موسیقی باروک

مایکل سارتوریوس
ترجمهٔ ناتالی چوبینه

موسیقی باروک بیان‌کنندهٔ نظم، نظم بنیادین جهان، است. بااین‌حال همواره شورانگیز و پرنغمه است. این طرح مختصر سیر تکامل موسیقی را، از نخستین دوران تا امروز، دنبال می‌کند و در این حال موسیقی باروک را در متن تاریخ می‌نشاند.

کلمهٔ باروک از واژهٔ ایتالیایی *barocco* به‌معنی عجیب و نامأنوس برگرفته شده، هرچند شاید «فراوان و پربرکت» ترجمهٔ بهتری باشد و معنای صحیح‌تری را بازتاب دهد. کاربرد این اصطلاح از دههٔ ۱۸۶۰ و برای توصیف سبک بسیار زینت‌پردازی‌شدهٔ بناهای عمومی و مذهبی در آلمان و اتریش قرن‌های هفدهم و هجدهم به‌کار رفت، که نمونه‌ای از زینت‌پردازی آن را به‌دست ارگ‌نواز افسانه‌ای خود دوران باروک بر ارگ گوتفرید زیلبرمان می‌بینیم که در ۱۷۱۴ برای کلیسای جامع فرایبورگ در ایالت زاکس آلمان ساخته شد. بعدها، طی سال‌های اولیه تا میانی قرن بیستم، اصطلاح باروک به‌طور همگانی به موسیقی قرن هفدهم و اوایل قرن هجدهم اطلاق شد، و امروزه این واژه برای اشاره به نوع یا گونه‌ای از موسیقی با تعریفی کاملاً روشن و آشکار به‌کار می‌رود که به‌طورکلی در حدود سال ۱۶۰۰ شکل گرفته و بین سال‌های ۱۷۰۰ تا ۱۷۵۰ به اوج شکوفایی خود رسیده است.

به موسیقی سال‌های ۱۲۰۰ و ۱۳۰۰ گوش دهید. این موسیقی ازلحاظ ملودی و هارمونی نسبتاً ابتدایی است. اگر به‌سراغ سال‌های ۱۵۰۰ برویم تفاوتی عظیم‌تر را مشاهده خواهیم کرد، چرا که موسیقی ایتالیایی شروع به شکفتن کرده و آهنگسازان انگلیسی مثل داولند، مورلی و تامکینز ملودی‌هایی شگفت‌انگیز و شعری بی‌نهایت پراحساس برای همراهی با آنها ـ یا برعکس

ـ پدید آورده‌اند. بااین‌حال زیرساز اصلی موسیقی در آن زمان اکتشاف در زمینهٔ فرم بود. هنوز بسیاری چیزها کشف‌نشده بودند: خط‌های ملودیک تازه و روندهای هارمونیک، ترکیب‌های جدید سازها، و فرم‌های موسیقایی جدیدی مثل فوگ، کانُن، و واریاسیون‌هایی بر مبنای یک خط باس، یک کُرال یا یک نغمهٔ مردم‌پسند. این فرم‌های موسیقایی متفاوت در گذر سال‌های ۱۶۰۰ شکل قطعی و تعریف‌شدهٔ خود را گرفتند، و دورهٔ بین سال‌های ۱۷۰۰ تا ۱۷۵۰ را به‌روشنی می‌توان «اوج باروک» دانست.

دو جریان نفوذی جغرافیایی نیز در کار بودند. در هلند و شمال آلمان آهنگسازانی مثل فروبرگر، کِرل، و به‌خصوص دیتریش بوکسته‌هوده به‌طور عمده بر هنر کنترپوآن، مخصوصاً فوگ، متمرکز شده بودند. ارگ و صدای آواز عناصر مهم این عرصه به‌شمار می‌رفت. در سوی دیگر اروپا، در رم، فرم‌های سازیِ سونات و کنسرتو شکل رسمی خود را می‌گرفت. بی‌تردید هر دوره‌ای در موسیقی کلیشه‌های مشخص خود را دارد، و سرچشمهٔ بسیاری از مشخصات موسیقی باروک، به‌خصوص کادانس‌ها و تکه‌های استقراضی ملودی، را می‌توان تا آرکانجِلو کورِلّی بی‌همتا پی گرفت، که گویی بر همگان بی‌استثنا تأثیر گذاشته بود، از معاصران و شاگردان ایتالیایی خود گرفته تا هندل که از ۱۷۰۴ تا ۱۷۱۰ به‌طور موقت در رم اقامت داشت. جریان‌های نفوذی «ایتالیایی» از رم به‌سوی شمال گسترش یافتند و در همین حال فرم‌های محکم‌تر و دقیق‌تر شمال آلمان به‌سوی جنوب جریان داشت، و این دو با همدیگر درآمیختند تا فرهنگ مشترک باروک را تشکیل دهند. این درآمیختگی متقابل گرایش‌های موسیقایی از بخش‌های مختلف اروپا، با توجه به روش‌های نسبتاً ابتدایی سفر و ارتباط، درواقع به‌طرز حیرت‌انگیزی گسترده بود. ویوالدی، جِمینیانی، کورِلّی، اسکارلاتّی، هندل و بسیاری دیگر همگی با هم دیدار کرده و یا آشنایی تمام و کمالی با موسیقی یکدیگر پیدا کرده بودند. باخ از «پایگاه» خود در تورینگِن و زاکس در جنوب آلمان به شمال سفر کرد تا نوازندگی بوکسته‌هوده را بشنود، و سفرهای بعدی او درسدِن و برلین را نیز دربر می‌گرفت. باخ آثار بسیاری از آهنگسازان معاصر خود را تهیه و یا رونوشت‌برداری می‌کرد و اغلب آنها را برای سازهای گوناگون دوباره می‌نوشت. درواقع این یکی از روش‌های شناخته‌شدهٔ آموزش و مطالعه بود که در دوران باروک رواج گسترده‌ای داشت.

هنگام مطالعه و بررسی موسیقی و آهنگسازان باروک یا هر دورهٔ دیگر، بازنگری شرایطی که آهنگسازان در آن کار می‌کردند نیز اهمیت دارد. مثلاً ویوالدی را درنظر بگیرید. او بااین‌که کنسرتوهای خوب و زیبای بسیاری (مثل چهارفصل و اپوس ۳) نوشت، آثار زیادی هم دارد که به تمرین‌های پنج‌انگشت برای هنرجویان می‌مانند. و دقیقاً هم همین بودند. ویوالدی بیشتر زندگی کاری خود را در استخدام اُسپِداله دِلّا پیِتا گذراند که اغلب با نام «پرورشگاه» از آن یاد می‌شود، اما درحقیقت محل هوس‌رانی‌های بی‌شمار اعیان و اشراف بوده است. بسیاری از کنسرتوهای ویوالدی درحالی تمرین می‌شد که او در میان شاگردان فراوان و بااستعداد خود به نوازندگی می‌پرداخت.

