رنسانس در موسیقی و نقاشی

چه‌کسی نمایندهٔ رنسانس در موسیقی است؟

در گذشته، تاریخ‌نگاران موسیقی، عموماً دورهٔ پالسترینا[1]، ویکتوریا و بیرد[2] را اوج دوران رنسانس در موسیقی می‌دانستند. هنگامی که موسیقی را به‌شکل عنصر مجزایی در نظر بگیریم، شاید این نظریه درست باشد، ولی زمانی که موسیقی را در چهارچوب فرهنگ اروپایی به‌عنوان یک کل درنظر می‌گیریم، این نظریه صحت ندارد. زیرا بر اساس آن رنسانس در موسیقی حداقل نیم قرن پس از رنسانس در سایر هنرها روی داده است. چنانچه موسیقی و نقاشی را در کنار یکدیگر در نظر بگیریم، آهنگسازان و نقاشان دورهٔ رنسانس قاعدتاً باید معاصر یکدیگر باشند.

سیدوداد توحیدی

مقاله موسیقی

بسیاری از مورّخین معتقدند که نقاشی در دورهٔ رنسانس درحدود سال ۱۵۰۰ آغاز شد و با مرگ لئوناردو داوینچی در سال ۱۵۱۹ و رافائل در سال ۱۹۲۰ پایان گرفت. دراین دوران برجسته‌ترین آهنگسازان عبارت بودند از: ژوسکوئین دس‌پرز[۳] (۱۵۲۱ ـ ۱۴۵۰)، پی‌یر دلارو[۴] (۱۵۱۸ ـ ۱۴۶۰)، هاینریش ایزاک[۵] (۱۵۱۷ ـ ۱۴۵۰) و آنتوان برومل[۶] (۱۵۲۰ ـ ۱۴۶۰). بدیهی است که این آهنگسازان نمایندگان دورهٔ اوج رنسانس در موسیقی و آهنگسازان دورهٔ پالسترنیا، ویکتوریا و بیرد نمایندگان اواخر دورهٔ رنسانس هستند. چنانچه رنسانس در نقاشی در حدود سال ۱۵۲۰ خاتمه یافته باشد، در موسیقی هم به‌دلیل همزمانی با نقاشی، باید در همین سالها، رنسانس به پایان خود رسیده باشد.

تقسیم شمال ـ جنوب

در اوایل دورهٔ رنسانس، نقاشی و موسیقی، هر دو تحت سلطهٔ فلاندرزها بودند. تنها جایی که توانست از این سلطه بگریزد، چند شهر در ایتالیای شمالی بودند.

در موسیقی این وضعیت تا دورهٔ اوج رنسانس ادامه پیدا کرد. غیر از برومل که در نزدیکی چارترز[۷] به‌دنیا آمده بود، همهٔ آهنگسازان فوق‌الذکر، اهل کشورهای سفلی[۸] بودند. از این رو، آنها هموطنان نقاشانی چون یان وان آیک[۹]، روژیر وان در وایدن[۱۰] و هوگو وان در گوز[۱۱] بودند.

البته همه این نقاشان متعلق به نسلهای پیشین بودند. در دورهٔ اوج رنسانس، فلاندرزها دیگر تسلطی بر نقاشی نداشتند و استادان جدید دورهٔ رنسانس، ایتالیایی بودند. تنها استاد واقعی که در کشورهای سفلی باقی مانده بود، در سبکی کاملا جدای از آن چیزی که ما به‌عنوان سبک دورهٔ رنسانس می‌شناسیم، کار می‌کرد. او هیرونیموس بوش[۱۲] نام داشت که در سال ۱۴۸۸ به‌عنوان استادی مستقل آثاری را به‌وجود آورد و در سال ۱۵۱۶ مرد. (جالب است بدانید که در حدود سالهای ۱۴۹۰، پی‌یر دلارو به‌عنوان یک خواننده کاتدرال[۱۳] در شهر بوش آواز می‌خواند و آنها می‌توانستند به‌آسانی با یکدیگر ملاقات کنند. عجب تضاد عجیبی برای آشنایی!)

از این رو در اوایل دورهٔ رنسانس، فلاندرزها هم بر موسیقی و هم بر نقاشی تسلط پیدا کردند.

در اوج دورهٔ رنسانس هنوز آنها بر عرصهٔ موسیقی غالب بودند، اما نقاشی در اختیار ایتالیاییها بود و در اواخر دورهٔ رنسانس، هم موسیقی و هم نقاشی مستقیما زیر سلطه ایتالیاییها قرار گرفت.

