صفحات ۵ - ۱۶
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۴، شماره ۴، زمستان ۱۳۹۸

اقناعِ سخنورانه در موسیقی یوهان سباستین باخ
با نگاهی بر پرلود سوییت شماره‌ی ۳ ویُلن‌سِل در دو ماژور BWV 1009

ایمان فخر*

عضو هیئت علمی گروه نوازندگی ساز جهانی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر، کرج، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۶/۱۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۶/۱۰/۲۰)

چکیده

مقایسه‌ی موسیقی با زبان از دیرباز امری معمول بوده است. در دوران رنسانس و با رشد انسان‌گرایی، موسیقی نه تنها به صورت دانشی ریاضی بلکه به عنوان علمی در ارتباط با کلام و انتقال مفاهیم و معانی نیز مورد توجه قرار گرفت. این مهم عاملی شد تا در گذر زمان، پیوند عمیقی بین موسیقی و فنِ سخنوری (رتوریک) ایجاد شود. در این میان آهنگسازان آلمانی، جهت استفاده از قدرت اقناعیِ نهفته در فن رتوریک اصول ساختاری، فیگورها و تزئینات رتوریکی را در فرآیند آفرینش یک اثر موسیقی به کار بستند. یوهان سباستین باخ نیز به پیروی از سنت آهنگسازی موسیقی باروک براساس اصول و قواعد رتوریک آثار فراوانی به رشته‌ی تحریر درآورد. بنابراین، برای دست یافتن به فهم و تفسیری عمیق از موسیقی وی، نمی‌توان شناسایی جنبه‌های رتوریکی بکار رفته در آثار او را نادیده گرفت. مطالعه‌ی توصیفی- تحلیلی حاضر پس از بررسی تاریخی و تبیین ارتباط موسیقی با رتوریک، کاربرد اصول رتوریک در موسیقی را شرح می‌دهد. سپس به بررسی پرلودِ دو ماژور BWV 1009، از منظر اصول رتوریک پرداخته و نشان می‌دهد که باخ چگونه با به خدمت گرفتن عناصر موسیقی مانند سکوت، فواصل، هارمونی و غیره و استفاده‌ی مناسب از وسایل اقناعی در ساختاری رتوریکی، در پی تأثیر بر شنونده و اقناع وی بوده است.

واژه‌های کلیدی

باخ، رتوریک، عناصر موسیقی، تفسیر.

*تلفن: ۰۹۱۲۵۴۳۶۹۳۵، نمابر: ۳۲۵۱۱۰۱۳-۰۲۶، E-mail: i.fakhr@art.ac.ir.

مقدمه

با رشد نگرش انسان‌گرایی در دوران رنسانس، توجه به علوم کلامی و قواعد زبانی به اوج رسید و تأثیری همه جانبه بر تمام حوزه‌های علمی و هنری نهاد. در این دوران، سُنت موسیقایی رنسانس و باروک اروپایی نیز در پی راهی برای بیان مؤثر و تفسیر متن از طریق موسیقی بود؛ این مهم زمینه‌سازِ پیوندی عمیق بین موسیقی و فن سخنوری (رتوریک[۱]) گشت. در حقیقت موسیقی‌دانان تمایل داشتند در راستای اقناع مخاطب و همچنین تأثیرگذاری بر شنونده، از قدرت نهفته در فن رتوریک بهره‌مند گردند. در سراسر اروپا رسالات فراوانی در قرون شانزدهم تا هجدهم میلادی در مورد کاربرد اصول رتوریک در موسیقی به رشته تحریر درآمد، اما این تئوریسین‌های آلمانی بودند که توانستند نظامی منسجم و کاربردی در این راستا ارائه‌کنند. آهنگسازان آلمانی که در پی آفرینش ساختاری مستحکم و شیوا در متن اثر بودند، ساختار و همچنین استعاره‌ها و فیگورهای رتوریکی[۲] را در ساخت آثار موسیقایی به خدمت گرفتند (Bartel, 1997, 67-68). در حقیقت از منظر تاریخ، ریشه‌ی پیدایش فُرم در موسیقی نیز به استفاده از ساختار و اصول رتوریک در موسیقی بازمی‌گردد (Christensen, 2006, 859-870).

موسیقی باروک در عصر روشنگری نادیده گرفته شد و در دوران رمانتیک، خوانش نادرستی از آن صورت‌گرفت. به این دلیل موسیقی‌دانان قرن بیستم، درصدد فهم و رمزگشایی دوباره‌ی آثار خلق شده در دوران باروک برآمدند. در این راستا، برای دست یافتن به فهم و تفسیری عمیق، بازشناسی ساختارها و ترکیبات متنِ موسیقی این دوره و ریشه یابی تاریخی و معنایی آن‌ها مورد توجه قرار گرفت؛ مطالعات فراوانی، وجود ساختارهای رتوریکی و همچنین استفاده از فیگورهای موسیقایی-رتوریکی را در موسیقی آوازی و سازی دوران باروک تأیید می‌نماید (نک: Butler, 1977, 49; Benitez, 1987, 3).

یوهان سباستین باخ[۳] نیز به عنوان قله‌ای بی بدیل در آهنگسازی دوران باروک، با بهره بردن از قواعد فن رتوریک شاهکارهای فراوانی آفرید. شواهد تاریخی، تسلط باخ بر فن رتوریک را نمایان و کاربرد آن را در موسیقی وی آشکار می‌سازد. برای نمونه، پروفسور دانشگاه لایپزیک در فن رتوریک، یوهان آبراهام برین‌باوم[۴]، به استادی باخ در فنِ رتوریک اشاره نموده و موسیقی وی را بسیار تأثیرگذار و منطبق با اصول رتوریک می‌داند (Eggebrecht, 1970, 269). از این رو، جهت درک و تفسیر عمیق موسیقی باخ، نمی‌توان از شناخت جنبه‌های رتوریکیِ آثار او چشم پوشید. مطالعه‌ی حاضر، ابتدا به بررسی ارتباط تاریخی موسیقی و رتوریک می‌پردازد، سپس با نگاهی اجمالی به اصول رتوریک، کاربرد این اصول را در آفرینشِ موسیقی توضیح می‌دهد. در ادامه پرلود از سوییت شماره‌ی ۳ ویُلن‌سِل BWV 1009 اثر یوهان سباستین باخ، به عنوان نمونه‌ای موردی از آثار باخ برگزیده و به شناسایی ساختمان رتوریکیِ این اثر پرداخته شده است. مطالعه‌ی حاضر با رویکردی توصیفی-تحلیلی در پی پاسخ به این پرسش است که یوهان سباستین باخ چگونه عناصر بنیادین موسیقی مانند؛ متر، ریتم، سکوت، فواصل، هارمونی و غیره را در خدمت ساخت سازه‌ای رتوریکی قرار داده تا بتواند بر شنونده تأثیر و با استفاده از وسایل اقناعیِ رتوریک، بر اقناع مخاطب فائق آید؟

موسیقی و رتوریک؛ جُستاری تاریخی

رتوریک فنِ گفتار و نوشتار موثر است؛ فن تأثیر کلام و اقناع مخاطب (Merriam-Webster, 2004, 1069). رتوریک و موسیقی، جزء هفت علم اصلی در نظام آموزشی قرون وسطا بودند. این علوم از دیدگاه اندیشمند رومی بوئِتوس[۵] به دو گروه علوم کلامی تِریویُم[۶] و علوم عددی کوادریویُم[۷] تقسیم می‌شد. تِریویُم شامل علوم سه‌گانه‌ی دستورزبان، منطق و رتوریک بود؛ این علوم به تبین فرآیند انتقال و درک مفاهیم از طریق نوشتار و گفتار می‌پرداخت. کوادریویُم شامل علوم چهارگانه‌ی حساب، هندسه، موسیقی و نجوم می‌شد؛ این علوم در پی تعریف و درک هستی از طریق نسبت‌های عددی و ریاضی بودند. بوئتوس همانند یونانیان باستان، موسیقی را دانشی ریاضی و مرتبط با نظم هستی می‌دانست. در نگاه او موسیقی به سه دسته‌ی: موزیکا موندا[۸] (موسیقی کائنات)، موزیکا اُمانا[۹] (موسیقی انسان)، موزیکا اینسترومِنتالیست[۱۰] (موسیقی آوازی و سازی) تقسیم می‌شد. در حقیقت این دیدگاه برخاسته از باور انعکاسِ هماهنگی عالم کبیر[۱۱] در عالم صغیر[۱۲] بود (Bartel, 1997, 11-12).

در دوران رنسانس و با شروع جُنبش انسان‌گرایی، دیدگاه بوئِتوس رو به افول نهاد و جای خود را به رویکردی جدید داد؛ موسیقیِ کائنات و انسان‌ها در دسته‌ی موزیکا تِئوریکا[۱۳] (دانش عددی و کشف نسبت‌ها) و موسیقی آوازی و سازی در دسته‌ی موزیکا پرَکتیکا[۱۴] (آهنگسازی و اجرا) جای گرفت. همچنین، با انتشار نوشته‌های اندیشمندان رومی مانند سیسِرو[۱۵] و کوئین‌تیلیان[۱۶] ارتباط موسیقی و رتوریک و قدرت هر دو در مُنقلب ساختن احساسات شنونده[۱۷] مورد توجه قرار گرفت (Albrecht, 1978, 13-16). کوئین‌تیلیان در رساله‌ی *ساختمان خطابه*[۱۸]، به تأثیر زیر و بمی صدای سخنران در برانگیختن احساسات شنونده اشاره می‌نماید. وی پس از بیان ابعاد مختلف موضوع، آموختن موسیقی را برای خطیب بسیار مفید می‌داند (Quintilianus, 1920,

I:165-177)؛ بیان این نظریات، فتح بابی در زمینه‌ی رشد ارتباط موسیقی با رتوریک شد.

