صفحات ۷۱ - ۸۰
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۲، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۶

تأثیرات مکتب منهایم بر دو سونات پیانویی K. 309 و K. 311 اثر موتزارت*

مهرداد پاکباز[**1]، **هستی ابراهیمی‌یگانه**[2]

[1] استادیار گروه موسیقی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[2] کارشناس ارشد رشته نوازندگی موسیقی جهانی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۱۲/۱۹، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۴/۱۱/۱۷)

چکیده

دو سونات پیانویی موتزارت K. 309 و K. 311 متعلق به دوران اقامت وی در منهایم هستند. در مکاتبات میان موتزارت و خانواده‌اش، به تأثیرپذیری سونات K. 309 از سبک منهایم اشاره شده و تأثیر این سبک بر K. 311 نیز در منابع ثانویه مورد تأیید موتزارت شناسان از جمله رابرت لوین و جان ایروینگ قرار گرفته است. در مقاله‌ی حاضر سعی شده تا این تأثیرات از چند منظر متفاوت بررسی شود؛ از جمله: کنتراست‌های دینامیکی و خلق فضاهای ارکسترال، شناخت و تحلیل فیگورهای متداول مکتب منهایم که در این دو اثر به کار رفته‌اند (فیگورهای منهایم راکت، اونیسون، فیگور آه، ترمولو در فواصل اکتاو یا ششم و هفتم)، فرم و ساختار و اهمیت ویرتئوزیته. روش تحقیق مروری-کاربردی بر پایه جمع‌آوری مستندات تاریخی و استناد به آرای متخصصین در منابع ثانویه است. در ادامه به بررسی و تحلیل متن ویرایش نشده‌ی دو اثر و مقایسه‌ی آنها با آثار آهنگسازان مهم مکتب منهایم پرداخته شده (نظیر یوهان شتامیتز و کریستین کانابیش که موتزات در طول اقامت در منهایم با وی در ارتباط مستقیم بوده است) و مثال‌هایی از سمفونی‌های این آهنگسازان و هم‌چنین مثال‌هایی از خود آهنگساز در آثار همین دوران یا پس از آن برای درک بهتر مطالب اضافه شده است.

واژه‌های کلیدی

سونات پیانویی موتزارت، مکتب منهایم، یوهان شتامیتز، کریستین کانابیش.

* این مقاله برگرفته ازپایان‌نامه کارشناسی‌ارشد نوازندگی ساز جهانی با عنوان «آنالیز سونات K. 333 موتزارت به همراه نگاهی به سونات‌های پیانویی موتزارت» است که در دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران توسط نگارنده دوم و به راهنمایی نگارنده اول به انجام رسیده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۳۹۸۰۰۶۷۴۸، نمابر: ۸۸۲۵۸۶۹۵-۰۲۱، E-mail: Pakbaz@ut.ac.ir.

مقدمه

سه سونات K. 309-311 متعلق به دوران سفر موتزارت به همراه مادرش به منهایم و پاریس بین سپتامبر ۱۷۷۷ و ژانویه ۱۷۷۹ است که تحت عنوان اپوس IV در سال ۱۷۸۲ توسط فرانس ژوزف هینا[۱] در پاریس منتشر شده است. از میان این آثار، دو سونات K. 309 در دوماژور و K. 311 در رماژور در طول دوران اقامت وی در منهایم و سونات K. 310 در پاریس ساخته شده‌اند (Irving,1997,84). در آن زمان، منهایم[۲] مهد یکی از مهم‌ترین مکاتب موسیقی قرن هجدهم اروپا محسوب می‌شد و آوازه‌ی ارکستر مشهور آن در سراسر این قاره پیچیده بود. بکارگیری شیوه‌های نوآورانه در اجرا، ارکستر منهایم را از ارکسترهای پیشین و معاصر متمایز می‌کرد و توجه آهنگسازانی چون موتزارت را به خود معطوف می‌داشت. مهم‌ترین این شیوه‌ها عبارت بودند از: آرشه‌گذاری‌های یکسان در سازهای زهی، توجه خاص به دینامیک و کرشندو مشهور منهایم، دقت ارکستر به جمله‌بندی‌های صحیح هنگام اجرا، استفاده از نوازندگان ویرتئوز[۳] و اهمیت یافتن سازهای بادی (Abert, 2007, 399-400). در هر دو سونات K. 309 و K. 311، تأثیرات مکتب منهایم آشکار است. برخلاف سونات‌های K. 310 و K. 311 که در نامه‌های موتزارت و خانواده‌اش اشاره‌ای به آنها نشده است، درباره‌ی سونات K.309، اطلاعات مفیدی از نامه‌ها قابل دریافت است. از جمله اینکه لئوپولد موتزارت[۴] در نامه‌ی ۱۱ دسامبر تأثیر مکتب منهایم را در آن حتی «ساختگی و مصنوعی» توصیف می‌کند، «اما بسیار کم، به‌گونه‌ای که سبک خوب تو در آن آسیب ندیده است». همچنین خواهر موتزارت، نانرل[۵] در نامه ۸ دسامبر به تأثیرپذیری موتزارت از مکتب منهایم در سونات K.309 اشاره می‌کند. موتزارت در نامه‌ی ۶ دسامبر، موومان دوم این سونات را «پرتره‌ای دقیق» از دختر کریستین کانابیش[۶] آهنگساز توصیف می‌کند و نکاتی درباره‌ی دینامیک اثر و روند آموزشی آن به رز کانابیش[۷] مطرح می‌کند. گرچه در مکاتبات موتزارت بطور کلی اشاره‌ای به K. 311 نشده است، اما تأثیر موسیقی منهایم بر این سونات نیز در منابع ثانویه مورد تأیید صاحب‌نظران است. رابرت لوین[۸] موتزارت‌شناس مشهور، موومان اول K. 311 را یک بازنویسی از موومان اول K. 284 در سبک منهایم می‌داند (Levin, 2003, 290) و جان ایرونیگ[۹] نیز تأثیرات منهایم را در هر دو سونات تأیید می‌کند (Irving, 1997, 62-64). مقاله‌ی حاضر بر آن است تا این تأثیرات را بررسی کند. در این راستا با روش تحقیق مروری-کاربردی و با استفاده از منابع ثانویه و ذکر نمونه‌هایی از آهنگسازان شاخص مکتب منهایم، عوامل تأثیرگذار معرفی و سپس در نسخه‌ی ویرایش نشده‌ی دو اثر، شناسایی شده و مورد بحث قرار می‌گیرند. این تأثیرات از چند جنبه قابل بررسی هستند که در متن به آن پرداخت خواهد شد.

- اجرای دقیق و اثرگذار دینامیک و خلق فضاهای ارکسترال؛
- شناخت و تحلیل موتیف‌ها و فیگورهای به کار رفته در این آثار که در سمفونی‌های منهایم متداول بوده‌اند؛
- فرم و ساختار؛
- توجه خاص به ویرتئوزیته.

کنتراست‌های دینامیکی و خلق فضاهای ارکسترال

طبق نامه‌ی ۱۷ اکتبر ۱۷۷۷ موتزارت به پدرش، سه هفته پیش از نگارش سونات K. 309، در حین سفر به آگسبورگ، به وی فرصتی دست داد تا فرته پیانوهای[۱۰] ساخت شتین[۱۱] را از نزدیک مشاهده و با آنها بنوازد. در همین نامه، وی به عملکرد صحیح دمپرها و صدای یکنواخت کلاویه‌ها اشاره می‌کند و معتقد است سونات K. 284 به روی آن «عالی و منحصربه‌فرد» به گوش می‌رسد. این سونات دارای تعداد قابل توجهی از علائم دینامیکی و علایم مفصل‌بندی[۱۲] بسیار دقیق است و نواختن آن بر روی فرته پیانوی شتین، نظر آهنگساز را کاملاً تأمین کرده است زیرا این سازها قابلیت زیادی در اجرای کنتراست‌های دینامیکی داشتند. سفر به منهایم و مشاهده‌ی ارکستر آن از نزدیک، در فاصله‌ی زمانی کوتاهی پس از آشنایی با این سازها رخ داد و مقارن شدن تقریبی این دو رویداد با یکدیگر به خلق دو سونات K. 309 و K. 311 منجر شد که در بسیاری لحظات کیفیت ارکسترال داشتند و نوآوری‌های دینامیکی ارکستر منهایم را در خود منعکس می‌کردند و از سوی دیگر قرار بود با سازهایی نواخته شوند که قابلیت نمایش کنتراست‌های دینامیکی و آفرینش فضای ارکسترال را داشته باشند. ایروینگ نیز معتقد است که توانایی بالای فرته پیانوهای شتین در تقلید صدای ارکسترال و اجرای کنتراست‌های دینامیکی، انگیزه‌ی زیادی برای ساخت این دو اثر به موتزارت بخشیده است (Irving, 1997, 109). تغییرات ناگهانی دینامیک (از فرته به پیانو) و نیز کرشندوهایی که در فواصلی کمتر از ۵ میزان از پیانو به فرته می‌رسند، از ویژگی‌های اصلی مکتب منهایم است (Ibid, 63). (در مکتب منهایم دو طریقه‌ی شاخص برای کرشندو شکل گرفت: ۱) کرشندو در فاصله‌ی زمانی بسیار کوتاه ۲) کرشندوی موسوم به کروشندوی غلتان[۱۳] (Ibid.). در موومان اول K. 309، کنتراست دینامیکی نقش مهمی را در شکل‌گیری کاراکتر تم آغازین ایفا می‌کند. دولپمان در این موومان نیز بر پایه‌ی همین تم ساخته شده و طبعاً تناوب فرته و پیانو مجدداً در آن ظاهر شده است (در میزان‌های ۵۹ تا ۶۸ و میزان‌های ۸۶ تا ۹۳). همچنین در میزان‌های ۵۴ تا ۵۸ (و مشابه آن در رپریز ۱۴۸ تا ۱۵۱). در رپریز،

این تناوب در فواصل کوتاه یک میزانی یا نیم میزانی بارها دیده می‌شود. در میزان ۱۰۳ تا ۱۰۷ نیز تناوب فرته و پیانو وجود دارد. میزان ۱۰۸ در دینامیک پیانیسیمو قرار دارد که با یک کرشندوی یک میزانی (میزان ۱۰۹) در میزان ۱۱۰ به دینامیک فرته می‌رسد. در میزان‌های ۱۱۳ و ۱۱۴ نیز در هر نیمه‌ی میزان، علایم فرته و پیانو هر کدام دو بار ظاهر شده‌اند. میزان ۱۲۷ نیز در دینامیک پیانو قرار دارد که با کرشندویی به طول نیمه اول میزان ۱۲۸، در نیمه دوم میزان ۱۲۸ به دینامیک فرته می‌رسد. در سراسر موومان دوم بدون استثنا تناوب مکرر میان فرته و پیانو وجود دارد، به‌گونه‌ای که این موومان را شاخص می‌کند. طبق نامه‌ی ۱۴ نوامبر ۱۷۷۷، موتزارت موومان دوم را سرشار از بیان می‌داند و تأکید می‌کند که تمام سایه روشن‌های دینامیکی در آن باید دقیقاً همانند آنچه نوشته شده‌اند، اجرا شوند (تصویر ۱).

نمونه‌ای از این نوع دینامیک را می‌توان در موومان دوم

تصویر ۱- علایم دینامیکی در موومان دوم K. 309.
مأخذ: (موتزارت: موومان دوم سونات K. 309 میزان‌های ۱ تا ۱۶)

سمفونی ششم شتامیتز اپوس ۴ مشاهده کرد (تصویر ۲).

این موومان از نظر سایه روشن‌های دینامیکی و تزیینات پرظرافت با قسمت آندانته گرزیتسو[۱۴] در تم و واریاسیون K.305 و موومان دوم K.306 که هر دو متعلق به دوران منهایم هستند، بسیار تشابه دارد (Walls, 2012, 48). در موومان سوم نیز تغییرات ناگهانی دینامیک به وفور یافت می‌شوند که از جمله می‌توان به میزان‌های ۳۷ تا ۵۲ (و مشابه آن ۱۴۳ تا ۱۵۸) و میزان‌های ۷۷ تا ۹۲ اشاره کرد. هم‌چنین کرشندوهای کوتاهی وجود دارند که در فواصل دو یا سه میزان از پیانو به فرته یا حتی فرتیسیمو می‌رسند از جمله میزان‌های ۵۳ تا ۵۸ و ۱۵۷ تا ۱۶۱، ۲۱۰ تا ۲۱۲ و ۲۲۸ تا ۲۳۰. ایروینگ به کیفیت ارکسترال این دو اثر تأکید دارد و اشاره می‌کند که در موومان اول K.309، میزان‌های ۳۹ تا ۴۲ و در موومان اول K.311، میزان‌های ۲۰ تا ۲۴ با دینامیک پیانو می‌توانند به منزله‌ی یک سولوی بادی چوبی (ابوا یا فلوت) یک ساز زهی قرار بگیرند و میزان ۴۳ و ۵۰ در موومان اول K.309 و میزان‌های ۴۸ و ۶۶ در موومان اول K. 311 با دینامیک فرته به مثابه توتی[۱۵] تصور شوند (Irving, 2010, 77). هم‌چنین ایروینگ معتقد است که کنتراست‌های دینامیکی در موومان اول K.309 (به‌طور مثال میزان‌های ۳ تا ۷) (تصویر ۳) و در موومان پایانی همین اثر (به‌طور مثال میزان‌های ۷۷ تا ۸۵) که با کنتراست‌های بافتی نیز همراه شده است، به خلق کیفیتی ارکسترال می‌انجامد که در آن قسمت‌های فرته می‌توانند به مثابه توتی در ارکستر قلمداد شوند که در برابر آن برای قسمت‌هایی که دارای

تصویر ۳- میزان‌های آغازین موومان اول K. 309.
مأخذ: (موتزارت: موومان اول سونات K. 309 میزان‌های ۱ تا ۷)

تصویر ۲- نمونه‌ای از تناوب مکرر فرته و پیانو در موومان دوم سمفونی ششم شتامیتز اپوس ۴.
مأخذ: (شتامیتز: موومان دوم سمفونی ششم اپوس ۴، پارت‌های ویلن اول و ویلن دوم)

دینامیک پیانو هستند به سادگی می‌توان یک ساز سولوی زهی یا بادی چوبی را تصور نمود (Irving,1997,63). چنین کنتراست‌های بافت و دینامیک در سمفونی‌های مکتب منهایم به‌خصوص سمفونی‌های کانابیش یافت می‌شوند بطور مثال سمفونی شماره‌ی ۵۷ (۱۰ می بمل ماژور) (Ibid.).

ایروینگ قسمت‌هایی نظیر میزان‌های ۲۱ تا ۲۶ از بخش رابط را در موومان اول K.309، یادآور سمفونی‌های آهنگسازان مکتب منهایم می‌داند (Irving, 1997, 63) (تصاویر ۴ و ۵).

در موومان اول K. 311، علایم دینامیکی بسیار کمتر از موومان اول K. 309 وجود دارد به گونه‌ای که نمی‌توان نگارش علایم دینامیکی را تحت تأثیر مکتب منهایم دانست. در موومان دوم نیز تناوب فرته و پیانو به نسبت موومان دوم K. 309 کمتر است اما مواردی وجود دارند از جمله میزان‌های ابتدایی موومان (میزان‌های ۱ تا ۷). در موومان سوم سونات کنتراست‌های دینامیکی با کنتراست در گستره‌ی صوتی و کنتراست‌های بافتی

تصویر ۴- میزان‌های ۲۱ تا ۲۶ موومان اول K. 309.
مأخذ: (موتزارت: موومان اول سونات K. 309 میزان‌های ۲۱ تا ۲۶)

تصویر ۵- میزان‌های ابتدایی پارت ویلن اول از یک سمفونی کانابیش.
مأخذ: (کانابیش: موومان اول سمفونی شماره ۱ پارت ویلن اول)

(از یک بافت سبک هموفونی به بافت پلی‌فونی) همراه می‌شوند اما طبق نظر آبرت، گرچه علایم دینامیکی در این موومان از قبیل دیمینوئندو و کرشندو به مراتب بیش از سونات‌های 84-279 .K به کار رفته است، اما این علایم بیش‌تر در خدمت ایجاد نوانس‌هایی برای بیان بهتر از جملاتی خاص بوده است تا خلق تنش‌هایی احساسی که از شاخصه‌های سبک منهایم به شمار می‌رود (Abert, 2007, 441). بنابراین نگارش علایم دینامیکی در هر سه موومان سونات K.309 تحت تأثیر مستقیم سبک منهایم بوده است اما درباره‌ی موومان اول و سوم سونات K. 311 چنین قطعیتی در ارتباط با دینامیک وجود ندارد.

بررسی فیگورهای منهایم در سونات‌های K. 309 و K. 311

الف) منهایم راکت[۱۶]

این فیگور یک آرپژ بالارونده‌ی شکسته و سریع است که در سمفونی‌های منهایم بسیار متداول بوده است (Randel, 2003, 485). در سونات K. 309، فیگور آغازین موومان اول یک منهایم راکت سریع است که با اکتاوهای اونیسون و دینامیک فرته همراه می‌شود (تصویر۶).

این فیگور آغازین در بخش دولپمان، بخش مهمی را به خود اختصاص می‌دهد (تصویر ۷) و در کدا نیز مجدداً مورد استفاده قرار می‌گیرد.

در سمفونی شماره ۳۱ در رماژور موسوم به سمفونی پاریس که از نظر زمانی نزدیک‌ترین سمفونی به این آثار محسوب می‌شود و تأثیرات منهایم در آن مشهود است نیز از این فیگور استفاده شده است. فیگور منهایم راکت توسط موتزارت در آثار دوران‌های دیگر

تصویر ۶- فیگور آغازین.
مأخذ: (موتزارت: سونات K. 309، موومان اول میزان‌های اول و دوم)

تصویر ۷- میزان‌های آغازین دولپمان.
مأخذ: (موتزارت، سونات K. 309، موومان اول میزان‌های ۵۹ تا ۶۹)

نیز مورد استفاده قرار گرفته است بطور مثال در سمفونی ژوپیتر که هرتز[۱۷] آن را یادآور موومان اول K. 309 می‌داند (Levin, 2003, 290). یا موومان پایانی سمفونی شماره ۴۰ در سل‌مینور K. 550، یک نمونه‌ی مهم دیگر در ابتدای سونات K. 457 در دومینور است.

ب) اونیسون[۱۸]

در ابتدای موومان اول هر دو سونات، فیگورهای اونیسون، قدرتمند و با دینامیک فرته ظاهر شده‌اند که یکی از ویژگی‌های متداول در آغاز سمفونی‌های منهایم بوده است و به منزله یک «اعلان برای جلب توجه شنوندگان» به کار می‌رفته است (Irving, 2010, 77). بسیاری از سمفونی‌های کانابیش با یک تم تریادیک قدرتمند آغاز می‌شوند و تعدادی از آنها اونیسون هستند (مثلاً سمفونی ۱- فاماژور یا ۶- می‌بمل‌ماژور) (تصویر ۸) یا میزان‌های ابتدایی موومان چهارم سمفونی پاستورال شتامیتز[۱۹] اپوس ۴، شماره‌ی ۶.

ج) فیگور آه[۲۰]

این فیگور شامل یک آپاجیاتور و نت حل آن است[۲۱] (Randel, 2003, 485). پیشینه‌ی استفاده از فیگور آه به دوران باروک باز می‌گردد[۲۲]. این فیگور در طبقه‌بندی فیگورهایی قرار می‌گیرد که در ارتباط با آواهای گفتاری هستند. تأکید به روی نت اولیه و سپس حل آن با صدای آهسته‌تر و نرم‌تر، کیفیتی شبیه به آه کشیدن را ایجاد می‌کند (Begbie, 2007, 131). یک نمونه از استفاده‌ی این فیگور در دوران باروک را می‌توان در آریای "Es ist Vollbracht" از پاسیون سنت‌ماتیو اثر یوهان سباستین باخ مشاهده کرد که در آن ساز ویولا داگامبا به روی جمله «به پایان رسید» فیگور آه را اجرا می‌کند (Ibid.) (تصویر ۹).

از نمونه‌های استفاده از فیگور آه در میان آهنگسازان مکتب منهایم می‌توان به موومان دوم سمفونی شماره ۱، اپوس ۴ شتامیتز اشاره کرد (تصویر۱۰). در ابتدای موومان اول K. 309 از این فیگور

تصویر ۸- میزان‌های ابتدایی موومان اول سمفونی می‌بمل ماژور کانابیش با فیگورهای اونیسون.
مأخذ: (کانابیش: سمفونی می‌بمل ماژور، موومان اول میزان‌های ۱ تا ۹)

تصویر ۹ - میزان‌های ابتدایی آریای "Es ist Vollbracht" همراه با فیگور آه.
مأخذ: (یوهان سباستین باخ: میزان‌های آغازین پاسیون سنت‌ماتیو)

استفاده شده است تصویر ۱۱).

در موومان اول سونات K. 309 در میزان‌های ۵۴ و ۵۵، ۸۲ تا ۸۴ و در موومان دوم آن در میزان‌های ۳۱، ۳۹، ۴۳، ۵۱ و در موومان سوم در میزان‌های ۶۶ و ۶۸، ۲۴ و ۲۵ از این فیگور استفاده شده است. موتزارت در دولپمان موومان اول K. 311 برخلاف رسم معمول به جای بهره‌گیری از تم اول و دوم در اقدامی متهورانه فقط از دو میزان پایانی قسمت اکسپوزیسیون برای پیشبرد موسیقی در بخش دولپمان استفاده کرده است. در این دو میزان پایانی فیگورهای آه به کار رفته است و طبعاً در قسمت دولپمان نیز از این فیگورها استفاده شده است (تصاویر ۱۲ و ۱۳).

ترمولو[۲۳]

از ویژگی‌های مهم سمفونی‌های منهایم، نواختن ترمولوهای طولانی با سازهای زهی بود (Randel, 2003, 485). برای مثال به موومان اول سمفونی شماره ۱ اپوس ۴ شتامیتز مراجعه شود (تصویر ۱۴). در این دو اثر، از ترمولوها به وفور استفاده شده است. از جمله در موومان سوم K. 309 میزان‌های ۵۸ تا ۶۱، ۶۹ تا ۷۴، ۱۱۱ تا ۱۱۴، ۱۶۲ تا ۱۶۵، ۱۷۳ تا ۱۷۸، ۲۲۰ تا ۲۲۷ ترمولوهای اکتاو ظاهر شده‌اند (تصویر ۱۵).

هم‌چنین در موومان اول K.311 فواصل هفتم و ششم شکسته

تصویر ۱۰- موومان دوم سمفونی اول شتامیتز اپوس ۴ پارت ویلن اول و دوم همراه با فیگور آه.
مأخذ: (شتامیتز: موومان دوم سمفونی اول اپوس ۴)

تصویر ۱۱- میزان‌های ابتدایی K. 309 همراه با فیگور آه در ضرب‌های اول میزان‌های ۴ و ۵.
مأخذ: (موتزارت: سونات K. 309 میزان‌های ۱ تا ۵)

تصویر ۱۲- میزان‌های پایانی بخش اکسپوزیسیون در موومان اول K. 311 همراه با فیگورهای آه در میزان ماقبل آخر.
مأخذ: (موتزارت: موومان اول سونات K. 311 میزان‌های ۳۶ تا ۳۹)

به جای اکتاو به وفور ظاهر شده‌اند (در میزان‌های ۳۰ تا ۳۱، ۳۴، ۴۸ تا ۵۱، ۵۸ و ۶۰، ۶۲، ۶۴، ۹۰، ۹۳، ۹۷). در سمفونی شماره ۳۱ موتزارت نیز که ویژگی‌های متداول مکتب منهایم را دارد، این ترمولوها به وفور یافت می‌شوند.

فرم

موومان اول K. 311 تنها موومان سوناتافرم در میان سونات‌های کلاویه‌ای موتزارت محسوب می‌شود که که دارای رپریز معکوس یا رپریز آینه‌ای است (Marks, 1920, 55) (رپریز آینه‌ای[۲۴]، گونه‌ای از رپریز است که در آن سوژه‌ی اول و دوم جابه‌جا می‌شوند و ابتدا سوژه‌ی دوم و سپس سوژه اول در رپریز ظاهر می‌شوند (Ibid.). این‌گونه از سوناتافرم، بسیار مورد استفاده‌ی آهنگسازان مکتب منهایم بوده است (Levin, 2003, 290). بطور مثال در موومان دوم سمفونی شماره ۶ اپوس ۴ اثر شتامتیز، از رپریز معکوس بکار رفته است. علاوه بر این موومان، در میان دیگر آثار دوره‌ی اقامت

تصویر ۱۳- میزان‌های آغازین بخش دولپمان در موومان اول K. 311 همراه با فیگورهای آه
مأخذ: (موتزارت: موومان اول سونات K. 311 میزان‌های ۴۰ تا ۵۰)

تصویر ۱۴-کاربرد ترمولو در میزان‌های آغازین موومان اول سمفونی شتامیتز شماره ۱ اپوس ۴.
مأخذ: (شتامیتز: موومان اول سمفونی شماره ۱ اپوس ۴ پارت‌های ویلن اول و ویلن دوم)

موتزارت در منهایم، وی در سونات ویلن پیانوی K.306 /300l نیز از رپریز معکوس استفاده کرده است[۲۵].

اهمیت ویرتئوزیته

بنیان‌گذار مکتب موسیقی منهایم، اشتامیتز یک ویلنیست ویرتئوز بود و تعداد زیادی از بزرگ‌ترین نوازندگان سولوی دوران در ارکستر منهایم می‌نواختند (از جمله کارل جوزف ویلهم کرامر به عنوان ویلنیست، کارل شتامیتز نوازنده‌ی ویولا و... (Abert, 2007, 400). این امر آهنگسازانی چون موتزارت را به ساخت آثاری که مهارت‌های تکنیکی بالایی را می‌طلبید ترغیب می‌کرد اما آنچه از مهارت و چیره‌دستی تک‌تک نوازندگان مهم‌تر به شمار می‌رفت، ویرتئوز بودن ارکستر منهایم به مثابه یک شخص واحد بود (Carter & Levi, 2003,7). در دو سونات K.309 و K.311 به مهارت‌های نوازندگی چه از لحاظ پیانیستیک و چه در تقلیدهای ارکسترال توجه ویژه‌ای شده است. در موومان اول K.309، وضوح دو خط ملودی و خط همراهی‌کننده از یکدیگر (در میزان ۳۳ تا ۴۲ و ۱۲۷ تا ۱۳۶)، نیازمند مهارت جداگانه هر دست و هماهنگی کامل میان دو دست است. در موومان سوم K.309، ترمولوهای سریع سه لاچنگ در فاصله‌ی اکتاو (میزان‌های ۵۵ تا ۶۱، ۷۴ تا ۶۹، ۱۱۴ تا ۱۱۱، ۱۶۵ تا ۱۶۲، ۱۷۸ تا ۱۷۳ و ۲۲۷ تا ۲۲۱) و پاساژهای متشکل از تریوله که به وفور تکرار می‌شوند، گواهی بر این امر است. نظیر همین ویژگی‌ها در K.311 نیز مشاهده می‌شود. در موومان اول، نواختن پاساژهای متشکل از دولاچنگ‌ها (در میزان‌های ۱۱ تا ۱۲، ۶۶ تا ۷۴، ۸۷ تا ۸۸) و ترمولوهای طولانی در فواصل ششم و هفتم در سرعت بالا دشوار است و تکنیک فردی بسیار بالایی را می‌طلبد. در قسمت‌هایی از این موومان (میزان‌های ۲۴ تا ۲۷ و ۸۹ تا ۹۲)، در یک بافت درخشان کنترپوانتال یک موتیف آوازی بین دو دست جابجا می‌شود در حالی که دست مخالف دولاچنگ‌هایی چابک را اجرا می‌کند. علاوه بر لزوم عکس‌العمل‌های سریع دست‌ها، تضاد احساسی میان دو بخش و در عین حال ایجاد هماهنگی بین آن دو به ایجاد فضاهایی ارکسترال با صدایی پرحجم و در عین حال شفاف و واضح می‌انجامد. گویی هر یک از سازهای ارکستر با مهارت بالا پارت خویش را می‌نوازد و همزمان در هماهنگی و ارتباط کامل با دیگر نوازندگان قرار دارد در موومان سوم این اثر نیز مانند موومان اول، پاساژهای دولاچنگ‌ها در چند میزان متوالی (۳۳ تا ۳۹ و ۱۹۳ تا ۲۰۴) و استفاده از فواصل ششم و هفتم شکسته (میزان‌های ۱۲۷ تا ۱۳۶) در سرعت بالا این اثر را جزء سونات‌های دشوار موتزارت قرار می‌دهد. ژورژ دو سن‌فوا[۲۶]، تئودور دو ویتزوا[۲۷] دشواری‌های تکنیکی و توجه به ویرتئوزیته در این سونات را کاملاً مطابق با سلیقه‌ی مکتب منهایم می‌دانند (Irving, 2010, 114).

تصویر ۱۵- نمونه‌ای از کاربرد ترمولو در موومان سوم K.309.
مأخذ: (موتزارت: موومان سوم سونات K.309 میزان‌های ۵۸ تا ۷۴)

نتیجه

جدول ۱- جمع‌بندی عناصر مکتب منهایم به کار رفته در دو سونات K. 309 و K. 311.

	مومان اول K.309	مومان دوم K.309	مومان سوم K.309	مومان اول K.311	مومان دوم K.311	مومان سوم K.311
کنتراست‌های دینامیکی	تم آغازین در اکسپوزیسیون و ریپریز. میزان‌های ۵۴ تا ۵۸ (و مشابه آن در ریپریز ۱۴۸ تا ۱۵۱) همچنین میزان‌های ۵۹ تا ۶۸ و ۸۶ تا ۹۳. میزان‌های ۱۱۳ تا ۱۱۴	در سرتاسر این مومان بطور مداوم تناوب فرته و پیانو وجود دارد.	میزان‌های ۳۷ تا ۵۲ ۷۷ تا ۹۲ ۱۴۳ تا ۱۵۸	در ارتباط با تأثیر مکتب منهایم قطعیت وجود ندارد	میزان‌های ۱ تا ۷، ۶۱ تا ۷۰	در ارتباط با تأثیر مکتب منهایم قطعیت وجود ندارد
کرشندو با فواصل زمانی کوتاه	میزان‌های ۱۰۹ و ۱۱۸	میزان‌های ۵ تا ۶، ۱۴ تا ۱۵، ۵۰ تا ۵۱	میزان‌های ۱۶۰ تا ۲۱۱، ۱۶۱	-	-	-
فیگور منهایم راکت	این فیگور در ابتدای مومان و همچنین در میزان‌های ۶، ۵۹، ۶۷، ۸۶، ۹۰، ۹۴، ۱۰۱ در تنالیته‌ی اصلی یا به شکل مدولاسیون یافته تکرار شده است.	-	-	-	-	-
فیگور اونیسون	دو میزان ابتدایی مومان همچنین در میزان‌های ۶ تا ۷، ۵۹ تا ۶۰، ۶۷ تا ۶۸ و ۸۶ تا ۹۵	-	-	در ابتدای مومان و در بازگشت تم آغازین (میزان ۹۹)	-	-
فیگور آه	میزان‌های ۴ و ۵ (و مشابه آن در ریپریز میزان‌های ۹۷ و ۹۸) میزان‌های ۱۱ و ۱۲، ۵۴ و ۵۵، ۸۲ تا ۸۴	میزان‌های ۷، ۱۵، ۳۱، ۳۹، ۴۳، ۵۱، ۵۹، ۷۳ تا ۷۵	میزان‌های ۲۴ و ۲۵، ۶۶ و ۶۸	میزان ۳۸ (و مشابه آن میزان ۱۱۱) و در دولپمان مومان	میزان‌های ۹، ۱۱، ۴۷، ۴۹، ۸۳، ۸۵، ۸۷، ۸۹، ۹۰، ۹۱	میزان ۱۷۳
ترمولو	-	-	۵۸ تا ۶۱ ۶۹ تا ۷۴ ۱۱۱ تا ۱۱۴ ۱۶۲ تا ۱۶۵ ۱۷۳ تا ۱۷۸ ۲۲۱ تا ۲۲۷	-	-	فواصل ششم و هفتم بصورت شکسته در سرعت بالا در میزان‌های ۱۲۷ تا ۱۳۶
فرم	-	-	-	دارای ریپریز آینه‌ای (معکوس)	-	-

در این مقاله نشان داده شد که موتزارت در خلق دو سونات پیانویی K. 309 و K. 311 از چند منظر متفاوت از مکتب و ارکستر منهایم تأثیر پذیرفته است. توجه دقیق به نگارش علائم دینامیکی و تناوب مکرر میان فرته و پیانو، مشابه‌سازی فضاهای ارکسترال توتی و سولو، استفاده از فیگورهای پرکاربرد این مکتب نظیر منهایم راکت در ابتدای مومان اول K. 309 و استفاده از اونیسون در مومان‌های ابتدایی هر دو اثر و استفاده مکرر از فیگور آه و ترمولو، استفاده از ریپریز آینه‌ای در ساختار مومان اول K. 311 و لزوم داشتن مهارت نوازندگی بالا در هر دو اثر از جمله عواملی هستند که تأثیرپذیری مکتب منهایم را در این آثار آشکار می‌سازد. بدون شک شناخت و تحلیل این عوامل، شنونده را به درک بهتری از آثار حاضر چه از نظر آهنگسازی و چه از نظر نوازندگی می‌رساند. علایم دینامیکی بویژه در سونات K. 309، تداعی‌گر سایه‌روشن‌های دینامیکی سبک منهایم است و از این رو اهمیت اجرای دقیق آن برای نوازنده بیش از پیش روشن می‌شود. تغییرات بافت به همراه تغییرات دینامیکی دو اثر، پدیدآورنده‌ی فضاهایی مشابه سولو و توتی در ارکستر هستند و لازم است که نوازنده هنگام اجرا، این کنتراست‌های دینامیکی و بافتی را با دقت نشان دهد. هم‌چنین تشخیص هریک از فیگورهای به کار رفته و توجه به فرم و ساختار به همراه ده‌ها عامل مهم دیگر در موسیقی موتزارت (چون توجه به سونوریته، آرتیکولاسیون، تأکیدها و...)، تلاش خلاقانه و بی‌پایان نوازنده را می‌طلبد و او را به سوی اجرایی صحیح و زیبا مبتنی بر اصول زیبایی‌شناسی رهنمون می‌سازد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی نوشت‌ها

1 Franz Joseph Heina.

۲ شهری در جنوب غربی آلمان که دربار آن سالانه مبالغ گزافی را به موسیقی اختصاص می‌داد و پذیرای نوازندگان حرفه‌ای از سراسر اروپا بود از جمله بسیاری از نوازندگان چک که مایل بودند به دور از کنترل کلیسا به موسیقی غیرمذهبی بپردازند.

۳ چیره‌دست.

4 Leopold Mozart.

5 Nannerl.

6 Christian Cannabich.

7 Rose Cannabich.

8 Robert Levin.

9 John Irving.

۱۰ فرته پیانو، شکل ابتدایی پیانوی مدرن در زمان موتزارت بود که از نظر گستره‌ی صوتی محدودتر از پیانوی امروزی بوده است. رنگ صوتی آن تا اندازه‌ای متفاوت و مابین هارپسیکورد و پیانو می‌باشد. پدال آن بوسیله اهرمی با زانو کنترل می‌شده و بدنه‌ی داخلی آن برخلاف بدنه‌ی فلزی پیانوی مدرن از چوب ساخته می‌شده است.

11 Stein.

12 Articulation.

13 Mannheim Roller.

14 Andante Graizioso.

15 Tutti.

16 Mannheim Rocket.

17 Hertz.

18 Unison.

19 Stamitz.

۲۰ نام انگلیسی آن Sigh Figure و نام آلمانی آن Seufzer Motiv است.

۲۱ آپاجیاتور می‌تواند در کنار نت اصلی به صورت زینت یا به شکل معمول نوشته شود. برای چگونگی اجرای آپاجیاتور و حل آن به رساله کوانتز یا امانوئل باخ بخش تزئینات مراجعه شود.

۲۲ نام لاتین آن Katachresis و همانند دیگر فیگورهای این دوران به متن (text) وابسته بوده است (Krones, 1983, 57).

23 Bebung.

۲۴ طبق طبقه‌بندی دارسی سونات با رپریزآینه‌ای نوعی نام‌گذاری و تفسیر مربوط به قرن بیستم تلقی می‌شود و از نظر تاریخی در قرن هجدهم آن چه بخصوص در مکتب مانهایم تحت عنوان رپریز معکوس رواج داشته تنها شکل خاصی از سونات برگرفته از ساختار دوبخشی محسوب می‌شود. این طبقه‌بندی اصلاً اطلاق واژه‌ی Recapitulation را برای بخش دوم نادرست می‌داند زیرا معتقد است سوژه‌ی اول و رابط در فضای دولپمانی ظاهر می‌شوند (Darcy, 2006, 368).

۲۵ این دو سونات علاوه بر این ویژگی اشتراکات دیگری هم دارند از جمله اینکه در هر دو علاوه بر ویژگی‌های سمفونیک، کاراکتر کنسرتو نیز مشاهده می‌شود مثلاً هر دو دارای کنتراست‌های توتی و سولو هستند. یا اینکه موومان سوم هر دو اثر، کاراکتر رقص‌گونه دارد.

26 George de Saint Foix.

27 Tehodore de Wyzewa.

فهرست منابع

Abert, Hermann (2007), *W.A. Mozart*, Yale University Press, Yale.

Begbie, Jeremy (2007), *Resounding Truth: Christian Wisdom in the World of Music*, Baker Academic, Michigan.

Carter, Tim and Levi, Erik (2003), *the History of Orchestra*, The Cambridge Companion to the Orchestra, Edited by: Collin Lawson, Cambridge University Press, Cambridge.

Irving, John (1997), *Mozart `s Piano sonatas*, the University of Cambridge, New York.

Irving, John (2010), *Understanding of Mozart `s Piano sonatas*, the University of Cambridge, New York.

Krones, Hartmut (1983), *Vokale Und Allgemeine Aufführungs Praxis*, Robert Schollum, Vienna.

Levin, Robert D (2003), *Mozart's Solo Keyboard Music*, Eighteenth- Century Keyboard Music, Edited by: Robert Lewis Marshal, Routledge, New York.

Marks, F. Helena (1921), *the Sonata, Its Form and Meaning as Exemplified in the Piano Sonatas by Mozart*, Reeves, London.

Mersmann, Hans (1972), *Letters of Wolfgang Amadeus Mozart*, Dover Publication, New York.

Randel, Don Michael (2003), *The Harvard Dictionary of music*, Harvard University Press, Cambridge.

Walls, Peter (2012), *Mozart `s Mannheim and Paris Sonata for keyboard and Violi*, Edited by: Martin Harlow, Cambridge University Press, New York.