ساز، سبک و فرم‌های موسیقی در ایتالیای کهن

بهمن مه‌آبادی

بیست سال پایانی قرن هفده و بیشترین سال‌های سدهٔ هجدهم دوران ارتقای مقام موسیقیایی ایتالیا به‌شمار می‌روند. در این سال‌ها فرانسه از تکنیک موسیقی ایتالیا الهام می‌گیرد و آشکارا قدم‌های مؤثری برای سهیم شدن در ساختار فنی موسیقی اروپایی بر می‌دارد. این توسعه و گسترش در موسیقیِ آهنگسازانِ آلمانی به وحدت نظر کلی رسیده و به بار می‌نشیند. در همین دوران ایتالیایی‌ها در پی اثباتِ وسعت و امکانات ساز و فرم‌های موسیقی همچنین اپرای خود، با سخت‌گیری‌های ناروا، بالندگی و صعود موسیقی را دچار وقفه و رکورد کرده و به سراشیبی سوق می‌دهند. ایتالیا با نپذیرفتن نظریه‌های تازه و راه ندادن آن‌ها به موسیقی، ایده‌ها و اصول را چه از دیدگاه فرم و چه از نظر بیان و تکنیک، عقیم ساخته و پذیرش آن‌ها را از غیرخودی مردود و مطرود می‌نامد. با این همه، استعداد و خلاقیت سرشار آهنگسازان آن دیار چنان شهرت برجسته و عظیمی برای آن‌ها به بار می‌آورد که در کمتر ملتی نمونهٔ آن را می‌توان یافت. خودبینی ایتالیایی و سختگیری‌های بیهوده از سویی و ظهور قهرمانان و متفکران با ذوق از سوی دیگر فرمانروایی ایتالیای برتر را دچار تزلزل کرده و به ناچار حیطه‌های به ظاهر دست نخوردهٔ موسیقی از طریق اسلوب و استیل‌های جدید مورد

ولفگانگ آمادِئوس موزار

کریستف ویلی بالد گلوک

فرانز جوزف هایدن

Rahman Mehabadi - www.philharmonic.com

تهاجم قرار می‌گیرد. فرانس جوزف هایدن[۱] و ولفگانگ آمادئوس موزار[۲] با درایتی خاص و سیاستی حساب شده، رسوم و اعتقادات پیشینیان خود را که بوی کهنگی و ماندگی‌شان مشام را می‌آزرد، کنار گذاشته و با سرپیچی از قوانین کهنه و فرتوت، فرم‌ها و راه‌های بیان جدیدی را به عرصه‌های موسیقی وارد می‌کنند. آن‌ها با هوشیاری فراوان راه را بر اندیشمندان و مصنفان خلاق قرن نوزدهم باز کرده و بدعت تازه‌ای علیه کهنگی‌ها

و عقیم بودن آیین‌های کهن موسیقی ایتالیایی آغاز می‌کند. این تحولات درست زمانی اتفاق می‌افتد که موسیقی ایتالیا تمام اروپا را به فرمان خود درآورده است. در نیمهٔ دوم قرن هفدهم استیلِ سازی مکتب ایتالیا به سرعت رو به توسعه و گسترش می‌نهد. آهنگسازان سازهای کلاویه‌دار، استیل ارگ و هارپسیکورد را به طور مجزا به کار گرفته و در عین حال آثاری برای ساز ویلن تصنیف می‌کنند. ماهرانه‌ترین و اولین فرم به جای مانده از آن دوران اثری مربوط به اواسط قرن هفدهم است که تریوسونات[۳] نام دارد. این فرم الگوی آثار بعدی موسیقی مجلسی می‌شود و به عنوان یک موومان در سمفونی جای می‌گیرد.

