صفحات ۵ - ۱۴
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۲، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۶

# بررسی نقش و آثار گرونوالد در اپرا و سمفونی *ماتیاس نقاش* اثر هیندمیت

**امیرحسین جزء رمضانی[۱]، محسن نورانی[۲*]**

[۱] کارشناس ارشد آهنگسازی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۲] کارشناس ارشد آهنگسازی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۱۰/۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۴/۳/۳۰)

## چکیده

مقاله حاضر جستاری پیرامون اپرای ماتیاس نقاش و بررسی تحلیلی و آنالیتیکال سمفونی با همین نام اثر پل هیندمیت با محور قرار دادن زندگی اجتماعی و هنری ماتیاس گرونوالد به عنوان نقاش و هنرمند دوره رنسانس و همچنین تاثیر تحولات پیرامون او بر پیکره‌ی آثارش است. این مقاله نشان خواهد داد که تفکر اکسپرسیونیست در حوزه‌ی هنر نقاشی تنها مختص به اوایل قرن بیستم نبوده و در قرون گذشته نیز ردپای آن را می‌توان در نقاشی‌های هنرمندی نظیر گرونوالد یافت و آهنگسازان طرفدار این نهضت همچون هیندمیت با روحیه نوکلاسیک خود سعی در خلق آثاری از این دست برای دستیابی به ارتباط هنرهای نقاشی و موسیقی با ترکیب دو سبک اکسپرسیونیست و نوکلاسیک نموده‌اند. آهنگساز، در این مجموعه- شامل اپرا و سمفونی- ابتدا بر اساس داستان زندگی گرونوالد، طرح اپرایی را به نام *ماتیاس نقاش* در سال ۱۹۳۳ پی‌ریزی می‌کند. همزمان با شروع کار بر روی اپرا، با پیشنهاد ساخت اثری ارکسترال، سوئیتی را در سه موومان با همان نام (بعدها به آن لقب سمفونی می‌دهند) با الهام از سه تابلوی گرونوالد در سال ۱۹۳۴ خلق نموده و یکسال بعد نیز اپرای مورد نظر از جانب وی ساخته می‌شود. روش تحقیق در این مقاله به‌صورت مقایسه‌ای-تطبیقی میان هنرهای نقاشی و موسیقی بر اساس منابع کتابخانه‌ای موجود انجام شده است.

## واژه‌های کلیدی

ماتیاس گرونوالد، پل هیندمیت، اپرا و سمفونی *ماتیاس نقاش*، اکسپرسیونیست، نوکلاسیک.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۴۰۲۹۷۰۴ ، نمابر: ۸۸۴۰۶۰۳۶-۰۲۱، E-mail: Nourani.cello@gmail.com.

## مقدمه

قرن بیستم را قرن پرشتاب در تمامی وجوه زندگی انسان‌ها می‌نامند. اکتشافات گوناگون در حوزه‌های مختلف همچون مهندسی، علوم انسانی، پزشکی و هنر، راه را برای پژوهش‌های وسیع‌تر و علمی‌تر هموار نمود و استفاده از تجربیات و دستاوردهای گذشتگان، چراغ راه این دوره قرار گرفت؛ به نحوی که انسان‌های این دوره در حوزه علوم انسانی و هنر شاهد وقایع شگفت‌انگیزی بودند. نظریه‌های پزشکی و روانشناسی زیگموند فروید[۱] و پژوهش‌های شاگردان او همچون گوستاو یونگ[۲] و ژاک لاکان[۳] از سویی و فعالیت‌های افرادی نظیر رومن یاکوبسن[۴] و میخائیل باختین[۵] در حوزه‌ی ادبیات و یا تفکرات فردریک نیچه[۶] در ارتباط با فلسفه و هنر از سویی دیگر موجب شکل‌گیری تحولات، جریان‌های جدید و ایجاد مکاتب مختلف گردیدند. به گونه‌ای که شاید بتوان عنوان کرد به صورت تقریبی هر چند سال نظریه‌ها و مکاتبی همچون امپرسیونیسم، اکسپرسیونیسم، نوکلاسیسیم، ناتورالیسم، دادئیسم و ... پدیدار شدند که هنرمندان و متفکران آنها به طرق مختلف سعی در ارائه‌ی ایده‌ها و نظرات خود در منظری دیالکتیکی کردند. شاید در نگاهی کلی تشکیل اکثر این مکاتب در بستر شرایط دوران خود و با نگاهی به آینده شکل گرفت. اما، در این میان، برخی مکاتب همچون نوکلاسیک با نگاه به گذشته سعی در احیای هنر دوران ماقبل خود در بستر زمان حال را داشت. البته تفکر اصلی این مکتب را باید قبل از انقلاب فرانسه در قرن نوزده و در آثار هنرمندان و فیلسوفانی همچون یوهان وینکلمان[۷] یا ژاک لویی داوید[۸] جستجو کرد؛ که این رویکرد در جهانی گسترده‌تر، در قرن بیستم، در اغلب هنرها نظیر نقاشی، معماری، موسیقی و دیگر هنرها به نمایان گشت.

در این دوران، آثار گذشتگان با بخت و اقبال فراوانی از سوی هنرمندان مواجه شد به صورتی که صرفاً در موسیقی این درخواست نتایج ویژه‌ای را برای موسیقی‌دانان در تاریخ موسیقی به ارمغان آورد. «در سده‌ی بیستم، موسیقی اعصار دور توسط پژوهشگران از بوته‌ی فراموشی درآمده، منتشر، اجرا و ضبط شده است. کشف دوباره‌ی استادان قدیمی مانند پروتن[۹] و ماشو[۱۰] از قرون وسطا، ژوسکن دپره[۱۱] و جزوالدو[۱۲] از رنسانس و پورسل[۱۳] و ویوالدی[۱۴] از دوره‌ی باروک ثمره‌ی این تلاش‌ها بوده است. برخی از آهنگسازان مهم سده‌ی بیستم، مانند آنتون وبرن[۱۵]، مورخ موسیقی یا مانند پاول هیندمیت[۱۶] متخصص اجرای موسیقی قدیم بوده‌اند» (کیمی‌ین، ۱۳۸۷، ۵۹۹). در هنر نقاشی نیز این رجعت و بازآفرینی‌ها قابل تأمل است. پیکاسو[۱۷] از نقاشان بزرگ و صاحب‌سبک در خصوص اسلوب نوکلاسیک می‌گوید: «هنرمند می‌باید هر آنچه را که لازم است از هرجا که باشد برایمان دست‌چین کند. برای نمونه، اگر مجموعه‌ای از نقاشی‌های قدیمی را به ما نشان دهند، در برداشتن هر چه بخواهم تردید نمی‌کنم» (همان، ۶۴۱). اکنون که این تفکر، استفاده از مصالح دوره‌های قبل، در ذهن هنرمندان برای خلق آثار جدید و بدیع شکل گرفته هر یک از آنها به فراخور احوالاتش به خلق اثر می‌پردازد. «اینک نئوکلاسیک آمده بود تا به عنوان آگاهی بی‌تعصب و آزاد اعلام دارد که استمرار سنت به اتمام رسیده و مواد قدیمی موسیقی می‌تواند بدون در نظر گرفتن معناهای ریشه‌دار آنها مورد استفاده چند باره قرار بگیرد و عملکردی نوین بیابد» (گریفیث، ۱۳۸۶، ۱۰۶).

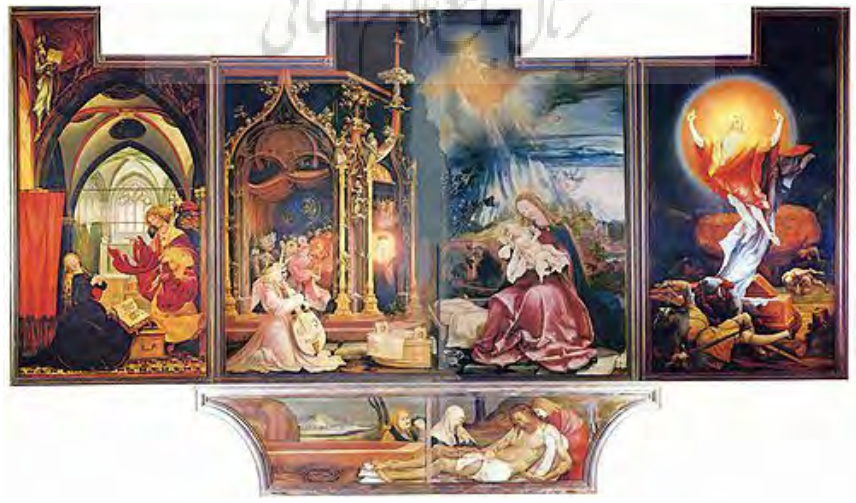
## ملاحظات نظری

در این قسمت برای درک ارتباط هنر نقاشی گرونوالد و موسیقی هیندمیت باید وجوه زندگی‌شان و مسائلی که موجب شکل‌گیری این ارتباط شده‌اند را بررسی کرد.

«ماتیاس گرونوالد (۱۵۲۸-۱۴۷۰) یکی از بزرگ‌ترین هنرمندان فردگرای دوره رنسانس و از نقاشان با نبوغ و اصیل آلمان سده‌ی شانزدهم بود» (مشتاق، ۱۳۹۰، ۱۳۸). «او نیز مانند لئوناردو [داوینچی[۱۸]] یک معمار، مهندس، تا حدودی یک درباری و یک کارآفرین بود. گذشته از این، او برای حامیان گوناگون کار می‌کرد و هیچ‌گاه مدتی طولانی در یک جا ماندگار نمی‌شد» (جنسن، ۱۳۹۰، ۶۰۰). اما اتفاقات دوره‌ی «رنسانس تاثیری رهایی‌بخش بر او داشت ولی تغییری در بنیان خیال‌پردازی او پدید نیاورد» (همان). «او هنر را جستجوی قوانین مکتوم زیبایی نمی‌دانست؛ هنر از نظر او فقط یک هدف می‌توانست داشته باشد، که در قرون وسطی هدف تمامی هنرهای مذهبی بود: به تصویر درآوردن یک موعظه و بیان حقایق دینی بر تعالیم کلیسا» (گامبریچ، ۱۳۸۵، ۳۴۲). در مورد گرونوالد حتی می‌توان عنوان کرد که او «هم از طلوع رنسانس آگاهی داشت و هم می‌دانست که هنرش ریشه در سنن قرون وسطایی دارد. او همچون باخ[۱۹] (و هیندمیت)، هم آینده‌نگر و هم به گذشته نظر داشت و با بشر معاصر خود همدردی می‌کرد» (فریمن، ۱۳۸۹، ۴۱۱). دوران زندگی او مصادف بود با نهضت روستایی- دهقانی- در آلمان که در خلال آن «گرونوالد در یک دوراهی انتخاب قرار داشت. او می‌توانست هنر خود را نادیده گرفته و به این جنبش‌ها بپیوندد یا باید با نادیده گرفتن مسائل سیاسی به هنر خود می‌پرداخت؛ که گرونوالد مسیر دوم را انتخاب کرد و با بیهوده قلمداد شمردن سیاست، به ادامه‌ی کارهای هنری خود مشغول شد» (Rösner, 1971, 581). که این موضوع در اپرای هیندمیت و از دریچه‌ی زندگی گرونوالد به خوبی نمایان است. به گفته‌ی آهنگساز، «تجارب و شرایط سخت زندگی، روحیه‌ی گرونوالد را تخریب کرده بود. به سختی می‌توان گفت که تجارب زندگی

هیندمیت و گرونوالد شبیه به هم هستند ولی شرایط زندگی و هرج و مرج موجود در جامعه در دوران زندگی این دو هنرمند بسیار شبیه به هم بود. هیندمیت در پرده‌های مختلف اپرا به نمایش تضادهای موجود همچون شکوه، عظمت و یاس و ناامیدی می‌پردازد که این مسائل در زندگی وی ملموس بود و به سختی توانست بر آنها فائق آید» (Ibid). به همین دلیل «*ماتیاس نقاش* یکی از معدود آثار هنری است که از هر سطح می‌توان از آن برداشتی داشت. گویا در آن بهای چندانی به وجه سرگرم‌کنندگی اثر داده نشده، اما این اپرا به طور چشمگیری عقل و احساس را به بازی می‌گیرد و این خصلت اپراهای انگشت شماری است» (فریمن، ۱۳۸۹، ۴۱۲)، که هیندمیت در قرن بیستم موفق به خلق آن گردید. اما هیندمیت که «در سال ۱۸۹۵ در حوالی شهر فرانکفورت در کشور آلمان زادگاه ماتیاس گرونوالد متولد شد؛ پس از سپری نمودن دوران تحصیل در سال ۱۹۲۱ دو اپرای یك پرده‌ای او به نام‌های *(جنایت، امید زنان)* و *(نمایش عروسکی برمه)* در اشتوتگارت اجرا شد» (Matthews, 2011, 472). «اولین اپرای تک پرده‌ای هیندمیت، یعنی اپرای اکسپرسیونیستی *جنایت، امید زنان* بر مبنای متنی از کوکوشکای نقاش» (آبراهام، ۱۳۸۰، ۱۲۱۱)، نشان از گرایش روحی او به سبک اکسپرسیونیست دارد. شاید در نگاه نخست، هیندمیت و پیروان سبک نوکلاسیک به نگاه سنت‌مدارانه در آثار خود متهم بوده‌اند و «گرچه آهنگسازان نوکلاسیک بسیاری از سبک‌های قدیمی را به کار می‌گرفتند، اما آثارشان کیفیتی سراسر مدرن داشت» (کیمی‌ین، ۱۳۸۷، ۶۴۰). این موضوع در مورد هیندمیت به خوبی نمایان است به نحوی که «در سال ۱۹۲۶ اپرای *کاردیلاک* به رشته تحریر در آمد که از کنترپوآن ریاضی‌وار قوی و محکمی برخوردار بود» (گریفیث، ۱۳۸۶، ۱۰۲). در دیدگاهی کلی، «موسیقی نوکلاسیک فقط احیاکننده‌ی فرم‌ها و سبک‌های قدیمی نیست؛ این موسیقی تکنیک‌های قدیم را برای سازمان بخشیدن به هارمونی‌ها و ریتم‌های سده بیستم به کار می‌گیرد» (کیمی‌ین، ۱۳۸۷، ۶۴۰). همانگونه که آثار گرونوالد نیز مبین این موارد است و او هم «با دستاوردهای نوین هنر روزگار خود به خوبی آشنا بوده، ولی فقط هنگامی از آنها استفاده می‌کرده که می‌توانستند به او در بیان آنچه خواهان ابرازش بوده است، یاری رسانند» (گامبریچ، ۱۳۸۵، ۳۴۳). همچون نقاشی‌های به جا مانده او در محراب (مذبح محجر) آیزنهایم[۲۰] که «گرونوالد مهم‌ترین شهرتش مربوط به آثارش در این محراب می‌باشد و تمامی آنها نمایانگر تصورات و علایق باحرارت او است» (Lee, 2002, 186)، که دستمایه‌ی کار هیندمیت برای خلق سمفونی قرار گرفت (تصویر۱).

