« رومانتیسم » موسیقی

« اثرهنری هنگامی کلاسیك است که رومانتیسم خودرا مهار کند... »
« آندره ژید »

اثر هنری زائیدهٔ ذهن و احساست و از همینرو هرآفرینش هنری یك جنبهٔ ذهنی و فکری دارد و یك جنبهٔ احساسی و عاطفی ، اصطلاح «رومانتیسم» در مورد آثار ومکاتبی بکار می‌رود که درآنها جنبه احساسی وعاطفی برجنبه فکری و ذهنی غلبه داشته باشد . بعبارت دیگر هنرمند رومانتیك باحساسات و عوالم عاطفی خود بیشتر توجه دارد تا به‌محاسبات وترکیباتی که ازذهن وهوش مایه می گیرد .

بنا بدین تعریف «رومانتیسم» نیز- چون کلاسیسیسم- ازنظر«استتیکی» به دوره‌وزمان معینی اختصاص ندارد. ولی ازنقطه‌نظر تاریخ‌موسیقی ، لفظ«رومانتیسم» به‌دوره‌ای اطلاق می‌شود که درطی آن موسیقی‌دانان‌ازحدود اصول ومقررات‌موسیقی کلاسیك فراتر رفتند ، یا درصدد جستجوی وسائلی برآمدندکه بیان احساسات و عوالم درونیشان‌را بهتر امکان‌پذیر می‌ساخت .

حدودتاریخی‌رومانتیسم‌موسیقی‌ازاواخرقرن‌هیجدهم‌تااواخرقرن‌نوزدهم بسط می‌یابد. نهضت‌رومانتیك‌درموسیقی تاحدزیادی‌ازآثارادبی‌و فلسفی(وبخصوص‌نویسندگان‌و فلاسفهٔ آلمانی) مایه والهام‌گرفت . رومانتیسم ادبی در ربع آخر قرن هیجدهم در آلمان پدیدآمد و انـدك اندك درسرتاسر اروپا رواج یافت . «گوته» بزرگترین نویسندهٔ‌آلمان ، «بایرون» شاعرانگلیسی ، «روسو» ، «لامارتین»، « شاتوبریان» و «هوگو» ادیبان وشاعران فرانسوی ، «ژریکو» و «دولاکروا» نقاشان‌فرانسوی در ظهور ورواج « رومانتیسم » سهمی داشته‌اند .

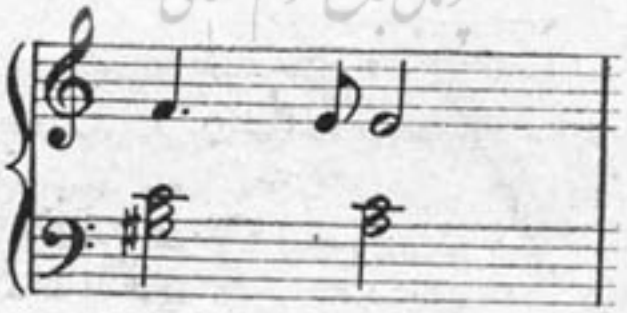
ازهمان آغاز قرن نوزدهم تأثیر تمایل رومانتیك درموسیقی نیز ظهور کرد : بدین‌معنی که اندك‌اندك ـ و بیش‌ازپیش ـ موسیقی‌دانان درآثارخود عوالم‌واحساسات شخصی‌خودرا راه‌دادند . درآغازکار موسیقی‌دانان می کوشیدندکه تمایلات‌رومانتیك خود را درهمان حدود مقررات وقالب‌های کلاسیك جای دهند ولی بتدریج از حدود مزبور دوری جستند وتجاوزکردند .

آهنگسازان کلاسیك در بیان احساسات خود ازهرآنچه جنبهٔ شخصی مطلق داشته باشد اجتناب می جستند . بیان احساسات شخصی ، درآثارآهنگسازان کلاسیك کمتر هشیارانه بوده است . درحالیکه آهنگسازان رومانتیك احساسات وعوالم‌درونی وفردی خود را همچون موضوع و اساس آثار خود برمی گزیدند . دربارهٔ هنرمند رومانتیك گفته‌اندکه « ... انسانیست‌که هرقیدوبندی را زیرپاگذارده است . دنیای او دنیای وهم وخیال‌ورؤیا وعالم‌درون‌اوست . ثبات‌واعتدال‌ومقررات جامدکلاسیك قابلیت بیان «درام» درونی اورا ندارد ؛ طبع سرکش وبی‌قرار او زبان نوئی‌می‌آفریندکه ترجمان انقلاب وتشویش وآشفتگی درونیش باشد ... »

بنابراین موسیقی‌دانان رومانتیك بالطبع بجستجوی وسائل وترکیبات صوتی وفورمهائی برخاستندکه عالم منقلب وبی‌قرارشان‌را جلوه‌گر سازد . میراث موسیقی کلاسیك برای بیان این چنین عالمی ناتوان می نمود : موسیقی دانان رومانتیك در گنجینه‌وتکنیك‌کلاسیك جزنظم واعتدال وتوازن نمی‌یافتند (ثبات‌تونالیته ، صراحت اوزان ، فورمهای متوازن وهم قرینه ...) .