دو جریان اصلی در آلمان کلیسا و دولت، بودند. نه ایتالیا و نه آلمان به‌شکلی که امروز آنها را می‌شناسیم وجود نداشتند. آلمان تودهٔ پیچیده‌ای از ایالت‌های کوچک شاهزاده‌نشین بود که

هرکدام دربار خاص خود و، به‌هرتقدیر، گروه موسیقی دربار خود را داشتند. اتحادهای موقتی و گذرا با ازدواج‌هایی که بین خانواده‌های این شاهزادگان انجام می‌گرفت، به‌هرحال تا مدتی قلمروهای مربوط به آنان را یکی می‌کرد. به همین دلیل است که بسیاری از عنوان‌های شاهزادگیِ آن زمان خط فاصلهٔ پیونددهنده دارند، مثل آنهالت ـ کوتِن یا زاکسه ـ کُبورگ. میزان موفقیت بسیاری از آهنگسازان با تغییر جایگاه موسیقی در درباری که در آن خدمت می‌کردند کم و زیاد می‌شد، و آهنگسازان/نوازندگان سعی می‌کردند در شهر یا درباری برای خود کار پیدا کنند که موسیقی در آن، دستکم در حال حاضر، مورد حمایت یک پادشاه یا شاهزادهٔ علاقه‌مند قرار داشته باشد. جهت‌گیری موسیقی باخ در نخستین سال‌های کاری او تحت تأثیر چند درباری قرار داشت که او به‌استخدام‌شان درآمد؛ اما بخش بزرگ‌تر زندگی کاری او در لایپتسیگ و در مقام کانتور (رئیس موسیقی) کلیسای سن توماس سپری شد که لازمهٔ آن ساختن کانتاتاهای کلیسایی فراوان بود (۲۰۰ قطعه از آنها به‌دست ما رسیده، گمان می‌رود حدود ۱۰۰ قطعهٔ دیگر گم شده باشد).

نگاه کوتاهی به زندگی هندل هم تحرک و پویایی و هم نفوذ حمایت سلطنتی بر یک آهنگساز نمونهٔ دوران باروک را مجسم می‌کند. گئورگ فریدریش هندل در ۲۳ فوریهٔ ۱۶۸۵ در هاله (آلمان) به‌دنیا آمد، و این درست یک ماه پیش از تولد یوهان سباستیان باخ در آیزِناخ بود که در جنوب و با فاصله‌ای نه چندان زیاد از هاله قرار داشت. پدر هندل می‌خواست پسرش حقوق بخواند، اما تمایلات موسیقایی هندل خیلی زود غالب آمدند. او پس از تحصیل در آلمان به ایتالیا رفت و بیش از سه سال در فلورانس، رم، ناپل و ونیز اقامت کرد. در رم زیرنظر کورلّی آموزش می‌دید و بی‌تردید با تعدادی از آهنگسازان ایتالیایی دیگر آشنا شده و به تبادل افکار می‌پرداخت. اوایل سال ۱۷۱۰ ایتالیا را ترک گفت و به هانوفر رفت تا به‌عنوان کاپل‌مایستر وارد خدمت الکتور (حکمران)، جرج لوییس، شود. خانواده‌های سلطنتی بریتانیا و اروپا همواره در ارتباط تنگاتنگ با یکدیگر قرار داشتند، و قانون جانشینی سال ۱۷۰۱ در انگلستان که جانشینی پروتستان را برای تاج و تخت می‌طلبید، جرج را مستقیماً در این سلسله قرار داد. در ۱۷۰۵ قانون مجلس جرج را به شهروندی پذیرفت، و او با مرگ ملکه آن در ۱۷۱۴ پادشاه انگلستان شد. هندل که قبلاً به لندن سفر کرده و آشکارا آن را مطابق پسند خود یافته بود، در پذیرفتن تابعیت بریتانیا از الکتور پیروی کرد و درواقع بخشی از موفقیت هندل در لندن مدیون حمایت سلطنتی الکتور هانوفر و شاه جرج اول کنونی بود. هندل هم ازلحاظ هنری و هم ازنظر تجاری عمیقاً درگیر صحنهٔ روبه‌رشد اپرای لندن شد. او بعدها، در دههٔ ۱۷۳۰، بیشتر به فرم‌های موسیقایی انگلیسی، اوراتوریو، چکامه و مانند آنها، تکیه کرد و مسیحای او تعلق بسیار زیادی به سنت آنتِم آنگلیکانی دارد. وقتی هندل در ۱۴ آوریل ۱۷۵۹ درگذشت و در صومعهٔ وست‌مینستر به‌خاک سپرده شد، انگلستان او را بزرگ‌ترین آهنگساز روزگار خود می‌دانست. او به‌خاطر وابستگی با دربار و مناسبت‌های سلطنتی دنباله‌رو سنتی بود که پنجاه سال پیش از آن توسط پورسل پایه‌گذاری شده بود، و هنوز هم یکی از بزرگ‌ترین آهنگسازان انگلستان به‌شمار می‌رود.

در موسیقی یوهان زباستیان باخ فرم‌ها و سبک‌های گوناگون باروک گرد هم آمدند و به کمال رسیدند. در خاندان باخ سابقهٔ حرفهٔ موسیقی به نسل‌ها پیش برمی‌گشت، و باخ‌ها در سراسر «محیط خانگی» خود در تورینگن، که اکنون جنوب شرقی آلمان را تشکیل می‌دهد، سرشناس

بودند. اعضای این خانواده از موسیقی‌دانان دربار و کلیسا، معلمان موسیقی، و یکی دو سازندهٔ ساز تشکیل می‌شد. گرچه خود باخ کمتر از بسیاری از معاصرانش سفر کرد، ظاهراً توانست تأثیری آزادانه و گسترده بر پیشرفت‌هایی اعمال کند که در سراسر جهان موسیقایی غرب رخ می‌دادند و نفوذ او درواقع به‌اندازهٔ تمامی آهنگسازان مهم دیگر بود. بعدها در سال‌های اقامت در لایپتسیگ پسرش کارل فیلیپ امانوئل نوشت «هیچ موسیقی‌دان صاحب اهمیتی هنگام بازدید از لایپتسیگ دیدار با پدرم را از دست نمی‌دهد». لایپتسیگ یک شهر دانشگاهی مهم و جهانی بود، و موسیقی‌دانان میهمان یا به دیدن باخ می‌آمدند و یا در آپارتمان او در ساختمان مدرسهٔ توماس اقامت می‌کردند تا در قالب هر گروه هم‌نوازی‌ای که موقعیت ممکن می‌ساخت با هم به اجرای موسیقی بپردازند. بسیاری از کنسرتوهای آخری باخ برای چنین موقعیت‌هایی نوشته یا تغییرداده شدند ـ مثل کنسرتوهای ۳ و ۴ هارپسیکورد.

وقتی باخ در ۱۷۵۰ درگذشت میراثی از خود گذاشت که خلاصه‌ای از هنرش را در بر داشت، یک عمر کار او به‌تأیید همگان فرم‌های موسیقایی باروک را به اوج تکامل رساند. او ۴۸ پرلود و فوگ برای ساز شستی‌دار به‌جا گذاشت که در تطابق با «کوک متعادل» امکان نواختن تمامی گام‌ها به‌صورت برابر و نیز انجام مدولاسیون بین گام‌ها را فراهم کرد؛ میراث او برای ما هنر فوگ (به‌طور کامل، البته عدهٔ زیادی این مطلب را انکار می‌کنند و یک فوگ ناتمام را به این مجموعه پیوند می‌زنند که البته متعلق به آن نیست)، و واریاسیون‌های گلدبرگ، مجموعه‌ای از ۳۰ واریاسیون، کانُن، و فوگ، و نیز قطعه‌های فراوان در فرم‌های تثبیت‌شده‌تری مثل پرلود، سونات و کنسرتو است. همچنین حدود ۲۰۰ کانتاتا، پاسیون‌ها، و مس یادمانیِ سی مینور (به‌علاوهٔ چهار مس کوتاه‌تر که باخ بر مبنای آنچه در نظرش زیباترین موومان‌های کانتاتای خودش می‌آمد روی هم «سوار» کرد).