آنتونیو ویوالدی

جوزپه تارتینی

جیووانی باتیستا ویوتی

یوهان سباستیان باخ

بدون شک آهنگسازان ایتالیایی واپسین سال‌های قرن هفدهم مقدمات اولیهٔ موسیقی را اصلاح کرده و به سوی کمال سوق می‌دهند که یکی از عوامل پیشرفت آن‌ها وجود فرم‌های رایج موسیقی است. این فرم‌ها باعث ترقی و پیشرفتی غیرقابل انکار در زمینی موسیقی شده و استادان ایتالیایی را در مقامی بالاتر از مصنفان قرن هجدهم اروپای مرکزی می‌نشاند. پس می‌توان نتیجه گرفت که تعمق در آثار موسیقی ایتالیا بی‌دلیل نیست زیرا کسانی یافت می‌شوند که با

---

[۱] Franz Joseph Haydn

[۲] Wolfgang Amadeus Mozart

[۳] Trio Sonata

مطالعهٔ این آثار از آن الهام گرفته و قطعاتی را تصنیف می‌کنند. برای مثال یوهان سباستیان باخ[۴] کارهایی از آنتونیو ویوالدی[۵] را بررسی و تجربه نموده و نسبت به رونویسی و تنظیم آن‌ها به هارپیسکورد اقدام می‌کند. در نیمه‌های قرن هجدهم تکنیک، قوهٔ ذهنی، استعداد شگفت‌انگیز و کاردانی جوزپه تارتینی[۶] راه را برای ارائهٔ آثار ویرتوزیته در سال‌های آتی باز کرده و باعث می‌شود نوابغ دیگری در آن پای بگذارند. نمونهٔ درخشان این راهروان مبتکر جیووانی باتیستا ویوتی[۷] نابغهٔ بی‌همتای ایتالیایی است. اواخر قرن هفدهم و تمام سدهٔ هجدهم دوران جستجوی آگاهانه برای دستیابی به وحدت و یگانگی تم و فرم است. سونات برای دو ویلن به همراهی باس کانتینیو[۸](طرحی پیشنهاد شده از سوی شمار زیادی از آهنگسازان) تا اندازه‌ای شبیه به یک عهدنامهٔ غیررسمی است با این حال این فرم به دو نوع سونات، اعم از مجلسی[۹] و کلیسایی[۱۰] منفک می‌شود. سونات کلیسایی در بیشتر موارد از پنج یا شش موومان تشکیل شده و به طور معمول در سه قسمت تنظیم می‌شود. این سونات بر استیل 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 بوده برای خود حفظ می‌کنند. نشانه‌های ارائه شده در هر بخش از این سونات با عنوان همان رقص برابرند. این فرم به مرور زمان آزادی‌های قابل توجهی را به مصنف ارائه می‌کند. سعی و کوشش آهنگسازان درجهت حذف بعضی از زوائد، تقلیل شماره موومان‌ها و حفظ وحدت درونی و بیرونی ساختمانِ تنها تمِ اثر در این زمان‌ها قابل ذکر است. جیووانی لگرنتسی[۱۱] و جیووانی باتیستا ویتالی[۱۲] در قرن هفدهم شکل تکامل تدریجی و پی‌درپی را در ساختار سونات طراحی می‌کنند. آرکانجلو کورللی[۱۳] دقت و صراحت لازم را به آن می‌افزاید و آنتونیو ویوالدی در توسعه و گسترش آن سهم به سزایی را به عهده می‌گیرد.

