## ۷

# پیدایش تآتر غنائی

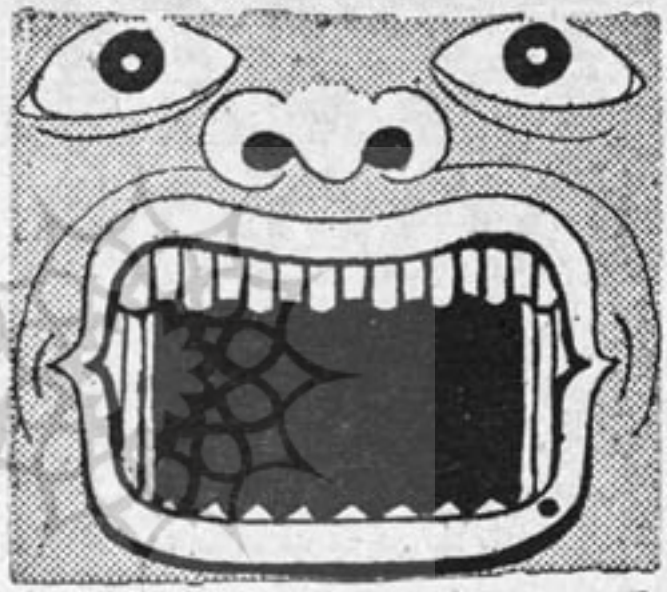
الهای آخر قرن شانزدهم مصادفست با دوره‌ای که مرحلهٔ مهمی از تاریخ موسیقی بین المللی را تشکیل میدهد. این دوره همزمان پیدایش تآتر غنائی است که بتدریج موفقیتی حیرت انگیز پیدا کرد. این نوع موسیقی را نباید اختراعی جدید تلقی نمود بلکه باید آنرا حاصل تحولاتی تدریجی وآهسته دانست که هر کدام یکی از عناصر متشکلهٔ آنرا پدید آورده‌اند و تنی چند از موسیقی‌دانان نابغه، از آن وسیله بیانی متوازن و کامل ساخته‌اند که کشفیات قرون متوالی را درخود جمع کرده است. «ایرا» رسماً پدر ومادری برای خود نمیشناسد ولی عده‌ای «پدر خوانده» دلسوز و پرمحبت آنرا تربیت نموده و بزرگش کرده‌اند تا سرانجام در آغاز قرن هفدهم شخصیت ونام ونشانی یافته وشناسنامه‌ای رسمی بدست آورده‌است!...

ما درطی فصول گذشته دیدیم که موسیقی از دوره های بسیار کهن پیوسته در همه تظاهرات نمایشی شرکت داشت. از همان دوره های باستانی یونان، روح و طبع مذهبی وروحانی همواره درتودهٔ مردم شوق وعلاقه‌ای باصطلاح غنائی (لیریك) برانگیخته است. پس از روی کارآمدن مذهب مسیح هم، تشریفات مذهبی کلیسا- های کاتولیك، تزئینات مجلل کلیسا ها، تجمل وجلا وجنبهٔ «دکوراتیف» آنچه که درکلیسا میگذشت وابهت وزیبائی شیشه کاریهای رنگی، همه محیط مساعدی برای شکفتن یك هنر نمایشی بوجود میآورد که طبعاً با آواز همراه بود. درحقیقت کلیسا اولین استاد صحنه سازی (میزآن سن) مغرب زمین بوده است...

بین یك کلیسای کاتولیك ویك تآتر شباهت و نزدیکی بسیار موجود است: محل مخصوص دستهٔ آوازجمعی که اندکی بالا تر ازسطح زمین است صحنه‌ای بسیار زیباست که دورتادور آنرا پارچه های تزئینی، شیشه کاریهای رنگی وظریف فرا میگیرد. میز مخصوصی که در وسط آن قرار میگیرد، چون قسمت جلوی صحنه،

اجرا کنندگان برنامه مذهبی را ـ که معمولا لباسهای بسیار پرشکوه بتن دارند ـ از جمعیت گروندگان ـ یا تماشاچیان ـ جدا میسازد . « مس » بخودی خود نمایشی بسیارهیجان انگیزاست که ازلحاظ « میزآن سن » کاملا جالب توجه میباشد و همهٔ عوامل و خصوصیات نمایشی را در خودگرد میآورد وجنبهٔ نمایشی بسیارپرمایه‌ای دارد .

