

اصول زیبایی شناسی در نوازندگی موتزارت، با نگاهی بر کنسرتو فلوت در ر ماژور K.314
نویسنده: دکتر آذین موحد، دانشیار و عضو هیئت علمی پردیس هنرهای زیبا

چکیده

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

کلید واژه: سبک شناسی موسیقی، اصول زیبایی شناسی در موسیقی ، تفسیر ، موتزارت

خانه فلوت ایران

WWW.IRANFLUTEHOME.COM

سال های ۱۷۵۰ تا ۱۸۰۰ میلادی در تاریخ موسیقی کلاسیک از اهمیت ویژه ای برخوردارند. تلاقی معنویت موسیقی، بازمانده از نظام عبادی و مذهبی دوران باروک با مردم گرایی هنر که در بستر جنبش طوفان و تنش، موسیقی را بهترین هنر برای ترجمان احساسات بشر تشخیص داده بود، فضایی دوگانه ایجاد کرده بود. الگوی این تلاقی را در وجود هیچ آهنگسازی بهتر از ولفگانگ آمادئوس موتزارت (۱۷۹۱ - ۱۷۵۶) نمی توان دید زیرا که موتزارت موسیقی خود را بازتابی از این محور پیچیده و اما خلاق می دید و تمامی پارامترهای موسیقی را عواملی در خدمت متحد ساختن این دوسویگی. موسیقی موتزارت چه از نظر ساختاری و چه از لحاظ سبک شناسی به رغم تاثیرپذیری از این فضای دو سویه، در شکوفا کردن مهارت های بنیادین نوازندگی بسیار مؤثر است و درک زوایای زیبایی شناسانه ی آن در تقویت هنر بیان و تفسیر بسیار مؤثر و راه گشا است و علی رغم سپری شدن برهه های طولانی تاریخ و شکل گیری سبک ها و جریان های گوناگون هنری، جایگاه آن در دنیای نوازندگی همواره همتایی نمی شناسد. به همین سبب اجرای قطعات او، کماکان در صدر فهرست قطعات امتحانی و آموزشی مؤسسات مختلف جهان قرار دارد و همواره از معیارهای مهم در ارزیابی مهارت نوازندگان و موسیقیدانان محسوب می شود. در این نوشتار تلاش خواهد شد آن دسته از زوایای موسیقی موتزارت که در قرن ۱۸ باعث تکامل هنر نوازندگی شد مطرح شود و با بررسی عناصر مهم در فضای فرهنگی آن دوران و جریانهای مختلف فکری و هنری که در زمان او به شکل گیری ابعاد زیربنایی سبک کلاسیک منجر شد، تعاملی پیرامون معیارهای زیبایی شناسی در موسیقی موتزارت و زوایای فکری در نوازندگی اصولی قطعات او صورت گیرد.

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

تلاقی سبکها در کنسرتو های موتزارت

• امپفیندزامر یا گالانت

سالهای ۱۷۷۰ در اروپا شاهد تولد مکتب منهایم در آلمان و سبک ارکستری آن با حضور نوازندگان ویرتوز و کاربرد بارز دینامیک و از طرفی دیگر شاهد دگرگونی ملودیهای پیچیده باروک به طرف ملودیهای ساده و استفاده احساسی از تزئینات و چرخشهای ملودی با همراهی های ساده هارمونیک در فرانسه بود. سبک امپفیندزامر^۱ که بنیان اصلی مکتب منهایم بود با تأکید بر گوناگونی

احساس و طبع گرایی (احساساتی چون شوخ، عاشق، قلدر، معقول، قاطع، لطیف و حتی مشکوک^۲ که از جنبش ادبی طوفان و تنش به ارث برده بود)^۳ از تضاد در عناصر مختلف موسیقی استفاده ساختاری می کرد و سبک گالانت^۴ که در واپسین سالهای باروک و در رویارویی با پلیفونیزم پیچیده آن با سبک کردن بافت قطعه و حرکت ملودی به طرف کششهای آوازی از تزئینات و چرخشهای ظریف به وفور استفاده می کرد فضای قطعات را کاملاً دگرگون کرده بودند.

• فرم ریترنلو یا فرم سونات

علی رغم اینکه تأثیرپذیری قطعات از سبک امپیندزامر و گالانت از زمان رکوکو آغاز شده بود، بطوری که شاید کنسرتوهای کارل فیلیپ امانوئل باخ را بتوان بهترین نمونه از بکارگیری سبک امپیندزامر و سبک گالانت برشمرد، اما آنچه قطعات موتزارت را بصورت بارز از کنسرتوهای کارل فیلیپ امانوئل باخ متفاوت می کند خلاقیت او در ادغام سبک ها است. کاربرد خلاق از ساختارهای تماتیک و عناصر فرمال و هارمونی و ادغام آنها با مهارت ویرتوزیته در نوازندگی چیزی است که تپهر متفاوت موتزارت را نشان می دهد. در کنسرتوهای کارل فیلیپ امانوئل باخ موومان اول اساساً تحت تأثیر موومانهای آغازین کنسرتو گروسوهای دوران باروک نوشته شده است و از نظر ارکستراسیون و فرم به راحتی باروک محسوب می شود. سبک گالانت و سبک امپیندزامر در این کنسرتوها به ترتیب در موومان دوم و موومان سوم و در چارچوبی مشخص و بسته اتفاق می افتند. اما در کنسرتوهای بادی موتزارت که نمونه های بارز خلاقیت آهنگسازی او شمرده می شوند، شاهد تلفیقی از پارامترهای گوناگون سبکهای ذکر شده در همه موومان ها هستیم و موومان ها دیگر بر مبنای تکنیکهای مربوط به سبک یا دوره ای خاص قابل تفکیک نیستند. موتزارت در این کنسرتوها با مهارتی خاص هرآنچه که در تداخل سبکها قابل استفاده بوده است بکار گرفته. علاوه بر کشمکش بین دو سبک امپیندزامر و گالانت که در نحوه تداخل تم های آوازی، تم های تزئینی، تم های هارمونیک و یا ریتمیک شاهد آن هستیم، هم زمانی عناصر کنترپوانتیک و فرمال دوره باروک با جریانهای طویل هارمونی و فرم های قابل پیشبینی که دستاورد دوران کلاسیک هستند در این قطعات مشاهده می شوند. ساختار قطعات در این دوران به دلیل گسترش تفکر هارمونی و اصول تونالیتیه از پلیفونی باروک دور شده و کاربرد هارمونی در قالب همراهی با آکوردها و حرکتهای آلبرتی ساده شده بود. در این دوران علی رغم استفاده از ایده های کنترپوانتیک، گرایش های ساده به فرم سونات که تأکید بر تونیک و روابط وابسته به آن دارد کم کم رایج شده و بکارگیری تضاد در واحدهای مختلف هر موومان در مغایرت با اتحاد و یکپارچگی که در موومان های دوره باروک مرسوم بود، منجر به گسترشهای هارمونیک شده است

