

ساز، سبک و فرم‌های موسیقی در ایتالیای کهن

بهمن مه آبادی

بیست سال پایانی قرن هفده و بیشترین سال‌های سده هجدهم دوران ارتقای مقام موسیقایی 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 موسیقی آهنگسازان آلمانی به وحدت نظر کلی رسیده و به بار می‌نشیند. در همین دوران ایتالیایی‌ها در پی اثبات 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 سرایشی 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 غیر خودی 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 نمونه 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 نخورده موسیقی از طریق اسلوب و استیل‌های جدید مورد 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 ماندگی شان م‌شام را می‌آورد، 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



فرانز جوزف هایدن



کریستف ویلی بالد گلوک



ولفگانگ آمادئوس موزار

^۱ Franz Joseph Haydn

^۲ Wolfgang Amadeus Mozart

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 استیل 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.



یوهان سباستیان باخ



جیووانی باتیستا ویوتی



جوزپه تارتینی



آنتونیو ویوالدی

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 می‌نشانند. پس می‌توان نتیجه گرفت که تعمق در آثار موسیقی ایتالیایی دلیل نیست زیرا کسانی یافت می‌شوند که با 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 هارپسیکورد 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 نواخ 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 کانتینو^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

^۳ Trio Sonata

^۴ Johann Sebastian Bach

^۵ Antonio Vivaldi

^۶ Giuseppe Tartini

^۷ Giovanni Battista Viotti

^۸ Basso Continuo

^۹ Chamber Sonata

^{۱۰} Church Sonata

شده و به طور معمول در سه قسمت تنظیم می شود. این سونات بر استیل ایمیتاسیون (تقلید) استوار است. چنین قطعه‌ای برای یک آنسامبل سازی کوچک در نظر گرفته می شود. سونات‌های مجلسی در اصل فرم سویت را که مشتمل بر رقص‌های قدیمی بوده برای خود حفظ می کنند. 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 می کند. سعی و کوشش آهنگ‌سازان در جهت حذف بعضی از زوائد، تقلیل شماره موومان‌ها و حفظ وحدت درونی و بیرونی ساختمان تنها تم اثر در این زمان‌ها قابل ذکر است. جیووانی لگرنزی^{۱۱} و جیووانی باتیستا ویتالی^{۱۲} در قرن هفدهم شکل تکامل تدریجی و پی‌درپی را در ساختار سونات طراحی می کنند. آرکانجلو کورلی^{۱۳} دقت و صراحت لازم را به آن می‌افزاید و آنتونیو ویوالدی در توسعه و گسترش آن سهم به‌سزایی را به عهده می‌گیرد.



جیووانی لگرنزی



آرکانجلو کورلی



جیووانی باتیستا ویتالی

در همین دوران تمایل مهم دیگری در تثبیت شماره موومان‌های سه‌گانه بروز می کند. کورلی با در پیش گرفتن رویه پنج موومانی در دو بخش مجزا به هواداران موومان‌های سه‌تایی که از اوورتور ایتالیایی^{۱۴} و سمفونیا^{۱۵} اقتباس شده است، نمی‌پیوندد. او با ارائه 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 کانتینو بر می‌دارند که این امر مستلزم افزایش رنگ‌آمیزی و تمبر سازها نیز هست. حرکتی که در نهایت به استقلال آن‌ها می‌انجامد. این دگراندیشی، گستره کنسرتو گرو سو تا سنفونی

^{۱۱} Giovanni Legrenzi

^{۱۲} Giovanni Battista Vivaldi

^{۱۳} Arcangelo Corelli

^{۱۴} Italian Overture

^{۱۵} Sinfonia

^{۱۶} Grave

^{۱۷} Allegro

^{۱۸} Vivace

^{۱۹} Largo

ارکستری را از یک سو و سونات و کنسرتو برای تکنوازان را از سوی دیگر دربر می‌گیرد. در ست به مانند زمانی که کنسرتو گروسوی اولیه گروه سولیست‌ها 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 دست‌نخورده سمفونی ارکسترال و کنسرتو برای ساز سلو و ارکستر پدیدار می‌شود. علاوه بر این با توسعه و گسترش تکنیک سازی، پیشرفت و ترقی قابل 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



