موسیقی کلاسیک هایدن و موتسارت

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

• سبک پیچیده و پرطمطراق «باروک»، در نیمهٔ سدهٔ هجدهم، افول کرد و جای خودش را به موسیقی ساده‌تری داد که با درون انسان‌ها سخن می‌گفت.

• یکی از عواملی که به کار کلاسیک یگانگی می‌بخشد نحوهٔ تقسیم‌بندی آن است.

• سال‌های آخر عمر موتسارت سال‌های گرفتاری‌های بزرگ مالی و سرگردانی و دربه‌دری بود.

• در خانهٔ استرهازی، مقام هایدن در واقع از مقام باغبان، دربان یا هر مستخدم دیگری بالاتر نبود.

• هایدن سال‌های آخر عمرش را وقف موسیقی مذهبی کرد.

این اولین قسمت از یک سلسله مقاله دربارهٔ هنر موسیقی‌ست. در این مقالات، که با استفاده از منابع خارجی تهیه می‌شود، کوشش می‌کنیم باب تازه‌ای برای شناساندن موسیقی جدی علمی بگشاییم و انگیزه‌ها و عوامل مؤثر در شکل گرفتن سبک‌ها و جنبش‌ها را نشان بدهیم. مقالهٔ این شماره به معرفی سبک کلاسیک اختصاص دارد. در شمارهٔ آینده، این گفتار را با مطرح ساختن فرم‌های مختلف و بحثی در بارهٔ بتهوون ـ تابناک‌ترین چهرهٔ موسیقی کلاسیک، که در واقع این سبک را به اوج خود رسانید ـ دنبال می‌کنیم.

گاهی دست تصادف مقرر می‌کند که یک نسل هنری آنچنان بالیده و سبکی آنچنان غنی از اسلاف خود به ارث ببرد که انگار دیگر لازم نباشد چیز تازه‌ای گفته شود. چیزی خیلی شبیه به همین وضعیت برای پسران **یوهان سباستیان باخ**، که هر سه آهنگساز بودند، پیش آمد. **ویلهلم فریدمان باخ**، **کارل فیلیپ امانوئل باخ** و **یوهان کریستیان باخ** کامل‌ترین دستاورد هنر باروک را در آثار پدرشان و نشانه‌های زوال آن سبک را در آثار معاصران کم‌مایه‌شان مشاهده می‌کردند. در واقع، در میانهٔ سدهٔ هجدهم، موسیقی باروک از اوج اشتهار فرو خزید؛ گفته می‌شد که این موسیقی مبالغه‌آمیز است و فنون پیچیده فقط برای باشکوه کردن و جلادادنش بکار می‌رود. حتی از **باخ بزرگ** هم بخاطر برخی از آثار «مطنطن» او و بخاطر این که زبانی ساده‌تر و طبیعی‌تر بکار نبرده است انتقاد می‌شد. دگرگونی در دریافت‌ها راه‌های تازه‌ای برای بیان می‌طلبید.

این دگرگونی به پسند موسیقی محدود نبود، بلکه بیشتر مخالفت فزاینده با جوامع درباری و هنرهایی را که مورد پشتیبانی آن جوامع بود نشان می‌داد. هنر باروک، و بویژه بخشی از آن که به «روکوکو» موسوم بود، به صناعتی تزئینی، زیبا و خوش‌سیما تبدیل شده بود. افزارمندان روی دسته‌ها و پایه‌های لوازم‌خانگی معمولی حکاکی‌های پرآب و تاب می‌کردند؛ نقاشان در چهارگوشهٔ سقف فرشته‌های بالدار می‌کشیدند. و به همین ترتیب، نوازندگان سر هر اجرا به بداهه‌نوازی تزئینی می‌پرداختند. و خیلی وقتها نوازنده‌ها راستهٔ ملودی را رها می‌کردند تا به بداهه‌نوازی‌های تزئینی بپردازند. موسیقی هم، مثل هنرهای دیگر این دوره، با تقلید و سرگرمی سروکار داشت: مخاطبان باید پیش از این که عمیقاً تکان بخورند، مجذوب شوند. در یک دورهٔ کوتاه، این پذیرفتنی بود، و تازه، نوآوری هم جذابیت زیادی دارد، و تزئین اگر از حد معینی فراتر برود، کل

ساختمان را فرومی پوشاند. هنوز مدت زیادی از اوج تعالی دورهٔ باروک نگذشته بود که **بتهوون** به یکی از پیانونوازان عمدهٔ عصر خودش سخت تاخت، به این دلیل که او جرئت کرده بود در موسیقی جدیدی که فقط می‌خواست به روح بشری عینیت ببخشد عنصر تزئینی وارد کند.

دورهٔ انتقال: سبک «رسا»

دورهٔ انتقال با آثار فرزندان **باخ** بخوبی مشخص می‌شود. **ویلهلم فریدمان باخ** به نوشتن به سبک قدیمی باروک، هرچند با شیوه‌ای بسیار شخصی، ادامه داد. این برگزینی البته امر غیرمعمولی نبود، چون سبک باروک را هنوز بسیاری از موسیقی دانان می ستودند و آن را موسیقی مقدسی می دانستند. **باخ** جوانتر— **یوهان کریستیان**— در سبک زیبای «روکوکو»— اسلوب دل انگیزی که تا اندازهٔ زیادی زیر نفوذ ملودی های ایتالیایی بود— خودش را شناساند.

کارل فیلیپ امانوئل باخ نوآوری بود که در هارمونی و ریتم گام های جسورانه ای برداشت. موسیقی او هم دارای عناصر خشونت و شگفتی بود و هم خوش آوا و گوش نواز؛ روح تازه‌ای را در موسیقی تجسم می کرد و در بوجود آوردن «سبک احساساتی» یا سبک «رسا»ی آلمانی سهیم بود.

سبک «رسا» پیچیدگی های چند نوایی باروک را کنار گذاشت و تلاش کرد که احساسات را آزادانه، بدرستی و، بقول **کارل فیلیپ امانوئل باخ**، «از بطن روح»، بیان کند. بیان حالت های گونه گون را در یک فراز ممکن ساخت و تغییرات هارمونی و ریتم را در تم های متعدد عرضه کرد. تأکید تازه‌ای بر ملودی و لزوم شکل بخشیدن به عناصر بیانی به یک سلسله تغییرات در زبان موسیقی نیمهٔ سدهٔ هجدهم منجر شد.

