صفحات ۳۱ - ۴۰
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی • دوره ۱۸ • شماره ۲ • پاییز و زمستان ۱۳۹۲

اصول زیبایی شناسی در نوازندگی موتزارت، با نگاهی بر کنسرتو فلوت در ر ماژور K.314

آذین موحد*
دانشیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۱۲/۱۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۲/۷)

چکیده

در این مقاله اصول زیبایی شناسی دوران کلاسیک از دریچه موسیقی موتزارت بررسی می شود. علاوه بر مطالعهٔ تطبیقی رسالات کهن موسیقی کلاسیک، این مقاله با بررسی کتب معاصر در زمینه سبک شناسی و اجرا و با استفاده از تجربیات چندین ساله نوازندگی و مطالعات در حوزه آموزش نوازندگی و اجرای دوره، چارچوبی را برای معرفی معیارهای تفسیر در نوازندگی موتزارت ترسیم می کند. در این راستا، نکات مهمی که به شناخت قطعات این دوره کمک می‌کند، معرفی می شوند تا نوازندگان معیارهایی را برای تفسیر قطعات درنظر گیرند. در آغاز، مقاله به معرفی زوایای خلاق در آهنگسازی موتزارت که تحت تأثیر فضای فرهنگی هنری او شکل گرفته می پردازد و سپس، با توجه به تأکید زیاد بر همپایی فن سخنوری با نوازندگی در دوران کلاسیک، آن دسته از پارامترهای موسیقی راکه بر درک ساختارهای دستوری و نحوی قطعات نقش ایفا می‌کنند، معرفی می‌کند و پیشنهاد دارد که نوازندگان علاوه بر درک ظرافت‌های ساختاری هر قطعه و تشخیص روابط فرمال قطعات، لازم است تکنیک‌های فن بیان در موسیقی همچون تنوع تاکیدها، آرتیکولاسیون و سونوریته را مطابق با معیارهای هنری هر دوره مد نظر قرار دهند و به فصاحت و شیوایی در اجرای قطعات دست یابند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واژه‌های کلیدی

سبک شناسی موسیقی، اصول زیبایی شناسی در موسیقی، تفسیر، موتزارت.

*تلفن: ۶۶۴۱۲۹۲۰-۰۲۱، نمابر: ۶۶۴۶۱۵۰۴ ـ ۰۲۱، E-mal: movahed@ut.ac.ir.

مقدمه

سال‌های ۱۷۵۰ تا ۱۸۰۰ میلادی در تاریخ موسیقی کلاسیک از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند. تلاقی معنویت موسیقی، بازمانده از نظام عبادی و مذهبی دوران باروک با مردم گرایی هنر که دربستر جنبش طوفان و تنش، موسیقی را بهترین هنر برای ترجمان احساسات بشر تشخیص داده بود، فضایی دوگانه ایجاد کرده بود. الگوی این تلاقی را در وجود هیچ آهنگسازی بهتر از ولفگانگ آمادئوس موتزارت (۱۷۹۱ – ۱۷۵٦) نمی توان دید زیرا که موتزارت موسیقی خود را بازتابی از این محور پیچیده و اما خلاق می‌دید و تمامی پارامترهای موسیقی را عواملی در خدمت متحد ساختن این دوسویگی. موسیقی موتزارت چه از نظر ساختاری و چه از لحاظ سبک شناسی به رغم تاثیرپذیری از این فضای دو سویه، در شکوفا کردن مهارت‌های بنیادین نوازندگی بسیار مؤثر است و درک زوایای زیبایی شناسانهٔ آن در تقویت هنر بیان و تفسیر، بسیار مؤثر و راه گشا است و علی رغم سپری شدن برهه‌های طولانی تاریخ و شکل گیری سبک‌ها و جریان‌های گوناگون هنری، جایگاه آن در دنیای نوازندگی همواره همتایی نمی شناسد. به همین سبب اجرای قطعات او، کماکان درصدر فهرست قطعات امتحانی و آموزشی مؤسسات مختلف جهان قرار دارد و همواره از معیارهای مهم در ارزیابی مهارت نوازندگان و موسیقیدانان محسوب می شود. در این نوشتار تلاش خواهد شد آن دسته از زوایای موسیقی موتزارت که در قرن ۱۸ باعث تکامل هنر نوازندگی شد، مطرح شود و با بررسی عناصر مهم در فضای فرهنگی آن دوران و جریان‌های مختلف فکری و هنری که در زمان او به شکل گیری ابعاد زیربنایی سبک کلاسیک منجر شد، تعاملی پیرامون معیارهای زیبایی‌شناسی در موسیقی موتزارت و زوایای فکری در نوازندگی اصولی قطعات او صورت گیرد.

هنر نوازندگی همواره در طول تاریخ با چالش تفسیر روبرو بوده است و در ترسیم ابعاد هنری که نیل به امیال آهنگساز را مد نظر داشته باشد فراز و نشیب‌های زیادی را تجربه کرده است. وفاداری به تفکر آهنگساز از یک سو و پیشرفت‌های چشمگیر در مکانیزم سازها و توسعه سلیقهٔ موسیقایی شنوندگان به سمت معیارهای معاصر چالش تفسیر را در جهان امروز بیش از پیش کرده و نوازندگان همواره با این سؤال روبرو هستند که پیشرفت‌های معاصر و مهارت‌های مکانیزم را چگونه با معیارهای موسیقایی آهنگساز و زیبایی شناسی دوران او همسو سازند. این نکته که امروزه در رأس دغدغه‌های معلمان موسیقی در جهان است، نگارنده را بر آن داشت تا معیارهایی را که بتوانند نوازندگان را به تفکر هر یک از دوره‌های مختلف موسیقی نزدیک کند جستجو کرده و در این راه آگاهی لازم را به نوازندگان جوان به منظور انجام انتخاب‌های صحیح و قضاوت هنری مستدل در حین تمرین یا اجرا بدهد. در این مقاله، نگارنده با مطالعه جریان‌های تاریخی، آنالیز ساختاری و بررسی تطبیقی رسالات قدیمی تلاش کرده تا مطالبی را که تفکر آهنگسازان دوران کلاسیک را نسبت به عناصر مختلف موسیقی شفاف می کند، جستجو کرده و در این راه معیارهایی را برای انجام انتخاب‌های صحیح در تفسیر قطعات ارائه کند. با بررسی اصول ساختار و اصول زیبایی شناسی دوره و با توجه به دستورالعمل‌هایی که در رسالات قدیمی بر آنها تأکید شده، نگارنده چارچوبی را در راستای معرفی اصول فکری در قطعات موتزارت پیشنهاد می‌کند که با استفاده از آن نوازندگان بتوانند رابطهٔ پیچیده و اما شگفت‌انگیز بین نوتاسیون و صدا را در قطعات او دریابد و با بکارگیری آنها اجرای صحیح از قطعات او انجام دهند. در پایان، این مقاله نتیجه می گیرد که توجه به معیارهای زیبا شناختی و بکارگیری آنها در نوازندگی در توسعه اندیشه و مهارت نوازندگان بسیار تأثیرگزار است.

تلاقی سبک‌ها در کنسرتوهای موتزارت

• امپفیندزامر یا گالانت

سال‌های ۱۷۷۰ در اروپا شاهد تولد مکتب منهایم در آلمان و سبک ارکستری آن با حضور نوازندگان ویرتئوز و کاربرد بارز دینامیک و از طرفی دیگر شاهد دگرگونی ملودی‌های پیچیده باروک به طرف ملودی‌های ساده و استفاده احساسی از تزئینات و چرخش‌های ملودی با همراهی‌های ساده‌هارمونیک در فرانسه بود. سبک امپفیندزامر[1] که بنیان اصلی مکتب منهایم بود، با تأکید بر گوناگونی احساس و طبع گرایی (احساساتی چون شوخ، عاشق، قلدر، معقول، قاطع، لطیف و حتی مشکوک[2] که از جنبش ادبی طوفان و تنش به ارث برده بود)[3]، از تضاد در عناصر مختلف موسیقی استفاده ساختاری می‌کرد و سبک گالانت[4] که در واپسین سال‌های باروک و در رویارویی با پلیفونیزم پیچیده آن با سَبک‌کردن بافت قطعه و حرکت ملودی به طرف کشش‌های آوازی از تزئینات و چرخش‌های ظریف به وفور استفاده می کرد، فضای قطعات را کاملاً دگرگون کرده بودند.