در بررسی تاریخی این ارتباط، نمی‌توان نقش مؤثرِ اندیشمند عصر رنسانس، مارتین لوتر[۱۹] را نادیده گرفت. لوتر که موسیقی را هدیه‌ای الهی می‌دانست، با الهام از دکترینِ اتوس[۲۰] یونانی، موسیقی را موهبتی برای تربیت و تهذیب انسان معرفی نمود؛ در دیدگاه وی، موسیقی نوعی موعظه بود، به خصوص اگر با متنی مذهبی آمیخته می‌شد؛ موسیقی با ایجاد هماهنگی، آرامش و رضایت قلبی، روح انسان را پذیرای کلام پروردگار می‌ساخت. از این رو، موسیقی در خدمت بیان و بازآفرینی مفاهیم متون مذهبی و افزایش اثر این مفاهیم بر مخاطب قرار گرفت. این نگرش، سبب متمایل شدن موسیقی به علوم تِریویُم در نظام آموزشی لوتر[۲۱] گشت (Bartel, 1997, 3-9).

انتقال مؤثر کلام پروردگار و مفاهیم انجیل، از بنیان‌های اساسیِ آموزه‌هایِ لوتر بود و در دیدگاه لوتر، این امر با درگیر نمودن عقل و احساس مخاطب میسر می‌گشت؛ از این رو، موسیقی‌دانانِ مکتبِ لوتر در پی برانگیختن احساسات مخاطب، بازآفرینی مفاهیم متن، تفسیر و انتقال تأثیرات نهفته‌ی متن و بیان عظمت کلام پروردگار از طریق موسیقی بودند. آن‌ها از یک سو، همانند کشیشان این مکتب، به فکر استفاده از ساختارهای رتوریکی افتادند و از سویی دیگر، برای شیوایی و احساس برانگیزی اثر خود، از فیگورهای موسیقایی-رتوریکی بهره گرفتند (Ibid., 9). همچنین، آن‌ها تحت تأثیر جُنبش ایتالیایی سِکُندا پِرَکتیکا[۲۲] به تکمیل مهارت‌های‌شان در این زمینه پرداختند (Butt, 1990, 10) هرچند که، سُنت لوتری متفاوت با رویکردهای این جُنبش، در پی درهم آمیختن دو نگرش کلامی و عددی موسیقی بود (Bartel, 1997, 74). درحقیقت دیدگاه لوتر، منجر به شکل‌گیری مفهوم جدیدِ موزیکا پُئتیکا[۲۳] میان دو مفهوم موزیکا تِئوریکا و موزیکا پِرَکتیکا گشت؛ این رهیافت نوین، پیوندی عمیق میان نگرش‌های هستی‌شناسانه‌ی موسیقی با آهنگسازی به وجود آورد (Ibid., 18-19) و به تبیین فرآیند ساخت موسیقی و آموزش آن براساس اصول رتوریک می‌پرداخت (Ibid., 74).

همان‌گونه که از نظر گذشت، خاستگاه استفاده از اصول رتوریک در موسیقی، آهنگسازی بر مبنای متن بود. بسیاری از رسالات نگارش شده در باب موزیکا پُئتیکا، در پی یافتن راهی برای بیان تمام جزئیات و کُنش‌های نهفته در متن بوند، اما با مورد توجه قرار گرفتن موسیقی سازی در قرون هفدهم و هجدهم این نگرش تعدیل شد و نویسندگانی چون مَته‌سِن[۲۴]، شای‌بِه[۲۵] و فورکِل[۲۶] وظیفه‌ی موسیقی را بیانِ کلی مفاهیم متن دانسته و توجه ویژه‌ای به کاربرد اصول رتوریک در ساخت موسیقیِ سازی نشان دادند (Ibid., 24).

اصول و قواعد رتوریک در خطابه و موسیقی

در یونان باستان، از خطابه در شوراها و محافل سیاسی، مراسمات و دادگاه‌ها استفاده می‌شد. در آن دوران، همه شهروندان در اداره‌ی حکومت مردمی آتن و برخی شهرهای دیگر حق و تکلیف یکسانی داشتند و تصمیم در مورد اداره‌ی امور شهرها از طریق برپاشدن شوراهای مردمی انجام می‌شد. هر شهروندی در شورا حق سخن‌گفتن و به تَبع آن نیاز به مهارت سخنرانی داشت. همچنین، ایرادِ خطابه در مراسم‌های مختلف، در ستایش و یا نکوهش شخص و یا موضوعی، از سنت‌های معمول بود (Freese, 1926, 34). در دادگاه نیز، در مواردی که ستمی به شخصی روا یا از فردی شکایت شده بود، خود آن شخص برای احقاق حق، درصدد متقاعدکردن هیأت منصفه برمی‌آمد. در خطابه‌ی قضایی، اصحاب دعوا مدت زمان اندکی در اختیار داشتند تا مدعای خود را در سخنرانی‌هایی رسمی بیان و هیأت منصفه را متقاعد نمایند که فردی مورد اعتماد هستند. جهت صدور احکامی دل‌خواه، آن‌ها باید هیأت منصفه را به صحت آنچه می‌گویند قانع و در آنان حالتی برانگیزند که سخنانشان را پذیرا باشند. ارسطو[۲۷] که فن رتوریک را توانایی یافتن عناصرِ بالقوه اقناع‌کننده در هر موضوع می‌دانست (Ibid, 15)، این سه مفهوم را به عنوان سه وسیله‌ی اقناعی معرفی کرده و هدف از خطابه را اعم از شورای، رسمی و قضایی، اقناع مستمعان و کسب اطمینان از به دست آوردن نتایج مورد نظر می‌داند. از نظر وی، اقناع حاصل از سه چیز است: حقیقت و اعتبار منطقیِ ادعای محل استدلال؛ توفیق گوینده در ایجاد اعتماد و تأثیر کلام وی به آن دلیل؛ و برانگیختن احساسات مخاطب به قصد قبول دعوی (Ibid, 17). خطابه‌دانان امروز این سه وسیله‌ی اقناعی را، با برداشتی مفهومی از تعابیر ارسطو (Ibid., 451-463)، لوگُس[۲۸]، اِتوس[۲۹] و پاتُس[۳۰] می‌گویند. لوگُس در پی اقامه‌ی دلیل و اقناعِ منطقی و یا نمایاندن حقیقتِ دعوی است. اِتوس نمایان‌گر خصیصه اخلاقی فرد است؛ اقناع از این طریق هنگامی حاصل می‌شود که گفتار چنان باشد که سخنگو را درخور اعتماد کند و در نهایت، پاتُس به برانگیختن احساس در شنونده اشاره دارد؛ در این مورد، اقناع از طریق تهیج احساسات و برانگیختن انفعالات نفسانی حاصل می‌گردد (Kennedy, 1991, i-ix).

اندیشمندان یونانی به تدریج اصول و قواعدی را برای فنِ رتوریک تهیه و تنظیم نمودند. در قرون بعد از میلاد مسیح، این میراث ارزشمند یونانی، توسط دانشمندان رومی چون سیسِرو و کوئین‌تیلیان، مورد توجه قرار گرفت و به غنای آن افزوده شد (Bartel, 1997, 64-65).

از دیدگاه سیسِرو و کوئین‌تیلیان، آفرینشِ یک خطابه بر پنج مرحله بنیادی استوار است: اینونتیو[۳۱]، دیسپوزیتیو[۳۲]، اِلوکوتیو[۳۳]، مِموراتیو[۳۴] و پُرونونتُایتسیو[۳۵] یا اکسیو[۳۶] (Quintilianus, 1920, III:382; Cicero, 1949, 18). سه مرحله‌ی ابتدایی، به انتخاب موضوع و چگونگی تعمیم آن[۳۷]، چیدمان لغات، به کارگیری زبان تمثیلی و استفاده از صنایع و آرایه‌های ادبی لازم[۳۸] می‌پردازد. دو مرحله‌ی آخر، در مورد تسلط خطیب، حفظ خطابه و همچنین صحتِ انتقال مفاهیم به مخاطب است (Albrecht, 1978, 51; Bartel, 1997, 66).

مرحله‌ی اولِ فرآیند شکل‌گیری سخنرانی، اینونتیو، بر تعیین موضوع متمرکز و به میزان خلاقیت سخنران وابسته است، البته

سیاهه‌ای متداول موسوم به لُچی تُپیچی[۳۹] نیز به انتخاب موضوع و روش بحث به خطیب یاری می‌رساند. این سیاهه، حاوی طبقه‌بندی منطقی از حوزه‌های مختلف بحث بود که با مراجعه به آن، موضوعی مناسب استخراج و یا مناسب بودن ایده‌ای خلاق سنجید می‌شد (Buelow,1966,161-176). کوئین‌تیلیان در کتاب پنجم از *رساله‌ی ساختمان خطابه*، حوزه‌های متفاوتی از بحث[۴۰] را مطرح می‌نماید؛ برای نمونه، بحث در مورد نمادها[۴۱]، بحث در مورد تضاد دو مفهوم[۴۲]، بحث با استفاده از مثال[۴۳]، بحث در حوزه‌ی جوهر و ذات[۴۴] و تشریح کنش‌ها نسبت به موقعیت زمانی و مکانی[۴۵]، از جمله حوزه‌های طرح شده‌اند (Quintilianus, 1920, V:212-253).

پس از انتخاب موضوع و یا خلق ایده‌ای بدیع، نوبت به طراحی بدنه‌ی اصلی خطابه و گسترش مواد بحث، در مرحله‌ی دیسپوزیتیو می‌رسد. این طراحی، معمولاً به شش بخش درونی قابل تقسیم است[۴۶]: اِکسوردیوم[۴۷] (مقدمه)، ناراتیو[۴۸] (بیان و توضیح موضوع)، پُروپوزیتیو[۴۹] (بیان فرضیه و بحث پیرامون نکات آن)، کُنفیرماتیو[۵۰] (اثبات فرضیه و حمایت از بحث)، کُنفوتاتیو[۵۱] (ابطال و رد ایده‌های مخالف)، پِرورایتسیو[۵۲] (جمع‌بندی و نتیجه‌گیری) (Bartel, 1997, 67; Gorman,1991, 34). البته حضور تمامی بخش‌ها همیشگی نیست و گاهی اوقات، بسته به شرایط، امکان حذف برخی از آن‌ها وجود دارد (Gorman,1991, 25).

بخش اول، اِکسوردیوم، مقدمه‌ی خطابه است؛ خطیب در این بخش با هدف برانگیختن احساس مخاطب (پاتُس) از فیگورهای رتوریکی و یا صنایع بدیعِ ادبی یاری می‌گیرد (Donnelly,1912, 204-207). طول مقدمه به طبیعت و نوع بحث بستگی دارد و در خاتمه باید با نرمی و سهولت به بخش بعدی متصل گردد (Quintilianus, 1920, IV:40-47). در بسیاری مواقع پس از ایراد مقدمه در اِکسوردیوم، در بخشِ ناراتیو به بیان مسئله و توضیح پیرامون آن پرداخته می‌شود و سخنران از طریق بیان واضح و منطقی حقایق (لوگُس)، در پی اقناع مخاطب برمی‌آید (Ibid., IV:72). هرچند خطیب در این بخش منطق مخاطب را هدف قرار داده است، اما در دیدگاه کوئین‌تیلیان، بهتر است اندکی احساسات شنونده (پاتُس) نیز برانگیخته شود (Ibid., IV:112). از نظر ارسطو این بخش می‌تواند با هدف تأئید اخلاقی خطیب و یا حقیقتِ موضوع بحث (اِتوس) در ابتدای بخش‌های مختلف یک خطابه نیز ظاهر شود (Freese, 1926, 443-451). در بخش پُروپوزیتیو، فرضیات بحث مطرح و نکاتی پیرامون آن بیان می‌شود (Quintilianus, 1920, III: 514). همان‌گونه که از نظر ارسطو، پیش از آوردن هر برهان، نیاز به قیاس خطابی (استنتاج) و یا مثال (استقراء) احساس می‌شود (Freese, 1926, 19-21)، این بخش نیز مخاطب را برای شنیدن برهان و اثبات در ادامه‌ی خطابه آماده می‌نماید. بخش کُنفیرماتیو، از مهم‌ترین قسمت‌های یک خطابه است؛ در این بخش پس از طرح دلایل و برهان‌ها، فرضیات از طُرق منطقی (لوگُس) به اثبات می‌رسند (Quintilianus, 1920, IV:156; Cicero,1942, 336). از سویی دیگر در بخش کُنفوتاتیو، خطیب در دفاع از مفروضات بحث بر فرضیات مخالف خط بطلان می‌کشد (Cicero, 1949, 122). ارسطو، ابطال و رد ایده‌های مخالف را جزئی جدایی‌ناپذیر از مسیر اقناع مخاطب و جزئی از بدنه‌ی اثبات می‌داند (Freese, 1926, 427). انتهای خطابه هنگام جمع‌بندی است؛ خطیب در بخشِ پِروراتسیو، دو وظیفه‌ی مهم برعهده دارد: تأکید بر موضوع[۵۳] و تکرار رئوس مطالب[۵۴]. برای تأکید بر مفروضات و باورهای مطروحه، تهیج احساسات مخاطب لازم است. در این راستا، خطیب از کلامی استعاره‌گونه، کلماتِ پرطَمطراق و جملات مزین به صنایع ادبی یاری می‌گیرد (Quintilianus, 1920, VI:390; Cicero, 1942, 350-351). همچنین احیای مطالب طرح شده، در ذهن شنونده، نیاز به جمع‌بندی و تکرار نتایج حاصل از بحث دارد. تهیج خشم مخاطب علیه نظرات مخالف، حمله به ایده‌های معارض و در انتها برانگیختن حس هم‌دردی مخاطب (پاتُس) از روش‌های معمول در این بخش است (Cicero, 1949, 146-163).

طبق اهدافی که برای هر بخشِ مرحله‌ی دیسپوزیتیو ذکر شد، بخش‌های میانی خطابه، اغلب در پی اقناع منطقی (لوگُس) و بخش‌های ابتدا و انتهای خطابه بیشتر به دنبال برانگیختن احساسات مخاطب (پاتُس) هستند؛ از نظر سیسرو نیز دو بخش ابتدایی و انتهایی خطابه، برانگیزنده‌ی احساسات بوده و بخش‌های میانی، منطق شنونده را جهت اثبات دعوی هدف قرار می‌دهند (Cicero,1942, 330-333).

در مرحله‌ی سوم فرآیندِ خلق خطابه، اِلوکوتیو، شیواییِ متن از منظر چهار فضیلت مورد توجه قرارمی‌گیرد؛ چیدمان صحیح و ترکیب‌بندی یا همان صحت نَحو[۵۵]، شفافیت و وضوح[۵۶]، زبان تمثیلی و استعاره‌ای[۵۷] و تناسب فرم با محتوا[۵۸]. فیگورها و استعاره‌های رتوریکی در فضیلت سوم یعنی زبان تمثیلی و استعاره‌ای جای می‌گیرند. استعاره‌ها به صورت مجاز و تشبیه در متن ظاهرشده و فیگورهای رتوریکی جهت بیان احساس، مفهوم و یا تصویری خاص چیدمان معمول کلمات، جملات و ساختارهای متنی را برهم می‌زنند. این تمهیدات، علاوه بر اینکه وظیفه‌ی آراستن، شاخ و برگ دادن و قدرت بخشیدن به متن را دارند، به منظور تهیج احساسات مخاطب نیز به کار می‌آیند (Albrecht, 1978, 53; Bartel, 1997, 67).

دو مرحله‌ی آخر، درمورد اجرای مسلط و تأثیرگذار است. مرحله‌ی مِموراتیو مرتبط با حفظ بودن خطابه، تسلط بر ساختار متن، آشنایی با فرازها و فرودها، تکرارها و غیره است که در توفیق یک خطابه اهمیت بسزایی دارد. همچنین مرحله‌ی آخر، پُرونونتُایتسیو، در راستای انتقال صحیح مفاهیمِ سخنرانی درپی صحتِ ادای کلمات، اوج و فرود مناسب صدای خطیب و وضوحِ بیان است؛ این عوامل، تأثیری شگرف در اقناع و تهیج احساسات مخاطب دارند (Albrecht, 1978, 54; Bartel, 1997, 67). اغلب رسالاتِ رتوریک، توضیحاتی مفصل در باب سه مرحله‌ی اول اصول رتوریک دارند و به دلیل پیچیده بودن ارائه‌ی راهکار برای دو مرحله‌ی آخر، حجم اندکی را بدان اختصاص داده‌اند. در نظر اندیشمندان آلمانی، استحکام در ساختار و شیوایی متن، اهمیت شایانی داشته و انتقال مؤثر مفاهیم در الویت بعدی قرار داشت.

به تَبع آن، آهنگسازان آلمانی نیز توجه بیشتری به بنا نهادن ساختاری مستحکم و افزودن شیوایی اثر با بهره‌گیری از تزیینات موسیقایی-رتوریکی نمودند؛ بدین جهت رسالات آلمانی موزیکا پُئِتیکا بیشتر به توضیح سه مرحله‌ی اول اصول رتوریک پرداخته‌اند (Bartel, 1997, 67).

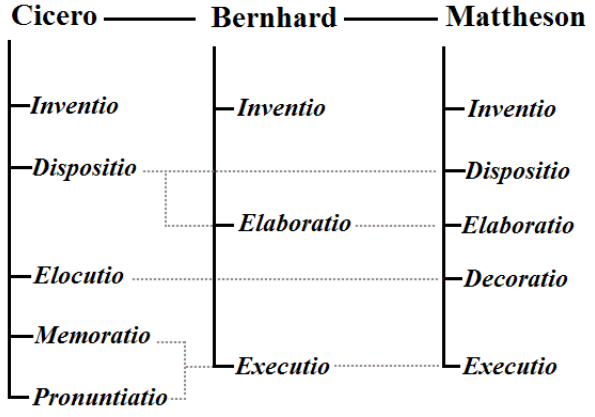
در قرن هفدهم میلادی، بسیاری از موسیقیدانان با الهام از اصول و قواعد رتوریک، در پی ارائه‌ی مُدلی برای آفرینشِ موسیقی بودند؛ برای نمونه، کریستُف بِرن‌هارد[۵۹] در فرآیند خلق یک اثر موسیقی، سه مرحله‌ی: اینونتیو، اِلَبوراتیو[۶۰] و اِگزکیوتیو[۶۱] را ضروری دانسته و این مراحل را در ارتباط با اصول رتوریک تبیین نمود. اما در نهایت، تئوریسین بزرگ قرن هجدهم، یوهان مَته‌سِن بود که توانست به کارگیری فن رتوریک در آهنگسازی را به کمال رساند. وی بر مبنای دیدگاه بِرن‌هارد و الگو گرفتن از نظرات سیسِرو، مُدلی برای آفرینشِ اثر موسیقی در پنج مرحله‌ی بنیادی اینونتیو، دیسپوزیتیو، اِلَبوراتیو، دِکوراتیو[۶۲] و اِگزکیوتیو پیشنهاد داد (Dreyfus,1996, 5-3)؛ این مدل، تمامی مراحل آفرینشِ یک اثر موسیقی را از ابتدایی‌ترین حالت تا اجرای آن ترسیم می‌نماید (تصویر۱)؛ در مدل مَته‌سِن، مراحل اینونتیو و دیسپوزیتیو مُلهم از واژگان سیسِرو است و مرحله‌ی سوم، بر مبنای واژه شناسیِ بِرن‌هارد، مرحله‌ی اِلَبوراتیو نام دارد؛ وی این مرحله را به عنوان بخشی از دیسپوزیتیو، در نظر گرفته است. در نگاه مَته‌سِن، آهنگساز در مرحله‌ی دیسپوزیتیو طراحیِ کلی اثر را به انجام رسانده و در مرحله‌ی اِلَبوراتیو، با افزودن جزئیات، این طرح را بسط می‌دهد (Harriss,1981, 478-480).

همان‌گونه که خطیب در مرحله‌ی اینونتیو درپی خلق ایده‌ای مناسب و واکاوی توانایی‌های نهفته‌ی آن برای گسترش خطابه است، آهنگساز نیز در این مرحله به دنبال آفرینش ایده‌ای موسیقایی جهت پی‌ریزی و ساخت کامل اثر است. برای این منظور، موسیقی‌دانان ترغیب شدند ابزاری مشابه سیاهه‌ی رتوریکی لُچی تُپیچی، فراهم آورند؛ در این راستا یوهان دیوید های‌نیشِن[۶۳] پیشنهاد داد تا ایده‌ها بر پایه‌ی مفاهیم، کنش‌ها و لایه‌های مختلف معنایی در متن ساخته شوند (Buelow,1966, 163-162). در واقع او با الهام از حوزه‌ی بحثِ تشریح کنش‌ها نسبت به موقعیت زمانی و مکانی، ایده‌ی موسیقی را در خدمت بیان کلمات متن، شرایطِ شخصیت‌ها، موقعیت زمانی، مکانی و غیره می‌دانست (Bartel, 1997, 78-79).

با رشد موسیقی‌سازی، نگرش‌های متفاوتی در مورد منابع خلق ایده مطرح‌گردید؛ برای نمونه، مَته‌سِن در باب خلق ایده‌های موسیقایی، سلسله موتیف‌های ملودیکی را معرفی می‌نماید که در ساخت یک خط ملودی در موسیقی‌سازی قابل استفاده‌اند (Harriss,1981, 121). وی با الهام از مفهوم رتوریکی لُچی تُپیچیِ کوئین‌تیلیان، بحث در مورد نمادها را حوزه‌ای می‌دانست که آهنگساز جهت آفرینش ایده و گسترش آن، می‌تواند با به کار بردن ابزاری چون کشش‌های زمانی مختلف، تکرار، معکوس یا قهقرایی کردن و غیره تغییراتی در نُت‌ها ایجاد نماید (Ibid., 286). همچنین حوزه‌ی بحث در مورد تضاد دو مفهوم را، استفاده از تغییرات ناگهانی متر و ریتم و یا به کاربردن نت‌های زیر و بم در تقابل با یکدیگر و بحث با استفاده از مثال را تقلید از ایده‌های آهنگسازان بزرگ تعریف می‌نماید؛ البته در حوزه‌ی تقلید متذکر می‌شود که تقلید نباید استفاده از اصل ایده باشد، بلکه خود آهنگساز باید با ایجاد تغییراتی در ایده‌ی وام گرفته‌شده، ایده‌ای جدید خلق‌کند (Ibid., 298).

پس از انتخاب ایده، آهنگساز به طراحی کلی اثر و گسترش آن می‌پردازد. در حقیقت، دیسپوزیتیو مرحله‌ی پرداخت طرح اولیه، پیش از ساخت کامل اثر و مرحله‌ی اِلَبوراتیو، تکمیل این طراحی با افزودن جزئیات و فیگورهای ساختاری است. دیدگاه مَته‌سِن در مورد اجزای درونی دیسپوزیتیو، بسیار شبیه به نظرات سیسِرو است؛ او این مرحله را به شش بخش درونی اِکسوردیوم، ناراتیو، پُروپوزیتیو، کُنفیرماتیو، کُنفوتاتیو و پِروراتیسیو تفکیک می‌نماید؛ هرچند که وی وجود تمامی این بخش‌ها را الزامی ندانسته و معتقد است که آهنگساز نباید در آن‌ها محصور گردد (Harriss,1981, 480-469). هدف اِکسوردیوم معرفی ایده، برانگیختن احساس، جلب توجه مخاطب (پاتُس) و آماده ساختن شنونده برای درک کل اثر است. نقش ناراتیو شرح بیشتر ایده، با توجه به طبیعت اثر (اِتوس) و کارکرد پُروپوزیتیو طراحی بستری برای گسترش ایده و محتوای آن است. دو بخش بعدی؛ کُنفیرماتیو و کُنفوتاتیو، با وجود تضاد ماهوی، در پی هدفی واحدند؛ تأکید و تشدید و در نهایت اثبات ایده‌ی اثر. کُنفیرماتیو از تکرارهای متنوع برای تثبیت و تقویت ایده‌ی اثر بهره می‌برد (لوگُس)، در حالی که کُنفوتاتیو با استفاده از تعلیق، کروماتیزم، سنکوپ و غیره، ایده‌هایی تغییر یافته و یا مخالفِ ایده‌ی اثر را مطرح (Butler,1977, 84-92) و تنش‌های زیادی به وجود می‌آورد؛ البته در ادامه، تمامی تنش‌ها با حل بر روی ایده‌ی اصلی رد و ابطال می‌گردند (لوگُس). درنهایت، در بخش پِروراتیسیو، قطعه با ارائه‌ی جمع‌بندی، به پایان می‌رسد؛ این بخش ممکن است حاوی نُتی پدال و یا تکرارهایی از مواد به کار رفته در اثر باشد. به طور معمول اوج قطعه در این بخش اتفاق افتاده (پاتُس) و فیگورهای کادانسی با ساختاری مستحکم ظاهر می‌گردند (Ibid., 97-99).

در نهایت، مَته‌سِن مرحله‌ی دِکوراتیو را معادل با اِلوکوتیو در دیدگاه سیسِرو دانسته و آن را مجالی برای آراستن موسیقی با



تصویر۱- مقایسه‌ی مراحل مُدل مَته‌سِن با دو دیدگاه دیگر.

استفاده از تزیینات و فیگورهای موسیقایی-رتوریکی می‌داند. به علاوه، در مرحله‌ی اِگزکیوتیو، به مجری نیز اجازه می‌دهد که براساس ذائقه و مهارت خود تزییناتی را با رعایت چارچوب اثر، در اجرا بیافزاید (Harriss, 1981, 469-480).

تحلیل پرلود سوییت شماره‌ی ۳ ویُلن‌سِل یوهان سباستین باخ، از منظر اصول و قواعد رتوریک

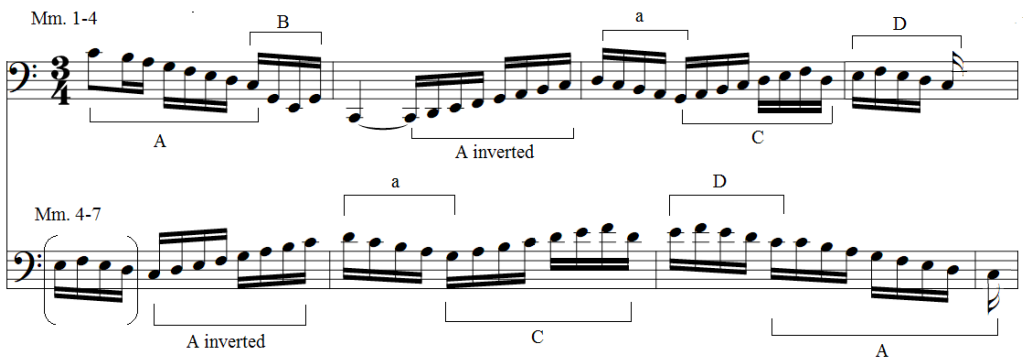
واژه‌ی لاتینِ praeludium از ریشه‌ی praeludere؛ به معنای سرآغاز است. بداهه نوازی در قالب پرلود در ابتدای اجرا، به منظور گرم و کوک شدن صدای خوانندگان و سازهای نوازندگان، در دوران باروک رواج داشت. همچنین در این دوران، نوشتن پرلود در ابتدای موومان‌های یک سوییت یا فوگ جهت آماده ساختن مخاطب با محتوای کلی اثر نیز گسترش یافت. با مد نظر قرار دادن رسالات قرن هجدهم میلادی، نقش پرلود در دوران باروک، تنظیم فضای احساسی اثر، معرفی مصالح به کار رفته در کل اثر و تثبیت تُنالیته با استفاده از پدال‌های طولانی بوده است (Bach, 1949, 431; Niedt, 1989, 142). در ادامه‌ی مطلب، به تحلیلِ ساختار رتوریکی پرلود دو ماژور از سوییت شماره‌ی ۳ ویُلن‌سِل BWV 1009، براساس دیدگاه مَته‌سِن، پرداخته خواهد شد.

مفهوم اینونِتیو در نگاه یوهان سباستین باخ تنها یافتن تِم و یا سوژه‌ای برای خلق یک اثر نبود، بلکه او در آفرینش یک تِم، همواره در پی کشف و استخراج امکانات بالقوه‌ای بود که منبع مناسبی برای ساختِ کامل اثر باشند (Dreyfus, 1996, 3). مواد ساده‌ای که در میزان‌های اول و دوم پرلود ارائه شده، پایه و اساسی مستحکم برای ساخت کامل اثر را پی‌ریزی می‌نماید؛ یک حرکت پایین‌رونده‌ی پیوسته در تُنالیته‌ی دو ماژور که در امتداد حرکتش با شکسته شدن در فواصلی آرپژگونه و تکرار نت سُل در ضرب سوم بر روی بم‌ترین نُت موومان به آرامش می‌رسد. در ادامه‌ی این حرکت سریع و پرانرژی پایین‌رونده، حرکت آرام و تدریجی بالارونده‌ای از بم‌ترین نت شکل گرفته و فرآیند آفرینش در مرحله‌ی اینونِتیو، با رسیدن به نُت دو در میزان هفتم، خاتمه می‌یابد (تصویر ۲). گویی آهنگساز درحرکت بی‌وقفه و بالارونده‌ای که از ارتعاش بم‌ترین نُت ویُلن‌سِل سرچشمه می‌گیرد، از وحدت یک نت پایه به سوی کثرتِ هارمونیک‌هایش در حرکت است. با توجه به این مهم و مد نظر قرار دادن مفاهیم متداول نمادگرایی الاهیاتی و تریلوژی مسیحی در موسیقی دوران باروک، می‌توان ایده‌ی استفاده شده در این پرلود را با بحث در حوزه‌ی جوهر و ذات، مرتبط دانست (نک: Chris-tensen, 2006, 229-233 Bartel, 1997).

نکته‌ی قابل توجه در این تِم هفت میزانی، تقارن و کمال آن است (اِتوس)؛ استفاده از الگوهای چهار میزان اول در میزان‌های ۴ تا ۶ در یک اکتاو بالاتر و تکرار اولین الگو در انتهای میزان ششم، این موضوع را آشکار می‌سازد (تصویر ۳). در انتها، بعد از فرود بر روی نُت دو (واقع در رژیستر میانی زیرترین و بم‌ترین نُت دو در دومیزان اول)، باخ تمام گستره‌ی صوتی بکار رفته در سراسر موومان را به نمایش گذاشته است.