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

در کنسرتو ر ماژور K.314 با اینکه عناصر فرم سونات در حد قابل توجهی در ارائه تم و بازگشت آن و خصوصاً در تحرکات هارمونیک به سوی کادانسها نقش ایفا می کنند، دولپمان واقعی در موومان اول این کنسرتو دیده نمی شود گسترش های هارمونیک در روند قطعه ماهیت بسط و گسترش ندارند بلکه به دلیل جست و خیزهای ویرتوزیک در سولو استفاده شده اند و در دشوار کردن پاساژهای سولیست از نظر تکنیک انگشت مؤثر هستند. بنابر این دولپمان در این کنسرتوها به زوایای پیچیده ای که

در سمفونیهای موتزارت شاهدش هستیم نمی رسد و تحرک موومان بیشتر در فرم ریترنلو باروک شکل گرفته است. موومانهای دوم در اکثر این کنسرتوها نمونه بارز سبک گالانت و ملودی های تغزلی هستند و فرم آنها آزاد است و هدف بارز موتزارت در این موومان ها به نمایش گذاشتن قابلیت های آوازی و سونوریت سازها است که به واسطه دیالوگی که بین ارکستر و سولیست جریان میابد، تمبرهای گوناگون در ارکستر و ریسترهای مختلف ساز سولو در ایجاد بافت ها و تلفیق های متفاوت آزمایش می شود. در کنسرتو ر ماژور شاهد تلاش موتزارت برای به نمایش گذاشتن ریستر بالای ساز فلوت هستیم که باید اذعان داشت بر روی فلوت های چوبی آن دوره که تنها یک کلید داشتند کار بسیار دشواری بوده است. نه تنها رعایت کوک بلکه کیفیت صدا و خصوصاً تساوی و همگن بودن اصوات مختلف در کنار هم از زوایای دشوار نواختن فلوت چوبی بوده است. اینکه در این قطعات ما شاهد کاربرد خطوط کروماتیک در لابلای جمله های آوازی هستیم خود نشان دهنده توجه موتزارت به اهمیت حرکت منسجم و مساوی صوت از نتی به نت دیگر و رعایت کوک و حرکت سیال موسیقی در تمامی ریسترهای ساز دغدغه مهم نوازندگان در طول تاریخ بوده است. در موومانهای سوم این کنسرتو در فرم رندو است که موتزارت با استفاده از تمهای ساده و اما چابک آنها را دستخوش دولپمان های ساده می کند.

در مطالعه ای که کونر (Koner, 2006) در مورد رندوهای کلاسیک در کنسرتوهای سازهای بادی موتزارت کرده است به این نکته اشاره دارد که بر خلاف تصور مورخین که این رندوها را برای سالهای متمادی در فرم سوناتا رندو بررسی می کردند، رابطه این رندوها با رندوهای باروک بیشتر است. رندوهای دوران باروک شامل تم اصلی و تم فرعی که کاپلت^۶ می نامیدند بوده است. در این رندوها تم اصلی و تم فرعی باید تضاد بارزی می داشتند اما توانالیه آنها معمولاً یکسان بود. همچنین تنوع زیادی در تکرار کاپلت ها دیده نمی شد بلکه تفاوت بیشتر در نحوه ارکستراسیون، ریستر، بافت و تحرکات ریتمیک آنها وجود داشت. در کنسرتو فلوت ر ماژور رندو موومان طولی است که در فرم ABACA نوشته شده و بیش از آنکه توجه به معرفی تمهای جدید و یا بسط و گسترش هارمونیک شود، موتزارت توجه خود را به ارائه واریاسیونها و گسترش های ویرتوزیک در بستر جریانهای هارمونیک معطوف کرده که فرصت برای نمایش تکنیک های نوازنده ایجاد کند. نکته قابل توجه اینجا است که بیش از وفاداری به فرم، موتزارت به زوایای کنسرتویی و سولیستی این موومان فکر می کرده مثلاً در عوض بسط تماتیک به ارائه پاساژهایی که از نظر انگشت و نفس دشوار هستند اقدام کرده حتی با ایجاد فرصتهای کوتاه بداهه پردازی که به آن آینگانگ می گفتند^۷ بازگشت تم را با هیجانی کودکانه از دل پاساژ بداهه شده ارائه می کند و فرم را آنگونه طراحی کرده که بخش های مختلف آن توسط مهارت های ویرتوزیته نوازنده شکل گرفته باشند و بدین ترتیب با نمایش مهارت های تک نواز کنسرتو را با هیجانی که درخور جنبش طوفان و تنش و سبک امپیندنزامر بوده است رو به اتمام ببرد.^۸ علاوه بر ایجاد هیجان در قالب عناصر فرم، تضاد منجر به برخوردی جدید با محدوده صوتی سازها، انواع آرتیکولاسیون، اکسان ها، ضربان های موتویک و تمبرهای گوناگون گردیده است. همچنین رویکرد گالانت در ملودیهای آوازی همراه با تزئینات ظریف و شیرین، موتزارت را تشویق به استفاده از ریسترهای انتهایی سازها کرده که با به نمایش گزاردن قابلیت های صوتی سازها بصورت افراطی، هیجان و تعجب را که اصل لاینفک از کنسرتو نویسی بوده ایجاد کرده باشد.