• فرم ریترنلو یا فرم سونات

علی رغم اینکه تأثیرپذیری قطعات از سبک امپفیندزامر و گالانت از زمان رکوکو آغاز شده بود، بطوری که شاید کنسرتوهای کارل فیلیپ امانوئل باخ را بتوان بهترین نمونه از بکارگیری سبک امپفیندزامر و سبک گالانت برشمرد، اما آنچه قطعات موتزارت را بصورت بارز از کنسرتوهای کارل فیلیپ امانوئل باخ متفاوت می‌کند، خلاقیت او در ادغام سبک‌ها است. کاربرد خلاق از ساختارهای تماتیک و عناصر فرمال وهارمونی و ادغام آنها با مهارت ویرتئوزیته در نوازندگی چیزی است که تبهر متفاوت موتزارت را نشان می‌دهد. در کنسرتوهای کارل

فیلیپ امانوئل باخ، موومان اول اساساً تحت تأثیر موومان‌های آغازین کنسرتو گروسوهای دوران باروک نوشته شده است و از نظر ارکستراسیون و فرم به راحتی باروک محسوب می شود. سبک گالانت و سبک امپفیندزامر در این کنسرتوها به ترتیب در موومان دوم و موومان سوم و در چارچوبی مشخص و بسته اتفاق می‌افتند. اما در کنسرتوهای بادی موتزارت که نمونه‌های بارز خلاقیت آهنگسازی او شمرده می شوند، شاهد تلفیقی از پارامترهای گوناگون سبک‌های ذکر شده در همه موومان‌ها هستیم و موومان‌ها دیگر بر مبنای تکنیک‌های مربوط به سبک یا دوره‌ای خاص قابل تفکیک نیستند. موتزارت در این کنسرتوها با مهارتی خاص هرآنچه که در تداخل سبک‌ها قابل استفاده بوده، بکار گرفته است. علاوه بر کشمکش بین دو سبک امپفیندزامر و گالانت که در نحوه تداخل تم‌های آوازی، تم‌های تزئینی، تم‌های‌هارمونیک و یا ریتمیک شاهد آن هستیم، هم زمانی عناصر کنترپوانتیک و فرمال دوره باروک با جریان‌های طویل‌هارمونی و فرم‌های قابل بیشبینی که دستاورد دوران کلاسیک هستند در این قطعات مشاهده می شوند. ساختار قطعات در این دوران به دلیل گسترش تفکرهارمونی و اصول تونالیته از پلیفونی باروک دور شده و کاربردهارمونی در قالب همراهی با آکوردها و حرکت‌های آلبرتی ساده شده بود. در این دوران علی رغم استفاده از ایده‌های کنترپوانتیک، گرایش‌های ساده به فرم سونات که تأکید بر تونیک و روابط وابسته به آن دارد، کم‌کم رایج شده و بکارگیری تضاد در واحدهای مختلف هر موومان در مغایرت با اتحاد و یکپارچگی که در موومان‌های دوره باروک مرسوم بود، منجر به گسترش‌های‌هارمونیک‌شده‌است.

فضای جالب و اما دو سویه از نظر فرم در این کنسرتوها بدین گونه است که موتزارت موومان اول همه این کنسرتوها را در تلفیق فرم ریترنلو باروک و سوناتا فرم کلاسیک نوشته است. در بررسی‌های که مورخین کرده اند، اکثراً فرم موومان اول این کنسرتوها را فرم سونات با اکپوزیسیون دوبل که ارائه توسط ارکستر و تکرار توسط سولیست است ارزیابی کرده اند (Worthen, 2010 ; Lawson, 1996). اما در بررسی دقیق تر این قطعات مشاهده می کنیم که تکرارهای ارکستر و سولیست در این کنسرتوها از فرم ریترنلو باروک تبعیت دارد و موتزارت برای تبیین ماهیت کنسرتو به برقراری تضاد در حجم صوتی (ارکستر علیه تکنواز) و هیجان در دیالوگ مسابقه وار بین سولیست و ارکستر دست زده. بدین ترتیب، با وجود گرایش به طرف فرم‌های کلاسیک در این قطعات،[5] دگرگونی‌های تماتیک و توازن بین فضاهای ارکسترال و سولیستی اساساً در قالب فرم ریترنلو نوشته شده اند.

در کنسرتو ر ماژور K.314، با اینکه عناصر فرم سونات در حد قابل توجهی در ارائه تم و بازگشت آن و خصوصاً در تحرکات‌هارمونیک به سوی کادانس‌ها نقش ایفا می‌کنند، دولپمان واقعی در موومان اول این کنسرتو دیده نمی شود، گسترش‌های‌هارمونیک در روند قطعه ماهیت بسط و گسترش ندارند، بلکه به دلیل جست و خیزهای ویرتئوزیک در سولو استفاده شده اند و در دشوار کردن پاساژهای سولیست از نظر تکنیک انگشت مؤثر هستند. بنابراین دولپمان در این کنسرتوها به زوایای پیچیده ای که در سمفونی‌های موتزارت شاهدش هستیم نمی‌رسد و تحرک موومان بیشتر در فرم ریترنلو باروک شکل گرفته است. موومان‌های دوم در اکثر این کنسرتوها نمونه بارز سبک گالانت و ملودی‌های تغزلی هستند و فرم آنها آزاد است و هدف بارز موتزارت در این موومان‌ها به نمایش گذاشتن قابلیت‌های آوازی و سونوریته سازها است که به واسطه دیالوگی که بین ارکستر و سولیست جریان می‌یابد، تمبرهای گوناگون در ارکستر و رژیسترهای مختلف ساز سولو در ایجاد بافت‌ها و تلفیق‌های متفاوت آزمایش می شود. در کنسرتو ر ماژور، شاهد تلاش موتزارت برای به نمایش گذاشتن رژیستر بالای ساز فلوت هستیم که باید اذعان داشت بر روی فلوت‌های چوبی آن دوره که تنها یک کلید داشتند، کار بسیار دشواری بوده است. نه تنها رعایت کوک بلکه کیفیت صدا و خصوصاً تساوی و همگن بودن اصوات مختلف در کنار هم از زوایای دشوار نواختن فلوت چوبی بوده است. اینکه در این قطعات ما شاهد کاربرد خطوط کروماتیک در لابلای جمله‌های آوازی هستیم، خود نشان دهنده توجه موتزارت به اهمیت حرکت منسجم و مساوی صوت از نتی به نت دیگر و رعایت کوک و حرکت سیال موسیقی در تمامی رژیسترهای ساز، دغدغه مهم نوازندگان در طول تاریخ بوده است. در موومان‌های سوم این کنسرتو در فرم رندو است که موتزارت با استفاده از تم‌های ساده و اما چابک آنها را دستخوش دولپمان‌های ساده می‌کند

در مطالعه ای که کونر (Koner, 2006) در مورد رندوهای کلاسیک در کنسرتوهای سازهای بادی موتزارت کرده است، به این نکته اشاره دارد که بر خلاف تصور مورخین که این رندوها را برای سال‌های متمادی در فرم سوناتا رندو بررسی می کردند، رابطه این رندوها با رندوهای باروک بیشتر است. رندوهای دوران باروک شامل تم اصلی و تم فرعی که کاپلت[6] می‌نامیدند، بوده است. در این رندوها، تم اصلی و تم فرعی باید تضاد بارزی می داشتند اما تونالیته آنها معمولاً یکسان بود. همچنین تنوع زیادی در تکرارکاپلت‌ها دیده نمی شد بلکه تفاوت بیشتر در نحوه ارکستراسیون، رژیستر، بافت و تحرکات ریتمیک آنها وجود داشت. در کنسرتو فلوت ر ماژور رندو موومان طویلی است که در فرم ABACA نوشته شده و بیش از آنکه توجه به معرفی تم‌های جدید و یا بسط و گسترش‌هارمونیک شود، موتزارت توجه خود را به ارائه واریاسیون‌ها و گسترش‌های ویرتئوزیک در بستر جریان‌های‌هارمونیک معطوف کرده که فرصت برای نمایش تکنیک‌های نوازنده ایجاد کند. نکته قابل توجه اینجا است که بیش از وفاداری به فرم، موتزارت به زوایای کنسرتویی و سولیستی این موومان فکر می کرده، مثلاً در عوض بسط تماتیک، به ارائه پاساژهایی که از نظر انگشت و نفس دشوار هستند، اقدام کرده حتی با ایجاد فرصت‌های کوتاه بداهه پردازی که به آن آینگانگ می‌گفتند[7] بازگشت تم را با هیجانی کودکانه از دل پاساژ بداهه شده ارائه می کند و فرم را آنگونه طراحی کرده که

بخش‌های مختلف آن توسط مهارت‌های ویرتئوزیته نوازنده شکل گرفته باشند و بدین ترتیب با نمایش مهارت‌های تک نواز کنسرتو را با هیجانی که درخور جنبش طوفان و تنش و سبک امپفیندزامر بوده است رو به اتمام ببرد.[۸] علاوه بر ایجاد هیجان در قالب عناصر فرم، تضاد منجر به برخوردی جدید با محدوده صوتی سازها، انواع آرتیکولاسیون، اکسان‌ها، ضربان‌های موتیویک و تمبرهای گوناگون گردیده است. همچنین رویکرد گالانت در ملودی‌های آوازی همراه با تزئینات ظریف و شیرین، موتزارت را تشویق به استفاده از رژیسترهای انتهایی سازها کرده که با به نمایش گزاردن قابلیت‌های صوتی سازها بصورت افراطی، هیجان و تعجب را که اصل لاینفک از کنسرتو نویسی بوده ایجاد کرده باشد.

