• بتهوون پافشاری شدیدی بر اصالت، بعنوان نشانه‌ی شخصیت هنرمند داشت.

• بتهوون اولین موسیقی‌دان طبقه‌ی متوسط بود که با اصول خودش با طبقه‌ی اشراف روبرو شد.

• بتهوون هنرمندی بود انقلابی در عصر انقلاب.

• آهنگسازان بیشتر به بیان بلاواسطه‌ی ایده‌های موزیکال دلبسته بوده‌اند تا به مسئله‌ی فرم.

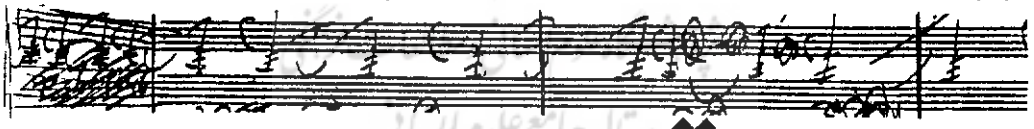
• کنسرتوی دوران کلاسیک از دل کنسرتوی باروک درآمده است.

• در کنسرتو ساز تنها و مجموعه‌ی سازها — هر دو — اهمیتی برابر دارند.

• در سده‌ی هجدهم، همزمان با باب شدن موسیقی غیرکلیسایی و رونق کار نوازندگان آماتور، موسیقی مجلسی زمینه‌ی مهمی برای آهنگسازی شد.

• بتهوون قالب کوارتت را برای بیان عمیق‌ترین و پیچیده‌ترین ایده‌های خود برگزید.

این مقاله دنباله‌ی مقاله‌ی «موسیقی کلاسیک: هایدن و موتسارت» است که در شماره‌ی پیش چاپ شد. در این شماره به برخی از ویژگی‌های دیگر سبک کلاسیک اشاره می‌شود و نقش بتهوون در اعتلای این سبک مورد بررسی قرار می‌گیرد.



موسیقی کلاسیک ـ بتهوون

■ هنگامی که **موتسارت** در ۱۷۹۱ درگذشت، رهبری معنوی جنبش کلاسیک بازبه دست **هایدن** افتاد که در آن زمان بیش از شصت سال داشت و بطور مستقل در وین زندگی می کرد. مردان جوان دستنویس‌هایشان را و پدر و مادرها فرزندان با استعدادشان را نزد **هایدن** می آوردند. **لودویک وان بتهوون** (۱۸۲۷ — ۱۷۷۰)، که قرار بود سومین آهنگساز بزرگ کلاسیک بشود، در ۱۷۹۲، در بیست و یک سالگی، نزد **هایدن** رفت.

پس از موفقیت **موتسارت**، پرورش استعدادهای زودرس موضوع روز شده بود. **بتهوون** یکی از صدها بچه‌ای بود که خیلی پیش از این که توانایی شان اثبات شده باشد، به سالن‌های کنسرت هلشان می دادند. پدر **بتهوون** هم، مثل دیگران، امیدوار بود که پسرش پشتیبانی حامی محلی را بخود جلب کند و به این منظور حتی سن و سال او را هم عوضی جلوه می داد.

بتهوون در شهر بن، زیر حمایت فرماندار آن شهر، **ماکسیمیلیان فردریش**، قرار گرفت. پدرش خواننده‌ی فرمانداری بود— مردی هنردوست، کم استعداد و می خواره. از مادرش، که هنگام جوانی بتهوون درگذشت، چیز کمی می دانیم. بنظر می رسد که **بتهوون** به او عمیقاً دلبسته بوده است— از زندگی او تحمل آموخت و از مرگش تنهایی.

بتهوون، پس از مرگ مادرش و وخامت وضع مالی پدر، در شانزده سالگی مسئولیت زندگی خود و دو برادر کهترش را بدوش گرفت. خانواده‌ی آنها فقیر بود و کسی در بند تربیت بچه‌ها نبود. **بتهوون**، که دستیار ارگ‌نواز فرمانداری بود، بهره‌ی اندکی از تعلیمات عمومی گرفت. هنگامی که فرماندار تصمیم گرفت ارکستر کوچکی راه بیندازد، او بسرعت آمادگی خودش را برای شرکت در آن اعلام کرد. در ۱۷۹۲، بن عرصه‌ی تنگی برای بلندپروازی‌های او بود — راهی وین شد تا در محضر استادان بزرگ آموزش ببیند. **کنت والدستاین**، مشوق اولیه‌ی او، برایش آرزوی سلامت کرد و چنین گفت: «به وین می روی تا به آرزوهای دیرینه‌ی فروخفته‌ات تحقق ببخشی. و روح **موتسارت** را از دست **هایدن** دریافت کنی.»