---

۴ Johann Sebastian Bach

۵ Antonio Vivaldi

۶ Giuseppe Tartini

۷ Giovanni Battista Viotti

۸ Basso Continuo

۹ Chamber Sonata

۱۰ Church Sonata

۱۱ Giovanni Legrenzi

۱۲ Giovanni Battista Vitali

۱۳ Arcangelo Corelli

Bahman Mehbadi - بهمن مهبادی
www.sol-philharmonic.com

جیووانی باتیستا ویتالی

آرکانجلو کورللی

جیووانی لگرنتسی

در همین دوران تمایلِ مهم دیگری در تثبیت شمارهٔ موومان‌های سه‌گانه بروز می‌کند. کورللی با در پیش گرفتن رویهٔ پنج موومانی در دو بخش مجزا به هواداران موومان‌های سه‌تایی که از اوورتور ایتالیایی[۱۴] و سمفونیا[۱۵] اقتباس شده است، نمی‌پیوندد. او با ارائهٔ گراو[۱۶]، آلگرو[۱۷]، ویواچه[۱۸]، لارگو[۱۹] و آلگرو راه دیگری در پیش می‌گیرد، اما ویوالدی با پذیرفتن ضمنی ترکیب سه بخشی، بارها و بارها به این فرم بازگشت می‌کند و در عین حال با حذف تکرار موومان‌های تند به آن یک‌دستی، اتحاد و سازگاری لازم را ارزانی می‌دارد. در اوایل قرن هجدهم آهنگسازان پیشرو قدم‌هایی در جهت استفاده نکردن از باس کانتینیو بر می‌دارند که این امر مستلزم افزایش رنگ‌آمیزی و تمبر سازها نیز هست. حرکتی که در نهایت به استقلال آن‌ها می‌انجامد. این دگراندیشی، گسترهٔ کنسرتو گروسو تا سنفونی ارکستری را از یک سو و سونات و کنسرتو برای تک‌نوازان را از سوی دیگر دربر می‌گیرد. درست به مانند زمانی که کنسرتو گروسوی اولیه گروه سولیـستها را با آنسامبل ارکستری به مکالمه و مقابله وا می‌دارد. اما ویوالدی با جانشین کردن یک ویلن سلو در یک تریو با ارکستر، باعث می‌شود که ما امروزه در یک آنسامبل سازی یک قسمت برای سلو، چهار قسمت برای کنسرتینو و هشت قسمت برای کنسرتو گروسو داشته باشیم. همین جا فرم اصلی و دست‌نخوردهٔ سمفونی ارکسترال و کنسرتو برای ساز سلو و ارکستر پدیدار می‌شود. علاوه بر این با توسعه و گسترش تکنیکِ سازی، پیشرفت و ترقی قابل

---

[۱۴] Italian Overture

[۱۵] Sinfonia

[۱۶] Grave

[۱۷] Allegro

[۱۸] Vivace

[۱۹] Largo

اعتنایی به کار سولیست‌ها داده می‌شود که در جریان تحول به یک نسل جدید از ویرتوزهای بزرگ منتهی می‌گردد. مهمترین وجه این توسعه و ترقی در سازهای زهی به خصوص در ویلن و چلو به چشم می‌خورد.این تحول‌ها مدیون

لوییجی بوکرینی

بارتولومیو کریستوفُری

پیانوفورته

دومینیکو اسکارلاتی

کارها و زحمت‌های آرکانجلو کورللی و لوییجی بوکرینی[۲۰] است. اما اختراع پیانوفورته[۲۱] توسط بارتولومیو کریستوفُری[۲۲] در حدود سال ۱۷۰۹ تأثیر عمیقی بر موسیقی کیبورد[۲۳] می‌گذارد. با این همه این ساز جدید یکباره مورد قبول واقع نمی‌شود ولی استیل کارهای هارپسیکورد به تدریج دچار دگرگونی شده و در جریان تکامل خود توسط دومینیکو اسکارلاتی[۲۴] و موزیو کلمنتی[۲۵](۱۷۵۲-۱۸۳۲) به ساختارِ درحال شکل‌گیری پیانو کمک مؤثری می‌کند. در این روند انفعالی نقش دومینیکو اسکارلاتی به ویژه در مورد فرم برای پیانو قابل تعمق است. او در بیشتر موارد سونات بی‌تماتیک یا همان سیستم دو تِمی را پیش‌بینی می‌کند و این در حالی‌ست که به الگوی موومان‌های دوتایی سوییت وفادار نمی‌ماند. کارهای او دارای یک نوع دِولوپمانِ درونیِ مرکزی است که می‌تواند دلیلی بر تحت الشعاع بودن فرم سونات سه‌تایی کلاسیک تلقی شود. لودویک فُن بتهوون[۲۶] در این خط سیر پیشرفت‌های قابل ملاحظه‌ای را به دنیای موسیقی وارد می‌کند و کلمنتیِ ایتالیایی نیز خدمات بی‌شماری در این حیطه از خود به یادگار می‌گذارد. او با استعداد ذاتی خود تحول چشم‌گیری در فرم به وجود می‌آورد که بعدها در آثار لودویک فُن بتهوون جلوه‌های ویژه‌ای می‌یابد که این