با توجه به کارکرد پرلود و همچنین رویکردِ رتوریکی حاکم در آهنگسازی دوران باروک، می‌توان گمان‌کرد که آهنگساز با خلق این تِم، رسیدن به سه هدف بنیادی را در ذهن پرورانده است؛ تبیین

تصویر ۲- خَلق در مرحله‌ی اینونتیو.
مأخذ: (نگارنده: براساس دست‌خط آنامگدالینا باخ از پرلود سوییت شماره‌ی ۳ BWV 1009)



تصویر ۳- مقایسه‌ی الگوهای میزان‌های ۴-۱ با میزان‌های ۷-۴.

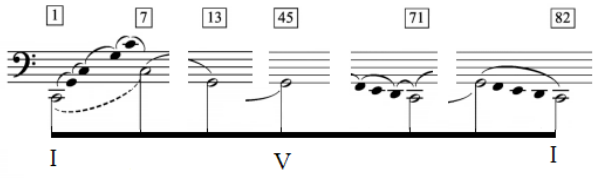
ذات و جوهر نُت دو، معرفی و تثبیت تُنالیته‌ی دو ماژور در ذهن شنونده و ارائه‌ی مواد و مصالحی برای ساخت کامل اثر[۶۴].

از مقایسه‌ی روند هارمونیک در هفت میزان اول با طرح هارمونیک کل پرلود (تصویر ۴)، می‌توان دریافت که آهنگساز در هفت میزان ابتدایی با معرفی تسلسل هارمونیک I-V7-I علاوه بر تثبیت منطقی تُنالیته در ذهن شنونده، طرح هارمونیک تمام موومان را نیز ترسیم نموده است (لوگُس). همچنین، تکرار نت سُل در ضرب سوم از میزان اول، تلمیحی به این طرح است.

با نگاهی دقیق به هفت میزان آغازین پرلود و مقایسه آن با کل موومان می‌توان نتیجه‌گرفت که این میزان‌ها، علاوه بر معرفی طرح هارمونیک، منبعی مناسب برای تأمین مواد و مصالح مورد نیاز کل موومان نیز بوده‌اند. برای نمونه، الگویی که در میزان هفتم معرفی شده و سِکوئنس‌هایش تا میزان پانزدهم ادامه یافته است، مُلهم از الگوهایِ میزان‌های دوم و سوم و سِکوئنس‌هایی که از میزان پانزدهم تا هجدهم امتداد دارند، الگویی از میزان سوم هستند. همچنین استفاده از الگوی تغییر یافته‌ی میزان اول در میزان ۷۸ و در ادامه ظهور تمام و کمال این الگو در انتهای موومان، همگی مؤید این موضوع هستند (تصویر ۵).

نشانه‌های دیگری نیز بسط و گسترش ایده‌ی اصلی را در کل موومان تأئید می‌کنند. با توجه به روَند حرکت فواصل در هفت میزان اول، دو بافت کلی حرکت‌های پیوسته و آرپژگونه قابل شناسایی است. این میزان‌ها با حرکتی پایین‌رونده، سریع و پیوسته آغاز و سپس بافت به حرکاتی آرپژوار تبدیل می‌شود، در ادامه با حرکتی بالارونده و تدریجی به بافت پیوسته بازمی‌گردند. با توجه به بافت کلی اثر و تأثیر پِدال دومینانت در میانه‌ی موومان، می‌توان دریافت که از میزان ۷ تا میزان ۴۵ بافت از حرکات پیوسته به حرکات آرپژ مانند متمایل می‌شود. در میزان ۴۵ با شروع پدال دومینانت، بافت آرپژگونه به اوج رسیده و تا میزان ۶۰ امتداد می‌یابد. از میزان۶۱، حرکات به تدریج تمایل به پیوسته شدن یافته و از میزان ۷۱ با روندی بالارونده و تدریجی بافتی پیوسته شکل می‌گیرد.

نکته قابل توجه دیگر در مقایسه هفت میزان ابتدایی با کل



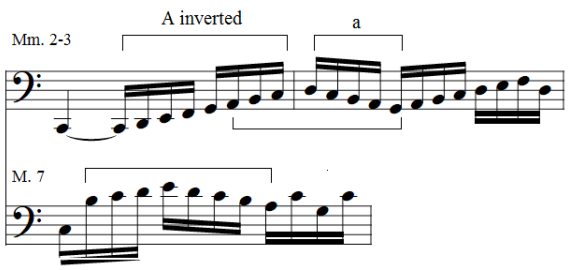
تصویر ۴- خلاصه‌ی باس و طرحِ هارمونیک پرلود.

تصویر ۵- تشابه مصالح استفاده شده در قسمت‌های مختلف موومان.

موومان، ظهور بم‌ترین نُتِ دو در قسمت‌های مختلف موومان و سپس شروع حرکتی بالارونده است. این نت پس از میزان دوم برای دومین بار در میزان ۳۷ ظاهر گشته و باز هم منشأ حرکتی بالارونده و تدریجی (تا میزان ۴۵)، با استفاده از الگوی آرپژگونه در تِم، می‌شود. همچنین، این نت برای سومین بار در میزان ۷۱ دیده می‌شود که باز هم سرچشمه‌ی حرکتی بالارونده و تدریجی است که این بار از روندی پیوسته و در اصل از الگوی معکوس شده‌ی دو میزان اول استفاده شده است. همچنین بم‌ترین نت دو در میزان‌های ۸۱ تا ۸۸ به عنوان نُتِ پدال حضور پررنگی داشته و البته این بار با ظهور کامل دو میزان ابتدایی، موومان خاتمه می‌یابد.

بعد از خلق ایده در مرحله‌ی اول، نوبت به طراحی بدنه‌ی اثر و گسترش ایده، در مرحله‌ی دیسپوزیتیو و همچنین افزودن اجزای بیشتری به ساختار اصلی، در مرحله‌ی اِلَبوراتیو می‌رسد. همان گونه که از نظر گذشت بر مبنای نظریات مَته‌سِن طراحی بدنه‌ی اثر می‌تواند شامل شش بخش درونی باشد (تصویر ۸): بخش اول، اِکسوردیوم، در میزان‌های اول ودوم ظاهر شده است؛ حرکت پرانرژی و پایین‌رونده در این میزان‌ها، در حقیقت مقدمه‌ی خطابه‌ای موسیقایی است. این سقوط، گستره‌ای دو اکتاوی را در بر گرفته و تا فرود آمدن بر روی بم‌ترین نُتِ دو ادامه می‌یابد. آهنگساز در دو ضرب اول میزانِ نخست، محدوده‌ای یک اکتاوی را با حرکت پائین‌رونده‌ی پیوسته و با استفاده از کشش‌های کوتاه‌ترِ دولاچنگ در مقابل کشش چنگ، طی‌نموده و با شکستن روند پیوسته‌ی فواصل به اندازه‌ی فاصله‌ی چهارم درست و سوم کوچک، در کمتر از یک ضرب، حرکت را ادامه می‌دهد. به نظر می‌رسد که هدف از این چیدمان، به نمایش گذاشتن سقوطی متلاطم، پرانرژی و سریع و در نهایت جلب توجه مخاطب است (پاتُس). در ادامه، با تکرار نت سُل، روند حرکت اندکی متعادل شده و در ضرب اول میزان دوم با پرشی بزرگ بر بم‌ترین نُت اثر به آرامی فرود می‌آید. بدین سان، در این بخش معرفی ایده، تُندا و حال و هوای بداهه گونه‌ی پرلود به روشنی صورت پذیرفته است.

بخش دوم، ناراتیو، در میزان‌های ۲ تا ۷ مشاهده می‌شود. این بخش، ایده‌ی اثر را به صورت واضح و بدون هیچ ابهامی معرفی می‌نماید. به علاوه، با ظهور روند I-V7-I، طرح کلان هارمونی موومان مشخص و به روشنی و با منطقی مستحکم (لوگُس) تُنالیته‌ی اثر تثبیت می‌شود. بر طبق اصول رتوریک، همان‌گونه که از این بخش انتظارمی‌رود، آهنگساز با اجتناب از مدولاسیون و



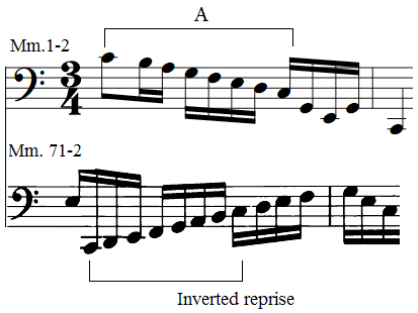
امتداد نُت تُنیک در بخش باس، ایده‌ی اصلی را به روشنی بیان می‌کند. همچنین این میزان‌ها، با حرکاتی بداهه‌گونه روی پِدال تُنیک، علاوه بر به نمایش گذاشتن مهارت نوازنده (اِتوس)، طبق نظر مَته‌سِن، معنا و شخصیت اثر را نیز آشکار می‌نمایند (Harriss,1981,471).

بخش سوم، پُروپوزیتیو، میزان‌های ۷ تا ۴۴ را در بر می‌گیرد. بحث در مورد ایده‌ی اثر و ظهور چالش‌های متفاوتی برای عناصر تشکیل‌دهنده‌ی تِم اصلی در این بخش، به وضوح قابل تشخیص است. در دیدگاه مَته‌سِن، این بخش بعد از اولین سِزور، در موومان شروع می‌شود (Ibid.,471)؛ نُت دو در شروع میزان هفتم نت خاتمه‌ی بخش قبل است و بخش پُروپوزیتیو بعد از این نُت با حرکات سِکوئنسی آغاز می‌گردد. باخ در این قسمت با استفاده از سِکوئنس‌هایی متنوع و همچنین گردش در تُنالیته‌های مختلفی چون سُل ماژور و لا مینور، ایده‌ی اثر را بسط و گسترش می‌دهد و در نهایت با کادانسی کامل در میزان ۳۷ به تُنالیته دوماژور باز می‌گردد. در ادامه با ظهور سِکوئنس‌هایی که بر خطِ باسی بالارونده سوار شده‌اند، شنونده برای ورود به بخش بعد و امتداد پدال دومینانت آماده می‌شود.