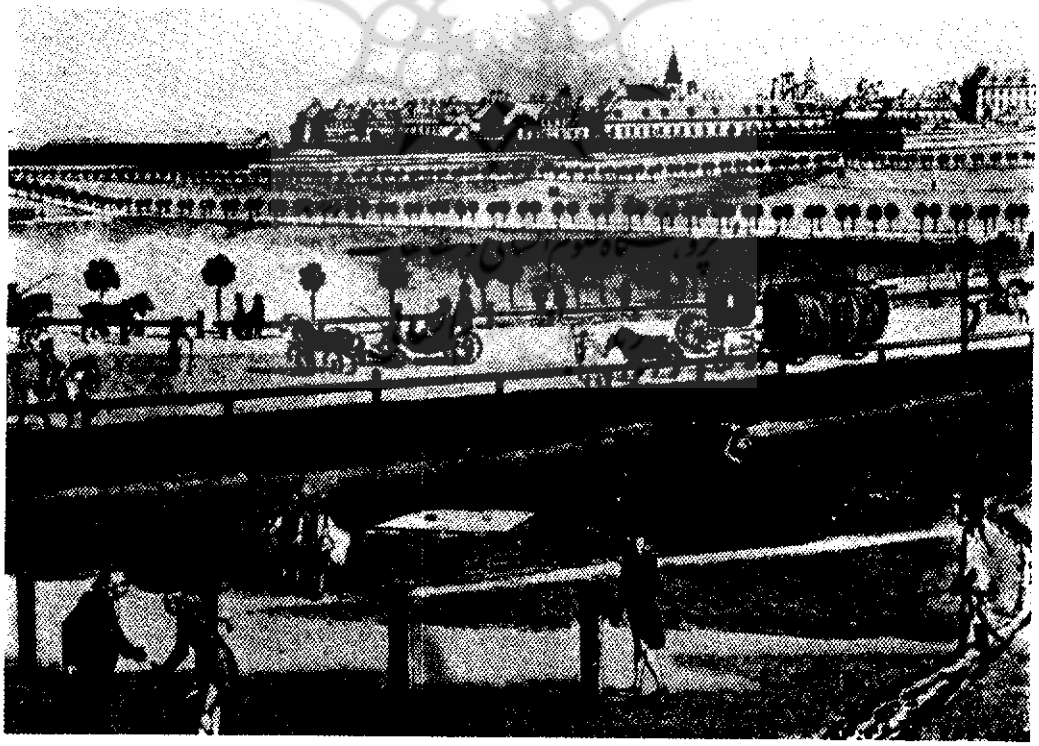
بتهوون بعدها گفت که از درس هایی که در محضر **هایدن** گرفته بود بهره‌ی اندکی برده است. موسیقی شناسان نیز بر سر میزان تأثیر واقعی **هایدن** بر او باهم اختلاف نظر دارند. با اطمینان می توان گفت که **بتهوون** با خوشبینی امیدی بسوی شهر وین رفت، اما همین خوشبینی بود که او را واداشت تا در مقابل

درس های سنتی مقاومت بخرج دهد. قوانین آهنگسازی برای او قابل تحمل نبود: وقتی که یکی از آموزگارانش گوشزد کرد که او هارمونی هایی می سازد که با این قوانین جور درنمی آیند، پاسخ داد «با **من** جور درمی آیند.» کوتاه سخن اینکه **بتهوون** پافشاری شدیدی داشت بر اصالت، بعنوان نشانه‌ی شخصیت هنرمند. در عین احترام به سنت کلاسیک، آن را به نحو تازه‌ای بکار می برد— انضباط فرم های سنتی را از میان نمی برد، بلکه انضباط شخصی تر دیگری بر آن می افزود.

این که **بتهوون** به بیان چنین گرایش هایی پرداخت، هم بخاطر جوانی او بود و هم بخاطر خلق و خویش. و در عین حال بازتاب رویدادهای سیاسی و اجتماعی زمانه اش هم بود. **بتهوون** در سال های انقلاب فرانسه و «دوره‌ی وحشت» به وین رفت. **لویی شانزدهم** به بند کشیده شده بود و خواهر فرماندار بن ــ**مری آنتوانت**— را بزودی به پای گیوتین می بردند. اتریش و پروس، دشمنان قدیمی، در نبرد با جمهوری جدید فرانسه متحد شدند، ولی جنگ را باختند. سربازان فرانسوی اتریش را زیر پا گذاشتند؛ سیل اشراف فراری به وین سرازیر شد. نظم اجتماعی کهن از فرط ضعف در شرف از هم پاشیدگی بود. طبیعی بود که در چنین اوضاع و احوالی گرایش های هنرمند و گرایش های جامعه نسبت به او دستخوش دگرگونی های اساسی بشود.

بتهوون اولین موسیقی دان طبقه‌ی متوسط بود که با اصول خودش با طبقه‌ی اشراف رو به رو شد. اشرافیت او— همانطور که خودش می گفت— همان استعدادش بود، و همان برای اعتبار او کافی بود. **بتهوون** با این که گاه گداری از طرف برخی از پرنس ها حمایت می شد، اما هیچگاه از کسی حساب نمی برد. بنظر می آمد که به معیارهای خودش اطمینان مطلق دارد— چه معیارهای اجتماعی و چه غیر از آن.

جهت گیری انقلابی **بتهوون**، در آهنگسازی، از آنجا ناشی می شد که او به قوانین فقط بی اعتنایی



وین عهد بتهوون

نمی کرد، بلکه آگاهانه بدنبال جانشین هایی برای سبک و اسلوب سنتی بود. به توانایی های نوازندگان و گاهی به قابلیت های شنوندگان بی توجه بود. در سونات های پیانوی او، که شباهتی به کارهای **هایدن** و **موتسارت** ندارند، به هیچ وجه حال آماتورها رعایت نمی شود. سمفونی هایش بلند و برای مخاطبان اولیه نسبتاً مشکل بودند. دیسونانس هایش غیرمنتظره و اختتامیه هایش بطور باورنکردنی طولانی بود و کوارتت هایش سنت شکنانه. **بتهوون** در دنبال کردن راه خودش پافشاری کرد و در طول دوران کارش، با این که همیشه مشهور نبود، ولی مورد احترام بود. او هنرمندی بود انقلابی در عصر انقلاب.

بتهوون فرم های کلاسیک را بجای این که بازتر کند یا بکلی کنار بگذارد، توسعه داد. کاری کرد که سمفونی، طرح های احساسی وسیعی داشته باشد، اما در عین حال فرم را استوار و یگانه کرد. تا زمان **بتهوون** سابقه نداشت که یک ایده‌ی موتیو در همه‌ی قسمت های سمفونی تکرار شود. آنچه که پیشتر یک حلقه از قسمت های متضاد بود، اکنون بصورت یک برنامه‌ی احساسی در آمده بود— طرحی با ترتیب تاریخی تقریبی که نمونه اش را می توان در آثار ادبی یافت. «سمفونی شماره‌ی ٦» **بتهوون** موسوم به «پاستورال» —روستایی— از این قسمت ها تشکیل شده است:

—بیدار شدن احساسات خوشایند، هنگام رسیدن به ییلاق — آلِگرو ما نون تُرو پُو

— بر لب جو یبار— آندانته مولتو مُوسُو

— پایکوبی روستاییان— آلِگرو.

— توفان— آلِگرو.

— نغمه‌ی چوپان پس از توفان— آلِگرو.

سمفونی «پاستورال» تصویر واضحی از ییلاق ترسیم می کند. در «سمفونی شماره‌ی ۳» («اِروئیکا») منبع الهام چیز دیگری‌ست. این اثر، که در اصل برای ستایش **ناپلئون** ساخته شده، تم عام‌تری دارد: مواجهه‌ی میان یک مرد و سرنوشتش. قسمت اول تصویری‌ست از **ناپلئون** و بدنبال آن قسمت سنتی کند می آید، که در این مورد یک مارش عزاست. قسمت سوم اش اِسکِرتزوی پرشوری‌ست که شماری از حالت های متضاد را به بازی می گیرد. فیناله قسمت سرشار و پر باری‌ست و چنین بنظر می رسد که **ناپلئون** دور کاملی را که به پیروزی ختم می شود پیموده است. قسمت های مختلف زنجیره‌ای از هیجان ها و حالت ها را در برمی گیرند. زندگی یک مرد را دنبال نمی کنند، بلکه احساس **بتهوون** را نسبت به او، رنج ها و پیروزی اش، بیان می کنند. **ناپلئون** در خور این ستایش از آب درنیامد. هنگامی که خبر رسید امید بزرگ انقلاب فرانسه خودش تاجگذاری کرده و خودش را امپراتور خوانده، **بتهوون** با عصبانیت اهدانامه را پاره کرد و گفت این مردایده آلیست هم به صف سلطان های مستبد اروپا پیوست. «اروئیکا»— و «سمفونی شماره‌ی ۵»، که روند احساسی مشابهی دارند— در پرتوی کشمکش شخصی **بتهوون** و آنچه که در زندگی ما به آن شباهت دارد مفهوم بیشتری پیدا می کند.

طرح «سمفونی شماره‌ی ۵» **بتهوون**، که براحتی می توان گفت مشهورترین سمفونی جهان است، برای اولین بار در سال های ۱۸۰۱ و ۱۸۰۲ در دفترچه‌ی یادداشت او ریخته شد— اندک زمانی پس از تکمیل «اروئیکا». «سمفونی شماره‌ی ٤»، که ساختی سبک‌تر و غنایی دارد، پیش ازتکمیل «سمفونی شماره‌ی ۵» تکمیل شد و مابین آن دو کار عظیم، تنفسی بشمار می رفت— بقول **شومان** «بانوی باریک اندامی بود میان دو غول». سمفونی های سوم و پنجم در یک دوره‌ی سرشار از کشمکش های درونی، پس از این که **بتهوون** برای نخستین بار پی برد که دارد کر می شود، نوشته شدند. از بطن این کمبود فردی بزرگ بود که او عظمت رنج بشری را درک کرد.

این که **بتهوون** همان حسی را که «به کامل‌ترین وجه» داشت بتدریج از دست داد، همیشه یکی از تلخ‌ترین طنزهای تاریخ موسیقی قلمداد شده است. این را هم که وقتی قوه‌ی شنوایی او از میان رفت از آهنگسازی باز نایستاد چیزی شبیه معجزه دانسته اند.

دستور پس قسمت اول سمفونی پنجم

اینجا بود که بتهوون وصیتنامه اش را نوشت

البته این ستایشی ست از قدرت روح او. اما نبوغ **بتهوون** این نیست که آهنگساز کری ست. موسیقی دانان همه‌ی اعصار ادعا کرده‌اند که موسیقی را «در ذهنشان» می سازند. عده‌ی انگشت شماری بوده‌اند که ارکستر حاضر و آماده‌ای دم دستشان داشته‌اند، و همگی مجبور بوده‌اند که صداها را از دل کاغذ بیرون بکشند. کری **بتهوون** آنقدر که برای روحش و برای ارتباط داشتنش با جهان مسئله بود برای هنرش نبود. خودش در نامه‌ای —در سال ۱۸۰۱— نوشت «این بیماری، در نوازندگی و آهنگسازی کمترین دردسر و در حشر و نشر با دیگران بیشترین دردسر را برای من ایجاد می کند.» در سند دیگری، در نامه‌ای خطاب به برادرانش، وحشت شدیدی از سوءتفاهم دیگران ابراز می کند: «دوست دارم از همه دور باشم؛ هرگاه وارد اجتماعی می شوم، ترسی هولناک مرا فرا می گیرد و می ترسم دیگران بفهمند چه مرضی دارم.» به این دلیل و به توصیه‌ی پزشک، بتهوون در سال ۱۸۰۲ به دهکده‌ی آرام هایلگنشتات پناه برد. از نامه هایی که در این زمان نوشته پی می بریم که او به دوره‌ای از فلاکت شدید رسیده است و نیروی خلاقه‌ی درون او با اراده‌اش برای زیستن در تقابل قرار می گیرد. نوشت «من یقه‌ی سرنوشت را محکم می گیرم و نمی گذارم کاملاً بر من پیروز شود.» همین عزم جزم بود که سمفونی پنجم را بوجود آورد.