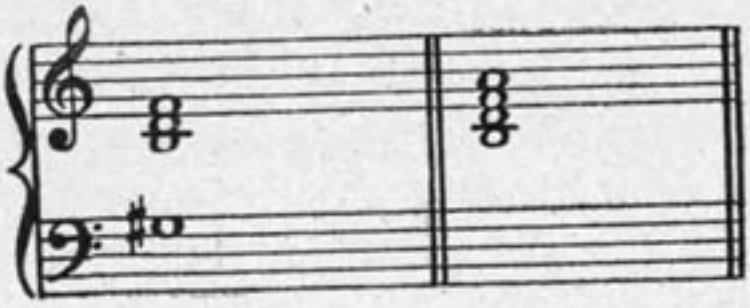
برای آنکه ببینیم چگونه آهنگسازان رومانتیك فن وتکنیك‌کلاسیك‌رابرای بیان نیات خود سازگار ساختند وبکار بردند ، بی‌مناسبت نیست بعنوان مثال نمونه‌ای ارائه دهیم .

می‌دانیم‌که ازدورهٔ باخ ببعد ، یك ترکیب صوتی (آکورد) در موسیقی غربی نقش معینی بعهده دارد. همچنین‌می‌دانیم‌که دریك « ترکیب‌صوتی نامطبوع»۱ نوت‌های «نامطبوع» بایستی به‌نزدیکترین نوتهای «مطبوع» بپیوندند . بعبارت دیگر، حالت انقباض ترکیب صوتی نامطبوع بایستی حالت آرامش و انبساطی درپی داشته باشد ودریك ترکیب صوتی مطبوع «حل» گردد .



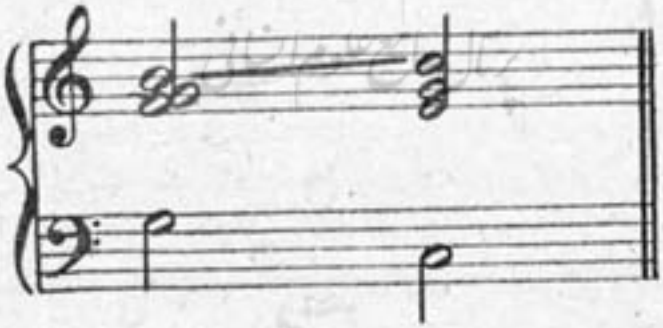
۱ – Accord dissonant آکوریست کـه یك یا دو نوت بیگانه نسبت به « آکورکامل » درخود دارد .

درمیان ترکیبات صوتی نامطبوع که مورد استعمال آهنگسازان کلاسیك بود، دو ترکیب صوتی بخصوص مورد توجه موسیقی‌دانان رومانتیك قرار گرفت. این دو ترکیب صوتی «آکورد»هائی هستند که نوت اساسی و «پایگی» آنها حذف شده و درحقیقت آکوردهای ناقصی هستند. بی‌پایه بودن این دو «آکورد» بدانها حالتی مبهم، بی‌قرار ودردناك می بخشد.

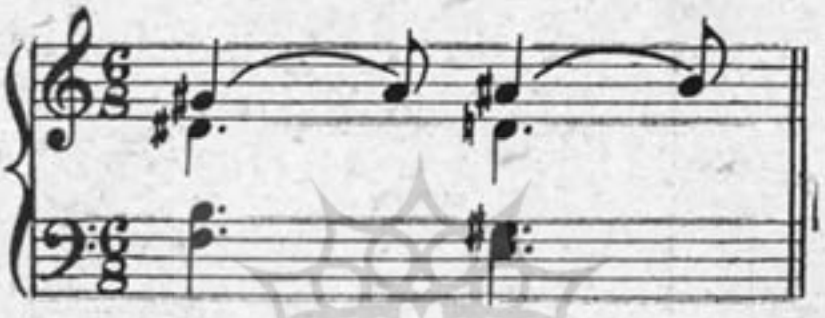


حالت بی‌ثبات این دو «آکورد»، دراغلب آثار رومانتیك بگوش می‌رسد؛ درپیش پردهٔ «اوبرون» اثر «وبر»، این آکوردهای نامطبوع یکی بردیگری می‌پیوندند[1] وحالت منقلب ودردناکی بوجود می‌آورند:

ازاین گذشته، می‌دانیم که در «سیستم تونال» که بر اساس گام دو استوار است، حالت استراحت و استنتاج خاتمه جمله های موسیقی بوسیلهٔ حرکت نوت سی (که نوت محسوس خوانده می‌شود) به نوت دو، تأمین می گردد.