زیبایی شناسی در موسیقی موتزارت

• سخنوری در موسیقی

در بررسی تاریخی و فلسفی از فضای فکری عهد روشنگری که تأثیر بسیار بر فرهنگ موسیقی دوران موتزارت خصوصاً بر هنر تازه شکفته نوازندگی داشته است متوجه می شویم که منتقدان و روشنفکران این دوران تأکید بسیار زیادی بر همپایی رتوریک (فن سخنوری) با هنر موسیقی داشته اند. فن سخنوری که در آن دوران فرهیختگان و نخبگان جامعه اروپایی را به خود جلب کرده بود فرآیندی دستوری، زیبایی شناسانه و معنی شناختی بود که ارائه گفتاری بلیغ و شیوا بطوری که شنونده را تحت تأثیر بگذارد

مهمترین نکته در آن به حساب می‌آید. در یک بررسی اجمالی از رسالات موسیقی که در این سالها نوشته شده اند می‌بینیم که اجرای موسیقی^۹ را نیز فلاسفه فرایندی مفهومی و ادراکی تشخیص داده بودند و موسیقیدانان را بر اساس میزان شناختشان از بسترهای معنا شناختی موسیقی می‌سنجیدند و طبقه‌بندی می‌کردند. رساله فلوت Johann Joachim Quantz^{۱۰} که تماماً اشاره به مهارت نوازنده در درک نفس موسیقی و اجرای قابل درک آن دارد برای دستیابی به بیان گویا و پر معنی اجرای صحیح هجاهای موسیقی را مهم می‌شمارد، و رساله ی پیانو Carl Philip Emanuel Bach^{۱۱} که نماد بارزی از تفکر هنری دوران راکوکو است هدف نوازندگی را نواختن آوازگونه توصیف کرده است و Leopold Mozart در رساله ی خود مربوط به ویلن^{۱۲} اجرای موفق موسیقی را یافتن بیان قطعه و متأثر کردن شنونده با تأکیدها و صداهای معنی دار توصیف کرده است. دو رساله ی مهم دیگر هم که متاخرتر از رسالات بالا هستند و نگارش آنها همزمان با نوشته شدن کنسرتوهای موتزارت است، یکی رساله پیانوی Daniel Turk^{۱۳} و دیگری رساله ی اجرای Heinrich Koch^{۱۴} باز هم اجرای گویا و معنی دار^{۱۵} موسیقی را با سخن گفتن و بیان شیوا مقایسه می‌کنند و هدف دستورالعملهای خود را رسیدن به فصاحت و بلغات موسیقایی معرفی می‌کنند.

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

• عناصر چهارگانه در قطعات موتزارت

اگر از منظر تاریخی و سبک‌شناسانه عناصر مهم در موسیقی موتزارت را جستجو کنیم متوجه می‌شویم که زوایای بارز موسیقی دوران کلاسیک که آن را از دوره قبل خود متمایز می‌کرده اساساً ادغام عناصر وابسته به دو سبک یاد شده دوران راکوکو با جریان هارمونی، فرم و ویرتئوزیته دوران است. این زوایا را که باعث شکل‌گیری سبک خاص موتزارت شده است میتوان در باب عناصر چهارگانه ی زیبایی‌شناسی در موسیقی او مطرح کرد. این عناصر چهارگانه به شرح زیر است:

۱. توجه عمده به تضاد در ساختار قطعه، یعنی استفاده از موتیف‌ها و تم‌های متضاد که به واسطه طبع‌گرایی امپفیندز امر که در دوران راکوکو مرسوم شده بود، تغییرات ناگهانی در قطعه ایجاد می‌کرد و بر خلاف موسیقی دوران باروک که تلاش بر اتحاد و یکدستی در فضای هر موومان می‌کرد، بدنبال دگرگونی، ایجاد تعجب و بروز ناگهانی احساسات در قالب هر موومان می‌شد. تضاد نه تنها در فضای حسی جمله اول با جمله دوم و بلکه در عبارتهای یک جمله هم دو موتیف کاملاً متضاد در کنار هم مثلاً یکی شوخ طبع و دیگری عاشقانه قرار می‌گرفتند. همچنین تضاد را در بافت و یا در روند ریتمیک و یا هارمونی و حتی تونالیته نیز ایجاد می‌کردند و از این طریق در قطعه هیجان ایجاد می‌کردند.
۲. حضور پاساژهای ویرتئوزیک و انگشتی که به رغم اهمیت گرفتن هنر نوازندگی بعنوان حرفه ای مستقل از آهنگسازی در قطعات این دوران به وفور دیده می‌شوند. آهنگسازان از این طریق تلاش می‌کردند با رویکار آمدن نوازندگان ویرتئوز فرصتی برای

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

۳. حضور پاساژهای پرتحرک انتقالی و یا پایانی در قطعات که به دلیل تثبیت قوانین هارمونی در این دوران تأکید بر حرکت‌های مهم تونال میکردند و رویکرد جدید هارمونی را که متضمن تونالیته و نمایش بسط‌های مهم همچون حرکت I به V و یا برعکس و یا حتی حرکت به دومینانت‌های ثانویه می‌شدند نشان می‌دادند.

۴. ایجاد فرصت‌های بداهه پردازی چون آیینگانگ‌ها که در میان موومان‌ها که پاساژهای مهیج برای ورود دوباره تم بصورت بداهه نواخته می‌شدند و هیجان ایجاد می‌کردند و یا کادنزاها در پایان هر موومان که درک نوازنده را از ماهیت موتیف‌های قطعه نشان می‌دادند و قابلیت او را در بداهه پردازی روی موتیف‌ها در روابط هارمونیک به نمایش می‌گذاشتند و همچنین اضافه کردن تزئینات کوچک روی تم‌ها توسط نوازنده برای ایجاد یک لحظه‌ی پر احساس در تم که اکثراً ایجاد دیسونانس می‌کردند و تحت تأثیر سبک گالانت روند حرکت ملودی و یا قطعه را شیرین و دلپذیر می‌نمودند.^{۱۶}

سهم زیادی از آگاهی ما نسبت به نظرات موتزارت در ارتباط با زوایایی که برای نوازندگی ارجه می‌شناخته به نامه‌های او مربوط می‌شود. در این نامه‌ها ما شاهد نظرات بسیار نافذ و حکم‌گونه او در مورد خصلت‌های موسیقی، سلیقه‌ی موسیقایی صحیح و حتی قابلیت‌های نوزندگان هستیم. در نامه‌ای خطاب به پدرش خصلت موسیقی را اینچنین شرح می‌دهد که در هر شرائطی حتی برای بیان نکته‌ای خروشان هم موسیقی باید دلپذیر و نافذ باشد تا به شنونده لذت دهد (Lang, 1963). حتی در ارتباط با اجراهای گویا و معنی‌دار در نامه‌ای که در وصف یوهان باپتیست وندلینگ^{۱۷} خطاب به پدرش می‌نویسد اظهار می‌دارد که خشنودی او از نوازندگی وندلینگ در این است که "وندلینگ تنها به فوت کردن درون ساز نمی‌پردازد، بلکه معنای هر آنچه را که می‌نوازد از آداجیو تا پرستو آپرتو بیان می‌دارد و شنونده از اجرای او تجربه‌ای دلپذیر کسب می‌کند".^{۱۸} در اینجا این سؤال پیش می‌آید که با تأکید بسیار زیادی که نه تنها رسالات آن دوره بلکه خود موتزارت بر اهمیت بیان و معنی در موسیقی داشته‌اند، موسیقی دانان و آهنگسازان آن دوران چه عناصری را به این امر وابسته می‌دانستند و سخنوری در موسیقی را به چه عواملی اتلاق می‌کردند.

عناصر بیان در موسیقی

• آرتیکولاسیون و دینامیک در موسیقی موتزارت

با مطالعه رسالات و کتب آموزشی که در نیمه دوم قرن هجدهم چه توسط بزرگان موسیقی و چه توسط منتقدین و معلمان موسیقی نوشته شده‌اند در میابیم که هنرمندان و نوازندگان این دوره مهم‌ترین مهارت نوازندگی را در دو نکته یعنی مهارت آرتیکولاسیون و دیگری مهارت کنترل دینامیک برشمرده‌اند. آرتیکولاسیون و کیفیت صوت در رسالات آموزشی این دوران جایگاه خاصی را به خود اختصاص داده‌اند زیرا همه آنها این دو مهارت را عامل تأکید‌گذاری و هجا نوازی^{۱۹} صحیح در موسیقی می‌شناسند. مثلاً C.P.E Bach که رساله‌ی خود را به مباحث مربوط به اجرای معنی‌دار اختصاص داده نکاتی را که متضمن اجرای صحیح است دیکته کرده و مکرراً در بخش انگشت‌گذاری به مشکلی که قدرت متفاوت انگشتان بوجود می‌آورد اشاره کرده و در مورد اجرای تاکیده‌های بجا یا نابجا هشدار داده است. ضمناً از اجرای نهایی دتاشه یا متصل تا انتهای نقطه دار و کشیده تا ویراتو یا پرتاتو یا روباتو و حتی تکنیک‌های رنگ آمیزی صوت را در راستای دست یافتن به بیان گویا و موسیقی معنی‌دار بر روی فورته پیانو توضیح داده است. در رساله‌ی فلویت Quantz نیز دستورات زیادی مربوط به تنوع آرتیکولاسیون و کاربرد موسیقایی زبان داده است و انتخاب زبان زدن صحیح که مؤثر در نمایش ساختار آهنگ باشد را مهمترین امر در نوازندگی برشمرده است. همچنین در توضیحات مشخص بر نحوه کشیدن صوت از نتی به نت دیگر و حرکت دادن صوت هشدارهایی داده است. در رسالات متأخرتر که

در آنها آموزش این مسائل با رویکردی تجویزی و دستورالعمل‌های مشخص شکل گرفته توضیحات بیشتری درباره آرتیکولاسیون و تأکیدگزاری^{۲۰} داده شده. مثلاً Turk در رساله‌ی خود می‌نویسد "برای فراگیری و آموختن اینکه چگونه هر احساس و حالت موسیقایی را بیان کنیم، ناگزیر هستیم به دو مورد همیشه توجه داشته باشیم ۱- میزان صحیح بلندی یا آرامی صدا و ۲- نحوه‌ی صحیح گسسته کردن و یا وصل کردن اصوات"^{۲۱} (Rosenblum, 1991, p.60).

در بررسی دست نوشته‌ی خود آهنگسازان و حتی چاپ‌های اورتکتست^{۲۲} از قطعات این دوره می‌بینیم که علیرغم بکارگیری ایده تضاد و همچنین اهمیت روزافزون نوسانات دینامیک تحت تأثیر مکتب منهیم، اکثر قطعات این دوره علائم دقیق و کاملی ندارند. تأکیدگزاری، آرتیکولاسیون و حتی دینامیک در حد قابل توجهی به اختیار نوازندگان گذاشته می‌شده و آهنگسازان خود را تنها مکلف به نگارش علائم برای نکات مهم و یا در بخشهای خیلی خاص می‌دانستند. براون دلیل کمبود علائم را اعتماد آهنگسازان به سلیقه و تجربه‌ی نوازندگان برای بیان جمله، نشان دادن ساختار و هجاهای موسیقی می‌داند، حتی در نقل قول از یکی از رسالات این دوره می‌نویسد که "اجرای این ظرافتها انقدر ریزبینی می‌خواهد که برای نوازندگان آماتور کار آسانی نیست و جز از طریق تقلید از نوازندگان بزرگ با هیچ علامت و نوشته‌ای قابل درک و اجرا نیستند" (Brown, 1991, p.200).