موسیقی پس از باخ مسیر متفاوتی را در پیش گرفت. حتی موسیقی پسرانش، شاید به‌استثنای ویلهلم فریدمان، شخصیتی سراپا متفاوت داشت و بیان‌کنندهٔ سبک «پرجلوهٔ» تازه‌ای با سبُکی بیشتر و تأکید کمتر بر فرم خالص بود ـ و باز «کلیشه‌ها»ی خاص خود را داشت! در این سبک آهنگسازانی همچون هایدن و موتسارت را می‌بینیم، که کارشان توسط آهنگسازان «رومانتیک» مثل بتهوون و چایکوفسکی دنبال شد. اما زبان اساسی موسیقی در دوران باروک تعریف قطعی خود را پیدا کرد، و جالب است توجه کنیم که چگونه آهنگسازان بعدی اغلب «به اصل بازگشتند»، و به مطالعه و نواختن آثار باخ، نوشتن فوگ به‌سبک باروک، یا اقتباس آثار آهنگسازان باروک پرداختند. مندلسون رهبر احیای باروک شد، و در این حال موتسارت، شومان، بتهوون و بسیاری دیگر فوگ‌هایی به سبک دقیق باروک پدید آوردند. ماکس رِگِر، ضمن نوشتن قطعه‌های فراوان به سبک کنترپوآنی باروک، شش کنسرتوی براندنبورگ باخ را برای دو پیانو تنظیم کرد.

در سال‌های اوج باروک بسیاری از سازها تکامل نهایی خود را یافتند؛ ارگ‌های آرپ اشنیتگِر (شمال آلمان) و دوست نزدیک باخ، گوتفرید زیلبرمان (زاکس، جنوب آلمان) از بهترین‌های این دوران بودند و امروزه هنوز هم مقام خود را حفظ کرده‌اند. به همین شکل ویولن‌ها و دیگر سازهای زهی استادان ایتالیایی باروک گنجینه‌های والای زهی‌نوازان حرفه‌ای امروز به‌شمار می‌روند. ساز شستی‌دار خانگی، و بعدها کنسرتی، ابتدا ناپدید، بعد جایگزین و سرانجام از نو

کشف شد. دورهٔ باروک هارپسیکورد را می‌پسندید، که سیم‌های آن زخمه می‌خورند و نوازنده نمی‌تواند با تغییر شدت فرود آمدن انگشت‌ها صدا را بلند یا آهسته کند. پس از ۱۷۵۰ پیانو برتری یافت و شستی حساسی عرضه کرد و بعدها تبدیل به «گراندپیانو»ی لازم برای اجرای کنسرتوهای بزرگ رومانتیک در تالار کنسرت شد که کار آهنگسازانی همچون بتهوون بودند. بااین‌حال جالب است که همان ارگ‌ساز بزرگ، گوتفرید زیلبرمان، همکار باخ، بزرگ‌ترین سهم را در تکامل اولیهٔ پیانو ادا کرد. می‌گویند فردریک کبیر بالغ بر ۱۴ فورته‌پیانوی زیلبرمان در قصر سان سوسی خود در پوتسدام، غرب برلین، داشته و آشکارا به‌منظور «امتحان» چنان سازی در ۱۷۴۷ باخ را به پوتسدام دعوت کرده است. نتیجهٔ این دیدار **هدیهٔ موسیقایی** بود.

موسیقی‌ای که پرملودی بوده ولی طوری ساخته شده باشد که «نظم کامل» جهان را بازتاب دهد، جوهرهٔ باروک به‌حساب می‌آید. به‌قول آهنگساز و نظریه‌پرداز باروک یوهان یوزف فوکس: «یک ساختهٔ موسیقایی درصورتی می‌تواند نیازهای یک سلیقهٔ خوب را برآورد که ساختار خوبی داشته و از عناصر پیش‌پاافتاده و نیز انحراف‌های خودخواسته دوری کند، هدفش تعالی و برتری باشد، اما به‌شیوه‌ای طبیعی و منظم حرکت کند و ایده‌های درخشان را با مهارت و چابک‌دستی کامل ترکیب کند.»

در حال حاضر هرروز عدهٔ بیشتری به موسیقی مخصوص ذهن و اندیشه رو می‌کنند، موسیقی‌ای که زیبایی را با نظم زیرساز معماری و ساختار بیامیزد. بدین‌ترتیب شاهد احیای مجدد علاقه به باروک هستیم، و آنها که تاکنون از آشنایی با آن بهره‌مند نشده‌اند باید در انتظار تجربه‌ای شگفت‌انگیز باشند.

اجرای موسیقی باروک: «معتبر» یا «سنتی»

طی ده سال اخیر صحبت از اجراهای «معتبر» طوری باب شده که گویی بقیهٔ اجراها، باوجود صداقت، کوششی برای کشف دوبارهٔ موسیقی باروک نکرده‌اند و روح آن از همان سال‌های میانی ۱۸۰۰ تاکنون با ما بوده است.

ولی اگر نیاز به اکتشاف دوباره وجود دارد، در وهلهٔ اول باید دید این موسیقی چگونه گم شده است؟ شواهد بسیاری در دست است که سنت موسیقایی تا مرگ باخ در ۱۷۵۰ بسیار پیوسته و مستمر بوده. موسیقی سازی و آوازی در مراسم کلیساهای لایپتسیگ هنگامی که باخ کانتور آن شهر بود (از ۱۷۲۳ تا مرگ او در ۱۷۵۰) به آنچه ما اکنون *باروک* می‌نامیم محدود نمی‌شد. و خیلی با آن فاصله داشت. در لابه‌لای ساخته‌های خود باخ کُرال‌ها و سرودهای پلن‌شانی گنجانده شده بودند که از سنت ناگسستهٔ یکصد، دویست و سیصد سال پیش از آن ریشه می‌گرفتند.