گرونوالد در این تابلوی سه‌لتی[۲۱] (سه پرده‌ای) رنگ روغن که روی تخته در ابعاد بزرگ نقاشی شده است(تصویر۱)، بشارت تولد مسیح به مریم، کنسرت فرشته‌ها که تولد مسیح را نوید می‌دهند، میلاد مسیح در دامان مریم و رستاخیزمسیح را نمایش می‌دهد و در قسمت پایین تابلو نیز مراسم تدفین او را ترسیم کرده است. «هر چیزی در این نقاشی چنان می‌تابد و می‌چرخد که گویی حیاتی مستقل از آن خود دارد» (جنسن، ۱۳۹۰، ۵۹۹) و «توصیف کلامی این اثر تا حد زیادی به رنگ‌هایش وابسته است. چنین به نظر می‌رسد که مسیح در همین لحظه از مدفن خویش سر به آسمان کشیده و دنباله‌ای نورانی را با خود به همراه برده است» (گامبریچ، ۱۳۸۵، ۳۴۴). یا «گرونوالد از طریق نورپردازی در فرشته‌های نورانی نقاشی مریم عذرا و مسیح کودک، تجسم خدای پدر و میزبان آسمانی بر بالای سر مریم عذرا، و تابش رنگین‌کمانی مسیح به آسمان برخاسته و تماشایی، به معجزه‌هایی بی‌نظیر دست یافت» (جنسن، ۱۳۹۰، ۶۰۰). با نگاه به تصویر رستاخیز مسیح می‌توان استفاده از رنگ‌های زرد و قرمز در کنار یکدیگر را به وفور نسبت به دیگر تصاویر در این تابلو دید. موضوعی که در سبک اکسپرسیونیست اوایل قرن بیستم به فراوانی در نقاشی‌های این دوره با آن برخورد می‌شود و یا نمونه دیگری هم که مورد توجه آهنگساز قرار گرفته، تابلوی دیگری از گرونوالد است که آن نیز در محراب آیزنهایم موجود است و می‌توان آن را در تصویر۲ مشاهده کرد. «عدد پنج سمبل حضرت مسیح است که به پنج راز او ۱-بشارت مسیح، ۲-حاملگی، ۳-تولد،



**تصویر۱- تابلو سه پرده‌ای (با چهار تصویر) با قابلیت جمع‌شدن از دو بال کناری، از ماتیاس گرونوالد نقاش آلمانی دورهٔ رنسانس.**
**ماخذ: (http://www.museumsyndicate.com/item.php?item=12611)**

۴-مرگ و ۵-تولد دوباره اشاره می‌شود» (Bruhn, 1998, 298). این پنج راز در این تابلو نیز توسط گرونوالد نشان داه شده است، همچنانکه آهنگساز نیز از پنج خواننده در اپرا استفاده کرده است.

همانگونه که در تصویر۲ دیده می‌شود، به غیر از دولَت کناری تابلو که جزو آثار گرونوالد می‌باشد، در مرکز این تابلو، تندیس‌هایی از سنت‌آگوستین[۲۲] و پیروانش و در پایین تابلو، دوازده یار مسیح و خود مسیح در مرکز آنان دیده می‌شود که ساخته‌ی مجسمه‌ساز شهر آیزنهایم، نیکولاس هاگِن‌آور[۲۳] است.

اما نقاشی‌های این تابلو نمایشی وحشت‌آور از قدیس سنت‌آنتونی[۲۴] است که در حال مبارزه با وسوسه‌های شیطانی می‌باشد. این تابلو نمایانگر «علاقه‌ی گرونوالد به نقاشی منظره‌های غیرزمینی و نمایشی میان دو دنیای آسمانی و زمینی و یا دوزخی است» (مشتاق، ۱۳۹۰، ۱۳۸) که می‌توان به صورت کامل استفاده از رنگ‌ها و شخصیت‌پردازی‌های نقاشی را نمود فضای اکسپرسیونیستی کارش قلمداد کرد. «گرونوالد شخصیت مضطربی داشت و خط در آثارش دارای شخصیتی باز و مشوش می‌باشد. خط در آثار گرونوالد بیانگر نیروی درونی انسان‌هاست» (همان). جدای از دیگر ویژگی‌های نقاشی دوره رنسانس همچون تاکید بر انسان در تصاویر، وجه مادی بخشیدن به نقاشی‌ها، نمایش از طبیعت و مواردی دیگر، استفاده از رنگ‌های تیره، نمایش موجودات فرازمینی و شخصیت درونی انسان‌ها همچنین استفاده از عناصر و شخصیت‌پردازی انسان‌های قرون گذشته گرونوالد را یک اکسپرسیونیست وابسته به سنت نوکلاسیک در زمان خود معرفی می‌کند. «گرونوالد با استفاده از رنگ‌های خالص و تنظیم آنها در تابلو، به یک سمبولیزم جهانی دست یافت» (همان). موضوعی که برای نقاشان اکسپرسیونیست قرن بیستم همچون ماکس بکمان[۲۵] نیز جالب توجه بوده و مورد استفاده قرار گرفته به گونه‌ای که «پرده سه لتی عزیمت، بازتابی از ستایشی بود که او از گرونوالد به عمل می‌آورد. در دولَت جانبی با جهانی کابوس‌وار سرشار از پیکره‌های عروسک مانند و دلهره‌آور همچون دوزخ در نقاشی‌های هیرونیموس بوس[۲۶] و گرونوالد روبرو می‌شویم» (جنسن، ۱۳۹۰، ۹۷۸).

## تحلیل و کارکرد عناصر موسیقی هیندمیت در نقاشی‌های گرونوالد

### ۱- بررسی تاریخی

«در هر سه اپرای بزرگ هیندمیت-ماتیاس نقاش، کاردیلاک و هماهنگی جهان- زندگی هنرمندان دست مایه قرار گرفته است» (فریمن، ۱۳۸۹، ۴۱۱). وجه تمایز اپرای ماتیاس نقاش را از دیگر اپراهای هیندمیت باید به شرایط دوران زندگی آهنگساز و استفاده از موضوع زندگی نقاش ارتباط داد که نمایشی از هم‌ذات پنداری او در حیطه‌ی هنر به شمار می‌رود.

دربارهٔ اپرای *ماتیاس نقاش* «در اوایل سال ۱۹۳۳ و شاید زودتر هیندمیت توجه‌اش بر روی خلق یک اپرا برای تکرار موفقیت اپرای قبلی خود به نام کاردیلاک بود» (Lee, 2002, 186) و «موفقیت هیندمیت در کاردیلاک انطباقی بود از زیبایی‌شناسی باروک با نمایشی از موضوعات اکسپرسیونیسم» (RÖsner, 1971, 249). همان موضوعی که موجب پیشرفت و شهرت آهنگساز گردید.

«او سرانجام رخدادهای زندگی ماتیاس گرونوالد را با نوشتن لیبرتویی از خودش [برای ساخت اپرا] آغاز کرد» (Lee, 2002, 186) و در هفت پرده، زندگی گرونوالد را با جزئیات نمایش داد. هیندمیت علاوه بر زندگی گرونوالد، اشاره‌ای به تابلوهای نقاشی این هنرمند در پرده‌های اپرای خود نیز دارد. در شروع اپرا و پرده‌ی اول «هیندمیت جزییاتی از زندگی گرونوالد را به نمایش می‌گذارد» (RÖsner, 1971, 249). که پرده‌ی اول «در دودیز است و این تنالیته با دومینانتش [سل‌دیز] تقویت می‌شود» (Ibid, 581) و «شش پرده‌ی باقی در یک تنالیته واحد نزدیک می‌باشد و تمامی حرکت اپرا حرکت کروماتیکی از دودیز و پرده وسط یک سکانس آیینه‌ای نسبت به شروع است» (Ibid).

البته در میان این دو اثر (اپرا و سمفونی)، اثری که مقبولیت بیشتری در میان دوست‌داران موسیقی و شنوندگان یافت، مجموعه‌ی سمفونی در سه موومان بود که توسط آهنگساز در حین

**تصویر۲- تابلو سه پرده‌ای با قابلیت جمع‌شدن از دو بال کناری به همراه تعددای مجسمه در بال وسط، از ماتیاس گرونوالد نقاش آلمانی دورهٔ رنسانس.**
**ماخذ: (http://www.museumsyndicate.com/item.php?item=12612)**

کار بر روی اپرا خلق گردید. «در حالی‌که هیندمیت بر روی لیبرتوی اپرا کار می‌کرد، فورت ونگلر، سفارش یک کار ارکسترال متفاوت را به وی داد که او تصمیم گرفت بخش‌هایی از این موسیقی را در قالب یک سوئیت ارکسترال ارائه دهد. مدتی پس از شروع این کار، هیندمیت تصمیم می‌گیرد که این اثر را به نحوی با نقاشی‌های گرونوالد مرتبط سازد» (Lee, 2002, 187). «پس از تکمیل سه موومان که بعدها نام سمفونی بر آن نهاده شد، هیندمیت مجدداً تمرکز خود را بر روی اپرا نهاد» (Ibid). از سویی نیز این دوران یکی از حساس‌ترین دوره‌های قرن بیستم و دوران زندگی آهنگساز است. «حاکمیت هیتلر در آلمان در [سال] ۱۹۳۳، تاثیری شدید بر زندگی و پیشه‌ی موسیقیدانان داشت. موسیقیدانان آوانگارد (پیشرو)، سوسیالیست و یهودی به یک‌باره از کار برکنار شدند و اجرای آثارشان ممنوع شد. دیکتاتوری، تعقیب، آزار و بروز جنگ جهانی دوم به بزرگ‌ترین مهاجرت هنرمندان و روشنفکران در تاریخ انجامید» (کیمی‌ین، ۱۳۸۷، ۶۱۲). «اگرچه هیندمیت یهودی نبود اما به دلیل همسر یهودیش و ارتباط با آهنگسازان یهودی مورد حمله حزب نازی قرار گرفت» (Matthews, 2011, 472). «با اوج‌گیری فعالیت‌های حزب نازی، مُهر حق‌ناشناسی به او زده شد» (دوکانده، ۱۳۸۱، ۳۶۹). «نازی‌ها موسیقی آتنال را قبول نمی‌کردند. با اینکه ویلهلم فورت‌ونگلر[۲۷] اولین اجرای سمفونی *ماتیاس نقاش* را در مارچ ۱۹۳۴ حمایت می‌کرد، اما هیندمیت خود را در لیست ممنوع‌الکارها می‌یابد» (Ibid). «یک‌سال بعد اپرای *ماتیاس نقاش* در سال ۱۹۳۵ به پایان رسید و در سال ۱۹۳۸ برای اولین بار در زوریخ اجرا گردید» (Lee, 2002, 186).

## ۲- بررسی کارکردی

این سمفونی دارای سه موومان می‌باشد:
موومان اول: Engelkonzert (Angelic Concert)
موومان دوم: Grablegung (Entombment)
موومان سوم: Versuchung des heiligen Antonius
(The Temptation of Saint Anthony)

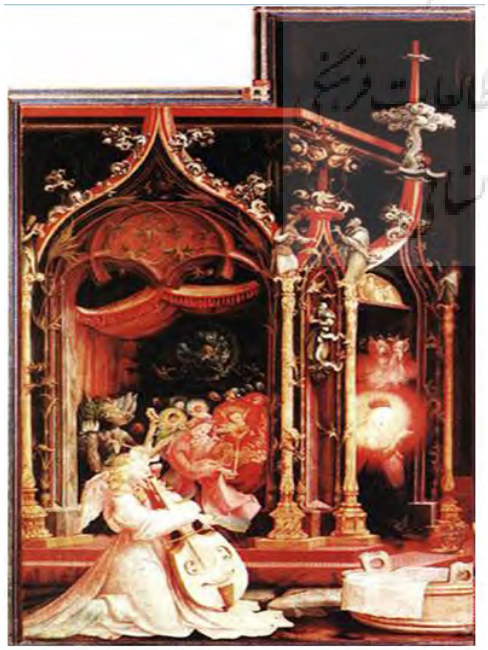
### موومان اول: کنسرت فرشتگان

اولین موومان سمفونی ماتیاس نقاش را هیندمیت به نام «کنسرت فرشتگان» و با الهام از یکی از تابلوهای گرونوالد نام‌گذاری کرده است (تصویر۳). این نقاشی که یکی از تابلوهای مجموعه سه‌لتی محراب آیزنهایم است، فرشته‌ای را نشان می‌دهد که مشغول نواختن ساز ویولا دا گامبا[۲۸] بوده و هم زمان دو فرشته‌ی نوازنده دیگر نیز پشت سر او حضور دارند. استفاده از رنگ‌های روشن در خصوص فرشتگان در پیش‌زمینه، مقابل رنگ‌های تیره‌تر در پس‌زمینه، همگی گواه از یک پیامد خوب و پیک شادی‌بخش دارند که نمایشی از اجرای موسیقی و شادی به منظور به دنیاآمدن حضرت مسیح است. ارتباط میان موسیقی و نقاشی بخوبی توسط آهنگساز به وسیله استفاده از یک ملودی کرال قدیمی نشان داده شده است. استفاده از یک مقدمه‌ی آوازی بر مبنای کانتوس فیرموس[۲۹]، شروع موسیقی در زهی‌ها در منطقه‌ی بالا و استفاده از تم دوم به صورت ملودی چابک و سرزنده توسط ساز فلوت، همگی نمایانگر وقایع این تابلوی نقاشی است.

«عناصر برنامه‌ای در این سمفونی و استفاده از زبان هارمونی جدید تایید می‌کند که هیندمیت همچون دیگر آهنگسازان اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰ در جستجو برای یک روش مطبوع‌تر و بشردوستانه‌تر بوده است» (Rösner, 1980, 582). موومان اول بازآفرینی جدیدی از سونات اما به سبک تنال آزاد است. شروع این موومان در بخش مقدمه با نت کشیده‌ی سل به صورت نت پدال توسط هورن‌ها و کلارینت‌ها همراه می‌شود. در مقابل سازهای زهی سه‌مرتبه آکورد سل ماژور را به صورت تقسیم شده به سه بخش در هر ساز اجرا می‌کنند که در ادامه سازهای بادی چوبی ملودی شکسته‌ای را به صورت مؤکد با فاصله‌ای باز ارائه می‌دهند.

بعد از اجرای اولین آکورد در سازهای زهی، کلارینت و فاگوت، تم تاثیرگذار بخش مقدمه را در فضای سل‌مینور معرفی می‌کنند وکمی جلوتر، ابتدا ابواها و سپس فلوت‌ها تم مقدمه را دو بار دیگر و هر بار با یک فاصله پنجم بالاتر اجرا می‌کنند که تکرار آن را در دیگر قسمت‌ها همچون بخش‌های دولپمان و رپریز مشاهده می‌نماییم.

در ادامه‌ی موسیقی در این موومان، سه ترومبون به اجرای ملودی کُرال فرشتگان می‌پردازند. «این ملودی در قرون وسطی در جنگ میان King Ottokar و King Rudolph در ۲۶ آگوست ۱۲۷۸ میلادی خوانده می‌شد» (Bruhn, 1998, 298). این ملودی شامل دو عبارت و بدون آواز است که آهنگساز، ملودی فرشتگان را با کمی تغییر نسبت به ملودی اصلی استفاده کرده است. وی ریتم بعضی از نت‌ها را تغییر داده و علامت برگشت ملودی را هم حذف نموده است. همچنین هیندمیت برای جذاب کردن این کرال و



**تصویر۳- تصویری از بال وسط از تابلو سه پرده‌ای، ماتیاس گرونوالد نقاش آلمانی دورهٔ رنسانس، فرشته‌ای در حال نواختن ساز ویولا دا گامبا.**
**ماخذ: (http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/grunewald/celebrating.jpg)**

افزودن هیجان به آن، دو نت از نت‌های آخر ملودی را به صورت تغییر داده شده بکار برده است (تصویر۴). سازهای زهی الگوی ریتمیک نت‌های سفید و سیاه را در همراهی با این ملودی می‌نوازند.

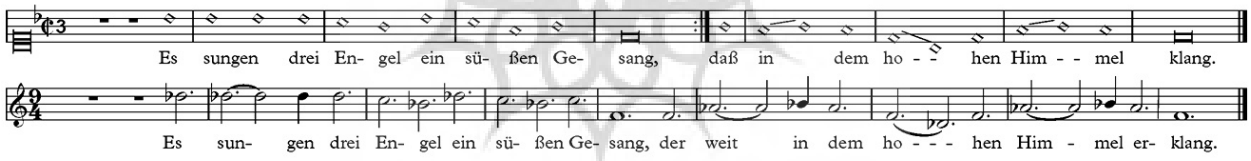
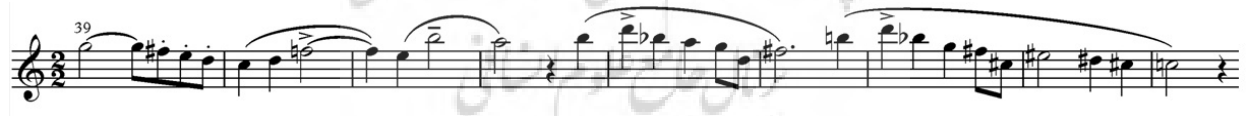
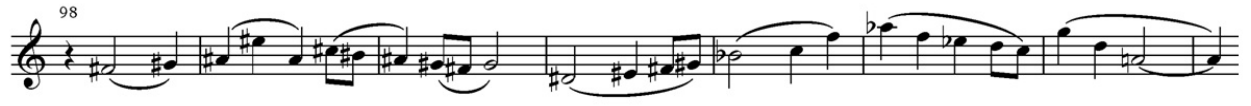
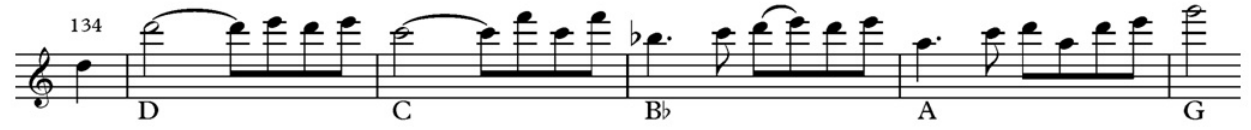
ذکر این نکته هم به جذابیت مطلب خواهد افزود که با توجه به محبوبیت عدد سه نزد مسیحیان، آهنگساز نیز با استفاده از سه تابلو گرونوالد، سمفونی مورد نظر را در سه موومان خلق کرده است. در موومان اول ابتدا با آوردن سه آکورد و تبدیل‌کردن هر یک از سازهای خانواده‌ی زهی به سه بخش در اجرای آنها بر عدد سه تاکید می‌شود. همچنین او این سه آکورد را سه مرتبه در موومان اول نمایش می‌دهد (یك بار در شروع مقدمه، در پایان اکسپوزیسیون و پایان موومان) و تم بخش مقدمه هم سه بار شنیده می‌شود. در ادامه ملودی کرال فرشتگان - برگرفته از سه فرشته درون نقاشی- توسط سه ترومبون، سه بار و در سه تُن مرکزی ربمل، فا و لا تکرار می‌شود و در هر تکرار به فاصله یك سوم بالاتر انتقال یافته که این روند خود یك آکورد افزوده را ایجاد می‌کند. همچنین ملودی برخی از قسمت‌های آوازی اپرا سه بند شعر دارد و تم اصلی و فرعی(اول و دوم) درون اکسپوزیسیون نیز سه مرتبه تکرار می‌گردد.

بخش اکسپوزیسیون از میزان ۳۹ با تغییر تمپو و حضور یك تم مهیج - با اجرای فلوت‌ها- و همچنین تسریع در روند حرکت ملودی آغاز می‌شود که تا زمان حضور تم فرعی گسترش‌هایی بر روی تم اصلی صورت می‌گیرد. از نکات قابل توجه این موومان، قرارگیری نت سل به عنوان تن مرکزی است.

تم فرعی با اجرای متصل و لگاتو در تضاد با تم قبلی «همچون یک نوای لالایی است که سازهای زهی اجرای آن‌را برعهده داشته و اشاره‌ای به تولد حضرت مسیح دارد» (تصویر۶).

در همراهی سازهای زهی با این تم، تضاد قابل توجهی ایجاد می‌شود و در پایان اکسپوزیسیون فلوت تم پایانی را از نت ر نواخته و با فرودی در پنج میزان به نت سل می‌رود (تصویر۷).

اکسپوزیسیون با سه آکورد آرام در سی‌ماژور پایان می‌پذیرد و بخش دولپمان که شامل دو مرحله می‌باشد، با تم اصلی و انتقال به سی‌بمل‌ماژور آغاز می‌شود. در مرحله‌ی اول دولپمان، تم‌اصلی و فرعی به صورتی پلی‌فونیك و استادانه با بهره‌گیری از تکنیك ایمیتاسیون تا زمان ورود ملودی سه فرشته (توسط سه ترومبون) در هم تنیده می‌شوند و با شروع ملودی کرال فرشتگان مرحله دوم دولپمان توسط ترومبون‌ها در ربمل و مِتر ۳/۲ آغاز می‌شود. در میزان‌های بعد، سازهای بادی چوبی تم دوم و نوای لالایی را در متر ۴/۴ اجرا می‌کنند که استفاده هم زمان از متر ۴/۴ در سازهای بادی چوبی و متر ۳/۲ در ترومبون‌ها به ایجاد یک پلی‌ریتم قابل توجه منجر می‌گردد (تصویر ۸).

از این مرحله، روند رسیدن به نقطه اوج موومان آغاز می‌شود. بار دیگر ملودی کرال در تُن مرکزی فا اجرا می‌شود. در قسمت اوج موومان برای سومین مرتبه فقط تن مرکزی لا معرفی می‌شود و تکرار سوم ملودی کرال حذف شده و رفته رفته آرامش به فضای موسیقی باز می‌گردد.

**تصویر۴- ملودی کرال، میزان ۱۶- ۸.**
**ماخذ: (سمفونی *ماتیاس نقاش* هیندمیت، موومان اول)**

**تصویر۵- تم اصلی، میزان ۴۷- ۳۹.**
**ماخذ: (سمفونی*ماتیاس نقاش* هیندمیت، موومان اول)**

**تصویر۶- تم فرعی، میزان ۱۰۵- ۹۸.**
**ماخذ: (سمفونی *ماتیاس نقاش* هیندمیت، موومان اول)**

**تصویر۷- تم پایانی، میزان ۱۳۹-۱۳۴.**
**ماخذ: (سمفونی*ماتیاس نقاش* هیندمیت، موومان اول)**

بخش ریپریز نیز با تم اصلی توسط سازهای بادی چوبی، با کاهش سرعت و در آرامش نسبی آغاز می‌شود و در ادامه، ملودی پایانی که در بخش اکسپوزیسیون نشان داده شده بود، توسط فلوت نواخته شده و یک بار دیگر با یك فرود نزولی از نت سی بمل به نت می بمل می‌رسد.

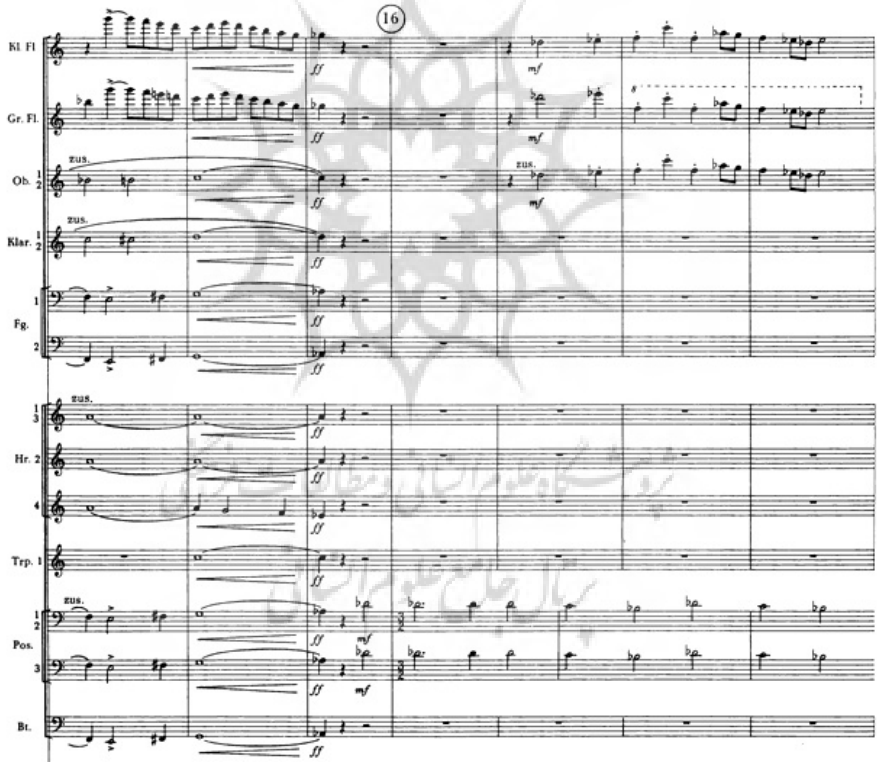
در ادامه تم فرعی در تنالیته سل ماژور نمایان می‌شود و پس از آخرین تکرار تم اصلی در لاماژور، موسیقی به طور موقت بر روی نت ر (درجه‌ی چهارم لا) ایست می‌نماید. سپس سه آکورد ابتدای موسیقی بار دیگر ظاهر گشته و با ورود آکورد سل ماژور، موسیقی در این موومان خاتمه می‌یابد. ذکر این نکته ضروریست که هیندمیت این موومان را به عنوان اورتور در اپرا انتخاب کرده است.

**موومان دوم: تدفین**

موومان دوم، سمفونی به نام «تدفین» کوتاه‌ترین موومان این مجموعه می‌باشد و روایت‌گر مرگ و خاکسپاری مسیح است که در قسمت پایینی نقاشیِ تابلو در تصویر۹ قابل مشاهده است و پیروان او به همراه مریم مقدس بر پیکرش در حال ناله و زاری مشاهده می‌شوند.

این موومان بخش میان پرده (اینترلود) بین صحنه‌های اول و دوم از پرده‌ی هفتم اپرا است که به فرم سونات نوشته شده است. در شروع سازهای زهی با صدای گرفته و ملایم، ملودی آرامی را می‌نوازند. در انطباق این قسمت از سمفونی با اپرا، این ملودی تم شخصیت رجینا در پرده‌ی هفتم اپرا است که در اپرا نقش مهمی را ایفا کرده و موسیقی را به سمت پایان و مراسم تدفین شخصیت رجینا هدایت می‌کند.

در شروع این موومان، ویولن‌های دوم نت دو و ویولن‌های اول نت سل(یك فاصله‌ی پنجم بالاتر) را می‌نوازند. استفاده از پرش‌های چهارم و همچنین هارمونی چهارم -کوارتال- که یکی از ویژگی‌های آهنگسازی هیندمیت می‌باشد، در این موومان به صورتی درخشان خودنمایی می‌کند. این ملودی در اصل ملودی کندتر شده‌ی صحنه ناامیدی رجینا در پرده‌ی هفتم هم می‌باشد. الگوی ریتمیك ساده شده این ملودی، نقش مهمی را در بخش‌های همراهی سازهای زهی ایفا می‌کند.

ملودی اول یا اصلی و الگوی ریتمیك ساده شده آن در تصویر۱۰

**تصویر۸- میزان۲۳۴- ۲۲۸.**
**ماخذ: (سمفونی *ماتیاس نقاش* هیندمیت، موومان اول)**

**تصویر۹- بخش زیرین تابلو سه پرده‌ای، ماتیاس گرونوالد نقاش آلمانی دورهٔ رنسانس، تدفین مسیح.**
**ماخذ: (http://www.museumsyndicate.com/item.php?item=12611)**

قابل مشاهده است.

در ادامه ملودی فرعی(دوم) این موومان توسط ساز ابوا ارائه می‌شود که به نسبت ملودی اصلی(اول) دارای کنتراست می‌باشد. سازهای زهی همزمان با ملودی فرعی الگوی ریتمیك تغییر یافته ملودی اول را به صورت پیتزیکاتو در بخش همراهی می‌نوازند (تصویر ۱۱).

پیتزیکاتوی بخش همراهی‌کنندهٔ سازهای زهی، در تصویر۱۱ را می‌توان نمایانگر اشك‌های مریم مقدس بر پیکر مسیح دانست. دو پرش چهارم بالارونده در شروع ملودی دوم در هر بار تکرار این ملودی آورده می‌شود که مشابه نمونه‌های پرش بالارونده در شروع ملودی در آثار کلاسیك است (پرش‌هایی به فاصله سوم بالارونده در سمفونی اروئیکا بتهوون). اما، هیندمیت در این موومان پرش‌های سوم را با چهارم جایگزین کرده و بدین‌صورت بار احساسی را کمتر و تنش ملودی را بیشتر کرده است. در ارتباط این قسمت با اپرا باید گفته شود که جایگاه این ملودی در بخش میانی اینترلود پرده هفتم اپرا است.

در ادامه ارکستر با قدرت و در بخش رِپریز ملودی اصلی را می‌نوازد. به صورت آهسته موسیقی به سمت نقطه اوج موومان می‌رود و سرانجام در نقطه‌ی اوج، ارکستر با دینامیك بسیار قوی بر روی آکورد فادیز ماژور می‌ایستد. پس از آن بار دیگر موسیقی به یك آرامش نسبی رسیده و ملودی فرعی اجرا می‌شود و سرانجام این موومان با آکورد دو دیز ماژور به پایان می‌رسد. شروع موومان از تن مرکزی سل و پایان بر روی آکورد دو دیز ماژور باز هم تاکیدی بر فاصله چهارم افزوده است. دو موومان اول و دوم سمفونی دقیقاً بخش سازی اپرا هستند، اما موومان سوم در بخش‌هایی از پرده‌ی ششم اپرا با بخش‌های جدیدی ترکیب می‌شود.

**موومان سوم: وسوسه‌ی سنت‌آنتونی**

این موومان بر اساس نقاشی کادر سمت راست از تابلوی سوم مجموعه‌ی محراب آیزنهایم و صحنه‌ی وسوسه سنت‌آنتونی است (تصویر۱۲). در این تصویر، «سنت‌آنتونی در جدال با یازده موجود توسط گرونوالد به تصویر درآمده است که اشاره به یازده گناه او دارد» (Bruhn, 1998, 338). هیندمیت نیز به این یازده گناه در لیبرتو اپرا و هم در یازده بخش در موومان سوم سمفونی اشاره می‌کند. «اگرچه تقریباً نیمی از این موومان در اپرا استفاده نشده، اما این یازده قسمت به طور شفاف برای هیندمیت از اهمیت بالایی برخوردار بوده است» (Ibid, 339). این یازده قسمت از موومان سوم با پرده‌ی ششم اپرا به صورت زیر مرتبط است:

۱- میزان‌های ۱۸-۱(مقدمه‌ی سازی پرده‌ی ششم اپرا که از پایان پرده‌ی هفتم و صحنه مرگ رجینا پیشگویی می‌کند).

۲- میزان‌های ۷۸-۱۹(همسان با اولین بخش کُر در پرده‌ی ششم اپرا که شروع آن برگرفته از تم فرعی اورتور است). در این قسمت سازهای بادی چوبی و برنجی فیگور اُستیناتوی اشك‌های مریم در موومان دوم را می‌نوازند و میزان‌های ۸۶-۷۸ میزان‌های رابط هستند.

۳- میزان‌های ۱۴۲-۸۷ (در اپرا استفاده نگردیده).

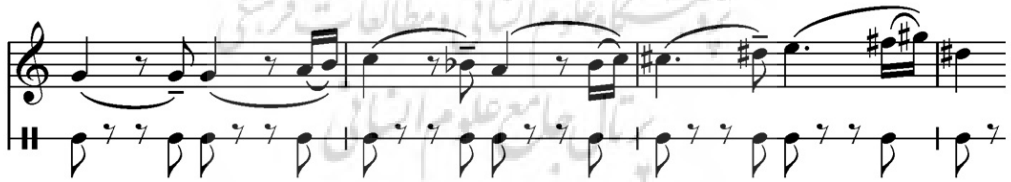
۴- میزان‌های ۱۹۲-۱۴۳ (دقیقاً مساوی با دومین بخش کر)

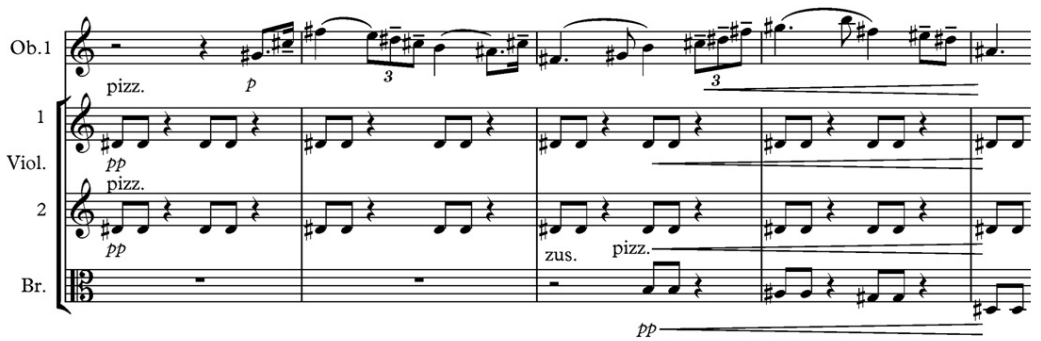
۵- میزان‌های ۲۳۶-۱۹۳ (شش میزان آن نقل قولی از موسیقی دلفریبانه شخصیت اورسولا در اپرا با نت‌های متضاد بر روی فواصل چهارم افزوده. باقی میزان‌ها در اپرا استفاده نگردیده است).

۶- میزان‌های ۳۰۷-۲۳۷ (در اپرا استفاده نگردیده).

۷- میزان‌های ۳۷۷-۳۰۸ (سومین بخش انتقال یافته کر، در این میزان‌ها، ساز ویولن‌آلتو نقش ویژه‌ای را ایفا می‌کند و این به دلیل چیره‌دستی هیندمیت در نواختن این ساز می‌باشد. تم شروع شبیه تم اول موومان اول یا اورتور اپرا است).

۸- میزان‌های ۴۰۸-۳۷۸ (تمامی این میزان‌ها نقل‌قولی از هشت میزان ابتدایی قسمت باشکوه پایان پرده ششم اپرا می‌باشد).

۹- میزان‌های ۴۶۸-۴۰۹ (در اپرا استفاده نگردیده).

**تصویر۱۰- شروع موومان دوم، میزان۴-۱.**
**ماخذ: (سمفونی *ماتیاس نقاش* هیندمیت، موومان دوم)**




**تصویر۱۱- میزان۲۰- ۱۶.**
**ماخذ: (سمفونی *ماتیاس نقاش* هیندمیت، موومان دوم)**

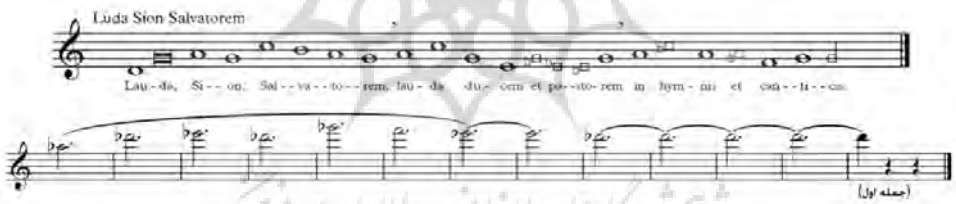
**تصویر۱۲- تصویری از بال کناری از تابلو سه پرده‌ای، ماتیاس گرونوالد نقاش آلمانی دورهٔ رنسانس، وسوسهٔ سنت‌آنتونی.**
**ماخذ: (http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/grunewald/grunewald.isenheim-tempting.jpg)**

۱۰-میزان‌های۵۲۰-۴۶۹ Lauda Sion Salvatorem (قسمتی از بخش کر و مشابه قسمت آنسامبل با پیشکش امید و رستگاری اورسولا)

«در این بخش، از یك ملودی قرون وسطایی استفاده شده که در دوم ماه جون ۱۵۲۵ در جنگ Konigshofen (جنگی که نمایش آن‌را آهنگساز در پرده چهارم قرار داده است)، هنگام شکست خوردن سرکشان روستایی خوانده می‌شده و هیندمیت آن را در صحنه‌ای با این عنوان جای داده است. این ملودی قرون وسطایی در اپرا با تغییرات زیادی همراه است. در صورتی که در سمفونی انتقال همان ملودی قرون وسطایی را شاهدیم» (Ibid, 299).

هیندمیت جمله‌ی اول این ملودی (با انتقال هشت نت ابتدایی ملودی قرون وسطایی) را توسط سازهای بادی چوبی ارائه می‌کند و جمله دوم آن را سه میزان بعد از پایان جمله ابتدایی و باز هم در سازهای بادی چوبی می‌آورد.

۱۱-میزان‌های ۵۳۷-۵۲۱-آله‌لویا (مطابق با پایان صحنه سوم پرده ششم-آله‌لویا)

شروع آله‌لویا توسط سازهای بادی برنجی و بسیار با شکوه ارائه می‌شود. این بخش سه عبارت موسیقایی دارد که در آنها از تکنیک استرتو- فشردگی- استفاده شده است. ارکستر با فیگورهای باروکی و حمایت قدرتمندانه‌ای از عبارت‌ها در اونیسون، نمایشی را از رهایی سنت‌آنتونی از مخمصه‌ای که به دلیل وسوسه دچار آن شده بود، به نمایش می‌گذارد. در پایان موسیقی به شکرانهٔ رهایی سنت‌آنتونی از یک آله‌لویای سرورآمیزِ هموفونیك همچون یك اوراتوریوی باشکوه استفاده می‌کند.

**تصویر۱۳- ملودی کرال Lauda Sion Salvatorem، میزان۴۸۱- ۴۶۹.**
**ماخذ: (سمفونی *ماتیاس نقاش* هیندمیت، موومان سوم)**

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

## نتیجه

با توجه به مطالب بیان شده درمی‌یابیم که هیندمیت به عنوان یک آهنگساز و با توجه به رویکرد سنت‌مدارانه در موسیقی، همچنان خواهان استفاده از تمامی مصالح موسیقی از گذشته تا زمان خود در آثارش است؛ خواه این رویکرد با نمایش‌دادن موسیقی برای تصویر همچون نقاشی‌های ماتیاس گرونوالد باشد، یا سمفونی و یا خلق کنسرتوهای فراوان برای سازهای سولو. در این پژوهش تلاش او برای دست‌یابی به یک تفکر بدیع، یعنی ارتباط موسیقی با نقاشی مورد نقد و بررسی قرار گرفت؛ ارتباطی که در آن عناصر مدرن همچون اکسپرسیونیست و قدیم و سنت‌گرا همانند نوکلاسیک را به صورت توامان نمایش داده شد.

هیندمیت همانند گرونوالد که در دوره‌ای از زندگی درگیر سیاست و جنبش‌های روستایی بود، با ساخت سمفونی و اپرای ماتیاس نقاش و استفاده از عناصر دوپهلوی سیاسی در آنها، بارها توسط مقامات سیاسی مورد بازخواست قرار گرفت و همانطور که در متن مقاله عنوان شد، سرانجام بابت این موضوع مجبور به ترک کشورش شد و به سبب همین مهاجرت، طیفی از شنوندگان و علاقه‌مندان به آثار او بویژه در ایالات متحده دنباله‌رو او و مکتب نوکلاسیک در موسیقی شدند. هیندمیت با نگاهی نو به موسیقی و خلق اپرا و سمفونی *ماتیاس‌نقاش*، دوران جدیدی را در تقویم زندگی خود رقم زد به نحوی که منتقدان و شنوندگان آثار وی، زندگی هنری او را به دو دوره‌ی قبل از *ماتیاس‌نقاش* و بعد از آن تقسیم می‌کنند. دوره‌ی زندگی او به عنوان آهنگساز، نشان‌دهنده گردش کاملی از یک خشونت و شمایل‌شکنی جوانی تا دوره اندیشه و بازگشت به سنت موسیقی‌دانانی همچون برامس، بروکنر و رگر است. موضوعی که حتی

منتقدان او این شیوه را محترم شمرده و یادآور می‌شوند که آثاری همچون اپرا و سمفونی *ماتیاس‌نقاش* و تولیدات او از سال ۱۹۳۳ تا ۱۹۶۳ را نسبت به دیگر آثار وی قابل فهم‌تر ارزیابی می‌کنند.

و نکاتی در جمع‌بندی و نتیجه‌گیری آنالیتیکال سمفونی و اپرای ماتیاس نقاش:

- گرایش‌های شدید به تنالیته‌های سل و دو دیز در هر سه موومان اثر،

موومان اول: شروع سل، پایان سل

موومان دوم: شروع سل، پایان دو دیز

موومان سوم: پایان ربمل(آنارمونیك دو دیز)

- تاکید برعدد ۳ در تعداد موومان‌های سمفونی، ارائه و تکرار تم‌ها- مخصوصاً در موومان اول- نمایش سه تابلو گرونوالد،

- تاکید بر عدد ۴ نمایشی از چهار عنصر موجود در طبیعت یعنی زمین، هوا، آتش و آب و پرش‌های چهارمی که در ملودی‌های این مجموعه به وفور استفاده شده است،

- تاکید بر عدد ۵ در زندگی مسیح از بدو تولد تا رستاخیز او،

- و ارتباط این اعداد با تعداد صحنه‌های هر پرده از اپرا که به ترتیب زیر می‌باشد.

| پرده‌های اپرا | پرده‌ی اول | پرده‌ی دوم | پرده‌ی سوم | پرده‌ی چهارم | پرده‌ی پنجم | پرده‌ی ششم | پرده‌ی هفتم |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| تعداد صحنه‌ها | ۴ | ۵ | ۴ | ۵ | ۳ | ۳ | ۳ |

## سپاس‌گزاری

بدینوسیله نگارندگان مراتب سپاس خود را از هنرمندان گرامی هومن رف‌رف، طناز اسدالهی و محبوبه پوررضا ابراز می‌دارند.

## پی‌نوشت‌ها

۱ Sigmund Freud: روانپزشک آلمانی (۱۹۳۹-۱۸۵۶).

۲ Carl Gustav Jung : روانشناس آلمانی (۱۹۶۱-۱۸۷۵).

۳ Jacques Marie Émile Lacan : پزشک و روانکاو فرانسوی (۱۹۸۱-۱۹۰۱).

۴ Roman Osipovich Jakobson : زبان‌شناس و نظریه‌پرداز ادبی روسی (۱۹۸۲-۱۸۹۶).

۵ Mikhail Mikhailovich Bakhtin : فیلسوف و نظریه‌پرداز ادبی روسی (۱۹۷۵-۱۸۹۵).

۶ Friedrich Wilhelm Nietzsche : فیلسوف آلمانی (۱۹۰۰-۱۸۴۴).

۷ Johann Joachim Winckelmann : تاریخ‌نگار هنر و باستان‌شناس آلمانی (۱۷۶۸-۱۷۱۷).

۸ Jacques-Louis David : نقاش نوکلاسیک فرانسوی (۱۸۲۵-۱۷۴۸).

۹ Pérotin : آهنگساز قرون وسطی (۱۲۳۰ ؟- ۱۱۶۰ ؟).

۱۰ Guillaume de Machaut : آهنگساز فرانسوی (۱۳۷۷-۱۳۰۰).

۱۱ Josquin des Prez : آهنگساز بلژیکی (۱۵۲۱-۵۵/۱۴۴۰).

۱۲ Carlo Gesualdo : آهنگساز ایتالیایی (۱۶۱۳-۱۵۶۶).

۱۳ Henry Purcell : آهنگساز انگلیسی (۱۶۹۵-۱۶۵۹).

۱۴ Antonio Vivaldi : آهنگساز ایتالیایی (۱۷۴۱-۱۶۷۸).

۱۵ Anton Webern : آهنگساز آلمانی (۱۹۴۵-۱۸۸۳).

16 Paul Hindemith.

۱۷ Pablo Picasso : نقاش اسپانیایی (۱۹۷۳-۱۸۸۱) .

۱۸ Leonardo Davinchi : نقاش ایتالیایی (۱۵۱۹-۱۴۵۲).

۱۹ Johan Sebastian Bach : آهنگساز آلمانی (۱۷۵۰-۱۶۸۵).

20 Isenheim .

21 Triptych.

۲۲ Saint Augustine : ملقب به دکتر کلیسا (۴۳۰-۳۵۴/۷).

۲۳ Nikolaus Hagenauer : پیکرتراش آلمانی (۱۵۳۸- ۱۴۴۵/۶۰).

۲۴ Saint Anthony : راهب مسیحی (۳۵۶-۲۵۱).

۲۵ Max Beckmann : نقاش اکسپرسیونیست آلمانی (۱۹۵۰-۱۸۸۴ ).

۲۶ Hieronymus Bosch: نقاش هلندی (۱۵۱۶-۱۴۵۰).

۲۷ Wilhelm Furtwangler : آهنگساز آلمانی (۱۹۵۲-۱۸۸۶).

28 Viloa da Gamba.

29 Cantus Firmus .

## فهرست منابع

آبراهام، جرالد(۱۳۸۰)، *تاریخ فشرده‌ی موسیقی آکسفورد*، جلد سوم، ترجمه ناتالی چوبینه و پریچهر زکی‌زاده، ماهور، تهران.

جنسن، هورست وولدمار، آنتونی ف.(۱۳۹۰)، *تاریخ هنر جهان*، ترجمه محمد تقی فرامرزی، مازیار، تهران.

دوکانده، رولان(۱۳۸۱)، فرهنگ بزرگ موسیقی، ترجمه شهره شعشعانی، دنیا، تهران.

فریمن، جان. و (۱۳۸۹)، *۶۸ داستان اپرا*، ترجمه تبسم آتشین جان، روزنه‌کار، تهران.

کیمی‌ین، راجر(۱۳۷۸)، درک و دریافت موسیقی، ترجمه حسین یاسینی، چشمه، تهران.

گامبریج، ارنست(۱۳۸۵)، *تاریخ هنر*، ترجمه علی رامین، نی، تهران.

گیریفیث، پل(۱۳۸۶)، *یک قرن موسیقی مدرن*، ترجمه کیوان میرهادی، افکار، تهران.

مشتاق، خلیل(۱۳۹۰)، درک عمومی هنر، آزاد اندیشان، تهران.

Bruhn, Siglind (1998), *The Temptation of Paul Hindemith*, 1ed., Pendragon Press, New York.

Lee, Douglas (2002), *Masterworks of 20th-century*, 1ed., Routledge pub, London.

Mattews, Max Wade & Thompson, Wendy (2011), *The Encyclopedia of music*, Hermes House&Annes Pub, London.

Rösner, H and Kraus, E (1980), "Zur Hindemith – Bibliographie" Stanley, Sadie Ed., *the New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 8, Macmillan Pub, London.