امروزه کمبود علائم دقیق دینامیک و یا علائم تأکیدگزاری یکی از مشکلات مهم نوازندگان معاصر است و با اینکه کمپانی‌های نشر موسیقی تلاشهای بسیاری در راستای چاپ ویرایشهای متعدد انجام می‌دهند، کماکان ضعف در علامت‌گذاری گویا و دقیق، تفسیر موسیقی را از نت به صوت بسیار دشوار کرده است. برای نمونه در بررسی علائم دینامیک در کارهای موتزارت بصورت آماری (Ferguson, 1975 p.159) مثلاً در سونات‌های پیانو، ۴۱ درصد علائم را f و ۴۴ درصد علائم را p تشکیل می‌دهد یا در کنسرتوهای فلوت تنها از علائم f یا p و در بعضی مواقع بدلیل ساختار ضربانی از $f p$ استفاده شده. از آنجا که علائم دینامیکی میانی توسط موتزارت کمتر استفاده شده، می‌توان تصور کرد که f و p هر یک خود نماینده محدوده دینامیکی بسیار وسیع با رنگمایه‌های صوتی متنوعی بوده‌اند. مثلاً p می‌تواند از mp تا pp را پوشش دهد.^{۲۳} این نکته ما را بر این امر حساس می‌کند که برای اجرای موسیقی موتزارت نباید علائم دینامیک را کورکورانه بلکه در روند حرکت جمله، پا به پای جریان ریتم و هارمونی و خصوصاً باتوجه به ساختار فرمال قطعه شکل دهیم و تصور نکنیم که رعایت صرف f یا p در لحظات پراکنده‌ای که توسط خود موتزارت نوشته شده‌اند می‌تواند جنبش و تحرک در خطوط موسیقی را ایجاد کند.^{۲۴}

• تأکیدگزاری و ساختارهای نحوی در قطعات

به تشخیص متخصصین زمان آنچه بیش از هر عنصر دیگری جنبش و تحرک در موسیقی ایجاد می‌کرده، نواختن موسیقی با درک صحیح از جریان معنا شناختی قطعه و شفاف ساختن ساختار دستوری و نحوی موسیقی در حین اجرا بوده است که متضمن بیان احساس و مفهوم موسیقی است. با توجه به اهمیت سبک امپیدزمر و گالانت و ارتباط تنگاتنگ هردوی این سبک‌ها با فن سخنوری، در این دوره بیان موسیقی و معنی را به فن تأکیدگزاری^{۲۵} مربوط می‌دانند که در همه رسالات به سه گونه‌ی مشخص تقسیم شده‌اند. براون در بررسی رسالات Turk, Koch و Schulz این تأکیدگزاری‌ها را تأکیده‌های متریک، تأکیده‌های ساختاری و تأکیده‌های احساسی معرفی کرده است (Brown, 1991, 50). تأکیده‌های متریک همان طبقه‌بندی اصوات بر اساس ترکیبات متریک در میزان است که با توجه به تقسیم بندیهای دوتایی یا سه تایی شکل می‌گیرد و تفکر ضرب سبک یا سنگین و دسته‌بندی ضرب در میزان بر آن حاکم است. براون در مقایسه تطبیقی که بین رسالات و کلیه نوشته‌های بجامانده از این دوره انجام داده است اظهار می‌دارد که علی‌رغم طبقه‌بندی بسیار دقیق که همه محققین از تقسیمات متریک در موسیقی کرده‌اند، اما همگی در استدلال نظریه‌هایشان در اجرای موسیقی به این مطلب اشاره کرده‌اند که متر فاصله‌ی زیادی با واقعیت اجرا دارد و تأکیدگزاری متریک صرفاً قراردادی برای نظم موسیقی است و جز در مواردی محدود، تأکیده‌های متریک رابطه‌ای با جریان بیان موسیقایی

ندارند و پیشنهاد کرده اند نوازندگان بر اساس جریان ساختاری جمله که بدون شک تحت تأثیر موتیف ها، ریتم، هارمونی و بافت شکل می گیرد تأکیده‌های صحیح را که ساختاری و یا احساسی نام گذاری شده اند بیابند.^{۲۶}

• تأکیده‌های ساختاری و تأکیده‌های احساسی

تأکیده‌های ساختاری و تأکیده‌های احساسی در نوشته های Koch و Turk بخش مهمی از رسالات آنان را پوشش می دهد و نمونه های زیادی از جملات موسیقی را با علامت گزاریهای گوناگون برای نشان دادن این تأکیده‌ها ارائه کرده اند. به نقل از روزنبلام (Rosenblum, 1991, p.92) Turk تشخیص این واحدها را که اظهار کرده "لزوماً ارتباطی با سکوت‌های جمله و یا تقسیم بندیهای متریک ندارند" از مهمترین مهارتهای نوازندگی برشمرده و نوازندگان را به تفکیک واحدهای جمله و نشان دادن ماهیت بخش های مختلف آن جدا از مقوله متر در میزان تشویق کرده است.^{۲۷} در بررسی این نمونه ها متوجه می شویم که اصلی ترین معیار برای تشخیص آنها درک روابط تنها بر اساس حرکت موتیف ها و همچنین شروع، اوج و پایان جمله ها است. تأکیده‌های ساختاری معمولاً در قسمتهای مهم قطعه که موتیف های اصلی معرفی می شوند رواج دارد. البته به دلیل اهمیت تقارن در موسیقی موتزارت، تأکید ساختاری در اکثر موومان ها حاکمیت خودش را تا بخشهای طولانی در موومان ادامه می دهد، حتی در بسیاری از مواقع تا پایان موومان متحد باقی می ماند و علی رغم جست و خیز بین قسمت سولو و ارکستر تا پایان موومان در لابلای ریتم های متنوع عیناً ادامه پیدا می کند و باعث شکلگیری ضربان حرکتی و به عبارتی حرکت و پویایی در قطعه می شود. در بررسی این گونه تأکید مثلاً در کنسرتو ر ماژور برای فلوت می بینیم که متر استفاده شده در قطعه در جریان نواختن قطعه تأکید دیگری به خود می گیرد و در موومان اول که آگرو آپرتو^{۲۸} نام گذاری شده متر ۴ تایی در نواختن ایده ها کاربردی ندارد بلکه حرک آگرو آپرتو بر اساس روابط تنها و ساختار در دو شکل می گیرد. حرکت هارمونی نیز در دو است و بافتهای پلی فونیک به حس دو لطمه نمی زند.^{۲۹}

گذشته از تأکیده‌های ساختاری همه رسالات این دوره تأکیده‌های احساسی را مهمترین امر در نوازندگی برشمرده اند. البته جای تعجب است که بسیاری از این رسالات با وجود طبقه بندی جداگانه تأکیده‌های ساختاری و احساسی و نسبت به تفاوت بین آنها سخن نگفته اند. تأکیده‌های احساسی توسط همه رسالات اصل مهم در بیان موسیقی معرفی شده اند و به نظر می آید که تفاوت تأکیده‌های ساختاری با احساسی اساساً میزان القای احساس در لحظه ی بروزشان در موسیقی است که مواردی همچون تأکیدهایی که مثلاً کشش نت را برای ایجاد احساس بیشتر به تعویق می اندازد که البته در نوازندگی فلوت برای تأثیرگذاری صحیح این امر باید با حرکت هوا انجام پذیرد.^{۳۰} همچنین نتهای دیگری که به تعمیق صدا و تأخیر حل در نتهای دیسونانس همچون در آپوجیاتورها ایجاد می کند مربوط می شود.^{۳۱} در بررسی تطبیقی از رسالات Koch و Turk روزنبلام به این نتیجه رسیده است که با اینکه هر دو در رسالاتشان از تأکیده‌های احساسی همچون بلاغت و شیوایی و یا تأکیده‌های رقت و ترحم^{۳۲} سخن گفته اند اما توضیحی را که مربوط به اجرای متفاوت این گونه ها از هم باشد نداده اند به علاوه توضیحی مبنی بر تفاوت چندان آنها با تأکیده‌های ساختاری نیز ارائه نشده است. در همین راستا به تعبیر او تأکیده‌های احساسی گویاتر هستند و بر هرگونه تأکید دیگری تقدم دارند (Rosenblum, 1991, p.93). روزنبلام در جمع بندی اینگونه نتیجه می گیرد که تأکیده‌های متریک اصولاً به لایه های زیرین و پشت پرده ی موسیقی مربوط می شوند و لزوماً کاربردی در اجرا ندارند و تأکیده‌های ساختاری نه تنها به اینگونه تأکیده‌ها پیشی میگیرند بلکه در لایه های مشخصی از اجرا بکار گرفته می شوند.

بر عکس علائم دینامیکی و تأکیده‌ها که در موسیقی موتزارت محدود نوشته شده اند و به روایت نوازنده سپرده شده اند، گزینه های موتزارت برای گروه بندی و وصل و یا گسسته کردن نت ها در دست نوشته های او بسیار متعدد است که این خود نشان دهنده اهمیتی است که او برای ایجاد ارتباط صحیح بین نت ها و دسته بندی ایده های وابسته به هم قائل بوده. شاید دلیل این تفاوت بارز بین نگارش علائم آرتیکولاسیون و علائم دیگر از این رو است که آهنگسازان می دانستند که چنانچه نوازنده ساختار قطعه را درک کند این امر طبیعتاً باعث دستیابی او به جریان خودجوش صوت و تأکیده‌ها می شود. اگر نوازنده با آرتیکولاسیون

مناسب به تفکیک صحیح بخشهای مختلف جمله بپردازد، ماهیت عبارت ها را تشخیص دهد و با درک روابط خرد تاکیدیهای لازم را ادا کند معانی مستتر در ساختار قطعه را پیدا کرده و غریزی بدنبال بیان روشن و واضح جملات می رود. بدین ترتیب، آرتیکولاسیون در موسیقی موتزارت از مهمترین عوامل تفسیر است زیرا که گسسته یا وصل کردن صحیح انتها نه تنها تنوع شخصیت موتیف ها و طبع های گوناگون آنها را که متضمن حالت امپفیندزمر در قطعات است نشان می دهد بلکه با ایجاد تاکیدهای به جا باعث تقارن و یا جابجایی موتیفها و ایده ها می شود و در بستر آن تحرک، فراز و نشیب و دینامیزم^{۳۳} در قطعه شکل می گیرد.

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

نتهایی دیگری که در موسیقی کلاسیک شامل این گونه تأکیدیهای احساسی می شوند و با لگاتو نواخته می شوند عبارتند از پرش های دیسونانس، انتهای سنکپ شده، انتهای کروماتیک و یا نتهایی که در یک لحظه ناگهان به اکتاو بالا و یا برعکس به اکتاو پایین انتقال میابند.^{۳۸} در سنت نوازندگی آنچه در اجرای اینگونه انتها مثلاً در کنسرتوهای بادی موتزارت مرسوم شده است تغییر دادن نامحسوس ریتم آنها است که این امر همانگونه که گفته شد تغییر ریتم نیست بلکه تعلیق حرکت نتی به نتی دیگر توسط کشش هوا است. مثلاً در نواختن اصوات دیسونانس که روی ضرب قرار می گیرند نوازنده می باید با تأکید و کشش بیشتر صدا از نتی اول به نتی دوم صدای اول را در صدای دوم حل کند، این نت ها فضایی آوازگونه ایجاد می کنند و کشش بر آنها (یا به تعلیق درآوردن حل آنها) باعث گسترش صدا و تلفیق بهتر هارمونی می شود.