نظریهٔ کمال‌گرایی در نقاشی

هدف اصلی برنامه‌ریزان تحقیق در موسیقی و نقاشی این بود که خواص بیانی فضای موسیقایی و تصویری را بررسی کنند. در مورد نقاشی، این بررسی شامل چگونگی بیان یک منظرهٔ خاص به شیوه‌ای بود که حقیقی به‌نظر برسد. در مورد موسیقی این بررسی شامل یادگیری چگونگی خلق آثار موسیقایی به‌عنوان توالی صداهای حاصل از نتها بود.

یکسی دو دهه پس از شروع برنامه‌های تحقیقاتی، برنامهٔ جدیدی به آنها پیوند خورد. این برنامه، ایده‌آل کمال‌گرایی بود که ابتدا توسط آلبرتی[۱۴] که آن را در منابع کلاسیک پیدا کرد، برای نقاشها تدوین شد. نظریه حاکی از آن بود که باید اثر هنری به شکلی خلق شود که اجزای آن از نظر هارمونی چنان در هم تنیده شده باشند که اضافه کردن هر چیزی به آن و یا حذف کردن هر چیزی از آن، زیبایی کل اثر را از بین ببرد. این مفهوم نه‌تنها در مورد ساختار تصاویر که در مورد پیکرهای ایده‌آلی انسانی نیز مصداق داشت.

این نظریه با تأکیدی که بر تبعیت جزء از کل دارد، شخصاً به ایتالیاییها ربط پیدا می‌کند. ایتالیاییها قبلاً هم، چنین می‌اندیشیدند و برنامه تحقیقاتی آنها در طراحی تصاویر، هماهنگی کاملی با پرسپکتیو خطی داشت و مبتنی بر این تبعیت بود. برای نقاشان شمالی، هرگز کنار آمدن با این مفهوم کمال‌گرایی، آسان نبود. چشم‌انداز آنها فوق‌العاده محدود به واقعیت بود و حتی دورر[۱۵]، که خود را در همهٔ تکنیکهای ایتالیایی به‌حد کمال رساند، هرگز نتوانست در پی شیوهٔ رافائل یا میکل آنژ، یک پیکرهٔ ایده‌آلی حقیقتاً کامل را بیافریند.

در نیمهٔ دوم قرن پانزدهم، در هنرهای بصری، جریان ایده‌آل‌گرایی در کنار جریان ناتورالیسم حرکت می‌کرد. درحالی‌که در پُتره‌ها هنوز حتی زگیل روی صورت هم به شکلی واقعی و با دقت ترسیم می‌شد، شخصیتهای صحنه‌های کلاسیکی یا انجیلی، اغلب کلیشه‌های ایده‌آلی نظیر آنچه که در آثار پروگنیو[۱۶] یا بوتیچلی[۱۷] وجود دارند، بودند.

بین حامیان دو رویکرد، به‌شکل غیر قابل اجتنابی تعارض وجود داشت. یک منتقد نقاشی، اسب تابلوی بنای یادبود کل لئونی[۱۸] اثر وروچ چیو[۱۹] (شروع ۱۴۷۹) را این‌گونه توصیف می‌کند که گویی پوست آن را کنده‌اند، چون همهٔ جزئیات و عضلات و رگهای آن را

نشان می‌دهد. با شروع قرن شانزدهم، ناتورالیسم کاملاً تابع ایده‌آل‌گرایی شد و حتی اساتید نسلهای قبل در معرض انتقاد قرار گرفتند. پومپونیوس گائوریکوس[۳۰] نویسنده دی اسکالچرا[۳۱] (۱۵۰۴) حتی از اسب دوناتل‌لو[۳۲] در بنای یادبود گات تاملاتا[۳۳] به‌خاطر آنکه بیش از حد واقعی است، انتقاد کرد.

نظریهٔ کمال‌گرایی در موسیقی

نظریهٔ کمال‌گرایی در هنرهای بصری به‌وجود آمد و ما نمی‌دانیم که چگونه آگاهانه به موسیقی راه پیدا کرد. در هرحال، چون در موسیقی معادلی برای ناتورالیسم وجود نداشت، باید انتظار داشته باشیم که رقیبی نداشته باشد و بلافاصله با موسیقی سازگار شود. از سوی دیگر، سرچشمهٔ این نظریه، ایتالیاییها بودند و همهٔ آهنگسازان بزرگ، شمالی بودند. این مسئله نشان می‌دهد که شاید ورود این نظریه به کشورهای شمال، توسط افرادی صورت گرفته باشد که قبلاً بیشتر عمر خود را در ایتالیا سپری می‌کردند و یا در دوره‌های بعدی و زمانی که این مفهوم فرصت یافت که منتشر شود، توسط شمالیها اخذ شد.