---

[۲۰] Luigi Boccherini

[۲۱] pianoforte

[۲۲] Bartolomeo Cristofori

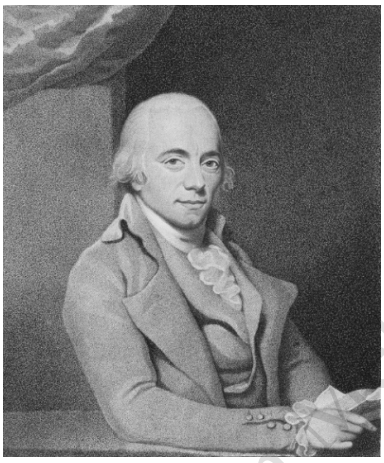
[۲۳] Keybord

[۲۴] Domenico Scarlatti

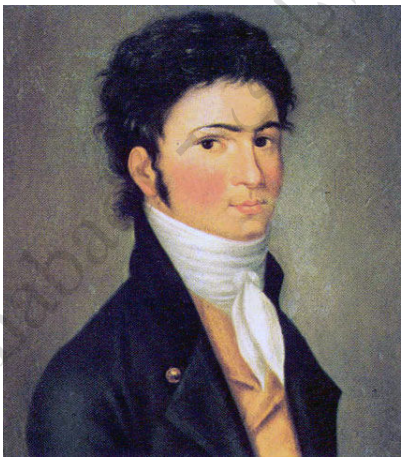
[۲۵] Muzio Clementi

[۲۶] Ludwig van Beethoven

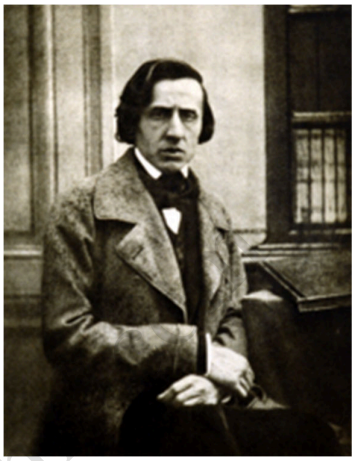
شاید حاکی از تأثیر متقابل دو استاد بر هم باشد. به عنوان مثال می‌توان از سونات‌های کِلمنتی مربوط به سال‌های ۱۷۸۸ تا ۱۷۹۰ که با مهارت و استادی کامل از تم‌ها و هارمونی‌های پیشرفته‌ای بهره گرفته، نام برد. در مقایسهٔ این آثار با کارهای بتهوون درمی‌یابیم که بتهوون بیست سال بعد آن‌ها را به کار می‌بندد. در این حال سویت‌های ۱۸۱۵ تا ۱۸۲۰ کلمنتی هم، گونه‌ای مطابقت و پیروی از بتهوون را در خود دارند. کِلمنتی با این رویه به درخشش استیل خود



موزیو کلمنتی



لودویک فُن بتهوون



فِردریک شوپَن

کمک مؤثری می‌کند و آزادی بیان و احساسات را تا حد اغراق‌آمیز فِردریک شوپَن[۲۷] و حتی سمفونی‌های بزرگ دوران رومانتیک آلمان با مهارت گسترش می‌دهد. در این دوران ارتباط و انتقال نزدیک بین فرم‌هایِ کهن کلاسیک و کلاسیسیسم راه‌گشای جنبش و حرکت جدیدی می‌شود که به فرم‌های عصر رمانتیسیسم ختم می‌گردد.

[۲۷] Frédéric Chopin