، شماره‌ی ۹۹۲؛ پرلود کرال «چه تابش پرنوری!»، حدود ۱۷۰۵، شماره‌ی ۷۳۹؛ بخشی از اولین روایت

«پرلود و فوگ در سل مینور»، پیش از ۱۷۰۷، شماره ۵۳۵/ب. (شماره‌ی آثار **باخ** شماره‌هایی هستند که در فهرست موسوم به «شماره‌ی ثبت آثار باخ» که **ولفگانگ اشمیدر**، موسیقی شناس آلمانی، فراهم کرده، درمقابل هریک از آثار **باخ** قرار داده شده‌اند.)

دوره‌ی مولهاوزن

در ژوئن ۱۷۰۷، **باخ** در کلیسای «بلاسیوس» مولهاوزن («تورنجیا») شغلی گرفت. بلافاصله به آنجا رفت و در ۱۷ اکتبر، در «دورنهایم»، با دختر عمویش— **ماریا باربارا باخ** ازدواج کرد. در «مولهاوزن»، چند صباحی، روال امور جریان آرامی داشت. در این زمان، او چند کانتات کلیسایی تصنیف کرد؛ همه‌ی این آثار در قالبی سخت محافظه کارانه ساخته شدند و براساس متون کتاب مقدس بودند وهیچ تأثیری از فرم‌های «مدرن» اپرای ایتالیا که بعدها در کانتات‌های **باخ** ظاهر شد نشان نمی دادند. «توکاتا و فوگ در رمینور» (شماره‌ی ۵۶۵) برای ارگ، که یکی از مشهورترین آثار **باخ** است و به سبک راپسودی‌های شمال آلمان ساخته شده، و «پرلود وفوگ در رماژور» (شماره‌ی ۵۳۲) احتمالاً به دوران «مولهاوزن» تعلق دارند و نیز «پاساکاگلیا در دومینور» (شماره‌ی ۵۸۲)، که یکی از اولین نمونه‌های شمّ **باخ** برای ساختن آثار عریض و طویل است. کانتات ۷۱ موسوم به «خدا شاه من است» در ٤ فوریه‌ی ۱۷۰۸ به خرج انجمن شهر چاپ شد، واین اولین ساخته‌ی **باخ** بود که منتشر می شد. **باخ**، هنگام اقامتش در «مولهاوزن»، به نگاشتن موسیقی پرداخت تا کتابخانه‌ی گروه کر را توسعه بخشد و تلاش کرد موسیقی را در روستاهای اطراف اشاعه دهد و توانست مخدومینش را به طرحی برای بازسازی ارگ راغب کند (فوریه‌ی ۱۷۰۸). دلیل واقعی استعفایش در ۲۵ ژوئن ۱۷۰۸ مشخص نیست. خود او می گفت که برنامه‌هایی برای یک «موسیقی کلیسایی منتظم» داشته است که بخاطر شرایط «مولهاوزن» به تأخیر افتاده و حقوقش هم کافی نبوده است. تصور مقبول این است که او در این زمان درگیر مجادله‌ای مذهبی میان **فرون**— مخدوم خودش— و **الیمار**— معاون اسقف— بوده است. پیداست که او با **الیمار** روابط دوستانه داشته. **الیمار** شعرهایی برای آثار او نوشت و پدرخوانده‌ی اولین فرزندش بود. و از طرف دیگر، **فرون** که تعصب خشکی داشت، نمی توانست با موسیقی کلیسایی ابداعی موافقتی داشته باشد. شاید همین کشمکش‌هایی که در «مولهاوزن» برقرار بود **باخ** را برآن داشت دنبال شغل دیگری بگردد. استعفای او پذیرفته شد و کمی بعد به «وایمار» رفت. با این همه، روابط او با شخصیت‌های «مولهاوزن» همچنان حسنه بود، چون بر بازسازی ارگ، که از ۳۱ اکتبر ۱۷۰۹ آغاز شده بود، نظارت داشت و تا ٤ فوریه‌ی ۱۷۰۹ کانتاتی تصنیف کرد که چاپ شد، ولی مفقود شده است.

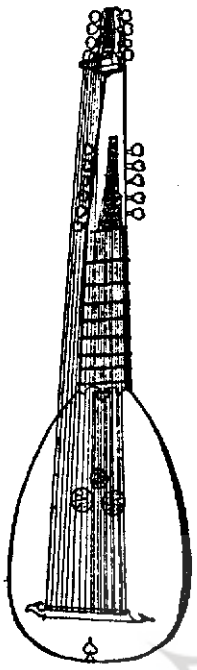
دوره‌ی وایمار

باخ ازهمان ابتدا، ارگ‌نواز دربار «وایمار» و یکی از اعضای ارکستر بود. در اولین سال‌های اشتغالش، به تشویق **ویلهلم ارنست**، همه‌ی همّش را روی ارگ گذاشت. گاه گاه از «وایمار» به «ویسنفلس» سفرمی کرد؛ در فوریه‌ی ۱۷۱۳، در جشنی شرکت کرد که

یکی از برنامه هایش اجرای اولین کانتات غیر مذهبی اش موسوم به «کانتات شکار» (شماره‌ی ۲۰۸) بود.