بااین‌حال پس از مرگ باخ، موسیقی سبک دیگری به خود گرفت، و شاید برای نخستین بار در روند تکامل موسیقی سبک قدیمی‌تر را «ازمدافتاده» دانستند. قطع رابطه‌ای مهم باگذشته رخ داد. این قطع رابطه البته همه‌جانبه نبود، ولی طوری بود که «کشف دوبارهٔ» موسیقی باروک در صد سال بعد توانست چیزی شبیه یک منبع الهام تازه به‌همراه بیاورد. مندلسون و خواهرش آثار باخ را به‌طور منظم در خانه اجرا می‌کردند و قطعه‌های محبوب‌شان همان ۴۸ پرلود و فوگ بود. و

نخستین «احیای» عمومی باخ و موسیقی او در ۱۸۲۹ با اجرای پاسیون حضرت متا به‌دست مندلسون انجام پذیرفت. این اجرای مرزشکن با گروه کُری سیصد چهارصد نفره ارائه شد ـ که بی‌تردید باخ هرگز چنین چیزی ندیده بود. ولی این کار نوعی «رمانتیک‌سازی» عمدی باخ محسوب نمی‌شد؛ بلکه چیزی شبیه یادمان شخصیت مندلسون، و درنهایت یک تولد دوبارهٔ پیروزمندانه بود. خود مندلسون باوجود عشق و علاقهٔ شخصی به پاسیون حضرت متا و تصمیم به احیای آن، درمورد استقبال مردم از چنین چیزی خیلی تردید داشت؛ درحقیقت به همین اندازه هم تردید داشت که گروه کُر او آن را بپذیرند. اگر از آن خوش‌شان نمی‌آمد آرام‌آرام خود را کنار می‌کشیدند. آیا تا پایان تمرین‌ها یک «کُر» چهارصدایی برای او باقی می‌ماند؟! و آیا کسی برای شنیدن این اثر به کنسرت می‌آمد؟ حقیقت کاملاً عکس این را نشان داد. شادی و سرور گروه کُر از این اثر چنان بود که با پیچیدن این خبر تعدادشان در هر تمرین بیشتر می‌شد. بااین‌که چنین بخش آوازی بیش‌بزرگی نمی‌توانست برای اجرایی از باخ مطلوب باشد، در آن شرایط مندلسون را خیلی خوشحال کرد!

ویلفرد بلانت در زندگی‌نامهٔ دقیق و هوشمندانه‌ای که برای مندلسون نوشته این گزارش را به‌دست می‌دهد:

کُر زینگ‌آکادمی (آکادمی آواز) که بیم‌از میان رفتن تدریجی آن هنگام پیشروی تمرین‌ها می‌رفت، تحت رهبری الهام‌بخش فلیکس بزرگ‌تر و مشتاق‌تر از همیشه شد: در ضمن آنها دیدند که او چنان آشنایی نزدیکی با این اثر دارد که از پارتیتور استفاده نمی‌کند؛ حافظهٔ موسیقایی او خارق‌العاده بود.

با نزدیک شدن آن روز بزرگ هیجان در جهان فرهنگی برلین بالا می‌گرفت، چون گروه کُر، سیصد چهارصد نیروی قدرتمند، این خبر را پخش کرده بودند که این اثر یک پدیده است؛ باخ بزرگ پیش از هرچیز قابلیت آفرینش درام، شور و التهاب و ملودی‌های فراوان را داشته؛ این اثر «یک بنای عظیم با ساختاری معماری‌گونه» است که حتی در خیال کسانی که فقط با آثار سازیِ کوچک‌تر او آشنا هستند هم نمی‌گنجد.

همه‌چیز چنان خوب پیش رفته بود که در خود آن روز فراتر رفتن از معیار به‌دست آمده ضمن تمرین‌ها غیرممکن به‌نظر می‌رسید. بااین‌حال چنین شد. یکی از شرکت‌کنندگان معاصر نوشت «من هرگز هیچ اجرایی چنین عالی به یک هم‌دلی یگانه ندیده بودم. کنسرت ما شوری خارق‌العاده در محافل فرهیختهٔ برلین برانگیخت. ای کاش فقط باخ بزرگ اجرای ما را می‌شنید! پادشاه و تمام دربارش حضور داشتند، و تالار سراپا انباشته بود. بیش از هزار نفر موفق به تهیهٔ بلیت نشدند، و تقاضا برای دو اجرای دیگر تقریباً بی‌فاصله مطرح شد.»

این اجرا نشانهٔ آغاز حرکت به‌سمت چیزی بود که اکنون آن را احیای باروک می‌نامیم. باخ گزل‌شافت (انجمن) در ۱۸۵۰ کار چاپ و نشر تمامی آثار باخ (یعنی تمامی آنهایی که یافت می‌شدند) را آغاز کرد، و این طرح پنجاه سال بعد در ۱۹۰۰ به‌پایان رسید. در اوایل سال‌های ۱۹۰۰ واندا لاندوفسکا هارپسیکورد را، که دیگر تقریباً یکسره جای خود را در اجراهای خانگی و کنسرتی به پیانو داده بود، «دوباره اختراع» کرد. «گراند هارپسیکورد» بزرگ او، دستکم می‌توان گفت، کوچک‌ترین شباهتی به سازهایی که در دورهٔ باروک ساخته می‌شد نداشت. ولی واداشتن شرکت پاریسی پر شأن و شوکت پلیِل به رها کردن موقتی تولید پیانو به‌نفع کوشش برای بازآفرینی این ساز دیرینهٔ خاص یک دستاورد پیشگامانهٔ مهم در بازیافت موسیقی باروک

به‌حساب می‌آمد. اتفاقاً اجراهای لاندوفسکا گرچه صدای ضبط‌شده‌شان کیفیت تکنیکی امروز را ندارد، هنوز سرمشق قرار می‌گیرند، و تفسیرهای او ازنظر بینش و دقت فنی هنوز هم کمتر همتایی دارند.

بدین‌ترتیب جنبش اکتشاف دوباره به‌تدریج پیش می‌رفت. ظهور ضبط طولانی‌مدت در ۱۹۵۰ وسیلهٔ جدید و مخاطبان تازه‌ای برای موسیقی کلاسیک پدید آورد، و پس از آن در ۱۹۶۰ ضبط استریو موجب پیشرفتی هم‌زمان در تجهیزات ضبط و نیز استاندارد پخش خانگی صدا شد. پژوهش‌های ارزشمند بعدی در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ به موسیقی و اجرای باروک راه بردند، و در ضبط عملی و اجرای کنسرتی کاربرد یافتند. طی همین دوران بود که اجراهایی با عنوان‌های «معتبر» یا «با سازهای دوران» آغاز شد.

اما در عین حال درک این مطلب نیز مهم است که اجرا باید تا حد زیادی روح آن زمان‌ها را بازتاب دهد، و برخی از اجراهای «معتبر» امروز چندان ربطی به اعتبار تاریخی ندارند، بلکه می‌خواهند اجرایی به‌وجود آورند که، به‌قول جان الیوت گاردینر، «شنوندگان امروزین را مجذوب و هیجان‌زده کند». به همین خاطر همان اجراهای «معتبر» ضمن متمرکز شدن بر ارضای سلیقه‌های امروزین، اغلب پیش‌فرض‌هایی ایجاد می‌کنند که اعتبار تاریخی ندارد و نمی‌تواند محتوای درونی نهفته در موسیقی را به‌طور کامل آشکار سازد. به‌علاوه «اعتبار» در صافی مهندسان ضبط و بالانس صدا به‌طور کامل تصفیه نمی‌شود، و مهندسان هنوز هم توجه کافی به شفافیت کنترپوآنی نشان نمی‌دهند که بالانس بسیار ظریفی را می‌طلبد ـ به‌خصوص درمورد هارپسیکورد که همیشه از بالانس نامناسب لطمه می‌بیند.

تمپو، ***بالانس***، و **طنینِ** ساز؛ این‌ها مقوله‌های کلیدی اجرا و ضبط هستند که باید یک به یک مورد بررسی قرار گیرند.