• سونوریت و مهارت لامسه

یکی دیگر از مواردی که در دوران کلاسیک در مباحث مربوط به آرتیکولاسیون به آن توجه می شود مهارت لامسه در نوازندگی است.^{۳۹} لامسه گرچه عملاً در نوازندگی پیانو مطرح می شود، در رسالات قدیمی تمامی سازها را در بر می گیرد زیرا مربوط به صدا دهی ساز و سونوریت نوازنده می شود. مهارت های مهمی همچون لگاتو، استاکاتو و ن لگاتو^{۴۰} همگی به مهارت های نوازنده در دستیابی به سونوریت ی درست مربوط می شود.^{۴۱} روزن بلام به نقل از کوخ می نویسد که برای دستیابی به بیان شیوا و ظریف باید کیفیت سونوریت ی صحیح را در حین اجرای نت های دتاشه، پرتاتو و تنوتو نیز پیدا کرد. کوخ با اشاره به اهمیت "سبک" نواختن این مهارت را در به دست آوردن بیان شیوا و ظریف کلاسیک حیاتی می داند (Rosenblum. 1991, p. 149).

لامسه که با رکود ساز هارپسیکورد و روی کار آمدن فورته پیانو توجه بیشتر به آن سورت گرفت، نشان دهنده حساس شدن هنرمندان قرن هجدهم به تنوع تمبرهای صوتی و کیفیت های مختلف در صدای ساز است. کیفیت صدا در هر سازی تماماً به نیرویی مربوط می شود که صدا را تولید می کند. در نظر موتزارت لامسه ی نوازنده است که اجازه می دهد در شرایط مختلف صدای ساز متنوع شود و با برقراری ارتباط بین خطوط مختلف در پلی فونی یا ایجاد حجم های گوناگون توسط کنترل هماهنگ ها^{۴۲} در هر صوت و یا تلفیق دیسونانس ها با صداهای دیگر در بیان موسیقی تاثیر بگذارد. به همین دلیل در سازهای دیگر نیز میزان زبری یا لطافت صدا مهارتی است که هر نوازنده باید بدان آگاه باشد زیرا در تلفیق صوت با صداهای زیرین، در حرکت سیال از یک نت به نتی دیگر و حتی در اجرای ارتیکولاسیون و تنوع تأکیدهای هجایی کیفیت صدا نقش تأیین کننده دارد.^{۴۳}

بیان صحیح در موسیقی موتزارت

موارد کوتاهی که در این نوشتار بدان اشاره شد نمونه هایی محدود از عناصری است که بازتاب مستقیم و اما مهم بر تفسیر و بیان موسیقی در نوازندگی موتزارت دارند. موسیقی موتزارت با توجه به گوناگونی ایده ها، تنوع ساختار و ظرافت های بافت مجموعه ای غنی را در اختیار نوازنده می گذارد که درک آن تعامل و مهارت بسیار بالایی را در نوازندگی می طلبد. آشنایی با زوایای مختلف آن و اندیشیدن بر مفاهیم ساختاری قطعات این نابغه بزرگ موسیقی گرچه ابهامات بسیاری ایجاد می کند اما فرصت هایی را برای شناخت هوشمندانه موسیقی فراهم می آورد که اگر در تلاش نوازندگان بدان پرداخته شود مفاهیم مهم و بنیادی در هنر نوازندگی را ملموس خواهد کرد و ریشه های هنری خصلت های غریزی و سبک فردی روشن خواهد شد. چنانچه نوازندگان از اوان جوانی عادت به توجه به این عناصر در حین فراگیری و اجرا موسیقی کنند عمق موسیقی بعنوان هنری که بیان و ارتباط بیش از هر رکن دیگری در آن اهمیت دارد بر نوازندگان آشکار می شود و برخورد با هنر نوازندگی دیگر فرایندی تکنیکی نخواهد بود بلکه جریانی فرهنگی که تعامل و ارتباط اصول بنیادین آن خواهند شد. با توجه به ابعاد گوناگون زیبایی شناسی که در موسیقی موتزارت مطرح شد جایگاه رسوم موسیقایی و استفاده از دینامیک، آرتیکولاسیون، تأکیدها، سونوریتته در روندی مفهومی که خلاقیت و تلاش هنرمند را می طلبد روشن خواهد شد. نوازندگی قطعات موتزارت همواره از دشوارترین قطعات برای اجرا بوده اند و پیچیدگی های شیرین در اجرای صحیح و زیبا شناختی آن در توسعه اندیشه و مهارت نوازندگان مؤثر و سازنده است.

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

^۲ Lenneberg, Hans; *Johann Matheson on Affect and Rhetoric in Music*, Journal of Music Theory Vol.2 No.1

^۳ Sturm und Drang جنبش ادبی سالهای ۱۷۷۰ در آلمان است که با ایجاد ابهام و تعجب در شخصیت های داستانی هیجان داستان را چند برابر می کند
^۴ Style Galant سبک موسیقی است که در سالهای ۱۷۲۰ در فرانسه توسط Francois Couperin آغاز شد و سریعاً در بین آهنگسازان اروپایی رواج

یافت و ملودیهای آوازی، بافتهای سبک، تزئینات زیاد برای ایجاد احساس و شیرین نوازی را رایج کرد.

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

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

^۶ Couplet اسم تمهای فرعی در رندهای دوران باروک

^۷ Eingang پاساژهای بداهه پردازی کوتاه هستند که بر خلاف کادنزاها که در پایان موومان ها می آیند در قسمت های میانی قبل از بازگشت تم اصلی در رندها توسط تکنواز بداهه نوازی می شوند. (1989) Neumann به اهمیت یک لحظه سکوت در پایان اجرای این پاساژها درست در لحظه قبل از ورود تم اشاره کرده است که اعتقاد دارد هيجانی که در اثر بازگشت تم بوجود می آید را سحرانگیزتر میکند.

