

موسیقی

به هر نوا و **صدایی** گفته می‌شود که شنیدنی و خوش‌آیند باشد و انسان یا موجودات زنده را دچار تحولی کند. موسیقی بیان احساسات انسان است به وسیله اصوات. موسیقی **هنری** است دارای نوا و **سکوت**.

ریشه‌یابی واژه موسیقی

واژه موسیقی از واژه‌ای یونانی و گرفته شده از کلمه Mousika و مشتق از کلمه Muse می‌باشد که نام رب النوع حافظ شعر و ادب و موسیقی یونان باستان می‌باشد.

موسیقی را هنر بیان **احساسات** به وسیله **آواها** گفته‌اند که مهم‌ترین عوامل آن صدا و **ریتم** هستند و همچنین دانش ترکیب صداها به گونه‌ای که خوش‌آیند باشد و سبب انبساط و انقلاب روان گردد نیز نامیده می‌شود.

تعاریف گذشتگان درباره موسیقی

پیشینیان موسیقی را چنین تعریف کرده‌اند: معرفت الحان و آنچه التیام الحان بدان بود و بدان کامل شود. **ارسطو** موسیقی را یکی از شاخه‌های ریاضی می‌دانسته و فیلسوفان اسلامی نیز این نظر را پذیرفته‌اند، همانند **ابن سینا** که در بخش ریاضی **کتاب شفا** از موسیقی نام برده‌است ولی از آنجا که همه ویژگی‌های موسیقی مانند ریاضی مسلم و غیرقابل تغییر نیست، بلکه ذوق و قریحه سازنده و نوازنده هم در آن دخالت تام دارد، آن را **هنر** نیز می‌دانند. در هر صورت موسیقی امروز دانش و هنری گسترده‌است که دارای بخش‌های گوناگون و تخصصی می‌باشد.

صدا در صورتی موسیقی نامیده می‌شود که بتواند پیوند میان اذهان ایجاد کند و مرزی از جنس **انتزاع** آن را محدود نکند.

تقسیم بندی موسیقی

موسیقی به دو بخش تقسیم می‌شود:

1. موسیقی ضربی
2. موسیقی بی ضرب

موسیقی ضربی به موسیقی‌هایی گفته می‌شود که دارای وزن باشد مانند آهنگ‌هایی که برای رقص ساخته شده‌اند؛ پیش در آمد، مارش و غیره موسیقی بی ضرب آن است که دارای وزن معین و معلومی نباشد که بهترین نمونه آن آوازهای موسیقی افغانی می‌باشد

- پیدایش موسیقی ملل

پس از سپری شدن هزاران یا حتی میلیون‌ها سال آنطور که **انجیل** می‌گوید :

« هنوز بر از بحر جدا نگشته بود »

اما با این وجود در آن عهد نیز که هنوز جنبنده‌ای روی زمین نمی‌زیست جهان ماوای خاموشان نبود. امواج کوه پیکر با صخره‌های عظیم برخورد می‌کرد. باد در شاخسارها می‌پیچید و از تماس آب با سنگها و سنگریزه‌ها آوای دلنشینی بر می‌خاست. بعدها جانوران در روی زمین پدیدار شدند و با اصوات به سخن گفتن با یکدیگر آغاز کردند و پرندگان به هنگام دمیدن صبح صادق به نغمه پردازی پرداختند.

اما به این اصوات نمی‌توان موسیقی اطلاق کرد. موسیقی فقط و فقط از آن انسان هاست. زیرا فقط انسان به زیور دانائی آراسته شده‌است به کمک موسیقی است که انسانها هیجان‌ات درونی خود را بیان می‌دارند. موسیقی چیزی برتر از اصوات و سر و صدا هاست. موسیقی یکی از طریق بیان و اظهار آگاهانه انسان هاست.

چه سبب شد که انسان موسیقی را اختراع کند؟ بشر چگونه کشف کرد که بازی اصوات می‌تواند مبین و ترجمات روح و احساسات او باشد؟ از هزاران سال پیش یعنی تقریباً از زمان پدید آمدن موسیقی تا به حال بشر به تحقیق و تدبیر در این باره مشغول است حتی انسان‌های اولیه نیز می‌کوشیدند برای این سوال پاسخی بیابند. آنان ماهیت سحر آسای موسیقی را جز اینکه بگویند عطیه خداست به طریق دیگری نمی‌توانستند توجیه کنند.

پیدایش موسیقی در ملل

هر ملتی به نحوی خاص داستان این احسان و بخشش را ضمن [افسانه‌ها](#) و [قصه‌ها](#) بیان داشته‌است. می‌توان گفت که تمام ملل و اقوام مختلف از این قبیل قصص برای خود ساخته و آنها را در طول هزاران سال سینه به سینه به یکدیگر نقل کرده‌اند.

[یونانی‌ها](#) هر مس را به شکرانه بخشیدن موسیقی ستایش می‌کردند. اما هر مس خدای بازرگانی و بازرگانان بود و به نظر ما بعید می‌آید که بتواند با موسیقی سر و کاری داشته باشد. ولی از نظر دور نباید داشت که او در عین حال پیک و قاصد خدایان دیگر نیز بود.

قطعا هنگامی که او ضمن گردش و سیاحت در ساحل دریای مدیترانه رشته رودهای را که از برادرش [آبولون](#) به سرقت برده بود را بر روی کاسه‌ی لاک پشتی استوار کرد از جانب ابومنش یعنی [زنوس](#) و محبوبه اش [مایا](#) ماموریتی به عهده داشته‌است و به این ترتیب است که اولین ساز یعنی [لیر](#) بوجود آمد.

[چینی‌ها](#) خیلی پیش از این با موسیقی آشنایی داشتند. چهار هزار و پانصد سال پیش از این پادشاه مقتدری به نام [هائونگ تیفرمان](#) داد تا موسیقی را اختراع کنند و چهچه مرغان و زمزمه جویباران را سر مشق دانایان و خردمندان کشور خویش قرار داد.

ژاپن

در [ژاپن](#) روزی و روزگاری الهه خورشید قهر کرد و به پناهگاه خود خزید، مردم هر چه عقلشان را روی هم ریختند جز این حيله‌ای بخاطرشان نرسید که با سرودن

الحان متوالی و پیوسته ، او را به بیرون آمدن تشویق کنند ، حتی امروز نیز در ژاپن به هنگام وقوع [کسوف](#) ، مردم به خواندن آوازه‌های فوق العاده قدیمی متوسل می‌شوند .

آمریکای شمالی

یکی از قبایل [آمریکای شمالی](#) معتقدند که موسیقی از جانب یکی از خدایان بنام [تسکانی-پوکامر](#) حمت شده‌است و چنین می‌پندارند که او پلی از [لاک](#) [پشت‌ها](#) و [نهنگ‌ها](#) ساخته‌است که در موقع آواز خواندن و نوازندگی با استفاده از آن خورشید صعود می‌کند.

حبشه

[حبشی‌ها](#) نیز خدائی دارند بصورت [کیوتز](#) و از نظر آنها این خداوند خواندن و نوشتن را به آنها آموخته و موسیقی را به آنان ارزانی داشته‌است .

ژرمنی

در افسانه‌های [ژرمنی](#) هایمدال [قاپچی](#) آسمانها ، [شیبور](#) [غول](#) آسائی دارد که آن را زیر [شجره الحیات](#) دفن کرده‌است و هرگاه آن را به صدا در آورد روز [قیامت](#) آغاز خواهد شد و او در آن روز همه [خوانندگان](#) و [موسیقیدانان](#) را در پناه خود خواهد گرفت و چون خود او نیز موسیقیدان و آواز خوان بوده‌است برای آنان شفاعت خواهد کرد.

بدین نحو تمام ملل قدیم [تاریخ](#) و [داستان](#) ، پدید آمدن موسیقی را با قصه‌ها و افسانه‌ها در آمیخته‌اند حتی در [قرون وسطی](#) نیز چنین می‌پنداشتند که موسیقی را [یوبال](#) پسر [کاین](#) اختراع کرده‌است .

ماداگاسکار

از طرف دیگر به آن دلیل که موسیقی را عطیه خدایان می‌پنداشتند ، آنرا وسیله نزدیک شدن به خدا یان و نیروهای [ماوراءالطبیعه](#) قرار دادند . با توسل به آن از طرفی چشم زخم و [ارواح خسته](#) را از خود می‌رانند ، مرگ و بیماری را طرد می‌کردند و از انقلابات جوی و حریق احتزار می‌نمودند ، و از طرف دیگر برای جلب عطوفت خدایان ، نزول باران و برکت و باروری مزارع خویش دعا می‌کردند . یکی از مبلغین مذهبی به نام [سیره](#) ، صحنه‌ای از مداوای بوسیله موسیقی را که خود در [ماداگاسکار](#) ناظر و شاهد آن بوده‌است بدین شرح می‌دهد :

«روزی دوباره مراسم [رقص](#) برگزار می‌شد به طرز مخصوص جوال خانه را به صحن حیاط آورده در کنار یک سکه نقره‌ای توی هاوونی چوبی گذاردند و روی هاون حصیری پهن کرده بیمارانی را که به طرز شگفت آوری بزک کرده بودند روی آن نشانند ، بعد [طیل‌ها](#) ، [گتارهای](#) بومی و [فلوت‌ها](#) را به صدا در آوردند . تمام ساکنین ده گرداگرد بیمار حلقه زده در حین آنکه زنان و دختران آوازی یکنواخت می‌خواندند مردان و کودکان پیوسته دست می‌زدند ، در این موقع زنی که برای این موقع خاص برگزیده شده بود و از خاندان سرشناسی به نظر می‌آمد برخاست و برقص آغاز کرد . در همین احوال زنی که پشت سر بیماران

پنهان شده با بیلی که در دست داشت به شدت بر صفحه فلزی لبه تیزی که از طناب کهنه‌ای آویخته بود ، ضربه می‌زد بدین‌طریق پهلویش گوش بیماران سر و صدای کر کننده وحشتناکی پدید می‌آمد . آنان گمان می‌داشتند بدین نحو می‌توانند **روح** خبیث را از بدن بیمار خارج کرده به جان یکی از رقص کنندگان بیندازند .

در جمیع این احوال که هر آن صدای طبل‌ها فزونی می‌گرفت ، دست‌های بیشتری کوفته می‌شد و حنجره‌های تازه‌ای در آواز شرکت می‌کردند . هر دو بیمار با وجود آنکه صدای گوش خراش چندش‌آوری برخاسته بود همچنان ساکت و بی حرکت بر جای خود نشسته بودند . ناگهان با حال تعجیبی که به من دست داده بود دیدم هر دو بیمار از جای خود برخاسته و در حلقه نوازندگان به رقص پرداختند .»

نیروی محسور کننده اصوات تا بروز **گارما** نیز بر جای مانده و هنوز هم که هنوز است مردمی که در مراحل پائین تمدن هستند در بهار برای باوری مزارع و گاوهای خود با خواندن سرودها ، دعا می‌کنند . آویختن زنگوله به گردن گاوهای که به چرا می‌روند نیز به همین دلیل است .

در قرن اخیر نیز هنگامی که **کاتولیک‌ها** در **کلیسا** به عبادت مشغولند و صدای دنواز **ایرگ** طنین می‌افکند دستخوش جذبه و شور می‌گردند .

آنچه در فوق گذشت تاریخچه‌ای بود از عقاید و افسانه‌های ملل قدیمی یا قبایلی که در مراحل پائین **تمدن** زندگی می‌کنند ولی باید متذکر بود که ما مردمی که در عهد سیادت علوم طبیعی زندگی می‌کنیم به هیچ وجه به افسانه‌های کهن به دیده تحقیر نمی‌نگریم بلکه می‌کوشیم زیبایی و حکمتی را که در این قصه‌ها نهفته است به بهترین وجه دریابیم .

مبداء و منشاء موسیقی

شناختن مبداء و منشاء موسیقی برای ما کمال استفاده را در بر دارد زیرا کشف این نکته به شناسائی ماهیت موسیقی کمک بسیاری می‌نماید و به همین دلیل است که تا کنون علماء و فلاسفه در این باره فرضیات متعددی داشته‌اند که از میان آنها **سپینسر** ، **نیچه** ، **هاوس اگ** - و **هردر** را باید نام برد .

در دوره‌های اخیر علماء و محققین با تحقیق در احوال ملل ابتدایی - وحشی و نیمه وحشی طریق مطمئن تری برای تحقیق در این زمینه بر گزیده‌اند .

فرانسویان قبل از دیگران به مطالعه در این باره پرداختند .

نخست **ژان ژاک روسو** در اثر خود به نام **فرهنگ موسیقی** ۱۷۶۷ و بعد از او **دولایورد** کتاب تحقیقی درباره موسیقی قدیم و جدید ۱۷۸۰ این بحث را پیش کشیدند مردم سیاحت پیشه **انگلستان** نیز پس از فرانسویان به تحقیق در این

موضوع پرداختند و در این اواخر آلمانی‌ها تحت عنوان علم موسیقی سنجشی به این تحقیقات رونق عمیق بسیاری بخشیدند .

موسیقی , زمان

آیا موسیقی از مشتقات زمان است ؟

وقتی که مردم از حال عادی خارج و دست خوش احساسات می‌گردیدند خدای خود را بلند می‌کردند و به اصوات کشش و دوام دلخواه می‌دادند . در صحت این فرضیه تردید زیاد روا نباید داشت .

کارل شتومیف استاد سابق **فلسفه** دانشگاه **برلین** تاریخ شروع و آغاز موسیقی را از لحظه‌ای می‌داند که مردم ناگزیر شدند برای افهام و تفهیم به اصوات متوسل شوند و به نظر او از همین اصوات است که علم موسیقی به معنای امروزی آن به وجود آمده‌است . مطالعه در موسیقی قبایل مختلف ممکن است ما را به کشف پیوستگی‌های نژادی که بین این قبایل موجود است راهنمایی کند .

سخن گفتن **هنرپیشه‌ها** روی صحنه در روزگار ما نیز به نوعی آواز می‌ماند . تغییر لحن واعظ واتخاذ لحن تازه‌ای هم همان آواز است .

ملل قدیم نیز هنگامی که به نیایش خدایان می‌پرداختند مسلما چنین می‌کردند .

آنان در حال عبادت سخت تحت تاثیر هیجان و شوریدگی وادارشان می‌ساخت چیزی را که کلمات یارای بیان آن را نداشت اظهار کنند .

نکته‌ای که بسیار جالب توجه‌است و نباید آن را نا گفته گذاشت این است که استفاده از موسیقی برای هر فرد مجاز نبوده و حرفه موسیقی دانی خاص کاهنان **معبد** , **جادوگران** و طبیبان گردید .

اینان خواندن بسیاری از **ترانه‌ها** و نواختن برخی از **سازها** را به خود منحصر ساخته بودند .

البته آشکار است که دیگران حق دسترسی به این سازها را نداشتند و حتی اگر چشم زنی به این سازها می‌افتاد واجب القتل شناخته می‌شد .

موسیقی نیز مانند خیلی از چیزهای دیگر در دست بعضی وسیله احراز تفوق و کسب امتیازات شد .

کشیشها می‌کوشیدند با انحصار موسیقی به خودشان سری میان سرها بیرون بیاورند و مقام و وضعی استثنائی برای خودشان ایجاد کنند .

بدین طریق پای موسیقی نیز که روزگاری عطیه خدایان بود در نبردی که به خاطر کسب قدرت و امتیازات طبقاتی درگیر بود کشیده شد .

موسیقی یا زبان

از آنچه در فوق ذکر شد چنین بر می آید که موسیقی از [زبان](#) مشتق شده است

موسیقی در آغاز همان سخن گفتن بود که در آن هر صدائی کشش خاصی می یافت - زیر و بم شدن ناپایدار اصوات بعدها اندک اندک به وضع ثابتی گرائید . تحقیقات علمی صحت این نظریه را به ثبوت رسانیده اند.

بعدها پرسش دیگری پیش آمد که پرندگان چرا [نغمه](#) پرداز می کنند ؟ برای [دلربائی](#) نغمه سرائی مرغان را جزء به مغازه که به خاطر تکثیر [نسل](#) انجام می گیرد به چیز دیگر تعبیر نمی توان کرد - انسانها هم فقط به خاطر نیایش خدایان سرود نمی خوانند بلکه [عشق](#) و علاقه ای هم که به یکدیگر و جنس مخالف داشتند آنان را به اینکار تحریص و تشویق می کرد .

و اما جلب مهر و محبت جنس مخالف ترانه سر دادن تنها منحصر به انسانهای اعصار اولیه نیست ترانه های ملی قرون وسطی نیز همچون ترانه ها و سرودهای ملی و محلی کنونی همه و همه آوازه های عشقی هستند .

مردمی که این ترانه ها را ساخته اند به کمک الفاظی که به ندرت تعقید و پرده پوشی در آن دیده می شود کوشیده اند که یار را با خود بر سر مهر آورند .

به گمان [چارلز داروین](#) ، مهر ورزی و جفت جوئی مردم را بر آن داشته است که دست نیاز به سوی موسیقی دراز کنند و از این وسیله سحر آسا برای برآوردن حاجت خویش کمک گیرند .

موسیقی اسلامی

از آنجا که دامنه تمدن اسلامی جز [عربستان](#) کشورهای بسیاری از جمله [مصر](#)، [ایران](#)، [هند](#) و [آفریقا](#) را دربرمی گرفت؛ [موسیقی اسلامی](#) نیز با تنوع و گوناگونی روبه رو بوده است.

تاریخچه

در میان فقهای اسلام کسانی مانند [شهاب الدین الهیثمی](#) و [ابن ابی الدنیا](#) بوده اند که [موسیقی](#) را یکسره لهو و لعب می دانستند و آن را مکروه یا حرام تلقی می نمودند. [فارابی](#) انکار می کرد که موسیقی بتواند هرگونه حالت روحی یا هر نوع شور و هیجانی را در شخص برانگیزد. [ابن زبیله](#) نیز معتقد بود که موسیقی می تواند شخص را به ارتکاب عمل گناه بکشاند. با این حال، [ابوحامد محمد غزالی](#)، موسیقی و [سمع](#) را جایز دانسته است.

موسیقی در بغداد

در بغداد، خلفای عباسی چون [هارون الرشید](#) و [مأمون](#) از موسیقی حمایت می‌نمودند، در زمان [متوکل](#) و [منتصر](#) همچنان موسیقی در دربار خلافت رونق داشت. در این دوره بسیاری از موسیقی‌دانان برجسته چون [ابن طاهر خزائی](#)، [قریص جراحی](#)، [حجظه برمکی](#) جذب دستگاه خلافت شدند.

موسیقی ایرانی

ایران و عربستان در موسیقی بسیاری از سازها و امور را از یکدیگر وام گرفته‌اند. بسیاری از موسیقیدان‌های بغداد، ایرانی‌تبار بودند، از جمله [سرخسی](#)، [زکریای رازی](#)، [رودکی](#) و [راتنه نشابوری](#).

موسیقی اسپانیای مسلمان

در اسپانیای مسلمان، در دوران فرمانروایی [امویان اندلس](#) از موسیقی حمایت بسیاری به عمل آمد. مدارس بسیاری برای پرورش دختران آوازه‌خوان بنیاد نهاده شد؛ بسیاری از این دختران وارد دربار حکمرانان اموی اندلس می‌شدند؛ بزرگ‌ترین خنیاگر اندلس [عباس بن نسائی](#) بود. نظام موسیقایی در اندلس همان نظام عربی رایج در شرق بود که بر گام‌های [فیثاغورث](#) مبتنی بود.

موسیقی در نزد ترکان مسلمان

ترکان سلجوقی، دوست‌داران موسیقی بودند. خنیاگر [سینجر](#)، [کمال‌الزمان](#) از نزدیکان دربار او بود. [محمود غزنوی](#)، [فرخی سیستانی](#) را در دربار خود داشت که چنگ نیکو می‌نواخت و به ستایشگری می‌پرداخت.

موسیقی دوره باروک

سازهای دوره [باروک](#): [ویولن](#)، [هارپسیکورد](#)، گیتار باروک، لوت، ویول باس، هوردی گوردی

دوره باروک در موسیقی هنری اروپایی از حدود ۱۶۰۰ تا ۱۷۵۰ در نظر گرفته می‌شود. [باروک](#) کلمه‌ای ایتالیایی و به معنی زمخت و ناهنجار است و از کلمه بارکو در ایتالیایی به معنی مروارید صیقل نیافته گرفته شده است. موسیقی این دوره اغلب بافت پلی فونیک دارد. مطرح‌ترین چهره‌های این دوره از موسیقی کلاسیک [باخ](#)، [ویوالدی](#)، [هندل](#) و [آلسوننی](#) هستند.

دوره‌های زمانی

این دوره از نظر زمانی بین دوره رنسانس و دوره کلاسیک قرار دارد. این دوره را در موسیقی، به سه دوره آغازین (۱۶۴۰-۱۶۰۰)، میانی (۱۶۸۰-۱۶۴۰) و پایانی (-۱۶۸۰) تقسیم می‌کنند. با این که امروزه آثار دوره پایانی باروک معروف‌ترین آثار این سبک هستند، اما دوره آغازین، با موسیقی‌دانانی چون مونته‌وردی یکی از انقلابی‌ترین دوره‌های تاریخ موسیقی است.

در دورهٔ آغازین، موسیقی بر اساس متن‌هایی بسیار پرشور و احساس‌نگاشته می‌شد و تعجب‌ای نیست که موسیقی‌دانان ایتالیایی آن زمان، اپرا را به وجود آوردند. در دورهٔ آغازین، آهنگ‌سازان بافت هموفونیک را بر بافت پلی‌فونیک رنسانس ترجیح دادند؛ هر چند در دورهٔ پایانی، بار دیگر موسیقی‌دانان به پلی‌فونی بازگشتند. آهنگ‌سازان دورهٔ آغازین، دیسونانس‌ها را با آزادی بیشتری به کار گرفتند. بر تضادهای صوتی نیز تأکید می‌شد؛ حال آن که در رنسانس، سازها -اگر به کار گرفته می‌شدند- ملودی آوازخوان را مضاعف می‌کردند (مشابه آن چه در اغلب موارد در موسیقی سنتی ایرانی شنیده می‌شود)، اما در دورهٔ آغازین باروک صداها با آوازی با خط‌هایی کلودیک که ویژهٔ ساز به نگارش درآمده بود، همراهی می‌شد.

در دورهٔ میانی باروک، سبک موسیقایی نویی که از ایتالیا نشأت گرفته بود، در تمام کشورهای اروپایی گسترش یافت. مدهای قرون وسطایی یا کلیسایی، اندک اندک جای خود را به گام‌های ماژور و مینور سپردند. دیگر ویژه‌گی برجستهٔ باروک میانی، اهمیت بی‌سابقهٔ موسیقی سازی بود که در این میان، سازهای خانوادهٔ ویولن محبوب‌ترین سازها بودند.

در دورهٔ پایانی، بسیاری از جنبه‌های هارمونی پدید آمد. در این دوره، موسیقی سازی اهمیتی هم‌پایهٔ موسیقی سازی یافت. در این دوره، بار دیگر موسیقی پلی‌فونیک اوج گرفت و آهنگ‌سازی مانند یوهان سباستیان باخ، به اوج استادی در این امر رسیدند.

ویژگی‌های موسیقی باروک

یگانگی حالت

یک قطعهٔ باروک، اغلب فقط بیان‌گر یک حالت است - قطعه‌ای که شاد آغاز می‌شود، تا پایان شاد می‌ماند. آهنگ‌سازان برای تجسم نموده‌های احساس، زبان‌ای موسیقایی پدید آوردند؛ در این زبان ریتم‌ها یا الگوهای ملودیک ویژه‌ای به حالت‌هایی معین اشاره داشتند. این زبان موسیقایی مشترک، بیش‌تر آثار موسیقی دورهٔ پایانی باروک را از تشابه و خویشاوندی برخوردار می‌کند. البته این اصل، استثنای مهم‌ای دارد و آن آثار آوازی باروک هستند.

ریتم

یگانگی حالت در موسیقی باروک، بیش از هر چیز با پیوستگی و یک‌نواختی ریتم انتقال داده می‌شود. الگوهای ریتمیکی که در آغاز یک قطعه شنیده شده‌اند، در طی آن تکرار می‌شوند. این پیوستگی و یک‌نواختی ریتم، فراهم آورندهٔ نیروی پیش‌برنده‌ای است که موسیقی را مطیع خود می‌کند: حرکت پیش‌رونده، به ندرت دچار وقفه می‌شود. در موسیقی باروک، تأکید بر ضرب بسیار بیش از اغلب آثار [موسیقی رنسانس](#) است.

ملودی

ملودی باروک نیز حسی از پیوستگی و یک‌نواختی پدید می‌آورد. ملودی آغازین یک قطعه بارها و بارها در آن شنیده می‌شود و حتی هنگامی که به شکلی دگرگون‌شده

نمود می‌یابد نیز سرشت آن کم و بیش ثابت می‌ماند. در موسیقی باروک، ملودی بی‌وقفه گسترش یافته، آشکار شده و جنبه‌های متفاوت آن گشوده می‌شود. این حرکت جهت‌دار، اغلب از یک سکانس ملودیک سرچشمه می‌گیرد، که تکرار پیاپی یک ایده موسیقایی در سطح‌های صوتی زیرتر یا بم‌تر است. بسیاری از ملودی‌های باروک کیفیت‌ای پُرریشه‌کاری و تزیینی دارند، و سرایش یا به یاد سپردن آن‌ها آسان نیست. ملودی باروک بیش از آن که حس‌ای متوازن و متقارن القا کند، حس‌ای از گسترش و پویایی ریتمیک پدید می‌آورد. یک عبارت کوتاه، اغلب با عبارت‌ای طولانی که جریان‌ای بی‌وقفه از نت‌های سریع و چالاک دارد دنبال می‌شود.

دینامیک پله‌ای

موسیقی باروک، هم‌گام با پیوسته‌گی ریتم و ملودی از پیوسته‌گی دینامیک نیز برخوردار است. به بیان دیگر، حجم صوتی برای مدت‌ای ثابت نگه داشته می‌شود. تغییر دینامیک، ناگهانی و چنان است که گویی دینامیک از سطحی به سطح دیگر منتقل شده باشد. این تغییر و تبدیل میان قوی و ضعیف، دینامیک پله‌ای نامیده شده است. دگرگونی تدریجی دینامیک که با کرشندو و دی‌کرشندو پدید می‌آید از ویژه‌گیهای شاخص موسیقی باروک نیست. با این همه بی‌تردید اجراکننده‌گان این موسیقی برای دستیابی به مقصودهای بیانی، دگرونی‌های ظریف و ماهرانه‌ای را در دینامیک پدید می‌آورده‌اند. سازهای شستی‌دار مهم در دوره باروک، ارگ و کلاوسن (هارپسیکورد) بودند که هر دو با دینامیک یک‌نواخت موسیقی آن دوره هم‌خوانی داشتند. نوازنده ارگ و کلاوسن نمی‌توانست مانند پیانیست امروزی با تغییر فشار انگشت بر شستی‌ها، کرشندو و دی‌کرشندو پدید آورد. کلاویکورد، سومین ساز شستی‌دار مهم این دوره، گرچه می‌توانست تغییرهای تدریجی در دینامیک پدید آورد، اما این تغییرها در محدوده‌ای کوچک - در حدود ppp تا mp - ممکن بود.

بافت

موسیقی دوره پایانی باروک اغلب بافت پلی‌فونیک دارد؛ در این موسیقی، دو یا چند خط ملودیک برای جلب توجه شنونده به رقابت می‌پردازند. در این میان خط‌های ملودیک سوپرانو و باس به طور معمول مهم‌ترین خط‌ها هستند. تقلید میان خط‌های گوناگون ملودیک، یا لایه‌های صوتی سازنده این بافت، بسیار متداول است. اغلب ملودی‌ای که در یک خط شنیده شده، در خط‌های دیگر نیز ظاهر می‌شود. با این همه، تمام آثار موسیقی دوره پایانی باروک پلی‌فونیک نیستند. بافت یک قطعه به ویژه در موسیقی آوازی که دگرگونی‌های حالت کلام، تضاد موسیقایی را ایجاد می‌کند، ممکن است دچار تغییر شود. نکته دیگر این که آهنگ‌سازان باروک در شیوه پرداختن به بافت موسیقایی با یک‌دیگر متفاوت بوده‌اند. برای نمونه، باخ تمایل به استفاده مدول از بافت پلی‌فونیک داشت، حال آن که هندل تضاد میان بخش‌های پلی‌فونیک و هوموفونیک را بسیار بیشتر به کار می‌گرفت.

آکوردها و باسو کنتینو

آکوردها در دوره باروک اهمیت‌ای فزاینده یافتند. پیش از آن، زیبایی خط‌های ملودیک بیش از آکوردها، که هنگام اجرای هم‌زمان این خط‌های ملودیک پدید می‌آمدند، مورد توجه بود. به تعبیری، آکوردها فقط در حکم محصول جانبی حرکت خط‌های ملودیک

بودند. اما در دورهٔ باروک، آکوردها به گونه‌ای مستقل نیز معنا یافتند. از این زمان، آهنگ‌سازان هنگام نگارش خط ملودیک، به آکوردهایی که با آن هماهنگ باشند نیز اندیشیدند. در واقع، آن‌ها گاه ملودی را برای تناسب با توالی‌های آکوردی ویژه‌ای به نگارش در می‌آوردند. چنین توجه‌ای به آکوردها سبب شد خط ملودیک باس، که مبنای هارمونی بود، اهمیت‌ای تازه بیابد. به این ترتیب، تمام بافت موسیقایی بر خط ملودیک باس متکی شد. تأکید نو بر آکوردها و خط باس به پیدایش برجسته‌ترین ویژه‌گی موسیقی باروک انجامید و آن نوعی همراهی است که با سوکنتینوئو یا باس شماره‌گذاری شده نامیده می‌شود. این بخش همراهی‌کننده، از یک خط ملودیک باس که عددها (یا نشانه‌هایی) در زیر هر نت آن نوشته شده بود تشکیل می‌یافت، و آن عددها تعیین‌کنندهٔ آکوردی بودند که می‌بایست بر مبنای آن نت ساخته و نواخته شود. کنتینوئو- اختصار با سوکنتینوئو- به طور معمول دست‌کم با دو ساز نواخته می‌شد: یک ساز شستی‌دار مانند ارگ یا کلاوسن به همراهی یک ساز ملودیک بم، مانند ویولن سل یا باسون. نوازندهٔ ارگ یا کلاوسن، خط ملودیک باس را که به وسیلهٔ ویولن سل یا باسون نیز اجرا می‌شد با دست چپ می‌نواخت. این نوازنده با دست راست، به پیروی از آنچه عددهای نوشته‌شده به آن اشاره داشتند، آکوردها یا حتی خطی ملودیک را بداهه‌نوازی می‌کرد. این عددها، فقط مشخص‌کنندهٔ یک آکورد مبنای بودند و شیوهٔ دقیق نواختن را مشخص نمی‌کردند. به این ترتیب، نوازنده در اجرا از آزادی بسیار برخوردار بود.

موسیقی دوره کلاسیک

دوره کلاسیک (به [انگلیسی](#): *Classical Period*) در [موسیقی هنری اروپایی](#) از حدود ۱۷۵۰ تا ۱۸۲۰ در نظر گرفته می‌شود. این دوره از نظر زمانی بین [دوره باروک](#) و [دوره رومانیک](#) قرار دارد. برجسته‌ترین چهره‌های دوره کلاسیک، که گاه به «دوره کلاسیک وین» هم معروف است، [هایدن](#)، [موتزارت](#) و [بتهوون](#) هستند.

زمینه تاریخی و اجتماعی

قرن هجدهم مصادف بود با جریان [روشنی فکر](#)، یا آزادی اندیشه از بند خرافات، که در آن طغیانی علیه [متافیزیک](#) و به نفع احساسات معمولی و روانشناسی تجربی و عملی، علیه آیین و مراسم تشریفاتی اشرافی و به نفع زندگی طبیعی و ساده، علیه خودکامگی و به نفع آزادی فردی، علیه امتیازات و حق ویژه و به نفع حقوق مساوی مردم و تعلیم و تربیت همگانی.

اولین رهبران این جنبش [لاک](#) و [هیوم](#) در [انگلستان](#) و [مونتسکیو](#) و [ولتر](#) در فرانسه بودند. نمود اصلی دوره روشنگری در ابتدا نسبتاً سلبی و منفی بود، اما خلایبی که از برخوردهای منقدان مخرب به جای مانده بود، به زودی با ایده جدیدی پر شد که در آن طبیعت و غرایز طبیعی یا احساسات انسان منبع حقیقی دانش و اعمال درست پنداشته می‌شد. [ژان ژاک روسو](#) یکی از پیشوایان اصلی این شکل جدید از جریان روشنگری بود که بعد از سال ۱۷۶۰ تأثیر عمیقی بر ادبیات و شاعران فیلسوف آلمانی به جای گذاشت. ستایش لذت‌ها و خوشی‌های فردی در زندگی، خود یک پدیده اصلی و مشخص این جریان است.^[۱]

با شروع [انقلاب صنعتی](#) پیشرفت‌ها و کشفیات علمی در زمینه‌های مختلف صورت گرفت. طبقه متوسط مورد توجه قرار گرفت و انسان ساده و طبیعی هسته مرکزی توجه فلسفه و هنر شد. ایده‌های انسان دوستی به سرعت در سرتاسر [اروپا](#) گسترش یافت. از میان بزرگانی که به این جنبش بشر دوستانه کمک کردند، می‌توان از [فردریک کبیر](#) پادشاه [پروس](#) و شاعرانی چون [گونه](#) و آهنگسازانی چون [موتسارت](#) (در اپرای [فلوت سحرآمیز](#))، [بتھون](#) (سمفونی شماره ۱۹) یا [شیلر](#) در [سرود شادی](#) نام برد.

با ظهور طبقه متوسط اجتماع و توجه خاص به آن، قرن هیجدهم قدم‌هایی در راه عمومی کردن هنرها و یادگیری آنها برداشت. داستان‌ها و نوشته‌ها به تدریج شروع به تصویر زندگی روزانه و احساسات معمولی مردم کردند که از طرف عامه نیز مورد استقبال قرار گرفت. این عوامل طبقه متوسط را به عنوان قطب مهمی در سیاست گذاری، اقتصاد و فرهنگ مطرح کرد و افراد این طبقه فرصتی یافتند که در فرهنگ اجتماعی و هنر نقش مهمی داشته باشند. تغییرات اقتصادی در موسیقی نیز تأثیر گذاشت و به همین دلیل کمپانی‌های اپرایی و سالن‌های اپرای اکثر دربارهای کوچک اروپا به دلیل اقتصادی تعطیل شدند ولی موسیقی سازی به خاطر هزینه کم آن همچنان رایج بود. افراد جامعه در تشکل انجمن‌ها و مراکز هنری یکی از حامیان پر قدرت موسیقیدانان شدند و برای آنان [کنسرت‌های](#) عمومی که در آنها بلیت فروخته می‌شد ترتیب دادند. این امر باعث افزایش شنوندگان و دوستداران عمومی موسیقی و همچنین رشد موسیقی‌دانان آماتور گردید، در حالی که قبلاً اشراف حامی موسیقی، موسیقیدانان را در خدمت خود داشتند و شنیدن موسیقی آنها منحصر به درباریان و میهمانان آنها بود. برای اولین بار در موسیقی این فکر ظهور کرد که موسیقی در حقیقت همانند دیگر هنرها مقصود و هدفی ندارد، بلکه صرفاً به خاطر خودش وجود دارد، یعنی موسیقی به خاطر خود هنر موسیقی. پس از دوره کلاسیک با هنر موسیقی بر پایه ایده «هنر به خاطر هنر» برخورد می‌شد.

چاپ و انتشار موسیقی به طور وسیعی افزایش یافت و مجله‌هایی درباره موسیقی نیز به چاپ رسید، و نوازندگان آماتور توانستند موسیقی دلخواه خود را به راحتی خریداری کنند و انتقادات بر موسیقی را نیز در مجلات مختلف بخوانند که این خود قدم‌های مهمی در راه همگانی کردن موسیقی بود. در [لندن](#)، [پاریس](#) و [بروکسل](#) تعداد زیادی از آثار [موسیقی سازی](#) آلمان به چاپ رسید و مجموعه‌ای از سمفونی‌ها تحت عنوان «لاملودیا جرمانیکا» به چاپ رسید. در این دوره بود که اولین کتاب تاریخ موسیقی و مجموعه مقالات راجع به موسیقی [قرون وسطی](#) انتشار یافت.

یکی از مهم‌ترین خصوصیات موسیقی قرن هیجدهم جهان فرامی‌پهنی بودن آن و به حداقل رسیدن اختلافات [ملی‌گرایی](#) بود. حاکمانی که در یک کشور به دنیا آمده بودند در کشورهای دیگر حکمروایی می‌کردند، مثلاً پادشاهان آلمانی در انگلستان، [سویس](#) و [هلند](#) و پادشاهان اسپانیایی در [نابلی](#). ولتر که فرانسوی بود در دربار [فردریک کبیر](#) [پروس](#) اقامت گزیده بود و شاعر ایتالیایی [متاستازیو](#) در دربارهای آلمانی در ونیز. موسیقیدانان اپرای ایتالیایی در کشورهای دیگر مشغول به کار بودند. زبان مشترک موسیقی بر سر تا سر اروپا حکمفرما بود. در دوره کلاسیک، آهنگسازان آلمانی قدرت خاصی در ترکیب سبک‌های موسیقی دیگر کشورها داشتند، بنابراین سبک موسیقی آلمان ترکیبی بود از عوامل مختلف موسیقی کشورهای دیگر. موسیقی آلمان در این دوره زبانی جهانی پیدا کرد و ملل گوناگون اروپا می‌توانستند آن را بفهمند، بنابراین موسیقی زبان بشر اروپایی شد. [کریستف ویلیالد گلوک](#) در یکی از نامه‌هایش اظهار می‌دارد که آرزو داشت یک موسیقی قوی بنویسد که با تمام قلب‌ها در سر تا سر دنیا

صحبت کند و مورد قبول همه مردم باشد و نیز اختلافات مسخره موسیقی‌های مختلف ملل را بزدايد. اظهار مشهور [هایدن](#) نیز در این باره چنین است: «زبان موسیقایی من در تمام دنیا قابل فهم است.» موسیقی دوره کلاسیک با ساختاری روشن و معقول و فارغ از پیچیدگی‌ها و تزیینات فراوان شکل گرفت. این نوع موسیقی برخلاف دوره باروک فاقد تزیینات و پیچیدگی‌های کنترپوانتیک که برای عموم شنوندگان قابل درک نیست، بود. ژان ژاک روسو به طعنه در باره موسیقی کنترپوانی رایج در دوره باروک می‌گفت: «خواندن دو ملودی هم‌زمان شبیه به شنیدن دو سخنرانی مختلف در یک زمان، به منظور افزودن به تاثیر آن، است.»

مهم‌ترین ویژگی اوایل دوره کلاسیک، ساده کردن هر چه ممکن تمام فرم‌های موسیقی و عوامل سبکی است. در موسیقی دوره کلاسیک [ملودی](#) به عنوان یک عامل اساسی و پایدار جلوه‌گر می‌شود و تئوری ملودیک مهم‌ترین مسئله‌ای بود که موسیقیدانان به آن می‌پرداختند. برای اولین بار در تاریخ موسیقی دیگر ملاک زیبایی یک قطعه، همسازی اصوات پلی‌فونیک (همانند دوره باروک) نبود، بلکه حاکمیت نامحدود و آزاد ملودی که اغلب دارای [همراهی](#) ساده‌ای بود، زیبایی یک اثر موسیقی را تعیین می‌کرد. در این دوره آنقدر اهمیت ملودی زیاد بود که حتی در مواردی همراهی نیز الزامی نبود. هایدن در اواخر عمرش گفت «اگر می‌خواهید بدانید که آیا یک ملودی واقعاً زیباست یا نه، باید آن را بدون همراهی بشنوید.»

نشانه‌های سبک موسیقی کلاسیک

به طور کلی، سبک موسیقی کلاسیک به دو دسته تقسیم می‌شود:

۱. سبک موسیقی اوایل کلاسیک که تا سال‌های ۱۷۷۰ را در بر می‌گیرد و شامل دو سبک [روکوکو](#) و [اکسپرسیو](#) است. سبک روکوکو خصوصاً در فرانسه نضج گرفت و نام فرانسوی Style Galant (سبک پیشرو) اغلب به عنوان مترادف آن به جایش به کار برده می‌شد. بانی سبک اکسپرسیو که بعداً رواج یافت، آهنگسازان آلمانی بودند و معادل آن در زبان آلمانی (سبک حساس و وقار) است. این دو سبک حاصل و نتیجه اهمیت بخشیدن به دو صدای طرفین در موسیقی باروک است. اما در قرن هیجدهم، خط باس اهمیت، رهبری و استقلال کنترپوانتیک خود را از دست داد و صرفاً حمایت‌کننده ملودی شد در حالی که صداهای میانی فقط پرکننده هارمونی بودند. سبک روکوکو یا گالانت در مجامع موقر اشرافی ظهور کرد و سبکی بسیار ظریف، دقیق، چابک، شوخ، آسان، پرجلال و شکوه بود. روکوکو همان شیوه زینت و آذین بیش از حد دوره باروک است ولی بدون بزرگی و عظمت. از سوی دیگر سبک اکسپرسیو (به معنی رسا و پرمعنی) در ارتباط بیشتری با طبقه متوسط جامعه قرار داشت و در کل سبک [یورژاواها](#) بود. این سبک برخلاف روکوکو نه تنها پر طمطراق و پر زینت نبود، بلکه گاهی به طور عمدی و اغراق آمیزی ساده بود.

۲. سبک دوره عظمت کلاسیک که در آن فرم‌ها و سبک‌ها اصولاً ثابت ماندند، آهنگسازان موقعیتی یافتند تا افکار و رویدادهایی را که از تخیلات آزادشان بر می‌خواست شکل دهند. تاریخ نویسان دوره عظمت کلاسیک را به دو دلیل «مکتب کلاسیک وین» نام نهاده‌اند: اول این که تمام آهنگسازان مهم آن در وین یا اطریش فعالیت کرده‌اند و دوم اینکه عوامل موسیقایی رایج در وین (یا اطریش) در موسیقی سبک کلاسیک راه یافت و تأثیرات فراوانی بر آن به جای گذاشت.

ریتم، میزان و تمپو در موسیقی کلاسیک

مشخص‌ترین تغییراتی که در سبک موسیقی اوایل این دوره به وجود آمد، نوآوری و بدعت در **ریتم** و عوامل متریک موسیقی بود. این تغییرات خود دارای چند مرحله گذار است که نتیجتاً حد و مرز کاملاً مشخصی را نمی‌توان برای آن تعیین کرد. اما آنچه که در سرتاسر دوره کلاسیک تسلط داشت وجود ملودی‌ها و جملات کاملاً مجزا و پرپودیک ۲، ۴ یا ۸ **میزانی** و ریتم‌های متفاوت و قابل تشخیص در میان قسمت‌های مختلف یک **موومان** و یا حتی بین **تم** هاست.

یکی دیگر از مهم‌ترین تغییراتی که در این دوره صورت گرفت، استفاده از **موسیقی فولکوریک** در آثار بود که خون تازه‌ای در کالبد موسیقی مغرب زمین به جریان انداخت. آثار موسیقی محلی که دارای جملات پرپودیک منظم و با قاعده (اغلب هشت میزانی) بودند، مبنای کار آهنگسازان قرار گرفت. مثال آن استفاده از **لندلیر** (از رقص‌های آلمانی منطقه **یاوریا**) در آثار **بتهون** است. نشانه مهم دیگر این جریان تغییر **مینوئت** باروک است به **مینوئت کلاسیک**.

در اواخر دوره کلاسیک، تا حدی ساختمان پرپودیک و منظم جملات موسیقایی بغرنج‌تر شد. هایدن و خصوصاً موتسارت با حداکثر سلیقه و دقت، زیباترین تناسبات و جملات پرپودیک هشت میزانی نوشته‌اند که در عین حال بی قاعده نیز هستند. برخلاف ریتم همگون موقر و یکنواخت موسیقی باروک، در دوره کلاسیک ریتم یک عامل مهم آهنگسازی شد که امکان ظرافت هر چه بیشتر و تهذیب بیان احساس را مهیا می‌کرد. آهنگسازان اولیه کلاسیک تمایل فراوانی به قطع و شکستن ریتم‌ها داشتند، به طوری که ریتم‌های نقطه‌دار - ریتم لومباردی - **سِنکپ‌ها**، پل یا رابط‌های ظریف در کنار ریتم‌های قوی رقص‌ها و **مارش‌ها** و **تائوب** فیگورهای دو و سه نت، هم چنین **کادانس** با ریتم سه تایی مد شده بود.

در موسیقی اواخر باروک نشانه‌ها و اصطلاحات مشخص کننده **تمپو** به ندرت یافت می‌شد، زیرا فرم‌ها و انواع موسیقی این دوره ثابت بودند و تمپو و سرعت آنها به طور معمول فهمیده می‌شد. در اوایل کلاسیک بود که استفاده از **چنین نشانه‌ها و عباراتی** در شروع یا وسط قطعات به صورت قانون در آمد و تمام آهنگسازان آن را در آثارشان مراعات کردند. اکثر واژه‌هایی که امروزه در موسیقی به کار برده می‌شوند، از **لارگو** (خیلی آرام و آهسته)، **آداجیو** (آهسته) تا **پریستو** (خیلی تند)، ابتدا در دوره کلاسیک مورد استفاده آهنگسازان قرار گرفت. گر چه در اوایل، تمپوهای معمولی مانند، **آلگرو** (تند)، **آندانتو** (معمولی)، **آلگرتو** (خیلی تند) به کار برده می‌شد اما در اواخر دوره کلاسیک تمپوهای فوق‌العاده متضاد در اغلب موارد ارجحیت داشت. در سمفونی‌های هایدن، تمپوهای **مدراتو** موومان‌های اول و آداجیو موومان‌های آهسته، تضاد زیادی با پرستوهای قسمت **فینال** دارد. **بتهون** در به کارگیری تمپوهای فوق‌العاده متضاد و مختلف در آثارش خصوصاً دوره آخر و در سمفونی نهم شهرت فراوانی دارد.

هارمونی و تنالیته

آهنگسازان دوره کلاسیک در آثارشان به ندرت از **گام** لا-ماژور (یا گام نسبی آن فادیز-مینور) و از گام‌های بمل‌دار از می‌بمل-ماژور (یا دو-مینور) پا فراتر گذاشتند. در تمام تاریخ موسیقی هرگز به اندازه این دوره آثاری در **تنالیته‌های** ر، فا، سل و سی بمل نوشته نشده‌است. علت این امر به خاطر تکنیک اجرایی سازها نبود، بلکه عمدتاً به دلیل ساده‌گرایی آهنگسازان کلاسیک بود. زیرا ساده بودن تنالیته، مانند سادگی در

ریتم، تمپو و فرم، بخشی از زبان جهانی و نشانه توجه به درک اکثریت توده اجتماع بود.

به کارگیری فراوان تنالیت‌های ماژور در دوره کلاسیک، تضاد چشم‌گیری با دوره باروک داشت. در سرتاسر آثار هایدن و موتسارت، به ندرت می‌توان قطعات در تنالیت مینور یافت و تنالیت‌های مینور اغلب در موارد و حالات استثنایی به کار رفته‌اند. این چنین گرایش به سوی استفاده از تنالیت ماژور را می‌توان نتیجه اشتیاق آهنگسازان دوره کلاسیک به درخشان و شاد بود آثار خود دانست. در مرحله گذار به اواخر کلاسیک، وسعت استفاده از تنالیت‌های مختلف و متنوع بسیار افزایش یافت، به طور که هایدن در دوره میانی سمفونی‌ها، سونات‌های پیانو و کوارتت‌هایش از تنالیت‌هایی مانند فادیز - ماژور یا سی - ماژور بدون ایجاد مشکلی برای سازهای مختلف ارکستر استفاده کرد. [هارمونی](#) اکثراً آثار آهنگسازان ایتالیا، بوهم و شمال آلمان در این دوره بر اساس حرکت تونیک به دومینانت و زیر دومینانت استوار است. آهنگسازان اوایل کلاسیک در انتخاب هارمونی محدود بودند و فقط در اواخر دوره بود که هارمونی نسبتاً غنی‌تر و [مدولاسیون‌های](#) پیچیده‌تر و غیر منتظره به کار گرفته شد.

