

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 ABSTRACT

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

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



بیان مفهوم کلام با تغییرات هارمونی در کرال‌های یوهان سباستین باخ

منصور حبیب‌دوست^۱

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

* نویسنده مسئول: habibdoost.muse@gmail.com

اطلاعات مقاله	چکیده
پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳ دوره ۲، شماره ۲، صفحات ۵۶-۳۹ تاریخ دریافت: ۱۷ شهریور ۱۴۰۳ تاریخ بازنگری: ۷ مهر ۱۴۰۳ تاریخ پذیرش: ۱۸ مهر ۱۴۰۳ تاریخ انتشار: ۱۸ مهر ۱۴۰۳ مقاله پژوهشی کلیدواژه‌ها: کرال، سرود مسیحی، یوهان سباستین باخ، هارمونی، بیان مفهوم	کرال، سرود مسیحی به زبان آلمانی برای گروه آوازی است که به دنبال اصلاحات پروتستانی شکل گرفت تا بتواند ارتباط واضح و قابل فهم با کلام دینی را برای شنوندگان به همراه آورد. در حالی که کرال‌های اولیه تک‌صدایی بودند اما از دوره 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 به سمت آکوردهای موردنظر پیش رود و انواع مختلفی از حالت موسیقی را ایجاد کند. موضوع قابل توجه این است که کرال‌های باخ عموماً کمتر از یک دقیقه به طول می‌کشند ولی در اکثر آنها تغییرات هارمونی چه از نظر پی‌آبی آکوردها و چه از نظر مدولاسیون نسبتاً عجیب و زیاد هستند؛ یعنی درحالی که به نظر 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 به تبع آن تغییر حالت موسیقی نسبتاً زیاد است و گاهی حتی بدون توجیه به نظر می‌آید؟ البته پاسخ می‌تواند در عنوان کرال‌ها و به خصوص کلام همراه با موسیقی باشد؛ چراکه کرال از ابتدا تا انتهای خود عموماً بدون سکوت مشخص و با ادای کلمات همراه است، درحالی که با هدف ارتباط واضح و قابل فهم با کلام دینی شکل گرفته است. پس این مفهوم کلام است که تغییرات هارمونی و به تبع آن تغییر قابل توجه حالت موسیقی را به بار می‌آورد. بر این اساس با روش تحلیل تعداد مشخصی از کرال‌های باخ که در مجموعه آثار او از ۲۵۰ تا ۴۳۸ شماره‌گذاری شده‌اند و استخراج نکات جالب توجه از همراهی هارمونی با کلام، می‌توان به نتیجه پژوهش دست یافت و مشخص کرد که تغییرات هارمونی در کرال‌های باخ عموماً در ارتباط با مفهوم کلام است؛ در حقیقت این نتیجه به دست می‌آید که باخ در کرال‌های خود، برای بیان مفهوم خاص و قابل توجه 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)، ۵۶-۳۹. 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 بنیان این اصلاحات مذهبی، آیین باید بر ارتباط مستقیم و بی‌واسطه فرد با خدا تأکید داشته و بر استفاده از زبان خود او برای کلامی واضح و قابل فهم استوار باشد. در این راستا لوتر جمع‌آوری مجموعه‌ای از کرال‌ها به زبان آلمانی را در پیش گرفت که سه مجموعه اول از آنها در سال ۱۵۲۴ یعنی دوره رنسانس به چاپ رسید. این کرال‌ها ابتدا به صورت سرود تک‌صدایی خوانده می‌شدند و برای اینکه افراد راحت‌تر بتوانند آنها را اجرا کنند، عموماً برای هر هجای متن یک نت به کار می‌رفت که سرایش و به یاد سپردن آن آسان بود. از طرف دیگر، این کرال‌ها عموماً بر اساس ملودی‌های شناخته شده 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 به سختی 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 به صورت اجرای تعدادی از نت‌ها روی یک هجای مصوت بودند به تزیین واژه هاله‌لویاش^۵ در آوازهای گریگوری برمی‌گشتند و شور و شغف معنوی را نشان می‌دادند (Koechlin, 2007, Vol. 1, 157). سپس لازم بود تا اوج و حسیض 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 دوره گرد 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 ارتباط دادن کلام و عناصر موسیقی از اولین نمونه‌های کرال همواره مورد توجه بوده است.