تمپو

بسیاری اجراهای «معتبر» از کانتاتاهای باخ تمپویی سریع و تقریباً پرشتاب به‌خود می‌گیرند که هیچ‌گاه در فضای متین و سنگین مراسم یک کلیسای لوتری در ۱۷۳۰ مورد توجه یا قابل تحمل نبوده است. تمپوها بیش از هرچیز دیگر کُندتر و باتأنی‌تر از آن بوده‌اند که ما امروز حاضر به پذیرفتنش باشیم. به همین شکل بسیاری اجراهای «معتبر» آثار ارکستری و تکنوازی تمپویی به‌خود گرفته‌اند که سرعت آن شاید زبردستی نوازندگان را به‌نمایش بگذارد، ولی بسیاری از جزئیات ارزشمند و لذت‌بخش کار را مبهم می‌سازد. من بارها و بارها به یک اجرای پرشتاب گوش داده‌ام؛ با شنیدن اجراهای کُندتر و شفاف‌تر و مطالعهٔ پارتیتورها دستکم متوجه چیزهای از دست‌رفته می‌شوم، ولی دلم به‌حال کسانی می‌سوزد که قطعه را نخستین بار با چنین اجرایی می‌شنوند و بسیاری جزئیات عالی و شگفت‌انگیز آن را از دست می‌دهند. تمپو هرگز نباید تندتر از آن باشد که سریع‌ترین (= کوتاه‌ترین) نت‌ها بتوانند جمله‌بندی‌های روشن و واضح تشکیل دهند.

یکی دیگر از مقوله‌های اعتبار نیز در رابطه با تمپوها قرار می‌گیرد: مسئلهٔ تمپوهای ***خویشاوند*** ***(مرتبط)*** مثل تمپوهای موومان‌های یک کنسرتو. عدهٔ زیادی بر این باورند که تضاد موومان میانی

بی‌نهایت کُند با موومان‌های جانبی فوق‌العاده تند و اغلب دیوانه‌وار از پدیده‌های قرن نوزدهم است. آهنگساز/رهبر ارکستر پرآوازهٔ رومانیایی/فرانسوی، ژرژ اِنِسکو، اعتقاد داشت که سه موومان یک کنسرتوی باروک (یا در این مورد سونات) باید ازلحاظ کشش نت‌ها تقریباً یک‌اندازه باشند، موومان‌های آهسته تندتر از این‌که معمول زمان خودش بود اجرا شوند، و موومان‌های «تند» آهسته‌تر شوند. او این اصل را درمورد ضبط‌های خود از کنسرتو کلاویهٔ بی‌نظیر باخ پیاده کرد، که اکنون مدت‌هاست کنار گذاشته شد. شواهد درونی خود این موسیقی حکایت از این دارد که تفاوت بین دو موومان جانبی و موومان میانی تفاوتی شخصیتی بوده و نه سرعتی. موومان‌های جانبی باید سرزنده و پویا باشند و موومان مرکزی بیشتر درون‌نگر یا تغزلی. ترستُن دارت، از پیشگامان اصلی پژوهش در زمینهٔ اعتبار در اجرا در سال‌های دههٔ ۱۹۶۰ نیز همین نگرش را داشت.

قاعدهٔ ساده این است که موومان‌های «آهسته» باید با جذابیت فراوان، بدون کش آمدن، جریان یابند و موومان‌های «تند» هرگز نباید بیان‌کنندهٔ شتابزدگی باشند و همواره باید ملاحظهٔ نواختن سریع‌ترین نت‌ها را بکنند، طوری‌که تک‌تک نت‌ها مشخص باشند. همان‌طور که آلِساندرو اسکارلاتّی در نامه‌ای به گراند دوک فردیناندو دِ مِدیچی نوشت: ***هرجا علامت «گراوه» نوشته شده، منظورم «ملانکولیکو» نبوده؛ «آلگرو» را باید طوری قضاوت کرد که حکم زیاده‌طلبی از خواننده را پیدا نکند.***

بسیاری اجراهای «معتبر» نیز تمپوهایی ناپایدار به‌خود گرفته‌اند، طوری‌که موسیقی انگار به‌صورت موجی حرکت می‌کند یا دچار تندی و کندی می‌شود، و این واقعیت را نادیده می‌گیرد که یکی از مسائل مهم دورهٔ باروک همگام کردن نوازندگان و خوانندگان قانون‌گریز و خودمدار بوده و به همین خاطر حفظ یک تمپوی منظم مورد پذیرش تمام دنیا قرار داشته است. درواقع خیلی معمول بود که رهبران ارکستر ضرب را با کوبیدن یک شیء سنگین روی میز، یا باز هم معمول‌تر، با یک عصا روی زمین نشان دهند. آهنگساز فرانسوی، ژان باپتیست لولی، در حال رهبری یک ته دِئوم به‌مناسبت بهبود لویی چهاردهم از بیماری چنان بلندبلند با عصا روی زمین ضربه می‌زد که محکم روی پای خودش کوبید و زخم آن تبدیل به یک دمل چرکی شد که کمی بعد لولی نگون‌بخت را کشت. تمپوهای کُند، پایدار و باتأنی قاعدهٔ روزگار باروک بودند. و وضوح خط کنترپوآنی همه‌جا حاکم بود، که خود ترجمانی آهسته و باتأنی را حکم می‌کرد.

بالانس

اهمیت وضوح کنترپوآنی ما را به مقولهٔ *بالانس* رهنمون می‌شود. بسیاری استودیوها و مهندسان ضبط در این جلسه یک کنسرتو هارپسیکورد ضبط می‌کنند و جلسهٔ بعدی یک کنسرتو پیانو؛ در هردو مورد یک تکنواز ساز شستی‌دار در مقابل پس‌زمینهٔ ارکستری قرار دارد. ولی بااین‌که در کنسرتو پیانو برتری و اهمیت را به پیانو می‌دهند، در کنسرتو هارپسیکورد همیشه هارپسیکورد را به پس‌زمینهٔ صوتی می‌رانند! پیدا کردن ضبطی از کنسرتوهای باخ برای هارپسیکورد که در آن هارپسیکورد اهمیت صحیح خود را داشته باشد، همواره آسان نیست؛ و همان‌طور که پنجمین کنسرتوی براندنبورگ بیچاره اغلب (و به‌درستی) مثل نخستین تریپل

کنسرتوی جهان ترتیب می‌یابد، ظاهراً محال است بتوان بین میلیاردها ضبط آن یکی را پیدا کرد که هارپسیکوردش اهمیتی هم‌پایهٔ ویولن و فلوت، دو ساز تکنواز دیگر، یافته باشد. هارپسیکورد کارهای شگفت‌انگیز فراوانی انجام می‌دهد، اما بالانس و سرعت‌های بیش از حد معمولاً قسمت بیشتر کار نوازنده را غیرقابل شنیدن می‌کنند. لحظه‌ای که هارپسیکورد در قالب کادنتسای تکنوازی زیبای خود ظاهر می‌شود به‌ندرت شنیدنی است؛ درواقع در یک ضبط «معتبر» کنونی بلندی صدای هارپسیکورد، هنگام ضبط، ترکیب صدا یا تولید نوار مادر عملاً برای تکنواز زیادتر شده ـ عملی شرم‌آور که شایستهٔ هیچ شرکت موسیقی آبرومندی نیست!