زیبایی شناسی در موسیقی موتزارت

• سخنوری در موسیقی

در بررسی تاریخی و فلسفی از فضای فکری عهد روشنگری که تأثیر بسیار برفرهنگ موسیقی دوران موتزارت خصوصاً بر هنر تازه شکفته نوازندگی داشته است، متوجه می شویم که منتقدان و روشنفکران این دوران تأکید بسیار زیادی بر همپایی رتوریک (فن سخنوری) با هنر موسیقی داشته اند. فن سخنوری که در آن دوران فرهیختگان و نخبگان جامعه اروپایی را به خود جلب کرده بود، فرآیندی دستوری، زیبایی شناسانه و معنی‌شناختی بود که ارائه گفتاری بلیغ و شیوا بطوری که شنونده را تحت تأثیر بگذارد، مهم‌ترین نکته در آن به حساب می آمد. در یک بررسی اجمالی از رسالات موسیقی که در این سال‌ها نوشته شده‌اند می بینیم که اجرای موسیقی[۹] را نیز فلاسفه، فرایندی مفهومی و ادراکی تشخیص داده بودند و موسیقیدانان را براساس میزان شناختشان از بسترهای معنا شناختی موسیقی می سنجیدند و طبقه‌بندی می‌کردند. رساله فلوت Johann Joachim Quantz [۱۰] که تماماً اشاره به مهارت نوازنده در درک نفس موسیقی و اجرای قابل درک آن دارد، برای دستیابی به بیان گویا و پر معنی اجرای صحیح هجاهای موسیقی را مهم می شمارد، و رسالهٔ پیانو Carl Philip Emanuel Bach [۱۱] که نماد بارزی از تفکر هنری دوران راکوکو است، هدف نوازندگی را نواختن آوازگونه توصیف کرده است و Leopold Mozart در رسالهٔ خود مربوط به ویلن[۱۲] اجرای موفق موسیقی را یافتن بیان قطعه و متأثر کردن شنونده با تأکیدها و صداهای معنی دار توصیف کرده است. دو رسالهٔ مهم دیگر هم که متاخرتر از رسالات بالا هستند و نگارش آنها همزمان با نوشته شدن کنسرتوهای موتزارت است، یکی رساله پیانوی Daniel Turk [۱۳] و دیگری رسالهٔ اجرای Heinrich Koch [۱۴] باز هم اجرای گویا و معنی دار[۱۵] موسیقی را با سخن گفتن و بیان شیوا مقایسه می‌کنند و هدف دستورالعمل‌های خود را، رسیدن به فصاحت و بلغات موسیقایی معرفی می کنند.

آنچه امروزه به اشتباه برداشت می شود، درک توصیه‌های این رسالات از زاویه‌ای ساده و عامیانه است. تأکید بر نواختن آوازگونه و یا لذت بخش، و یا اجرای گویا، معنی‌دار و قابل درک موسیقی، صرفاً کاربرد موسیقی در یک جریان آوازی و شیرین به تعبیر تجارب امروزی ما نیست، بلکه دست یافتن به جریان معنا شناختی موسیقی است که توسط آن در حین اجرای موسیقی ساختار دستوری و نحوی آن چیزی کمتر از بیانات یک سخنور نداشته باشد (Nastassi, 1992). نویسندگان این رسالات در پیشنهادات خود مکرراً به این نکته اشاره دارند که اجرای موسیقی باید به بر انگیختن احساسات شنونده منجر شود، به جرح و تعدیل روحیه شنوندگان بیانجامد و باعث شود موسیقی با شنوندگان سخن گوید. بدیهی است در فضایی که جنبش ادبی طوفان و تنش، پرچمدار احساسات و طبع گرایی در فرهنگ هنری راکوکو شده بود و سبک موسیقی امپفیندزامر، مبنای ترجمان این تفکر در موسیقی بود تأکید بر زوایای تفسیر و بیان در هنر نوازندگی توقعی نسنجیده نبوده است. در چنین فضایی است که موتزارت با الهام از فرهنگ عصر روشنگری و تحت تاثیر پیامدهای امپفیندزامر و گالانت که چارچوب‌های موسیقی رکوکو را ترسیم کرده بودند، خلاقیت خود را به اوج می‌رساند و در ترکیب این سبک‌ها با دستاوردهای نوین زمان خود یعنی فرم،هارمونی و ویرتئوزیته آنچه را که امروز بعنوان سبک کلاسیک می شناسیم، به تثبیت می‌رساند.

• عناصر چهارگانه در قطعات موتزارت

اگر از منظر تاریخی و سبک شناسانه، عناصر مهم در موسیقی موتزارت را جستجو کنیم، متوجه می شویم که زوایای بارز موسیقی دوران کلاسیک که آن را از دوره قبل خود متمایز می کرده، اساساً ادغام عناصر وابسته به دو سبک یاد شده دوران رکوکو با جریان‌هارمونی، فرم و ویرتئوزیته دوران است. این زوایا را که باعث شکل گیری سبک خاص موتزارت شده است، می‌توان در باب عناصر چهارگانهٔ زیبایی شناسی در موسیقی او مطرح کرد. این عناصر چهارگانه به شرح زیر است:

۱. توجه عمدی به تضاد در ساختار قطعه، یعنی استفاده از موتیف‌ها و تم‌های متضاد که به واسطه طبع گرایی امپفیندزامر که در دوران رکوکو مرسوم شده بود، تغییرات ناگهانی در قطعه ایجاد می‌کرد و بر خلاف موسیقی دوران باروک که تلاش بر اتحاد و یکدستی در فضای هر موومان می کرد، بدنبال دگرگونی، ایجاد تعجب و بروز ناگهانی احساسات در قالب هر موومان می‌شد. تضاد نه تنها در فضای حسی جمله اول با جمله دوم و بلکه درعبارت‌های یک جمله هم دو موتیف کاملاً متضاد در کنار هم مثلاً یکی شوخ طبع و دیگری عاشقانه قرار می‌گرفتند. همچنین تضاد را در بافت و یا در روند ریتمیک و یاهارمونی و حتی تونالیته نیز ایجاد می کردند و از این طریق در قطعه هیجان ایجاد می کردند.

۲. حضور پاساژهای ویرتئوزیک و انگشتی که به رغم اهمیت گرفتن هنر نوازندگی بعنوان حرفه‌ای مستقل از آهنگسازی در قطعات این دوران به وفور دیده می‌شوند. آهنگسازان از این طریق تلاش می‌کردند با روی‌کار آمدن نوازندگان ویرتئوز، فرصتی برای به نمایش گزاردن مهارت فنی آنان فراهم آورند که

نه تنها مهارت آنان را از درک موسیقی و سخنوری نشان داده باشند، بلکه با پاساژهای تند و تیز استقامت فنی آنان را نیز به نمایش بگذارند. حتی روی آوردن بیش از پیش آهنگسازان به فرم کنسرتو خود نماد بارزی از این تفکر است.

۳. حضور پاساژهای پرتحرک انتقالی و یا پایانی در قطعات که به دلیل تثبیت قوانین‌هارمونی در این دوران تأکید بر حرکت‌های مهم تونال می‌کردند و رویکرد جدیدهارمونی را که متضمن تونالیته و نمایش بسط‌های مهم همچون حرکت I به V و یا برعکس و یا حتی حرکت به دومینانت‌های ثانویه می شدند نشان می دادند.