در اواخر سال ۱۷۱۳ **باخ** می توانست جانشین **فردریک ویلهلم زاکوف** در کلیسای «لیبفرائن هال» بشود، اما حقوق او را اضافه کردند و او همانجا در «وایمار» ماند و در ۲ مارس ۱۷۱٤ سرپرست کنسرت شد و وظیفه اش این بود که هر ماهه کانتاتی تصنیف کند. با **یوهان گوتفرید والتر**، که موسیقی شناس و آهنگساز و ارگ نواز کلیسای شهر بود از در دوستی درآمد و مانند **والتر** در برنامه های موسیقی «گلبس اشلوس» (قلعه‌ی زرد) شرکت می کرد. در این زمان این قلعه در تصرف دو برادرزاده‌ی امیر **ویلهلم، ارنست آگوست** و **یوهان ارنست**، بود و **باخ** به هر دوی آنها درس می داد. **یوهان ارنست** آهنگساز قابلی بود و کنسرتوهایی به شیوه‌ی ایتالیایی نوشت. برخی از این کنسرتوها را **باخ** برای سازهای شستی دار تنظیم کرد. این پسر در ۱۷۱۵، در نوزده سالگی، درگذشت.

در سال های ۱۷۰۸ تا ۱۷۱٤ دگرگونی عمیقی در سبک **باخ** حادث شد، اما بدبختانه، بالیدن او را در این مدت نمی توان با پرداختن به جزئیات دنبال کرد. آثار انگشت شماری ازاین دوره تاریخ وجود دارد اما از رشته کانتات هایی که در سال های ۱۷۱٤ تا ۱۷۱٦ نوشته شده، روشن است که سخت زیر تأثیر سبک های جدید و فرم های اپرای ایتالیایی معاصر ونوآوری های کنسرتو سازان ایتالیایی همچو **آنتونیو ویوالدی** بوده است. نتایج این تأثیر رامی توان در



- ویولا داگامبا.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کانتات‌های ۱۸۲ و ۱۹۹ و ۶۱ سال ۱۷۱۴ و ۳۱ و ۱۶۱ سال ۱۷۱۵ و ۷۰ و ۱۴۷ سال ۱۷۱۶ مشاهده کرد. فرم‌های مطلوبی که از ایتالیایی‌ها اقتباس کرد آنهائی بود که براساس طرح موسوم به «ریتورنلو» یا «داکاپو» قرار داشت و تکرار کامل قسمت‌هایی از یک قطعه— عیناً یا با تغییرات جزئی— دست او را باز می‌گذاشت تا به خلق فرم‌های موزیکال متناسبی بپردازد و دامنه‌ی کارش را هرچه بیشتر کند و به ابعادی دست یابد که پیش از او امکان‌پذیر نبود. این فنون تازه یافته در بیشتر آوازها و کنسرتوهایی که **باخ** پس از این نوشت و همچنین در بسیاری از فوگ‌های بزرگش (بویژه فوگ‌های زمان پختگی اش برای ارگ) به کار می‌رفت و در شیوه‌ی کارش در قطعات کرال تأثیر قطعی گذاشت.

ازجمله آثار دیگری که تقریباً بطور قطعی در «وایمار» تصنیف شده بیشتر آثار موسوم به «کتابچه‌ی ارگ» است و همه‌ی ۱۸ پرلود کرال موسوم به «بزرگ» باستثنای آخرین پرلود، تریوهای ارگ اولیه؛ و بیشتر پرلودها و فوگ‌های ارگ. «پرلود و فوگ بزرگ در سل ماژور برای ارگ» (شماره‌ی ۵۴۱) سرانجام در حوالی سال ۱۷۱۵ بازنویسی شد و «توکاتا و فوگ در فاماژور» (شماره‌ی ۵۴۰) احتمالاً در «و یسنفلس» ساخته شده است.

در اول دسامبر ۱۷۱۶، **یوهان ساموئل دِرِس**، سرپرست موسیقی «وایمار» درگذشت. پسرش جانشینش شد، در حالی که به هیچ‌وجه در خور این مقام نبود. **باخ** از این که مورد بی‌اعتنایی قرار گرفته رنجید و مدتی بعد شغل سرپرستی امور موسیقی **پرنس لئوپولد** را در «کوتن» پذیرفت و این شغل در اوت ۱۷۱۷ تثبیت شد. **امیر ویلهلم** از پذیرفتن استعفای او سرباز زد و این شاید بخاطر دوستی **باخ** با برادرزاده‌های امیر بود که امیر میانه‌ی خوبی با ایشان نداشت. در حوالی سپتامبر، مسابقه‌ای میان **باخ** و **لویی مرشان** در «درسدن» ترتیب داده شد. وضعیت دقیقاً مشخص نیست، اما **مرشان** چند ساعتی پیش از اجرای این مسابقه «درسدن» را ترک گفت و به این ترتیب شانه از زیر بار آن خالی کرد. به این ترتیب، **باخ** برنده اعلام شد. شاید همین واقعه سبب شد که او با جدیت بیشتری بردرخواست ترک «وایمار» پافشاری کند. این پافشاری آنقدر شدید بود که دوک یکماهی به زندانش انداخت (از ۶ نوامبر تا ۲ دسامبر). چند روز پس از آزادی، بسوی «کوتن» (که امروز در آلمان شرقی واقع است) حرکت کرد.

دوره‌ی کوتن

در کوتن، **باخ** بیشتر با موسیقی مجلسی و ارکستری سرو کار داشت. اینجا بود که سونات‌های ویولن و پیانو، و یولا داگامبا و پیانو و قطعاتی برای ویولن تنها و ویولن سل تنها صورت‌های فعلی خودشان را پیدا کردند. «کنسرتوهای براندنبورگ» در ۲۴ مارس ۱۷۲۱ تکمیل شدند. گفته‌اند که در کنسرتوی ششم، **باخ** محدودیت‌های فنی **پرنس** را، که گامبا می‌نواخت، در نظر داشته است. **باخ** هم گاهی ویولا می‌نواخت؛ دلش می‌خواست «در قلب هارمونی» باشد. چند کانتات بمناسبت تولد **پرنس** وموقعیت‌های دیگری از این قبیل تصنیف کرد؛ بیشتر این آثار بعدها تجدیدنظر شدند و به