پیدایش سبک کلاسیک

موسیقی بسط یافته از سبک «رسا»، ساده و کاملاً اصیل بود. به گفتهٔ **فردریش بلوم**، این موسیقی «همهٔ رده ها، فرم ها و سبک ها را درهم می شکست و خرد را از تخت پایین می کشید تا جا برای دل و برای ساختن سرزمین جادو یی زیبایی و سادگی باز باشد.» آهنگسازان سبک تازه را بعنوان «رمانتیک ها» و مردانی با احساسات بزرگ و شریف، می ستودند. از طرف دیگر، بخاطر ملودی هایی که شنوندگان را به آسانی به گریه می انداخت و بخاطر آشفتن نظم کهن باروک سرزنششان می کردند. یکی از معاصران **فرانتس ژوزف هایدن** او را— که یکی از بزرگ‌ترین چهره های دوران جدید بود— «تصنیف ساز» خواند. بنظر می آمد که نغمه های رمانتیک جانشین سیصدسال سنت جاافتادهٔ چند نوایی شده است.

وقتی که ما به آثار استادان جدید— **کارل فیلیپ امانوئل باخ، هایدن و موتسارت**— گوش می دهیم، بی اختیار احساس می کنیم که آنان از نظر تاریخی از معاصرانشان جدا افتاده‌اند. اما این موسیقی به گوش ما احساساتی نیست، بلکه معقول است، و سرشار از ظرافت و تناسب. این آهنگسازان را ما «رمانتیک» نمی خوانیم. در واقع این اصطلاح اخیر امروزه در مورد آهنگسازان نسل بعد بکار می رود— مردانی چون **شوپن** و **لیست**— که انگار درست برهمین سبک مورد بحث شوریده بودند. از اینجا معلوم می شود که اصطلاحاتی که برای سبک های موسیقی بکار می روند بیش از آن که داوری های دقیقی از نظر شناخت موسیقی باشند، تاریخی اند. برای آن که آنها را درک کنیم، باید بدانیم که چگونه پا گرفته اند.

سبکی که پس از باروک رواج یافت بطور قراردادی «کلاسیک» خوانده می شود. هرچند این سبک از سال ۱۷۵۰ پا گرفت، تا سدهٔ نوزدهم «کلاسیک» خوانده نشد، و تازه در همان زمان جای خودش را به جنبشی رمانتیک‌تر از خودش داد. ناگهان آهنگسازانی چون **موتسارت و هایدن** از کسانی که سنت آنها را بصورتی پرشورتر ادامه می دادند متمایز شدند. تازه آنوقت بود که

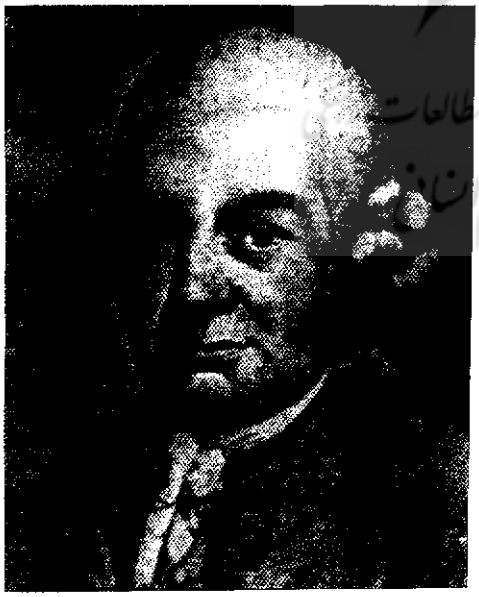
حرف زدن از زیبایی «کلاسیک» باب شد و این زیبایی استانده‌ای شد برای ارزیابی هنر موسیقی. این استانده کلاسیک را در آثار **هایدن و موتسارت** و آثار اولیهٔ **بتهوون** می‌توان یافت.

زمینهٔ تاریخی

در دورهٔ کلاسیک موسیقی، یک سبک پیچیده و پرطمطراق افول کرد و موسیقی ساده‌تری که با درون انسان‌ها سخن می‌گفت به عرصه رسید. لازم به گفتن نیست که دوران‌های مختلف حساسیت‌های مختلف و در نتیجه ایده‌های مختلف با خودشان می‌آورند. زبان موسیقی گسترش یافته در نیمهٔ سدهٔ هجدهم قابلیت تطبیق خودش را با بسیاری از این دریافت‌های بشری داشت، اما زمینهٔ آن زبان حساسیت‌های زمان خودش بود. برای این که سبک کلاسیک را بهتر درک کنیم، باید چیزهایی از خود این دوران بدانیم.

در اواخر سدهٔ هجدهم، سادگی کلاسیک ارجحیت یافت. این تا اندازه‌ای نشانهٔ قیامی بود بر علیه هنر باروک، اما بازتاب نفوذهای دیگر هم بود. حفاری‌های باستان‌شناسی در پومپئی و هرکولانیوم، به احیای دلبستگی به فرم‌های یونانی و رومی، که تقارن و عظمت ساده‌شان اعجاب‌انگیز بود، کمک کرد. چون هنر یونان و روم باستان را اصطلاحاً «کلاسیک» می‌خوانند، دلبستگی به این هنرها در سدهٔ هجدهم گاهی «نئوکلاسیسیسم» (کلاسیسیسم «جدید» یا احیا شده) خوانده می‌شود. اما در مورد موسیقی چیز اندکی برای احیاشدن وجود داشت. هر چند گزارش‌هایی که از موسیقی یونان و روم بدست ما رسیده مفصل است، نمونه‌های معدودی از موسیقی عملی یونان و روم بجا مانده و ما هیچ ایده‌ای در این مورد که این موسیقی در زمان خودش چگونه بوده است نداریم. به این دلیل، سبک موسیقی همزمان با نوزایی «نئوکلاسیک» همان «کلاسیک» خوانده می‌شود. این موسیقی فقط در روح خودش با هنر باستان پیوند دارد. **رابرت شومان**، آهنگساز سدهٔ نوزدهم، که سبک کلاسیک را می‌ستود، نوشت «وقار، آرامش، جذابیت، که همه از ویژگی‌های آثار هنری قدیم بودند، و یژگی‌های مکتب **موتسارت** هم هستند.»