٤. ایجاد فرصت‌های بداهه پردازی چون آینگانگ‌ها که در میان موومان‌ها که پاساژهای مهیج برای ورود دوباره تم بصورت بداهه نواخته می شدند و هیجان ایجاد می کردند و یا کادنزاها در پایان هر موومان که درک نوازنده را از ماهیت موتیف‌های قطعه نشان می دادند و قابلیت او را در بداهه پردازی روی موتیف‌ها در روابط هارمونیک به نمایش می گذاشتند و همچنین اضافه کردن تزئینات کوچک روی تم‌ها توسط نوازنده برای ایجاد یک لحظه ی پر احساس در تم که اکثراً ایجاد دیسونانس می کردند و تحت تاثیر سبک گالانت روند حرکت ملودی ویا قطعه را شیرین و دلپذیر می نمودند.[۱۶]

سهم زیادی از آگاهی ما نسبت به نظرات موتزارت در ارتباط با زوایایی که برای نوازندگی ارجح می شناخته، به نامه‌های او مربوط می‌شود. در این نامه‌ها، ما شاهد نظرات بسیار نافذ و حکم گونه او در مورد خصلت‌های موسیقی، سلیقهٔ موسیقیایی صحیح و حتی قابلیت‌های نوزندگان هستیم. در نامه‌ای خطاب به پدرش خصلت موسیقی را اینچنین شرح می دهد که در هر شرایطی، حتی برای بیان نکته‌ای خروشان هم موسیقی باید دلپذیر و نافذ باشد تا به شنونده لذت دهد (Lang, 1963). حتی در ارتباط با اجراهای گویا و معنی‌دار، در نامه‌ای که در وصف یوهان باپتیست وندلینگ خطاب به پدرش می‌نویسد، اظهار می‌دارد که خشنودی او از نوازندگی وندلینگ[۱۷] در این است که "وندلینگ تنها به فوت کردن درون ساز نمی پردازد،..... بلکه معنای هر آنچه را که می‌نوازد از آداجیو تا پرستو آپرتو بیان می دارد و شنونده از اجرای او تجربه ای دلپذیر کسب می کند".[۱۸] در اینجا این سؤال پیش می‌آید که با تاکید بسیار زیادی که نه تنها رسالات آن دوره بلکه خود موتزارت بر اهمیت بیان و معنی در موسیقی داشته اند، موسیقیدانان و آهنگسازان آن دوران چه عناصری را به این امر وابسته می دانستند و سخنوری در موسیقی را به چه عواملی اتلاق می کردند.

عناصر بیان در موسیقی

• آرتیکولاسیون و دینامیک در موسیقی موتزارت

با مطالعه رسالات و کتب آموزشی که در نیمه دوم قرن هجدهم چه توسط بزرگان موسیقی و چه توسط منتقدین و معلمان موسیقی نوشته شده اند، درمی‌یابیم که هنرمندان و نوازندگان این دوره، مهم ترین مهارت نوازندگی را در دو نکته یعنی مهارت آرتیکولاسیون و دیگری مهارت کنترل دینامیک برشمرده اند. آرتیکولاسیون و کیفیت صوت در رسالات آموزشی این دوران جایگاه خاصی را به خود اختصاص داده اند زیرا همه آنها این دو مهارت را عامل تأکیدگزاری و هجانوازی[۱۹] صحیح در موسیقی می‌شناسند. مثلاً C.P.E Bach که رسالهٔ خود را به مباحث مربوط به اجرای معنی‌دار اختصاص داده، نکاتی را که متضمن اجرای صحیح است دیکته کرده و مکرراً در بخش انگشت گزاری، به مشکلی که قدرت متفاوت انگشتان بوجود می آورد اشاره کرده و در مورد اجرای تاکیدهای بجا یا نابجا هشدار داده است. ضمناً از اجرای نت‌های دتاشه یا متصل تا نت‌های نقطه دار و کشیده تا ویبراتو یا پرتاتو یا روباتو و حتی تکنیک‌های رنگ‌آمیزی صوت را در راستای دست یافتن به بیان گویا و موسیقی معنی‌دار بر روی فورته پیانو توضیح داده است. در رسالهٔ فلوت Quantz نیز دستورات زیادی مربوط به تنوع آرتیکولاسیون و کاربرد موسیقایی زبان داده است و انتخاب زبان زدن صحیح که مؤثر در نمایش ساختار آهنگ باشد را، مهم‌ترین امر در نوازندگی برشمرده است. همچنین در توضیحات مشخص بر نحوه کشیدن صوت از نتی به نت دیگر و حرکت دادن صوت هشدارهایی داده است. در رسالات متأخرتر که در آنها آموزش این مسائل با رویکردی تجویزی و دستورالعمل‌های مشخص شکل گرفته، توضیحات بیشتری درباره آرتیکولاسیون و تأکیدگزاری[۲۰] داده شده. مثلاً Turk در رسالهٔ خود می‌نویسد: "برای فراگیری و آموختن اینکه چگونه هر احساس و حالت موسیقایی را بیان کنیم، ناگزیر هستیم به دو مورد همیشه توجه داشته باشیم ۱- میزان صحیح بلندی یا آرامی صدا و ۲- نحوهٔ صحیح گسسته کردن و یا وصل کردن اصوات"[۲۱] (Rosenblum,1991, 60).

در بررسی دست نوشتهٔ خود آهنگسازان و حتی چاپ‌های اورتکست[۲۲] از قطعات این دوره می‌بینیم که علیرغم بکارگیری ایده تضاد و همچنین اهمیت روزافزون نوسانات دینامیک تحت تاثیر مکتب منهایم، اکثر قطعات این دوره علائم دقیق و کاملی ندارند. تأکیدگزاری، آرتیکولاسیون و حتی دینامیک در حد قابل توجهی به اختیار نوازندگان کذاشته می شده و آهنگسازان خود را تنها مکلف به نگارش علائم برای نکات مهم و یا در بخش‌های خیلی خاص می‌دانستند. براون، دلیل کمبود علائم را، اعتماد آهنگسازان به سلیقه و تجربهٔ نوازندگان برای بیان جمله، نشان دادن ساختار و هجاهای موسیقی می داند، حتی در نقل قول از یکی از رسالات این دوره می نویسد که " اجرای این ظرافت‌ها آنقدر ریزبینی می‌خواهد که برای نوازندگان آماتور کار آسانی نیست و جز از طریق تقلید از نوازندگان بزرگ با هیچ علامت و نوشته‌ای قابل درک و اجرا نیستند" (Brown, 1991, 200).

امروزه کمبود علائم دقیق دینامیک و یا علائم تأکیدگزاری، یکی از مشکلات مهم نوازندگان معاصر است و با اینکه کمپانی‌های نشر موسیقی، تلاش‌های بسیاری در راستای چاپ ویرایش‌های متعدد انجام می دهند، کماکان ضعف در علامت‌گزاری گویا و دقیق، تفسیر موسیقی را از نت به صوت بسیار دشوار کرده

است. برای نمونه در بررسی علائم دینامیک در کارهای موتزارت بصورت آماری (Ferguson, 1975,159)، مثلاً در سونات‌های پیانو، ۴۱ درصد علائم را f و ٤٤ درصد علائم را p تشکیل می‌دهد یا در کنسرتوهای فلوت تنها از علائم f یا p و در بعضی مواقع بدلیل ساختار ضربانی از fp استفاده شده است. از آنجا که علائم دینامیکی میانی توسط موتزارت کمتر استفاده شده، می‌توان تصور کرد که f و p هر یک خود نماینده محدوده دینامیکی بسیار وسیع با رنگمایه‌های صوتی متنوعی بوده اند. مثلاً p می‌تواند از mp تا pp را پوشش دهد.[۲۳] این نکته ما را بر این امر حساس می کند که برای اجرای موسیقی موتزارت نباید علائم دینامیک را کورکورانه بلکه در روند حرکت جمله، پا به پای جریان ریتم وهارمونی و خصوصاً باتوجه به ساختار فرمال قطعه شکل دهیم و تصور نکنیم که رعایت صرف f یا pدر لحظات پراکنده‌ای که توسط خود موتزارت نوشته شده‌اند، می‌تواند جنبش و تحرک در خطوط موسیقی را ایجاد کند.[۲٤]