صورت تجدیدنظر شده باقی ماندند. و نیز فرصت یافت که قطعاتی آموزشی برای پیانو بسازد؛ قطعه‌ای برای **و.ف. باخ** (که در ۲۲ ژانویه‌ی ۱۷۲۰ آغاز شد)؛ چند تایی «سوئیت فرانسوی»؛ قطعات موسوم به «بدایع» (۱۷۲۰) و اولین قسمت قطعات ملایم پیانو (۱۷۲۲) که در نهایت شامل دو قسمت بود و هر قسمت از ۲۴ پرلود و فوگ تشکیل می‌شد و به «چهل و هشت‌تایی» معروف است. این مجموعه برای اولین بار در تاریخ موسیقی، امکانات بالقوه‌ی سازهای شستی‌دار را کشف کرد و در عین حال گلچینی بود از دلچسب‌ترین فرم‌ها و سبک‌های روزگار؛ ترانه‌ها و رقص‌های محلی در بافت یک فن آهنگسازی واحد شکل خاص و بدیعی به خود گرفتند.

ماریا باربارا باخ بطور غیر منتظره درگذشت و در هفتم ژوئیه‌ی ۱۷۲۰ به خاک سپرده شد. **باخ** در حوالی نوامبر از «هامبورگ» دیدن کرد؛ پس از مرگ همسرش سعی کرد شغلی در کلیسای «یعقوب» بگیرد. موفق نشد، اما در کلیسای «کاترین» در حضور **رینکن** نواخت. این مرد کهنسال پس از شنیدن بداهه نوازی **باخ**، گفت «من فکر می‌کردم که این هنر مرده؛ اما می‌بینم که هنوز در شما زنده است.»

باخ در سوم دسامبر ۱۷۲۱، با **آنا ماگدالنا ویلکن**، دختر یک نوازنده‌ی ترومپت در «ویسنفلس» ازدواج کرد. گذشته از اندوه مرگ همسر اولش، این چهار ساله‌ی نخست زندگی در «کوتن» احتمالاً خوش‌ترین ایام زندگی **باخ** بوده است. با **پرنس**، که شیفته‌ی موسیقی بود، روابط صمیمانه‌ای داشت. و در ۱۷۳۰ گفت دلش می‌خواست زندگی اش را همانجا به پایان ببرد. اما **پرنس** در ۱۱ دسامبر ۱۷۲۱ ازدواج کرد و شرایط دگرگون شد. **پرنسس**— که **باخ** به او «آموسا» لقب داده بود («آموسا» یعنی مخالف موسیقی)— آنقدر توجه شوهرش را به خود جلب کرد که **باخ** احساس کرد طرد شده و برکنار افتاده. **باخ** باید به فکر تعلیم وتربیت پسران بزرگش هم می‌بود، که یکی در ۱۷۱۰ و دیگری در ۱۷۱۴ متولد شده بود، و همین که با مرگ **یوهان کونا** در ۵ ژوئن ۱۷۲۲، شغل رهبری گروه موسیقی کلیسای «لایپسیگ» خالی ماند، به فکر سفر به آنجا افتاد. **باخ** در دسامبر تقاضای احراز این شغل را کرد، اما این شغل— که پیش از این دوست **باخ**، **جورج فیلیپ تلمان**، آن را رد کرده بوده— به یکی از آهنگسازان معروف آن عهد، **کریستف گرانر**، پیشنهاد شد. **گرانر** سرپرست موسیقی «دارمستات» بود و مطمئن نبود که بتواند این شغل را بپذیرد و از همین رو **باخ** کانتات شماره‌ی ۲۲ را موسوم به «مسیح دوازده حواری را به سوی خدا خواند» در ۷ فوریه‌ی ۱۷۲۳ بطور آزمایشی در «لایپسیگ» اجرا کرد. در ۹ آوریل **گرانر** کنار کشید و **باخ** آنقدر خودش را برای آمدن به «لایپسیگ» آماده کرده بود که با این که **پرنسس** در ٤ آوریل درگذشت، تصمیم خودش را برای ترک «کوتن» تغییر نداد. در ۱۳ آوریل اجازه‌ی ترک «کوتن» به او داده شد و در ۱۳ ماه مه در «لایپسیگ» آغاز به کار کرد.

او همچنان سرپرست افتخاری موسیقی «کوتن» باقی ماند و هم او و هم زنش تا زمان مرگ **پرنس**، در ۱۹ نوامبر ۱۷۲۸، گاه گداری آنجا برنامه اجرا می‌کردند.

در لایپسیگ

باخ، که سر پرست موسیقی کلیسایی شهر «لایپسیک» بود، باید برای چهار کلیسا نوازنده تأمین می کرد. در کلیسای «پطر» گروه کر فقط سرودهای مذهبی می خواند. در کلیسای «نو»، کلیسای «نیکلای» و کلیسای «توماس»، خواننده کم بود؛ کار رهبری به عهده‌ی خود **باخ** بود و موسیقی کلیسایی خود **باخ** فقط در دو کلیسای آخری اجرا می شد. اولین اجرای رسمی او در ۳۰ مه ۱۷۲۳ بود و با کانتات شماره‌ی ۷۵. کارهای تازه‌ای که در این سالها اجرا شد عبارت بودند از کانتات‌های متعدد و ازجمله کانتات «باشکوه» با اولین روایتش. «پاسیون حضرت یوحنا» در نیمه‌ی اول سال ۱۷۲٤ اجرا شد و البته بعدها در آن تجدید نظر بعمل آمد. شمار کامل کانتات‌هایی که در طول این سال پر بار اجرا شد چیزی در حدود ٦۲ تا بود که از آن میان ۳۹ تا کارهای تازه بود.

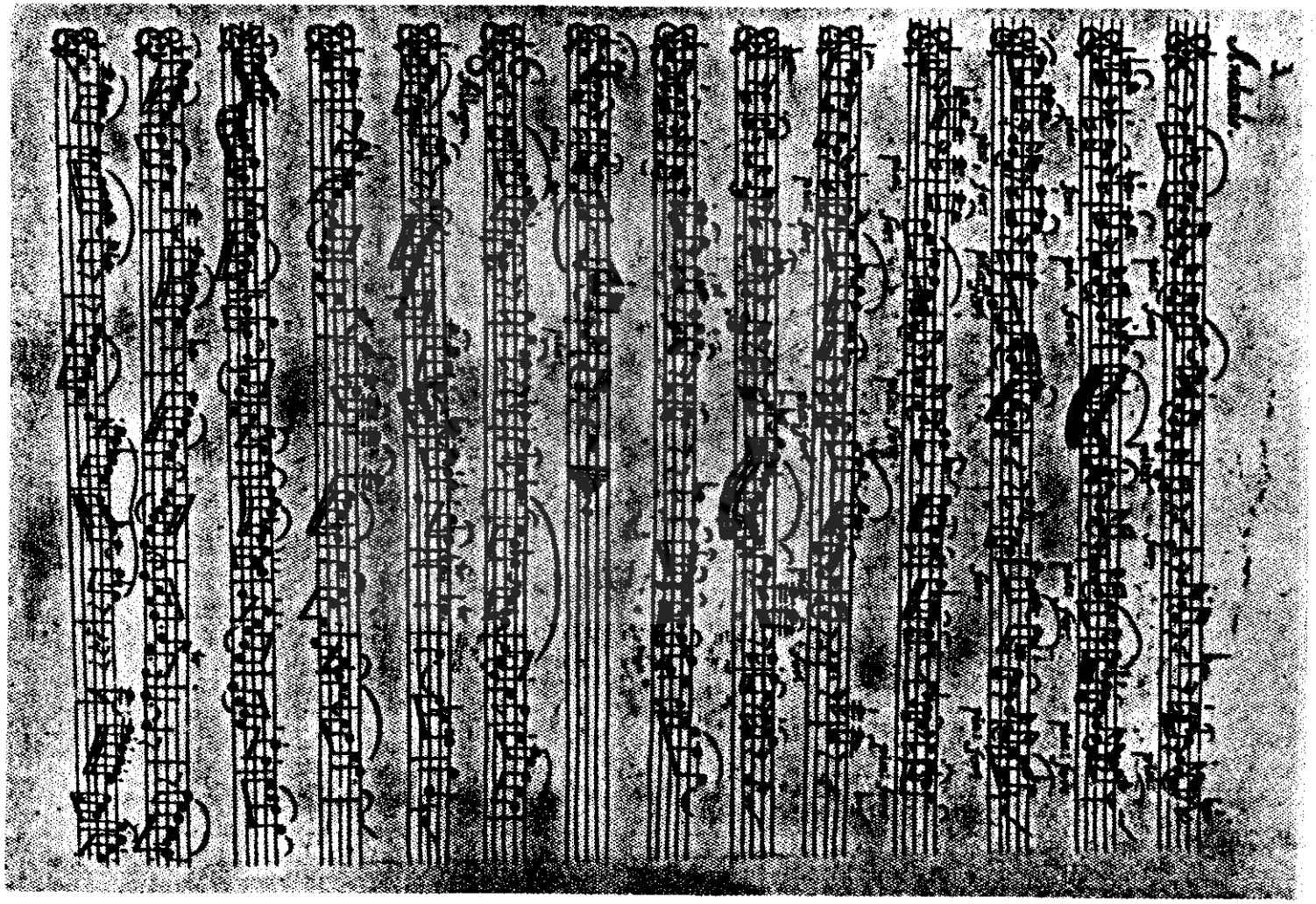
در ۱۱ژوئن ۱۷۲٤، **باخ** دست به کار نوشتن قسم تازه‌ای از کانتات زد و در طول یک سال ۵۲ کانتات کرال نوشت. «مس در سی مینور» در کریسمس اجرا شد.

باخ، در دو سالهٔ اول اقامتش در «لایپسیک»، تعداد زیادی کانتات جدید اجرا کرد— تقریباً هفته‌ای یک اجرا. این کثرت اجراها مسئله‌ی سرعت عمل **باخ** را در تصنیف پیش می کشد. **باخ** و معاصرانش، بخاطر کثرت برنامه‌های اجرا، مجبور بودند ایده‌هاشان را بسرعت ثبت کنند ونمی توانستند در انتظار حلول «الهام» دست روی دست بگذارند. نظام فکری موسیقی آن زمان و فنون مطلوب هم که پایه‌ی عقلانی داشت، چنین انتظاری را اقتضا نمی کرد. آهنگساز باروک در این چارچوب سنت گرایی بود که همه‌ی قراردادها را با آغوش باز می پذیرفت.

