یوهان سباستیان باخ بنیانگذار موسیقی علمی در جهان

ساز، سبک و فرمهای موسیقی در ایتالیای کهن

فریبا کاشانی کبیر
بهمن مه‌آبادی

ساز، سبک و فرمهای موسیقی در ایتالیای کهن، بررسی علمی و استدلالی سه روندِ مهم در شکل‌گیری موسیقی جهانی است. در این مقاله ضمن پرداختن به تاریخ موسیقی ایتالیای قرن هفده و هیجدهم ــ رفرم در سازها ــ قالبها و دیدگاههای مطرح شده، نشان داده می‌شود که چه عواملی در ایستایی موسیقی علمی جهان نقش داشته و جریانهای پویا، چگونه به آن راه یافته‌اند. دراین گفتار، سوناتهای مجلسی و کلیسایی به عنوان دو الگو، مورد

یوهان سباستیان باخ کارهایی از ویوالدی را مطالعه و تحصیل می‌کند و نسبت به رونویسی و تنظیم آنها به هارپسیکورد از پای نمی‌نشیند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بررسی اجمالی قرار می‌گیرند. اختراع پیانو و تأثیر ساز جدید در موسیقی نیز به عنوان یک رفرم مطرح می‌شود.

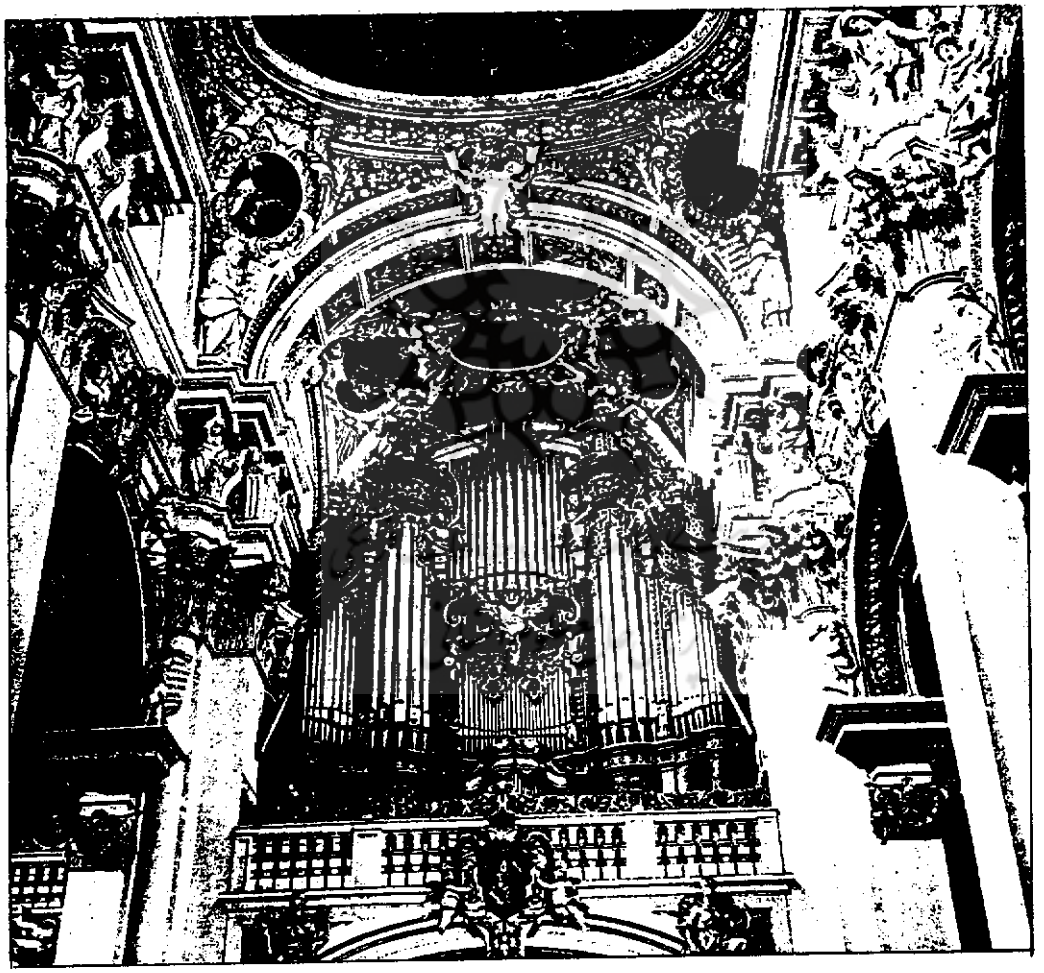
کریستف ویلی بالد گلوک، آهنگساز آلمانی اپرا انتقادهای خود را علیه کهنگیها و عقیم بودن آیینهای کهن موسیقی ایتالیا آغاز می‌کند.