• تأکید گزاری و ساختارهای نحوی در قطعات

به تشخیص متخصصین زمان، آنچه بیش از هر عنصر دیگری جنبش و تحرک در موسیقی ایجاد می کرده، نواختن موسیقی با درک صحیح از جریان معناشناختی قطعه و شفاف ساختن ساختار دستوری و نحوی موسیقی در حین اجرا بوده است که متضمن بیان احساس و مفهوم موسیقی است. با توجه به اهمیت سبک امپفیدزامر و گالانت و ارتباط تنگاتنگ هردوی این سبک‌ها با فن سخنوری، در این دوره بیان موسیقی و معنی را به فن تأکیدگزاری[۲۵] مربوط می‌دانند که در همه رسالات به سه‌گونهٔ مشخص تقسیم شده‌اند. براون در بررسی رسالات، Koch و Turk و Schulz این تأکیدگزاری‌ها راتأکیدهای متریک، تأکیدهای ساختاری و تأکیدهای احساسی معرفی کرده است (Brown, 1991, 50). تأکیدهای متریک، همان طبقه‌بندی اصوات بر اساس ترکیبات متریک در میزان است که با توجه به تقسیم‌بندی‌های دوتایی یا سه تایی شکل می‌گیرد و تفکر ضرب سبک یا سنگین و دسته بندی ضرب در میزان بر آن حاکم است. براون در مقایسه تطبیقی که بین رسالات و کلیه نوشته‌های بجا مانده از این دوره انجام داده است، اظهار می دارد که علی‌رغم طبقه‌بندی بسیار دقیق که همه محققین از تقسیمات متریک در موسیقی کرده اند، اما همگی در استدلال نظریه‌هایشان در اجرای موسیقی به این مطلب اشاره کرده‌اند که متر، فاصلهٔ زیادی با واقعیت اجرا دارد وتأکیدگزاری متریک صرفاً قراردادی برای نظم موسیقی است و جز در مواردی محدود، تأکیدهای متریک رابطه‌ای با جریان بیان موسیقایی ندارند و پیشنهاد کرده‌اند نوازندگان بر اساس جریان ساختاری جمله که بدون شک تحت تأثیر موتیف‌ها، ریتم،هارمونی و بافت شکل می‌گیرد، تأکیدهای صحیح را که ساختاری و یا احساسی نام گزاری شده اند، بیابند.[۲٦]

• تأکیدهای ساختاری و تأکیدهای احساسی

تأکیدهای ساختاری وتأکیدهای احساسی در نوشته‌های Koch و Turk بخش مهمی از رسالات آنان را پوشش می دهد و نمونه‌های زیادی از جملات موسیقی را با علامت گزاری‌های گوناگون برای نشان دادن این تأکیدها ارائه کرده‌اند. به نقل از روزنبلام Turk (Rosenblum, 1991, 92) تشخیص این واحدها را که اظهار کرده "لزوماً ارتباطی با سکوت‌های جمله و یا تقسیم‌بندی‌های متریک ندارند" از مهم‌ترین مهارت‌های نوازندگی برشمرده و نوازندگان را به تفکیک واحدهای جمله و نشان دادن ماهیتِ بخش‌های مختلف آن، جدا از مقوله متر در میزان تشویق کرده است.[۲۷] در بررسی این نمونه‌ها، متوجه می‌شویم که اصلی‌ترین معیار برای تشخیص آنها، درک روابط نت‌ها براساس حرکت موتیف‌ها و همچنین شروع، اوج و پایان جمله‌ها است.تأکیدهای ساختاری معمولاً در قسمت‌های مهم قطعه که موتیف‌های اصلی معرفی می‌شوند، رواج دارد. البته به دلیل اهمیت تقارن در موسیقی موتزارت، تأکید ساختاری در اکثر موومان‌ها حاکمیت خودش را تا بخش‌های طولانی در موومان ادامه می‌دهد، حتی در بسیاری از مواقع تا پایان موومان متحد باقی می‌ماند و علی‌رغم جست و خیز بین قسمت سولو و ارکستر، تا پایان موومان در لابلای ریتم‌های متنوع عیناً ادامه پیدا می‌کند و باعث شکل‌گیری ضربان حرکتی و به عبارتی حرکت و پویایی در قطعه می‌شود. در بررسی این گونه تأکید مثلاً در کنسرتو ر ماژور برای فلوت می بینیم که متر استفاده شده در قطعه در جریان نواختن قطعه تأکید دیگری به خود می‌گیرد و در موومان اول که آلگرو آپرتو نام گزاری شده، متر ٤تایی در نواختن ایده‌ها کاربردی ندارد، بلکه حرک الگرو اپرتو[۲۸] بر اساس روابط نت‌ها و ساختار در دو شکل می گیرد. حرکت‌هارمونی نیز در دو است و بافت‌های پلی فونیک به حس دو لطمه نمی زنند.[۲۹]

گذشته از تأکیدهای ساختاری، همه رسالات این دوره تأکیدهای احساسی را مهم‌ترین امر در نوازندگی برشمرده‌اند. البته جای تعجب است که بسیاری از این رسالات با وجود طبقه بندی جداگانه تأکیدهای ساختاری و احساسی و نسبت به تفاوت بین آنها سخن نگفته‌اند. تأکیدهای احساسی توسط همه رسالات اصل مهم در بیان موسیقی معرفی شده‌اند و به نظر می‌آید که تفاوت تأکیدهای ساختاری با احساسی اساساً میزان القای احساس در لحظهٔ بروزشان در موسیقی است که مواردی همچون تأکیدهایی که مثلاً کشش نت را برای ایجاد احساس بیشتر به تعویق می‌اندازد که البته در نوازندگی فلوت برای تأثیرگزاری صحیح این امر باید با حرکت هوا انجام پذیرد.[۳۰] همچنین، نت‌های دیگری که به تعمیق صدا و تأخیر حل در نت‌های دیسونانس همچون در آپوجیاتورها ایجاد می کند، مربوط می‌شود.[۳۱] در بررسی تطبیقی از رسالات Koch و Turk، روزنبلام به این نتیجه رسیده است که با اینکه هر دو در رسالاتشان از تأکیدهای احساسی همچون بلاغت و شیوایی و یا تأکیدهای رقت و ترحم سخن گفته‌اند، اما توضیحی را که مربوط به اجرای متفاوت این گونه‌ها از هم باشد، نداده‌اند، به علاوه توضیحی مبنی بر تفاوت چندان آنها باتأکیدهای ساختاری نیز ارائه نشده است. در همین راستا به تعبیر او تأکیدهای احساسی گویاتر هستند و بر هرگونه

تأکید دیگری تقدم دارند (Rosenblum, 1991, 93). روزنبلام در جمع بندی اینگونه نتیجه می‌گیرد که تأکیدهای متریک اصولاً به لایه‌های زیرین و پشت پرده موسیقی مربوط می شوند و لزوماً کاربردی در اجرا ندارند و تأکیدهای ساختاری، نه تنها به اینگونه تأکیدها پیشی می‌گیرند، بلکه در لایه‌های مشخصی از اجرا بکار گرفته می شوند.

بر عکس علائم دینامیکی و تأکیدها که در موسیقی موتزارت محدود نوشته شده‌اند و به روایت نوازنده سپرده شده‌اند، گزینه‌های موتزارت برای گروه بندی و وصل و یا گسسته کردن نت‌ها در دست نوشته‌های او بسیار متعدد است که این خود نشان‌دهنده اهمیتی است که او برای ایجاد ارتباط صحیح بین نت‌ها و دسته‌بندی ایده‌های وابسته به هم قائل بوده. شاید دلیل این تفاوت بارز بین نگارش علائم آرتیکولاسیون و علائم دیگر از این رو است که آهنگسازان می‌دانستند که چنانچه نوازنده ساختار قطعه را درک کند، این امر طبیعتاً باعث دستیابی او به جریان خودجوش صوت و تأکیدها می شود. اگر نوازنده با آرتیکولاسیون مناسب به تفکیک صحیح بخش‌های مختلف جمله بپردازد، ماهیت عبارت‌ها را تشخیص دهد و با درک روابط خرد، تاکیدهای لازم را ادا کند، معانی مستتر در ساختار قطعه را پیدا کرده و غریزی بدنبال بیان روشن و واضح جملات می رود. بدین ترتیب، آرتیکولاسیون در موسیقی موتزارت، از مهم‌ترین عوامل تفسیر است زیرا که گسسته یا وصل کردن صحیح نت‌ها، نه تنها تنوع شخصیت موتیف‌ها و طبع‌های گوناگون آنها را که متضمن حالت امپفیندزامر در قطعات است نشان می دهد، بلکه با ایجاد تاکیدهای به جا باعث تقارن و یا جابجایی موتیف‌ها و ایده‌ها می شود و در بستر آن تحرک، فراز و نشیب و دینامیزم[۳۳] در قطعه شکل می گیرد.