درساختمان صحنهٔ تآترهای امروزه ، بی آنکه سازندگان‌آن متوجه باشند ، ازیك سنت کهنسال که اصلش به نمایش‌های مذهبی‌قرون وسطی‌میرسد ، تبعیت‌میشود: درنمایش‌های اخیرالذکر معمولا دو «سمبل» مذهبی بکارمیرفت باین‌معنی که درسمت راست صحنه‌دری قرارداشت که «دربهشت » نام داشت ودرسمت چپ «دردوزخ» .



«دردوزخ» همچون‌دهان‌اهریمنی ساخته‌میشد و بوسیلهٔ پرده سرخی « اشاره به‌تش‌ابدی بود تزئین میشد . این پرده چنان با اندیشه نمایش‌درهم‌آمیخته بود که هر تر از آن جدا نگردید و بصورت پرده معروف به «عبای‌آرلکن» (Manteau d' Arlequin ) که تاامروزمرسوم است واستفاده عملی مهمی ندارد ، حفظ گردید . بنابراین‌میتوان گفت که بی‌اهمیت‌ترین‌وسبك ترین‌تآترهای‌امروز با تآترهای مذهبی قرون وسطی رابطه‌ای مستحکم وجدا نشدنی دارند .

رؤسای مذهبی قرون اول‌میلادی مسلما نمیتوانستند تصور نمایند که از راه اجرای نمایشات مذهبی ، هنری بوجود خواهد آمدکه گاهی ازلحاظ اخلاق وایمان مذهبی‌چندان پسندیده نخواهد بود ! مراجع مذهبی ، بی آنکه خوددریابند ، موجب ایجاد هنری گردیده‌اندکه امروزه درمغرب زمین غالباً اسباب زحمت ونگرانی‌آنها را فراهم میآورد .

اگرگفته شودکه‌تآتر، بمفهوم امروزی‌آن ، درپای محراب‌کلیسا ها بوجود آمده سخنی بگزاف نرفته است . درقرن دهم پس‌ازبعضی‌ازتشریفات‌کلیسائی قطعات ادبی بصورت مکالمه اجـرا میشدکه متن مذهبی‌همان تشریفات را تشریح و تفسیر مینمود . بتدریج مکالمات‌مزبوربصورت وسیع ترومهمتری درآمد و با «میزآن‌سن» متناسبی بهم‌آمیخت و برای استفاده از تکنیك نمایشی بتدریج همهٔ محوطه‌کلیسا و

سپس محوطه خارجی جلوی در کلیسا وحیاط آنرا فراگرفت . نمایشی که بدین ترتیب بوجود آمد « میستر » ( Mystère ) نام داشت وموضوع آن غالباً از احادیث و وقایع تاریخی مذهبی گرفته میشد . میتوان گفت که هنرپیشگان کمیك تآترها حتی « کاباره » های امروز فرزندان روحانی کسانی هستندکه با هیئت زنان مقدس در آن نمایش‌ها شرکت می‌جستند . نباید فراموش کرد که بسیاری ازانواع رایج موسیقی، یـك چنین اصل و نسبی بظاهر نامربوط وغیرمنتظره دارند ...

ولی ازآنچه گفتیم نبایدنتیجه گرفت که نطفهٔ تآتـر غنائی در قرون‌وسطی بسته شده است زیرا در نمایش هائی که ذکرش رفت یکی از عوامل مهم تآتـرغنائی وجود نداشت بدین معنی که گرچه این نمایش ها بوسیلهٔ مـوسیقی همراهـی میشد ولی این موسیقی فقط از آواز هـا و ترانه های معمولی ورایج آن‌دوره تشکیل‌میشد و برای‌همراهی آن‌نمایش‌ها ساخته نشده بود واز همینرو نسبت بدان بیگانه بود و با موضوع نمایش‌هم ارتباطی نداشت . موسیقی در این میان جز بصورت تـزئینی بکارنمیرفت و برای بیان حالت یا تشدید و تأکید مفهوم متن ادبی استعمال نمیشد . فقط درطی قرن هفدهم بودکه نمایش‌های مزبور ازهمکاری نزدیك واصولی‌موسیقی وکلام و خصوصیات هنرنمایشی بهره‌مندگشت و اجتماع این نیروهای سه‌گانه شکل قطعی اوپرا را پدیدآورد .