یوهان سباستیان باخ کارهایی از ویوالدی را مطالعه و تحصیل می‌کند و نسبت به رونویسی و تنظیم آنها به هارپسیکورد از پای نمی‌نشیند.

سونات کلیسایی عموماً از پنج یا شش موومان تشکیل شده، معمولا در سه قسمت تنظیم می‌گردد.

سوناتهای مجلسی در اصل فرم سویت را که مشتمل بر رقصهای قدیمی معینی بود، برای خود حفظ می‌کند.

بیست سال آخر قرن هفدهٔ و بیشترین سالهای سده هیجدهم، دوران ارتقای مقام موسیقیایی ایتالیا به شمار می‌رود. دراین زمانها، فرانسه از تکنیک موسیقی ایتالیا الهام می‌گیرد و آشکارا قدمهای مؤثر خود را برای سهیم شدن در ساخت فنی موسیقی اروپایی، به اثبات می‌رساند. این توسعه و گسترش، در موسیقی آهنگسازان آلمان به وحدت نظر کلی رسیده، به بار می‌نشیند. در چنین دورانی، ایتالیاییها در پی‌اثبات



ساختمان سازارگی در دوران باروک.

وسعت و امکانات ساز و فرمهای موسیقی و اپرای خود، با سختگیریهای ناروا، بالندگی و صعود موسیقی خویش را دچار وقفه و رکود کرده، تقلیل می‌دهند. ایتالیا با نپذیرفتن نظریه‌های تازه و راه ندادن آنها به موسیقی خود، ایده‌ها و مواد اولیه فعّال را، چه از دیدگاه فرم و چه از نظر بیان و تکنیک، عقیم ساخته، پذیرش آنها را از غیرخودی، مردود و مطرود می‌نامد. با این همه، استعداد و خلاّقیّت سرشار آهنگسازان آن دیار، چنان شهرت برجسته و عظیم برای آنان به بار می‌آورد که در کمتر ملتی نمونه آن را می‌توان سراغ گرفت.

خود بینی ایتالیا و سختگیریهای بیهوده از سویی، و ظهور قهرمانان و متفکران با ذوق از سویی دیگر، فرمانروایی ایتالیای برتر را دچار تزلزل می‌کند بناچار حیطه‌های بظاهر دست نخوردهٔ موسیقی، از طریق اسلوب و استیلهای جدید مورد تهاجم قرار می‌گیرد. *هایدن*[1] و *موزار*[2] با دارایی خاص و سیاستی حساب شده، رسوم و اعتقادات پیشینیان خود را که بوی کهنگی و ماندگاریشان مشام را می‌آزرد، کنار گذاشته، با سرپیچی از قوانین کهنه و فرتوت، فرمها و راههای بیان جدیدی را به عرصه‌های موسیقی وارد می‌کنند. اینها با هوشیاری فراوان، راه را بر اندیشمندان و مصنّفان خلاّق قرن نوزدهم باز کرده، بدعت تازه خود را در کالبد زمان می‌دهند. *کریستف ویلی بالد گلوک*،[3] آهنگساز آلمانی اپرا، انتقادهای خود را علیه کهنگیها، و عقیم بودن آیینهای کهن موسیقی ایتالیا آغاز می‌کند.

این تحوّلات درست زمانی اتفاق می‌افتد که موسیقی ایتالیا تمام اروپا را به زیر فرمان خود درآورده است. در نیمه دوم قرن هفدهم، استیل سازی مکتب ایتالیا بسرعت رو به توسعه و گسترش می‌نهد. آهنگسازان سازهای کلاویه‌دار، *استیل ارگ* و *هارپسیکورد* را بطور مجزا و منفک به کار گرفته، در عین حال آثاری را برای ساز ویلون تصنیف می‌کنند.

تصویری از یک چلو.

ماهرانه‌ترین و اوّلین کار به جا مانده از آن دوران، اثری مربوط به اواسط قرن هفدهم می‌باشد. این *تریوسونات*، الگوی آثار بعدی موسیقی مجلسی می‌شود و به عنوان یک قسمت در سمفونی جای می‌گیرد. بدون شک آهنگسازان ایتالیایی، پس از قرن هفدهم، مقدمات اولیهٔ موسیقی را اصلاح کرده، به سوی کمال سوق می‌دهند. یکی از عوامل پیشرفت آنها، وجود فرمهای رایج موسیقی است. این فرمها، باعث ترقّی و پیشرفتی غیرقابل انکار در زمینه موسیقی می‌شود و استادان ایتالیایی را در مقامی بالاتر از مصنّفان قرن هیجدهم اروپای مرکزی قرار می‌دهد. پس می‌توان نتیجه گرفت که تعمق در آثار موسیقی ایتالیا بی‌دلیل نیست، زیرا کسانی یافت می‌شوند که با مطالعه این آثار موسیقی از آن الهام گرفته، قطعاتی را تصنیف می‌کنند. برای مثال *یوهان سباستیان باخ* کارهایی از *ویوالدی* را بررسی و تجربه نموده، نسبت به رونویسی و تنظیم آنها به

هارپسیکورد اصرار می‌ورزد. در نیمه‌های قرن هیجدهم تکنیک، قوهٔ ذهنی، استعداد شگفت‌انگیز، و کاردانی جوزپه تارتینی، راه را برای ارائه آثار ویرتوئزیته، در سالهای آتی باز کرده، باعث می‌شود نوابغ دیگری در آن پای بگذارند. نمونهٔ درخشان این راهروان مبتکر، *جیوانی باتیستا ویوالدی*، نابغه بی‌همتای ایتالیایی است.

اواخر قرن هفدهم و تمام سده هیجدهم، دوران جستجوی آگاهانه، برای دستیابی به وحدت و یگانگی در روی تم و فرم است. سونات برای ویلون به همراهی باس *کانتینیو*[۴] (طرحی پیشنهاد شده از سوی اکثر آهنگسازان) گویی تا اندازه‌ای شبیه به یک عهدنامه مصنوعی می‌نماید. با این حال این فرم به دو نوع سونات، اعم از مجلسی[۵] و کلیسایی[۶] منفک می‌شود.

سونات کلیسایی عموماً از پنج یا شش موومان تشکیل شده، معمولاً در سه قسمت تنظیم می‌گردد. این

مراسی زوزف هایدن

کریستف ویلی بالد گلوک پیشوای اصلاح موسیقی ایتالیا

کریستف ویلی بالد گلوک، آهنگساز آلمانی اپرا انتقادهای خود را علیه کهنگیها و عقیم بودن آیینهای کهن موسیقی ایتالیا آغاز می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سونات براستیل *ایمیتاسیون* (تقلید) استوار است. چنین قطعه‌ای برای یک *آنسامبل سازی* کوچک در نظر گرفته می‌شود.