جالب است که موتزارت بیش از هر آهنگساز دیگری در این دوران استفاده از علامت اتحاد و سه علامت نقطه، ضربه، یا تأکید[۳۴] که هریک نوع خاصی از استاکاتو را معین می‌کردند، متداول می‌کند. همچنین استفاده مکرر از نقطه روی نت‌های تکرار شده، حتی روی موتیف‌های نرم و آرام و یا در پاساژهای گام گونه را باب می کند. این علائم در حالی در موسیقی موتزارت استفاده می‌شوند که آهنگسازان دیگر هنوز درگیر سبک بازمانده از دوره قبل بودند و به رغم اینکه سبک‌های جدید هنوز از نظر نوازندگان مقبول و یا عملی نبود، کمتر آهنگسازی جرات و مهارت استفاده از این ایده‌ها را بصورت همزمان داشت و آهنگسازان تنها از سبک آوازی (نشأت گرفته از کانتابیل[۳۵]) برای قطعات آرام و سبک سَبُک و چابک (نشأت گرفته از موسیقی رقص باروک) که برای قطعات تند بودند، استفاده می‌کردند.[۳۶] استفاده از لگاتو در نت‌های پر تحرک و سریع و همچنین در دسته‌های متقارن، از فنون نوینی بود که موتزارت بر آن تأکید بسیار داشته است. وابستگی بسیار زیاد موسیقی دوران کلاسیک به بیان معنی باعث می شود کاربرد آرتیکولاسیون در این دوران متفاوت از گذشته شود و کاربرد هدفمندتری پیدا کند (Brown, 1999, 139). کاربرد خط اتحاد در دوران کلاسیک بخش مهمی از بیان موسیقی دوره کلاسیک را تشکیل می دهد زیرا خط اتحاد عامل ایجاد احساس در حرکت از یک نت به نتی دیگر به حساب می آمده و این کشیدگی که لزوماً کشش زمانی نیست، باعث ایجاد تنش در لحظه ی تحرک از نتی به نت دیگر می‌شود و به تهییج احساس می‌افزاید. اینگونه اتحادها خصوصاً در اجرای آپوجیاتورها از بالا به پایین کاربرد معنایی دارند.[۳۷]

نت‌های دیگری که در موسیقی کلاسیک شامل این گونه تأکیدهای احساسی می‌شوند و با لگاتو نواخته می شوند عبارتند از پرش‌های دیسونانس، نت‌های سنکپ شده، نت‌هایی کروماتیک و یا نت‌هایی که در یک لحظه ناگهان به اکتاو بالا و یا برعکس به اکتاو پایین انتقال می‌یابند.[۳۸] در سنت نوازندگی، آنچه در اجرای اینگونه نت‌ها مثلاً در کنسرتوهای بادی موتزارت مرسوم شده است، تغییر دادن نامحسوس ریتم آنها است که این امر همانگونه که گفته شد، تغییر ریتم نیست بلکه تعلیق حرکت نتی به نت دیگر توسط کشش هوا است. مثلاً در نواختن اصوات دیسونانس که روی ضرب قرار می‌گیرند، نوازنده می باید با تأکید و کشش بیشتر صدا از نت اول به نت دوم صدای اول را در صدای دوم حل کند، این نت‌ها فضایی آوازگونه ایجاد می‌کنند و کشش بر آنها (یا به تعلیق درآوردن حل آنها) باعث گسترش صدا و تلفیق بهترهارمونی می شود.

• سونوریته و مهارت لامسه

یکی دیگر از مواردی که در دوران کلاسیک در مباحث مربوط به آرتیکولاسیون به آن توجه می‌شود، مهارت لامسه در نوازندگی است.[۳۹] لامسه گرچه عملاً در نوازندگی پیانو مطرح می‌شود، در رسالات قدیمی تمامی سازها را دربر می‌گیرد، زیرا مربوط به صدادهی ساز و سونوریته نوازنده می شود. مهارت‌های مهمی همچون لگاتو، استاکاتو و نُن لگاتو[۴۰] همگی به مهارت‌های نوازنده در دستیابی به سونوریتهٔ درست مربوط می شود.[۴۱] روزنبلام به نقل از کوخ می‌نویسد که برای دستیابی به بیان شیوا و ظریف باید کیفیت سونوریتهٔ صحیح را در حین اجرای نت‌های دتاشه، پرتاتو و تنوتو نیز پیدا کرد. کوخ با اشاره به اهمیت "سَبُک" نواختن این مهارت را در به دست آوردن بیان شیوا و ظریف کلاسیک حیاتی می داند (Rosenblum. 1991, 149).

لامسه که با رکود سازهارپسیکورد و روی کار آمدن فورته پیانو توجه بیشتر به آن صورت گرفت، نشان‌دهنده حساس‌شدن هنرمندان قرن هجدهم به تنوع تمبرهای صوتی و کیفیت‌های مختلف در صدای ساز است. کیفیت صدا در هر سازی، تماماً به نیرویی مربوط می شود که صدا را تولید می‌کند. در نظر موتزارت، لامسهٔ نوازنده است که اجازه می دهد در شرایط مختلف صدای ساز متنوع شود و با برقراری ارتباط بین خطوط مختلف در پلی فونی یا ایجاد حجم‌های گوناگون توسط کنترل هماهنگ‌ها[۴۲] در هر صوت و یا تلفیق دیسونانس‌ها با صداهای دیگر در بیان موسیقی تاثیر بگذارد. به همین دلیل، در سازهای دیگر نیز میزان زبری یا لطافت صدا مهارتی است که هر نوازنده باید بدان آگاه باشد، زیرا در تلفیق صوت با صداهای زیرین، در حرکت سیال از یک نت به نتی دیگر و حتی در اجرای ارتیکولاسیون و تنوع تأکیدهای هجایی کیفیت صدا نقش تعیین کننده دارد.[۴۳]

نتیجه

موارد کوتاهی که در این نوشتار بدان اشاره شد، نمونه‌هایی محدود از عناصری است که بازتاب مستقیم و اما مهم بر تفسیر و بیان موسیقی در نوازندگی موتزارت دارند. موسیقی موتزارت با توجه به گوناگونی ایده‌ها، تنوع ساختار و ظرافت‌های بافت، مجموعه‌ای غنی را در اختیار نوازنده می‌گذارد که درک آن، تعامل و مهارت بسیار بالایی را در نوازندگی می‌طلبد. آشنایی با زوایای مختلف آن و اندیشیدن بر مفاهیم ساختاری قطعات این نابغه بزرگ موسیقی، گرچه ابهامات بسیاری ایجاد می‌کند، اما فرصت‌هایی را برای شناخت هوشمندانه موسیقی فراهم می‌آورد که اگر در تلاش نوازندگان بدان پرداخته شود، مفاهیم مهم و بنیادی در هنر نوازندگی را ملموس خواهد کرد و ریشه‌های هنری خصلت‌های غریضی و سبک فردی روشن خواهد شد. چناچه نوازندگان از اوان جوانی عادت به توجه به این عناصر در حین فراگیری و اجرای موسیقی کنند، عمق موسیقی بعنوان هنری که بیان و ارتباط بیش از هر رکن دیگری در آن اهمیت دارد، بر نوازندگان آشکار می شود و برخورد با هنر نوازندگی دیگر فرایندی تکنیکی نخواهد بود بلکه جریانی فرهنگی که تعامل و ارتباط اصول بنیادین آن خواهند شد. با توجه به ابعاد گوناگون زیبایی شناسی که در موسیقی موتزارت مطرح شد، جایگاه رسوم موسیقایی و استفاده از دینامیک، آرتیکولاسیون، تأکیدها و سونوریته در روندی مفهومی که خلاقیت و تلاش هنرمند را می‌طلبد، روشن خواهد شد. نوازندگی قطعات موتزارت همواره از دشوارترین قطعات برای اجرا بوده‌اند و پیچیدگی‌های شیرین در اجرای صحیح و زیبا شناختی آن در توسعه اندیشه و مهارت نوازندگان مؤثر و سازنده است.

پی نوشت‌ها

۱ Empfindsamerstil سبک موسیقی است که در سالهای.....در آلمان با به روی کار آمدن مکتب منهایم توسعه یافت و با هدف ایجاد هیجان و تعجب در موسیقی از عناصری همچون پرش‌های رژیستر، عبارت‌های معترضه، تغییرات ناگهانی در تقسیم بندی ریتمیک، دگرگونی‌های بافت وهارمونی استفاده می کند.

