فرانتز شوبرت و عصر رمانتیک موسیقی[1]

در سده‌ی نوزدهم، انقلاب صنعتی اقتصاد را دگرگون کرد، مردم را از حومه‌ها به شهرها کشاند و جامعه‌ای برساخت که بر تولید انبوه و توزیع استوار بود. از این دگرگونیْ طبقه‌ی متوسطی انبوه و پرنفوذ سر برآورد که به نوبت خود تأثیرهایی شگرف بر جهان موسیقی داشت. پیانوهای ارزان قیمت و موسیقی‌های چاپ شده، دامنه‌ی بازار موسیقی را گسترش داد و سیلی از ترانه‌ها و قطعه‌های پیانو به این بازار سرازیر کرد. طیفِ مخاطبانِ موسیقی گسترده‌تر شد و بنگاه‌های تولیدکننده‌ی اپرا، ارکسترهای حرفه‌ای، و تالارهای کنسرت افزون شدند.

بیشتر موسیقی‌دانان سده‌ی نوزدهمی برای ارکسترهای غیرخصوصی کار می‌کردند، در کنسرت‌ها شرکت می‌جستند، آثارشان را به قصدِ انتشار پدید می‌آوردند یا به هنرجویان موسیقی می‌آموختند. یکی از راه‌های کامیابی موسیقی‌دانان این بود که بر سازی چیره شوند، یا صرفاً در یک سبک معین آهنگسازی کنند. راهِ دیگر، خلق موسیقی‌های ابتکاری، یگانه، برانگیزاننده، اثربخش، ملّی، نامتعارف، یا به هر تدبیر متمایز و گیرا بود. همه‌ی این ویژگی‌ها از خصوصیت‌های رمانتیک‌گرایی است. جنبش رمانتیک‌گرایی از آغاز ۱۸۰۰ در عرصه‌ی هنر به جریان افتاد و امروز به مثابه‌ی اصطلاحی برای توصیف همه‌ی موسیقی‌های این سده به کار می‌رود. آهنگسازان در ایتالیا، فرانسه، آلمان، روسیه و جاهای دیگر پیوسته سبک‌هایی نو خلق می‌کردند. سبک‌هایی که به مذاق طبقه‌ی متوسطِ روز خوش می‌آمد و گونه‌های تازه‌ی موسیقی‌سازی ـ از قطعه‌های مهارت‌نمایانه گرفته تا پوئم سمفونی‌ها و سنت‌های اپرانی پدید می‌آوردند.

دو توسعه‌ی دیگر نیز در این میان تأثیری ژرف و پایدار داشت: شکوفایی رپرتوآری[2] دائمی از آثار برجسته‌ی موسیقایی، و انشقاقی فزاینده در میان موسیقی‌های نخبه‌پسند و عامه‌پسند. این دگرگونی‌ها رخسار فرهنگ موسیقی ما را ترسیم کرده است، فرهنگی که همچنان با موسیقی سده‌ی نوزدهم اُنس دارد.

انقلاب، جنگ و موسیقی، ۱۷۸۹ ـ ۱۸۱۵

---

[1] برگرفته از دو کتاب:

«تاریخ موسیقی غرب»، ج.پیتر برک هولدر، دانلد جی گراوت، کلاود و. پالیسکا، ترجمه‌ی کامران غبرایی، انتشارات کتاب‌سرای نیک.

«درک و دریافت موسیقی» راجر کِیمی بِن، ترجمه‌ی حسین یاسینی، نشر چشمه.

[2] رپرتوآر به در معنای لغوی یعنی فهرست یا جدول است. اما در اصطلاح موسیقی مجموعهٔ قطعه‌های موسیقی است که تکنواز (یا خواننده) برای ارکستر یا کنسرت آماده می‌کند.

نسلی که پیرامون ۱۷۷۰ پا به گیتی گذاشت، شاهد جهانی پرآشوب و پرتحول بود. نظم سیاسی پیشین در اروپا، از انقلاب کبیر فرانسه در ۱۷۸۹ تا پایان جنگ‌های ناپلئونی در ۱۸۱۵، دگرگون گشت و جایش را به نظمی نوین داد. در همین دوران، نظم اقتصادی تازه‌ای سر برآورد که آبستن انقلاب صنعتی و برآمدن طبقه‌ی متوسط بود. یکی از زادگان این نسل لودویگ فن بتهوون بود که در عرصه‌ی موسیقی انقلابی برپا نمود، انقلابی که تاریخ موسیقی را دگرگون ساخت و اهمیتش کم از گونه‌های سیاسی روز نبود. او آثاری بی‌مانند آفرید، که در یگانگی، نیروی نمایشی و جذابیت فراگیر برای نخبگان بی‌سابقه بودند، و دریافت اجتماعی از آهنگ و آهنگسازی را دگرگون ساختند.

انقلاب کبیر فرانسه از سویی سر در اندیشه‌ی روشنگری و ایده‌های برابری، حقوق بشر، و اصلاحات اجتماعی داشت، اما دلیل‌های دیگری نیز بر شکل‌گیری این انقلاب تأثیر داشتند. نخستین مرحله‌ی انقلاب (۱۷۸۹ ـ ۱۷۹۲) جلوه‌ای اصلاح‌طلبانه داشت. در پی سیاست‌های مالی ویرانگر لویی شانزدهم و قیام‌هایی مردمی، همچون یورش به قلعه‌ی باستیل، هیئتی از اشخاص پرنفوذ فرانسوی شاه را وادار کردند که قانون اساسی تازه را بپذیرد. این هیئت امتیازهای ویژه را ملغا کرد، اعلامیه‌ی حقوق فردی و مدنی را رسمیت بخشید، و در سراسر کشور دولت‌های منتخب محلی برپا نمود.

انقلاب همه‌ی جنبه‌های زندگی فرانسوی‌ها، از جمله موسیقی را دگرگون ساخت. پیام و داستان‌های انقلاب به وسیله‌ی ترانه‌های عامه‌پسند سینه به سینه منتقل می‌شد و آهنگسازانِ این ترانه‌ها، در این مسیر، گاه از ملودی‌های موجود استفاده می‌کردند و متن‌هاشان را بر ملودی‌های آشنا می‌نشاندند. آهنگسازان برای مراسم و جشن‌های عمومی سمفونی و مارش‌های نظامی می‌نوشتند و برای جشنواره‌های دولتی‌ای که برای بزرگداشت انقلاب بر پا می‌شد، کُرال‌هایی مفصل می‌نوشتند. این آثار کرال با نام «سرودهای انقلابی» شناخته می‌شدند. دولت از اپرا و اپرا ـ کمیک، دو گونه‌ی پرهواخواه در پاریس، پشتیبانی می‌کرد، اما به هر روی، اپرانامه‌ها به دلیل‌های سیاسیْ پیوسته سانسور می‌شدند. طرحِ بسیاری از داستان‌ها بر اساس تِم‌های انقلابی یا دغدغه‌های اجتماعی روز نوشته می‌شد. یکی از تکان‌دهنده‌ترین داستان‌های این دوران پیرامون ماجرای نجات قهرمانی می‌گشت که به ناحق به زندان افتاده بود.

کنسرواتوار پاریس یکی از ماندگارترین دستاوردهای انقلاب بود. دولت انقلابی این مدرسه‌ی موسیقی را در ۱۷۹۵ بنیان گذاشت و به دستگاه تازه‌ی آموزش ملّی افزود تا فراگیری شاخه‌های گوناگون علمی و هنری برای همه‌ی شهروندان، فارغ از طبقه‌ی اجتماعی، ثروت، یا سنت خانوادگی ممکن شود. در این کنسرواتوار، دانش‌پژوهان، خوانندگان و نوازندگان بر اساس برنامه‌ای منسجم و نظامی منظم آموزش می‌دیدند و در دوره‌هایی چون آهنگسازی،

نظریه‌ی موسیقی، و تاریخ موسیقی شرکت می‌کردند. کنسرواتوار پاریس در مقام نخستین کنسرواتوار مدرن، الگویی شد برای باقی هنرستان‌ها در سراسر اروپا. این مرکز از آن روز تاکنون یکی از مهمترین و اثرگذارترین مراکز هنری فرانسه بوده است.

انقلاب، و پس از آن جنگ‌های ناپلئونی، جامعه‌ی اروپایی را به کلی دگرگون کرد. در انقلاب فرانسه شعار انقلابی «آزادی، برابری، برادری» در میان لایه‌های مختلف اجتماعی فرانسه رسوخ کرد و سپس به سراسر اروپا منتقل گشت. مردم در هر گوشه از اروپا با امکان آزادی، اصلاحاتِ مردم‌سالارانه، و انحلالِ نابرابری‌های طبقاتی مواجه می‌شدند و حتی هنگامی که محقق شدن این هدف‌ها به تعویق می‌افتاد، آن‌ها را همچنان پاس می‌داشتند. افزون بر این، انقلاب و جنگ‌های پس‌آیندش مفهوم تازه‌ی ملت را به جهانیان معرفی کرد؛ مفهومی که شهروندان را برابر می‌خواند، حقوقشان را یکی می‌شمرد و تابع اشراف یکه‌سالار نمی‌دانست. همچنان که فرانسوی‌ها هویّتِ ملّی تازه‌ای برمی‌ساختند، دشمنان آلمانی، ایتالیایی، اسپانیایی، و اتریشی‌شان هم هویت اجتماعی‌شان را ریختاری نو می‌بخشیدند؛ در نتیجه، رویدادهای سیاسی و فرهنگی‌ای رقم خورد که در سراسر سده‌ی نوزدهم و اوایل سده‌ی بیستم دوام داشت.

لودویگ فن بتهوون

دگرگونی‌های پرآشوب این دوران در موسیقی لودویگ فن بتهوون (۱۷۷۰– ۱۸۲۷) بهتر از موسیقی هر کس دیگری بازتاب داده شده است. او از آرمان‌های روشنگری باخبر شد؛ موسیقی هایدن و موتسارت را در برکشید؛ انقلاب فرانسه را از دور برانداز کرد؛ شیفته‌ی ناپلئون گشت و سپس از او دلسرد شد. او که در جوانی نوازنده‌ای چیره‌دست و آهنگسازی خوش‌آینده شمرده می‌شد، به سبب نارسایی شنوایی ناگزیر شد دست از اجرا بکشد و نخستین موسیقیدانی شد که فقط از راه آهنگسازی زندگی‌اش را می‌گذراند. او با آثارش سطح توقع شنوندگان و اجراکنندگان را بالا می‌برد و در روند ساخت این آثار آنچه شنوندگان انتظار داشتند بشنوند و آنچه را که ارزشمند می‌شماردند باز تعریف می‌کرد.

مدت کوتاهی پس از مرگ بتهوون، پژوهشگری آثار او را در سه دوره دسته‌بندی کرد و با این کار سنتی پایه گذاشت که تا امروز ادامه یافته است بتهوون در دوره‌ی نخست زندگی‌اش که از زادروز لودویگ در ۱۷۷۰ آغاز می‌شود و تا ۱۸۰۲ ادامه می‌یابد، بر زبان موسیقی و ژانرهای روزگار چیره شد و به تدریج زبانی منحصر به خود پیدا کرد. در دوران دوم، تا حدود ۱۸۱۴، سبکی نو پدید آورد، سبکی که مرزهای نمایش و بیانگری را به پیش راند و برایش شهرتی فراوان به ارمغان آورد. در دوران سوم زندگی، از ۱۸۱۵ تا روز مرگش در ۱۸۲۷، موسیقی‌اش درون‌نگرانه‌تر

شد، چنان‌که فهم و اجرایش برای شنوندگان و اجراکنندگان دشوار بود. این اسلوب پژوهشی بی‌گمان جز تفسیری شخصی نیست، اما برای سامان دادن به بحثی درباره‌ی زندگی حرفه‌ای و موسیقی بتهوون بسیار به کار می‌آید. هر آینه، این اسلوب هم دگرگونی‌های سبکی بتهوون را بازتاب می‌دهد و هم از بزنگاه‌های مهم زندگی او پرده برمی‌دارد: بحرانی که ۱۸۰۲، در پی نارسایی‌های شنوایی سپری کرد و در جداافتادگی‌ای که در ۱۸۱۵ در نتیجه کر شدن تجربه نمود، مشکل‌های خانوادگی، و چنان‌که خواهیم دید، دشواری‌های سیاسی و اقتصادی جملگی از این بزنگاه‌ها هستند.

بتهوون به مثابه‌ی الگو

بتهوون که در آثارش پیوسته قهرمان و قهرمانی‌گری را می‌ستود، خود به قهرمانی فرهنگی بدل شد و در خلال سده‌ی نوزدهم آوازه‌اش به همه جا رسید. داستان زندگی او بستری شد برای طرح دیدگاه رمانتیک و ترسیم هنرمند در مقام بیگانه‌ای که رنج می‌کشد و جسورانه می‌کوشد تا با آیینه‌ی هنر بر پیکر زاده‌ی آدمی نوری متعالی بتاباند. زندگی‌نامه‌نویسان و تاریخ‌شناسانِ سده‌ی بیستم کوشیدند تا سیمای واقعی و اسطوره‌زدایی شده بتهوون را از پس پرده‌ی ابهام‌ها بیرون بکشند. با وجود این، بتهوون در عرصه‌ی موسیقی همچنان شخصیتی کانونی باقی ماند، چه از روی دستاوردهایش و چه به سبب شیوه مواجه‌ی منتقدان و مخاطبان آثارش با او.

بسیاری از آثار بتهوون به ویژه آثاری که میان دهه‌های ۱۷۹۰ ـ ۱۸۱۰ نوشته شدند، بی‌درنگ با استقبال عمومی مواجه می‌شدند و تا همین امروز هم محبوب باقی مانده‌اند. آثار متأخر او در دوران زندگی‌اش نامتعارف دانسته می‌شدند و چندان به فرهنگ موسیقایی جاری راه نمی‌یافتند، تا این که چند دهه پس از مرگش با دیده‌ای گشوده‌تر خوانده و درک شدند. مخاطبان این آثار سرانجام زندگی درونی بتهوون را از خلال آن‌ها بازخوانی کردند و آن را راهگشاتر از موسیقی‌های آسان‌فهم‌ترش یافتند. آثار بتهوون هسته‌ی اصلی رپرتوآرهای سمفونیک را شکل می‌دهند و در رپرتوآرهای پیانو، کوارتت‌های زهی، و دیگر آنسامبل[1]های سازی جایگاهی استوار دارند. همه‌ی آهنگسازانی که پس از او رو به این ژانرها کرده‌اند، به ناگزیر او را هماورد و الگویی بی‌همتا یافته‌اند. نقش او بر سبک‌ها و شگردها حک شده است و تأثیرش بر شکل‌گیری مفهوم‌های موسیقایی و نقش آهنگساز انکارناپذیر است.

آثار بتهوون مخاطبان را به وارسی جدی و واکاوی ژرف فرا می‌خواند. نظریه‌پردازان در پی توضیح موسیقی او به روش‌هایی تازه در تحلیل هارمونی، فرم و صدا دست یافته‌اند. برخی از این روش‌های تحلیلی چنان جا افتاده‌اند

[1] آنسامبل: همنوازی یا گروه نوازی، همان نوازندگی هماهنگ جمعی است. به عبارتی دیگر آنسامبل گروهی از افراد است که موسیقی ساز یا آوازی را اجرا می کنند و معمولاً تمام گروه با یک نام مشخص شناخته می شوند.

که اکنون هم برای طیف گسترده‌ای از موسیقی‌ها به کار گرفته می‌شوند. بتهوون با استفاده از روابط گام‌ها، پیوندهای موتیف[1]ی، و ابزار دیگر به یکپارچگی و سازگاری‌ای بی‌بدیل دست یافت. بسیاری از منتقدان آثار او را الگویی برای سنجش هنرهای موسیقایی قرار دادند، تا این که در دهه‌های اخیر، سرانجام این سنجه جای خود را به گرایشی نو به خواندن آثار موسیقی در متن تاریخی خودشان و بازخوانی ارزش‌های نسل‌های گذشته داده است. موسیقی‌دانان، منتقدان و پژوهشگران از آثار بتهوون همچون سنگ محکی برای آثار دیگران استفاده کرده‌اند، اما این معیار ممکن است هنگام سنجش موسیقی‌های سنت‌ها، دوره‌ها، سبک‌ها، یا گونه‌های دیگر گمراه‌کننده باشد.

موسیقی بتهوون به سبب آشکارسازی و بیانگری نفس ستوده می‌شد. این هنرمند آن قدر وقت داشت تا به دلخواه خود موسیقی خلق کند و نگران کارفرماهایش نباشد. شاید در نتیجه‌ی این فراغ بال، تجربه‌ها و احساس‌های شخصی‌اش را در دل موسیقی می‌گنجانید، از مرزهای طویل و استوار سنت و قید و بند بازنمایی احساس‌های نهفته در متن‌های شاعرانه فراتر می‌رفت، جلوه‌هایی نمایشی به اثرش می‌داد، یا با استفاده از ابزار متعارف، حسی کلی را باز می‌نمود. این توانایی‌های بیان‌گرانه با آرمان‌های جنبش رمانتیک سازگار بود و در این دوران از همه‌ی آهنگسازان انتظار می‌رفت به چنین افزار بیان‌گرانه‌ای مجهز باشند. بتهوون و البته نقدهایی که بر کار بتهوون ایراد شد، ایده‌ی همگان را درباره‌ی نقش و کار آهنگساز دگرگون کرد. او آهنگساز را در نقش هنرمندی خود ـ بیانگر ترسیم کرد، هنرمندی که فقط پس از الهام‌گیری و پرواز بر بال خیال دست به قلم می‌برد.

رمانتیسم در موسیقی

دوره رمانتیک در موسیقی از حدود ۱۸۲۰ تا ۱۹۰۰ به درازا کشیده است. فرانتز شوبرت، روبرت شومان، کلارا شومان (کلارا ویک)، فردریک شوپن، فرانتز لیست، فلیکس مندلسون، هکتور برلیوز، پتر ایلیچ چایکوفسکی، بدریش اِسمِتانا، آنتونین دورژاک، یوهانس برامس، جوزپه وردی، جاکومو پوچینی، ریشارت واگنر و گوستاو مالر برجسته‌ترین آهنگسازان رمانتیک بوده‌اند. طولانی بودن این فهرست ـ که نام برخی از آهنگسازان مهم در آن نیامده است ـ گواه بر غنا و تنوع موسیقی رمانتیک و دلیل رسوخ دیرپای آثار این دوره در رپرتوار[2] کنسرت و اپرای امروزی است.

---

[1] موتیف کوچک‌ترین واحدِ دارای مفهوم در موسیقی است. همان‌طور که در زبان‌شناسی، هر جمله از چند کلمه تشکیل شده، در موسیقی هر جمله دربردارندهٔ چند موتیف است

[2] Repertory؛ مجموعه آثاری که تکنوازان ارکسترها و آوازخوانان اغلب به اجرایشان می‌پردازند. – م.

آهنگسازان رمانتیک استفاده از فرم‌های موسیقایی دوره‌ی کلاسیکِ پیشین را ادامه دادند. شور و هیجان مفرط موسیقی رمانتیک، پیش از آن در آثار موتسارت و به ویژه در آثار بتهوون، که بر آهنگسازان بعدی تأثیر فراوان گذاشت، نیز دیده می‌شود. ملودیِ بیانگر و آوازگونه‌ی مطلوبِ آهنگسازان رمانتیک نیز از سبک کلاسیک سربرآورد.

با این همه، تفاوت‌های فراوانی میان موسیقی رمانتیک و کلاسیک وجود دارد. گرایش آثار رمانتیک به بهره جستن از گستره‌ی پهناورتری از رنگ صوتی، دینامیک و زیر و بم است. همچنین واژگان هارمونیک رمانتیک گسترده‌تر و تأکید آن بر آکوردهای رنگارنگ و ناپایدار بیشتر است. موسیقی رمانتیک با دیگر هنرها، و به ویژه ادبیات، رابطه‌ای تنگاتنگ‌تر برقرار می‌کند. در این موسیقی، فرم‌هایی تازه شکل گرفت که در تمام آن‌ها تنشی بیشتر و تأکیدی کمتر بر توازن و رسیدن به سکون و حل وجود داشت. اما موسیقی رمانتیک چنان گوناگون و گسترده است که تعمیم هر تفسیری به تمام آثار این دوره می‌تواند گمراه‌کننده باشد. برخی از آهنگسازان رمانتیک، مانند مندلسون و برامس، آثاری آفریده‌اند که ریشه در سنت کلاسیک دارد و آهنگسازانی مانند برلیوز، لیست و واگنر انقلابی‌تر بوده‌اند.

بیشتر موسیقی‌های بازمانده از قرون وسطا تا سده‌ی هجدهم برای کلیساها یا دربارها ساخته شده‌اند. با وجود این، در سده‌های بعد، ژانرهای مناسب برای موسیقی‌پردازی‌های خانگی، چون مادریگال‌ها و کوارتت‌های زهی یا ژانرهای درخور اجراهای عمومی، همچون اپرای ونیزی، اوراتوریو[1]های هندل، و سمفونی‌های متأخر هایدن، گوی سبقت را از گونه‌های کلیسایی و درباری ربودند و جریان اصلی موسیقی را به سوی دیگر سرازیر کردند. در سده‌ی نوزدهم، موسیقی‌های خانگی با اجراهای عمومی در کانون توجه موسیقی دوستان قرار گرفتند. رونق بازار موسیقی‌های مناسب برای اجراهای خانگی و رشد روزافزون فرهنگِ به کنسرت رفتن، مایه‌ی پیدایش سبک‌های تازه شد. سبک‌هایی که طیف گسترده‌ای از مخاطبان را سیراب می‌کرد. نویسندگان و موسیقی‌دانان این دوران آرمان های هنری تازه‌ای خلق کردند و در پی کشف حقیقت‌های ژرف‌تر، بر ناهمسانی، اصالتِ خیال‌ورزی، بیانِ عواطفِ ناب، و به پیش راندن مرزهای متعارف متمرکز شدند. این ایده‌ها و سبک‌های نو زیر عنوان برانگیزاننده‌ی «رمانتیک» دسته‌بندی می‌شدند. وقتی اصطلاح رمانتیک را صرفاً برای بازشناسی موسیقی سده‌ی نوزدهم به کار می‌بریم، نباید از تنوع سبکی و ایده‌پردازی این دوران غافل بمانیم.[2]

---

[1] اوراتوریو (به لاتین: Oratorio) یک ساخته‌ی موسیقایی بزرگ برای اجرا به وسیله ارکستر، گروه کر و تکنوازان است. متن اوراتوریو غالباً بر مبنای متون کتاب مقدس است و روایت لازم برای حرکت از صحنه‌ای به صحنه دیگر، به وسیله صداهای گوناگونی تأمین می‌شود، که زمینه را برای آریاها و گروه کر فراهم می‌کنند. با توجه به درون‌مایه‌ی مذهبی آن، اوراتوریو اما مختص به مراسم عبادی نیست و علاوه بر کلیسا در سالن‌های موسیقی نیز اجرا می‌شود .در قیاس با اپرا که یک تئاتر موسیقایی‌ست، اوراتوریو دقیقاً یک قطعه کنسرتو است. هر چند که گاه اوراتوریوها را همانند یک اپرا به صحنه می‌روند و اپراها به مثابه کنسرتو ارائه می‌گردند.

[2] برای فهم بهتر ویژگی‌های موسیقی دوره‌ی رمانتیک، به بخش پیوست رجوع کنید.

غروب پشتیبانی اشراف

چنان‌که پیش‌تر گفته شد، خیزش‌های مردمی بین سال‌های ۱۷۸۹ ـ ۱۸۱۵ چشم انداز سیاسی اروپا را به کلی دگرگون کرد. دهقانان و کارگران، پس از انقلاب فرانسه، دیگر رعیت نبودند، بلکه از شهروندان شمرده می‌شدند. در پی جنگ‌های ناپلئون، حریم‌های سیاسیِ کهنه زدوده و ایده‌های آزادی، برابری، برادری، و هویت ملّی در سراسر اروپا منتشر شد.

در کنار تحول‌های سیاسی، نظم اقتصادی اروپا هم دگرگون شد و به شدت بر زندگی موسیقی‌دانان تأثیر گذاشت. جنگ و تورم اشرافیت را به زانو درآورد و در پی امحای بیش از یکصد حکومت کوچک، به شکلی چشمگیر از شمار بارگاه‌های پشتیبان هنر کاسته شد. موسیقی‌دانان عادی دیگر به شهسواران یا کلیساها خدمت نمی‌کردند، بلکه از راه اجرای عمومی، آموزگاری، آهنگسازی برای سفارش‌دهندگان، یا خلق موسیقی برای انتشار روزگارشان را می‌گذراندند. در حالی که اشراف از موسیقی‌دانان بارگاه‌هاشان انتظار داشتند که بر چند ساز تسلط داشته باشند و ـ همچون باخ و هایدن ـ در بیشتر ژانرهای روز موسیقی خلق کنند، اما موسیقی‌دانان کنونی در بازاری آزاد رقابت می‌کردند و می‌کوشیدند تا در یکی از شاخه‌های مختلف موسیقایی متخصص شوند. در میان موسیقی‌دانان این نسل، نوازندگان چیره دست یا ویرتوز ـ کسانی چون نیکولو پاگانینی ویولن نواز، و فرانتز لیستِ پیانونواز که بر یک ساز مشخص چیره می‌شدند و با نمایش مهارت‌های اجرایی‌شان مخاطبان را مسحور می‌کردند ـ اعتبار و محبوبیتی بی‌مانند داشتند. بسیاری از آهنگسازان هم فقط به یک ژانر بسنده می‌کردند: برای نمونه فردریک شوپن فقط برای پیانو قطعه می‌نوشت و جوزپه وِردی فقط اپرا خلق می‌کرد.

در جهان موسیقی، فرصت‌های شغلی بیشتر شدند. اصلاحات حقوقی از انقلاب فرانسه آغاز شدند و به سراسر اروپا تسری یافتند. این اصلاحات سرانجام مایه‌ی کوتاه شدن دست اصناف قدیمی شد ـ که بیشتر پیشه‌ها، از جمله پیشه‌های موسیقایی را اداره و بر آن‌ها نظارت می‌کردند ـ و پیشه‌ها را به روی هر فرد با استعدادی گشود.

همچنان که اشرافیت از بین می‌رفت، طبقه‌ی متوسطِ شهرنشین رشد می‌کرد و تأثیرگذارتر می‌شد.

رمانتیگ‌گرایی

آهنگسازانی که برای مردم عادی قطعه می‌نوشتند می‌کوشیدند تا با استفاده از ملودی‌های خوش‌آهنگ، همراهی‌های جذاب، بخش‌های کنترپوانی اندک، ریتم‌های نسبتاً یکپارچه، تصویرپردازی‌های موسیقایی و فراموسیقایی، عنوان‌های برانگیزنده، برقراری دلالت‌های ملّی یا خارجی، آکوردهای آشنا و پیشروی‌های درهم‌تنیده

با تضادهای پررنگ هارمونیک، عبارت‌بندی‌های چهار میزانی پیش‌بینی‌پذیر، فرم‌های ساده‌ی ترانه ـ مانند، و بهره‌جویی از زبانی متکی بر بافت، سونوریته[1]، و تضادهای متنوع، موسیقی‌هاشان را برای مخاطبانِ حرفه‌ای و غیرحرفه‌ای جذاب کنند. محبوب‌ترین موسیقی‌ها همواره چیزی نو و یگانه در بر داشتند که آن‌ها را از باقی متمایز می‌کرد. رقابت برای فروش آثار موسیقایی سبب شد که در عرصه‌ی هارمونی نوآوری‌هایی رخ دهد.

این تغییرات چارچوب زبانی تازه را قوام بخشید، زبانی که امروز با نام سبک رمانتیک می‌شناسیم. بهترین آهنگسازان دوران می‌کوشیدند تا موسیقی‌هاشان را همساز با ذوق نوازندگان و مخاطبان فرهیخته ژرفا ببخشند، اما به هر روی، سبک آن‌ها در همین زبان موسیقایی ریشه داشت. ارزش والای ملودی‌های زیبا و هارمونی‌های تکان‌دهنده گنجیده در چارچوب فرم‌های کوچک ـ فرم‌هایی چون ترانه‌ها و قطعه‌های کوتاه پیانو ـ به فرم‌های بزرگتر هم سرایت کرد. اکنون، مفهوم اصالت با دقت سنجیده می‌شد؛ البته برخلاف دوران کلاسیک، این سنجش نه از راه ارزیابی رویکرد آهنگساز با سازمایه‌های قراردادی، که از طریق سنجیدن خودِ سازمایه‌ها ممکن می‌شد.

این زبان موسیقایی تازه که بر ملودی، احساس‌ها، تازگی و ناهمسانی تکیه داشت، با جریان رمانتیک‌گرایی در عرصه‌ی ادبیات و هنر موازی بود و از همین رو «رمانتیک» نام گرفت. اصطلاح رمانتیک معناهای بسیاری دارد. برای کشف دلالت‌ها و روشن کردن کاربردهای این واژه بهتر است تاریخ پیدایی‌اش را کمی بازخوانی کنیم.

واژه‌ی رمانتیک از رمانس قرون وسطایی مشتق شده است. رمانس گونه‌ای شعر با داستان بود که ماجراهای حماسی شخصیت‌هایی چون شاه آرتور یا شارلمانی را روایت می‌کرد. این قطعه‌ها به موضوعی دور، افسانه‌ای، و تخیلی، یا جهانی آرمانی و بسیار دور از واقعیت‌های روزمره اشاره می‌کردند. در اواخر سده‌ی هجدهم و اوایل سده‌ی نوزدهم، نویسندگان به ویژه در سرزمین‌های آلمانی‌زبان، اصطلاح رمانتیک را برای خطاب کردن گونه‌ای از ادبیات و سپس گونه‌ای از هنرهای تجسمی به کار بردند. فریدریش شلِگِل (۱۷۷۲ ـ ۱۸۲۹) منتقد و فیلسوف آلمانی، میان شعر کلاسیک ـ که به گمان او از منظر موضوعی زیبا، ملتزم به تِم و حدود دیگر، و جهان شمول بود ـ و شعر رمانتیک ـ که باز به زعم او همه‌ی حدود و مرزها را درمی‌نوردید و شور سیری‌ناپذیر و پرمایگیِ بی‌پایانِ طبیعت را بازمی‌نمود ـ تمایز گذاشت. هنر رمانتیک، همچون لیبرالیسم سیاسی و ایدئالیسم فلسفی، بر فرد و بیان فردیت پافشاری می‌کرد. چنان که این واژه اعتبار می‌یافت، آهنگسازان و هنرمندانی چون برلیوز، شوپن، شومان، و لیست که در دهه‌ی ۱۸۲۰ به سن بلوغ رسیده بودند، خود را رمانتیک می‌خواندند. از میانه‌های سده‌ی نوزدهم، برای جدا

[1] سونوریته در موسیقی به خصوصیت‌های صوتی یک نت یا ساز مشخص اشاره دارد. به طور کلی، سونوریته به ویژگی‌هایی از صدا اشاره دارد که آن را از سایر صداها تمایز می‌دهد. سونوریته به ماهیت صوتی یک نت و یا ساز مشخص اشاره دارد، که شامل جنس صدا، قوام، رنگ، شدت، تیزی، کشش و سایر ویژگی‌های صوتی است.

کردن موسیقی‌های باشکوه، طبیعی، ساده، روشن، محدود به فرم‌های بسته، و همه‌فهم (و بنابراین کلاسیکِ) هایدن و موتسارت از موسیقی‌های ۲۵ سال دوم سده‌ی نوزدهم ـ موسیقی‌هایی که از روی تمایلشان به اصالت جذابیت برانگیزندگی، ناهمسانی بیانگری یا کران‌های دور به نام رمانتیک شهرت داشتند از تفکیک شلگل استفاده می‌شد. موسیقی بتهوون نیز در میان این دو گروه معلق بود.

این تمایزگذاری متبلور شد و دو دوره‌ی سبکی کلاسیک و رمانتیک را از دهه‌ی ۱۸۲۰ از یکدیگر جدا کرد. برخی از تاریخ‌شناسان بعدی، تمام دوره‌ی یکصد ساله‌ی سده‌ی نوزدهم را رمانتیک خوانده‌اند و برخی دیگر اصطلاح رمانتیک را برای اشاره به بازه‌ای طولانی‌تر، از میانه‌ی سده‌ی هجدهم تا اوایل سده‌ی بیستم به کار برده‌اند و همه‌ی این دوران را کلاسیک ـ رمانتیک نامیده‌اند، چرا که به زعم این دسته از تاریخ‌شناسان، قواعد هارمونی، ریتم و فرم در این دوره‌ها مشترک است و صرفاً شیوه‌ی مواجهه‌ی آهنگسازان با این قواعد است که تفاوت دارد. شاید رویدادهای سیاسی و اقتصادی در ۱۸۱۵، بزنگاه مناسبی باشد تا سر ریسمان دوران رمانتیک را از آنجا پی بگیریم، چون با بازخوانی تأثیر این رویدادها بر زندگی آهنگسازان می‌توانیم بسیاری از ویژگی‌های موسیقی‌های این روزگار را توضیح دهیم.

جوامع در نتیجه‌ی تحول‌های علمی و فناورانه، به تندی دگرگون می‌شدند و رمانتیک‌گرایان در هزارتوی رویاپردازی، فراطبیعی‌ها، گذشته، افسانه، و حتی خِرَدگریزی پناه می‌جستند. مفهوم سیاسی «ملت» به تدریج قوام می‌یافت و رمانتیک‌ها در این میان، مردم عادی را تعین واقعی این مفهوم می‌دانستند. در حالی که شهرها از مردم انباشته می شد، رمانتیک‌ها بر ارزش‌های زندگی روستایی پا می‌فشردند و در دامن طبیعت به دنبال سرپناه، الهام، و مکاشفه می‌گشتند. چنان که صنعتی شدن مایه‌ی پدیداری توده‌های انبوه مردم می‌شد، رمانتیک‌ها از تنهایی و فردیت استقبال می‌کردند. هنگامی که مردم در کارخانه‌ها، فروشگاه‌ها و خانه‌ها به روزمرگی دچار می‌شدند، رمانتیک‌ها در پی تازگی، بی‌کرانگی و غرابت می‌رفتند. سرانجام در روزگاری که اقتصاد سرمایه‌داری جای شکل‌های پیشین پشتیبانی از هنرمندان را می‌گرفت، رمانتیک‌ها سیمایی از هنرمند برمی‌ساختند که او را نه به دنبال پول که در پی تاباندن نوری بر جهان و روشن ساختنش از پس مرزهایِ روزمره ترسیم می‌کرد. برخی از این تکانه‌ها در آثار هنری کاسپار داوید فریدریش، نقاش آلمانی پیشتاز در سبک رمانتیک تصویر شده‌اند. همین تکانه‌ها در آثار بسیاری از آهنگسازان دوران رمانتیک نیز پدیدار می‌شد.

رمانتیک‌گرایی آهنگسازان را بر آن می‌داشت تا برای بیان احساس‌هایی شورانگیز چون شادی، اشتیاق و سودازدگی راه‌هایی تازه و یگانه بیابند. آهنگسازان تا حدودی از قواعد فرم و هارمونی پیروی می‌کردند، اما تخیلشان آن‌ها را

وامی‌داشت تا مرزهای متعارف را پشت سر بگذارند و در کران‌های تازه‌ی صدا کاوش کنند. ارنست تئودور هوفمان و نویسندگان دیگر، موسیقی‌سازی را برترین گونه‌ی هنر رمانتیک می‌دانستند، چون به گمان آن‌ها این موسیقی از بند واژگان ملموس و تصویرهای انضمامی رها بود و از این رو می‌توانست نقش‌ها، افکار و احساس‌هایی فراتر از دامنه‌ی امکانات بیانگریِ واژگان بازتاب دهد.

ادبیات در بطن کار آهنگسازان جای داشت. بسیاری از آهنگسازان با نویسندگان دوستی نزدیکی برقرار می‌کردند و برخی خودشان دستی بر قلم داشتند: بسیاری از ژانرهای اصلی روز، از ترانه گرفته تا آثار کُرال و اُپرا، از آمیزش موسیقی و متن ساخته می‌شدند. آهنگسازان به هنگام تنظیم کردن موسیقی‌هاشان می‌کوشیدند معناها و حس‌های نهفته در متن شعر یا اُپرانامه‌ها را بیرون بکشند. تکاپوی آهنگسازان برای جستن جلوه‌هایی موسیقایی که یارای بیان ایده یا برنامه‌ای را داشته باشد، معمولاً به ابداع‌هایی در هارمونی، ملودی، و رنگ‌آمیزی‌های سازی می‌انجامید.

در سده‌ی نوزدهم، «**لیت**»[1]های آلمانی از اثر بخش‌ترین و معتبرترین شکل‌های ارائه‌ی ترانه شمرده می‌شدند. لیت از بسیاری جهات اصلی‌ترین ژانر رمانتیک بود: از هم‌جوشی موسیقی و شعر پدید می‌آمد؛ بر بیان احساس‌های فردی تکیه داشت؛ و با تصویرپردازی‌های موسیقایی توصیف‌گرانه و سویه‌هایی از سبک‌های عامه پسند همراه بود.

آهنگساز رمانتیک و مخاطبانش

جایگاه اجتماعی آهنگساز، در دوران زندگی بتهوون (۱۸۲۷-۱۷۷۰) دگرگونی بنیادی یافت. پیش از آن، آفرینش آثاری برای مناسبت‌ها و شنوندگانِ ویژه بخشی از وظایف آهنگساز بود. از این رو بود که باخ به مناسبت آیین‌های هفتگی کلیسای لایپزیگ، کانتات می‌نوشت و هایدن برای کنسرت‌های قصر خاندان استرهازی سمفونی می‌ساخت. اما چنان که دیده‌ایم، بتهوون یکی از نخستین آهنگسازان برجسته‌ای بود که به عنوان موسیقیدانی مستقل، خارج از نظام حمایت اشراف یا کلیسا به کار پرداخت.

بتهوون به عنوان «هنرمند آزاد» الهام‌بخش و سرمشق موسیقیدانان نهضت رمانتیک بود. موسیقیدانانی که بیشتر برای برآوردن نیاز درونیشان و نه انجام سفارش به کار می‌پرداختند. آهنگسازان رمانتیک نه فقط مشتاق ارضای معاصران خود، که به محبوبیت نزد آیندگان نیز علاقه‌مند بودند. برلیوز جوان در نامه‌ای به پدرش می‌نویسد «می‌خواهم در این جهانِ خاکی نشانی از موجودیتم برجا بگذارم.» آفرینش آثار حجیم، بی‌امید به اجرای بی‌درنگ آن‌ها، در میان آهنگسازان رمانتیک متداول بود. این گونه بود که واگنر اپرای ۲/۵ ساعتی طلای راین (Das Rheingold) را ساخت و ناگزیر برای نخستین اجرای آن پانزده سال انتظار کشید.

---

[1] واژهٔ آلمانی لیت (آواز) به طور معمول برای آوازی با متن آلمانی به کار می‌رفت. جمع لیت، لیدِر تلفظ می‌شود.

آهنگساز رمانتیک گاه نیز نه به خواسته‌ی خود، که بنا به ضرورت یک «هنرمند آزاد» بود. بسیاری از اشراف به سبب انقلاب فرانسه و جنگ‌های ناپلئون (از ۱۷۸۹ تا ۱۸۱۴) قادر به تأمین مخارج تالارهای خصوصی اپرا و «آهنگسازانِ در التزامِ رکاب» نبودند. هنگامی که بسیاری از حاکم‌نشین‌های آلمان به عنوان واحدهایی سیاسی از میان برداشته و با قلمروهای مجاور یکی شدند، شماری از آهنگسازان شغلشان را از دست دادند. (در شهر بُنِ آلمان، دربار و ارکستر آن منحل شد؛ بتهوون حتی اگر می‌خواست نیز نمی‌توانست به منصب پیشین خود بازگردد.) بسیاری از آهنگسازان که پیش از آن درآمدهای ناچیز اما مطمئن داشتند، برای گذران زندگی ناگزیر از تکاپوی فراوان بودند و گاه اثاثه‌شان را نیز می‌فروختند.

آهنگسازان رمانتیک در وهله‌ی نخست برای مخاطبانی از طبقه‌ی متوسط که به سبب انقلاب صنعتی شمار افزونتر و توان مالی بیشتری یافته بودند، به آفرینش موسیقی می‌پرداختند. در سده‌ی نوزدهم، شهرها گسترشی چشمگیر یافتند و شمار در خور توجهی از مردم خواستار شنیدن و نواختن موسیقی شدند.

در دوره‌ی رمانتیک، نیازهای طبقهٔ متوسط شهرنشین سبب شکل‌گیری بسیاری از گروه‌های ارکستری و اپرایی شد. در سده‌ی هجدهم کنسرت‌های همگانی پدید آمده بود اما در سده‌ی نوزدهم بود که کنسرت‌های پولی رواج یافت. انجمن فیلارمونیک لندن در ۱۸۱۳، انجمن کنسرت‌های کنسرواتوار پاریس در ۱۸۲۸ و کنسرت فیلارمونیک وین و فیلارمونیک نیویورک در ۱۸۴۲ بنیان گذاشته شدند.

نیمه‌ی نخست سده‌ی نوزدهم شاهد بنیانگذاری کنسرواتوارهای موسیقی در سراسر اروپا بود. در دهه‌ی ۱۸۶۰ در ایالات متحد نیز کنسرواتوارهایی در شیکاگو، کلیولند، بوستون، اَبرلین (اوهایو) و فیلادلفیا بنیان گذاشته شدند. شمار مردان و زنان جوانی که به تحصیل حرفه‌ای موسیقی می‌پرداختند بی سابقه بود. در آغاز زنان فقط در رشته‌ی نوازندگی پذیرفته می‌شدند، اما با فرا رسیدن سال‌های پایانی سده‌ی نوزدهم، آن‌ها می‌توانستند به تحصیل در آهنگسازی نیز بپردازند.

موسیقی‌دوستان در سده‌ی نوزدهم، شیفتهٔ مهارت و چیره دستی نوازندگان بودند. فرانتز لیست پیانیست، و نیکولو پاگانینی ویولونیست از قهرمانان موسیقایی دههٔ سوم سده‌ی نوزدهم بودند که با سفر به سراسر اروپا شنوندگان را مسحور نوازندگی بی‌همتای خود می‌کردند. چیره دستی در نوازندگی، پیشتر هیچگاه چنین ستوده نمی‌شد. نُجبای مجار در پایان یکی از کنسرت‌های لیست در بوداپست، شمشیری جواهرنشان به او تقدیم و هزاران تن از مردم مشعل به دست او را تا اقامتگاهش همراهی کردند. نوازندگان دیگری نیز مانند کلارا شومانِ پیانیست و یوزف یوآخیمِ ویولونیست به پیروی از لیست علاوه بر همنوازی متداول با ارکستر، به اجرای رسیتال‌های یک نفره پرداختند.

اجرای موسیقی در محفل‌های خصوصی نیز در دوره‌ی رمانتیک افزایش یافت. پیانو ساز ثابت تمام خانه‌های طبقهٔ متوسط شد و آوازهایی با همراهی این ساز و نیز قطعه‌هایی برای پیانوی سولو خواهان بسیار یافت. حتی آثار اپرایی و ارکستری برای اجرا بر پیانوهای خانگی برگردان و تنظیم می‌شدند.

خاستگاه آهنگسازان دوره‌ی رمانتیک همان طبقه‌ای بود که بیشتر شنوندگانشان نیز به آن تعلق داشتند: برلیوز فرزند یک پزشک، شومان فرزند یک کتاب‌فروش، و مندلسون پسر یک بانکدار بود. چنین وضعیتی تازگی داشت. در دوره‌های پیشین، موسیقی نیز حرفه‌ای مانند دیگر حرفه‌ها بود که از پدر به پسر واگذار می‌شد، باخ، موتسارت و بتهوون همگی پدرانی موسیقیدان داشتند، اما موسیقیدانان رمانتیک برای آن که بتوانند به موسیقی بپردازند، اغلب باید پدر و مادر خود را متقاعد می‌کردند تا اجازه این کار به آنان داده شود. برلیوز در نامه‌ای به پدرش می‌نویسد: «من به اراده‌ی خود به سوی حرفه‌ای «شکوهمند» گام برمی‌دارم (هیچ واژه دیگری نمی‌تواند گویای کار هنرمند باشد)؛ به هیچ رو به کام «دوزخ» نخواهم رفت [و چنان نخواهم زیست] ... این شیوه‌ی اندیشیدن و شیوه‌ی بودنِ من است؛ هیچ چیز در جهان مرا از این باز نمی‌تواند داشت».

پدران و مادران طبقهٔ متوسط برای مخالفت با فرزندان موسیقی‌دوستشان دلیلی معقول داشتند؛ تعداد انگشت‌شماری از آهنگسازان فقط از راه آهنگسازی قادر به گذران زندگی بودند. فقط اپرانویسان بسیار موفقی مانند وردی می‌توانستند با فروش آثارشان به تالارهای اپرا و ناشران موسیقی ثروتمند شوند. بسیاری از آهنگسازان ناگزیر همزمان با آهنگسازی به کارهایی دیگر نیز می‌پرداختند. برخی مانند پاگانینی و لیست، به سیر و سفر در نواحی گوناگون و نمایش چیره‌دستی خود در نوازندگی می‌پرداختند و بسیاری دیگر نیز تدریس می‌کردند. شوپن در پاریس به ازای تدریس پیانو به بانوان ثروتمند جوان مبلغی درخور توجه دریافت می‌کرد. نقد موسیقی یکی از منابع درآمد برلیوز و شومان بود (و برلیوز از ناگزیری خود از اتلاف وقت برای نقد آثار آهنگسازانی بی‌مایه سخت بیزار بوده است). بسیاری از برجسته‌ترین رهبران ارکستر در دورهٔ رمانتیک، آهنگساز نیز بوده‌اند، که از آن میان می‌توان مندلسون و مالر را برشمرد. در میان این آهنگسازان، چند آهنگساز خوش اقبال نیز، همچون چایکوفسکی و واگنر، حامیان توانگری داشته‌اند که هنگام آفرینش هنری از آنان پشتیبانی مالی می‌کرده‌اند.

موسیقی‌پردازی و طبقه‌ی متوسط

برای مردم طبقه‌ی مرفه و متوسط که از پس مخارج تهیه‌ی ساز و فراگیری آن بر می‌آمدند، موسیقی‌پردازی ابزاری مناسب برای برون‌ریزی احساس‌ها بود. در بسیاری از خانه‌ها، در ساعت‌های آغازین شب، اعضای خانواده و دوستان گردهم می‌آمدند و آواز می‌خواندند یا سرگرم نواختن پیانو، ویولن، فلوت، هارپ یا سازهای دیگر می‌شدند. موسیقی فشارهای اجتماعی را بیرون می‌ریخت و به اجراکنندگان امکان می‌داد تا بدون نگرانی از سانسور و زندان،

تصورهاشان را درباره‌ی برابری و آزادی ملی بیان کنند. همچنین، دست کم برای مدتی، راه گریزی از جنگ و اقتصاد راکد و سرکوب‌های سیاسی فراهم می‌آورد.

موسیقی در عین حال ابزاری بود برای مهار کردن جامعه. اپراهای دولتی معمولاً برای انتقال پیام‌های سیاسی اجرا می‌شدند. کلیساها گروه‌های کُر غیرحرفه‌ای برپا می‌کردند و کارخانه‌ها، برای سرگرمی کارگران، بالا بردن سطح ذوق هنری آن‌ها، و دور نگاه داشتنشان از میخوارگی، گروه‌هایی متشکل از نوازندگان سازهای بادی گردهم می‌آوردند. همچنین باید اشاره کرد که در دوران تفاوت‌های جنسیتی و نقش‌های اجتماعی متمایز، موسیقی مایه‌ی سرگرمی زنان در خانه بود.

با این که بسیاری از زنان و کودکان کارگر ساعت‌ها در کارخانه‌ها کار می‌کردند، اما از زنان و دختران طبقه‌ی متوسط انتظار می‌رفت که در خانه‌ها بمانند. اوقات فراغت بیشتر این مردم نشانگر موقعیت اجتماعی بهتر آن‌ها بود.

پیانو

بین سال‌های ۱۸۲۰ ـ ۱۸۵۰ تحول‌های بسیاری در طراحی پیانو رخ داد و بر امکان‌ها و گستره‌ی این ساز بسیار افزوده شد. پیانونوازان به کمک این سازهای تازه هر چه در سر داشتند، به آسانی و در عین یکپارچگی بیرون می‌ریختند، گویی که یک ارکستر کامل گوش به فرمانشان است. این خصلت‌های تازه سبب شد تا پیانو در سده‌ی نوزدهم جایگاهی والاتر بیابد و هم در موسیقی‌پردازی‌های خانگی و هم در اجراهای عمومی نقشی مهم‌تر از پیش ایفا کند.

زنان برای سرگرمی خودشان و دیگران پیانو می‌نواختند و سنت کلاویه‌نوازی را ادامه می‌دادند. سنتی دیرین که ریشه‌های تاریخی‌اش به سده شانزدهم باز می‌گشت. پیانونوازان ـ آهنگسازانی چون شوپن و لیست بخشی از درآمد خود را از راه آموزش پیانونوازی به زنان مرفه کسب می‌کردند. آموزگاران از شاگردانشان انتظار داشتند که هر روز چند ساعت تمرین کنند و به این ترتیب، زنان جوان و سرشار از نیرو، در خانه هاشان به کاری سرگرم می‌شدند و در عین حال مهارت‌های نوازندگی شگفت‌انگیزی کسب می‌کردند.

مردان هم با این ساز بیگانه نبودند و معمولاً آواز همسران، خواهران، یا دخترانشان را با نوای پیانو همراهی می‌کردند. هم‌نوازی دونفره با یک پیانو یکی از محبوب‌ترین ترکیب‌های دونوازی خانگی بود، چرا که برای فرزندانِ خانه فضایی مشارکتی فراهم می‌کرد و به زوج‌ها امکان می‌داد تا در چارچوبی معین، از صمیمیت و شراکتی مضاعف بهره‌مند شوند.

هنر آواز

یکی از شاخص‌ترین فرم‌ها در موسیقی رمانتیک، هنر آواز[1] است: ترکیبی از آواز تکخوان و پیانو. در این فرم، آهنگساز همراهیِ ساز را بخشی جدانشدنی از کل اثر می‌داند؛ بخشی که تفسیرگر آواز به شمار می‌آید. گرچه امروزه این آثار در تالارهای کنسرت اجرا می‌شوند، اما در دوره‌ی رمانتیک برای اجرا و سرگرمی خانگی ساخته می‌شدند.

در هنر آواز، شعر و موسیقی پیوندی تنگاتنگ می‌یابند. همزمان شدن شکوفایی این فرم با سر برآوردن مجموعه‌ای غنی از شعر رمانتیک در سال‌های نخست سده‌ی نوزدهم تصادفی نبوده است. بسیاری از بهترین آوازنویسان دورهٔ رمانتیک ـ برای نمونه شوبرت، شومان و برامس ـ آلمانی یا اتریشی بودند و شعرهایی به زبان ملیشان را در آوازها با موسیقی همراه کرده‌اند. از شاعران محبوب این آهنگسازان، یوهان ولفگانگ فون گوته (۱۸۳۲-۱۷۴۹) و هاینریش هاینه (۱۸۵۶ – ۱۷۹۷) را می‌توان نام برد.

آرزو و حسرت ـ برای عشقی از دست رفته، طبیعت، افسانه، یا زمان و مکانی دیگر ـ تخیل شاعران رمانتیک را به خود مشغول ساخته بود. از این رو، هنر آواز سرشار از یأس و افسردگیِ عشقی ناکام، بیان زیبایی گل‌ها، درختان جویبارها و نیز رخدادهای فراطبیعیِ افسانه‌های عامیانه است. در این میان، آوازهایی شاد، شوخ، و طنزآمیز نیز می‌توان یافت اما در مجموع، آواز رمانتیک سرریز روح و جان هنرمند است.

سازندگان این آثار، شعر را تفسیر می‌کردند، حال و هوا و تصویرپردازی‌های آن را به زبان موسیقی برمی‌گرداندند و به این ترتیب ملودیی آوازی می‌آفریدند که از جذابیت موسیقایی برخوردار بود و تمام و کمال با متن و محتوای شعر هماهنگی داشت، به گونه‌ای که واژه‌های مهم شعر در آن با صداهایی مؤکد یا اوج‌های ملودیک برجستگی می‌یافتند.

در هنر آواز، صدای انسان در ارائه‌ی تعبیر موسیقاییِ شعر، پیانو را با خود سهیم می‌کند. احساس‌ها و تصویرهای شعر بر اثر تعبیر موسیقاییِ پیانو از آن‌ها ابعادی گسترده‌تر می‌یابند. آرپژهای پیانو ممکن است تداعی‌کننده‌ی صدای برخورد پاروها با آب یا حرکت چرخ آسیاب و آکوردهای گستره‌ی صوتیِ بم می‌تواند تجسم‌بخش تاریکی یا رنج عاشق باشند. حال و هوای کلی قطعه، اغلب با مقدمه‌ی کوتاه پیانو آشکار شده و در پایان توسط بخشی به نام پُستلود[2] که پیانو آن را می‌نوازد به گونه‌ای موجز جمع‌بندی می‌شود.

---

[1] art song

[2] Postlude: قطعه ی پایانی. بخشی که در انتهای موسیقی آوازی می آید و به وسیله‌ی پیانو در ارکستر و بدون آواز نواخته می‌شود.

قطعه‌هایی به فرم هنر آواز رمانتیک، گاه در مجموعه‌ای به نام «**چرخه‌ی آوازی**»[1] سامان داده شده‌اند. بتهوون در قطعه‌ی دلدار دور دست مفهوم چرخه‌ی آوازی را تبیین کرد. ترانه‌های هر چرخه‌ی آوازی بنابر ترتیبی معین، همچون موومان‌های یک اثر آوازی چندموومانی، اجرا می‌شدند. آهنگسازان با استفاده از این اسلوب می‌توانستند از خلال ترانه‌های پی درپی داستانی را روایت کنند.

سفر زمستانی[2] ساخته شوبرت (۱۸۲۷) و عشق شاعر[3] اثر شومان (۱۸۴۰) از برجسته‌ترین چرخه‌های آوازی دوره رمانتیک هستند.

آهنگسازان رمانتیک در هنر آواز به همبستگیِ تمام و کمال موسیقی و شعر دست یافتند و جهانی بسیار شخصی آفریدند که تنوع حالت در آن فراوان است. این مینیاتورهای موسیقایی در بردارنده‌ی شماری از ماندگارترین ملودی ها و هارمونی‌های تاریخ موسیقی هستند.

در اواخر سده هجدهم، شاعران آلمانی فرمی نو پدید آوردند به نام «**بالاد**». داستان‌هاشان معمولاً پیرامون ماجراهای عشقی یا رویدادهای فراطبیعی می‌گشت. طول بیشتر و تنوع حس و رویدادهای این شعرها به آهنگسازان امکان می‌داد که از تم‌ها و بافت‌های متنوع‌تر استفاده کنند. به این ترتیب، فرم بالاد هم محتوای حسی لیت را دگرگون کرد و هم مایه‌ی توسعه‌ی فرم آن شد. ساز پیانو نیز از همراه ساده‌ی خط آواز به همتایی بلندمرتبه بدل شد و در تصویرپردازی و بازنمایی معنای شعر نقشی برابر با صدای انسان بر دوش گرفت.

---

[1] song cycle

[2] Die Winterreise

[3] Dichterliebe

فرانتز شوبرت

زندگی هنری فرانتز شوبرت (۱۸۲۸ - ۱۷۹۷) نخستین استاد هنر آواز رمانتیک، با زندگی تمام آهنگسازان برجسته‌ی پیش از او متفاوت است. او هرگز منصبی رسمی به عنوان سرپرست موسیقی یا ارگ‌نواز نداشت و هیچ‌گاه رهبر ارکستر یا نوازنده‌ای چیره دست نبود. او نخستین آهنگساز وینی بود که درآمدش سراسر از آهنگسازی فراهم می‌آمد. شوبرت به یکی از دوستانش گفته است: «برای هیچ کاری ساخته نشده‌ام، مگر برای آهنگسازی.»

شوبرت، فرزند یک معلم مدرسه بود و در وین زاده شد. او حتی در کودکی نیز استعدادی شگرف در موسیقی داشت. معلم موسیقی‌اش، مبهوت از استعداد او گفته است: «هر چیز خواستم به او بیاموزم از پیش می‌دانست. از این رو در واقع به او درس نمی‌دادم، بلکه فقط با او صحبت می‌کردم و حیرت‌زده و خاموش به تماشایش می‌نشستم.» شوبرت در یازده سالگی آوازخوان گروه همسرایان کلیسای دربار شد و توانست برای تحصیل در آکادمی سلطنتی، که شبانه‌روزیی ویژه‌ی طبقه‌ی ممتاز بود، کمک هزینه‌ی تحصیلی بگیرد. در آنجا، نوازنده‌ی ویولون اول شد و گاه نیز به رهبری ارکستر می‌پرداخت. چنان شیفته‌ی موسیقی بود که یک بار برای خرید بلیت اپرای فیدلیوی بتهوون کتاب‌های درسی‌اش را فروخت.

شوبرت شماری حیرت‌انگیز از شاهکارهای خود را در واپسین سال‌های نوجوانی و همزمان با تدریس در مدرسه‌ی پدرش شغلی که از آن بیزار بود، آفریده است. عشق او به شعر، او را به فرم هنر آواز راهبر شد؛ فرمی که هایدن موتسارت و بتهوون فقط اندکی به آن پرداخته بودند. شوبرت هفده ساله که شوریده از شعر و سودای فاوست گوته بود، نخستین آواز مهم خود به نام گرچن پای چرخ نخ‌ریسی[1] را ساخت. سال بعد، ۱۴۳ آواز ساخت که شاه دیو[2] نیز یکی از آن‌ها بود. در نوزده سالگی خلاقیتش به اوج رسید و ۱۷۹ اثر، شامل دو سمفونی، یک اپرا و یک مَس[3] آفرید.

بیست و یک ساله بود که تدریس در مدرسه پدر را رها کرد تا خود را تمام و کمال وقف موسیقی کند و با گروهی از شاعران و هنرمندان وینی که آثارش را می‌ستودند همدم شد. یکی از دوستانش، این دوران را چنین توصیف کرده است: «بیشتر وقت‌ها تا ساعت سه صبح در خیابان‌ها پرسه می‌زدیم. بسیار می‌شد که یکی از ما در خانه‌ی دیگری

---

[1] Gretchen am Spinnrade

[2] Erlkönig

[3] مَس فرمی از آهنگسازی روحانی و مقدس می‌باشد که تنظیم کُرال مجموعه‌ای ثابت از مناجات‌های عشاء ربانی به موسیقی است.

بخوابد. آن روزها چندان اهمیتی به رفاه نمی‌دادیم. هر کدام که پولی به دست می‌آورد خرج بقیه را می‌داد.» شوبرت که پولی برای اجاره‌ی اتاق شخصی نداشت، اغلب در خانه‌ی دوستانش زندگی می‌کرد.

شوبرت با سرعتی باورنکردنی آثارش را یکی پس از دیگری به پایان می‌رساند. بسیاری از آثار او برای اجرا در خانه‌ی تحصیل‌کردگان طبقه‌ی متوسط وین ساخته شده‌اند. شوبرت برخلاف بتهوون، همدم اشراف نمی‌شد.

بیست و پنج ساله بود که به بیماری سفلیس مبتلا گشت و دمدمی‌مزاج و گرفتار یأس و ناامیدی شد. او درباره‌ی خود چنین نوشته است: «مردی را تصور کنید که سلامت او هرگز باز نمی‌گردد ... مردی که درخشان‌ترین امیدهای او به هیچ بدل شده و عشق و دوستی برایش جز عذاب چیزی نیست ...». شوبرت ترانه‌ی «سرگردان»[1] را در همین سال تألیف نمود.

او در واپسین سال‌ها، بارها درخواست عهده‌داری منصب‌های موسیقی کرد، اما هیچ‌گاه کامیاب نبود. آثار منتشر شده و اجرای آوازهایش سبب شد که اندکی در میان مردم شناخته شود، اما دو سمفونی بسیار مهم او «سمفونی ناتمام» (سمفونی ۸) و سمفونی «دو ماژور بزرگ» (سمفونی ۹)، در زمان حیاتش به اجرا در نیامدند.

شوبرت سی و یک ساله بود که در ۱۸۲۸، یک سال پس از مرگ بتهوون، (که در بستر احتضار خواستار دیدارش شده بود)، بر اثر ابتلا به سفلیس درگذشت. او تا هنگام اجرای سمفونی ناتمام، یعنی حدود چهل سال بعد، بیشتر به عنوان آوازنویسی توانا شهرت داشت و تنها از آن پس بود که جهان توانست به عظمت او در دیگر زمینه‌های موسیقی نیز پی ببرد.

موسیقی شوبرت

شگفت‌آور است که یک آهنگساز در سی و یک سالگی درگذشته و آثاری چنین بدیع، متنوع و فراوان داشته باشد. شوبرت در کنار بیش از ۶۰۰ آواز، از خود سمفونی، کوارتت زهی، موسیقیِ مجلسی برای پیانو و سازهای زهی، سونات پیانو، قطعه‌های کوتاه پیانوییِ دو و چهار دستی، مَس و آثار اپرایی نیز برجا گذاشته است.

آوازهای او در برگیرنده‌ی گستره‌ی پهناوری از حالت‌ها و گونه‌ها هستند. برخی بسیار کوتاه و برخی دیگر بسیار طولانی‌اند. موضوع بسیاری از آوازهای شوبرت طبیعت ـ جریان نهر، راز شب ـ و با عشقی ناگوار است. این آوازها خود به قدر کافی نمایانگر نبوغ ملودیک شوبرت هستند. ملودی‌های او گستره‌ای از نغمه‌های ساده و با رنگ و بوی

[1] Der Wanderer

عامیانه تا خط‌های ملودیک پیچیده‌ای را که تداعی‌کننده‌ی گفتاری سودازده و پُرشورند در بر می‌گیرند. همراهی پیانو در این قطعه‌ها نیز غنی و برانگیزنده است. شور و حس بسیاری از این آوازها از تکرار بی وقفه‌ی ایده‌ای ریتمیک با رسیدن به اوجی تکان‌دهنده سرچشمه می‌گیرد.

هارمونیِ خیال‌پردازانه‌ی شوبرت، پدید آورنده‌ی برخی از شاعرانه‌ترین لحظه‌ها در موسیقی است. او برای تجسم یک حالت، دیسونانس[1]هایی نامنتظر را به کار می‌گیرد و سپس ناگهان به تونالیته‌های متضاد گریز می‌زند. در دستان او حتا گذری ساده از مینور به ماژور می‌تواند تداعی‌کننده‌ی گذر ناگاهِ اندیشه‌ی عشق از ذهن یا توهم آذرخش در دل ابرها باشد.

سرشت آوازی در موسیقیِ سازی شوبرت نیز رسوخ کرده است. بسیاری از سمفونی‌ها و آثار مجلسی او دارای ملودی‌هایی طولانی و تغزلی هستند و او در اغلب آن‌ها به نگارش واریاسیون[2]هایی از آوازهای خود پرداخته است.

شماری از سمفونی‌ها و آثار مجلسی شوبرت از نظر قدرت و شور بیانی با آثار بتهوون درخور قیاس هستند. در سمفونی ناتمام (۱۸۲۲) و سمفونی دو ماژور بزرگ، هورن، ترومبون، و بادی‌های چوبی بت حسی تازه نسبت به توانایی‌های شاعرانه‌شان به کار گرفته شده‌اند. سمفونی ناتمام، مشهورترین اثر ارکستری شوبرت، شش سال پیش از مرگ او نوشته شده و شاید هرگز ندانیم که چرا به جای چهار موومانِ معمول در سمفونی‌ها، فقط دو موومان دارد. سمفونی دو ماژور بزرگ ده سال از مرگ شوبرت توسط روبرت شومان، که سرمست آن شده بود، کشف شد. شومان دربارهٔ این سمفونی به نامزدش چنین می‌نویسد: «توصیفش ممکن نیست. تمام سازها، گویی آواز می‌خوانند ... و مدت به طول انجامیدنش، این مدتِ آسمانی...» شومان در نقدِ نخستین اجرای همگانی این سمفونی به نکته‌ای اشاره می‌کند که اغلبِ آثار شوبرت مصداق آن هستند: «در دلش بذر جوانیِ ابدی دارد.»

شاه‌دیو (۱۸۱۵)

آواز شاه‌دیو (ErlkÖnig)[3] شوبرت از نخستین و زیباترین نمونه‌های رمانتیسیسم در موسیقی است. یکی از دوستان شوبرت نقل می‌کند که چگونه شوبرت هجده ساله، پرداخت منظوم گوته از این بالاد[4] روایی درباره‌ی موجودی

---

[1] دیسونانس فاصله‌ای در آکورد است که تأثیری تنش‌زا و «نامطبوع» دارد. دیسونانس‌ها فواصلی ناپایدارند و باید به یک صدای پایین‌تر یا بالاتر از خود حل شوند.

[2] یک کلمه فرانسوی است به معنی تغییر و تنوع در تِم است. که ممکن است در ریتم و فواصل و هارمونی قطعه رخ بدهد.

[3] "ارلکینگ" (ErlkÖnig) در اساطیر ژرمنی، موجودی افسانه‌ای است که کودکان را فریفته و به کام مرگ می‌کشاند.

[4] بالاد یک قالب شعری عاشقانه است که باید با آوایی موزون و یا با آواز خوانده شود، به عبارت دیگر بالاد را می توان داستانی در قالب یک آواز دانست. مهمترین خصیصه آن روایت یک واقعه کوچک هیجان انگیز یا جذاب در قالب داستانی ساده است.

فراطبیعی را می‌خوانده است: «کتاب به دست، بارها قدم زنان از این سو به آن سو می‌رفت، سپس ناگهان نشست و در دمی (به همان سرعت که می‌توانست بنویسد) موسیقیِ پُرشکوه این بالاد را بر کاغذ آورد. » بالادِ منظوم گوته، که کم وبیش سراسر آن دیالوگ است، از پدری می‌گوید که در شبی توفانی کودک بیمارش را در آغوش دارد و اسب می‌تازد. پسرک هذیان‌زده، در خواب و بیداری، شاه‌دیو افسانه‌ای را که نماد مرگ است می‌بیند.

شوبرت برای دستیابی به شور و هیجان فزاینده‌ی این شعر، پرداختی همخوان با کلام را در آواز به کار می‌گیرد. بخش پیانویی اثر، با اُکتاو[۱]های سریع و نیز موتیف[۲] هول‌انگیزی که در صداهای بم نواخته می‌شود، تنش این سوارکاریِ شوریده را به شنونده انتقال می‌دهد. ریتم ثابتِ تریوله[۳]های پیانو، اپیزودهای آواز را به یکدیگر پیوند می‌زند و صدای تاخت اسب را تداعی می‌کند.

شوبرت با دگرگون کردن موسیقی به مددِ تخیّلی سرشار سبب می‌شود که یک تکخوان چنان به اجرای این قطعه بپردازد که گویی چند شخصیت در نمایشی مینیاتوری ایفای نقش می‌کنند. آواز پسرکِ هراسان در محدودهٔ صداهای زیر و در تونالیته[۴]ی مینور ارائه شده و در آن سه بار فریاد «پدر، پدر» به گوش می‌رسد. پسر، هربار فریادی موسیقایی را به آواز می‌خواند که هراس نهفته در آن با همراهیِ هارمونی دیسونانت[۵] تشدید می‌شود.

شوبرت برای انتقال هراسِ فزاینده‌ی پسر، فریاد او را هر بار با صدایی زیرتر ارائه می‌کند. پدرِ دلگرمی‌بخش در محدوده‌ی صداهای بم می‌خواند که با فریادهای بسیار زیر پسر در تضاد است. شاه‌دیو، که سعی در فریفتن پسر دارد، به خواندن ملودی‌های پُرکرشمه در گام‌های ماژور[۶] می‌پردازد.

---

[۱] اُکتاو (به معنی هشت‌تایی)، فاصله‌ی دو نتِ همنامِ متوالی است.

[۲] موتیف کوچک‌ترین واحدِ دارای مفهوم در موسیقی است. همان‌طور که در زبان‌شناسی، هر جمله از چند کلمه تشکیل شده، در موسیقی هر جمله دربردارندهٔ چند موتیف است.

[۳] هر زمان در اجرای دو نت، به جای آن به صورت مساوی، سه نت اجرا کنیم به آن تریوله گفته می‌شود.

[۴] تونالیته در موسیقی، شامل ردیف منظم و نامنظم صداهای یک گام است؛ بنابراین، هر اثر در موسیقی در مایهٔ مشخصی ساخته می‌شود. به عبارت دیگر، یک صدای مرکزی، که صداهای دیگر به آن اتّکا داشته باشند، باعث ایجاد مایه (تونالیته) می‌شود. این صدا نت پایه نام دارد که مبنای تونالیته است.

[۵] دیسونانس فاصله‌ای در آکورد است که تأثیری تنش‌زا و «نامطبوع» دارد. دیسونانس‌ها فواصلی ناپایدارند و باید به یک صدای پایین‌تر یا بالاتر از خود حل شوند.

[۶] یک گام ماژور از هفت نت به اضافه تکرار نت اول در اکتاو تشکیل می‌شود. در پیانو بدون نواختن کلیدهای سیاه و فقط با نواختن کلیدهای سفید قابل اجرا است.

اوج بسیار تأثیرگذار قطعه‌ی شاه‌دیو هنگامی است که پدر و پسر به خانه می‌رسند و همراهیِ تاخت‌گونه‌ی پیانو رفته رفته خاموش می‌شود. سپس راوی در یک رسیتاتیفِ[1] تیره و غم آلود، سبب رسوخ تک تک واژه‌ها در جان شنونده می‌شود، چنین می‌گوید: «کودک در آغوشش جان سپرده بود.»

آواز شاه دیو (ErlkÖnig):

مقدمه‌ی پیانویی

اُکتاوهای سریع

موتیفِ باس

تنالیته‌ی مینور.

راوی

کیست که چنین دیرگاه،

شبانه در باد می‌تازد؟

پدر و فرزندش؛

پسرک را تنگ در آغوش دارد،

ایمن در آغوش پدر غنوده است،

پدر مهربانانه در آغوشش دارد.

پدر

محدوده‌ی صوتی بم «پسرم از که چنین پرتشویش

[1] رسیتاتیف یکی از بخش های اصلی موسیقی اُپرا و به صورت آوازی است. در رسیتاتیف کلمات به سرعت ولی شمرده تلفظ می‌شوند و معمولا برای هر بخش از کلمات یک نت به کار می رود. رسیتاتیف به نوعی یک خط (لاین) آوازی گفتاری است که خوانندگان آن را به صورت افت و خیز های آوایی و زیر و بم هایی لطیف و دقیق بیان می‌کنند.

چهره نهانی می‌کنی؟»

پسر

محدوده‌ی صوتی زیرتر «پدر، شاه‌دیو را نمی‌بینی؟

شاه‌دیو با تاج و کجاوه‌اش؟»

پدر

محدوده‌ی صوتی بم «پسرم این درخشش مِه است.»

شاه‌دیو

نوایی چرب زبان و فریبنده، محدوده صوتی زیرتر، ماژور «کودک نازنین بیا! با من بیا!

زیباترین بازی‌ها را با تو خواهم کرد.

گل‌های رنگارنگ بسیاری در ساحل می‌رویند؛

مادرم جامه‌های زرین بسیار دارد.»

پسر

فریاد، مینور «پدر، پدر نمی‌شنوی شاه‌دیو

چه وعده‌هایی به گوشم می‌خواند؟»

پدر

محدوده‌ی صوتی بم «آرام باش، آرام بگیر، فرزندم؛

باد میان برگ‌های خشک

هو هو می‌کند.»

شاه‌دیو

نوایی بازیگوشانه، ماژور

«پسر زیبایم، با من می‌آیی؟

دخترانم منتظرت هستند؛

دخترانم هر شب می‌رقصند

و تو را در گهواره آغوش گرفته و

رقص کنان و آوازخوان به خوابت می‌خوانند.»

پسر

فریاد، زیرتر از پیش، مینور

«پدر، پدر، و تو آنجا دختران

شاه‌دیو را در دل سایه‌ها نمی‌بینی؟»

پدر

صداهای بم‌تر

«پسرم، پسرم، خوب می‌بینم؛

بید مجنون‌های پیر چه خاکستری هستند.»

شاه دیو

«دوستت دارم، اندام زیبایت سرخوشم می‌کند!

و اگر مشتاق نباشی، به زور خواهمت برد.»

پسر

فریاد و باز هم زیرتر «پدر، پدر نزدیک می‌شود!

شاه‌دیو آزارم می‌دهد!»

راوی

لرزه بر جان پدر می‌نشیند،

با قدرت پیش می‌تازد؛

کودک می‌نالد و پدر او را سخت در آغوش می‌فشارد؛

فرسوده و پریشان به حیاط خانه می‌رسد؛

سکوت پیانو.

رسیتاتیف. کودک در آغوشش جان سپرده بود.

ترانه‌ی «درخت لیمو ترش»

داستان شعرهای ۲۴گانه‌ی مولر، داستان فراغِ دلداده‌ای است که در زمستان یاد ایام و ماجرای عشقی تابستان می‌کند. او در این ترانه به یاد می‌آورد که تابستانِ گذشته زیر درخت لیموترشی لمیده بود و رؤیای دلدارش را می‌دید. اکنون که از کنار درخت می‌گذرد، بادی سرد در دل شاخه‌ها می‌پیچد و گویی او را به لمیدن ـ یا شاید مردن ـ پای درخت می‌خواند. بخشی از موسیقی در مقدمه‌ی خط پیانو خِش خِش برگ‌های تابستانی و ایماژی از خاطره‌های خوشِ گذشته را بازسازی کنند؛ اندکی پس از این، موسیقی دگرگون می‌شود و باد سرد زمستانی را به یاد می‌آورد. ملودی‌ای شبیه به ملودی‌های عامه‌پسند با هارمونی ساده‌اش بر چشم‌انداز پیش‌رو، خوشی دلدار در روزهای دور و فراق‌زدگی کنونی‌اش دلالت می‌کند. فرم بندابندیِ تعدیل شده نشان از پیشروی داستان دارد: بند نخست، یاد

عشق و ایام تابستانی، بند دوم به تُنالیته‌ی مینور منتقل و سرمای زمستان را به یاد می‌آورد؛ در بند سوم باد سرد با ملودی دکلمه‌ای تازه‌ای از راه می‌رسد؛ و بند چهارم به تُنالیته‌ی ماژور و ملودی اصلی باز می‌گردد، اما اکنون، این ملودی بیش از آن که آرام‌بخش باشد، غمگین و در اندیشه‌تر شنیده می‌شود. این شیوه‌های زیرکانه‌ی تفسیر شعر به زبان موسیقی و همچنین روند بازتفسیر عناصر موسیقایی به زبان شعرْ نمادی است از استادی شوبرت در تبادر معناها به وسیله‌ی موسیقی، موسیقی‌ای که تجربه‌ی مخاطب از متن را ژرفا می‌بخشد.

ترانه‌هایی از شوبرت به سبب توانایی آهنگسازشان در ثبت کردن حس و حال و خصوصیت‌های شعر، مهارت او در پیش بردن موسیقی در مقامی همسنگ با شعر، و توانمندی‌اش در بهره‌گیری از تمام توان حسی و توصیفی موسیقی و از سوی دیگر، زیبایی ناب خود این موسیقی‌ها و لذتی که به اجراکنندگانشان می‌دهند، در نزد خوانندگان، پیانونوازان، و شنوندگان هم عصر شوبرت و موسیقی‌دانان نسل‌های پسین بسیار بوده‌اند. آهنگسازان نسل‌های پسین پیوسته می‌کوشیدند تا ترانه‌هایی همچون این آثار خلق کنند.

پیوست

ویژگی‌های موسیقی رمانتیک

سبکِ شخصی

موسیقی رمانتیک تأکیدی بی‌سابقه بر خودنگاری و سبک شخصی دارد. چایکوفسکی درباره‌ی سمفونی چهارمش چنین نوشته است: «حتی یک میزان هم نبوده است که به راستی آن را حس نکرده باشم و بازتاب درونی احساساتم نبوده باشد.» هدف شوپن جوان نیز «جهانِ نوِ موسیقی» بوده است. بسیاری از آهنگ‌سازان رمانتیک آثاری آفریده‌اند که از نظر کیفیت صوتی یکتا و بازتاب شخصیت آن‌ها است.

هدف‌ها و مضمون‌های بیانگر

رمانتیک‌ها به کشف کهکشانی حسی نایل آمدند که جلوه‌نمایی و صمیمیت، غافلگیری و مالیخولیا، و شعف و آرزومندی شماری از جلوه‌های آن هستند. آوازها و اپراهای بی‌شماری در ستایش عشق رمانتیک پدید آمده‌اند. دلباختگان در این آثار، اغلب غمزده‌اند و مانع‌هایی توانفرسا پیش رو دارند. فریبندگی مضمون‌های شگفت و یا شیطانی نیز در قطعه‌هایی چون کابوس جشنِ ساحران[1] از سمفونی فانتاستیک اثر برلیوز به بیان در آمده است. تمام سویه‌های طبیعت، موسیقیدانان را به خود جذب می‌کرد: نوای نیِ شبانان و غرش دور دست رعد (سمفونی فانتاستیک برلیوز)، تاختِ پرشور در شبی توفانی (از قطعه شاه دیو[2] ساخته‌ی شوبرت)، جریان رود (مولداو[3]، اثر اسمتانا)، شنای قزل آلا در نهر (قزل آلا، ساخته شوبرت) یا آتش و سیلاب تماشایی (غروب خدایان[4]، اثر واگنر).

ناسیونالیسم و اگزوتیسیسم

ناسیونالیسم، نهضت سیاسی پُردامنه و مهمی بود که بر موسیقیِ سده‌ی نوزدهم تأثیر گذاشت. ناسیونالیسم موسیقایی هنگامی جلوه‌گر شد که آهنگسازان رمانتیک با به کارگیری ترانه‌ها، رقص‌ها و افسانه‌های عامیانه و تاریخِ سرزمین زادگاهشان، آگاهانه و خودخواسته به آفرینش آثاری با هویت ویژه ملی پرداختند. رنگ و بوی ناسیونالیستی در موسیقی رمانتیک ـ خواه لهستانی باشد یا روس، بوهمیایی (چک) یا آلمانی ـ با روحیه‌ی جهانی‌تر موسیقی کلاسیک تضاد دارد.

---

[1] Dream of a Witches Sabbath

[2] Erlking

[3] Moldau

[4] Twilight of the Gods (Gotterdammerung)

جذابیت هویت ملی، سبب سوق یافتن آهنگسازان رمانتیک به استفاده از مواد موسیقایی رنگارنگ سرزمین‌های بیگانه شد و روندی را پدید آورد که اگزوتیسیسم[1] (شگفت گرایی) موسیقایی نامیده می‌شود. برای مثال برخی از آهنگسازان ملودی‌هایی با رنگ و بوی آسیایی می‌نوشتند و یا چنان ریتم‌ها و سازهایی را به کار می‌گرفتند که به سرزمین‌های دوردست تعلق داشت. ژرژ بیزه، آهنگساز فرانسوی، اپرایی به نام کارمن[2] نوشت که ماجرای آن در اسپانیا رخ می‌داد؛ جاکومو پوچینی در اپرایش به نام مادام باتِرفِلای[3] فضای ژاپن را تداعی می‌کند؛ و ریمسکی کورساکُف، آهنگساز روس، در اثر ارکستری خود به نام شهرزاد حال و هوایی عربی می‌آفریند. شگفت‌گرایی، موسیقایی، با فریبندگی مضمون‌های نامأنوس، بدیع و پُررمز و راز نزد رمانتیک‌ها همخوانی داشت.