^۸ در موزمان های پایانی دوره باروک که معمولاً موتیفها ضربانهای پر تحرکی دارند در پاساژهای طولانی مسابقه ی قدرت بین نوازندگان ایجاد می شود که در سنت موسیقی کلاسیک به آن tour de force میگویند. رندوهای موتزارت بیش از اینکه خصلت رندویی داشته باشند از ایده tour de force نیز استفاده می کنند.

^۹ execution

^{۱۰} Johann Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Berlin 1752

^{۱۱} Carl Philipp Emanuel Bach, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen , Hamburg 1753

^{۱۲} Leopold Mozart, Versuch einer gründlichen Violinschule, Ausburg 1756

^{۱۳} Daniel Gottlieb Turk, Klavierschule, Leipzig 1789

^{۱۴} Heinrich Christoph Koch, Musikalisches Lexicon , Weimar 1782

^{۱۵} expressive

^{۱۶} برای نمونه میتوان به مثالهای زیر در اکسپوزیسیون کنسرتو فلویت ر ماژور K. 414 اشاره کرد:

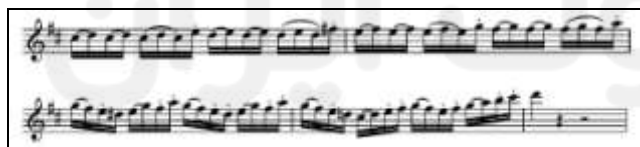
مثال های مربوط به مورد اول:



مثال های مربوط به مورد دوم:



مثال های مربوط به مورد سوم:



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

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

^{۱۹} articulation در رسالات قدیم پیچیده‌ترین موضوع در هنر نوازندگی است و تمامی رسالات بخشهای مهم خود را به آن اختصاص می‌دهند
²⁰ accentuation

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

²² urtext

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

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

^{۲۵} articulation

^{۲۶} اولین محقق که رسماً تفرق تأکیده‌های متریک و تأکیده‌های موسیقایی را مطرح می‌کند Hugo Riemann است که نظریه‌های او در ارتباط با اصول بیان موسیقایی در سالهای واپسین قرن نوزدهم بخش لاینفک از مطالعات موسیقی‌شناسی و نوازندگی بود و در آن پیشنهاد می‌کند که تقسیم بندیهای متریک اساساً قراردادی برای نگارش و کمک بصری بکار روند و نظام نوازندگی بهتر است در عو نواختن احساسی بر اساس متر سیستمی را که او قانون crescendo-diminuendo در ساختار جمله می‌نامد بکار گیرد.

^{۲۷} Turk در رساله ی خود از لغت Einschnitt استفاده کرده است که به معنای تکه کردن یا بریدن قسمتهای مختلف جمله است.
²⁸ allegro aperto

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

خانه فلوت ایران

WWW.IRANFLUTEHOME.COM



۳۰ چند نونه از تأکیده‌های احساسی:



۳۱ تأکیده‌های احساسی با آپوجیاتور:



۳۲ rhetorical accents and pathetic accents (Rosenblum, p.92)

۳۳ melodic inflection نوسانات صوت در بستر ساختار جمله است که در پیامد دینامیک و تأکید گزاری صحیح دست یافتنی است. در صورتیکه

نوازنده توجه صحیح به تصریف پیچ و خم های موسیقی با تأکیده‌ها و فرازو نشیب های صوتی بکند جنبش و پویایی در قطعه را به اجرا در آورده.

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

۳۵ cantabile

۳۶ دشوار بودن نواختن موتزارت در زمان خود او زبانزد بود. این امر را از مطالعه ی بسیاری از مقالات آن دوره همچون قدیمی ترین و اولین راهنمای اجرای کنسرتوهای پیانوی موتزارت (Muller, 1796) که راه حلهایی در مورد فائق شدن به دشواری های اجرای کنسرتو های پیانو نه تنها در ارتباط با تغییر ساز از هارپسیکورد به پیانو و ابهام هایی که در تولید صدا بوده است بلکه تفاوت های بارز در قوانین انگشت گذاری که روی کلایوید ها مرسوم شده بود همگی شواهد لازم بر این مسئله است. (Lang, 1963)

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

۳۸ بطور نمونه:



۳۹ touch

۴۰ "non-legato" مهارت سَبْک نواختن است که معمولاً باعث می شود ارزش نت ها کوتاه تر شوند اما به علت سَبْک بودن ضربه ها طنین صدا در ارزش زمانی صحیح باقی می ماند و در نواختن موسیقی موتزارت این عنصر از اهمیت ویژه ای برخوردار است.

^{۴۱} بصورت نمونه در اینجا پس از ارائه مجدد موتیف اصلی که ستاکاتو و تیز نواخته می شود یک پاساژ انتقالی که تمبر و نوانس کاملاً نرم و سیال می شود :



^{۴۲} overtones

^{۴۳} در هردو رساله ی Quantz و Leopold Mozart نکات زیادی مربوط به تولید صدا، کشش صوت و همچنین ترکیب زبان با آرشه با صوت رابحث کرده اند.

Bibliography

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

Brown, Clive; 1999; Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900; Oxford University Press

Ferguson, Howard; 1975; Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th Century; Oxford University Press

Grayson, David; 1998; Mozart Piano Concertos Nos.20 and 21, Cambridge University Press

Irving, John; 1998; Mozart: The Haydn Quartets; Cambridge University Press

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

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

Lawson, Colin and Robin Stowell; 2004; The Historical Performance of Music: An Introduction, Cambridge University Press

Lawson, Colin; 1996; Mozart Clarinet Concerto, Cambridge University Press

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

Leppard, Raymond; 1988; Authenticity in Music, Amadeus Press

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

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

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

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

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

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

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

خانه فلوت ایران

WWW.IRANFLUTEHOME.COM