۱ — برخی ازآهنگسازان پیش‌از دورهٔ «رومانتیك» نیز این تمهید را بکار بسته‌اند وازاین لحاظ بعضی از آثار موزار وباخ («فانتزی کروماتیك») جالب‌است. ولی نکته‌ای کـه پرمعنی است اینکه به دو آهنگسازی که اسم بردیم غالباً تمایلات رومانتیکی نسبت داده می‌شود.

نوت سی تا نوت دو نیم‌پرده فاصله دارد و نسبت به آن نزدیکترین نوتهاست. ازهمینرو کوئی نوت سی به نوت دو (که نوت «تونیك» خوانده می‌شود) کششی دارد ، همچون قطعه آهنی که درجوار آهن‌ربائی باشد . کشش نوت محسوس به نوت تونیك برای گوش وهوش شنونده حالت رضایت وخوشی واستراحتی ایجاد می کند . این چنین حالت رضایت واستراحتی البته بکار آهنگسازان رومانتیك نمی‌آمد زیرا اینان در پی وسیله‌ای بودند که حالت بی‌ثبات و متغیر عالم درونیشان‌را بازگوید . بدینگونه تعادل آکسور های مطبوع و نامطبوع جای خود را به آرمونی سیار و «لغزنده»ای سپرد که درآن هر نوتی ، محسوس نوت بعدیست . «واگنر» در اپرای « تریستان و ایزولد » این تمهیدرا برای توصیف « میل و عطشی که هرگز سیراب نمی گردد وفرو نمی‌نشیند » بکار برده است :

این آرمونی سیار ومتحرك درتحول موسیقی مغرب زمین نقشی اساسی بازی نمود و بتدریج آنرا بآستانهٔ «آتونالیته» کشاند ، و اصل وحدت « تونال » دراثر کثرت «مودولاسیون» واستعمال «کروماتیسم» اندك اندك بستی وضعف گرائید.

ولی تازگی شیوه و لحن رومانتیك منحصر به زبان آرمونیك نبود : نظم و توازن «ریتمیك» نیز جای خودرا به‌اوزان متنوع ، منقلب و «سنکوپ» دار سپرد. این نکته ، که درآثار بتهوون محسوس است ، درآثار شومان کاملا بارز می‌نماید. اصولا «سنکوپ» را درموسیقی یکی ازگویاترین نشانه‌های «رومانتیسم» و وسیلهٔ بیان اضطراب وانقلاب درونی شمرده‌اند .

ازلحاظ «اورکستراسیون» نیز دردورهٔ رومانتیك پیشرفتهای شگرفی حاصل آمد . دراین مورد این نکته گفتنی‌است که ادبا وفلاسفه و «تئوریسین»های‌رومانتیسم درآلمان ، درپی آن بودند که هنر های مختلف را درهم بیامیزند و هنر واحدی از اجتماع آنها پدید آورند . «شلگل» (Schlegel) معماری را « موسیقی‌متبلور » می‌خواند و «تیك» (Tieck) از خود می‌پرسید که « آیا نمی توان بوسیلهٔ اصوات موسیقی اندیشید ؟» واندیشه را بیان کرد؟.. موسیقی‌دانان نیز عوامل ادبی‌وتوصیفی را درآثار خود راه دادند وموسیقی‌را بکار توصیف وبیان مناظر طبیعت و عوالم و حالات روحانی خود ـ وبا افسانه‌های خیال انگیز ـ وا داشتند . فورم‌های کلاسیك ،

چون سونات و سنفونی ، با حدود مشخص وثابت خود ، گنجایش این چنین نیات و مفاهیمی‌را نداشت؛ ازهمینرو آهنگسازان‌رومانتیك دربی پرداختن فورمهای‌آزادتری پرداختند (ازقبیل منظومهٔ سنفونیك و موسیقی برنامه‌ای) ویا به توسعه و تحریف فورمهای کلاسیك دست زدند . بدین نکته نیز توجه باید داشت‌که موسیقی دانان کلاسیك ، مضامین واندیشه‌های موسیقی خودرا در قالب فورمهای ثابت جای‌میدادند درصورتیکه آهنگسازان رومانتیك برای ادای نیات وخیال‌پردازیهای رومانتیك‌خود فورمهائی می‌جستند یامی‌ساختند .