سوناتهای مجلسی در اصل فرم سویت را، که مشتمل بر رقصهای قدیمی بود، برای خود حفظ می‌کنند. نشانه‌های ارائه شده در هر بخش از این سونات، باعنوان همان رقص برابرند. این فرم به مرور زمان، آزادیهای قابل توجهی را به مصنّف می‌دهد. سعی و کوشش آهنگسازان درجهت حذف بعض از زوائد، تقلیل شماره موومانها و حفظ وحدت درونی و بیرونیِ ساختمانِ تنها تمِ اثر، در این زمانها قابل ذکر است. چیزی که با عقیده عمومی همخوانی زیادی ندارد. ولی این عمل پیش از دوران چند تمی اتفاق می‌افتد.

جیووانیتی لگرنتسی[7] و جیوانی باتیستا ویتالی[8] بعد از قرنِ هفدهم، شکل تکامل تدریجی و پی در پی را در ساختار سونات طراحی می‌کنند. آرکانجلو کورللی دقت و صراحت لازم را به آن می‌افزاید و آنتونیو ویوالدی، در توسعه و گسترش آن سهم به سزایی را به عهده می‌گیرد. درهمین دوران، تمایل مهمّ دیگری، در تثبیت شمارهٔ موومانهای سه‌گانه بروز می‌کند. کورللی با اتخاذ رویه پنج موومانی در دو بخش مجزا، به هواداران موومانها سه تایی که از اورتور[9] و سمفونیا[10] اقتباس شده است، نمی‌پیوندد. او با ارائه گراو[11]، الگرو،[12] ویواچه[13] و لارگو[14] راه دیگری در پیش می‌گیرد. امّا ویوالدی با پذیرفتن ضمنی ترکیب سه بخشی، بارها و بارها به این فرم بازگشت می‌کند. او در عین حال با حذف تکرار

خانواده موزار

قسمت تند مومان، به آن یکدستی، اتحاد و سازگاری لازم را ارزانی می‌دارد.

در آغاز قرن هیجدهم اغلب آهنگسازان مترقی و مبتکر، موسیقی خود را با *کانتینیو باس* آغاز می‌کنند. این عمل جدا از تأکید مجدّد و اختصاصی به مسألهٔ سازی بودنِ اثر، حالت زنگدار و رنگ پر شدت آن را نیز القا می‌کند و بناچار، ویژگیهای کنسرتو گروسوی اولیه را در دو جهت مختلف یدک می‌کشد. بدین معنی که سمفونی *ارکسترال* در یک سوی قضیه، سونات و کنسرتو برای سلو نوازان درطرف دیگر قرار می‌گیرد. درست به مانند زمانی‌که، کنسرتو گروسوی اولیه، گروه سولیستها را با آنسامبل ارکستری، به مکالمه و مقابله وا می‌دارد. امّا *ویوالدی* با جانشین کردن یک ویلون سلو، در یک تریو با ارکستر، باعث می‌شود که ما امروزه در یک آنسامبل سازی، قسمتی برای سلو، چهار قسمت برای کنسرتینو و هشت قسمت برای کنسرتو گروسو داشته باشیم. همین‌جا فرم اصلی و دست نخوردهٔ سمفونی ارکسترال و کنسرتو برای ساز سلو و ارکستر پدیدار می‌شود. علاوه براین با توسعه و گسترش