نماد سازی

مثلاً مجموعه‌ای از گونه‌های ملودی وجود داشت که معادل صنایع بدیعی در ادبیات بود. بکار بردن نمادهای تصویری ارتباط بسیار نزدیکی با این گونه‌های ملودی دارد و نمادها پا به پای کلام پیش می روند. این نمادهای تصویری فقط در ارتباط با کلام بکار برده می شوند— در موسیقی آوایی و پرلودهای کرال، که کلام در ذهن شنونده نقش می بندد، تصویرسازی حتی وقتی که بصورت یک نظریه‌ی جا افتاده در نیامده باشد به یک غریزه‌ی موسیقایی اساسی می ماند و لزوماً ساختی بیانی دارد. البته این شگرد می تواند حالت انتزاعی تری بخود بگیرد، چنانچه در مورد نمادسازی با اعداد می بینیم. این پدیده در آثار **باخ** آنقدر به کرات مشاهده می شود که نمی توان نادیده‌اش انگاشت. نماد سازی اعداد گاهی تصویری ست؛ در «پاسیون حضرت متی» یازده بار تکرار سؤال «خدایا، آیا این منم؟» از زبان هر یک از حواریون وفادار به عیسی عقلانی ست. اما کار جست‌وجوی چنین نمادهایی در موسیقی **باخ** خیلی هم ساده نیست. تقریباً هر شماره‌ای را می توان «نمادین» خواند. (شماره‌های ۳، ٦، ۷، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱٤ و ٤۱ فقط چند نمونه‌اند). هر مضربی از این شماره‌ها هم به خودی خود نمادین خواهد بود. در نتیجه، اعداد نمادین را همه‌جا می توان یافت، اما مضحک است که بخواهیم

صفحه‌ای از متن اصلی «هدیه‌ی موسیقی» (قسمت فلوت «آندانته» و آغاز «آلگرو»ی دوم سونات شماره‌ی۷.



برای هر یک از اعداد معنایی بیابیم.

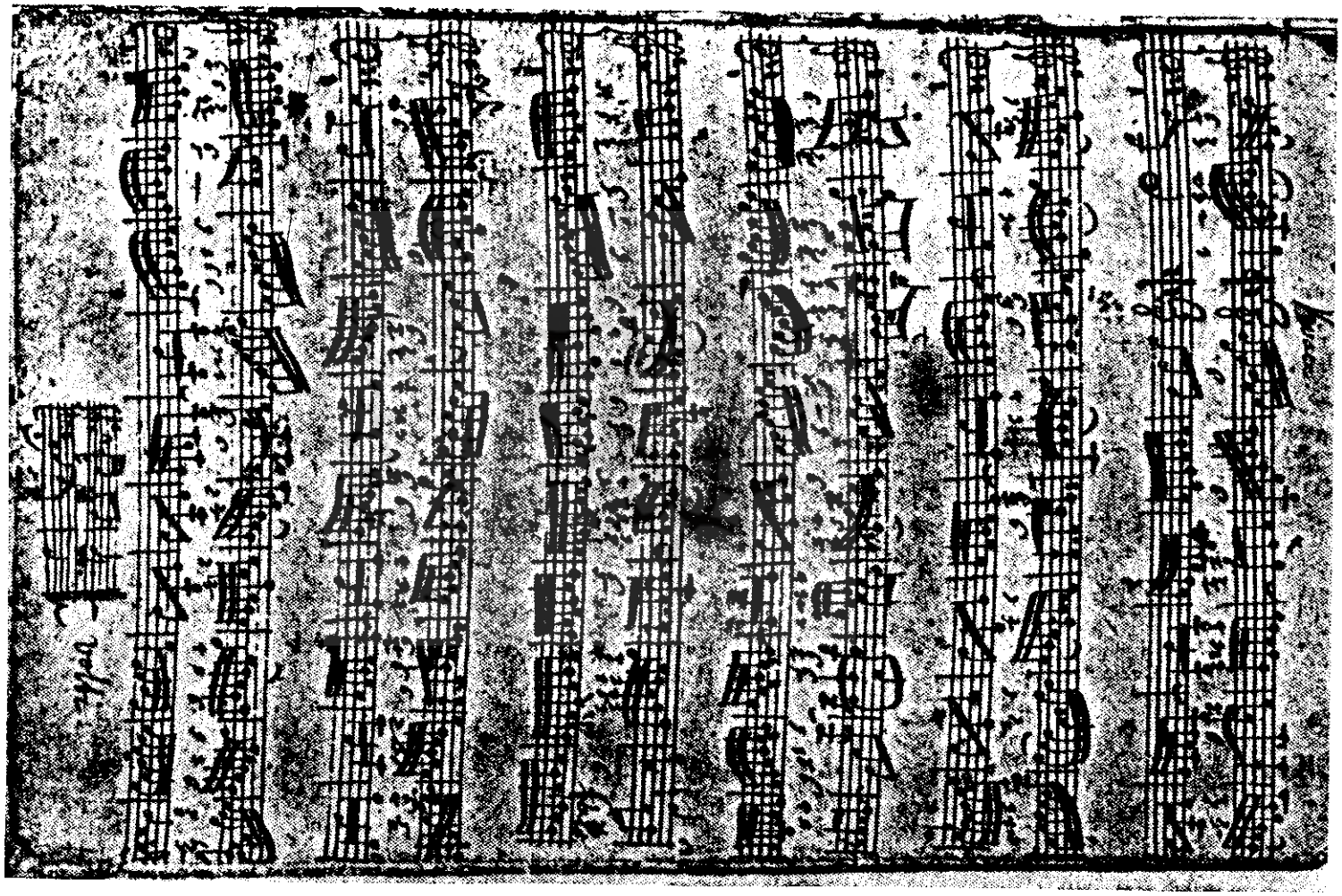
آهنگساز باروک، گذشته از گونه های ملودی، کلیشه های مشابهی برای بکار بردن تم های مختلف در قطعات کامل دم دست داشت، و از این روست که بنظر می رسد آریاها و قسمت های کریک کانتات بصورت «اتوماتیک» به هم پیوسته اند. این واقعیت ما را به یاد این گفته ی معصومانه ی **باخ** می اندازد که «من مجبور بودم سخت کار کنم، و هر کس که به این شدت کار کند، به همین روز می افتد.» این حرف تأییدی ست بر این که همه چیز در «صنعت» موسیقی یاددادنی و یادگرفتنی ست. ولی با اینهمه، هیچیک از آهنگسازان آن دوره، به استثنای **هندل** (که تازه این استثناء هم قابل بحث است) به گرد دستاوردهای **باخ** نرسید و این نشان می دهد که عملکرد «مکانیکی» مرسوم آنقدرها هم «اتوماتیک» نبوده، بلکه با چیز دیگری، که همانا دستمایه ی هنری یا ذوق باشد، بارور می شده. «ذوق» که در فرهنگ سده ی هژدهم موهبتی بوده است قابل ستایش و تکریم، در واقع تلفیقی ست از استعداد، تخیل، تیز بینی، نیروی قضاوت، مهارت و تجربه. و همه ی این چیزها نه یاددادنی ست و نه یادگرفتنی.