همچنانکه گفتیم، علم وهنر اورکستراسیون ازاین‌رهگذر بهرهٔ شایان برگرفت زیرا موسیقی‌دانان رومانتیك برای نقاشی مناظر ومضامین وافسانه‌های خود بیش‌از پیش به‌رنگ‌آمیزی ارکستر ولحن و طنین سازها توجه کردند وترکیبات ورنگ ـ آمیزیهای صوتی نوئی پرداختند که به قدرت بیان (Expression) موسیقی بسی افزود .

هنرمندان رومانتیك از دنیای واقعیت گریزان و در پی کشف و بیان عوالم ناشناختهٔ دیگری بودند ؛ هرآنچه ازواقعیت ظاهری بدور بود خیال بلندپروازشان را بیشتر بخود می‌کشید . ازهمینروست که افسانه های کهنسال و خیال‌انگیز قرنهای گذشته وسرزمین‌های‌دوردست وناشناخته بفراوانی مورد توجه والهام‌بخش موسیقی‌دانان رومانتیك بوده است . نباید فراموش کرد که از همین رهگذر موسیقی ملی و ترانه‌های عامیانهٔ برخی ازکشورهای‌شرقی ویاکشورهای نسبهٔ دوردست غربی ، در فرهنگ موسیقی مغرب زمین برای نخستین بار راه یافته است . البته موسیقی دانان رومانتیك دراین مورد ودرحفظ اصالت ترانه‌های مزبور کوشش اصولی وسنجیده‌ای بکار نبرده اند . ولی با اینهمه بدین نکته توجه باید داشت که نخستین تمایلات «ناسیونالیستی» درموسیقی دردورهٔ رومانتیك مشهود افتاد (درلهستان «شوپن»،در مجارستان«لیست»، وآهنگسازان روسی ...) ۱

مبدأ وآغاز نهضت رومانتیك‌را درآثار بتهوون وپایان آنرا درآثارواگنر جسته‌اند. همچنانکه باخ‌را رابط بین هنرکهن ودورهٔ کلاسیك می شمارند ، بتهوون را نیز می‌توان رابط بین دورهٔ کلاسیك وموسیقی رومانتیك شمرد . آثار نخستین‌وی راآخرین مرحلهٔ کلاسیسیسم موسیقی ، وآخرین آثارش را نخستین نشانه‌های ظهور رومانتیسم تلقی بایدکرد .

ازاصول کلی و مشترك رومانتیسم موسیقی که بگذریم ، تجزیه و تحلیل فرد فرد آهنگسازان رومانتیك ضرور می‌نماید زیرا ، چنانکه گذشت ، شخصیت انفرادی آنان غالباً موضوع وپایهٔ آثارشان بوده است .

---

۲ ـ این تمایلات ، درطی قرنهای بعد ، منجر به‌پیدایش مکاتب ملی موسیقی وآهنگسازان ملی برجسته‌ای شدکه هنر وسنن ملی خود را بصورت اصیل‌تروصحیحتری عرضه داشتند .

بتهوون به مباحثات و « تئوری » های رومانتیك توجهی نداشت . او را « کلاسیك ازنظر نیت واراده ، ورومانتیك ازنظر سرشت وطبیعت » ۱ خوانده‌اند. بیان ناکامی‌ها و «درام» زندگی او ، که بموسیقی‌اش چنان لحن بانفوذی بخشیده ، دردرون فورمهای ثابت ومقید نمی‌توانست گنجید؛ بهمین علتست که فورم آثاربتهوون نسبت بگذشتگان و معاصرانش ، وسعت بیشتری دارد . با اینحال بتهوون فورمهای کلاسیك را درهم نشکسته بلکه آنهارا توسعه وبسط داده است .

«وبر» برخلاف بتهوون ، « کلاسیك از نظر سرشت و طبیعت و رومانتیك ازنظر نیت واراده » بود . وی تربیت فنی ومعلوماتی کلاسیك‌داشت ولی آثارخود را برروی مضامین وموضوعهائی رومانتیك می‌پرداخت .

«شومان» جامعترین وکاملترین موسیقی‌دانان رومانتیك است . بهترین آثار او بیان تأثراتی آنیست که همچون جرقه‌ای بیرون می‌جهد ... طبع شاعرانهٔ او به‌فورمهای ازپیش پرداخته نیازی ندارد وخود ، قالب وفورم خاص هر کدام از آثار خودرا می‌آفریند .