معمولا اولین نمونـهٔ تاریخی « وحدت عوامل سه‌گانه » را به « پری » ( Péri )آهنگسازایتالیائی نسبت میدهندکه درسال ۱۶۰۰ نمایشی توأم باموسیقی بنام « اوریدیس » بروی صحنه آورد . ولی برای‌آنکه حق مطلب اداگشته باشد بد نیست یادآوری نمائیم‌که درسال ۱۵۸۱ - یعنی نوزده سال پیش ازآن تاریخ - درفرانسه نمایشی توأم با موسیقی و رقص بوجودآمده بودکه « رقص‌کمیك ملکه » ( Ballet comique de la reine ) نام داشت ، و اصولا دراین میان نقش مهمی راکه کشورفرانسه درایجاد عوامل تشکیل دهندهٔ اپرا بعهده داشته نباید ناچیز انگاشت . زیرا اولین تمایلات برگشت به هنرباستانی‌یونان در برخی ازمحافل‌ادبی و هنری فرانسه پدیدارگشت . درایتالیا وشهر« فلورانس » این تمایلات بصورت شمارو‌هدف‌انجمن‌هاو« آکادمی »هائی‌درآمدکه باپیچیدگی‌های سبك« پولیفونیك »و مکتب « فرانکوفلامان » بمبارزه برخاسته ومدعی برگشت به تکنیك تآتر یـونان باستان بودند . « پری »که آهنگسازی معروف و همچنین‌آوازه خوانی سرشناس

توضیح آنکه طرح ثانوی فوق‌الذکر ( B ) کم‌کم از A جدا شده و بدون آنکه درآینده ازاو تقلیدی کرده باشد حتی باآن تناقض پیدا میکند .

طرح (تم) B درحالیکه محکم روی نمایان یانسبی (Relatif) تکیه میکرد ( درمقابل تم A که تونیك پشتیبان آن بود ) پا بعرصه وجود می‌نهد واگر قسمت واسطه (پل)را بحساب بیاوریم باتمA جمعاً سه‌قسمت‌مهم سنات یعنی اکسپوزیسیون را تشکیل میدهد .

البته دوقسمت دیگر دردنباله این قسمت(اکسپوزیسیون) وجود دارد که‌اولی را دولوپمان ودومی‌را راکسپوزیسیون مینامند .

طرح سنات کلاسیك‌را میتوان باین شکل تصور کرد :

۱ ـ اکسپوزیسیون :

الف ـ تم A درتنالیته اصلی ( ماژور یا‌منیور )

ب ـ استحاله مدولانت ( بطرف تنالیته نمایان )

ج ـ تم B درنمایان . این تم که دربعضی موارد ازA بوجود میآید معمولا سه جمله دارد: $b^{1}$ ـ $b^{11}$ ـ $b^{111}$

د ـ کدانس که درنمایان خاتمه می‌یابد وبعضی اوقات اهمیت آن بحدی است که آنرا میتوان تم C نامید .

۲ ـ دولوپمان :

عملیات تماتیك مدولانت‌روی قسمتهای A و B وبعضی اوقات C که مقدمه برگشت به‌تنالیته اصلی‌را فراهم میکند .

۳ ـ راکسپوزیسیون :

الف ـ تم A درتنالیته اصلی

ب ـ تحولات وتغییراتی که به‌تنالیته اصلی منتهی میشود .

ج ـ تم B درتنالیته اصلی .

د ـ کدانس خاتمه که درتنالیته اصلی پایان می‌یابد .

دراواسط قرن ۱۸ سونات معمولا از سه موومان و بعضی اوقات از چهار موومان ترکیب میشد .

این موومان ها بدون آنکه ازلحاظ زیبائی ترکیب به قطعه اصلی شباهت داشته باشند درجاده تکامل گام برداشته و نشانه‌هائی مربوط به‌سوئیت در حال حذف شدن بودند ازجمله موومان آهسته که بلافاصله پس‌از الگرو اصلی میآید ترکیب‌و ساختمان « سه تائی » بخود میگیرد.( ناگفته نماندکه موزار به‌این موومان اغلب همان ترکیب الگرو اصلی‌را داده است ) یا از «فرم‌لید» متابعت میکند .