باخ در نتیجه ی فعالیت شدیدی که در سه ساله ی اول اقامتش در «لایپسیگ»، در جهت اجرای کانتات داشت، آنقدر موسیقی کلیسایی ساخته بود که برای مراسم هفتگی یکشنبه و مراسم روزهای متبرک آینده تأمین بود. پس از ۱۷۲۶، توجهش به برنامه های دیگر معطوف شد. در ۱۷۲۹ «پاسیون حضرت متی» را اجرا کرد— اثری که در نیمه ی دهه ی ۱۷۳۰ توجه تازه ای نسبت به آثار آوایی برانگیخت. «پاسیون سن مارک»، که اینک مفقود شده، در ۱۷۳۱ و «اوراتوریوی کریسمس» شماره ی ۲۴۸ در ۱۷۳۴ و «اوراتوریوی معراج» در ۱۷۳۵ اجرا شدند.

مشغله های بی ربط

باخ علاوه بر وظایفی که بنام سر پرست موسیقی داشت، مدیر مدرسه ی کلیسای «سن توماس» هم بود. او از زیر این کار دوم غالباً در می رفت و بدون مرخصی به هوای نواختن یا آزمودن ارگ غیبت می کرد. بدون شک، این شغل های فرعی را تا اندازه ای به این دلیل پذیرفته بود که به پول نیاز داشت. در ۱۷۳۰ از این بابت که درآمدش کمتر از آن بوده که انتظار داشته گله کرده است (گفته است مراسم تدفین به اندازه ی کافی برگزار نمی شود)؛ و پیداست که این مشغله های جانبی برکار اصلی اش اثر سوء داشت. اختلاف میان **باخ** و مخدومینش از همینجا آغاز شد. از یک طرف پندار اولیه ی **باخ** از حق الزحمه ها و امتیازهایی که شغل اصلی اش داشت— بخصوص با توجه به مسئولیت هایی که در دانشگاه کلیسای «پائولین» «لایپسیگ» به عهده اش بود— با انجمن شهر و ارگ نواز دانشگاه، **یوهان گوتلیب گوریز**، در تضاد بود. از طرف دیگر، **باخ** از نظر مخدومینش همچنان سومین فرد ذی صلاح برای احراز این شغل بشمار می رفت— پس از **تلمان** و **گراپنر**. از این گذشته، مقامات بالا اصرار داشتند که پسرانی فاقد استعداد موسیقی به گروه موسیقی کلیسا پذیرفته شوند، و این

سونات و یولن سل ماژور (دستنویس باخ).



امر کار **باخ** را برای تشکیل دادن گروه‌های یکدست برای کلیساها دشوار می کرد؛ و همچنین پول کافی برای نگه‌داشتن ارکسترهای خوب خرج نمی کردند. ناخرسندی ناشی از این شرایط تا سال ۱۷۳۰ صورت جدی پیدا کرده بود. **یوهان ماتیاس گسنر**، کشیش جدید، که **باخ** را می ستود و از «وایمار» با **باخ** سابقه‌ی دوستی داشت، کدورت‌ها راموقتاً برطرف کرد؛ اما او فقط تا ۱۷۳٤ آنجا ماند و پس از او **یوهان آگوست ارنستی** آمد— مردجوانی باعقاید تازه که یکی از آنها این بود که موسیقی کاری‌ست فقط برای سرگرمی و وقت گذرانی. در ژوئیه‌ی ۱۷۳٦ مناقشه بالا گرفت و به صورت اختلاف برسر حق **باخ** برای تعیین جانشین درآمد. از بخت نیک **باخ**، در نوامبر ۱۷۳٦، فرماندار «ساکسونی» بعنوان آهنگساز استخدامش کرد، به این ترتیب، پس از چندی تأخیر، **باخ** توانست دوستانش را در دادگاه به انجام یک بررسی رسمی ترغیب کند و این اختلاف در ۱۷۳۸ حل شد. جزئیات نتیجه و حکم دادگاه مشخص نیست. اما از این پس **باخ** همانطور که می خواست عمل می کرد.