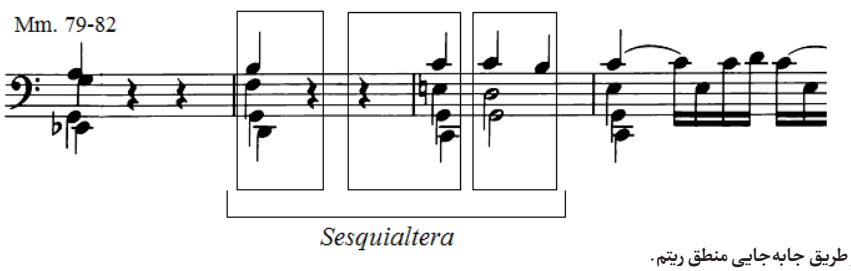
بخش چهارم، کُنفیرماتیو، در میزان‌های ۴۵ تا ۷۱ امتداد یافته است. پس از ظهور چالش‌هایی متفاوت و ظهور تُنالیته‌های فراوان در قسمت قبل، اکنون هنگام تثبیت تُنالیته و ایده‌ی اصلی اثر یعنی همان تُنالیته دو ماژور است. باخ این مهم را از منطقی‌ترین راه (لوگُس) و با امتداد پدال دومینانت و سپس حل آن بر تُنیک، انجام داده است. همچنین، برای اثبات و تأکید ایده از تکرار الگوها (Ibid.,471)، به ویژه تکرار حرکات آرپژوار استفاده می‌نماید؛ ظهور این سِکوئنس‌ها سوار بر حرکتی پیوسته و پائین‌رونده، به زیبایی به دو بافت اصلیِ به‌کار رفته در موومان اشاره می‌کند. باخ در میزان‌های ۶۱ تا ۷۱ از این بخش، امکان رتوریکی متداولی با نام دیگرِسیو[۶۵] را به کار می‌بندد؛ این ابزار در مواقعی که خطیب می‌خواهد از مطلب اصلی گریزی موقت بزند، به‌کار می‌رفت. از نظر کوئین‌تیلیان، می‌توان این گونه گریزها را به هر قسمتی از خطابه الحاق و با استفاده از آن، موضوع را برای شنونده جذاب‌تر و حواس مخاطب را جلب کرد (Quintilianus,1920,IV:130-131). همچنین این گریز، با به تعویق انداختن کادانسِ نهایی از شدت آن می‌کاهد و آهنگساز با این ترفند می‌تواند قوی‌ترین کادانس پرلود را برای انتهای موومان حفظ کند. در حقیقت میزان‌های ۶۱ تا ۷۰ فرا رسیدن نتِ دو را به تعویق انداخته و قبل از کامل شدن کادانس در میزان ۷۱ پیچیدگی‌های هارمونیکِ دور از انتظاری را به نمایش می‌گذارند.

قسمت پنجم، کُنفوتاتیو، در میزان‌های ۷۱ تا ۸۲ قرار دارد. در این بخش ایده‌های متضاد معرفی و با حل بر روی تُنالیته اصلی باطل می‌شوند (لوگُس). همان‌گونه که ذکر شد، استفاده از ایده‌هایِ متضاد، دیسونانس، کروماتیزم، سنکوپ، جابه‌جایی ضرب قوی و ضعیف از روش‌های متداول برای این منظور بوده و باخ با هوشمندی از تمام این ابزار جهت نگارش این بخش بهره برده است. شروع این بخش در میزان ۷۱، یادآور الگوی شروع موومان است که به صورت معکوس و بالارونده، برخلاف میزان ابتدای پرلود، ظاهر شده است (تصویر ۶)؛ معکوس شدن ایده، نشانه‌ی تضاد منطقی ایده‌ی طرح شده با ایده‌ی اصلی است. در ادامه، سِکوئنس‌های بالارونده‌ای که گونه‌ای تزیین شده از دو ضرب آخر میزان سوم هستند، از میزان ۷۲ تا ۷۵ امتداد می‌یابند. با نگاهی دقیق می‌توان دریافت که این الگوها، متضاد با ایده‌ی اثر، به اندازه‌ی کشش یک نُت چنگ از سر ضرب جابه‌جا شده‌اند (تصویر ۹). این سِکوئنس‌ها، در میزان ۷۵ در روند صعودی خود به اوج رسیده و گروه‌بندی میزانیِ دولاچنگ‌ها به یکباره در میزان ۷۶ به گروه بندی یک ضربی تبدیل می‌شود تا در میزان ۷۷ ناگهان به اولین سکوت در کل موومان برسند. از نظر مَته‌سِن، این‌گونه جابه‌جایی در ریتم و تغییر گروه‌بندی‌ها، ابزار مناسبی برای ارئه‌ی ایده‌های متضاد در قسمت کُنفوتاتیو است (Butler,1977,85). همچنین، رسیدن به سکوتی ناگهانی، تضادی کامل با حرکتِ بی‌وقفه ایده دارد.

ظهور آکورد V_2 در میزان ۷۷، درست هنگامی که شنونده انتظار حل بر روی تُنیک را دارد و قرارگرفتن روند حل این آکورد بر روی باسِ کُروماتیک پایین‌رونده (تصویر ۱۲) تا انتهای میزان ۸۰ و همچنین هارمونی بسیار دور از انتظار و بروز صداهای دیسونانس در میزان ۷۹، تنش‌های فراوانی را در این بخش ایجاد می‌نماید. در ادامه، در میزان‌های ۸۰ تا ۸۲، جهت رد و ابطال ایده‌های پرتنش و مخالف، تمامی تنش‌ها روی بم‌ترین نت دو حل می‌شوند.



تصویر ۶- ظهور معکوس میزان‌های ابتدایی در میزان ۷۱.



تصویر ۷- تشدید کادانس از طریق جابه‌جایی منطق ریتم.

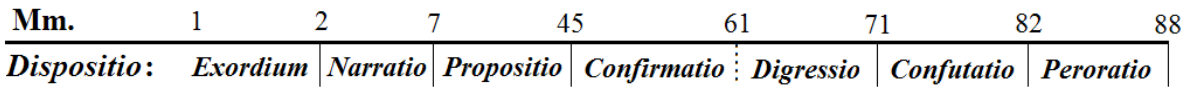
همچنین آهنگساز در میزان‌های ۸۰ و ۸۱ جهت تقویت کادانسی که در رد ایده‌های متضاد آمده است، از ابزار سِسکوی آلتِرا[۶۶] استفاده می‌کند؛ تبدیل ضرب ضعیف به قوی (ضرب دوم میزان ۸۱) از طریق چیدمان دقیق آکوردها و درنتیجه تشکیل هِمیولا در دو میزان (تصویر ۷) (Ledbetter, 2009, 198). با این تَرفند، علاوه بر اینکه روند حرکت با حل نت دیسونانس از تنش به آرامش می‌رسد، پالس نیز با بازگشت به منطق اولیه‌ی خود کادانسی قوی را در سر ضرب رقم می‌زند. البته می‌توان با رویکردی دیگر نیز جابه‌جایی ضرب قوی با ضعیف را در میزان ۸۱ نوعی سنکُپ دانست و ایجاد همیولا را نپذیرفت؛ هرچند که پذیرش این رویکرد در اصل بحث تفاوتی ایجاد ننموده و هر دو نگاه تشدید کادانس با استفاده از تغییر منطق ریتم را بیان می‌کنند.

در نهایت، بر طبق اصولِ رتوریک، در بخش پِرورایتسیو، در میزان‌های ۸۲ تا ۸۸، ایده‌ی اصلی اثر برای جمع‌بندی، با تکرار و تأکید فراوان ظاهر می‌گردد. حضور نُت دو به عنوان پدالِ تُنیک، بهترین راه برای پافشاری بر ایده اصلی و تثبیت تُنالیته است. در لایه‌های بالایی، این نُت پدال با آکوردهای متنوعی غنی شده است تا روندِ کادانسی مستحکمی در انتهای موومان شکل گیرد. همچنین، در دو میزان انتهای پرلود، سوژه‌ی اصلی موومان بدون هیچ تغییری برای جمع‌بندی ظاهر می‌گردد.

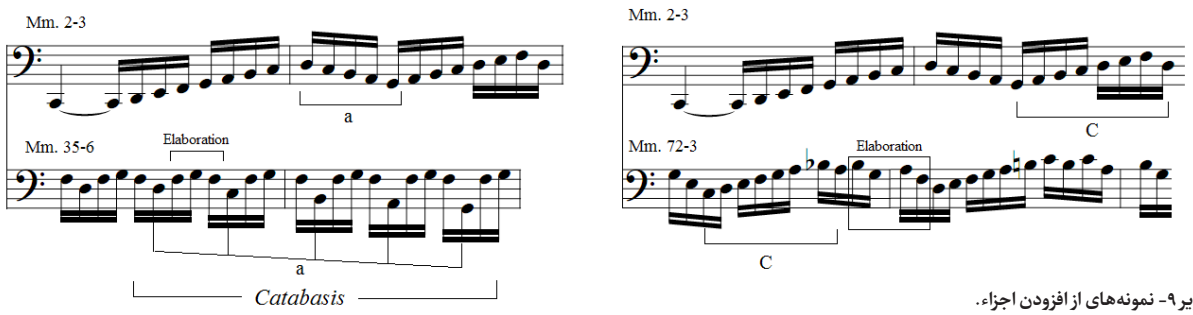
با توجه به مطالب ذکر شده، الگوهای هفت میزان ابتدایی، سرچشمه‌ی دیگر الگوهای موومان هستند. اما در بسیاری از موارد، آهنگساز در مرحله‌ی اِلَبوراتیو، اجزای فراوانی را با چیره‌دستی به الگوهای هفت میزان اول افزوده است. برای نمونه، سِکوئنس‌های میزان‌های ۷۲ تا ۷۵ از میزان سوم نشأت گرفته‌اند. همچنین، بخش باسِ پایین رونده در میزان‌های ۳۵ تا ۳۶ با استفاده از میزان سوم نوشته شده است؛ این ساختار پایین‌رونده، فیگور موسیقایی-رتوریکی catabasis است که می‌تواند نشانگر فرود بحث (Bartel, 1997, 215) و فرا رسیدن سِکوئنس‌هایی باشدکه شنونده را به بخش بعد سوق می‌دهند (تصویر ۹).