2 Lenneberg, Hans; Johann Matheson on Affect and Rhetoric in Music, Journal of Music Theory Vol.2 No.1.

۳ Sturm und Drang جنبش ادبی سال‌های ۱۷۷۰در آلمان است که با ایجاد ابهام و تعجب در شخصیت‌های داستانی هیجان داستان را چند برابر می کند.

٤ Style Galant سبک موسیقی است که در سال‌های ۱۷۲۰ در فرانسه توسط Francois Couperin آغاز شد و سریعاً در بین آهنگسازان اروپایی رواج یافت و ملودی‌های آوازی، بافت‌های سبک، تزئینات زیاد برای ایجاد احساس و شیرین نوازی را رایج کرد.

۵ برای مطالعه آنالیز فرم سونات در موومان اول کنسرتو فلوت ر ماژور K.314 مراجعه شود به

Worthen, Douglas, Ornamentation in Mozart's Flute Concerto in D Major K.314, 2010.

٦ Couplet . اسم تم‌های فرعی در رندوهای دوران باروک.

۷ Eingang پاساژهای بداهه پردازی کوتاه هستند که بر خلاف کادنزاها که در پایان موومان‌ها می آیند در قسمت‌های میانی قبل از بازگشت تم اصلی در رندوها توسط تکنواز بداهه نوازی می‌شوند. Neumann (۱۹۸۹) به اهمیت یک لحظه سکوت در پایان اجرای این پاساژها درست در لحظه قبل از ورود تم اشاره کرده است که اعتقاد دارد هیجانی که در اثر بازگشت تم بوجود می آید را سحرانگیزتر می‌کند.

۸ در موومان‌های پایانی دوره باروک که معمولاً موتیف‌ها ضربان‌های پرتحرکی دارند در پاساژهای طولانی مسابقهٔ قدرت بین نوازندگان ایجاد می‌شود که در سنت موسیقی کلاسیک به آن tour de force می‌گویند. رندوهای موتزارت بیش از اینکه خصلت رندویی داشته باشند از ایده tour de force نیز استفاده می کنند.

9 Execution.

10 Johann Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung die Flote traversiere zu spielen, Berlin 1752.

11 Carl Philipp Emanuel Bach, Versuch uber die wahre Art das Clavier zu spielen , Hamburg 1753.

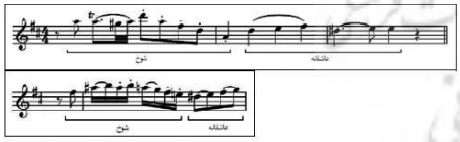
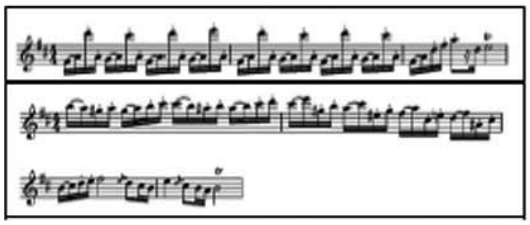
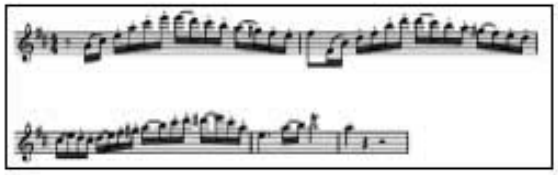
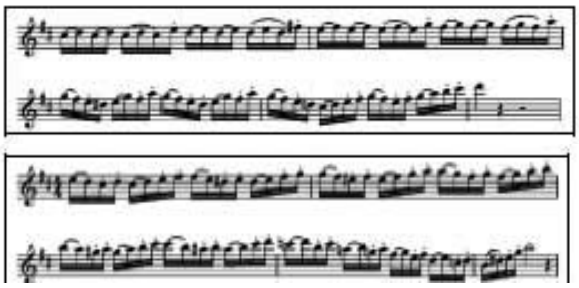
12 Leopold Mozart, Versuch einer grundlichen Violin-schule, Ausburg 1756.

13 Daniel Gottlieb Turk, *Klavierschule,* Leipzig 1789.

14 Heinrich Christoph Koch, Musikalisches Lexicon, Weimar 1782.

15 Expressive.

۱٦ برای نمونه می‌توان به مثال‌های زیر در اکسپوزیسیون کنسرتو فلوت ر ماژور K. ٤١٤ اشاره کرد:

مثال‌های مربوط به مورد اول:

مثال‌های مربوط به مورد دوم:

مثال‌های مربوط به مورد سوم:

۱۷ John Baptiste Wendling (1723-1797)، نوازنده معروف فلوت در ارکستر مانهایم بین سال‌های ۱۷۵۱ تا ۱۷۷۷.

۱۸ در این نامه‌ها موتزارت از لغت "gusto" که در آن دوران در فرهنگ اروپا به معنای سلیقه است استفاده می‌کند. این نکته نشان دهنده ذهنیت آن زمان است که برای اجرای موسیقی باید به "لحن" صحیح واقف بود. فرانسوی‌ها در طول تاریخ پرچمدار تفوق سلیقه و گوش خوب بر آگاهی از قوانین و اصول آهنگسازی بودند و تأثیر این تفکر بر موسیقیدانان قرن هیجده همه جا مشهود است و در بسیاری از زوایای موسیقی چه از نظر ساختار موسیقی، چه مکانیزم سازها، چه مسائل مربوط به فیزیک صوت همه را تحت تأثیر خود قرار داده است.

۱۹ Articulation در رسالات قدیم پیچیده ترین موضوع در هنر نوازندگی است و تمامی رسالات بخش‌های مهم خود را به آن اختصاص می دهند.

20 Accentuation.

۲۱ به غیر از دو عنصر ذکر شده، عنصر سومی هم به هنگام نوازندگی بر شهود شنوندگان اثر می‌گذارد که آن هم عنصر تمپو است. تمپو در ادوار مختلف از زوایای متفاوتی قابل تفسیر است. در موسیقی موتزارت تمپوی صحیح توسط ترکیب ریتم و ملودی القاء می‌گردد البته این در شرایطی است که نوازنده ضربان حرکتی تم (pulse یا tactus) را درک کرده باشد. اگر چنین برداشت صحیحی از تم صورت بگیرد، آنچه در موسیقی موتزارت باید در ارتباط با تمپو بر آن تأکید شود تغییر نیافتن تمپو و مهمتر از آن ایجاد هماهنگی با دینامیک، آرتیکولاسیون، لامسه ، و تزئینات دیسونانسی در قالب ساختار جمله است. این هماهنگی عناصر موسیقی باید همچون یک حرکت پویا و خود جوش صدا دهد و بدون سکته جریان یابد. حضور نهفته یک تمپوی ثابت زیربنایی عناصر متضاد می‌شود و سازگاری و پویایی در دگرگونی‌ها را تضمین می‌کند. با توجه به نقش تضاد در موسیقی دوران کلاسیک، کنترل تمپو در اجرای موسیقی این دوران امر ساده‌ای نیست. علاوه بر آن تفهیم بسط‌های هارمونیک و ایجاد هیجان لازم برای نشان دادن حل تونال تماماً به قدرت نوازنده در رشد دادن به صدا و تحرک ضرب‌های درست بستگی دارد.

22 Urtext.

۲۳ محدوده دینامیک در نظم موسیقایی دوران کلاسیک از "درجه ی بلندی" (degree of loudness) ترسیم می‌شده و صداهای دیگر بر مبنای کاهش از آن تنظیم می‌شده. اکثر رسالات این دوران که مباحث مربوط به نوازندگی را مطرح می‌کنند، از نسبی بودن دینامیک در معنی بخشیدن به آهنگ صحبت می‌کنند.