فرم سونات

بازنمایی

«بازنمایی»، یا بخش آغازین فرم سونات، نخستین تم را در گام اصلی «باز می نماید». پس از این که گوش با این آهنگ اولیه آشنا شد، یک مرحله‌ی انتقالی هارمونیک یا پل واسطه فرا می رسد؛ موسیقی به گام مخالفی می رود، معمولاً مخالف با گام اصلی — اگر تم نخستین در گام مینور باشد، به گام ماژور. در گام مخالف، آهنگ تازه‌ای شنیده می شود —شاید چندین تم— و در اصل به این دلیل که در یک گام واحد هستند یگانگی می یابند. در برخی موارد، تم نخستین بلافاصله پس از پل واسطه تکرار می شود و تم دوم بدنبال آن می آید. «بازنمایی» با افول صدا در گام دوم به پایان می رسد؛ معمولاً تمامی بخش «بازنمایی» تکرار می شود تا ما بتوانیم ایده‌های موزیکال اولیه را دو باره بشنویم.

بسط

در نمایش های قراردادی، قهرمان در پرده‌ی اول با مسئله‌ای رو به رو می شود و احتمالاً در پرده‌ی دوم این مسئله پیچیدگی می یابد. طرح نمایش او را به پیش می برد و در امکانات دراماتیک تازه‌ای را بروی او می گشاید. چیزی شبیه به همین در بخش دوم فرم سونات روی می دهد —آنچه که در بخش اول بازنموده شده، اینجا بسط داده می شود. مایه‌های تم بخش «بازنمایی» دستخوش دگرگونی های متنوع می گردند و بر شور موزیکال می افزایند.

در مرحله‌ی بسط به گام‌های تازه و گاهی بعید کشانده می شویم، که زود به زود تغییر می کنند و حالتی از تنش و پیش بینی خوشایند بوجود می آورند. تم های «بازنمایی» در فرم های تازه حضور دارند— به «موتیو»ها تقسیم می شوند و باز ترکیب می شوند و ضرب و آهنگ، هارمونی، ریتم و پویایی شان در تغییر است.

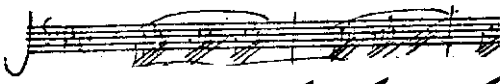
تکرار

در نمایش های قراردادی، آدم‌های نمایش و مخاطبانشان در پرده‌ی آخر از قید تنش هایشان آسوده می شوند؛ به همین ترتیب در بخش نهایی فرم سونات، تنش به گونه‌ای خوشایند فروکش می کند. ما با رضایت خاطر به گام اصلی و تم نخستین بازمی گردیم. در واقع، مرور یا تکراری از بخش «بازنمایی» را می شنویم. اما بخش «تکرار» با بخش «بازنمایی» یکی نیست— همانطور که پرده‌های اول و سوم نمایش هم فقط از این نظر به هم شباهت دارند که هر دو پرده مثلاً در یک اتاق نشیمن اتفاق می افتد. در پرده‌ی

نخستین، آدم‌های نمایش برای رو به رو شدن با مسئله آماده می شوند؛ در صحنه‌ی آخر همگی با خیال راحت روی صندلی هایشان لم داده‌اند. «بازنمایی» موزیکال هم شور و هیجان تغییر گام را ایجاد می کند، در حالی که «تکرار»، که همان تم را به پایان می برد، شور و هیجانی نمی آفریند. در«تکرار»، با این که خارج شدن‌های مختصری از یک گام به گام دیگر ممکن است وجود داشته باشد، تاکید زیادی روی گام مخالف نمی شود. تم‌های اول و دوم هردو در یک گام نواخته می شوند. غالباً «بسط» و «تکرار» را برای بار دوم با هم می نوازند.

پیش از برخی از قسمت‌های فرم سونات، مقدمه‌ی کندی با سرشتی متضاد قرار می گیرد و بدنبال برخی قسمت‌ها، مؤخره‌ای می آید که تأکیدی‌ست بر پایان.*

کلی بافی درباره‌ی نمایش از تماشای نمایش‌های بسیار و گوش دادن به منتقدانی که آنقدر درباره‌ی نمایش بررسی کرده‌اند که می توانند با اطمینان اصطلاحات مشترکی درباره‌ی آن بکار ببرند ناشی شده است. به همین ترتیب، منشاء تشریح ما از ساختمان سونات کلی گویی درباره‌ی آثاری‌ست که تاکنون ساخته شده و بارها و بارها شنیده شده است. نشانه‌ی تلاشی‌ست برای کشانیدن ویژگی‌های یک فرم مهم کلاسیک به بند کلمات. آهنگسازهای بسیاری طبعاً از این الگو عدول کرده‌اند، چون بیشتر به بیان بلاواسطه‌ی ایده‌های موزیکال دلبسته بوده‌اند تا به مسئله‌ی فرم. یک طرح کلی دنبال شده، ولی هیچ دو اثری از این نظر عیناً شبیه هم نیستند. این فرم از بطن مصالح کار سر برآورده است— همچنان که هر فرم زنده و پویای دیگری.



کنسرتوی کلاسیک

کنسرتو قطعه‌ای‌ست در چند قسمت متشکل از تقابلی میان یک ساز تنها با ارکستر. مثلاً، در یک کنسرتوی ویولن، ویولن تنها در مقابل مجموعه‌ی ارکستر قرار می گیرد. گاهی، بیش از یک ساز در مقابل ارکستر واقع می شود. **موتسارت** کنسرتویی برای دو پیانو نوشت و بتهوون یک «تریپل کنسرتو» برای ویولن، ویولن سل و پیانو. ولی به هرحال، معمولاً یک تکنواز همراه با مجموعه‌ی ارکستر می نوازد.

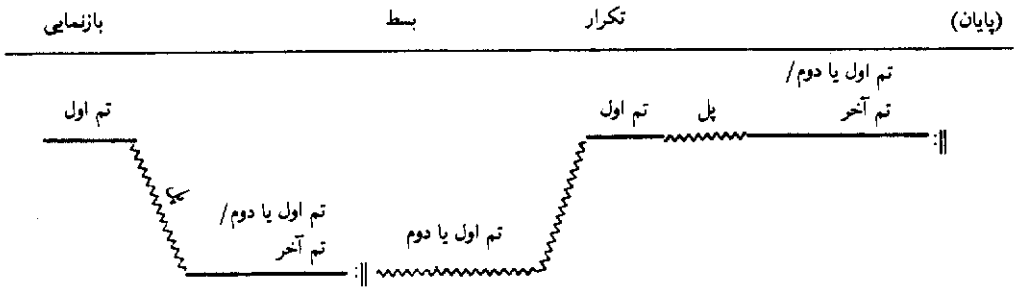
تکنواز مانند یک **شخصیت** اصلی نمایش یا **قهرمانی** که پا به روی صحنه می گذارد وارد می شود. تقابل— «یک» در برابر «بسیار»— در هنر مفهومی آشناست. شگفت‌انگیز نیست که تکنواز در کنسرتو چنین اهمیتی دارد— با نگرانی منتظر ورود او هستیم و مهارت او را تحسین می کنیم.

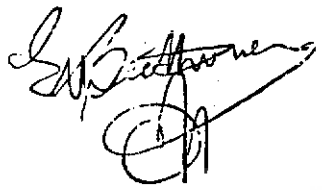
خاستگاه کنسرتو

کنسرتوی دوران کلاسیک از بطن کنسرتوی باروک درآمده است. در «کنسرتو گروستو»ی دوران باروک

---

* طرحی از فرم کامل سونات به این صورت خواهد بود:



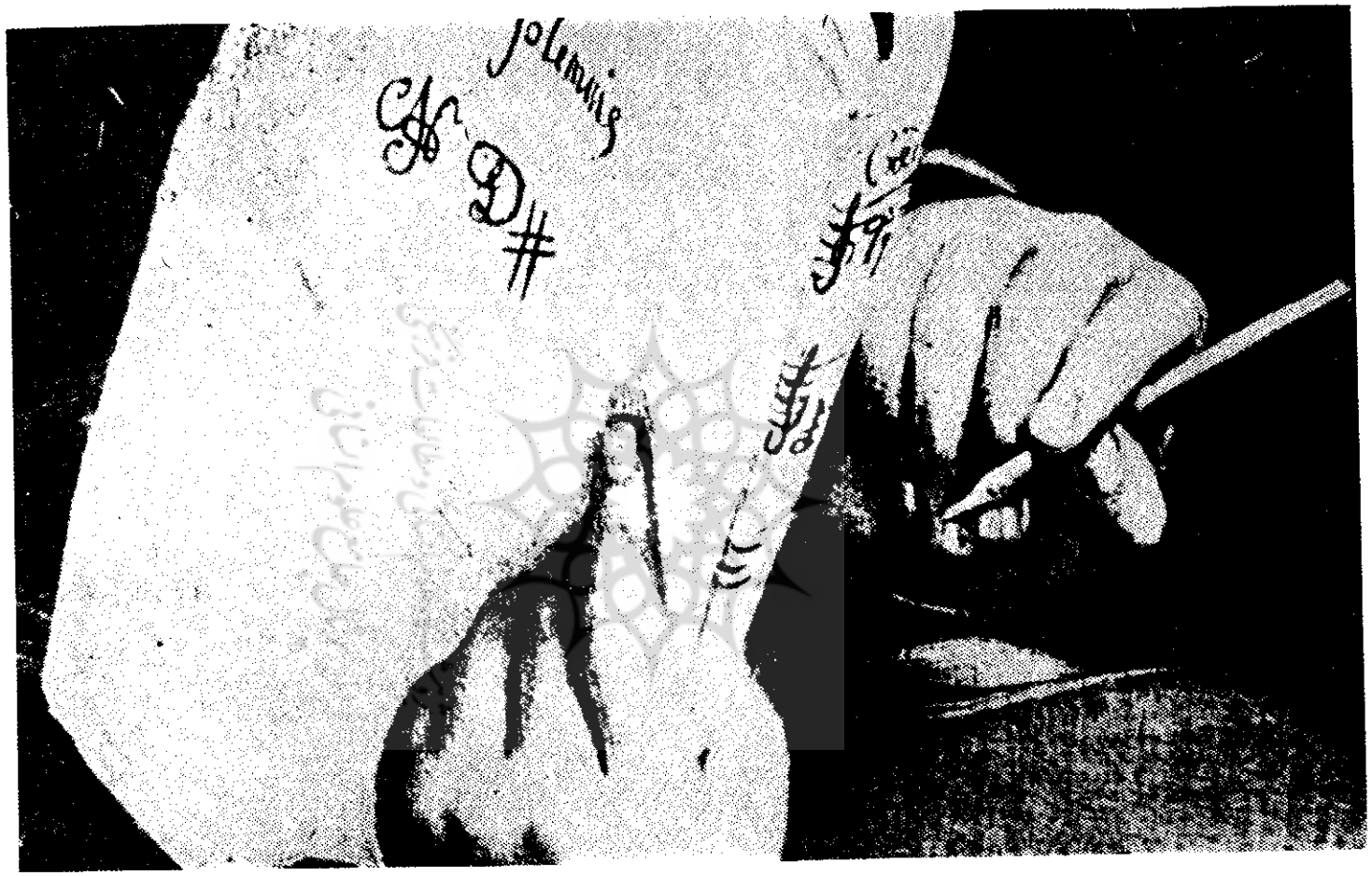


مجموعه‌ی کوچکی از سازها (کنسرتینو) در مقابل مجموعه‌ی بزرگ‌تری از سازها («توتی» یا «ریپیه‌نو») قرار می گرفت. چیزی نگذشت که تعدادی از آهنگسازان باروک، از جمله **تورلی** و **ویوالدی**، کنسرتینو را به یک ساز تنها خلاصه کردند. جاه طلبی هم در این دگرگونی سهم داشت، چون اولین نمونه های آن، کنسرتوهایی برای ویولن بود که نوازندگان زبردست می ساختند تا ویولن تنها را خودشان بنوازند. عامل تعیین کننده‌ی دیگر، تغییر سبک بود که در میانه‌ی سده‌ی هجدهم روی داد. در «کنسرتو گروسو»ی دوران باروک «صنعت ترکیب» بکار می رفت، در حالی که باب شدن هم‌نوایی سازها در دوران کلاسیک، به ساختن ملودی اهمیت بخشید و میدان را برای هنرنمایی یک تکنواز باز کرد.

از این گذشته، کنسرتو هم، مانند خود سبک کلاسیک، زیر تأثیر اپرای ایتالیایی بود. در «آریا»ی ایتالیایی، صدای خواننده از میان مجموعه‌ی صداها بدر می آید تا ملودی خودش را بسراید. «آریا»ی تنها به اپرا صورت دراماتیک می بخشد، و موسیقی دانان کلاسیک بسرعت این اصل را به فرم های سازی و بویژه به کنسرتو وارد کردند. تصادفی نیست که **موتسارت**، برجسته‌ترین و تواناترین نویسنده‌ی کنسرتو، درعین حال موفق‌ترین آهنگساز اپرا در دوران کلاسیک هم بود.

طبیعت کنسرتو

هرچند کنسرتوی کلاسیک یک صدای تنها را رو یاروی مجموعه‌ای از صداها قرار می دهد، ولی رقابتی پایاپای و عادلانه میان این دوایجاد نمی کند. ارکستر می تواند پویایی بیشتری بیابد یا گونه گونی بیشتری از نظر ساخت داشته باشد. تکنواز هم می تواند با زبردستی و مهارتش ما رابه شگفتی وادارد. درحقیقت، کنسرتو برای او امکانات ویژه‌ای فراهم می کند که این کار را بکند. در تکه های خاصی، معمولاً درحوالی پایان یک قسمت، ارکستر خاموش می شود تا تکنواز به بیان احساساتی که بنظر خود انگیخته می آیند بپردازد. این تکه را «کادِنْزا» می خوانند. در این تکه که معمولاً


Jolanthis
C# D#
F#

سریع و مشکل بود، نوازنده بداهه‌نوازی می کرد و در بسیاری موارد هم‌آهنگساز هم بود. مثلاً **موتسارت** و **بتهوون** بخاطر بداهه‌نوازی در کادنزاهای کنسرتوهای پیانو یشان شهرت داشتند. بسیاری از کادنزاها بدست ما نرسیده، اما برخی برای استفاده‌ی دانشجو یان و نوازندگان دیگر نوشته شده و باقی مانده است. بتدریج، رسم شد که بجای بداهه‌نوازی کادنزا، آن را تصنیف می کردند، ولی با اینهمه در این قطعه روح بداهه‌نوازی نهفته است و چرخشی ست ازمسیر حرکت ارکستر بدنبال بیانی فردی.

تکنواز با وجود هنرنمایی اش، همه‌ی گوش ها را به خود جلب نمی کند. ارکستر فقط همراهی کننده نیست، بلکه بیشتر اوقات یک عامل تعیین کننده است— تم اول را اعلام می کند یا در پایان کادنزا حرف آخر را می زند. گاهی، درواقع، تکنواز است که با ارکستر همراهی می کند و گاهی خودش را در درون مجموعه‌ی صدای ارکستر جا می دهد و موقتاً از تکنوازی خود دست می کشد. غالباً بده و بستانی مداوم در کار است و ساز تنها و ارکستر به گفت و گوی موزیکال می پردازند، ملودی های مخالف ارائه می دهند و یا از ملودی های همدیگر تقلید می کنند و جا عوض می کنند. ساز تنها و مجموعه‌ی سازها— هردو— اهمیتی برابر دارند.

ساخت

کنسرتوی کلاسیک تقریباً همیشه از سه قسمت تشکیل می شود. کنسرتو هم، مانند سمفونی، درگروه سونات جا دارد و مانند سمفونی قسمت های مختلف آن از نظر زمان متفاوتند— متداول ترین الگوی ترتیب قسمت ها چنین است: ۱— قسمت تند (الگرو)؛ ۲— قسمت کند (آندانته، آندانتینو یا آداجو)؛ و ۳— قسمت تند (الگرو، الگرتو یا پرِستو).