معماری و نقاشی سدهٔ هجدهم، برخلاف موسیقی، می‌توانستند ایده‌های کلاسیک را مستقیماً بکار ببرند. بناهای شبیه بناهای یونان و روم باستان در انگلستان و فرانسه و حتی در آمریکا ساخته شد. **توماس جفرسون** (۱۸۲۶– ۱۷۴۳)، هنگامی که در فرانسه سفیر بود، سفری به ایتالیا کرد و همان تأثیراتی که از بناهای آن سرزمین گرفت، بعدها منبع الهام ساختن بناهای «مانتیچلو» (خانهٔ جفرسون نزدیک «شارلوتز ویل») و «دانشگاه ویرجینیا»ی آمریکا شد. **ژاک گابریل آنژ** معمار (۱۷۸۲– ۱۶۹۸) بناهایی به سبک کلاسیک به کاخ ورسای افزود، و **ژاک لویی داوید** نقاش– (۱۸۲۵– ۱۷۴۸) موضوع کارش را **سقراط**– فیلسوف یونانی– و **بروتوس**– سیاستمدار رومی– قرار داد. آرمان‌های کلاسیک خرد و تناسب آرمان‌های این عصر بودند.



کارل فیلیپ امانوئل باخ.

همچنان که آهنگسازان را به ترتیب تاریخی دنبال می کنیم، می بینیم بتدریج تجربه های بزرگ‌تری انجام می‌شود و زبان موسیقی کاربردی هرچه شخصی‌تر می یابد. در جریان سدهٔ نوزدهم، سبک کلاسیک انعطاف پذیرتر، پرقدرت‌تر و «رمانتیک» می شود. یک زنجیرهٔ آثار کلاسیک- رمانتیک بوجود می آید که در یک سوی آن نظم و سادگی ست و در دیگر سو قدرت درون.

کارل فیلیپ امانوئل باخ
گلوک
هایدن
موتسارت
بتهوون
شوبرت
شوپن
برلیوز
مندلسون
شومان
لیست
بروکنر
برامس

ویژگی های موسیقی کلاسیک

با باب شدن سبک کلاسیک در موسیقی، آهنگساز وسایل بیان تازه‌ای یافت و آزادی قابل توجهی برای بکار بردن آنها از راه‌های تازه بدست آورد. آهنگساز ترغیب شد عوامل موثر پویا را به گونه‌ای که پیشتر هرگز بکار نرفته بود بکار برد، تضادهای ریتمیک را تجربه کند و ملودی های بسیار اصیل را بسط دهد. اما نمی توانست این آزادی‌های تازه را به مرز آشفتگی برساند؛ هدف او این بود که اثری ساده، درست و متناسب بیافریند، و به این منظور لازم بود که مصالح کارش را با نظم و ترتیب بکار برد تا آن را بصورت مجموعه‌ای هماهنگ و واحد درآورد.

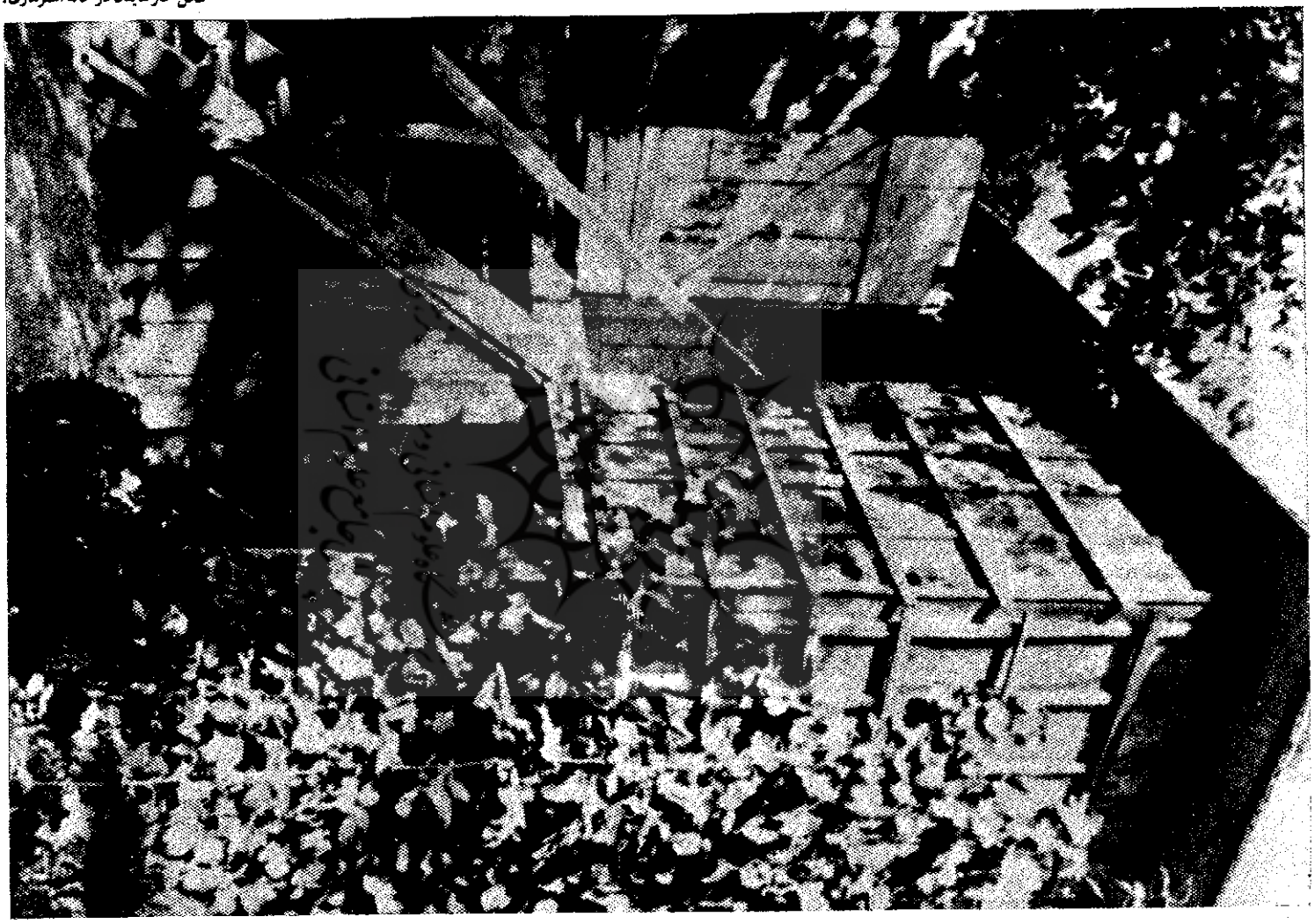
* * *

با تولد سبک کلاسیک، ملودی نقش عمده‌ای در موسیقی ایفا کرد. تأکید تازه‌ای روی اصالت و خصلت بیانی ملودی قرار داده شد. مثلاً، آهنگساز می توانست ملودی را بعنوان وسیلهٔ پیش برندهٔ حالت بکار ببرد. می توانست ملودی جداگانه‌ای برای افزودن مفهوم دراماتیک قسمت تند اختیار کند و ملودی پیوسته‌ای برای القای آرامش شیرین به قسمت کُندِ بعد از آن. ظرفیت احساسی ملودی تا اندازهٔ زیادی کشف شد.

بروز این دگرگونی را با مقایسهٔ سبک های باروک و کلاسیک می توان دید. بسیاری از ملودی های باروک از تکرار الگوها یا موتیف های ملودیک کوچک تشکیل می‌شد؛ کار آهنگساز، بویژه در موسیقیِ سازی، بیش از آن که آفرینش یک راستهٔ ملودیک باشد، ترتیب تعدادی از آنها بود در یک بافت مشخص. استقلال افقی صداها به این معنی بود که هر صدا حرکت های بالا و پایین خودش را دارد و نقطه های اوج در چندین صدای یک قطعه همیشه با هم همزمان نیستند. از آنجا که ملودی در دورهٔ کلاسیک اهمیت یافت، یک راستهٔ یگانهٔ ملودیک و اوج و فرود آن بوضوح احساس می شد. این ساخت واکنشی احساسی در شنونده برمی انگیخت. به این دلیل، آهنگساز کلاسیک ملودی را بزرگ‌ترین منبع کارش می دانست.

بسیاری از آهنگسازان ادعا کرده‌اند که آفرینش ملودی محصول الهام های آنی ست. شاید چنین باشد. ولی به هر حال، آهنگسازان کلاسیک یقیناً برخی از ایده های ملودیک خودشان را از ترانه های محلی و از آنچه که از اپرای ایتالیا می دانسته اند برگرفته اند. همچنان که در طول زنجیرهٔ کلاسیک-رمانتیک پیش می رویم، سبک ملودی بیش از پیش اصیل و شخصی می گردد.

محل کار هایدن در خانهٔ استرهازی.



یکی از نیروهایی که به کار کلاسیک یگانگی می بخشد نحوهٔ تقسیم بندی آن یا «فراز-بندی» ست. موسیقی باروک در پی آفریدن یک حرکت مداوم، یک جریان آرام و لاینقطع بود. عموماً به نظر نمی آمد که به فرازهای جداگانه تقسیم شده باشد— تا حدی به این دلیل که همانگاه که یک صدا به پایان توالی ملودیک خود می رسید، صدای دیگر همان توالی یا توالی دیگری شبیه به آن را آغاز می کرد. اما در موسیقی کلاسیک، فرازهای منظم پدیدار می شوند و مفهوم زیبایی از تناسب بوجود می آورند. در موسیقی کلاسیک، همچنان که در آوازهای ملی، ملودی در فرازهای منظم پی در پی، شکل می گیرد.

فراز قسمت کوتاهی از ملودی ست که به یک مکث موقتی یا پایانی می انجامد. قسمت اول «سنفونی چهل در سل مینور» **موتسارت** با دو فراز متوازن آغاز می شود. *

هر فراز از سه موتیف تشکیل شده که از نظر زیر و بمی با هم متفاوت اند ولی از نظر ریتم همانندند.

ساختمان موسیقی به گونه ای که هر فراز بوضوح شنیده شود یکی از ویژگی های عمدهٔ سبک کلاسیک است. در آغاز این دوره، فرازها غالباً روی آوازهای ملی تنظیم می شدند و تقریباً همیشه چهار تا هشت میزان طول داشتند. با پیچیده تر شدن ساخته های موسیقی، طول میزان دستخوش تغییر شد. فرازهای **موتسارت** غالباً نامنظم اند، اما بدقت با ضروریت های اثر تناسب دارند.

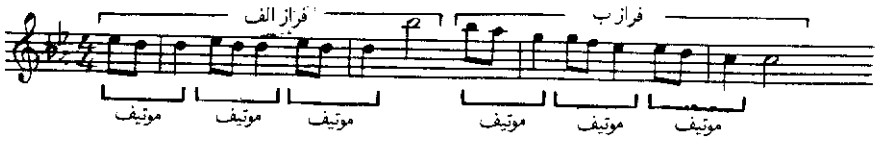
* * *

احیای ملودی و فراز بندی در دورهٔ کلاسیک نمی توانست تغییراتی در طبیعت ریتم پدید نیاورد. موسیقی باروک بنظر می آمد که خودش را آرام-آرام و بطور مداوم با یک حرکت ریتمیک واحد به پیش می برد. در کل انگارهٔ ریتم بندرت تغییر محسوسی وجود داشت؛ و تقریباً هیچگاه پایان-بندی یا تقطیع های دراماتیک پیش از خاتمهٔ اثر یا قسمت در کار نبود. در یک اثر کلاسیک، فراز بندی تأکیدی ست بر ملودی و تنوع ریتمیکی که ایجاد می کند در دورهٔ باروک وجود نداشت.

ارکستر به صورتی که ما امروزه می شناسیم در دورهٔ کلاسیک شکل گرفت. دسته های کوچک نوازندگان دورهٔ باروک، از همان زمان **هایدن** گسترش یافتند و جای خودشان را به ارکسترهای شانزده تا بیست و دو نوازنده ای دادند؛ ارکسترهای کلاسیک بعداً از سی تا پنجاه نوازنده داشت. در ارکسترهای بزرگتر قسمتی شامل بیست نوازندهٔ سازهای زهی نقش عمده ای ایفا می کرد. قسمت سازهای بادی عموماً شامل دو فلوت، دو ابوآ، دو باسون و، در اواخر سدهٔ هجدهم، ساز تازه باب شدهٔ کلارینت بود. قسمت سازهای برنجی معمولاً از دو ترومپت ودو هورن و قسمت سازهای ضربی از دو تیمپانی تشکیل می شد. هار پسیکورد دورهٔ باروک بتدریج از دور خارج شد.

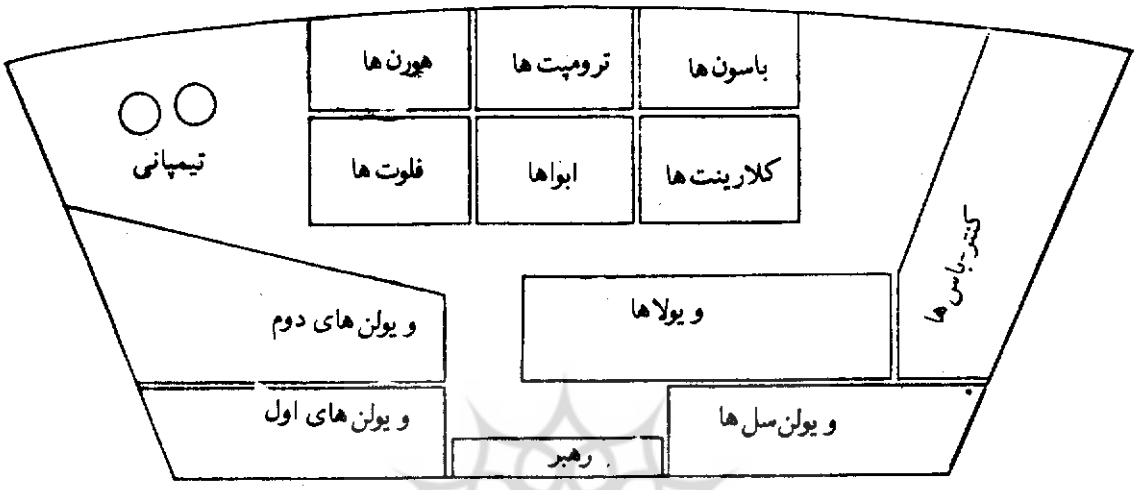
یکی از بزرگ ترین و مشهورترین ارکسترهای اولیه در مانهایم آلمان، به رهبری **یوهان استامیتز**، و یولن نواز و آهنگساز برجسته، تشکیل شد. همهٔ آنهایی که اجرای آن را شنیدند از اندازه و نظم آن به حیرت افتادند. ارکستر مانهایم گاهی بخاطر آفرینش «اوج گیری» صدا ستوده می شود، اما درست تر است که آن را نخستین گروهی بدانیم که نشان داد افزایش منظم صدا چه تأثیر شدیدی می تواند بر شنوندگان بگذارد. دراجراهای این ارکستر «فرود» های ناگهانی و تدریجی صدا هم به همان اندازه زیبا بود. و **موتسارت** یکی از کسانی بود که زیر تأثیر برنامهٔ این ارکستر قرار گرفت.

ارکستر سمفونیک امروزین تا حدودی بزرگ تر از



*

ارکسترهای دورهٔ کلاسیک است، اما ترتیب سازها اساساً یکی‌ست. یک ارکستر که امروزه سمفونی **هایدن** را اجرا می کند احتمالاً چنین الگویی خواهد داشت:



همزمان با گسترش ارکستر، پیانو هم اختراع شد. نوازندهٔ پیانو، بر خلاف نوازندهٔ هار پسیکورد، می توانست سطح پویایی نت ها و آکوردهای منفرد را تغییر بدهد و اوج و فرودهای مشخص ایجاد کند. بتدریج، پیانو بعنوان ساز شستی دار دلخواه جانشین هار پسیکورد شد.

* * *

موسیقی کلاسیک، برخلاف موسیقی باروک، با فرازبندی توازن می آفریند. هر فراز دیگری را تکمیل می کند یا به آن پاسخ می دهد و کلیتی متقارن بوجود می آورد. کاربرد کلاسیک تم و هارمونی هم، به همین ترتیب، ساخت اساسی موسیقی را فراهم می کند به شنونده این احساس دست می دهد که با اثری یگانه سروکار دارد و از راه گوش دادن می تواند به ساز و کار آن پی ببرد.

فرانتس ژوزف هایدن

اولین آهنگسازی که در «سمفونی» یاسونات برای ارکستر استاد شد **فرانتس ژوزف هایدن** —۱۷۳۲) (۱۸۰۹ بود— اتریشی فروتنی که پیشتاز سبک کلاسیک لقب گرفت. **سمفونی های هایدن** آثار طولانی و بزرگی که ما معمولاً از «سمفونی» توقع داریم نیستند. بسیاری از آنها بیش از پانزده یا بیست دقیقه طول نمی کشند. و بسیاری از آنها سبک و محلی هستند— بیشتر برای اجرا در محفل های کوچک اشراف ساخته شده‌اند، نه برای اجرای عمومی. آنچه که شاید بیش از هرچیز شگفت انگیز باشد شمارهٔ سمفونی های **هایدن** است. هایدن مجموعاً بیش از ۱۰۴ سمفونی دارد، در حالی که سازندگان سمفونی در زمانهٔ ما معمولاً بیش از ده سمفونی نمی سازند. شماره و طبیعت خارق العادهٔ سمفونی های **هایدن** را بدون در نظر گرفتن شرایط اجرای آن سمفونی ها نمی توان دریافت. **هایدن** محصول نظام حمایت اشراف از موسیقی دانان بود— نظامی که در گذشته تأثیر شدیدی بر دنیای موسیقی داشت، ولی در زمان زندگی او رو به افول گذاشته بود.

خانواده‌های اشراف سدهٔ هجدم اتریش سرگرمی هایی داشتند که شاید برای ما عجیب و غریب باشد. در یک شب خوش تابستانی در ملک شخصی‌شان شاید دهها و حتی صدها مهمان جمع می‌شدند و برخی از آنان یک هفته یا در تمام طول فصل آنجا می‌ماندند. برای سرگرم کردن این مهمانان، خانواده‌های ثروتمند غالباً ارکسترهای کوچک و دسته‌های اپرا نگه می‌داشتند. **نیکلاس استرهازی**، پرنس اهل مجارستان، که در ۱۷۶۱ **هایدن** را استخدام کرد تا دستیار رهبر ارکسترش باشد، صاحب یکی از همین ملک‌های شخصی بود. چون رهبر اصلی ارکستر پیر و فرتوت بود، **هایدن** عملاً رهبری ارکستر و گروه‌های موزیکال دیگر را بعهده گرفت. مسئولیت‌های او وسیع و متنوع بود و شامل کارهای بی‌ربطی مثل پرداخت حقوق، رسیدگی به امور حمل و نقل، تدارک لباس و حتی تعلیم و تربیت نوازندگان و خوانندگان هم می‌شد.

از همه مهمتر، **هایدن** باید آزادانه به آهنگسازی می‌پرداخت. **پرنس استرهازی** با استخدام او امیدوار بود شهرت خودش را بعنوان یک حامی برجستهٔ هنر بیشتر کند. **هایدن** مجبور بود قطعه‌های اصیلی برای هر موقعیتی که ایجاب می‌کرد بسازد. در واقع، قراردادی که داشت حکم می‌کرد که او باید هر روزه، در یک ساعت معین، به حضور حامی خود برسد و دقیقاً بداند که چه نوع قطعه‌ای باید ساخته یا اجرا شود.

در جامعهٔ سدهٔ هجدهم، مقام **هایدن** در واقع از مقام باغبان، دربان یا هر مستخدم دیگری بالاتر نبود. ولی با اینهمه امتیازهایی برای او وجود داشت. اول این که گروه نخبه‌ای از خوانندگان و نوازندگانی که **پرنس استرهازی** استخدام کرده بود در اختیار او بود. دوم— تسهیلاتی مثل سالن اجرا امکانات بسیاری برای او فراهم می‌کرد. سوم— از او می‌خواستند به آخرین سبک آهنگ بسازد؛ **هایدن** می‌توانست با آهنگسازان دیگر در تماس مداوم باشد— همراه با خانوادهٔ **پرنس** سفرهایی به وین می‌رفت— و سپس به کاخ دور افتادهٔ **استرهازی** بازمی‌گشت با به تجربه کردن بپردازد. و سرانجام، نظام حمایت در زمانی که موقعیت مالی هنرمند در خطر بود امنیت مالی ایجاد می‌کرد. اگرما ازاین فکرکه یک هنرمند بزرگ مجبور بود در مقابل ارباب سرخم کند آزرده می‌شویم، باید این را هم در نظر داشته باشیم که در روزگار ما بندرت پیش می‌آید برای هنرمندی در همان اوایل زندگی‌اش شرایطی کاملاً مناسب از نظر لوازم و امکانات فراهم شود تا بتواند همهٔ نیروی خلاقه‌اش را صرف کاری کند که بیش از همه برایش عزیز و گرانقدر است.

خوب یا بد، رابطهٔ حمایت بر طبیعت موسیقی **هایدن** تأثیر گذاشت. مثلاً، شنوندگان طبقهٔ اشراف انتظار داشتند که هرگاه در کنسرتی حضور می‌یابند چیزی بجز قطعه‌های تازه نشنوند. در نتیجه، **هایدن** بناچار در طول فصل تعداد زیادی سمفونی می‌ساخت. تنگ بودن مجال، او را بر آن می‌داشت که سمفونی هایش را کوتاه از آب درآورد و با مصالح آشنا و دم دست کار کند. گاهی تکه‌هایی از اپراهای کوتاهش را برمی‌داشت و در یک سمفونی بکارشان می‌برد و از قضا بخاطر کیفیت نمایشی‌شان خیلی هم خوب جا می‌افتادند. تا اندازه‌ای بخاطر این تنگناها و تا اندازه‌ای بخاطر تازگی سبک کلاسیک در موسیقی، سمفونی‌های اولیهٔ **هایدن** و یژگی‌های منحصر به فردی را که در آثار آخرش می‌یابیم ندارند.

نظام حمایت هرچند آنچنان شمار و تنوعی از **هایدن** می‌خواست که با هیچ استانده‌ای تناسب نداشت، انگیزهٔ مداومی نیز برای تجربه پیش رو می‌گذاشت. بعدها، **هایدن**، حتی در اوج شهرتش، از این روزها بخوبی یاد می‌کرد: «من نه تنها همیشه مورد ستایش قرار می‌گرفتم، بلکه بعنوان رهبر ارکستر، می‌توانستم دست به تجربه بزنم و ببینم چه چیزی چه تأثیری بجا می‌گذارد و می‌توانستم کارم را اصلاح کنم،

موتسارت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تغییر بدهم، اضافه کنم، کم کنم و هر چقدر که بخواهم گستاخ باشم. من از دنیا بریده بودم و هیچکس نبود که برآشفته‌ام کند یا آزارم بدهد و مجبور بودم که اصیل باشم».

* * *

هایدن اصیل بود. در میان معاصرانش، او قهرمان فرم‌های تازه بود، در «مودولاسیون» نوآور بود و استاد برجستهٔ شگفتی بشمار می‌رفت. تلاش‌های اولیه در زمینهٔ ملودی‌های تازه، تونالیته و فراز بندی به دست **هایدن** بود که به توازن کامل سبک کلاسیک انجامید.

موسیقی **هایدن** از آوازهای محلی زاد بوم خودش— اتریش— و میراث رقص‌های دورهٔ باروک مایه می‌گیرد. موسیقی او غالباً شوخ، سبک و حتی شگفت‌انگیز است. و جنبهٔ ژرف‌تر دیگری هم دارد: **هایدن** احتمالاً نخستین آهنگسازی‌ست که تم را به مفهوم کلاسیک بسط داد و نخستین آهنگسازی‌ست که قدرت عظیم تونالیته را برای مقاصد دراماتیک بکار گرفت. شاید بزرگ‌ترین سهم او در تاریخ موسیقی، چنان که **چارلز روسن** می‌گوید، این است که دریافت «روند دراماتیک یک اثر را می‌توان به تمامی در مصالح کار نهفته دید، و این که باید با مصالح موسیقی کاری کرد که نیروی بالقوه‌اش را آزاد کند. به این ترتیب موسیقی آنچنان که در دورهٔ باروک بود باز نمی‌شد، بلکه از درون مایه می‌گرفت.» در حقیقت، تمام آهنگسازان کلاسیک می‌خواستند نشان بدهند که بسط دراماتیک یک اثر بنحوی در پیوندهای موزیکالی که در فرازهای آغازین بیان شده وجود دارد.

اوج هنر سمفونی سازی **هایدن** هیچ جا آشکارتر از سمفونی‌های ۹۲ تا ۱۰۴ نیست— سمفونی هایی که بمناسبت سفرهایی که به لندن می‌کرده نوشته است. در ۱۷۹۱ یک مدیر ارکستر انگلیسی بنام **یوهان پیتر سالومون** به **هایدن**— که در آن زمان در سراسر اروپا سرشناس شده بود— سفارش تصنیف و اجرای یک سلسله سمفونی داد. **هایدن**، در این مرحله از کارش از قید **استرهازی** تا اندازه‌ای آزاد شده و به وین نقل مکان کرده بود. آنجا با **موتسارت** و با **بتهوون** جوان تماس داشت. او دیگر بوضوح استاد مکتب جدیدی در موسیقی بود— منزلتی که **سالومون** را به ارائهٔ آن پیشنهاد ترغیب کرد. وقتی که **هایدن** اجرای ارکستر لندن را (همان ارکستری که باید آثار جدید او را به جهان معرفی می‌کرد) از آثار باروک شنید، سخت مجذوب شد. می‌گویند، در حالی که بشدت دستخوش احساسات شده بود، گفت «**هندل** استاد همهٔ ماهاست.» تصادفی نیست که سفرهای لندن او را برآن داشت سال‌های باز پسین عمرش را وقف موسیقی مذهبی کند. «آفرینش»— اوراتوریو یی که به اندازهٔ اثر بزرگ **هندل**، «مسیح»، اجرا شده است— یکی از آثار برجستهٔ این دوره از زندگی اوست. آخرین اثر عمدهٔ **هایدن**— «فصول»— براساس یک شعر انگلیسی ساخته شده. سفرهای انگلستان به همان اندازه در سال‌های آخر زندگی **هایدن** اهمیت داشت که تجربهٔ **استرهازی** در سال‌های میانهٔ زندگی‌اش.

ولفگانگ آمادئوس موتسارت

احتمالاً در سال ۱۷۸۱، **هایدن** را به موسیقی‌دان جوانی معرفی کردند که بعدها بقول خود **هایدن** بزرگترین آهنگساز زمانه شد: **ولفگانگ آمادئوس موتسارت** (۱۷۹۱—۱۷۵۶). هرچند هنگامی که آن دو با هم ملاقات کردند، **موتسارت** خیلی جوان بود، تا آن زمان آنقدر کار کرده بود که توجه موسیقی دانان جدی را به خودش جلب کند. در واقع، او از سن شش سالگی، هنگامی که با پدر و خواهرش در دربار **ماریا ترزا**، ملکهٔ اتریش، برنامه اجرا کردند توجه همگان را به خود جلب کرد. دوران زندگی این «پسر نابغه» و گسترش دامنهٔ کار او در سال‌های آخر زندگی کوتاهش دومین فصل بزرگ تاریخ سبک کلاسیک را نشان می‌دهد.

ولفگانگ آمادئوس موتسارت در یک خانوادهٔ

موسیقی دوست اتریشی به دنیا آمد. پدر او هم، همچون پدر **باخ** های جوان، آموزگار درخشانی بود. اما **یوهان سباستیان باخ** یکی از بزرگ‌ترین آهنگسازان زمانهٔ خودش بود، در حالی که **لئوپولد موتسارت** یک موسیقی دان درباری و دستیار رهبر همسرایان کلیسا در قلمروی اسقف سالزبرگ بود. حتی نتوانست به مقام رهبری گروه همسرایان، که خیلی هم دلش می‌خواست، برسد. و با دوام‌ترین اثرش، «سمفونی اسباب- بازی»، تا همین اواخر به آهنگساز دیگری منسوب بود. **لئوپولد**، هر چند در مقابل مخاطبان درباری اروپا اجراهای خوبی ارائه می کرد، اولین و برجسته‌ترین استعدادش استعدادش آموزگاری‌اش بود. رساله‌اش در بارهٔ شیوه‌های نواختن ویولن در زمان خودش اثری مهم بود؛ و تاریخ بخاطر آموزش موسیقی او به تنها پسرش همیشه از او سپاسگزار خواهد بود.

شاید هیچ هنری به اندازهٔ هنر آهنگسازی استاد جوان به خود ندیده است. **شوپن، شوبرت و مندلسون** همگی پیش از سالگرد بیست سالگی‌شان شاهکارهایی خلق کرده بودند. ولی **موتسارت**، حتی در میان این گروه هم نادر بود، چون در سن چهارسالگی طرح ساختن یک کنسرتو را ریخت. قطعه های کوتاهی برای پیانو که **موتسارت** در هشت سالگی در دفتر یادداشتش نوشته گواه دیگری بر نبوغ زودرس اوست. **موتسارت** تا قبل از بیست سالگی در سراسر اروپا برنامه اجرا کرده و در فرم‌های گوناگون، از جمله سونات و اپرای کمیک طبع آزمایی کرده بود.

بدون شک، مهم‌ترین حادثه در اوایل زندگی **موتسارت** سفرش به ایتالیا در چهارده سالگی بود. اپرای ایتالیایی— با ملودی غنایی و آریاهای دراماتیکش— تأثیری ماندگار در کار آهنگسازی او بجا گذاشت. از میان سه آهنگساز بزرگ کلاسیک، تنها **موتسارت** بود که در زمینهٔ اپرا واقعاً موفق بود. و مشکل بتوان منتقدی یافت که حتی در سمفونی ها و کنسرتوهای **موتسارت** مایه‌های زیبایی از آریاهای ایتالیایی را احساس نکرده باشد.

* * *

لئوپولد موتسارت هم، مانند **هایدن**، برای طبقهٔ اشراف کار می کرد و زیر حمایت حامی بود. خود **موتسارت** هم در اوایل کارش مدتی شغل رهبری نوازندگان کلیسای سالزبرگ را پذیرفت. اما سرانجام نتوانست نظام حمایت را تحمل کند، تا اندازه‌ای بخاطر خلق‌وخوی خودش و تا اندازه‌ای بخاطر این که تغییرات تاریخی امکانات تازه‌تری بوجود آورده بود.

دورهٔ کلاسیک، چنان که دیدیم، با رواج فرهنگ طبقهٔ متوسط همزمان بود. دیگر موسیقی به کلیسا یا به طبقهٔ اشراف اختصاص نداشت. موسیقی دانان آماتور کنسرت‌های کوچکی— رسمی و غیررسمی— برگزار می کردند. خانواده‌های طبقهٔ متوسط صاحب پیانو شدند و به آموزگاران پیانو نیاز پیدا کردند. با رونق «خانه‌های موسیقی»، شرایط مناسبی برای کار موسیقی دانان غیروابسته فراهم شد. در پایان سدهٔ هجدهم، برای یک مدیر ارکستر (مانند **سالومون**) ممکن بود کنسرتی صرفاً برای اشتهار و منفعت برگزار کند. اجراکنندگان یا آهنگسازان جاه‌طلب برنامه‌های خودشان را خودشان ترتیب می دادند.

گذران زندگی با درآمد کنسرت هنوز نسبتاً مشکل بود، و شاید به همین دلیل **هایدن** و دیگران سعی نکردند چنین کنند. اما یک هنرمند شناخته شده می توانست با کنسرت دادن، آموزش، سفارش گرفتن برای تصنیف آثار و انتشار ساخته‌هایش خودش را اداره کند. چنین استقلالی برای **موتسارت**، که از زیر چتر حمایت اسقف **کلردوی** سالزبرگ بودن دل خوشی نداشت، ایده‌آل بود. اسقف، که نسبت به رهبر گروه نوازندگانش بشدت حسادت می ورزید، هنگامی که این رابطهٔ ناجور گسسته شد، شاید به اندازهٔ **موتسارت** آسوده شد. پیشکار اسقف **موتسارت** را، در حالی که استعفانامه‌اش دستش بود، از

در بیرون راند. و این هشداری بود از جانب جهان سوداگر دورو یی که بیرون از نظام حمایت وجود داشت.

موتسارت پس از این دوره با مشکلات مالی مختلفی دست به گریبان بود. اپرایش — «عروسی فیگارو» — که در ۱۷۸۶ نوشته شده بود با اقبال نسبی روبه‌رو شد. اما یک سال بعد، «دون جووانی»، اپرایی که از نظر فلسفهٔ اجتماعی رادیکال‌تر بود، مورد بی‌توجهی قرار گرفت. آنموقع هم، همچون امروز، هنرمند جدی باید گاهی میان اهداف خودش و سلیقهٔ عامهٔ مردم سازشی ایجاد می کرد، و پیداست که **موتسارت** به سبکی تا آن حد عامه‌پسند که فراغت مالی اش را تأمین کند چیز نمی نوشت. سال های اولی که هنرمند مستقلی شده بود گرفتار تنش های احساسی بود؛ نامه های شدیدالحن متعددی از پدرش دریافت می کرد که اول بخاطر درافتادن با نظام حمایت و بعد بخاطر ازدواجش او را به باد سرزنش می گرفت. سال های آخر عمرش سال های گرفتاری های بزرگ مالی و سرگردانی و در به‌دری غم انگیز و مداوم بود.

در ۱۷۸۸، **موتسارت** از کنسرت دادن بکلی کناره گیری کرد و تصمیم گرفت چیزی اجرا نکند. منبع درآمدی نداشت و بیمار بود. با اینهمه به آهنگسازی ادامه داد و برای اولین بار از زمان کودکی آزاد بود که همانطور که خودش می خواهد بنویسد.

در تابستان ۱۷۸۸ و در تنگنای شدید مالی و احساسی بود که **موتسارت** سه سمفونی آخرش را تمام کرد. و این هر سه اثر شاهکارهای او بحساب می آیند: «سمفونی شماره ۳۹ در می بمول ماژور»، «سمفونی شماره ۴۰ در سل مینور» و «سمفونی شماره ۴۱ در دوماژور» یا «ژوپیتر». این آثار اوج هنر موتسارت را نشان می دهند — آثاری روشن و شفاف و به کمال آرمان کلاسیک. با اینهمه همهٔ آنها — و بویژه سمفونی سل مینور — لحنی چنان احساسی دارند که حتی می توان آنها را «رمانتیک» خواند. در **موتسارت** کشش دو جانبهٔ آنچه که ما زنجیرهٔ کلاسیک-رمانتیک خواندیم آشکار می شود. او که در راه و رسم کلاسیک ریشه‌ای استوار دارد، با شور و هیجانی رمانتیک در طلب دست یافتن به چیزی‌ست که در فراسوی آن است.

در کار او با سبکی آشنا می شویم که در عین حال بیانی جذاب و احساسی قوی دارد. منتقدی در همان زمان اجرای اثر نوشت: «مردم باور نخواهند کرد که کار **موتسارت** چنین قدرتمند است، چون در عین حال بسیار زیباست.» فقط یک هنرمند بزرگ می تواند نومیدی اش را چنین خوشایند جلوه دهد.

هنگامی که **موتسارت** در سی و پنج سالگی مرد، نه به اهمیت کارش پی برده شده بود و نه آنطور که باید و شاید ستوده شده بود. کار تنظیم فهرست تاریخی آثار **موتسارت** برای شناساندن آنها به مخاطبان آینده را بعدها موسیقی شناسی بنام **لودویک ون کرشل** انجام داد. امروز، هر یک از آثار **موتسارت** در فهرست **کرشل** شماره‌ای دارند. مثلاً، شمارهٔ «سمفونی شمارهٔ ۴۰» در فهرست **کرشل** ۵۵۰ است.

سبک سمفونی های دوران پختگی **موتسارت** و در حقیقت، سبک موسیقی اواخر سدهٔ هجدهم بطورکلی در «سمفونی شمارهٔ ۴۰» کاملاً منعکس است. با این که هیچگاه نمی توان یک اثر آهنگسازی را نمایندهٔ همهٔ آثار او دانست، بسیاری از خصلت های عام و برخی از خصلت های خاص سمفونی های آخر **موتسارت** را در این اثر بخوبی می توان دید.

○