در نیمهٔ دوم قرن پانزدهم، آهنگساز بزرگ شمالی که (ظاهراً) هرگز به‌ایتالیا نرفته بود، اوک کگ‌هم[۳۴] (۱۴۹۷ ـ ۱۴۲۰) بود. در موسیقی او، ما واقعاً هیچ نوع تقسیم‌بندی مفصلی را نمی‌بینیم. در یک موومان طولانی، او ممکن است تعداد پارتهای[۳۵] صدایی به کار گرفته شده در یک زمان معین را تغییر دهد، ولی عملاً اجازه می‌دهد که لاینهای[۳۶] او با کادنسهای[۳۷] آثارش روی هم قرار بگیرند تا مانع از هر نوع تقسیم ساختاری بشود. توالیهای هارمونیک و طراحی تنال[۳۸] حتی از دوفی[۳۹] هم که قبل از او می‌زیست، مبهم‌تر بودند. او حتی هنگامی‌که از کانتوس فیرموس[۴۰] هم استفاده می‌کند، آن را زیر نقاب دیگرگونیهای ریتمیک می‌پوشاند، به‌طوری که از سایر «پارت»ها قابل تشخیص نیستند. ما نمی‌توانیم موسیقی او را بر اساس موتیفهای[۴۱] استفاده شده هم تقسیم کنیم، چون او عمدتاً از تکرار هر نوع موتیفی اجتناب می‌کند. این پنهان‌کاری سیستماتیک از هر نوع ساختار ممکن قابل درک، فقط می‌تواند تعمدی باشد و به‌خاطر همین، می‌شود دربارهٔ موسیقی او براساس تعادل بین «پارت»ها اندیشید. چنین نظری ربطی به مقاصد او ندارد.

در جهت مخالف او اوبرشت[۴۲] (۱۵۰۵ ـ ۱۴۰۵) قرار داشت. او آهنگسازی جوان‌تر و دقیقاً معاصر ژوسکوئین بود، ولی در آغاز اوج دورهٔ رنسانس مرد.

تا آنجا که از اطلاعات تاریخی به‌دست می‌آید، مدت بسیار کوتاهی را در ایتالیا گذراند، هرچند در آنجا اعتبار زیادی داشت و درواقع بی‌توجهی او به کارگذاری کلمه، نشان می‌دهد که او مستقیماً تحت تأثیر الگوهای ایتالیایی نبوده است. با وجود این، تا دورهٔ او اعتقاد به‌وضوح و تعادل در ساختار، جاافتاده بود.

موسیقی او به دو بخش کاملاً مشخص تقسیم می‌شود و استفادهٔ مستمر او از تکرار و توالی، درک این بخشها را بر اساس تعادل، برای ما آسان می‌سازد.

این واقعیت که ما اغلب اختراع او را سهل‌الحصول می‌یابیم، این واقعیت را تغییر نمی‌دهد که ایده‌آل او یک کلیت هارمونیگ است.

ما می‌توانیم از پروگنیو هم به‌همین شکل انتقاد کنیم (درواقع، از آنجا که ما به توازیهای بین موسیقی و نقاشی علاقمندیم، می‌توانیم استفاده افراطی اوبرشت از تکرار را معادل موسیقایی استفاده مکرر پروگنیو از همان چهره ایده‌آلی در یک تابلوی خاص بگیریم. برای مثال، به تابلوی فرشته برسن برنارد ظاهر می‌شود و سایر آثار این دوره را ببینید.)

بعدها مشکل بتوان آهنگساز مهمی را پیدا کرد که مدتی از عمرش را در ایتالیا سپری نکرده باشد. حتی پی‌یر دولارو، که تقریباً تمام عمرش را در کشورهای شمالی، فرانسه و اسپانیا، سپری کرد، اولین سالها را در سینه‌نا[۴۳] گذراند. در همان زمان و شاید دقیقاً به همان دلیل، مشکل بتوان آهنگسازی را پیدا کرد که موسیقی او تعادل هارمونیکی را به‌عنوان تشخص خود، نداشته باشد.

بزرگ‌ترین فرد در میان اینها، خود ژورسکوئین است که بسیاری از سالهای عمرش را در ایتالیا گذراند. در آثار گسترده‌ترش، مختصری وضوح را همراه با رسایی و روشنی درهم‌آمیخته می‌بینیم. جریان صدا به دو بخش قویاً متضاد و با وجود این، متعادل تقسیم می‌شود. اغلب یک پارتِ وکال[۴۴] روی کادنس قرار می‌گیرد تا جلوی ناگهانی بودن صدا را بگیرد و جریان موسیقی را برقرار نگه دارد و با این همه یک مرز روشن را باز هم حفظ کند. نظریهٔ کمال‌گرایی موسیقایی احتمالاً برای او اختراع شد، چون قبل از او هیچ‌کس چنین به این مرحله نزدیک نشدند و پس از او هم فقط موزارت[۴۵] با او قابل مقایسه است.