درهرصورت درآن زمان ( اواسط قرن ۱۸ ) چنین معمول گردیدکه‌موومان مورد بحث‌را دریك تنالیته نزدیك به‌تنالیته اصلی بنویسند ضمناً منوته اختیاری (در مقابل اجباری ) بطرف فرم سنات متوجه میشود و قسمت آخر ( فینال ) از مکتب

فرانسوی «فرم رندو» را اقتباس کرده و بتدریج بطرف فرم باشکوه تری که «رندوسنات» باشد سیر میکند .

بتهون با آنکه قالب « فرم‌سنات » را حفظ کرده ولی چون دراین فرم اصول جسارت آمیز وجدیدی را وارد کرده است میتوان گفت که فرم جدیدی را ابداع نموده از جمله اینکه دربعضی سناتها یك قطعه مقدمه قبل ازشروع سنات بوجود آورده است

درآثار اودیگر تم یك طرح نقاشی شده نیست بلکه درحکم یك فکر و شخصیت واحد است وهمین مطلب ازتفاوت آشکاردوتم اصلی «الگروسنات» بتهون استنباط میشود باین ترتیب : تم A را اصل وواحدی «مذکر» و تم B را «مؤنث» خوانده‌اند وتحت همین‌عنوان تم‌ها باهم به‌مقابله میپردازند بنابراین درسنات‌های بتهون اهمیت دولوپمان نسبتاً زیادتر ازمقام آن درسناتهای قرن ۱۸ میباشد .

ناگفته نماندکه بتهون به این دولوپمان تقریباً در موردگسترش آنها جنبه مبالغه بخشیده و رقابتی که باعث تجلی آنها میشود بطور همیشگی تناسب هائی را که به‌سنات‌ها یاسنفونی‌هایش میدهد موجه جلوه‌نمیدهد باوجود این ، مطالعه قسمت گسترش سونات‌های بتهون (دولوپمان) ازلحاظ اصول جدیدی که بتهون در گسترش خویش واردکرده با سازمانی که بآن بخشیده است جالب میباشد .

ونسان دندی مصنف فرانسوی در سنات های بتهون شش نوع گسترش تشخیص داده است :

۱ ـ گسترش ریتمیك که موضوع مداومت داشتن یك ریتم است که درملودی یا آرمونیهای دیگر قبلا شنیده شده‌است .

۲ ـ گسترش ملودیك ـ دراینجا در حالیکه ملودی تغییری نمیکند ریتم و آرمونی عوض میشوند .

۳ ـ گسترش آرمونیك ـ در اینجا بعکس آرمونی ثابت میماند و ریتم و ملودی تغییر میکنند .

٤ ـ «آپلی فیکاسیون » که بوسیله الحاق نوتهای اضافی ( از قبیل پاساژ وتأخیر وایوژیاتور وغیره ) یا «اگراندیسان» گسترده ملودیك و یا نشان‌دان یك عنصر «تماتیك» انجام میشود .

٥ ـ حذف ـ که عمل معکوسی است و عبارتست از حذف بعضی نوتهای اصلی یك تم .

٦ ـ «سوبرپوزیسیون» ـ دراینجا چندتم یاقطعاتی ازآن باهم ویکجابگوش میرسد واین عمل تقریباً نظیر «Stretto» کردن تم درفوگ‌های باخ بنظرمیرسد.

« فرم‌سنات » بتهون را باین شکل میتوان مجسم نمود :

۱ ـ اکسپوزیسیون

الف ـ مقدمه

ب ـ تم A درتنالیته اصلی ماژور یامینور .

یانسبی گام مینور ) متصل میکند

د ـ تم B ( درتنالیته نمایان یانسبی )

هـ ـ انتهای اکسپوزیسیون و کدانس ( دراینجا غالباً علامت برگشتی قرار دارد )

۲ - دولوپمان ( Développement )

الف ـ پل وگسترش ریتمیك و آرمونیك و سایر تغییرات تماتیك ( این قسمت تقریباً نصف دوره اکسپوزیسیون‌است و به‌قسمت‌راکسپوزیسیون وصل‌میشود )

۳ ـ راکسپوزیسیون

الف ـ تم A درتنالیته اصلی

ب - پل‌کوچك برای وصل‌کردن تم A به‌تم B

ج ـ تم B درتنالیته اصلی ( ولی اگر تم اصلی درمینور است تم B درمد ماژور آن )

د - انتهای راکسپوزیسیون و «کدا»

یکی دیگر از خصوصیات سونات‌های بتهون تقسیم B به سه جمله است که درسنات کلاسیك ازآن نام برده شد ودرنزد بتهون یك‌قاعده‌کلی است .