کرال تک‌صدایی از دوره باروک به بعد به عنوان ملودی ثابت^۷ در بالاترین صدا از یک قطعه چهارصدایی به کار رفت که با استفاده از بافت هارمونی ساخته می‌شد. در حقیقت کرال در دوره باروک عموماً همان کرال اولیه بود که قبلاً به صورت تک‌صدایی خوانده می‌شد ولی حالا در بالاترین صدا از یک قطعه چهارصدایی قرار می‌گرفت. با این حال 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 دوره باروک به تدریج از یک گونه موسیقی نسبتاً مردمی که صرفاً در جهت اهداف کلیسای پروتستان بود، به سمت نوعی از موسیقی هنری با پیچیدگی‌های ساختاری رفت (Ibid, 2001)؛ بر این اساس کرال‌های جدید نیاز به روش سازماندهی جدید برای ارتباط دادن کلام و عناصر موسیقی داشت که بررسی آن

در قالب نقش هارمونی به عنوان مهم ترین ابزار بیانی، موضوع جالب توجه و مسئله مورد بحث در کرال های باخ به عنوان آهنگساز شاخص در دوره باروک است که در ادامه به آن پرداخته خواهد شد.

مبانی نظری

۱. چستی کرال

کرال در برداشت عام، به هر سرود شامل چهار خط صدایی برای گروه آوازی یا گُر مختلط زن و مرد اشاره دارد که عموماً بدون سکوت و به صورت جریانی از کلام عموماً مذهبی است (Spasbin, 2010, 250). اگرچه خوانندگان کرال عموماً در هر لحظه واژه های یکسان از یک متن ثابت را می خوانند تا کلام مذهبی به صورت واضح درک شود اما از لحاظ ساختاری، هر کرال حول یک ملودی اصلی در بالاترین خط صدایی یعنی سوپرانو شکل می گیرد که اغلب از حافظه تاریخی و مذهبی به دست آمده (Ibid, 308)، هرچند ممکن است مثلاً از لحاظ ریتم دچار تغییرات اندکی شده باشد تا به خوبی در میزان بندی جای گیرد یا آن گونه که در کرال های باخ دیده می شود، دچار تغییرات مدال شده باشد تا بهتر بتواند در قالب هارمونی خاصی سازمان یابد. این ملودی اصلی گاهی ملودی ثابت هم نامیده می شود 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 مجموعه موسیقایی با هدف تقویت نکات نهفته در موعظه پیشوای روحانی و برای گروه آوازی، تک خوان، ارگ نواز و ارکستر کوچک ساخته می شد (Kamien, 2004, 268) و به نظر می رسد که یک کرال به دلیل طول زمانی کوتاه و حدوداً یک دقیقه ای، اصولاً بخشی از این مجموعه موسیقایی طولانی تر بوده است؛ از این رو مثلاً تعدادی از کرال های باخ که در میان آثار او از ۲۵۰ تا ۴۳۸ شماره گذاری شده اند^{۱۰}، عموماً آنهایی هستند که در میان کانتات های او جای نمی گیرند و به صورت تکی باقی مانده اند؛ انتشار آنها شامل ۱۸۸ کرال در سال ۱۸۹۲ توسط انجمن باخ^{۱۱} صورت گرفت. از نظر این انجمن نیازی نبود تا کرال های موجود در کانتات ها به صورت جدا شماره گذاری و منتشر شوند که ناشران بعدی هم این نکته را در نظر گرفتند (Sanford Terry, 2009, X-XII). این ۱۸۸ کرال به صورت بستری مناسب برای بررسی ارتباط مفهوم کلام با تغییرات هارمونی باقی می ماند چرا که هر کدام بدون یک زمینه موسیقایی مانند کانتات هستند و تنها از لحاظ عناصر سازنده خود قابل درک و تفسیر هستند و از این رو مبنای پژوهش در این مقاله قرار گرفته اند.