هرچند در اوایل دورهٔ رنسانس و بار دیگر در اواخر

آن، مشابهتهایی را در پیشرفت موسیقی و نقاشی می‌بینیم، در اوج رنسانس تفاوتهای مهمی مشاهده می‌شوند. این تفاوتها ممکن است به این دلیل به‌وجود آمده باشند که در دورهٔ اوج رنسانس، موسیقی و نقاشی تحت تسلط فرهنگهای ملی مختلفی که قبلاً شرح داده شد، بودند. شاید هم این تفاوتها به برنامه‌های تحقیقی دو گروه از هنرها برمی‌گردد.

در یک سطح روان‌شناختی، در اواخر قرن پانزدهم، موسیقیدانها و نقاشان وظایف خود را به‌تمامی انجام داده بودند، ولی حاصل کار آنها کاملاً با یکدیگر تفاوت داشت. نقاشان موفق در اوج دورهٔ رنسانس، سرشار بودند از حس خودبینی، اعتمادبه‌نفس، جاه‌طلبی و غرور. این خصلتها نه تنها در نقاشیهای آنها به‌خوبی قابل مشاهده است که در مکاتبات، رفتار، برخوردهایشان نسبت به دیگران و نگرشی که از دیگران نسبت به خود دارند، دیده می‌شود.

از سوی دیگر، در موسیقی اوج دورهٔ رنسانس، تواضع و فروتنی بیشتری می‌بینیم. آهنگسازان این دوره جاه‌طلبیهای توفانی میکل آنژ یا مرتبهٔ خارق‌العادهٔ لئوناردو داوینچی را نداشتند. ما دربارهٔ زندگی آنها چیز زیادی نمی‌دانیم و در نتیجه دربارهٔ قابلیتهای اخلاقی آنها حرف چندانی نداریم که بزنیم، ولی آثار موسیقی آنها هرچند پیشرفتهای زیادی را نسبت به موسیقی قرن پانزدهم نشان می‌دهد، افزایش عظیم و پرشکوه و جلال جاه‌طلبی و خلق شاهکارهایی را که مشخصهٔ نقاشی اوج دورهٔ رنسانس است، نشان نمی‌دهد. همچنین از آنجا که آهنگسازان بزرگ در دورهٔ اوج رنسانس در رُم کار نمی‌کردند، کسی از آنها توقع نداشت شاهکارهایی را که از هنرمندانی که برای دربار پاپ کار می‌کردند، انتظار داشتند، خلق کنند.

در اوایل دورهٔ رنسانس، نقاشی کار کم‌اهمیت و کم‌درآمدی بود، درحالی‌که در دورهٔ اوج رنسانس نقاشان برجسته‌ای چون تیسین[۳۶] و میکل آنژ خود را با لُردهای بزرگ برابر می‌دانستند. شاید همین موضوع هم به تلاش نقاشان دورهٔ رنسانس برای خلق آثار عظیم دامن زد. برخلاف آنها، موسیقیدانها در ابتدای دورهٔ رنسانس از منزلت اجتماعی بالایی برخوردار بودند، ولی در دورهٔ اوج رنسانس وضعیت به‌شدت تغییر کرد.

شاید یکی از دلایلی که نقاشان دورهٔ رنسانس دچار منیّت و درواقع زوال شدند، همین نکته بود، درحالی‌که آهنگسازان همان دوره، خلوص و پاکی قرن پانزدهم را حفظ کردند.

1. Palestrina
2. Byrd
3. Josquin Des Prez
4. Pierre de la Rue
5. Heinrich Isaac
6. Antoine Brumel
7. Chartres
8. Low Countries
هلند، بلژیک، لوکزامبورگ
9. Jan Van Ecyk
10. Rogier Van der weyden
11. Hugo Van der Goes
12. Hieronymous Bosch
13. Cathedral
کلیسای جامع
14. Alberti
15. Durer
16. Perugino
17. Botticelli
18. Colleoni
19. Verrocchio
20. Pomponius Gauricus
21. De scultura
23. Gattamelata
24. Ockeghem
25. Part
یک ملودی یا هر جزء اصلی دیگر هارمونی که به یک صدا یا ساز اختصاص داده می‌شود.
26. Line
هریک از نشانه‌های افقی (معمولاً پنج نشانه) که در ثبت موسیقایی، یک خط حامل را تشکیل می‌دهند.
27. Cadence
نزول در اوج صدا، مخصوصاً در آخر هر قسمت
28. Tonal
مربوط به آهنگ صدا
29. Dufay
30. Cantus Firmus
31. Obrecht
32. Motif
مایهٔ‌اصلی، موضوع
33. Siena
34. Vocal
صدای انسان ـ آوازی
35. Mozart
36. Titian