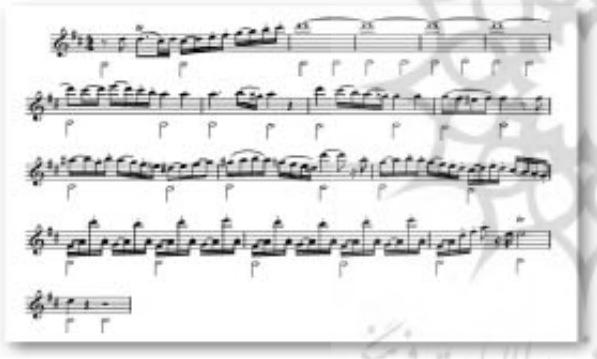
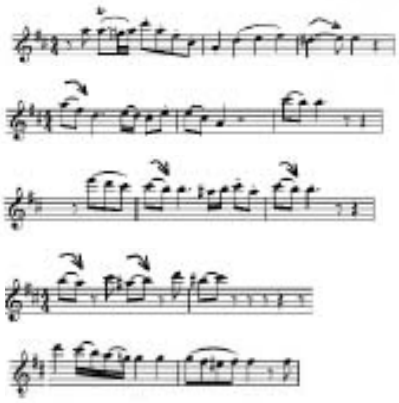
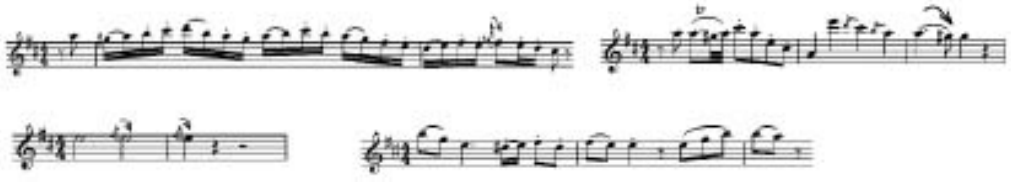
۲۴ ایجاد تحرک و جنبش در موسیقی که دشوارترین و اما مهم‌ترین لایه از لایه‌های تفسیر موسیقی است نیازمند مهارت نوازنده در بکارگیری مهارت‌های صوت از قبیل رنگ آمیزی صدا ، توسعه دینامیکی ، تغییر تمبر، استفاده از انواع ویبراتو ، ایجاد تنش و یا ثبات ، بکارگیری تحرک صحیح در صوت ، ایجاد ضرباهنگ مطابق با تم در صوت و اساساً مهارت مدیریت جریان صدا است.

25 accentuation

۲۶ اولین محققی که رسماً تفرق تأکیدهای متریک و تأکیدهای موسیقایی را مطرح می‌کند Hugo Riemann است که نظریه‌های او در ارتباط با اصول بیان موسیقیایی در سال‌های واپسین قرن نوزدهم بخش لاینفک از مطالعات موسیقی شناسی و نوازندگی بود و در آن پیشنهاد می کند که تقسیم بندی‌های متریک اساساً قراردادی برای نگارش و کمک بصری بکار روند و نظام نوازندگی بهتر است در عوض نواختن احساسی بر اساس متر سیستمی را که او قانون crescendo–diminuendo در ساختار جمله می نامد، بکار گیرد.

۲۷ Turk در رساله ی خود از لغت Einschnitt استفاده کرده است که به معنای تکه کردن یا بریدن قسمت‌های مختلف جمله است.

28 Allegro Aperto .

۲۹ نمونه تأکید ساختاری در موومان اول کنسرتو ر ماژور (از میزان ۵-۲ این نمونه ارکستر به ارائه تم اصلی مشغول است و ضربان ساختار در ۲ ادامه میابد):

۳۰ چند نمونه از تأکیدهای احساسی:

۳۱ تأکیدهای احساسی با آپوجیاتور :

32 Rhetorical Accents and Pathetic Accents (Rosenblum, p.92).

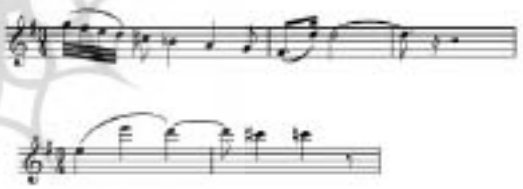
۳۳ Melodic Inflection نوسانات صوت در بستر ساختار جمله است که در پیامد دینامیک وتأکیدگزاری صحیح دست یافتنی است. درصورتیکه نوازنده توجه صحیح به تصریف پیچ و خم‌های موسیقی باتأکیدها و فرازو نشیب‌های صوتی بکند جنبش و پویایی در قطعه را به اجرا در آورده.

۳٤ برای اطلاعات بیشتر رجوع شود به تنوع تأکیدهای استاکاتو (Ferguson, 1975, p.62) dot, stroke, wedge

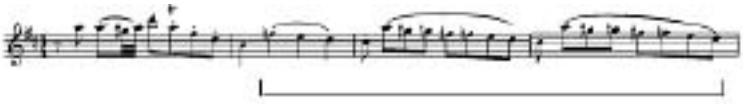
35 Cantabile.

۳٦ دشوار بودن نواختن موتزارت در زمان خود او زبانزد بود. این امر را از مطالعه ی بسیاری از مقالات آن دوره همچون قدیمی ترین و اولین راهنمای اجرای کنسرتوهای پیانوی موتزارت (Muller, 1796) که راه‌حل‌هایی در مورد فائق شدن به دشواری‌های اجرای کنسرتوهای پیانو نه تنها در ارتباط با تغییر ساز ازهارپسیکورد به پیانو و ابهام‌هایی که در تولید صدا بوده است بلکه تفاوت‌های بارز در قوانین انگشت گزاری که روی کلاویه‌ها مرسوم شده بود همگی شواهد لازم بر این مسئله است (Lang, 1963).

۳۷ تنش و رهایی (tension and release) از دیرباز در بیان موسیقی کلاسیک از اهمیت زیبایی شناسانه برخوردار بوده و کاربرد اتحاد بین نت اول و دوم در بسیاری از ترکیبات اصوات در دوران کلاسیک باعث بروز احساس تنش و رهایی می شده است.

۳۸ بطور نمونه:

39 Touch.

٤۰ "non–legato" مهارت سَبُک نواختن است که معمولاً باعث می‌شود ارزش نت‌ها کوتاه‌تر شوند اما به علت سَبُک بودن ضربه‌ها طنین صدا در ارزش زمانی صحیح باقی می ماند و در نواختن موسیقی موتزارت این عنصر از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

٤۱ بصورت نمونه در اینجا پس از ارائه مجدد موتیف اصلی که ستاکاتو و تیز نواخته می شود یک پاساژ انتقالی که تمبر و نوانس کاملاً نرم و سیال می‌شود:

42 Overtones.

٤۳ در هردو رسالهٔ Quantz و Leopold Mozart نکات زیادی مربوط به تولید صدا، کشش صوت و همچنین ترکیب زبان یا آرشه با صوت را بحث کرده اند.

فهرست منابع

Bach, Carl Philip Emanuel (1949), *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments,* Translated by William J. Mitchell, W.W. Norton .

Brown, Clive(1999), *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900,* Oxford University Press.

Ferguson, Howard(1975), *Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th Century,* Oxford University Press.

Grayson, David(1998), *Mozart Piano Concertos Nos.20 and 21*, Cambridge University Press.

Irving, John (1998), Mozart: The Haydn Quartets, Cambridge University Press.

Koner, Karen (2008), *Wolfgang Amadeus Mozart's Completed Wind Concertos: Baroque and Classical Designs in the Rondos of the Final Movements,* ProQuest.

Lang, Paul Henry (1963), The Creative World of Mozart, W.W. Norton.

Lawson, Colin and Robin Stowell (2004), *The Historical Performance of Music: An Introduction,* Cambridge University Press.

Lawson, Colin (1996), *Mozart Clarinet Concerto,* Cambridge University Press.

Lenneberg, Hans (1958), Johann Matheson on Affect and Rhetoric in Music, Journal of Music Theory Vol.2 No.1, p.47-84.

Leppard, Raymond (1988), *Authenticity in Music*, Amadeus Press.

Mozart, Leopold(2010), *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing,* Translated by Edith Knocker, Oxford University Press.

Nastassi, Miriam (2010), *Rhetoric in Music as interpreted by CPE Bach in his Sonata for solo flute in a minor,* translated by Nedra Eileen Bickham, Hochschule fur Musik Freiburg, Allemanische Wikipedia .

Neumann, Frederick (1989), *Ornamentation and Improvisation in Mozart;* Princeton University Press.

Quantz, Johann Joachim (1985), *On Playing the Flute,* Translated by Edward R. Reilly, Schirmer Books.

Rosenblum, Sandra P. (1991), *Performance Practices in Classic Piano Music;* Indiana University Press, Midland Book Edition.

Schenker, Heinrich (2000), *The Art of Performance,* Translated by Irene Schreier Scott, Oxford University Press.

Worthen, Douglas (2010), *Ornamentation in Mozart's Flute Concerto in D Major K.314,* Faculty Charts,http://oprnsiuc.lib.siu.edu.