ضمناً باید ازوسعتی که قسمت‌میان تم A و B دراکسپوزیسیون‌وراکسپوزیسیون بخود می گیرد ذکری بمیان‌آید بعلاوه درسنات‌های بتهون رسم است که در تعقیب راکسپوزیسیون قسمت تازه‌ای بنام کدا دیده میشود که اغلب ممکن است دارای‌ابعاد زیادی بوده وقبل ازآن یك‌دولوپمان ثانوی وجود داشته باشد .

اگر ما بعضی استثنائات راکه در آثار بتهون مشاهده میشود کنار بگذاریم طرح سنات‌های بتهون باطرح معمول ومتداول سنات‌فرق‌زیادی‌ندارد .

درمیان سناتهای او سونات سه‌موومانی ازهمه زیادتر وسونات دوموومانی ازهمه کمتر است اما درمورد سنات‌های چهارموومانی باید بخاطر بیاوریم که بتهون اسکرتسو ( Scherzo ) را جانشین منوئه ساخته وآنرا اغلب میان موومان‌آهسته وفینال جای داده است .

این دوموومان اخیر یکی ازفرم لید (که بتهون آنرا وسیعتر کرده و نام «لیددولوپه» (Développé) و«لیدسونات» بخودگرفته است ) ودیگری ازرندو ( درحقیقت «رندوسنات» ) متابعت میکند .

دراینجا متوجه میشویم که فکروجود تشابه لازم درمیان موومان‌ها که‌اززمان سوئیت ترك شده بود دوباره ظاهرمیشود وسه قسمت اساسی سنات یك‌ترکیب‌مشابه قبول کرده و «لیدسنات» و «روندوسنات» ازخود «فرم‌سنات» بوجود میآیندولی پیشرفتهای فکر «وحدت» دراینجا متوقف نمانده وبتهون‌درحالیکه عالماً یاتصادفاً یکی ازاصول مورد علاقه استادان ایتالیائی وآلمانی قرن ۱۷ را مورد تقلید قرار میدهد وبفکر بنای‌تمام‌مجموعه‌سنات یاسنفونی درروی یك تم واحد می افتد ،وحتی‌از

این حد فراتر رفته سعی میکند سنات را روی یك سلول واحد بسازد ومبدأ سنات «سیکلیك» ازاینجاست که بعدها سزارفرانك درتعقیب آزمایش‌های شومان موجد آن محسوب میشود .

سنات سیکلیك (Cyclique) –

« سلول‌واحد » درمیان قسمت‌هائی که تم‌را بوجود میآورند ازهمه‌جالب‌تر است و بهمین علت آهنگساز درموقع بوجود آوردن اثری آنرا بیش‌ازهرچیزدیگر مورد استفاده قرار میدهد .

سلول واحدی‌است که نمیتوان‌آنرا تجزیه یامختصرتر نمود زیرادراینصورت مفهوم خودرا ازدست میدهد .

سلول ممکن است ریتمیك یا ملدیك باشدکه درحقیقت باعث بوجود آمدن تم‌های عمده‌ای میگرددکه چهار موومان ( یك‌اثرکامل موسیقی ) ازآنها تراوش میشود. بدون‌شك هرتمی دارای سلولی‌است ومیتوان تقریباً بآسانی‌سلول فلان‌سوژه فوگ قرن ۱۷را تعیین نمود ولی همانطوریکه دیدیم « اصل‌دولوپمان » درنتیجه تجزیه وتقسیم تم‌ها درقرن بعد ( قرن ۱۸ ) ظاهرگردید و همین موضوع روشن میسازدکه چرا فکر یك سیکل کامل ( سنات یاسنفونی ) که از یك تقسیم ساده تم بوجود میآید تاقرن بیستم بعقب میافتد .

اثر سزار فرانك ( سنات برای ویلن وپیانو ) درزمینه فرم مرکب همان اتحادرا پیداکردکه فوگ درزمان ژ . س . باخ حاصل‌کرده بود .