سنت هارپسیکورد ناشنیدنی احتمالاً بر پایهٔ این دریافت شکل گرفته که هارپسیکورد فقط یک ساز کنتینوئو است و تنها کارش نگه‌داشتن ریتم و پر کردن هارمونی پس‌زمینه. البته این شاید بازتاب حقیقی نقش اصلی هارپسیکورد ازلحاظ سنتی باشد، ولی این ساز خوش‌آهنگ برای باخ آشکارا خیلی مهم‌تر از این‌ها بوده، چون باخ پیشگام کاربرد این ساز به‌عنوان تکنواز کنسرتو به‌حساب می‌آید.

نمونهٔ دیگری از بالانس ضعیف که نمی‌تواند بازتاب‌دهندهٔ نگرش خود باخ نسبت به نقش هارپسیکورد باشد، تقریباً در سراسر جهان در سونات‌های او برای ویولن و ساز شستی‌دار دیده می‌شود. این آثار به‌صورت سونات‌های تریوی ۳صدایی نوشته شده‌اند، که دو صدای آن مخصوص دست راست و چپ نوازندهٔ ساز شستی‌دار و سومی مخصوص ویولن است. ولی باز هم هارپسیکورد همه‌جا به پشت طیف صوتی رانده می‌شود، و نتیجه تقریباً یک تکنوازی ویولن است که دیلینگ‌دیلینگ ضعیفی هم در پس‌زمینه‌اش باشد. بدین‌ترتیب وقتی کنترپوآن از ویولن به هارپسیکورد منتقل می‌شود سراپا از میان می‌رود. همین مطلب درمورد سونات‌های فلوت ـ یا ویولا ـ و هارپسیکورد نیز صدق می‌کند. در موسیقی کُرال هم بالانس اغلب ازنظر موسیقایی نامناسب است، مثلاً وقتی کُر بر سازها برتری داده می‌شود، چون آهنگسازان باروک به‌طورکلی و باخ به‌طورخاص بخش‌های سازی و آوازی را یکسان درنظر می‌گرفتند، و خط‌های موسیقی را آزادانه از یکی به دیگری می‌دادند.

درمورد کانتاتاها و آثار کُرال باخ، بیشتر اجراها و ضبط‌ها از یک ارگ کوچک دستی برای کنتینوئو استفاده می‌کنند و ارگ بزرگ کلیسا را نادیده می‌گیرند. این آرایمان، بااین‌که بی‌تردید مورد پسند رهبر و مهندس صدابرداری است، شاید مناسب همراهی آریاها و رسیتاتیوها باشد، ولی مناسبت سرآغاز کُرها در کانتاتاهایی مثل ۲۹ و ۱۴۶ نیست که نمودی هم‌اندازهٔ یک موومان کنسرتو تکنوازی ارگ دارد. در این‌جا نوای نازک و تقریباً ترحم‌انگیز ارگ مجلسی کوچک اصلاً به کار نمی‌خورد. یکی از جنبه‌های زیبای ضبط‌های کارل ریشتر از کانتاتا برای آرشیو (غیر از بسیاری زیبایی‌های دیگر!) این است که همواره از ارگ بزرگ استفاده شده. در همراهی کُرال‌های پایانی نیز ارگ بزرگ آنچه را که باخ گراویتا می‌خواند به‌خوبی تأمین می‌کند. مدرکی در کلیسای جامع ماینِن به‌قلم ی. ف. دُلِس (۹۷ـ۱۷۱۵) توصیه‌های دقیقی درمورد رژیستربندی ارگ برای اجرای پرلودها و نیز همراهی کُرال‌های خوانده‌شده توسط حضار کلیسا ارائه می‌دهد. دُلِس به مدت پنج سال (۴۴ـ۱۷۳۹) شاگرد باخ بود و گمان می‌رود توصیه‌های او بازتاب‌دهندهٔ نگرش‌های خود باخ باشند. برای همراهی جماعت ارگ کامل توصیه شده، که شامل پوزاون

۱۶فوت در پدال است. اتفاقاً دُلس، پس از یک دوره کار در کلیسای جامع فرایبورگ، در ۱۷۵۵ شغل قدیمی باخ یعنی کانتور کلیسای توماس را به‌دست آورد و تا پایان عمر این مقام را حفظ کرد.

طنین

سومین مقولهٔ مهم که باید به آن توجه کرد مقولهٔ *طنین*، یا کیفیت و چگونگی صدایی است که ساز تولید می‌کند، به‌خصوص سازهای ویولن و هارپسیکورد.

نوای هارپسیکورد که به‌طورکلی با بیشتر اجراهای «معتبر» پیوند دارد، به‌قول یکی از نقدنویسان مهم، «ظریف و جیغ‌جیغی» است. آیا باخ نیز از هارپسیکورد خود توقع همین نوا را داشت؟ این یک پرسش دوپهلو یا بی‌پاسخ نیست، چون ما می‌توانیم نوای هارپسیکورد مورد پسند باخ را با قدری صحت و اعتبار معین کنیم. برای شروع، هارپسیکوردهایی که امروز به‌عنوان رونوشت سازهای باروک ساخته می‌شوند معمولاً تقلیدی از طرح‌های فرانسوی و فلاماندی سبک‌تر هستند. اما هارپسیکوردهای آلمانی دوران باروک خیلی سنگین‌تر و محکم‌تر بودند و طنینی عمیق‌تر، غنی‌تر و گردتر داشتند. حتی این هم کاملاً باخ را راضی نمی‌کرد، چون کمال مطلوب او هارپسیکوردی بود که نوایش بیشتر شبیه طنین نرم لوت باشد. او به‌دنبال این آرمان دو «لوت ـ هارپسیکورد» سنتی‌ساز تهیه کرد که سیم‌های‌شان از روده بود و تغییرات دیگری در آنها داده شده بود تا صدایی حتی ملایم‌تر و گردتر تولید کنند. گرچه عملاً حتی یک نمونه از لوت ـ هارپسیکورد باقی نمانده است، ضبط‌هایی تاریخی از قواعد و ویژگی‌های آن در دست است و یکی از بازسازی‌های بی‌نظیر آن نیز به‌دست گرگلی سارکُزی انجام شده که اجراهای همان‌قدر بی‌نظیر او از باخ را می‌توان بر صفحه‌ها و نوارهای مجارستانی شنید. بنابراین به‌راحتی می‌توان نتیجه گرفت که باخ این نوع صدا را ترجیح می‌داده است. در ضمن باخ هیچ مخالفتی با استفاده از دکمهٔ ۱۶فوتی در اجرای هارپسیکورد (آن‌گونه که اجراکنندگان «معتبر» اشاره می‌کنند) نداشت. کاوشی در دارایی‌های باخ هنگام مرگش نشان می‌دهد که او علاوه بر دو لوت ـ هارپسیکورد، صاحب چندین هارپسیکورد هم بود و ساز اصلی خود او نیز یک دکمهٔ ۱۶فوتی روی مانوآل پایینی‌اش داشت.