قطعاتِ سازی

باخ در ۱۷۲٦، پس از اجرای کانتات‌های متعدد، به انتشار «پارتیتا»های پیانو بصورت مستقل پرداخت و مجموعه‌ی پارتیتاهایش‌را در ۱۷۳۱ منتشر کرد و شاید به این قصد که فراسوی «لایپسیگ» آوازه‌ای بهم بزند و شغل مناسبتری در جای دیگری بیاید. دومین قسمت این مجموعه که شامل «کنسرتو به سبک ایتالیایی» و «اوورتور فرانسوی در سی مینور» بود، در ۱۷۳۵ و سومین قسمت، شامل «مس ارگ» و «پرلود و فوگ سن آن در می بمول ماژور» (شماره‌ی ۵۵۲)، در ۱۷۳۹ منتشر شد. از ۱۷۲۹ تا ۱۷۳٦ **باخ** سر پرست افتخاری‌موسیقی «و یسنفلس» بود و از ۱۷۲۹ تا ۱۷۳۷ و دو باره از ۱۷۳۹ تا یکی دو سال بعد گروه موسیقی «لایپسیگ»رارهبری می کرد. در این کنسرت‌ها چند تا از کنسرتوهای اولیه‌اش، از جمله کنسرتوهای هار پسیکوردش را، اجرا کرد و به این ترتیب یکی از اولین آهنگسازان بلکه اولین آهنگساز تاریخ کنسرتو برای سازهای شستی دار و ارکستر شناخته شد و یکی از اولین کسانی بود که در موسیقی مجلسی نقش عمده‌ای به هار پسیکورد داد. این فقط دو تا از چندین و چند موردی‌ست که نشان می دهد **باخ**، که اصولاً آهنگسازی محافظه کار و سنت گرا بود، بدعتگزار برجسته‌ای هم شمرده می شد.

در حدود سال ۱۷۳۳، **باخ** به افتخار فرماندار «ساکسونی» و خانواده‌اش کانتات‌هایی اجرا کرد و پیدا بود که مقدمات احراز شغلی را که در ۱۷۳٦ به او دادند فراهم می کرد؛ بسیاری از این قطعات غیرمذهبی با کلام کتاب مقدس دو باره تنظیم شدند و در «اوراتوریوی کریسمس» بکار رفتند. قسمت «کری و گلوریا» از «مس در سی مینور» هم، که در ۱۷۳۳ نوشته شده بود، به فرماندار تقدیم شد، اما مابقی «مس» تا آخرین سالهای زندگی **باخ** تصنیف نشد. **باخ** در سفرهایی که به «درسدن» کرد، توجه **گراف هرمان کارل فن کیسرلینگ**، فرستاده‌ی روسی را به خود جلب کرده بود و او ساختن «واریاسیون‌های گلدبرگ» را به **باخ** سفارش

داد. این واریاسیون‌ها در حوالی سال ۱۷۴۲ بعنوان قسمت چهارم «مجموعه‌ی آثار پیانو» منتشر شد و دفتر دوم «چهل و هشت‌تایی ها» هم بنظر می رسد که در همین زمان تألیف شده باشد. علاوه بر این، چند کانتات نوشت، چند تا ازقطعات ارگش را بازنویسی کرد و در ۱۷۴۶ یا پس از آن قطعه‌ی موسوم به «پرلودهای کرال شوبلر» را منتشر کرد.

سال های بازپسین

در مه ۱۷۴۷، به هوای دیدار پسرش— **امانوئل**— به «پتسدام» سفر کرد و در حضور **فردریک دوم**، پادشاه پروس، برنامه اجرا کرد. در ژوئیه روی تمی که پادشاه ارائه داد بداهه نوازی کرد. در ژوئن به «انجمن علوم موسیقی» که شاگرد سابقش **لورنتس کریستوف میسلر** تأسیس کرده بود، پیوست. دستنویس واریاسیون هایی روی قطعه‌ی کرال «از فراز آسمان به زمین می آیم» را به انجمن داد و بعداً آن را منتشر ساخت.

ازآخرین بیماری **باخ** اطلاعات ناچیزی در دست است. این بیماری چندین ماه ادامه داشت و نگذاشت «هنر فوگ» را به پایان ببرد. پس از دو عمل جراحی ناموفق چشم، که **جان تیلور**، حقه‌باز دوره گرد انگلیسی، روی او انجام داد بنیه‌اش رو به ضعف گذاشت، ودر ۲۸ ژوئیه‌ی ۱۷۵۰ در «لایپسیگ» در گذشت. مخدومینش با خیال راحت، جانشینی برای او تعیین کردند. **برگوماستر استیگلیتز** گفت «مدرسه‌ی کلیسا رهبر گروه کر می خواهد، نه سرپرست موسیقی— البته این شخص باید از موسیقی سررشته داشته باشد.» **آناماگدالنا**

ارگ کلیسای «گروت» در هارلم (هلند).

نقش حکاکی شده‌ی کلیسای سن توماس– لایپسیگ یوهان سباستیان باخ از سال ۱۷۲۳ تا زمان مرگش رهبر گروه خوانندگان این کلیسا بود. باخ علاوه بر آهنگسازی و رهبری درمراسم کلیسا در مدرسه‌ی این کلیسا تدریس هم می کرد.

بدجوری تنها ماند. ناپسری هایش بنا به عللی، کمکی به او نکردند و پسرهای خودش بیشتر از آن جوان بودند که بتوانند کاری برای او بکنند. او هم در ۲۷ فوریه‌ی ۱۷۶۰ درگذشت و تشییع جنازه‌ی فقیرانه‌ای برایش برگزار کردند.

«هنر فوگ» به همان صورت ناتمام در ۱۷۵۱ منتشر شد. اقبال اندکی به آن شد و در سال ۱۷۵۲، **فردریک ویلهلم مارپورگ**، موسیقی دان مشهور برلین، مقدمه‌ی ستایش آمیزی برای آن نوشت و آن را دوباره منتشر کرد. با وجود تلاش **مارپورگ** و تمجید **یوهان ماتهسون**، منتقد و آهنگساز با نفوذ هامبورگی از **باخ**، تا سال ۱۷۵۶ تنها سی نسخه از این اثر به فروش رفت و در این سال **امانوئل باخ** کلیشه‌ها را درمعرض فروش گذاشت. تا آنجا که می دانیم، این کلیشه‌ها به ثمن بخس به فروش رفته‌اند.