قسمت اول به فرم سونات است و طوری تنظیم می شود که دو بازنمایی جداگانه داشته باشد— یکی برای ارکستر و دومی برای تکنواز و ارکستر. تکنواز روایت های دقیق تری از تم هایی که در بازنمایی ارکستر بیان شده ارائه می کند، و معمولاً دست کم یک تم تازه هم به آن می افزاید. بخش های معمول بسط و تکرار بدنبال آن فرا می رسند و در هر کدام هم ساز تنها و هم مجموعه‌ی سازها شرکت دارند.

قسمت دوم کنسرتو عموماً کند، غنایی و گسترده است و جای زیادی برای نقش تکنواز باز می کند. قسمت سوم غالباً یک «رُندو» است یا گاهی تمی ست با واریاسیون هایش. قاعدتاً شاد و رقص گونه است. قسمت مینوئه که در سمفونی کلاسیک می آید معمولاً حذف می شود. طرح کلی کنسرتو نه فقط بر تضاد میان قسمت ها و کاربرد معمول تم و تونالیته، بلکه بر رو یارو یی ساز تنها و مجموعه‌ی سازها نیز متکی ست.

موسیقی مجلسی کلاسیک

دوره‌ی کلاسیک، که شاهد به ثمر رسیدن فرم بدیع سمفونی بود، از نظر کمال بخشیدن به فرم موزیکال خودمانی تر و کوچک تر دیگری هم اهمیت دارد. اواخر سده‌ی هجدهم بیشتر، دوره‌ی «خانه‌ی موسیقی» بود. نوازندگان آماتور در آن خانه ها، یا در دربارها و اتاق های نشیمن خانواده‌های مرفه گرد می آمدند. گروه های موسیقی در فضای آزاد هم برنامه اجرا می کردند— در باغ های املاک ییلاقی، در خیابان ها و حتی در قایق هایی که در آبراه‌های و نیز رفت و آمد می کردند. یک زبان موزیکال تمام‌عیار در حول و حوش این گروه‌های سازی کوچک تر برای پاسخگو یی به نیازهای و یژه‌ی آنها بسط یافت.

موسیقی غیرکلیسایی را در اصل «موزیکا داکامرا» یا موسیقی خانگی یا مجلسی می نامیدند. چون در این موسیقی فقط چند نوازنده نقش دارند، آن را بمفهوم موسیقی گروه کوچک هم بکار می برند. در سده‌ی هجدهم، همزمان با باب شدن موسیقی غیرکلیسایی و رونق کار نوازندگان آماتور، موسیقی مجلسی زمینه‌ی مهمی برای آهنگسازی شد.

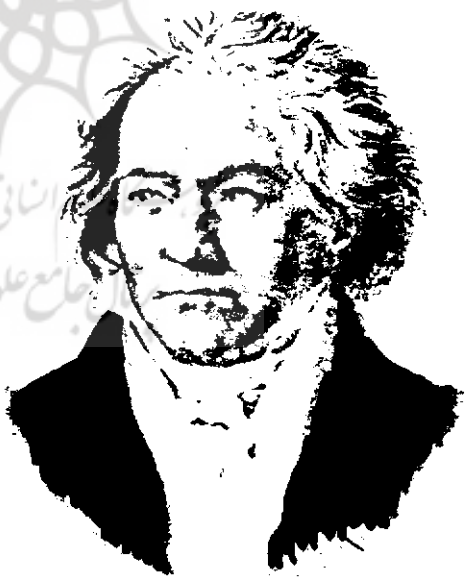
طبیعت موسیقی مجلسی

موسیقی مجلسی را معمولاً موسیقی خاصی می دانند که برای گروه کوچکی از نوازندگان ساخته شده، هر نوازنده نقش خودش را ایفا می کند و رهبری هم در کار نیست. یک نوع معمول موسیقی مجلسی چیزی‌ست که برای کوارتت زهی نوشته می شود که در آن و یولن اول، و یولن دوم، و یولا و و یولن سل هریک نقش خاص خودش را دارد. موسیقی ارکستری، برعکس، گروه کاملی از هریک از این سازها را به کار می گیرد، مگر در قسمت های نادر تکنوازی که بطور هماهنگ نواخته می شوند.

کوچک بودن گروه نوازندگان و صداهای مجزای اعضای گروه، آشکارترین وجوه تمایز میان موسیقی مجلسی و ارکستری‌ست. تفاوت‌های دریافت و تاثیر مهم‌تر است. یک ارکستر سمفونیک صدایی بزرگ و مؤثر و تقابلی بزرگ در ضرب و آهنگ ایجاد می کند. معمولاً مشکل می توان نقش هریک از سازها را تک‌ـتک تشخیص داد و دلیلی هم برای این کار وجود ندارد. آنچه که ما می شنویم مجموعه‌ای از صداهاست: انبوه صداها، و همه‌ی این صداها تأثیر واحدی می گذارند. گروه مجلسی چنین قدرتی ندارد. وسایل بیان آن محدود است. آوای سازهای چندگانه را می توان بطور همزمان دنبال کرد و بافت نهایی روشن و شفاف است. کار مجلسی، که در ضرب و آهنگ تنوع زیادی ندارد، با گفت و گوی دائم التغییر سازهایش تأثیر می گذارد.