این هم در جوامع «معتبر» معمول است که برای تغییرات رژیستربندی پدال‌هایی پایی مثل «زنگ‌ها و سوت‌ها» را نمی‌پسندند، و ـ با کمال تأسف ـ حاضر نیستند از دریچه‌های ونیزی ارگ برای کم و زیاد کردن بلندی صدا استفاده کنند. بااین‌حال باز هم بینش عقیدتی «معتبر» صحت تاریخی را نادیده می‌گیرد. یکی از سازهایی که در مجموعهٔ فِتِّن هاوس لندن وجود دارد هارپسیکوردی است که در ۱۷۷۰ توسط بورکات شودی و جان برادوود ساخته شده؛ این ساز علاوه بر شش دکمهٔ دستی، سه پدال برای کنترل لوت، و نیز دکمه‌های خودکار و چرمی برای تغییرات سریع رژیستربندی دارد. وقتی دکمهٔ *خودکار* را در وضعیت «روشن» قرار دهیم صفحه‌کلید بالایی کار دکمهٔ هشت‌فوتی بالایی را انجام می‌دهد، و صفحه‌کلید پایینی به‌جای سه دسته سیم عمل می‌کند. با فشردن پدال *لوت* این ترکیب تبدیل می‌شود به: صفحه‌کلید بالایی، دکمهٔ لوت؛ صفحه‌کلید پایینی، هشت‌فوتی پایینی. این دستگاه دارای یک دریچهٔ ونیزی هم

هست، کرکره‌ای داخلی که از یازده دریچهٔ متصل تشکیل شده و تمامی محوطهٔ تخته‌صدا را می‌پوشانند. این دریچه‌ها را می‌توان با فشردن پدال **چرمی** باز کرد، که امکان کرشندو و دیمینوئندو را فراهم می‌سازد و رنگ طنین را نیز تغییر می‌دهد.

درمورد ویولن نیز به همین شکل، جنبش پژوهشی در زمینهٔ «اجرای معتبر» یکی از جنبه‌های مهم اجرای باروک درمورد تمامی سازهای زهی را یکسره نادیده گرفته است: توانایی اجراکننده در تولید آکوردهای صحیح، تکنیکی نیازمند نوعی آرشه که در آلمان کاربرد گسترده‌ای در اجرای موسیقی باروک داشت. آرشهٔ ویولن آلمانی باروک کاملاً با معادل ایتالیایی خود فرق داشت، و تفاوت پسند موسیقایی آلمان را نشان می‌داد. آرشهٔ ایتالیایی باریک، سبک، تقریباً صاف و مستقیم، و خیلی شبیه آرشه‌های امروز بود. آرشهٔ آلمانی سنگین‌تر بود و خمیدگی عمیقی داشت؛ موهای آن شل بودند، و فشار شست نوازنده بر زیر موهای آرشه باعث می‌شد کشیده شوند. روش سنگین‌تر و مشکل‌تر نگه داشتن آرشه که لازمهٔ چنین وسیله‌ای بود، سرعت‌های کمتری را بر اجرا تحمیل می‌کرد. ولی مهم‌تر این بود که کشیدگی ایجادشده توسط شست نوازنده می‌توانست برای اجرای ملودی‌های تک‌خطی شدیدتر شده یا برای نواختن آکوردها بر سه یا هر چهار سیم به‌طور همزمان شل‌تر شود. شرح و تفصیل این تکنیک را در کار اِمیل تِلمانیی می‌توان یافت که سونات‌ها و پارتیتاهای باخ برای تکنوازی ویولن را سال‌ها پیش برای شرکت آلمانی دِکا (سری داس آلته وِرک) ضبط کرد و برای این کار یک بازسازی امروزین از آرشهٔ آلمانی باروک را مورد استفاده قرار داد. اجرای او برای نخستین بار تبدیل خط آکوردی و تکی را مشخص کرد که از خصوصیت‌های مهم آثار باخ برای تکنوازی زهی به‌شمار می‌رود ـ تمامی اجراهای دیگر آرپژهای شکسته می‌نوازند که شباهتی به آکوردهای حقیقی ندارد.

نیازی نیست به اعتبار تاریخی آرشهٔ خمیدهٔ آلمانی باروک، و تکنیک کاربرد شست برای کنترل کشیدگی لازم برای نواختن آکوردها یا خط تکی شک کنیم. نگاهی سرسری به طرح روی جلد موزیکالیشِس لکزیکُن (فرهنگ موسیقی) منتشرشده در ۱۷۳۲ با ویرایش پسرعموی باخ، گوتفرید والتر، آشکارا نوازندگانی را به ما نشان می‌دهد که از آرشهٔ کمانی استفاده می‌کنند و با شست خود موهای آرشه را کشیده‌اند. مدارک دیگری نیز موجود است، مثلاً در توصیه‌هایی به‌قلم گئورگ موفات (۱۶۹۸). نکتهٔ دیگر این که باخ از آن موسیقی‌دانان اهمال‌کاری نبود که آکوردهایی غیرقابل نواختن با ساز می‌نویسند. سونات تکنوازی فلوت او هیچ «آکورد»ی ندارد که نوازنده مجبور شود جای آن را به آرپژ بدهد. باخ به این دلیل در سونات‌ها و پارتیتاهای خود برای تکنوازی زهی آکورد می‌نوشت که می‌خواست آکورد در آن نواخته شود و خودش هم اگر بود آکورد می‌نواخت (او در سنی بسیار اندک ویولن آموخت و عاشق ویولا بود). در نبود یک آرشهٔ آلمانی احیاشده از دوران باروک و پشتوانه‌ای از اطلاعات تخصصی برای استفاده از آن، تنها راه فعلی برای ارائهٔ یک اجرای حقیقتاً معتبر از سونات‌ها و پارتیتاهای باخ برای تکنوازی ویولن و ویولن‌سل ـ معتبر به آن معنا که باخ این آثار را مجسم کرده و می‌خواست بشنود ـ استفاده از یک کوآرتت است.

خصوصیت بسیار مهم دیگر نوازندگی سازهای زهی در اجراهای «معتبر» امروز نبود تقریباً همه‌جانبهٔ ویبراتو است که موجب شده طنینی یکنواخت، سوزناک و بی‌روح به‌وجود آید. ظاهراً

هیچ معلوم نیست این جنبه از «اعتبار» از کجا سرچشمه گرفته، چون شواهد بسیاری در پشتیبانی از نگرش کاملاً مخالف با آن وجود دارند. یکی از شاگردان ممتاز کورلّی، جِمینیانی، در ۱۷۱۴ از ناپل به لندن رفت تا مهم‌ترین استاد ایتالیایی نوازندگی ویولن مقیم بریتانیا شود؛ او معلم، آهنگساز و نویسندهٔ رساله‌ای بی‌نهایت پرنفوذ خطاب به نوازندگان پیشرفته، ***هنر نواختن ویولن*** (۱۷۵۹) نیز بود و چندین رسالهٔ پیشرفتهٔ دیگر در زمینهٔ موسیقی داشت. چند مجموعهٔ چالش‌انگیز از سونات‌های ویولن منتشر کرد که فراستی دراماتیک از نوازنده می‌طلبید. جمینیانی در رسالهٔ خود زینت‌هایی برای موومان‌های تند و کُند و نیز کادِنتساها ارائه کرد؛ او از کاربرد «هرچه بیشتر بهتر» ویبراتو دفاع می‌کرد، و قدرت بیانگری نوازندگی او مورد تحسین هاوکینز و برنی بود. ویبراتو در قالب کاربردی که در نوازندگی کلاویکورد، یا به‌آلمانی **بِبونگ**، داشت نیز در دوران باروک معروف و پرارج بود. در ادبیات موسیقایی باروک نیز منابع زیادی، چه درمورد اهمیت گرمی و ویبراتو در اجرای آوازی و چه درمورد کمال مطلوب ویولن‌نوازی برای مضاعف‌سازی آواز وجود دارد. توجه بیشتر و عملی‌تر به این مسئله از این واقعیت برمی‌خیزد که سازهای موسیقی در آن روزگار همیشه همان استاندارد بالای کوک را که سازهای روزگار ما دارند حفظ نمی‌کردند، چون معمولاً در شرایطی سرد و مرطوب نگهداری و نواخته می‌شدند. توصیه شده که برای هر گروه‌نوازی دستکم از سه ساز استفاده شود تا این مشکل کمتر به‌چشم بیاید، و ویبراتو نیز به همین شکل می‌تواند کمکی برای غلبه بر دریافتن نقص کوک باشد.