دومینیکو اسکارلاتی



پیانوفورته



بارتولومئو کریستوفوری



لوییجی بوکرینی

می‌خورد. این تحول‌ها مدیون کارها و زحمات‌های آرکانجلو کورللی و لوییجی بوکرینی^{۲۰} است. اما اختراع پیانوفورته^{۲۱} تو سبط بارتولومئو کریستوفوری^{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 ساختار در حال 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 تمی را پیش‌بینی می‌کند و این در حالی است که به الگوی موومان‌های دوتایی سوییت وفادار نمی‌ماند. کارهای او دارای یک نوع دولوپمان درونی مرکزی است که می‌تواند دلیلی بر تحت الشعاع بودن فرم سونات سه‌تایی کلاسیک تلقی شود. لودویک فن بتهوون^{۲۶} در این خط سیر پیشرفت‌های قابل ملاحظه‌ای را به دنیای موسیقی وارد می‌کند و کلمنتی ایتالیایی نیز خدمات بی‌شماری در این حیطة از خود به یادگار می‌گذارد. او با استعداد ذاتی خود تحول چشم‌گیری در فرم به وجود می‌آورد که بعدها در آثار لودویک فن بتهوون جلوه‌های ویژه‌ای می‌یابد که این شاید حاکی از تأثیر متقابل دو استاد بر هم باشد. به عنوان مثال

^{۲۰} Luigi Boccherini

^{۲۱} pianoforte

^{۲۲} Bartolomeo Cristofori

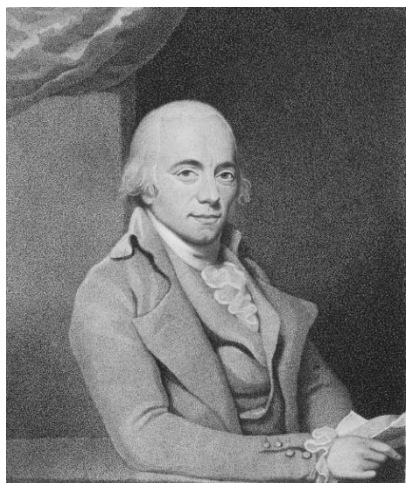
^{۲۳} Keyboard

^{۲۴} Domenico Scarlatti

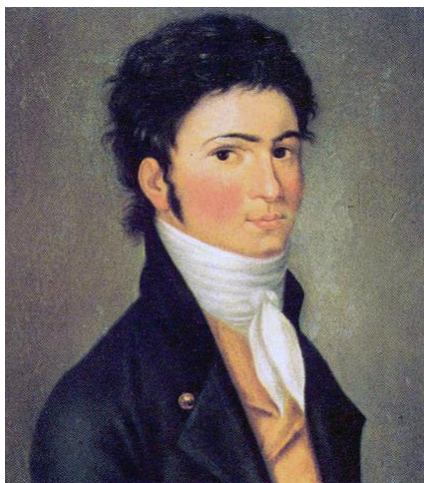
^{۲۵} Muzio Clementi

^{۲۶} Ludwig van Beethoven

می‌توان از سونات‌های کلمنتی مربوط به سال‌های ۱۷۸۸ تا ۱۷۹۰ که با مهارت و استادی کامل از تم‌ها و هارمونی‌های پیشرفته‌ای بهره گرفته، نام برد. در مقایسه 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. کلمنتی با این رویه به درخشش استیل خود کمک مؤثری می‌کند و آزادی بیان و احساسات



موزیو کلمنتی



لودویک فن بتهوون



فِرِدْرِیک شوپن

را تا حد اغراق‌آمیز فِرِدْرِیک شوپن^{۲۷} و حتی سمفونی‌های بزرگ دوران رمانتیک آلمان با مهارت گسترش می‌دهد. در این دوران ارتباط و انتقال نزدیک بین فرم‌های کهن کلاسیک و کلاسیسیسم راه‌گشای جنبش و حرکت جدیدی می‌شود که به فرم‌های عصر رمانتیسیم ختم می‌گردد.

^{۲۷} Frédéric Chopin