اگرچه فرم های موسیقایی مختلفی از اوایل دوره باروک به وجود آمدند که حاصل تکامل دستاوردهای آهنگسازان دوره های قبل بودند، اما فرم کرال چه از نظر طول عبارت های چندضربی تا چندمیزانی و چه در کلیت خود کاملاً مبتنی بر کلام است (Sartorius, 2004)؛ مثلاً در بسیاری از کرال ها، تکرار یک یا چند عبارت در قالب دو نیم ساختار A و B فرم AB را می سازد، به طوری که اگرچه فرم قدیمی تر AB همراه با اصطلاح دا کاپو^{۱۲} به معنی از آغاز، در این دوره به صورت فرم ABA در می آید و شاخص می شود (Kamien, 2004, 233)، اما روند موعظه گرانه کلام یک کرال

نمی‌توانست بازگشت موسیقی به آغاز در قالب فرم ABA را بپذیرد چون با تکامل یافتن معنای متن و رسیدن به نتیجه 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 توجه خاص به تأکیدات ضرب اول و سوم میزان (Marshall, 1970, 205) به‌خوبی نشان می‌دهد که ساختار ریتم و تأکیدات موسیقی کرال مبتنی بر عبارت‌های کلام شکل می‌گیرد نه الگوی میزان و عناصر مهم فرم موسیقی در دوره 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 این حال 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 پیوسته کرشنده 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 قابل بحث در موسیقی باخ است و باید توجه داشت که این صفت بیشتر به‌دلیل ساختارهای تکرارشونده و درهم‌تنیده موسیقی او است. برای تجسم این‌گونه ساختارها می‌توان از مفهوم ریزساخت‌های مبتنی بر تکرار موتیف استفاده کرد که خود سازنده ساخت‌های میانی منجر به ابرساخت‌های تکرارشونده می‌شوند. در حقیقت ماهیت ریاضی‌وار، صفت گفتمان موسیقی باخ است تا جایی‌که به‌نظر می‌رسد به‌دلیل توجه بیش از حد به آن، آثاری بغرنج به‌ازای نابودی احساس ساخته است (Burrows, 2011, 115).

موسیقی باخ در دوره 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 مورد مطالعه 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، گنجینه عظیم کرال‌هایی را احیاء کردند که نیرو و حیات فرهنگ آلمان را شکل می‌دادند؛ از این رهگذر کرال‌های باخ مورد توجه بسیار قرار گرفت (Paso, 1985) و ظرفیت‌های موسیقایی آن در بیان مفهوم کلام، جایگاه او را به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین آهنگسازان دوره باروک تقویت کرد.

اما نکته موردتوجه در تحلیل آثار باخ این است که شاید به‌علت کم‌بودن اطلاعات از زندگی شخصی و فاصله 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 زمینه زیبایی‌شناسی برمی‌گردد (Ibid, 288). اما هر دوی آنها آثار هنری را مبتنی بر نگاه هم‌زمانی^{۱۶} و بدون توجه 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 به همراه داشته است که به عنوان 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، علاوه بر رسیاتیف 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؛ به طوری که یگانگی حالت قطعۀ موسیقی به عنوان شاخص موسیقی باروک بیش از هر چیز با پیوستگی و یکنواختی ریتم، ملودی و هارمونی به دست می‌آمد اما در کرال به دلیل تقابل مفاهیم متن در ارتباط با دوگانۀ تقابلی خدا و شیطان، چنین یکنواختی بی‌معنی بود. از این رو 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 اورتوریوی کریسمس، ملودی حضرت مریم (ع) قبلاً در ملودی لالایی برای هرکول شنیده شده بود (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 این رو کرال‌های باخ مانند بسیاری از دیگر آثارش با تکنیک آهنگسازی برتر خود از کرال‌های آهنگسازان آن زمان مانند گراپینر^{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 به گونه‌ای است که به نظر می‌رسد او در قالب ساخت کرال چهارصدایی به دنبال آموزش قواعد آهنگسازی به شاگردانش نیز بوده است؛ تا جایی که مثلاً در یک تحقیق برای ساخت برنامهٔ نرم‌افزاری تولید کرال به سبک باخ، حدود ۳۵۰ قاعدۀ تولید کرال استخراج شده است (Ebcioğlu, 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 به سمت هارمونی مناسب براند. این قاعده در کنار سایر قواعد نوشتن کرال، به عنوان 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 کتابچه آوازهای مذهبی لایپزیک^{۲۲} پذیرفته شده بودند؛ 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 شده بودند درحالی‌که خود باخ آنها را روی چهار خط حامل و برای گروه آوازی می‌نوشت. در مجموعه دیگری شامل ۹۶ کرال که در سال ۱۷۸۴ توسط برایتکوف^{۲۳} منتشر شد، کارل فیلیپ امانوئل تصدیق کرد که این مجموعه از اشتباهات گذشته میرا 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 از جمله کرال‌ها را با بررسی و تحقیق بسیار شماره‌گذاری و چاپ کرد (Paso, 1985). این درحالی است که در زمان حیات او تنها مجموعه اندکی از آثارش چاپ شده (Brockway and Weinstock, 1972, 28) و بقیه به‌صورت دست‌نویس‌های پراکنده باقی مانده بودند.

منظور اینکه برای بررسی کرال‌های باخ باید به مفهوم 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 واژه متن اصیل^{۲۵} هم مطرح می‌شود که منظور از آن نسخه‌ای از یک قطعه 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 به سال ۱۸۵۰ که توسط پیتر^{۲۶} انجام شده نیز موردنظر بوده است. کلمات کرال‌ها در این نسخه، چاپ دوباره انتشارهای قبلی نیست بلکه بر اساس دست‌نویس‌های باخ و یا دیگر دست‌نویس‌های معتبر پایه‌ریزی شده است (Sanford Terry, 2009, IX). از این‌رو اصالت مجموعه کرال‌های باخ بارها تأیید شده و با اطمینان می‌توان اهمیت کلام و ارتباط آن با تغییرات هارمونی که موضوع مقاله حاضر است را در آنها بررسی کرد.

پیشینه پژوهش

نزدیک‌ترین موضوع در ارتباط با مقاله 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 دوره 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 به نظر می‌رسد در بسیاری موارد چنین روایتی با حس امروزی عموماً درک نمی‌شود و چگونگی توالی آن از میان رفته است تا جایی که 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 بیان‌گرانه قابل توجهی 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 به عنوان فیگوری برای به تصویر کشیدن مرگ، جهان دیگر، ارواح و یا یک فاجعه به کار می‌رفتند (Long, 2003) و مهم اینکه برای شنوندگان آن دوره مفهومی قابل درک بودند. یا هندل^{۳۷} برای تأکید بر مفهوم متن، جریان موسیقی با بافت کنترپوان را به پی‌آبی آکوردها در بافت هارمونی تبدیل می‌کرد (Kamien, 2004, 284-285) که در حقیقت فیگوری برای آگاهی دادن به شنوندگان بود تا توجه 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 به سوی خدا فریاد برآوردن» را در خود دارد، ملودی به صورتی متناسب در فواصل بالارونده پیش رود یا اینکه احساس درد و غم در کلام، با حرکت بغرنج کروماتیک به خصوص کروماتیک پایین‌رونده در محدوده فاصله چهارم به صدا در آید (Long, 2003). حتی میزان‌نما یکی از مواردی است که باخ گاهی آن را به عنوان نوعی فیگور به کار می‌برد؛ مثلاً میزان‌نمای سه‌چهار (۳/۴) موردی نادر در کرال‌های او است و عموماً تحسین و شادی بسیار قابل توجه را بیان می‌کند (Broyles, 1968, 79) چرا که عدد سه مفهوم تثلیث مقدس یگانه در باور مسیحیت را به همراه 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 نشان دادن ایمان خود به مسیح به ۴۳ نت معادل واژه اعتقاد^{۳۸} نیاز داشت یا در برخی از آثار برای امضای حروف اول اسم خود^{۳۹} 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 قراردادهای و الگوهای عددی بیان می‌کند و باخ با کاربرد آنها سعی داشت تا موسیقی خود را به صورت تقلیدی از آفرینش مقدس خداوند به گوش برساند (Long, 2003).

تقلید که مبحثی قدیمی در شناخت فلسفه ساخت آثار هنری است و در این زمینه گاهی با واژه بازنمایی^{۴۰} به آن اشاره می‌شود، سه کلیدواژه 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 به وجود می‌آید و جهان درون است. در سطحی دیگر باز نمود 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 این حال دریافت متأخر از بازنمایی، آن را تنها یک نسخه برداری از جهان بیرون یا حقیقت نمی‌داند و از این رو در مقابل آرای فلاسفه قدیم قرار دارد؛ مثلاً اگرچه زیبایی‌شناسی هنر باروک مبتنی بر چنین نسخه برداری است اما به نظر گادامر^{۳۱} تجربه هنر خود نوعی تجربه اصیل حقیقت است و حتی می‌تواند به دریافت بهتر حقیقت دنیای بیرون یاری رساند (Grondin, 2003, 5). به نظر او هنر از فرایند ساخت سازنده آن جدا است و حقیقت هنر بدون توجه به جهان بیرون و دورن درک می‌شود (Gadamer, 110, 2006). بر این اساس موسیقی باخ اگرچه تقلیدی از آفرینش مقدس خداوند یا دنیای بیرون است اما در عین حال می‌تواند همچون بیان حقیقی مفاهیمی مانند نیایش باشد که نمود فیزیکی در دنیای بیرون ندارند و به عنوان حقیقتی اصیل به گوش می‌رسند.

روش پژوهش

این مقاله بستر پژوهشی و تحلیلی دارد و بر اساس بررسی انجام گرفته توسط نگارنده روی کرال‌های باخ که در مجموعه آثار او از ۲۵۰ تا ۴۳۸ شماره گذاری شده‌اند، به نتایج جدیدی می‌رسد. بر این اساس ضمن معرفی ویژگی آثار باخ به صورت کلی و به صورت جزئی در زمینه کرال‌ها، پیشینه پژوهش راجع به بیان مفهوم کلام در موسیقی با هدف تحلیلی و به منظور نزدیک ساختن 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، به طوری که اکثر تحلیل‌ها از کرال‌های باخ به صورت ساختارگرا هستند و صرفاً به مطالعه پی‌آبی آکوردی و چگونگی تنالیت و مدولاسیون پرداخته‌اند که نشان از صفت ریاضی وار موسیقی او است.

از جنبه پژوهشی، نگارنده با جستجوی گسترده و موردی در مجموعه کرال‌های پیش گفته، نمونه‌هایی با کاربرد خاص هارمونی در جهت بیان مفهوم کلام را یافته است که متناسب با حجم مقاله، برخی از آنها به عنوان نمونه در اینجا ارائه می‌شوند تا موضوع مورد نظر مشخص شود. چنین جست و جویی بافت موسیقی و هارمونی کرال را به خصوص 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

نظریه پردازان موسیقی باروک تغییرات هارمونی را به عنوان نوعی فیگور موسیقایی در نظر داشتند و از آن برای تفسیر موسیقایی کلام بهره می‌بردند؛ مثلاً تغییر مداوم تنالیت، 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 شفاف بودن کلام دینی است، آکوردها و پی‌آیی آنها را به عنوان پایه 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 شده بود، بهره می‌برد (Broyles, 1968, 67-78). به این ترتیب در عین حال که از حافظه تاریخی یا بار معنایی نهفته در آوازهای قدیمی برای تفسیر مفهوم متن استفاده می‌کرد، هارمونی خاص خود را برای بیان بهتر آن به کار می‌گرفت.

پیچیدگی هارمونی ویژگی بسیاری از کرال‌های باخ است که عموماً تقابل موجود در کلام را مطرح می‌سازد در حالی که مفهوم تعامل موجود در کلام، با سادگی هارمونی بیان می‌شود. همچنین خوبی با حرکت رو به بالای هارمونی همراه است در حالی که بدی با عکس آن. ترس و تشویش مرگ در برداشت کلی آن با کادانس‌های نامتعارف در هارمونی به گوش می‌رسد و مفهوم صلیب شدن در دیدگاه مسیحیت، به صورت 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 به بار می‌آورد. سنکوپ تدریجی در ریتم آکوردها شوق یا گاهی ضعف را نشان می‌دهد و حرکت از هارمونی پیچیده به ساده ممکن است مفهوم رخت برپستن 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 جالب توجهی دارند و تا حدی نسبت به یکدیگر کیفیت کنترپوان نشان می‌دهند. باخ با چنین تضادی، امکان هدایت هارمونی به سمت 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 به جهت بیان مفهوم کلام به سمت وسوی مورد نظر برانند. با این توضیحات، در ادامه نمونه‌هایی از تغییرات هارمونی در کرال‌ها معرفی می‌شوند که با هدف بیان مفهوم کلام به کار رفته‌اند. لازم به ذکر است که علامت فرماتا در کرال‌های باخ می‌تواند معادل دولاخت در استفاده معمول باشد (Sanford Terry, 2009, i) و یک وقفه بین عبارت‌ها همراه با مجالی برای نفس‌گیری خوانندگان را نشان می‌دهد.

۲. نمونه تفسیر بدبختی در مقابل نیایش



شکل ۱. 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 - 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 به صورت ناگهانی از تنالیتۀ لا مینور به سمت سل ماژور می‌رود و از فضای گرفتۀ مینور به فضای باز ماژور تبدیل می‌شود که با حرکت از واژۀ بدبختی^{۳۳} به سوی 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 به سمت گام ماژور با حالت موسیقی شادی‌آور همراه می‌شود و نمونه‌های برعکس آن هم با کاربردی متقابل، در کرال‌های باخ به کار رفته است.