امانوئل باخ و یوهان فردریک آگریکولا، ارگ نواز و آهنگساز و شاگرد **یوهان سباستیان**، یادنامه‌ای نوشتند و **میسلر** هم چند سطری به نوشته‌ی آنها افزود و این مطلب را در نشریه‌ی انجمنش چاپ کرد (۱۷۵٤). این یادنامه هرچند کامل و دقیق نیست، بعنوان منبع دست اول اطلاعات، اهمیت خیلی زیادی دارد.

باخ از قرار معلوم شوهر و پدر خوبی بوده است. در واقع، او پدر بیست فرزند بود که تنها ده‌تاشان به سنین بلوغ رسیدند. شواهدی از قناعت و صرفه‌جویی او در دست است واین هم رویه‌ی لازمی بود، چون زندگی او هیچوقت از سطح متوسط بالاتر نبود و از مهمان‌نوازی هم خیلی خوشش می آمد. او که در زمانه‌ای زندگی می کرد که مردم اشتغال به کار موسیقی را درشأن «آقایان» نمی دانستند، گاهی مجبور می شد به دفاع از حقوق خودش بعنوان موسیقی دان و انسان برخیزد، اما در نهایت توفیقی نیافت. هیچ مخدوم دلسوزی با **باخ** مسئله‌ای نداشت و میانه‌ی او با همکاران و زیردست هاش همیشه خوب و دوستانه بود. آموزگار خوبی هم بود و از روزهای «مولهاوزن» به بعد همیشه شاگرد داشت.

تا پنجاه سالی پس از مرگ **باخ**، موسیقی او

مهجور بود. و طبیعی هم بود. در روزگار **هایدن** و **موتسارت**، هیچکس نمی توانست به آهنگسازی که حتی در زمان حیات خودش قدیمی شمرده می شد علاقه‌ی زیادی داشته باشد— بویژه از این رو که موسیقی اش در دسترس نبود، و نیمی از آن (کانتات های کلیسایی) بزودی، به دنبال دگرگونی در تفکر مذهبی، بی فایده قلمداد شد.

در عین حال، موسیقی دانان او اخر سده‌ی هژدهم نه بکلی از موسیقی **باخ** بی خبر بودند و نه از تأثیر پذیری از او برکنار. دین **امانوئل باخ** به پدرش بسیار زیاد بود و **باخ** تأثیر عمیق و مشخصی بر **هایدن**، **موتسارت** و **بتهوون** گذاشت.

پس از ۱۸۰۰، احیای موسیقی **باخ** آغاز شد. **یوهان نیکلائوس فورکل**— نویسنده‌ی آلمانی— در ۱۸۰۲ «زندگی و آثار باخ» را منتشر کرد و در چاپ مجموعه‌ی آثار **باخ** با ناشران— «هوفمایستر» و «کوهنل»— مشاوره و همکاری می کرد. کار چاپ این مجموعه که در ۱۸۰۱ آغاز شده بود با شروع عملیات **ناپلئون** متوقف ماند. با اینهمه در ۱۸۲۹، منتخبی از موسیقی برای سازهای شستی دار به دست آمد، ولی از آثار آوایی تک وتوکی منتشر شده بود. در همین سال، **ادوارد دِورینت**، موسیقی دان آلمانی، و **فلیکس مندلسون** با اجرای «پاسیون حضرت متی» گام بعدی را برای شناساندن **باخ** برداشتند. این پاسیون و «پاسیون حضرت یوحنا» هردو در ۱۸۳۰ منتشر شدند و بدنبال آنها «مس درسی مینور» منتشر شد (۱۸۴۵—۱۸۳۲). «پیترز»، ناشر لایپسیگ، در ۱۸۳۷ دست به انتشار مجموعه‌ی کاملی از قطعات «پیانو» و آثار ارکستری زد. کارهای ارگ هم بعداً چاپ شد— از ۱۸۴۴ تا ۱۸۵۲.

در صدمین سالگرد مرگ **باخ**— ۱۸۵۰— به تشویق **روبرت شومان**، «انجمن باخ» با هدف انتشار مجموعه‌ی آثار او تأسیس شد. تا سال ۱۹۰۰، همه‌ی آثار شناخته شده‌ی **باخ** منتشر شده بود و «انجمن جدید باخ» بجای «انجمن باخ» شروع به کار کرد و تا به امروز هم به فعالیت های خود— تشکیل جشنواره و انتشار آثار باخ— ادامه می دهد. نشریه‌ی عمده‌ی این انجمن، «سالنامه‌ی باخ» است که از سال ۱۹۰۴ تا به حال منتشر می شده. تا سال ۱۹۵۰، معایب چاپهای «انجمن باخ» کاملاً روشن شده بود و «بنیاد باخ» با دو دفتر مرکزی در «گوتینگن» (آلمان غربی) و «لایپسیگ»، تأسیس شد تا ویرایش جدید و صحیحی از آثار **باخ** فراهم کند. این مجموعه‌ی جدید شامل ۴۸ مجلد بود.

احیای هنر **باخ**، که از سال ۱۸۰۰ میلادی آغاز شد، یکی از اولین نمونه های چشمگیر تلاش در راه ادای دین به موسیقی کهن بشمار می رفت و منبع الهام و الگویی به دست می داد برای آثاری که در آینده به همین سیاق ساخته می شدند. زندگینامه ها و بررسی های بسیاری درباره‌ی هنر **باخ** در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم نوشته شد که از آن میان باید از کتاب بزرگ «یوهان سباستیان باخ» (در دو جلد— چاپ «لایپسیک»— ۱۸۷۳ و ۱۸۷۰) نوشته‌ی موسیقی شناس آلمانی— **فیلیپ اسپیتا**— نام برد که نه تنها به زندگی وآثار **باخ** می پردازد، بلکه زمینه‌ی تاریخی زمان **باخ** را نیز به تفصیل مورد بررسی قرار می دهد.