سازهای دوران

یکی دو کلمه‌ای نیز باید دربارهٔ کاربرد اصطلاح «سازهای دوران» (period instruments) گفت. برخی سازهای کمیاب و غیرمعمول واقعاً از نو احیا شده‌اند، ولی به‌جز چند مورد انگشت‌شمار، این سازها برای اجرای موسیقی قرون‌وسطایی مناسب هستند نه موسیقی باروک. استفاده از فلوت (چوبی و بسیار نرم‌تر) باروک به‌جای همتای فلزی پرصداترش بسیار مهم است ـ این مسئله‌ای است مربوط به بالانس بین فلوت و هارپسیکورد یا سازهای دیگر. بااین‌حال درمورد سازهای زهی کمتر نوازنده‌ای با ذره‌ای اهمیت می‌توان یافت که از سازی با تاریخ تولید جدیدتر از میانهٔ قرن نوزدهم استفاده کرده باشد. نوازندگان ویولن، ویولا و ویولن‌سل که در دهه‌های ۱۹۶۰، ۷۰ و ۸۰ به ضبط پرداخته‌اند همگی به داشتن سازهای باروک اصیل افتخار می‌کردند. بنابراین کاربرد اصطلاح «سازهای دوران»، هرچند ممکن است بی‌چون‌وچرا صحیح باشد، نباید این معنی را بدهد که این پدیده‌ای است خاص و منحصر به احیای امروزه.

وضوح کلام در آریاها و رسیتاتیوها

درک این نکته اهمیت دارد که شنوندگان باروکِ کانتاتاها و سایر آثار مذهبی، مثل شنوندگان امروز، فقط برای سرگرمی و لذت بردن از موسیقی نمی‌آمدند. مثلاً کانتاتاهای باخ بخش مهمی از قرائت روزانه را تشکیل می‌دادند، و انتظار می‌رفت متن آثار او بازتاب‌دهندهٔ انجیل و مضمون مراسم کلیسا باشد. آریاها و رسیتاتیوها ابزاری اساسی در بازگو کردن یک داستان انجیلی یا

آموختن یک درس به‌حساب می‌آمدند. بنابراین کلام همواره بایستی روشن و واضح در قالب موسیقی جمله‌بندی می‌شد، و صدای آوازی که از جلوی جایگاه ارگ می‌آمد به گوش تمامی جماعت می‌رسید. در بسیاری اجراهای کنونی آثار آوازی مشکل می‌توان تعیین کرد که خواننده به چه زبانی می‌خواند، تشخیص کلمات دقیق به کنار. چنین اجرایی از جانب آوازخوان نه معتبر است نه مفید.

روح باروک

درحالی‌که بحث و جدل بر سر اعتبار اجراهای باروک ادامه دارد، برخی مشخصه‌های اساسی باید حضور داشته باشند تا اجرا را بتوان بازتاب‌دهندهٔ حقیقی *روح باروک* دانست. نوازندگان باید پیش و بیش از هرچیز نسبت به این موسیقی علاقه و احترام نشان دهند؛ این مهم‌ترین نکته است. ویولن‌نواز یا خواننده‌ای با حساسیت واقعی، حتی نسبت به چند خط معدود، فوری توجه را جلب می‌کند. تمپوها نیز بی‌نهایت مهم هستند؛ اگر تمپو بیش از حد کُند باشد قطعه کش می‌آید؛ اگر زیادی تند باشد جزئیات حیاتی اثر در تقلای نوازندگان برای مقابله با چالش‌های غیرضروری چابک‌دستی از میان می‌رود. اجراهای فراوان امروز نشان‌دهندهٔ این سراسیمگی ناشایست هستند. بالانس نیز اهمیت حیاتی دارد، تا همه‌چیز کاملاً به‌گوش برسد. نکتهٔ بسیار مهم در خود اجرا، به‌خصوص درمورد آثار باخ، به‌نمایش درآوردن «معماری» قطعه است، به‌خصوص در پرلودها و فوگ‌های باخ برای ارگ که بسیاری از آنها به‌شکل طاقی با ستون‌های جانبی در آغاز و پایان، کنگره‌ها و یک کتیبهٔ سنگی در بالا، و پیچ‌وخم‌هایی در قالب تزیینات حکاکی‌شده در سراسر مسیر ساخته شده‌اند. یک اجراکنندهٔ خوب این معماری را مطالعه کرده و آن را ازطریق تغییرات رژیستربندی در اجرای خود بازتاب می‌دهد. امروزه در موارد بسیاری از این نکته‌ها چشم‌پوشی می‌شود و درواقع نوعی مکتب فکری وجود دارد که از اجرای سر تا ته یک اثر با یک مانوآل و یک گروه برگزیده از دکمه‌ها پشتیبانی می‌کند، و توجهی به این واقعیت ندارد که بسیاری از آثار باخ برای ارگ مخصوص و به‌تقاضای هنرجویان و همکارانی نوشته شده‌اند که قطعاتی برای به‌نمایش گذاشتن قدرت کامل خود و نیز صداهای منفرد ارگ‌های تازه‌سازی می‌خواستند که برای امتحان و قبول آنها دعوت شده بودند. اجرا و ضبط خوب یکی از آثار باخ را می‌توان در یک ذهنیت ساده خلاصه کرد: «اگر باخ این را نوشته، شنونده باید همین را بشنود».

هر دوره، هر آهنگساز، و هر قطعهٔ موسیقی روحی دارد. باخ اغلب از یک قطعه، اجرای آن، و سازبندی یا سبک اجرای آن با عنوان *گراویتاهای* لازم صحبت می‌کرد. مهم‌تر این‌که مشخصهٔ اصلی روح باروک بیش از هرچیز وضوح و شفافیت آن است، چون این موسیقی بسیار کنترپوآنی (فوگی/کانُنی) است و هرنت و هرخط آن جایگاه خاص خود را دارد. عشق و احترام به این موسیقی، لذت اجرا، و بیش از همه وضوح جمله‌بندی، رعایت بالانس در هم‌نوازی و ضبط. این‌ها پایه‌های حقیقی موسیقی باروک هستند. اگر اجراهایی که عنوان «معتبر» و با «سازهای دوران» گرفته‌اند بتوانند این خصوصیت‌ها و این روح را آشکار سازند به اعتبار حقیقی رسیده‌اند. اگر سازهای امروزین هم بتوانند چنین کاری بکنند، باز هم به اعتبار رسیده‌اند. این روح مطلب است که اهمیت دارد.