«واگنر» خود را در عین‌حال شاعر وفیلسوف ونمایشنامه‌نویس و آهنگساز می‌پنداشت. حال‌آنکه پیش ازهمه موسیقی‌دان‌بود . هدف وی ایجاد نمایشی متشکل‌از همهٔ هنرها بود . او درحقیقت تاحدی رؤیای ادیبان وفیلسوفان رومانتیك را جامهٔ عمل وحقیقت پوشاند ولی اهمیت آثار او بیش ازهمه از نظر موسیقیست . اشخاص اوپرا های واگنر گوئی پیوسته در طلب سعادتی هستندکه برروی زمین بدان دست نمی‌یابند وسرانجام بمرگ‌جاودانی روی‌می‌آورندکه سعادت ابدی‌را بدیشان‌ارزانی می‌دارد . قهرمانان واگنر دراین دنیای خاکی پرشر ، تیره‌بخت و ناکامند و مرگ تنها رهائی‌بخش آنانست . واگنر تقریباً کلیهٔ اندیشه ها ومضامین فلسفی رومانتیك را ، بصورت «سنبول» ها واشخاص افسانه‌ای ، درآثار خودگرد آورده و موسیقی خودرا بکار توصیف وتشریح خصوصیات آنهاگمارده است .

سرشت وروحیهٔ آلمانی بالطبع «رومانتیك» است وازهمینروست که نهضت « رومانتیسم » درآلمان ظهورکرد و در همان سرزمین تأثیری عمیق بجای گذارد . بزرگترین موسیقی دانان رومانتیك از جملهٔ آهنگسازان آلمانی بوده‌اند با اینحال تأثیر رومانتیسم درکشورهای دیگر نیز قابل ملاحظه‌است . «برلیوز» بدون‌تردید مهمترین معرف نهضت رومانتیسم در فرانسه می‌باشد . آثار سنفونیك او، که جنبهٔ نمایشی شدیدی دارد ، توصیف صحنه ها و داستانهای خیال‌انگیزیست . «وردی» را نیز بایستی بزرگترین موسیقی‌دان رومانتیك ایتالیا محسوب داشت .

رومانتیسم موسیقی در سرتاسر جهان توفیق و رواجی فوق العاده یافته که تاکنون نصیب هیچ شیوه ودوره‌ای نگشته‌است . این موفقیت بی‌نظیر ، بیش‌ازآنچه مربوط بارزش فنی وهنری استادان رومانتیك باشد ، بعلت عوامل توصیفی‌وداستانی آثار رومانتیك بوده و هست . رواج و اقبال موسیقی رومانتیك تاحدود قرن بیستم

---

۱ – Volonté classique , tempérement romantique .

نیز بسط یافته و بسیاری ازموسیقی‌دانان روس و چك و کشور های اسکاندیناو ، از تأثیر آن برکنار نمانده‌اند . « ریشار اشتراوس » آلمانی‌را باید حقاً آخرین نمایندهٔ رومانتیسم موسیقی دانست ؛ وی اصول و تمهیدات هنر رومانتیك را تا آخرین حد خود پیش برده وتوسعه داده است .

از اوایل قرن بیستم رومانتیسم موسیقی بتدریج در بوتهٔ اجمال فرورفت و آهنگسازان ازآن روی برتافتند . موسیقی‌دانان کشورها ومکاتب مختلف ، هرکدام به نحوی ازاصول شیوهٔ رومانتیك دوری جستند ویا بمبارزه برعلیه آن برخاستند : درفرانسه گروهی « واقع‌بینی » (رئالیسم) را شیوهٔخود ساختند (« گ.شارپانتیه »)، عده‌ای بجمع «امپرسیونیست»ها پیوستند («دوبوسی») وعده‌ای ، درآلمان و کشور های دیگر ، « نئوکلاسیسیسم» را شعار خود ساختند («ستراوینسکی»، «هیندمیت» ...) . همهٔ مکاتب و شیوه های گوناگون ونوظهور که برشمردیم ــ ودیگر مکاتب و شیوه‌هائی که پس‌از «رومانتیسم» پدیدآمد ــ دریك نکته مشترك بودند وآن‌اجتناب از « قصه‌گوئی‌وخیال‌بافی » بودکه، بحق یابخطا، ازمهمترین خصوصیات‌رومانتیسم موسیقی قلمداد شده است .

ه .

خط نوت از حسن شهروان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی