موسیقی و رقص دوران رنسانس

ترجمه و تلخیص: هدیه مظلومی

رنسانس (تولد دوباره) نامی است که به جریان پیچیده ی افکاری که سبب تغییراتی شگرف در اروپا، از قرن چهاردهم تا شانزدهم گردید، اطلاق می شود. ایتالیایی ها با کشف مجدد تمدن یونانی ـ رُمی و تقلید از آن، امیدوار بودند که بتوانند گذشته ی باشکوه خویش را احیا کنند. اما این تغییرات شگرف، در حیطه سیاست تأثیری نداشت، بلکه ایتالیا در اواخر رنسانس به جای تبدیل شدن به امپراطوری جدید رم، شامل همان شهر ـ کشورهایی بود که در قرون وسطی نیز دائم با هم در جنگ و جدال بودند.

به هر حال، احیای فرهنگ یونان و رم، مدلی قومی برای ارزش های جدیدی گردید که در ایتالیا و دیگر نقاط اروپا به منصه ی ظهور می رسیدند.

به گفته ی یکی از مورّخین مشهور قرن نوزدهم، رنسانس عصر «کشف جهان و انسان» بود: عصر کلومبوس، لئوناردو داوینچی، کوپرنیک و شکسپیر.

در مقایسه ی دوران قرون وسطی با رنسانس، به این نتیجه می رسیم که جامعه ی قرون وسطی، جامعه ای ساکن، محافظه کار، مقتدر و متوجه به حق بود. در حالی که دوران رنسانس، اساس جامعه ی فعال امروزی را بنا نهاد؛ جهانی که در آن به جای خداوند، انسان ها و طبیعت، معیار فلسفه، علم، هنر و حتی دین گردیدند.

بنابراین هنرمندان دوران رنسانس، سعی می کردند که آثار خویش را هر چه بیشتر با نیازها و خواسته های مردم تطبیق و مناسبت دهند. لذا آنها شروع به تعبیر مجددی از جهان اطراف نمودند تا پاسخگوی تمایلات عصر کنونی باشد.

تفکرات جدید درباره ی موسیقی:

یکی از ابتکارات مصنفین رنسانس، در اوایل قرن پانزدهم، طریقه ی جدید استفاده از پلان شان در تصنیفات پلی فونیک بود. مصنفین قرون وسطی که به نوشتن اُرگانوم یا موتت های ایزوتیمیک می پرداختند، احساس می کردند که تا زمانی که از پلان شان سنتی استفاده می کنند، ایرادی نخواهد داشت که تغییراتی در آن ایجاد کنند. لذا طول نت های آن را به طور وسیعی امتداد دادند تا با کنترپوان های افزوده شده، مطابقت کند و بالاخره آنها به آوازهای فاقد متر، ریتم های ثابت قراردادی دادند.

مصنفین رنسانس، جهت استفاده ی دائم از پلان شان، دیگر احساس اجبار نمی کردند و تمایل داشتند که از پلان شان به عنوان ملودی هایی برای شنیدن استفاده کنند، نه به عنوان پایه هایی ثابت برای ساختارهای پلی فونیک. آنها آوازهای پلان شان را به وسیله ی نت های اضافی تزئین کرده، ریتم هایی زیبا برای آنها قرار داده و پاساژهایی را که به نظرشان نامناسب یا قدیمی می رسید، کنار گذاشتند. این روش، تعبیر و تفسیر یا پارافریز (Para phrase) نامیده می شود.

مثال زیر پارافریز یک پلان شان قرن چهاردهم را نشان می دهد. علامت ستاره در بالای خط دوم یا پارافریز، نت هایی را که مستقیماً از پلان شان گرفته شده است، نشان می دهد. در این دوران، تأکید بیشتر روی جنبه ی حس و سونوریته ی پلان شان بود، نه بر جنبه ی خشک و جدی آن. سونوریته به معنای رنگ صوتی یا به عبارتی رنگ صوتی غنی می باشد. حساسیت جدید نسبت به سونوریته و ملودی، احتمالاً اولین نشانه ی بروز طرز تفکرات رنسانس نسبت به موسیقی است.

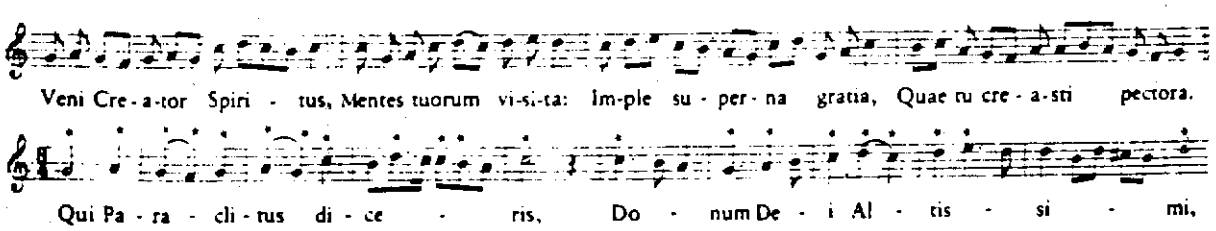
موسیقیدانان قرن پانزدهم، با تغییر و تبدیل پلان شان به ملودی هایی جدید، با طرحی جذاب تر به جای اینکه این ملودی ها را در قسمت زمینه ی قطعه پلی فونی قرار دهند، در قسمت سوپرانو، که آشکارتر از سایر قسمت هاست، قرار دادند و همان طور که می دانیم، بخش (Part) سوپرانو از سه پارت دیگر (آلتو، تنور و باس) زیباتر است.

بافت هوموفونی اولیه:

قرن پانزدهم، زمان آغاز موسیقی با بافت هوموفونی نیز بود. در پارافریزهای ساده تر پلان شان آن زمان، ملودی اغلب توسط یک همراهی کننده ی سازی یا آوازی که درواقع به صورت پلی فونی نبود، برجسته می گردید. درحقیقت، اکثر اوقات این اصوات همراهی کننده، استقلال خود را از دست داده و تشکیل آکوردهای ساده ای را می دادند که نتیجه ی آن، هارمونیزه کردن آواز پلان شان بود. در اینجا نیز مجدداً، تأکید بر تأثیر حسی هوموفونی بود، نه بر برآیند عقلانی تر پلی فونی.

دوفه (Guillaume Dufay)، (حدود ۱۴۰۰-۱۴۷۴):

گیوم دوفه، در شمال فرانسه، نزدیک فلاندرز (بلژیک کنونی) به دنیا آمده و بزرگ شد، یعنی منطقه ای



TEXT: Dufay, "Veni Creator Spiritus"

(STANZA 1: Plainchant)

Veni Creator Spiritus Mentes tuorum visita: Imple superna gratia Quae tu creasti pectora.	Come, Holy Spirit, our souls inspire And lighten with celestial fire; Thou the anointing spirit art Who dost thy sevenfold gifts impart.

(STANZA 2: Dufay's paraphrase)

Qui Paraclitus diceris, Donum Dei Altissimi, Fons vivus, ignis, caritas, Et spiritalis unctio.	Thy blessed unction from above Is comfort, life, and fire of love; Enable with perpetual light The dullness of our blinded sight.

(five more stanzas, of which three are on the recordings)

که برای چندین نسل، برای کل اروپا موسیقیدان تربیت کرد. وی بیش از ۲۵ سال در ایتالیا به کار پرداخت و در آنجا با هنرمندان، متفکرین رنسانس و شاهزادگانی که او را مورد حمایت قرار دادند، آشنا گردید. در سال های بعد نیز در کلیسای مهمی، در فرانسه در کمال شهرت به خدمت پرداخت.

گرچه شهرت دوفه براساس ساختن قطعات ماهرانه و نسبتاً طولانی او استوار گردیده است، ولیکن او برخی از مهم ترین مس های اولیه در بافت پلی فونی را نیز تصنیف نمود که درصد قابل توجهی از آثار او را شامل می شودو نمونه ای از این پلان شان های هارمونیزه شده بررسی می شود:

سرود مذهبی هارمونیزه شده ای با عنوان «ونی کرآتور سپیریتوس» (Veni Creator Spiritus) اثر گیوم دوفه:

این یکی از قطعات هوموفونیک، برگرفته از یکی از آهنگین ترین دسته ی سرودهای مذهبی گریگوریان است. یکی سرود مذهبی گریگوریان، شامل تیون کوتاهی است که در طی چندین بیت خوانده شده و با کلمه ی «آمین» دنبال می شود و درحقیقت مانند سرودهای مذهبی جدید است. درحقیقت، قطعه ی مزبور که به معنای «بیا، روح مقدس» است، هنوز هم در برخی کتب جدید سرودهای مذهبی، با اندکی تغییر در ملودی قدیم یافت می شود.

این قطعه که در جشن تجلیل روح القدس خوانده می شود، در گام کلیسایی سل (میکسولیدین) می باشد. این سرود شامل هفت بیت است که دوفه، تنها روی ابیات زوج این سرود، موسیقی تصنیف کرده و سایر ابیات به صورت یک در میان به سبک گریگوریان خوانده می شود. این طریقه، تشخیص چگونگی تزیین این پلان شان را آسان تر ساخته است.

موسیقی او بای ابیات دوم، چهارم و ششم یکسان است و تقریباً همگی هوموفونیک و کاملاً موقّرانه است. صوتی که از همه واضح تر شنیده می شود، تیون سرود را به طریقه ی پارافریز شده، همانند مثال قطعه ی قبل ارائه می کند. تزیین این پلان شان شامل چندین نت اضافی و گسترش هایی است که با ریتم آزاد سرود گریگوریان که به صورت میزان های سه ضربی زیبایی تنظیم شده، انجام می گیرد.

مَس (Mass):

برخورد جدید با پلان شان سنتی همچنان که در تکنیک پارافریز دیده می شود، نشان دهنده ی برخورد آزادانه مصنفین رنسانس با اقتدار قرون وسطی است. همین مسأله، در مورد واکنش این موسیقیدانان با پیچیدگی ایزوریتمیک، که عقلانی ترین تکنیک موسیقایی قرون وسطی بود، مشاهده می شود. موسیقیدانان قرن چهاردهم مانند ماشو، حتی هنگام تصنیف آوازهای عاشقانه، از تکنیک ایزوریتم استفاده می کردند، اما موسیقیدانان عصر رنسانس، سبکی بسیار سبک تر برای آوازهای پلی فونیک خود که شانسون (Chanson) نام داشت، اختیار کردند که سبکی ساده تر، آرام تر و انعطاف پذیرتر بود. سبک معتدلانه تر شانسون ها برای متون مذهبی، از جمله قسمت هایی از مَس استفاده می گردید.

به هر حال، رد کردن تکنیک ایزوریتم، به معنای این نبود که موسیقیدانان، پیشرفت تکنیکی هنر خود را که اوایل ابداع اُرگانوم، این همه موفقیت حاصل کرده بود، متوقف سازند. در عوض، کوشش ها بر مبنای

تصنیف قطعات بلند، متمرکز گردید و برای اولین بار، قطعاتی به طول ۲۰ یا ۳۰ دقیقه تصنیف گردید.

مشکل قطعات بلند که تا این اندازه مورد توجه موسیقیدانان قرن پانزدهم قرار گرفته بود، این بود که چگونه موسیقی تصنیف کنند که به طریقی باعث اتحاد قسمت های مختلف مَس گردد. [مس به مراسم مذهبی اصلی فرقه ی کاتولیک رم و یا موسیقی ساخته شده برای چنین مراسمی اطلاق می شود (کرمان، جوزف، Listen، ص ۴۲۲)]

مس به عنوان طولانی ترین و مهم ترین مراسم کلیسا، شامل بیست قسمت موسیقایی است که ابتدا یک پلان شان آغاز می گردد. حدود سال ۱۴۵۰ میلادی، مس پلی فونی به صورت قطعه ای پنج بخشی درآمد که به صورت استاندارد، مورد تأیید کل موسیقیدانان قرار گرفت و آن ۵ بخش عبارتند از:

۱ـ کیریه (Kyrie = دعایی ساده)

۲ـ گلوریا (Gloria = سرود مذهبی طولانی)

۳ـ کردو (Credo = از بر خواندن فهرستی از عقاید مسیحیت)

۴ـ سانکتوس (Sanctus = سرود مذهبی دیگر)

۵ـ آگنوس دیی (Agnus Dei = دعایی دیگر).

تاکنون، مس در قطعات پاسترنیا، باخ، هایدن، شوبرت، استراوینسکی و بسیاری دیگر از موسیقیدانان، این فرم ۵ بخشی را حفظ کرده است. این بخش ها از جهت طول متونشان، بسیار با یکدیگر تفاوت داشته، نقش های متفاوتی را در مراسم مَس ایفا کرده و در مراسم واقعی، به فواصل طولانی نسبت به یکدیگر اجرا می شوند. در این دوران طرح های متنوع موسیقی برای متحد کردن بخش ها ابداع گردید. فی المثل، موسیقی مشابهی می توانست آغازگر کل ۵ موومان باشد، یا همه ی موومان ها می توانستند یک آواز گریگوریان واحد را پارافریز کنند. همان طور که ملاحظه می شود، روحیه ی ابداع و ابتکار و نیز جاه طلبی، مشخصه ی دوران رنسانس است و آخرین نکته آنکه، اهمیت سمفونی برای مصنفین و مخاطبین موسیقی قرن نوزدهم به همان اندازه ی اهمیت مس برای همتاهای قرن پانزدهم آنها بود.

سبک دوران اعتلای رنسانس: (The "High Renaissance" Style)

حدود سال ۱۵۰۰ میلادی، سبک جدیدی برای مَس ها، موتت ها و شانسون ها ابداع گردید که تا اواخر قرن شانزدهم باقی بود. مشخصه ی اصلی این سبک موسیقایی، ترکیب دقیق از دو تکنیک آوازی به نام کنترپوان تقلیدی و هوموفونی است.

تقلید (Imitation):

اکثر پلی فونی ها در ابتدای قرن پانزدهم، غیرتقلیدی و در انتهای این قرن تقلیدی بود. این تغییر قابل توجه، تا حدی به خاطر این است که پلی فونی تقلیدی یا ایمیتاسیون، منعکس کننده ی آرمان های اعتدال و توازنی است که مشخصه ی هنرهای زیبای دوران اعتلای رنسانس نیز می باشد.

بافت تقلیدی، ذاتاً منوط به توازن آرامش بخشی میان بخش های صوتی متعدد است. به این ترتیب که اولین بخش صوتی با موتیفی که مخصوص متن مذهبی مورد نظر تنظیم شده است، آغاز می گردد. با فاصله ی کوتاهی، سایر بخش ها یکی پس از دیگری وارد شده و همان موتیف و کلمات را منتهی با فواصل متفاوتی می خوانند. در همان حال، بخش های صوتی اول، قطعه را با ملودی های جدیدتری بدون تداخل با بخش های صوتی بعدی ادامه می دهند. هر صدایی، کیفیت ذاتاً ملودیکی دارد و تمام ملودی ها از منبع واحدی گرفته شده اند، ولی هیچ یک نقش همراهی کننده ندارد و هیچ کدام به مدت طولانی بر قطعه حاکم نیست.

ما می توانیم حتی بدون نت خوانی یک قطعه، تصوری از تعادل پلی فونی تقلیدی داشته باشیم. قسمتی از مسی به نام Pange Lingua، اثر ژوسکن دپره نشان دهنده ی این مطلب است.

بافت هوموفونی در این دوران:

تقریباً همه ی انواع پلی فونی، در نتیجه ی همزمان اجرا شدن ملودی هایشان دارای تعدادی آکورد هستند، اما به طور مثال، در موسیقی ماشو، آکوردها بیشتر جنبه ی فرعی دارند. موسیقیدانان اواخر قرون وسطی، بر جنبه های «افقی» بافت موسیقی بیشتر توجه کرده و از جدا شدن بخش های صوتی مختلف لذت می بردند. بدین ترتیب سونوریته ی (رنگ صوتی) آکوردی از اولویت دوم برخوردار بود.

دستاورد اصلی سبک دوران عالی رنسانس، ایجاد کیفیت آکوردی غنی ای با استفاده از ملودی های پلی فونیکی بود که هنوز دارای استقلال بودند. موسیقیدانان این دوران همچنین از هوموفونی خالص استفاده می کردند. اگرچه استفاده از این بافت، به طور خالص، حدود سال ۱۵۰۰ میلادی هنوز آن قدر معمول نبود، ولی مصنفین از ارزش هوموفونی هم به عنوان عامل تمایزی در مقابل بافت پلی فونی تقلیدی و هم به عنوان منبعی احساسی، کاملاً آگاه بودند.

سایر خصوصیات موسیقایی:

از لحاظ رنگ صوتی، آرمان این دوران، اجرای قطعه به صورت آکاپلا (acappella) یعنی فقط به صورت آوازی بود. تمپو و دینامیک، عوامل نسبتاً ثابتی بودند. ریتم، روان و عاری از تأکیدهای شدید بود و مرتباً تغییر می کرد، به طوری که متر اغلب محو می گردید. ملودی ها نیز هرگز هیچ یک از بخش های صوتی خیلی زیر یا خیلی بم نمی گردید و نسبت نت های زیر با نت های بم نیز دقیقاً متعادل تنظیم شده بود. همچنین موسیقی این دوران، ندرتاً دارای ریتم رقص یا الگوهای متعارف یک تیون واقعی بود.

موسیقی به سبک دوران عالی رنسانس گاهی برای مستمعین معاصر نامشخص است، اما اگر ما به دقت به کلمات و موسیقی قطعه گوش دهیم، انعطاف پذیری، عاطفی بودن و قوه ی احساسی و بیانی غنی آن مشخص می گردد.

ژوسکن دپره (Josquin Desprez)، (حدود ۱۴۴۰ - ۱۵۲۱):

اولین استاد سبک دوران عالی رنسانس ژوسکن دپره بود. وی مانند وفه در شمال فرانسه به دنیا آمد و نیز مانند دوفه و بسیاری از هم وطنان دیگرش به ایتالیا سفر نمود. ژوسکن که مصنفی بی نهایت رؤیایی بود، مَس قرن پانزدهم را به نقطه ی اوجی درخشان رسانید و پیشگام کل ژانرهای جدید احساسی، مثل شانسون و موتت قرن شانزدهم گردید. وی هم به خاطر لیاقت تکنیکی اش و هم به خاطر ابداعاتش در زمینه ی بیان احساس قطعه شهرت دارد. این ویژگی در صفای کودکانه ی موتت او به نام «آوه ماریا» (Ave Maria) مشهود است.

قطعه ی پانجه لینگوآ مس (Pange Lingua Mass)، تصنیف حدود سال ۱۵۱۰ میلادی، اثر ژورسکن دپره:

ژورسکن قطعه آوازی متفاوت را که همگی به فرم استاندارد ۵ بخشی بودند، برای این مَس تصنیف نمود. مَس پانجه لینگوآ که یکی از عظیم ترین شاهکارهای ژوسکن است، بیشتر مایه ی ملودی خود را از سرودی به نام «پانجه لینگوآ» اقتباس نموده است. سرود مذکور، از آوازهای گریگوریان و از همان نوع آواز «ونی کرآتور سپیری توس» اثر دوفه می باشد. پانجه لینگوآ به مناسبت جشن «اوکاریست مقدس» (The Holy Eucharist) تنظیم شده بود.

مس مذکور یک مس ۴ قسمتی است (مسی برای یک گروه کُر با چهار بخش آوازی جداگانه). در آن دوران بخش های آوازی دارای صدای زیر، توسط پسران بخش های آوازی تنور (tenor) و باس (bass) توسط مردان اجرا می گردید. احتمال می رود که ژوسکن حرفه ی موسیقی خود را از ابتدا به عنوان یکی از اعضاء نوجوان گروه کر کلیسا آغاز کرده باشد. به هر صورت، امروزه این بخش های آوازی (دارای صدای زیر) معمولاً توسط زنان اجرا می گردد.

بخش اول: کیریه (Kyrie)

مردان در گروه کر، سرود پانجه لینگوآ را قبل از اولین بخش پانجه لینگوآ مَس اجرا می کنند. این اولین بخش به نام کیریه، دعایی است مهم شامل سه بخش فرعی:

- کیریه اول (Kyrie I)، Kyrie eleison، پروردگار شفقت دارد.

- کریستی (Christe)، Christe eleison، حضرت مسیح شفقت دارد.
- کیریه دوم (Kyrie II)، Kyrie eleison، پروردگار شفقت دارد.

ژوسکن برای کیریه اول، یک عبارت تقلیدی (Point of imitation) تصنیف نمود. عبارت تقلیدی، پاساژ کوتاهی در بافت پلی فونی است، که یک عبارت کوتاه از متن کلامی قطعه را شامل شده و تنها از یک موتیف موسیقایی ساده استفاده می کند. عبارت تقلیدی ژوسکن در این قطعه شامل هفت بار ورود موتیف ذیل می باشد.

ترتیب ورود بخش های آوازی به این صورت است: تنور، بتس، مکث، سوپرانو، آلتو، مکث، باس، تنور، سوپرانو. ژوسکن این تم را ابداع نکرد، بلکه همان طور که در فوق ملاحظه گردید، آن را از سرود پلان شان «پانجه لینگوآ» اقتباس نمود و البته پارافریز آن به ویژه در انتها، بسیار زیبا است.

قسمت کریستی دارای دو عبارت تقلیدی برای کلمات کریستی و الایسون (eleison) است که موتیف های این عبارت تقلیدی از نظر ریتم شبیه هستند. کیریه دوم دارای یک عبارت تقلیدی کوتاه برای کلمات «کیریه الایسون» است، که پس از آن سکانس پایین رونده و پاساژ نوسانی قوی ای، قبل از کادانس نهایی گسترده ای می آید.

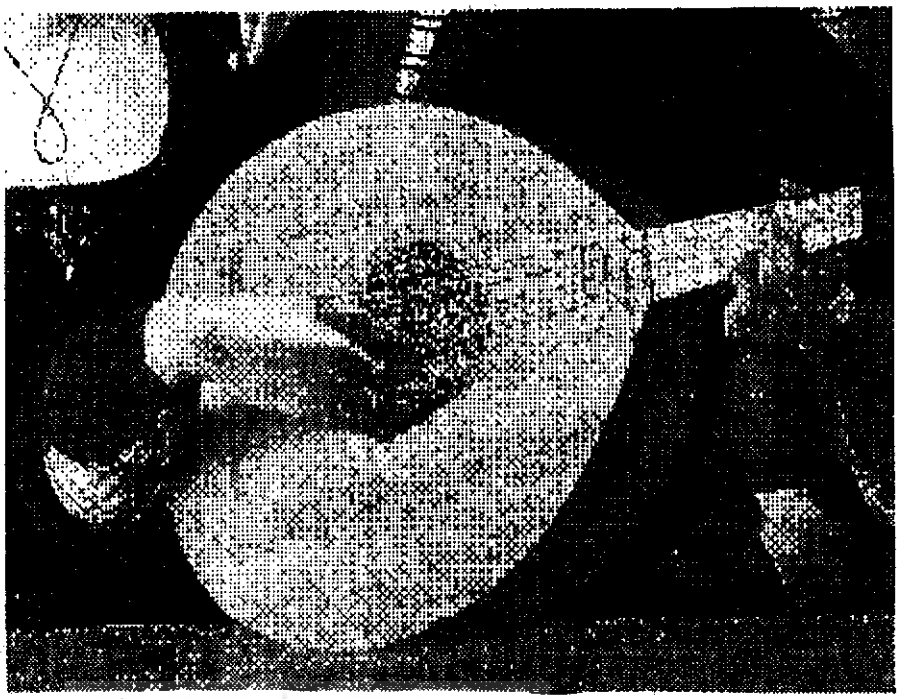
بخش دوم: گلوریا (Gloria)

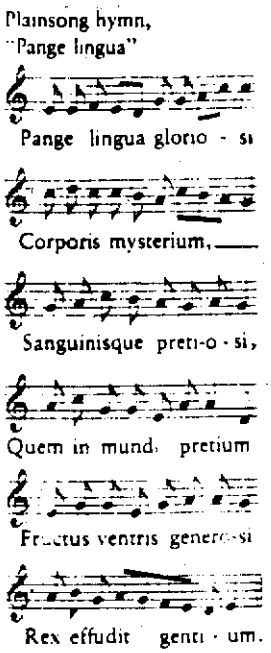
در چهار بخش باقیمانده ی مس، یعنی بخش های گلوریا، کردو (Credo)، سانکتوس (Sanctus) و اگنس دیی (Agnus Dei)، عبارات تقلیدی جدید و بی شماری شنیده می شود. اما در بخش گلوریا این عبارات در میان عبارات متن که که در بافت هوموفونی تنظیم شده و گه گاهی شنیده می شود، به صورت پراکنده به گوش می رسد:

دومین بخش فرعی گلوریا که «کویی تولیس» (Qui Tollis) نام دارد، با پاساژی آغاز می شود که در آن بافت های پلی فونی و هوموفونی به طریقی احساسی و شگفت انگیز با یکدیگر مقایسه می شوند. در ابتدا این تأثیر، مانند وضعیت یک یا دو فرد است که از پروردگار این مطلب را سؤال می کنند: «چه کسی گناهان جهان را از میان برمی دارد؟» و سپس کل جمعیت و یا کل مسیحیان مصرّانه طلب شفقت و آرامش می کنند. این تأثیرات به موسیقی این قطعه یک حالت عبادت جمعی و در عین حال نمایشی می بخشد.

به طور کلی «کویی تولیس» شامل ۸ عبارت تقلیدی و ۴ عبارت هوموفونی یا تقریباً هوموفونی می باشد.

در عبارت تقلیدی، خط نت های آوازی، به نرمی در قالب آکوردهایی با یکدیگر تناسب و توافق حاصل کرده و اگر چه ترتیب این آکوردها لااقل برای مستمعین معاصر، به نظر، غیرقابل پیش بینی می رسد، ولیکن تصادفی نیز نیست. در حقیقت، حالت جالب توجه قطعه ژوسکن که از اعتدال و موقرانه بودن آن ناشی می شود، بیشتر به خاطر گام فریژین (گام کلیسایی در مایه ی «Re») «غیرقابل پیش بینی» آن است. نکته آخر اینکه مَس پانجه لینگوآ نیز مانند سرود پانجه لینگوآ در همین گام است





موسیقی برای بیان احساس:

قسمت هایی از مَس پانجه لینگوآ، موسیقی به طور کلی، صرفاً تشدید کننده ی حالت روحانیت مراسم نیست، بلکه به نظر می رسد عبارات خاصی از متن مس و نیز احساسات مندرج در آن را مورد خطاب قرار می دهد. به عبارت دیگر، موسیقی «توصیف کننده ی» کلماتی خاص و «بیانگر» احساساتی خاص است. برای موسیقیدانان دوران رنسانس، کشف قدرت موسیقی برای بیان احساسات انسانی نقش ارزشمندی در «کشف جهان و انسان» داشته است.

مصنفین رنسانس برای کشف جهان و انسان از موسیقی یونان باستان الهام می گرفتند. همچنان که هنرمندان، معماران و نویسندگان آن دوران نیز برای کسب الهام، ناظر به یونان و رم باستان بودند. فلاسفه ای نظیر افلاطون شهادت داده بودند که موسیقی قادر به برانگیختن بسیار زیاد احساسات است. اکنون این مسأله که این توانایی چطور مجدداً قابل حصول است، مورد بحث نظریه پردازان و مصنفین موسیقی پس از زمان ژوسکن بود.

استدلال آنها بدین ترتیب بود: همان طور که شعرا برای برانگیختن احساسات، به توضیح، توصیف و بیان احساسات از طریق کلمات می پردازند، موسیقیدانان نیز به طور غیرمستقیم به بیان احساسات و برانگیختن آن، هر چند به صورت موسیقی همراه متن می پرداختند. موسیقی رنسانس از طریق این اتصال جدید به دنیای احساسات انسانی، سعی در کسب ارتباطی جدید با بشریت داشت.

وفاداری به آرمان بیان احساس موسیقایی از طریق متن، یکی از ایده های اساسی راهنما برای مصنفین اواخر دوران رنسانس بود. این آرمان آنها را به حساسیتی جدید نسبت به کلماتی که در متن آهنگ ها به کار می بردند، وا می داشت و این حساسیت، در دو پیشرفت مهم جلوه گر گردید.

- اول آنکه، مصنفین قصد داشتند، کلمات قطعاتشان کاملاً شنیده شود. لذا آنان سعی در بیان دکلمه ای دقیق داشتند. به این معنی که می کوشیدند تا اطمینان یابند که کلمات قطعه با ریتم و ملودی ای که به صحبت طبیعی نزدیکتر است، خوانده می شود.

این تکنیک ممکن است به نظر ابتدایی و واضح آید، اما در مورد اکثر اُرگانوم ها و موتت های قرون وسطی (و نیز بسیاری از پلان شان ها) آن قدر هم واضح نبود، به طوری که تلفظ کلمات قطعه نسبت به ساختار آن از اهمیت کمتری برخوردار بود. رنسانس اولین دوره ای بود که در آن کلمات به طرز طبیعی، روشن و زیبا با موسیقی تلفیق شدند.

- دوم، موسیقیدانان آن زمان کوشیدند تا موسیقی خود را با معانی کلمات قطعه مطابق سازند. مفهوم

نقاشی کلمه(تجسم لغوی، Word Painting) برای این نوع توصیف موسیقایی متن به کار می رود. به طور مثال، کلمه ی «Sigh» به معنی حسرت است که توسط موتیفی که دارای یک سکوت است، اجرا می گردید. گویی خوانندگان به خاطر آه کشیدن، لحظاتی قطعه را متوقف می ساختند. همچنین کلماتی نظیر alas (افسوس)، grief (اندوه)، torment (عذاب) و harsh (خشن) که در کلام اشعار عاشقانه رنسانس اغلب یافت می شد، موسیقیدانان را به تصنیف هارمونی های نامطلوب (dissonance) برمی انگیخت. البته این امکان وجود داشت که نقاشی کلمات، به صورت مکانیکی و مضحک درآید، اما هنگامی که با مهارت و حساسیت کامل به کار می رفت، می توانست تشدید کننده ی عواطف مندرج در کلمات و عبارات، به طریقی برجسته، آن طور که اصول رنسانس طالب آن بود، باشد. تکنیک نقاشی کلمات که در قرن شانزدهم مطرح گردید. منبع بیان احساسی مهمی برای موسیقی دوران های بعدی گردید.

موسیقی اواخر رنسانس:

همان طور که ملاحظه گردید، سبک دوران اعتلای رنسانس، که توسط ژوسکن دپره بنا گردید، ثبوت فوق العاده ی خویش را اثبات نمود. علاوه بر آن، این سبک آنقدر انعطاف پذیر بود که موسیقیدانان قادر گردیدند تا اواخر قرن شانزدهم ابداعات جدید و مؤثری در آن ایجاد کنند. حالی که واضح ترین استفاده ی آن در موسیقی کلیسایی آن زمان بود، ژانرهای غیرمذهبی مهم و جدیدی نیز از شکل اصلاح شده ی این سبک استفاده نمودند.

در مجموع، ۴ موسیقیدان برجسته از این سبک به نحو مذکور استفاده کردند، که یکی از آنها جیووانی پیرلوئیجی دا پالسترینا (Giovanni Pierluigi da Palestrina) بود که در خارج از رُم به دنیا آمد و برای کار تا آخر عمر در شهر مقدس (Holy City) بسر برد.

بررسی قطعه ی «مس به یادبود پاپ مارسل» (Pope Marcellus Mass)، (حدود ۱۵۲۵ - ۱۵۹۴)، اثر جیووانی پیرلوئیجی دا پالسترینا، تصنیف به سال ۱۵۵۷ میلادی:

پالسترینا خواننده یا رهبر گروه کر بسیاری از مشهورترین کلیساها و نمازخانه های رُم بود. وی در جوّ بسته ی نهضت ضداصلاح طلبی که توسط مقام پاپ در سال ۱۵۴۵ برای مقابله با تهدید اصلاح طلبی ایجاد گردیده بود، زندگی می کرد. پالسترینا در جوانی قطعات دنیوی (غیرمذهبی) تصنیف می نمود که برخی از آنها بسیار مشهور شدند، اما خود وی بعداً از تصنیف آنها پشیمان شده و عذرخواهی نمود. او بیش از ۱۰۰ مَس تصنیف نمود و پشت جلد اولین نمونه ی آثار مس خود را با تصویر موسیقیدانانی که متواضعانه قطعه ی مَس ویژه ی پاپ را به او اهدا می کند، مزین نموده و چاپ کرد.

قسمتی از برنامه ی ضداصلاح طلبی، عبارت از اصلاح سوء استفاده های فرضی در موسیقی کلیسا بود. مشهورترین تصنیف پالسترینا به نام «مس به یادبود مارسل» به نظر می رسید که پاپ و شورای او را متقاعد کرده است که مصنفین موسیقی پیچیده ی کلیسا هنوز هم می توانند کلمات قطعه را به صورت کلمه ی روشن و واضحی تنظیم کنند که جمعیت بتواند آنها را بفهمد. پالسترینا تا حدی به خاطر این رویه در تصنیف و تا حدی هم به سبب آرامش و صفای خاص سبک موسیقیایی اش محترم ترین موسیقیدان رنسانس در قرن هجدهم و نوزدهم میلادی گردید و آثارش هنوز هم توسط رهبران کُر کاتولیک، ارزشمند تلقی می شود.

بخش گلوریا:

قسمتی از گلوریای مَس به «یادبود پاپ مارسل» با عنوان «کویی تولیس Qui tollis»، نشان می دهد که چگونه سبک آکاپلا مربوط به دوران عالی رنسانس پس از زمان ژوسکن تغییر یافت. در مقایسه با قطعه ای که ژوسکن با استفاده از همین کلمات در «مس پانجه لینگوآ» ترتیب داده بود، قطعه ی پالسترینا از بافت هوموفونی به میزان خیلی بیشتری استفاده کرده است. به استثنای نامشخص ادا شدن تعدادی از کلمات، تنها بیت آخر دارای بافت پلی فونی است. علاوه بر این ما فوراً متوجه خواهیم شد که سونوریته ی صوتی در قطعه ی پالسترینا از اهمیت ویژه ای برخوردار است، چرا که او نسبت به ژوسکن از گروه کر بزرگ تر و غنی تری استفاده می کند که به جای ۴ بخش آوازی، ۶ بخش آوازی دارد و به نوبت یکی از گروه های کر یا گروه کر

فرعی، به اجرای برنامه می پردازند. بدین ترتیب که پاسخ اولین عبارت در محدوده ی صوتی زیر، توسط عبارت دوم، در محدوده ی صوتی بم داده می شود و به همین ترتیب تا آخر گروه کر کامل، تنها در زمان ادای کلمه ی Suscipeهم زمان می سرایند.

مهم ترین مسأله برای پالسترینا، استفاده از رنگ های صوتی و هارمونی های متنوع برای ایجاد جوّ روحانی بود و او با توجه به ایده آل های ضداصلاح طلبی، دقت می کرد که کلمات را کاملاً واضح دکلمه کند.

کرده و بدین ترتیب پیام های دینی را با روح و قدرتی به مراتب بیشتر از قبل ارایه دهند.

مدریگال ایتالیایی (The Italian Madrigal):

در حیطه موسیقی غیرمذهبی، آرمان رنسانس مبنی بر بیان احساسات، بیشترین پیشرفت را داشت. این پیشرفت مخصوصاً در ژانر ایتالیایی جدید و مهمی پس از حدود سال ۱۵۳۰ به نام مدریگال روی داد.

مدریگال قطعه ای کوتاه است که بر روی شعری یک بیتی که معمولاً شعری عاشقانه است، گذاشته

TEXT: Palestrina, *Pope Marcellus* Mass, from the Gloria

(Capital letters indicate phrases sung in homophony.)

QUI TOLLIS PECCATA MUNDI,
MISERERE NOBIS.
QUI TOLLIS PECCATA MUNDI,
Suscipe DEPRECATIONEM NOSTRAM.
QUI SEDES AD DEXTERAM PATRIS,
MISERERE NOBIS.
QUONIAM TU SOLUS SANCTUS,
TU SOLUS DOMINUS,
TU SOLUS ALTISSIMUS,
JESU CHRISTE,
CUM SANCTO SPIRITU,
in gloria Dei Patris.
Amen.

You who take away the sins of the world,
have mercy upon us.
You who take away the sins of the world,
hear our prayer.
You who sit at the right hand of the Father,
have mercy upon us.
For you alone are holy,
you alone are the Lord,
you alone are the most high,
Jesus Christ,
With the Holy Spirit,
in the glory of God the Father.
Amen.

موتت (Motet):

مفهوم موتت در طی قرون، به انواع متفاوتی از موسیقی اطلاق می گردید. به طوری که فی المثل موتت های متعلق به پالسترینا یا برد (Byrd)، هیچ شباهتی با موتت های پروتین با ماشو نداشت.

موتت قرن شانزدهم، قطعه ی نسبتاً کوتاهی به زبان لاتین است که از بخش های کوتاه به صورت بافت های هوموفونی و پلی فونی تقلیدی که در سبک دوران اعتلای رنسانس بسیار معمول بود، تشکیل شده است. کلمات موتت، تقریباً همیشه مذهبی و برگرفته از منابع متنوعی (یا برخی اوقات مستقیماً برگرفته از کتاب مقدس) است. بدین ترتیب در مقایسه با قطعه ی مس، متعلق به همین دوران، قطعه ی موتت اساساً از نظر سبک موسیقایی مشابه، اما از لحاظ وسعت نظر ـ و البته از جهت متن ـ متفاوت است.

درواقع امکان تنوع متن در موتت در مقایسه با ثابت بودن متن در قطعه ی مس، این فرصت را به منصفین قرن شانزدهم داد تا کلمات جدیدی را بیان

می شود و دارای تغییر سریع عقاید و تصورات در طول قطعه است. به صورت ایده آل، مدریگال در هر بخش آوازی، توسط یک خواننده، در فضایی صمیمی اجرا می شود. بافت آن معمولاً به صورت پلی فونی تقلیدی یا هوموفونی است. پس اصولاً طرح کلی این ژانر، همچون آثار مذهبی دوره ی اعتلای رنسانس، مانند مس و موتت می باشد.

اما در زمینه ی کلمات اشعار غیرمذهبی، در تأکید کلماتی خاص، تغییری شگرفت رخ داد. عبارات تقلیدی کوتاه تر و خود تقلید، از شدت خفیف تری برخوردار بود. به طور کلی استفاده از بافت هوموفونی غالب بوده و کلمات، اهمیت فوق العاده ای داشته اند. هم دکلمه و هم نقاشی کلمات با ظرافت بیشتری پیشرفت نمود. گروهی از مصنفین ایتالیایی مدریگال که مدریگالیست نامیده می شدند، در ایجاد تکنیک های متنوعی که کلمات را روشن تر و توصیف آنها را از طرق موسیقایی امکان پذیر ساخت، پیش قدم گردیدند.

مدریگال انگلیسی:

به نظر مشکل می رسید که ژانری مانند مدریگال، که تا حد زیادی به کلمات ـ منظور کلمات ایتالیایی ـ وابسته است، از لحاظ مکانی بتواند به منطقه ای دیگر منتقل شود. به هر حال، مدریگال های ایتالیایی در انگلستان زمان ملکه الیزابت، مورد خشم و طرد قرار گرفته و همین باعث تصنیف مدریگال هایی به زبان انگلیسی گردید. استقبال ملکه الیزابت از مدریگال انگلیسی منعکس کننده ی طبع و علایق او بود. این ملکه نه تنها از استقرار موسیقی ارزشمند، در مملکتش، حمایت می کرد، بلکه مانند کل پادشاهان و اشراف آن زمان در حدّ خود موسیقیدانی توانا بود.

در قطعه ذیل که نمونه ای از یک مدریگال انگلیسی است، در سطر آخر یعنی «Long Live Fair Oriana» مقصود از اُریانا (Oriana)، نامی افسانه ای برای ملکه الیزابت است و همچنین در دو سطر مانده به آخر، در عبارت «Then shepherds and nymph of Diana» مقصود از دیانا (Diana)، الهه ی قداست و منظور از چوپانان و پریان (shepherds and nymphs)، رعایای این الهه می باشد.

بررسی قطعه ای از نوع ژانر مدریگال انگلیسی با عنوان «As Vesta Was From Latmos Hill Descending»، تصنیف به سال ۱۶۰۱ میلادی،

اثر توماس ویکلس (حدود ۱۵۷۵ ـ ۱۶۲۳):

توماس ویکلس در کلیسای ایالتی، نوازنده ی ارگ و رهبر گروه کر بود. اگرچه او برعکس سایر مصنفین که در این فصل بررسی شده اند، چهره ی مطلوبی نبود، لیکن یکی از بهترین مصنفین مدریگال انگلیسی به شمار می رود. مدریگال مذکور از جمله مدریگال های سبک و شاد است و لیکن باید توجه داشت که ویکلس مدریگال های جدی و حزن انگیز نیز تصنیف نموده است. پس از شنیدن قطعات ژوسکن و پالسترینا، اولین تأثیری که این قطعه بر ما باقی می گذارد، شفافیت و سرزندگی این سبک موسیقایی است. ریتم های ساده، هارمونی های واضح و موتیف های آهنگین شاد ـ کلاً همه ناظر به موسیقی دوران باروك و پس از آن بوده و از این نظر یک حس تجددگرایی را القا می کنند.

عامل بعدی که شنونده را تحت تأثیر قرار می دهد، ظرافت و هیجان به هنگام دکلمه ی کلمات قطعه است. همانطور که قبلاً نیز بیان گردید، مسأله ی توجه موسیقیدانان رنسانس به متون کلامی قطعه از اهمیت ویژه ای برخوردار بود، به طوری که تقریباً همیشه ویکلس سعی می کرد کلمات موجود در قطعه با ریتمی ادا گردند که اگر قرار باشد آن را به صوت صحبت عادی بیان کنند، به همان اندازه کاملاً طبیعی و احساسی باشد. در مورد نقاشی کلمات نیز همان طور که در طرح زیر مشخص است، کاملاً هیجان انگیز و حتی سرگرم کننده است:

As Vesta was from Latmos **hill** **descending**
She spied a maiden Queen the same **ascending**
Attended on by all the shepherds' swain;
To whom Diana's darling came **running down** awain
Firs **two by two, then three by three** **together**
Leaving their Goddess **all alone**, hasted thither;
And mingling with the shephereds of her train,
With mirthful tunes her presence did entertain.
Then sang the shepherds and nymphs of Diana:
Long **Live fair Orianal**

نت های بالا (زیر)
گام پایین رونده ی سریع
گام بالا رونده ی سریع
مجدداً گام پایین رونده ی سریع
دو صدای «آوازی» سپس صدای «آوازی»
گروه کر کامل
گام مینور، آهسته؛ منظور از الهه (Goddess)، وستا (Vesta) می باشد
یک صدا (سوپرانو) به تنهایی
صدای آوازی (باس) به مدت طولانی
تأثیر تشویق های خودبه خود و نامنظم

در این قطعه منظور از «دوشیزه ملکه» (maiden Queen)، ملکه الیزابت و مقصود از «عزیزان دیانا» (Diana's darling)، کشیشان متعلق به «Vesta» و منظور از وستا (Vesta)، الهه ی گرمای عواطف خانه می باشد که یکی از الهه های رُمی است و بالاخره کلمه ی «امین»(amain) به معنای «با تمام سرعت» است.

این مدریگال ۶ صدایی (آوازی) درخشان متشکل از دو سوپرانو، یک آلتو، دو تنور و یک باس است که ویکلس در بخش ایمیتاسیون (پلی فونی تقلیدی) گسترده ی خود، در سطر آخر شعر، از این گروه کُر ۶ صدایی به نحو احسن استفاده کرده است و نشانه ی آن این است که در این قسمت، به راحتی می توان بیش از ۶ صدای آوازی را که به ترتیبی نامنظم و خودبخود یکی پس از دیگری ملکه شان را تشویق می کنند، در نظر مجسم نمود. در انتها نیز کلمه ی «Long» به طرزی بسیار جالب توسط بخش آوازی باس به مدت طولانی (۴ برابر مدت زمان یک نت گرد) اجرا می گردد.

موسیقی سازی (پیشرفت های اولیه):

بهترین مصنفین قرن شانزدهم، تمرکز خود را تقریباً به طور کامل بر روی موسیقی آوازی یا به عبارتی موسیقی همراه با کلام گذاشته بودند، ولی هیچ کدام به غیر از استاد موسیقی اهل انگلستان ویلیام برد (William Byrd) توجه شایانی به موسیقی سازی صرف نداشتند. شاید یکی از علل توجه فوق العاده ی موسیقیدانان دوران رنسانس به موسیقی آوازی علاقه ی آنان به بیان احساسات باشد، که می توان آن را از طریق ارتباط موسیقی با کلمات ایجاد نمود. به هرحال آلات موسیقی و موسیقی سازی، به طور قابل توجهی در این دوران پیشرفت نمود. تاریخ پیدایش اولین ویولن ها و هارپسیکوردها به قرن شانزدهم باز می گردد. همچنین ساز لوت (Lute) ـ سازی شبیه گیتار که شاید محبوب ترین ساز آن دوران بود، مانند بسیاری از سازهای دیگر تکمیل گردید. به هر ترتیب، موسیقی سازی یکی از افتخارات عظیم دوران باروك بود که اساس آن در اواخر دوران رنسانس بنا نهاده شد.

در حدود سال ۱۵۰۰ میلادی، ندرتاً موسیقی سازی صرف تصنیف می گردید. به عبارت دیگر، نوازندگان برخی اوقات همراه با خوانندگان، در موسیقی آوازی به نواختن می پرداختند و بعضی اوقات نیز ژانرهای آوازی مانند شانسون و موتت را اجرا می کردند. در هر صورت، پس از سال ۱۵۵۰ میلادی، ژانر آوازی مهم، یعنی مدریگال بدون در نظر گرفتن کلامش مفهوم چندانی نداشت. در ضمن، تا این تاریخ، ژانرهای جدیدی برای اجراهای سازی ابداع گردید. گسترده ترین این ژانرها رقص های رنسانس بود.

رقص های رنسانس:

مشهورترین سبک سازی دوره ی رنسانس، رقص بود که نمایانگر محبوبیت عظیمش در آن زمان است. بسیاری از انواع رقص ها، شامل چگونگی قدم برداشتن و نظم قدم ها در کتاب های آموزش رقص مربوط به قرن شانزدهم، به تفصیل آمده است. یکی از مشهورترین این رقص ها «پاوان» (pavane) نام داشت که عبارت از رقص دوضربی موقرانه و رسمی ای بود که معمولاً با یک رقص سه ضربی به نام «گالیارد» (galliard) به صورت توأم اجرا می شد. از جمله رقص های غیررسمی رنسانس می توان به رقص سالتارلوی (Saltarello) ایتالیایی، جیگ (Jig) انگلیسی و برنل فرانسوی (French branle) اشاره کرد.

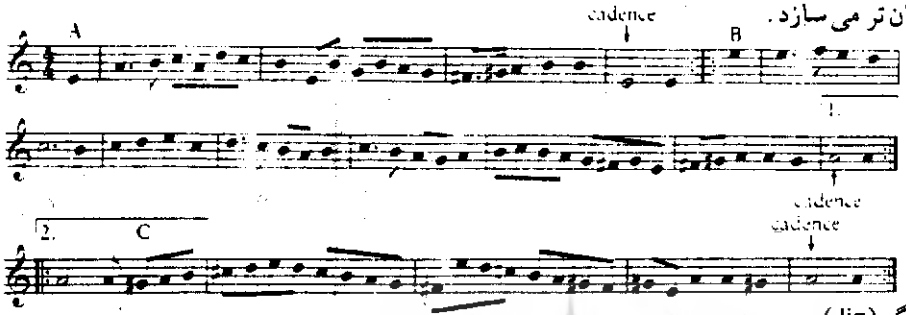
به منظور تطبیق قدم های رقص با آهنگ، موسیقی این رقص ها به صورت عبارات موسیقایی ساده و تقریباً همیشه در حدّ ۴ تا ۸ میزان تصنیف می شد. این عبارات موسیقایی هر کدام دو بار به صورت متوالی اجرا می شدند تا اینکه فرم های موسیقایی از قبیل AABB یا AABBCC را ایجاد کنند و در انتها با فرودهای مشخصی پایان می پذیرفتند.

رقصی از نوع پاوان (Pavan) به نام «Celeste gillo»:

در سال ۱۶۰۰ میلادی یک استاد رقص رُمی به نام فابریتو کاروسو (Fabritio Caroso) کتابی در توضیح قدم های رقص چاپ نمود. وی تعدادی رقص، شامل رقصی که خود آن را «سوسن آسمانی» (Divine Lily) نامید، در کتاب مذکور گنجانید. او احتمالاً مصنف موسیقی این رقص نبوده است. با وجود این، اکثر رقص های آن زمان از مواد موسیقایی (تم های) آماده، تصنیف می شدند و بدون شک کاروسو صرفاً یک تم معمولی را استنساخ یا تصحیح کرده است.

قطعه ی «سوسن» آسمانی» توسط گروه کوچکی از سازها، شامل چند ویول (Viol) و یک عود (Lute)

نواخته می شد. قطعه به صورت دوضربی است و ملودی باشکوه و پرمعنای آن در فرم AABBCC با نت های زینت ظریفی در قسمت تکرار بخش های A، B و C مزین شده است. اگرچه بخش های خاصی از بداهه نوازی عود به صورت چندصدایی یا پلی فونی می باشد، با این وجود ضرب آهنگ قطعه به طور کاملاً واضح حس شده و خصوصیت ویژه ی فرودهایی که بخش های A، B و C را به پایان می رسانند، سبب می شود که رقاصان موقعیت خود را در ترتیب قدم های رقص در خاطر نگاه دارند. همچنین این خصوصیت فرودها شنیدن موسیقی رقص را آسان تر می سازد.



رقص «Kemp' s Jig»:

هیچ کس دقیقاً نمی داند جیگ (Jig) چه چیزی بوده و یا اینکه آیا ارتباطی با رقص «Gigue» که یکی از رقص های مهم دوره ی باروك است، داشته است یا خیر. یکی از تعبیرات جالب در مورد مفهوم «Jig» این است که شاید این مفهوم برای مشخص کردن هر نوع رقص تندی که همراه با چرخش و جهشی موزون و خوش نوا بوده، به کار رفته باشد. همچنان که مفهوم موسیقی «جاز» در چند صد سال بعد به همین منظور استفاده گردید.

در هر حال این قطعه، موسیقی رقص جذاب ظاهراً ساده ای به صورت دوضربی است. نسخه ی اصلی موسیقی این رقص، اکنون موجود نیست و فقط نسخه ای که با عود نواخته شده است، در دست است. ملودی این قطعه به فرم AABB است که دارای نت های زینت در عبارات موسیقایی تکرارشونده است (مانند قطعه قبل در بخش تکرار A و B). نوازنده، این قطعه را به طور کامل دو بار اجرا می کند.

حال این سؤال پیش می آید که کمپ (Kemp) که بوده؟ ویل کمپ (Will Kemp) هنرپیشه، کُمدین و اجرا کننده ی رقص و آواز متعلق به دوران الیزابت بود که معروفیتش به جهت اجرای نقش های کمدی در نمایشنامه های شکسپیر بود. کمپ در اجرای یک نوع رقص خاص که مرتباً در تئاترهای دوران الیزابت پس از نمایشنامه اصلی اجرا می شد، متخصص بود. احتمالاً قطعه ی «Kemp's Jig» یکی از ملودی های محبوب این مجالس رقص بوده است.

رقص هنری (Stylized Dance = رقص با سبك):

با شنیدن مجدد قطعه ی «Kemp's Jig» به این نکته پی می بریم که این قطعه با ساز عود که شبیه به گیتاری با صدای نرم است، نواخته شده است و هرگز از آن برای رقص واقعی استفاده نمی شد. نوازنده ی این قطعه احتمالاً نوازنده ی آماتوری بوده که از این ساز برای لذت خود یا سایرین در رقص های محلی استفاده می کرده است.

درحقیقت، قطعه ی «Kemp's Jig» نشان دهنده ی تمایل مصنف برای استادانه تر، رسمی تر و هنری تر ساختن موسیقی بوده است. مصنفین، موسیقی رقص را با عناصری (عناصر موسیقایی ای) تنظیم می کردند که مورد علاقه ی خاص آنان بود. عناصری مانند کادانس های نامنظم، طول عبارات مبهم، پلی فونی و هارمونی های پیچیده. این اولین مرحله ی فرآیندی به شمار می رود که هنری کردن موسیقی رقص نامیده می شود.

هنری ساختن رقص تا انتهای قرن شانزدهم به خوبی استوار گردید. به طور مثال، قطعه ی رقصی از نوع پاوان اثر ویلیام برد که توسط ارگ نواخته شده بود، موجود است که به صورت کانُن اجرا گردید.

[کانُن شکلی از پلی فونی است که دو بخش پلی فونی با ایمیتاسیون دقیقی از ابتدا تا انتها عیناً اجرا می شود.]

قطعاتی از این نوع، پیشگامانی برای رقص های باخ و منوئه های سمفونی موتزارت بودند. نکته آخر آنکه اگرچه موسیقی آوازی حدّ فاصل قاطعی بین دوره های رنسانس و باروك به شمار می رفت، ولی موسیقی سازی هنوز هم می بایست مراحل رشد ثابتی را طی می نمود.