ویولن سلو و چهار زهی

دومینکو اسکارلاتی

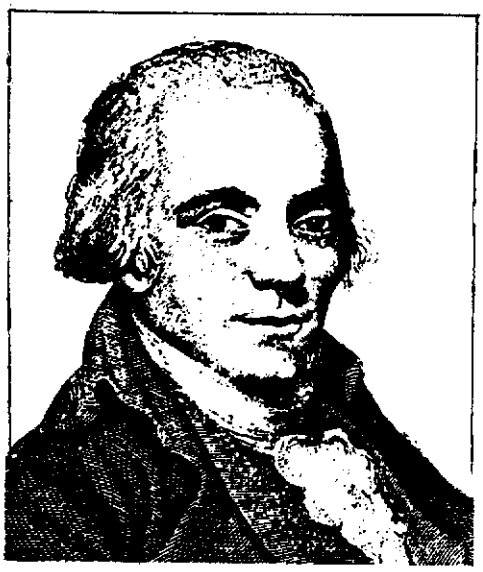
تکنیک‌سازی، پیشرفت و ترقی قابل اعتنایی به کار سولیستها داده می‌شود، که در جریان تحوّل به یک نسل جدید از ویرتوئزهای بزرگ منتهی می‌گردد. مهمترین وجه این توسعه و ترقی در سازهای زهی، مخصوصاً در ویلون و چلو به چشم می‌خورد. این تحوّلات مدیون اقدامات و زحمتهای *کورللی* و *بوکرینی*[15] است. امّا اختراع پیانو فورته به وسیله *کریستوفری*[16] در حدود سال ۱۷۰۹ تأثیر عمیقی بر روی موسیقی *کی‌بُرد*[17] می‌گذارد. با این همه، این ساز جدید یکباره مورد قبول واقع نمی‌شود ولی استیل کارهای هارپیسکورد بتدریج دچار دگرگونی شده، در راه تکامل خود به وسیله *اسکارلاتی*[18] و *کلمنتی*[19] به ساختار درحال شکل‌گیری پیانو کمک مؤثری می‌کند. در این پروسه انفعالی، نقش دومنیکو *اسکارلاتی* بویژه در مورد فرم برای پیانو قابل تعمق است. او غالب سوناتهای خود را با تمهای آزاد و گسترده، تصنیف می‌کند و با وفاداری به الگوی مومانهای دوتایی سویت ـ حالی‌که کارهایش را از

ترقی و پیشرفت لازم بناز می‌دارد ــ به یک پیشروی معنوی و مرکزی دست می‌یابد. طرفداری غیرقابل شرح او از فرم سوناتهای سه‌تایی قدیم نیز قابل تعمق است.

بتهوون در این خط سیر، پیشرفتهای قابل ملاحظه‌ای به دنیای موسیقی وارد می‌کند و کلمنتی ایتالیایی نیز خدمات بیشماری در این حیطه از خود به یادگار می‌گذارد. او با حالت ژنی خود، روی فرم، تحوّلاتی را به وجود می‌آورد که بعدها در آثار بتهوون جلوه‌های ویژه‌ای می‌یابند، شاید این حاکی از تأثیرات دو استاد بر روی هم باشد. به عنوان مثال می‌توان نمونه سوناتهای کلمنتی با مهارت واستادی کامل از تمها و هارمونیهای پیشرفته‌ای استفاده کرده است. در مقایسه این آثار با نمونه کارهای بهتون، در می‌یابیم که بتهوون بیست سال بعد آنها را به کار می‌بندد. سویتهای ۱۸۱۵ و

جووانی بانیستا دوسی

۱۸۲۰ کلمنتی، گونه‌ای مطابقت و پیروی را از بتهوون در خود دارند. او با این رویه، به درخشش استیل خود کمک مؤثری می‌کند و آزادی بیان و احساسات را تا حدّ اغراق‌آمیز شوپن، و حتی سمفونیهای بزرگ دوران رومانتیسم آلمان، با مهارت گسترش می‌دهد. در این دوران، ارتباط و انتقال نزدیکی بین فرمهای کهن



موزیو کلمنتی

کلاسیک و کلاسی‌سیسم، راه‌گشای جنبش و حرکت جدیدی می‌شود که به فرمهای عصر رمانتیسم ختم می‌گردد.

□ **پی‌نوشت:**

1. F. J. Hayden.
2. M. A. Mozart.
3. Christoph Willibald Gluk.
4. Basso Continuo.
5. Sonata da Camera.
6. Sonata da Chiesa.
7. Giovanni Legren
8. G. B. Vitali.
9. Overture.
10. Sinfonia.
11. Grave.
12. Allegro.
13. Vivace.
14. Largo.
15. Boccherini.
16. Christofori.
17. Keybord.
18. Scarlatti.
19. Clenenti.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی