مجلّه موسیقی

شماره ۹۹ دورهٔ سوم مرداد و شهریور ماه ۱۳۴۴

تحلیل انتقادی مقدمه اپرای آلسست[۱] اثر گلوك

وارتباط آن با موسیقی اپرا

(نوع ایتالیائی : آلچستیس ۱۷۶۷
نوع فرانسوی: آلسست ۱۷۷۶)

از فوزیه مجد

مقدمهٔ اپرای السست درسال ۱۷۶۹ انتشار یافت . گلوك نمیتوانست تنها مخترع این افکاروفرضیه‌ها باشد. میدانیم که حتی درحدود سال ۱۷۲۰ آهنگسازانی پیدا شده بودند که بوضع اپرا وخوانندگان دوره‌خودشان اعتراض داشتند بعضی

۱ – Alceste

با حرارت تمام وبعضی با زبانی نرم‌تر . « بندومارچلو »(۱) در « تآتروآلمدا » (teatro all moda) ی خویش بطرز بیرحمانه‌ای خواننده‌ها و عادات آنانرا مسخره کرده‌بودوشایدازهمه‌جالب‌تر نامه‌ایست که«متاستازیو»(۲) به«هاسه»(۳) در باره ساختمان‌اپرای «آتیلیورگولو» (Attilio Regulo) نوشته است. متاستازیو که این نامه‌را درسال ۱۷۴۹ (۲۰ سال قبل‌از مقدمهٔ‌آلست) نوشته روی سه‌اصل تأکید مینماید و این‌ها همان اصولی هستند که برای ما اکنون شالوده اصلاحات گلوك‌بشمار میایند:

۱ــ اهمیت متن شعری

۲ــ رعایت صحیح آداب دراماتیك

۳ــ مقام پائین‌تر یا تبعی موسیقی‌درقبال شعر

بنا براین این نوع عقاید قبل از انتشار مقدمهٔ آلست درآن دوره رایج بودند . مارچلو ومتاستازیو تنها نمایندگان این‌افکار نبودند ولی چون هدف‌اصلی این‌مقاله انتقاد از مقدمهٔ اپرای آلست‌است اینست‌که به‌اشاره به‌این دونفرا کتفا میکنیم. دراینجا یك مسئله‌را نمیتوان ناگفته‌گذارد وآن‌اینکه حتی‌گلوك بعنوان یك موسیقیدان نیز اولین پایه‌گذاراین تحولات نبوده است. «یوملی»(۴) دوست متاستازیو وهاسه قبل‌ازگلوك حس‌وادراك ارکستر نویسی‌خودرا نمایان ساخته‌است. او برخلاف زمینهٔ سادهٔ کوارتت مانند هاسه ازارکستر کامل استفاده میکند و اغلب سازهای چوبی وکرها قسمت‌های مستقل دارند. در اپراهای «یوملی» نیز پیدایش آریوزو (arioso) جالب توجه است واینها عبارت‌های (فراز) کوتاه ودراماتیك با حالت‌های تصویری وشاعرانه‌ای هستند و در ضمن محتوی یك‌نوع بیان احساس جدید نیز میباشند مانند قسمت :

E che face va Achille از اپرای «آشیل درسیرو »(۵). همچنین جالب‌نظر است که‌درسال ۱۷۶۸ سه‌اپرای «یوملی» اسم‌های گلوکی‌دارند، آرمیدا(۶) ایفیژنیادرتوريد(۷)وپیروزی کلیا(۸). ترائتا(۹) دراپرای‌ایفیژنیادرتوریداز کر (chorus)هائی‌استفاده‌میکند که‌شایستهٔ گلوك‌هستند. همکاری‌ترائتا با کلتلینی(۱۰) شاعر ایتالیائی‌را میتوان ازعوامل مؤثردراصلاحات دراماتیك اپرا درقرن‌هجده دانست .

۱ــ Benedo Marcello ۲ــ Metastasio ۳ــ Hasse

۴ــ Jomelli ۵ــ Achille in Sciro ۶ــ Armida

۷ــ Iphigenia in Touride ۸ــ Trionfo di Clelia

۹ــ Traetta ۱۰ــ Coltellini

امکان دارد که «ارها»ی فرانسوی (air) وطرز عمل فرانسوی درمورد صدا که نسبت به مکتب های اپراهای دیگر ساده بنظر میاید اهمیت قابل ملاحظه‌ای برای گلوك ومعاصرین‌او داشته‌است. برنی(۱) بعداز شنیدن اپرای ارفه اثر گلوك چنین نظر داده‌بود: «ارهای‌ارفه به‌سادگی وبی‌پیرایگی بالادهای‌انگلیسی هستند». دودین(۲) حتی‌تمام‌تکامل تدریجی هنری گلوك‌را مدیون مسافرت‌او درسال ۱۷۶۴ به‌انگلیسی میداند.

اغلب پارتیتورهائی که‌گلوك برای‌اجرا درایتالیا آماده نموده بود محتوی قطعاتی هستند که بسبب حالت پرمعنی آنها سالهای بعد مورد استفادهٔ دوباره‌قرار گرفتند. ار تلماکو(۳)، Umbra mesta del padre بعد بصورت یك دوئت درایرای آرمیدا درآورده شد: Esprit de haine et de rage.

این استفاده ازمواد اولیه برای اپراهای جدی وپختهٔ گلوك درسالهای بعد تاحدی نشان میدهد که گلوك حتی در اوائل دورهٔ آهنگسازی و اپرانویسی خود تمایل به‌موسیقی دراماتیك داشته است تمام O malheureuse Iphigénie ازایرای ایفیژنی درتورید ازایرای تیتو(۴) گرفته شده: کر Parez vos fronts de fleurs nouvelles (نوع فرانسوی السست) وهمچنین‌آخرین کر ایفیژنی درتورید Les dieux longtemps en courroux هردو از اپرای «الما و پاریده»(۵) گرفته شده‌اند.

تا چه‌حد وچه‌حدود «کالزابیجی»(۶) شاعر درایجاد اصول اصلاحاتی گلوك دست داشته است تعیین آن بطور یقین مشکل‌است. گلوك درخاتمهٔ مقدمهٔ السست راجع به‌کالزابیجی فقط این‌را مینویسد:

"Ce célebre auteur de l' Alceste, ayant conçu un nouveau plan de drame lyrique...."

ودرمورد همکاری کالزابیجی گلوك فقط نکتهٔ فوق را ذکر کرده است. ولی زابیجی چنین تصور نمیکرد و تمام تحولات گلوك را مدیون راهنمائی خودش انست. او درسال ۱۷۸٤ مقالهٔ مفصلی به‌روزنامهٔ مرکور دوفرانس مینویسد. رتهای زیر ازآن انتخاب شده‌اند:

"Je pensais... que plus la poésie sérrée, énergiq passionée, touchante, harmonieuse, et plus la musi

مختر

بیدا

۱ Burney – ۲ D'Udine – ۳ Telemacco
٤ Tito – ٥ Elena e Paride – ٦ Calzabigi

qui chercherait à la bien exprimer, d'ápres sa véritable declamation, eerbit la musique vraie de cette poésie: la musique par excellence.... J'arrivai à Venice en 1761, rempli de ces idées... Count Durazzo m'envoyait Gluck... Je cherchai des signes pour du moins, marquer les traits les plus saillants. J'en inventai quelqu'uns; je les plaçai dans les interlignes, tont le long d'Orphée. C'est sur un pareil manuscrit, accompagné de notes aux endroits òu les signes ne donnaient qu'une intelligence incomplète, que M. Gluck composa sa musique. J'en fis autant depuis pour Alceste."

کالزابیجی آنطور که از مقاله‌اش استنباط میشود حتی درشیوهٔ آهنگسازی ارفه دست داشته‌است ومیتوان حدس‌زد که قسمت‌های‌مربوطه قسمت‌های «رچیتاتیو» ارفه والسست هستند . البته حرفهای کالزابیجی در این مورد بخصوص قابل بحث هستند ولی شکی نیست که دکلاماسیون آزاد کلمات در اغلب مواقع در آلسست رابطه‌ای با «شیوهٔ آهنگسازی» کالزابیجی دارد . قسمت کر Non, jamais le courroux céleste از اپرای آلسست مثال خوبی است . طرح ملودی روی ساختمان دکلاماسیون بناشده و به گفتهٔ «برلیوز» «مانند بهترین رچیتاتیو حقیقی است.» این نکته درمورد قسمت کر با دیالوگ "O Malheureux Admète" نیز صادق است. یك نکته بهر حال حتمی است وآن اینست که همکاری این‌دو در اپرای ارفه بهر حال بیك اثر هنری نو منتج نشده بلکه ارفه در حقیقت خلاصهٔ هدفهای مکتب «نئوپولیتن» بود . بدعت‌های ارفه ازنکات زیرتشکیل شده بودند :

نقش مهم کر برخلاف اصول «متاستازیو».

تخفیف فرق بین «ار» و «رچیتاتیو» .

یك نوع دکلاماسیون که تاآنموقع به «آریوزو» نسبت داده شده‌بود.

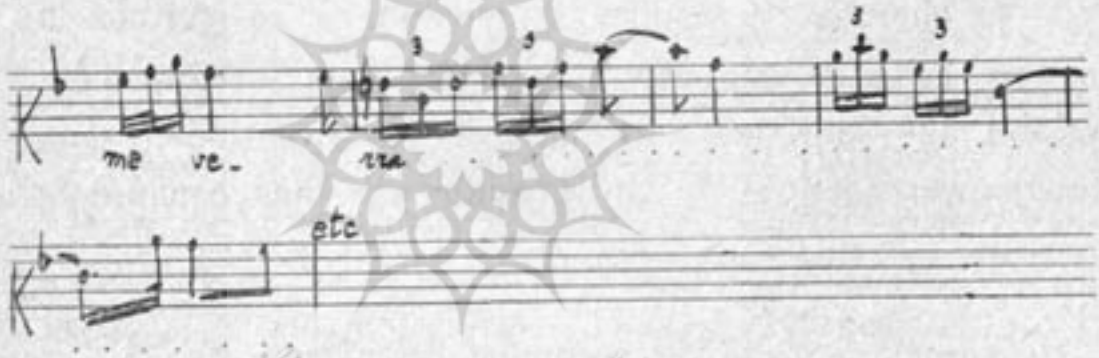
آریا بدون «داکاپو» .

همراهی رچیتاتیو بتوسط کوارتت زهی.

واکنون بپردازیم به‌تجزیهٔ‌خود مقدمه، محتوی آن دراین مقاله به‌قسمتهای مختلف تقسیم شده است.

نکتهٔ اول . گلوك مینویسد:

"Je me proposais d'éviter tous les abus que la vanité mal entendu des chanteurs et l'excessive complaisance des compositeurs avaient introduit dans l'opéra Italien."

انتقاد گلوك دراین مورد کاملا صحیح است . اپرا در زمان گلوك درحقیقت بازیچه‌ای دردست خوانندگان بود میتوان تصور نمود که مردم بیشتر به‌خاطر صدای فوق‌العاده زیبا وتکنیك خارق‌العادهٔ خواننده‌ها حاضر بودند چنین تحکمی را قبول کنند. آهنگسازی که مأمور نوشتن موسیقی یك اپرا میشد قبل‌از هرچیزی اسامی خواننده‌هارا دریافت مینمود و می‌بایستی صدای آنهارا کاملا درنظر گیرد . اغلب، خوانندگان آنقدر آزادی عمل بخرج میدادند وتزئینات مخصوص خود را به‌خط آواز اضافه مینمودندکه آهنگساز موسیقی خود را نمی‌شناخت . آهنگساز معمولا برای اینکه خودرا ازاین خطر نجات دهد اغلب نقشه‌ای برای تزئینات خط‌آواز طرح مینمود و تزئینات حالت بدیهه خوانی (Improvisation) روی یك تم یا یك فرازرا داشتند . ولی معمولا خواننده‌ها به‌این اکتفا ننموده و آهنگساز را مجبور مینمودندکه درست درموقع بحرانی یك آریا یك «رولاد» (roulade) روی حرف مصوت مورد علاقهٔ آنها اضافه‌کند . در دست « هاسه » این نوع اپرای «مخصوص خوانندگان» به‌اوج خود رسید . مثال زیر یکی‌ازلحظات معمولی‌اپرای «ایل ر پاستوره»(۱) اثر «هاسه»است:

مثال فوق برای پنج میزان دیگر بهمان‌طریق ادامه مییابد ووقتی به‌آخر عبارت میرسد ده میزان دیگر روی همان‌کلمه در دنبال آن دیده میشوند . حتی متاستازیو درسال ۱۷۵۲ به‌کالزابیجی چنین مینویسد : « این ایتالیائیها آنقدر روی نمایش‌صدا فکرخودرا تمرکز داده‌اندکه نه‌تنها این هدیهٔ طبیعت‌را فراموش کرده‌اند ، همین قوه‌ای که بدون شك طبیعت به آنها بیش از هرمردم دیگر اعطا کرده است بلکه دارندآنرا متوقف می‌کنند.» اپرا در ایتالیا درچنین وضعی بود و بنابر این باید به‌گلوك تبریك گفت چون اپرای آلسست بهیچ وجه با این نوع مسائل روبرو نیست و او کاملا در نکتهٔ «d'éviter tous les abus» موفق شده است ودردست اوآهنگساز شخصیت اصلی اپرا هست ونه‌خواننده .

---

۱ – Il re pastore

نکتهٔ دوم :

"Et qui, du plus beau et du plus pompeux dans tous les spectacles, en avaient fait le plus ennuyeux et le plus ridicule."

دراینجا خودگلوك اپرارا « spectacle » قلمداد میکند البته میدانیم که گلوك ازاین گناه « نمایش سازی » بی‌بهره نبوده و به اپراهای فرانسوی خود صحنه‌های باله و پانتومیم اضافه نموده است حتی درالسست (نوع فرانسوی) و در ارفه (رقص روح‌های دوزخی) . چنین نکاتی نشان می‌دهند که اپرا حتی در دست گلوك جنبهٔ «اسپکتاکل» خودرا ازدست نداد و درحقیقت آنطور که ما میل داریم تصور کنیم درجهٔ اهمیت معنوی خاصی را دربرنداشته . حملهٔ گلوك در این قسمت مقدمه شاید تنداست و اگر واقعاً به‌گفتهٔ خودش عقیده داشته چرا برای سالها در این اسپکتاکل «ennuyeux et ridicule» شرکت میکرده. چرا تاسال۱۷۴۴ برای سلیقهٔ مردم موسیقی برای «پاستیچیو»(۲) نوشته است؟

نکتهٔ سوم :

"Je cherchai à reduire la musique à sa véritab le fonction, celle de seconder la poésie, pour fortifier l'expression des sentiments et l'interêt des situations, sans interrompre l'action et la refroidir par des ornaments superflus."

درقسمت اول عبارت یعنی:

"...musique celle de seconder la poésie"

باید تصور نمود که خودگلوك درنوشتن‌این‌قسمت قدری بی‌حوصلگی به‌خرج داده چون در بررسی موسیقی اپرا ناگزیریم که این فرضیهٔ او را رد کنیم چون موسیقی آن فرسنگ‌ها جلوتر وقوی‌ترازمتن‌آن است واگر این اپرا هنوز بعداز دویست سال برای‌ما جالب مانده‌است فقط برای موسیقی‌آن است وبس. اگر گلوك واقعاً بفرضیهٔ خود عقیده داشت یعنی متن دردرجهٔ اول وموسیقی دردرجهٔ دوم این اپرای‌او میبایستی سرتاسراز دیالوگ‌های دراماتیك ورچیتاتیو تشکیل شده‌باشد بنابراین معنی آریا و قسمت‌های «ریتورنلی» برای ارکستر در آلسست چیست ؟ ولی قسمت بعدی عبارت . "Pour fortifier l'expression..." برای گلوك جنبهٔ‌حقیقی‌داشته وآنرا موجه میداند. دراین‌مورد باید به‌متن رجوع‌شود: آلسست

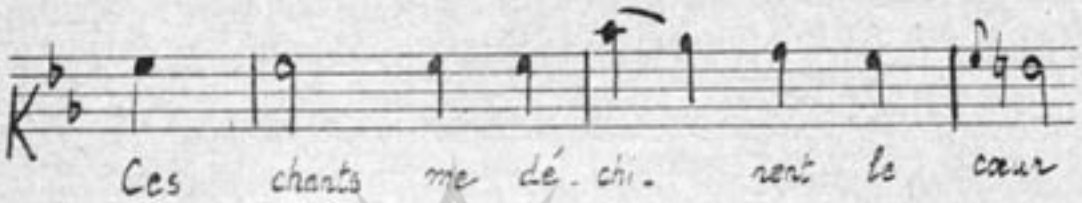
---

۱ – Pasticcio

مملو از صحنه های نمایشی دراماتیك است . اشك وگله و غیره بخصوص در پردهٔ دوم . گلوك درچنین صحنه هائی از طبیعت خود پیروی میکند . در صحنهٔ دنوئمان(۱) تامرحلهٔ اعتراف آلسست فقط هیجان مطرح است و قوهٔ محرك درام گلوك‌را باخودمیکشاند. قسمت زیررا نگاه کنیم،وقتی گروه آوازجمعی باخوشحالی میگوید :

Admète va faire encore
De son peuple qui l'adore
Et la gloire et le bonheur

صدای آلسست‌شنیده میشود که بصورت ناله‌باخودش صحبت میکند ومیگوید:

Ces chants me déchirent le coeur.

وهمچنین رجوع شود باقسمت آواز کر:

Pleure! O Patrie! O Thessalie! Alceste va mourrir!

درپردهٔ سوم چنین تصور میشود که گلوك واقعاً زیادی ازحد بمتن وفادار مانده وصحنه‌های‌طویل بین «آدمت»(۲) وآلسست بالاخره‌آهنگسازرا مجبور کرده که وسط آن آریا وحتی دوئت بگذارد و بنا بفرضیهٔ گلوك در این مورد حرکت دراماتیك متوقف میشود . درصحنه‌ای که خدایان دوزخی (۳) فرمان‌کارون(٤)را بیاد آلسست میآورند چرا گلوك «آدمت»را وادار میکندکه قسمت قبلی خود را : Et cruelle, tu veux renoncer la vie تکرار کند؛ دلیل اینرا میتوان درمتن پیدانمود چون متن دراین‌قسمت بی‌اندازه طولانی است و برای موسیقیدان غیرقابل تصور بود که تمام صحنه‌را با رچیتاتیو پر کند چون ازموسیقی گذشته گوش شنونده‌هم ازیکنواختی آن خواهی‌نخواهی خسته میشد. گلوك مجبور بوده که‌حرکت را متوقف‌کرده وآریای «آدمت» وبعداً یك دوئت درآن بگنجاند. خوشبختانه در اینجا جنبهٔ عملی موسیقی گلوك مجبور شده که تئوری‌را نادیده بگیرد .

نکتهٔ چهارم:

---

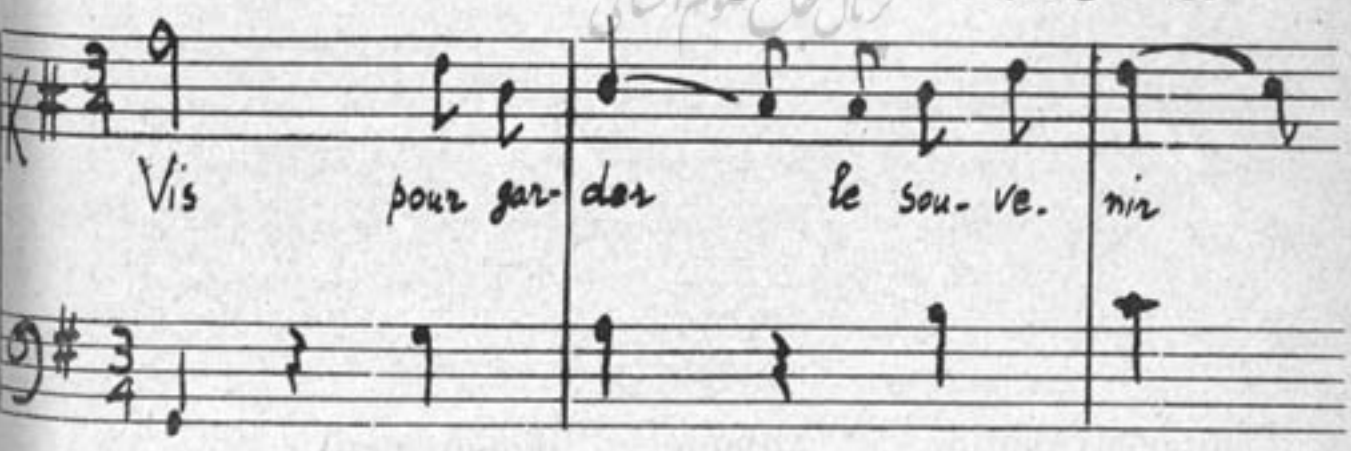
۱ - dénouement ۲ - Admete ۳ - Infernal Deities
۴ - Charon

"Je crus que la musique devait ajouter a la poésie ce qu'on ajoute à un dessein correct et bien imposé, la vivacité des couleurs et l'accord heureux des lumières et des ombres, qui servent à animer les figures sans en altérer les contours."

چه درست چه نادرست ازحق نباید گذشت که گلوك مطلب خود را زیبا بیان کرده این نکته بعقیدهٔ من درمورد گلوك بیشتر صدق میکند تا نکتهٔ سوم ودر نکتهٔ چهارم گلوك کاملا آنرا بمورد میداند. موسیقی آلسست متن ومحتوی شاعرانهٔ آنرا نه تنها قوی‌تر مینماید بلکه حتی زیبائی دگری به‌آن میبخشد . موسیقی این اپرا بطرح کامات نقاشی و رنگ میافزاید وبهمین دلیل خودرا ازقید آن رهائی میدهد. دراین مورد رجوع شود به‌پردهٔ سوم صحنهٔ چهارم موقعیکه «آدمت» درمرز دنیای تاریکی(۱) جلوی آلسست راگرفته و ازاو گله میکند که چرا آلسست میخواهد او را ترك کند این‌صحنه ازیك رچیتاتیو تشکیل‌شده بهمراهی سازهای زهی درحالت ترمولو (tremolo). پاسخ آلسست از رچیتاتیو خارج میشود، تمپو به مودراتو (moderato) تبدیل شده، همه‌چیز آرام وساکت میشود وآلسست جواب میدهد:

Vis pour garder le souvenir d'une épouse qui te fit chère.

این یکی‌اززیباترین‌لحظات این‌اپرا است وکاملا حقیقی‌است چون تراژدی آلسست درهمین چندمیزان ازحالت نمایشی بیرون میآید. دراین لحظه نه‌اضطراب ونه‌آشفتگی مطرح است ونه هیچ نوع فریاد دراماتیك، (آلسست میرود که به‌دنیای تاریکی ملحق شود) اشك‌های دراماتیك وجود ندارند فقط عصارهٔ غم آلسست در این سادگی ونبودن احساسات بیرونی میدرخشد:

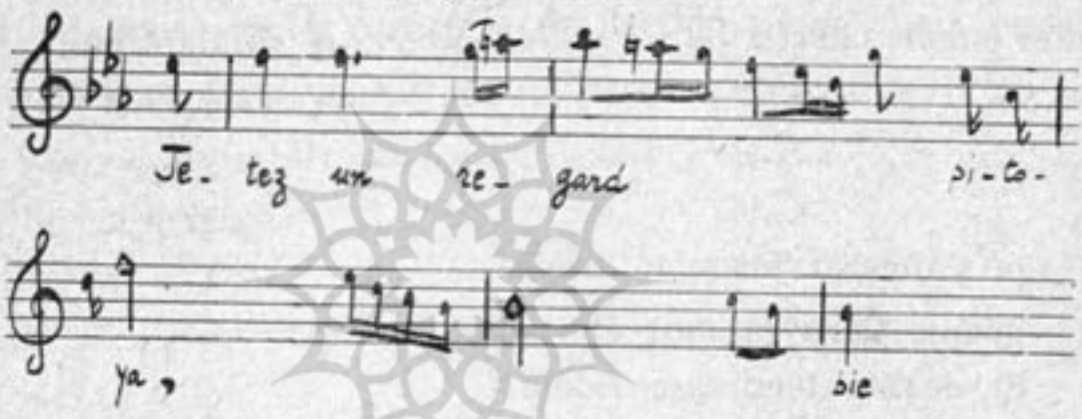


The Underworld – ۱

نکتهٔ پنجم :

Je me suis donc bien gardé d'interrompre un acteur dans la chaleur du dialogue pour lui faire attendre un ennuyeux ritornelle, ou du l'arrêter au milieu de son discours sur une voyelle favorable, soit pour déployer dans un long passage l'agilité de sa belle voix, soit pour l'attendre que l'orchestre lui donnat le temps de reprendre haleine pour faire une Cadenza."

اینجا گلوك عقیدهٔ خودرا با ریشخند در مورد خوانندهها اظهار میدارد . درآلسست چنین مسئلهای پیش نمیآید ولی بهرحال قسمتهای آوازی آن بهیچوجه آسان نیستند مثلا عبارت:

Alceste: Jetez un regard fihyable:

در قسمت آلسست Grands dieux, du destin qui m'accable تمام مدت میخواند و گلوك بهاو مجال وفرصت هیچیك از گفتههای فوقرا نمیدهد ولی اگر بخواهیم حرف گلوكرا درتمام موارد جدی بدانیم پس باید سوال کنیم که معنی «ریتورنل»های برای ارکستردر بعضی ازآریاهاچیست. درآریای «Divinité de Styx» السست ۹ میزان تمام صبرمیکند تا «ریتورنل» بپایان رسد و بعد آوازشرا شروع کند واغلب قطعات مملوازاینوع ریتورنلها هستند. ولیمسئلهای که روشن است اینست که برای گلوك این ریتورنلها نقش مهمی را در خود درام ایفا میکنند ودیگر مربوط به نقش خواننده نبوده بلکه مربوط به تشدید مسائل دراماتیك وروشن نمودن روحیه وراهداستان اپرا وشخصیتهای آن میشوند .

نکتهٔ ششم :

"Je n'ai pas cru devoir passé rapidement sur la seconde partie d'un air, fût-elle même la plus passionée

et la plus importante, afin d'avoir lieu de répèter régulièrement quatre fois les paroles de la première partie, et finir l'air où peut-être ne finit pas le sens, pour donner au chanteur la facilité de faire voir qu'il peut varier capricieusement un passage d'autant de manières; en somme je cherchai à bannir tous ces abus contre lesquels depuis longtemps crient en vain le bon sens et la raison."

هیچ نوع نمایش «ورتوئوزیته» در السست مطرح نیست و خواننده مطلقا اجازه ندارد هیچ عبارت یانتی‌را بمیل‌خود عوض‌کند ولی درمورد تکرارعبارت‌ها گلوك دراپرایش گفتهٔ خودرا نقض میکند .

عبارت «Et me déchire et m'arrache le cœur» ازآریای «Malgré moi» چهاربار تکرار میشود ؛ درآریای Je n'ai jamais chéri la vie وقتی‌ملودی به‌کادانس روی «دومینانت» منتهی میشود دوباره تمام ملودی بدون هیچ‌نوع تزئیناتی تکرارمیشود ودرقطعهٔ زیر درموسیقی‌آن عبارت‌ها چندین بار تکرار میشوند:

Je t'aimerai jusqu'au trépas
Jusque dans la nuit éternelle
Et de ma tendresse fidèle
Et de ma tendresse fidèle
La mort ne triomphera pas.
Non, de ma tendresse fidèle
La mort ne triomphera pas.
Je t'aimerai jusqu'au trépas etc.

وبعداز خواندن‌آن تمام قسمت فوق دوباره تکرار میشود . این قسمتهای تکراری بیشتر مربوط به‌آوازهای‌کر میشود . درقسمت Que les plus doux transports عبارت

Vive Admète, vive à jamais
L'amour et la gloire de ses sujets.

٦ مرتبه تکرار شده وبعد از اینهمه منجر میشود به‌یك خط دوبل میزان باعلامت تکرار .

قسمت کر Des maints de la mort تمام آن ازنو تکرار میشود .
درقسمت Vivez, aimez des jours d'envi این قطعه مملوازتکرارهای
بخشی(۱) است واین‌مورد درقسمت کر ورقص Livrons nous à l'allégresse
صدق میکند .

ازهمه عجیب‌تر درپردهٔ سوم درآریای Divinités implacables تمام
قسمت وسط این آریا دارای علامت‌های تکرار اول ودوم(۲) است. دراینجا دیگر
Le bon sens et le bon raison صدق‌نمی‌کند بلکه میشود گفت که گلوك
حرکت طبیعی موسیقی را دنبال کرده و تمام تکرارها زادهٔ فکر موسیقی‌او بوده و
طبعاً نمی‌توانسته ازتکرار عبارت‌ها صرفنظر کند ولوآنکه بضرر اعتبار مقدمهٔ او
تمام شود.

نکته هفتم:

" J'ai imaginé que l'ouverture devait prevenir les spectateurs sur le caractére de l'action qu'on allait mettre sous leur yeux et leur en indiquer le sujet."

صحیح است. با شنیدن چند میزان اول اورتور میتوان فوراً تشخیص داد
که داستان اپرای ما یك تراژدی است. حتی قسمت وسط آن که دردوماژوراست از
حالت شادی و سرور انگیزی این تونالیته بهره‌دار نیست و موسیقی آن محتوی
طغیان‌هائی است که راه‌را برای کلید لامینور بعدی آماده میسازد.

نکتهٔ هشتم:

"Que les instruments ne devraient être mis en action qu'en proportion du degré d'interêts et de passions.

ازلحاظ استفاده ازسازهای ارکستر گلوك قوهٔ تصوری حساسی‌را بکارمی‌برد.
اضافه برسازهای‌فلوت وابواسازهای کلارینت، باسون، کر و ترمبون نیزمورداستفاده
قرار میگیرند. درپارتیتور نوع ایتالیائی این‌اپرا ازکرانکله نیزاستفاده میشود.
گلوك اغلب حساسیت خاص خودرا نسبت بصدا ورنگ یك ساز نشان میدهد وساز
مورد انتخاب خود را معرف بیان یك نوع حس بخصوص میداند . در رچیتاتیو
ابلیگاتوی کشیش اعظم درست درلحظهٔ:

Tout m'annoncé du dieu la présence suprême

ویولون‌ها و ویولاها بصورت «ترمولوآرپژیو»(۳) شنیده شده وبعد فلوت،

---

۱ - Sectionat repeats ۲ - Primo, Secundo
۳ - Tremolo arpeggio

ابوا و کلارینت بترتیب وارد موسیقی میشوند ولی با کلمات:

Le saint trepid s'agite

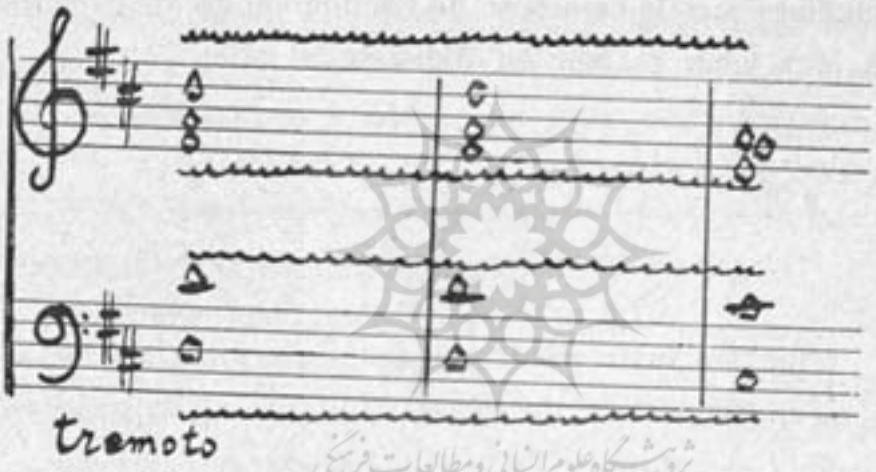
Tout se remplit d'un juste effroi

ناگهانی سازهای کر وترومبون وسازهای دیگربادی بصدا درمیآیند . بعد ازاین طغیان ارکستر، کشیش اعظم «یگوید:

Il va parler

ودرهمان لحظه ـ سکوت تمام سازها .

در رچیتاتیو Arbitres du sort des humains سازها رنگهای مستقلی دارند . درنوع ایتالیائی صدا با فواصل متحد و اکتاو بوسیلهٔ ٦ ساز چوبی تقریباً دنبال میشود و سازهای زهی که دارای هارمونی اساسی هستند در حالت «ترموتو»(۱) هستند، تدبیر مؤثری برای بدست آوردن حالت «ویبراتوی» امتدادی:



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

ازتدبیرهای دیگراو تکنیك «آپوجیاتو» است که فقط دریك رچیتاتیوالست استفاده میشود، آرشه نتی را بایدباحرکت ناموزون تکرار نمایداین حرکت ناموزون صدائی را بوجودمیآورد که از لحاظ شنونده مانند هزاران ریتم های مختلف بگوش میرسد.

درنوع ایتالیائی اپرا درصحنهٔ اول پردهٔ دوم درلحظه ایکه «گوینده روحهای دوزخی»(۲) آواز خودرا میخواند ترومپتها با صدای برافروخته ودرخشنده در گفتگودخالت میکنند. یکی اززیباترین لحظات اپرا درآریای الست «Ombre larve» (نوع ایتالیائی) است ودرآنجا گلوك از دوساز کر انکله استفاده میکند واین دوساز غم پنهانی الست را با یك «ملودی گلوکی» بیان میکنند. این نوع

۱ ـ Tremoto ۲ ـ The Speaker of the Underworld Spirits

لحظات دراین اپرا زیاد یافت میشوند و بنابراین گلوك همانطورکه نشان داده‌شد این‌نکته مقدمه‌را کاملارعایت کرده وخودرا دراین زمینه استاد دنیای‌ساز ورنگهای آن بخصوص باتکیه روی رنگهای شاعرانهٔ ساز معرفی میکند .

نکتهٔ نهم :

" Et qu'il fallait pas laisser dans le dialogue une disparate tranchante entre l'air et le recitatif, afin de ne pas tonguer à contre sens la période, ni interrompre mal à propos la force et la chaleur d'action. "

بازهم یك تفسیر کنایه‌دار. قرن‌هجدهم فرمول جالبی برای تقسیم‌بندی‌اپرا پیدا نموده بود : رچیتاتیو برای شاعر و آریا برای آهنگساز . رچیتاتیو بیشتر مربوط به مراحل حرکت اپرا میشد و آریاها حالت تفسیر موسیقی روی موقعیت داستان‌وشخصیت‌هارا داشته. طرح «آریاداکاپو» (۲) اغلب باعث میشدکه صحنه‌ها به‌قسمت‌های‌کوچك تر تقسیم‌بندی شوند وگلوك کاملا حق داشت‌که بگویدکه نتیجهٔ این تقسیم‌بندی اثر

interrompre la chaleur de l'action

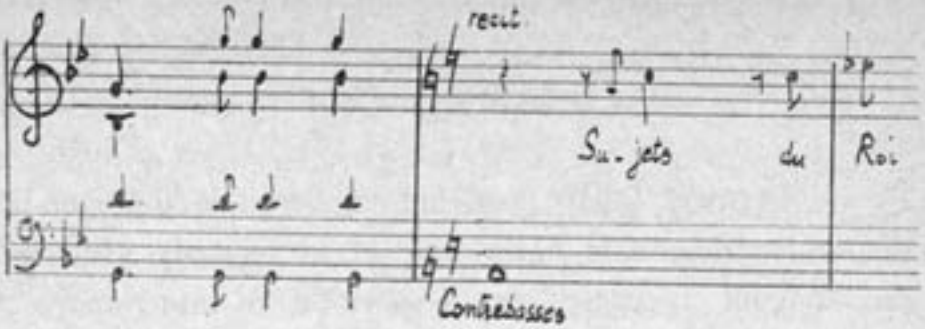
را داشت . متاستازیو معمولا هرصحنه‌ایرا بایك آریا تمام مینمود ، واین تقسیم‌بندی حرکت دراماتیك اپرا را متوقف میساخت وگلوك واقعاً این اصول راکنار گذاشته و صحنه‌های ایرای الست نه‌تنها شامل تقسیم‌بندی‌های ریز نیستند بلکه درست مانند یك حالت سنفونی یا سونات ساخته شده‌اند یعنی با ارتباط بین فکر موسیقی وطرح‌های‌آن مانند صحنهٔ‌اول‌پردهٔ‌دوم (نوع‌ایتالیائی). اضافه‌براین، گلوك حتی موفق‌میشود که‌بدون‌هیچ نوع‌توقف یاشکستگی ازرچیتاتیو به‌آریاحرکت کند.

البته گاهی میتوان دیدکه گلوك ازقسمت‌های بختی استفاده میکند، درمثل رچیتاتیو الست درپردهٔ اول:

Sujets du Roi le plus aimé

در این رچیتاتیو کادانس خیلی مطمئنی در سی‌بمل دیده میشود و بعد از لحظه‌ای توقف آریای بعدی شروع میشود. ولی اگرنگاهی به‌قسمت کر O,malheureux Admète بیاندازیم ، کر بدون توقف ملحق به رچیتاتیو بعدی میشود:

---

۱ – Aria da capo

درمورد نکتهٔ :

qu'it ne fallait pas laisser dans le dialogue une disparate tranchante entre l'air et le récitatif."

گلوك به‌این گفته اغلب وفادار میماند . خط آواز آریاها وطرز تکلم آنها صاف ورچیتاتیو مانند است مخصوصاً رجوع شود به‌آریای:

Grands dieux, du destin qui m'accable

در پرستیسیموی قسمت وسط :

Je sens une force nouvelle

این قسمت از ۵ فرازکه هرکدام از پنج میزان تشکیل شده ساخته شده و گلوك برای خاطرصافی وراحتی کلمات‌قرینه‌وفرم‌را رعایت نمی‌کند. ولی بهرحال ازلحاظ موسیقی آریاها به‌پای رچیتاتیوها نمی‌رسند. گلوك قوهٔ تصور عظیمی‌دارد. بیش‌از همه‌چیزمانند یك شاعر دراماتیك میماند و رچیتاتیوها که معرف حرکت ودرام اپرا هستند گلوك‌را دراوج وعظمت قوهٔ خلاقهٔ او نشان میدهند. گلوك برای رچیتاتیو راههای مختلف پیدا میکند و در درون متن شاعرانهٔ رچیتاتیوها از فرمهای مختلف استفاده میکند ، رچیتاتیو مختلف ، آریوزوی متعدد ، فرازهای کوچك ودراماتیك . یکی‌ازلحظات جالب صحنه ندای غیب(۱) است، دراینجا یك رچیتاتیو ارکستری وآریوزوی ارکستری با هم متحد میشوند ودرنتیجه صحنه‌ای دراماتیك وکاملا پیوند شده بدست میآید . باز هم جالب‌تر صحنهٔ جنگل در پردهٔ دوم، تمام صحنه ازعناصر رچیتاتیو وآریوزو ترکیب شده وروی این عناصرصدای کر خدایان دوزخی نیز اضافه شده‌است .

مقدمه ادامه میدهد:

" J'ai cru encore que la plus grande partie de mon

Oracle – ۱

travail devait se reduire à chercher une belle simplicité et j'ai évité de faire parade de difficultés au dépens dé la clarté; je n'ai attaché aucun prix à la découverte d'une neauvauté, à moins qu'elle ne fût naturellement donnée pour la situation et liée à l'expression; enfin il n'y a aucune régle que je n'ai crue devoir sacrifier de bonne grace en faveur d'effet."

گلوك در این مورد صادق است . طرح و ساختمان اپرا و محتوی موسیقی نسبت به‌اپراهای معاصر او ساده هستند، همانطور که خودش میگوید موسیقی مملو از نکات تازه وجالب است.

یك: اورتور بوسیلهٔ«سکانس‌هارمونیك»(۱) به‌شمارهٔ اول اپرا متصل‌میشود وکادانس را به‌حالت نامعلومی متوقف میسازد.

دو : صحنهٔ«کردعا» درشش‌هشتم است باریتم مشخص و «انستروماناسیون» زنده . البته برای یك صحنهٔ دعا چنین ریتمی جالب است ! برلیوز در این مورد بخصوص عقیده داشت که‌گلوك شاید راجع به رسوم مذهبی یونان قدیم اطلاعاتی داشته.

سه : دوآریای‌آلسست درانتهای پردهٔاول‌نمودار یك طرح جدید وپیچیدهٔ تونالیته هستند ، آریا در رماژور ولی رچیتاتیو در دنبال‌آن در دو دیز مینور . صحنهٔ‌کشیش اعظم در دو دیزمینوراست وبعد به می‌بمل تبدیل میشود.

چهار : درصحنهٔ کر:

Pleure ! O Patrie !
O Thessalie !
Alceste va mourrir

گروه آواز جمعی دوم این عبارت را پشت صحنه تکرار میکند و انسان باشنیدن این انعکاس خیال میکندکه تمام قصر السست درکلمهٔ pleure, pleure غوطه‌وراست. درهمین قسمت برای اولین‌بارازصدای ترومبون بم دواستفاده‌میشود.

پنج : طرز عمل کرخدایان دوزخی‌بازهم‌فقط زادهٔیك قوهٔتصوری بی‌اندازه زنده‌ایست .

این گروه کر فقط روی یك نت میخواند وآنهم باصدای بی‌حال وبی‌رنگ

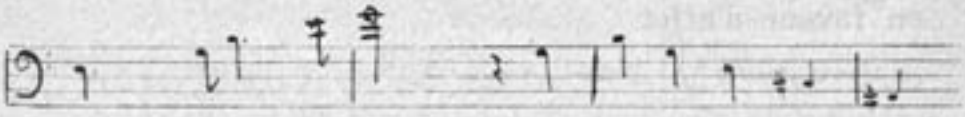
---

۱ ـ Harmonic Sequence

وارکستر درهمراهی آن برعکس بنظر میآیدکه تم آواز آنها را میخواند. در پردهٔ سوم (نوع فرانسوی) روحها روی یك نت کلمات زیررا برای السست میخوانند :

Malheureuse, où vas-tu ?

وهمراهی آن بتوسط سازکر، ترومبون ، کلارینت وسازهای زهی است.

شش : استفاده از یك نوع لایت‌موتیف(۱) ابتدائی مشاهده میشود . این موتیو تم اورتور است،

که دوباره بهطرز دیگر درصحنه ندای غیب ، دیده شده و بعد هم در صحنهٔ دنیای تاریکی بتوسط فلوت نواخته میشود.

و تمام نکات فوق شامل نکات تازهٔ اپرای السست میشود ولی در عین حال تناقض‌ها را نیز نباید نادیده گرفت،

یك : در نوع ایتالیائی السست برای قسمت رچیتاتیو کلوك از کلاوسن استفاده میکنند.

دو : صحنهٔ طولانی رچیتاتیو در پردهٔ دوم صحنهٔ پنج و شش (السست ایتالیائی)

سه : گاهی اوقات طرز همراهی رچیتاتیو، دراین مواقع همراهی فقط از اکور خالص تشکیل میشود ودرطی رچیتاتیوآن اکورها نکان نمی‌خورند. درپردهٔ سوم (نوع ایتالیائی) دررچیتاتیو السست :

Figli diletti figli !

هارمونی راکدآن رچیتاتیوراکاملا یکنواخت جلوه میدهد.

چهار : پردهٔدوم مملواز ریتورنل است. درشروع پردهٔ دوم (نوع‌فرانسوی) ۵ قسمت برای ارکستر وجود دارد که بدون تردید برای باله‌گذارده شده بود و همچنین صحنهٔ پانتومیم Numi infernali (نوع ایتالیائی) . اگر گلوك اصلاحات خودرا جدی تلقی مینمود پس معنی این صحنه‌های باله چیست که دراثر آنها اپرای خودرا بهسطح اپراهای دیگر سنتی فرانسوی پائین‌آورده است.

آخرین نکتهٔ مقدمه (نکتهٔ یازدهم) مربوط به‌کالزابیجی ومتن اپرااست،

"Heureusement le poéme se prêtait à merveille à

---

۱ - Leit motiv

mon dessein; le célèbre auteur de l'Alceste, ayant conçu un nouveau plan de drame lyrique, avait substitué aux descriptions fleuries, aux comparaisons inutiles, aux froides et sententieuses moralités, des passions fortes, des situations intéressantes, le langage du coeur, et un spectacle toujours varié."

به مسئلهٔ «درام لیریك» کالزابیجی قبلا درطی این مقاله اشاره کردیم (رجوع شود به نامه کالزابیجی به مرکور دفرانس.) کالزابیجی که داستان السست را از اصل یونانی آن اقتباس کرده است (السست اثر اریپید)(۱) با کمال دقت قسمتهائی که قرن هجدهم اروپا آنرا عیب ومزاحم دانسته حذف نموده است ودرام کالزابیجی در مقابل «اریپید» جنبهٔ یك نمایش بسیار تئاتری دارد و درام عظیم اریپید و جنبهٔ انسانی آن در السست کالزابیجی مطرح نیست . کالزابیجی نقشهٔ تئاتررا حتی عوض میکند که باسلیقهٔ قرن هجدهم هم پایه شود ، اوشخصیت «آدمت» (شوهر السست) را بصورت یك قهرمان معرفی میکند ودر نتیجه ما با او اغلب همدرد هستیم ، در حالیکه اریپید بما حالی میکند که «آدمت» کاملا میدانسته که زنش میخواهد خودش را قربانی کند وقربانی زنش را می‌پذیرد . در کالزابیجی بیشتر قوهٔ محرك درام از طریق بی گناهی و بی‌خبری آدمت میگذرد ، در نتیجه صحنه‌های نمایش احساسات وهیستری آدمت. گلوك داستان اریپید را

"descriptions fleuries"

"froides et sententieuses moralités"

می‌پندارد ولی تنها گلوك مقصر نبوده بلکه قرن هجدهم قبل از گلوك رای خود را روی السست اریپید داده وآنرا «مسخره» نامیده بود. برای قرن هجدهم واقع‌بینی اریپید ناگوار و بی‌فایده بنظر میآمد. درهنر اریپید شخصیت پدر آدمت نقش نسبتاً مهمی دارد (در کالزابیجی حذف میشود) وصحنه‌ای وجود دارد که آدمت به پدر پیر خویش پرخاش میکند واورا سرزنش میکند که چرا او که پیر ومردنی وموجود بی‌فایده‌ایست خودش را جای السست برای قربانی تقدیم نکرده. بعداز رد و بدل کلمات خشن این گفتگو پیش میآید،

Admetus : Old age has lost its shame.

Pheres : Go and marry several wives : that is the way to live long.

Admetus : Go ! You and your unworthy wife, go and drag out a miserable old age." etc.

Euripides – 1

درمقابل این نوع صحنه‌ها و گفتگوها، متن کالزابیجی فقط یك اپرای نمایشی است وفرصتی است برای ابراز احساسات ، گاهی خیلی پیش‌پا افتاده و مبتذل .
درصحنهٔ دوم بین زن وشوهر این کلمات ردوبدل میشود :

Admete : O Alceste !
Alceste : Cher époux !
Ensemble : O moment fortuné !
Admète : Je te revois !
Alceste : Tu vis etc .

یا دردنبالهٔ آن :

Admète : Alceste, tu pleures? Je tremble.

یا :

Admète : Tu m'aimes, je t'adore.

ازصحنه‌های نمایشی ومصنوعی قسمت خاتمهٔ اپرا است . بعد از صحنهٔ گریه وناراحتی زن وشوهر و صحبتهائی مانند : Barbare, tu quitte la vie هرکول ناگهان سرمیرسد و «دئوس اکس ماشینا» ازآسمان بپائین میآید ، هرکول را تبریك گفته وباچنین کلماتی برای زن وشوهر دعای خیر میگوید:

Vivez, heureux époux, pour servir de modèle.
Aux mortels, que l'Hymen enchaine sous ses loix.

فکر میکنم که تمام قسمت فینال «السست» (نوع فرانسوی) فقط برای ارضاء خاطر سلیقهٔ پاریسی‌ها بوده. حتی روسو نیز ازنمایش این همه احساسات ناراحت شده وگفته است که السست اززیادی تظاهر ، احساس ، و هیجان زیان دیده است .
صفات « passions fortes » و «langage du cœur» و «un spectacle toujours varié» کاملا درآلسست وجود دارند، نقش کر، استفاده ازپانتومیم وموسیقی رقص ، مکالمهٔ پرشورآدمت والسست، وجود شخصیت هرکول وروحهای دنیای تاریکی، اینها همانطور که گلوك میگوید موجب «situations intéressantes» هستند .

امیدوارم که گلوك بعد از دویست سال بما اجازه خواهد داد که بعضی از مطالب این مقدمهٔ ایرای السست را کاهگاهی خیلی جدی نگیریم ولی موسیقی ایرای اورا دوست داشته وآنرا بعنوان یك اپرای جالب وانقلابی قرن هجدهم اروپا قبول بداریم .