آهنگساز در مرحله‌ی دِکوراتیو یا همان مرحله‌ی اِلوکوتیو، جهت شیوایی متن از تزیینات و فیگورهای موسیقایی-رتوریکی بهره برده است. برای نمونه، باخ که مطابق اصول رتوریک، در قسمت اِکسوردیوم در پی جلب توجه و برانگیختن احساسات مخاطب است، در میزان اول فیگور موسیقایی-رتوریکیِ tirata را بکار برده است (تصویر۱۰)؛ پاساژی سریع و پیوسته که در محدوده‌ی فاصله چهارمِ درست و یا بیش از آن گسترش می‌یابد؛ هنگامی که این حرکت به اندازه‌ی یک اکتاو باشد، tirata perfecta خوانده می‌شود؛ این فیگور تأثیر بسیاری بر شنونده داشته و همانند تیری از چله‌ی کمان، به سوی مخاطب پرتاب می‌شود (Ibid., 411–409). همچنین، حرکات منحنی‌وار بالارونده و پایین رونده در هفت میزان ابتدایی را می‌توان به مثابه‌ی فیگور circulatio دانست که بیانگر کمالِ ایده‌ی اصلی است (تصویر ۲). این فیگور در موسیقی مذهبی برای بیان ابدی بودن، بی‌نهایت بودن و کمال ذات پروردگار به کار رفته است (Ibid., 216).

آهنگساز در بخش کُنفوتاتیو، جهت ایجاد تنش از فیگورهای موسیقایی-رتوریکی نیز بهره برده است. به عنوان مثال، برخورد با سکوتی ناگهانی در میزان ۷۷، بعد از حرکاتی طولانی و بی وقفه، نشان‌دهنده‌ی فیگور abruptio است (تصویر۱۱)؛ وقفه‌ای ناگهانی که در اواخر موومان، روند حرکتی را مختل و در لحظه‌ای که شنونده در انتظار کادانسی کامل است، با تداوم آکورد نمایان، حرکت متوقف می‌شود؛ حضور نُت فا در پایه‌ی آکورد دیسونانس را تشدید



تصویر ۸- شمایی از ساختمانِ رتوریکی پرلودِ سوییت BWV 1009.



تصویر ۹- نمونه‌های از افزودن اجزاء.

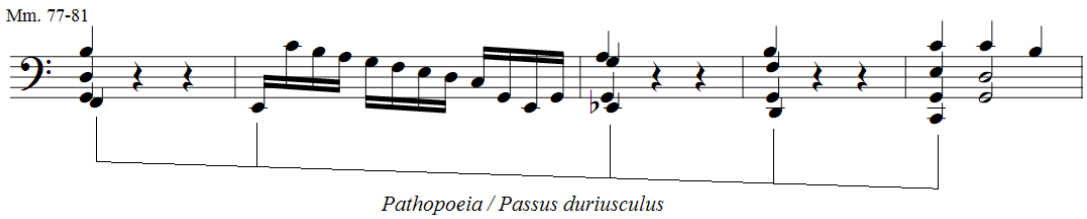
تصویر۱۱- فیگوری موسیقایی-رتوریکی برای ایجاد تضاد در بخش کُنفوتاتیو.

تصویر۱۰- فیگوری موسیقایی-رتوریکی در بخش مقدمه.

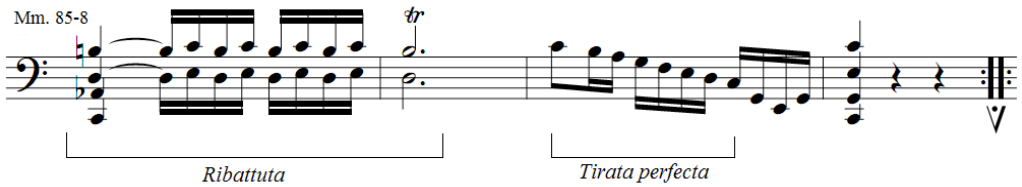
می‌کند. این فیگور در موسیقی مذهبی، یادآور دست شُستن از گناه و ترک پلیدی‌هاست (Ibid., 167-170).

همچنین در بخش باسِ میزان‌های ۷۷ تا ۸۱، از فیگور pathopoeia استفاده شده است که می‌توان آن را، به دلیل تأثیر شدیدش، فیگور passus durusclus نیز درنظر گرفت (تصویر ۱۲)؛ حرکت در محدوده‌ی یک فاصله‌ی چهارم به صورت کروماتیک و پایین‌رونده که تأثیری شدید و اندوهی فراوان ایجاد می‌نماید. در سُنت لوتری، تأثیر شدید احساسی این فیگور جهت تربیت و تهذیب شنونده به کار می‌رفت (Ibid., 358).

باخ طبق اصول رتوریک[۶۷]، انتهای پرلود در بخش پِروراتیسیو، با استفاده از فیگور tirata perfecta، احساسات شنونده را هدف قرار می‌دهد (تصویر ۱۳). همچنین، نُت‌نگاری میزان‌های ۸۵ تا ۸۶ نشان‌دهنده‌ی خواست او برای اجرای تریلی است که آهسته شروع و به تدریج تند می‌شود (Neumann, 1983, 313). استفاده از این نُت‌نگاری برای تریل درحقیقت به تشدید و به اوج رساندن مهم‌ترین کادانس موومان یاری‌رسانده و تأثیر احساسی به سزایی بر شنونده می‌گذارد. هرچند که در میزان ۸۵ نِت‌های دولاچنگ ارزش زمانی برابری دارند، اما می‌توان این تریل تدریجی برای تزیین نُتی بسیار طولانی[۶۸] را فیگور ribattuta دانست (تصویر ۱۳) (Bartel, 1997, 378-379; Ledbetter, 2009, 199).



تصویر ۱۲- حرکت کروماتیک در بخش باس در بخش کُنفوتاتیو.



تصویر ۱۳- فیگورهای موسیقایی-رتوریکی در بخش پِروراتیسیو.

نتیجه

تحلیل رتوریکی پرلود دو ماژور از سوییت شماره‌ی ۳ ویُلن‌سل BWV 1009، به روشنی نشان داد که یوهان سباستین باخ با پیروی از مراحل آفرینش یک خطابه، سازه‌ای دقیق بر مبنای اصول و قواعد فن رتوریک بنا نهاده است. او همچون خطیبی چیره‌دست ابتدا ایده‌ای خلاق را در ذهن پرورانده و با بهره بردن از توانایی‌های نهفته در آن، اثری بدیع را آفریده است. آهنگساز پس از مقدمه‌ای تأثیرگذار (میزان‌های ۲-۱) ایده را معرفی می‌نماید (میزان‌های ۷-۲) و بعد از شرح و گسترش ایده (میزان‌های ۴۵-۷)، با دلایل و برهان‌های منطقی دعوی خود را اثبات (میزان‌های ۷۱-۴۵) و به رد و ابطال ایده‌های مخالف (میزان‌های ۸۲-۷۱) پرداخته است. او درخاتمه با تأکید بر ایده‌ی اصلی موومان، به جمع‌بندیِ بحث پرداخته است (میزان‌های ۸۸-۸۲). در طول این مسیر، آهنگساز سه وسیله‌ی اقناعیِ اِتوس، لوگُس و پاتُس را به خدمت گرفته تا در نهایت با یاری از ساختاری رتوریکی، بتواند اثری تأثیرگذار و اقناع کننده بیافریند. همان‌گونه که ذکر شد، یک ساختمان رتوریکی، بخش‌های متفاوتی با اهداف و آماج گوناگون در درون خود جای داده است. تحلیل ساختاری این پرلود نشان می‌دهد که باخ با چیره دستی عناصر موسیقی را در خدمت تحقق اهداف خاص هر بخش قرار داده است؛ برای مثال، در بخشی که باید ایده‌های مخالف مطرح گردند، از سکوتی ناگهانی (میزان ۷۷) در تضاد با حرکت بی‌وقفه موومان و فواصل دیسونانس و حرکات کروماتیک (میزان‌های ۸۲-۷۷) استفاده شده است. وی علاوه بر طراحی سازه‌ای دقیق، با افزودن فیگورهای موسیقایی-رتوریکی مناسب به تحقق یافتن اهدافِ هر بخش یاری رسانده و بر شیوایی متنِ اثر نیز افزوده است. برای نمونه، استفاده از فیگور tirata perfecta در شروع اثر جهت برانگیختن احساس مخاطب و استفاده از فیگور ribattuta درخاتمه‌ی پرلود جهت تشدید قوی‌ترین کادانس موومان. از این رو، به نظر می‌رسد که شناسایی ساختار و تزیینات رتوریکی در آثار یوهان سباستین باخ، اهداف و نیاتِ او را از به کارگیری عناصر مختلف موسیقی، چیدمان الگوها و طراحی بخش‌های مختلف تا حدی آشکار و در مسیر فهم و تفسیر عمیق موسیقی وی، راه‌گشاست.

پی‌نوشت‌ها

1 Rhetoric.

۲ کوئین‌تیلیان استعاره‌ها و فیگورهای رتوریکی را به عنوان تزییناتی برای قوت و زیبایی متن معرفی می‌نماید. او استعاره‌ها را کاربرد لغاتی می‌داند که برخلاف ظاهرشان در متن، معنی دیگری را یادآور می‌شوند و فیگورهای رتوریکی را به عنوان تغییر غیرمعمولِ ساختار و یا ترکیب در متن دانسته که یادآور مفهوم و یا تصویری ویژه هستند. موسیقی‌دانان با الهام از فیگورهای رتوریکی، فیگورهای موسیقایی-رتوریکی را ابداع نمودند؛ طرح‌واره‌هایی قراردادی و یا ساختارهایی مشخص که ظهورشان در متن موسیقی بیانگر مفهوم و یا تصویری خاص است (Bartel, 1997, 69).

3 Johann Sebastian Bach.

4Johann Abraham Brinbaum.