موسیقیِ برنامه‌ای

سده‌ی نوزدهم، دورانِ عظمتِ موسیقی برنامه‌ای[4] بود؛ گونه‌ای از موسیقیِ سازی که مبتنی بر داستان، شعر، ایده، یا صحنه‌ای باشد. در این گونه آثار عامل غیرموسیقایی به طور معمول توسط عنوان یا توضیحی به نام برنامه مشخص می‌شود. یک قطعه‌ی سازیِ برنامه‌ای می‌تواند تجسم‌بخش احساس‌ها، شخصیت‌ها و رخدادهای یک داستان معین بوده، و یا ممکن است صداها و حرکت‌های طبیعت را تداعی کند. برای مثال، در رومئو و ژولیت چایکوفسکی، که اثری ارکستری و الهام گرفته از نمایشنامه‌ی شکسپیر است، موسیقی پراضطراب و سراسیمه، تجسم‌بخش خصومت خانواده‌های رقیب، ملودی نرم و لطیف بیانگر عشق دوران جوانی و ریتم مارش عزا تجسم‌بخش سرنوشت مصیبت‌بار دلدادگان است. اسمتانا در مولداو، اثری ارکستری که رودخانه‌ی اصلی بوهم را می‌ستاید، از چنان جلوه‌هایی در موسیقی بهره می‌گیرد که جریان رود، صحنه‌ی شکار، جشن عروسی روستایی، یا خروش موج را تداعی می‌کنند.

موسیقیِ برنامه‌ای به شکل‌های گوناگون از دیرباز موجود بوده، اما بیش از همه در دوره‌ی رمانتیک، دوره‌ای که موسیقی با ادبیات ارتباطی تنگاتنگ یافت، جلوه‌گر می‌شود. بسیاری از آهنگسازان ـ برای نمونه برلیوز، شومان، لیست، و واگنر ـ نویسندگانی پرکار نیز بوده‌اند، هنرمندان در تمام حوزه‌ها مسحور ایده‌ی «یگانگی هنرها» بودند: در دوره‌ی رمانتیک، شاعران خواستار سرودن شعری موسیقایی و موسیقیدانان خواهان موسیقی شاعرانه بوده‌اند.

رنگ صوتیِ بیانگر

---

[1] exoticism

[2] Carmen

[3] Madame Butterfly

[4] Program music

آهنگسازان رمانتیک از صداهای پُرحس و غنی به وجد می‌آمدند و رنگ صوتی را برای پدید آوردن تنوع بیشتر در حالت و اتمسفر موسیقی به کار می‌گرفتند. رنگ صوتی، پیشتر هیچ‌گاه چنین اهمیتی نیافته بود.

ارکستر به کار رفته در سمفونی‌ها و اپراهای رمانتیک، نسبت به ارکستر دوره‌ی کلاسیک بزرگتر و از نظر رنگ صوتی پرتنوع‌تر بود. در اواخر دوره‌ی رمانتیک، ارکستر می‌توانست حدود ۱۰۰ نوازنده داشته باشد. (در همنوازهای دوره‌ی کلاسیک، شمار نوازندگان از بیست تا شصت تن بود.) گسترده شدن مداوم ارکستر، خود بازتابی از نیازهای دگرگون‌شونده‌ی آهنگسازان و همچنین بزرگتر شدن تالارهای ارکستر و اپرا بود.

در سده‌ی نوزدهم، از تمام سازهای ارکستر صداهای تازه‌ای استخراج شد. از نوازندگانِ فلوت خواسته می‌شد که به اجرای صداهایی بم‌تر از حد معمول بپردازند و ویولونیست‌ها می‌بایست با چوب آرشه بر سیم‌های سازشان ضربه نیز می‌زدند. چنین درخواست‌هایی، نوازندگان را ناگزیر از تلاش برای دستیابی به مراتب والاتر مهارت و چیره دستی می‌ساخت.

آهنگسازان برای پدید آوردن نافذترین و شدیدترین صداها، به جستجوی شیوه‌هایی نو برای آمیختن رنگ‌های صوتی برآمدند. رساله‌ی سازگزینی و ارکستراسیون مدرن، نوشته‌ی هکتور برلیوز در ۱۸۴۴، نشانگر شناخت ارکستراسیون به عنوان هنری مستقل بود.

پیانو، ساز محبوب دوره‌ی رمانتیک، در گذر دهه‌های بیست و سی سده‌ی نوزدهم تکاملی چشمگیر یافت: چارچوبی چدنی در آن تعبیه شد تا بتواند سیم‌هایی کشیده‌تر را بر خود نگه دارد و چکش‌هایش نیز پوششی از نمد یافتند و به این ترتیب، نوای پیانو حالتی «آوازگونه»تر یافت، گستره‌ی صوتی آن پهناورتر شد و پیانیست نیز با در اختیار داشتن سازی مستحکم‌تر توانست صداهایی پُرحجم‌تر پدید آورد. به کار گرفتن پدال نگهدارنده‌ی صدا نیز آمیختگیِ خوش‌آهنگِ صداهایی از تمام محدوده‌های صوتی پیانو را ممکن ساخت.

گسترهٔ پهناور دینامیک، زیر و بم و تمپو

موسیقی رمانتیک گستره‌ی دینامیک پهناوری را نیز طلب می‌کند؛ این موسیقی دربردارنده‌ی تضادهایی بسیار شدید میان نجواهای محو و نامشخص و سونوریته‌هایی پُر قدرت و دور از انتظار است. [...] آهنگسازان سده‌ی نوزدهم

که به دنبال قدرت بیانی هرچه بیشتر بودند، در کنار دگرگونی‌های ناگهانیِ دینامیک، کرشندو[1] و دی‌کرشندو[2]های فراوانی را نیز به کار می‌گرفتند.

با دسترسی آهنگسازان این دوره به صداهای بسیار زیر یا بسیار بم، گستره‌ی صوتی نیز پهناورتر شد. آهنگسازان دورهٔ رمانتیک در جستجوی شفافیت و ژرفای صوتیِ هر چه بیشتر، سازهایی مانند پیکولو و کُنترباسون و نیز شستی‌های توسعه یافته‌ی پیانو را ـ که با تکامل این ساز به محدوده‌ی صوتی زیر و بم آن افزوده شده بودند ـ به کار گرفتند.

در موسیقی رمانتیک دگرگونی حالت اغلب با به کارگیری آچِّله‌راندو ـ تند کردن تمپو ـ و ریتارداندو ـ کند کردن تمپو ـ و تغییرهایی ظریف و اندک در ریتم برجستگی می‌یافت: نوسان‌های تمپو در موسیقی دوره‌ی رمانتیک بسیار بیش از موسیقی دوره‌ی کلاسیک است. نوازندگان دوره‌ی رمانتیک از روباتو[3] که افزایش یا کاهش خفیفِ کشش برخی نت‌ها ضمن حفظ تمپو اصلی است، استفاده می‌کردند.

فُرم: مینیاتورها و آثار عظیم

سده‌ی نوزدهم، عصر تناقض‌های بسیار بود. آهنگسازان رمانتیک، در قالب قطعه‌های کوتاه و مینیاتوری و نیز در آثاری پر حجم و عظیم، خود را به گونه‌ای شاخص بیان می‌کردند. در یک سو، قطعه‌های پیانویی شوپن و آوازهای شوبرت قرار دارند که فقط چند دقیقه به طول می‌انجامند، برای شنیدن در خلوتِ خانه ساخته شده‌اند و برآورنده‌ی نیاز شمار فزاینده‌ای از موسیقی‌دوستانِ صاحب پیانوی شخصی بوده‌اند؛ نبوغ رمانتیک در آفرینش حالتی شدید و نفس‌گیر به مدد یک ملودی، چند آکورد، یا رنگ صوتی نامتعارف، با این قطعه‌های مینیاتوری راهی شایسته برای بروز یافت. در سوی دیگر، آثار غول‌آسای برلیوز و واگنر را می‌یابیم که اجرایشان نوازندگان فراوان می‌خواهد، ساعت‌ها به درازا می‌کشند و برای اجرا در تالارهای اپرا یا کنسرت نوشته شده‌اند.

آهنگسازان رمانتیک به خلق آثاری چون سمفونی، سونات، کوارتت زهی، کنسرتو، اپرا و قطعه‌های کُرال ادامه دادند، اما هر یک از موومان‌های آن‌ها، طولانی‌تر از موومان‌های هایدن و موتسارت بود. برای نمونه یک سمفونی متعارف سدهٔ نوزدهمی می‌توانست در تقابل با یک سمفونی کلاسیک ۲۵ دقیقه‌ای، حدود ۴۵ دقیقه به طول انجامد، و هر چه دوره‌ی رمانتیک رو به پایان می‌رفت، بسط تم‌ها، غنای ارکستراسیون و پیچیدگی هارمونی بیشتر می‌شد.

---

[1] «کرشندو» از فعل ایتالیایی «Crescere» به معنای رشد کردن گرفته شده‌است. مفهوم این لغت مرتبط با نحوه‌ی اجرا در یک جمله یا بخشی از موسیقی است که قدرت صدایی به تدریج و رفته رفته زیادتر شود.

[2] «دی‌کرشندو» از فعل ایتالیایی «Decrescere» به معنای کم شدن یا فرونشستن گرفته شده‌است. مفهوم این لغت مرتبط با نحوه اجرا در یک جمله یا بخشی از موسیقی است که قدرت صدایی به تدریج و رفته رفته کمتر شود.

[3] rubato

برای ایجاد وحدت و انسجام در این آثار طولانی، تکنیک‌هایی نو به کار گرفته شد. یک یا چند تمِ همانند می‌توانست در موومان‌های گوناگون یک سمفونی ظاهر شود. هنگامی که یک ملودی در موومان یا بخشی از اثر رمانتیک نمود دوباره می‌یابد، سرشت آن ممکن است بر اثر دگرگونی‌هایی در دینامیک، ارکستراسیون و یا ریتم دچار تغییر شده باشد ـ تکنیکی که تبدیلِ تماتیک[1] خوانده می‌شود. یکی از کاربردهای برجسته‌ی تبدیل تماتیک را در سمفونی فانتاستیک برلیوز (ساخته شده در ۱۸۳۰) می‌بینیم، آن‌جا که ملودی تغزلیِ موومانِ آغازی، در موومان فینال (پایانی) به نوای رقصی غریب بدل می‌شود.

موومان‌ها و یا بخش‌های مختلف یک اثر رمانتیک می‌توانند با پاساژهای انتقالی نیز به یکدیگر متصل شوند؛ موومانی از یک سمفونی یا کنسرتو ممکن است پیوسته و بدون قطع به موومان بعدی راه بگشاید. در اینجا نیز، بار دیگر بتهوون پیشگام بوده است. بخش‌های مختلف اپراهای سده‌ی نوزدهم نیز به مدد ایده‌هایی ملودیک که در پرده‌ها یا صحنه‌های گوناگون بازشنیده می‌شوند، به یکدیگر پیوند می‌خورند؛ صحنه‌هایی که گاه ممکن است با پاساژهایی رابط به یکدیگر متصل شوند.

تعمیم سبک، به ویژه در دوره‌ای که فردیت بسیار ستایش می‌شده، کاری است دشوار. شاید بهترین راه برای درک تنوع و گستردگی موسیقی رمانتیک، راه جستن به هر قطعه‌ی آن به همان شیوه‌ی آفریننده‌اش باشد، یعنی با ذهن و دلی گشوده و پذیرا.

[1] thematic transformation