۳. نمونه 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، - و می‌گوید: می‌خواهم به شادی تحمل کنم»^{۳۴}. بررسی هارمونی نشان می‌دهد که روی واژه مرگ^{۳۵} و در اشاره به مرگ حضرت عیسی (ع) در باور مسیحیت، فاصله سوم بزرگ به جای کوچک در آکورد درجه اول گام مینور می‌آید که در هارمونی با عنوان سوم پیکاردی نامیده می‌شود. در حقیقت با اینکه در آنجا تنالیتیه ر مینور است اما عبارت روی آکورد ر مائور توقف می‌کند. این شاد شدن فضای موسیقی که حاصل احساس آکورد ر مائور است، با عبارت بعدی و شادی حاصل از تحمل صلیب توسط حضرت عیسی (ع)، در تنالیتیه مائور ادامه می‌یابد. چنین استفاده‌ای از فاصله سوم بزرگ سابقه‌ای قابل توجه 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 علیه باور عمومی و عادی از یک مفهوم بر می‌خیزد؛ یعنی مثلاً درحالی که در اینجا انتظار می‌رود تا مرگ موجب ناراحتی باشد اما برعکس آن احساس می‌شود چرا که مرگ حضرت عیسی (ع) در باور مسیحیت نهایتاً شادی‌آور است (Broyles, 1968, 75).

۴. نمونه 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 قابل درک نیستند. در اینجا نمونه جالب توجهی از بیان مفهوم کلام مشاهده می‌شود. در حقیقت متن آلمانی کرال^{۳۶} به آسانی قابل درک و طبیعتاً قابل ترجمه نیست و در انطباقی که با کتابچه معتبر مذهبی سنفورد تری به زبان انگلیسی^{۳۷} هم صورت گرفت، مشخص شد که متن انگلیسی نیز دارای چنین ابهامی است و از این رو تنها با استنباط کلی متن می‌توان رسیدن از التهاب به آرامش را درک کرد. در اینجا برای ایجاد خشنودی حاصل از آرامش پس از آشفته‌گی حاصل از التهاب، با تغییر تنالیتۀ دور از لا مینور به سل مینور که با ریتم تندی نسبت به کل کرال صورت می‌گیرد و همچنین افزایش شمارت‌های کروماتیک ملاحظه می‌شود. این کروماتیسیم که به خوبی خود را در قالب هارمونی و تغییر تنالیتۀ تا صرفاً یک حرکت ملودی به گوش می‌رساند (Broyles, 1968, 81)، موجب افزایش آشفته‌گی می‌شود اما با توقف روی آکورد آخرین آرام می‌گیرد. لازم به اشاره است که چنین تغییر تنالیتۀ با اختلاف چندین علامت تغییردهنده بین گام‌ها از لا مینور به سل مینور در مجموعه کرال‌های باخ نسبتاً نادر و بسیار قابل توجه است.

۵. نمونه 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 مجموعه کرال‌ها، از پی‌آیی سه‌آکورد با خصلت دومینانته 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 به صورت نوعی حرکت پله‌ای سریع احساس می‌شود، نمودی از مفهوم تغییر یافتن پله‌ای در حرکت به سمت خدا تا رسیدن به آن است و مرحله‌ای بودن تکامل روحی و پذیرش تغییرات قابل توجه آن را به صورت آشکار به گوش می‌رساند.

۶. نمونه 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 ازمهم‌گسیختگی می‌شود. او به‌صورتی نادر و بسیار قابل‌توجه در مجموعه کرال‌ها، یعنی با تغییر بافت موسیقی از هارمونی به کنترپوان، ورود تدریجی خط‌های صدایی روی واژه 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 ازمهم‌گسیختگی حاصل از لحظه مرگ قرار دهد که با جداسدن خط‌های صدایی کنترپوان مشابهت دارد.

نتیجه‌گیری

باخ در کرال‌های خود علاوه‌بر استفاده از روش‌های رایج در دوره 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 تنالیت^{۴۱} 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 مجموعه 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 کلمه مجاور در متن شنیده می‌شود و این تغییرات قابل‌توجه 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 تنالیت 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 Moshtag, 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>