در دوره کلاسیک چگونگی روابط تنالیت مومان‌های یک اثر اهمیت یافت و نتیجتاً هر یک از مومان‌ها در تنالیت‌های مختلف تصنیف شدند. مثلاً تنالیت مومان آهسته یک سونات، عملکرد متضادی با بقیه مومان‌ها داشت و قسمت تریو مینوئت، همیشه در تنالیت نسبی و یا گاهی در تونیک ماژور یا مینور بود. در آثار بتهون چنین رابطه تنالیت‌های متضاد و دور از هم بیشتر وجود دارد. وجود تنالیت‌های متفاوت در میان یک مومان نیز یکی دیگر از مشخصات سبک کلاسیک نسبت به باروک است.^[9]

آهنگسازان اوایل کلاسیک از جمله [دومینیکو اسکارلاتی](#)، پلاتی و خصوصاً [سامارتینی](#) و [پیرگولزی](#) در یک مومان از چندین تم ملودیک مستقل و نسبتاً متضاد استفاده کرده‌اند که هر یک از آنها دارای تنالیت مختلف ولی در ارتباط نزدیک با تنالیت اصلی‌اند. و این تم هر یک شامل عوامل ریتمیک، هارمونیک و دینامیک مختص به خود هم هستند بنابراین وجه مشخصه مهم سبک موسیقی کلاسیک در مقایسه با باروک، فراهم آوردن حوزه‌های مختلف بیان موسیقایی در هر مومان است که به وسیله تضاد تنالیت‌ها انجام می‌شود و هر یک از این تنالیت‌ها دارای ریتم‌هایی متضاد و جملاتی با قاعده و پرلودیک‌اند. در دوره عظمت کلاسیسم، ارتباط تنالیت‌های مختلف در هر مومان منظم و به صورت یک قاعده کلی در آمد و تا دوره رمانتیک نیز باقی ماند. مثلاً در یک مومان به [فرم سونات](#)، رابطه تنالیت بین دو تم اصلی به صورت درجه تثبیت شد. البته در بعضی از آثار هایدن این دو منطقه تنالیت‌های مختلف هنوز فاقد تم‌های متضاد بود. در آثار دوره اواخر بتهون ارزش ساختمانی تغییر تنالیت‌های با ارزش رنگ آمیزی ارکستری در آمیخت و نتیجتاً تغییر تنالیت بیشتر برای تقویت رنگ آمیزی و قدرت بیان موسیقایی مورد استفاده قرار گرفت (این شیوه بعداً در رمانتیک‌ها خصوصاً آثار [واگنر](#) و [ریچارد اشتراوس](#) رایج شد). البته این شیوه خلاف اوایل کلاسیک و حتی اوایل رمانتیک‌ها ([شوریت](#) و [ویر](#)) بود که بیشتر تغییرات تنالیت را به منظور اصول ساختمانی قطعه به کار می‌بردند.

موتیف، تم، بسط و گسترش تمی

یکی از تحولات موسیقایی که در دوره کلاسیک صورت گرفت تغییر در مفهوم ملودی و توسعه ملودیک است. تکنیک مرسوم دوره باروک به این صورت بود که آهنگساز تم اصلی را در ابتدای مومان معرفی می‌کرد و بلافاصله به صورت بافته شده و تکرارهای

سکانس‌وار، بدون کادانس‌های مشخص و کامل سرتاسر موومان را در بر می‌گرفت. نتیجتاً هر موومان به صورت فوق‌العاده یکپارچه و بدون تضادهای مشخص ملودیک و تنالیت‌های به وجود می‌آمد و ساختمان جملات موسیقی اغلب بی‌قاعده و فاقد تقسیم‌بندی‌های منظم به صورت مبتدا و خبر بودند. آهنگسازان قرن هیجدهم متد وحدت تنالیت‌ها و تمی باروک را کنار گذاشتند و بیشتر به نشان دادن حالت متضاد بین قسمت‌های مختلف یک موومان و حتی بین خود تم‌ها پرداختند. حالت متداوم و پیوسته موومان‌ها و تکنیک بافتن تم‌های دوره باروک به تدریج از بین رفت و جایش را موومان‌هایی با حالات متضاد و ملودی‌های منقطع با جملات مجزا که اغلب دو یا چهار میزانی (گاهی موارد شش یا هشت میزانی) بودند، گرفت و در نتیجه ساختمان پرئودیک و جملات کامل با قسمت‌های مبتدا و خبر به وجود آمدند.

گرچه اهمیت و استقلال ریتم، میزان‌بندی، هارمونی و تنالیت‌ها از جمله عوامل مشخص‌کننده هنر این دوره است، ولی موسیقی کلاسیک به وسیله ملودی که از ظریف‌ترین و شاداب‌ترین اجزای ترکیبی موسیقی محسوب می‌شود، زنده است. هرگز در تاریخ موسیقی پلی‌فونی ملودی این چنین نقش مهمی نداشته و هرگز تازگی و اصالت ملودی به چنین درجه ارزشی و اهمیتی دست نیافته است. ملودی روح موسیقی کلاسیک است.

ملودی‌های کلاسیک از جهات گوناگون با ملودی‌های دوره‌های پیش تفاوت کلی دارند. تمام ملودی‌های قدیمی اغلب از ملودی‌های [کانتوس فیرموس](#) کورال یا فرمول‌های ملودیک به خصوصی که تا حدی حالت سنتی داشتند سرچشمه می‌گیرند. واضح است که تغییرات ملودیک به تدریج صورت گرفته و دارای مراحل گذار است. مثلاً بعضی از آثار [یوهان سباستیان باخ](#) را می‌توان حد فاصل دوره باروک و کلاسیک دانست، البته اپرای ایتالیا نیز راه را برای استقلال ملودیک باز کرد و از طرف دیگر گرایش به سادگی و استفاده از موسیقی فولکلوریک در این راه موثر بود. اهمیت دو صدای طرفین و هم‌چنین رهبری و استقلال کنترپوانتیک [خط باس](#) در موسیقی باروک به تدریج از بین رفت و خط باس صرفاً حامی ملودی شد. پیروی و فرمانبرداری خط باس و هارمونی (به عنوان اکمپانیمان) از ملودی، به وسیله یکی از تدابیر مهم و رایج موسیقی کلاویه‌ای دوره کلاسیک به نام [آلبرتی باس](#) مشخص می‌شود. آلبرتی باس توسط آهنگساز ایتالیایی به نام [دومینیکو آلبرتی](#) به وجود آمد و آن عبارت است از آکوردهای شکسته شده‌ای که به طور مداوم در زیر ملودی به صورت اکمپانیمان تکرار می‌شود. آلبرتی باس تدبیر بسیار مفیدی برای اکمپانیمان بود که نه فقط به وسیله هایدن، موتسارت و بتهون مورد استفاده قرار گرفت، بلکه تا قرن نوزدهم نیز تداوم یافت.

قابلیت تغییر یافتن تم‌ها، یکی از مهم‌ترین خصوصیات مشخص‌کننده موسیقی دوره کلاسیک است که بر خلاف آن در آثار دوره باروک موتیف و تم هیچ‌گونه تغییری در فرم یا محتوی خود پیدا نمی‌کرد. به عبارت دیگر، موتیف و یا تمی که از موتیف‌های مختلف تشکیل شده است، باید به طریقی ساخته شود که قابلیت تغییرات زیادی داشته باشد و در عین حال که تغییر می‌یابد، قابل تشخیص نیز باشد. این تدبیر همان تکنیک بسط و گسترش تمی یا موتیفی است که در آن از تمام امکانات بالقوه تم استفاده می‌شود. البته هنگامیکه موتیف‌ها در تنالیت‌های مختلف نیز انتقال می‌یابند تغییرات زیادی پیدا نمی‌کنند، زیرا باید شخصیت اصلی آنها در کلی حفظ شود. مثلاً موتیف اصلی موومان اول سمفونی پنجم بتهون در همه موومان‌ها علی‌رغم تغییراتی که می‌یابد هنوز قابل تشخیص است. این تکنیک اکثراً در موومان‌های اول (در فرم سونات) و موومان‌های آخر (در فرم روندو - سونات) آثار سازی دوره کلاسیک به کار برده می‌شد.

فرم‌های مرسوم دوره کلاسیک

در ابتدای دوره کلاسیک به ندرت فرم و یا مقوله موسیقایی جدید به وجود آمد. برخی از فرم‌های قدیمی از بین رفتند که از همه سریع‌تر اورتورهای ارکستری فرانسوی، سویت و سونات مجلسی برای سازهای مختلف بود. رقص‌های آلماند، کورانته، ساراباند، ژنگ چه در اجتماع و چه روی صحنه از مد افتادند ولی گائت، پولونز و مینوئته با کمی تغییرات مرسوم بودند. قسمت تریو به مینوئته اضافه شد و خود مینوئته نیز در اواخر دوره کلاسیک به فرم اسکرتزو تغییر پیدا کرد.

در میان انواع مختلف موسیقی سازی، واریاسیون برای پیانو نمونه محبوبی در سرتاسر دوره کلاسیک شد که این فرم ابتدا به عنوان موسیقی سرگرمی در دربار و محافل بورژوا و بعداً به عنوان قطعه استادانه و چیره‌دستانه در کنسرت‌ها اجرا می‌شد. اکثر استادان موسیقی کلاسیک از این فرم استفاده کرده‌اند و اغلب مهارت و قدرت خود را به صورت بداهه نوازی در قطعات واریاسیون برای ساز پیانو نشان داده‌اند. فرم واریاسیون به عنوان یک موومان مستقل نیز در سمفونی و سونات به کار گرفته شد.^[۱۲]

فرم تریوسونات هم چنان در اوایل دوره کلاسیک با جزئی تغییرات در موومان‌ها (به صورت تند، آهسته، تند) و هارمونی باقی ماند و در کل سبک کلاسیکی به خود گرفت. حدود سال‌های ۱۷۷۰ تا ۱۷۸۰ بود که نوع سونات برای پیانو و یک ساز و یا سونات پیانو جانشین نوع قدیمی تریوسونات گردید.

فرم کنسرتو گروسو باروک نیز در اوایل دوره کلاسیک مورد استفاده بسیاری از آهنگسازان قرار گرفت و این فرم بانی سینفونیا کنچرتانه دوره کلاسیک به شمار می‌آید که بعدها به صورت سمفونی درآمد. مثلاً سمفونی‌های صبح، بعدازظهر و سمفونی شماره ۸ هایدن چیزی غیر از کنسرتو گروسو نیست. فرم کنسرتو سلو بدون هیچ وقفه‌ای در دوره کلاسیک ادامه یافت و در مکتب موسیقی وین خصوصاً با کنسرتو پیانوهای موتسارت توسعه بیشتری یافت. اما با کنسرتو پیانوهای بتهون بود که این فرم در دوره کلاسیک به حد کمال و تکامل هنری خود رسید و نمونه‌ای برای آهنگسازان دوره رمانتیک شد.

کوارتت زهی در اواخر دوره باروک و یا حتی اوایل دوره کلاسیک در مفهوم امروزی خود وجود نداشت. فرم کوارتت زهی از سینفونی‌های ایتالیایی (برای سازهای زهی) یا دیورتیمنتوهای مکتب ونیز سرچشمه گرفته‌است که در ابتدا گاهی سه یا پنج موومان داشت. حتی کوارتت‌های اپوس ۱ و ۲ اثر هایدن که هنوز آنها را کاساتسیون یا دیورتیمنتو می‌نامیدند، دارای دو مینوئته بود. اما با شروع کوارتت‌های اپوس ۳، فرم اصلی چهار موومانی ظاهر شد و تقریباً به عنوان یک قاعده کلی تا به امروز بدون تغییر باقی ماند. فرم سونات (فرمی که اساس موومان‌های اول سمفونی‌ها و کوارتت‌های زهی و سونات‌های پیانو را تشکیل می‌داد) به تدریج و خیلی آهسته در اوایل باروک به وجود آمد و در کل دارای سه قسمت کاملاً مشخص شد. در قسمت اول تم اصلی در تنالیته تونیک و تم فرعی در تنالیته نمایان (درجه پنجم) یا در گام مینور در درجه مدیانت (درجه پنجم) یا در گام مینور در درجه مدیانت (درجه سوم) معرفی می‌شود و در اصطلاح این قسمت را اکسپوزیسیون می‌نامند. در قسمت وسط که آن را دولپمان (گسترش) می‌گویند، تم‌ها بسط و گسترش می‌یابند و به تنالیته‌های دیگر مدولاسیون می‌کنند. در قسمت آخر (ریکاپیتولاسیون) هر دو تم در تنالیته اصلی برگشت می‌کنند و بالاخره با یک کودا کوتاه موومان اول به پایان می‌رسد.

پدر تکنیک بسط و گسترش موتیفی و دولپمان را بدون شک باید جوزف هایدن دانست. موتسارت تا قبل از آشنایی خود با هایدن دولپمان را در مفهوم کامل خود به کار نگرفته بود ولی بتنهون بود که شکل اصلی دولپمان را تکامل بخشید و این شکل به طور ثابت تا مدت‌ها باقی ماند. اکثر مومان‌های اول سمفونی‌ها، کوارتت‌ها و سونات‌های دوره کلاسیک و رمانتیک در همین فرم سونات تصنیف شده‌اند که در کل اساس موسیقی سازی شد

ارکستر و سازها

یکی از مشخصات ارکستر دوره باراک تنوع زیاد سازها در یک خانواده و در اندازه و کوک‌های مختلف بود. هنگامی که ارکستر مونته وردی یا باخ را مورد ملاحظه قرار دهیم به تعدادی از سازها بر می‌خوریم که امروزه مورد استفاده ارکستری ندارند سازهایی مانند **ویولون بیکولو**، **ویولادامور**، **ویول**، **کرنیت**، **ویولا داگامیا**، **عود** و **رکورد**. سازهای دیگر در ارکستر کلاسیک باقی ماندند ولی از نظر ساختمانی و عملکرد تغییراتی پیدا کردند که از آن جمله **ترمیت** را می‌توان نام برد.

موسیقی دوره رمانتیک

هر دوره‌ای از تاریخ موسیقی همیشه دارای دو مفهوم است: اول مشخص کردن سبک‌های به خصوصی از موسیقی، دوم تعیین کردن دوره‌های به خصوصی که در آن این سبک‌ها جریان دارند. برای مثال صفت کلاسیک در مفهوم رایج آن به سبک آثار هایدن، موتسارت، بتنهون و هم‌چنین به دوره زمانی که این سبک‌ها در آن جریان داشته‌اند یعنی سال‌های ۱۷۷۰ تا ۱۸۳۰ گفته می‌شود. بنابراین با شناخت از موسیقی و زمانی که آهنگساز در آن می‌زیسته‌است، می‌توان حدود به وجود آمدن یک سبک را معین کرد، ولی گاهی هم تشخیص دقیق حدود مشکل است.

واژه‌های کلاسیک و رمانتیک که بیان‌کننده سبک دوره‌هایی از تاریخ موسیقی هستند، به دو دلیل اشکالاتی در بر دارند. اول این که هر دو کلمه در ادبیات، هنر زیبا و تاریخ عمومی دارای مفاهیم وسیع تر و متعددتری نسبت به آنچه در تاریخ موسیقی مورد استفاده قرار گرفته‌است، هستند. (موسیقی کلاسیک و رمانتیک، تالیف هوشنگ کامکار، تهران، ۱۳۸۰، [دانشگاه هنر](#))

کلاسیک را می‌توان چیزی تمام شده، کامل، قابل نمونه برداری و نمونه قابل قبولی که آثار بعدی از روی آن ارزیابی شد نامید. با این تعریف بعضی از مصنفان قدیمی موسیقی مثل پالسرینا را می‌توان کلاسیک نامید ولی برای قرون نوزدهم و بیستم این موسیقی هایدن، موتسارت و بتنهون است که کمال مطلوب کلاسیک به شمار می‌آید.

دوم اینکه اختلاف کلاسیک و رمانتیک کاملاً مشخص نیست، زیرا عوامل مشترک بین آنها بیشتر از عوامل متضاد است. هر دو مکتب دارای اصول هارمونی، قواعد کلی رابطه آکوردها، ریتم، فرم و مفاهیم مشترکی هستند. تجربیات و تغییرات فردی و پیشرفت‌هایی که در زمینه موسیقی از موتسارت تا مالر شده‌است همه در یک جریان سنتی و چارچوب کلی مشترک قرار دارند. مثلاً اگر موتسارت می‌توانست موسیقی مالر را گوش کند، ممکن بود که از آن لذت ببرد یا این که خوشش نیاید ولی در هر صورت برایش یک پدیده عجیب و غریب نمی‌بود. (تاریخ موسیقی، تالیف لوست مارتیروسیان، ترجمه سیروس کلباسی)

اکنون باید سعی کرد که در رابطه با موسیقی قرن نوزدهم تعریفی از سبک رمانتیک به دست داد و ویژگی‌های آن را مشخص کرد. صفت رمانتیک از رمانس گرفته شده که معنی اصلی ادبی آن مشتق از داستان‌ها یا قهرمانان اشعار و وقایع قرون گرفته شده که معنی اصلی ادبی آن مشتق از داستان‌ها یا قهرمانان اشعار و وقایع قرون وسطی است که به زبان رمانس نوشته می‌شوند (زبان رمانس یکی از زبان‌های محلی و عامیانه‌است که از زبان لاتین به نام رمان برخاسته است).

اشعار قرون وسطی که درباره پادشاه آرتور بودند به رمانس‌های آرتوری شهرت داشتند. از آن زمان به بعد و حدود اواسط قرن هفدهم که کلمه رمانتیک مورد استفاده قرار گرفت اشارات ضمنی به چیزهای خیلی دور، افسانه‌ای، موهوم و خیالی، عجیب و تصویری متضاد با جهان حقیقی را در برداشت. (مقدمه‌ای بر شناخت موسیقی، اثر کولوسووا، ترجمه علی اصغر چارلاقی)

نشانه‌های رمانتیسیم

در یک مفهوم کلی تمام هنرها را می‌توان رمانتیک فرض کرد، زیرا ممکن است هنر مواد اولیه اش را از زندگانی حقیقی بگیرد و با تغییراتی در آن دنیایی جدید و تازه بسازد که تا حدی از زندگی روزمره فاصله داشته باشد. از این لحاظ هنر رمانتیک در تاکید بیشترش بر کیفیت و شگفتی و بی رمزی با هنر کلاسیک فرق دارد. در مفهوم کلی رمانتیسیم پدیده‌ای مختص به یک دوران نیست، بلکه در زمان‌های مختلف با اشکال گوناگون در تاریخ موسیقی و دیگر هنرها ظاهر می‌شود. مثلاً دوره آرس نوا (هنر جدید) را نسبت به آرس آنتیکوا (هنر قدیم) یا هم چنین دوره باروک را نسبت به رنسانس و یا این که هنر موسیقی قرن نوزدهم را نسبت به دوره کلاسیک می‌توان رمانتیک فرض کرد.

در مکتب کلاسیک بیشتر به فرم توجه می‌شود در حالی که مکتب رمانتیک بیشتر به مضمون و بیان احساسات و حالات درونی اهمیت داده و زیبایی‌های فنی چندان مطرح نیستند.

یکی دیگر از مشخصات رمانتیسیم، دگرگون ساختن برخی از ویژگی‌های کلاسیک، از جمله قواعد خشک، نظم و تعادل، تمامیت و کنترل است. وضوح و روشنی که از جنبه‌های مهم کلاسیک‌ها بود جایش را به نوعی تیرگی و ابهام عمده و بیان سمبولیک در رمانتیک‌ها داد. شخصیت هنرمند به تدریج با محتوای هنریش در آمیخت و هنرها عموماً با هم دیگر ترکیب شدند. آهنگسازان رمانتیک اکثراً با ادبیات و دیگر علوم و هنرها آشنا بودند و موسیقی و شعر در یکدیگر تأثیر فراوانی گذاشتند. (موسیقی و نهضت رمانتیک در موسیقی، ای دبلیو لاک، ۱۹۶۹)

اگر بپذیریم که شگفتی، نامحدودی و بی‌پایانی از خصوصیات سبک رمانتیک است، بنابراین موسیقی از همه هنرهای دیگر رمانتیک‌تر است، زیرا عوامل اصلی موسیقی مانند صدا و ریتم از اشیای واقعی جهان جداست. همین جدایی است که موسیقی را از هر هنر دیگری در بیان احساسات، افکار و هیجانات درونی که عوامل رمانتیک هستند مناسب‌تر می‌سازد. هنرمندان رمانتیک بیشتر به احساسات و عوامل شخصی و درونی خود توجه داشتند. آنها دنیای خیال و رویا، افسانه‌های کهن، فواصل دوردست و ناآشنا و هم چنین عوامل را که از زندگی عادی و روزمره فاصله داشت هدف اصلی آثارشان قرار می‌دادند، خلاف آثار کلاسیک‌ها که در آن عقل، منطق و استدلال بر احساسات و عواطف غلبه دارد، آثار هنرمندان رمانتیک سرشار از احساسات و عواطف انسانی است.

موسیقی صرفاً سازی جدا از کلمات می‌تواند ای ارتباط احساسی و عاطفی را زودتر برقرار کند و به همین دلیل است که موسیقی سازی کمال مطلوب هنر رمانتیک است. حالت انتزاعی بودن موسیقی سازی، جدایی آن از عوامل جهان بیرون، جنبه اسرار آمیزی آن و هم چنین قدرت قدرت الهام غیر قابل مقایسه اش که بدون یاری کلمات تأثیر مستقیمی بر مغز دارد، آن را به یکی از والاترین هنرها ی قرن نوزدهم تبدیل کرده‌است.

شو پنهاور معتقد بود که موسیقی همانا تصور و تجسم حقایق درونی جهان و بیان آنی احساسات همگانی است. (صد سال موسیقی، جرالده آبراهام، شیکاگو، ۱۹۶۴)

دوگانگی رمانتیک

در اینجا لازم است عوامل و شرایط متضاد آشکاری را مطرح سازیم که در بر گیرنده تمام کوشش هاست برای درک مفهوم کلمه رمانتیک که به موسیقی قرن نوزدهم اطلاق می‌شود. در زیر سعی خواهد شد که این دوگانگی را که بر هنرمندان و موسیقی این دوره تأثیر مستقیم گذاشته‌است طبقه بندی کنیم و آنها را توضیح دهیم.

۱- موسیقی و کلمات: از مهم‌ترین دوگانگی و تناقضاتی که در موسیقی رمانتیک وجود داشت رابطه بین موسیقی و کلمات است. اگر موسیقی سازی هنر کامل رمانتیک است، چرا بزرگ‌ترین مصنف سمفونی (عالی‌ترین فرم موسیقی سازی) هایدن، موتسارت و بتهون آهنگسازان کلاسیک بودند؟ از طرف دیگر یکی از بارزترین فرم‌های رایج قرن نوزدهم قطعات آوازی به نام لید است که در آن شوپرت، شومان، برامس و هوگو ولف به همبستگی و اتحاد درونی تازه‌ای بین موسیقی و شعر دست یافتند. حتی در آثار موسیقی سازی آهنگسازان رمانتیک، روح لیریک و تعزلی لید بیشتر از روح دراماتیک سمفونی احاطه دارد، همچنان که در آثار سازی اواخر موتسارت، هایدن و خصوصاً بتهون این امر آشکار است. موسیقی رمانتیک مدیون تمایلات ادبی و دیگر هنرهای غیر از موسیقی است. عده زیادی از آهنگسازان پیشرو قرن نوزدهم بی نهایت طرفدار و دوستدار آثار شاعران و نویسندگان رمانتیک بودند و اغلب این نویسندگان و شاعران نیز درباره موسیقی اظهار نظر می‌کردند و در مواردی اثری می‌نوشتند. مثلاً لیست، برلیوز، شومان و واگنر نه تنها تحصیل کرده و ادیب بودند، بلکه با ادیبان و فیلسوفان دیگر نیز دوستی و هم فکری داشتند. وبر، شومان و برلیوز مقالات زیادی درباره موسیقی نوشتند و واگنر که یکی از بزرگ‌ترین آهنگسازان دوره عظمت رمانتیک به شمار می‌آید، شاعر، مقاله نویس و فیلسوف نیز بود. باید توجه داشت که جریان رمانتیک قبل از موسیقی در ادبیات وجود داشت و از نویسندگانی که تأثیر فراوانی بر آهنگسازان رمانتیک داشتند می‌توان به جان پاول ریختر، هوفمان که خود از آهنگسازان اپرا بودند، والتر اسکات ولرد بایرون اشاره کرد. (موسیقی در تمدن غرب، لانگ پل هنری، نیویورک، ۱۹۶۳)

تناقضاتی بین موسیقی سازی به عنوان عالی‌ترین عامل بیان احساسات از یک طرف و رابطه قوی ادبیات با موسیقی در قرن نوزدهم از طرف دیگر در مفهوم حل گردید. اصطلاح موسیقی برنامه‌ای همانگونه که در قرن نوزدهم مورد استفاده قرار گرفت، عبارت است از یک نوع موسیقی سازی که دارای موضوعاتی شاعرانه، توصیفی یا حتی داستانی باشد. البته نه در مفهوم فیگورهای تصاویر صوتی آثار دوره باروک یا تقلید حرکات و اصوات طبیعی در بعضی از آثار قرن هیجدهم. دومین شیوه‌ای که رمانتیک‌ها توانستند به وسیله آن موسیقی ساز را با کلمات آشتی دهند، اهمیت

بخشیدن به قسمت‌های اکمپانیمن سازی در موسیقی آوازی است (از لیدهای شوبرت تا ارکستر سمفونیک که اپراهای واگنر را همراهی می‌کند).

تجاری که بتهون در خلال نوشتن آثارش به دست آورد، هر یک بنای عظیمی بود برای موسیقی رمانتیک، از جمله موسیقی برنامه‌ای قرن نوزدهم که مشخصاً از سمفونی پاستورال او سرچشمه گرفت. آهنگسازانی که تا اواسط قرن نوزدهم نهایت کوشش خود را در نوشتن موسیقی برنامه‌ای به کار بردند، مندلسون، شومان، برلیوز و لیست بودند و در اواخر قرن می‌توان از دبوسی و ریچارد اشتراوس نام برد. اما عملاً در این دوره هر آهنگساز کمابیش موسیقی برنامه‌ای نوشته‌است. (تاریخ موسیقی غرب، اثر گراوت دونالد، نیویورک ۱۹۶۰)

جامعه و فرد

یکی دیگر از دوگانگی‌های رمانتیک، ارتباط بین آهنگساز و اجتماعی پیرامون اوست. در قرن هیجدهم اشراف و طبقات بالای اجتماع هنر و ادبیات را مانند دیگر مظاهر زمان تحت اختیار خود داشتند و اکثر آثار هنرمندان در محافل این عده عرضه می‌شد و نتیجتاً فقط به دستور و سفارش آنها اثری به وجود می‌آمد. به این دلیل آهنگسازان قرن هجدهم مجالی برای جلب توجه عام مردم نداشتند و در نتیجه شنوندگان آثارشان فقط عده محدودی از اشراف بود

با انقلاب کبیر فرانسه و از میان رفتن قدرت حاکمه اشراف و شاهزادگان، موسیقی توانست آزادی خود را در خدمت اکثریت مردم به دست آورد. اولین کسی که این سد عظیم را شکست بتهون بود. بتهون گر چه تمام عمر با عیان و اشراف معاشرت داشت ولی او آنها را در خدمت خود قرار داد و در نهایت موسیقی را برای بیان احساسات خود نوشت. با از بین رفتن حمایت اشراف از آهنگسازان تنها راه برای عرضه آثار موسیقایی در حضور عام، بر پا کردن کنسرت با خرج خود آهنگساز بود. در نتیجه کنسرت‌های اجتماعی و فستیوال‌های موسیقی در ابتدای قرن نوزدهم هم به طور قابل ملاحظه‌ای گسترش یافت و هر شهر و قصبه‌ای دارای یک ارکستر کوچک شد. باید متذکر شد، اجرای برنامه‌ها توسط این ارکستر چندان زیاد نبود و آنها قدرت و عظمت ارکسترهای امروزی را نداشتند. انتشار آثار موسیقیدانان بسیار مشکل تر از انتشار یک کتاب بود و لذا مردم بیشتر با اجرای آثار می‌توانستند با آهنگساز ارتباط برقرار کنند. (تاریخ موسیقی، اثر لوست مارتیروسیان، ترجمه سیروس کرباسی)

همانطور که گفته شد، آهنگسازان این دوره برای الهام موسیقایی بیشتر به درون خود فرو رفته و عملاً فردگرا شدند. به طوری که آثارشان را برای آیندگانی که ممکن بود آنها را تحسین کنند می‌نوشتند نه برای سفارش دهنده معاصر. این تاکید بر فردگرایی در سرتاسر دوره رمانتیک وجود داشت و بنابراین هیچ وقت بر فاصله بین توده عظیم اجتماع و فرد آهنگساز پلی زده نشد. یکی دیگر از مظاهر فردگرایی این دوره سولیست بودن اکثر آهنگسازان از جمله پآگانی نی در ویولن، شوپن و لیست در پیانو است که در مقابل سولیست‌ها یا خوانندگان سلواپرایی قرن هجدهم که عملاً جزو گروه بودند و یا رهبران ارکستر در قرن بیستم که یک گروه را اداره می‌کنند قرار دارند. بهترین موسیقی آوازی قرن نوزدهم برای آواز سول تصنیف شده، نه برای گروه کر، در نتیجه این عوامل شرایط اقتصادی آهنگسازان در آلمان و دیگر نقاط اروپا رو به ضعف نهاد و به ناچار آهنگساز می‌بایست نوازنده‌ای چیره دست می‌بود تا بتواند از این طریق امرار معاش کند. (تفسیر موسیقی از کلاسیک تا دوره معاصر، تالیف سعدی حسنی)

انسان و طبیعت

در نتیجه انقلاب صنعتی در قرن نوزدهم، جمعیت اروپا به طور قابل ملاحظه‌ای به خصوص در شهرها افزایش یافت. در سالهای بین ۱۸۰۰ تا ۱۸۸۰ جمعیت شهرهای لندن و پاریس چهار برابر شد و در نتیجه قسمت اعظم مردم از جمله موسیقیدانان از محافل بارگاه‌ها و شهرهای کوچک که در آن اکثراً هم دیگر را می‌شناختند و رابطه نزدیکی داشتند به شهرهای بزرگ کوچ کردند و در میان ازدحام و شلوغی این شهرهای مدرن رها شدند. بیشتر زندگی روزانه مردم به تدریج از طبیعت جدا شد و در نتیجه همین جدایی بود که انسان عاشق و شیفته طبیعت شد.

قرن نوزده عصر نقاشی منظره‌ای بود و نقاشان این دوره بیشتر طبیعت را تصویر می‌کردند. در آثار آهنگسازان نیز به این امر توجه می‌شد و مناظر موسیقایی چون اوراتوریو چهار فصل اثر هایدن، پاستورال اثر بتھون و به دنبال آن اورتورهای مندلسون، سمفونی‌های بهار و راین اثر شومان پوئم سمفونی‌های برلیوز و لیست و اپراهای و بر و واگنر به وجود آمدند. با وجود این برای آهنگسازان رمانتیک صرفاً نشان دادن طبیعت مطرح نبود، بلکه خویشاوندی نزدیکی بین طبیعت و زندگی درونی موسیقیدان وجود داشت که این خود منبع الهام و پناهگاه روح او بود. (تاریخ جامع موسیقی، ترجمه بهزاد باشی)

علم و غیرعلم

قرن نوزدهم شاهد پیشرفت سریع در علم و دانش بود ولی در مقابل، موسیقی این دوره همیشه از مرزهای عقلانی به ماوراء طبیعت و ضمیر ناخودآگاه سفر می‌کرد.

موسیقیدانان اغلب موضوعات خود را از رویاها (همانند سمفونی فانتاستیک برلیوز)، یا اسطوره‌ها (مانند اپراهای واگنر) انتخاب می‌کردند. کوشش آهنگسازان در جهت یافتن زبان موسیقایی که بتواند این ایده‌های عجیب و خیالی را بیان کند، منجر به توسعه و گسترش هارمونی، ملودی و رنگ آمیزی ارکستر شد. (تاریخ موسیقی، تالیف لوست مارتیروسیان، ترجمه سیروس کرباسی)

ملی‌گرایی و احساسات بین‌المللی

یکی دیگر از عوامل دوگانه این قرن، اختلاف سیاسی بود که بین ملی‌گرایان و مارکسیست‌ها وجود داشت. فکر ملی‌گرایی پدیده مهم رمانتیک بود که اثر زیادی بر موسیقی این دوره به جای گذاشت و در نتیجه به موسیقی فولکلوریک و آوازه‌های محلی که بیانگر روح ملی بود توجه خاصی مبذول شد. بر خلاف موسیقی کلاسیک که زبان جهانی داشت و خصوصیات ملی در آن به حداقل رسیده بود، موسیقی قرن نوزدهم، در حالی که برای تمام بشریت تصنیف می‌شد و در واقع بین‌الملل بود، ولی زبان ملی داشت و تعدادی از آهنگسازان در کشورهای مختلف مکتب موسیقی ملی خود را به وجود آوردند. (موسیقی کلاسیک و رمانتیک، تالیف هوشنگ کامکار، تهران، ۱۳۸۰، دانشگاه هنر)

حرکت رمانتیک از همان ابتدا با تاکید بر خاصیت اصالت در هنر رنگ انقلابی داشت و در کل رمانتیسم طغیانی بود بر علیه محدودیت‌های کلاسیسم. آهنگسازان تا اواخر قرن هیجدهم برای زمان خود می‌نوشتند و علاقه چندانی به گذشته و آینده نداشتند، اما آهنگسازان رمانتیک بیشتر به آیندگان و قضاوت نسل آینده می‌اندیشیدند و احساس همدردی با زمان خود نداشتند. هم زمان با این جریان بعضی از آهنگسازان این دوره هنوز از فرم‌های کلاسیکی مانند سونات، سمفونی کوارتت زهی استفاده می‌کردند و در کل سیستم هارمونی کلاسیک‌ها هنوز اساس موسیقی رمانتیک بود. لذا بعضی از آهنگسازان رمانتیک از جمله مندلسون، برامس و بروکنر را سنت گرا و برلیوز، لیست و واگنر را پیشرو و انقلابی می‌نامیدند و جالب این که هر دو گرایش سنت گرا و پیشرو در شومان وجود داشت. بنابراین یکی از ویژگی‌های حرکت رمانتیک توجه به آینده و گذشته است و در همین رابطه بود که آثار فراوانی از گذشتگان در این دوره به چاپ رسید. پاسیون سن ماتیو اثر باخ دوباره احیا شد و در سال ۱۸۲۹ به رهبری مندلسیون در برلین به اجرا درآمد. این اجرا نمونه آگاهانه از علاقه به موسیقی باخ بود که بالاخره در سال ۱۸۵۰ به اولین انتشار آثارش نیز انجامید. (کلاسیک، رومانیک و مدرن، ژاک بارزون، نیویورک، ۱۹۶۹)

منابع و مشخصات سبک رمانتیک

با خارج شدن آهنگسازان از زیر سلطه اشراف و آزادی که از این طریق کسب کردند، فرم‌های دقیق و ترکیبات موزون و مطبوع اصوات نیز دگرگون شد. در حقیقت اصول کلی کلاسیک‌ها مثل هارمونی و بسط و گسترش موتیفی از بین نرفت بلکه به شکل دیگری تکمیل شد. در این دوران بود که انواع مختلف و جدید موسیقی به وجود آمد. سال‌های ۱۸۳۰ از نظر ظهور قطعات کوتاه پیانویی اهمیت خاصی دارند و این یکی از مهم‌ترین خصوصیات موسیقیدانان رمانتیک بود که توجه فوق العاده‌ای به قطعات مجزا و مینیاتوروار داشتند نه به کل قطعه. به عبارت دیگر آهنگسازان رمانتیک احساسات شدید درونی خود را بیشتر در بیانی کوتاه و تعزلی عرضه می‌کردند نه در قالب‌های پیچیده و بزرگی چون فرم سونات. اکثر آثار آهنگسازان قرن هجدهم، در فرم‌های چند مومانی، سونات، سمفونی و کوارتت بود در حالی که بیشتر آثار ارکستری رمانتیک‌ها در یک مومان (مانند پوئم سمفونی‌ها، قطعات کوتاه پیانویی، قطعات لیریک پیانویی و آوازهای سلو - لید) تصنیف می‌شد.

از جمله عواملی که باعث شد آهنگسازان رمانتیک به فرم‌های کوتاهی که دارای تقارن و توازن ساختمانی موسیقایی هستند گرایش پیدا کنند، تأثیر فراوان ترانه‌ها، رقص‌های محلی و ملودی‌های اپرای ایتالیا بود. موسیقی رقص به طور طبیعی دارای فرازها و جملات متقارن است و به همین دلیل بیشتر ملودی‌های دمانتیک از یک تقارن جمله‌ای (اغلب جملات هشت میزانی) برخوردارند. مهم‌ترین نمونه این تأثیرات را در آثار پیانویی شوپن مثل مازورکاها، پولونزها و والس‌ها می‌توان به خوبی مشاهده کرد. بنابراین فرم اشعار ترانه‌ها و رقص‌های محلی تأثیر کلی در ساختمان ملودی دارد. ملودی‌های اغلب آثار شومان از یک تقارن که نتیجه تأثیر ادبیات در موسیقی اوست برخوردار است. برای نمونه تم اصلی تریو در رمینور او دارای تقسیم بندی‌های مساوی و برابری است که از لحاظ ساختمانی کاملاً بر فرم بندبند شعر منطبق است. آوازهای شومان نمونه کاملی از ترکیب موسیقی و شعر است که در موسیقی سازی او نیز

تأثیر بسزائی به جای گذاشته‌اند. همین رابطه شعر و موسیقی را در آثار لیست خصوصاً قطعه پیانوی سونته دل پتارکا و پوئم سمفونی‌های او می‌توان مشاهده کرد. موسیقی کلاسیک و رمانتیک، تالیف فردریخ بلوم)

همانند موسیقی کلاسیک، اغلب ملودی‌های رمانتیک‌ها بر روی اکمپانیمان با جمله بندی‌های مشخص و متقارن بنا شده‌اند ولی ملودی‌های رمانتیک چه از جملات تصنیف شده باشند و چه از موتیف‌ها طولانی تر از کلاسیک‌ها هستند. یکی دیگر از مشخصات مهم ملودی‌های موسیقی رمانتیک خصوصاً در اواخر این دوره استفاده از پرش‌های بزرگی چون فواصل ششم، هفتم، کاسته یا افزوده در ملودی برای بیان موسیقایی هر چه بیشتر است. در نتیجه وسعت صوتی ملودی‌ها بیشتر شد.

آهنگسازان به رنگ آمیزی ملودی‌ها نیز توجه خاصی داشتند، به طوری که یک ملودی در مناطق صوتی مختلف و در میان رنگ آمیزی‌های مختلف سازها تقسیم می‌شد. (موسیقی در عصر رمانتیک، آلفرید اینستاین، ۱۹۴۷)

در نتیجه گرایش‌های ناسیونالیستی، ملودی‌های فولکوریک با جمله بندی‌های پی قاعده و تبادل گام‌های ماژور - مینور و مدال در موسیقی و ملودی‌های رمانتیک تأثیر عمیقی گذاشت. آزادی و قابل انحاء بودن ریتم یکی از بارزترین مشخصاتی است که موسیقی رمانتیک را از کلاسیک جدا می‌سازد. انواع ریتم‌های متقاطع دوتایی در مقابل سه تایی و پاساژهای سریع بی قاعده دست راست پیانو در مقابل ضرب‌های منظم و قوی دست چپ از مشخصات برجسته آثار برامس، لیست و شوپن است.

یکی دیگر از مهم‌ترین مشخصات موسیقی رمانتیک، وحدت و پیوستگی در کل قطعه است که به وسیله تکنیک تغییر و انتقال تمی و به کار بردن آن در تمام مومان‌ها و مکان‌های مختلف اثر به دست می‌آید. لیست در تمام پیئم سمفونی‌هایش از این تکنیک جدید استفاده کرده‌است، بدین صورت که یک تم مشخص به صورت اصلی یا اشکال مختلف و تغییر یافته ش به منظور ایجاد وحدت و یکپارچگی در اکثر مومان‌ها و یا که یکی از ویژگی‌های موسیقی رمانتیک است بعدها تأثیرات فراوانی در لایت موتیف واگنر به جای گذاشت. (تاریخ موسیقی، تالیف لوست مارتیروسیان، ترجمه سیروس کرباسی)

از دیگر دستاوردهای رمانتیک بسط و گسترش هارمونی (آزادی بیشتر در به کارگیری کروماتیسیم و دیسونانس‌ها) و رنگ آمیزی ارکستری و توجه به سونوریت‌های جدید است. هارمونی‌های کروماتیک، محسوس‌های کروماتیک، مدولاسیون‌های درو، تونالیت‌های مبهم، آکوردهای پیچیده، استفاده آزادانه از نت‌های غیر هارمونیک و کادانس‌های غیر مشخص و نامعلوم از جمله عواملی هستند که آهنگسازان رمانتیک برای محو و تاریک کردن تونالیت به کار می‌گرفتند. برخلاف کلاسیک‌ها که اکثراً از تونالیت‌های محدودی استفاده می‌کردند، رمانتیک‌ها تمامی تونالیت‌های موجود را به کار گرفتند و حتی تونالیت فادیز - مینور به تونالیت رمانتیک موسوم شد. بکارگیری تونالیت‌های مینور و عموماً از مشخصات بارز موسیقی رمانتیک است، زیرا در حالی که فقط پنج درصد از آثار سمفونیک کلاسیک در تونالیت مینور نوشته شده‌است، در نیمه دوم قرن نوزدهم بیش از ۷۰ درصد از آثار سمفونیک در تونالیت مینور است. طبق تعریف واگنر، ملودی به صورت نمای ظاهری هارمونی در آمده بود و یک جزء ترکیب دهنده آکورد محسوب می‌شد. همانطور که می‌دانیم، آهنگسازان در قرن هجدهم هرگز در هارمونی و ملودی گامی فراتر از بکارگیری آکوردهای معمولی و هفتم‌ها برنداشتند. در نتیجه انقلاب صنعتی، اصطلاحات فراوانی در ساختمان سازهای بادی و هم چنین ساز

پیانو به وجود آمد. بنابراین سونوریت‌های جدیدی در پیانو کشف شد و از همه مهم تر ترکیبات جدید ارکستری با رنگ آمیزی جدید به وجود آمد. مهم‌ترین ویژگی رنگ آمیزی ارکستر در این دوره توجه به کلارینت، کلارینت باس، هورن انگلیسی و فرانسوی و هم چنین هارپ است. (تاریخ جامع موسیقی، ترجمه بهزاد باشی)

گروه سازهای زهی، بادی چوبی و بادی برنجی وسیع تر شدند و هر بخش از آنها با تقسیمات جداگانه‌ای به صورت دویز مورد استفاده قرار گرفتند. بالطبع ارکستراسیون رمانتیک‌ها کامل تر و رنگین تر از کلاسیک تر شد و سازهایی نیز به ارکستر افزودند. برای مثال بتھون در سمفونی پنجم، سازهای پیکولو و کنتراباسون (کنتراناگوت) را به سزاهای ارکستر افزود و واگنر که اهمیت فوق العاده برای سازهای بادی قایل بود توبای واگنری و کرانگله را نیز به ارکستر اضافه کرد. برلیوز برای اجرای آثارش ارکستر بسیار عظیمی تشکیل داد و در این رابطه بود که کتاب سازشناسی معروف خود را نیز در سال ۱۸۴۴ منتشر کرد.

همان گونه که گفته شد، حدود سال ۱۸۰۰ بود که اغلب فرم‌های کلاسیک، مانند سونات، سمفونی، کوارتت و واریاسیون و غیره اهمیت خود را از دست دادند و آهنگسازان بیشتر به تصنیف قطعات کوتاه و مستقل پیانویی و هم چنین لید پرداختند. در واقع این دو فرم موسیقایی از مهم‌ترین ویژگی‌های دوره رمانتیک به شمار می‌آیند. (تاریخ موسیقی، اثر لوست مارتیروسیان، ترجمه سیروس کرباسی)

قطعات کوتاه پیانویی در کل به دو دسته تقسیم می‌شوند: الف) قطعات ورتنوزیته که توسط شوپن در سالن‌ها و لیست در کنسرت‌ها (اولین بار در کنسرت رم اجرا شد) ارائه شدند. ب) قطعات لیریک عنوان دار که هر یک بیانگر حالت به خصوصی یا ایده توصیفی اند و در مجموع و یا به صورت جداگانه، دارای اسامی هستند. این قطعات به چند دسته تقسیم می‌شوند. ۱- موسیقی رقص، نمونه بارز آن والس‌های شوپرت و شوپن است. ۲- نکتورن، که مبدع آن جان فیلد بوده و بعدها توسط شوپن توسعه یافت. ۳- آوازهای بدون کلام، که معرف آن مندلسون است. ۴- اتودهای لیریک، که بانی آن شوپن است. ۵- قطعاتی توصیفی عنوان دار، که مهم‌ترین نمونه آن کارناوال اثر شومان است که هر یک از قطعات آن نیز جداگانه دارای اسامی مختلف بوه و بیانگر حالت یا ایده به خصوصی هستند. (تاریخ موسیقی غرب، اثر گراوت دونالد، نیویورک ۱۹۶۰)

یکی دیگر از مشخصات مهم رمانتیک‌ها اهمیت دادن به فرم آوازی لید است و آن عبارت است از آوازی سلو به همراهی اکمپانیان ساز پیانو. لید نویسی یکی از محبوب‌ترین فرم‌های آهنگسازی بود که در اوایل قرن نوزدهم رایج بود و تقریباً اکثر آهنگسازان رمانتیک در این زمینه آثاری به وجود آورده‌اند. آهنگسازان قرن نوزدهم به صورت زیر تقسیم بندی می‌شوند. سالهای ۱۸۱۰ تا ۱۸۳۰ (دوره قبل از رمانتیک): شپرت، روسینی، اواخر بتھون، شوپرت، کارل ماریان فن و بر، هوفمان سالهای ۱۸۳۰ تا ۱۸۵۵ (دوره رمانتیک): شومان، مندلسون، برلیوز، شوپن، لیست، بلینی، دونی زتی. سالهای ۱۸۵۵ تا ۱۸۹۰ (عظمت رمانتیک): اواخر لیست، برامس، واگنر، بروکنر، هوگوولف، جوزپه وردی، آهنگسازان ملی. سالهای ۱۸۹۰ تا ۱۹۱۰ (نسل تریستان): اواخر برامس، کلود دبوسی، مالر، ریچارد اشتراوس، موریس راول، مکتب وریسم. (موسیقی کلاسیک و رمانتیک، تالیف هوشنگ کامکار، تهران، ۱۳۸۰، دانشگاه هنر)

موسیقی عصر نو

در دههٔ ۱۹۷۰ نهضت جدیدی در [موسیقی](#) وجود آمد که در سال ۱۹۸۶ از لحاظ تجاری به مقدار بحرانی خود رسیده و **عصر جدید** نامیده شد.

در سال ۱۹۷۹ آهنگساز بریتانیایی، «برایان انو» آلبوم *موزیک برای فرودگاه* را منتشر کرد که یکی از اولین آلبوم‌های پیشگام در این سبک است موسیقی عصر جدید را می‌توان نوعی موسیقی [ملودیک](#) و اساساً [بی‌کلام](#) در نظر گرفت. مطرح کردن آلبوم‌های موسیقی به عنوان موسیقی عصر جدید معمولاً موجب به وجود آمدن اختلاف‌نظرهایی در بین طرفداران و حتی هنرمندان می‌شود. البته همگی بر این نظر اعتقاد دارند که مرز دقیقی برای موسیقی عصر جدید وجود ندارد.

[موسیقی الکترونیک](#) و زیرشاخه‌های آن و نیز موسیقی سازی بخش عمده‌ای از موسیقی عصر جدید را تشکیل می‌دهند.

برخی این موسیقی را ناشی از [جنس عصر جدید](#) می‌دانند. این جنس اعتقاد به این باور است که نژاد کلیهٔ انسان‌ها یکی است و این خود انسان‌ها هستند که می‌توانند با اختیار خود از دیگران بهتر یا بدتر باشند.

بر گرفته شده از : ویکیپدیا