5 Boethius.

6 Trivium.

7 Qudrivium.

8 Musica Munda.

9 Musica Humana.

10 Musica Instrumentalist.

11 Macrocosms.

12 Microcosms.

13 Musica Theorica.

14 Musica Practica.

15 Cicero.

16 Quintilianus.

17 Movere.

18 Institutio Oratorio.

19 Martin Luther.

20 Doctrine of Ethos.

21 Lateinshule.

22 Seconda Practica .

23 Musica Poetica.

24 Mattheson.

25 Scheibe.

26 Forkel.

27 Aristotle.

28 Logos.

29 Ethos.

30 Pathos.

31 Invention.

32 Disposition.

33 Elocution.

34 Memoratio.

35 Pronuntiatio.

36 Action.

37 Res.

38 Verba.

39 Loci Topici.

40 Sedes Argumentorum.

41 Locus Notationis.

42 Locus Oppositorum.

43 Locus Exemplorum.

44 Locus Causae Materialis.

45 Locus Circumstantiarum.

۴۶ از نظر ارسطو، خطابه به دو بخش کلی قابل تفکیک است: دعوی (prothesis) و اثبات (pistis)، در دیدگاه وی رد و ابطال دعاوی مخالف نیز جزئی از اثبات است (Freese, 1926, 427). همچنین، طبق نظرات سیسِرو و کوئین‌تیلیان، مرحله‌ی دیسپوزیتیو پیش از چهار بخش درونی (اِکسوردیوم، ناراتیو، کُنفیرماتیو و پِرورایتسیو) ندارد، آنها نیز رد و ابطال را بخشی از اثبات دانسته و بخش پُروپوزیتیو را گریزی موقت از روندِ معمول سخنرانی (digressio) که می‌تواند قبل از اثبات آورده شود، در نظر گرفته‌اند (Quintilianus, 1920, III:514; Cicero, 1942, 312-333). اما در مجموع با برداشتی مفهومی از نظرات مختلف می‌توان دیسپوزیتیو را در انواع خطابه به شش بخش درونی تفکیک نمود.

47 Exordium.

48 Narration.

49 Proposition.

50 Confirmation.

51 Confutation.

52 Peroration.

53 Amplification.

54 Enumeration.

55 Puritas, Latinitas.

56 Perspicuitas.

57 Ornatus.

58 Aptum, Decorum.

59 Christoph Bernhard.

60 Elaboration.

61 Execution.

62Decoratio.

63 Johann David Heinichen.

۶۴ باخ در سوییت شماره‌ی ۳ در دو ماژور، در پی معرفی تمام الگوهای موجود از گام دو ماژور بوده است؛ بافت غالب هریک از موومان‌های این سوییت به گونه‌ای بازگوکننده‌ی گام، آرپژ و آکوردهای این گام هستند، گویی باخ این سوییت را در بزرگداشت گام دو ماژور ساخته است (Ledbetter, 2009, 196-204).

65 Digression.

66 Sesquialtera.

۶۷ در دیدگاه کوئین‌تیلیان، هرچند که بخش‌های مقدمه و جمع‌بندی به دنبال برانگیختن احساساتِ مخاطب هستند، اما اندکی با یکدیگر متفاوتند؛ بخش آخر خطابه، بسیار آراسته و شیواست و باید احساس‌برانگیزی شدیدتری داشته باشد. همچنین دربخشِ جمع‌بندی، خطیب می‌تواند به اختصار به تمام قسمت‌های دیگرخطابه نیز اشاره نماید (Quintilianus, 1920, VI:416).

68 Tenuta.

فهرست منابع

Albrecht, T. E (1978), *Musical Rhetoric in Selected Organ Works of Johann Sebastian Bach*, D.M.A. thesis, Eastman School of Music, University of Rochester, New York, USA.

Bach, C. P. E (1949), *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, translated and edited by William J. Mitchell. WW Norton, New York, USA.

Bartel, D (1997), *Musica poetica: musical-rhetorical figures in German baroque music*, U of Nebraska Press, Lincoln, Nebraska, USA.

schaftl, Buchgesellschaft, Darmstadt, Germany.

Freese, J. H (1926), *Aristotle: The art of rhetoric*, Loeb Classical Library, London, Heinemann; Cambridge, MA: Harvard University Press, New York, USA.

Gorman, S. L (1991), *Rhetoric and affect in the organ praeludia of Dieterich Buxtehude* (1637-1707), Doctoral dissertation, Stanford University. Silicon Valley, California, USA.

Harriss, E. C (1981), *Johann Mattheson's Der vollkommene Capell-meister: A Revised Translation with Critical Commentary*, Ann Arbor, UMI Research Press, Michigan, USA.

Kennedy, G. A (1991), Aristotle, On Rhetoric. A Theory of Civic Discourse, Newly translated with Introduction, *Notes and Appendices*, Oxford University Press, New York, USA.

Ledbetter, D (2009), *Unaccompanied Bach: performing the solo works*, Yale University Press, USA.

Merriam-Webster (2004), *Merriam-Webster's collegiate dictionary*, Merriam-Webster, USA.

Neumann, F (1983), *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque music: With special emphasis on JS Bach*, Princeton University Press, USA.

Niedt, F. E (1989), *The Musical Guide*, trans. Pamela L, Poulin and Irmgard C. Taylor. Oxford University Press, USA.

Quintilianus, M. F (1920), *Institutio Oratoria* (trans: Butler HE), Loeb Classical Library, London, Heinemann; Cambridge, MA: Harvard University Press, New York, USA.

Benitez, V. P (1987), MUSICAL-RHETORICAL FIGURES IN THE "ORGELBÜCHLEIN" OF JS BACH, *Bach*, 1, pp.3-21.

Buelow, G. J (1966), The 'Loci Topici' and Affect in Late Baroque Music: Heinichen's Practical Demonstration, *Music Review*, 27, pp.161-76.

Butler, G. G (1977), Fugue and Rhetoric, *Journal of Music Theory*, 21(1), pp.49-109.

Butt, J (1990), *Bach interpretation: articulation marks in primary sources of JS Bach*, Cambridge University Press, New York, USA.

Christensen, T (Ed.). (2006), *The Cambridge history of Western music theory*, Cambridge University Press, Cambridge, United Kingdom.

Cicero, M. T (1942), Cicero, In twenty-eight volumes, vol. 4: De oratore: Book III, *De fato, Paradoxa stoicorum, De partitione oratoria*, Loeb Classical Library,trans. by H. Rackham, London: Heinemann; Cambridge, MA: Harvard University Press, New York, USA.

Cicero, M. T (1949), Cicero, In twenty-eight volumes, vol. 2: De inventione, *De optimo genere oratorum*, Topica, Loeb Classical Library, trans. by H. M. Hubbell, London: Heinemann; Cambridge, MA: Harvard University Press, New York, USA.

Donnelly, F. P (1912), A function of the classical exordium, *The Classical Weekly*, 5(26), pp.204-207.

Dreyfus, L (1996), *Bach and the Patterns of Invention*, Harvard University Press, New York, USA.

Eggebrecht, H. H (1970), *Über Bachs geschichtlichen Ort*, Wissen-

Rhetorical Persuasion in the Music of J.S. Bach

A Case Study of the Prelude from Cello Suite No.3 in C-major BWV 1009

Iman Fakhr*
Instructor, Department of Performance, Faculty of Music, University of Art, Karaj, Iran.
(Received 9 Sep 2017, Accepted 10 Jan 2018)

The analogy between music and language was common from antiquity. During the Renaissance and the growth of humanism, renewed interest in linguistic disciplines was to have profound effect on virtually all aspects of academic and artistic endeavors throughout Europe. During this time, music was considered not only as a numerical or speculative science but also as a linguistic one; Music was the means of exegetic expressing, transmitting the concepts of the text. This view shaped the deep connection between music and rhetoric and this interrelationship evolved over the Baroque period. The increased significance of language and linguistic disciplines resulted in a growing influence of rhetorical concepts on musical thought. Therefore, musicians tended to exploit the persuasive power of rhetoric to use in the musical compositions. The German baroque composers seeking to emphasize the orderly and eloquent construction of pieces, used rhetorical structure and musical-rhetorical figures in musical contexts. Johann Sebastian Bach, under the influence of the compositional German baroque tradition, wrote various compositions based on rhetorical principles of the baroque music. Hence, in order to achieve a deep understanding of the music of J. S. Bach, identification of the rhetorical aspects used in his works cannot be ignored in the interpretative process. The present study, first explains the historical interrelationship between music and rhetoric, then with a glimpse of the structural principles of rhetoric in oratory, delineates the application of these rules in the creation of a musical composition and then describes Mattheson's rhetorical model of musical creation in a comparative manner. Finally, this study investigates the rhetorical structure and musical-rhetorical figures in the Prelude from cello suite no.3 in C major BWV 1009; the Prelude was analyzed based on Mattheson's rhetorical model of composition. This model divides the process of musical creation into five stages based on rhetorical canons: *inventio*, *dispositio*, *elaboratio*, *decoratio*, and *executio*. The rhetorical analysis of the prelude showed that a flawless rhetorical structure was designed in the stage of dispositio, which contains six-part divisions: *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confirmatio*, *confutatio*, and *peroratio*. The exordium was found in mm.1-2; the narratio was set in mm. 2-7; the propositio was expanded in mm. 7-45; the *confirmatio* was occurred in mm. 45- 71 with the subdivision part of the *digressio* in mm. 61-71; the *confutatio* was settled in mm. 71-82; finally, the *peroratio* was founded in mm. 82-88. In addition, some musical-rhetorical figures were identified in this Prelude. For instance, J. S. Bach used the *tirata perfecta* figure in both *exordium* and peroratio sections and applied the abruptio figure in the *confutatio* section. These figures were used in order to arouse affections in the listener and to represent particular concepts based of the Baroque *musica poetica* tradition. This descriptive-analytic study shows how J. S. Bach used musical elements, such as rhythm, silence, intervals, harmony, etc. and the rhetorical modes of persuasion (ethos, logos, and pathos) appropriately in a perfect rhetorical structure, attempting to affect the listeners and to gain their persuasion.

Keywords
Bach, Rhetoric, Musical Elements, Interpretation.

*Tel: (+98-912) 5436935, Fax: (+98-26) 32511013, E-mail: i.fakhr@art.ac.ir.