کوارتت زهی

در دوره‌ی کلاسیک، موسیقی ارکستری و مجلسی به یک سیاق نوشته می شدند— یعنی، در سه یا چهار قسمت با حالت‌های مختلف. اما، چنان که دیدیم، این دو فرم از دو مفهوم متفاوت ناشی می شوند و سازندگان آنها قابلیت‌های متفاوتی باید داشته باشند: یک اثر سمفونیک را نمی توان بسادگی برای کوارتت‌زهی «تنظیم» کرد. این دو نوع موسیقی همیشه اینقدر از هم دور نبودند. همچنان که پیشتر گفتیم، **هایدن** سمفونی های کوتاه متعددی برای گروه کوچک نوازندگانی که در خانه‌ی **استرهازی** زیر نظرش بودند نوشت. هیچکس لازم نمی دانست که این کارها را سمفونی یا کار مجلسی بنامد، چون هیچیک از این دو فرم در آن مرحله هنوز کاملاً بسط نیافته بود. با اینهمه **هایدن** بود که به کوارتت‌زهی — این مهم‌ترین گونه‌ی موسیقی مجلسی — شکل مشخص داد.



اولین ترکیب مجلسی سازها در دوره‌ی

باروک تریو-سونات بود. همچنان که موسیقی بمفهوم کلاسیک ملودیک تر شد و اجرا در فضای باز متداولتر، هارپسیکورد نقش خودش را از دست داد. این خلاء در بافت ارکستر سرانجام با سازهای زهی دیگر پر شد. آنچه که از آب درآمد یک کوارتت زهی بود متشکل از دو و یولن، یک و یولا و یک و یولن سل.

ابتدا این سازهای زهی دیگر جانبی بودند و فقط همراهی می کردند، در حالی که این امر با ذوق کلاسیک که خواستار سبکی همگون بود جور درنمی آمد. و یولن همواره ساز ملودیک اصلی بود. به قسمت های دیگر اهمیت چندانی داده نمی شد و نواختن سازهای دیگر را نوازندگان آماتور بعهده داشتند. در واقع، کوارتت های اولیه بیشتر برای خوشایند نوازندگان ساخته می شد تا برای خوشایند شنوندگان.

بسیاری از کوارتت های زهی اولیه، از جمله برخی از کوارتت های زهی **هایدن**، «دیورتیمنتو» خوانده می شد— یا «قطعه ی سرگرم کننده» یا «موسیقی عصرانه». ولی بتدریج کوارتت زهی حالت جدی تری به خود گرفت. **هایدن** به سازهای جنبی ارزش بیشتری داد و به آنها استقلال و اهمیت بیشتری بخشید. پی گیری آوای هر ساز بطور جداگانه امکان پذیر بود— همچنان که در موسیقی چندنوایی. اما هرچند **هایدن** در زمینه ی ساخت های چندنوایی تجربه هایی کرد، معمولا از چارچوب هم نوایی فراتر نمی رفت. موسیقی کوارتت زهی قدرت خود را از کاربرد کلاسیک ملودی و هارمونی و از استقلال نواها، چنان که در گذشته مرسوم بود، بچنگ آورد.

دگرگونی هایی که در کوارتت نویسی پدید آمد گاهی از طبیعت آزاد اجراهای مجلسی ناشی می شد. مثلاً هنگامی که **هایدن** و پس از او **موتسارت**، برای **فردریک ویلیام دوم**، پادشاه پروس، که و یولن سل نواز چیره دستی بود، قطعاتی ساختند، نقش و یولن سل اهمیت بیشتری یافت. این پادشاه نوازنده نقش فرعی همراهی کننده ی و یولن سل راتغییر داد و به نقش عمده ای در ملودی تبدیل کرد. از وقتی که **استرهازی** و یولن نواز ماهری استخدام کرد، نوشته های **هایدن** برای و یولن پخته تر شد. و **موتسارت** قسمت و یولا را درخشان تر می نوشت، چون معمولاً و یولا راخودش می نواخت. گاهی علاقه ی آهنگساز نسبت به یک ساز خاص سبب می شد آن ساز را به گروه چهارگانه ی کوارتت اضافه کند و کوینتت بنویسد. **موتسارت** یک کوینتت کلارینت و یک کوینتت هورن برای دوستی که این دو ساز را خیلی خوب می نواخت ساخت. به این ترتیب، تاکید روی سازهای مختلف در موسیقی مجلسی و تجربه ی آهنگسازی برای ترکیبات سازی مختلف راه را برای تفنن ها و نوآوری های آینده باز کرد.

بتهوون و کوارتت زهی

هایدن و **موتسارت** کوارتت زهی را به گفت وگویی میان سازهایی با نقش های مساوی تبدیل کردند. **بتهوون** پا از این فراتر گذاشت و این قالب را برای بیان برخی از عمیق ترین و پیچیده ترین ایده های موزیکال خود برگزید.

پس از **بتهوون**، کوارتت زهی دیگر فرم جاافتاده ای شد که آماتورها و متنفنان بسراغش نمی رفتند. **بتهوون**، همانطور که در مورد سونات ها و آثار سمفونیک عمل می کرد، در مورد کوارتت هم کمتر در بند ملاحظه ی محدودیت های نوازندگان و شنوندگان بود. بخصوص در کوارتت های آخرش، توقع او از هر دو جانب— نوازندگان و شنوندگان— فوق العاده بود. بتهوون می خواست از قالب کوارتت بعنوان وسیله ای برای انجام دادن تجربه های جدید و نوآوری بهره بگیرد و حاصل کار غالباً برای مخاطبانش گیج کننده و نامفهوم بود. امروزه بخوبی می توان دریافت که این کوارتت ها برای زمان خودشان بیش از اندازه مدرن بودند. از زمان بتهوون تا به امروز، بسیاری از آهنگسازان دیگر بدیع ترین ایده های خودشان را در قالب کوارتت و فرم های دیگر موسیقی مجلسی بیان کرده اند. در گروه های مجلسی کوچک، روابط آواهای مختلف با همدیگر به روشن ترین وجه ممکن درمی آیند و ایده های موزیکال را می توان از نزدیک دنبال کرد.