درزمان سزارفرانك که باید اورا بزرگترین دنبال‌کنندهٔ سبك بتهون بدانیم تمایلات مشابهی در نزد استادان دیگر ظهور میکند .

قبل ازفرانك لیست سعی کرده بودکه ترکیب سنات را درقالبی مشابه مفهوم سیکلیك بریزد ولی سنات پیانوئی او که درحدود ۲۰ سال قبل‌ازظهور آثار فرانك ظاهرگردید علاوه برداشتن ترکیب آزادی که آنرا به فانتزی نزدیك نموده است در قسمت‌گسترش تماتیك (دولوپمان) دارای نقاط ضعفی است .

براهمس وفوره درحالیکه بنظر میآید قالب کلاسیك‌راحفظ‌کرده باشنددرآثار یکی فرمول سیکلیك و نزد دیگری مدولاسیون های غیر منتظره بوفور دیده میشود باوجود این بایدگفت‌که تمام این‌سناتها نکات مشترکی ( ازجمله‌فراوانی‌مدولاسیون ـ تازگی‌هائی‌درطرح‌تنال ـ علاقه به‌ترکیبات‌صوتی« نامطبوع» ودرنزد بعضی‌استادان مانند فرانك‌کروماتیسم بیش ازپیش مترقی ) دارند

بطوریکه ملاحظه میشود نفوذ واگنر تاموسیقی مجلسی نیزگسترش پیدا کرد وساعت ازهم‌پاشیدگی سیستم تنال داشت نزدیك میشد تااینکه باظهور آرنولد شونبرگ صورت حقیقت بخودگرفت .

سوئیت سنات شونبرگ ـ درحالیکه مکتب فرانسوی اوائل قرن ۲۰ برای مدتی استعمال سبك سنات‌را ازسرمیگیرد ( بدون آنکه با ترکیب قدیمی آن کاری

داشته باشد ) آرنولد شونبرگ مصنف اتریشی موجدموسیقی بی‌تنالیته(Atonale) دنیای صوتی جدیدی کشف و برای بوجود آوردن سازمان آن از ابزار کار جدیدی بنام تکنیك سریل استفاده میکند باین معنی که تم ایده‌آل درآثار او هیئت یك‌رشته ۱۲ نوتی‌را (که معرف ۱۲ صدای یك گام کروماتیك است ) دارد .

این ۱۲صدا ابتدا بشکل وترتیب اصلی خود ظاهر شده ولی ممکن است بطریق موومان برعکس یاقهقرائی (Rétrograde) نیز استعمال گردد و در هر برگشت ممکن است ریتم عوض شود .

با این کیفیت یکنوع واریاسیون دائمی بوجود میآیدکه یکی از جنبه های جالب دنیای شونبرگ است واستاد اتریشی همین مفهوم‌را درقالب فرم سنات وارد نموده است. درآثار او ترکیب سنات بعضی جنبه‌های‌سنات، بتهون‌را حفظ‌میکند مثلا در مونمیکه در قسمت راکپوزیسیون هرگونه تکرار بی‌کم وکاست ( قطعه‌ای از قطعات اکسپوزیسیون ) را ممنوع میسازد بنظر میرسدکه از روحیه تنوع دوستی لاینقطع که درسناتهای اخیربتهون مشاهده میشود استفاده کرده باشد. ممکن است ازاینکه درمورد اثری که سوئیت نام‌دارد و از فرم سنات گفتگو میشود دچار شگفتی شویم ولی درحقیقت این تناقض ظاهری است چه شونبرگ « نوع جدیدی » ازسنات بوجود آورده که آنرا میتوانیم « سوئیت‌سنات » بنامیم چه از فرم سنات ترکیب عمومی وازفرم سوئیت بعضی ترکیبات مخصوص به‌آنرااقتباس نموده ودریك قالب ریخته است .

درخاتمه باید متذکر شدکه تمام این تغییرات که درطی سه‌قرن درفرم مورد بحث ما «سنات » بوجود آمده ( حتی آثاری که ازهمه مترقی‌تر ومدرن‌تر است ) باز پایه‌های خودرا روی آثار استادان گذشته بنا کرده‌اند .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

**مصطفی پورتراب**