چکیده ای از تاریـخ موسیقی

نویسنده: رابرت فیلیپ

مترجم: سیروس ماهان

به پاس خدمات پایدارشان به موسیقی ایران

این ترجمه به خانواده هنرپرور عالمی

اهدا می شود.

فهرست مطالب

فصل یکم: چه و چرایی موسیقی ٦
فصل دوم: سایه‌ی یک رقص باستانی ١٥
فصل سوم: شاعر می‌خواند ٢٢
فصل چهارم: بداهه نوازی با عود ٢٨
فصل پنجم: موسیقی به عنوان مراقبه ٣٦
فصل ششم: صدای ابدی گونگ‌ها ٤٣
فصل هفتم: ریتم و جامعه ٥٢
فصل هشتم: ارواح نیاکان ٥٩
فصل نهم: رقص و هماهنگی ٦٧
فصل دهم: سرود در کلیسا، آواز در خیابان‌ها ٧٥
فصل یازدهم: استدلال کنید، بنویسید ٨٣
فصل دوازدهم: فساد کهنه، اندیشه نو ٩٢
فصل سیزدهم: آهنگسازان بال‌های خود را می‌گسترند ٩٩
فصل چهاردهم: عودها و کیبوردها ١٠٨
فصل پانزدهم: اصلاح کلیسا، آموزش مردم ١١٥
فصل شانزدهم: فتح و بازپس‌گیری ١٢٣
فصل هفدهم: آواز بخوان، موسیقی را سخن بگو ١٣٠
فصل هجدهم: جذابیت موسیقی نمایشی ١٣٨
فصل نوزدهم: سازها و پیدایش ارکستر ١٤٣
فصل بیستم: خوانندگان ستاره و بازار اپرا ١٥٢
فصل بیست‌ویکم: زندگی یک آهنگساز در دربار و کلیسا ١٦٠
فصل بیست و دوم:روشنگری و انقلاب ١٦٧
فصل بیست و سوم: بردگان آفریقایی و اروپای مد روز ١٧٦
فصل بیست‌وچهارم: طوفان‌ها، روی صحنه و در ذهن ١٨٣
فصل بیست‌وپنجم: کلاسیک شدن ١٨٩
فصل بیست‌وششم:هنرمند به‌عنوان کاهن و بینا ١٩٨
فصل بیست‌وهفتم: بزرگ و روشن، والا و شوخ‌طبع ٢٠٥
فصل بیست‌وهشتم: زنان در خانه و خارج از کشور ٢١٤

فصل بیست‌ونهم: یافتن مخاطب ۲۲۲
فصل سی‌ام: اشتیاق به سرزمین خودم ۲۳۰
فصل سی‌ویکم:غرب‌گرایی و مدرن‌سازی ۲۴۰
فصل سی‌ودوم: به سوی تاریکی ۲۵۰
فصل سی‌وسوم:رسیدن به نور ۲۵۸
فصل سی‌و چهارم: از بلوز و رگ‌تایم تا جاز ۲۶۶
فصل سی و پنجم: از بیگ بند تا بی‌باپ ۲۷۴
فصل سی‌وششم: واکنش به سرکوب ۲۸۳
فصل سی‌وهفتم: فقط جواهراتتان را تکان دهید ۲۹۳
فصل سی‌وهشتم: از اعتراض تا پاپ ۳۰۱
فصل سی‌ونهم:موسیقی در دهکده جهانی ۳۱۰
فصل چهلم: دیروز، امروز و فردا ۳۱۹

فصل یکم: چه و چرایی موسیقی

موسیقی چیست؟ شاید فکر کنید که این سوال ساده‌ای است، اما به آن سادگی که به نظر می‌رسد نیست شما ممکن است بگویید که موسیقی صدای خوشایندی است که توسط کسی که می‌خواند یا ساز می‌نوازد تولید می‌شود. اما این «صدای خوشایند» چیست و ما هنگام خواندن یا نواختن چه می‌کنیم؟ ممکن است بگویید که مردم نغمه‌ها، آکوردها، هارمونی، ریتم و ضرب‌آهنگ‌ها را می‌سازند. این‌ها قطعاً عناصر موسیقی هستند اما آن‌ها توضیح نمی‌دهند که موسیقی اساساً چیست.

ما اولین بار با عناصر موسیقی در رحم مادر آشنا می‌شویم. به‌عنوان نوزادان متولد نشده، ما در حدود هفته پانزدهم شروع به شنیدن می‌کنیم. صدایی که زندگی ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد، ضربان قلب مادرمان است. ضربان قلب همیشه وجود دارد و با تنفس مادرمان هماهنگ است. بنابراین حتی پیش از تولد، ما از این دو ریتم که دائماً ادامه دارند آگاهیم و هرکدام با سطح فعالیت مادرمان تند یا کند می‌شوند. بنابراین جای تعجب نیست که بیشتر مردم با نوعی حس ریتم به دنیا می‌آیند.

بعد از تولد، قبل از اینکه یک ساله شویم، به نوعی از «معنا» می رسیم، شاید حتی «موسیقی». شما می‌دانید که «گفتار بچگانه» چگونه است. این شامل بالا و پایین بردن صدا به طور اغراق‌آمیز برای تأکید بر حالت گفته‌ها است: «دختر خوب!»، «اوه عزیزم!»، «او! پسر احمق من!» این گفتار اغراق‌آمیز، تقریباً مانند یک آهنگ، در فرهنگ‌های مختلف

سراسر جهان استفاده می‌شود. نوزاد با لبخند، خنده، جدی شدن، به نوعی کلمات و لحن را «معنی‌دار» می‌بیند، حتی بدون درک کلمات. و خیلی‌ها استدلال کرده‌اند که شاید این یکی از منشأهای موسیقی انسانی باشد، می‌گویم «موسیقی انسانی». این یک سوال دیگر است: آیا موسیقی فقط یک فعالیت انسانی است یا حیوانات دیگر هم آن را دارند؟ ما گونه‌ای از میمون‌ها هستیم و همه میمون‌ها و بوزینه‌ها دارای مجموعه‌ای وسیع از صداها هستند – فریادها، جیغ‌ها، سوت‌ها، نداها، غرغرها – برای بیان احساسات و معانی خاص: خوشحالی، ترس، بی‌قراری، خطر. همچون گفتار بچگانه، نداهای میمون‌ها می‌توانند کاملاً «موسیقایی» به گوش برسند.

حیوانات دیگر نیز نداهایی دارند که آنقدر موسیقایی به نظر می‌رسند که ما به آن‌ها «آهنگ» می‌گوییم. نهنگ‌های گوژپشت مجموعه‌ای بزرگ از صداها را می‌خوانند، از صدای بلند تا ناله‌ها و غرغرهای عمیق، که به صورت «تم‌ها» سازماندهی شده‌اند و یک آهنگ می‌تواند بیست دقیقه یا بیشتر طول بکشد. ما پرندگان را «آوازخوان» می‌نامیم. ویژگی‌هایی در پیچیده‌ترین آوازهای پرندگان وجود دارد که شبیه موسیقی انسانی است، اما آنقدر سریع خوانده می‌شود که جزئیات را نمی‌شنویم. اگر آواز را کند کنید، می‌بینید که پرندگان، مانند نهنگ‌ها، نت‌های آهنگ خود را به گونه‌ای تنظیم می‌کنند که به نظر می‌رسد سازماندهی شده و تصادفی نیست.

آیا میمون‌ها، نهنگ‌ها یا پرندگان «موسیقی» می‌خوانند؟ خوب، بستگی دارد که چطور «موسیقی» را تعریف کنید، بنابراین شاید این سوال حتی مفید نباشد. آیا صداهای پیچیده نهنگ‌ها و پرندگان حتی به نوعی «زبان» تبدیل می‌شود؟ باز هم، بستگی دارد که چطور «زبان» را تعریف کنید. ما هنوز پاسخی برای این سوالات نداریم. آنچه ما می‌دانیم این است که مغز و حنجره انسان‌ها به گونه‌ای تکامل یافته‌اند که ما زبان‌های انسانی را صحبت

می‌کنیم و این همراه با توسعه موسیقی بوده است. در واقع، به همین دلیل است که ما هم زبان و هم موسیقی داریم که «تاریخ موسیقی» برای نوشتن آن وجود دارد.

ریتم یکی از عناصر اساسی، نه تنها در موسیقی، بلکه در زندگی است. از پیش از تولد تا زمان مرگ، ما با ریتم احاطه شده‌ایم. قلب خودمان می‌تپد. وقتی راه می‌رویم، پاهایمان در یک ریتم منظم حرکت می‌کنند که با ریتم یک حیوان با چهار پا متفاوت است. لنگیدن، پریدن و دویدن ریتم‌های متفاوتی دارند و سم‌های یک اسب هنگام راه رفتن، تروت، چهار نعل یا یورتمه رفتن نیز ریتم‌های متفاوتی دارند.

بسیاری از کارهای قدیمی به دلیل ریتم‌های خاص خود الهام‌بخش موسیقی بوده‌اند: کندن، پارو زدن، کشیدن طناب‌ها، شکستن سنگ‌ها. انقلاب صنعتی بسیاری از ریتم‌های مکانیکی را به ریتم‌های طبیعی اضافه کرد. هنگامی که یک ریتم قطع می‌شود یا تغییر می‌کند – وقتی اسب چهار نعل می‌پرد، وقتی کسی شروع به دویدن می‌کند یا مکث می‌کند – ما لحظه‌ای از تعلیق، انتظار، شگفتی را تجربه می‌کنیم. از همه این ریتم‌ها ریتم‌های موسیقی و رقص به وجود آمده‌اند.

برخی از الگوهای ریتمیک طبیعی دائماً در حال تغییر هستند: در نحوه حرکت هوا، نحوه حرکت شاخه‌ها در باد، موج‌هایی که بر ساحل می‌ریزند.

ریتم‌های بی‌صدایی نیز وجود دارند: روزها ریتم تکراری خود را دارند، طلوع خورشید در سپیده‌دم، حرکت خورشید در آسمان (همان‌طور که به نظر ما می‌رسد) و نشستن خورشید در غروب. روزها به تدریج طولانی‌تر و سپس کوتاه‌تر می‌شوند و ریتم سال را ایجاد می‌کنند. همچنین ریتم خود زندگی نیز وجود دارد: از تولد تا رشد و پیری و مرگ. درون این زندگی، ما بسیاری از الگوهای ریتمیک، فیزیکی و روانی را نیز تجربه می‌کنیم: تلاش برای رسیدن به چیزی

(ذهنی یا فیزیکی) و سپس آرامش؛ بیمار شدن و بهبودی؛ باردار شدن و زایمان. بنابراین زندگی ما منابع زیادی از ریتم را برای الهام‌بخشیدن به موسیقی فراهم می‌کند.

در فرهنگ‌های مختلف در سراسر جهان، ریتم عنصر غالب در موسیقی است. اما معمولاً ملودی نیز وجود دارد – آواز خواندن یا نواختن یک نغمه – و هارمونی. از این دو، ملودی واضح‌تر است، اما هارمونی اساسی است. حتی وقتی کسی به تنهایی آواز می‌خواند، بدون همراهی، هارمونی در انتخاب نت‌های او وجود دارد. این ممکن است گیج‌کننده به نظر برسد، بنابراین بگذارید توضیح دهم که چه می‌گویم. همه در سطحی معنای «هارمونی» را درک می‌کنند: ما در مورد یک خانواده که «در هارمونی زندگی می‌کنند» صحبت می‌کنیم. این فقط یک استعاره است، اما از یک پدیده طبیعی که امکان هارمونی موسیقی را ایجاد می‌کند مشتق شده است.

اگر تا به حال یک ساز بادی نواخته باشید، می‌دانید که می‌توانید نت را تنها با نحوه دمیدن خود تغییر دهید. بسته به ساز، اگر محکم‌تر بدمید، یا نی را محکم‌تر فشار دهید، یا شکل لب‌های خود را تنظیم کنید، نت بالاتری به دست می‌آورید و اگر این کار را بیشتر انجام دهید، نت حتی بالاتری به دست می‌آورید. این به این دلیل است که لوله هوا داخل ساز می‌تواند به چندین روش مختلف ارتعاش کند – به‌طور کامل، به دو نیمه تقسیم شود، به سه بخش تقسیم شود، به چهار بخش تقسیم شود و غیره. هر چه انرژی بیشتری وارد لوله کنید، هوا به بخش‌های بیشتری تقسیم می‌شود و در حالی که ارتعاش می‌کند، باز به بخش‌های بیشتری تقسیم می‌شود. وقتی به دو بخش تقسیم می‌شود، دو برابر سریع‌تر ارتعاش می‌کند، وقتی به سه بخش تقسیم می‌شود، سه برابر سریع‌تر ارتعاش می‌کند و غیره، که نت بالاتر و بالاتری را تولید کند.

می‌توانید همین کار را با سیم‌های ویولن، گیتار یا چنگ انجام دهید. سیم را در نیمه طول آن، یا یک سوم طول، یا یک چهارم طول لمس کنید، و ارتعاشات به بخش‌های کوتاه‌تر تقسیم می‌شوند و مجموعه‌ای از نت‌های بالاتر و بالاتر به نام «هارمونیک» یا «اورتون» به دست می‌آورید. این مجموعه نت‌ها را «سری هارمونیک» می‌نامند. این تنها به عنوان مجموعه‌ای از نت‌های فردی وجود ندارد؛ بلکه به ایجاد کیفیت صدا نیز کمک می‌کند. اگر یک نت واحد را بنوازید یا بخوانید، سیم یا هوا به طور همزمان در تقسیمات مختلف خود – نیمه‌ها، سوم‌ها، چهارم‌ها و غیره – ارتعاش می‌کند تا هارمونیک‌های مختلف بالای نت پایه را تولید کند. این مخلوطی از گام‌های مختلف است که به نت کیفیت صدای خاص خود را می‌دهد.

ما هر روز از این پدیده در صدای خود استفاده می‌کنیم. تفاوت بین حروف صدادار مختلف – اَ، اِ، ای، اُ، او – تفاوت بین مخلوطی از هارمونیک‌ها است که ما با تغییر شکل دهانمان از یک حرف صدادار به حرف دیگر تنظیم می‌کنیم. گوش‌های ما طوری طراحی شده‌اند که همه این ظرافت‌ها را بشنوند. سری هارمونیک گوش‌های ما را با این ترکیبات مختلف به ارتعاش در می‌آورد و ما روابط «هماهنگ» بین نت‌های آن را حس می‌کنیم.

اگر همه این‌ها نظری به نظر می‌رسد، در اینجا یک توضیح عملی از نحوه درک غریزی ما از «هارمونی» سری هارمونیک وجود دارد. اولین فاصله سری هارمونیک – پرش از نت اول به نت دوم – به عنوان «اکتاو» شناخته می‌شود. ممکن است فکر کنید که نمی‌دانید اکتاو چیست، اما شما می‌دانید. خود را در یک گروه از افرادی که «تولدت مبارک» می‌خوانند تصور کنید. مردان، که صدای عمیق‌تری دارند، در صدایی که برای آن‌ها مناسب است خواهند خواند، در حالی که زنان و کودکان، که معمولاً صدای بالاتری دارند، در صدایی که برای آن‌ها مناسب است، یک اکتاو بالاتر از مردان خواهند خواند. ما این کار را به طور غریزی انجام می‌دهیم. رابطه بین نت‌های اکتاو جدا از هم آنقدر نزدیک است که ما واقعاً

فکر نمی‌کنیم که مردان و زنان نت‌های متفاوتی می‌خوانند: در واقع آن‌ها همان نت را می‌خوانند، یکی بالای دیگری. این به این دلیل است که این دو نت در ساده‌ترین رابطه ممکن هستند: آن‌ها اولین و دومین نت‌های سری هارمونیک هستند، با نت دوم که دو برابر فرکانس نت اول ارتعاش می‌کند.

اگر یک نت دیگر در سری هارمونیک بالا بروید، نت با سه برابر فرکانس نت پایین را به دست می‌آورید. این فاصله «پنجم» را بین نت دوم و سوم می‌دهد. این فاصله، به غیر از اکتاو، رایج‌ترین فاصله‌ای است که در تقریباً همه فرهنگ‌های موسیقی در سراسر جهان یافت می‌شود. و این، به این دلیل است که ما رابطه ساده بین نت دوم و سوم را می‌شنویم (نسبت ۳ به ۲).

سری هارمونیک، پایه‌ای برای هارمونی فراهم می‌کند. این پدیده طبیعی است که امکان انتخاب‌ها را می‌دهد: انتخاب نت‌ها در یک ملودی، یا انتخاب ترکیبات نت‌ها. برخی نت‌ها در رابطه با دیگران «هماهنگ‌تر» به نظر می‌رسند، زیرا روابط ساده تری دارند. برخی به نظر «ناهمگون» یا ناهماهنگ می‌رسند زیرا روابط کمتر ساده هستند. این به ذوق و فرهنگ بستگی دارد که چقدر ناهماهنگی می‌خواهیم، اما آن ذوق بر اساس حساسیت گوش‌ها و مغزهای ما به سری هارمونیک است. بنابراین طبیعت مواد اولیه را برای موسیقی فراهم کرده است، همان‌طور که زمین مواد اولیه برای هنرهای دیگر را به ما داده است: رنگ‌ها، خاک رس، چوب و سنگ. نقاشی‌ها، مجسمه‌ها و ساختمان‌ها می‌توانند هزاران سال دوام بیاورند. اما موسیقی وقتی که موسیقی‌دانان متوقف می‌شوند ناپدید می‌شود. پس چرا ما آن را ارزشمند می‌دانیم؟ موسیقی برای چه چیزی است؟

می‌روید، به مکان‌های عبادت که در آن‌ها آواز خوانده می‌شود شرکت می‌کنید، یا به سادگی در خانه یا هنگام سفر به موسیقی گوش می‌دهید. البته، موسیقی‌ای که گوش می‌دهید بدون

کسی که آن را خلق کرده است وجود نخواهد داشت. اگر خودتان موسیقی می‌سازید، می‌دانید که مجموعه‌ای از احساسات خاصی که از نواختن یا خواندن برانگیخته می‌شود، با تأثیر صرفاً گوش دادن متفاوت است. افرادی که در گروه‌های کر می‌خوانند اغلب می‌گویند که هر چقدر هم که هنگام رسیدن به جلسه خسته بودند، در پایان با احساس تازه‌ای خارج می‌شوند. این تا حدی به این دلیل است که عمل فیزیکی خواندن بر بدن و مغز ما تأثیر می‌گذارد، اما همچنین به این دلیل است که این یک عمل جمعی است که ما را با افراد دیگر با هدف مشترک متصل می‌کند.

یکی از گسترده‌ترین اعمال جمعی موسیقی در طول اعصار، به عنوان بخشی از مراسم مذهبی بوده است. بسیاری از فرهنگ‌های باستانی – در هند، میان‌رودان، چین، مصر، یونان – معتقد بودند که ارتعاشات صدا در سراسر جهان وجود دارند و انرژی و در نهایت موسیقی را فراهم می‌کنند و به ایجاد هارمونی منجر می‌شوند. در قرون اولیه مسیحیت، این مفاهیم به عنوان بخشی از تلاش برای توضیح نظم جهان خدا و موسیقی به عنوان بیانی از آن نظم پذیرفته شد. به همین ترتیب، بسیاری از فرهنگ‌هایی که سنت‌های باستانی را حفظ می‌کنند، موسیقی را به عنوان بخشی حیاتی از داستان آفرینش می‌بینند. از اینجا، گام کوتاهی است به ایده موسیقی به عنوان راهی برای برقراری رابطه بین انسان‌ها و جهان طبیعی و راهی برای ارتباط با حیوانات و ارواح نیاکان.

موسیقی به عنوان نیرویی برای خوب یا بد دیده می‌شود. گاهی اوقات اعتقاد بر این است که بیمار را شفا می‌دهد، اما موسیقی نیز اغلب به عنوان چیزی خطرناک یا بالقوه غیراخلاقی تلقی شده است. موسیقی می‌تواند استفاده‌ها و تأثیرات بسیاری داشته باشد که همیشه مفید نیست که به «موسیقی» به عنوان چیزی یکسان فکر کنیم. برخی زبان‌ها حتی کلمه‌ای برای «موسیقی» به معنای کلی که ما به آن در انگلیسی می‌دهیم ندارند، بلکه بین شعرخوانی، آواز

خواندن متون مذهبی، نواختن سازها، ضربه زدن به طبل‌ها و غیره تمایز قائل می‌شوند. اغلب، موسیقی مذهبی به طور خاص به عنوان «موسیقی» در نظر گرفته نمی‌شود، بلکه صرفاً به عنوان یک عمل عبادت (به عنوان مثال در اسلام) دیده می‌شود. اما خواندن کلمات به گونه‌ای که آن‌ها را به سطح بالاتری می‌برد، آن‌ها را شایسته‌تر برای تقدیم به خدا می‌کند. از اینجا فاصله چندانی نیست که به این فکر کنیم که خواندن هر کلمه‌ای آن‌ها را بالا می‌برد، یا حداقل آن‌ها را تغییر می‌دهد. این فقط مسئله روشن‌تر کردن کلمات نیست. اغلب کلمات وقتی که خوانده می‌شوند کمتر واضح هستند، اما اگر بدانید کلمات چه هستند، می‌توانید درک کنید که پیام آن‌ها به نوعی با موسیقی تقویت شده است.

شما می‌توانید چیزی مشابه درباره رقص بگویید: رقص یک راه موسیقایی برای تقویت تجربه ریتم از طریق بدن است. و این می‌تواند از انرژی وحشی، جنون‌آمیز تا رژه‌های رسمی مراسم و آیین‌ها گسترش یابد. در برخی جوامع، مذهب، رقص و موسیقی در درجه اول بیان‌های جامعه هستند. اما در بسیاری از جوامع، و به خصوص امروز، تأکید زیادی بر اجرای موسیقی برای مخاطبان و بر کیفیت‌های موسیقی‌دانان فردی وجود دارد. موسیقی‌دان بودن یک مهارت تخصصی است که اغلب با وضعیت یا پرستیژ همراه است. موسیقی‌دانان فردی مشهور می‌شوند، به خصوص در دنیای مدرن و فوق‌العاده متصل.

سازها هزاران سال است که وجود دارند. چرا به سازها نیاز داریم وقتی همه ما صدا داریم؟ پاسخ اساسی این است که سازها به ما امکان می‌دهند که طیف وسیع‌تری از صداها را ایجاد کنیم. ما می‌توانیم بالاتر، پایین‌تر، بلندتر بنوازیم و الگوهای نت‌های پیچیده‌تری تولید کنیم که با صدایمان قابل دستیابی نیستند. ریتم‌های سازهای کوبه‌ای تأثیری دارند که ریتم‌های رقص را تقویت می‌کند یا جدیت مراسم را افزایش می‌دهد. سازها گاهی چنان اهمیت می‌یابند

که به عنوان اشیاء گرانبها در نظر گرفته می‌شوند، به حاکمان یا خدایان تقدیم می‌شوند، یا نماینده صداهای نیاکان هستند.

همه این فعالیت‌های موسیقی یک پس‌زمینه آشکار دارند: موسیقی، مانند هر چیز دیگری، تا حدی بازتابی از جامعه است. موسیقی برای هر چیزی است که جامعه به آن نیاز دارد.
همچنین، همان‌طور که محققان به طور فزاینده‌ای می‌یابند، مواد شیمیایی در مغز ما را تحریک می‌کند که به ما حس لذت و رضایتی عمیق دهد. و نیازی نیست که به شما بگویم که اشتراک‌گذاری لذت عمیق با دیگران یکی از چیزهایی است که نه تنها زندگی فردی ما را تقویت می‌کند بلکه به ما کمک می‌کند که همه ما را به هم متصل کند. خواهیم دید که چگونه نتایج قدرت موسیقی می‌تواند متنوع باشد وقتی که سفرمان را در طول قرون و در سراسر جهان آغاز می‌کنیم.

فصل دوم: سایه‌ی یک رقص باستانی

همانند هر سفری، بهتر است از ابتدا شروع کرد. اما آغاز کجاست؟ در تاریخ به ندرت نقاط شروع ساده‌ای وجود دارد: اگر چیزی اتفاق بیافتد، معمولاً به دلیل چیزی است که قبل از آن رخ داده و شما مجبور می‌شوید ریشه‌های آن را بیشتر و بیشتر پیگیری کنید. در موسیقی نیز همینطور است. حدود چهار میلیون سال پیش، در شرق آفریقا نخستین فرم‌های میمون که ما آن را «انسان» می‌نامیم تکامل یافتند و حدود سه میلیون سال پیش آنها ابزارهای سنگی ساختند. دشوار است به این آثار باستانی فوق‌العاده قدیمی فکر کنیم بدون تصور انسان‌های اولیه که نسخه‌های پیشرفته‌تر از آنچه دیگر میمون‌ها انجام می‌دهند را توسعه داده‌اند: آواز خواندن، دست زدن، رقصیدن، ضربه زدن. تکامل انسان این فعالیت‌ها را به روش‌های مختلف ممکن ساخت. ایستادن به حالت قائم یک عامل حیاتی، و یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های این انسان‌های اولیه بوده است. مردم‌شناسان همچنان در مورد علت این ایستادن بحث می‌کنند، اما یک چیز که بر آن توافق دارند این است که این امر باعث آزاد شدن دست‌های ما شد. با گذشت زمان، ما روش‌های مختلفی برای استفاده از دست‌هایمان را توسعه دادیم، از جمله روش‌های بالقوه موسیقایی. اما ایستادن به حالت قائم همچنین تأثیر مهمی بر روی سر و گلویمان داشت. همانطور که سرمان بالاتر از ستون فقرات قرار گرفت، حنجره – جعبه صوتی که با آن گفتار و سایر صداها را تولید می‌کنیم – به موقعیت پایین‌تری در گلویمان افتاد و بلندتر شد. این امر باعث شد انسان‌ها بتوانند گستره وسیع‌تری از صداها را نسبت به دیگر میمون‌ها تولید کنند. تغییرات در شکل زبان و توسعه مداوم مغز انسان، این پتانسیل را بیشتر کرد. این در نهایت باعث شد انسان‌ها بتوانند هم موسیقی و هم زبان را توسعه دهند. چگونگی ارتباط توسعه موسیقی و زبان با یکدیگر موضوع بحث‌های مداوم است و هیچ‌کس پاسخ‌های قطعی ندارد. اما این فرایند بسیار کندی بود که طی میلیون‌ها

سال اتفاق افتاد. برخی انسان‌شناسان پیشنهاد می‌کنند که زبان‌های انسانی اولیه ممکن است حدود ۳۵۰ هزار سال پیش در آفریقا توسعه یافته باشند. اگر چنین باشد، دشوار است زندگی آن مردم را بدون نوعی موسیقی تصور کنیم. انسان‌شناسان همچنان در مورد نقش موسیقی برای انسان‌های اولیه بحث می‌کنند. نظریه‌ها از بیان احساسات به عنوان راهی برای تقویت پیوندهای گروهی (گسترش نقش فراخوان‌های میمون) تا آواز خواندن با هم برای دفع شکارچیان متغیر است. البته، این حدس و گمان است که بر اساس توسعه آناتومی انسان و دانش ما از رفتار انسان و حیوان در مراحل بعدی است. هیچ مدرکی از این موسیقی اولیه باقی نمانده است. قدیمی‌ترین شواهد فیزیکی که ممکن است به موسیقی اشاره داشته باشد شواهدی از آیین‌ها است، به ویژه ترتیبات رسمی برای دفن مردگان. یک مکان دفن که در دهه ۱۹۷۰ در جنوب فرانسه کشف شد، شامل بدن کودکی دو ساله بود که به حدود ۴۰ هزار سال پیش تاریخ‌گذاری شده است. هیچ اشیاء باقی مانده‌ای با بدن وجود نداشت، اما به دقت به صورتی که در حال استراحت به نظر می‌رسد قرار داده شده بود. موسیقی در طول قرون بعدی، با مراسم‌های مربوط به دفن نیاکان به شدت مرتبط بوده است، بنابراین تصور می‌شود که نوعی موسیقی ممکن است همراه با دفن بوده باشد – آواز خواندن یا سرودن، رقصیدن یا رژه. از همین دوره است که ما نخستین ابزارهای موسیقی باقی مانده را می‌یابیم. در دهه ۱۹۹۰، حفاران در یک غار در جنوب آلمان فلوت‌هایی را پیدا کردند که از عاج ماموت ساخته شده بودند و به حدود ۴۰ هزار سال پیش تاریخ‌گذاری شده‌اند. ده سال بعد یک فلوت دیگر که از استخوان بال کرکس ساخته شده بود در غاری نزدیک یافت شد. هیچ‌یک از این فلوت‌ها به اندازه‌ای کامل نیستند که قابل نواختن باشند، اما تلاش‌های بازسازی برخی ایده‌ها از آنچه ممکن است به نظر می‌رسیده‌اند ارائه می‌دهد. یک چیز که واضح است این است که هر کسی که این فلوت‌ها را ساخته بود آنها را به طور خودجوش «اختراع» نکرده بود. آنها ابزارهایی بسیار پیچیده بودند. آنها با دقت شکل داده شده و

پالایش شده بودند، سوراخ‌های انگشت نه به صورت تصادفی بلکه با هدف تولید نت‌های خاص قرار داده شده بودند. آنها از یک انتها دمیده می‌شدند و برخی نشان می‌دهند که در نزدیکی انتها یک سوراخ برای تولید سوت، شبیه به رکوردر، شکل داده شده بود. این ابزارها به وضوح محصول یک سنت صنعتگری بودند. یقیناً آنها باید در همه نوع مواد دیگر نیز ساخته شده باشند، به ویژه لوله‌های طبیعی مانند بامبو و نی، اما این مواد به مرور زمان پوسیده و ناپدید شده‌اند. یکی از غارهای آلمان که فلوت‌های استخوانی در آن پیدا شد همچنین منبع نخستین «ونوس» شناخته شده است، «ونوس ویلندورف»، یک مجسمه کوچک از زنی با سینه‌های بزرگ و برهنه. چنین مجسمه‌هایی که در بسیاری از سایت‌ها در سراسر اروپا و آسیا پیدا شده‌اند، گمان می‌رود دارای اهمیت آیینی مربوط به باروری یا پرستش الهه‌ها باشند. آیین‌ها در بسیاری از جوامع در طول هزاران سال آینده با موسیقی مرتبط خواهند بود، بنابراین این امکان وجود دارد که این فلوت‌های به طور پیچیده حکاکی شده بخشی از آیین‌های این ساکنان باستانی غارها بوده باشند. قدیمی‌ترین فلوت‌هایی که هنوز هم قابل نواختن هستند از چین می‌آیند. در دهه ۱۹۸۰، بیست فلوت کامل در مجموعه‌ای از مقبره‌ها در جیاهو، نزدیک رودخانه زرد، پیدا شد. آنها بین ۹۰۰۰ تا ۸۰۰۰ سال قدمت دارند و مانند قطعات قدیمی‌تر فلوت‌های آلمانی، از استخوان‌های بال پرندگان بزرگ ساخته شده بودند. از آنجا که این فلوت‌ها در مقبره‌ها دفن شده بودند، همراه با سفال و اشیاء دیگر، باید اهمیت زیادی داشته باشند. اما برای ما آنها به ویژه جذاب هستند زیرا می‌توان آنها را نواخت، و ما یک اشاره بسیار اولیه از گستره نت‌هایی که چینیان باستان می‌خواستند از فلوت‌هایشان بدست آورند را امروز در دست داریم. نوازنده از انتهای باز لوله برای تولید نت می‌دمید. نخستین نمونه‌ها پنج سوراخ انگشت داشتند، نمونه‌های بعدی هفت سوراخ، که امکان نواختن مجموعه‌ای از نت‌ها – آنچه ما اکنون آن را مقیاس‌ها می‌نامیم – مشابه به آنهایی که هزاران سال بعد در سراسر آسیا رایج خواهند شد، فراهم

می‌کرد. علاوه بر ابزارها، شواهدی از فعالیت موسیقایی نیز در نقاشی‌ها و حکاکی‌های پیش از تاریخ باقی مانده است. بسیاری از این‌ها تصاویر رقصندگان را نشان می‌دهند. یکی از نخستین نمونه‌های نقاشی شده، شاید به قدمت ۲۰۰۰۰ سال، در بورنئو موجود است و زوج‌های شکل عصا مانند را نشان می‌دهد که دست در دست هم دارند می‌رقصند یا حداقل جهش می‌کنند. در پناهگاه‌های سنگی بیبیتکا در هند نقاشی‌های سنگی‌ای وجود دارند که حدود ۱۰۰۰۰ سال قدمت دارند. در کنار نقاشی‌های حیوانات و شکار، این‌ها شامل شکل‌های عصا مانند مردم در حال رقصیدن در صفوف، احتمالاً نیز دست در دست هم هستند. برخی صفوف به یکدیگر رو به رو هستند، یک رقصنده چیزی گرد، شاید یک دایره‌زنگی یا طبل کوچک، در دست دارد. در صحرای افریقا، غارهایی با هزاران نقاشی از حدود ۶۰۰۰ تا ۸۰۰۰ سال پیش وجود دارد، پیش از اینکه صحرا به جایی غیر قابل زیست تبدیل شود. در میان صحنه‌های گاوچرانی و شکار، نقاشی‌هایی از مردم در حال رقصیدن وجود دارد، در زوج‌ها با حرکات هماهنگ دست‌ها، و در گروه‌های بزرگتر، مانند یک مراسم آیینی. نقاشی‌ای از نزدیکی نشان می‌دهد که زنان در حال دست زدن، آواز خواندن و رقصیدن هستند، در حالی که یکی در حال نواختن طبل است. بر روی صخره‌های چاد، یک خط چهار زنی در حال رقصیدن است، یکی از آنها چیزی که ممکن است طبل باشد در دست دارد. شواهد برای موسیقی‌سازی با رشد سکونتگاه‌های بزرگتر و شهرها از حدود ۶۰۰۰ سال پیش به طرز چشمگیری افزایش می‌یابد. به زودی مراکز مهمی در میان‌رودان، (عراق و ایران)، مصر، دره سند (پاکستان امروزی) و چین به وجود آمدند. این‌ها مناطق مهمی برای توسعه موسیقی در هزاران سال آینده خواهند بود و از زمان‌های شگفت‌انگیزی با یکدیگر ایده‌ها و ابزارهای موسیقی را مبادله خواهند کرد. در مصر، تصاویری از ۵۰۰۰ سال پیش – بر روی دیوارهای مقبره، سفال‌ها، دسته‌های خنجر – رقصندگان را نشان می‌دهند، اغلب زنانی که دست در دست هم دارند. مهرهای سفالی و سفال‌های ایرانی نشان می‌دهند که رقصندگان هم گروهی و

هم تکی می رقصند. یکی از نخستین مجسمه‌های بازمانده از یک رقصنده تنهای ایرانی نیز موجود است. این اشکال مختلف رقص باید بسیار قدیمی‌تر از شواهد بازمانده باشند و گروه‌بندی‌ها و شکل‌های مشابه همچنان در رقص‌های محلی تا به امروز رایج هستند. واضح است که چیزی اساسی در طبیعت انسانی درباره رقص، هم به عنوان ابراز فردی و هم به عنوان یک آیین پیوندی با انسان‌های هم‌نوع وجود دارد. در همان زمان، شواهد اولیه برای انواع مختلفی از ترومپت وجود دارد. شما نت را بر روی ترومپت با لب‌های خود را در مقابل دهانه آن فشردن و «فوت کردن» تولید می‌کنید. این اصل به زودی برای دمیدن درون صدف‌های حلزونی (صدف‌های بزرگ دریایی) به کار گرفته شد، تا ۱۷۰۰۰ سال پیش، و شاخ حیوانات نیز به همین شکل در سراسر جهان دمیده شده است. در ادبیات یهودی است که ما درباره استفاده آیینی از ترومپت‌ها می‌خوانیم. شاخ قوچ آیینی، شوفار، در معبد سلیمان در اورشلیم، حدود ۵۰۰۰ سال پیش دمیده می‌شد و پس از قربانی کردن حیوانات، ترومپت‌های نقره‌ای به صدا در می‌آمدند. ترومپت‌های نقره‌ای نیز در مقبره فرعون جوان مصری، توتانخامون، که ۳۵۰۰ سال پیش حکومت می‌کرد، یافت شده است. این ترومپت‌های اولیه برای تولید گستره وسیعی از نت‌ها طراحی نشده بودند. آنها برای تولید یک یا دو نت به عنوان یک سیگنال یا یک لحظه آیینی استفاده می‌شدند؛ آنها ابزارهای آیینی بودند، نه ابزارهایی برای ساختن «موسیقی». از سوی دیگر، ابزارهای زهی برای ساختن موسیقی واقعی از زمان‌های بسیار قدیم استفاده می‌شدند. کمان‌های شکار برای تیراندازی هزاران سال وجود داشته‌اند و شما می‌توانید با کشیدن سیم و نواختن یا کشیدن چوب بر روی آن یک نت تولید کنید (چنین ابزارهایی هنوز در بخش‌هایی از آفریقا استفاده می‌شوند). در بین‌النهرین (بین رودان) باستان و مصر بود که نخستین ابزارهای موسیقی پیچیده بر اساس این اصل ساخته شدند. حفاری‌ها در اور، در انتهای جنوبی بین‌النهرین، از ۵۰۰۰ سال پیش تعداد زیادی تصاویر از ابزارهای موسیقی، همراه با خوانندگان، رقصندگان، بندبازان و آیین‌های مذهبی که

پس زمینه‌ای برای موسیقی فراهم می‌کنند، نشان داده است. حتی چند چنگ و لیرا باقی مانده است (مانند چنگ‌های کوچک)، چوب آنها مدت‌ها پوسیده شده، اما بقایای آن با پوشش‌های پرزرق و برق فلزات گرانبها نگه داشته شده است. رایج‌ترین شکل لیرا در ایران قدیم در این دوره دارای سیم‌هایی بود که به صورت عمودی بر روی تخته صوتی به شکل گاو، با سر به طور دقیق حکاکی شده، نصب شده بودند. گاو نماد خدای باران و رعد و برق بود، بنابراین لیرا به وضوح بیش از یک ابزار برای سرگرمی بود. لیراهای یافت شده در اور هر کدام بین هشت تا ده سیم داشتند. ما نمی‌دانیم آنها چگونه تنظیم می‌شدند، اما لوح‌های گلی از حدود هزار سال بعد نشان می‌دهند که تا آن تاریخ، بین‌النهرینی‌ها درک ریاضی از سری هارمونیک داشتند. با این دانش، آنها قادر بودند چند سیم بر روی یک ابزار را با استفاده از ترتیبات پنجم‌ها (فاصله بین نت‌های ۲ و ۳ سری هارمونیک) تنظیم کنند. این اصل تنظیم و مقیاس‌هایی که بین‌النهرینی‌ها استفاده می‌کردند، در سراسر آسیا و در طول قرن‌ها تأثیرگذار بود – مقیاس‌های ماژور و مینور غربی مدرن و روش‌های تنظیم ابزارهای غربی، وجود خود را مدیون نظریه‌هایی هستند که حداقل ۴۰۰۰ سال پیش در بین‌النهرین توسعه یافتند. این فقط یک موضوع نظریه موسیقی نبود. در بین‌النهرین باستان، موسیقی به شدت با درک کیهان و روابط ریاضی آن، از جایی که هماهنگی به دست می‌آمد، مرتبط بود. این ایده‌ها تا چین در شرق و تا مصر در جنوب گسترش یافتند. از آنجا به یونان رسیدند، جایی که مفاهیم «هماهنگی جهان» و «موسیقی افلاک» ریشه گرفت. در قرون اولیه مسیحیت، این مفاهیم به عنوان بخشی از تلاش برای توضیح نظم جهان خدا و موسیقی به عنوان بیان آن نظم، پذیرفته شدند. ابزارهای سبک بین‌النهرینی نیز در مصر باستان یافت شدند. لیرا و چنگ به طور مکرر در نقاشی‌های مصری ظاهر می‌شوند. عود (که مانند گیتار نواخته می‌شد) یکی دیگر از ابزارهای مشترک بین بین‌النهرین و مصر است. این یک ابزار با بدنه کوچک و گردن بلند بود. یک تصویر بین‌النهرینی از یک نوازنده در حدود ۵۰۰۰ سال پیش، به طرز عجیب و

غریبی شبیه به یک نوازنده گیتار مدرن است، با یک دست در حال کشیدن سیم‌ها، و دست دیگر که دور گردن ساز پیچیده شده و سیم را بر روی تخته انگشتان فشار می‌دهد.
نقاشی‌های مصری به وضوح نشان می‌دهند که این عودها پرده‌هایی داشتند: برجستگی‌هایی که موقعیت هر نت را بر روی تخته انگشتان نشان می‌دهند (مانند گیتار). یک مجموعه معروف از نقاشی‌ها از مقبره یک کارمند دولتی مصری، که به حدود ۳۵۰۰ سال پیش باز می‌گردد، در یکی از آنها زنانی در حال نواختن عودهایی با دو سیم هستند. در همان مقبره، یک صحنه دیگر دو زن برهنه را در حال رقصیدن، با حرکات به طور زیبا منحنی‌شده، نشان می‌دهد. زنان دیگر نشسته دست می‌زنند، و یک نوازنده یک ابزار بادی متشکل از دو لوله بلند را که همزمان نواخته می‌شود، می‌نوازد. این یک ائولوس دوتایی است. ائولوس یک ابزار با یک نی دوگانه کوچک، همانند ابوا مدرن، بود و آن نیز (به تنهایی و در جفت) از بین‌النهرین به مصر آمده بود. این نقاشی به نظر می‌رسد صحنه‌ای از سرگرمی‌های خانگی را نشان می‌دهد. اما موسیقی نیز بخش مهمی از آیین‌های مذهبی و مراسم‌های سلطنتی بود. موسیقیدانان حرفه‌ای، مردان و زنان، در هر سطحی وجود داشتند. بالاترین رتبه موسیقیدانان معبد بودند، که به پرستش خدای آن معبد اختصاص داشتند و برخی وضعیت موسیقیدانان-کاهن‌ها و موسیقیدانان-کاهنه‌ها را داشتند. خدایان بسیاری وجود داشتند که برخی به طور خاص با موسیقی و رقص مرتبط بودند.

فصل سوم: شاعر می‌خواند

"یونانِ کلاسیک" عنوان بزرگی است که به تمدنی داده می‌شود که در قرن پنجم پیش از میلاد در یونان به اوج خود رسید. واژه «کلاسیک» به این دلیل استفاده می‌شود که ایده‌ها و دستاوردهای یونانیان باستان به عنوان مهم‌ترین منبع الهام برای توسعه‌های بعدی در اروپا تلقی شدند. تنها در چند دهه اخیر است که پژوهشگران ما را آگاه کرده‌اند که دستاوردهای تمدن یونانی بسیار به فرهنگ‌های دیگر، قدیمی‌تر، به ویژه از بین‌النهرین در شرق و مصر در جنوب، مدیون است. همانطور که دیده‌ایم، بین‌النهرین و مصر بسیاری از ایده‌ها و ابزارها را خیلی پیش از اینکه یونان به برتری فرهنگی برسد، به اشتراک گذاشته بودند. قبلاً ذکر کرده‌ام که بین‌النهرینی‌ها ریاضیات سری هارمونیک را فهمیدند و راه‌هایی برای تنظیم سازهای زهی توسعه دادند. از کجا می‌دانیم؟ زیرا بین‌النهرینی‌ها اولین تمدنی بودند که اسناد مکتوب به جا گذاشتند، به زبانی که دانشمندان توانسته‌اند آن را رمزگشایی کنند. نوشته‌هایشان به خط میخی بر روی گل رس حک می‌شده است. آنها نه تنها درباره موسیقی نوشتند، بلکه حتی روشی برای نوشتن نت‌های موسیقی توسعه دادند. این چیزی شبیه به نت‌نویسی مدرن نبود، اما باز هم دانشمندان توانسته‌اند برخی تلاش‌ها برای فهمیدن معنای آن بکنند. قدیمی‌ترین نمونه بازمانده بر روی یک لوح گلی از اوگاریت (شهری در شمال بین‌النهرین)، که حدود ۳۴۰۰ سال پیش تاریخ‌گذاری شده است. این یک آواز برای یک الهه است، با نت‌ها و متن، و نشانگرهایی از چگونگی اجرای آن. اگرچه بسیاری از جنبه‌های این موسیقی باستانی همچنان مبهم باقی مانده است، به نظر می‌رسد که بین‌النهرینی‌ها و همسایگانشان ملودی‌های خود را در مجموعه‌ای از مدها (مشابه به مقیاس‌های مدرن ما) شکل می‌دادند که با فهم ریاضیاتی آنها از تنظیم مرتبط بود. این دانش به یونانیان منتقل شد. موسیقی برای یونانیان بسیار مهم بود و به شدت با شعر پیوند داشت. حماسه‌های اولیه، ایلیاد و اودیسه، از قرن

هفتم پیش از میلاد برای ما به جا مانده است. اگرچه آنها نام یک نویسنده، هومر، را دارند، احتمالاً از یک سنت طولانی از اشعار حماسی که به صورت شفاهی از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شده، مشتق شده‌اند. اشعار این دوران باستانی اغلب به «آواز خواندن» داستان به جای «گفتن» آن اشاره دارند، و شاعر، یا «بارد»، احتمالاً این حماسه‌ها را به شکل آواز می‌خوانده است. هومر در اودیسه یک بارد را توصیف می‌کند که در حالی که خودش را با لیرا همراهی می‌کند آواز می‌خواند، و این تصویر آشنایی بوده است. لیراهای هفت‌سیمه، مشابه به آنهایی که در بین‌النهرین و مصر بودند، در دنیای یونانی در زمان هومر مورد استفاده قرار می‌گرفتند. این سنت شعر حفظ‌شده، نیمه‌بداهه با همراهی، مدلی است که در طول بسیاری از قرن‌ها، همانطور که خواهیم دید جریان دارد. اوج تمدن باستانی یونان دو قرن پس از هومر، در قرن پنجم پیش از میلاد، در آتن بود. در این زمان بود که یونانیان همه چیزهایی را که الهام‌بخش نسل‌های بعدی بوده است، در زمینه‌های ادبیات، درام، ورزش، هنر، مجسمه‌سازی، معماری، فلسفه و سیاست به دست آوردند. تمرکز اصلی هنرهای یونانی جشنواره‌هایی بود که در سراسر کشور برگزار می‌شدند، برخی کوچک و محلی، برخی دیگر شامل مردم سراسر یونان. این‌ها به افتخار خدایان بزرگ برگزار می‌شدند – یونان، مانند مصر و بین‌النهرین، فرهنگی شامل بسیاری از خدایان و الهه‌ها بوده است. جشنواره‌ها شامل مراسم مذهبی، قربانی کردن حیوانات، مسابقات ورزشی، موسیقی و درام بودند. مهم‌ترین جشنواره برای درام، دیونیزیا، در بهار در آتن، به افتخار دیونیزوس، خدای شراب، برگزار می‌شده است. رویداد مرکزی یک مسابقه برای نمایش‌نامه‌های جدید، تراژدی و کمدی بود و فهرست برندگان شامل چهار درام‌نویس بزرگ بود که نام‌هایشان هنوز هم مشهور است: اوریپیدس، آیسخولوس و سوفوکل برای تراژدی، و آریستوفان برای کمدی نویسی. موسیقی بخش حیاتی اجراهای درام بوده است. نمایش‌ها به بخش‌هایی برای بازیگران اصلی تقسیم می‌شدند که با بخش‌هایی برای گروه همسرایان درهم می‌آمیختند (همه بازیگران مرد بودند که

نقش‌های مردانه و زنانه را بازی می‌کردند). بازیگران اصلی، داستان را پیش می‌بردند، که اغلب شامل موقعیت‌های تراژیک و مشکلات اخلاقی بود. گروه همسرایان که حدود دوازده نفر بودند، بر روی عمل داستان نظر می‌دادند، ترس از آنچه که قرار است اتفاق بیافتد را بیان می‌کردند، بر سرنوشت شخصیت‌های اصلی دلسوزی می‌کردند، به آنها در مورد عواقب اعمالشان هشدار می‌دادند و غیره. خطوط گروه همسرایان به شعر نوشته شده بود که به جای گفتار، برای آواز خواندن طراحی شده بود، و گروه همسرایان نیز در حالی که آواز می‌خواندند می‌رقصیدند، توسط نوازندگان لیرا یا ائولوس همراهی می شدند. آنها در فضایی در جلوی صحنه که «ارکسترا» نامیده می‌شد، که به معنای واقعی کلمه «جایگاه رقص» است، می‌رقصیدند و می‌خواندند (خیلی بعدتر بود که این کلمه به معنای گروهی از سازها در آن مکان درآمد). موسیقی در زمینه‌های مختلفی مهم بود. مراسم‌های مذهبی و قربانی کردن‌ها در جشنواره‌های بزرگ فقط برای بزرگترین آیین‌های مذهبی بودند که در زیارتگاه‌ها و معابد محلی در سراسر یونان انجام می‌شدند. هر خدا و الهه خود فرقه و مکان‌های پرستش خود را داشت، همراه با سرودهای آیینی و رقص‌های مذهبی. یونانیان رقص را هدیه‌ای از خدایان می‌دانستند و رقص بخشی از مراسم‌های مذهبی آنان بود. این‌ها از جشنواره‌های عمومی تا فرقه‌های سری، و از مراسم‌های رسمی تا رقص‌های وحشی و شیدایی متنوع بودند. شخصیت موسیقی که رقص را همراهی می‌کرد، دارای همان تنوع بود. تصاویری از رقص بر روی بسیاری از گلدان‌های یونانی یافت می‌شود که مردم را در حال رقص در مراسم‌های مذهبی، در مهمانی‌ها، گروه‌های زنانه و گروه‌های مردانه (اما نه با هم، مگر برای کودکان) نشان می‌دهند، و از مراسم رسمی و با وقار تا وحشی و سرمست. اما رقص وحشی فقط خودخواهانه نبود، اگرچه بدون شک گاهی چنین می نموده است. در فرقه دیونیزوس، پرستش‌کنندگان در اورجیا شرکت می‌کردند، که واژه «ارگی» از آن گرفته شده است. مردان و زنان (به صورت جداگانه) به حالت شیدایی مستی می‌رسیدند و این را به عنوان راهی برای احساس ارتباط با خدا انجام

می دادند. سازهای مرتبط با این رقص‌ها، البته، بلند بودند. ائولوس – ساز نی وارداتی که از بین‌النهرین و مصر به ارث رسیده بود – اغلب بر روی سفالگری‌ها همراه با رقص وحشی نشان داده شده، و نوازنده گاهی به نظر می‌رسد که در رقص شرکت می‌کند، و رقصندگان را به هیجان بیشتر تحریک می‌کند. یکی از محبوب‌ترین این رقص‌های وحشی از ایران آمده بود و پس از جنگ‌های بین یونان و ایران به آتن آورده شد – جنگ اغلب موسیقی و هنرهای فرهنگ‌های مختلف را با یکدیگر در تماس می‌آورد. در مقابل با ائولوس، لیرا برای موسیقی آرام‌تر بود و برای همراهی با شعر خوانده شده و همانند روزگار هومر استفاده می‌شده است. مانند بین‌النهرینی‌ها، یونانیان نیز روشی برای نوشتن موسیقی داشتند، و برخی از متون بازمانده از سرودها با نشانگرهای موسیقی موجود است. آنها نیاز به تخیل برای تفسیر دارند، زیرا این چیزی شبیه به یک نت‌نویسی مدرن نیست، اما چیزی که واضح است این است که یونانیان با یک سیستم موسیقی کار می‌کردند که از بین‌النهرینی‌ها به ارث برده بودند. از سری هارمونیک و ریاضیات مرتبط با آن، آنها مجموعه‌ای از مدها (تقریباً معادل چیزی که ما مقیاس‌ها می‌نامیم) و روشی برای تنظیم سازها برای تولید آنها استخراج کردند. این شامل استفاده از کمترین فاصله در سری هارمونیک (اکتاو) و فاصله دو پنجم بود. این فیلسوف-ریاضیدان فیثاغورس بود که بیشترین ارتباط را برای پالایش این روش داشت، و تا امروز ما از تنظیم‌هایی که بر اساس پنجم‌های خالص است به عنوان «فیثاغورسی» یاد می‌کنیم. تا قرن سوم پیش از میلاد یک مهندس یونانی یک ساز به نام هیدرولیس اختراع کرد که نمونه اولیه‌ای از ارگ بود. هوا با دست به داخل یک ردیف از لوله‌ها پمپ می‌شد، از طریق یک محفظه که توسط یک مخزن آب تحت فشار نگه داشته می‌شد. این جریان هوا را ثابت نگه می‌داشت (همان اثری که توسط کیسه‌ی نی‌انبان حاصل می‌شود). نوازنده با فشار دادن یک کلید هر لوله را باز می‌کرد. این یک ساز بسیار بلند بود که در مراسم‌های فضای باز نواخته می‌شد. مهم‌ترین جنبه موسیقی یونان باستان پیوند نزدیک آن با کلمات بود، همانطور که در

نمایش‌هایی که در جشنواره‌ها اجرا می‌شد. نه تنها شعر خوانده می‌شد، بلکه ریتم موسیقی توسط ریتم کلمات گفتاری تعیین می‌شد. ریتم‌های شعر یونانی فقط مسئله تاکید، ضرب‌های قوی و ضعیف، همانند چیزی که ما در شعر انگلیسی عادت داریم، نبود. سطرها به طور سنتی از طول‌های مختلف هجاها تشکیل می‌شدند، در الگوهای متناوب بلند و کوتاه، یا بلند و به دنبال آن دو هجای کوتاه. بنابراین اشعار از قبل بسیار ریتمیک بودند، به گونه‌ای تقریباً موسیقایی. بنابراین به طور طبیعی یک شاعر-خواننده در ریتم شعر، با نت‌های بلندتر و کوتاه‌تر در الگوی مناسب می‌خواند. هنر خواننده این بود که ریتم طبیعی را با گاهی کشیدن هجاهای مهم و با بالا و پایین رفتن ملودی تقویت کند. مدهایی که برای ملودی انتخاب می‌شد بسته به حالت و هدف آهنگ، همانطور که موسیقیدانان اروپایی بعدی ممکن است یک کلید ماژور یا مینور را انتخاب کنند، می بود. اما خوانندگان همچنین با «خم کردن» نت‌ها از نت مد، لمس‌های بیانی به ملودی اضافه می‌کردند – شاید بتوانیم این را شبیه به نت‌های «آبی» موسیقیدانان جاز تصور کنیم. این مجموعه مدها، شناسایی آنها با حالت‌های خاص و انعطاف‌پذیری که با آنها تفسیر می‌شد، در قرن‌های بعدی، در سراسر طیف گسترده‌ای از غرب و مرکز آسیا، تا هندوستان مشترک بود. اندیشمندان یونانی به خوبی از قدرت موسیقی آگاه بودند. فیلسوف معروف افلاطون موسیقی را دارای قدرت اخلاقی توصیف می‌کرد، روح شنونده را می‌گرفت. برای پالایش یا آرامش خوب بود، اما همچنین بالقوه مضر بود. به همین دلیل نیاز به آموزش دقیق داشت و اجتناب از احساسات بیش از حد (همانند «اورجی»های دیونیزوس). مدهای مختلف برای تقویت شجاعت جنگجو یا بیان صلح مناسب بودند، اما برخی بیش از حد اندوهگین بودند که برای استفاده عمومی مناسب باشند. در زیر همه فعالیت‌ها و تفکرات موسیقایی یونان این باور بود که موسیقی برای درک جهان و جایگاه آن در کیهان اساسی بود. روابط ریاضی نت‌های موسیقی،

«هارمونی» آنها، بیانگر رابطه و هارمونی کیهان و اجسام درون آن، «هارمونی افلاک» بود. این مفهوم برای بسیاری از قرن‌ها باقی مانده است.

فصل چهارم: بداهه نوازی با عود

در دو فصل قبلی، تمرکز من بر گذشته دور بوده است. اکنون قصد دارم چند فصل را به برخی از مهم‌ترین سنت‌های موسیقی بازمانده جهان اختصاص دهم که شامل کشورهای مختلفی در سراسر جهان می‌شود. یکی از عوامل مهمی که بسیاری از این سنت‌ها را به هم پیوند می‌دهد این است که واقعاً سنت بوده و هنوز هم هستند، به این معنا که عمدتاً بدون انقطاع در طول قرون ادامه یافته‌اند. این به این معنا نیست که سنت‌ها تغییر نمی‌کنند: هیچ چیز برای مدت طولانی ثابت نمی‌ماند و سنت‌های موسیقی همیشه در حال تکامل هستند. اما تداوم آنها در طول زمان‌های طولانی به این معنا است که می‌توانیم موسیقی گذشته را با موسیقی همان سنت در امروز پیوند دهیم، تا بتوانیم درکی از آنچه که در طول قرون رخ داده به دست آوریم. می‌توان گفت گذشته هنوز در موسیقی حال حاضر در جریان است. این ویژگی‌ای است که بیشتر فرهنگ‌های موسیقی جهان را از موسیقی غربی، با تاریخچه تغییرات ناگهانی و رادیکال آن، متمایز می‌کند. امیدوارم وقتی به موسیقی غربی بپردازیم، این سفر به فرهنگ‌های دیگر جهان نه تنها به خودی خود ارزشمند بوده باشد، بلکه دیدگاهی مفید نیز به ما داده باشد.

من قبلاً درباره گسترش ایده‌ها، از جمله ایده‌های موسیقایی، در دنیای باستان صحبت کرده‌ام. ارزش دارد که در مورد پیامدهای این موضوع فکر کنیم. ما چنان به ارتباطات فوری امروز از طریق اینترنت عادت کرده‌ایم که به راحتی فرض می‌کنیم بیشتر از هر نسل قبلی با

بقیه جهان در ارتباط هستیم. از یک نظر محدود، این درست است. اما وقتی به ارتباطات عمیق‌تر و درک فرهنگ‌های مختلف می‌پردازیم، ارزش دارد که به یاد بیاوریم که چیزها قبل از وجود کامپیوترها، تلفن‌ها، رادیوها و حتی کتاب‌ها چگونه بوده اند. اگرچه در دنیای باستان نوشتن وجود داشت، بر روی سنگ، گل رس و در برخی کشورها، پوست، تعداد کمی از مردم به آن دسترسی داشتند یا می‌توانستند بخوانند، و تقریباً تمام ارتباطات به صورت شخصی، گفتاری و شنیداری بود. برای رسیدن به کسی در مسافت دور، باید سفر می‌کردید یا کسی را می‌فرستادید با این حال شگفت‌آور است که چقدر ارتباطات بین مردم دور انجام می‌شده است. بسیاری از این ارتباطات با تجارت مرتبط بود. در سراسر آسیا، از ترکیه در غرب تا چین در شرق، فاصله‌ای ۵۰۰۰ مایلی، برای هزاران سال شبکه‌ای از مسیرهای تجاری منظم وجود داشت. حدود قرن دوم پیش از میلاد، این مسیرها به چیزی که به نام جاده ابریشم شناخته می‌شود، تبدیل شدند، نامی که از یکی از کالاهای عمده‌ای که در طول آن سفر می‌کرد گرفته شده است. این شبکه از راه ها چنان مورد استفاده قرار می‌گرفت که در طول سال‌ها، ارتباطات بین فرهنگ‌های مختلف منجر به توسعه زبان‌های جدید، روش‌های جدید اندیشیدن، دانش علمی جدید، ایده‌های دینی جدید و روش‌های جدید موسیقی‌سازی شد. یک تاجر که با شتر یا قاطر سفر می‌کرد، می‌توانست سال‌ها از خانه دور باشد و در مکان‌های مختلف در طول مسیر برای مدت‌های طولانی اقامت کند. این به معنای آن بود که فرصتی برای جذب عمیق ایده‌ها و رسوم جدید وجود داشت.

راه دیگر تبادل فرهنگی از طریق تهاجمات، جنگ و مهاجرت‌های ناشی از آن بود. این‌ها نیز بسیار متفاوت از مفاهیم مدرن چنین چیزهایی بودند. به جای تخریب سریع و وسیع مواد منفجره مدرن، باید یک فرایند بسیار پرزحمت‌تر را تصور کنیم، با ارتش‌های سربازان مجهز

به شمشیرها، سپرها، دژکوب‌ها و امثال آن. جنگ به اندازه کافی مخرب بود، اما تمایل داشت مکان‌ها را کم و بیش دست‌نخورده بگذارد، مگر اینکه دلیل خاصی برای تخریب کامل آنها وجود داشته باشد. جنگ همچنین کمتر از راه دور بود. اغلب بین همسایگانی که با فرهنگ یکدیگر از طریق تجارت و تبادلات دیگر آشنا بودند، رخ می‌داد. یک مهاجم به طور کلی می‌خواست تا جایی که ممکن است ساختار و جمعیت کاری کشور را حفظ کند: یک جامعه کارکردی برای مهاجم بسیار مفیدتر از یک بیابان بود. از جمله افرادی که مهاجمان اغلب می‌خواستند حفظ کنند هنرمندان و موسیقی‌دانان بودند. در واقع، آنها احتمالاً در سراسر منطقه وسیعی شناخته شده بودند و حاکمان تازه‌وارد اغلب هنرمندان و موسیقی‌دانان محلی را به خدمت می‌گرفتند. نتیجه این بود که در طول قرن‌های متمادی، فرهنگ‌ها و ادیان مختلف – اعراب، ایرانیان، ترک‌ها، یهودیان، مسیحیان و مسلمانان – در سراسر منطقه وسیعی از آسیا با هم آمیخته می‌شدند، از یکدیگر می‌آموختند و در بسیاری از مناطق در هم‌زیستی نسبتاً مسالمت‌آمیز زندگی می‌کردند، و ایده‌ها، از جمله موسیقی، را به اشتراک می‌گذاشتند.

قبلاً درباره بین‌النهرین به عنوان یک منبع مهم این ایده‌ها صحبت کرده‌ام. تأثیر قدرتمند دیگر ایران بود، که امپراتوری آن در اوج خود، نزدیک به ۳۰۰۰ سال پیش، از یونان و لیبی در غرب تا هند در شرق گسترش می‌یافت. جنگ‌های بین ایران و یونان دویست سال بعد پیوندهای بین فرهنگ یونانی و ایرانی را تقویت کرد. بسیاری از عناصر موسیقی ایرانی، از جمله سازها، همانند یونانیان، از بین‌النهرین آمده بودند. یکی از سازهایی که بسیار مهم شد عود بود، یک لوت کوتاه‌گردنی که ایرانیان آن را به سازی پیشرفته برای همراهی خواننده تبدیل کردند. و این خواننده-شاعران بودند که در بین موسیقی‌دانان در دربارهای ایرانی بیشترین ارزش را داشتند. آواز خواندن با عود به یکی از مهم‌ترین هنرهای موسیقی در سراسر

منطقه وسیعی در قرون بعد تبدیل شد، و موسیقی‌دانان ایرانی در سراسر جهان عرب تحسین شدند و تأثیر خود را از ترکیه تا هند گسترش دادند.

از قرن هفتم میلادی، ارتش‌های عربی به سراسر آسیا هجوم بردند و دین جدید اسلام و آموزه‌های پیامبرشان محمد را به همراه آوردند. دانش و موسیقی باستانی در جهان عرب-اسلامی بسیار محترم بود و سبک آواز خواندن ایرانی با عود گرامی داشته می‌شد. تا امروز، آواز همراهی‌شده در بسیاری از نقاط آسیا مدیون موسیقی‌دانان ایرانی ۲۰۰۰ سال پیش است. در جهان اسلامی در طول قرون متمادی، سبک و سنتی از آواز خواندن شکل گرفت که اگرچه از منطقه‌ای به منطقه دیگر متفاوت بود، ریشه در یک رویکرد مشترک به موسیقی‌سازی داشت. سیستم مدها، که ایرانیان از بین‌النهرینی‌ها به ارث برده بودند، پایه موسیقی پیچیده در سراسر منطقه وسیعی شد.

دربار ایرانی از قبل مرکز بزرگی برای موسیقی بود که در زمان شاه خسرو دوم در حدود ۶۰۰ میلادی به اوج خود رسید. او تعدادی موسیقی‌دان معروف را استخدام کرده بود که در میان آنها باربد از همه مشهورتر بود که به طور گسترده‌ای با سازماندهی سیستم مدهای ایرانی و اصول ملودی‌سازی شناخته می‌شد که بر موسیقی‌دانان فراتر از ایران تأثیر گذاشت. چند صد ملودی که در طول قرون ساخته شده بودند در مجموعه‌ای به نام ردیف جمع‌آوری شدند. تا امروز، موسیقی‌دانان ایرانی/پارسی ردیف را حفظ می‌کنند و از آن به عنوان پایه‌ای برای یادگیری بداهه‌نوازی استفاده می‌کنند.

گسترش اسلام در قرون بعدی، با دربارهایی که در دمشق، بغداد، کوردوبا و شهرهای دیگر تأسیس شدند، به معنای آن بود که سبک پارسی-عربی در هزاران مایل به یک نورم تبدیل شد. عود ایرانی به طور گسترده‌ای پذیرفته شد. تنظیم آن بر اساس اصولی بود که از بین‌النهرینی‌ها به ارث رسیده و قبلاً توسط یونانیان پذیرفته شده بود، که در آن تنظیم

سیم‌ها از طریق استفاده از پنجم‌های سری هارمونیک استخراج می‌شد. با این حال، ممکن است به یاد بیاورید که یونانیان برای تأثیرات بیانی نت‌ها را «خم می‌کردند». موسیقی‌دانان ایرانی و عرب بیشتر پیش رفتند و تنظیمات ظریفی درون مقیاس‌ها را توسعه دادند.

در غرب، ما به تنظیم کیبوردها با سیستمی عادت داریم که در آن کوچکترین فاصله، نیم‌پرده، همیشه یکسان است و یک پرده دو نیم‌پرده دارد (خوانندگان و نوازندگان سازهای زهی و بادی این را کمی متفاوت می‌کنند، اما اصل اساسی باقی می‌ماند). ما به این مقیاس‌ها که برای ملودی‌هایمان استفاده می‌کنیم به عنوان صدای «طبیعی» فکر می‌کنیم. اما مقیاس‌های پارسی و عربی بسیار متفاوت هستند. آنها نه تنها نیم‌پرده‌ها و پرده‌ها دارند، بلکه فاصله‌ای بین نیم‌پرده و پرده و فاصله‌ای کمی بزرگتر از یک پرده نیز دارند. در غرب ما سوم ماژور و سوم مینور داریم. اما در تنظیم پارسی و عربی، سومی وجود دارد که بین سوم ماژور و سوم مینور ما قرار گیرد.

بغداد (پایتخت عراق امروزی) در قرون نهم و دهم مرکز اصلی فرهنگ اسلامی بود، با نهادی به نام «خانه حکمت» که دانشمندان را به مطالعه فلسفه، نجوم، ریاضیات، موسیقی و موضوعات دیگر جذب می‌کرد ویکی از پروژه‌های اصلی ترجمه متون کلاسیک یونانی بود. از جمله این مترجمان برجسته فارابی بود که کتاب مشهوری درباره موسیقی نوشت که در آن نظریه‌های یونانی و عربی پیشین را با هم ترکیب کرد.

یک موسیقی‌دان ایرانی به نام **زریاب** از دربار بغداد به دربار کوردوبا در قرن نهم سفر کرد و با خود آخرین ایده‌های موسیقی را به همراه آورد. کوردوبا مرکز موسیقی اصلی جنوب اسپانیا بود که ارتش‌های اسلامی از شمال آفریقا در قرن قبلی فتح کرده بودند. آندلس، همانطور که فاتحان، این کشور را نام نهادند، مرکز بزرگی برای هنر بود، یک تمدن چند فرهنگی که اگرچه توسط مسلمانان حکومت می‌شد، اما هم‌زیستی مسالمت‌آمیز جوامع یهودی و مسیحی در آن

رواج داشت. یکی از نتایج این چندفرهنگی توسعه سبک موسیقی بسیار موفقی بود که به نام آندلسی شناخته شد.

زریاب، مردی با دانش و تحصیلات بسیار وسیع، در دربار کوردوبا تأثیرگذار بود و یک مدرسه موسیقی مهم تأسیس کرد که در آن هم مردان و هم زنان آموزش می‌دیدند. و این در حالی بود که مسجد بزرگ کوردوبا در همان دوره در حال ساخت بود. این مسجد هنوز هم یکی از بزرگ‌ترین ساختمان‌های جهان است. تنها باید در میان جنگل بی‌پایان ستون‌ها و قوس‌های شیک آن پرسه بزنید تا حس کوردوبا به عنوان مرکزی از فرهنگ فوق‌العاده غنی در آن زمان را دریافت کنید.

سنت دستاوردهای بالای موسیقی که **زریاب** تأسیس کرد به توسعه مهمی در موسیقی که قرار بود دنیای موسیقی عرب را شگفت‌زده کند، کمک کرد. سنتی وجود داشت که همانند بسیاری از فرهنگ‌های دیگر، در آن اشعار طولانی خوانده می‌شدند. در آندلس، جایی که مسلمانان، مسیحیان و یهودیان بر یکدیگر تأثیر گذاشتند، سبک جدیدی از شعر عربی با تنظیم رسمی گروه‌های خطوط به صورت ابیات، با طرح‌های قافیه‌ای مختلف پدید آمد. این در شعر عربی جدید بود و ظرافت آن به سرعت جذابیت یافت. ابیات با طرح‌های قافیه‌ای تکراری آنها را بسیار آسان‌تر از اشعار سنتی کرده بود. و به آسانی به خاطر سپرده می شد، به ویژه هنگامی که با ملودی‌هایی خوانده می‌شدند که در الگویی تکرار می‌شدند. این سبک جدید «آندلسی» شعر خوانده شده و به تدریج در سراسر جهان عرب گسترش یافته است.

شعر آندلسی اغلب تصاویر رمانتیک را تداعی می‌کرد: مستی عشق و شراب، نگاهی از معشوق در باغ. این‌ها تم‌هایی مشترک در بسیاری از فرهنگ‌ها بودند، از بین‌النهرین تا مصر و یونان تا یهودیت و مسیحیت (نمونه‌هایی در کتاب‌های مقدس یهودی و مسیحی شامل باغ عدن و سرود سلیمان). در آندلس، شعر و موسیقی به سطح بالایی از پالایش رسیدند، به ویژه در

دربار امیر (حاکم) در کوردوبا. در اینجا خوانندگان بسیاری بودند، برخی از آنها بردگان زن بسیار آموزش‌دیده که میهمانان را با خواندن و نواختن پشت پرده سرگرم می‌کردند، و ساعت‌ها بداهه‌نوازی می‌کردند.

یکی از جنبه‌های مهم موسیقی اسلامی از سبک عبادت آن برمی‌خاست. سه دین – یهودیت، مسیحیت و اسلام – باوری مشترک به خدای واحدی دارند که هر فرد می‌تواند با او ارتباط داشته باشد، باوری که هر سه به رهبر مذهبی باستانی، ابراهیم، بازمی‌گردند. عبادت یهودی نخستین عبادتی بود که توسعه یافت، پس از آن مسیحیت و سپس اسلام. جای تعجب نیست که هم مسیحیان و هم مسلمانان بسیاری از سنت‌های یهودی را به عاریت گرفتند. من در فصل دهم به یهودیان و مسیحیان خواهم پرداخت.

در عبادت اسلامی، متون مقدس از قرآن قرائت می‌شوند و مؤمنان با «اذان» به نماز فراخوانده می‌شوند. یکی از جنبه‌های مهم این قرائت‌ها این است که آنها ملودی‌های ثابتی ندارند (این در مورد قرائت‌های یهودی کهن‌تر نیز صادق است). خواننده (مؤذن، معادل کانتور یهودی) به ریتم کلمات توجه و شکل‌های مناسب ملودی را بر اساس آموزش طولانی در مدهای سنتی و شخصیت‌های مختلف آنها می خواند. بنابراین، قرائت‌ها تا حدی «بداهه‌پردازی» می‌شوند، و این در مورد موسیقی خوانده شده و نواخته شده در سراسر جهان عرب-اسلامی نیز صادق است. یک سنت بسیار پیچیده از بداهه‌پردازی در موسیقی شکل گرفت که در دنیای عرب به نام **مقام** شناخته شد. این سنت اساس دینی خود را حفظ کرده، اما همچنین شامل موضوعات عشق و لذات زمینی نیز شده است (همانند سنت آندلسی). خوانندگان با عود یا با گروه‌های بزرگتر همراهی می‌شدند و در همه موارد نوازندگان به همراه خواننده با تنوعات ملودی همراهی می‌کردند. مقام همچنین می‌تواند توسط نوازندگان بدون خواننده نواخته شود و عود یکی از سازهای مورد علاقه در طول قرون برای

نواختن مقام بوده است. مقام سبک‌های مختلفی در فرهنگ‌ها و کشورهای مختلف داشته است، از تاجیکستان که در شرق به چین مرز دارد، تا ترکیه در غرب و جنوب تا مصر و سودان. اینها اجراهای گسترده‌ای بودند که «سویت‌هایی» از چند حرکت در آنها وجود داشت که هر سویت بر اساس ملودی متفاوتی بود. از قرن هفدهم، موسیقی‌دانان بین مدهای مختلف به عنوان ملودی تغییراتی دادند. این شبیه به تغییرات کلید است که ما در موسیقی غربی به آن عادت داریم و آن را مدولاسیون می گوییم.

فصل پنجم: موسیقی به عنوان مراقبه

در میان تمام فرهنگ‌های غنی و باستانی موسیقی در آسیا و هند جایگاه ویژه‌ای دارد. موسیقیدانان هندی امروزه، علی‌رغم قرن‌ها تهاجم، استعمار و نوسازی، احساس قوی‌ای دارند که هنرشان ریشه در فلسفه‌ها و باورهایی دارد که هزاران سال قدمت دارند. آثار اولیه ادبی آن‌ها، وداها، بیش از ۳۰۰۰ سال قدمت دارند. در طول قرن‌های بعدی، این آثار مبنای تفاسیر پیچیده معنوی از منشأ و ماهیت کیهان، موجود برتر که همه چیز را خلق کرده، خدایان متعدد که مسئول جنبه‌های مختلف طبیعت هستند، و رابطه بین انسان و الهی قرار گرفتند. این آثار همچنین شامل سرودهایی هستند که هم متن و هم نوعی نت موسیقی را در بر می‌گیرند، که پایه‌ای برای توسعه‌های بعدی قرار گرفت. جای تعجب نیست که در این باورها ایده‌هایی وجود دارد که به اعتقادات حتی قدیمی‌تر بین‌النهرین و مصر باز می‌گردند.

دین، هندوئیسم، باعث پیدایش یک سنت قوی از عرفان شد که در آن هدف رسیدن به حس یگانگی با موجود برتر از طریق دستیابی به آرامش کامل ذهن بود. همچنین اعتقادی به تناسخ روح و ناپایداری و «غیرواقعی» بودن زندگی کوتاه انسانی وجود داشت. این باورها به قوی‌ترین شکل در بودیسم که حدود ۵۰۰ سال قبل از میلاد از هندوئیسم نشأت گرفت، بیان شده است. بنیان‌گذار آن، بودا، آموزش داده است که از طریق مراقبه، رفتار و تفکر درست («هوشیاری»)، می‌توان از چرخه بی‌پایان تناسخ رهایی یافت و به روشنایی نهایی دست یافت. این ایده‌ها در درک موسیقی هندی به ما کمک می‌کنند. همانند بسیاری از فرهنگ‌های باستانی دیگر، موسیقی و دین در هند ارتباط نزدیکی دارند و موسیقی به عنوان

مراقبه در قلب آن قرار دارد. این تا حدی با استفاده از سازهای درون‌نما بیان می‌شود که به موسیقی حس بی‌آغازی و بی‌پایانی می‌دهند.

هند با وسعت و جمعیت زیاد خود، در طول زمان سنت‌های موسیقی مختلفی را در مکان‌های مختلف توسعه داده است. به‌ویژه، تفاوت‌های قوی بین موسیقی جنوب و موسیقی شمال (از جمله پاکستان که تا سال ۱۹۴۷ که توسط بریتانیا از جنوب هند جدا شد، بخشی از هند شمالی بود) به وجود آمده است. شمال از زمان‌های باستان به تهاجم‌ها از غرب بازتر بود. تهاجم‌های پی‌درپی باعث ورود تأثیرات فرهنگ یونانی و پارسی، بودیسم و اسلام شد که نتیجه آن ترکیب فرهنگی و دینی غنی بود. درباریان محلی از سبک‌های محلی حمایت می‌کردند، هرچند فلسفه‌های زیرساختی که به وداها بازمی‌گشتند هرگز دور از چشم نبودند.

با تأسیس امپراتوری مغول در قرن پانزدهم، احساس وجود یک سبک موسیقی شمالی هند وسیع‌تر شکل گرفت. فاتحان مغول، از آسیای مرکزی، ایمان اسلامی را با تأثیر قوی پارسی و تحمل سایر فرهنگ‌ها و تمایل به پذیرش بهترین‌های آن‌ها ترکیب کردند. (این در زمانی بود که دیدگاه سخت‌گیرانه‌تری نسبت به موسیقی در ایران با ظهور شیعه‌گری حاکم شده بود). اکبر، امپراتور مغول در حدود سال ۱۶۰۰، یک دربار پرشکوه و چندفرهنگی در آگرا داشت. او نوازندگانی را از میان افرادی که عودهای بلندگردنی که اولین بار در بین‌النهرین و مصر باستان دیده شده بودند، به هند آورد و این‌ها در هند محبوب شدند. اما او همچنین از خوانندگان هندو محلی که به دلیل هنر پیچیده و پالایش‌یافته خود مشهور بودند، استقبال کرد. آن‌ها آوازهایی را با سبکی می‌خواندند که ویژگی‌های اصلی آن چیزی بود که ما اکنون به عنوان روش کلاسیک اجرای راگا در شمال هند (هندوستانی) می‌شناسیم. این سبک از اصولی توسعه

یافته بود که حدود ۸۰۰ سال قبل از میلاد توصیف شده بود و اکنون به سطح جدیدی از پالایش رسیده بود.

برای درک آن و تمام سیر موسیقی هند، نیاز دارم دو اصطلاح هندی را توضیح دهم: «راگا» که مربوط به ملودی است و «تالا» که مربوط به ریتم است. موسیقی هندی، مانند موسیقی عربی و پارسی، ملودی‌ها را از انتخابی از نت‌ها، یک مد یا مقیاس، تشکیل می‌دهد که ثابت باقی می‌ماند و در اجرا حس تداوم می‌دهد. اما راگای هندی چیزی فراتر از آن است که در غرب به عنوان مقیاس می‌فهمیم. در موسیقی بین‌النهرین، یونانی و عربی، ما شاهد مدهای فردی بوده‌ایم که با ویژگی‌ها و حالات مختلف مرتبط بوده‌اند. موسیقی هندی رویکرد مشابهی دارد. درون مقیاس انتخاب‌شده، هر راگا راه‌های مشخصی برای شکل دادن به عبارات ملودی دارد، راهی برای بالا رفتن، راهی برای پایین آمدن، راهی برای چرخش. راگاهای خاص با زمان‌های مختلف روز، جنبه‌های طبیعی، فصول و غیره مرتبط هستند.

تالا چرخه ریتمیک است که ساختاری را ایجاد می‌کند که در آن ملودی قرار می‌گیرد. این یک متر تکراری است که از بین بسیاری از امکانات مختلف با تعداد متفاوتی از ضربات و الگوهای پیچیده درون آن‌ها انتخاب می‌شود. وداهای باستانی روشی برای یادگیری این الگوها از طریق اشکال دست و انگشتان ارائه می‌دادند، در زمانی که این سنت‌ها از نسلی به نسل دیگر از طریق شنیداری منتقل می‌شدند و بدون کمک متون نوشته‌شده باید حفظ می‌شدند. تمام این‌ها در گذشته و به مقدار زیاد هنوز هم، از طریق مطالعه طولانی‌مدت با یک استاد (که می‌تواند مرد یا زن باشد) یاد گرفته می‌شود، و دانش و فهم آن‌ها به‌طور شفاهی از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود. اگرچه نوعی از نت‌نویسی از زمان‌های باستان وجود داشته است، اما هرگز به‌طور گسترده‌ای در آموزش یا اجرا استفاده نشده است، بلکه فقط برای مرجع بوده است. این تا حدی به دلیل سنت یادگیری از طریق گوش است، اما همچنین به این

دلیل که مواد موسیقی پایه – راگا، مد، ترکیب – چیزی جز یک چارچوب نیستند که از طریق شرح و بداهه‌پردازی ساخته می‌شوند. در گذشته، اجراها ساعت‌ها طول می‌کشید و حتی امروز، یک راگا می‌تواند به راحتی نیم ساعت یا بیشتر طول بکشد.

یک راگا می‌تواند خوانده شود، یا توسط یک یا چند ساز نواخته شود – ساز عود بلندگردنی پیچیده‌ای به نام سیتار معمول‌ترین ساز سولو است. خوانندگان معمولاً با گروه کوچکی از سازها همراهی می‌شوند. اغلب، یک ساز ملودی (این روزها معمولاً یک هارمونیوم کوچک) خواننده را دنبال می‌کند و با عباراتی همپوشان یا شرح‌های متفاوت، آنچه او انجام می‌دهد را انعکاس می‌دهد. در زیر یکی یا چند ساز درون‌نما وجود دارد که نت باس را، که ثابت اما به آرامی تپنده است، می‌نوازد. سپس طبل‌ها وجود دارند. این‌ها متنوع هستند، اما معمولاً در شمال هند شامل طبل هستند، یک جفت طبل کوچک. آن‌ها با دست‌ها و انگشتان نواخته می‌شوند تا گستره وسیعی از تأثیرات پرکاشن و «دکلمه کردن» تولید کنند. نوازنده طبل به شیوه‌ای تال را شرح می‌دهد که اجرا را توسط خواننده یا نوازنده اصلی پشتیبانی و تزئین می‌کند.

سمرسوم‌ترین روش برای اجرای یک راگا، در سنتی که در حدود سال ۱۶۰۰ برقرار شد و هنوز هم مرسوم است، این است که با یک مقدمه آهسته و آزاد، بدون هیچ ضربه‌ای، شروع می‌شود که در آن خواننده (یا نوازنده) اشکال ملودیکی را که برای آن راگا خاص است، کشف می‌کند. سپس نوازنده طبل وارد می‌شود و چرخه ریتمیک منظم، تال، آغاز می‌شود. آنچه به دنبال دارد، به‌طور تشبیهی مانند مجموعه‌ای از تغییرات است. بخش‌هایی از اجرا یک ترکیب از پیش موجود را می‌گیرد و آن را از طریق همه گونه شکل‌های صعودی و نزولی و تزئینات شرح می‌دهد، همگی در قالب ویژگی‌های غالب راگا. ممکن است دو یا سه ترکیب در اجرا وجود داشته باشد که با بخش‌های بداهه‌پردازی آزاد در هم تنیده شده‌اند. گاهی

خواننده استراحت می‌کند و اجازه می‌دهد نوازنده هارمونیوم یا دیگر نوازندگان، یک بخش بداهه را اجرا کنند. به‌طور کلی، اجرا آهسته شروع می‌شود، به یک سرعت متوسط می‌رسد و به یک شتاب پرانرژی می‌رسد. در تمام طول اجرا، سازها سرانجام با شتاب به یک نتیجه درون موسیقی را به همان نت باس ثابت متصل نگه می‌دارند، برخلاف مقامات عربی که در آن نوازندگان گاهی از یک مد به مد دیگر تغییر می‌کنند.

موسیقی جنوب هند ریشه‌های مشابهی با موسیقی شمال دارد، که از ادبیات کهن وداها و هندوئیسم می‌آید. اما شمال و جنوب در سبک با نفوذ دربارهای اسلامی مغول‌ها که در شمال غالب شدند و تأثیرات دیگری را به همراه داشتند، تفاوت کردند. در جنوب، سنت‌های قدیمی‌تر بیشتر دست‌نخورده باقی ماندند و به دلیل نفوذ کمتر اسلام، پیوندهای بین موسیقی و ادیان کهن، عمدتاً هندوئیسم، حتی قوی‌تر از شمال بود. سبک موسیقی کلاسیک جنوب هند به عنوان کارناتاک (یا کارناتیک؛ کارناتاکا بزرگترین ایالت جنوب هند است) شناخته می‌شود و از سنت‌هایی استفاده می‌کند که از زبان‌ها و ادبیات جنوب نشأت گرفته‌اند. بسیاری از موسیقیدانان برجسته در طول قرن‌ها شاعر بوده‌اند، یک پیوند سنتی که به قرن سیزدهم بازمی‌گردد. این سنت به دوران طلایی در قرن هجدهم رسید، زمانی که سه موسیقیدان-شاعر بزرگ در دربار سلطنتی تانجور حضور داشتند. بزرگترین آن‌ها تیاگاراجا بود، که نه تنها به عنوان شاعر و موسیقیدان، بلکه به عنوان یک رهبر معنوی، یک پرستنده راما، یکی از خدایان اصلی هندو، مورد احترام بود. در جنوب هند یک سنت قوی از موسیقی معبد وجود داشت و تیاگاراجا سرودها را به رپرتوار موسیقی کارناتاک آورد. از این نسل است که رپرتوار ترکیبات آمده است، که از استاد به شاگرد منتقل شده و اضافه شده است و این ترکیبات هسته موسیقی کارناتاک را تا به امروز تشکیل می‌دهند.

همانطور که در شمال، با این حال، ترکیبات پیش از اجرا فقط نقطه شروعی برای یک اجرا هستند. همان تأکید بر راگا وجود دارد، هر کدام با اشکال و قراردادهای ملودیک خاص خود. نحوه شکل دادن و تزئین ملودی حتی در جنوب نسبت به شمال پیچیده‌تر است و طیف متفاوتی از تالا (چرخه‌های ریتمیک) برای همراهی با آن‌ها وجود دارد. سازهای سنتی کمی با سازهای شمالی متفاوت هستند، با طبل‌های بزرگ‌تر و از اوایل قرن نوزدهم، ترجیح به استفاده از ویولن برای همراهی با صدا یا ساز اصلی داده شده است. اما اصول اساسی راگا، تالا و بداهه‌پردازی به طور قابل توجهی به اصول شمال نزدیک هستند.

نسخه‌های شمالی و جنوبی اجرای راگا به عنوان سنت‌های بزرگ «کلاسیک» موسیقی هند شناخته شده‌اند. با تاریخ طولانی خود، منشأ در آموزش‌ها و مناسک دینی کهن، مدها، ترکیبات و بداهه‌پردازی‌هایشان، آن‌ها با سنت‌های عربی و پارسی اشتراکات زیادی دارند. آن‌ها به دلیل اینکه بادوام‌ترین از بسیاری از اشکال موسیقی در سراسر هند در طول قرن‌ها بوده‌اند، دارای وضعیت کلاسیک هستند. همچنین انواع مختلف موسیقی فولکلور و موسیقی معبد نیز هر کدام با تنوع‌های منطقه‌ای خود وجود دارند. هند تاریخ طولانی‌ای از تئاتر در همه سطوح جامعه نیز دارد. رقص عنصر مهمی از تمام این ژانرها است. دو نوع کلاسیک رقص عبارتند از بهاراتاناتیام در جنوب و کاتاک در شمال. هر دو داستان‌های خدایان و الهه‌های حماسه‌های باستانی را از طریق حرکات و ژست‌های بسیار پیچیده، از دست‌ها، پاها، صورت و چشم‌ها بیان می‌کنند. این سنت بیش از ۲۰۰۰ سال پیش به عنوان رقص-دراما توسط زنان در حیاط معابد آغاز شد. بعداً، در دوره حکومت مغول‌ها، کاتاک به دادگاه‌ها منتقل شد و به یک سرگرمی برای اشرافیان تبدیل شد که حتی کودکان سلطنتی نیز تشویق به یادگیری آن شدند. سنت‌های دیگر، داستان‌گویی رقص که به همان اندازه کهن هستند در مناطق مختلف هند وجود دارند. برخی از این‌ها توسط زنان، برخی دیگر توسط مردان رقصیده می‌شوند و تاریخ طولانی‌ای از ارتباط با معابد و دربارها دارند. آن‌ها بسته به

دین و تاریخ محلی متفاوت هستند، اما ویژگی‌های اساسی ریتم پیچیده و ژست‌های بیانی برای ایجاد یک روایت را به اشتراک می‌گذارند.

فصل ششم: صدای ابدی گونگ‌ها

من قبلاً به فلوت‌هایی اشاره کرده‌ام که در چین یافت شده‌اند و قدمت آنها به ۹۰۰۰ سال پیش بازمی‌گردد. تمدن چین به گذشته‌های دور بازمی‌گردد و مانند تمدن هند، ارتباط نزدیکی با دین و فلسفه داشته است. دین باستانی این تمدن بر رابطه بین زندگان و ارواح نیاکان متمرکز بود. حدود ۲۰۰۰ سال پیش، این دین با دو فلسفه جدید همراه شد. یکی دائوئیسم بود که بر دستیابی به هماهنگی با جهان تأکید داشت (یک ارتباط با تفکر بین‌النهرینی) دیگری که در همان زمان، فیلسوف معروف کنفوسیوس مطرح کرد، که سلامت جامعه به نظم و انضباط فردی بستگی دارد. هنگامی که راهبان، بودیسم را برای اولین بار از هند به چین آوردند، این دین با هر دو فلسفه مذکور هماهنگ شد و در حدود ۶۰۰ میلادی به ذن بودیسم تبدیل شد. ذن بودیسم هدفش از طریق مدیتیشن رها کردن احساس گذشته، آینده یا خود و از دست دادن خود در واقعیت فوری نفس، طبیعت و کائنات است. این فلسفه تأثیر عمیقی بر موسیقی و سایر هنرها داشت. هنرمند الهام می‌گیرد، "موسیقی آسمانی" را دریافت می‌کند و باید آن را بدون دخالت شخصی بیان کند. آوازهای مذهبی خطاب شخصی به خدا نیست، بلکه بیانی از ابدیت است که ما بخشی ناچیز از آن هستیم. این نوع فلسفه در طول قرن‌ها و در همه جنبه‌های زندگی چین نفوذ کرده و موسیقی و سازهای چینی همیشه با این تاریخ فرهنگی و مذهبی به شدت در هم تنیده شده‌اند. یکی از عناصر مهم در توسعه سازهای چینی، تولید برنز بود، فلزی که با ترکیب مس با فلزات دیگر سخت‌تر می‌شد.
مقبره‌های سلطنتی از حدود ۳۰۰۰ سال پیش، بسیاری از ظروف برنزی باشکوه را نشان داده‌اند که برای قربانی به ارواح نیاکان استفاده می‌شد. برخی از مقبره‌ها همچنین شامل مجموعه‌ای از ناقوس‌های برنزی به نام بیانژونگ بودند که هدف اصلی آنها خوشحال کردن نیاکان بود تا از آنها برکت بگیرند. باشکوه‌ترین مجموعه ناقوس‌ها، از مقبره مارکیز یی از

سلسله زنگ، متعلق به سال ۴۳۳ قبل از میلاد است - این تاریخ بر روی یکی از ناقوس‌ها با تقدیمی از پادشاه حک شده است. این مجموعه شامل ۶۵ ناقوس با اندازه‌ها و کوک‌های مختلف است که در پنج اکتاو مختلف قرار دارند و از قاب‌هایی آویزان هستند. ناقوس‌ها با چکش‌هایی زده می‌شدند و هر ناقوس بسته به جایی که ضربه زده می‌شود دو نت تولید می‌کرد. در قرن‌های بعدی، مجموعه‌ای از شانزده ناقوس به عنوان استاندارد برای استفاده در مراسم دربار مورد استفاده قرار گرفت. در مقابل این سازهای آیینی، سازهایی نیز برای استفاده خصوصی وجود داشت. برجسته‌ترین آنها نوعی قانون به نام چین بود. این ساز در اشعار چینی از ۲۵۰۰ سال پیش ذکر شده و خود کنفوسیوس نیز آن را می‌نواخت. به طور سنتی، **چین** با روشنفکران زمان خود مرتبط بود و آنها را به عنوان ابزاری برای مدیتیشن و حکمت مورد استفاده قرار می‌داد، طبیعت و کائنات را به پاس می داشت و این ارتباط را برای قرن‌ها حفظ کرد. **چین** دارای هفت سیم است که به یک مقیاس پنج‌نوتی (پنتاتونیک) کوک شده است، مانند چیزی که با نواختن تمام نوت‌های سیاه روی یک کیبورد می‌یابید. از زمان‌های قدیم، این ساز به روش توسعه‌یافته توسط بین‌النهرینی‌ها کوک می‌شد، با استفاده از یک دنباله از پنجم‌ها (دومین فاصله از سری هارمونیک). این روش پایه‌ای احتمالاً برای کوک و مقیاس‌های ناقوس‌های بیانژونگ نیز اعمال می‌شد. اما مجموعه‌های بزرگ ناقوس دارای نوت‌های اضافی بودند که خارج از مقیاس پنتاتونیک قرار داشتند و کوک ناقوس‌های باقی‌مانده اغلب از هر سیستم کوک "درست" انحراف داشت. نوازندگی سنتی **چین** همچنین شامل "خم کردن" نوت‌ها است. بنابراین نواختن سازهای چین باستان به وضوح شامل پیچیدگی‌ها و ظرافت‌هایی بود که به طور کامل درک نشده‌اند.

در طول سلسله تانگ (قرن هفتم تا دهم میلادی)، موسیقی دربار امپراتور به دوران طلایی هنرهای چینی وارد شد. در حیاط، گروه بزرگی از نوازندگان و رقاصان به آسمان ستایش می‌کردند. در داخل، گروه‌های کوچکتری به امپراتور و نیاکان او ستایش می‌کردند. بسیاری از

نوازندگان همراه با سازهای خود از خارج آورده شده بودند، ، از جمله عودهای ایرانی. آنها موسیقی برای ضیافت‌ها اجرا می‌کردند، که به نام گاگاکو در ژاپن تقلید شد و این سنت تا به امروز باقی مانده است. برای قرن‌های متمادی، نمایش‌های دراماتیک در معابد و در جوامع روستایی سراسر چین اجرا می‌شد. در قرن چهاردهم این نمایش‌ها به یک هنر بیشتر پالایش شده تبدیل شد که توسط جامعه روشنفکر در دربار تشویق می‌شده است. این به "اپرای چینی" (یا به طور خاص "اپرای پکن") تبدیل شده است، که تا دوران مدرن توسعه یافته است. به دلیل منشأ سنتی آن، بسیاری از موسیقی بر اساس نغمه‌های "فولکلور" موجود بود، اما این‌ها به تدریج با سبکی بسیار پیچیده و پیشرفته از آواز تزیین شدند.

در قرن ششم، دیپلمات‌هایی از دربار ژاپن به چین فرستاده شدند تا درباره فرهنگ چینی بیاموزند تا دربار ژاپن بتواند آن را تقلید کند. بودیسم و کنفوسیوس‌گرایی به ژاپن معرفی شدند، جایی که با باورهای سنتی به ارواح الهی طبیعت ترکیب شدند. نمایندگان ژاپنی همچنین موسیقی ضیافت چینی، گاگاکو، و سازهایی برای نواختن آن را، از جمله نوعی قانون بزرگ که آن را کتو نامیدند و عود گردن بلندی که آن را شامیسن نامیدند، به ژاپن بازگرداندند. در گاگاکو هر ساز همزمان با همدیگر تنوع‌هایی از یک ملودی واحد را می‌نوازد. تمپو بسیار کند است و با وقفه‌هایی همراه است. این مفهومی مهم در موسیقی ژاپنی را نشان می‌دهد، که به معنای "سکوت" یا "فضای" بین نوت‌ها است و به اندازه خود نوت‌ها مهم است. این ایده با مدیتیشن بودایی ارتباط نزدیکی دارد. کتو، مانند **چین** چینی، به خصوص با موسیقی‌سازی خصوصی مرتبط شد. این ساز در داستان گنجی، که حدود ۱۰۰۰ میلادی توسط یکی از بانوان دربار ژاپنی، موراساکی شیکیبو نوشته شده است، ظاهر می‌شود. او آن را به عنوان یک ساز طبیعی و عاشقانه توصیف می‌کند. قهرمان، شاهزاده گنجی، استاد کتو است و زنان جوان را تشویق می‌کند تا آن را یاد بگیرند، هم به عنوان یک دستاورد موسیقی و

هم اینکه تا در شاداب‌ترین حالت خود دیده شوند. گنجی و یک زن جوان اغلب در نور ماه موسیقی می‌نوازند.

در بسیاری از فرهنگ‌ها، استفاده از سازها در طول قرن‌ها تغییر می‌کند. تا قرن هفدهم، کتو توسط نوازندگانی از طبقه اجتماعی پایین‌تر پذیرفته شده بود و به تدریج به سازی برای عموم مردم تبدیل شد. توسعه موازی با شاکوهاچی، یک فلوت دمیده‌شده از انتها، اتفاق افتاد. مانند کتو، شاکوهاچی نیز عضو گروه دربار بود. اما تا قرن سیزدهم به خصوص با راهبان نابینای بودایی مرتبط بود که برای تأمین معاش به عنوان نوازندگان به سفر در کشور می‌پرداختند. تا قرن نوزدهم، این ساز به یک ساز محبوب برای نواختن موسیقی مجلسی تبدیل شده بود، همراه با کتو و شامیسن. شاکوهاچی در سال‌های اخیر به سازی با ارزش بین‌المللی تبدیل شده است و به خاطر دامنه بیانی خود مورد توجه قرار گرفته است.

دو سنت بزرگ تئاتری در ژاپن وجود دارد: **نو** و **کابوکی**. **نو** قدیمی‌ترین از این دو است و منشأ آن در تئاتر فولکلور مذهبی است. از قرن چهاردهم، گروه‌هایی برای اجرای **نو** برای طبقات بالا دعوت شدند و به زودی به عنوان هنری که هم مردم عادی و هم نخبگان نظامی، سامورایی‌ها با حاکم خود شوگان، از آن لذت می‌بردند، تثبیت شد. هنگامی که به یک فرم هنری مهم تبدیل شد، نو شخصیت بسیار جدی به خود گرفت که تا به امروز آن را حفظ کرده است. سرعت آن به طور کلی بسیار کند است، آوازها شبیه به آوازهای بودایی است و سبک بازیگری نیز به همین ترتیب ریاضت‌آمیز است. اجرا بر روی یک صحنه خالی انجام می‌شود و خوانندگان با یک فلوت و طبل همراهی می‌شوند. شخصیت کلی بسیار منظم و آیینی است. اجراکنندگان تا همین اواخر همگی مرد بودند، با شخصیت‌های اصلی و یک گروه کر متحد، و همه آنها ماسک می‌زدند. هنگامی که شهرهای ژاپن در قرن هفدهم توسعه می‌یافتند، طبقه جدیدی از حرفه‌ای‌ها و بازرگانان به چیزی نیاز داشتند که با سبک زندگی آنها

هماهنگ باشد. این زنان بودند که نوعی تئاتر موسیقی شادتر به نام کابوکی را آغاز کردند. اما ارتباط آن با فحشا منجر به ممنوعیت آن در عرض چند سال بعد شد. پس از آن، کابوکی مانند نو به یک فرم هنری تماماً مردانه تبدیل شد. از نظر سبک، **کابوکی** بسیار پر زرق و برق‌تر از **نو** بود، با مناظر پرآرایه، آرایش‌های پررنگ، حرکات اغراق‌آمیز و دامنه وسیعی از اثرات صوتی از زمزمه‌ها تا ناله‌ها و فریادها. مردانی که نقش زنان جوان را بازی می‌کردند، به ویژه مورد توجه قرار می‌گرفتند و به ستارگان اپرای غربی معادل خود تبدیل می‌شدند. علاوه بر **نو** و **کابوکی**، تئاتر عروسکی نیز به عنوان یک سرگرمی در ژاپن رونق داشت. در ابتدا، این هنر در میان طبقات پایین محبوب بود، اما از قرن هجدهم، برخی از بزرگترین
نمایش‌نامه‌نویسان شروع به نوشتن برای آن کردند و این هنر به یک فرم هنری بسیار پالایش شده به نام **بونراکو** تبدیل شد. مشهورترین نویسنده، چیکاماتسو، به عنوان "شکسپیر ژاپن" شناخته می‌شود و به ویژه به خاطر تراژدی‌های زندگی خانوادگی خود معروف است. قالب **بونراکو** برای داستان‌های خانوادگی و صمیمی مناسب است. تنها یک خواننده وجود دارد که خود را با شامیسن (عود) همراهی می‌کند و سبک آواز او از سبک گفتاری تا آوازهای لیریکی‌تر متفاوت و بستگی به عملکرد عروسک‌گردانی بسیار پیچیده آن دارد.

جنوب شرقی آسیا یک منطقه بزرگ است که از میانمار (برمه)، تایلند، لائوس، کامبوج و ویتنام در سرزمین اصلی تا جزایر اندونزی و فیلیپین امتداد دارد. از زمان‌های بسیار قدیم، این منطقه تماس‌های زیادی از طریق زمین و دریا داشته است، به سمت شمال به چین و به سمت غرب به هند، ایران و فراتر از آن. بنابراین فرهنگ‌های جنوب شرقی آسیا بسیار متنوع هستند. با این حال، عناصر موسیقی‌ای وجود دارند که در سراسر منطقه تکرار می‌شوند.
سبک‌های آواز اغلب تحت تأثیر چین هستند. در ویتنام، سنتی از زنان وجود دارد که نوعی از شعر را به مدت ۱۰۰۰ سال است که می‌خوانند، با سبکی پیچیده که آنها را به چین پیوند می‌دهد، اما با انتخاب‌های نوت و کوک‌هایی که تأثیراتی از هند را نشان می‌دهند. شعرها با

ملودی‌ای که با تزیینات زیادی مانند تریله‌ها، لغزش‌ها، ویبراتو و غیره همراه است، تنظیم می‌شوند. خواننده ریتم را با چوب‌ها می‌زند و توسط نوازنده عود همراهی می‌شود. بیش از ۱۰۰۰ سال، تا قرن دهم میلادی، ویتنام بخشی از امپراتوری چین بود، بنابراین جای تعجب نیست که فرهنگ آن، از جمله موسیقی، به مرور زمان به شدت تحت تأثیر چین قرار گرفته است. بسیاری از سازهای سنتی ویتنام با چین به اشتراک گذاشته می‌شوند: قوانین، عودها، ویولن‌ها، فلوت‌ها، همچنین طبل‌ها و گونگ‌ها. از ویتنام است که ما اولین شواهد از نوعی موسیقی‌سازی را داریم که در سراسر جنوب شرقی آسیا اهمیت پیدا کرده است. مجموعه‌های سنگی که قدمت آنها به ۷۰۰۰ سال پیش بازمی‌گردد، یافت شده‌اند که به یک مقیاس پنج‌نوتی (پنتاتونیک) کوک شده‌اند که در طول قرن‌ها در آسیا و نه تنها در آنجا گسترش یافته است. این‌ها در واقع نسخه‌های سنگی از چیزی هستند که در غرب به عنوان زیلوفون شناخته می‌شود. در طول قرن‌ها، این سنت سازهای کوبه‌ای با ورود تولید برنز تقویت شد. تا حدود ۵۰۰ سال قبل از میلاد، ویتنامی‌ها در حال تولید طبل‌های برنزی باشکوهی بودند و کمی بعد، اندونزیایی‌ها شروع به ساخت گونگ‌های برنزی در اندازه‌های مختلف کردند.

دانش ما از تاریخ اولیه موسیقی سرزمین اصلی جنوب شرقی آسیا بسیار ناقص است، بخشی به دلیل جنگ‌های ویرانگر وحشتناک قرن بیستم. اما می‌دانیم که یک امپراتوری بزرگ در قرن نهم میلادی تأسیس شد، امپراتوری خمر، با پایتخت آن در آنگکور، در کامبوج امروزی. بر روی سنگ‌های معابد عظیم آن بسیاری از تصاویری حک شده است که از حدود ۱۲۰۰ میلادی نشان می‌دهند کاروان‌های سلطنتی و نظامی، با نوازندگانی که گونگ‌های مختلف اندازه، سنج‌ها، طبل‌ها و سازهای بادی، برخی شبیه به ترومپت‌ها و شاخ قوچ‌ها، و برخی دیگر احتمالاً سازهای نی در دست دارند. گونگ‌ها نشان‌دهنده پیچیدگی فناوری برنز هستند، همانطور که در چین، ویتنام و اندونزی دیده می‌شود. در قرن چهاردهم، خمرها توسط سیامی‌ها شکست خوردند و نوازندگان در میان کارگران به سیام (تایلند) آورده شدند تا برای

اربابان جدید خود کار کنند. چهار قرن بعد، سیامی‌ها لائوس را فتح کردند و دوباره نوازندگان دربار لائوس را به پایتخت خود، بانکوک، آوردند. در طول قرن‌ها، موسیقی سیام تحت تأثیر سنت‌های خمر و لائو قرار گرفت، هرچند که جداسازی عناصر آن‌ها غیرممکن است. در میان این سنت‌های ترکیبی که در تایلند مدرن باقی مانده‌اند، مهم‌ترین گروه، پیفَت است، گروهی که شامل زیلوفون‌ها، گونگ‌ها، طبل‌ها و سنج‌ها و یک ساز بادی به نام پی، نوعی ابوا، می‌باشد. واریاسیون‌های یک تم در سه سرعت مختلف نواخته می‌شود، یکی پس از دیگری. در هر واریاسیون، سازهای مختلف ملودی را با واریاسیون‌های خود می‌نوازند، گونگ‌ها نسخه ساده‌تر و سازهای بالاتر نسخه‌های پیچیده‌تر را می‌نوازند.

در اندونزی، تولید سازهای برنزی به سطح جدیدی رسید. گونگ‌ها، ناقوس‌ها و متالوفون‌ها (مانند زیلوفون‌ها، اما با نوارهای فلزی به جای چوب) در اندازه‌های مختلف ساخته شدند و این اساساً بیش از ۱۰۰۰ سال پیش، چیزی را که به نام گاملان شناخته می‌شود، ایجاد کرد. این کلمه هم به مجموعه سازها و هم به ژانر موسیقی‌ای که نواخته می‌شود، اشاره دارد و مدت‌هاست که "ارکستر" کلاسیک اندونزی، به خصوص جاوا و بالی بوده است. گاملان و سازهای آن همیشه با معانی معنوی قوی همراه بوده‌اند. ساختن یک گونگ یک آیین جدی است و در جاوا افسانه‌ای وجود دارد که خداوند شیوا به انسان‌ها دستور داد تا گونگ‌ها را بسازند. مجموعه‌های مهم سازها هنوز به عنوان مقدس در نظر گرفته می‌شوند. گاملان مانند یک جامعه پیچیده عمل می‌کند، مشابه ارکستر غربی، اما با تقسیمات موسیقیایی که به طور کاملاً متفاوتی تقسیم می‌شود. یک درامر، تمپو را تنظیم می‌کند که برای علامت‌گذاری بخش‌های مختلفی است که بر اساس آن، اجرا کند و سریع می‌شود. گونگ‌های بزرگ که چرخه ریتمیک کندی را که در طول اجرا تکرار می‌شود، مشخص می‌کنند. بالاتر از این، گونگ‌های کوچکتر، متالوفون‌ها و زیلوفون‌ها قرار دارند. آنها الگوهایی را می‌نوازند که دو، چهار یا هشت برابر سرعت الگوی گونگ هستند، با کندترین‌ها که یک ملودی پایه‌ای را

تشکیل می‌دهند و سریع‌ترین بخش‌ها ملودی را در بالای آن تزئین می‌کنند. تمام این الگوها باهم هماهنگ می‌شوند و در برخی موارد دو نوازنده نوت‌های خود را با همدیگر جایگزین می‌کنند، بنابراین با هم یک الگوی منسجم تولید می‌کنند. ترکیب تمام این الگوها یک شبکه از لایه‌هایی ایجاد می‌کند که می‌تواند بسیار پیچیده باشد. پیچیدگی از آنجایی به وجود می‌آید که هر نوازنده می‌داند که چگونه همه چیز با هم هماهنگ می‌شود. این یک ارکستر از نوازندگان ویرتئوز نیست، بلکه یک دستاورد ویرتئوز است که توسط تعامل و درک مشترک ایجاد شده است.

عنصر غیرمعمول دیگری از گاملان، کوک سازها است. به جز اکتاو، این سازها هیچ یک از فواصل مشتق شده از سری هارمونیک را که کوک‌ها را در بیشتر آسیا ایجاد کرده است، ندارند. یک گاملان معمولاً دارای دو مجموعه ساز است که به دو مجموعه نوت‌های مختلف کوک شده‌اند. این کوک‌ها متفاوت است، اما برای هر گاملان فردی ثابت و با دقت کوک شده‌اند. این دو مجموعه نوت، که همزمان نواخته می‌شوند، تنها یک نوت مشترک دارند. بقیه نوت‌ها به درجات مختلف با هم جابجا و برخورد می‌کنند، که نوعی از ناهمخوانی شناور را ایجاد می‌کنند که بسیار دور از اکثر مفاهیم "هارمونی" است. هیچ‌کس نمی‌داند این سبک کوک چقدر قدیمی است و یا از کجا آمده است، هرچند نظریه‌هایی وجود دارد که ممکن است این سبک قبل از سیستم کوک بین‌النهرینی با استفاده از پنجم‌ها باشد. علاوه بر سازهای کوبه‌ای، گاملان همچنین یک خواننده و یک نوازنده ویولن دو سیم دارد که با هم کار می‌کنند، ملودی را تزئین و بر آن تأثیر می‌گذارند، و همچنین یک فلوت جداگانه وجود دارد که نوعی تفسیر مانند آواز پرندگان ارائه می‌دهد. گاملان در طول تاریخ خود نقش‌های زیادی داشته است، از گروه‌های کوچک روستایی که توسط آماتورهای محلی نواخته می‌شود تا ارکسترهای بزرگ دربار که توسط نوازندگان حرفه‌ای اجرا می‌شود، و از آیین‌های مذهبی تا جشنواره‌های اجتماعی. یک فرم هنری مهم که با گاملان ترکیب شده است، تئاتر عروسکی

است که در آن سایه‌های عروسک‌ها بر روی صفحه نمایش داده می‌شوند. عروسک‌گردان اصلی (همیشه مرد است) یک شخصیت مهم در جامعه است و این هنر از یک نسل به نسل دیگر در خانواده‌ها منتقل می‌شود. داستان‌ها از حماسه‌های باستانی هندو گرفته شده‌اند و شامل نبردهایی بین خوب و بد هستند و در طول اجرا، گاملان عروسک‌گردان را همراهی می‌کند و جهت‌هایی که عروسک‌گردان به همکاری با درامر اصلی می‌دهد را دنبال می‌کند. این‌ها رویدادهای جشن بزرگی هستند که کل جامعه را درگیر می‌کنند و گاهی تمام شب طول می‌کشند.

فصل هفتم: ریتم و جامعه

صحرای بزرگ افریقا به مدت ۴۰۰۰ سال به عنوان یک بیابان باقی مانده است و کشورهای شمال آفریقا را از کشورهای جنوب جدا کرده است. در سراسر شمال آفریقا، از مراکش در غرب تا مصر و سودان در شرق، از قرن هفتم میلادی دینِ غالب اسلام بوده است. بنابراین، موسیقی این منطقه بخشی از سنت بزرگ مبتنی بر مقام است که در فصل چهارم بررسی کردیم. در جنوب صحرای بزرگ (آفریقای زیر صحرایی)، این قاره به مدت هزاران سال امتداد یافته و فرهنگ‌هایی دارد که به اولین روزهای بشریت بازمی‌گردد. آفریقای زیر صحرایی یک منظره بسیار متنوع است که در مناطق مختلف تحت تأثیر تاریخ‌های متفاوت قرار گرفته است. مدت‌ها قبل از اینکه اروپاییان به چپاول کامل آفریقا بپردازند، امپراتوری‌های بسیاری شکوفا شدند، از جمله مهم‌ترین آنها غنا (قرن هشتم تا دوازدهم میلادی)، مالی (قرن سیزدهم تا هفدهم) و بنین (قرن سیزدهم تا نوزدهم) در غرب؛ اتیوپی (قرن دوازدهم تا بیستم) و آکسوم (قرن اول تا نهم) در شرق؛ و زیمبابوه (قرن پانزدهم تا هفدهم) در جنوب. این امپراتوری‌ها ارتباطات تجاری گسترده‌ای داشتند و ثروت آنها عمدتاً بر پایه طلا، عاج، نمک و برده ساخته شده بود. همانند آسیا و شمال آفریقا، گسترش اسلام با خود نه تنها دین بلکه بناهای شگفت‌انگیز و دانش‌آموختگی را نیز به همراه آورد. مساجد ساخته شده در قرن هفتم هنوز در شرق، در سومالی و اتیوپی باقی مانده‌اند. بعدها، مهم‌ترین مرکز تمبکتو بود، پایتخت مالی، که مرکز بزرگی برای تجارت و آموزش شده بود. جامعه دانشگاهی مبتنی بر مسجد آن در قرن شانزدهم تأسیس شد و مجموعه‌ای شگفت‌انگیز از نسخ خطی داشت. اسلام در آفریقا به اندازه آسیا غالب نشد و علی‌رغم این مراکز استثنایی یادگیری مکتوب، بخش عمده‌ای از جمعیت بر فرهنگ‌های شفاهی سنتی خود متکی بودند، با باورهای باستانی به ارواح طبیعت و نیاکان. بسیاری از آنها دامدار یا شکارچی بودند. فرهنگ‌های آنها از

منطقه‌ای به منطقه دیگر متفاوت بود، اما در سراسر آفریقا به طور شگفت‌انگیزی ویژگی‌های مشترکی داشتند که در طول قرن‌ها به اشتراک گذاشته شده‌اند. این تا حدی به دلیل زبان بود. حدود ۳۰۰۰سال پیش، گروهی از زبان‌ها به نام **بانتو** از غرب آفریقا به بخش بزرگی از قاره گسترش یافتند، به طوری که بسیاری از زبان‌های آفریقا با یکدیگر مرتبط شدند. اینکه این گسترش چگونه اتفاق افتاد مورد بحث است، اما احتمالاً بخشی از آن به دلیل مهاجرت برای جستجوی غذا بوده است، با مردمی که جمعیت‌های موجود را کنار زده یا با آنها ترکیب شده‌اند. زبان و موسیقی همیشه با هم مرتبط هستند و این گسترش زبان‌های **بانتو** باید با این واقعیت ارتباطی داشته باشد که موسیقی در یک منطقه وسیع از آفریقا ویژگی‌های مشترکی دارد.

یک مثال با ریشه‌هایش در یک امپراتوری گذشته، جالی یا گریوت ("مداح") مالی است. در سال ۱۳۵۳، یک دانشمند و کاوشگر مسلمان به نام **ابن بطوطه** به مالی سفر کرده و توصیفی از یک ضیافت ارائه داده که در آن یک جالی "شعری را در ستایش از امپراتور می‌خواند و از نبردها و اعمال شجاعانه او یاد می‌کند"، و خود را با یک زیلوفون همراهی می‌کرده است. این نقش جالی در طول قرن‌ها ادامه داشت و هر شخصیت مهمی یک جالی داشت. با فروپاشی امپراتوری، این شغل به صورت آزادکاری تبدیل شد. یکی از ویژگی‌هایی که جالی‌های امروزی را به قرن چهاردهم متصل می‌کند، وجود یک سنت قوی ارثی است که هنر از پدر به پسر منتقل می‌شود. از قرن نوزدهم، تعداد زنان جالی نیز به طور فزاینده‌ای افزایش یافته است. همانند شاعران باستانی یونان، جالی‌ها نه تنها موسیقی‌دان و شاعر بودند، بلکه در یک فرهنگ شفاهی به عنوان حفظ‌کنندگان تاریخ نیز اهمیت داشتند. و مانند بسیاری از سنت‌های آسیایی، هنر آنها شامل ترکیبی از حفظ کردن و بداهه‌پردازی بود و آواز یا سرودن آنها از ریتم و شکل ملودیک کلمات پیروی می‌کرد.

دو ساز به خصوص با جالی مرتبط هستند: بالافون، نوعی زیلوفون با کدوهایی به عنوان طنین‌دهنده، و کورا، نوعی چنگ که شکل آن شبیه به عود است و دارای سیم‌های بسیاری است که بر روی یک کدو کشیده شده‌اند. کورا در سال‌های اخیر به عنوان یک ساز انفرادی مشهور شده است و سبک ملودی و ریتم آن هنوز هم به شدت مبتنی بر سبک روایتی سنتی آوازهای جالی است.

ارتباطات بین موسیقی و زبان آفریقایی حتی به موسیقی‌های صرفاً سازی نیز گسترش می‌یابد. در غرب آفریقا، طبل‌ها به معنای واقعی کلمه برای سخن گفتن استفاده می‌شوند. بسیاری از زبان‌های آفریقایی "تنال" هستند: یعنی افزایش و کاهش زیر و بم برای معنا ضروری است. طبل‌هایی که می‌توانند صداهای بالاتر و پایین‌تر تولید کنند، برای تقلید از شکل و لهجه‌های گفتار ساخته می‌شوند، به طوری که پیام‌ها می‌توانند از فواصل دور ارسال شوند. طبل‌نوازی برای قرن‌های متمادی در جوامع سنتی اهمیت داشته است و طبل‌ها به عنوان صداهای نیاکان در نظر گرفته می‌شوند که نام‌های آنها با طبل‌نوازی خوانده می‌شود. در هر دو، آواز و نواختن سازها، به ندرت تمایزی بین مفاهیم "ملودی" و "ریتم" وجود دارد. در بسیاری از انواع موسیقی آفریقایی، الگوهای گفتار پایه را تشکیل می‌دهند، بدون اینکه نیازی به جدا کردن اجزای آن به چیزی که ما آن را "ملودی" و "ریتم" می‌نامیم، باشد.

زیرا موسیقی به شدت با گفتار مرتبط است، دامنه یک آهنگ، از نوت‌های بالا تا نوت‌های پایین، تمایل دارد که بسیار محدود باشد؛ هیچ گونه کاوش وسیعی از زیر و بم‌های بالا تا پایین وجود ندارد که در موسیقی آسیایی مانند مقام عربی یا راگای هندی مشاهده می‌شود. و این تا حدی به این دلیل است که علی‌رغم وجود خوانندگان انفرادی، در بسیاری از نقاط آفریقا موسیقی به شدت با آوازهای گروهی مرتبط است که در آن بیشتر خوانندگان اعضای جامعه هستند و آموزش رسمی صدا مانند ژانرهای آسیایی وجود ندارند.

آواز و نواختن سازهای ریتمیک به اشکال مختلفی انجام می‌شود. یکی از غیرمعمول‌ترین سازها، گورا است. این "کمان دهانی" شامل یک کمان بزرگ با سیمی ساخته شده از روده گوسفند است، گاهی اوقات با یک طنین‌دهنده ساخته شده از پوست نارگیل. یک پر به یک انتهای سیم متصل می‌شود و نوازنده آن را در دهان خود می‌گذارد و با دم و بازدم، سیم را به ارتعاش درمی‌آورد. گورا می‌تواند چندین نوت از سری هارمونیک تولید کند و گزارش‌هایی از اوایل قرن هجدهم وجود دارد که سه یا چهار گورا با هم نواخته می‌شده‌اند. همزمان با تولید یک الگوی هارمونیک - برخی بالا، برخی دیگر مانند غرش - نوازنده یک آواز ریتمیک کم، به وجود می‌آورد و همزمان دو ملودی تکراری تولید می‌کند. گورا هنوز توسط تعدادی از چوپانان جنوب آفریقا نواخته می‌شود.

تأثیر این ساز به طرز شگفت‌آوری شبیه به دیجریدو از مردم بومی استرالیا است. در موسیقی‌های جمعی، یکی از عناصر مهم در بسیاری از فرهنگ‌های آفریقایی، ریتم بدن در رقص است. هنگامی که رقص و موسیقی آفریقایی را در انواع مختلف می‌بینید و می‌شنوید، این دو عنصر را در ترکیب می‌بینید و می‌شنوید: قدم‌زدن منظم، تاب خوردن، چرخیدن رقص و ریتم تکراری آن و ملودی ریتمیک گفتاری که در حلقه‌هایی می‌چرخد اما دائماً در لحظه به لحظه در حال تغییر و تکامل است.

در چندین جامعه در آفریقای مرکزی و جنوبی، گروه‌های خوانندگان در بخش‌های مختلف به صورت همزمان آواز می‌خوانند و پلی‌فونی (از یونانی به معنای "چندصدایی") ایجاد می‌کنند. این کار می‌تواند به صورت حرکت در هارمونی موازی باشد، اما گاهی اوقات بسیار پیچیده‌تر است. در یک روش، یک الگو در صداهای مختلف تکرار می‌شود، اما برخی از آنها بعداً شروع می‌کنند و با تکرارهای بعدی تغییراتی ایجاد می‌شود. جوامع پیگمی آفریقای مرکزی برخی از پیچیده‌ترین سنت‌های آواز را دارند. هر فرد به نظر می‌رسد آزاد است، اما در یک

شبکه از ارتباطات مشترک هماهنگ می‌شود. و این مانند یک رقص است که در آن قدم‌ها به طور بی‌پایان تکرار می‌شوند، اما هر فرد "کار خودش را می‌کند" - و در واقع پیگمی‌ها هنگام آواز خواندن به همین روش می‌رقصند. تکرارهای بی‌پایان و متنوع یک اثر تقریباً خلسه‌آور دارند و این نوع رقص و موسیقی با آیین اتصال به قلمرو ارواح به شدت مرتبط است. برخی از این جوامع پیگمی، مانند آکا، هزاران سال به صورت کوچ‌نشین زندگی کرده‌اند، بنابراین سازهای بزرگ ندارند و با کمترین یا هیچ سازِ همراهی آواز می‌خوانند. تنها جوامع ساکن، سازهای بزرگی مانند طبل‌ها و زیلوفون‌ها دارند. در شرق، غرب و جنوب آفریقا، گروه‌های نوازندگان زیلوفون با ریتم‌های پیچیده و هم‌پوشان می‌نوازند. این شبیه به ریتم موسیقی غربی نیست که اغلب یک ضرب ثابت دارد، بلکه ترکیبی بسیار پیچیده‌تر از مترهای مختلف به طور همزمان است. در بسیاری از موارد، دو نوازنده زیلوفون نوبت‌های کوچک نوت‌ها را برای ایجاد یک خط موسیقی منسجم می‌نوازند. گاهی اوقات گروه‌های بزرگی از زیلوفون‌ها وجود دارند که شامل چندین جفت هم‌پوشان هستند. در اوگاندا، دو یا چند نوازنده در دو طرف یک زیلوفون یکسان می‌نشینند و الگوهای هم‌پوشان پیچیده را با هم می‌نوازند. این بدان معناست که باس و تربل زیلوفون برای دو گروه نوازنده به صورت معکوس قرار دارد.

سازهای دیگر نیز برای ایجاد الگوهای هم‌پوشان مشابه استفاده می‌شوند، به ویژه امبیرا یا پیانوی شستی، و گروه‌های فلوت‌ها. آواز معمولاً به یک الگوی "پرسش و پاسخ" می‌افتد که در آن یک خواننده اصلی توسط کل گروه پاسخ داده می‌شود. اغلب، خواننده اصلی پرسش را تغییر می‌دهد، روایت و ملودی را پیچیده می‌کند، در حالی که پاسخ کوتاه‌تر و کمتر متنوع است. موسیقی‌های صرفاً سازی این الگو را تکرار می‌کنند، به شکلی که به طور موثر سازها صداها را تقلید می‌کنند. این احساس قوی وجود دارد که این سنت‌ها نیز الگوهای جامعه آفریقایی را تکرار می‌کنند. اهمیت جامعه برای درک فرهنگ آفریقایی اساسی است، همانطور که در ادیان و موسیقی‌های آن در طول قرن‌ها بیان شده است. جوامع سنتی با نیاکان خود

متحد بوده و در ارتباط با آنان باقی می‌مانده‌اند. کودکان به گونه‌ای از طریق والدین و بزرگان خود تربیت می‌شدند که نقش خود را در جامعه درک کنند، ، زیرا یادگیری و درک به صورت شفاهی منتقل می‌شده است. موسیقی در بسیاری از جنبه‌های زندگی نقش داشت، از بازی‌های کودکان تا آوازهای کار، و همه افراد در آن شرکت داشتند.

جایی که اسلام ریشه دواند، مقامات آن تمایل داشتند که راه‌هایی برای تطبیق با روش‌ها و آیین‌های قدیمی پیدا کنند. میسیونرهای مسیحی، و بعداً استعمارگران، معمولاً کمتر تحمل‌پذیر بودند. آموزش مسیحیت، جایی که غالب شد، ترس از یک خدای واحد و اطاعت از نمایندگان او (کاهنان و کلیسا) را آموخت. این بسیار متفاوت از تأکید سنتی بر جامعه و نیاکان آن بود و به طور مناسب به دست کسانی که می‌خواستند جمعیت را تسلیم و به اراده فاتحان دراورند، افتاد. همچنین، باور اینکه آفریقایی‌ها مردمی بی‌خدا و خرافی هستند و از فاتحان خداپرست پایین‌تر هستند، دست به دست شد. همه اینها ابتدا برای توجیه تجارت برده و سپس برای چپاول منابع آفریقا خدمت کرده است.

هر بحثی درباره موسیقی آفریقا باید بر اساس سنت‌های باقیمانده باشد. در فرهنگ‌هایی که به سوابق مکتوب وابسته نبوده‌اند، تنها از طریق شیوه‌های باقی‌مانده است که می‌توانیم کمی تصوری از اینکه چیزها در گذشته دور چگونه بوده‌اند، داشته باشیم. گهگاهی گزارشی از جهانگردان وجود دارد (مانند توصیف جالی مالی)، و قبایل افسانه‌های خود را درباره موسیقی خود دارند. یک نکته قابل توجه این است که پیچیده‌ترین موسیقی پلی‌فونیک آفریقا شباهت زیادی با گروه‌های گاملان بالی و جاوا دارد، با لایه‌هایی از الگوها که روی هم هماهنگ شده‌اند. کوک‌های زیلوفون‌ها نیز اغلب شبیه به کوک‌های گاملان هستند، با فواصل "ژنگی" و همچنین فواصل‌هایی که در غرب به آنها عادت داریم. آیا ارتباطی بین این سنت‌ها وجود دارد که هزاران مایل فاصله دارند؟ ممکن است بعید به نظر برسد، اما تجارت بین جنوب

آفریقا و کشورهایی به دوردست چین در اوایل قرن چهاردهم وجود داشته است، بنابراین ممکن است که یکی بر دیگری تأثیر گذاشته باشد.

فصل هشتم: ارواح نیاکان

آمریکاها - شمالی، مرکزی و جنوبی - و کشورهای دریاهای جنوبی - استرالیا، نیوزلند و پلی‌نزی - مناطق گسترده‌ای را پوشش می‌دهند که دارای فرهنگ‌ها و تاریخ‌های متنوعی هستند. اما آن‌ها عناصر مهمی را با هم به اشتراک دارند، که با فرهنگ‌های آفریقایی که در فصل گذشته بررسی کردیم نیز مشترک هستند. همه آن‌ها برای صدها، در برخی موارد هزاران سال، توسط جمعیت‌های بومی مسکون بودند، همه آن‌ها به نوعی و در تاریخ‌های مختلف توسط اروپاییان مورد تهاجم و استعمار قرار گرفتند. همه آن‌ها فرهنگ‌های بومی خود را به طور کامل یا جزئی از دست دادند، و بقای آن‌ها بستگی به میزان تمایل آن‌ها به ادغام یا تسلیم به فاتحان داشت. در آمریکای جنوبی و مرکزی، همانند آفریقا، امپراتوری‌های بزرگی وجود داشتند و در همه جا جوامع روستایی با سنت‌های خودشان نیز موجود بودند. همانند آفریقا، شواهد موجود برای آنچه که قبل از ورود اروپاییان در جریان بود، اندک است و باید بر ترکیبی از گزارش‌های اروپاییان ورودی و سنت‌های قدیمی که به نوعی تا به امروز زنده مانده‌اند، متکی باشیم.

این باور وجود دارد که اولین انسان‌هایی که در آمریکای شمالی سکونت گزیدند، از سیبری به آلاسکا و از طریق خشکی که در طول آخرین دوره یخبندان وجود داشت، عبور کرده و حداقل ۱۵۰۰۰ سال پیش به مقصد رسیده‌اند. هنگامی که آن‌ها طی قرن‌ها به سمت پایین در آمریکاها گسترش یافتند، گروه‌های فرهنگی مختلفی شکل گرفتند. این جوامع عمدتاً شکارچی بودند و سر نیزه‌های سنگی آن‌ها در سراسر آمریکای شمالی یافت شده است. تپه‌های زمینی از سکونت‌گاه‌ها از ۵۰۰۰ سال پیش باقی مانده‌اند. این فرهنگ‌ها شفاهی بودند و اولین گزارش‌های مکتوب از آن‌ها از زمان ظهور اروپاییان از قرن شانزدهم به بعد است. شواهد

اصلی برای فرهنگ‌های موسیقی بومیان آمریکای شمالی، بقای سنت‌ها در جمعیت‌های مدرن و تاریخ‌ها و افسانه‌های آن‌ها است که از نسلی به نسل دیگر منتقل شده‌اند.

من به افسانه‌هایی درباره منشاء موسیقی و ارتباط آن با باورهای مربوط به نیاکان در فصل اول اشاره کردم. بسیاری از فرهنگ‌های سراسر جهان به منشاء فراطبیعی موسیقی باور داشته‌اند. این امر برای درک موسیقی بومیان آمریکای شمالی اساسی است. بومیان آمریکا موسیقی را ساخته انسان نمی‌دانند، بلکه باور دارند که این موسیقی از ارواح به آن‌ها داده می‌شود. داستان‌های مختلفی درباره چگونگی این اتفاق و ادامه داشتن آن گفته می‌شود. مردم بلک‌فوت کانادا (دشت‌های بزرگ) می‌گویند که پادشاه بیدها به دیدار شکارچی‌ای رفت که پوست همه حیوانات و پرندگان را جمع‌آوری کرده بود. بید می‌گوید که او هر پوست را با یک آهنگ با قدرت‌های فراطبیعی مبادله خواهد کرد. بنابراین شکارچی هر پوست حیوانی را به او می‌دهد و بید آهنگی را که با آن حیوان همراه است و قدرتش را به او می‌دهد. باور گسترده‌ای وجود دارد که موسیقی در جهان ارواح وجود دارد و کسی که آهنگی خلق می‌کند، یک "آهنگ‌گیر" است، نه یک آهنگساز.

در میان بسیاری از مردم بومی آمریکای شمالی، موسیقی و رقص به طور نزدیک با مراسم دینی و ارواح نیاکان مرتبط هستند. آواز خواندن بخش حیاتی تمام آیین‌ها است که تغییرات فصول را نشان می‌دهد، بیماری‌ها را دفع می‌کند، و مراحل مختلف زندگی از تولد تا مرگ را جشن می‌گیرد. آوازها اغلب با جغجغه یا طبل همراهی می‌شوند و کمتر با فلوت‌ها و سایر سازهای بادی. آیین‌ها شامل کل جوامع می‌شوند، اگرچه افراد خاصی به عنوان شامان‌ها (رهبران معنوی) و گاهی به عنوان خوانندگان و رقصندگان استثنایی قدرت دارند. و این شامل برخی از نام‌های معروف در تاریخ بومیان آمریکا مانند گاو نشسته (رهبر سو) و جرونیمو (رهبر آپاچی) است. نقش‌های مردان و زنان به طور سنتی جدا از یکدیگر بوده است. تأکید

بر جامعه و نیاکان آن است و مفهوم اجرا بخشی از سنت مردم نیست (اگرچه تماس با اروپاییان به ناچار عنصر اجرا را معرفی کرد).

سبک‌های موسیقی بومی آمریکای شمالی از منطقه‌ای به منطقه دیگر متفاوت است، اما بسیاری از ویژگی‌هی آنها مشترکند. آوازهای ریتمیک به طور نزدیک با رقص مرتبط هستند و شامل قدم‌زدن و دویدن، پریدن و کوبیدن می‌شود که اغلب به صورت چرخشی یا در خطوط، با مردان و زنان در گروه‌های جداگانه انجام می‌شود. صداها اغلب خشن هستند و نوعی ویبراتو پالس‌دار دارند. فرازهای افتان تکرار می‌شوند و اغلب بر اساس یک مقیاس پنج‌نوتی (پنتاتونیک) استوار هستند. مقیاس‌های پنتاتونیک مختلف نیز در سراسر آسیای شرقی رایج هستند و از آنجا که بومیان آمریکای شمالی هزاران سال پیش از آسیا عبور کرده‌اند، وسوسه‌انگیز است که فرض کنیم این مقیاس از آنجا آمده است. اما هیچ راهی برای دانستن این موضوع به طور قطع وجود ندارد.

آهنگ‌هایی از این نوع گسترده از اینوئیت‌ها در شمال تا پوئبلوها در جنوب یافت می‌شوند. به خصوص در جنوب، ورود اروپاییان از قرن شانزدهم به بعد تغییراتی در موسیقی سنتی آمریکای شمالی ایجاد کرد،ئ در غیر این صورت تأثیرات بین فرهنگ‌های موسیقی بومی و اروپایی اندک بود.

در آمریکای مرکزی و جنوبی، تعامل بین مردم بومی و فاتحان اروپایی از قرن پانزدهم به بعد آنچنان کامل و برای ساکنان فاجعه‌بار بود که درک تاریخ قبلی برای فهم فرهنگ‌های موسیقی بومی دشوار است. این موضوع با ورود عظیم بردگان آفریقایی از قرن شانزدهم به بعد که بعداً به آن می‌پردازم، پیچیده‌تر می‌شود. اما در مورد موسیقی بومی آمریکای مرکزی و جنوبی، شواهدی از سوابق اولیه، باستان‌شناسی و سنت‌های باقی‌مانده وجود دارد که به ما کمک می‌کند تا چیزی را در کنار هم قرار دهیم.

قبل از اینکه اسپانیایی‌ها در قرن شانزدهم به مکزیک کنونی حمله کنند، یک تمدن بسیار پیشرفته به نام امپراتوری آزتک وجود داشت که قلمرو مردم مِکسیکا بود و در قرن چهاردهم تأسیس شده بود. همانند اروپاییان، آن‌ها جامعه‌ای با طبقات مختلف داشتند، از جمله تجار، نخبگان حاکم و جنگجویان. باور بر این بود که حاکمان آزتک خدانژادند. موسیقی بخش مهمی از تمام آیین‌ها و مراسمات آن‌ها بود. موسیقی‌دانان حرفه‌ای وجود داشتند که مهم‌ترین آن‌ها در دربار و معابد استخدام می‌شدند. ترومپت‌های چوبی در جنگ و در معابد که ساعات روز و شب را نشان می‌دادند، اهمیت داشتند. همه آزتک‌ها از کودکی با موسیقی و رقص آشنا می‌شدند و برای شرکت در آیین‌ها آموزش می‌دیدند. سازها شامل طبل‌ها، فلوت‌ها و جغجغه‌ها بودند که مهم‌ترین آن‌ها طبل‌ها بوده‌اند. انواع خاصی از طبل‌ها به عنوان تجسم خدایان فرستاده شده به زمین محسوب می‌شدند و در طول مقدس‌ترین آیین‌های سلطنتی، خون قربانیان به آن‌ها ریخته می‌شد. این قربانی‌ها در طول جشن‌های سالانه اختصاص داده شده به خدای جنگ، هویتسیلوپوچتلی، به اوج خود می‌رسیدند. شواهدی از حکاکی‌های سنگی و محل‌های دفن وجود دارد که قربانیان انسانی بخشی از آیین‌های دینی آمریکای مرکزی از ۲۰۰۰ سال پیش بوده‌اند و آیین‌های آزتک‌ها در این سنت قرار داشتند.

پس از فتح اسپانیایی‌ها، موسیقی و رقص آزتک به سرعت یا سرکوب شد یا به شیوه‌های اسپانیایی و مسیحی جذب شد. اما گزارش‌هایی از اسپانیایی‌های ورودی وجود دارد که برخی از سنت‌های آزتک را فاش می‌کنند. بلافاصله پس از ورود اسپانیاییِ هرنان کورتس به مکزیک، امپراتور آزتک، مونتزوما، دستگیر شد. جمعیت با موسیقی و رقص در خیابان‌ها و میدان‌ها واکنش نشان داد. بر اساس یک گزارش معاصر، ۲۰۰۰ نفر از نجیب‌زادگان بالای جامعه آزتک، با لباس‌های مجلل خود، رقصی به نام میتوتس در نزدیکی کاخ امپراتور که در آنجا نگهداری می‌شد، رقصیدند. این یک رقص جنگی چرخشی بود (کشتاری که به دنبال آن رخ داد به فصل بعدی تعلق دارد). آیین‌ها با آوازها و رقص‌های به دقت تمرین شده جشن

گرفته می‌شدند. یک مبلغ مذهبی در دهه ۱۵۳۰ جشن‌های بزرگی را توصیف می‌کند که در آن بیش از ۱۰۰۰ رقاص شرکت می‌کردند: "طبل‌ها، آوازها و رقص‌ها به طور کامل هماهنگ بودند. همه چیز به قدری هماهنگ بود که یکی از دیگری کوچکترین تفاوتی نمی‌داشت و رقصندگان اسپانیایی خوب که آن‌ها را می‌دیدند، شگفت‌زده می‌شدند." گزارشی از نویسنده اسپانیایی دیگری توصیف می‌کند که در مکزیکوسیتی در سال ۱۶۴۵ "رقص امپراتور مونتزوما" اجرا شد. چهارده رقاص در دو صف به رهبری یکی که نمایانگر امپراتور بود، همگی لباس‌های باستانی مکزیکی به تن داشتند و هر کدام یک جغجغه گورگی در دست داشتند. در یک طرف از زمین رقص که با گل‌ها پوشیده شده بود، یک طبل‌زن و گروهی از بزرگان بودند که "آهنگی را که همیشه با رقص‌های مکزیکی همراه بود، سرودند". رقص با "قدم‌های آهسته و با وقار" آغاز شد و زمانی که مونتزوما بر تخت نشسته بود، سرعت گرفت و نجیب‌زادگان برای او به رقص برخاستند. سپس امپراتور از تخت پایین آمد و با کودکان بین دو صف نجیب‌زادگان رقصید. تا این تاریخ، صحنه شامل یک محراب مسیحی بود که رقاصان به آن احترام می‌گذاشتند. اما این به وضوح یک مراسم سنتی قبل از مسیحیت بود که احتمالاً نه تنها برای مونتزوما بلکه برای پیشینیان او به عنوان امپراتور نیز رقصیده شده بود.

در جنوب‌تر، در پرو، فتح اسپانیایی‌ها از اینکاها جنبه‌های بیشتری از فرهنگ آن‌ها را نسبت به آزتک‌ها حفظ کرد. نی‌هایی که صدای آن‌ها به عنوان آشناترین راه برای تجسم کوه‌های آند شناخته شده است، به دوران طولانی قبل از ظهور امپراتوری اینکاها در قرن سیزدهم بازمی‌گردد - قدیمی‌ترین نمونه‌های باقی‌مانده از ۶۰۰۰ سال پیش است. برخلاف فلوت که از یک لوله تک با سوراخ‌های انگشتی ساخته شده است تا نت‌ها را تغییر دهد، نی‌ها شامل گروهی از چند لوله با طول‌های مختلف هستند که هر کدام یک نت متفاوت تولید می‌کنند. نمونه‌های باستانی از نی‌ها از ساقه‌های نی یا بامبو، استخوان یا سفال ساخته شده‌اند (مردم آند در تولید سفال مهارت داشتند). اگرچه آن‌ها به عنوان سازهای آمریکای جنوبی بیشتر

شناخته شده‌اند، اما در مناطق وسیعی از آمریکاها، جنوب، مرکز و شمال یافت شده‌اند و سازهای معادلی در آسیا، اروپا و آفریقا وجود دارد. به وضوح، گروه‌بندی لوله‌ها با هم یکی از راه‌های اصلی برای ایجاد یک ساز بادی بوده است.

یکی از ویژگی‌های نی‌های آند این است که برای نواختن در جفت ساخته شده بودند. هر ساز تنها برخی از نت‌های مقیاس را داشت و نت‌های دیگر بر روی ساز دیگر بودند. بنابراین نوازندگان نت‌های یک ملودی را بین خود تقسیم می‌کردند. این تکنیک تقسیم به جنوب آمریکا منحصر نیست: من قبلاً توصیف‌های مشابهی از نوبت‌گیری نوت‌ها یا فرازها در گاملان اندونزی و در موسیقی آفریقایی را شرح داده‌ام.

در سراسر آمریکای جنوبی، گزارش‌های فاتحان و مبلغین استعماری، نوری بر آیین‌ها و موسیقی مردم بومی می‌اندازند، حتی اگر اغلب آن‌ها را به عنوان وحشیانه یا حتی شیطانی تفسیر می‌کردند. ژان دو لری، یک کشیش پروتستان فرانسوی، در سال ۱۵۵۷ چندین ماه با مردم توپینامبا در برزیل زندگی کرده است. یک صبح او شنید که مردان یک آواز آرام را زمزمه می‌کردند که بلندتر شد و توسط زنان پاسخ داده شد، همه همان هجای "هی، هی، هی" را در یک الگوی تکراری دو نوت تکرار می‌کردند. این صدا با شدت فزاینده ادامه یافت: «نه تنها آن‌ها زوزه می‌کشیدند، بلکه همچنین، با پرش‌های بلند به هوا، سینه‌هایشان را لرزاندند و از دهانشان کف بیرون آمد.» **لری** فکر می‌کرد که آن‌ها توسط شیطان تسخیر شده‌اند. اما پس از یک وقفه کوتاه، دوباره شروع به آواز خواندن کردند و «اکنون من چنان شادی‌ای را دیدم که شنیدن هماهنگی‌های اندازه‌گیری شده از چنین جمعیت زیادی مرا در جایم مبهوت کرد. هر وقت به یاد آن می‌افتم، قلبم می‌لرزد و به نظر می‌رسد که صداهایشان هنوز در گوش‌های من است.» فقط بعداً بود که او اهمیت این آوازخوانی را آموخت، که ترکیبی از ناله‌ها برای مردگان، تهدیدها علیه دشمنان، و جشن نیاکانشان بود که با بالا رفتن از درخت‌ها از یک

سیل بزرگ نجات یافته بودند. آهنگ‌هایی که مردم را به نیاکان و افسانه‌های باستانی متصل می‌کنند در سراسر نیمکره جنوبی گسترده هستند.

در میان بومیان استرالیا، آهنگ‌ها حافظه «زمان رؤیا» را حفظ می‌کنند، زمانی که نیاکان آفریننده در سراسر زمین سفر کردند، همه چیز را خلق کردند و مسیر آفرینش را با «آهنگ‌خط‌ها» مشخص کردند. این خاطرات از نسلی به نسل دیگر از طریق آیین‌های رقص و آواز منتقل می‌شوند. آوازهای ریتمیک اغلب با دیجریدو همراهی می‌شود، یک ساز بادی چوبی بلند، تا ده فوت طول، که یک نغمه کم‌نوا و محکم تولید می‌کند. نوازنده هارمونیک‌ها و ریتم‌های متغیری تولید می‌کند تا الگویی هیپنوتیزم کننده ایجاد کند که رمز و رازهای آیین را تقویت می‌کند. این آوازخوانی و نوازندگی سنتی توسط مردان صورت می‌گیرد. اما زنان نیز نقش‌های ویژه‌ای دارند. یکی از آن‌ها آوازخوانی ناله‌ها است. در سراسر استرالیا، گروه‌های مختلف بومی نسخه‌های خود را دارند که به مکان‌ها، گیاهان و حیوانات منطقه آن‌ها مرتبط است. این "توتم‌ها"، که توسط موجودات نیاکانی به عنوان آن‌ها از طریق زمین عبور می‌کردند خلق شده‌اند، در ناله‌ها فراخوانده می‌شوند، با احساسی قوی از دلتنگی همراه است.

در سراسر جزایر اقیانوس آرام جنوبی، موسیقی اشکال مختلفی به خود گرفته است و چندین سنت شامل آواز خواندن در چندین بخش، پلی‌فونی به وجود آمده است. این امر توسط مسافران اروپایی به دریاهای جنوبی در قرن هجدهم گزارش شده است. دفتر خاطرات کاپیتان جیمز کوک از دومین سفر خود، ۱۷۷۲–۷۵، شامل توصیفی از پلی‌فونی پلی‌نزی است: "آن‌ها به صورت چند بخشی می‌خوانند، با همان زمان‌بندی و تنوع چهار نوت بدون اینکه هرگز فراتر از آن‌ها بروند. خوانندگانی که من دیدم و شنیدم همه زنان بودند. یکی ار آنها خود را به نوت پایین‌تر محدود می‌کرد، که به عنوان نغمه پایه عمل می‌کرد." در تونگا در سال

۱۷۷۷، کوک شاهد رقصی بود که در آن بیش از صد مرد در خطوط مرتب شده و با نظم کامل حرکت می‌کردند، پدال‌های چوبی را به همراه ضربه‌های طبل و گروه بزرگ خوانندگان می‌چرخاندند. به گفته کوک، این اجرا بر روی صحنه اروپایی با "تحسین عمومی" روبرو می‌شد. و به گفته شاهدان بعدی، این رقص همچنین شامل یک آواز ریتمیک چهار نوتی بود که بی‌پایان تکرار می‌شد.

فصل نهم: رقص و هماهنگی

اندیشیدن به تاریخ اولیه موسیقی اروپا نیازمند یک عمل تخیلی است. برای سال‌ها، مورخان موسیقی در مورد موسیقی اروپایی طوری می‌نوشتند که گویی با اختراع نوت‌نویسی موسیقی آغاز شده است و انگار موسیقی نوشته شده تنها چیزی است که اهمیت دارد. اما نوت‌نویسی موسیقی اروپایی تا قرن دهم میلادی توسعه نیافته بود. قبل از آن، از زمان اولین ورود انسان‌ها به اروپا، قرن‌ها گذشته بود که موسیقی ساخته شده، توسعه یافته و از نسلی به نسل دیگر به صورت شفاهی و صوتی منتقل شده بود، درست مانند سایر نقاط جهان. در واقع، حتی پس از توسعه نوت‌نویسی موسیقی، برای قرن‌ها بیشتر موسیقی‌ای که مردم می‌شنیدند، می‌خواندند و می‌نواختند، همچنان به شیوه قدیمی ساخته و منتقل می‌شد، زیرا نوت‌نویسی موسیقی یک مهارت نادر بود. به تدریج، موسیقی نوشته شده به تمرکز اصلی بیشتر موسیقی‌دانان حرفه‌ای تبدیل شد و بعداً به آماتورها نیز منتقل گردید. اما این روند در طول زمان بسیار طولانی انجام شد.

تا حدی به دلیل توسعه نوت‌نویسی موسیقی، موسیقی اروپا در طول قرن‌ها به طرز قابل توجهی متفاوت از موسیقی سایر فرهنگ‌ها توسعه یافته است. همانطور که تا کنون دیده‌ایم، فرهنگ‌هایی که موسیقی را به صورت شفاهی منتقل می‌کنند، سنت‌هایی دارند که برای مدت طولانی پایدار می‌مانند. این به معنای ثبات نیست. تهاجمات، تغییرات دینی، مهاجرت‌ها و تأثیرات از فرهنگ‌های دیگر همیشه باعث تغییر می‌شوند. و هر چیزی که از طریق گوش و به صورت شفاهی در طول نسل‌ها منتقل می‌شود، به طور اجتناب‌ناپذیر در طول زمان تغییر می‌کند: شیوه‌ای که نوازندگان هندی امروز راگا اجرا می‌کنند یا اندونزی‌ها

گاملان را می‌نوازند، باید با شیوه‌ای که ۱۰۰۰ سال پیش اجرا می‌شد متفاوت باشد. اما نکته مهم این است که سنت اصلی باقی می‌ماند.

در اروپا وضعیت بسیار متفاوت بوده است. در طول ۱۰۰۰ سال گذشته یا بیشتر، موسیقی اروپایی در حال تغییر و تحول بنیادی بوده است، گاهی اوقات به آرامی، گاهی اوقات به صورت ناگهانی و انقلابی. هر گونه احساس از یک سنت مستمر گاهی بسیار شکننده بوده است، به ویژه از قرن بیستم به بعد. این آشفتگی مداوم با سایر هنرها به اشتراک گذاشته شده و دست در دست تغییرات در فناوری، صنعت و جامعه حرکت کرده است. از طریق امپراتوری‌ها و مستعمرات خود، اروپایی‌ها این ایده‌های در حال تغییر را به بقیه جهان صادر کردند، هرچند که همانطور که قبلاً دیدیم، برخی فرهنگ‌ها در حفظ سنت‌های خود موفق‌تر از دیگران بودند.

در مورد خود موسیقی اروپایی، با تاریخ پیچیده تغییر و توسعه آن، نیاز به چندین فصل خواهد بود تا حتی ابتدایی‌ترین خلاصه‌ای از آنچه که اتفاق افتاده است ارائه شود. به همین دلیل، ممکن است این خطر وجود داشته باشد که شما فکر کنید که در مقایسه با بقیه جهان من فضای زیادتری به تاریخ موسیقی غرب (اروپا و آمریکای شمالی) اختصاص داده‌ام. اما هدف من این نیست که تاریخ موسیقی غرب را برجسته کنم، بلکه قصد دارم پیچیدگی در حال توسعه آن را منتقل کنم. در فصول بعدی، بخشی از این شامل تعامل غرب با سایر فرهنگ‌های جهان است که گاهی اوقات نتایج مثبتی داشته اما همچنین بسیار مخرب بوده است. ارزیابی مجدد رابطه بین غرب و کشورهایی که آن‌ها را استعمار کرده و بهره‌برداری کرده است، یک وظیفه مهم و جاری در زمان ماست و موسیقی باید بخشی از آن باشد.

قبل از اینکه وارد تاریخ پیچیده و در حال تحول شویم، ارزش آن را دارد که به نقطه شروع نگاهی بیندازیم، تا سعی کنیم بفهمیم که موسیقی اروپایی، قبل از اینکه تحولات طولانی خود را آغاز کند، با موسیقی سایر نقاط جهان چگونه مقایسه می‌شده است. دقیقاً به دلیل همه تحولات بعدی، دشوار است که درباره این دوره اولیه اطلاعات زیادی بدانیم، زیرا چیزی باقی نمانده که تحت تأثیر قرار نگرفته باشد. باید دانست که امروزه تنها تکه‌هایی از موسیقی "سنتی" اروپایی باقی مانده است.

همانطور که قبلاً گفته‌ام، واقعاً هیچ نقطه شروعی وجود ندارد. ما قبلاً دیده‌ایم که چگونه فرهنگ موسیقی بین‌النهرین و مصر به یونان منتقل شده است. ایده‌های موسیقی یونان تأثیر مهمی بر توسعه موسیقی گسترده‌تر اروپایی داشته و عناصری نیز از شرق دورتر، به ویژه آوازهای یهودی و سپس آوازهای مسیحی که در فصل بعدی به آن‌ها خواهیم پرداخت نیز در این مورد دخیل بوده‌اند. اما چندین قرن طول کشید تا این تأثیرات به ثمر بنشیند و آن‌ها ترکیبی با تأثیرات از بسیاری فرهنگ‌های مختلف در سراسر اروپا ایجاد کردند.

به موسیقی‌های سنتی اولیه اروپا تا قرن هجدهم توجه زیادی نشد، زمانی که نویسندگان اروپایی شروع به علاقه‌مند شدن به چیزی کردند که آن را "موسیقی فولک" می‌نامیدند، آن‌ها فرض می‌کردند که این موسیقی، مانند شیوه زندگی کسانی که آن را تولید می‌کردند، بسیار قدیمی و حتی "بی‌زمان" است. علاقه به آن موسیقی به فصول بعدی تعلق دارد، اما خود موسیقی فولک یکی از نقاط شروع ممکن برای تصور موسیقی اولیه اروپا است. در سراسر اروپا، از شرق تا غرب و از شمال تا جنوب، سنت‌های باقی‌مانده از موسیقی فولک وجود دارد که بسیاری از آن‌ها بر رقص متمرکز هستند. تشخیص اینکه کدام یک واقعاً بر اساس سنت‌های قدیمی است، دشوار است و بدون شک بازسازی‌های تخیلی زیادی برای ایجاد احیای موسیقی فولک مدرن انجام شده است.

اما سازهایی که از زمان‌های باستان در اروپا وجود داشته‌اند، شامل فلوت‌ها و سازهای بادی با نی (مانند ائولوس یونان باستان) و سازهای زهی زخمه‌ای از جمله انواع چنگ‌ها و لیراها هستند. انواع مختلف ویولن، سازهای زهی کوچک که با کمان نواخته می‌شوند، از قرن نهم وجود داشته‌اند و احتمالاً از آسیا وارد شده‌اند. تا قرن چهاردهم، سازهایی با زه‌های ثابت محبوب شدند: نی انبان و هوردی-گوردی (سازی زهی که نوت‌های آن با چرخ گردان "کمانه" می‌شوند). سنت‌های نی انبان در سراسر اروپا یافت می‌شوند، از بلغارستان تا اسکاتلند و ایرلند. نی انبان اسکاتلندی به عنوان یک ساز جنگی به قرن شانزدهم بازمی‌گردد. خانواده‌های اشرافی نوازندگان نی انبان را به خدمت می‌گرفتند و خانواده‌های نی انبانی مشهور می‌شدند و سنت را از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌کردند. آن‌ها آهنگ‌های مارش، ناله‌ها و آهنگ‌هایی که قهرمانان را ستایش می‌گرفتند، می‌نواختند. خانواده‌ها همچنین نسل‌هایی از نوازندگان چنگ را برای موسیقی‌سازی صمیمی‌تر به خدمت می‌گرفتند.

یکی از چیزهایی که مشخص است این است که شخصیت موسیقی فولک یا سنتی از شرق تا غرب اروپا بسیار متفاوت است. در شرق، مرز بین آسیا و اروپا همیشه بیشتر نظری بوده است تا واقعی، و تأثیر فرهنگ‌های موسیقی آسیایی در طول قرن‌ها به شدت به اروپا نفوذ کرده است. امپراتوری اسلامی عثمانی (ترکیه) (قرن چهاردهم تا اوایل قرن بیستم) که با اروپا هم‌مرز بود، اغلب نسبت به ادیان مختلف و فرهنگ‌هایشان مدارا می‌کرد و به آن‌ها اجازه می‌داد که کنار هم شکوفا شوند، و این منجر به یک ترکیب غنی از سبک‌های موسیقی شد. تا به امروز موسیقی سنتی اروپای شرقی بسیاری از عناصری را به اشتراک می‌گذارد که منشأ آسیایی دارند. به نظر می‌رسد برخی از این‌ها بسیار قبل از گسترش اسلام به وجود آمده باشند: مدهایی با کوک‌های "غیرغربی"، سبک‌های ملودی عربی و پارسی که به زبان‌های دیگر تطبیق یافته‌اند و رقص‌هایی با مترهای پیچیده. رقص‌هایی با پنج، هفت یا نه ضرب در الگوهای نامتقارن همچنان در بلغارستان و کشورهای اطراف رایج هستند.

یکی از ویژگی‌های موسیقی سنتی اروپایی که در سراسر قاره یافت می‌شود، سنت آواز خواندن و نواختن نه تنها یک خط ملودی، بلکه چندین خط به صورت همزمان (پلی‌فونی) است، که در موسیقی فلکلور سراسر جهان وجود دارد. این سنت بیشتر در جوامع روستایی اروپای شرقی یافت می‌شود تا در غرب، و به طور قابل توجهی متفاوت است، به ویژه در میزان ناسازگار بودن (برخورد) موسیقی. نمونه‌های ناسازگارترین موسیقی‌ها در بالکان - شبه‌جزیره‌ای که از بلغارستان در دریای سیاه تا جنوب یونان امتداد دارد - متمرکز شده‌اند. در اینجا، ژانرهای مختلف آوازهای گروهی وجود دارد که عمداً از ناسازگاری صداها لذت می‌برند، و این معمولاً بر روی یک نوت باس که یک طنین مستمر ایجاد می‌کند، دیده می‌شود. گروه‌های کر فولک حرفه‌ای از بلغارستان و آلبانی در دهه‌های اخیر در غرب تورهای کنسرتی برگزار کرده‌اند. موسیقی‌ای شدیداً ناسازگار و سرسختانه‌ای که آن‌ها می‌خوانند، ریشه در جوامع روستایی آنان دارد.

در یونان باستان، برخورد ناسازگار در هنگام نواختن ائولوس در جفت‌ها بخشی از سبک پذیرفته شده بود، بنابراین ممکن است، همانطور که برخی از خوانندگان در این کشورها ادعا می‌کنند، که سنت باقی‌مانده از پلی‌فونی ناسازگار از زمان‌های باستان ریشه گرفته باشد،، درست باشد. سنت‌های دیگر پلی‌فونی که شامل برخوردهای هارمونی هستند، در شرق، در گرجستان یافت می‌شوند، جایی که سبک‌ها به خصوص متنوع و پیچیده هستند. آن‌ها شامل سرودهای عزاداری هستند که در سه بخش هارمونی توسط مردان خوانده می‌شوند، سبکی که هنوز در روستاهای کوهستانی یافت می‌شود و تصور می‌شود که بسیار قدیمی باشد.

هارمونی‌های ناسازگار همچنین در سراسر کشورهای اسلاو، از روسیه تا لهستان و جمهوری چک هنوز هم بسیار رایج است. در شمال، در لیتوانی، سنتی از آوازهای پلی‌فونی ناسازگار وجود دارد که توسط گروه‌های کوچک از زنان خوانده می‌شود. فقط دو بخش صدایی وجود

دارد، اما اثر آن چگال و پیچیده است زیرا بخش‌ها به هم فشرده شده‌اند، به گونه‌ای که انگار برای فضای یکسانی مبارزه می‌کنند و به طور مداوم در فواصل ناسازگار با یکدیگر برخورد می‌کنند. این توصیف یک غربی است، اما لیتوانیایی‌ها این "برخوردها" را هماهنگ می‌دانند، نه ناسازگار، و اثر آن را شبیه به زنگ‌های ناقوس توصیف می‌کنند. این سنت لیتوانی یکی از الهامات برای قطعه معروفاً ناسازگار **ایگور استراوینسکی**، "بهار مقدس"، یکی از نقاط عطف موسیقی قرن بیستم، بوده است که در فصل ۳۲ به آن خواهیم پرداخت.

بسیاری از این سنت‌های پلی‌فونی باید در طول قرن‌ها امتداد داشته باشند، هرچند که درباره تاریخ آن‌ها اطلاعات کمی وجود دارد. آن‌ها برای خانواده و جامعه روستا بودند و در زندگی عمومی گسترده‌تر در معرض دید قرار نمی‌گرفتند تا اینکه که عصر ارتباطات مدرن ما آغاز شد. حدود ۱۵۰ سال پیش، یک خواننده در لیتوانی به یک جمع‌کننده آوازهای فولک گفت که همه مادران در روستای او یک مجموعه آوازها دارند که آن‌ها را مخفی نگه می‌دارند، به ندرت آن‌ها را می‌خوانند و مراقب هستند که کلمات سنتی را تغییر ندهند. شما می‌توانید این احترام به موسیقی ارثی را تصور کنید که در بسیاری از روستاهای اروپای شرقی تکرار می‌شود، در روزهایی که زندگی مدرن هنوز این پیوندهای قدیمی را سست نکرده بود.

در غرب، سبک‌های پلی‌فونی فولک به تدریج کمتر ناسازگار و بیشتر "هماهنگ" می‌شوند، اگرچه نمی‌توانیم بدانیم که چقدر این به تأثیر موسیقی غربی ترکیبی مربوط می‌شود.
سنت‌های پلی‌فونی محلی در بسیاری از جوامع پراکنده در سراسر فرانسه، اسپانیا، پرتغال، ساردینیا، کورسیکا، سیسیل باقی مانده‌اند. ما شما را به گمانه‌زنی در مورد قدمت سبک‌های آن‌ها وامی‌گذاریم، اما اسناد گزارش‌هایی ازسبکهای مشابه در جنوب اروپا از قرن پانزدهم وجود دارد. حتی شواهدی از آوازهای پلی‌فونی در ولز از قرن‌های قبل موجود است. یک کشیش به نام جرالد از ولز در قرن دوازدهم نوشت: "وقتی آن‌ها برای موسیقی جمع

می‌شوند، به صورت یکنواخت نمی‌خوانند مانند ساکنان مناطق دیگر، بلکه در بخش‌های مختلف می‌خوانند؛ به طوری که در یک گروه خوانندگان، که در ولز بسیار رایج است، شما به اندازه تعداد اجراکنندگان بخش‌ها و صداهای مختلف خواهید شنید، که همه در نهایت با یک ملودی ارگانیک در یک هارمونی واحد متحد می‌شوند." او نسخه ساده‌تری از همان چیز را در شمال انگلستان یافته است. علاوه بر این، "هیچ یک از دو ملت این ویژگی خاص را از طریق هنر به دست نیاورده‌اند، بلکه از طریق عادت طولانی که آن را طبیعی و آشنا کرده است؛ و این عمل اکنون به قدری در آن‌ها ریشه دوانده است که شنیدن یک ملودی ساده و تک‌خطی به ندرت پیدا می‌شود؛ و چیزی که هنوز شگفت‌انگیزتر است، کودکان، حتی از دوران کودکی، به همان شیوه می‌خوانند." جرالد همچنین پلی‌فونی ویرتئوزو را که توسط نوازندگان ایرلندی به طور شگفت‌انگیزی روی چنگ، نی و کرث (لیرا کمانی) نواخته می‌شود، توصیف می‌کند که "به قدری مهارت دارند که کمال هنر آن‌ها در پنهان کردن آن ظاهر می‌شود." در مورد خوانندگان ایرلندی، «در آوازهای قافیه‌ای و سخنرانی‌های تنظیم شده خود به قدری ظریف و خلاق هستند که در زبان مادری خود، تزئینات شگفت‌انگیز و دقیقی در کلمات و جملات ایجاد می‌کنند. از این رو شاعرانی به وجود آمده‌اند که آن‌ها را بارد می‌نامند و از آن‌ها بسیاری در این ملت یافت می‌شوند که دارای این توانایی هستند.»

این سنت‌ها ممکن است وقتی جرالد آن‌ها را توصیف می‌کرد، بسیار قدیمی بوده باشند، هرچند که باز هم نمی‌توانیم مطمئن باشیم. ما می‌توانیم تا حدودی تصور کنیم که او چیزی را که "اختراع شگفت‌انگیز" خوانندگان ایرلندی توصیف می‌کند همانا سنت باقی‌مانده از "شان-نوس"، آوازهای بدون همراهی در زبان ایرلندی بوده باشد. شعرها به سبکی با خطوط ملودیک بلند و بسیار پیچیده خوانده می‌شوند. نویسندگان به شباهت‌های بین شان-نوس و سبک‌های آوازخوانی بسیار دورتر در جنوب و شرق، به ویژه آوازهای پیچیده و غم‌انگیز فلامنکو اسپانیایی و حتی سبک‌های آوازخوانی عربی اشاره کرده‌اند. ممکن است که به نظر

برسد که فرضیه ارتباط بین این سنت‌ها دور از واقعیت باشد. اما تأثیرات موسیقی در طول قرن‌ها به طرز خارق‌العاده‌ای گسترده شده‌اند و این کاملاً ممکن است که آوازخوانی ایرلندی از مدیترانه و شرق تأثیر گرفته باشد.

در بسیاری از فرهنگ‌های سراسر جهان، باردها (شاعران آوازخوان) وجود داشته‌اند و باردهای اروپا به ما برخی از قدیمی‌ترین آثار ادبی ما را داده‌اند. من قبلاً در مورد هومر صحبت کرده‌ام، نویسنده (یا حداقل گردآورنده) اودیسه و ایلیاد یونان باستان. همانطور که باید تصور کنیم که آن شعرها خوانده می‌شدند، همین موضوع به احتمال زیاد در مورد حماسه‌های اولیه شمال اروپا مانند "بیوولف" (قرن هشتم)، حماسه‌های ایسلندی (قرن سیزدهم) و "نیبلونگن‌لید" آلمانی (حدود ۱۲۰۰) نیز صدق می‌کند. این‌ها تاریخ‌های قدیمی‌ترین منابع مکتوب هستند، اما همه آن‌ها ریشه در سنت‌های بسیار قدیمی‌تری از حماسه‌های نانوشته‌ای دارند که به صورت شفاهی منتقل شده‌اند.

فراتر از باردهای استثنایی و شاعران آوازخوان حرفه‌ای، باید یک سنت بزرگ و تا حد زیادی فراموش شده‌ای از آواز را تصور کنیم که از طریق گوش و به صورت شفاهی در طول نسل‌ها منتقل شده است و به مراحل مهم زندگی مرتبط است: لالایی‌ها برای نوزادان، آوازهای عاشقانه، آوازهای دینی، جشن‌های زندگی قدیسان، مویه‌ها برای مردگان. در بسیاری از نقاط اروپا، بسیاری از این‌ها توسط زنان خوانده می‌شدند و نشانه‌هایی از آن‌ها در نمایش‌های قرون وسطایی باقی مانده است (که بعداً به آن‌ها خواهیم پرداخت). مانند اعمال بومی دیگر نقاط جهان، زمانی که مسیحیت تثبیت شد، این‌ها به عنوان تهدیدی برای آیین‌های درست در نظر گرفته شدند و مانند هر چیز پیشا-مسیحی، اغلب به عنوان "شیطانی" محکوم شدند. و این ما را به موضوع فصل بعدی می‌رساند.

فصل دهم: سرود در کلیسا، آواز در خیابان‌ها

با شروع سفرمان در تاریخ موسیقی اروپایی («غربی»)، باید با مسیحیت آغاز کنیم، نیروی بزرگی که ۲۰۰۰ سال پیش از شرق به غرب گسترش یافت و تأثیر بسزایی بر تاریخ تفکر و جامعه اروپایی داشت. عیسی مسیح یهودی بود، در دین باستانی یهودیت تربیت شده بود و در آن زمان در استان یهودا (اسرائیل جنوبی و کرانه باختری کنونی) از امپراتوری روم زندگی می‌کرد و تعلیم می‌داد. او پیام قدرتمندی از خدایی که هر فرد، از هر ملت و طبقه‌ای را دوست دارد، ارائه کرد. این پیام به طرز فوق‌العاده‌ای به سرعت پخش شد و در عرض صد سال به یونان و ایتالیا رسید. مسیحیت، غیر یهودیان را به ایمان جدید پذیرفت و به تدریج به دینی جدا از یهودیت تبدیل شد که از آن آغاز شده بود. این دین به یک نهاد مبدل شد، با سلسله مراتبی از کاهنان و اسقف‌ها، و تا قرن چهارم به یک دین محافظت‌شده در داخل امپراتوری روم تبدیل شد (همانند یهودیت). در این زمان، امپراتوری روم به دو بخش غربی و شرقی تقسیم شده بود، که مرکز آن‌ها به ترتیب در رم و بیزانس (اکنون استانبول) بود. امپراتور کنستانتین بود که دربار خود را از رم به بیزانس منتقل کرد و به مسیحیت گروید. بیزانس به قسطنطنیه تغییر نام داد و امپراتوری شرقی با فرهنگی غنی توسعه یافت که با رم رقابت می‌کرد و پرستش مسیحی توسط دولت حمایت می‌شد.

در طول قرون، تقسیمات، درگیری‌ها و تغییرات قدرت بیشتری رخ داد. امپراتوری شرقی تا قرن هفتم که توسط نیروهای اسلام شکست خورد، زنده ماند. در غرب، رم در زمان‌های مختلف مورد حمله قرار گرفت. اما پاپ (اسقف ارشد کلیسای مسیحی در رم) با تشکیل اتحادهایی با حاکمان مهم مسیحی در شمال، توانست زنده بماند. اوج این قدرت‌طلبی در

سال ۸۰۰ رخ داد، زمانی که پاپ شارلمانی را به عنوان امپراتور منطقه‌ای بزرگ از اروپا که اکنون به عنوان امپراتوری مقدس روم شناخته می‌شود، تدهین کرد. این امپراتوری بیش از ۱۰۰۰ سال، تا انحلال آن در سال ۱۸۰۶، بر پا بود.

گسترش و توسعه مسیحیت تأثیرات عظیمی بر موسیقی داشت. هم در کلیسای غربی و هم در کلیسای شرقی، تمرکز عبادت بر شام آخر بود، آخرین وعده غذایی که مسیح با شاگردانش قبل از دستگیری و مصلوب شدنش به اشتراک گذاشت. اشتراک شراب، که نشان‌دهنده خون مسیح است، و نان، که نشان‌دهنده بدن مسیح است، اساس مهم‌ترین آیین، یعنی عشای ربانی را تشکیل داد. برای برگزاری عشای ربانی، متون مقدس به لاتین سروده می‌شد. در ابتدا، این سرودها احتمالاً شبیه به عبادت یهودی بودند، جایی که یک خواننده تنها (کانتور) برای هدایت جماعت منصوب می‌شد و جماعت با عباراتی پاسخ می‌دادند - فرمی که تا به امروز ادامه دارد.

با گذشت زمان، سرودهای مسیحی از سرودهای یهودی فاصله گرفتند و مجموعه‌ای مشخص از سرودها برای خدمات مختلف کلیسا توسعه یافتند. در اوایل قرن چهارم، جان کریسوستوم مقدس، اسقف قسطنطنیه، از مسیحیان خواست که در عبادت در کنیسه‌های یهودی شرکت نکرده و از «دعا کردن به روش یهودی» خودداری کنند. و این احتمالاً شامل نحوه سرودن آن‌ها را نیز شامل می‌شد. بنابراین، مسیحیان پیش از این از فرم‌های عبادت و موسیقی که خود عیسی می‌شناخت، فاصله گرفتند. همه این‌ها قبل از توسعه نت‌نویسی موسیقی اروپایی بود. مانند موسیقی در سراسر جهان، سرودها همچنان یک سنت شفاهی بودند. اگر زمانی را تصور کنید که گوش و حافظه تنها چیزی بود که در اختیار داشتیم، واضح است که سرودها نمی‌توانستند واقعاً در قرون اولیه مسیحیت ثابت باشند - در واقع، ایده

متون ثابت از هر نوعی فقط در صورتی می‌تواند وجود داشته باشد که متن واقعی برای مراجعه وجود داشته باشد.

از آنجا که سرودها از یک شخص و نسل به نسل دیگر به صورت شفاهی منتقل می‌شدند، تغییراتی کسب می‌کردند و نیز از یک کلیسا، صومعه یا کشور به کشور دیگر متفاوت بودند. این تفاوت‌های منطقه‌ای چندین قرن دوام آورد. با این حال، با رشد نهاد کلیسا، مقامات آن مایل بودند همه چیز را تحت کنترل شدید قرار دهند. در قرن هفتم، مدت‌ها قبل از توسعه نت‌نویسی، پاپ گرگوری حرکتی را برای تنظیم سرودها در سراسر کلیسا هدایت کرد (تا به امروز، این نوع سرودها به عنوان «سرود گرگوری» شناخته می‌شود). او مأموریتی را فرستاد که هدف کلی آن‌ها گسترش شکل رومی مسیحیت بود. یکی از اعضای مأموریت به انگلستان، معروف به **جیمز دیه‌کون**، وظیفه خاصی برای آموزش سرودخوانی به «شیوه رومی» داشت.

تنظیم سرودها تحت تأثیر نوشته‌های فیلسوف رومی قرن ششم، بوئتیوس، که متون یونانی را به لاتین ترجمه کرده بود، قرار گرفت. این بوئتیوس بود که مدها (مقیاس‌ها) را که سرودها بر آن‌ها مبتنی بود، سیستماتیک کرد و آن‌ها را از درک خود از مدهای یونانی باستان مشتق کرد. با اینکه ایده‌های او درباره موسیقی یونانی نسبتاً لرزان بود، این مانع از آن نشد که مدهای او به عنوان «مدهای کلیسایی» رسمی برای چندین قرن تثبیت شوند. این به معنای یک قطع ناگهانی از سنت‌های گسترده‌تر نبود. در موسیقی یونانی باستان، همانطور که در مقام‌های عربی و راگاهای هندی نیز وجود دارد، یک مد با همه نوع تداعیات مرتبط با حالت، شخصیت و شکل‌های ملودیک مناسب همراه است. این نوع سنت‌ها برای چندین قرن به سرود مسیحی منتقل شد و بعدها به تدریج از بین رفت.

با توسعه نهاد مسیحیت، فرم‌های تعیین‌شده‌ای از عبادت (لیتورژی) به وجود آمد، سازمان‌هایی با سلسله مراتبی از کاهنان و اسقف‌ها («کلیسا») و ساختمان‌هایی که در آن‌ها عبادت انجام می‌شد. کلیساها و کلیساهای جامع ساخته شدند که در آن‌ها کاهنان و مردم برای عبادت گرد هم می‌آمدند. مردان و زنان شرکت می‌کردند، اما کاهنان و اسقف‌ها همه مرد بودند. علاوه بر این نهادهای عمومی، جوامع خیریه راهبان (صومعه‌ها) و راهبه‌ها (صومعه‌های زنان) نیز وجود داشتند.

بازیل مقدس، اسقف ترکیه در قرن چهارم، اولین کسی بود که «قانونی» برای کار، دعا و اطاعت راهبان تأسیس کرد. یک راهب ایتالیایی، بندیکت مقدس، قانون خود را بر اساس قانون بازیل مقدس زمانی که در اوایل قرن ششم صومعه‌هایی را در ایتالیا تأسیس کرد، پایه‌گذاری کرد و سلسله‌های بندیکتینی صومعه‌ها در طول پنج قرن آینده در سراسر اروپا گسترش یافتند. این جوامع راهبانه رابطه خود را با خدا با یک سری اعمال عبادتی در طول روز، از صبح زود تا اواخر شب، تقویت کردند. هر یک از این خدمات شامل خواندن دعاها و متون مقدس بود که هم از کتاب مقدس یهودی (به ویژه مزامیر، منسوب به پادشاه داوود) و هم از «عهد جدید» مسیحی برداشت می‌شد.

مهمترین مورد بازنمایی شام آخر، عشای ربانی بود. برخی از این جوامع ارتباط کمی با دنیای بیرون داشتند، در حالی که دیگران بیشتر باز بودند و خدماتی را برگزار می‌کردند که مردم در آن شرکت می‌کردند. صومعه‌ها و کلیساها اغلب به یکدیگر متصل بودند و یک جامعه مذهبی تشکیل می‌دادند و کتابخانه‌های آن‌ها به طور فزاینده‌ای به مراکز علمی تبدیل شدند.

با تبدیل شدن کلیسای مسیحی به یک نهاد قدرتمند در اروپا، موسیقی نقشی مرکزی یافت. با توسعه نت‌نویسی موسیقی از قرن دهم، سرودهای کلیسا به طور فزاینده‌ای نوشته می‌شدند و این یک «مجموعه» رسمی از موسیقی کلیسایی را تقویت می‌کرد. در همین حال، خارج از

کلیسا، اشکال دیگر موسیقی در چرخش عمومی بودند، به ویژه آوازها و رقص‌ها. مانند موسیقی اولیه کلیسا، این‌ها همچنان به صورت شفاهی منتقل می‌شدند.

هنگامی که نت‌نویسی توسعه یافت، برخی نمونه‌های آن به رشته تحریر در آمدند – ابتدا شعرها و سپس موسیقی آن‌ها – و ما تا حدی درباره افرادی که این موسیقی را تولید کرده‌اند، چیزهایی می‌دانیم. موسیقیدانان بسیاری بودند که با اصطلاح عمومی «مینستریل» شناخته شدند، اما قبلاً بسته به وضعیت آن‌ها، با نام‌های مختلف دیگری شناخته می‌شدند، موسیقیدانان سطح بالاتر، به طور گسترده‌ای به عنوان «گولیارها» معروف شدند. آنان اغلب جوانان تحصیل‌کرده‌ای بودند که به دنبال حرفه‌ای در کلیسا می‌گشتند و آوازهایی به زبان لاتین، زبان کلیسا، می‌ساختند. موسیقیدانان سطح پایین‌تر، که به طور کلی به مدرسه نرفته و نمی‌توانستند بخوانند، آوازهایی به زبان محلی می‌خواندند و انواع سازها را می‌نواختند.

آنان بیشتر کارهای سرگرمی می‌کردند، می‌رقصیدند، تردستی می‌کردند و حقه‌ها و حرکات آکروباتیک انجام می‌دادند، بنابراین در فرانسه به عنوان «جونگلور» شناخته می‌شدند. هزاران نفر از این مینستریل‌ها در سراسر اروپا کار می‌کردند و یک بار در سال جلساتی برگزار می‌کردند که در آن جمع می‌شدند تا آوازها و ایده‌ها را به صورت شفاهی تبادل کنند. برخی از آن‌ها آدمهای خشنی بودند که اغلب با مقامات محلی درگیر می‌شدند. دیگران مهارت بیشتری داشتند و اصلاح‌شده‌تر بودند و موفق‌ترین آن‌ها در دربارهای اشرافی کار پیدا می‌کردند. اینها رفته رفته با طبقه جدیدی از موسیقیدانان بلندمرتبه، معروف به «ترابادور»ها، در تماس قرار گرفتند. از قرن یازدهم به بعد، برخی از آوازهای ترابادورها حفظ شدند، هرچند در قالبی اولیه از نت‌نویسی اما دست کم یک ایده تقریبی از موسیقی آن‌ها را به ما می‌دهد. ترابادورها در پروانس، در جنوب فرانسه کنونی پدید آمدند. اولین کسی که آوازهایش به ما رسیده

است ویلیام نهم (۱۰۷۱–۱۱۲۷)، دوک آکیتن بود. بیشتر آن‌ها نیز از طبقه اشراف بودند و چندین زن نیز در میان آن‌ها به آوازخوانی مشغول بوده‌اند.

موضوعات آوازهای آن‌ها از جنگ و صلیبیون تا عشقهای درباریون تنوع داشت ، و آوازهای عاشقانه آن‌ها بازتاب برخی از تم‌ها و حتی برخی از سبک‌های شاعرانه آوازهای عربی از اسپانیا است که در فصل ۴ با آن‌ها آشنا شدیم. این احتمال جذابیت‌آمیز از تأثیر متقابل بین جنوب فرانسه مسیحی و اسپانیا مسلمان را نشان می‌دهد. دربارهای مسیحی در جنوب فرانسه و شمال اسپانیا میزبان موسیقیدانان، دانشمندان و هنرمندان مسلمان و یهودی بودند، همانطور که دربارهای اسپانیای مسلمان میزبان مسیحیان و یهودیان بودند. همه آن‌ها موسیقیدانانی از درجات مختلف داشتند، از اشراف تا بردگان که همگی به کار موسیقی می‌پرداختند.

در آوازهای عربی از اسپانیای مسلمان، بخش‌هایی به زبان رمانس، زبانی از جنوب فرانسه وجود دارد. متقابلاً، در برخی از آوازهای ویلیام ترابادور بخش‌هایی از متون عربی وجود دارد. اما او همچنین جنگجو بوده که علیه مسلمانان در اورشلیم و حتی در کوردوبا، مرکز هنری اسپانیسا مسلمان (که در نهایت در سال ۱۲۳۶ به دست مسیحیان افتاد) جنگیده است. ویلیام مطمئناً با فرهنگ عرب آشنا بوده، اما این رابطه‌ای بسیار پیچیده بوده است.

یکی از شخصیت‌های مهم در قرن سیزدهم آلفونسو دهم، معروف به «آلفونسو حکیم»، پادشاه قسمت‌های مسیحی شمال اسپانیا – کاستیا، لئون و گالیسیا – بود. دربار او محل ملاقات دانشمندان، هنرمندان و موسیقیدانان از فرهنگ‌های مختلف بوده است: ترابادورهای پروانس، دانشمندان اسلامی و یهودی از اسپانیای مسلمان همه در آنجا جمع شده بودند.

علاقه آلفونسو به موسیقی باعث گسترش عمده آن شد. او یک مجموعه نوشتاری بیش از ۴۰۰ آهنگ، «کانتیگاس دی سانتا ماریا» (آوازهای مریم مقدس) را سفارش داد که برخی از آن‌ها را احتمالاً خود او ساخته بود. این‌ها ترکیبی از سبک‌های مختلف را نشان می‌دهند، مشتق‌شده از آوازهای ترابادور، با الگوهای مشابه ریتم، تکرار و ترجیع‌بند که می‌توانیم آن‌ها را به آوازهای آندلس پیوند دهیم.

اگرچه این‌ها به مریم مقدس اختصاص دارند، اما پر از اشاره‌هایی به عشق زمینی هستند، و سبک شعر آن‌ها نشان‌دهنده سبک رقصی در موسیقی است (اگرچه ریتم باید حدس زده شود). حمایت‌های سلطنتی یک راه مهم برای گسترش تأثیر ترابادورها به مناطق دیگر بود.

وقتی امپراتور مقدس روم با بئاتریس بورگوندی در قرن دوازدهم ازدواج کرد، بئاتریس یک ترابادور را به آلمان برد که سبک او تأثیر زیادی بر توسعه معادل آلمانی ترابادورها، «مینزنگر» داشت. در شمال فرانسه، شخصیت‌های شبیه ترابادورها به عنوان «تروور»ها شناخته می‌شدند. این‌ها ترکیبی از طبقات بالا و پایین جامعه بودند، اما تأکید بیشتر بر طبقات پایین‌تر بود. در شهر آراس، آن‌ها همراه با مینستریل‌ها (جونگلورها)، اولین انجمن حرفه‌ای موسیقیدانان شناخته‌شده را تأسیس کردند که در حدود سال ۱۱۷۵ به وجود آمد.

آن‌ها یک سنت آهنگسازی با تم‌های آشنا و تکراری درباره عشق و عبادت دینی را در چندین نسل توسعه دادند. آن‌ها همچنین اعضای فقیرتر را از نظر عملی حمایت می‌کردند و اعضای انجمن شامل هر دو گروه کلیسایی و غیر کلیسایی و بسیاری از زنان بودند. تأثیر اسپانیای مسلمان بر فرهنگ اروپایی به تدریج توسط محققان این فن استخراج خواهد شد. تأثیر قطعی‌تر و ماندگارتر، گسترش سازهای عربی از اسپانیا به اروپای مسیحی بود.

سازهایی که در فرهنگ اولیه اروپایی بیشترین اهمیت را داشتند، سازهای زهی بودند، برخی زخمه‌ای (عود، چنگ، لیرا)، برخی دیگر با آرشه (فیله، ربک، ویول، بعداً ویولن و ویولنسل).

عود کوتاه‌گردن و عود، حدود ۲۰۰۰ سال پیش در آسیای مرکزی بسیار مهم شده بود و از آن زمان تا کنون یکی از ارکان موسیقی عربی بوده است. این ساز از طریق اسپانیای مسلمان به اروپای غربی رسید، جایی که معمول‌ترین ساز برای همراهی با خواننده بود و عود تا قرن هفدهم یک ساز محبوب در سراسر اروپا بود. سازهای با آرشه اروپایی نیز در آسیای مرکزی توسعه یافتند. اسب‌ها برای فرهنگ‌های این سرزمین گسترده و با دشت‌های وسیع بسیار مهم بودند و موی اسب به عنوان ماده‌ای ایده‌آل برای آرشه استفاده می‌شد.

تا قرن دهم، سازهای با آرشه از آسیای مرکزی در تمام جهات گسترش یافتند، از شرق تا چین و از غرب از طریق بیزانس به اروپا. اسپانیای مسلمان یک مسیر مهم برای ورود سازهای با آرشه به فرانسه و اروپای غربی بود. هرچه بیشتر به این تأثیرات متقابل فرهنگی نگاه کنیم، روشن‌تر می‌شود که تاریخ اولیه موسیقی در اروپا بر اساس یک شبکه کامل از فرهنگ‌های موسیقی از مناطق وسیع ترسیم شده است.

برآورد می‌شود که از قرن هشتم تا سیزدهم، تأثیر متقابلی بین فرهنگ‌های مختلف در اطراف دریای مدیترانه وجود داشته است، به طوری که می‌توان گفت که موسیقیدانان عرب، یهودی و مسیحی یکدیگر را بخوبی «درک» می‌کرده‌اند.

فصل یازدهم: استدلال کنید، بنویسید

در حالی که کلیسای شرقی با سرودهای سنتی خود ادامه می‌داد، کلیسای غربی موسیقی را به روش‌هایی جدید توسعه می‌داد که نتایج ماندگاری داشت. با رشد دانش و آموزش، ابتدا در صومعه‌ها و سپس در دانشگاه‌ها، موسیقی به چیزی بیش از یک عمل عبادی تبدیل شد و به یک پیگیری فکری شبیه گردید. از قرن ششم به بعد، متون یونانی باستان به لاتین ترجمه شدند. اروپاییان از این متون دریافتند که موسیقی بیانگر حقایق ریاضی جهان است - ایده‌ای که به دوران بابلی‌ها و مصری‌ها بازمی‌گردد. برای مسیحیان این به معنای جهانی بود که خدا آفریده است. از آنجا که خدا خالق بزرگ است، انسان‌ها واقعاً چیزی را «خلق» نمی‌کنند. آن‌ها فقط اعمال خلاقانه‌ای را که توسط خدا الهام شده‌اند، انجام می‌دهند. بنابراین ساختن موسیقی در کلیسا به عنوان پایبندی به قوانینی که بر اساس حقایق ریاضی خدا پایه‌گذاری شده‌اند، دیده می‌شد.

این به معنای این نیست که موسیقی از احساس یا بیان خالی بود. قدرت‌های الهی آن به رسمیت شناخته شد و از سوءاستفاده بالقوه آن توسط انسان‌ها هراس داشتند. این دیدگاه خداباورانه از موسیقی با کشف نوشته‌های فیلسوف یونانی باستان، ارسطو، در قرن دوازدهم به چالش کشیده شد. او آموزش می‌داد که عقل و اندیشه انسانی اساس دانش هستند. این فلسفه، «انسان‌گرایی»، از تحقیقات علمی تا اخلاق رفتار انسانی را شامل می‌شد.

می‌توانید تصور کنید که چنین ایده‌هایی با مقامات کلیسا که خود را اجراکنندگان اراده خدا می‌دانستند، چقدر ممکن است در تضاد باشد. در طول قرون، انسان‌گرایی و تفکر عقلانی تأثیر عمیقی بر چگونگی تکامل جامعه اروپایی داشتند و آن را در مسیری کاملاً متفاوت از سایر فرهنگ‌ها قرار دادند. این موضوع در یک سری از تغییرات بزرگ در تاریخ اروپا – رنسانس،

روشنگری، ظهور سرمایه‌داری و انقلاب صنعتی، تا دوران مدرن با فناوری‌های مبتنی بر کامپیوتر – بیشترین وضوح را دارد. این‌ها موضوعات بزرگی هستند که بر موسیقی تأثیر گذاشتند همانطور که بر همه چیزهای دیگر تأثیر گذاشتند، و ما در طول تاریخ به اهمیت آن‌ها اشاره خواهیم کرد.

یکی از نوآوری‌هایی که امکان توسعه موسیقی در غرب به عنوان یک رشته بسیار عقلانی را فراهم کرد، نت‌نویسی بود. در اوایل قرن نهم، در نسخه‌های خطی از صومعه‌های درون و اطراف فرانسه، راهبان علاماتی بالای کلمات نوشتند تا به آن‌ها یادآوری کنند که چه زمانی سرود بالا یا پایین می‌رود. این‌ها به عنوان «نئوم» شناخته می‌شوند و کلمه کلیدی در اینجا «یادآوری» است: این نئوم‌ها برای ما امروز فایده چندانی ندارند، زیرا کافی نیستند تا دقیقاً نشان دهند که چه چیزی باید خوانده شود. با این حال، برای خوانندگانی که سرود را می‌دانستند و فقط به یادآوری‌هایی نیاز داشتند که به آن‌ها یادآوری کند چه چیزی را آموزش دیده‌اند، مفید بودند.

مطالعات این نئوم‌ها و نوشته‌های این دوره نشان می‌دهد که نئوم‌ها همچنین به خواننده یادآوری می‌کردند که چگونه سرود را با گل‌های زینتی مناسب و حرکات بیانی از جمله نت‌های «لرزان» بخواند. این نشان می‌دهد که در قرون اولیه مسیحیت در اروپا، شیوه سرودخوانی هنوز بسیاری از ویژگی‌های خاورمیانه‌ای خود را حفظ کرده بود و فقط بعداً سبک ساده‌تر و بدون زینتی که با سرود گرگوری مرتبط می‌دانیم، به خود گرفت. این در زمینه «درک» میان موسیقیدانان مسیحی، عرب و یهودی که در پایان فصل قبلی به آن اشاره کردم، مطمئناً منطقی است.

در طول قرن بعدی، کاتبان با بالا و پایین بردن علامت‌ها، سعی کردند تا صعود و نزول سرود را واضح‌تر نشان دهند. سپس، در قرن یازدهم، یک راهب ایتالیایی به نام گیدو دآرتسو آنچه

را که هنوز هم به عنوان «خطوط حامل» می‌شناسیم، معرفی کرد، با خطوطی که نت‌هایی را که فاصله سومی از یکدیگر دارند، نشان می‌دادند. با قرار دادن نت‌ها یا روی یک خط یا در فاصله بین خطوط، تمام ارتفاعات یک ملودی به طور دقیق تعریف می‌شدند. در ابتدا، خطوط حامل چهار خطه بیشتر رایج بود؛ خطوط حامل پنج خطه مدرن بعداً به وجود آمد.

توسعه نت‌نویسی دو نتیجه مهم برای تاریخ موسیقی غربی داشت که به جدایی آن از تاریخ دیگر فرهنگ‌های موسیقایی کمک کرد. اول، این امر کنترل آنچه خوانده می‌شد را آسان‌تر کرد، با پخش نسخه‌های موسیقی و با مراجعه به نت‌نویسی به جای اتکا به حافظه. در قرن یازدهم، یک کانتور (خواننده) از رم به صومعه سنت گال در سوئیس فرستاده شد و یک کتاب از سرودهای نت‌نویسی‌شده را آورد که از آن یک نسخه ساخته شد. سپس از این نسخه برای اصلاح هر گونه «اشتباه» در سرودخوانی استفاده شد.

با ساخته شدن نسخه‌های بیشتری از این سرودهای نت‌نویسی‌شده، آنچه که اساساً یک سنت شفاهی بود، به تدریج ثابت‌تر شد و تفاوت‌های کمتری از منطقه‌ای به منطقه دیگر یا از نسلی به نسل دیگر وجود داشت. دوم، با گذشت زمان، نت‌نویسی امکان توسعه روش‌های پیچیده‌تری برای آهنگسازی موسیقی را فراهم کرد، فراتر از آنچه که فقط با حافظه قابل دسترسی بود. این موضوع در قلب تفاوت‌های بین موسیقی اروپایی و دیگر فرهنگ‌های موسیقایی جهان قرار دارد.

تغییری ناگهانی وجود نداشت: نت‌نویسی برای چندین قرن به طور کلی مورد استفاده قرار نگرفت. کاغذ هنوز در اروپا تولید نشده بود و تا قرن چهاردهم به طور گسترده‌ای در دسترس قرار نگرفت؛ پوست‌ها بسیار گران بودند و کتاب‌ها کالاهای لوکس گرانبها محسوب می‌شدند. بنابراین بیشتر فعالیت‌های موسیقایی همچنان به صورت شفاهی و از طریق حافظه انجام می‌شد، همانطور که پیشتر هم همچنان بود.

اما در گوشه‌های منتخبی از دنیای موسیقی، توانایی نوشتن موسیقی، تزئین آن در صفحه و انتشار نسخه‌ها، مسیر تاریخ موسیقی را تغییر می‌داد. وجود نمرات همچنین به این معناست که ما اولین نمونه‌های موسیقی را داریم که در آن آهنگساز مشخص شده است. بیشتر سرودها ناشناس بودند.

تا حدی این به این دلیل بود که ایده یک آهنگساز که به دنبال دستیابی به چیزی اصیل باشد، هنوز وارد تفکر موسیقایی نشده بود. سرودها از اشکال ملودی که بارها و بارها تکرار می‌شدند، ساخته شده بودند، در یک سیستم الگوسازی که خاص فرهنگ‌های شفاهی در سراسر جهان بود. اما گاهی اوقات یک نام از سطح بیرون می‌آید و از گمنامی عبور می‌کند.

یکی از نمونه‌های اولیه از قرن دوازدهم، هیلدگارد بینگن است، یک رئیس صومعه آلمانی، یک عارف، شاعر-موسیقیدان و دانشمند، معروف و یک واعظ. طیف وسیعی از سرودها و آهنگ‌های مقدس و غیرمقدس او باقی مانده است که اشعار خود او را تنظیم کرده و در نسخه‌های خطی زیبا نت‌نویسی شده‌اند (هرچند، همانطور که در تمام موسیقی این دوره وجود دارد، ما باید در مورد ریتم حدس بزنیم).

هیلدگارد به شدت از اهمیت ستایش خدا در موسیقی دفاع کرده است. در یک مورد، مقامات کلیسا (مردان) صومعه او را به دلیل یک تخلف ادعایی مجازات کردند و دستور دادند که همه خواندن‌ها متوقف شود. او جسارت داشت که پاسخ دهد و به آن‌ها بگوید که اگر بر این مجازات اصرار دارند، آن‌ها به نوبه خود با محرومیت از پیوستن به فرشتگان در ستایش خدا در بهشت مجازات خواهند شد. این نشان دهنده جایگاه اوست که جرأت کرد این تهدید را مطرح کند. این یک نمونه اولیه از درگیری بین صومعه‌های زنانه و مقامات کلیسای مردانه است که بارها و بارها در طول قرون تکرار شده است، و اغلب هم در مورد مسائل مربوط به موسیقی بوده است.

در زمان مرگ هیلدگارد، نوآوری مهمی در جریان بود، زیرا کلیسای جدید نوتردام در پاریس در حال ساخت بود. برای چندین قرن، مرسوم بود که خوانندگان گاهی سرودها را با افزودن صداهای دیگر در موازی تقویت کنند، اغلب چهارمین صدایی زیر سرود اصلی، به عنوان «اورگانیوم» شناخته می‌شد. در پاریس، اعضای مخصوصاً آموزش‌دیده گروه کر این روش را به پلی‌فونی پیچیده‌تری گسترش دادند، که در آن سرود اصلی در یک صدا حفظ می‌شد در حالی که صدای دیگری یک دکانت پیچیده‌تری ارائه می‌داد.

در همان زمان، روش‌هایی برای نشان دادن ریتم‌ها به طور دقیق‌تر یافت شد و حدس زدن در خواندن نت‌نویسی از بین رفت. این امکان را به آهنگسازان داد تا سبک‌های پلی‌فونی را که به اندازه ملودی‌های در هم تنیده خود پیچیده بودند، توسعه دهند. ما نام‌های دو پیشگام در این سبک جدید را می‌دانیم که آثار آن‌ها در یک مجموعه نسخه‌های خطی باقی مانده است.

هر دو عضو گروه کر نوتردام بودند: لئونین در اواخر قرن دوازدهم و، بر پایه ایده‌های او، پِرُتن در اوایل قرن سیزدهم. این گسترش‌ها در سه و گاهی چهار بخش صوتی متناوب با خواندن سرود ساده انجام می‌شد. این ترکیب ملودی‌های مستقل با یکدیگر در لاتین به عنوان **نقطه در برابر نقطه**، در انگلیسی «کانترپونت» شناخته می‌شد. ورود پلی‌فونی و کانترپونت به قلب نهاد کلیسای غربی یکی از نقاط عطف بزرگ موسیقی غربی است. اما همه مقامات کلیسا آن را خوشامد نگفتند، حتی در غرب سرودهای سنتی گرگوری پایه اصلی عبادت‌های خوانده شده بودند. در واقع، حتی وقتی پلی‌فونی به خوبی تثبیت شد، تنها خوانندگان مرد متخصص بودند که آن را می‌خواندند و سرود گرگوری همچنان بر موسیقی کلیساها و صومعه‌ها غالب بود. کسانی بودند که به سرعت پلی‌فونی را به عنوان یک دخالت از خارج کلیسا (که در اصل احتمالاً چنین بود) در نظر گرفتند و به آن با تردید نگاه کردند. و شواهدی وجود دارد که خوانندگان متخصص پلی‌فونی در نوتردام، در برخی موارد، با

گروه‌های رادیکال، «بدعت‌گذاران» که دکترین رسمی کلیسا را به چالش می‌کشیدند، مرتبط بودند.

اما پلی‌فونی و کانترپونت در کلیسای مسیحی غربی ماندگار شدند. در مقابل، در کلیسای شرقی، تا ۴۰۰ سال بعد طول کشید تا خوانندگان در کلیساهای روسیه شروع به بداهه‌نوازی دکانت‌ها بر سرودها کنند و پلی‌فونی مجاز شود. تا زمانی که دانشگاه‌ها در قرن دوازدهم به وجود آمدند صومعه‌ها و صومعه‌های زنانه در خط مقدم تحقیقات و تفکر موسیقایی بودند.

با توسعه نت‌نویسی موسیقی و پلی‌فونی ساخته‌شده، راهبان و راهبه‌ها شروع به آهنگسازی ترکیبات جدیدی از ملودی‌ها و متون کردند که اغلب در سرودهای سنتی وارد می‌شدند. برای مثال، جایی که یک سرود با کلمه «هله‌لویا» («ستایش بر خدا») پایان می‌یافت، ممکن است آخرین هجا به یک شکوفایی طولانی تبدیل شود. این متن جدید به آن اضافه می‌شد، و سپس این بخش جدید از موسیقی و متن ممکن است جدا شود و به یک قطعه جداگانه تبدیل شود.

این یک نوع جدید از سرود بود که به آن «ترپ» گفته می‌شد. ترپ‌ها آنقدر محبوب شدند که در نهایت مقامات کلیسا احساس کردند که باید محدودیت‌هایی بر آن‌ها اعمال کنند تا اهمیت سرودهای گرگوری را حفظ کنند. ویژگی دیگری که به طور فزاینده‌ای محبوب شد، مراسم‌های مذهبی بود که برای آن‌ها سرودهای ویژه‌ای ساخته شد.

مراسم‌ها ویژگی‌ای از آیین‌های جهانی در طول قرون مختلف بودند و تا قرن سیزدهم آهنگسازان نوتردام در پاریس سرودهای مراسمی پلی‌فونی («کوندکتوس») برای چهار صدایی‌ها ساختند و به زودی در داخل و خارج کلیسا، به ویژه در بریتانیا گسترش یافتند. گروه‌ها تمایل داشتند همه با هم به صورت موازی حرکت کنند و اغلب در هر یک متر دو

ضربه‌ای نوسانی که مناسب مراسم بود می‌نواختند. برخی از این ترپ‌ها و سرودهای مراسمی دارای یک عنصر نمایشی هم بودند.

یک نمونه اولیه از قرن دهم به سرودهای رسمی برای روز عید پاک اضافه شد. این توالی کوچک یک صحنه از کتاب مقدس را به نمایش می‌گذارد که در آن سه زن («سه مریم») به قبر عیسی پس از مصلوب شدن او می‌آیند و آن را خالی می‌یابند. در عوض، آن‌ها یک فرشته می‌یابند که به آن‌ها می‌گوید که عیسی از مرگ برخاسته است.

نمایش‌های پیچیده‌تری هم به وجود آمدند، بسیاری از آن‌ها بر داستان عید پاک از مرگ و رستاخیز عیسی تمرکز داشتند، و برخی دیگر بر تولد او. هیلدگارد بینگن قدیمی‌ترین نمونه از یک درام موسیقی را نوشت که هم کلمات و هم موسیقی آن باقی مانده است، که به حدود ۱۱۵۰ برمی‌گردد: نظم فضایل، یک دیالوگ مبارزه بین فضایل و شیطان است.

در نهایت کلیسا حکم کرد که این نمایش‌ها از کنترل خارج شده‌اند و در آغاز قرن سیزدهم پاپ اجرای آن‌ها را در کلیسا ممنوع کرد. بنابراین اجرای نمایش‌ها به خارج از کلیسا و به پله‌های کلیسا و به بازار منتقل شد، و به طور فزاینده‌ای پیچیده‌تر شدند و شامل انواع عناصر شدند که در کلیسا غیرممکن بود - لباس، رقص، قسمت‌های کمیک، سازهای بیشتری نسبت به آنچه که در کلیسا مجاز بود. این توسعه یکی از مهمترین منابع نمایش اروپایی است که به نمایش‌های معمایی و معجزه‌گونه‌ی قرن‌های پانزدهم و شانزدهم منجر شده است.

با ظهور پلی‌فونی، عادت اولیه اضافه کردن متن اضافی به کلمات سرود یک چرخش جدید پیدا کرد. در اوایل قرن دوازدهم، زمانی که پلی‌فونی در آغاز راه بود، بخشی که بر روی نت‌های طولانی سرود اضافه شده بود، گاهی اوقات دارای کلمات لاتین متفاوتی از خود سرود بود - یک کانترپونت از کلمات و همچنین موسیقی. این به یک ژانر بسیار پیچیده‌ای به نام تبدیل شد. این ژانر در قرن سیزدهم محبوب (به معنای کلمه ’مو‘ از کلمه فرانسوی) موتت

شد، علیرغم برخی اعتراضات به ترکیب متون مختلف. بخش‌هایی از سرود تعیین‌شده به این شکل مورد استفاده قرار می‌گرفت، با دو یا سه بخش که بر روی نت‌های آهسته‌تر سرود اضافه می‌شدند، هر کدام با یک متن متفاوت. اغلب متون جدید مدیتیشن‌هایی بر روی کلمات سرود بودند، به طوری که سه بخش یک تعامل فوق‌العاده دقیق را تشکیل می‌دادند.

این اثر کمی شبیه به گروه‌های اپرایی بسیار بعدی است که در آن هر شخصیت یک دیدگاه متفاوت را به طور همزمان بیان می‌کند. این سبک از موتت در دایره‌های پیچیده‌ای خارج از کلیسا نیز محبوب بود، با موضوعات رایج عشق، شراب و شادی. گاهی اوقات مقدس و غیرمقدس با هم ترکیب می‌شدند، با یک خط که مریم مقدس را ستایش می‌کرد و خط دیگر به یک معشوقه خطاب می‌کرد. این همپوشانی مقدس و غیرمقدس ممکن است شگفت‌آور به نظر برسد.

اما ما باید جهانی را تصور کنیم که در آن زندگی روزمره و باورهای دینی به طور صمیمانه‌ای در هم تنیده شده بودند - چیزی که دنیای مسیحی قرون وسطی را با فرهنگ‌های دیگر مرتبط می‌کند. در عین حال، باید به یاد داشته باشیم که این موسیقی بسیار پیچیده برای یک مخاطب هدف‌گیری نشده بود، بلکه برای عبادت یا برای سرگرمی روشنفکران بود.

اگرچه همیشه بین موسیقی طبقات مختلف اجتماعی تفاوت وجود داشته، این دوره‌ای است که در آن به‌وضوح تفاوت بین موسیقی برای «مردم عادی» و موسیقی برای گروه کوچک تحصیل‌کرده را متوجه می‌شویم. این گروه تحصیل‌کرده شامل نه تنها ثروتمندان و اشرافیان، بلکه بسیاری از افراد تحصیل‌کرده در کلیسا، مانند کاهنان، راهبان، راهبه‌ها، دانشمندان و کاتبان می‌شد که اغلب از خانواده‌های مرفه بودند. در مراسم‌های کلیسایی، استفاده از زبان لاتین به این معنی بود که مردم عادی تنها آنچه را که معلمان و کاهنان برایشان توضیح

می‌دادند، می‌فهمیدند؛ زیرا تا قرن شانزدهم، کتاب مقدس به طور گسترده به زبان‌های انگلیسی یا آلمانی در دسترس نبود.

بیشتر افراد عادی حتی نمی‌دانستند که کلماتی که در یک قطعه موسیقی ناشناخته خوانده می‌شود، چه معنایی دارند، چه برسد به قطعات پیچیده‌ای مانند موتت‌هایی که چندین متن هم‌زمان داشتند. برای تحصیل‌کردگان، ژانرهای ساده‌تری هم وجود داشت که برای آرامش استفاده می‌شد؛ مانند آهنگ‌هایی با موضوع عشق و دوستی یا آهنگ‌هایی برای رقص که هم می‌توانستند خوانده شوند و هم با ساز نواخته شوند. جالب اینجاست که ساختن چنین آهنگ‌هایی برای افراد طبقات بالای اشرافی پذیرفته شده بود، که در واقع بازتابی از سنت ترابادورها (خوانندگان دوره‌گرد) بود.

برای طبقات پایین‌تر، همچنان موسیقی بدون نت‌نویسی غالب بود که بیشتر زندگی مردم را همراهی می‌کرد. آهنگ‌ها و رقص‌هایی که توسط مینستریل‌ها (نوازندگان دوره‌گرد) اجرا می‌شد و همچنین بداهه‌پردازی بخش‌های اضافی برای سرودها، همچنان بخشی از فرهنگ موسیقایی مردم بود.

فصل دوازدهم: فساد کهنه، اندیشه نو

از روزهای ابتدایی خود، کلیسای مسیحی شامل گروه‌هایی با تفسیرهای متفاوت از زندگی و تعالیم عیسی بود. در عرض چند قرن، کلیسای غربی موضعی مقتدرانه اتخاذ کرد و معتقد بود که برداشت آنها نسخه حقیقی و از آنِ خداست و نمی‌تواند به چالش کشیده شود، و کسانی را که مخالفت می‌کردند، تحت تعقیب قرار می‌داد. همانطور که اغلب در مورد حکومت‌ها می‌بینیم، اصرار سختگیرانه بر اقتدار غالباً به فساد منجر می‌شود و این همان چیزی است که تا قرن چهاردهم برای کلیسا اتفاق افتاد. یکی از اشکال برجسته فساد، فروش «بخشودگی‌ها» گناهان بود. به گناهکاران اطمینان داده می‌شد که می‌توانند با دادن پول به امورات خیریه‌های کلیسا، مجازات خداوند در آخرت را کاهش دهند. این به یک کلاهبرداری فاسد برای ثروتمند کردن کلیسا و کشیش‌های آن تبدیل شد، و حتی برای ترغیب حاکمان و ارتش‌های آن‌ها به جنگ به نیابت از کلیسا مورد استفاده قرار گرفت.

این فساد قدرت در طول سال‌ها، به تدریج اقتدار کلیسا را در نظر مردم از تمام طبقات اجتماعی کاهش داد. دو رویداد خاص این افول را به اوج خود رساند. اول، طاعون سیاه بود که در حدود سال ۱۳۵۰ فراگیر شد و حدود نیمی از کل جمعیت اروپا را کشت. بسیاری فکر می‌کردند این مجازاتی از جانب خداست، اما کلیسا نمی‌توانست جلوی آن را بگیرد یا مردم را تسلی دهد. سپس، در سال ۱۳۷۸، در رویدادی که به «انشقاق بزرگ» معروف است، کلیسای ضعیف غربی به دو قسمت تقسیم شد. این امر منجر به وجود دو پاپ شد، یکی در رم و دیگری در آوینیون در فرانسه، که هر کدام ادعای اقتدار مطلق به عنوان نماینده خدا بر روی زمین را داشتند.

این رویدادها باعث یک تغییر اساسی در جامعه شد. قبلاً دیده‌ایم که کشف ارسطو و دیگر فلاسفه یونانی در قرن دوازدهم الهام‌بخش دیدگاهی شد که عقل انسانی باید اساس باورهای انسانی باشد. با تضعیف کنترل کلیسا بر مردم، این جریان فکری، یعنی انسان‌گرایی، تقویت شد و اهمیت زندگی ما بر روی زمین، به جای تمرکز بر زندگی ابدی پس از مرگ، افزایش یافت.

این تغییر پیامدهای زیادی داشت. حمایت از هنر و موسیقی که تحت سلطه کلیسا بود، بیشتر به دربارهای سلطنتی و اشرافی و مقامات مدنی شهرها و شهرستان‌ها منتقل شد. این حامیان معمولاً نسبت به ایده‌های جدید بازتر بودند تا کلیسا که سعی می‌کرد به راه‌های سنتی و مستبدانه خود پایبند بماند. در سال ۱۳۲۴، پاپ آوینیون، ژان بیست و دوم، اعلامیه‌ای صادر کرد که در آن اصرار داشت که موسیقی در کلیسا باید به سرود خالص گرگوری محدود شود و هر چیز دیگری به جز ساده‌ترین ارگانیوم را ممنوع کرد.

پاپ و مقامات کلیسا در حال مبارزه با یک جنگ باخته بودند. محافظه‌کاری و اقتدارگرایی آن‌ها چند سال پیش در یک شعر جسورانه از ژروه دو بوس، «رمان فوول» به تمسخر گرفته شده بود. در آن، پاپ و کاردینال‌هایش به عنوان پرستندگان یک اسب به نام فوول به تصویر کشیده شده‌اند. حروف نام این اسب (در فرانسوی) نماد تمام فسادهای کلیسا است: چاپلوسی، طمع، پلیدی، ناپایداری، حسادت و بزدلی.

این نمونه‌ای است از اثری که همزمان کهنه و نو است. این اثر در جسارت ضد اقتدارگرایی خود مدرن است، اما همچنین در سنت قدیمی استفاده از نمادگرایی پیچیده قرار دارد – مانند باغ به عنوان استعاره‌ای برای بهشت، یا هارمونی جهان. این مفاهیم بیشتر مشخصه تفکر قدیمی بودند تا بررسی‌های مستقیم‌تر از زندگی انسانی که با انسان‌گرایی وارد شد.

جریان‌های فکری به ندرت به طور منظم و مرتب جانشین یکدیگر می‌شوند. یکی از مشهورترین آهنگسازان قرن چهاردهم، گیوم دو ماشو، یک کشیش و شاعر فرانسوی بود. او نشان داد که چگونه می‌توان هم سنتی و هم نوآور بود، همانطور که بسیاری از چهره‌های خلاق بزرگ در تمام اعصار بوده‌اند. اشعار او به بررسی تم‌های قدیمی شوالیه‌گری و عشق درباری می‌پرداخت، با نمادگرایی‌ای که به ترابادورها بازمی‌گشت و همچنین طرح‌های شاعرانه قافیه‌ای رسمی.

موسیقی او نیز بسیار فکری بود، با روش‌های شگفت‌انگیز پیچیده که آن را به مفهوم قدیمی موسیقی به عنوان یک علم ریاضی پیوند می‌دهد. اما کیفیتی که ماشو را بسیار مهم می‌سازد این است که موسیقی او همچنین به طرز جدیدی بسیار بیانی بود. او یکی از آهنگسازانی بود که از نت‌نویسی پیچیده مدرن استفاده کرد تا موسیقی را از الگوهای ریتمیک قدیمی نسبتاً دشوار رها کند. اگرچه ماشو آن را ابداع نکرد، اما او معروف‌ترین عملی‌کننده آن بود، و نه تنها در فرانسه، بلکه در ایتالیا و انگلستان نیز تأثیر خود را بر جای گذاشت.

ماشو برای کلیسا آهنگسازی می‌کرد، اما مهم‌ترین کارهای او برای لذت‌بردن دوستداران موسیقی بود. در موسیقی پلی‌فونی، او تأکید جدید و مهمی را بر ملودی قرار داده بود. این تأثیر به آوردن سنت قدیمی آهنگ ملودیک ترابادورها همراه با پلی‌فونی در درهم‌تنیدگی قسمت‌های همراه کمک کرد.

همه قسمت‌ها می‌توانستند به آواز خوانده شوند، یا خواننده قسمت بالایی ممکن بود با سازها به جای صداها همراهی کند. این تحولات موسیقی در پس‌زمینه‌ای از رشد گسترده‌تر انسان‌گرایی که به عنوان رنسانس («تولد دوباره») شناخته می‌شد، صورت گرفت. این یک جریان بزرگ از هنرها بود که در شهرهای شمال ایتالیا، به ویژه فلورانس، متمرکز بود، هرچند

محدود به آن نبود. رنسانس در قرن پانزدهم و شانزدهم به اوج خود رسید، و بسیاری از معروف‌ترین نقاشان، مجسمه‌سازان و معماران پیشگام این حرکت بسیار مهم بودند.

اما همانطور که دیده‌ایم، ایده‌هایی که باعث ظهور رنسانس شدند، مدت‌ها بود که وجود داشتند و هنرمندان قرن چهاردهم قبلاً تابوهای زیادی را شکسته بودند. برای تاریخ موسیقی که همیشه با شعر مرتبط بوده است، نویسندگان ادبیات در این دوره اهمیت جدیدی پیدا کردند. همیشه شاعر-موسیقی‌دانان وجود داشته‌اند، اما در قرن چهاردهم است که با آثار بزرگ شعر و نثر نوشته شده توسط نویسندگان مشخص روبرو می‌شویم.

سه نام بزرگ ادبیات ایتالیایی (در مقابل لاتین) از این زمان به دست آمده‌اند: دانته آلیگیری (که معمولاً به دانته شناخته می‌شود)، فرانچسکو پترارکا (پترارک) و جووانی بوکاچیو. همه آن‌ها اهل توسکانی، منطقه اطراف فلورانس بودند و این واقعیت که آن‌ها به زبان محلی، توسکانی، نوشته‌اند، بیش از هر چیز دیگری به تثبیت توسکانی به عنوان پایه زبان ایتالیایی مدرن کمک کرده است.

یک نکته برای در نظر داشتن این است که کتاب‌های شعر و نوشته‌های دیگر فقط برای در سکوت خواندن نبودند. نسخه‌های این نوشته‌ها هنوز بسیار نادر بودند، همانطور که نسخه‌های موسیقی نادر بودند. کاغذ تنها در قرن چهاردهم شروع به در دسترس قرار گرفتن کرد، چاپ در مراحل ابتدایی خود بود و فقط چند نسخه از یک اثر وجود داشت. بنابراین بیشتر مردم، آثار نوشته شده را از طریق خواندن با صدای بلند آن‌ها می‌شناختند. دانته، پترارک و بوکاچیو همگی عادت داشتند آثار خود را برای مخاطبان بخوانند. سفر شاعرانه دانته از طریق دایره‌های جهنم، (بخش اول کمدی الهی او)، الهام‌بخش بزرگ موسیقیدانان بعدی بود. او همچنین شعرهای غنایی‌ای نوشت که به گفته بوکاچیو، دوست داشت آن‌ها را به دوستان موسیقیدان خود بدهد تا «لباس» موسیقی به آن‌ها بپوشانند.

پترارک و بوکاچیو هر دو شعرهایی نوشتند که برای خواندن به صورت آواز در نظر گرفته شده بود و چند تنظیم از اشعار آن‌ها باقی مانده است. ولی این شعرها چگونه در ایتالیا قرن چهاردهم خوانده می‌شده‌اند؟

آهنگ‌های پلی‌فونی از انواع مختلف، مذهبی و غیرمذهبی، در نسخه‌های خطی که به زیبایی ارائه شده، باقی مانده و اکنون در اختیار ما قرار دارند، اما در زمان خود، خارج از کلیسا افراد کمی آن‌ها را دیده بوده‌اند. اما همانطور که ما امروز می‌دانیم، پلی‌فونی غیررسمی در تمام سطوح جامعه وجود و ادامه داشته است.

اما گسترده‌ترین آهنگ‌ها احتمالاً فقط از ملودی‌ها تشکیل شده بودند که با یا بدون سازها خوانده می‌شدند. منبع دلنشینی از اطلاعات در مورد آواز، یکی از اولین آثار مهم داستانی، دکامرون توسط جووانی بوکاچیو است که حدود سال ۱۳۵۰ نوشته شده است. داستان کتاب در فلورانس در سال ۱۳۴۸ اتفاق می‌افتد، زمانی که شهر توسط طاعون سیاه ویران شده بوده است.

گروهی متشکل از هفت زن و سه مرد همگی جوان، همراه با خدمتکاران و مردان خدمتگزار خود، به یک املاک در تپه‌ها سفر می‌کنند. آن‌ها ده روز را به کارهای دلپذیری سپری می‌کنند و هر روز نوبتی یکی از آن‌ها داستانی تعریف می‌کند. همه جوانان بسیار تحصیل‌کرده و موسیقیدانان ماهری هستند. روز با رقص و آواز پس از شام به پایان می‌رسد و با یکی از اعضای گروه که یک آهنگ را برای دیگران می‌خواند، خاتمه می‌یابد.

این خاتمه همیشه یک بالاتا است، شعری که برای رقص خوانده می‌شود، ژانری که توسط ترابادورها به ایتالیا آورده شده بود. هر کدام از گروه نوبتی یک بالاتا را از حفظ می‌خوانند در حالی که دیگران یک کارول می‌رقصند، رقصی که در آن رقصندگان دستان هم را در یک دایره

می‌گیرند. اگرچه دکامرون یک اثر داستانی است، به نظر می‌رسد که رقصیدن با بالاتا – شعری که به یک ملودی واحد تنظیم شده است – یک سرگرمی محبوب در میان طبقات بالای جامعه بوده است.

یک نقاشی جذاب از زمان بوکاچیو در تالار شهر سیه‌نا وجود دارد، که در آن نه زن در حالی که یکی از آنان آواز می‌خواند، با تنبک خود او را همراهی می‌کنند، و کارول می‌رقصند - دقیقاً همانطور که می‌توان در دکامرون تصور کرد. تعدادی از بالاتاها در نسخه‌های خطی باقی مانده‌اند. به طور معمول، رقص متریک و منظم و نوسانی است، اما نحوه تنظیم کلمات با موسیقی بسیار آزاد است.

متر با آرایه‌های چندین نت بر روی برخی از هجاها کشیده می‌شود، که به ملودی اثری تزئینی و نسبتاً رسمی می‌دهد که ارتباط کمی با ریتم گفتاری کلمات دارد. ممکن است بگویید که بالاتاها این ویژگی را با موسیقی کلیسا به اشتراک دارند، در جایی که موسیقی کلمات را به سطح بالاتری از آیین‌ها «ارتقا» می‌دهد اما کلمات را به معنای مدرن «بیان» نمی‌کند. آن نوع تنظیم کلمات بعداً وارد این نوع موسیقی شده است.

در همین حال، موسیقی پلی‌فونی هم برای کلیسا و هم برای نخبگان موسیقی‌دان خارج از آن نوشته می‌شد. یکی از ویژگی‌هایی که ایده‌های جدید را تشویق کرد، حرکت برخی از مشهورترین آهنگسازان بود. ماشو در فرانسه بسیار کار کرد، اما هرگز از ایتالیا بازدید نکرد. ولی موسیقی پلی‌فونی ایتالیا در قرن پانزدهم و شانزدهم تحت سلطه آهنگسازانی از شمال اروپا بود. گیوم دو فای و ژوسکن دپره دو آهنگساز مشهور بودند، هر دو از بورگوندی، که در آن روزها از شمال فرانسه تا به آنچه اکنون بلژیک و هلند است، امتداد داشت. آهنگسازان پیشرو توانستند به نفع خود شبکه‌سازی کنند، با حامیان ثروتمندی که برای جذب بهترین آن‌ها به دربارهای خود با یکدیگر رقابت می‌کردند.

دو فای چندین دوره از زندگی خود را در ایتالیا سپری کرد و برای برخی از برجسته‌ترین حامیان خود کار کرد. سپس به عنوان یک کشیش منصوب شد و به عنوان عضوی از گروه کر پاپ در رم خدمت کرد. زمانی که انقلاب در رم به راه افتاد، دو فای خود را در فلورانس در دهه ۱۴۳۰ با تشکیلات پاپ همگام دید و به گروه موسیقی او پیوست.

زمان او در آنجا با تقدیس گنبد بزرگ کلیسای جامع فلورانس در سال ۱۴۳۶، طراحی شده توسط معمار فیلیپو برونلسکی، همزمان بود. دو فای مأمور شد تا برای این مناسبت موتتی برای چهار صدا، بسازد. این اثر خطاب به مریم مقدس است که کلیسا به او تقدیم کرده و اهدای گل رز طلایی پاپ برای تزئین محراب را جشن می‌گیرد.

این موتت یک شاهکار است که تکنیک‌های پلی‌فونی قدیمی که ماشو در آن‌ها به اوج خود رسیده بود را با حس کاملاً «مدرن» از یک تاروپود هماهنگ و روان از صداها ترکیب می‌کند. تناسبات ریاضی بخش‌های مختلف موتت به دقت محاسبه شده است، اما معدودی از افراد در جماعت به این ظرافت‌ها پی می‌بردند. آن‌ها احتمالاً تحت تأثیر چهار صدای هماهنگ که فضای بزرگ را پر می‌کردند، قرار گرفته بودند. موتت دو فای بخش مرکزی یک مراسم پر از موسیقی بود. یکی از بسیاری از افرادی که کلیسا را پر کرده بودند، توصیفی از کل مناسبت به جا گذاشت: «می‌توانستی تقریباً باور کنی که فرشتگان و صداها و آوازهای بهشت الهی از آسمان به روی زمین فرستاده شده‌اند تا حلاوت مقدسی غیرقابل تصور را در گوش‌های ما بریزند.» موتت توسط اعضای گروه کر پاپ اجرا شد، از جمله خود دو فای که در نقش مهمی ایفا می‌کرد.

دو فای علاوه بر آهنگسازی، برای سرگرمی نیز موسیقی می‌ساخت. او در دوران حضورش در فلورانس، رابطه‌ای نزدیک و دوستانه با خاندان مدیچی، خانواده‌ی حاکم آن زمان، برقرار کرد. مدیچی‌ها حامیان بزرگ موسیقی و هنرهای دیگر بودند و از این هنرها برای نمایش

قدرت و اعتبار خانواده‌شان استفاده می‌کردند. هر سال، در شهر فلورانس کارناوال‌های باشکوهی برگزار می‌شد که در زمان حکومت لورنزو د مدیچی (۱۴۶۹–۹۲) به اوج شکوه و زیبایی خود رسید.

اعضای دربار مدیچی و اصناف شهر آهنگ‌هایی را با ماسک‌هایی در یک کاروان مشعل روشن اجرا می‌کردند. لورنزو برخی از متون را خودش می‌نوشت و عود هم می‌نواخت. برخی از این آهنگ‌ها موضوعات اساطیری سنتی داشتند که با تخت‌هایی با تزئینات پرآذین نمایش داده می‌شدند؛ دیگر آهنگ‌ها هجوآمیز و سیاسی و گاهی اوقات مستهجن بودند. بسیاری از آن‌ها آهنگ‌های رقص بودند که با پیروی از بالاتاهای دوران بوکاچیو اجرا می‌شدند، اما اکنون با چندین بخش صوتی دیگر که به آنها افزوده شده بود.

صداها کانترپونت پیچیده‌ای نمی‌خوانند، بلکه آکوردهایی ایجاد می‌کنند، با آرایش بسیار کمی. در این نوع آهنگ‌های چندبخشی عامه‌پسند است که ما شروع به درک جدیدی از استفاده از آکوردها می‌کنیم تا موسیقی را از یک نقطه به نقطه دیگر حرکت دهیم و لحظات استراحت یا حل و فصل، «کادنزاها»، را تأکید کنیم. این ممکن است نکته کوچکی به نظر برسد، اما نشان‌دهنده آغاز یک روش جدید برای شکل دادن به موسیقی اروپایی است.

فصل سیزدهم: آهنگسازان بال‌های خود را می‌گسترند

در طول تغییرات اجتماعی و سیاسی قرن پانزدهم، همچنان‌که موسیقی در حال تکامل بود، جایگاه موسیقیدانان نیز تغییر می‌کرد. در ایتالیا، آهنگسازان خاصی مورد توجه قرار می‌گرفتند و مردم آن‌ها را بر دیگران ترجیح می‌دادند، بسیاری از آن‌ها از شمال اروپا بودند. اما آن‌ها همچنان موقعیت‌های سنتی خود را به عنوان اعضای گروه‌های کر کلیسا حفظ کرده و اغلب

خود کشیش بودند. در واقع، هیچ حرفه جداگانه‌ای به عنوان «آهنگساز» وجود نداشت: همه موسیقیدانان کلیسا که آهنگ می‌ساختند، خواننده نیز بودند.

یک جایگاه ویژه برای آهنگسازان برجسته به وضوح دیده می‌شود، به ویژه برای **ژوسکن دپره**، که به طور گسترده به عنوان یکی از برجسته‌ترین آهنگسازان از قرن پانزدهم تا شانزدهم شناخته می‌شود. ژوسکن، که مانند بسیاری دیگر از موسیقی‌دانان بورگوندی در ایتالیا فعالیت می‌کرد، جانشین آهنگساز بزرگ **دوفای** در گروه کر پاپ شد. او نیز مانند **دوفای**، استاد کانترپوانت بود و توانایی بالایی در تنیدن صداها به شکلی پیچیده و هماهنگ داشت. با این حال، سبک ژوسکن علاوه بر پیچیدگی، از ظرافت و آزادی بیشتری نیز برخوردار بود.

او پیچیده‌ترین کانن‌هایی را ساخت که در آن هر بخش به‌طور دقیق بخش دیگر را بازتاب می‌داد. با این حال، او بیشتر به سبک آزادتر «تقلید» علاقه داشت، که در آن یک بخش، بخش دیگری را بازتاب می‌کرد اما سپس به مسیر خود برمی‌گشت و ادامه می‌داد. این سبک بعدها به یکی از ویژگی‌های ثابت موسیقی قرون بعدی تبدیل شد و ژوسکن را به عنوان یک پیشگام مهم در این زمینه معرفی کرد.

شیوه طبیعی و هنرمندانه‌ای که ژوسکن از این تکنیک‌ها استفاده می‌کرد، نقش بزرگی در شهرت او داشت. او این مفهوم را که تغییرات در هارمونی‌ها می‌تواند احساسی از یک سفر موسیقایی یا حتی یک تجربه دراماتیک ایجاد کند را به کمال رساند. کادنزاها – نقاط توقف در هارمونی – در آثار او می‌توانستند مسیر پیشرفت یک قطعه موسیقی را در طی یک دوره زمانی طولانی مشخص کنند. مارتین لوتر، اصلاح‌گر معروف، درباره او نوشت: «سایر آهنگسازان آنچه می‌توانند با نوت‌ها انجام می‌دهند؛ اما ژوسکن آنچه را که می‌خواهد با آن‌ها انجام

می‌دهد.» دامنه بیان موسیقایی او بسیار گسترده بود. یکی از معروف‌ترین آثار گروهی او، درباره جیرجیرکی است که در گرما برای عشقش آواز می‌خواند و فضایی شاد و پرانرژی مانند یک آهنگ کارناوالی دارد. در مقابل، موتت مذهبی طولانی او («به من رحم کن، ای خدا»)، که برای پنج صدا تنظیم شده است، جنبه‌ای کاملاً متفاوت از سبک او را نشان می‌دهد.

صداها گاهی در کانترپونت با لمس‌هایی از تقلید در هم می‌تنند و گاهی با هم در آکوردها می‌خوانند و به طور روان بین بخش‌هایی برای دو صدا و بخش‌هایی برای کل گروه کُر جابجا می‌شوند. قسمت‌های صوتی ساده و بدون تزئین هستند، دامنه صداها محدود است و فضای کلی آن با کلمات همخوانی دارد و ساده است.

موسیقی با حسی قاطع از جایی که سفر به آن می‌رود، باز می‌شود که با آکوردهایی که نقاط رسیدن را ایجاد می‌کنند (دوباره «کادنزاها») مشخص می‌شود. این سبکی‌ست که آهنگسازان را تا قرن هجدهم تحت تأثیر قرار داد، از جمله یوهان سباستین باخ (که در فصل ۲۱ به آن خواهیم پرداخت).

این ایده که یک آهنگساز «آنچه می‌خواهد انجام می‌دهد» به خودی خود نشانه‌ای از تغییرات در حال رخ دادن است. ما از مفهوم موسیقی به عنوان شاخه‌ای از ریاضیات آسمانی و آهنگسازان به عنوان دریافت‌کنندگان صرف خلاقیت خدا بسیار فاصله گرفته‌ایم.

ایده جدیدی از «نابغه» هنری در هوا موج می‌زد و نه تنها در موسیقی. هنرمندان و مجسمه‌سازان بزرگی مانند میکل آنژ، لئوناردو و رافائل به داشتن نبوغ، حتی نبوغ «الهی» اعتبار داده شدند. این هنوز هم نشان می‌دهد که استعداد از طرف خدا القا شده است، اما یک هنرمند با این حال آن را داراست و به عنوان استثنایی مشخص شده است.

رابطه بین چنین نابغه‌هایی و کارفرمایان آن‌ها شروع به تغییر کرد. در سال ۱۵۰۲، **دوک ارکوله د استه** به دنبال یک «ماسترو دی کاپلا» (استاد گروه کر) جدید برای دربار خود در

فرارا بود. او می‌خواست یکی از دو آهنگساز برجسته زمان، هاینریش ایزاک، که برای خانواده مدیچی کار کرده بود، یا ژوسکن را به دست آورد.

نماینده دوک به او توصیه کرد که ایزاک را انتخاب کند، زیرا او به سرعت آهنگسازی می‌کند و در کنار آمدن با همکاران خود بهتر از ژوسکن است. نماینده اضافه می‌کند: «درست است که ژوسکن آهنگساز بهتری است، اما او زمانی آهنگسازی می‌کند که خودش بخواهد، نه وقتی که دیگری بخواهد، و او ۲۰۰ دوکات حقوق می‌خواهد در حالی که ایزاک با ۱۲۰ می‌آید اما خودتان تصمیم بگیرید.» دوک ژوسکن را انتخاب کرد.

ژوسکن همچنین یکی از آهنگسازانی بود که از یک توسعه جدید بهره‌مند شد: چاپ موسیقی با کیفیت بالا. در سال ۱۵۰۱، اندکی قبل از اینکه ژوسکن در فرارا منصوب شود، چاپگر ونیزی، اوتاویانو پتروچی، اولین کتاب چاپی موسیقی پلی‌فونی را تولید کرد. او از یک فرآیند پیچیده استفاده کرد که در آن یک صفحه سه بار چاپ می‌شد: یک بار برای خطوط حامل، یک بار برای کلمات و یک بار برای نت‌ها.

نتیجه با جزئیات دقیق و به طرز فوق‌العاده‌ای زیبا بود و سری بیش از شصت جلد پتروچی همچنان یک دستاورد چشمگیر در تاریخ چاپ موسیقی باقی مانده است. این فرآیند طاقت‌فرسا به این معنی بود که کتاب‌ها بسیار گران بودند و احتمالاً به عنوان نسخه‌های تکی و اقلام کلکسیونی به دست می‌آمدند، نه نسخه‌های متعددی که یک گروه کر مدرن داشت.

هر بخش صدایی به طور جداگانه چاپ می‌شد: در یک آهنگ برای چهار صدا، دو بخش در صفحه چپ و دو بخش در صفحه راست قرار داشت، به طوری که چهار خواننده می‌توانستند دور کتاب بایستند و هر کدام بخش خود را بخوانند. با این حال، کتاب‌ها کوچک هستند و برای بیش از یک خواننده در هر بخش عملی نیستند – موسیقی پلی‌فونی در هر حال معمولاً توسط تک صداها خوانده می‌شد.

پتروچی بر روی موسیقی‌ای تمرکز کرد که در میان طبقات بالایی که می‌توانستند کتاب‌ها را بخرند، بیشتر مورد تقاضا بود: انواع مختلف آهنگ‌های پلی‌فونی سبک‌تر، همچنین موسیقی مقدس پیچیده‌تر، مس‌ها و موتت‌ها. آهنگسازان عمدتاً از شمال فرانسه و بورگوندی بودند که در سراسر اروپا مورد تقاضا بودند، و ژوسکن که برجسته‌ترین‌شان بود.

توزیع جلدهای پتروچی در میان خانواده‌های نجیب و کتابخانه‌های اروپا به تثبیت شهرت و تأثیر این آهنگسازان کمک کرد. اما، باز هم، مهم است که زیاد روی موسیقی‌ای که در نت‌نویسی چاپ شده یا حتی در نسخه‌های خطی باقی مانده، تمرکز نکنیم. اهمیت مداوم موسیقی بدون نت‌نویسی و بداهه‌سازی به وضوح توسط خود ژوسکن نشان داده می‌شود. یکی از شاگردان او به یاد می‌آورد که در کودکی هنر آوازخوانی را بدون استفاده از هیچ کتابی از ژوسکن آموخته است. او به آن‌ها «کنسونانس»های «کامل» و «ناقص» (هارمونی‌ها) را آموزش داد و چگونه از آن‌ها برای افزودن یک بخش دیگر به صورت کانترپونت به یک سرود استفاده کنند: «باید تخته‌هایی را با یک ملودی واحد تصور کنید، با استاد که ملودی را می‌خواند و شاگردان به نوبت یا با هم کانترپونت‌هایی با افزایش زینت‌ها بداهه‌سازی می‌کنند.»

او گفت ژوسکن برای آهنگسازانی که یاد گرفته بودند بدون کسب این مهارت اساسی بنویسند، ارزشی قائل نبود و آن‌ها را به تمسخر می‌گرفت و می‌گفت آن‌ها می‌خواهند بدون بال‌ها پرواز کنند. اولین نیاز یک آهنگساز خوب این است که باید بداند چگونه کانترپونت بداهه بسازد. بدون این او هیچ چیز نخواهد بود.

این نوع بداهه‌سازی بر روی یک سرود ساده در کلیساها و کلیساهای جامع در سراسر اروپا، در بسیاری از موارد تا قرن شانزدهم مورد انتظار بود. هنر اساسی آوازخوانی در بخش‌ها هنوز هم در میان یک طیف اجتماعی وسیع خارج از کلیسا به خوبی شناخته شده بود.

اشاراتی به آن در نمایشنامه‌های عامه‌پسند وجود دارد. در اینجا یک اپیزود کوچک در «نمایش دوم چوپانان واکفیلد» از انگلستان حدود سال ۱۴۵۰، یکی از نمایشنامه‌های مذهبی عامه‌پسند معروف به «نمایش‌های معما»، آورده شده است. سه چوپان برای گذراندن وقت آواز می‌خوانند:

چوپان اول: به صلیب سوگند که این شب‌ها تمام‌شدنی نیستند.

با این حال، قبل از اینکه به رختخواب برویم ، دوست دارم کسی برای ما یک آواز بخواند.

چوپان دوم: همین را فکر می‌کردم، بگذار برای شادی بخوانیم.

چوپان سوم: موافقم.

چوپان اول: بگذارید من تِنور را بخوانم.

چوپان دوم: و من ترابل را بالا بخوانم.

چوپان سوم: پس قسمت میانه به من می‌افتد.

ببینیم چگونه می‌خوانید

و آنها شروع به خواندن می‌کنند.

گزارش‌های زیادی از آوازخوانی افراد طبقه پایین در بخش‌های سه‌گانه وجود دارد. یک بازدیدکننده اسپانیایی از بازل (سوئیس) در دهه ۱۴۳۰ گزارش می‌دهد که در حمام‌های عمومی، «مردم به طور کلی خوب آواز می‌خوانند؛ حتی مردم عادی به طور ماهرانه در سه بخش مانند هنرمندان ماهر آواز می‌خوانند.»

یک نویسنده موسیقی، تینکتوریس، در دهه ۱۴۸۰ با دو برادر نابینا از فلاندر روبرو شد که از یک دربار به دربار دیگر سفر می‌کردند، «با نوعی ویول، یکی قسمت‌های بالا و دیگری تنورهای بسیاری از آهنگ‌ها را می‌نواختند، چنان با مهارت و دلپذیر می‌خواندند که من واقعاً هرگز با چنین آوایی مواجه نشده‌ام.» در سطح اجتماعی بالاتر، سنت بداهه‌سازی در آواز خواندن شعر، که به ترابادورها و فراتر از آن بازمی‌گردد، همچنان ارزشمند بود.

یکی از مشهورترین نام‌های موسیقی قرن پانزدهم، پیتروبونو بورزلی (معروف به پیتروبونو)، شهرت خود را مدیون آوازخوانی شعرهای روایتی و همراهی با عود خود بود که در آن یک نوازنده بسیار ماهر بود. او به ایتالیا و مجارستان و انگلستان به طور گسترده سفر کرد و توسط شاعران زیادی ستایش شد و از اشراف افتخارات بسیاری کسب کرد. اما هیچ نت از موسیقی او باقی نمانده است، زیرا هرگز نوشته نشده بود.

پیتروبونو مدت طولانی در فرارا مستقر بود، بنابراین ممکن است به جوان ایزابلا د استه، دختر دوک ارکوله (همان کسی که ژوسکن را به خدمت گرفت) آموزش داده باشد. ایزابلا به یک موسیقیدان ماهر تبدیل شد و به طور خاص به خاطر بداهه‌سازی در آوازخوانی شعر با عود تحسین می‌شد. او با دوک فرانچسکو گونزاگا از مانتوآ ازدواج کرد و در دربار مانتوآ به عنوان یکی از قدرتمندترین و تأثیرگذارترین زنان رنسانس و یک حامی برجسته هنر شناخته شد.

شرایطی که در آن زنان به ویژه به خاطر موسیقی‌سازی‌شان مورد تحسین قرار می‌گرفتند، بسیار متنوع و در حال تغییر بود. در فلورانس قرن پانزدهم، زنان خانواده مدیچی برای مهمانان برجسته خود آواز می‌خواندند و ارگ می‌نواختند. کمی پایین‌تر در طبقات اجتماعی،

دختران بازرگانان مرفه همگی آواز و رقص یاد می‌گرفتند، نه فقط برای لذت و آموزش، بلکه به عنوان مهارت‌هایی که به جذب یک همسر مناسب کمک می‌کرد.

این موضوع چیزی جدیدی نبود: بدون شک جوانان در دکامرون بوکاچیو یک قرن پیش برای دلایل مشابه پرورش یافته بودند تا آواز بخوانند و برقصند و «مهارت» موسیقایی یک دختر جوان همچنان یک دارایی ضروری در سراسر اروپا تا قرن نوزدهم باقی ماند.

در بسیاری از صومعه‌ها موسیقی به سرودهای سنتی گرگوری محدود بود. اما در صومعه لمورات در فلورانس، دو کشیش برای آموزش خواندن پلی‌فونی به راهبه‌ها آورده شدند که در کلیساها همیشه توسط گروه‌های کر تمام مردانه خوانده می‌شد.

در سال ۱۴۸۰، سفیری از دربار دوک ارکوله د استه در فرارا گزارش داد که آوازخوانی آن‌ها به خوبی هر گروه کر مردانه است. در دهه ۱۴۹۰، راهب سختگیر ساوونارولا در فلورانس به قدرت رسید. او موعظه می‌کرد که همه باید توبه کنند و خواستار پایان دادن به شوخی‌ها از جمله آهنگ‌های کارناوال شد. جای تعجب نیست که او آوازخوانی راهبه‌ها را «شیطانی» خواند، محکوم و ممنوع کرد.

در طول قرون، نقش‌های موسیقایی زنان اغلب به عنوان یک کانون برای ایده موسیقی به عنوان یک پدیده بالقوه خطرناک شکل گرفته است. اما با گذشت قرن شانزدهم، مواردی از پذیرش بیشتر و بی‌قید و شرط ویژگی‌های خاصی که زنان می‌توانستند به موسیقی بیاورند، حتی به صورت محدود، در محافل عمومی وجود داشت.

در یتیم‌خانه‌هایی در ونیز دختران، آموزش موسیقی گرفته و کنسرت می‌دادند (یکی از آن‌ها در قرن هجدهم به ویژه مشهور شد). مانند بسیاری از دربارهای دیگر، در میان زنان دربار در

فرارا نیز موسیقیدانان با استعداد وجود داشتند. در دهه ۱۵۷۰، گروهی از آن‌ها برای اجرای کنسرت‌های خصوصی دوک، آلفونسو دوم (نتیجه بزرگ ارکوله اول)، گرد هم آمدند. آن‌ها به عنوان «کنسرت زنان» شناخته شدند و نوازنده ارگ و آهنگساز دربار، لوزاسکو لوزاسکی، موسیقی جدیدی ویژه آن‌ها برای آواز خواندن نوشت.

خوانندگان حرفه‌ای به گروه اضافه شدند و در طول بیست سال آینده آن‌ها در کنسرت‌های خصوصی در دربار، در مقابل بسیاری از بازدیدکنندگان مهم برنامه اجرا کردند. شهرت آن‌ها گسترش یافت، هم به عنوان نمونه‌ای از آنچه که خوانندگان زن می‌توانستند به دست آورند و هم به عنوان پیشگامان یک نوع جدید از ریرتوار، که بیشتر آن توسط لوزاسکی ساخته شده بود، و خود او آن‌ها را با هارپسیکورد همراهی می‌کرد.

کتاب‌های موسیقی که توسط لوزاسکی و دیگران برای آن‌ها نوشته شده بود، منتشر شدند و سبک موسیقی و شیوه‌ای که اجرا می‌شد، تأثیر زیادی بر نسل جدیدی از آهنگسازان گذاشت. این سبک جدید آهنگسازی، مادریگال بود، ژانری که در آن کلمات و موسیقی به طور بسیار نزدیکی مرتبط بودند، حتی اگر موسیقی پلی‌فونی بود. این سبک از چندین منبع ناشی شد، از جمله آواز خواندن بداهه اشعار روایتی، آهنگ‌های رقص و انواع ساده‌تر پلی‌فونی که محبوب شده بود.

یک عنصر برجسته از مادریگال تمایل آن به دراماتیزه کردن کلمات بود، به طوری که یک گروه سه صدایی تقریباً یک صحنه تئاتری را به هم می‌بافت. در واقع، اجرای کنسرت زنان به نظر می‌رسد به طور غیرمعمولی، می‌توان گفت جسورانه، تئاتری بوده است، بر اساس توصیف یک بانکدار رومی بازدیدکننده: «آن‌ها صداهای خود را با توجه به نیازهای قطعه‌ای که می‌خواندند، بلند یا نرم، سنگین یا سبک می‌کردند؛ گاهی اوقات با آهی آرام قطع

می‌شدند... گاهی با قسمت‌های کوتاه، و دوباره با گذرهای شیرین که به آرامی خوانده می‌شدند، که گاهی اوقات شنیده می‌شد که یک اکو به طور غیرمنتظره‌ای پاسخ می‌دهد. آن‌ها موسیقی و احساسات را با حالات چهره، نگاه‌ها و حرکات مناسب همراه می‌کردند.» داستانی که این بازرگان نقل می‌کند چیزی تقریباً شبیه به یک اپرا را تصویر می‌کند، که در فصل ۱۷ به آن باز خواهم گشت.

فصل چهاردهم: عودها و کیبوردها

زمانی که اوتاویانو پتروچی در اوایل دهه ۱۵۰۰ میلادی مجموعه‌ای باشکوه از جلدهای موسیقی چاپی را منتشر کرد، بیشتر آن‌ها به موسیقی آوازی اختصاص داشت. این امر به این دلیل بود که تا آن زمان، اکثر آثار نوشته‌شده برای صداها بودند. موسیقی برای سازها به‌ندرت نوشته می‌شد. سازها برای همراهی با خوانندگان استفاده می‌شدند - عود با صدا، ارگ با چندین صدا، و گاهی سازهای دیگر با گروه‌های کُر در کلیسا (گرچه شرایطی که در آن‌ها استفاده از سازها در کلیسا مجاز بود، متفاوت بود). نغمه‌های رقص در همه سطوح جامعه به صورت شفاهی منتقل می‌شد. نوازندگانِ سازها همچنین بداهه‌نوازی‌های آزاد اجرا می‌کردند. نوازندگان عود مقدمه‌ای را برای یک ترانه با چنین بداهه‌نوازی‌هایی اجرا می‌کردند، و این سبک به تدریج به قطعات جداگانه‌ای تبدیل شد که به صورت نوشته‌شده درآمدند،

که به عنوان پرلودها، فانتازیاها یا توکاتاها شناخته می‌شدند. این پرلودهای عود زمانی که پتروچی در حال کار بود، به تازگی مد شده بودند، بنابراین دلایل تجاری خوبی وجود داشت که او شش جلد از موسیقی عود را در مجموعه‌های خود قرار داد. این آثار به دو دلیل خاص جالب توجه هستند. یکی به تکنیک نوازندگی عود مربوط می‌شود. تا اواسط قرن پانزدهم، معمولاً سیم‌ها با یک پیک، که معمولاً یک قلم پر بود، نواخته می‌شدند، روشی که از سنت قدیمی‌تر عود عربی به ارث رسیده بود. اما سپس نوازندگان شروع به نواختن با انگشتان خود کردند، که این امکان را فراهم کرد تا چندین سیم به طور همزمان نواخته شوند و بتوانند موسیقی پلی‌فونیک که مد شده بود را اجرا کنند. هر دو روش در قرون بعدی همچنان استفاده می‌شدند - تا به امروز، گیتاریست‌ها بسته به موسیقی‌ای که اجرا می‌کنند، یا با پیک یا با انگشتان خود می‌نوازند. ویژگی دیگر جلدهای عود پتروچی این است که، مانند موسیقی عود دست‌نویس قدیمی‌تر، به جای نوت‌نویسی معمولی، در «تبلچر» نوشته شده‌اند. این یک روش مرتب است که در آن نوت‌نویسی نشان می‌دهد که انگشتان خود را کجا قرار دهید، نه اینکه نُت‌ها در چه صدایی باشند. همان اصل هنوز هم در نمودارهای آکورد برای گیتاریست‌ها استفاده می‌شود. برای هر سیم (یا جفت سیم‌ها در عود)، یک خط وجود دارد که روی آن یک حرف یا عدد نشان می‌دهد که روی کدام پرده باید انگشت خود را قرار دهید. این یک تطبیق از تبلچر است که در ارگ از اوایل قرن چهاردهم استفاده می‌شد. در واقع، گفته شده است که نسخه آلمانی تبلچر عود توسط ارگ‌نواز قرن پانزدهم، کنراد پاومان، که همچنین یک نوازنده عود ماهر بود، اختراع شده است.

این ما را به یکی دیگر از نوآوری‌های عمده این دوره، یعنی توسعه سازهای کیبورد، هدایت می‌کند. اولین ساز نواخته‌شده با فشار دادن کلیدها یا اهرم‌ها، اُرگ بود. در فصل سوم، من به هیدرولیس یونان باستان، نوعی نمونه اولیه ارگ، اشاره کردم. تا قرن چهارم، ارگ‌هایی که توسط دمنده‌ها باد می‌شدند، در دربار بیزانس حضور داشتند و در قرن هشتم، امپراتور

بیزانس یک ارگ با «لوله‌های بزرگ سربی» را به عنوان هدیه به پپن «کوتاه»، پادشاه فرانک‌ها (پدر شارلمانی) فرستاد. این‌ها اشیای مکانیکی‌ای بودند که برای سرگرم‌کردن طراحی شده بودند، با کشوها یا کلیدهای سنگینی برای باز کردن هر لوله. تا قرن چهاردهم، ارگ به سازی واقعی برای موسیقی تبدیل نشده بود، با کیبوردی که با انگشتان نواخته می‌شد. ارگ‌های کوچک در بسیاری از نقاشی‌های قرن پانزدهم به چشم می‌خورند. یک حکاکی دلنشین از آلمانی اسرائل فان مکِنم از اواخر قرن پانزدهم نشان می‌دهد که ارگی روی یک میز قرار گرفته است. مردی کیبورد کوچک را می‌نوازد، در حالی که همسرش پشت ارگ، روی میز نشسته و دمنده‌ها را پمپ می‌کند، تا زمانی که دمنده‌های مکانیکی در اواخر قرن نوزدهم معرفی شدند، حداقل یک نفر کمک‌کننده برای پمپ‌کردن ارگ مورد نیاز بود. نقاشی‌های قرن پانزدهم اغلب فرشتگانی را نشان می‌دهند که چنین سازهایی را می‌نوازند، یا ارگ‌های بزرگتری که روی زمین ایستاده‌اند. این‌ها نوع ارگ‌هایی هستند که بانوان خانواده مدیچی در اختیار داشتند و در فلورانس برای مهمانان خود می‌نواختند. نقاشی‌هایی از این بانوان جوان مدل‌برداری شده‌اند. در حدود سال ۱۴۰۰ ارگ در کلیساها نیز مورد استفاده قرار گرفت، جایی که سازهای بزرگتر و دائمی نصب می‌شدند. بزرگترین ارگ‌ها در آلمان و فرانسه دو یا سه کیبورد و یک پدال‌برد داشتند که هر کدام مجموعه‌ای متفاوت از لوله‌ها را کنترل می‌کردند و الگویی را ایجاد می‌کردند که در قرون بعدی تکرار و گسترش یافت. در قرن پانزدهم، ما شروع به شنیدن موسیقیدان‌هایی می‌کنیم که به طور خاص به عنوان نوازندگان ارگ در کلیساها منصوب می‌شدند. هاینریش ایزاک، یکی از آهنگسازان بورگوندیایی که توسط خانواده مدیچی در فلورانس حمایت می‌شد، از حدود سال ۱۴۸۴ نوازنده ارگ در کلیسای جامع فلورانس بود. اما این در آلمان بود که نوازندگان ارگ ابتدا به عنوان اجراکنندگان برجسته شدند، نه صرفاً به عنوان موسیقیدانان کلیسا. و دو نفر از مشهورترین آنها در اولین جلدهای موسیقی مخصوص ارگ نقش داشتند. کنراد پاومان (که ممکن است تبلچر عود آلمانی را اختراع کرده

باشد) یک نوازنده ارگ نابینا از نورنبرگ بود که در سراسر اروپا سفر کرد و هر جا که رفت مورد احترام قرار گرفت. چند قطعه از آثار او در کتاب ارگ بوکسهایم از حدود سال ۱۴۷۰ آمده است. این قدیمی‌ترین مجموعه دست‌نویس گسترده از موسیقی کیبورد است. بیشتر موسیقی‌های موجود در آن بر اساس موسیقی آوازی، مقدس و غیرمقدس است. به طور معمول، یک ملودی زیبا در یک بخش بالایی قرار دارد و در زیر آن یک یا دو بخش ساده‌تر در هم‌نوایی قرار دارند. آثار پاومان شامل مجموعه‌ای از تمرین‌ها است که برای آموزش نحوه بداهه‌نوازی چنین موسیقی‌ای طراحی شده است. بداهه‌نوازی روی یک آواز، مهارتی اساسی بود که اکنون از نوازندگان ارگ انتظار می‌رفت آن را فرا گیرند و آنها این ترکیبات را در طول مراسم اجرا می‌کردند و به تناوب با آوازهای گروه کُر اجرا می‌کردند. یک نوازنده ارگ نابینای آلمانی دیگر، آرنولت اشلیک، در سال ۱۵۱۱ اولین رساله درباره نوازندگی ارگ را منتشر کرد و سال بعد اولین مجموعه چاپی از موسیقی کیبورد را انتشار داد. در این زمان هنوز تمایز واضحی بین موسیقی برای ارگ و موسیقی برای سایر سازهای کیبورد وجود نداشت.
نوازندگان قطعات را بر روی هر سازی که در دسترس بود، اجرا می‌کردند، اگرچه به طور واضح محدودیت‌هایی وجود داشت در مورد اینکه چه چیزی در کلیسا مناسب تلقی می‌شد.
قرن پانزدهم همچنین شاهد ظهور سازها یکیبورد زهی بود. دو ساز مهم عبارت بودند از کلاویکورد، سازی بسیار آرام که در آن سیم‌ها توسط زبانه‌های فلزی کوچک ضربه زده می‌شوند، و هارپسیکورد، که در آن سیم‌ها به وسیله‌ی مضراب‌ها نواخته می‌شوند.
قدیمی‌ترین تصویر شناخته شده از یک هارپسیکورد مربوط به سال ۱۴۲۵ است، بر روی یک محراب چوبی کنده‌کاری‌شده در کلیسای جامع میندن، آلمان. یک فرشته در حال نواختن سازی است که به نظر می‌رسد هارپسیکورد باشد، در قالبی کلاسیک که مشابه پیانوی بزرگ امروزی حفظ شده است: یک ساختار مثلثی که یک ضلع آن به داخل منحنی دارد. این شکل مثلثی، نشان‌دهنده طول‌های متفاوت سیم‌ها است: از نت‌های بسیار پایین تا

بسیار بالا. سیم‌های باس نیاز به طول بیشتری دارند، در حالی که سیم‌های تربل باید کوتاه‌تر باشند. بنابراین، استفاده از یک تخته صدای مثلثی برای کشیدن سیم‌ها منطقی به نظر می‌رسد. پیشرفت سازهای کیبورد با توسعه خود صفحه کلید امکان‌پذیر شد.

الگوی آشنا و مدرن نُت‌های سیاه و سفید به طور کامل به قرن پانزدهم بازمی‌گردد (اگرچه برخی از سازهای اولیه رنگ‌ها را به صورت معکوس داشتند). نُت‌های «سفید» (همانطور که در کیبوردهای مدرن وجود دارد) بیشتر نُت‌هایی که برای مقیاس‌ها و آکوردهای رایج نیاز دارید را فراهم می‌کند، نُت‌های «سیاه» همه نُت‌های دیگر را فراهم می‌کنند که به شما این امکان را می‌دهد تا در تئوری از هر نُتی شروع کنید و مقیاس یا آکوردی را در هر کلیدی بنوازید. در عمل، کوک‌کردن همه نُت‌های یک ساز کیبورد به طوری که هر ترکیبی از نُت‌ها «در کوک» به نظر برسد، یک مسئله ظریف است. این سومری‌های باستانی بودند که فهمیدند چگونه سازهای زهی خود را با استفاده از دو فاصله‌ی اول سری هارمونیک، یعنی اکتاو و پنجم، کوک کنند‌اگر بخواهید تمام نت‌های یک ساز کیبورد را به‌طور همزمان کوک کنید، متوجه می‌شوید که امکان تنظیم دقیق تمام فاصله‌ها وجود ندارد. دلیل این موضوع این است که کیبورد یک ساز طبیعی نیست؛ بلکه یک ابزار مصنوعی است که برای راحتی نوازندگان ساخته شده است. این ترکیب تمام فاصله‌های ممکن در کیبورد با اصول کوک طبیعی کاملاً هماهنگ نیست و نیاز به نوعی سازش دارد.

با گذشت زمان و افزایش پیچیدگی هارمونی‌ها و آکوردها، این مسئله بیشتر نمایان شد و برای ایجاد هماهنگی بین تمام فاصله‌ها، کوک‌ها باید "تغییر" می‌کردند. به این روش تنظیم سازش‌کارانه کوک "تمپرمنت" می‌گویند. امروزه، معمولاً از «تمپرمنت مساوی» استفاده می‌شود که تفاوت‌های کوک را به‌طور مساوی در همه نت‌ها تقسیم می‌کند. اما در گذشته، انواع مختلفی از تمپرمنت‌ها وجود داشتند. برای مثال، در قرن پانزدهم، هارمونی‌ها و

آکوردهای محدودتری استفاده می‌شدند، بنابراین نیازی نبود که کوک‌ها برای تمام کلیدها مناسب باشند و نوازندگان تنها برای هارمونی‌های رایج کوک می‌کردند و از عدم هماهنگی در کلیدهای کمتر استفاده شده چشم‌پوشی می‌کردند.

همچنین پیشرفت‌هایی در سازهای بادی وجود داشت. یکی از نوآوری‌ها، اضافه‌کردن یک بخش لغزنده به لوله سازهای بادی برنجی بود، که منجر به تولید ترومپت کشویی و ترومبون شد. بدون این لوله، ساز بادی برنجی فقط می‌توانست نُت‌های سری هارمونیک را تولید کند. افزودن یک اسلاید به لوله به نوازنده این امکان را می‌داد تا نُت‌های گم‌شده را با طولانی‌تر یا کوتاه‌تر کردن لوله، به وجود بیاورد، بنابراین یک نُت پایین‌تر یا بالاتر تولید می‌کرد. ساز نسبتاً جدید دیگری کرنت (یا کورنتو) بود که از چوب ساخته شده بود اما با دهانه‌ای فنجانی‌شکل که مانند یک ساز بادی برنجی دمیده می‌شد. از زمان‌های باستان شاخ‌های حیوانات برای تولید نُت‌ها استفاده می‌شدند (مانند شوفار یهودی). از اوایل قرن دهم، سوراخ‌های انگشت در آن‌ها ایجاد شده بود تا نُت‌های بیشتری تولید کنند. حدود قرن چهاردهم بود که از این اصل برای توسعه‌ی کرنت چوبی استفاده شد، که دارای سوراخ‌های انگشت در طول آن بود. این ساز به ساز ویرتوزو در طول قرن شانزدهم تبدیل شد. مهارت زیادی که برای نوازندگی آن نیاز بود در طول اولین تلاش‌ها برای احیای کورنت در جریان جنبش «موسیقی قدیمی» در دهه ۱۹۶۰ به خوبی نشان داده شد. به یاد دارم که صدای تحریرهای اولیه برخی از این تلاش‌ها چگونه بود. اما یک دهه بعد، برخی از نوازندگان مصمم کاملاً به ساز مسلط شده بودند و نتیجه آن به من این امکان را داد تا بفهمم چرا کورنت نزدیکترین ساز به صدای انسانی محسوب می‌شد.

به طور فزاینده، سازها با هم در گروه‌ها یا «کنسرت‌ها» نواخته می‌شدند. سازهای بلندتر بیشتر در فضای باز نواخته می‌شدند و سازهای آرامتر برای داخل سالن‌ها. از قرن سیزدهم،

گروه‌های سازهای بلند در شهرهای اروپا شروع به ظاهر شدن کردند، شاید در تقلید از گروه‌های رسمی که از مدت‌ها پیش در جهان عرب مرسوم بود. تا قرن پانزدهم، این گروه‌ها اغلب از سه نوازنده تشکیل می‌شدند: دو شوم (سازهای بادی نی‌دار بلند) و یک ترومپت کشویی یا ترومبون. شهرها و شهرک‌ها این گروه‌ها را استخدام می‌کردند تا در مناسبت‌های رسمی و در رژه‌های روزهای جشن کلیسا بنوازند. در طول قرن شانزدهم، به گروه‌ها اجازه داده شد که در خود کلیسا بنوازند، گرچه می‌توانید تصور کنید که مخالفانی وجود داشتند که این کار را نفوذ به درون مراسم‌های کلیسایی می‌دانستند. در مقابل، گروه‌ها به طور فزاینده‌ای برای سرگرمی عمومی نیز می‌نواختند. بنابراین ریپرتوار آن‌ها از فن‌فیرها و رژه‌ها به موسیقی رقص گسترش یافت. به مرور زمان، سازهای بیشتری به این گروه‌ها اضافه شد و این سنت موسیقی شهری در استفاده مدرن از گروه‌های برنجی و دیگر ارکسترهای شهری در سراسر اروپا همچنان ادامه دارد. در کاتالونیا، گروه‌های شوم‌های بلند، بسیار شبیه به نیاکان قرون وسطایی خود، همچنان در میدان‌های شهر برای رقص‌های سنتی ساردانا موسیقی می‌نوازند.

سازهای آرامتر و مخصوص داخل سالن شامل انواع سازهای زهی و بادی بودند: ویول‌ها، رکوردرها، عودهای با اندازه‌های مختلف. شوم‌های بلند با کورنت‌های آرام‌تر جایگزین شدند تا با ترومبون‌ها در کلیسا و برای موسیقی رژه و رقص داخل سالن نواخته شوند. جدا از سازهای کیبورد، ساز جدید دیگری که در اوایل قرن شانزدهم توسعه یافت، ویولن بود. ویولن، که بلندتر از ویول‌ها و فیدل‌ها بود، ابتدا بیشتر توسط نوازندگان دوره‌گرد و دیگران برای موسیقی رقص استفاده می‌شد. کسی پیش‌بینی نمی‌کرد که این ساز به مدت بیش از ۳۰۰ سال به عالی‌ترین ساز زهی تبدیل شود.

فصل پانزدهم: اصلاح کلیسا، آموزش مردم

در قرن‌های پانزدهم و شانزدهم، سازهای مختلف با طبقات اجتماعی مختلف مرتبط شدند. سازهای جدیدی مانند سازهای صفحه کلیدی (کیبورد) گران‌قیمت بودند و بنابراین در خانه‌های ثروتمندان و درباریان، تاجران و طبقات حرفه‌ای یافت می‌شدند. سایر سازها در بخش پایین‌تر طیف اجتماعی یافت می‌شدند، مانند ویولن‌های ابتدایی، نی‌انبان، نی و دهل، و هاردی-گاردی. نی و دهل برای رقصیدن محبوب بودند و در تمام سطوح اجتماعی استفاده می‌شدند. یک نوازنده با یک دست سوت می‌نواخت و با دست دیگر یک طبل کوچک را می‌نواخت که ترکیبی کلاسیک از یک منستریل بود. هاردی-گاردی نمونه جالبی از سازی است که در گذشته در میان طیف وسیعی از طبقات اجتماعی مورد استفاده قرار می‌گرفت، اما تا قرن شانزدهم محبوبیت خود را در میان طبقات بالا از دست داده بود. دلایل آن هم موسیقیایی و هم اجتماعی بود. هاردی-گاردی سازی زهی است مانند یک ویولن بزرگ که با چرخاندن چرخ که با زه‌ها تماس پیدا می‌کند، نواخته می‌شود. این ساز تنها می‌تواند یک ملودی با یک نت پایدار بنوازد و قادر به ترکیب ملودی‌ها در پلی‌فونی نیست. موسیقی مورد علاقه طبقات بالا بیشتر شامل عناصری از پلی‌فونی بود و تغییر نت‌های باس در طول یک قطعه خواهان بسیاری داشت. موسیقی منستریل‌ها و طبقات اجتماعی پایین‌تر هنوز عمدتاً بر یک ملودی تمرکز داشت که اغلب هیچ تغییری در نت باس یا کلید نداشت. بنابراین برای آن‌ها سازهایی با نت پایدار مانند هاردی-گاردی (و نی‌انبان) همچنان مناسب بودند. در کشورهای آلمانی‌زبان، علاقه مداوم قوی به ترانه‌های تک ملودی در میان طبقه متوسط در حال رشد وجود داشت، سنتی که به مینزنجرهای قرن سیزدهم بازمی‌گشت. آن‌ها معادل‌های آلمانی تروبادورها بودند که بسیاری از آن‌ها یا اشراف‌زادگان بودند یا در خدمت اشراف‌زادگان. میسترسینگرهای جدید (آوازخوانان استاد) کاملاً متفاوت بودند و ظهور آن‌ها نشان می‌دهد

که اروپا چگونه در طی قرن‌ها تغییر کرده است. این‌ها صنعت‌گرانی بودند که در اوقات فراغت خود برای آواز خواندن گرد هم می‌آمدند. مشهورترین آن‌ها، هانس زاکس، کفاش بود (او شخصیتی مرکزی در اپرای واگنر، دی میسترسینگر است). همان‌طور که صنایع میسترسینگرها در صنف‌ها سازماندهی شده بودند، گروه‌های آواز آن‌ها نیز در هر شهر بزرگ صنفی داشتند. مسابقات رسمی برای تبدیل شدن به میسترسینگر برگزار می‌شد که در آن نامزدها باید هم شعر و هم موسیقی یک ترانه را می‌سرودند. این حرکت در زندگی موسیقایی آلمان بسیار مهم بود. این یک عادت از موسیقی‌سازی سازمان‌یافته آماتور در میان طبقه متوسط را ایجاد کرد که تا روزگار خود ما در فرهنگ آلمانی پایدار ماند. در سال ۱۵۲۳، هانس زاکس شعری نوشت که با این جمله آغاز می‌شد: «بلبل ویتنبرگ که در همه جا شنیده می‌شود». این یکی از نوشته‌هایی بود که او را با شورای شهر نورنبرگ دچار مشکل کرد، زیرا به موضوع داغ سیاسی و مذهبی پرداخته بود. این شعر در ستایش از مارتین لوتر، اصلاح‌طلب مذهبی سروده شده بود که خواسته‌هایش قرن‌ها نارضایتی از کلیسا را به اوج رسانده بود. من در فصل ۱۲ به فساد کلیسا اشاره کردم، از جمله فروش «آمرزش‌نامه‌ها». تلاش‌های مختلفی برای فشار بر اصلاحات انجام شده بود، اما تا آن زمان این تلاش‌ها با سرکوب اصلاح‌طلبان مواجه شده و بسیاری از آن‌ها به مرگ محکوم شده بودند. اکنون فساد به اوج جدیدی رسیده بود و کلیسا از فروش «آمرزش‌نامه‌های جدید و بهبود یافته» برای تأمین مالی ساخت کلیسای سنت پیتر در رم استفاده می‌کرد. این مسئله چنان فوری بود و اهمیت بالایی داشت که لوتر علیه آن اعتراض کرد، اما خواسته‌های اصلاحی او بسیار فراتر رفت. او یک راهب سابق و استاد الهیات در دانشگاه جدید ویتنبرگ در آلمان بود. او کتاب مقدس را با عمق زیادی مطالعه کرده بود و به نتایجی رسیده بود که با تعالیم کلیسا در تضاد بودند. اولین نتیجه این بود که بخشش هدیه‌ای از سوی خداوند است و نباید توسط کلیسا ارائه شود و قطعاً نه در ازای پول. نتیجه دوم این بود که همه باید به کتاب مقدس به زبان خودشان

دسترسی مستقیم داشته باشند، نه اینکه لاتین توسط کشیش‌ها برای آن‌ها تفسیر شود. خود لوتر کتاب مقدس را به زبان آلمانی ترجمه کرد. نتیجه سوم این بود که کتاب مقدس هیچ اجباری برای زندگی منزوی دعا در صومعه‌ها و دیرها نمی‌دهد. عهدهای راهبان و راهبه‌ها به همین دلیل باطل بودند و آن‌ها آزاد بودند که آن مکان‌ها را ترک کنند. همچنین کشیش‌ها، می‌توانستند ازدواج کنند، چیزی که کلیسا ممنوع کرده بود. اعتراضات و ایده‌های لوتر به سرعت و به طور گسترده منتشر شد، و از طریق سخنرانی‌ها و جزوه‌های منتشر شده که با فرآیندهای چاپ جدید و ارزان‌تر در دسترس قرار گرفتند فراگیر شد. در سال ۱۵۲۱ پاپ، لوتر را تکفیر کرد (در واقع، او را از کلیسا اخراج کرد) و لوتر در مقابل چشم عموم، نامه تکفیر پاپ را سوزاند. اما لوتر در سراسر اروپا آنقدر مورد احترام بود که کلیسا جرات نکرد او را خاموش کند، همان‌طور که بسیاری دیگر را خاموش کرده بود. اصلاحات لوتر ریشه گرفت و در سراسر ایالت‌های مختلف آلمان و کشورهای دیگر، پروتستانتیسم (که این نام بر آن گذاشته شد) به دین رسمی تبدیل شد. و این مهم پیامدهای عمیقی برای تاریخ اروپا، از جمله موسیقی آن داشت. یکی از نخستین میوه‌های موسیقایی آن، انتشار سرودهای جدید (یا کرال‌ها) برای آواز خواندن مردم بود. خود لوتر ملودی برخی از آن‌ها را ساخت و شعر بسیاری دیگر را سرود و با آهنگسازان و شاعران دیگر همکاری کرد. اولین مجموعه‌ای از سرودها در سال ۱۵۲۴ منتشر شد، برای استفاده در خانه و در جلسات مذهبی و همچنین در کلیسا. کلیساها در طول هفته جلسات تمرینی برگزار می‌کردند تا جماعت بتواند سرودهای جدید را برای یکشنبه آینده بیاموزند. این سرودها که در طول سال‌های آینده در جلدهای مختلف منتشر شدند، بسیار محبوب، و به زبان‌های دیگر از جمله انگلیسی ترجمه شدند. نمونه‌های اولیه فقط به عنوان ملودی‌های تک‌خطی منتشر شدند. اما یکی از نخستین همکاران لوتر، آهنگساز یوهان والتر، اولین کسی بود که نسخه‌هایی برای چندین صدا، معمولاً چهار صدا، منتشر کرد. ملودی در صدای تنور (سومین صدا از بالا) قرار داشت و این

سنت دیرینه تنظیم پلی‌فونیک سرودها را تکرار می‌کرد. خود لوتر، در حالی که خواستار موسیقی ساده و مستقیم برای مردم بود، علاقه زیادی به موسیقی پلی‌فونیک داشت و توصیف تزئین یک سرود با صداهای دیگر را «نوعی رقص الهی» می‌دانست و به ویژه یوسکن دسپرس را به عنوان استاد این سبک تحسین می‌کرد. شما می‌توانید این تأثیر را در تنظیمات سرودهای والتر احساس کنید، جایی که صداها با ظرافت به دور یکدیگر می‌پیچند و هارمونی‌ها حس واضحی از جهت را ارائه می‌دهند. البته پیامدهای بلندمدت اصلاحات لوتر، همگی مثبت نبودند. بیشتر صومعه‌ها و دیرها در کشورهایی که پروتستانتیسم را پذیرفته بودند، بسته شدند. راهبان در بسیاری از موارد از خانواده‌های ثروتمند یا با سابقه تجاری یا حرفه‌ای می‌آمدند و بیشتر آن‌ها توانستند نقش‌های جدیدی پیدا کنند. اما برای راهبه‌ها بسیار سخت‌تر بود. در کتاب مقدس، سنت پل اعلام کرده بود که زنان باید با تواضع اقتدار مردان را بپذیرند و در کلیسا ساکت و مطیع باشند. می‌توانید تصور کنید که پروتستان‌های افراطی‌تر چگونه از این بهره بردند. واعظ اسکاتلندی، جان ناکس، به شدت علیه زنان در هر موقعیت اقتداری استدلال کرد، در زمانی که تخت‌های سلطنتی اسکاتلند و انگلستان هر دو توسط زنان اشغال شده بود. محدودیت زنان به نقش‌های همسری و مادری حتی در لوترانیسم معتدل‌تر تشویق شد، هرچند زنانی استثنایی بودند که علیه این انتظارات مقاومت کردند. خود لوتر با یک راهبه سابق، کاترینا فون بورا، از یک خانواده اشرافی ازدواج کرد و با او زندگی خوشی داشت و صاحب شش فرزند شد. یک راهبه سابق دیگر، الیزابت کروسیگر، شاعر و آهنگساز بود که در اولین جلد سرودهای لوترانی در سال ۱۵۲۴ مشارکت داشت. کریستینه هسه کتاب خود از مزامیر و سرودهای مقدس را در سال ۱۵۹۰ منتشر کرد. این‌ها نیز زنانی از خانواده‌های اشرافی بودند: برای زنان در طبقه اجتماعی پایین‌تر، پیدا کردن جایی برای موسیقی‌شان بسیار سخت‌تر بود. اصلاحات لوتر حمایت گسترده‌ای دریافت کرد اما آن‌ها همچنین به تقسیمات بیشتر منجر شدند، بین نسخه‌های مختلف پروتستانتیسم و به

ویژه بین پروتستان‌ها و کلیسای کاتولیک رومی اصلی. این تقسیمات در نهایت به جنگ سی ساله (۱۶۴۸-۱۶۱۸) منجر شد که به عنوان یک درگیری بین ایالت‌های داخل امپراتوری مقدس روم آغاز شد، اما قدرت‌های بزرگ دیگر را نیز درگیر کرد و منجر به ویرانی‌های گسترده‌ای شد. از جنبه مثبت، اصرار لوتر بر اینکه همه باید به کتاب مقدس به زبان خودشان دسترسی داشته باشند، به افزایش چشمگیر تعداد افرادی که یاد گرفتند بخوانند منجر شد. این امر همچنین با در دسترس بودن متون چاپی تشویق شد، مانند صفحات تک‌برگی، جزوه‌ها و کتاب‌ها. مطالب چاپی در همه جا بود و به طور طبیعی افراد بیشتری می‌خواستند آن را بخوانند. از این به بعد، در سرزمین‌های آلمانی‌زبان، زبان آلمانی تقریباً به طور جهانی برای ترانه‌ها و سرودها، مقدس و دنیوی، استفاده می‌شد. و این ترکیب زبان قابل فهم با موسیقی که دنبال کردن آن آسان بود، به یک فوران بزرگ در سرودن کلمات آلمانی منجر شد که چهار قرن یا بیشتر ادامه داشت. پیشرفت پروتستانتیسم در انگلستان نامطمئن‌تر بود. هنری هشتم به طور مشهور در سال ۱۵۳۴ زمانی که پاپ اجازه طلاق از ملکه اول خود، کاترین آراگون، برای ازدواج با آن خانم بولین را نداد، از کلیسای کاتولیک رومی جدا شد. یکی از پیامدهای این جدایی، مجوز پادشاه در سال ۱۵۳۹ برای خواندن نسخه انگلیسی کتاب مقدس در کلیساها بود. اما هنری هنوز به طور کامل پروتستان نشده بود: زمانی که مترجم کتاب مقدس، مایلز کاوردیل، اولین کتاب انگلیسی مزامیر متریک (مزامیری که به سرود تبدیل شده بودند) را منتشر کرد، بسیاری از آن‌ها بر اساس نسخه‌های آلمانی بودند و بسیار محبوب شدند. اما پادشاه آماده پذیرش چیزی که به وضوح لوترانی بود، نبود و کتاب را سوزاند. ولی وقتی که دختر هنری، الیزابت، در سال ۱۵۵۸ به سلطنت رسید، پروتستانیسم به طور رسمی پذیرفته شد. این یک نمونه اولیه از این است که چگونه زندگی برای موسیقی‌دانانی که بسیاری از آن‌ها برای کلیسا کار می‌کردند، در طول قرن شانزدهم در انگلستان تجربه‌ای گیج‌کننده و گاه خطرناک بود. بسیاری کار خود را از دست دادند زیرا

هنری به طرز بی‌رحمانه‌ای صومعه‌ها و دیرها را سرکوب کرد. این امر منجر به تخریب سنت‌های طولانی موسیقایی همراه با کتابخانه‌ها و زیرساخت‌هایی شد که صدها سال از یادگیری و پژوهش حمایت می‌کردند. هنری هشتم، با تغییر جهت خود از رم، به ترتیب با پادشاهانی پروتستان (ادوارد ششم)، سپس کاتولیک (ماری) و سپس دوباره پروتستان (الیزابت) دنبال شد. آزار و اذیت کسانی که در طرف اشتباه بودند، از سلطنت به سلطنت متفاوت بود و بسیاری از موارد آهنگسازانی بودند که به طور رسمی برای کلیسای پروتستان انگلستان کار می‌کردند، اما به طور مخفیانه نیز برای کاتولیک‌ها می‌نوشتند. یکی از آهنگسازانی که توانست با موفقیت از چالش‌های دوران خود و از آن میدان مین عبور کند و حرفه‌ای طولانی و موفق داشته باشد، توماس تالیس بود. او که یک کاتولیک متعهد بود، علی‌رغم تغییرات مذهبی شدید در دوران پادشاهان انگلستان، در دربار سلطنتی باقی ماند. تالیس در زمان پادشاه هنری هشتم، ماریِ کاتولیک، و الیزابتِ پروتستان در کلیسای سلطنتی فعالیت داشت. او با مهارت سبک آهنگسازی خود را با نیازهای دوره‌های مختلف تطبیق می‌داد؛ از تنظیمات پیچیده پلی‌فونیک برای متون لاتین که در آغاز حرفه‌اش رایج بودند، تا سرودهای ساده انگلیسی که برای عبادات پروتستان‌ها ضروری بود.

یکی از مشهورترین و پیچیده‌ترین آثار او «امید به دیگری» است؛ یک شاهکار بزرگ و حیرت‌انگیز که برای ۴۰ صدا نوشته شده است. این قطعه به صورت هشت گروه کر تنظیم شده، که هر گروه شامل پنج بخش صدایی است. این اثر نمونه‌ای برجسته از نبوغ بی‌نظیر تالیس در آهنگسازی است و نشان می‌دهد که او چگونه توانسته بود چنین تنظیم‌های پیچیده و هماهنگی‌های ظریف را در موسیقی خود ایجاد کند.

این اثر به طور گسترده‌ای به عنوان شاهکار تالیس و بزرگ‌ترین دستاورد موسیقی کُرال در این دوره شناخته می‌شود. موسیقی برای هنری هشتم بسیار مهم بود و دز واقع او خود موسیقی‌دانی ماهر بود. او آهنگ‌ها و قطعات سازی را تصنیف می‌کرد و همچنین دوست داشت با دیگر خوانندگان در ملودی‌های محبوب، به عنوان عادت روزگار، بداهه‌نوازی کند، چه در سطح اجتماعی بالا و چه در سطح پایین. علاوه بر این موسیقی‌سازی غیررسمی، هنری تأکید زیادی بر گروه موسیقی رسمی دربار داشت. خانه‌های انگلیسی وضعیت خود را با تعداد خدمه، از جمله موسیقی‌دانان، به نمایش می‌گذاشتند و پادشاه تعداد نوازندگان حرفه‌ای دربار را به شدت افزایش داد. این گروه شامل شانزده نوازنده ترومپت بود که یکی از آن‌ها جان بلنک، یک برده سابق آفریقایی بود. او به همراه کاترین آراگون از اسپانیا به دربار انگلیس آمد و به عنوان اولین آفریقایی که در یک نقاشی رسمی در انگلستان با نام شناخته شده، به افتخاری تاریخی دست یافت. دربار همچنین تعداد زیادی نوازنده دیگر استخدام کرده بود که از هر خانه اشرتفی بزرگ دیگری بیشتر بودند.

این‌ها شامل شوم‌ها و ساک‌بوت‌ها (ترومبون) برای رقص‌های رسمی‌تر، نی و دهل و سازهای زهی برای رقص‌های غیررسمی‌تر بودند. بسیاری از این‌ها توسط منستریل‌هایی نواخته می‌شدند که همچنین در نمایش‌ها بازی می‌کردند. حدود سال ۱۵۴۰ گروهی از نوازندگان ویول ایتالیایی با سازهای خود به دربار رسیدند. ویول یک ساز تازه توسعه یافته در اندازه‌های مختلف بود که مانند یک ویولن‌سل با کمان نواخته می‌شد و به زودی به محبوب‌ترین ساز زهی در انگلستان تبدیل شد. در اسکاتلند، شکل شدیدتری از پروتستانتیسم غالب بود که همه چیز به جز ساده‌ترین آواز سرود در کرک (کلیسا) را ممنوع می‌کرد و منجر به حذف بسیاری از ارگ‌های کلیسا شد. اسکاتلند یک سنت طولانی از آهنگسازانی داشت که در موسیقی پلی‌فونیک، به سبک بین‌المللی دو فای و دیگر آهنگسازان بورگوندی ماهر بودند، اما فعالیت‌های آن‌ها اکنون بیشتر به دربار و دیگر خانه‌های اشرافی محدود شده بود.

زمانی که مری، ملکه اسکاتلند، در سال ۱۵۴۲ به سلطنت رسید، همه چیز تغییر کرد. او یک کاتولیک رومی بود، خود یک خواننده و نوازنده عالی لوت و هارپسیکورد بود و تحت فرمان او، کلیسای سلطنتی در استرلینگ بار دیگر به مرکز آواز پلی‌فونیک با کیفیت بالا تبدیل شد. موسیقی، مانند بسیاری چیزهای دیگر، در سراسر اروپا به هم پیوسته بود. مری، ملکه اسکاتلند، با پسر پادشاه فرانسه، هنری دوم، ازدواج کرده بود و موسیقی که در کلیسای سلطنتی او نواخته می‌شد، به سبک بین‌المللی بود که استادان برجسته آن بورگوندیان و هلندی‌ها بودند. همان نوع موسیقی در کلیسای سلطنتی هنری هشتم نیز نواخته می‌شد. حس رقابت هنری در شکوه گروه موسیقی خود نیز بین‌المللی بود. او امیدوار بود با فرانسیس اول فرانسه (پدر هنری دوم) اتحادی تشکیل دهد، آن‌ها در حومه فرانسه نزدیک کاله در سال ۱۵۲۰ ملاقات کردند. این ملاقات به نام «میدان پارچه طلایی» شناخته شد، زیرا بسیاری از چادرهای بزرگ برای تشکیل کاخ‌های موقت برپا شدند که با دیواریوش‌هایی بافته شده با نخ‌های طلا به طور باشکوهی تزئین شده بودند. در میان تمام شکوه و جلال و سرگرمی‌ها، هر دو دربار سلطنتی گروه‌های کر و آهنگسازان برجسته خود را آوردند و موسیقی در پیچیده‌ترین سبک پلی‌فونیک در مراسم مذهبی نواخته شد. همه فعالیت‌ها نیاز به موسیقی داشتند، از باشکوه‌ترین مارش‌های برنجی برای ملاقات پادشاهان، تا سازهای آرام‌تر برای رقص، ضیافت و سرگرمی گروه سلطنتی و درباریان. هنری به خوبی از گروه موسیقی دربار فرانسیس اول آگاه بود. این گروه شامل بسیاری از نوازندگان برای کلیسا، مراسم و سرگرمی‌های خصوصی بود و گروه موسیقی هنری تا حدی طراحی شده بود تا با آن برابری کند.

فصل شانزدهم: فتح و بازپس‌گیری

در همین حین در اسپانیا، تحولاتی از اواخر قرن پانزدهم تا قرن شانزدهم رخ داد که پیامدهای ماندگاری نه تنها برای اسپانیا بلکه برای تمام جهان به همراه داشت. اولین مورد، بازپس‌گیری اسپانیا توسط مسیحیان از حاکمیت مسلمانان بود. این فرایند به تدریج و طی چندین قرن صورت گرفت. در سال ۱۴۹۲، شاه فردیناند آراگون و همسرش، ایزابلای کاستیل، کمپین طولانی خود را به پایان رساندند و اسپانیا را کشوری کاملاً مسیحی اعلام کردند. و منظورشان از «کاملاً مسیحی» دقیقاً همین بود: برخلاف حاکمان مسلمان که یهودیان و مسیحیان را تحمل می‌کردند و به مشارکت آن‌ها در فرهنگ تشویق می‌کردند، حکومت جدید مسیحی تأکید داشت که هر یهودی یا مسلمانی که از تغییر دین به مسیحیت سر باز زند باید اخراج شود.

اخراج مسلمانان و یهودیان باعث شد که اسپانیا بخشی از غنای چندفرهنگی خود را که چندین قرن ادامه داشت، از دست بدهد. دربار فردیناند و ایزابلای اکنون به شدت مسیحی شده بود. اما آن‌ها حامیان پرشور هنرها بودند و در میان موسیقی‌هایی که ترویج می‌کردند، موسیقی مقدس چندصدایی به سبک بورگوندی برجسته بود. در خارج از کلیسا، آوازهای رقصی مانند ویلانثیکو ویلانسی بسیار محبوب بودند. ویلانثیکو، شبیه به بالاتای ایتالیایی در دوران بوکاچیو، یک بند تکراری داشت که باعث می‌شد آهنگ جذاب و به یاد سپردن آن آسان باشد.

همچنین در سال ۱۴۹۲، فردیناند و ایزابلای از یک ماجراجوی ایتالیایی، کریستف کلمب، حمایت کردند تا در جستجوی یک مسیر غربی به هند، به اقیانوس اطلس سفر کند. آنچه او یافت، هند نبود، بلکه باهاما در سواحل آمریکای شمالی و مرکزی بود. این مسئله مانع از آن

نشد که او و جانشینانش برای صدها سال به مردم بومی آمریکا لقب «هندی» بدهند. کشف او جرقه‌ای برای رقابت بزرگ اروپاییان برای تسخیر قاره‌های آمریکا شد، به طوری که اسپانیایی‌ها مکزیک و پرو، پرتغالی‌ها برزیل و بعدها انگلیسی‌ها و فرانسوی‌ها در آمریکای شمالی مستقر شدند. در یک مأموریت دیگر چند سال بعد، کلمب در نزدیکی جزیره‌ای که آن را ترینیداد نامید لنگر انداخت، جایی که موسیقی باعث بروز یک سوء تفاهم معمول در چنین برخوردهایی بین فرهنگ‌های ناآشنا شد. از جزیره، مردانی با قایق به سوی آن‌ها آمدند. کلمب برای تشویق آن‌ها به نزدیک شدن، دستور داد یک دایره‌زنگی به عرشه بیاورند و گروهی از ملوانان جوان به نواختن آن رقصیدند. اما این کار اثر معکوس داشت: «به محض اینکه آن‌ها متوجه نواختن و رقصیدن شدند، همه پاروهای خود را رها کردند و کمان‌های خود را آماده کردند، و هر یک از آن‌ها سپر خود را برداشت و شروع به تیراندازی کردند.» کلمب دستور داد خدمه‌اش با تیرکمان‌های خود پاسخ دهند و قایق به جزیره بازگشت.

اسپانیایی‌ها به سرعت از باهاما به عنوان منبع کار اجباری استفاده کردند. در مقابل، در مکزیک، جاذبه اصلی طلا بود. در فصل ۸، من تمدن پیشرفته آزتک‌ها را توصیف کردم، تمدنی که موسیقی در آن نقش مهمی داشت. در سال ۱۵۱۹، زمانی که هرنان کورتسِ اسپانیایی به مکزیک رسید، با خود اعلامیه‌ای آورد که توسط پاپ مجاز شده بود و به اسپانیا حق می‌داد تا تمام سرزمین‌های غیرمسیحی را فتح کند و از جمعیت آن‌ها بخواهد که به مسیحیت بپیوندند، وگرنه با جنگ، مرگ یا بردگی مواجه شوند. کورتس دریافت که بسیاری از مردم مشتاق بودند تا رژیم حاکم را سرنگون کنند، بنابراین او توانست یک ارتش قابل توجه برای پیشروی به سوی پایتخت امپراتوری بزرگ آزتک جمع‌آوری کند. امپراتور موکتزوما که کورتس را با هدایایی پذیرفته بود، به گروگان گرفته شد و در کاخ خود زندانی شد. این منجر به یک درگیری دیگر شد که موسیقی نیز در آن نقش داشت. در طول ماه‌هایی که موکتزوما در اسارت بود، در بیرون از کاخ، در خیابان‌ها و میدان‌ها یک جشنواره در جریان

بود. حدود ۲۰۰۰ نفر از اشراف‌زاده‌های بلندپایه، که بهترین لباس‌های خود را پوشیده بودند، در حال رقصی جنگی به شکل دایره بودند. اسپانیایی‌ها، چه به دلیل نگرانی و چه برای استفاده از فرصت برای رهایی از بسیاری از طبقه حاکم، رقصندگان غیرمسلح را کشتند. این اولین کشتار از بسیاری کشتارهای بعدی بود.

طلای غارت شده به اسپانیایی‌ها کمک کرد تا مکزیک و دیگر مستعمرات جدید خود در آمریکای مرکزی و جنوبی را به سرعت توسعه دهند و اروپایی کنند. کلیساها و کلیساهای جامع ساخته شد و ارگ‌ها نصب گردید. موسیقی سرودهای مسیحی و موسیقی چندصدایی معرفی شد و آموزش گروه‌های کر در مدارس کر به تثبیت ایمان جدید مسیحی در میان جمعیت کمک کرد. اولین مراسم عشای ربانی در مکزیکوسیتی جدید (که قبلاً تنوچتیتلان نامیده می‌شد) در اوایل سال ۱۵۲۱ برگزار شد. در سراسر کشور، مدارس، صومعه‌ها و کلیساها توسط مبلغین تأسیس شدند.

یکی از پیشگامان مهم یک راهب فلاندری به نام پدرو د گانته بود. او کلیسا و مدرسه‌ای در مکزیکوسیتی تأسیس کرد که در آن دین، موسیقی، هنر و نگارش تدریس می‌شد و به دنبال آن شبکه‌ای از مدارس در سراسر کشور ایجاد شد. طبق گزارش خود د گانته، مردم در برابر اولین تلاش‌های او برای آوردن آن‌ها به کلیسا و آموزش پیام مسیحیت مقاومت کردند: «آن‌ها از این چیزها فرار می‌کردند مثل شیطان از صلیب.» پس از سه سال شکست، او تصمیم گرفت که رویکرد ملایم‌تری را امتحان کند. د گانته دیده بود که عبادت در آیین مکزیکی شامل «خواندن و رقصیدن در برابر خدایانشان» است، بنابراین او یک سرود مسیحی برای آن‌ها ساخت تا آن را به شیوه‌ی سنتی خود بخوانند و برقصند. این سرود توصیف می‌کرد که «چگونه خدا انسان شد تا نژاد بشر را نجات دهد، چگونه از مریم باکره متولد شد.» د گانته

ترتیبی داد که مردم لباس‌های سنتی خود را بپوشند، آن‌ها به مدت دو ماه تمرین کردند و این مراسم را در حیاط یک صومعه در مکزیکوسیتی در روز کریسمس ۱۵۲۷ اجرا کردند.

این نوع ترکیب میان آیین مکزیکی و مسیحی هدفش تشویق مردم به ادغام در مسیحیت بود. همچنین این یک ابزار مؤثر برای کنترل بر «خرافات» باقی‌مانده بود. با این حال، مقامات کلیسا از این مراسم‌های مسیحی‌شده مکزیکی نگران بودند و احساس می‌کردند که این مراسم‌ها به راحتی ممکن است از کنترل خارج شوند مگر اینکه به شدت نظارت شوند.

چند سال بعد، یک کاشف اسپانیایی دیگر به نام فرانسیسکو پیزارو، رهبری فتح پرو را به عهده گرفت که به هیچ وجه کمتر از فتح مکزیک خشونت‌آمیز نبود. امپراتور اینکاها و سرداران او کشته شدند، پایتخت تخریب شد، طلا غارت گردید و میلیون‌ها نفر به بردگی گرفته شدند. همانند مکزیک، کار مبلغان دینی نقش حیاتی در ایجاد پرو به عنوان یک کشور مسیحی قابل اداره داشت. باز هم کلیساها ساخته شدند، مدارس کر و صومعه‌ها تأسیس گردید و جمعیت به مطالعه موسیقی و هنر مسیحی جلب شدند.

در اینجا یک مثال زنده از این تلاش برای ادغام مردم وجود دارد. در سال ۱۵۵۲، در جشنواره مسیحی کورپس کریستی، سرپرست گروه کر کلیسای تازه ساخته شده در کوسکو، خوان د فوئنتس، یک آواز ستایش اینکا را به سبک چندصدایی اروپایی تنظیم کرد. آیات توسط پسران کر که از تبار مخلوط اینکا-اسپانیایی بودند و لباس‌های سنتی اینکا پوشیده بودند خوانده می‌شد و دیگر خوانندگان در گروه کُر پاسخ می‌دادند. این اجرا «با رضایت فراوان اسپانیایی‌ها و لذت بی‌نظیر اینکاها از دیدن این‌که آهنگ‌ها و رقص‌های خودشان توسط اسپانیایی‌ها برای جشنواره خداوند ما استفاده می‌شود» برگزار شد. این گزارش از یک منبع دست دوم اسپانیایی است. تصور این که احساسات مردم در شنیدن موسیقی

سنتی‌شان که در آیین مسیحی فاتحان جذب شده بود، بسیار پیچیده‌تر از این باشد، کار سختی نیست.

از تمام این تخریب‌ها و مسیحی‌سازی اجباری، ژانرها و سبک‌های موسیقی منحصربه‌فردی در طول قرن‌های بعد پدیدار شدند. در سال ۱۵۸۳، یک راهب اسپانیایی در مکزیک، برناردینو د ساهاگون، اولین کتاب سرودهای مقدس را به زبانی بومی محلی، ناهواتل، منتشر کرد که شامل حکایی‌هایی از عیسی مسیح و قدیسان بود. این سرودها برای مردم طراحی شده بود تا در کلیسا بخوانند. هیچ ملودی ارائه نشده بود و احتمالاً قرار بود به سبک سرودهای گریگوریایی کلیسا خوانده شود، همان سرودهایی که مکزیکی‌ها یاد گرفته بودند بخوانند. د ساهاگون امیدوار بود که آن‌ها آهنگ‌های قدیمی خود را که به خدایانشان اختصاص داده شده بود فراموش کنند.

در طول قرن بعد، مسیحیت به طور محکم در مناطق وسیعی از آمریکای جنوبی مستقر شد. مبلغان دینی از صومعه‌های اسپانیایی و پرتغالی با کشیش-معلمان ایتالیایی، یسوعی‌ها، همراه شدند. آن‌ها جوامع مسیحی خود را تشکیل دادند و به طور مؤثری بر تعداد زیادی از جمعیت حکمرانی کردند. در این زمینه‌های مختلف، بسیاری از آهنگسازان اسپانیایی، پرتغالی و ایتالیایی موسیقی‌هایی را نوشتند که عناصر محبوب را هم از کشورهای خود و هم از سنت‌های محلی در بر می‌گرفت. در ابتدا، بیشتر این آهنگسازان در اروپا متولد شده بودند. از برجسته‌ترین آن‌ها می‌توان به گاسپار فرناندز پرتغالی و خوان گوتیرز د پادیای اسپانیایی اشاره کرد که در کلیسای جامع پوئبلا کار می‌کردند که یکی از مهم‌ترین مراکز دینی و موسیقی در مکزیک در اوایل قرن هفدهم بود.

امروزه از "موسیقی آمریکای لاتین" صحبت می‌کنیم و می‌دانیم که منشأ آن در بسیاری از عناصری نهفته است که در قرن پس از فتح اسپانیا با هم ترکیب شدند. از اسپانیا ویلانثیکو آمد که به زبان‌های محلی مختلف تطبیق داده شد - فرناندز تعداد زیادی ویلانثیکو نوشت که در مراسم‌های کلیسایی خوانده می‌شد. جیپسی‌ها (کولی‌ها، که به تازگی به اسپانیا رسیده بودند) ریتم‌های دست‌زدن را که ما با فلامنکو مرتبط می‌دانیم به همراه آوردند. اما، مثل همیشه، هیچ چیز ساده نیست. تا حدود سال ۱۵۰۰، جنوب اسپانیا یکی از بزرگترین جمعیت‌های بردگان آفریقایی در اروپا را داشت و تحقیقات اخیر نشان می‌دهد که عناصری از فلامنکو از همین بردگان آفریقایی آمده است. بسیاری از بردگان آفریقایی به قاره‌های آمریکا آورده می‌شدند و موسیقی آن‌ها شروع به نفوذ در موسیقی محبوب محلی کرد. بنابراین دشوار است که تمام تأثیرات مختلف را از هم جدا کنیم. آنچه روشن است این است که ترکیب تأثیرات موسیقی بومیان آمریکای جنوبی، اسپانیایی و آفریقایی تأثیرات بسیار بزرگی بر آینده موسیقی محبوب در قاره‌های آمریکا و فراتر از آن داشت.

اسپانیایی‌ها در سال ۱۵۱۳ به فلوریدا رسیدند و استعمار خود را بیشتر به سوی آنچه اکنون ایالات جنوبی ایالات متحده است گسترش دادند و با قبایل بومی آمریکایی جنگیدند و تلاش کردند ویرجینیا را مستعمره کنند. اما این انگلیسی‌ها بودند که اولین شهرک دائمی را در سال ۱۶۰۷ در جیمزتاون تأسیس کردند. در سال ۱۶۲۰، "پدران زائر" رسیدند و در شمال‌تر، در پلیموث ماساچوست مستقر شدند. برخلاف استعمارگران اسپانیایی و انگلیسی قبلی، پدران زائر به دنبال یافتن خانه‌ای جدید بودند، دور از آزار و اذیت در انگلستان. آن‌ها پروتستان‌های سخت‌گیری بودند که کلیسای انگلستان را نمی‌پذیرفتند و شاخه دیگری از پروتستانتیسم را تأسیس کرده بودند.

تأثیر موسیقایی این مهاجران انگلیسی کاملاً متفاوت از اسپانیایی‌ها بود. اسپانیایی‌ها موسیقی چندصدایی کلیسای کاتولیک را به همراه عناصر موسیقی محبوب اسپانیایی آوردند و تلاشی برای ارتباط با سنت‌های موسیقی محلی کردند. پروتستان‌های سخت‌گیر انگلیسی علاقه کمتری به تعامل با فرهنگ بومی داشتند. آن‌ها سرودهای تنظیم‌شده مزامیر را که در فصل قبلی به آن‌ها اشاره شد، به همراه آوردند. مهاجرانی که به مزارع ویرجینیا آمدند نه تنها سرودها و سرودهای ساده بلکه ترانه‌ها و بالادهای محلی انگلیس و اسکاتلند را نیز با خود آوردند. آن‌ها مدارس کُر برای آموزش موسیقی چندصدایی پیچیده تأسیس نکردند. ستایش خدا از طریق موسیقی برای آن‌ها به همان اندازه مهم بود، اما سرودها و ترانه‌ها برای همه بود تا بخوانند، نه موسیقی‌ای که به آموزش رسمی نیاز داشت. و برخلاف شرایط در مستعمرات اسپانیا، یکپارچگی کمی بین موسیقی اروپایی و موسیقی بومیان آمریکای شمالی وجود داشت. موارد معدودی از ادغام وجود داشت، به طوری که برخی بومیان آمریکایی به مسیحیت گرویدند و سرودها را پذیرفتند. اما در کل، «هندی‌ها» صرفاً تهدیدی بودند که مهاجران اروپایی سعی داشتند از آن‌ها دور بمانند.

همانطور که مزارع جنوبی آمریکای شمالی به تدریج توسط بردگان آورده شده از آفریقا جمعیت‌پذیر شد، سرودهای اروپایی و آوازها و رقص‌های آفریقایی فرصت یافتند تا ژانرهای جدید میان‌فرهنگی ایجاد کنند. همه این‌ها تأثیر عمده‌ای بر نحوه توسعه موسیقی آمریکای شمالی در آینده داشت، موسیقی‌ای که ریشه‌های بیشتری در موسیقی مردمی داشت و کمتر به موسیقی رسمی اروپایی وابسته بود.

فصل هفدهم: آواز بخوان، موسیقی را سخن بگو

در حالی که اسپانیایی‌ها و پرتغالی‌ها در حال فتح «دنیای جدید» بودند، در ایتالیا یکی از ماندگارترین هنرهای موسیقی در ابتدای راه خود قرار داشت. اپرا به‌زودی به یک نمایش بزرگ و باشکوه تبدیل می‌شد و تماشاگران زیادی را به خود جذب می‌کرد. اما ریشه‌های آن در سنت بداهه‌خوانی شعر با همراهی یک ساز نهفته است که از دوران باستان و در فرهنگ‌های بسیاری رایج بوده است. این سنت، به‌ویژه در اواخر قرن پانزدهم در ایتالیا و هم‌زمان با رشد موسیقی چندصدایی، به شدت رایج بود. در دربارهای ایتالیایی، محافل فکری شکل گرفته بود که شاعران، خوانندگان و نوازندگانی را شامل می‌شد که در بداهه‌خوانی مهارت داشتند. حامیان آن دوران نیز برای جذب این هنرمندان و بهره‌گیری از خدماتشان با یکدیگر رقابت می‌کردند.

در فصل ۱۳ با یکی از مشهورترینِ این خوانندگان بداهه‌گو، پیه‌تروبونو، آشنا شدیم. لورنزو د مدیچی، دوک فلورانس، یکی از مشتاق‌ترین حامیان این شاعر-موسیقی‌دانان بود و خود نیز آواز می‌خواند. با افزایش علاقه به نویسندگان باستانی لاتین، آثار کلاسیک به عنوان موادی که هم قدیمی و هم نو بودند، مورد توجه قرار گرفتند. ویرژیل و اووید از محبوب‌ترین نویسندگان آن دوران بودند، با موضوعاتی درباره طبیعت و اسطوره‌شناسی که بسیاری از آن‌ها از یونانیان گرفته شده بود. شاعران شروع به نوشتن نمایش‌هایی با موضوعات از این نویسندگان کردند و این نمایش‌ها اغلب در دربارها، ضیافت‌ها و عروسی‌ها اجرا می‌شد، به‌ویژه زمانی که مهمانان مهمی حضور داشتند.

یکی از مشهورترینِ شاعران که نمایش‌هایی از این دست نوشت، آنجلو پولیزیانو بود. نمایشنامه «داستان اورفئوس» او برای کاردینال فرانچسکو گونزاگا نوشته شد و اولین بار در

سال ۱۴۸۰ در ضیافتی در دربار خانواده گونزاگا در مانتووا اجرا شده است. نقش اورفئوس، شخصیتی از افسانه‌های یونان باستان، توسط باچو اوگولینو، خود شاعر و مشهور به هم‌خوانی آواز با ساز لیرا، ایفا شد. ما دقیقاً نمی‌دانیم که چه مقدار از این نمایش به جای دکلمه شعر، آواز خوانده شده، اما می‌دانیم که بازیگران در لحظاتی از اوج احساسات به آواز می‌پرداخته‌اند.

در این داستان، همسر اورفئوس، اوریدیس، فوت کرده است. اورفئوس چنان دل‌شکسته است که خدای جهان زیرین به او رحم می‌کند و اجازه می‌دهد به دنیای زیرین سفر کند و اوریدیس را بازگرداند. اما نباید هنگام بیرون آوردن او از پشت به او نگاه کند. البته، او نگاهی به عقب می‌اندازد و برای بار دوم اوریدیس را از دست می‌دهد، لحظه‌ای که در اوج نمایش به طرز دردناکی تصویر شده است.

اوریدیس: افسوس! عشقی که بیش از اندازه بود، ما هر دو را به نابودی کشاند.

اکنون بی‌رحمانه از تو جدا شده‌ام و دیگر متعلق به تو نیستم.

دستانم را به سوی تو دراز می‌کنم، اما بی‌فایده است؛ به عقب کشیده می‌شوم

اورفئوس عزیزم، بدرود.

اورفئوس:

آه، آیا ممکن است تو را از من بگیرند، اوریدیس عزیز من؟

ای خشمِ سرنوشت، ای تلخی بی‌پایان، ای آسمان‌های سنگدل، ای مرگ،

و ای عشقی که این‌گونه تحت ستاره‌ای بد به دنیا آمد!

می‌توانیم تصور کنیم که این صحنه چقدر تأثیرگذار بوده است، تقریباً مانند صحنه‌ای از یک اپرا، در حالی که اتفاق بیش از یک قرن قبل از اولین «اپرا»یی که ما امروز می‌شناسیم ساخته شده است.

دیگر انواع موسیقی در طول قرن شانزدهم بیشتر نمایشی بودند. قبلاً در فصل ۱۳ به آغاز نوع جدیدی از مادریگال اشاره کردم که با گروه زنان خواننده دوک فرارا، «کنچرتو دله دونه»، مرتبط بود. این امر تأثیر زیادی بر نسل جوان آهنگسازان ایتالیایی داشت. از میان آن‌ها، لوکا مارنتسیو برجسته‌تر بود، مادریگال‌های او از دامنه وسیعی از هارمونی‌ها و دیسونانس‌ها استفاده می‌کردند تا تغییرات احساسی ظریف و گاه ناگهانی ایجاد کنند. او به نوبه خود بر کلودیو مونته‌وردی تأثیر گذاشت که به‌طور کلی به عنوان بزرگترین آهنگساز این دوره شناخته می‌شود. مونته‌وردی دو جلد از مادریگال‌های خود را منتشر کرده بود که در حدود سال ۱۵۹۰ توسط دربار خانواده گونزاگا در مانتووا به خدمت گرفته شد، همان جایی که پولیزیانو یک قرن قبل کار کرده بود. در اینجا، مونته‌وردی به عنوان نوازنده ویول به خدمت گرفته شد (موسیقیدانان هنوز فقط به عنوان آهنگساز استخدام نمی‌شدند). وقتی او کتاب سوم مادریگال‌های خود را در سال ۱۵۹۲ منتشر کرد، یک تقدیم‌نامه به کارفرمایش، وینچنزو گونزاگا، دوک مانتووا نوشت. در آن، مونته‌وردی خود را با یک گیاه مقایسه می‌کند: از میان گل‌های موسیقی‌سازی او برای دوک، اکنون می‌تواند این «میوه‌ها» را به او تقدیم کند. این نشانه‌ای از این بود که از زمانی که چاپ موسیقی به طور گسترده‌ای رایج شده بود، ایجاد آثار موسیقی دائمی اهمیت بیشتری یافته بود. و اکنون آهنگسازی‌ها در تعداد بسیار بیشتری خریداری و توزیع می‌شدند. کتاب سوم مادریگال‌های مونته‌وردی طی بیست سال پنج بار چاپ مجدد شد.

همچنین مونته‌وردی اولین اپرای خود، «اورفئو»، را برای خانواده گونزاگا در مانتووا ساخت که در طول فصل کارناوال در سال ۱۶۰۷ دو بار اجرا شد. این همان داستان نمایش نیمه‌آوازی پولیزیانو بود، اما با لیبرتوی جدید از الساندرو استریجیو. جالب است که اکثر اشاره‌های باقی‌مانده به این اجرا بیشتر به شاعر لیبرتو (استریجیو) پرداخته‌اند، تا آهنگسازی که موسیقی را ساخته بود.

این اجرا بیشتر به عنوان یک نمایشنامه همراه با موسیقی دیده می‌شد تا یک اپرا با لیبرتوی همراه. دوک، فرانچسکو گونزاگا، دستور داد تا نسخه‌هایی از نمایش چاپ شود، تا هر عضو از مخاطبان بتواند آن را در طول اجرا دنبال کند. نامه‌ای از یکی از تماشاگران به دوک پس از اجرا نیز بار دیگر بر اهمیت کلمات تأکید می‌کند: «شعر در مفهوم زیباست، در فرم زیباتر و در بیان زیباترین است.» نویسنده، موسیقی را به‌خاطر «خدمت به شعر به شکلی که هیچ چیز زیباتری شنیده نمی‌شود» ستایش می‌کند.

نقش موسیقی به عنوان خدمتگزار کلمات در این فرم هنری جدید، یعنی اپرا، نقشی محوری داشت. بسیاری از کسانی که در اولین اجرای اپرای اورفئو حضور داشتند، اعضای یک «آکادمی» بودند که دوک ریاست آن را برعهده داشت و استریجیو، لیبرتو نویس (نویسنده متن اپرا)، نیز از اعضای آن بود. این آکادمی یکی از چندین انجمن خصوصی بود که مختص افراد بلندپایه جامعه ایتالیا و علاقه‌مندان به شعر و نمایش بود. یکی دیگر از آکادمی‌ها در فلورانس مسئول آنچه به عنوان اولین اجرای اپرا در سال ۱۵۹۸ شناخته می‌شود، یعنی دافنه، بود که موسیقی آن توسط جاکوپو پری ساخته شده بود، هرچند که این موسیقی امروزه از بین رفته است.

ایده‌ای که منجر به خلق چیزی شد که بعدها به اپرا معروف شد، بر اساس اجرای نمایش‌های یونان باستان شکل گرفت. تحقیقات اعضای آکادمی فلورانس به این نتیجه رسیده بود که نمایش‌های یونانی به‌طور کامل با آواز اجرا می‌شدند (امروزه معتقدیم که برخی بخش‌ها با آواز و برخی دیگر به صورت دکلمه بودند). کشف دست‌نوشته‌ای از برخی سرودهای باستانی یونان در کتابخانه واتیکان در رم، به آن‌ها کمک کرد تا ثابت کنند که تنظیم شعر به موسیقی در میان یونانیان بر اساس یک خط ملودی واحد بود که اوج و فرود و ریتم آن با نحوه گفتار شعر هماهنگ بود. موسیقی در خدمت کلمات بود. آن‌ها این ایده را برای ایجاد «رسیتاتیو» (نوعی آواز گفتاری) به کار گرفتند که اساس درام موزیکال جدید، یعنی اپرا، را تشکیل می‌داد.

این رسیتاتیوی جدید بود که مونته‌وردی در اورفئو و اپراهای بعدی خود به شکلی تأثیرگذار به کار برد. این نقطه اوج روندی بود که از موسیقی چندصدایی پیچیده گذشته دور شده و به سمتی می‌رفت که پیچیدگی موسیقی دیگر برای «خدمت» یا «بیان» کلمات طراحی نمی‌شد. این میل جدید برای اینکه موسیقی در خدمت کلمات باشد، کاملاً همسو با خواسته‌های انسان‌گرایانه برای از بین بردن ابهام و جهل و آشکار ساختن حقیقت بود. شفافیت در فهم و بیان همه چیز بود و رسیتاتیو به‌زودی در سراسر اروپا مورد استفاده قرار گرفت.

عناصر نمایشی در این تولیدات اولیه اپرا اهمیت کمتری نسبت به کلمات و موسیقی داشتند. اما در ایتالیا و دیگر کشورها، یک سنت طولانی از تولیدات صحنه‌ای باشکوه برای مخاطبان عام‌تر وجود داشت. دربار خانواده مدیچی در فلورانس، بین پرده‌های نمایش‌ها، در مناسبت‌های خاصی مانند عروسی‌ها، نمایش‌های میان‌پرده‌ای (اینترمدی) برگزار می‌کرد. این نمایش‌ها سرگرمی‌های پیچیده‌ای بودند که شامل موسیقی، رقص، صحنه‌پردازی‌های پیچیده و ماشین‌آلات صحنه‌ای برای ایجاد طوفان‌ها، خدایانی که از آسمان فرود می‌آمدند، و

مواردی از این دست بودند. ونیز نیز در فصل کارناوال، سرگرمی‌های باشکوهی برگزار می‌کرد، بنابراین جای تعجب نیست که اپرا در ونیز به سمت شکلی مردمی‌تر و پرزرق‌وبرق‌تر سوق پیدا کرد. برای اولین بار در یک تئاتر در ونیز در سال ۱۶۳۷، تماشاگران بلیط خریدند تا در یک خانه اپرای عمومی به تماشای اپرا بنشینند. فرانچسکو کاوالی یکی از موفق‌ترین آهنگسازان اپرا بود که برای تئاتر عمومی در ونیز می‌نوشت و اپراهای او در تئاترهای سراسر ایتالیا اجرا می‌شد.

موسیقی تنها در مادریگال‌ها و اپرا نبود که به سمت نمایشی شدن رفت. کاوالی کار خود را به عنوان پسر خواننده در کلیسای سن مارکو در ونیز آغاز کرد، جایی که مونته‌وردی سرپرست گروه کر بود. این کلیسای بزرگ دارای دو گالری روبه‌روی هم بود. پیشینیان مونته‌وردی، به‌ویژه جووانی گابریلی، آثاری ساخته بودند که در آن گروه‌های کر و سازها از دو گالری به یکدیگر پاسخ می‌دادند، و این در فضای آکوستیک بزرگ کلیسا تأثیر زیادی ایجاد می‌کرد. ابتدا مونته‌وردی و سپس کاوالی به عنوان سرپرست گروه کر این سنت را به ارث بردند.
مونته‌وردی، که در آهنگسازی اپراهای دراماتیک تخصص داشت، همان ویژگی‌های نمایشی را در موسیقی کلیسایی خود نیز به کار برد. اثر برجسته‌ی او، عشای ربانی ۱۶۱۰، نشان‌دهنده توانایی او در تسلط بر سبک‌های مختلف موسیقی، از سنتی تا نوآورانه است. این اثر از بخش‌هایی که به نظر می‌رسد مستقیماً از یک اپرا گرفته شده‌اند، تا کانترپوان‌های سنتی مبتنی بر سرودهای گریگوریایی را در بر می‌گیرد. همچنین، ترکیبی از آریاها، دوئت‌های انفرادی و بخش‌های کرال وجود دارد که به صورت گفت‌وگویی با یکدیگر اجرا می‌شوند.

یکی از چشمگیرترین آهنگسازان این دوره، شاگرد کاوالی، باربارا استروتسی، دختر یک شاعر ونیزی بود. در سال ۱۶۳۸، او در یک بحث در یک آکادمی در ونیز شرکت کرد، که اعضای آن درباره قدرت‌های رقیب آواز و گریه بحث می‌کردند: کدام‌یک قدرت بیشتری برای عاشق

کردن فرد دارد؟ در طول این بحث، باربارا استروتسی لامنت‌های (مرثیه‌های) ساخته خود را خواند که به‌طور قانع‌کننده‌ای به اعضای آکادمی نشان داد که ترکیبی از آواز و گریه تأثیرگذارتر از هر یک به تنهایی است. استروتسی در ادامه هشت جلد از آثار خود را منتشر کرد - مادریگال‌ها، دوئت‌ها و کانتات‌های انفرادی - که نشان‌دهنده توانایی بالای او در سبک نمایشی‌ای است که از مونته‌وردی و کاوالی به ارث برده بود. اعتبار موسیقیایی او در زمان زندگی‌اش بسیار بالا بود، اما او با مشکلاتی روبرو بود که هیچ آهنگساز مردی با آن‌ها مواجه نمی‌شد. او از یک نجیب‌زاده به نام جووانی ویدمان صاحب چهار فرزند شده بود، بدون آن‌که با او ازدواج کرده باشد. چنین ترتیبی در دربارهای ایتالیایی آن زمان غیرمعمول نبود، اما این وضعیت به مشکلاتی که حتی یک زن با بالاترین استعدادها هنگام رقابت با همکاران مرد با آن مواجه می‌شد، اضافه می‌کرد.

در همین حال، سبک اپرای ایتالیایی به خارج از کشور صادر می‌شد. معلم باربارا استروتسی، کاوالی، چنان شهرتی پیدا کرده بود که در سال ۱۶۶۰ مأمور شد تا اپرایی برای جشن ازدواج لویی چهاردهم، پادشاه فرانسه، بنویسد. اما اپراهای کاوالی در پاریس موفقیت‌آمیز نبودند. فرانسوی‌ها سنت‌های خاص خود را در زمینه باله، آواز و نمایش‌های باشکوه داشتند و سبک کاوالی مطابق سلیقه فرانسوی‌ها نبود.

با وجود شکست اولیه اپرای ایتالیایی در پاریس، در نهایت یک ایتالیایی دیگر توانست در آنجا موفق شود. ژان-باپتیست لولی، در سن چهارده سالگی توسط یک اشراف‌زاده فرانسوی در حالی که در کارناوال فلورانس در خیابان‌ها با ویولن می‌نواخت، شناسایی شد. او به فرانسه برده شد، جایی که با ترکیبی از استعداد و شانس توجه لویی چهاردهم، پادشاه چهارده ساله فرانسه، را به خود جلب کرد و در سن بیست سالگی به عنوان آهنگساز سلطنتی موسیقی ساز منصوب شد. در زمینه موسیقی نمایشی، لولی ابتدا با نوشتن موسیقی جانبی برای

نمایش‌های مولیر، نویسنده برجسته کمدی و نمایش‌های طنز، به شهرت رسید. سپس، در سال ۱۶۷۲، او حق انحصاری برای تولیدات اپرا، هم سلطنتی و هم عمومی، را به دست آورد. به مدت پانزده سال، لولی تقریباً هر سال یک اپرا در آکادمی سلطنتی موسیقی (که بعدها به اپرای پاریس تبدیل شد) به صحنه برد. لولی الگوی اپرای فرانسوی را تا قرن هجدهم تعیین کرد. رسیتاتیوها و «آریا»های او به سبک‌های شعر فرانسوی گره خورده بودند، همان‌طور که آهنگسازان ایتالیایی موسیقی خود را با سبک شعر ایتالیایی هماهنگ می‌کردند. لولی از عشق فرانسوی‌ها به رقص رسمی بهره‌برداری کرد و هر پرده را با یک «دیورتیسمان» (سرگرمی) شامل باله و گروه کُر به پایان می‌رساند.

فصل هجدهم: جذابیت موسیقی نمایشی

تأثیرات موسیقی ایتالیایی به سرعت به آلمان و انگلستان گسترش یافت. مارتین لوتر در جریان اصلاحات خود بر این اصل تأکید داشت که موسیقی باید در خدمت متن باشد، و سنت آهنگ‌های تک‌صدایی توسط استادان آواز حفظ شده باشد. به همین دلیل، آلمان به راحتی ایده رسیتاتیو ایتالیایی را پذیرفت. با ظهور سبک‌های جدید ایتالیایی در قرن هفدهم، ایتالیا به یک مرکز جاذبه برای آهنگسازان جوان آلمانی تبدیل شد که برای یادگیری از استادان بزرگ ایتالیایی به آنجا سفر می‌کردند.

هاینریش شوتس با دو آهنگساز که به‌خوبی نمایانگر جریان‌های موسیقی ایتالیایی بودند، کار کرد. ابتدا به کلیسای سن مارکو در ونیز رفت و نزد جووانی گابریلی، استاد هارمونی‌ها و جلوه‌های بزرگ، تحصیل کرد. بعدها او نزد مونته‌وردی، رهبر سبک جدید اپرایی، آموزش دید. شوتس این دو تأثیر را به‌طرز قدرتمندی با هم ترکیب کرد. او اولین اپرای آلمانی را به همان لیبرتوی اولین اپرای ایتالیایی، دافنه اثر جاکوپو پری، ساخت. اما دافنه شوتس، مانند اپرای پری، گم شده است و اطلاعات زیادی درباره آن نداریم. در موسیقی مذهبی شوتس بود که او موفق‌ترین ترکیب دو سبک ایتالیایی، یعنی موسیقی مبتنی بر رسیتاتیو مونته‌وردی و هارمونی‌های برجسته گابریلی، را همراه با تأثیرات کاملاً پروتستان سرودهای لوتری ایجاد کرد.

شوتس آثار پَشِن، تنظیم‌های موسیقایی از روزهای آخر زندگی مسیح تا به صلیب کشیدن او، را ساخت. سنت به تصویر کشیدن نمایشی از زندگی مسیح به نمایش‌های معجزه‌وار قرن چهاردهم و درام‌های کلیسایی کوچک قبل از آن بازمی‌گردد. اما این شوتس بود که از منابع سبک‌های جدید ایتالیایی برای این سنت قدیمی استفاده کرد. چگونگی نوشتن این درام‌های کلیسایی مدرن تا حدی توسط شرایط تعیین شد. در دربار درسدن، جایی که او برای سال‌ها

کار می‌کرد، استفاده از سازها در طول هفته مقدس، یعنی هفته منتهی به مصلوب شدن مسیح و عید پاک، ممنوع بود. بنابراین زمانی که شوتس پشن‌ها را برای هفته مقدس نوشت، آن‌ها آکاپلا (بدون همراهی ساز) بودند، با خوانندگان انفرادی که نقش‌های مسیح و دیگر شخصیت‌ها را ایفا می‌کردند، داستان با سرودهایی بدون همراهی روایت می‌شد، و بخش‌هایی توسط گروه کُر خوانده می‌شد. تأثیر کلی این آثار زاهدانه بود. در مقابل، داستان کریسمس شوتس (۱۶۶۰) به مراتب بیشتر به سبک مونته‌وردی نزدیک بود: او از دو ویولن برای همراهی فرشته، فلوت‌ها برای سه شبان و ترومپت‌ها برای پادشاه هرود استفاده کرد. داستان توسط یک تنور به سبک رسیتاتیو ایتالیایی روایت می‌شد.

در انگلستان، تأثیر موسیقی ایتالیایی از مسیری دیگر وارد شد و نتایج متفاوتی به همراه داشت. در طول سلطنت طولانی الیزابت اول (۱۵۵۸–۱۶۰۳)، انتظار می‌رفت که موسیقی مذهبی با الزامات کلیسای انگلستان هماهنگ باشد، کلیسایی که اگرچه کاملاً پروتستان نبود، اما هر چیزی که بوی افکار «پاپی» رومی می‌داد را رد می‌کرد. با این حال، نسبت به آهنگسازان کاتولیکی که به طور خصوصی برای مشتریان کاتولیک خود آهنگ می‌ساختند، اغماض می‌شد. توماس تالیس و شاگردش ویلیام بیرد، با وجود کاتولیک بودند، از اعضای برجسته کلیسای سلطنتی ملکه بودند و در نقش‌های رسمی خود سرودها و دیگر موسیقی‌ها را برای مراسم کلیسای انگلستان ساختند. ملکه یک مجوز انحصاری برای چاپ موسیقی به مدت بیست و یک سال به آن‌ها اعطا کرده بود. در همین حال، آن‌ها به تنظیم متون لاتین در سنت کاتولیک نیز ادامه می‌دادند. همان‌طور که قبلاً اشاره کردم، تالیس سرود مشهور «امید به دیگران» را برای چهل صدا نوشت. بیرد نیز اثر «خدمات بزرگ» نمونه انگلیسی کتاب دعای عمومی را تنظیم کرد، اما در کنار آن، مس‌های لاتینی برای استفاده خصوصی کاتولیک‌های هم‌کیش خود را نیز ساخت.تأثیر جنبش هنری ایتالیا حتی به جنبه‌های رفتاری نیز کشیده شد. در سال ۱۵۶۱، نسخه انگلیسی کتاب بالداساره کاستیلیونه، (که به عنوان «کتاب

درباری» ترجمه شده بود)، منتشر شد. این کتاب درباره آداب و رفتار درباریان بود و اصول و راهنمایی‌هایی برای زندگی دربار ارائه می‌کرد.این کتاب در دهه‌های بعدی در محافل اشرافی انگلیس به‌طور گسترده‌ای خوانده شد. از جمله ویژگی‌های مورد نیاز یک مرد درباری، این کتاب رقصیدن، آواز خواندن در حالی که لوت می‌نوازد و نواختن ویول را فهرست می‌کند. یک زن درباری نیز باید برقصد و آواز بخواند، اگرچه تنها پس از آنکه با اکراه قانع شده باشد و بدون خودنمایی.

اما کتاب موسیقی **ماورای آلپ** در میان طبقات تحصیل‌کرده انگلستان شور و هیجان زیادی ایجاد کرد. در طی چهل سال پس از انتشار آن، آهنگسازان انگلیسی با خلق مادریگال‌های خود به چالش ایتالیایی‌ها پاسخ دادند. تنوع و کیفیت این آثار بی‌نظیر بود. مادریگال‌هایی به سبک باله، شبیه به آوازهای رقص ایتالیایی با بندهای تکراری مانند «فا لا لا» (اثر توماس مورلی و ویلیام بنت)، تا ترانه‌های احساسی در مورد عشق نافرجام و مرگ، مملو از هارمونی‌های پیچیده که توسط آهنگسازانی چون مارنتسیو محبوب شده بود (اثر جان ویل‌بی، اورلاندو گیبونز و جان دولند)، و همچنین تنظیمات طولانی‌تر متون فکری با بافت‌های پیچیده صدا (اثر توماس ویلکز و دوباره گیبونز) در این مجموعه‌ها دیده می‌شد.

مجموعه‌های این مادریگال‌ها در نسخه‌های زیبا و گران‌قیمت چاپ شدند. گاهی بخش‌های چهار یا پنج صدایی در سراسر دو صفحه مقابل هم قرار می‌گرفتند، هر بخش به سمت بیرون در جهت‌های مختلف قرار می‌گرفت، به طوری که می‌توانست روی یک میز قرار گیرد و گروهی از خوانندگان دور آن بنشینند و آواز بخوانند. با افزایش محبوبیت لوت، یک بخش همراهی برای لوت زیر صدای اصلی، که حالا همیشه بخش ملودی اصلی بود، گنجانده شد. بسیاری از مادریگال‌ها می‌توانستند به عنوان آوازهای انفرادی با همراهی لوت نیز اجرا شوند، به طوری که توسط یک یا دو نفر اجرا شوند.

در واقع، آواز لوت به شکل مستقلی رواج پیدا کرد، به ویژه در آثار جان دولند، یک نوازنده برجسته لوت. دولند نه تنها بسیاری از ویژگی‌های موسیقی الیزابتی را در خود جمع کرده بود، بلکه با چالش‌های بین‌المللی، سیاسی و مذهبی‌ای که یک موسیقیدان ممکن است با آن مواجه شود نیز درگیر بود. او که در کلیسای انگلستان بزرگ شده بود، در سال ۱۵۸۰ به عنوان یک نوجوان با استعداد برای کار به دربار سفیر انگلستان در فرانسه رفت، جایی که به کاتولیک رومی روی آورد. وقتی به انگلستان بازگشت، از دریافت پست در دربار سلطنتی محروم شد و گفته شده که ملکه الیزابت اظهار کرده بود که «او مردی است که می‌تواند به هر شاهزاده‌ای خدمت کند، اما یک کاتولیک سرسخت است.» این عجیب است، زیرا همان‌طور که قبلاً اشاره شد، الیزابت به چندین موسیقیدان کاتولیک در دربار خود تحمل نشان می‌داد. دولند به عنوان نوازنده لوت به خدمت پادشاه دانمارک در کپنهاگ رفت و چندین سال در آنجا ماند. این هم عجیب بود، زیرا دانمارک در آن زمان به شدت پروتستان بود و کاتولیک‌های دانمارکی اجازه نداشتند مناصب برجسته داشته باشند. تنها در سال ۱۶۱۲ بود که دولند سرانجام به دربار سلطنتی انگلستان، که اکنون تحت سلطنت جانشین الیزابت، جیمز اول - که او هم پروتستان بود - قرار داشت، منصوب شد و دولند تا پایان عمر خود در دربار باقی ماند.

وقتی به موسیقی دولند گوش می‌دهید، می‌توانید تصور کنید که چقدر دشوار بوده است که کار او را نادیده بگیرند. ترانه‌ها و قطعات تک‌نوازی لوت او، مانند مادریگال‌های انگلیسی، از شاد تا غمگین را در بر می‌گیرند. اما دولند در حالت خاص خود، جریانی از ملانکولی (اندوه عمیق) دارد که آن را از طریق پیچش‌های هارمونیک و درهم‌تنیدگی صداهای درونی حفظ می‌کند – که این کار با لوت بسیار چالش‌برانگیز است.

قطعه "اشک‌ها" اثر معروف جان دولند در ابتدا به عنوان یک تک‌نوازی برای لوت نوشته شده بود و بعدها دولند این قطعه را به شکل یک ترانه در آورد.

در همین زمان، ماسک‌ها، نمایش‌های پرشکوهی که توسط پادشاه جیمز اول و همسرش **آن** از دانمارک محبوب شده بودند، به بخشی اساسی از فرهنگ دربار انگلستان تبدیل شدند. این نمایش‌ها، شبیه به اینترمدی ایتالیایی، شامل شعر، رقص، موسیقی و صحنه‌آرایی‌های پیچیده بودند. معماری و صحنه‌آرایی این نمایش‌ها، که در **خانه ضیافت** در وایت‌هال اجرا می‌شدند، تحت تأثیر سبک‌های معماری کلاسیک ایتالیایی بود که توسط معمار معروف اینیگو جونز طراحی شده بود.

در مقابل این نمایش‌های بزرگ، نمایشنامه‌های شکسپیر و بن جانسون نیز در دربار و تئاترهای عمومی انگلستان اجرا می‌شدند، هرچند در آن‌ها موسیقی نقش کمتری داشت و به صورت ترانه‌ها یا رقص‌های گاه‌به‌گاه ظاهر می‌شد.

فصل نوزدهم: سازها و پیدایش ارکستر

سازها هزاران سال است که نقش مهمی در تاریخ موسیقی داشته‌اند. فرهنگ‌های مختلف در طول قرون متمادی، شیوه‌های متفاوتی برای استفاده از سازها، با یا بدون همراهی آواز، توسعه داده‌اند. تا قرن هفدهم، سازها در اروپا به‌ویژه اهمیت یافتند و نحوه استفاده از آن‌ها نشان‌دهنده فاصله‌ای است که در آن زمان میان موسیقی اروپایی و سنت‌های دیگر نقاط جهان شکل گرفته بود.

تا قرن هفدهم، یک قطعه موسیقی اروپایی، مثلاً یک ملودی رقص، می‌توانست روی یک ساز صفحه‌کلید یا لوت نواخته شود. یا می‌توانست توسط گروهی از سازها نواخته شود، هر ساز یک خط ملودی را اجرا کند و با هم همان توالی از نت‌های ترکیبی و آکوردها را ایجاد کنند که در ساز صفحه‌کلید شنیده می‌شود. واژه «آکورد» در اینجا بسیار مهم است. در بیشتر فرهنگ‌های موسیقی، ایده آکورد به‌ندرت وجود دارد. اگر چند نوازنده با هم اجرا کنند (یا همراه آواز)، معمولاً یا واریاسیون‌هایی از یک ملودی را می‌نوازند، یا ملودی دیگری که با بقیه در هماهنگی با سنت‌های فرهنگی آن‌ها قرار دارد. همان‌طور که دیدیم، سنت‌های مختلف موسیقی از نظر هماهنگی و ناهماهنگی متفاوت هستند، و بعضی فرهنگ‌ها بیشتر به ناهماهنگی توجه می‌کنند و آن را تشویق می‌کنند. اما آنچه که ما ممکن است به‌عنوان یک آکورد در نظر بگیریم، در واقع حاصل تعامل و ترکیب صداهای مختلف است اگر چند نوازنده با هم اجرا کنند (یا همراه آواز)، معمولاً یا واریاسیون‌هایی از یک ملودی را می‌نوازند، یا ملودی دیگری که با بقیه در هماهنگی با سنت‌های فرهنگی آن‌ها قرار دارد. همان‌طور که دیدیم، سنت‌های مختلف موسیقی از نظر هماهنگی و ناهماهنگی متفاوت هستند، و بعضی

فرهنگ‌ها بیشتر به ناهماهنگی توجه می‌کنند و آن را تشویق می‌کنند. اما آنچه که ما ممکن است به‌عنوان یک آکورد در نظر بگیریم، در واقع حاصل تعامل و ترکیب صداهای مختلف است.

تا قرن هفدهم در اروپا، آکوردها به‌عنوان واحدهای مستقل نقش حیاتی در نحوه خلق موسیقی داشتند. آکوردها دیگر فقط نتیجه پلی‌فونی نبودند، بلکه برای ایجاد «ساختار» یا «سفر» یک قطعه موسیقی از طریق توالی هارمونی‌ها اساسی بودند. و آن‌ها نقشی فزاینده در تعیین حال و هوای یک قطعه داشتند، به‌ویژه در تفاوت بین آکوردهای «ماژور» و «مینور». توالی آکوردها از یک نقطه استراحت («کادانس») به نقطه دیگر پیش می‌رفت و این تا حدی نحوه درهم‌تنیدگی ملودی‌ها و پلی‌فونی در طول یک قطعه را تعیین می‌کرد. این آکوردها و هارمونی‌های متغیر که دائماً تغییر می‌کردند، موسیقی اروپایی را از دیگر نقاط جهان متمایز می‌کردند. در موسیقی روستایی «فولکلور» و در سایر فرهنگ‌ها، هارمونی‌ها دائماً تغییر نمی‌کنند. البته، در مقام عربی راهی برای تغییر از یک مقام به مقام دیگر وجود دارد، اما حتی در اینجا هم آن جست‌وجوی پیوسته در هارمونی‌ها که تا قرن هفدهم برای موسیقی اروپایی ضروری شده بود، دیده نمی‌شود.

یکی از نتایج این تأکید جدید بر آکوردهای متغیر پیوسته، رواج استفاده از سازهایی بود که آکورد می‌نواختند، مانند سازهای کلاویه‌دار، بربط یا چنگ، برای نواختن نت‌های بم و آکوردهای مربوط به آن‌ها در طول قطعه. این سازها اغلب همراه با یک ساز دیگر که بخش باس را می‌نواخت، مانند ویولنسل، ویولا یا باسون، اجرا می‌شدند. این روش «باس مداوم» نام داشت که به اختصار «کنتینوو» گفته می‌شد.

به تدریج، این رسم به گونه‌ای شکل گرفت که نوازنده کنتینوو فقط خط باس را دریافت می‌کرد و گاهی اعداد یا نشانه‌هایی هم برای راهنمایی آکوردهای مورد نظر به همراه داشت.

نوازنده باید خود، راهی برای نواختن آکوردها پیدا می‌کرد، بدون اینکه همه چیز به طور دقیق در نت‌نویسی ذکر شده باشد – نوعی بداهه‌نوازی نیمه‌کامل. این نوع پارت‌ها، در گونه‌های مختلفی از موسیقی گروهی دیده می‌شدند، مانند آوازهای گروهی، قطعات مادریگال، کنسرت‌های ویولا و قطعاتی برای یک یا دو صدا یا ساز همراه با باس مداوم.

در اپراهای پیچیده و قطعات طولانی کلیسایی، نوازنده کنتینوو وظیفه حفظ پیوستگی آکوردها را داشت. او گاهی در بخش‌های رسیتاتیو همراهی می‌کرد و گاهی نیز گروه‌های بزرگتر را تکمیل می‌کرد.نواختن یک ساز به سطحی از مهارت بالا، به‌خودی‌خود، در حال تبدیل شدن به هدفی جدی بود. قطعات تک‌نوازی برای سازهای صفحه‌کلید به‌طور فزاینده‌ای محبوب بودند، اما چاپ موسیقی برای سازهای صفحه‌کلید همچنان پیچیده و گران بود، بنابراین نوازندگان بیشتر نسخه‌های موسیقی خود را به‌صورت دست‌نویس دریافت می‌کردند. نشانه‌ای از آنچه در اوایل قرن هفدهم در انگلستان در گردش بود، کتاب ویریجینال فیتزویلیام است، مجموعه‌ای دست‌نویس که حدود سال ۱۶۱۴ نگاشته شده و نام آن از اشراف‌زاده‌ای گرفته شده که آن را به‌دست آورده بود. ویریجینال نسخه‌ای کوچک و مستطیلی از هارپسیکورد بود، اما قطعات می‌توانستند روی هر ساز صفحه‌کلید نواخته شوند. این مجموعه شامل نزدیک به ۳۰۰ قطعه است که بیشتر آن‌ها رقص‌ها و تنظیم‌هایی از قطعات آوازی هستند، از جمله بسیاری از آهنگسازانی که قبلاً به‌عنوان نویسندگان مادریگال و ترانه با آن‌ها آشنا شده‌ایم (مانند بیرد، دولند، مورلی و دیگران). برخی از آن‌ها کوتاه هستند، اما برخی دیگر به مجموعه‌های طولانی از واریاسیون‌ها با پاساژهای سریع و تزئینات گسترش می‌یابند. این‌ها نمونه‌های اولیه از لذت نواختن سازهای صفحه‌کلید به شیوه‌ای هنرمندانه برای خود هستند. پارثنیا، یک جلد کوچک چاپ‌شده از موسیقی صفحه‌کلید که تقریباً در همان زمان منتشر شد، به موسیقی بیرد، اورلاندو گیبونز و جان بول اختصاص دارد که به‌عنوان یکی از درخشان‌ترین نوازندگان صفحه‌کلید زمان خود شهرت

داشت. در صفحه عنوان با افتخار اعلام شده است که پارثنیا «اولین موسیقی است که تاکنون برای ویریجینال‌ها چاپ شده» و واقعاً اولین اثر در انگلستان بود.

ما یکی از اولین نوازندگان مشهور ارگ، کنراد پائومان، را در قرن پانزدهم ملاقات کردیم. حالا در قرن هفدهم، با افزایش چاپ موسیقی و توسعه‌های ساخت ارگ، موسیقی ارگ به‌طور قابل‌توجهی گسترش یافت. «مکتب‌های» خاصی برای ساخت ارگ، نواختن ارگ و آهنگسازی ارگ به شهرت رسیدند. مهم‌ترین آهنگسازان پیشگام ارگ در اوایل قرن هفدهم یک ایتالیایی و یک هلندی بودند.

جیورلامو فرسکوبالدی بیش از سی سال نوازنده ارگ در کلیسای سنت پیتر در رم بود و چندین جلد موسیقی ارگ منتشر کرد. این آثار تصویر خوبی از طیف قطعاتی که در اوایل قرن هفدهم، قبل، حین و بعد از مراسم عشای ربانی نواخته می‌شد، ارائه می‌دهند: توکاتاها و پرلودهایی که می‌توان تصور کرد به‌صورت بداهه نواخته می‌شوند و قطعات کنترپوانی رسمی‌تر که نشان می‌دهد هنر قدیمی درهم‌تنیدگی چندین صدا، تحت تأثیر مد ایتالیایی رسیتاتیو و آواز نمایشی، از بین نرفته بود.

تأثیر فرسکوبالدی به شمال آلمان نیز گسترش یافت، تا حدی از طریق انتشار آثارش و همچنین از طریق سفر نوازندگان ارگ آلمانی به ایتالیا و یادگیری روش‌ها و سبک‌های جدید. اما لازم نبود برای تأثیر گرفتن از آهنگسازان کشورهای دیگر سفر کرد. یان پیترسزون سوئلینک، هلندی، به‌نظر می‌رسد بیشتر دوران کاری خود را در آمستردام سپری کرده و فقط به‌صورت محلی برای نواختن ارگ و امتحان کردن سازهای جدید سفر می‌کرد. اما موسیقی او نشان می‌دهد که او به‌خوبی از جدیدترین تحولات در دیگر کشورها: فرانسه، انگلستان، آلمان و ایتالیا آگاه بود. مانند فرسکوبالدی، او قطعاتی نوشت که بخش‌های شبیه پرلود را با بخش‌های کنترپوان پیچیده جایگزین می‌کرد. در واقع، سوئلینک یکی از اولین کسانی بود که

آنچه بعدها فوگ نامیده شد را نوشت، قطعه‌ای کنترپوانی کامل برای چند «صدا» که از یک یا دو قطعه کوتاه ملودی ساخته می‌شود. او از پدال‌بورد که توسط پاها نواخته می‌شد و همچنین صفحه‌کلیدهایی که توسط دست‌ها نواخته می‌شد، به‌طور آزادانه استفاده کرد. این تحولات از طریق شاگردان سوئلینک توسط آنچه به نام مکتب ارگ آلمان شمالی شناخته می‌شود، پذیرفته شد که در نهایت در آثار یوهان سباستین باخ به اوج رسید.

این شکوفایی موسیقی ارگ همراه با توسعه‌های ساخت ارگ همراه بود. ارگ‌های آلمان و هلند از این دوره هنوز هم به‌عنوان اوج آنچه که به‌عنوان ساخت «کلاسیک» ارگ شناخته می‌شود، تحسین می‌شوند و نام‌های سازندگان اصلی هنوز هم پرطنین هستند، از جمله آرپ اشنیتگر و گوتفرید زیلبرمان. آن‌ها در ساخت مجموعه‌ای از صداها (ردیف‌های لوله) تخصص داشتند که باهم صدایی شفاف و درخشان ایجاد می‌کردند، مناسب برای کنترپوان پیچیده‌ای که در آن زمان مد بود. این سبک کاملاً متفاوت از نحوه توسعه ارگ در فرانسه بود که در آن تأکید بر تضادهای قوی در رنگ‌های صوتی بود. این تمایزات تا قرن‌های بعدی نیز ادامه یافت.

یکی از جنبه‌های این رونق در موسیقی سازی، افزایش انتشار کتاب‌های آموزشی برای علاقه‌مندان آماتور بود. یکی از انتشارات مهم انگلیسی، در سال (۱۶۵۹) کتابی نوشته کریستوفر سیمپسون را منتشر کرد که به تعداد زیادی در سراسر اروپا خریداری شد. این کتاب آموزش می‌داد که چگونه روی یک خط باس تکراری با یک یا دو ویول بداهه‌نوازی «دیوژن» (یعنی واریاسیون) انجام دهید – یادآوری دیگری از اینکه هنر بداهه‌نوازی با وجود افزایش در دسترس بودن موسیقی چاپ‌شده همچنان ارزش داشت.

ساز ویولن و بستگان بزرگتر آن، ویولا و ویولنسل (هرچند اندازه‌های این سازها برای مدت طولانی استاندارد نشده بود)، بزرگترین تأثیر را بر توسعه تاریخ موسیقی از قرن هفدهم به

بعد گذاشت. ویولن تازه نبود: این ساز از سازهای کمانه‌ای قبلی که بسیاری از آن‌ها منشأ عربی داشتند، تکامل یافته بود. در اسپانیای مسلمان، بسیاری از ماهرترین سازندگان سازها یهودی بودند. هنگامی که یهودیان در دهه ۱۴۹۰ از اسپانیا اخراج شدند، تعدادی از سازندگان یهودی به ایتالیا مهاجرت کردند و با صنعتگران ایتالیایی از جمله آندره آماتی، اولین فرد از یک خانواده مشهور ویولن‌سازی، همکاری کردند. ساختار تازه توسعه‌یافته ویولن، قدرت بیشتر و کیفیت صدایی متمرکزتر از سازهای زهی قبلی به آن می‌داد. ویولن در اندازه‌های مختلف، به‌زودی به محبوب‌ترین ساز زهی در اروپا تبدیل شد و به‌تدریج خانواده قدیمی‌تر ویول‌ها را کنار زد.

در سال ۱۵۶۰، آندره آماتی مجموعه‌ای از ویولن‌ها، ویولاها و ویولنسل‌ها را به دربار فرانسه عرضه کرد، و این مجموعه اساس اولین گروهی بود که می‌توانیم واقعاً آن را ارکستر بنامیم. البته، گروه‌های بزرگ از انواع مختلف برای سال‌های زیادی در سراسر جهان وجود داشتند. در اروپا، گروه‌های بزرگ سازهای زهی و بادی برای مناسبت‌های بزرگ در دربار یا شهرها گرد هم می‌آمدند. آنچه در دربار فرانسه جدید بود، گردهم‌آوردن یک گروه بزرگ از سازهای مشابه در اندازه‌های مختلف بود، به‌طوری که تأثیر نهایی، یک آوای همگن بود، نه ترکیبی از صداهای متضاد.

تا زمانی که ژان-باپتیست لولی در سال ۱۶۶۱ به عنوان مدیر موسیقی دربار لوئی چهاردهم منصوب شد، ارکستر سازهای زهی دربار، که به نام «بیست و چهار ویولن شاه» شناخته می‌شد، مدت‌ها بود که تأسیس شده بود. لولی این ارکستر را به سطح بالاتری از دقت و نظم رساند. این ارکستر علاوه بر اجراهای مستقل، با سازهای بادی دربار ترکیب می‌شد و این گروه بزرگ‌تر در مراسم‌های رسمی، اپراها و باله‌های سلطنتی به اجرا می‌پرداخت.تا زمانی که ژان-باپتیست لولی در سال ۱۶۶۱ به عنوان مدیر موسیقی پادشاه در دربار لوئی چهاردهم

منصوب شد، ارکستر سازهای زهی پادشاه، به نام بیست و چهار ویولن شاه از مدت‌ها قبل تأسیس شده بود. لولی این ارکستر را به سطح بالاتری از ظرافت و انضباط رساند و این ارکستر بزرگ‌تر برای مناسبت‌های تشریفاتی، اپراها و باله‌های سلطنتی اجرا می‌کرد.

جانشین لولی در دربار فرانسه، میشل ریچارد دولالاند (یا دلالاند)، صدها رقص و اورتور باشکوه ساخت که در مجموعه‌هایی گردآوری و به‌عنوان («سمفونی‌هایی برای شام پادشاه») منتشر شد.

همان‌طور که کاخ بزرگ ورسای در سراسر اروپا در مقیاس‌های کوچک‌تر تقلید شده بود، ارکستر فرانسه نیز مورد حسادت دربارهای اروپایی بود. چارلز دوم انگلستان، که سال‌ها در تبعید در پاریس به سر برده بود و احتمالاً ارکستر لوئی چهاردهم را شنیده بود، ارکستر سلطنتی انگلیسی را به بیست و چهار ویولن گسترش داد و آن را با سازهای بادی برای کارهای «تئاتر و قطعات بزرگ سلطنتی ترکیب کرد. هنری پرسِل برای پادشاه «اودهای تولد» ساخت، با اورتورها و رقص‌هایی که بسیار به سبک فرانسوی بودند.

در مورد ویولن، هم به‌عنوان ساز انفرادی و هم به‌عنوان ساز ارکستر، توسعه‌های مهم بعدی دوباره در ایتالیا اتفاق افتاد، جایی که ویولن به کمال رسیده بود. آرکانجلو کورلی در دهه ۱۶۷۰ به‌عنوان ویولنیست و آهنگساز در رم شهرت پیدا کرد. سونات‌ها و کنسرتوهای او بسیار موفق بودند و همچنان تا اوایل قرن هجدهم در سراسر اروپا منتشر می‌شدند. این آثار شامل چندین موومان متضاد بودند و به‌عنوان الگو توسط نسل بعدی آهنگسازان، از جمله ویوالدی در ایتالیا، یوهان سباستین باخ در آلمان و هندل در انگلستان، استفاده شدند.

برخی از آثار کورلی برای اجرا در کلیسا در طول مراسم عشای ربانی طراحی شده بودند و لحنی جدی‌تر داشتند، با موومان‌هایی که در آن خطوط ملودی در کنترپوان به‌دور هم می‌چرخیدند. سایر قطعات برای اجرا در خانه بودند و عملاً مجموعه‌هایی از رقص‌های تأثیر

گرفته از مدل‌های فرانسوی بودند. کورلی خود ویولنیستی ماهر بود و، مانند لولی، به دقت و انضباط بسیار اهمیت می‌داد. او معمولاً در رم ارکستری با دوازده نفر یا بیشتر داشت، اما در مناسبت‌های بزرگ پنجاه نفر یا بیشتر را به کار می‌گرفت و یک‌بار، برای کنسرتی برای یک سفیر مهمان، ۱۵۰ نوازنده داشت. بنابراین در آن زمان اندازه ارکستر ثابت نبود. همه کنسرتوهای کورلی برای دو گروه نوشته شده بودند: یک گروه انفرادی شامل دو ویولن و یک ویولنسل، با کنتینوو (معمولاً هارپسیکورد یا ارگ)، و یک گروه بزرگ‌تر از سازهای زهی به‌عنوان ارکستر اصلی. این دو گروه گاهی با هم می‌نواختند و گاهی به‌طور متناوب نواختن را بر عهده می‌گرفتند، سبکی که از موسیقی کلیسایی ایتالیا گرفته شده بود که در آن گروه‌های کر به‌طور متناوب می‌نواختند (همان‌طور که در کلیسای سنت مارک ونیز دیده می‌شد). این آغاز کنسرتو برای سازها بود که بعدها به کنسرتو برای یک ساز انفرادی و ارکستر تکامل یافت.

هیچ‌کدام از این‌ها بدون توسعه ویولن، با کیفیت صدای شگفت‌انگیز و قدرت آن و امکانات نمایش چابک آن، اتفاق نمی‌افتاد. کورلی به وضوح از شخصیت این ساز لذت می‌برد. یکی از ویژگی‌های موسیقی او، و دیگرانی که از سبک او تقلید کردند، تزئینات پیچیده ملودی در موومان‌های آرام سونات‌های او است. برخی از این تزئینات در پارتیتور نوشته شده بود، اما بسیاری از آن‌ها به نوازنده واگذار می‌شد تا خود بسازد. نمونه‌ای به‌ویژه چشمگیر در یکی از نسخه‌های آخرین مجموعه سونات‌های او برای ویولن انفرادی، وجود دارد. ناشر نسخه‌هایی از موومان‌های آهسته را شامل کرده و می‌گوید:«همان‌طور که کورلی آن‌ها را نواخت». ما نمی‌توانیم بدانیم که آیا این درست است یا نه، و دلیلی وجود ندارد که تصور کنیم کورلی همیشه آن‌ها را به یک شکل می‌نواخته است. اما آن‌ها نشان‌دهنده تزئینات بسیار آزاد ملودی هستند، با بسیاری از تزیینات سریع. با وجود تمام آثار چاپی که در آن زمان در دسترس بود، هنر بداهه‌نوازی همچنان زنده و پویا بود.

و حالا درباره آن ساز جهانی‌ترین، یعنی صدای انسان بگوییم. در حالی که ویولنیست‌ها شروع به کسب شهرت با مهارت‌های فوق‌العاده خود در تسلط بر سازشان می‌کردند، ستارگان آواز در کلیساها و همچنین در تعداد فزاینده خانه‌های اپرا به مخاطبان گسترده‌تری دست پیدا می‌کردند. اما این موضوع نیاز به فصلی جداگانه دارد.

فصل بیستم: خوانندگان ستاره و بازار اپرا

از قرن هفدهم تا اوایل قرن هجدهم، تغییرات عظیمی در رابطه بین موسیقیدانان و مخاطبان آن‌ها و همچنین در نحوه تأمین مالی هزینه‌های موسیقی رخ داد. قبلاً به برخی از تغییرات گسترده در جامعه که از زمان ظهور انسان‌گرایی و رنسانس در حال وقوع بود، اشاره کرده‌ام: کاهش قدرت کلیسا، تغییر به سمت حامیان خارج از کلیسا، به‌ویژه درباریان اشرافی، و سپس ظهور طبقات تجار و حرفه‌ای، و رشد تئاترها و کنسرت‌های عمومی برای سرگرمی آن‌ها. این تغییر به‌طور مستقیم و ساده اتفاق نیفتاد: کلیسا و اشراف همچنان قدرت زیادی داشتند و موسیقیدانان بین حامیان موجود در حرکت بودند.

یکی از عناصر مهم این دوره، ظهور خوانندگان ستاره بود که از قرن هفدهم دنیای اپرا حول آن‌ها شکل گرفت. و در اینجا با پدیده‌ای مواجه می‌شویم که از منظر قرن بیست و یکم به‌عنوان یکی از عجیب‌ترین پدیده‌ها در تاریخ موسیقی به نظر می‌رسد. بسیاری از نقش‌های زنانه در اپرا توسط مردان اجرا می‌شد که به‌صورت سوپرانوی مرد و آلتو می‌خواندند. این خوانندگان سوپرانو مرد کاستراتی (جمع کاستراتو- اخته‌شدگان) بودند، مردانی که قبل از رسیدن به بلوغ و تغییر صدای آن‌ها، اخته شده بودند. این عمل باعث می‌شد که آن‌ها صدای سوپرانوی پسرانه خود را حفظ کنند، اما با رشد جسمی به‌عنوان بزرگسالان، صدای آن‌ها تقویت می‌شد و کیفیت‌هایی پیدا می‌کرد که کاملاً با صدای زنانه متفاوت بود.

صداهای کاستراتو برای قرن‌ها در بیزانس بسیار ارزشمند بودند، اما در اروپای غربی ابتدا در اسپانیا در قرن شانزدهم به شهرت رسیدند و سپس در ایتالیا شناخته شدند. یک کاستراتو معمولاً کار خود را در یک گروه کر کلیسایی به‌عنوان یک پسر سوپرانوی نوجوان آغاز می‌کرد. اگر استعداد فوق‌العاده‌ای داشت، تحت عمل جراحی قرار می‌گرفت و با حمایت حامیان

ثروتمند، به‌عنوان کاستراتو وارد این حرفه می‌شد. در اولین اجرای اپرای اورفئو اثر مونته‌وردی در مانتوآ در سال ۱۶۰۷، نقش اورفئو توسط یک تنور مرد خوانده شد، اما چندین نقش زنانه از جمله نقش همسر اورفئو، اوری‌دیسه، توسط کاستراتوهای مرد اجرا شد. پنجاه سال بعد، بیشتر نقش‌های مهم در اپراهای ایتالیایی توسط کاستراتوها خوانده می‌شد و آن‌ها به ستارگان بین‌المللی تبدیل شدند که دستمزدهای بالایی دریافت می‌کردند. سود و موفقیت تئاترها به آن‌ها بستگی داشت.

یک داستان کوتاه نشان‌دهنده جایگاه و احترامی است که کاستراتوها تا قرن هجدهم به دست آورده بودند. در سال ۱۷۱۹، آهنگساز آلمانی جورج فریدریش هندل در دربار درسدن، یکی از مراکز بزرگ موسیقی، حضور داشت. مجموعه‌ای از سرگرمی‌های باشکوه برای جشن ازدواج سلطنتی برنامه‌ریزی شده بود و برای این مناسبت یک اپرای درباری جدید ساخته شده بود. هندل توسط یک شرکت اپرا در لندن مأمور شده بود تا خوانندگان برجسته‌ای را برای فصل بعدی استخدام کند. در میان کسانی که در درسدن حضور داشتند، چندین تن از خوانندگان برجسته ایتالیایی از جمله کاستراتوها، سنزینو (فرانچسکو برناردی) و ماتئو برسللی بودند. تمریناتی برای اجرای اپرایی به آهنگسازی آهنگساز دربار، یوهان دیوید هاینیخن، در حال انجام بود. این اپرا به زبان ایتالیایی بود، اما دو کاستراتو شکایت داشتند که هاینیخن نمی‌داند چگونه موسیقی را برای زبان ایتالیایی تنظیم کند. این مشاجره به اوج خود رسید و در نهایت یکی از آن‌ها آریای خود را پاره کرد و آن را به پای هاینیخن انداخت. اجرای اپرا لغو شد و سنزینو و برسللی سپس روادید گرفتند تا پیشنهاد هندل برای رفتن به لندن را بپذیرند.

چرا هندل اساساً در لندن مستقر شده بود؟ زیرا لندن به یک مرکز مهم برای اپرای ایتالیایی تبدیل شده بود. این امر تا حدی به این دلیل بود که لندن پایتخت امپراتوری بریتانیا بود و حالا به یک شهر بسیار ثروتمند تبدیل شده بود. یک خانه اپرا درست همان نوع پروژه‌ای بود

که ثروتمندان دوست داشتند از آن حمایت کنند. ممکن است فکر کنید این شور و شوق برای اپرا در انگلستان، کشوری که بیشتر به «نیمه‌اپرا»های انگلیسی علاقه داشت تا ژانر ایتالیایی، غیرمنتظره بود. اما رشد تئاتر تجاری به این معنی بود که هر موفقیت ناگهانی می‌توانست به سرعت سلیقه عمومی را تغییر دهد. هندل، مانند بسیاری از آلمانی‌ها، سبک ایتالیایی را در طول اقامت طولانی‌مدت خود در ایتالیا جذب کرده بود و در سال ۱۷۰۹ با اپرایی در ونیز به موفقیت بزرگی دست یافت. خبر موفقیت او به سرعت پخش شد و او به‌زودی تقاضاهای زیادی دریافت کرد. او برای نوشتن یک اپرای ایتالیایی برای تئاتر پادشاه در لندن دعوت شد و رینالدو اولین اپرای ایتالیایی جدیدی بود که در سال ۱۷۱۱ در لندن به روی صحنه رفت. این اجرا با استقبال عمومی مواجه شد و بارها تکرار شد. موفقیت این اپرا که تا حدی به لطف کاستراتوی برجسته نیکولو گریمادی به دست آمد، هندل را تشویق کرد تا سال بعد به‌طور دائمی به لندن نقل‌مکان کند.

نویسنده جوزف ادیسون ایده اینکه تماشاگران انگلیسی یک شب کامل را به تماشای نمایشی در یک زبان خارجی بگذرانند را مسخره کرد: او با شکایت گفت: «ما دیگر زبان صحنه خودمان را نمی‌فهمیم». این نشانه‌ای از مشکلاتی بود که سرانجام علیه هندل افزایش یافت، اما او چندین سال بر موج موفقیت عمومی سوار بود و از حمایت اشراف برخوردار بود. در سال ۱۷۱۹ گروهی از اشراف‌زادگان یک شرکت اپرای جدید تأسیس کردند به نام آکادمی سلطنتی موسیقی، و مبلغی معادل حدود ۲ میلیون پوند امروز را سرمایه‌گذاری کردند. هندل به‌عنوان آهنگساز اصلی برای این شرکت انتخاب شد و همچنین مسئولیت رهبری ارکستر و استخدام بهترین خوانندگان (مانند کاستراتوهایی که از درسدن آورده بود) را برعهده داشت.

با این حال، کاستراتوها تنها خوانندگان مطرح نبودند. تا زمان هندل، زنان نیز به عنوان ستارگان اپرا شناخته شده بودند. این بخشی از تلاش طولانی‌مدت زنان برای شنیده شدن در دنیایی بود که توسط قدرت‌های مردانه کلیسا و دولت اداره می‌شد. اما تنها مردان در گروه‌های کر کلیسا می‌خواندند. در کشورهای کاتولیک، تلاش‌ها برای پاکسازی سوءاستفاده‌های کلیسا شامل تشویق نشدن راهبه‌ها به خواندن چیزی به‌جز سرودهای مذهبی بود. اما در عمل، چندین صومعه در ایتالیا و فرانسه همچنان به دلیل آوازهای پلی‌فونی خود مشهور بودند. در ونیز، پرورشگاه‌هایی وجود داشت که در آن‌ها به دختران آواز خواندن و نواختن ساز به سطح بالایی آموزش داده می‌شد – آهنگساز آنتونیو ویوالدی از سال ۱۷۰۳ به مدت سی سال در یکی از آن‌ها تدریس می‌کرد. موفقیت گروه کنسرتو دلدونی در فِرارا و باربارا استروتسی علاقه به زنان به‌عنوان خوانندگان مادریگال‌ها و موسیقی «مجلس‌خانه‌ای» را افزایش داده بود. افتتاح اولین خانه اپرای عمومی تجاری در ونیز در سال ۱۶۳۷ بود که زنان را به‌عنوان خوانندگان مطرح در صحنه معرفی کرد.

در انگلستان، زنان تا سال ۱۶۶۱ و با بازگشت سلطنت و آغاز سلطنت چارلز دوم اجازه حضور در صحنه عمومی را نداشتند. اما تا زمان هندل، آن‌ها با استقبال فراوانی روبه‌رو شده بودند. هندل از سفر خود به درسدن، نه‌تنها کاستراتوها، بلکه دو تن از برجسته‌ترین خوانندگان زن ایتالیایی، فائوستینا بوردونی و فرانچسکا کوتزونی، را نیز به لندن آورد. آن‌ها اغلب در اپراها با هم روی صحنه ظاهر می‌شدند و رقابت شدیدی بین طرفداران آن‌ها شکل گرفت که در سال ۱۷۲۷ به درگیری‌های واقعی در یک اجرا منجر شد. آن‌ها و کاستراتو سنزینو، هر یک از اپرا بیشتر از هندل دستمزد دریافت می‌کردند.

در مورد موسیقی‌ای که هندل برای ستارگان خود نوشت، این موسیقی نشان‌دهنده تغییری از تأکید اولیه ایتالیایی بر رسیتاتیو بود. همان‌طور که ادیسون به‌درستی اشاره کرد، بیشتر

مخاطبان انگلیسی قادر به درک ظرافت‌های تنظیم کلمات ایتالیایی نبودند، بنابراین رسیتاتیوهای بی‌پایان برای آن‌ها غیرقابل‌فهم بود. بدون شک، بخشی از این دلیل باعث شد که هندل بر سبک آهنگ‌مانند متمرکز شود، سبکی که در آن او سرآمد بود، و احساسات مناسب برای موقعیت‌های نمایشی را به‌خوبی به تصویر می‌کشید: گاهی ملایم، گاهی سرکش یا شاد. همچنان بخشی از حرکت داستان توسط رسیتاتیو انجام می‌شد، اما وسیله اصلی انتقال این احساسات آریای دا کاپو بود. «دا کاپو» به معنی «از ابتدا» است. پس از یک بخش میانی، تمام بخش اول تکرار می‌شد و به خواننده فرصت می‌داد تا ملودی را به‌صورت بیانگرانه و با تزئینات اجرا کند. ستارگان بزرگ به خاطر مهارت خود در انجام این کار شهرت داشتند.

هندل برای چندین سال بر صحنه اپرای لندن تسلط داشت. اما رقابت‌ها و کشمکش‌ها پشت صحنه به اندازه روی صحنه شدید بود. در سال ۱۷۳۳، هندل و کاستراتوی بزرگ سنزینو با هم اختلاف پیدا کردند و سنزینو به یک شرکت رقیب جدید به نام اپرای نجیب‌زادگان پیوست. این شرکت توسط گروه دیگری از اشراف‌زادگان تأسیس شده بود که سخنگوی آن‌ها گفته بود که «علیه تسلط آقای هندل» به وجود آمده است. اما واقعیت این بود که تماشاگران لندن برای اپرا آن‌قدر زیاد نبودند که از دو شرکت اپرای سطح بالا که به ستارگان خود دستمزدهای گزافی می‌دادند، پشتیبانی کنند، و طولی نکشید که هر دو شرکت ورشکسته شدند.

یکی از فشارهایی که به این بحران منجر شد، تغییر دیگری در سلیقه عمومی بود. در سال ۱۷۲۸، اپرای گدایان به روی صحنه رفت و برای شصت و دو اجرا به نمایش گذاشته شد که در آن زمان در لندن بی‌سابقه بود. این اولین و موفق‌ترین نمونه از اپرای بالاد بود. این اپرا طنزی علیه سیاستمداران، شکاف بین فقرا و ثروتمندان و بی‌عدالتی‌های جامعه به طور کلی

بود و شور و شوق برای اپرای ایتالیایی را به سخره می‌گرفت. بازیگران این اپرا از افراد فقیر، دزدها و فاحشه‌ها تشکیل می‌شدند و شخصیت اصلی آن ماک‌هیث، یک راهزن بود. همه چیز به زبان انگلیسی بود، گفت‌وگوها به‌جای رسیتاتیو به‌صورت گفتاری اجرا می‌شدند و موسیقی از دنباله‌ای از ترانه‌های کوتاه تشکیل می‌شد. کلمات اثر جان گی بر روی ملودی‌های شناخته‌شده‌ای تنظیم شده بودند: ترانه‌های فولکلور، سرودها، آریاها و ترانه‌های محبوب از هندل، پرسل و دیگران که توسط آهنگساز آلمانی‌تبار، یوهان کریستف پپوش تنظیم شده بودند. اگرچه اپرای گدایان و سایر اپراهای بالاد انتقادی از سوی محافل رسمی به خود جلب شدند و اغلب با تهدیدهای پیگرد قانونی و سانسور مواجه شدند، اما در میان تماشاگران بسیار محبوب بودند. خواننده زن اصلی اپرای گدایان، لاوینیا فنتون، نه‌تنها به یک ستاره مشهور تبدیل شد، بلکه با عاشق خود، دوک بولتون، که متأهل بود، فرار کرد و در نهایت با او ازدواج کرد.

با مواجهه با مشکلات در اپرای ایتالیایی و رقابت موسیقی صحنه‌ای با ملودی‌های ساده‌تر، هندل به کجا روی آورد؟ او قبلاً نه‌تنها به خاطر اپراهای خود، بلکه به خاطر موسیقی مذهبی‌اش نیز شهرت داشت. از جمله این آثار، سرود زادوک کشیش بود که برای تاج‌گذاری جرج دوم در سال ۱۷۲۷ نوشته شده بود و از آن زمان در هر تاج‌گذاری بریتانیایی اجرا شده است. ورود قدرتمند گروه کُر در اولین بخش زادوک کشیش نمونه‌ای واضح از حس نمایشی است که هندل به موسیقی مذهبی خود وارد کرد. بنابراین شاید تعجب‌آور نباشد که وقتی اجرای اپرا مشکل‌ساز شد، او به ژانری از موسیقی نمایشی بدون صحنه، به نام اوراتوریو روی آورد. این آثار اغلب بر اساس متون مذهبی و داستان‌های کتاب مقدس بودند.

نمایش‌های موسیقی مذهبی در طول قرن‌ها به اشکال مختلفی وجود داشتند، از نمایش‌های معجزه‌آسا در قرون اولیه تا پِشِن‌ها و داستان کریسمس اثر هاینریش شوتس. اوراتوریو در

قرن هفدهم در ایتالیا شکل گرفت. خود هندل پیش از آمدن به لندن، در ایتالیا اوراتوریوهایی ساخته بود. اکنون او شروع به ساخت اوراتوریوهایی با کلمات انگلیسی کرد و آن‌ها بسیار موفق بودند.

هندل بسیار ماهرانه تمام تجربیات خود در نوشتن اپرا و موسیقی مذهبی را به کار گرفت و مجموعه‌ای از عناصر را به‌طور متغیر استفاده کرد: رسیتاتیو، که اکنون اغلب با ارکستر همراهی می‌شد و نه فقط با کنتینوو، آریاهای انفرادی، اما نه به اندازه اپراها به‌صورت دا کاپو، گروه‌های کُر، و جلوه‌ها و میان‌پرده‌های ارکستری. ماندگارترین اوراتوریوی او مسیحا است که برای اولین بار در دوبلین اجرا شد (که در آن زمان تحت سلطه بریتانیا بود). در فواصل بین بخش‌های اوراتوریوهای خود، هندل کنسرتوهایی اجرا می‌کرد که توسط خودش ساخته شده بودند. در ابتدا این‌ها کنسرتوهای ارگ بودند که چنان موفق بودند که هندل مجموعه درخشانی از دوازده کنسرتو گروسو، اپوس ۶، برای ارکستر زهی ساخت که بر اساس مجموعه تازه منتشرشده کورلی ساخته شده بود.

در اپراها، اوراتوریوها و کنسرتوهای خود، هندل آزادانه از موسیقی خود و دیگر آهنگسازان استفاده می‌کرد. او نبوغی در بازآفرینی داشت، به‌طوری که یک آریا را به یک قطعه سازی تبدیل می‌کرد، یک دوئت عاشقانه را با کلمات مذهبی تطبیق می‌داد و ایده‌ای از یک آهنگساز دیگر را می‌گرفت و آن را به تمی برای یک فوگ تبدیل می‌کرد. امروزه ممکن است این کار را تنبلی یا سرقت ادبی بدانیم. اما هندل فقط نمونه‌ای افراطی از رویه رایج در قرن هجدهم بود. هیچ انتظاری از «اصالت» به شکلی که اکنون تصور می‌کنیم وجود نداشت و هیچ قانون کپی‌رایتی نبود. همه از همان زبان موسیقی مشترک استفاده می‌کردند و مواد موسیقی به‌طور نسبتاً آزادانه جابه‌جا می‌شدند.

محبوبیت هندل فراتر از اپراها و کلیسا بود. این دوره‌ای بود که باغ‌های تفریحی لندن، به‌ویژه باغ‌های واکسهال، مرکز کنسرت‌ها و رویدادهای دیگر بودند. در اواخر دوران حرفه‌ای خود، هندل توسط جرج دوم مأمور شد تا یک اثر بزرگ برای سازهای بادی بنویسد تا پایان یکی از جنگ‌ها در سال ۱۷۴۸ (جنگ جانشینی اتریش) را جشن بگیرد. این اثر قرار بود همراه با یک نمایش آتش‌بازی اجرا شود. اجرا توسط باران خراب شد، اما تمرین آن در باغ‌های واکسهال رویداد بزرگی بود. تخمین زده شد که ۱۲۰۰۰ نفر برای تماشای آن جمع شدند و هرکدام نیم کرون پرداخت کردند که باعث ایجاد یک ترافیک سه ساعته از کالسکه‌ها روی پل لندن شد. نیم کرون معادل حدود ۵۰ پوند امروز بود، بنابراین جای تعجب نیست که گزارش‌هایی از این بازدیدکنندگان به عنوان افرادی «خوش‌پوش» به دست آمده است. موسیقی هندل برای آتش‌بازی سلطنتی به سبک بزرگ فرانسوی بود، شبیه به سمفونی‌های دلالاند برای پادشاه فرانسه و برای یک گروه بزرگ بادی شامل بیست و چهار اُبوا تنظیم شده بود.

و کاستراتوها چه شدند؟ این مد به‌تدریج از بین رفت، اما تا قرن نوزدهم همچنان برخی از آن‌ها حضور داشتند. اخته کردن پسران خواننده در ایتالیا تا سال ۱۸۶۱ رسماً ممنوع نشده بود. چند کاستراتو همچنان در گروه کر واتیکان باقی ماندند و یکی از آن‌ها، آلساندرو مورِسکی، تا اوایل قرن بیستم زنده ماند و چندین ضبط انفرادی نیز انجام داد. این آثار هم عجیب و هم تسخیرکننده هستند.

فصل بیست‌ویکم: زندگی یک آهنگساز در دربار و کلیسا

دو آهنگساز مشهور دیگر در سال ۱۶۸۵، همان سالی که هندل متولد شد، به دنیا آمدند: دومنیکو اسکارلاتی ایتالیایی و یوهان سباستین باخ آلمانی. این سه آهنگساز نشان می‌دهند که تجربه موسیقیدانان در جهان در حال تغییر موسیقی در اوایل قرن هجدهم تا چه حد متنوع بود؛ دورانی که در آن ترکیبی از حمایت‌های سنتی و بازارهای جدید وجود داشت.

هندل در یک سوی این طیف قرار داشت: موسیقیدانی درخشان و فرصت‌طلب که به‌طور کامل از امکانات مخاطبان و بازارهای جدید زمان خود بهره برد. اسکارلاتی در سوی دیگر این طیف بود، با تقریباً هیچ ارتباطی با بازار مدرن و مخاطبانی بسیار محدود. باخ، در بیشتر دوران زندگی خود، یک کارمند سنتی کلیسای لوتری در آلمان بود. او یک نوازنده اُرگ و آهنگساز بود که تمرکز اصلی‌اش بر موسیقی کلیسا بود، اگرچه در زمینه موسیقی سازی خارج از کلیسا نیز فعالیت چشمگیری داشت.

دومنیکو اسکارلاتی فرزند یک آهنگساز موفق اپرای ایتالیایی به نام الساندرو اسکارلاتی بود. دومنیکو کار خود را با پیروی از راه پدر و ساختن اپراها آغاز کرد، اما بدون موفقیتی چشمگیر. در عوض، او به‌عنوان یک نوازنده هارپسیکورد مهارت فوق‌العاده‌ای داشت، تا جایی که یک انگلیسی که کارهای او را دیده بود، او را چنین توصیف کرده است «گویی صدها دیو در حال نواختن آن ساز هستند.» گزارشی وجود دارد که هندل و اسکارلاتی، هر دو در دهه بیست زندگی‌شان، در رم ملاقات کردند و متقاعد شدند که در حضور مخاطبان بر روی هارپسیکورد و اُرگ به «آزمایش مهارت» بپردازند. اجماع عمومی این بود که اسکارلاتی نوازنده‌ای بی‌نظیر بر روی هارپسیکورد بود و از هندل برتر بود، اما هندل به‌عنوان نوازنده اُرگ تأثیرگذارتر بود. چند سال بعد، اسکارلاتی توسط پادشاه پرتغال به‌عنوان معلم موسیقی برای دخترش ماریا

باربارا، که در آن زمان ده ساله و بسیار با استعداد بود، انتخاب شد. در سال ۱۷۲۹، او با وارث تاج و تخت اسپانیا ازدواج کرد و اسکارلاتی همراه آن‌ها به اسپانیا رفت. شوهر او فردیناند ششم شد و ماریا باربارا ملکه او شد. اسکارلاتی تا پایان عمرش در سال ۱۷۵۷ با خانواده سلطنتی باقی ماند.

در تمام این سال‌ها، اسکارلاتی بیش از ۵۰۰ سونات برای هارپسیکورد ساخت. این آثار همگی تک‌موومانی بودند، برخلاف سونات‌های چندموومانی کورلی. فقط تعداد کمی از آن‌ها در زمان حیات او منتشر شدند، که مهم‌ترین آن‌ها مجموعه‌ای از سی «تمرینات» بود که او در لندن در سال ۱۷۳۸ منتشر کرد. این آثار به دلیل درخشش خود تحسین می‌شدند، از جمله پاساژهای غیرمعمولی که در آن‌ها دست‌ها از روی یکدیگر عبور می‌کردند، تکنیکی که ویژگی خاص سبک اسکارلاتی بود. اما جاه‌طلبی این سونات‌ها محدود بود، همان‌طور که پیش‌گفتار اسکارلاتی به این مجموعه به‌صراحت بیان می‌کند: «خواننده، انتظار نداشته باش، چه فقط علاقه‌مند باشی و چه استاد، در این آثار قصدی عمیق پیدا کنی، بلکه این تنها یک شوخی مبتکرانه در هنر برای تمرین در نواختن دقیق هارپسیکورد است.»

اسکارلاتی در آن زمان پنجاه و سه ساله بود که در آن دوران، سنی نسبتاً بالا محسوب می‌شد. اما سال‌های زیادی برای توسعه بیشتر پیش رو داشت و این «تمرینات» تنها بخش کوچکی از آنچه او می‌توانست انجام دهد را نشان می‌دادند. بیشترین تعداد سونات‌های او در چند سال آخر زندگی‌اش ساخته شدند و آنها نشان‌دهنده عمق و همچنین درخشش کارهای این هنرمند بودند. اسکارلاتی، البته، یک ایتالیایی بود، اما او تأثیرات زندگی اسپانیایی را در موسیقی خود به شکلی بسیار زنده به کار برده بود. بیش از همه، تأثیر فلامنکو، با ریتم‌های پیوسته دست‌زدن و پای کوبیدن و آوازهای خشن و متأثرکننده آن در آثارش به چشم می‌خورد. او اغلب صدای گیتار را تداعی می‌کند که با ناسازگاری‌هایی که مورد علاقه گیتاریست‌های فلامنکو بود، همراه

می‌شود. این موسیقی فقرا بود که وارد سونات‌هایی شده بود که برای بلندپایه‌ترین افراد در دربار ساخته شده بودند. اسکارلاتی می‌توانست تأثیر زیادی بر دیگر آهنگسازان زمان خود داشته باشد. اما این سونات‌های آخر تقریباً خارج از محافل درباری ناشناخته بودند و تا قرن بیستم به صورت کامل منتشر نشدند.

این امر اسکارلاتی را از نظر یک تاریخ‌نگار در موقعیت جالبی قرار می‌دهد. ما معمولاً بیشترین تأکید را بر آهنگسازانی می‌کنیم که بیشترین تأثیر را بر اطرافیان خود و کسانی که پس از آن‌ها آمده‌اند داشته‌اند. اما با یک شخص منزوی مانند اسکارلاتی چه می‌کنید؟ از نظر تاریخی، شاید بتوان گفت او اهمیت چندانی نداشت. اما او آثاری با اصالت خیره‌کننده ساخت که زمانی که شناخته شدند، توسط موسیقیدانان و مخاطبان تا به امروز بسیار ارزشمند تلقی شده‌اند.

یوهان سباستین باخ نیز مقایسه‌ی برجسته‌ای دیگر با هندل فراهم می‌کند. هندل چندین پست کلیسایی داشت، اما دوران عمومی کاری او بسیار مهم‌تر بود. برای باخ، کلیسا مرکز فعالیت‌های او در بیشتر دوران حرفه‌ای‌اش بود، همان‌طور که برای بسیاری از آهنگسازان در کشورهای کاتولیک و پروتستان همینطور بود. او دوره‌ای شش ساله (۱۷۱۷–۱۷۲۳) داشت که به عنوان موسیقیدان درباری، توسط شاهزاده لئوپولد از آنهالت-کتن استخدام شد. شاهزاده یک موسیقیدان ماهر بود و باخ در حالی که با او بود، برخی از معروف‌ترین موسیقی‌های سازی خود از جمله کنسرتوهای براندنبورگ را ساخت (که به مارکی براندنبورگ تقدیم شده بودند). این کنسرتوها نشان می‌دهند که باخ چگونه بر سبک ایتالیایی محبوب شده توسط کورلی تسلط یافته و به ژانر خود دیدگاه‌های منحصربه‌فردی اضافه کرده است. باخ یکی از بزرگ‌ترین نوازندگان اُرگ زمان خود بود و به‌عنوان یک بداهه‌نواز شناخته می‌شد.

اُرگهای او به‌طور کامل از صداهای سازهای ارگ باشکوهی که در قرن هجدهم در آلمان و هلند ساخته شده بودند، استفاده می‌کردند.

پرهودهای قدرتمند و نمایشی که مانند بداهه‌نوازی هستند، هرکدام با یک فوگ که به‌تدریج تکامل می‌یابد دنبال می‌شوند؛ و همچنین «پرهودهای کُرال» ملایمی که تأملاتی بر سرودهای لوتری هستند و در مرکز موسیقی کلیسا قرار دارند.

پس از ترک آنهالت-کتن، باخ به عنوان مدیر موسیقی در کلیسای لوتری سنت توماس در لایپزیگ مشغول به کار شد. در اینجا او مسئولیت موسیقی در سه کلیسا را بر عهده داشت که کلیسای سنت توماس مهم‌ترین آنها بود. در طول بیست و سه سالی که باخ در لایپزیگ بود، او آثار کرال بزرگی که به خاطر آنها معروف است را ساخت: مصائب بر اساس متی و یوحنا، "مگنیفیکات"، "اوراتوریوی کریسمس"، و "مِس در ب‌مینور". علاوه بر این آثار بزرگ، او طی سال‌ها سه مجموعه از کانتات‌های کلیسایی کوتاه‌تر را برای اجرای هر یک از یکشنبه‌ها و روزهای جشن در تقویم کلیسایی گردآوری کرد که در مجموع بیش از ۲۰۰ کانتات بود.

در عبادت لوتری، موسیقی وسیله‌ای برای تأمل مذهبی بود و کانتات‌ها بیان مهمی از این امر بودند. آنها در اوایل قرن هجدهم توسعه یافتند و رسیاتیوها و آریاها (عناصر اپرای ایتالیایی) را با سرودهای لوتری (کُرال‌ها) ترکیب کردند تا ژانری ایجاد کنند که هم نمایشی و هم پرهیزکارانه باشد. باخ در این ژانر جدید استاد بود. "اوراتوریوی کریسمس" او مجموعه‌ای از شش کانتات است. "مصائب" او، که از نمونه‌های پیشگام هاینریش شوتز الهام گرفته شده است، داستان وقایع منتهی به مصلوب شدن مسیح را روایت می‌کنند. آنها مانند کانتات‌های بسیار طولانی هستند و کوروس‌هایی را در بر می‌گیرند که صدای مردم را نمایندگی می‌کنند، تقریباً مانند تراژدی‌های یونان باستان.

با وجود تمام وظایف دیگری که داشت، ممکن است تصور کنید که برخی از این آثار با عجله ساخته شده‌اند. اما باخ به‌ندرت چیزی جز دقت کامل در کار با مواد خود نشان می‌دهد. دقت کامل به معنای تکراری بودن یا کسل‌کنندگی نیست. سخت است که به آهنگسازی دیگر فکر کنیم که چنین توجه دقیق به جزئیات را با حس هدف احساسی ترکیب کرده باشد. در آثار بزرگ او، به‌ویژه در "مصائب"، نمایش آشکار وجود دارد، که حداقل یک نفر از معاصران او آن را "مانند اپرا" توصیف کرده است. و در کانتات‌های او لحظات شگفت‌انگیز شادی یا تأملات غم‌انگیزی وجود دارد که با رشته‌های ملودی منتقل می‌شوند که در پیچیده‌ترین شکل‌ها به هم می‌پیچند، اما در عین حال خود به زیبایی شکل گرفته‌اند. یکی از زیباترین کانتات‌ها شماره ۸۲، (به معنای "من راضی‌ام") است. این اثر تأملی بر خطوطی از کتاب مقدس است که به نام "نُک دیمیتیس" شناخته می‌شود. آنها کلمات شمعون، یک یهودی سالمندی هستند که وقتی مادر عیسی، مریم، نوزاد را برای برکت آورد در معبد حضور داشت. شمعون که باور داشت او فرستاده خداوند را که بشریت را رهایی خواهد بخشید دیده است، می‌گوید که اکنون قادر خواهد بود در آرامش بمیرد. خواننده باخ با یک اُبوا همراهی می‌شود که ملودی آن به‌تدریج تکامل می‌یابد و به‌طور شگفت‌انگیزی حسی از آرامش و رضایت را منتقل می‌کند.

در حالی که زندگی باخ حول محور کلیساهای لایپزیگ می‌چرخید، او همچنین با یک "کالجیوم موزیکوم" در ارتباط بود، یکی از بسیاری از انجمن‌های موسیقی در سراسر آلمان که موسیقی‌دانان را گرد هم می‌آوردند تا موسیقی مجلسی و ارکسترال کوچک‌مقیاس اجرا کنند. در لایپزیگ، این انجمن شامل حدود چهل نوازنده و خواننده، از جمله دانشجویان دانشگاه و موسیقی‌دانان حرفه‌ای، بود و آنها هر هفته در یک کافه کنسرت‌های رایگان برگزار می‌کردند، و در تابستان در فضای باز اجرا داشتند. آثاری که باخ برای آنها نوشت شامل دو کنسرتوی ویولن و یک کنسرتوی دوبل (برای دو ویولن) بود، و احتمالاً بسیاری دیگر که از دست

رفته‌اند. او همچنین پیشگام کنسرتوی هارپسیکورد بود که اگرچه هرگز به‌طور گسترده مورد استقبال قرار نگرفت، پایه‌ای برای کنسرتوی پیانو در آینده ایجاد کرد.

جدا از این آثاری که برای هدفی واضح نوشته شده‌اند، باخ عادت داشت مجموعه‌هایی از موسیقی بسازد که به نظر می‌رسد تمام امکانات یک ژانر را کاوش می‌کنند، شاید به‌عنوان یک مدل آموزشی. زمانی که او در سال ۱۷۵۰ درگذشت، در حال کار بر روی "هنر فوگ" بود، یک پروژه بلندمدت با پیچیدگی زیاد. در آن، او یک تم را می‌گیرد و روش‌های مختلف ترکیب و توسعه آن را در یک سری از حدود بیست فوگ بررسی می‌کند. این اثر عظیم از کانترپوینت به نظر می‌رسد بیشتر با دیدگاه پیش از رنسانس در مورد موسیقی به‌عنوان راهی برای بیان پیچیدگی جهان خدا مرتبط باشد تا با هر یک از دغدغه‌های انسان‌گرایانه‌تر قرن هجدهم. اما برای باخ، کار بر روی کانترپوینت صرفاً یک تمرین ذهنی نیست. بهترین فوگ‌های او حس قوی از درام انسانی دارند، مشابه هر موسیقی سازی آن زمان، با حسی از رسیدن و دستاورد زمانی که به پایان می‌رسید.

این امر در مورد دو اثر بزرگ دیگر او نیز صدق می‌کند. "واریاسیون‌های گلدبرگ" باخ، برای هارپسیکورد، مجموعه‌ای از واریاسیون‌ها بر روی یک تم است که تقریباً هر سبک ممکن در آن زمان را در بر می‌گیرد، از جمله، یک سری از کانن‌ها (راندها)، چالشی که باخ به‌طور خاص به آن علاقه داشت. "کلاویه خوش‌کوک" (به معنای سازی که به‌گونه‌ای کوک شده باشد که بتوان در هر کلیدی روی آن نواخت) شامل چهل و هشت پرهلود و فوگ است، دو عدد در هر گام ماژور و مینور. باخ احتمالاً از این شگفت‌زده می‌شد که امروزه این آثار به‌طور کامل در کنسرت اجرا می‌شوند. او آنها را به‌عنوان منابعی برای کاوش و روشن کردن سبک‌ها و تکنیک‌های مختلف، یک قطعه در هر زمان، در نظر گرفته بود.

آهنگسازان بعدی، باخ و هندل را به‌عنوان پدران بنیان‌گذار یک خط بزرگ موسیقی آلمانی در نظر گرفتند که از گلوک، هایدن و موتزارت از طریق بتهوون و شوبرت، شومان و مندلسون تا برامس و واگنر امتداد یافت. باخ و هندل واقعاً آهنگسازانی با تخیل‌های فوق‌العاده بودند که مرزهای زبان موسیقایی زمان خود را به روش‌های منحصربه‌فردی گسترش دادند و موسیقی آنها همچنان ارزشمند است. به همین دلیل است که من فضای زیادی را به آنها اختصاص داده‌ام. اما موسیقی آنها به همان اندازه به موسیقی‌دانان ایتالیایی و فرانسوی مدیون است که به آلمانی‌ها، همان‌طور که دیده‌ایم. ایده آنها به‌عنوان پدران بنیان‌گذار یک "خط آلمانی" نتیجه تلاش‌های شدید نویسندگان بعدی با حس قوی از ناسیونالیسم آلمانی بود.

فصل بیست و دوم:روشنگری و انقلاب

با گذر قرن هجدهم، ایده‌های جدید و ناآرامی‌های تازه در هوا موج می‌زد. تأکید بر عقلانیت انسانی به‌عنوان اساس جامعه، جنبش فلسفی‌ای به نام روشنگری را به وجود آورد. این جنبش در فرانسه متمرکز بود، اما به سرعت بین‌المللی شد و متفکرانی در آلمان، انگلستان، اسکاتلند، آمریکای شمالی و روسیه را به خود جذب کرد. پروژه مرکزی آن نوشتن کتابی چند جلدی به نام "دانشنامه" بود که به طور سیستماتیک تمام "علوم، هنرها و صنایع" را پوشش دهد. اما مقالات آن به‌طور گسترده‌ای به تمامی جنبه‌های دانش بشری، از جمله باورها، سیاست، مردم‌شناسی و فلسفه گسترش یافت و به یک کانون برای بحث‌های بزرگ آن زمان تبدیل شد. بسیاری از نویسندگان اصلی به شدت از کلیسا انتقاد می‌کردند و آن را به دلیل استفاده از خرافات برای اعمال قدرت و کنترل محکوم می‌کردند. آن‌ها همچنین محدودیت‌های آزادی‌ها توسط حاکمان و دولت‌های استبدادی را محکوم می‌کردند. این چالش‌ها به اتوریته‌ها در ربع آخر قرن به انقلاب منجر شد، ابتدا در مستعمرات بریتانیا در آمریکای شمالی و سپس در فرانسه و با انعکاس‌هایی در سراسر اروپا.

این مسائل چه ارتباطی با موسیقی داشت؟ در طول قرون گذشته دیده‌ایم که چگونه موسیقی و موسیقی‌دانان تحت تأثیر نیروهای قدرت و جامعه قرار می‌گیرند. اکنون، در میانه قرن هجدهم، مباحث و ناآرامی‌های جدید شروع به تأثیرگذاری بر موسیقی‌دانان کردند. این تأثیرات از بحث‌هایی درباره علم موسیقی، تا اختلافات بر سر پیچیدگی در برابر سادگی، و همچنین مناقشات با مقامات درباره لیبرتوهای اپرا و آنچه مجاز بود یا نبود، متغیر بود.

در فرانسه بود که بحث‌ها درباره علم و پیچیدگی موسیقی بیشترین شدت را داشت. جرقه اولیه آن یک اثر نظری موسیقی بود که توسط آهنگساز فرانسوی ژان-فیلیپ رامو در سال

۱۷۲۲ منتشر شد، تحت عنوان "رساله‌ای درباره هارمونی که به اصول طبیعی آن تقلیل یافته است." این اولین تلاش عمده برای توضیح اصول هارمونی بود که در اروپا توسعه یافته بود و آن را به پدیده طبیعی پایه‌ای سری هارمونیک و روابط ریاضی بین نُت‌های مختلف مرتبط می‌کرد. رویکرد او در روحیه نوشته‌های ریاضی و عقلانیت علمی بود و مبنایی برای نوشته‌های بعدی درباره تئوری موسیقی فراهم کرد.

این ممکن است موضوعی خشک به نظر برسد، اما رامو به زودی خود را در مرکز یک جدل عمومی درباره جهت موسیقی فرانسه یافت. در این مقطع از کار خود، رامو به‌عنوان آهنگساز قطعات هارپسیکورد و موسیقی کلیسا شناخته شده بود. اما او (مانند دومنیکو اسکاراتی) دیر شکوفا شده بود. در سال ۱۷۳۳، وقتی رامو پنجاه ساله بود، اولین اپرای خود به نام "هیپولیت و آریسی" را در پاریس اجرا کرد. به ظاهر، این اپرا از مدل لولی پیروی می‌کرد و شامل رقص‌های فراوان در سنت دربار فرانسوی بود که به دوران لویی چهاردهم باز می‌گشت. اما هارمونی‌ها و ارکستراسیون آن بسیار پیچیده‌تر از اپرای فرانسوی قبلی بود، با دیسونانس‌هایی که هرگز در موسیقی لولی رخ نداده بود. تماشاگران و منتقدان به شدت دو دسته شدند. برخی آن را تازه و اصیل یافتند و آن را به‌عنوان راهی به‌سوی آینده می‌دیدند؛ دیگران آن را خیانتی به سنت ظریف فرانسوی که توسط لولی ایجاد شده بود، می‌دیدند.

این بحث در طول سال‌ها شدت گرفت و حتی زمانی که شهرت رامو با اپراهای بعدی او تثبیت شد، یک جدل بزرگ‌تر شروع شد.

جرقه این‌بار توسط یک گروه تئاتر ایتالیایی که در سال ۱۷۵۲ به پاریس آمدند و اپرای کمدی یک پرده‌ای از جیووانی باتیستا پرگولزی به نام "لا سروپا پادرونا" (کنیز به خانم تبدیل می‌شود) را در بزرگ‌ترین خانه اپرای پاریس اجرا کردند، زده شد. سادگی دلپذیر این اپرای کوچک نویسندگان برجسته را بر آن داشت تا آن را با پیچیدگی‌های پر زرق و برق اپرای

فرانسه، به‌ویژه آثار رامو، مقایسه کنند. پیشتاز این نقدها فیلسوف معروف، ژان-ژاک روسو بود. او سادگی دلنشین "لا سروپا پادرونا" را تحسین می‌کرد و آن را در مقابل موسیقی فرانسوی قرار می‌داد که به اعتقاد او با صداهای «غرّشی» و هارمونی‌های «وحشیانه» همراه بود. روسو خود نیز کمی موسیقیدان بود و هم متن و هم موسیقی یک اپرای ساده یک پرده‌ای به نام "پیش‌گو روستا" را نوشت که دو ماه پس از "لا سروپا پادرونا" در پاریس اجرا شد و مورد تحسین پادشاه قرار گرفت. انتقاد روسو از زشتی و پیچیدگی موسیقی فرانسه، در نگاه اول ممکن است بیش از حد به نظر برسد، اما وقتی درک کنیم که روسو دلایل عمیق‌تری برای تحسین سادگی و بی‌اعتمادی به پیچیدگی داشت، معنای بیشتری پیدا می‌کند.

مهم‌ترین نوشته‌های او درباره طبیعت و جامعه انسانی است، اینکه چگونه این دو، توسعه یافته‌اند و چه چیزی از دست رفته یا به دست آمده است. او به این نتیجه رسید که انسان‌های مدرن از طبیعت اولیه خود دور شده‌اند. به باور او، انسان‌های «اولیه» زندگی‌های ساده‌ای داشتند، اما این کیفیت اساسی به تدریج در سیل مخرب پیچیدگی و تمدن غرق شد. آرزوی روسو برای بازگشت به سادگی، به مفهوم «وحشی نجیب» منجر شد؛ انسانی که متمدن نشده است و بی‌گناهی زندگی ابتدایی را حفظ کرده و بنابراین قابل تحسین است.

این بخشی از یک بحث گسترده‌تر در میان متفکران اروپایی در مورد فرهنگ‌های دیگر بود. به‌طرز تناقض‌آمیزی، این راموی «بیش از حد پیچیده» بود که برای اولین بار فرهنگ‌های دیگر را در موسیقی خود بازتاب داد. در اپرای باله‌اش "ایندی‌های عاشق" که در سال ۱۷۳۵ در پاریس به صحنه رفت، او این کار را انجام داد. این اپرا-باله طبق قالب معمول فرانسوی بود، با ترکیبی غنی از آریاها، کُرها و باله‌ها. اما هر پرده آن در یک مکان عجیب و غریب متفاوت – ترکیه، پرو، ایران و آمریکای شمالی – قرار داشت و بر ماجراهای عاشقانه و

رقابت‌ها میان بومیان و اروپایی‌ها تمرکز داشت. رامو و نویسنده لیبرتو از توصیفات منتشر شده‌ای که در سال‌های اخیر از سوی مسافران وارد می‌شد، الهام گرفتند. اما یک صحنه از یک مواجهه مستقیم الهام گرفته شده بود.

در سال ۱۷۲۵، شش رئیس قبیله بومی آمریکا از ایلی‌نوی (که در آن زمان مستعمره فرانسه بود) به فرانسه آورده شدند تا با شاه لویی پانزدهم دیدار کنند. هنگامی که این ملاقات انجام شد، نامه‌ای خوانده شد که وفاداری آن‌ها به تاج فرانسه را اعلام می‌کرد. بعدها در یک تئاتر در پاریس، رؤسای قبایل سه رقص سنتی خود را اجرا کردند؛ رقص‌هایی که پیش از این هرگز در پاریس دیده نشده بود. این صحنه الهام‌بخش رامو برای نوشتن رقص «ساواژها» (وحشی‌ها) شد که ابتدا به‌عنوان قطعه‌ای برای هارپسیکورد نوشته شد و سپس بخشی از پرده آخر اپرا شد. این نمونه‌ای اولیه از استفاده از «عجایب» به‌عنوان ادویه‌ای برای افزودن طعم به اپرا است. البته امروزه این مد کاملاً مشکل‌زا به نظر می‌رسد، زیرا عناصری آشکارا نژادپرستانه در خود داشت. اما تماشاگران قرن هجدهم چنین حساسیت‌های مدرنی نداشتند و این مد تا قرن نوزدهم ادامه یافت.

آیا نشانه‌ای وجود داشت که اروپایی‌ها واقعاً به موسیقی فرهنگ‌های دیگر علاقه‌مند بودند، یا این تنها استفاده از ادویه‌ای برای ایجاد تنوع در آثار خودشان بود؟ تاریخ موسیقی که در قرن‌های گذشته بررسی کرده‌ایم، نشان می‌دهد که اروپایی‌ها تقریباً به طور کامل از موسیقی جهان روی برگرداندند و یک زبان جدید هارمونی ایجاد کردند که موسیقی اروپایی را هرچه بیشتر از ریشه‌های جهانی آن دور کرد. وقتی اروپایی‌ها شروع به بازشناسی موسیقی فرهنگ‌های دیگر کردند، از طریق استعمار و گزارش‌های مسافران، تنها نشانه‌هایی محدود از تعامل مجدد وجود داشت، در حالی که نگرش غالب، بیشتر بی‌توجهی یا خصومت بود.

تا سال ۱۷۶۵، بریتانیا از طریق کمپانی هند شرقی و ارتش آن، بنگال، ثروتمندترین استان هند، را تحت کنترل داشت. اولین فرماندار بنگال، رابرت کلایو بی‌رحم، توسط وارن هستینگز، مردی که عاشق هند و فرهنگ آن شده بود، جانشین شد. او به چندین زبان هندی صحبت می‌کرد و تلاش کرد آوازهای هندی را بخواند و از ترجمه متون مقدس هندی حمایت کرد. اما بریتانیایی‌ها، از جمله وارن هستینگز، به هند آمده بودند تا مردم و منابع آن را برای کسب سود استثمار کنند و چنین قدردانی از فرهنگ هندی یک مسئله حاشیه‌ای نادر بود. رقیب هستینگز برای قدرت در بنگال، فیلیپ فرانسیس، هندی‌ها را «نادان و بهبودنیافته» می‌دانست و این عبارت به‌خوبی زبان استعمارگران را خلاصه می‌کند که در سراسر جهان برتری خود را اعلام می‌کردند.

اگر نمی‌شد به حاکمان استعماری اعتماد کرد که فرهنگ مردم تحت سلطه‌شان را ارج نهند، مبلغان مذهبی، نویسندگان و فیلسوفان گاهی دیدگاه‌های همدلانه‌تری داشتند. در سال ۱۷۶۸، روسو "فرهنگ‌نامه موسیقی" خود را منتشر کرد. در یک مدخل گسترده درباره "موسیقی"، او شامل (در نت‌نویسی اروپایی) یک "آوای چینی"، "آوای ایرانی" و "آواز بومیان کانادا" بودروسو بیان می‌کند که در طول قرون گذشته که مردم به هنرهای زیبا پرداخته‌اند، "هر قوم در جهان موسیقی و ملودی مخصوص به خود را دارد، اما تنها اروپاییان دارای هارمونی و هماهنگی هستند." این موضوع، او را به نتیجه‌گیری جالبی می‌رساند. او استدلال می‌کند که اگر موسیقی اقوام شرقی و یونانیان بدون استفاده از هارمونی چنین تأثیرات شگرفی داشته است، «بسیار دشوار است که تصور نکنیم که تمام هارمونی ما چیزی جز یک اختراع گوتیک و ناهنجار است، که اگر ما بیشتر نسبت به زیبایی‌های حقیقی هنر حساس بودیم، هرگز به دنبال آن نمی‌رفتیم.» همان‌طور که دیدیم، موسیقی در بسیاری از فرهنگ‌های جهان، پلی‌فونی (چندآوایی) را توسعه داده است، اما روسو در مورد این نکته درست می‌گوید که سیستم هارمونی و آکوردهای اروپایی بی‌نظیر است. او از این واقعیت برای حمله به

پیچیدگی‌های هارمونی فرانسوی، به‌ویژه رامو، استفاده می‌کند و سادگی موسیقی ایتالیایی را ترجیح می‌دهد. با این حال، خود روسو به قدری جلو نرفت که موسیقی بدون هارمونی‌های اروپایی بسازد؛ اپرای او "پیش‌گوی روستا" به‌طور کامل مدرن و در عین حال مانند نسخه ساده‌شده‌ای از لولی است.

این مبلغان مذهبی بودند که برخی از دقیق‌ترین اطلاعات درباره موسیقی فرهنگ‌های دیگر در این دوره را ارائه کردند. یک کشیش یسوعی فرانسوی به نام ژان ژوزف ماری امیوت، بیش از چهل سال به عنوان مبلغ در چین گذراند و از سال ۱۷۵۱ به مطالعه فرهنگ چین پرداخت. او رساله‌ای نوشت به نام "یادداشت‌هایی درباره موسیقی چینی، باستان و مدرن." او توضیح می‌دهد که چگونه میل به درک عمیق موسیقی چینی، قواعد و نظریات آن، اهمیت آن در زندگی و آیین‌های چینی و تاریخ باستانی آن را در خود پرورش داده است. او به بررسی روش چینی‌ها در درک صدا، مقیاس‌ها و سازهای آن‌ها نیز پرداخته است. یکی دیگر از مبلغان یسوعی، ژان-باپتیست دو هالده، در توصیف چین در سال ۱۷۳۵، آوای چینی‌ای را که روسو در فرهنگ‌نامه خود ذکر می‌کند، یادداشت کرده بود.

سر ویلیام جونز، وکیل انگلیسی در هند، در سال ۱۷۹۲ مقاله‌ای درباره "مُدهای موسیقی هندوها" نوشت و مجموعه‌ای از "آوای‌های هندوستانی" را گردآوری کرد. فرماندار وارن هستینگز این آواها را به عنوان ملودی‌های اصیل هندی توصیف کرد. اما یک مشکل اساسی وجود دارد: نت‌نویسی اروپایی نمی‌تواند ظرایف کوک و ریتم در موسیقی هند، چین و سایر فرهنگ‌ها را که با قراردادهای اروپایی سازگار نیستند، منتقل کند. بنابراین چنین رونویسی‌هایی هرگز نمی‌توانند کاملاً "اصیل" باشند، هرچقدر هم که نیت نیکو باشد.

تأثیر این نشریات بر آهنگسازان اروپایی بسیار محدود بود. موسیقی هندی و چینی می‌توانست موضوعی جالب برای کنجکاوی باشد، اما به‌طور کلی آهنگسازان اروپایی تنها زمانی از این

اطلاعات استفاده می‌کردند که به طعم "شرقی" نیاز داشتند. شرق‌گرایی در هنر و معماری نیز مد بود. فردریک کبیر، پادشاه پروس، یک چای‌خانه چینی در محوطه کاخ خود در پوتسدام ساخت. در اطراف ساختمان، مجسمه‌هایی از شخصیت‌هایی با لباس و کلاه چینی قرار داشتند، اما چهره‌ها بیشتر اروپایی به نظر می‌رسیدند تا چینی. باغ‌های واکسهال در لندن نیز شامل یک چادر ترکی بودند. در دوران مدرن، ما به مشکلات این نوع "شرق‌گرایی" پی برده‌ایم. مانند سایر اشکال "عجیب‌نمایی"، این سبک تمایل داشت فرهنگ‌های خارجی را به‌عنوان اشیایی برای کنجکاوی مخاطبان و بینندگان غربی تقلیل دهد و بر تفاوت‌های عجیب آن‌ها تأکید کند. اما مخاطبان و بینندگان اروپایی در قرن هجدهم عادت به اهمیت دادن به چنین نگرش‌هایی نداشتند.

این شاعران بودند که ابتدا علاقه جدی‌تری به فرهنگ‌های دیگر نشان دادند. شاعر آلمانی یوهان ولفگانگ فون گوته با ادبیات چینی و فارسی درگیر شد. او مجذوب اشعار حافظ، شاعر قرن چهاردهم ایران، که دیوان او (مجموعه‌ای از اشعار کوتاه) به‌تازگی به آلمانی ترجمه شده بود، گردید. گوته با مجموعه خود، "دیوان غربی-شرقی"، به این اشعار پاسخ داد و مضامین حافظ، مانند رنج و سرخوشی عشق، زیبایی‌های طلوع، باغ‌ها، شراب جاری و سایر مضامین سنتی شعر عربی و فارسی را که در فصل چهارم به آن‌ها پرداختیم، بازتاب داد.

اما شاعران نیازی نداشتند تا این حد دوردست را جستجو کنند تا «دیگری» را بیابند، مردمانی که زندگی و فرهنگشان با خودشان بیگانه بود. در حالی که گوته به شرق می‌نگریست، شاعر انگلیسی ویلیام وردزورث توجه خود را به زندگی مردم عادی کارگر در منطقه دریاچه‌های انگلستان معطوف کرد؛ طبقه‌ای که عموماً در هنرهای افراد ممتاز نادیده گرفته می‌شد. او اشعاری درباره چوپانان و دیگر روستاییان منتشر کرد که با زبانی به‌طور غیرعادی ساده، سختی‌های زندگی آن‌ها و ارتباطشان با طبیعت را بیان می‌کرد. احساسات «ضد

نخبه‌گرایی» وردزورث با شور و شوق او برای انقلاب فرانسه و وعده اولیه آن برای آزادی مردم عادی از استبداد طبقات حاکم هم‌سو بود. وردزورث مدتی را در فرانسه در طول انقلاب گذراند و بعدها نوشت: «خوشا به آن دم که زنده بودیم در آن سپیده‌دم، به‌ویژه اگر جوان بودی، آنجا بهشت بود!» اما با نزول انقلاب به خشونت و افزایش سن، وردزورث به تدریج از این احساسات رادیکال روی برگرداند. با این حال، ارزش‌گذاری مردم عادی عنصری جدید و قدرتمند در ادبیات بود که تأثیر گسترده‌ای داشت. حتی گوته (که از تبار اشرافی بود) اشعاری ساده نوشت که به اشتباه به‌عنوان ترانه‌های فولکلور در نظر گرفته شدند. و شاعر اسکاتلندی، رابرت برنز، با به تصویر کشیدن زندگی فقرا در اسکاتلند و نوشتن اشعار به لهجه اسکاتلندی، به شهرت بین‌المللی رسید.

تأثیر همه این‌ها بر موسیقی چه بود؟ قبلاً شاهد موفقیت "اپرای گدایان" در لندن در سال ۱۷۲۸ بوده‌ایم که شامل ترانه‌های عامیانه محبوب بود. در سال ۱۷۷۸، فیلسوف آلمانی **یوهان گوتفرید هردر** نخستین جلدهای پیشگامانه خود درباره ترانه‌های عامیانه را منتشر کرد – در واقع او اصطلاح "ترانه‌های فولک" را ابداع کرد. این امر یک مد برای ترانه‌های عامیانه به راه انداخت و انتشار آن‌ها به کسب‌وکاری سودآور تبدیل شد. ترانه‌های انگلیسی و اسکاتلندی به‌ویژه موفق بودند. جورج تامسون از ادینبورگ پروژه‌ای را بر عهده گرفت تا مجموعه بزرگی از ترانه‌های عامیانه اسکاتلند را منتشر کند و مشهورترین آهنگساز روز، جوزف هایدن، را برای نوشتن همراهی‌های پیانو و بخش‌های اختیاری ویولن و ویولنسل استخدام کرد. از آنجا که عرضه ترانه‌های فولک «اصیل» محدود بود، برای پاسخگویی به بازار، ترانه‌های جدیدی (از جمله بسیاری از رابرت برنز) به مجموعه اضافه شدند. هنگامی که هایدن در سال ۱۸۰۹ درگذشت، تامسون بتهوون را متقاعد کرد که این کار را ادامه دهد.

این امر نه‌چندان نشان‌دهنده علاقه جدید به طبقات پایین، بلکه به‌عنوان مدی برای چیزی داخلی و کمی «عجیب‌نمایی» در میان طبقه متوسط در حال رشد بود. همراهی‌های هایدن و بتهوون پخته و آماده نبودند. شاید بتوان گفت که ترانه‌ها رام شده بودند، مانند خدمتکارانی که یاد گرفته‌اند در یونیفرم‌های جدیدشان چگونه رفتار کنند. اگرچه ترانه‌های فولکلور قطعاً در محافل عمومی اجرا می‌شدند، مانند "اپرای گدایان"، اما هدف اصلی ناشران، خانه‌های محترم بود که در آن زنان به‌طور فزاینده‌ای آواز می‌خواندند و پیانو می‌نواختند.

فصل بیست و سوم: بردگان آفریقایی و اروپای مد روز

بحث من درباره تعامل اروپایی‌ها با دیگر فرهنگ‌ها تا اینجا یک موضوع بزرگ و اجتناب‌ناپذیر را به تأخیر انداخته است: برده‌داری. گاهی در فصل‌های قبلی به آن اشاره کرده‌ام، در زمینه جنگ و استعمار. برده‌داری از زمان‌های باستان و در بخش‌های مختلف جهان ویژگی ثابت جوامع انسانی بوده است. همان‌طور که می‌نویسم، در غرب آگاهی رو به رشدی درباره تجارت بردگان آفریقایی وجود دارد، تجارتی که بخش زیادی از رفاه مردم و شهرهای ما بر پایه آن بنا شده است. این تجارت در قرن هجدهم به اوج خود رسید، در مقیاسی که شایسته است صنعتی خوانده شود. ممکن است فکر کنید که این رفتار بی‌رحمانه با هم‌نوعان انسانی با حرکت قرن هجدهم علیه تعصب و خرافات و به سوی دانش علمی و «روشنگری» ناسازگار بوده است. اما آنچه امروز آن را «علم» می‌نامیم، به این سادگی قابل تفکیک از نگرش‌های ریشه‌دار نیست.

قرن هجدهم دوره بزرگ طبقه‌بندی بود که در آن پژوهشگران تلاش می‌کردند به حقایق جهان‌شمولی که زیربنای تنوع در گیاهان، حیوانات و البته انسان‌ها است، دست یابند. مطالعاتی در زمینه کالبدشناسی انسان انجام شد که تفاوت‌هایی بین گروه‌ها و به‌ویژه بین اروپایی‌ها و آفریقایی‌ها را آشکار کرد. این تفاوت‌ها به راحتی مورد استفاده قرار گرفتند تا دیدگاه غالب درباره آفریقایی‌ها به عنوان «پایین‌تر» از اروپایی‌ها تأیید شود. حتی برخی از رادیکال‌ترین متفکران عصر روشنگری نیز نتوانستند نادرستی این نگرش را ببینند: فیلسوفانی مانند ولتر و دیوید هیوم، که در بسیاری از موارد دیگر ذهنی روشن داشتند، دیدگاه آفریقایی‌ها به عنوان پست‌تر از اروپایی‌ها را پذیرفتند. بُعد مذهبی این موضوع نیز وجود داشت که علم را تحت‌الشعاع قرار می‌داد. این باور که خدا، گونه‌های کامل از جمله انسان را

در ابتدا خلق کرده بود و آنها به مرور زمان دچار انحطاط شده بودند، به آنچه اکنون به عنوان تبعیض نژادی می‌شناسیم، کمک می‌کرد. مخالفانی برای این تبعیض طی سال‌ها وجود داشتند و کارزاری علیه برده‌داری تا قرن نوزدهم توسعه یافت. اما این نبرد بسیار طولانی بود و هنوز هم پایان نیافته است.

از قرن پانزدهم پرتغالی‌ها شروع به بردن بردگان از آفریقا به اروپا کردند. پاپ خرید بردگان غیرمسیحی از پرتغالی‌ها را مجاز دانست و به زودی در ایتالیا و اسپانیا به تعداد زیادی یافت می‌شدند. بسیاری از بردگان سابق به عنوان خدمتکار در انگلستان و آلمان به کار گرفته شدند. آنها در میان موسیقی‌دانان، به ویژه به عنوان نوازندگان طبل و ترومپت دیده می‌شدند. (در فصل ۱۵ با نوازنده ترومپت هنری هشتم، جان بلانکه، آشنا شدیم). انگلیس تا قرن هفدهم دارای مزارع نیشکر بود که بردگان در باربادوس در آنها کار می‌کردند. در طول قرن هجدهم، انگلیس حدود سه میلیون آفریقایی را به کار اجباری در مزارع کارائیب و آمریکا منتقل کرد. پس از آن فرانسه با حدود یک میلیون نفر قرار داشت. پیامدهای آن عظیم بود، از مرگ در مسیر اقیانوس اطلس، مرگ‌های بیشتر و بدرفتاری‌های وحشتناک در مزارع گرفته تا تأثیر عمیق بر جامعه در آفریقا.

تجارت برده و مزارعی که در آنها کار می‌کردند بسیار سودآور بود. در فصل ۲۰ اشاره کردم که لندن در اوایل قرن هجدهم با تئاترها و خانه‌های اپرای خود شهری ثروتمند بود و بخش زیادی از این ثروت از تجارت برده نشأت می‌گرفت. چندین نفر از سرمایه‌گذاران اصلی در آکادمی سلطنتی موسیقی، که هندل در آن کار می‌کرد، سهام‌داران شرکت سلطنتی آفریقا و شرکت دریای جنوبی بودند، هر دوی این شرکت‌ها در تجارت برده‌ها فعالیت داشتند. خود هندل نیز سهام و درآمدهایی از این شرکت‌ها خریداری کرد.

یکی از محصولات جانبی تجارت برده این بود که تعداد زیادی از آفریقایی‌ها به اروپا آورده شدند. در دهه ۱۷۷۰ در انگلستان شاید حدود ۱۵ هزار نفر برده زندگی می‌کردند. بسیاری از آنها زندگی‌های فقیرانه‌ای را در پایین‌ترین سطوح جامعه را می‌گذراندند. هم در بریتانیا و هم در آلمان، داشتن خدمتکاران سیاه‌پوست مد بود، که از صاحبان بردگان خریداری می‌شدند. آنها به‌عنوان چیزهای نادر، همراه با حیوانات و گیاهان عجیب و غریب جمع‌آوری می‌شدند. پرتره‌های خانوادگی قرن هجدهم نشان می‌دهند که خدمتکاران آفریقایی به استادان و معشوقه‌های خود با حالت ستایشگرانه‌ای نگاه می‌کنند، که گاهی اوقات شبیه حالت چهره سگ‌های خانواده است. اما به هرحال، برخی از آنها به شهرت رسیدند، به ویژه زمانی که کارزار علیه برده‌داری شروع به سرعت گرفتن کرد. چندین برده سابق کتاب‌هایی نوشتند که تجربیات وحشتناک خود را توصیف می‌کرد و این کتاب‌ها سلاحی قدرتمند در کارزار ضد برده‌داری بودند.

یکی از افرادی که به شهرت رسید، ایگناتیوس سانچو بود که نامه‌هایش در سال ۱۷۸۲ پس از مرگش منتشر شد. او در سن دو سالگی به لندن آورده شد، به عنوان پیش‌خدمت در خدمت دوشس مونتاگو مشغول به کار شد، پرتره‌اش توسط توماس گینزبورو، معروف‌ترین پرتره‌نگار آن روزگار، کشیده شد و با لارنس استرن، نویسنده رمان تریسترام شندی، دوست شد. سانچو به استرن نامه نوشت و از او خواست که علیه برده‌داری فعالیت کند، و استرن در پاسخ به طور همدلانه نوشت: «برای نیمی از جهان، استفاده از نیمه دیگر مثل حیوانات و سپس تلاش برای تبدیل آنها به چنین موجوداتی، چیز غیرمعمولی نیست.»

سانچو در موسیقی مد روز آن دوران مهارت یافت. سه جلد منوئت و سایر رقص‌ها از او در حدود سال ۱۷۷۰ منتشر شد، برای ساز چمبالو با قطعات اضافی برای شیپور، فلوت،

ماندولین و ویولن. این جلدها به لرد مونتاگو، شوهر کارفرمایش تقدیم شده بودند – یک خانواده اشرافی از این نوع به طور معمول موسیقی‌دانانی برای رقص در دسترس داشتند.

آفریقایی بودن سانچو در عنوان جلد به‌طور ناشناس ذکر شده بود، اما در جلد بعدی قطعات ساده‌تر برای چمبالو به نام دوازده رقص محلی برای سال ۱۷۷۹ به نام خود او انتشار یافت. تا این زمان او از خانه مونتاگو رفته و مغازه‌ای خواربارفروشی را در وست‌مینستر اداره می‌کرد. او مشهور شده بود، بنابراین نام او می‌توانست به فروش این رقص‌ها کمک کند. مانند آثار موجود در جلدهای قبلی، این‌ها نیز دارای عناوین مد روز بودند – مانند «رقص لیدی مری مونتاگو»، «توت فرنگی و خامه»، «همه یک فکر» – و به سبک ساده‌ای تنظیم شده بودند که هر نوازنده چمبالو با مهارتی متوسط می‌توانست آنها را اجرا کند. تقدیم‌نامه جلد به «بانوی محترم، دوشیزه نورث» به ما یادآوری می‌کند که در داخل خانواده، معمولاً زنان خانواده نوازندگان این‌گونه سازها بودند. در پایین هر رقص، ترتیب گام‌های مناسب برای رقص نیز داده شده است: این موسیقی برای استفاده در سالن‌های پذیرایی انگلستان بود و نه برای اجرا در کنسرت.

سانچو موسیقی خانگی را به‌عنوان شغل فرعی می‌نوشت. در مقابل، ژوزف دو بولونی، شوالیه سنت-ژرژ، آهنگسازی حرفه‌ای در مقیاسی بسیار بزرگ‌تر بود. مادر او یک برده آفریقایی در کارائیب بود و پدرش صاحب سفیدپوست مزرعه‌ای فرانسوی. (بسیاری از کودکان دورگه حاصل از چنین ارتباطاتی بودند.) در سن هفت‌سالگی، ژوزف و مادرش توسط پدرش به فرانسه برده شدند. پدر که شخصی بانفوذ بود، توانست مطمئن شود که پسرش آموزش خوبی ببیند. مانند سانچو، ژوزف نیز پیشرفت کرد و در دو زمینه فوق‌العاده استعداد داشت. او یک شمشیرزن بسیار بااستعداد بود و در حالی که هنوز نوجوان بود، یکی از استادان برتر

شمشیربازی فرانسه را شکست داد. اگرچه ما چیزی از آموزش موسیقی او نمی‌دانیم، اما او به یک ویولونیست برجسته تبدیل شد.

در زمانی که سنت-ژرژ در دهه بیست زندگی خود بود، یکی از برجسته‌ترین آهنگسازان فرانسه، فرانسوا-ژوزف گسک، مجموعه‌ای از سه‌نوازی برای ویولن، ویولا و ویولنسل به او تقدیم کرد. سه سال بعد، در سال ۱۷۶۹، سنت-ژرژ به ارکستری جدید پیوست که گسک رهبری و هدایت آن را برعهده داشت (این در روزگاری بود که رهبران ارکستر به شیوه مدرن کنونی رهبری نمی‌کردند). چهار سال بعد، هنگامی که گسک برای رهبری ارکستر یک رقیب رفت، سنت-ژرژ را به‌عنوان جانشین خود انتخاب کرد تا ارکستر او را رهبری کند، ارکستری که سپس با نام کنسرت دو لا لوژ المپیک شناخته شد، و این به خاطر ارتباط آن با لژ فراماسونری بود. تحت رهبری سنت-ژرژ، این ارکستر به یکی از منظم‌ترین و تحسین‌شده‌ترین ارکسترهای اروپا تبدیل شد. نشانه‌ای از جایگاه آن این است که ژوزف هایدن شش سمفونی برای این ارکستر نوشت.

در سال ۱۷۷۶، زمانی که سمت مدیر اپرای پاریس خالی شد، سنت-ژرژ گزینه آشکار برای جانشینی بود. اما چهار خانم پیشرو اپرا طوماری به ملکه، ماری آنتوانت، نوشتند و از او خواستند که آنها را از تحقیر شدن توسط مردی دورگه نجات دهد. سنت-ژرژ کنار کشید تا ملکه را از این موقعیت خجالت‌آور نجات دهد. او علاوه بر حرفه خود به‌عنوان ویولونیست، آهنگسازی بسیار مورد احترام نیز بود. او شش اپرا نوشت، اما تنها یکی از آنها با نام **عاشق ناشناس** باقی مانده است. همچنین موسیقی مجلسی، کنسرتوهای ویولن و چندین سمفونی کنسرتانت – کنسرتوهایی بزرگ‌مقیاس با بیش از یک تکنواز، که تخصص فرانسوی بود – نوشت. یکی از این کنسرتانت‌ها برای ویولن و ویولا، در سال ۱۷۷۸ نوشته شد و دارای عباراتی است که بسیار شبیه به چند عبارت در اثر معروف‌تر موتزارت، سینفونیا کنسرتانت

برای ویولن و ویولا است که در سال بعد نوشته شد. این احتمالاً تصادفی نیست: موتزارت سه ماه از سال ۱۷۷۸ را در پاریس گذراند و به احتمال زیاد این اثر را شنیده یا پارتیتور آن را دیده است. در فصل بعد به موتزارت خواهیم پرداخت.

البته سانچو و سنت-ژرژ به‌خاطر تسلط‌شان بر سبک موسیقی اروپایی زمان خود در موسیقی موفق شدند. سانچو قطعاتی زیبا و دل‌نشین نوشت و سنت-ژرژ آثاری عظیم با تسلطی کامل بر سبک بین‌المللی اروپایی آن زمان تصنیف کرد. هیچ‌چیز در آثار آنها وجود ندارد که نشان دهد آنها آفریقایی بودند. اگر بخواهیم شواهدی پیدا کنیم که نشان دهد هیچ اروپایی در قرن هجدهم به موسیقی آفریقایی علاقه‌مند بوده است، در مقایسه با آفریقایی‌هایی که بر موسیقی اروپایی تسلط پیدا کرده بودند، تقریباً چیزی پیدا نمی‌کنیم و آنچه هست بیشتر از مسافرانی به آفریقا نقل شده است تا کسانی که با بردگان در تماس بوده‌اند. در اواخر قرن هفدهم، مبلغان مذهبی ابزارهای موسیقی آفریقایی را توصیف کرده‌اند. و در اوایل قرن هجدهم، گزارشی مفصل توسط پیتر کولب درباره جامعه خویکوی در جنوب غرب آفریقا ارائه شده است. کولب یک ستاره‌شناس آلمانی بود که مأموریت داشت مشاهدات آسمان آفریقا را به‌عنوان بخشی از جستجو برای یافتن راهی برای محاسبه طول جغرافیایی انجام دهد که فعالیتی خاص در دوران روشنگری محسوب می‌شد. او هشت سال را در آفریقای جنوبی گذراند و رقص‌ها، آوازهای پلی‌فونیک و نواختن ابزارهایی از جمله گورا (کمان-دهانی) را که در فصل هفتم به آن اشاره کردم، توصیف کرد.

موسیقی آفریقایی‌های برده تا اواخر قرن نوزدهم به‌طور عمده توسط اروپاییان نادیده گرفته شد. وقتی به این فکر می‌کنیم که موسیقی مدرن ما چقدر به آفریقایی‌ها مدیون است (همان‌طور که در فصل ۳۴ خواهم گفت)، این ممکن است شوک‌آور به نظر برسد. اما برده‌داری شیشه‌ای کدر بود که از طریق آن آفریقایی‌ها به‌طور کلی دیده و قضاوت می‌شدند.

هندی‌ها، چینی‌ها و بومیان آمریکای شمالی که معمولاً برده نبودند، کنجکاوی بیشتری نسبت به موسیقی‌شان برانگیختند، اگرچه تعداد کمی از مردم تلاش جدی برای تعامل با آن کردند. جامعه اروپایی، آفریقایی‌ها را به‌عنوان نژادی پایین‌تر طبقه‌بندی کرده بود تا برده‌داری آنها را توجیه کند. حتی در آمریکای شمالی و کارائیب، جایی که تعداد زیادی از بردگان آفریقایی وجود داشت، تقریباً هیچ چیزی درباره موسیقی آنها نوشته نشده است. سفیدپوستانی که مزارع را اداره می‌کردند، باید دائماً در معرض آوازها و رقص‌های آفریقایی‌ها قرار می‌گرفتند. اما نگرانی اصلی، کنترل بردگان بود، بنابراین موسیقی آنها با ریتم‌ها و رقص‌های مداوم خود احتمالاً به‌عنوان تهدیدی تلقی می‌شد. بیش از یک قرن طول کشید تا اروپایی‌ها و آمریکایی‌های سفیدپوست شروع به شنیدن آنچه موسیقی آفریقایی برای ارائه داشت، کردند.

بدیهی است که موانع زیادی بر سر راه موسیقی‌دانان سیاه‌پوست که می‌خواستند در اروپا نامی برای خود دست و پا کنند، وجود داشت. سانچو و سنت-ژرژ در این مسیر خوش‌شانس بودند که افرادی در موقعیت‌های بالا داشتند تا راه آنها را هموار کنند. اما آنها یک مزیت بزرگ دیگر هم داشتند: آنها مرد بودند. هیچ زنی، حتی یک زن سفیدپوست، نمی‌توانست در کنسرت‌های عمومی قرن هجدهم پاریس یک ارکستر را رهبری کند. حتماً متوجه شده‌اید که تاکنون چقدر تعداد زنان آهنگساز در این کتاب کم بوده است، و آن‌هایی که بوده‌اند همه در زمان خود استثنا بوده‌اند. در حالی که به قرن نوزدهم می‌رویم، چند نفر دیگر ظاهر خواهند شد، اما برای زنان موسیقی‌دان سخت بود که در عرصه عمومی جایگاهی برای خود پیدا کنند، هرچند که استعدادهای زیادی داشتند. و آن‌هایی که موفق شدند، توسط تاریخ‌نگاران بعدی نادیده گرفته شدند. درباره این موضوع بحث‌برانگیز بعداً بیشتر صحبت خواهم کرد.

فصل بیست‌وچهارم: طوفان‌ها، روی صحنه و در ذهن

در فصل‌های قبلی درباره تکامل تدریجی سازها و شکل‌گیری موسیقی مختص آن‌ها صحبت کرده‌ام. این روند تا اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم ادامه یافت، همزمان با رشد کنسرت‌ها و موسیقی در خانه‌ها. در این دوره، نیاز به موسیقی ارکسترال برای مراسم عمومی و موسیقی چمبر (مجلس‌نشین) برای محافل خصوصی بیشتر شد. موسیقی چمبر شامل تریوها و کوارتت‌هایی برای سازهای زهی یا ترکیبی از سازهای زهی و بادی، و قطعاتی برای سازهای کیبورد به همراه یک یا دو ساز دیگر بود.

همچنین، مجموعه‌ای رو به افزایش از موسیقی برای سازهای کیبورد تک‌نواز شکل گرفت؛ ابتدا برای هارپسیکورد یا کلاویکورد و سپس برای پیانو. بخشی از این آثار برای آماتورهایی که در خانه می‌نواختند، ساخته شده بود و بخشی دیگر برای نوازندگان حرفه‌ای و ویرتوزوها طراحی شده بود.

موسیقی نیز خود در حال تغییر، و گرایش به نمایشی‌تر شدن داشت، با تضادهای حال و هوایی در هر حرکت و احساس فزاینده‌ای از یک "روایت" که موسیقی را به سوی پایان هدایت می‌کرد. این حس روایت به تدریج از زمان ژوسکن در اوایل قرن شانزدهم توسعه یافته بود. اکنون این روایت شدت دراماتیکی جدیدی به خود گرفت و از منابع مختلف تأثیرات متعددی در هم آمیخت. یکی از دلایل اصلی تغییر در موسیقی سازی از تغییراتی بود که در اپرا به وجود آمد. در دهه‌های ۱۷۵۰ و ۱۷۶۰، این احساس عمومی وجود داشت که تمرکز بیش از حد روی نمایش توانایی‌های فنی خوانندگان ستاره، به جنبه‌های نمایشی و

دراماتیک اپرا لطمه زده است. به همین دلیل، اپرای کمدی به سمت سادگی بیشتری حرکت کرد، همان‌طور که در "لا سروای پادروانا" اثر پرگولزی شاهد هستیم.آهنگسازان دیگری نیز در اپرای کمدی بودند که شروع به تمرکز بر تعامل دراماتیک بین شخصیت‌ها کردند و آنسامبل‌هایی خلق کردند که لحظات اوج را تشدید می‌کردند. در اپرای جدی نیز، با طرح‌هایی که اغلب از اساطیر کلاسیک گرفته شده بود، تقاضا برای تأکید طبیعی‌تر بر درام و بیان نیروی احساسی کلمات از طریق موسیقی وجود داشت. در واقع، این یک درخواست برای بازگشت به اصول اولیه اپرا بود، همان‌طور که یک و نیم قرن پیش طراحی شده بود و ریشه‌های آن در ایده‌های درباره درام یونانی نهفته بود.

آهنگسازی که به عنوان پیشرو این جنبش اصلاح‌طلب شناخته شد، نه یک ایتالیایی، بلکه یک آلمانی بود که در ایتالیا تحصیل کرده و بیشتر دوران کاری خود را در وین و پاریس گذرانده بود: کریستوف ویلیبالد گلوک. اولین موفقیت بزرگ او، "اورفئو و اوریدیسه" (اورفئوس و اوریدیسه، بازگویی دیگری از افسانه کهن) در وین در سال ۱۷۶۲ به صحنه رفت و هنوز هم اجرا می‌شود. آریای اوج آن، "چه کنم بدون اوریدیسه"، مدت‌هاست که به خاطر سادگی تراژیکش تحسین شده است. گلوک اعلام کرد که هدفش این است که موسیقی را در خدمت شعر و "موقعیت‌های داستان" قرار دهد، بدون اینکه اقدام را متوقف یا آن را با زیاده‌روی‌های بی‌فایده‌ای از تزئینات خفه کند. او می‌خواست تمایز شدید بین رسیتاتیو و آریا را از بین ببرد تا "قدرت و حرارت عمل" از دست نرود.

این روحیه اصلاح‌طلبانه از طریق شاگردان و پیروان گلوک به نسل‌های بعدی منتقل شد. او توسط آهنگسازان و نویسندگان در کشورهای آلمانی‌زبان به عنوان اصلاح‌گری شناخته شد که اپرای ایتالیایی را از مضحکاتش نجات داد.

این اصلاحات گلوک با حسِ در حالِ ظهور هویت ملی آلمانی که پیامدهای دوربردی داشت، همسو شد. در کوتاه‌مدت، این جلوه‌های دراماتیک گلوک بود که موجب هیجان تماشاگران شد. یکی از این جلوه‌ها، "رقص خشم‌ها" بود که اولین بار در اوج باله او، "دون ژوان" در سال ۱۷۶۱، زمانی که دون ژوان به جهنم کشیده می‌شود، اجرا شد. این قطعه آن‌قدر موفق بود که وقتی گلوک در سال ۱۷۷۴ نسخه‌ای از "اورفئو و اوریدیسه" را برای اجرا در پاریس بازنویسی کرد، این رقص را به صحنه‌ای اضافه کرد که در آن ارواح خشمگین مانع ورود اورفئوس به دنیای زیرین می‌شوند. پس از اینکه اورفئوس سرانجام اجازه ورود پیدا می‌کند، موسیقی به "رقص ارواح خوشبخت" تغییر می‌کند، و با یک سولو آرام از فلوت اجرا می‌شود.

پیش از این نیز در اپرا بخش‌های سازبندی قدرتمندی وجود داشت. دهه‌ها پیش از نوشتن گلوک، فرانسوی‌ها در اپراهایشان به ویژه در خلق طوفان‌ها تخصص داشتند، که بازتابی از سلیقه آن دوران برای طوفان‌ها در نقاشی‌های منظره بود. هندل و ویوالدی در اپراهای ایتالیایی خود، آریاهای طوفانی زیادی داشتند که در آن خوانندگان در برابر طوفان‌های واقعی یا خیالی مبارزه می‌کردند. ویوالدی مشهور است که طوفان را به مجموعه کنسرتوهای ویولن خود، "چهار فصل" آورده است. این نوع جدید درام سازبندی برای نویسندگان موسیقی ارکسترال تأثیرگذار بود.

اورتورهای اپرا که از قبل به‌طور جداگانه در کنسرت‌ها اجرا می‌شدند، اغلب سمفونی‌های کوچکی در چند موومان بودند. اکنون، عنصر دراماتیک شروع به تغییر نوشتن ارکسترال به شکلی اساسی کرد.

چندین آهنگساز برجسته در این ژانر جدید و دراماتیک با گروه‌های قدرتمند ارکستری که به وجود آمده بودند، همراه شدند. ما قبلاً با ارکستر سن-ژرژ در پاریس آشنا شده‌ایم، "کنسرت دو لا لوژ المپیک"، یکی از دو ارکستر معروف در شهر که شهرت بالایی داشتند. تخصص این

گروه در ایجاد حمله‌های شدید و ناگهانی بود که در آن تمام نوازندگان زهی با دقت هماهنگ می‌شدند. آهنگسازان به‌طور دقیق فرصت‌هایی را در آثارشان ایجاد می‌کردند تا این ویژگی را به نمایش بگذارند؛ مانند هایدن در سمفونی شماره ۸۲ و موتزارت در سمفونی شماره ۳۱، که هر دو برای اجرا در پاریس ساخته شده بودند.

مرکز دیگر که به خاطر نواختن ارکستر مشهور بود، دربار مانهایم در آلمان بود. ارکستر مانهایم هم بسیار منظم بود و هم تخصص‌های دراماتیکی داشت. این‌ها شامل ترفندی بود که یک بخش را خیلی آرام شروع کرده و به‌تدریج صدا را بلندتر و بلندتر تا رسیدن به اوج بزرگ بالا می‌بردند – که به "کرسندو مانهایم" معروف بود. رهبر اول و آهنگسازی که این جلوه‌ها را معرفی کرد، یوهان اشتامیتس بود. او یک سال را در دهه ۱۷۵۰ در پاریس گذراند و ایده‌ها به طور پیوسته بین پاریس و مانهایم رد و بدل می‌شد. تمام این امکان‌های دراماتیک، نسل بعدی آهنگسازان را تحت تأثیر قرار داد. قبلاً از سینفونیا کنسرتانت موتزارت با ویولن و ویولا سولو یاد کرده‌ام که پس از بازدید از پاریس ساخته شد. این اثر یکی از بهترین کرسندوهای مانهایم را دارد که در طول سریالی از تریل‌ها قبل از ورود نوازندگان سولو اوج می‌گیرد.

این سبک جدید و دراماتیک به موسیقی‌های کوچک‌مقیاس نیز نفوذ کرد. یکی از پسران یوهان سباستین باخ، کارل فیلیپ امانوئل باخ (معروف به امانوئل)، موسیقی کلیسایی، سمفونی‌ها و موسیقی مجلسی ساخت. اما بزرگترین و مهم‌ترین بخش آثار او مجموعه عظیمی از سونات‌ها برای کیبورد است. این آثار شامل قطعات نسبتاً ساده، برخی به طور مشخص برای «بانوان» منتشر شده‌اند، و این درست زمانی که نواختن ساز کیبورد بخشی منظم از آموزش زنان مرفه جوان بود. بسیاری از آثار دیگر او پیشرفته‌تر هستند، نه فقط از نظر تکنیکی، بلکه از این نظر که به همه نوع تغییرات دراماتیک و تغییرات حال و هوا

می‌پردازند.امروزه اگر به موسیقی دراماتیک برای کیبورد فکر کنیم، شاید به پیانوی بزرگ مدرن با طیف وسیع صدایی و تنوع آن فکر کنیم. در دوران باخ، هنگامی که پیانو به تازگی در دسترس قرار می‌گرفت و بسیار کوچک‌تر و آرام‌تر از پیانوی مدرن امروزی بود، ساز معمول برای درام‌های احساسی، کلاویکورد بود. این ساز بسیار آرام و برای استفاده خصوصی یا نواختن در مقابل تعداد کمی از شنوندگان نزدیک طراحی شده است.

امانوئل باخ رویکرد خود را برای نواختن سازهای کیبورد در کتابش، "رساله‌ای درباره هنر حقیقی نواختن سازهای کیبورد" توضیح داده است که جنبه‌های بسیاری از موسیقی‌دانی را پوشش می‌دهد. او بر اهمیت احساس عواطف در موسیقی تأکید می‌کند: «از آنجایی که یک نوازنده نمی‌تواند دیگران را تحت تأثیر قرار دهد مگر اینکه خود تحت تأثیر باشد، او باید تمام احساساتی را که امید دارد در شنوندگان برانگیزد، حس کن.

این حساسیت جدید از جهات مختلف به موسیقی نفوذ پیدا کرد. قبلاً از علاقه‌مندی به طوفان‌ها در نقاشی‌ها صحبت کرده‌ایم و همچنین علاقه به صحنه‌های خانوادگی و خصوصی که در شعر نیز به وضوح دیده می‌شد. شاعران به دنبال وسایلی جدید و مستقیم‌تر برای بیان احساسات خود بودند. کارل فیلیپ امانوئل باخ با شاعر فریدریش گوتلیب کلپشتوک در ارتباط بود، کسی که خواستار آزادی جدیدی در شعر بود، چیزی مشابه با آزادی بیانی و شگفت‌زده‌کننده‌ای که در موسیقی باخ دیده می‌شد.

در مورد "طوفان درونی" احساسات انسانی، این موضوع در دهه ۱۷۷۰ به اوج خود در ادبیات رسید. قبلاً از گوته نام برده‌ام که علاقه‌اش به شعر فارسی و ترانه‌های مردمی آشکار است. گوته به یکی از شخصیت‌های برجسته تا قرن نوزدهم تبدیل شد. به‌عنوان یک جوان، او در سال ۱۷۷۴ رمانی به نام "رنج‌های ورتر جوان" منتشر کرد که در آن یک شاعر جوان با عشق به یک زن متأهل شکنجه می‌شود و سرانجام دست به خودکشی می‌زند. این رمان، تا

حدودی بر اساس تجربیات شخصی گوته به‌عنوان یک عاشق ناکام، با موفقیت بزرگی مواجه شد و موجی از شخصیت‌های تراژیک با الهام از زندگی عادی را به راه انداخت. این یکی از لحظات کلیدی در توسعه جنبشی بود که به نام رمانتیسم شناخته شد.

ناآرامی بنیادی در قلب نوشته‌های گوته همیشه وجود داشت و او اعلام کرد که راز زندگی در تغییر مداوم است: «اصل دگرگونی کلید تمام نشانه‌های طبیعت است.» جسمی، ذهنی و معنوی دائماً در حالت تغییر و تحول بودند، و گوته این فلسفه را در طیف گسترده‌ای از آثار خود طی زندگی طولانی‌اش بیان کرد (او در سن ۸۲ سالگی درگذشت). در یک سوی طیف، شعرهای کوچکی وجود داشتند که لحظه‌هایی را که به‌سرعت در حال گذر بودند، بیان می‌کردند – اشعاری که در دهه‌های آینده توسط آهنگسازان بسیاری به موسیقی تبدیل شدند. در سوی دیگر، نمایش عظیم او درباره افسانه فاوست قرار داشت، داستان دکتری که روح خود را در ازای تجربه دانش کامل به شیطان می‌فروشد.

گوته یکی از شخصیت‌هایی است که فلسفه روشنگری، با تمرکز بر عقل و تحلیل، را با فلسفه رمانتیسم، با گشودگی به دنیای روح و ناشناخته‌ها، پیوند می‌زند.

موسیقی، ادبیات نیست و ساده‌انگارانه است که به دنبال معادل‌های دقیق بین این دو باشیم. اما اگر بخواهیم توسعه‌های موسیقی را که با این آزادی بیانی و "طوفان درونی" مرتبط است پیدا کنیم، بهترین مکان برای جستجو وین در دهه‌های پایانی قرن هجدهم و ابتدای قرن نوزدهم است. در اینجا سه تن از بزرگ‌ترین آهنگسازان موسیقی به هم رسیدند و چیزی جدید خلق کردند: یوزف هایدن، ولفگانگ آمادئوس موتزارت و لودویگ فان بتهوون.

فصل بیست‌وپنجم: کلاسیک شدن

در قرن هجدهم، وین پایتخت امپراتوری مقدس روم بود که توسط خانواده هابسبورگ آلمانی‌زبان حکمرانی می‌شد. این امپراتوری از بوهمیا در شرق (که بخشی از جمهوری چک امروزی است) تا بلژیک در غرب و از دریای بالتیک در شمال تا دریای مدیترانه در جنوب گسترده بود. وین شهری بسیار ثروتمند و مرکزی برای فرهنگ آلمانی بود و هنرمندان و موسیقی‌دانانی را جذب می‌کرد که می‌خواستند در حرفه خود به اوج برسند.

از اواخر قرن هجدهم تا اوایل قرن نوزدهم، موسیقیدانان مهم بسیاری در وین متمرکز بوده و مورخان بعداً به این دوره به عنوان "کلاسیک‌های وینی" اشاره کرده‌اند که بر سه تن از بزرگترین آهنگسازان مورد تأیید، یوزف هایدن، ولفگانگ آمادئوس موتزارت و لودویگ فان بتهوون تمرکز داشت. اما "کلاسیک" برچسبی نسبتاً خشک برای این اندیشمندان پرانرژی است. نحوه‌ای که همه آن‌ها مرزهای بیانی موسیقی زمان خود را جابجا کردند، این واقعیت را نشان می‌دهد که شاید بهتر باشد آن‌ها را به عنوان "رمانتیک‌های اولیه" در نظر گرفت، اگر اصلاً نیاز به برچسب داشته باشند. آنان وارث سبک دراماتیک جدیدی بودند که توسط آهنگسازان ارکستر مانهایم و پاریس و همچنین امانوئل باخ در زمینه سازهای کلیدی توسعه یافته بود. و این هم مهم است بدانیم که آن‌ها از یکدیگر بسیار آموختند. اما تجربیات متفاوتشان از فرهنگ و جامعه آن زمان نیز نشان می‌دهد که چگونه اوضاع در حال تغییر بود.

یوزف هایدن و برادرش مایکل (که او هم آهنگساز بود) در کودکی آوازخوانان کلیسای جامع سنت استفان در وین بودند. پس از اخراج به دلیل رفتار نامناسب، یوزف چند سال در خانه‌های مختلف کار کرد تا اینکه مشاغل دائمی‌ای پیدا کرد، ابتدا با یک کنت و سپس با یک

شاهزاده مشغول به همکاری شد. شاهزاده رئیس یکی از ثروتمندترین خانواده‌های اتریش، یعنی خانواده استرهازی بود که کاخ‌هایی در وین و آیزن‌اشتات داشتند. در دهه ۱۷۶۰ آن‌ها یک کاخ تابستانی جدید در ییلاق‌های مجارستان ساختند که شامل تئاتری بود که در آن نمایش‌ها و اپراها اجرا می‌شد. هایدن به مدت سی سال به عنوان مدیر موسیقی (کاپل‌مایستر) خانواده باقی ماند. او مسئول ارکستر دربار بود و از ویولن تا ساز کلیدی آن را رهبری می‌کرد و فصل سالانه تولیدات اپرا را که بیش از دوازده اثر آن توسط خودش ساخته شده بود، نظارت می‌کرد. او همچنین موسیقی مجلسی کوچک و موسیقی کلیسایی، از جمله تنظیمات باشکوهی از مراسم مذهبی را برای خوانندگان و ارکستر نوشت — اتریش، برخلاف بیشتر ایالات آلمانی‌زبان، همچنان کاتولیک رومی باقی مانده بود. کارفرمای هایدن در بیشتر این دوره، شاهزاده نیکولاس استرهازی، عاشق موسیقی و موسیقی‌دان آماتوری بود که به هایدن آزادی کامل برای آهنگسازی می‌داد.

شاهزاده حق تمام آثار هایدن را در اختیار داشت، اما موسیقی او به طور گسترده در نسخه‌های خطی پخش می‌شد و گاه به گاه منتشر می‌شد. در نهایت به هایدن اجازه داده شد که برای سفارشات بیرونی بنویسد و آثار خود را به ناشران بفروشد. نتیجه این بود که او به سرعت به مشهورترین آهنگساز اروپا تبدیل شد، حتی اگر در کاخ‌های استرهازی منزوی بود. هایدن خود اذعان داشت که "جدا شدن از جهان" مزایای خاص خود را داشت. با حمایت شاهزاده و آزادی برای آزمایش و پالایش سبک و تکنیکش، هایدن می‌گفت: «کسی نبود که مرا گیج کند یا عذاب دهد، بنابرین به نوعی مجبور شدم خلاقیت اصیل خود را پیدا کنم». نقطه اوج حرفه‌اش در دهه ۱۷۹۰ زمانی بود که پس از مرگ شاهزاده نیکولاس، هایدن اجازه یافت به لندن سفر کند، جایی که به عنوان یک چهره مشهور بزرگ مورد استقبال قرار گرفت. در طول زندگی طولانی خود، هایدن مقدار معتنابهی موسیقی نوشت، اما او به ویژه در دو ژانر شهرت یافت، یکی کوچک‌مقیاس و دیگری بزرگ‌مقیاس. ژانر کوچک‌مقیاس

کوارتت زهی بود (دو ویولن، ویولا و ویولنسل). هایدن به‌طور سنتی "پدر کوارتت زهی" نامیده می‌شود، اگرچه او دقیقاً آن را ابداع نکرده است. مدت‌ها مرسوم بود که مردم برای نواختن موسیقی در ترکیب‌های مختلف گرد هم آیند، با استفاده از هر سازی که به دست می‌آمد، و سازهای زهی که به‌ویژه خیلی محبوب بودند، برنامه اجرا کنند. هایدن نخستین کوارتت‌های خود را در وین در دهه ۱۷۵۰ برای چنین گروه‌های تصادفی از آماتورها نوشت. به خاطر موفقیت این آزمایش، هایدن طی سال‌ها به نشان دادن تمام ظرفیت‌های این گروه‌بندی ادامه داد.

کوارتت زهی گروهی است که انواع امکانات را فراهم می‌کند. چهار ساز زهی می‌توانند آکوردهای کامل را بدون نیاز به ساز کلیدی تامین کنند. ویولنسل خط باس قوی را می‌دهد، ویولن اول می‌تواند ملودی‌های سولو را اجرا کند، یا هر دو ویولن می‌توانند در دوئت بنوازند. ویولا نقش سیالی دارد، گاهی نت‌های آکوردها را پر می‌کند و گاهی ملودی‌های ویولن‌ها را تکرار می‌کند. ویولا و ویولنسل می‌توانند در مقابل ویولن‌ها در همراهی با یکدیگر دوئت کنند.

و ویولنسل نیز گاهی می‌تواند ملودی بنوازد — این دوره‌ای بود که ویولنسل به عنوان یک ساز سولو و تکنواز به‌طور جدی مورد توجه قرار گرفت. اگر یک کلمه برای توصیف جذابیت کوارتت زهی در این زمان وجود داشته باشد، آن کلمه "مکالمه موسیقایی" است. در واقع، وقتی اولین کوارتت‌های هایدن در سال ۱۷۶۴ در پاریس منتشر شد، آن‌ها روی صفحه به عنوان "کوارتت‌های گفت‌وگویی" معرفی شدند. این کوارتت‌ها به دلیل سبک گفت‌وگویی و تعاملی که بین سازها وجود داشت، مورد توجه قرار گرفتند. کوارتت‌های هایدن ابتدا در وین با استقبال روبه‌رو شدند و به‌تدریج در سراسر اروپا شهرت پیدا کردند.

هایدن به دقت تکنیک‌های سنتی کنترپوانت و آثار پرشور و احساسی امانوئل باخ را مطالعه کرده بود. با این حال، او ذهنی خلاق و پر از شوخ‌طبعی داشت. کوارتت‌های او ترکیبی از دانش موسیقایی عمیق با عناصر دراماتیک و شوخ‌طبعانه بودند. حتی یک فوگ می‌توانست به یک قطعه دراماتیک تبدیل شود، که با ایجاد تنش و حل آن، بخشی از روایت موسیقیایی را شکل می‌داد.

در سال ۱۷۷۲، چارلز برنی، در سفرش به وین، در کنسرتی در محل اقامت سفیر بریتانیا شرکت کرد و تحت تأثیر "کوارتت‌های فوق‌العاده هایدن" قرار گرفت که به گفته او به کمال رسیده بودند. احتمالاً این کوارتت‌ها شامل مجموعه‌ای از شش کوارتت از اپوس ۲۰ بودند که همان سال توسط هایدن نوشته شده بود. این آثار نقطه عطفی بودند که در آن هایدن هنر مکالمه دراماتیک در یک کوارتت زهی را به اوج خود رساند.

هایدن معمولاً به عنوان "پدر سمفونی" شناخته می‌شود، اما او سمفونی را اختراع نکرد. سمفونی در واقع از پیش‌درآمدهای اپرا سرچشمه گرفت و بعدها به عنوان قطعه‌ای مستقل اجرا می‌شد. در دهه ۱۷۵۰، یوهان اشتامیتز، رهبر ارکستر دربار مانهایم، سمفونی‌هایی با چهار موومنت نوشت که الگویی برای سمفونی‌های بعدی شد. هایدن این ایده را گسترش داد و سمفونی را به یکی از مهم‌ترین و ماندگارترین ژانرهای موسیقی تبدیل کرد، تا جایی که امروزه ارکسترهای بزرگ را "ارکسترهای سمفونیک" می‌نامیم.

هایدن بیش از صد سمفونی نوشت. آثار اولیه او کوتاه‌تر و شبیه به پیش‌درآمدهای اپرا بودند و معمولاً حدود ده دقیقه طول می‌کشیدند. اما در آثار بعدی‌اش، سمفونی‌ها به قطعات مهم‌تری تبدیل شدند که گاهی تا نیم ساعت ادامه داشتند.

این موضوع تنها به خلاقیت هایدن محدود نمی‌شد، بلکه به ارکستر و مخاطبی که برای آن می‌نوشت نیز بستگی داشت. ارکسترهای خصوصی کارفرمایان او، که در ابتدا حدود دوازده نوازنده داشتند، تا دهه ۱۷۸۰ به حدود بیست و پنج نفر افزایش یافتند. سپس هایدن برای نوشتن شش سمفونی برای یک ارکستر در پاریس دعوت شد، جایی که موسیقی او از قبل شناخته شده بود. این سمفونی‌ها توسط ارکستر "لو کنسرت د لا لژ اولمپیک" که توسط سنت-ژرژ رهبری می‌شد و شامل چهل ویولن و ده کنترباس بود، اجرا شدند.

موفقیت این سمفونی‌ها (شماره‌های ۸۲ تا ۸۷) آن‌قدر بزرگ بود که از هایدن خواسته شد سه سمفونی دیگر هم بنویسد (شماره‌های ۹۰ تا ۹۲). یکی از منتقدان پاریسی که تحت تأثیر قرار گرفته بود، نوشت: «این نابغه بزرگ... چقدر توانسته از یک موضوع ساده بهره‌برداری کند و گسترش‌های غنی و متنوعی خلق کند». این روش، یکی از ویژگی‌های جدید سبک هایدن بود: او اغلب یک موومنت کامل را از موادی بسیار ساده توسعه می‌داد و در عین حال، اثری منسجم و دراماتیک خلق می‌کرد. این رویکرد بعدها بر بتهوون جوان نیز تأثیر گذاشت، که در فصل بعد به او پرداخته خواهد شد.

نوشتن سمفونی‌های هایدن در دهه ۱۷۹۰ با دو سفر مهم او به لندن به اوج خود رسید. این سفرها به دعوت ویولونیست آلمانی مقیم لندن، یوهان پیتر سالومون، صورت گرفت که برگزارکننده کنسرت‌های عمومی مهمی در آنجا بود. سالومون یک قرارداد پرمنفعت برای هایدن فراهم کرد تا به لندن سفر کند و شش سمفونی جدید برای این کنسرت‌ها بنویسد. موسیقی هایدن، که پیش از این در پاریس و انگلستان مشهور شده بود، در لندن نیز با استقبال بی‌نظیری روبرو شد.

هنگامی که سالومون ارکستر را با ویولن خود رهبری می‌کرد، هایدن پشت پیانو-فورته می‌نشست. چارلز برنی توصیف می‌کند که حضور این آهنگساز بزرگ چنان تأثیری بر تماشاگران داشت که توجه و لذتی فراتر از هر تجربه موسیقی بی‌کلام دیگری در انگلستان ایجاد کرد. برنی تأکید می‌کند که این لذت از موسیقی بی‌کلام بود، چرا که تا آن زمان تنها اپرا توانسته بود چنین شور و هیجانی ایجاد کند. هایدن اولین کسی بود که توانست موسیقی بی‌کلام را در رقابت با اپرا برای جلب توجه مخاطبان قرار دهد. هایدن پس از بازگشت از دومین سفرش به اتریش، ۲۴۰۰۰ فلورین (تقریباً معادل نیم میلیون پوند امروزی) به دست آورده بود.

ولفگانگ آمادئوس موتزارت که ۲۳ سال از هایدن جوان‌تر بود، با وجود تفاوت سنی، با او دوستی نزدیکی داشت و این دو آهنگساز بر موسیقی یکدیگر تأثیر گذاشتند. هایدن دامنه‌ای گسترده از احساسات را در آثار خود به تصویر می‌کشید، از سرزندگی و شادی تا تراژدی عمیق. موتزارت نیز همین ویژگی را داشت، اما آنچه موسیقی او را از هایدن متمایز می‌کرد، این بود که او اغلب احساسات عمیق‌تری را در لایه‌های زیرین موسیقی‌اش پنهان می‌کرد.

شناخت شخصیت واقعی موتزارت به‌عنوان یک انسان کار آسانی نیست. نامه‌های او به خانواده‌اش مملو از شوخی‌های رکیک و طنزهای عامیانه هستند، اغلب شامل شوخی‌هایی درباره "باد شکم" و "مدفوع" است. در فیلم و نمایشنامه **آمادئوس**، نویسنده **پیتر شافر** از این شوخی‌ها برای به تصویر کشیدن موتزارت به‌عنوان یک دلقک کودک‌گونه که به‌نوعی نبوغ موسیقیایی دارد، استفاده می‌کند، چیزی که موجب ناامیدی **آنتونیو سالیری**، آهنگساز دربار، می‌شود. با این حال، این نوع شوخی‌ها در زمان و مکان زندگی موتزارت، به‌ویژه در **زالتسبورگ**، بسیار رایج بودند و در اشعار کودکانه آلمانی و زبان عامیانه آن دوره وجود داشتند. حتی مادر موتزارت که در زالتسبورگ بزرگ شده بود، در نامه‌های خود به همان

اندازه از این نوع شوخی‌ها استفاده می‌کرد. با این حال، نمی‌توانیم مطمئن باشیم که این لحن شوخ‌طبعانه تا چه حد در رفتار روزمره موتزارت نیز وجود داشته است.

خواهر همسر موتزارت یک‌بار شخصیت او را چنین توصیف کرده بود: «حتی در بهترین حال، او همیشه عمیقاً در فکر بود، با نگاهی نافذ به چشمان شما می‌نگریست و با دقت به هر چیزی پاسخ می‌داد، چه شاد و چه غمگین. اما همیشه به نظر می‌رسید که در ذهنش روی چیزی کاملاً متفاوت کار می‌کند». موسیقی او نیز اغلب همین حس را دارد؛ گویی او تمام ظرافت‌های احساسات آدمی را به‌خوبی درک می‌کرد.

پدر ولفگانگ موتزارت، لئوپولد موتزارت، ویولونیستی برجسته بود که در دربار شاهزاده-اسقف زالتسبورگ کار می‌کرد و به‌عنوان نویسنده یک رساله مهم درباره نوازندگی ویولن شناخته می‌شد. وقتی متوجه شد که هر دو فرزندش استعداد فوق‌العاده‌ای در موسیقی دارند، تصمیم گرفت از این فرصت استفاده کند. خواهر بزرگ‌تر ولفگانگ، ماریا آنا (که با نام نانه‌رل شناخته می‌شد)، چهار سال از ولفگانگ بزرگ‌تر بود و او نیز در موسیقی استعداد زیادی داشت.

هنگامی که ولفگانگ هفت ساله و نانه‌رل یازده ساله بود، پدرشان یک تور موسیقی در پایتخت‌های اروپا برای آن‌ها ترتیب داد. این تور باعث شد تا کودکان در هر جایی که اجرا می‌کردند، مردم را شگفت‌زده کنند. ولفگانگ علاوه بر نوازندگی، آهنگسازی هم می‌کرد و در طول این سفر مهارت‌هایش رشد چشمگیری یافت و از موسیقی‌دانان و آهنگسازانی که در مسیر با آن‌ها آشنا می‌شد، یاد می‌گرفت.

ماریا آنا نیز استعداد فوق‌العاده‌ای داشت، اما پدرش با دیدگاه متداول آن زمان که دختران نمی‌توانند برای یک حرفه عمومی تربیت شوند، تصمیم گرفت که استعداد او باید در برابر برادر برجسته‌اش به پس‌زمینه برود. هیچ اثری از موسیقی نانه‌رل به جا نمانده است.

موتزارت، همانند پدرش، مدتی در دربار اسقف زالتسبورگ مشغول به کار بود، اما از نقش محدودی که به او داده شده بود بیزار بود. در نهایت او از آن کار فاصله گرفت و در وین ساکن شد، بدون هیچ وعده شغلی دائمی. او در طول زندگی‌اش به دربارهای مهم اروپا مراجعه کرد و به دنبال یک پست بود، اما با وجود اینکه موسیقی او در همه جا مورد تحسین قرار گرفت، هیچ‌یک از این تلاش‌ها به نتیجه نرسید. شاید در نهایت شخصیتی در موتزارت وجود داشت که باعث می‌شد نتواند به شکل کامل وارد رسمی‌ترین دربارها شود.

برای تأمین زندگی خود، موتزارت به حمایت پشتیبانان فردی، کنسرت‌ها، تدریس و انتشار آثارش متکی بود.

سرانجام موتزارت به عنوان پیانیستی برجسته معروف شد: یکی از معاصران او را به عنوان کسی توصیف می‌کرد که با «حساسیتی می‌نواخت که مستقیماً به قلب شنونده نفوذ می‌کرد». با بهره‌گیری از الگوی امانوئل باخ، موتزارت یکی از اولین نوازندگانی بود که امکانات بیانی کامل این ساز نسبتاً جدید را درک کرد و مجموعه‌ای از بیست و هفت کنسرتو پیانو نوشت که بیشتر آن‌ها را خود در کنسرت اجرا می‌کرد. او همچنین چهل و یک سمفونی ساخت که مانند کنسرتوهای پیانویش طیفی بسیار گسترده از احساسات را پوشش می‌داد. در آثار متأخر خود، او سبکی بی‌نهایت ظریف و قوی خلق کرد — هرچند این آثار "متأخر" آثار مردی جوان بودند. موتزارت در سن سی‌وپنج‌سالگی درگذشت و این بسیار تأمل‌برانگیز است که اگر به اندازه هایدن عمر می‌کرد، چه دستاوردهای بیشتری می‌توانست داشته باشد.

یکی از رازهای موفقیت موتزارت به‌عنوان آهنگساز موسیقی سازی، این است که او، همانند هایدن، آهنگساز اپرا هم بود. اپراهای بزرگ او — دون جووانی، کوزی فان توته، عروسی فیگارو، فلوت سحرآمیز — طیفی فوق‌العاده از احساسات انسانی را در بر می‌گیرند. شاید انتظار داشته باشید که چنین عمقی از احساسات در اپرای تراژیک وجود داشته باشد، اما

آنچه بسیار چشمگیر است، وجود این عمق احساسی در اپرای کمدی عروسی فیگارو است. این اپرا بر اساس کمدی نویسنده انقلابی فرانسوی، پیر آگوستین بومارشه، درباره خدمه‌ای که ارباب شهوت‌پرست خود را شکست می‌دهند، ساخته شده است. اما در دستان موتزارت و لیبرتیست او، به درام انسانی عمیق‌تری تبدیل می‌شود که در آن شخصیت‌ها طیفی کامل از احساسات را تجربه می‌کنند، از خشم و ناامیدی تا شادی و رضایت. این پالت اپرایی همان چیزی است که موتزارت به موسیقی سازی خود می‌آورد، گویی موسیقی او پر از شخصیت‌های واقعی است، هر یک با ورود و خروج خود، و دستاوردها و ناکامی‌هایشان.

موتزارت از هایدن هنر ساختن کوارتت‌های زهی گفت‌وگویی را آموخت و سپس یک ویولای دوم به آن‌ها اضافه کرد تا کوئینتت زهی (پنج‌نوازی زهی) بسازد و غنای بیشتری به این گفت‌وگو بیفزاید. در آخرین روزی که موتزارت و هایدن پیش از سفر هایدن به لندن در سال ۱۷۹۰ با هم گذراندند، دو دوست کوئینتت‌های موتزارت را با هم اجرا کردند و هر یک یکی از قسمت‌های ویولا را بر عهده گرفتند. سال بعد، در حالی که هایدن در لندن بود، خبر مرگ موتزارت به او رسید. موتزارت در حالی که همسرش کنستانتسه را در بدهی‌های سنگین رها کرده بود، درگذشت و تنها یک مراسم خاکسپاری ساده برایش برگزار شد و در یک گور عمومی دفن شد. هایدن در این زمان معروف‌ترین آهنگساز اروپا و به سرعت در حال تبدیل شدن به یکی از ثروتمندترین‌ها بود. به همین دلیل، خواندن چیزی که هایدن درباره موتزارت به یکی از دوستان مشترکشان نوشت، بسیار تأثیرگذار است: «برای مدتی از مرگ او از خود بی‌خود شده بودم و نمی‌توانستم باور کنم که مشیت الهی چنین مردی غیرقابل جایگزینی را این‌چنین زود به دنیای دیگر فرا خوانده است. دوستان اغلب مرا ستایش می‌کنند که نبوغی دارم، اما او بسیار بالاتر از من بود. آیندگان تا صد سال دیگر چنین استعدادی نخواهند دید.

فصل بیست‌وششم:هنرمند به‌عنوان کاهن و بینا

اگر در زندگی کوتاه موتزارت حسرت و اندوهی وجود دارد، در زندگی لودویگ فان بتهوون مبارزه و تراژدی نهفته است. او در سال ۱۷۷۰، چهارده سال پس از مرگ موتزارت متولد شد و مانند موتزارت در نواختن پیانو یک نابغه بود. او خوش‌شانس بود که در دوره‌ای به شهرت رسید که پیانوهای جدید به‌سرعت در حال پیشرفت بودند. هایدن پیشتر با پیانوهای قدرتمندی که توسط جان براد وود در لندن ساخته شده بودند، آشنا شده بود و از صدای غنی آنها در سونات‌های آخرین دوران زندگی‌اش بهره می‌برد. بتهوون یک پیانیست و بداهه‌نواز فوق‌العاده بود و از مرزهای ابزارهای زمان خود فراتر می‌رفت. در برخی از سونات‌هایش، به نظر می‌رسد که او بسیار فراتر از توانایی‌های پیانو فکر و احساس می‌کند. کسانی که او را در حال نواختن می‌دیدند، موافق بودند که او در زمان بداهه‌نوازی به اوج خود می‌رسید. اما حتی در حضور جمعی از اشراف و حامیان، تنها زمانی که حال و هوای آن را داشت بداهه‌نوازی می‌کرد. اگر موافقت می‌کرد، اغلب جمع را به گریه می‌انداخت و سپس به ضعف آن‌ها می‌خندید.

او مردی سخت‌گیر بود. اما «سخت‌گیری» حتی آغاز توصیف بدبختی‌هایی که در اوج توانایی‌هایش به او حمله‌ور شد، نیست. او تنها سی‌ودو سال داشت که با واقعیت وحشتناک ناشنوایی روبرو شد. او هنوز سمفونی دوم خود را تکمیل نکرده بود. تا سن چهل‌سالگی، بتهوون که یکی از بزرگ‌ترین نوازندگان زمان خود بود، اما دیگر نمی‌توانست در جمع پیانو بنوازد. زندگی برای او روز به روز سخت‌تر شد و شخصیت خشن او برای دوستان و حامیانش به‌طور فزاینده‌ای دشوارتر می‌شد. اما با وجود این تراژدی و شاید تا حدی به‌خاطر آن، بتهوون با عبور از دشواری‌ها، مجموعه‌ای از آثار قدرتمند و بسیار اصیل را تولید کرد.

دفترچه‌های یادداشت و پیش‌نویس‌های او پر از خط‌خوردگی‌ها و تصحیحات سخت و ایده‌های مختلف برای آثار متفاوت است که در کنار هم جابجا شده‌اند. او از هایدن تکنیکی را آموخته بود که بتواند یک قطعه را تنها بر اساس قطعات کوچکی بنا کند و ساختاری منطقی و دراماتیک ایجاد کند که دقیقاً به دلیل اتکای به مواد کم، به هم پیوسته باشد. گاهی این موضوع آشکار است: حرکت اول سمفونی پنجم او با تم کوتاه چهار نت خود که کاملاً بی‌رحمانه بر روی این ایده متمرکز است و پژواک‌های آن در تمام چهار حرکت تکرار می‌شود. در سمفونی هفتم نیز تمرکز مشابهی بر ایده‌های کوچک وجود دارد، اما اکنون حال و هوای غالب شادی است و انرژی تمرکز غیرقابل مقاومت است، از حرکتی رقص‌گونه در آغاز تا فینالی طوفانی. سمفونی عظیم نهم با فینال کُرال و طول فوق‌العاده‌اش، دامنه‌ای وسیع از حالت‌ها و مواد دارد. اما حتی در اینجا نیز تمام تم‌ها به هم مرتبط هستند، تم‌های ناپایدار و تم‌های آرام به نوبت می‌آیند تا اینکه در اوج «سرود شادی»، عنصر آرامش پیروز می‌شود.

وقتی بتهوون در سن بیست‌ودو سالگی به وین نقل مکان کرد، خوش‌شانس بود که توانست به‌عنوان یک موسیقی‌دان آزاد جای پای خود را پیدا کند. «آزاد» اما به معنای امروزی آن نبود. این بدان معنی بود که حامیان ثروتمندی را جذب کند که او را با درآمد و فرصت‌های اجرا حمایت کنند، خدمه‌ای پیدا کنند که بتوانند تحمل همکاری با او را داشته باشند و فضایی برای او فراهم کنند تا بدون تعهدات یک شغل سنتی در دربار، به آهنگسازی بپردازد. این همان چیزی بود که موتزارت سعی کرد، اما کمتر موفق شد. بتهوون موفق‌تر بود، هرچند که اغلب با حامیان خود بی‌ادب و بی‌احترام بود.

بتهوون به‌جز خشن بودن، فردی بسیار بلندپرواز و آرمان‌گرا نیز بود. پس از انقلاب فرانسه، ناپلئون بناپارت به‌عنوان رئیس جمهوری فرانسه به قدرت رسید. او قول داد که علیه استبداد و ظلم در سراسر اروپا و فراتر از آن مبارزه کند و نتیجه‌ی این وعده دهه‌ای از جنگ‌ها بود.

در ابتدا، بتهوون حامی مشتاق ناپلئون بود و به وعده‌های او برای آزادی مردم عادی باور داشت. او قصد داشت سمفونی سوم خود، «اروئیکا» (سمفونی قهرمانی)، را به ناپلئون تقدیم کند. اما زمانی که شنید ناپلئون خود را امپراتور فرانسه اعلام کرده، به شدت خشمگین شد و تقدیم‌نامه را پاره کرد.

تنها اپرای بتهوون، «فیدلیو»، داستانی قهرمانانه از پیروزی علیه ظلم است که در یک زندان پر از زندانیان سیاسی اتفاق می‌افتد. به شیوه‌ی خاص بتهوون، ده سال طول کشید تا به شکل نهایی خود برسد؛ و این تنها پس از یک تولید ناموفق و بازنویسی‌های طولانی عملی شد. او اغلب از کار خود ناراضی بود و به‌طور سرسختانه به آن بازمی‌گشت و دوباره روی آن کار می‌کرد. اما شاید بتوان گفت که او این امکان را داشت که چنین کاری را بکند. یک آهنگساز که در خدمت یک دربار یا کلیسا بود، موظف به تولید موسیقی بود و نمی‌توانست زمان زیادی را صرف بازبینی آثار خود کند. یوهان سباستین باخ یا جوزف هایدن نمی‌توانستند در موقعیت‌های خود دوام بیاورند اگر به اندازه بتهوون کند آهنگسازی می‌کردند.

بخشی از آنچه بتهوون را به یک چهره‌ی نمادین برای نسل‌های بعدی تبدیل کرد، موسیقی‌اش بود و بخشی دیگر شخصیت و داستان زندگی‌اش. تأثیر او به‌عنوان یک الگو دوگانه بود. از یک طرف، بدون شک خوب است که هنرمندان، مانند بتهوون، بلندپروازی‌های بزرگ داشته باشند. اما باور به اهمیت هنر می‌تواند به‌سرعت به باور متکبرانه‌ای بدل شود که فرد به هیچ‌کس پاسخگو نیست. برای نسل‌هایی از موسیقیدانان، شاعران و نقاشان – رمانتیک‌های اوایل قرن نوزدهم – نقش هنرمند چیزی شبیه به نقش یک کاهن شد. فهم خلاقیت، روح و آنچه به‌عنوان ناخودآگاه شناخته شد، به موضوعی برای هنرمندان تبدیل شد همان‌طور که برای دین سنتی بود. در میان آهنگسازان، بتهوون اولین کسی بود که بر جایگاه خود به‌عنوان یک هنرمند اصرار داشت و موسیقی‌اش اهمیت

این وظیفه را اعلام می‌کرد. این اعلامیه در نسل‌های بعدی طنین انداخت و آهنگسازان را تشویق کرد تا برای بیان ایده‌های بزرگ‌تر تلاش کنند و فکر کنند که باید به‌طور مداوم به سرزمین‌های ناشناخته قدم بگذارند، حتی اگر مخاطب آماده‌ی دنبال‌کردن آن‌ها نباشد.

برای هایدن، موتزارت و بتهوون، تنها تمرکز بر آینده کافی نبود؛ گذشته نیز نقش مهمی در کارهای آن‌ها داشت. دو آهنگسازی که در دوره آن‌ها دیگر محبوبیت نداشتند، دوباره اهمیت پیدا کردند: یوهان سباستین باخ و هندل.

موتزارت در نامه‌ای در سال ۱۷۸۲ اشاره می‌کند که هر یکشنبه با گروهی از موسیقی‌دانان به خانه بارون فان سوایتن، کتابدار دربار وین، می‌رفته و از مجموعه آثار باخ و هندل آثاری می‌نواختند. این تجربه تأثیر بزرگی بر سبک موتزارت گذاشت و موسیقی او با کنترپوان پیچیده‌تری همراه شد که در آن تمام بخش‌ها با دقت در هم تنیده شده بودند.

بتهوون نیز، در دوران آموزش خود، چهل و هشت پرلود و فوگ باخ را یاد گرفت و از طریق فان سوایتن با مجموعه آثار باخ و هندل آشنا شد. او در طول زندگی‌اش به مطالعه آثار این دو آهنگساز ادامه داد و آن‌ها تأثیر زیادی بر کارهایش گذاشتند.

مَس بزرگ بتهوون در ر مینور، «مِسا سولمنیس»، آشکارترین تأثیر از شکوه اوراتوریوهای هندل و مَس باخ در سی مینور را نشان می‌دهد. شاید انتظار داشته باشید که چنین اثری باید هم در یک کار کُرال وجود داشته باشد. اما شگفت‌آورتر این است که روح باخ و هندل در سونات‌های پیانوی متأخر بتهوون و کوارتت‌های زهی او نفوذ کرده است، هنگامی‌که در دل ناشنوایی فرو رفته بود و برای حفظ حس والایی تلاش می‌کرد.

بتهوون در همان زمان که روی «مِسا سولمنیس» کار می‌کرد، سونات پیانوی خود در لا بمل ماژور، اپوس ۱۱۰، را نوشت. در دو موومان آهسته این سونات، او از یک آریای غم‌انگیز از مصائب سنت جان باخ، که در لحظه مرگ عیسی خوانده می‌شود، نقل قول می‌کند. و سونات با دو تلاش برای یک فوگ به پایان می‌رسد؛ اولین فوگ به تاریکی آریای باخ بازمی‌گردد و دومین فوگ به اوج شکوهی از اطمینان و عظمت می‌رسد، مانند یک اعلان ایمان به زندگی پس از مرگ. کوارتت‌های زهی متأخر بتهوون نیز به همین ترتیب حس آرامش معنوی شبیه به باخ را از طریق مبارزه‌ای سرسختانه به دست می‌آورند.

بتهوون چنان به یک چهره خداگونه تبدیل شده است که گاهی به نظر می‌رسد تمام موسیقی‌های او باید فراتر از هر گونه انتقاد تلقی شوند. اما گاه در میان عظمت آثار او، نوعی دست‌وپاچلفتگی نیز وجود دارد که هم‌عصران او نیز به آن اذعان داشتند. سمفونی شماره ۳ او (اروئیکا)، که اکنون بسیار مشهور است، در سال ۱۸۰۵ بیشتر حضار اولیه خود را به‌عنوان «بسیار سنگین و بسیار طولانی» تحت تأثیر قرار داد و یک منتقد در آن «زیادی چیزهای زننده و عجیب» یافت. یک آهنگساز نسل بعد، فرانتس شوبرت نوزده ساله، در دفتر خاطراتش در سال ۱۸۱۶ نوشت که از «عجیب‌وغریبی که اکنون در میان بیشتر آهنگسازان رایج است، و تقریباً به‌طور کامل به یکی از هنرمندان خالص آلمان ما برمی‌گردد، متأسف است. عجیب‌وغریبی که تراژدی را با کمدی، لذت‌بخش را با زشت ترکیب و مخلوط می‌کند.» او منظورش از این گفته بتهوون بود.

نکته واقعاً جالب این است که شوبرت، هنگامی‌که به‌عنوان آهنگساز پخته‌تر شد، نیز نتوانست در برابر چالش بتهوون مقاومت کند. آثار متأخر او، مانند سمفونی نهم و کوئینتت زهی در دو ماژور، حس تداوم و پافشاری بتهوون را برای تولید سفرهای موسیقایی بسیار گسترده توسعه داد. اما او این کار را به شکلی انجام می‌دهد که کاملاً خاص خودش است و ما

آن را به‌عنوان شوبرت می‌دانیم، نه به‌عنوان پژواک بتهوون. یکی از رازهای این موفقیت آن است که شوبرت راهی پیدا کرد تا جاه‌طلبی گسترده بتهوون را با مالیخولیای چندلایه و صمیمی موتزارت ترکیب کند و سبک لیریک منحصربه‌فرد خود را خلق کند.

شوبرت در اصل، بیش از هر چیز، یک آهنگساز آواز بود. او بیش از ۶۰۰ ترانه نوشت، از جمله دو چرخه ترانه‌ای – دوشیزه زیبای آسیابان و سفر زمستانی. او تنها هفده سال داشت که یکی از بزرگ‌ترین ترانه‌های خود را با کلماتی از گوته در فاوست نوشت: «گرچن پشت چرخ نخ‌ریسی». قدرت لیریکی شدید این ترانه شگفت‌آور است، و دو برابر شگفت‌انگیزتر وقتی بدانیم که آن را یک نوجوان نوشته است. این ترانه به‌وضوح دختری جوان را به تصویر می‌کشد که تحت تأثیر فاوست قرار گرفته و به دست او خیانت خواهد شد. این حس قدرت ترانه تا پایان عمر شوبرت به‌عنوان یک آهنگساز با او ماند و بر موسیقی سازی او همان‌قدر تأثیر گذاشت که بر ترانه‌های او. متأسفانه او حتی کمتر از موتزارت زندگی کرد – تنها سی‌ویک سال – و چه کسی می‌داند که اگر او به دوران پیری می‌رسید، موسیقی نیمه دوم قرن نوزدهم چقدر متفاوت می‌شد.

کمی جوان‌تر از شوبرت، فلیکس مندلسون و روبرت شومان آهنگسازانی بودند که بیشتر به‌عنوان حفظ‌کنندگان مشعل «کلاسیک» هایدن، موتزارت و بتهوون در نسل بعدی دیده می‌شدند. هر دوی آن‌ها، مانند شوبرت، آهنگسازان بزرگ ترانه بودند. ترانه‌های مندلسون تمایل به ملایمت و راحتی صمیمی داشتند که در اتاق‌های پذیرایی طبقات متوسط و بالای فرهنگ‌دوست بسیار مورد استقبال قرار می‌گرفت. شومان، اگرچه او نیز ملودی‌ساز بزرگی بود، اما جنبه‌ای تاریک‌تر داشت که عمق روان‌شناختی به ترانه‌هایش می‌بخشید. موسیقی سازی آن‌ها نیز به شکلی مشابه متفاوت بود. بهترین آثار مندلسون، از اکتت درخشان برای سازهای زهی در نوجوانی تا سمفونی‌ها و کنسرتو ویولن او در بزرگسالی، روحی از آفتاب

درخشان دارند، با تنها گذرهای ابری. شومان سمفونی‌ها و کنسرتوهایی نوشت که بیش از آثار مندلسون مشکل‌دار و پر از کشمکش بودند. اما در موسیقی پیانو انفرادی‌اش است که شومان به پیچیده‌ترین و جذاب‌ترین حالت خود می‌رسد. مجموعه‌های او از قطعات به‌شدت در لحن تغییر می‌کنند، از پرانرژی به تأملی، از مضطرب به آرام. او تحت تأثیر رمان‌نویسان رمانتیک عجیب‌وغریبی چون ا. ت. ا. هوفمان و ژان پل بود و تمایلات متضاد خود را مانند شخصیت‌های یک رمان نام‌گذاری کرد: اوزِبیوس درون‌نگر و فلورستان جسور و برون‌گرا.

موسیقی مندلسون و شومان عمدتاً بازتابی از شخصیت‌های خودشان بود. مندلسون شخصیتی پرانرژی و برون‌گرا بود. او یک کنسرواتوار موسیقی جدید در لایپزیگ تأسیس کرد. و او یکی از اولین رهبران ارکستر مدرن بود که از باتوم برای هدایت ارکسترها در اجرای پارتیتورهای پیچیده مدرن استفاده می‌کرد. شومان نیز تلاش کرد حرفه‌ای به‌عنوان رهبر ارکستر ایجاد کند، اما او بیش از حد درون‌گرا و بی‌دیپلماتیک بود که در این کار موفق شود. به‌زودی پس از کناره‌گیری، سلامت روان او فروپاشید و زندگی خود را در تیمارستان به پایان رساند. این همسرش، کلارا، بود که به حرفه درخشان خود به‌عنوان یک پیانیست ادامه داد. به او در فصل ۲۸ خواهیم پرداخت.

فصل بیست‌وهفتم: بزرگ و روشن، والا و شوخ‌طبع

یکی از آخرین آهنگ‌های شوبرت، "همزاد" است که بر اساس شعری از هاینریش هاینه ساخته شده است. در این آهنگ، جوانی در شب به خانه معشوقه سابقش بازمی‌گردد و روحی از خود را می‌بیند که با اندوه به پنجره او خیره شده است. این آهنگ بسیار ساده است، با رشته‌ای آهسته و بی‌وقفه از آکوردهای تاریک. داستان‌های ارواح در حدود سال ۱۸۰۰ در آلمان محبوب شدند و چندین داستان در همین زمینه به زبان‌های فرانسه و انگلیسی ترجمه شدند. برخی از این داستان‌ها الهام‌بخش **مری شلی** برای نوشتن رمان **فرانکنشتاین** در سال ۱۸۱۶ بودند؛ داستانی درباره دکتر فرانکنشتاین که از اعضای بدن مردگان، انسانی خلق کرده و او را با استفاده از الکتریسیته دوباره زنده می‌کند. این داستان به همان اندازه که ترسناک است، دارای بُعد اخلاقی است و درباره مسئولیت خالق در قبال مخلوقش است.

موضوعات ماورایی در این دوره رواج پیدا کردند و در سال ۱۸۲۱ با اپرای «کماندار ماهر» از **وبر** وارد صحنه اپرا شد. جادوگران و ساحره‌ها مدت‌هاست که در اپرا حضور دارند، مانند اپرای "آلچینا" از هندل و "دیدو و ائنه‌آس" از پورسل. بعدها موتزارت در اپرای "دون ژوانی" مجسمه‌ای از شوالیه‌ای را به تصویر کشید که به زندگی بازمی‌گردد و دون ژوانی، قاتل خود، را به جهنم می‌برد. اما وبر با استفاده از گلوله‌های جادویی که با کمک شیطان ساخته شده‌اند، حس ترس و هیجان جدیدی به صحنه داد. این صحنه معروف که در "دره گرگ" رخ می‌دهد، شیوه‌های قدیمی ایجاد ترس و طوفان در اپرا را به سطح جدیدی رساند و با تغییرات ناگهانی در سرعت موسیقی، ضربه‌های قوی و آکوردهای لرزان، تأثیر بیشتری ایجاد کرد. این

احساس رویارویی با نیروهایی فراتر از درک ما را تداعی می‌کند، احساسی که فیلسوف آلمانی ایمانوئل کانت آن را به عنوان "والا" توصیف کرده بود. این امر تأثیر عظیمی بر آهنگسازان گذاشت، نه فقط در اپرا بلکه در موسیقی سازی نیز. یکی از آهنگسازانی که از این امکان بهره‌برداری کرد، پیانیست **ویرتوزو فرانتس لیست** بود که قطعات پیانویی به شدت دراماتیک ساخت، با استفاده از همان عناصر موسیقیایی که وبر در "کماندار ماهر" به کار برده بود.

در میان همه این فعالیت‌های متمرکز بر آلمان، خط اپرای ایتالیایی همچنان به قوت خود باقی بود. کاری که بیشترین موفقیت را برای موتزارت در طول عمر کوتاهش به ارمغان آورد، اپرای "عروسی فیگارو" بود که به زبان ایتالیایی اجرا شد: در واقع نه فقط به زبان ایتالیایی، بلکه به شدت در سنت اپرای کمدی که موتزارت اولین بار در طول تورهای خود به ایتالیا در دوران کودکی با آن مواجه شده بود، ریشه داشت. هایدن نیز اپراهای کمدی ایتالیایی نوشت. فقط بتهوون بود که با نگاهی والا و تحقیرآمیز به هر چیزی که فکر می‌کرد سطحی است، از سنت اپرای ایتالیایی فاصله گرفت. و موفق‌ترین آهنگساز زنده در اوایل قرن نوزدهم، چه از نظر مالی و چه از نظر محبوبیت، آهنگساز ایتالیایی اپرای کمدی، جواکینو روسینی بود. روسینی فردی شوخ‌طبع، عمل‌گرا و معامله‌گری موفق بود و در برخی جهات شبیه به انعکاسی ایتالیایی از هندل (استاد آلمانی اپرای ایتالیایی) به نظر می‌رسید. او چشمی و گوشی خطا ناپذیر برای تشخیص خواسته‌های مردم داشت و می‌دانست چگونه آن‌ها را تأمین کند.

او به خوبی توانست رقبا را از میدان به در کند، و درست مانند هندل، از بخش‌های مختلف آثار خودش در اپراهای دیگر مجدداً استفاده کند. او گاهی یک اُورتور (پیش‌درآمد) که ابتدا برای یک تراژدی نوشته شده بود را برای یک کمدی تغییر می‌داد.

اگرچه روسینی اپراهای تراژیک هم نوشت، اما این کمدی‌هایی بودند که جهان را تحت تأثیر قرار دادند. "آرایشگر سویل" بر اساس نمایشی از بومارشه ساخته شده بود که پیش از "عروسی فیگارو" بود و به سنت کمدی ایتالیایی جان تازه‌ای بخشید. نبوغ روسینی در ترکیب کمدی با سنت بل کانتو (آواز زیبا) ایتالیایی بود، نوعی از آواز که زیبایی را با تزئینات پیچیده همراه می‌کرد. می‌توان انعکاس شوخ‌طبعی و بل کانتو را در سراسر اپراهای کمدی قرن نوزدهم، از "دون پاستاله" اثر دونیزتی در سال ۱۸۴۳ تا "جیانی اسکیکی" اثر پوچینی در سال ۱۹۱۸ شنید. اگرچه روسینی به عنوان آهنگساز اپراهای تراژیک به اندازه کافی جدی گرفته نمی‌شد، اما با اپرایی در مقیاسی بزرگ و به زبان فرانسوی همه را شگفت‌زده کرد: اپرای "ویلیام تل"، که در سال ۱۸۲۹ در پاریس به روی صحنه رفت. این اپرا درامی جدی درباره شورش دهقانان سوئیسی علیه استبداد اتریشی است. این اپرا چهار ساعت طول می‌کشد و همان‌قدر از اپرای "کماندار ماهر" وبر و اپرای فرانسوی تأثیر گرفته که از مدل‌های ایتالیایی.

اپرای ویلیام تل آغازگر سبک اپرای بزرگ بود. مهم‌ترین آهنگساز این سبک، جاکومو مایربر، آهنگساز آلمانی بود که در پاریس به شهرت رسید. اگرچه امروزه اپراهای او به ندرت اجرا می‌شوند، در زمان خودش بسیار موفق بودند و از نظر جلوه‌های نمایشی حتی از وبر هم جلوتر بود. برای مثال، در اپرای رابرت شیطان (۱۸۳۱)، راهبه‌ها از قبرهای خود بلند می‌شوند و وارد یک رقص شیطانی و اغواگرانه می‌شوند. در هوگنوت‌ها ۱۸۳۶، یک کر از شناگران وجود دارد و در صحنه نهایی اپرای پیامبر (۱۸۴۹) کاخ در آتش می‌سوزد.

آهنگسازان دیگری که به اپرای بزرگ گرایش داشتند، شامل هکتور برلیوز آهنگساز فرانسوی بودند. بر خلاف مایربر، برلیوز در زمان خود موفقیت چندانی در اپرا نداشت: پروژه بزرگ او، "تروجان‌ها"، تا سال‌ها بعد از مرگش به طور کامل روی صحنه نرفت. خاطرات زنده و پرشور او شخصیتی بزرگ‌تر از زندگی، شوخ‌طبع، پرشور و بلندپرواز را نشان می‌دهند که

نمی‌خواست به شیوه‌های معمول متعهد باشد. اما آنچه بیشتر به سبک او شناخته شده، نحوه نوشتن ارکستری اوست: لحظه‌ای با رنگ‌آمیزی‌های ظریف و ترکیبی، و لحظه‌ای دیگر جسور و صریح.

در همین حین، اپرای ایتالیایی همچنان در ایتالیا و پاریس رونق داشت، با آثار وینچنزو بلینی و گائتانو دونیزتی. در اپراهای آن‌ها بود که سنت بل کانتو ایتالیایی به اوج خود رسید و با سلیقه فرانسوی‌ها در درام‌های بزرگ ترکیب شد. برای خواندن این اپراها، خوانندگانی با مهارت و ظرافت استثنایی لازم است که بتوانند خطوط پیچیده را بدون از دست دادن زیبایی و بیان‌گری اجرا کنند – به گونه‌ای که انگار خواننده‌ها باید مانند باله‌کاران آواز بخوانند. این اپراها به خصوص به خاطر شخصیت‌های زن‌شان معروف هستند: در اپرای "نورما" (۱۸۳۱) از بلینی، نقش اصلی یک کاهنه اعظم از قوم دروئیدهاست که تحت اشغال روم قرار دارند. مانند بسیاری از اپراهای این دوره، این اثر نیز اسطوره‌های تاریخی را با تراژدی‌های شخصی ترکیب می‌کند و موسیقی آن برای صدا بین تزئینات زیبا و عمق احساسی به خوبی تعادل برقرار می‌کند. در "لوچیا دی لامرمور" (۱۸۳۵) از دونیزتی که بر اساس رمان تاریخی "عروس لامرمور" نوشته والتر اسکات است، شخصیت اصلی زن دیگری حضور دارد. لوچیا مجبور می‌شود معشوق خود را ترک کرده و برخلاف میلش ازدواج کند، و در نهایت شوهر خود را در شب عروسی به قتل می‌رساند. در صحنه معروف دیوانگی، لوچیا در مقابل همه مهمانان عروسی در لباس شب خود که با خون آغشته شده است ظاهر می‌شود. دونیزتی با ایجاد تضادی تأثیرگذار بین این موقعیت هولناک و موسیقی ظریف و زیبای لوچیا، تأثیری ماندگار خلق می‌کند که در نهایت با یک دوئت تزئینی با یک فلوت سولو – یکی از دستگاه‌های محبوب بل کانتو – به اوج می‌رسد.

در دهه بعد، ستاره جدیدی ظهور کرد که قرار بود برای پنجاه سال آینده دنیای اپرای ایتالیایی را تسخیر کند. جوزپه وردی با مجموعه‌ای از اپراهای مربوط به موضوعات تاریخی و کتاب مقدس، از جمله "نابوکو" در سال ۱۸۴۲، شهرت خود را تثبیت کرد. داستان این اپرا حول شکست یهودیان به دست پادشاه بابل، نبوکدنصر، و مبارزه آن‌ها برای آزادی می‌چرخد و با داستانی از معشوقه‌های رقیب ترکیب می‌شود. این اپرا یکی از آثاری بود که تماشاگران ایتالیایی آن را بازتابی از مبارزات زمان خود می‌دانستند. شمال ایتالیا تحت حکومت اتریشی‌ها بود، و وردی به عنوان نمادی در مبارزات برای آزادی و اتحاد ایتالیا شناخته شد. او در طول دوران طولانی حرفه‌ای خود، عناصر بل کانتو و اپرای بزرگ را پالایش کرد و درام‌های پیچیده و قدرتمندتری خلق کرد. شهرت بین‌المللی او با اپراهای دهه ۱۸۵۰، "ریگولتو"، "ایل تروواتوره" و "لا تراویاتا" تثبیت شد.

اپراهای بلینی و دونیزتی همه بر محور صدا شکل گرفته‌اند و ارکستر بیشتر نقش همراهی کننده دارد. اما وردی استاد ارکستر و همچنین صدا بود، هرچند هدف اصلی او همچنان بیان درام از طریق سنت بزرگ آوازخوانی ایتالیایی بود. در عین حال، ریچارد واگنر، هم‌عصر وردی، رویکردی بسیار متفاوت به اپرا داشت. او خود را به عنوان یک مصلح می‌دید، مانند گلوک آلمانی در قرن پیش، و هدفش نجات اپرا از آن چیزی بود که او فساد ایتالیایی‌ها و فرانسوی‌ها می‌پنداشت. واگنر، مانند بتهوون، به چشم نسل‌های بعدی به عنوان اوج و نقطه عطفی در موسیقی بزرگ آلمان شناخته می‌شد. واگنر همواره مشتاق بود تا شهرت رقبای خود را تخریب کند و اپراهای مایربر را به عنوان «آثار هیولایی» توصیف می‌کرد و آن‌ها را چیزی بیش از «مخلوطی دراماتیک» نمی‌دانست. اما او قطعاً چند ترفند از مایربر آموخته بود: چرخه بزرگ چهار اپرایی او، "حلقه نیبلونگ"، با آواز سه دختر رودخانه که در رود راین شنا می‌کنند آغاز می‌شود و با کاخ خدایان که در شعله‌های آتش فرو می‌رود پایان می‌یابد، که این هر دو صحنه بازتابی از صحنه‌های مشهور مایربر هستند.

واگنر، مانند بتهوون، نقش خود به عنوان یک هنرمند را بسیار جدی می‌گرفت. او اعلام کرد که هدف هنر "نجات روح دین" است. این دیدگاه منعکس‌کننده سخنان هم‌فکرش، پیانیست و آهنگساز فرانتس لیست بود که گفته بود: "وقتی محراب ترک خورده و فرو می‌ریزد، هنر باید از معبد بیرون بیاید و بگوید، 'بگذارید روشنایی بتابد'". همراه با لیست، واگنر آنچه را که به "موسیقی آینده" معروف شد، پیشنهاد دادند؛ موسیقی که بر دستاوردهای انقلابی بتهوون، به‌ویژه سمفونی عظیم نهم او، بنا می‌شد و تلاش می‌کرد تا آرمان رمانتیک بیان ناپذیر را محقق سازد.

برای دستیابی به این هدف، واگنر و لیست راهی برای نوشتن موسیقی بسیار سیال توسعه دادند و روش‌های سنتی قدیمی را شل‌تر کردند تا سبکی «بداهه‌محورتر» ایجاد کنند. برای حفظ حس ساختار، لیست روش «تحول تم‌ها» را توسعه داد، که در آن تم‌ها نه تنها دوباره ظاهر می‌شوند، بلکه دچار تغییرات می‌شوند، با کند یا تند شدن، تغییر هارمونی یا ریتم‌ها، و غیره. این روش چیز جدیدی نبود – الهام اصلی لیست برای این ایده از شوبرت گرفته شده بود. واگنر در اپراهای بعدی خود این روش را به منطق نهایی‌اش رساند و به هر شخصیت یا مفهوم در اپرا یک "لایت‌موتیف" (تم راهنما) اختصاص داد که نمایانگر شخصیت‌هایی مانند زیگفرید، شمشیر، مرگ و غیره بود. این تم‌ها به شنونده امکان می‌داد تا از طریق بازشناسی این نقاط مرجع، حس تداوم و انسجام را در طول یک اپرای طولانی تجربه کند. "حلقه نیبلونگ" بزرگ‌ترین اثر واگنر است که شامل چهار اپرا (داس راین‌گولد، دی واکوره، زیگفرید، گتردمرونگ) است و برای اولین بار در سال ۱۸۷۶ به‌طور کامل اجرا شد. "گتردمرونگ" (غروب خدایان) چهار ساعت و نیم طول می‌کشد. هدف واگنر خلق چیزی بود که او "اثر

هنری کامل" می‌نامید. او این ایده را از تراژدی‌های یونان باستان الهام گرفته بود، جایی که شعر، موسیقی و رقص با هم ترکیب می‌شدند. واگنر می‌خواست کلمات در موسیقی‌اش برجسته باشند و هیچ چیزی نباید معنای آن‌ها را پنهان کند. به همین دلیل، خواننده‌ها بیشتر به تنهایی آواز می‌خوانند، نه به‌صورت دو نفره یا گروهی، تا کلماتشان واضح باشد. گروه‌های کر هم به ندرت دیده می‌شوند – به جز در اپرای «استادان آواز» که در آن مردم شهر نقش مهمی دارند.

واگنر بیشتر از سبک رسیتاتیف باشکوه استفاده می‌کرد، که شاید در ظاهر یکنواخت به نظر برسد، اما او با استفاده از ارکستر این حس را می‌شکست. در واقع، ارکستر تم‌های اصلی را می‌نواخت و آن‌ها را به شکل یک بافت پیچیده و متغیر در طول اپرا اجرا می‌کرد.

در اپراهای اولیه‌اش، واگنر هنوز آریاهای زیبا و خوش‌ساختی نوشته بود، مثل سرود ولفرام به ستاره شامگاهی در "تانهاوزر". اما در اپراهای متاخرترش، مثل چرخه "حلقه" یا "پارسفال"، دیگر هیچ ساختار رسمی برای آریاها وجود ندارد. او آریاهای شبیه به آهنگ را فقط برای لحظات خاص و اوج کنار گذاشته بود؛ لحظاتی که تأثیر بسیار عمیقی داشتند، مثل صحنه اعتراف عشق زیگموند و زیگلین در پرده اول "دی واکوره"، یا وداع خدای واتان با دخترش برونهیلده در پرده سوم همین اپرا.

یکی از راه‌هایی که واگنر تأثیر عمیقی بر تاریخ موسیقی گذاشت، دامنه گسترده هارمونی‌های او بود. هنگامی که او اعماق رودخانه راین را در آغاز "داس راین‌گولد" توصیف می‌کند، او بر پایه یک آکورد ساده و بدون تغییر، آرپژهای گسترده‌ای می‌سازد.

در مقابل، "تریستان و ایزولده" با پیش‌درآمدی آغاز می‌شود که هارمونی‌های آن پیچیده و متغیر هستند و هرگز به یک حل منطقی نمی‌رسند؛ این شیوه‌ای قدرتمند برای بیان رنج و شور عاشقانه دو شخصیت اصلی است. این دامنه گسترده هارمونی تأثیری عمیق بر

آهنگسازان بعدی گذاشت. آیا باید این روش را بپذیرند و آن را بیشتر گسترش دهند؟ گوستاو مالر، که سمفونی را به همان شیوه‌ای که واگنر اپرا را گسترش داده بود، گسترش داد، از همین تنوع هارمونیک بهره گرفت: از سادگی نغمه‌های فولکلور در سمفونی چهارم خود تا تاریکی پراضطراب در سمفونی نهم و "آواز زمین". بعدها، ریچارد اشتراوس ناهنجاری‌های هارمونیک واگنری را به افراط کشاند، به‌ویژه در اپراهای "سالومه" و "الکترا"، که هر دو جوی از شدت و خشونت پرتنش را ایجاد می‌کنند. آرنولد شونبرگ حتی فراتر رفت و آنچه را که او منطقی‌ترین گام بعدی می‌دانست دنبال کرد: رها کردن کامل مفاهیم سنتی هارمونی

واگنر از کسانی که به طور کامل دیدگاه او را پذیرفته بودند، مانند آنتون بروکنر حمایت می‌کرد. بروکنر با پرستش ساده‌لوحانه‌ای که نسبت به واگنر داشت، آن را در سمفونی‌های عظیم خود به کار گرفت. اما آهنگسازانی که با دیدگاه واگنر و لیست درباره «موسیقی جدید» مخالف بودند، توسط واگنر به عنوان دشمن تلقی می‌شدند. یوهانس برامس به‌نادرستی در سال ۱۸۶۰ بیانیه‌ای علیه «مکتب جدید آلمان» منتشر کرد، که باعث شد به هدف اصلی حملات واگنر تبدیل شود. سمفونی اول برامس توسط واگنر به تمسخر گرفته شد و آن را «خرده‌های ملودی مانند دم‌کرده یونجه و برگ‌های چای کهنه» توصیف کرد. با این حال، برامس به بزرگ‌ترین آهنگساز آلمانی سبک‌های سنتی مانند سمفونی‌ها، کنسرتوها، سونات‌ها، کوارتت‌های زهی و ترانه‌ها تبدیل شد. او تا حدودی واگنر را تحسین می‌کرد، اما خصومت واگنر باعث شد که مردم آن‌ها را به‌عنوان رقیبان موسیقی آلمانی تصور کنند.

در فرانسه، آهنگسازانی بودند که به واگنر ارادت داشتند، مانند سزار فرانک و شاگردانش که نسخه‌ای غنی و متراکم از هارمونی واگنری ایجاد کردند. اما آهنگسازان دیگری نیز بودند که راهی متفاوت از واگنر در پیش گرفتند. شارل گونو، که بیشتر به خاطر اپرای «فاوست» مشهور بود، وضوح هارمونی‌های سنتی را حفظ کرد و بیشتر به خاطر نبوغش در ملودی‌های

دل‌نشین ستوده شد. اپرای «کارمن» اثر ژرژ بیزه داستان عشقی نافرجام میان یک دختر کولی آتشین‌مزاج و یک سرباز جوان است. **بیزه** با استفاده از دامنه گسترده هارمونی‌های تقریباً واگنری، اما با سادگی و صراحتی دلپذیر، اپرای **کارمن** را به یکی از محبوب‌ترین و ماندگارترین اپراها تبدیل کرد.

استفاده واگنر و لیست از "لایت‌موتیف‌ها" و تحول تم‌ها توسط بسیاری از آهنگسازان بعدی، از جمله کسانی که پیش‌تر ذکر شدند، به کار گرفته شد. تا اواخر قرن نوزدهم، تقریباً تمام آهنگسازان بزرگ آنچه را که از ایده‌های واگنر مفید می‌دیدند، جذب کردند. اما آن‌ها توانستند این کار را در حالی انجام دهند که ویژگی‌های فردی و ملی خود را حفظ کنند. از جمله آهنگسازانی که تأثیراتی از واگنر پذیرفتند، اما فاصله‌ای مطمئن با او حفظ کردند، می‌توان به وردی، چایکوفسکی، اسمِتانا، دووراک، موسورگسکی، ریمسکی-کورساکف، پوچینی و دبوسی اشاره کرد. ما در فصل‌های بعدی به همه آن‌ها خواهیم پرداخت.

در همین حال، بازاری پرشور برای موسیقی‌های «سبک‌تر» در مکان‌های غیررسمی‌تر وجود داشت. وودویل، نوعی سرگرمی موسیقایی که برای مخاطبان گسترده تهیه شده بود، از قرن هجدهم محبوب بود و شامل همه چیز، از آهنگ‌های مردمی و رقص تا تقلید از صحنه‌های مشهور اپرا می‌شد. در دهه ۱۸۵۰، این سبک به اپرت (اپرای سبک با دیالوگ‌های گفتاری) تبدیل شد. ژاک اوفنباخ در سال ۱۸۵۵ تئاتر خود را برای اجرای قطعات کمدی یک‌پرده‌ای در پاریس تأسیس کرد. اولین اپرت کامل او «اورفئوس در دنیای زیرین» در سال ۱۸۵۸ با موفقیت بزرگی روبرو شد. سپس اپرت به وین رسید، که مرکز جنون بین‌المللی برای والس بود. آهنگساز برجسته والس، یوهان اشتراوس دوم، پتانسیل موسیقی رقص خود را برای بهره‌برداری از موفقیت اوفنباخ در اپرت تشخیص داد. اپرای «خفاش» از اشتراوس که در سال ۱۸۷۴ ساخته شد، به پراجراترین اپرت جهان تبدیل شد.

فصل بیست‌وهشتم: زنان در خانه و خارج از کشور

زندگی و آثار آهنگسازانی که به عنوان «بزرگ» شناخته شده‌اند، در بیشتر تاریخ‌نگاری‌های موسیقی غربی غالب بوده است. اما همیشه دنیای گسترده‌ای از موسیقی‌سازی در سطح پایین‌تر و خصوصی وجود داشته که من در این کتاب سعی کرده‌ام به آن توجه کنم. دسترسی به این دنیا بسیار دشوارتر است زیرا شواهد آن پراکنده است. اما با گذشت زمان، محققان بیشتر و بیشتر این دنیای ناپدیدشده را کشف می‌کنند و تا قرن نوزدهم می‌توانیم ایده‌ای نسبتاً خوب از آنچه که در جریان بوده، داشته باشیم.

این آخرین قرن قبل از ظهور ضبط و پخش موسیقی بود. مردم هرگز موسیقی نمی‌شنیدند مگر اینکه در حضور نوازندگان بودند یا خودشان موسیقی می‌نواختند. بنابراین، همانطور که همیشه بود، نیازی تقریباً جهانی به نواختن موسیقی توسط خود یا پیدا کردن افرادی که آن را می‌نواختند وجود داشت.

تقاضای زیادی برای نوازندگان در تمام طبقات اجتماعی وجود داشت. در سطوح پایین‌تر جامعه، نوازندگان خیابانی و سرگرم‌کنندگان عامه حضور داشتند. با رشد طبقه متوسط و حرفه‌ای در طول قرن‌های هجدهم و نوزدهم، تقاضای فزاینده‌ای برای موسیقی برای نواختن یا خواندن در خانه و همچنین سازهایی که با آنها نواخته می‌شد، به وجود آمد. پیانو که در ابتدا بسیار گران بود، به تدریج ارزان‌تر شد، به طوری که خانه‌های عادی هم آرزو داشتند یک پیانو کوچک در اتاق نشیمن خود داشته باشند. تولید پیانو در سراسر دنیای غرب رونق گرفت. در سطح بالا، سازهای وینی و انگلیسی به‌ویژه مورد توجه بودند، اما در بسیاری از کشورها سازندگان محلی برای بازار داخلی پیانو تولید می‌کردند. در روسیه، امپراتریس کاترین کبیر در سال ۱۷۷۴ یک پیانو از لندن سفارش داده بود. تا سال ۱۸۶۰، سی تولیدکننده پیانو

در شهرهای مسکو و سن پترزبورگ روسیه وجود داشتند چراکه نیاز جمعیت به‌سرعت رو به افزایش را تأمین می‌کردند. به‌طور مشابه، در ایالات متحده پیانو تا اواخر قرن نوزدهم محبوب‌ترین ساز بود.

اما بازار پیانو به طور مستقل وجود نداشت. این بازار توسط ناشران کنترل می‌شد که نت‌های موسیقی از جدیدترین آهنگ‌ها و رقص‌های محبوب گرفته تا تنظیم‌های پیانویی سمفونی‌ها و آریاهای اپرا را منتشر می‌کردند. حتی مشهورترین آهنگسازان نیز زمانی را به این بازار آماتور اختصاص می‌دادند. هایدن برای بازار خانگی سه‌نوازی پیانو نوشت، موتزارت و بتهوون نیز قطعات نسبتاً آسانی برای پیانو خلق کردند. روبرت شومان نه‌تنها موسیقی ویرتئوزی نوشت بلکه آلبوم‌هایی «برای جوانان» نیز خلق کرد؛ برخی از «ترانه‌های بی‌کلام» مندلسون و برخی از قطعات کوتاه شوپن فقط به تکنیکی متوسط نیاز دارند. موسیقی پیانو در مجلات ماهانه منظم منتشر می‌شد: چایکوفسکی سوئیت «فصول» خود را برای یک مجله در روسیه نوشت که در دوازده شماره ماهانه منتشر شد. براهمس، والس‌های خود را در دو نسخه منتشر کرد، که یکی از آنها به شکل ساده برای نوازندگان کمتر ماهر نوشته شده بود و ادوارد گریگ مجموعه‌های «قطعات غنایی» برای نوازندگی در خانه نوشت. آثار ارکستری برای دوئت پیانو تنظیم می‌شدند و مردم سمفونی‌های جدید را اولین بار به همین شکل می‌شناختند، چرا که فرصت‌های شنیدن آن‌ها توسط ارکستر بسیار کم بود.

سطح نوازندگی و خوانندگی مردم به‌شدت متفاوت بود، از مبتدیان مردد تا سطحی تقریباً حرفه‌ای. نوازندگان آماتور تعداد زیادی نت موسیقی جمع‌آوری می‌کردند – برخی چاپ‌شده، برخی دیگر دست‌نویس – و آن‌ها را با هم صحافی می‌کردند. خانواده نویسنده معروف، جین آستین تعداد زیادی جلد موسیقی برای پیانو، چنگ و آواز داشتند و اثر نواختن موسیقی خانگی در رمان‌های او که در اوایل قرن نوزدهم نوشته شده‌اند دیده می‌شود. جلدهای

مشابهی در ایالات متحده نیز در میان جمعیت سفیدپوست ثروتمند محبوب بودند. چند نمونه حتی از زنان جوان سیاهپوست آزاد شده‌ای که خوش‌شانس بودند چنین مجموعه‌هایی داشته باشند و زمان کافی برای نواختن آن‌ها به دست آورده باشند، پیدا شده است.

موسیقی البته تنها یکی از سرگرمی‌های معمولی خانه بود. خواندن هم اهمیت داشت. در قرن نوزدهم، مردم همچنان عادت داشتند با صدای بلند بخوانند. بسیاری از نقاشی‌ها و توصیفات از صحنه‌های خانگی وجود دارد که در آن فردی برای اعضای خانواده کتاب می‌خواند. این غالباً زنی بود که برای زنان دیگر می‌خواند، اما گاهی هم سرپرست خانواده برای همه اعضای خانواده می‌خواند، و بیشتر اوقات از انجیل می‌خواندند. افرادی منصوب می‌شدند تا برای خدمه، سربازان و کارگران کارخانه‌ها کتاب بخوانند و خواندن انجیل در زمان غذا خوردن برای چندین قرن در صومعه‌ها و دیرها مرسوم بود.

این عادت خواندن با صدای بلند زمینه مهمی است که باید به خاطر داشته باشیم. امروزه موسیقی در خانه بیشتر به معنای گوش دادن به موسیقی ضبط‌شده از طریق بلندگوها یا هدفون‌ها است، همان‌طور که خواندن معمولاً به معنای خواندن در سکوت برای خود است. عادت دیرینه خواندن برای یکدیگر با عادت همیشگی نواختن و خواندن موسیقی برای هم همراه بوده است.

پیانو به‌طور گسترده به‌عنوان مناسب‌ترین ساز برای دختران یا زنان جوان در نظر گرفته می‌شد و نواختن آن یکی از مهارت‌هایی بود که به جلب نظر یک شوهر کمک می‌کرد. برخی از زنان جوان مجبور بودند ساعت‌ها با بی‌میلی تمرین کنند، در حالی که دیگران از موسیقی لذت واقعی می‌بردند و به سطح بالایی از مهارت می‌رسیدند. برخلاف ویولن، پیانو می‌توانست با وقار نواخته شود، بدون این‌که بدن دچار تغییر شکل یا حرکات نامناسب بازوها شود. برای

هدایت نوازندگان جوان، کتاب‌های آموزشی وجود داشت که در تعداد زیادی فروخته می‌شدند و معلمان بسیاری نیز وجود داشتند تا این آموزش‌ها را تدریس کنند. این معلمان فقط نوازندگان نبودند، بلکه در واقع آموزگاران زنان جوان در آداب‌دانی و رفتار بودند. این آخرین نمونه از پیوند موسیقی و آداب و رسوم است که در کتاب «درباری» اثر کاستیلیونه سه قرن قبل مشاهده کردیم، اما اکنون به طبقه متوسط تازه‌محترم‌شده نیز رسیده بود.

جامعه در سراسر اروپا و آمریکای شمالی حتی با استعدادترین زنان را از دنبال کردن یک حرفه عمومی به‌عنوان نوازنده باز می‌داشت. و چون نوازندگی آن‌ها به محافل خصوصی محدود می‌شد، تعداد کمی از آن‌ها به سطح بالای آموزش موسیقی دسترسی داشتند. کنسرواتوارهای موسیقی جدید تعداد کمی از زنان را می‌پذیرفتند، اما به‌طور کلی به آن‌ها سطح آموزشی مشابه با مردان داده نمی‌شد، چرا که انتظار می‌رفت آن‌ها معلم یا موسیقی‌دان آماتور شوند؛ تعداد کمی از آن‌ها به سطح حرفه‌ای در صحنه عمومی می‌رسیدند. اما در سراسر قرن نوزدهم، نمونه‌هایی از زنانی وجود داشتند که به‌طور استثنایی به‌عنوان پیانیست برجسته شدند، و حتی برخی از آن‌ها توانستند موانع اجرای عمومی را که عمدتاً تحت سلطه مردان بود، بشکنند.

در پایان قرن هجدهم، موتزارت و هایدن برخی از چالش‌برانگیزترین موسیقی‌های پیانوی خود را برای نوازندگان زن نوشتند. سخت‌ترین سونات‌های پیانوی هایدن برای **ترزا یانسن** نوشته شد، پیانیستی که او در لندن با او آشنا شد. او یکی از بهترین شاگردان موزیو کلمنتی، پیانیست، آهنگساز و تولیدکننده مشهور پیانو بود. یانسن هرگز حرفه عمومی به‌عنوان نوازنده را دنبال نکرد، اما به‌عنوان معلم پیانو شهرت زیادی داشت. در فرانسه، هلن دو مونتگرو، پیانیستی از خانواده‌ای اشرافی، از اعدام در انقلاب فرانسه به‌طور معجزه‌آسایی نجات یافت و به‌عنوان اولین استاد زن در کنسرواتوار تازه‌تأسیس پاریس در سال ۱۷۹۵

منصوب شد. او به‌عنوان پیانیست و معلم شهرت داشت و در سال ۱۸۱۶ یکی از اولین دوره‌های آموزشی پیشرفته پیانو را منتشر کرد. این دوره طی سال‌های متمادی در سراسر اروپا تجدید چاپ شد. فردریک شوپن، یکی از مشهورترین آهنگساز-پیانیست‌های نسل بعد، بدون شک آن را می‌شناخت: یکی از مشهورترین اتودهای او (اتود «انقلابی») به‌طور چشمگیری یکی از اتودهای مونتگرو را بازتاب می‌دهد. یکی دیگر از زنانی که بر شوپن تأثیر گذاشت، ماریا شیمنوفسکا، هم‌وطن او بود که اتودها، مازورکاها، والس‌ها و پرلودهایی نوشت که به‌نوعی نسخه‌های ساده‌تر از قطعاتی بودند که شوپن بیست سال یا بیشتر بعداً خلق کرد.

مشهورترین پیانیست زن قرن نوزدهم کلارا شومان، همسر آهنگساز روبرت شومان بود. پدر او، فریدریش ویک، یکی از استادان برجسته پیانو بود و وقتی متوجه استعداد کلارای جوان شد، او را به عرصه عمومی موسیقی سوق داد، همان‌طور که لئوپولد موتزارت با ولفگانگ و نانرل موتزارت کرده بود. برخلاف نانرل، کلارا شومان بیش از شصت سال حرفه عمومی داشت و از نخستین اجرای خود با ارکستر گواندهاوس لایپزیگ در سن نه سالگی شروع به کار کرد. او تنها پیانیست زن بود که شهرتی برابر با پیانیست‌های ویرتئوز مرد قرن نوزدهم داشت.

پس از ازدواج، او از اجرای قطعات نمایشی درخشان کناره‌گیری کرد تا بر موسیقی عمیق‌تر عاطفی تمرکز کند، از آثار یوهان سباستین باخ و بتهوون تا آثار همسرش روبرت شومان. او به شخصیتی محترم و باوقار و معلمی بزرگ تبدیل شد، که توسط **لیست** و دیگران به‌عنوان «کاهن موسیقی» توصیف می‌شد. در سال‌های اولیه خود، او موسیقی‌های زیبایی برای پیانو و موسیقی مجلسی آهنگسازی کرد. اما همسرش روبرت، در زمان ازدواج به‌طور واضح بیان کرد که وظیفه اصلی او باید خانه و خانواده باشد (آن‌ها هشت فرزند داشتند)، و به‌تدریج او

اعتماد خود به توانایی‌اش در آهنگسازی را از دست داد. با این‌حال، او به نواختن و تورهای کنسرت ادامه داد و در عین حال سرپرست مالی خانواده بود در حالی که همسرش به بیماری روانی مبتلا شده بود.

یکی از چیزهایی که کلارا شومان، ماریا شیمنوفسکا و هلن دو مونتگرو را به هم پیوند می‌دهد، اهمیت «سالن‌ها» بود؛ محافلی از موسیقی‌دانان، شاعران، هنرمندان و حامیانی که از اواسط قرن هجدهم تا اوایل قرن بیستم حمایت مهمی برای موسیقی‌دانان فراهم کردند.

این سالن‌ها محافلی بودند که از موسیقی‌دانان، شاعران، هنرمندان و حامیان تشکیل می‌شدند و به‌عنوان یک سیستم حمایتی حیاتی برای موسیقی‌دانان از اواسط قرن هجدهم تا اوایل قرن بیستم عمل می‌کردند. امروز، اگر یک پیانیست جوان به مرحله‌ای برسد که حرفه عمومی را دنبال کند، شبکه‌ای بین‌المللی از سالن‌های کنسرت، جشنواره‌ها، و مدیران و برگزارکنندگان کنسرت وجود دارد که به ترتیب دادن اجراها و تورها کمک می‌کنند. همچنین مسابقات بین‌المللی برای معرفی پیانیست‌های جوان وجود دارد. اما در قرن نوزدهم، حمایت از نوازندگان بر اساس گفت‌وگوهای شفاهی، ارتباطات بین علاقه‌مندان و حامیان و «شبکه‌سازی» غیررسمی انجام می‌شد. هیچ‌کدام از این روش‌ها از بین نرفته است، اما در آن زمان، برای ورود به جامعه‌ای که این افراد در آن حضور داشتند، پیدا کردن راهی برای ورود بسیار ضروری بود و یکی از اصلی‌ترین روش‌های دستیابی به این هدف، از طریق سالن‌ها بود. بسیاری از این سالن‌ها توسط زنان ثروتمند، اغلب از طبقات بالای جامعه، اداره می‌شدند که برخی از آن‌ها علاقه‌مندان واقعی و آگاه به موسیقی بودند. برخی از این زنان خود نوازنده بودند: مونتگرو سالن مهمی در پاریس برگزار می‌کرد. شیمنوفسکا و کلارا شومان نیز توانستند تورهای کنسرت خود را از طریق شبکه‌های سالن‌هایی که توسط افرادی برگزار می‌شد که خود پولشان را برای حمایت از نوازندگان محبوبشان صرف می‌کردند، ترتیب دهند.

در آلمان و اتریش، نواختن سازهای زهی در گروه‌ها، که بیشتر توسط مردان انجام می‌شد، یکی از سرگرمی‌های موردعلاقه بود. نوازندگان در این کشورها از میراث بزرگ آلمان در زمینه کوارتت‌های زهی، از هایدن تا بتهوون و شوبرت، آگاه بودند که این سنت در قرن نوزدهم به مندلسون، شومان، براهمس و دیگران ادامه یافت. در زمان بتهوون، کوارتت زهی هنوز ژانری برای لذت خصوصی بود، هرچند گاهی در کنسرت‌هایی با رپرتوار ترکیبی اجرا می‌شد. وقتی بتهوون کوارتت زهی در فا مینور، اپوس ۹۵، را در سال ۱۸۱۰ نوشت، یادداشتی اضافه کرد: «توجه: این کوارتت برای یک دایره کوچک از علاقه‌مندان نوشته شده و هرگز نباید برای عموم اجرا شود.» فقط در سال ۱۸۲۳ بود که نخستین مجموعه کنسرت‌های اختصاص‌یافته به کوارتت‌های زهی در وین توسط دوست بتهوون، ویولنیست ایگناز شوپانتزیخ، راه‌اندازی شد. این رویداد نشانه‌ای از خروج از محافل خانگی و دادن صدای عمومی به کوارتت‌های حتی دشوارتر بتهوون بود.

در حدود همان زمان، گزارش‌هایی از شب‌های موسیقایی که دوروبر آهنگساز فرانتس شوبرت شکل گرفته بودند، وجود دارد. او در طول زندگی خود بسیار کمتر از بتهوون شناخته‌شده بود و نوازندگی او عمدتاً در محافل خصوصی انجام می‌شد. در میان گروهی از دوستان، او آهنگ‌های خود را می‌خواند و خود را با پیانو همراهی می‌کرد. سپس غذا و نوشیدنی سرو می‌شد و پس از آن رقص، که شوبرت برای آن پیانو می‌نواخت. (تصور نواختن پیانو برای رقصیدن توسط بتهوون دشوار است.) این بخش غیررسمی‌تر از طیف فعالیت‌های رقص بود که در قرن نوزدهم بسیار محبوب بودند. در سطح بالای جامعه، اساتید رقص قرن‌ها مشغول آموزش جدیدترین رقص‌ها بودند که اغلب از فرانسه سرچشمه می‌گرفتند و در سراسر اروپا و حتی اقیانوس اطلس پخش می‌شدند. اکنون، در خانه‌ها، خانم‌هایی که پیانو یاد گرفته بودند برای رقص خانوادگی می‌نواختند و در خانه‌های مجلل‌تر و مراسم رسمی، گروهی از نوازندگان یا حتی ارکستر کوچکی برای اجرای رقص حضور داشت.

بزرگ‌ترین موج جدید رقص در قرن نوزدهم، والسی بود که محبوبیت آن از خانه‌های محقر تا بالاترین سطوح جامعه گسترش یافت. همان‌طور که قبلاً ذکر کردم، وین به‌عنوان مرکز این موج علاقه به والس شهرت یافت و آهنگسازانش از والس‌ها و سایر رقص‌های محبوب به‌عنوان پایه‌ای برای کارنامه‌های بین‌المللی به‌شدت موفق استفاده کردند. برجسته‌ترینِ آنها در این زمینه خانواده اشتراوس بود. یوهان اشتراوس بزرگ‌تر در سال ۱۸۲۵ ارکستر رقص خود را تشکیل داد و به‌سرعت در جشن سالانه کارناوال وین شهرت یافت. او به‌زودی با ارکسترش به کشورهای دیگر سفر کرد. یوهان اشتراوس دوم، پسر یوهان بزرگ‌تر، کسب‌وکار پدرش را به‌دست گرفت و حتی از پدرش نیز مشهورتر شد و با ارکستر خود به نقاط دورتری سفر کرد. اما این موضوع ما را به یک موضوع کاملاً جدید می‌برد: حمل‌ونقل مکانیکی و انقلاب صنعتی که آن را ممکن ساخت.

فصل بیست‌ونهم: یافتن مخاطب

در اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم، توسعه ماشین‌ها این امکان را فراهم کرد که کالاها به سرعت و در مقیاس بزرگ تولید شوند، و این کار با متمرکز کردن نیروی کار در کارخانه‌ها میسر شد. افراد فقیر به شهرها هجوم آوردند تا کار پیدا کنند و یک «طبقه کارگر» صنعتی ایجاد شد که زندگی آن‌ها بسیار متفاوت از زندگی فقیران روستایی سنتی بود. شاید درآمد به عنوان کارگر در کارخانه ثابت‌تر بود، اما ساعات کار به شدت طولانی بود. سودهای کلان حاصل از این فعالیت‌های صنعتی به کارگران که دستمزد کمی دریافت می‌کردند تعلق نمی‌گرفت، بلکه به صاحبان کارخانه‌ها و سهامداران می‌رسید که ثروتمند می‌شدند. نیاز به مدیران، وکلا و سایرین برای حمایت از صنعت جدید منجر به رشد تدریجی طبقه متوسط شهری شد و شهرها به طور قابل توجهی افزایش یافتند. پیشتر دیدیم که موسیقی و سایر سرگرمی‌ها نیازهای طبقه متوسط را با اپرا، کنسرت‌ها و موسیقی خانگی تأمین می‌کردند. اکنون در قرن نوزدهم، «صنعت موسیقی» بزرگ‌تر و جاافتاده‌تر شد، با اپراخانه‌های دائمی، ارکسترها، کالج‌های موسیقی (کنسرواتوارها) و نشر موسیقی در مقیاس بیشتر از قبل.

کنسرواتوارهایی برای آموزش موسیقیدانان تا سطح حرفه‌ای گسترش یافتند و تأکید جدیدی بر روی سازها و آموزش نوازندگان ارکستر وجود داشت. پیشتر به ارکسترهای پیشگام پاریس و مانهیم اشاره کردم. در بیشتر کشورهای اروپایی، اپراخانه‌ها بیشترین تعداد نوازندگان ارکستر را استخدام می‌کردند. با پیشرفت قرن نوزدهم، ارکسترهای اپرا به طور فزاینده‌ای سری‌های کنسرت برگزار می‌کردند و «ارکسترهای سمفونیک» به عنوان مؤسسات جداگانه تأسیس شدند. ارکستر گواندهاوس لایپزیک از این جهت استثنا بود که از دهه ۱۷۸۰ یک ارکستر

کنسرتی منظم بود و زمانی که فلیکس مندلسون در سال ۱۸۳۵ رهبری آن را بر عهده گرفت، به شهرت رسید. در طول قرن نوزدهم، بسیاری از ارکسترهای معروف اروپا و آمریکای شمالی در وین، برلین، آمستردام، نیویورک، بوستون و شیکاگو تأسیس شدند.

مخاطبان کنسرت‌های ارکسترال عموماً از طبقه متوسط تا بالا بودند. اما علاوه بر کنسرت‌هایی که امروزه «کلاسیک» می‌نامیم، در طول قرن نوزدهم برنامه‌هایی از موسیقی ارکسترال سبک‌تر نیز وجود داشت که طیف گسترده‌تری از طبقات اجتماعی را به خود جلب می‌کرد. آهنگساز فیلیپ موسارد با این کنسرت‌های مردمی در پاریس در دهه ۱۸۳۰ موفقیت زیادی کسب کرد. تماشاگران آزاد بودند که در حین اجرا راه بروند، غذا و نوشیدنی میل کنند و حتی به کوادریل‌ها و سایر رقص‌هایی که همراه با انتخابی از آثار کلاسیک سبک و قطعات جدید نواخته می‌شد، برقصند. این الگو در لندن تقلید شد و به نوعی سنت دیرینه کنسرت‌های برگزارشده در باغ‌های تفریحی را به داخل ساختمان آورد. این امر منجر به «کنسرت‌های پرومناد» شد که تا به امروز به شکلی بسیار بزرگ‌تر ادامه دارد. کنسرت‌های مشابهی با بلیط‌های ارزان نیز در برلین برگزار می‌شد.

سری‌های کنسرت ارکسترال معمولاً در طول فصلی که از پاییز تا بهار ادامه داشت، برگزار می‌شدند. در تابستان، موسیقیدانان در اسپاها، هتل‌ها، استراحتگاه‌های ساحلی و کنار دریاچه‌ای در سراسر اروپا مشغول کار می‌شدند، جایی که گروه‌ها و ارکسترهای کوچک برای سرگرمی مهمانان برنامه اجرا می‌کردند. همچنین جشنواره‌های موسیقی نیز به کار خود به طور گسترده ادامه می‌دادند. در انگلستان، از زمان موفقیت اوراتوریوهای هندل، جوامع کر آماتور رونق گرفتند. بزرگترین رویدادهای موسیقی سال، جشنواره‌های کرال چندروزه در لیدز، شفیلد و بیرمنگام و جشنواره هندل در کاخ کریستال لندن بودند. آثار بزرگ جدیدی توسط آهنگسازان برجسته زمان برای این جشنواره‌ها ساخته شد. یکی از چشمگیرترین ویژگی‌های

این جشنواره‌ها این بود که بخش‌های بالای کر توسط زنان خوانده می‌شد. کرهای کلیسا همگی مردانه بودند و همیشه چنین بوده‌اند. جوامع کرال به زنان فرصت‌های جدیدی برای اجرای موسیقی در مجامع عمومی ارائه دادند. با این حال، تا قرن بیستم زنان به ارکسترهای حرفه‌ای راه پیدا نکردند.

جایزه جاه‌طلبانه‌ترین جشنواره به ریچارد واگنر تعلق می‌گیرد که جشنواره بایرویت را بنیان نهاد و آن را به اجرای اپراهای خودش اختصاص داد. زمانی که او بایرویت را برای خانه اپرای جدیدش انتخاب کرد، به بودجه هنگفتی نیاز داشت. این همزمان با تشکیل آلمان متحد در سال ۱۸۷۱ بود و واگنر توانست پروژه خود را به‌عنوان یک دستاورد بزرگ ملی آلمان معرفی کند و برای این کار انجمن‌های واگنر را در مراکز مهم برای جمع‌آوری بودجه تأسیس کرد. لودویگ دوم، پادشاه باواریا، که سال‌ها شیفته واگنر بود، وام بزرگی در اختیار او قرار داد تا این پروژه ممکن شود و اولین جشنواره در تئاتر جدید واگنر در آگوست ۱۸۷۶ برگزار شد. با وجود موفقیت هنری و اجتماعی جشنواره، واگنر آن‌قدر ضرر مالی به بار آورد که نتوانست آن را برای شش سال دیگر تکرار کند. دومین جشنواره تنها چند ماه قبل از مرگ واگنر برگزار شد و شاهد نخستین اجرای اپرای پارسیفال بود.

تمام این فعالیت‌های موسیقایی باعث شد که مکان‌ها و سازمان‌های بیشتری برای ارائه فرصت به آهنگسازان فراهم شود، به‌طوری که آن‌ها می‌توانستند با اعتماد به نفس بیشتری برای خلق آثار بزرگ برنامه‌ریزی کنند. اوج پروژه‌های ارکستری در آثار گوستاو مالر بود که بیشتر سمفونی‌هایش در مقیاسی بزرگ ساخته شده‌اند. مالر، همچون واگنر، یک رهبر برجسته بود و برای چندین سال مدیر موسیقی اپرای وین بود و استانداردهای اجرایی آن را متحول کرد. او توانست اجراهای موفقی از آثار خود در وین و سایر شهرهای اتریش و آلمان

به‌صحنه ببرد. از سال ۱۹۰۲، او به‌طور منظم آثار خود را با ارکستر کونسرت‌گبو آمستردام اجرا می‌کرد؛ رهبر این ارکستر، ویلم منگلبرگ، از طرفداران بزرگ آثار مالر بود.

انقلاب صنعتی تکنیک‌های جدیدی برای ساخت سازها به ارمغان آورد که آهنگسازان از آن بهره‌مند شدند. تا حدود سال ۱۸۵۰، ترومپت‌ها و هورن‌های فرانسوی در بیشتر ارکسترها مجهز به سوپاپ‌هایی شدند که به نوازندگان اجازه می‌دادند لوله‌های اضافی به ساز اضافه کنند. این امر باعث شد که بتوانند هر نتی را به‌دلخواه بنوازند، نه فقط نت‌های سری هارمونیک. این نوآوری به باندهای بادی نیز وارد شد و منجر به افزایش چشمگیر تعداد باندهای مرتبط با ارتش، مقامات شهری، کارخانه‌ها و آسیاب‌ها شد. فلوت، کلارینت، ابوا و باسون نیز سیستم‌های کلید بهبودیافته‌ای برای انگشتان داشتند. تغییرات در سازهای زهی و کمان آن‌ها باعث قدرتمندتر شدنشان شد. در واقع، تمام روند ارکستر به‌سمت قدرت بیشتر و بیشتر پیش می‌رفت.

در همین حال، مکانیزه شدن ساخت ارگ‌ها به سبک‌های جدیدی از این سازها منجر شد که در آن انتخاب لوله‌ها و در نتیجه حجم صدا و رنگ‌آمیزی تنالیته قابل تغییر بود. آریستید کاوایه-کول در فرانسه و هنری ویلیس در انگلستان پیشرو در این فناوری جدید بودند و سازهای باشکوه آن‌ها هنوز در بسیاری از کلیساها و کلیساهای جامع بزرگ فرانسه و بریتانیا وجود دارد.

سفر به شهرهای مختلف برای رهبری، نواختن یا آوازخوانی با توسعه راه‌آهن در سراسر اروپا و آمریکای شمالی بسیار آسان‌تر شد و موسیقیدانان نیز به‌طور فزاینده‌ای از طریق کشتی‌های بخار از اقیانوس اطلس عبور می‌کردند. پیش از این، ارکسترها به ندرت خارج از شهرهای خودشان اجرا می‌کردند. اما اکنون سفر با قطار به این معنی بود که کل ارکسترها می‌توانستند تور بگذارند. ارکستر دربار ماینینگن اولین ارکستر سمفونیکی بود که به‌طور منظم تور برگزار

کرد و از آلمان با قطار و کشتی تا لندن و کپنهاگ سفر کرد. گاهی اوقات، تولیدات کامل اپرا به همراه صحنه‌هایشان با قطار حمل می‌شدند.

بیشتر موسیقیدانانی که از شبکه ریلی استفاده کردند، نوازندگان انفرادی مشهور به‌ویژه نسل جدیدی از پیانیست‌های ویترئوزو بودند. آن‌ها از چندین پیامد انقلاب صنعتی بهره‌مند شدند: قطار سفرهای بین‌المللی را ممکن کرد؛ مخاطبان شهرهای در حال رشد آن‌قدر بزرگ بودند که موسیقیدانان می‌توانستند از اجراهای عمومی درآمد خوبی کسب کنند؛ و سازهایی که پیانیست‌ها بر روی آن‌ها می‌نواختند در حال تغییر بودند. از دهه ۱۸۵۰، پیانوهای گراند به‌طور فزاینده‌ای دارای قاب‌های آهنی شدند، که به این معنی بود که پیانوها مدت بیشتری در حالت کوک باقی می‌ماندند. سیم‌ها می‌توانستند ضخیم‌تر و تحت کشش بیشتری باشند، که باعث می‌شد ساز صدای بلندتری داشته باشد و برای سالن‌های کنسرت بزرگ‌تر مناسب‌تر باشد و سیم‌ها کمتر پاره شوند. مشهورترین ویترئوزو از همه، فرانتس لیست، که اجرای عمومی را پیشگام کرد، پیش از این به تور می‌رفت و روی پیانوهای قاب‌چوبی می‌نواخت. معمولاً یک یا دو پیانوی یدکی آماده نگه داشته می‌شد تا زمانی که نوازندگی قدرتمند لیست باعث پاره شدن سیم‌ها می‌شد. اگر به آثار پرزرق و برق او مانند کنسرتوها، رابسودی‌های مجارستانی، و اتودهای فوق‌العاده دشوار گوش دهید، به‌راحتی می‌توانید آن صحنه‌ها را تصور کنید.

هم‌عصر لیست، فردریک شوپن، نیز با راه‌آهن سفرهای گسترده‌ای داشت. او شخصیتی بسیار متفاوت و نوازنده‌ای متفاوت از لیست بود. اگرچه او نیز بر روی پیانوهای قاب‌چوبی قدیمی می‌نواخت، سبک نوازندگی او بسیار صمیمی‌تر و بدون نمایش ظاهری بود. او به‌طور طبیعی فردی محجوب و گوشه‌گیر بود و سلامتی شکننده‌ای داشت. بنابراین ترجیح می‌داد در سالن‌های خصوصی و مکان‌های کوچک اجرا کند. نوازندگی او ظریف و شاعرانه بود و

موسیقی او نیز همین ویژگی‌ها را منعکس می‌کرد. او درک شگفت‌انگیزی از امکانات صدای پیانو داشت، از لطافت مازورکاها، والس‌ها و نوکتورن‌هایش تا درام شدید بالادهایش.

اکثر قریب‌به‌اتفاق نوازندگان ویترئوزو مسافر، طبیعتاً مرد بودند. اما چند زن نیز وجود داشتند که به تور می‌رفتند و مشهور می‌شدند. یکی از برجسته‌ترین آن‌ها ماریا شیمانوفسکا، پیانیست و آهنگساز لهستانی بود که پیش‌تر به‌عنوان آهنگسازی که بر شوپن تأثیر گذاشت، به او اشاره کردم. او خوش‌شانس بود که خانواده‌ای ثروتمند و هنری داشت که از جاه‌طلبی او برای اجرا در عموم حمایت می‌کردند – در واقع، او بدون حمایت آن‌ها نمی‌توانست حرفه تورینگ خود را دنبال کند. زمانی که همسرش با فعالیت عمومی او مخالفت کرد، این زوج از هم جدا شدند. والدین ماریا از فرزندانش مراقبت کردند و او حرفه بین‌المللی شگفت‌انگیزی را آغاز کرد و از شبکه‌های موسیقیدانان، اشراف و سالن‌هایشان استفاده کرد تا ورود خود به مراکز مختلف اروپا را هموار کند. این اتفاق در دهه ۱۸۲۰ رخ داد، پیش از توسعه راه‌آهن در اروپا، بنابراین او مجبور بود با کالسکه‌های اسب به هرجا سفر کند و خواهر و برادرش او را در این سفرها همراهی می‌کردند و همه ترتیبات عملی و اجتماعی را به‌عهده می‌گرفتند. اولین تور او چهار سال طول کشید و شامل آلمان، فرانسه، انگلستان، ایتالیا و در نهایت روسیه شد.

پیش‌تر به پیانیست و آهنگساز کلارا شومان اشاره کردم. او تنها دوازده سال داشت که پدرش، فردریش ویک، که معلم پیانو بود، او را در سال ۱۸۳۱ به تور برد، که باز هم قبل از پیدایش راه‌آهن بود. در طول ازدواجش، او همراه با شوهرش، روبرت شومان، سفر می‌کرد، البته در فواصل زمانی بین زایمان‌های هشت فرزندشان. سپس، پس از مرگ همسرش در سال ۱۸۵۴، او دوباره به‌طور مستقل به تور رفت و از شبکه گسترده دوستان و تحسین‌کنندگانش در سراسر اروپا بهره برد.

تا آن زمان، مراکز زیادی وجود داشتند که از طریق راه‌آهن قابل دسترسی بودند و این به کلارا شومان اجازه می‌داد که کنسرت‌های خود را در شهرهای مختلف با فاصله چند روز برگزار کند، به جای آنکه هفته‌ها به طول انجامد. او تا سن هفتاد سالگی به سفر و تدریس ادامه داد.

بسیاری از خوانندگان و رهبران ارکستر نیز از راه‌آهن و کشتی‌های بخار اقیانوس‌پیما استفاده کردند. یکی از مشهورترین آن‌ها، سوپرانو سوئدی، جنی لیند بود که به «بلبل سوئدی» معروف شد. در سال ۱۸۵۰، او از اقیانوس اطلس عبور کرد و در کنسرت‌هایی از کانادا تا نیواورلئان و کوبا آواز خواند. برای او یک واگن قطار اختصاصی ترتیب داده شد، و او آن‌چنان مشهور بود که کالاهایی با نام جنی لیند مانند شال، دستمال و حتی سوسیس به فروش می‌رسید.

همچنین در دهه ۱۸۵۰، یک برده سابق، الیزابت تیلور گرینفیلد، که به «قوی سیاه» معروف شد (در مقایسه با «بلبل سوئدی» جنی لیند)، در آمریکای شمالی تور برگزار کرد. او به‌عنوان اولین خواننده آفریقایی-آمریکایی شناخته می‌شود که در دو سوی اقیانوس اطلس به شهرت رسید. در انگلستان او برای ملکه ویکتوریا در کاخ باکینگهام آواز خواند. ریرتوار او شامل آریاهای اپرا بود، اما همچنین ترانه‌های محبوب ایالات متحده مانند «خانه کهن‌سالان» اثر استیون فاستر را نیز اجرا می‌کرد.

تا اواسط قرن نوزدهم، در آمریکای شمالی اشتیاق زیادی برای موسیقی کلاسیک اروپایی و همچنین موسیقی سبک‌تر بومی وجود داشت. در بخش موسیقی خانگی، یک سبک مشخص «آمریکایی» در حال شکل‌گیری بود که شامل ترانه‌های استیون فاستر و دیگران بود، بسیاری از آن‌ها الهام گرفته از «سرودهای معنوی سیاه‌پوستان» آفریقایی-آمریکایی‌ها بودند. در سطح کنسرت‌های رسمی، برای آهنگسازان آمریکایی سخت بود که بر سلطه طعم اروپایی،

به‌ویژه آلمانی، غلبه کنند: تا قرن بیستم بود که آثار آهنگسازان آمریکایی به‌طور معمول در کنسرت‌های ارکسترال در ایالات متحده گنجانده شدند.

این واقعیت دستاوردهای **امی بیچ** را بیشتر چشمگیر می‌کند. او در سال ۱۸۸۳ زمانی که تنها شانزده سال داشت به‌عنوان یک پیانیست در بوستون به شهرت رسید. اما زمانی که دو سال بعد ازدواج کرد، با همسرش توافق کرد که تنها در دو کنسرت خیریه در سال برنامه اجرا کند. این امر مانع از آهنگسازی او نشد و او تعداد زیادی آثار موسیقی نوشت که تنها اخیراً شناخته‌شده‌اند. یکی از نقاط عطف مهم، اولین اجرای سمفونی «گائل» او بود که در سال ۱۸۹۶ توسط ارکستر سمفونی بوستون با استقبال بسیار خوبی به روی صحنه رفت. این نخستین اثر بزرگ توسط یک آهنگساز زن بود که توسط یک ارکستر سمفونی بزرگ در ایالات متحده اجرا شد. **بیچ** بلافاصله به جمع آهنگسازان بوستونیایی پیوست، از جمله جورج چدویک، هوراتیو پارکر و ادوارد مک‌داول، که با اضافه شدن بیچ به «شش بوستونی» معروف شدند. اگر نام آن‌ها به اندازه‌ای که باید شناخته‌شده نیست، به این دلیل است که مانند بیچ، آن‌ها در سبک نسبتاً سنتی اروپایی می‌نوشتند که کهنه به‌نظر می‌رسید، چراکه قرن بیستم روش‌های جدید و رادیکالی را برای ساخت موسیقی به ارمغان آورد.

فصل سی‌ام: اشتیاق به سرزمین خودم

ایده وارد کردن موسیقی "عامه‌پسند" به ترکیبات رسمی به زمان بسیار دور بازمی‌گردد. اما ایده گسترده‌تری که موسیقی می‌تواند ویژگی‌های ملی داشته باشد، در قرن نوزدهم و همراه با رشد ناسیونالیسم سیاسی به‌طور برجسته‌ای مطرح شد. با گذشت زمان، آهنگسازان به دنبال سبک‌هایی بودند که به‌طور خاص به کشور بومی‌شان تعلق داشت. برای این منظور، به موسیقی‌ای روی آوردند که به نظر می‌رسید همیشه در زمان و مکان وجود داشته است، و اینها همانا موسیقی جوامع روستایی و موسیقی باستانی کلیسایی.

فردریک شوپن، آهنگساز و پیانیست لهستانی که در فصل قبلی با او آشنا شدیم، اولین بار با موسیقی‌ای که عمیقاً با روح ملی آمیخته بود، شهرت یافت. در سال ۱۸۳۱، او در پاریس بود که شنید روس‌ها قیام لهستان را سرکوب کرده‌اند و متوجه شد که دیگر نمی‌تواند به لهستان بازگردد. او بقیه عمر کوتاه خود را در تبعید گذراند و موسیقی‌ای ساخت و نواخت که پر از نوستالژی بود. گاهی، مانند پولونزهایش، این موسیقی روحیه‌ای قوی از میهن‌پرستی داشت. اما بیشتر مواقع، به نظر می‌رسید اشتیاق تبعیدی را منعکس می‌کند، یادآور آهنگ‌ها و رقص‌های سرزمینش بود و از آن‌ها برای ابراز شادی از چیزی دوست‌داشتنی و افسوس برای چیزی از دست رفته استفاده می‌کرد. مازورکاهای او، که بر اساس رقص‌های سنتی لهستانی ساخته شده‌اند، در این میان بسیار متنوع هستند و گاهی هر دو احساس در یک قطعه ترکیب شده‌اند.

اما شوپن فقط یک وطن‌پرست نبود. او با عشق به اپرای ایتالیایی – آثار روسینی، بلینی و دونیزتی – که با آزادی بیان توسط خوانندگان بزرگ ایتالیایی اجرا می‌شدند، بزرگ شده بود. او همچنین تحت تأثیر قدرت ویولونیست ایتالیایی نیکولو پاگانینی قرار گرفته بود. شوپن در

موسیقی پیانوی خود، بیان ویرتوزیته ایتالیایی را با عناصر سنتی لهستانی به‌طرزی منحصر به‌فرد ترکیب کرد.

در همین حال، آهنگسازی جوان از روسیه به مسیری رادیکال‌تر گام نهاد. میخائیل گلینکا که مانند بیشتر اهالی روسیه، با مطالعه آثار کلاسیک آلمانی و ایتالیایی تربیت یافته بود، در اوایل دهه ۱۸۳۰ سه سال را در ایتالیا گذراند. اما تلاش‌هایش برای نوشتن به سبک ایتالیایی بی‌فایده بود. او نوشت: «ما ساکنان شمال به‌گونه‌ای متفاوت احساس می‌کنیم. با ما یا شادی جنون‌آمیز است یا اشک تلخ... اشتیاق به سرزمین خودم مرا به تدریج به ایده نوشتن به سبک روسی سوق داد.»

گلینکا ویژگی‌های موسیقی فولکلور روسی – تکرارها، عبارات کوتاه، ریتم‌های اصرارآمیز و اشاره‌هایی به مقیاس‌های آسیایی – را به کار گرفت و بیان موسیقایی از چیزی که آن را "شخصیت روسی" می‌دید، خلق کرد. آثار برجسته گلینکا دو اپرای "زندگی برای تزار" و "روسلان و لودمیلا" بودند. با تأثیرات زنده و تضادهای جسورانه‌شان، این اپراها الگوی مهمی برای آهنگسازان بعدی روسی در زمینه اپرا شدند. اما پیوتر ایلیچ چایکوفسکی، یکی از نسل‌های بعد، گفت که اگر بخواهید اهمیت گلینکا را درک کنید، کافی است قطعه ارکسترال کوچک او به نام "کمارینسکایا" را بشنوید. این قطعه مجموعه‌ای ساده از واریاسیون‌ها بر اساس یک آهنگ فولکلور روسی تند است. گلینکا تنها آهنگ را دوباره و دوباره تکرار می‌کند و هر بار رنگ‌های ارکسترال، هارمونی‌ها و کنترپوان‌ها را تغییر می‌دهد؛ تکنیکی که از گروه‌های سنتی روسی الهام گرفته شده بود که در عروسی‌ها می‌نواختند.

در نسل بعدی، آهنگسازی به نام میلی بالاکیرف گروهی از آهنگسازان جوان از جمله مودست موسورگسکی، الکساندر بورودین و نیکلای ریمسکی-کورساکوف را گرد هم آورد. الهام‌گرفته از گلینکا، بالاکیرف آن‌ها را تشویق کرد تا از مواد فولکلور (یا شبیه به فولکلور)

برای ساخت آثار بزرگ استفاده کنند. آهنگسازان روسی در برخورد با این مواد روش‌های مختلفی داشتند. موسورگسکی جسورترین آن‌ها بود و از اثرات شدید و وحشیانه استفاده می‌کرد. او همچنین شیوه خاصی از تنظیم ریتم‌های گفتار روسی را توسعه داد، که بیشتر در اپرای بزرگ "بوریس گودونوف" دیده می‌شود. در نقطه مقابل، چایکوفسکی از گروه بالاکیرف فاصله گرفت و گفت: «اگرچه ما روس متولد شده‌ایم، اما در عین حال حتی بیشتر اروپایی هستیم.» او به‌ویژه از موتزارت و مندلسون تحسین می‌کرد، و تأثیر آن‌ها را می‌توان در سبک‌های سبک و ظریف باله‌های او مانند "دریاچه قو"، "زیبای خفته" و "فندق‌شکن" شنید. اما هنوز به‌اندازه کافی از طعم موسیقی فولکلور در آثار چایکوفسکی وجود دارد تا او را به‌طور مشخص روسی جلوه دهد.

این طیف از رویکردهای روسی تا قرن بیستم ادامه یافت. در انتهای تند و بدون تساهل، اثری مانند "آیین بهار" از ایگور استراوینسکی قرار دارد که در نخستین اجرای خود در پاریس در سال ۱۹۱۳ باعث ایجاد جنجال شد. این اثر تقریباً کاملاً از عناصر کوچک فولکلور (و حتی فولکلور واقعی) ساخته شده که به‌شکلی بی‌وقفه روی هم انباشته می‌شوند. در سوی دیگر طیف، سرگئی راخمانینف قرار دارد که سمفونی‌ها و کنسرتوهای پیانو نوشت.
ملودی‌های غم‌انگیز او به‌اندازه‌ای که به آوازهای کلیسای ارتدکس روسی مدیون است، به موسیقی فولکلور نیز وابسته است. و در میان این دو، پروکفیف و شوستاکوویچ از تمام سنت‌های نوشتن سمفونی‌های غربی بهره برده‌اند، اما با لبه‌ای سخت و روسی.

ایده توسعه صدایی ملی در کشورهای زیر سلطه امپراتوری اتریش، که از امپراتوری مقدس روم تکامل یافته بود، به‌ویژه قوی بود. در سال ۱۸۶۰، استقلال سیاسی محدودی به بوهمیا و دیگر کشورهای امپراتوری اتریش داده شد که به تمرکز بیشتر بر فرهنگ‌های محلی، از جمله موسیقی، کمک کرد. بدریخ اسمِتانا برای بوهمی‌ها همان نقشی را داشت که گلینکا برای

روس‌ها داشت. او به‌عنوان مدیر موسیقی تئاتر جدید چک در پراگ منصوب شد، جایی که در سال ۱۸۶۶ مشهورترین اثر خود "عروس فروخته‌شده" را به روی صحنه برد. این یک اپرا به زبان چک بود که در میان مردم عادی روستایی روایت می‌شد. مثل همه بوهمی‌های تحصیل‌کرده، اسمِتانا با زبان آلمانی بزرگ شده بود: زبان بومی چک فقط توسط فقیرترین و کم‌سوادترین اقشار جامعه صحبت می‌شد، و اسمِتانا مجبور بود زبان چک را بیاموزد تا بتواند آن را در موسیقی‌اش به کار گیرد.

در ارکستر اسمِتانا در خانه اپرای پراگ، ویولونیستی جوان به نام آنتونین دورژاک حضور داشت که تحت تأثیر اسمِتانا به‌عنوان جانشین او به‌عنوان آهنگساز برجسته بوهمی شناخته شد. دورژاک فرزند یک مهمانخانه‌دار و قصاب روستایی بود، بنابراین برخلاف اسمِتانا، با زبان چکی بزرگ شده بود. دورژاک می‌خواست عناصر ملی چک را با آزادی‌های "آلمانی جدید" لیست و واگنر و سبک‌های "کلاسیک" قدیمی‌تر بتهوون و مندلسون سازگار کند. یوهانس برامس، چهره‌ای بسیار تأثیرگذار در محافل وینی، به او کمک کرد تا یک کمک‌هزینه دولتی اتریشی به دست آورد که درآمدی برای آهنگسازی به او می‌داد.

دورژاک می‌خواست به ریشه‌های خود وفادار بماند، اما منتقدان وینی گاهی به‌طور خصمانه‌ای با عناصر فولکلور بوهمی در موسیقی او برخورد می‌کردند. با این وجود، مهارتی که دورژاک در یافتن راه خود از میان این میدان مین به کار گرفت، بسیار تحسین‌برانگیز است. آثار پخته او – سمفونی‌های شماره ۶ تا ۹ و اپرای "روسالکا" – حس روستایی و بوهمی دارند (با عنصری از اسپریچوال‌های آفریقایی-آمریکایی در سمفونی نهم او)، اما در عین حال از لحاظ ساختاری به‌همان اندازه دقیق و محکم هستند که موسیقی برامس.

در نسل بعد از دورژاک، آهنگسازی به نام لئوش یاناچک پا به عرصه گذاشت. این روزها ما هم دورژاک و هم یاناچک را به‌عنوان "چک" می‌شناسیم، اما یاناچک اهل موراوی بود، منطقه‌ای در شرق بوهمی. یاناچک علاقه عمیقی به موسیقی فولکلور موراوی داشت، با گویش‌ها و ریتم‌های گفتاری متمایز آن، و این ویژگی‌ها به بخشی اساسی از سبک او تبدیل شدند. موسیقی یاناچک حتی وقتی صدا وجود ندارد، صدایی شبیه به "گفتاری" دارد. کامل‌ترین نمود رویکرد رادیکال یاناچک در اپراهای او شنیده می‌شود: "ینوفا"، "کاتیا کابانووا" و "روباه کوچک حیله‌گر". در این آثار، صداها با نسخه‌ای جذاب و جدید از تقریباً دکلمه‌ای که توسط واگنر توسعه یافته بود، می‌خوانند. آن‌ها به‌طور دقیق به ریتم‌های زبان چک پایبند هستند، در حالی که ارکستری متنوع و سرشار از رنگ‌های زنده و تند در پس‌زمینه حضور دارد.

در دهه ۱۸۴۰، پیانیست ویرتوز، فرانتس لیست، اولین سری از "راپسودی‌های مجاری" خود را نوشت و اجرا کرد. لیست، مجاری بود و از سبک موسیقی کولی‌های مجارستان که میان غم و اندوه و شور و نشاط در نوسان بود، برای خلق قطعات کنسرت قدرتمند خود استفاده کرد. بخشی از تأثیر لیست باعث شد که این سبک کولی‌وار به یک عنصر محبوب در آثار رسمی موسیقی تبدیل شود، از فینال کنسرتوهای ویولن (بروخ و برامس) گرفته تا اپرت‌های وینی (مانند "بارون کولی" اثر یوهان اشتراوس دوم).

تا ابتدای قرن بیستم، آهنگساز دیگری از مجارستان، بارتوک بلا، در آکادمی بوداپست با یکی از شاگردان لیست تحصیل می‌کرد و نواختن راپسودی‌های مجاری او را آموخت. اما سپس، یک روز در سال ۱۹۰۴، او صدای یک خدمتکار دختر روستایی را شنید که برای نوزادی یک آهنگ فولکلور در مورد یک سیب افتاده در آب می‌خواند. این لحظه برای بارتوک یک

آشکارسازی بود. او به شنیدن موسیقی کولی‌های مجارستان در خیابان‌ها و کافه‌های بوداپست عادت کرده بود، اما ناگهان احساس کرد که در حال شنیدن موسیقی حقیقی مردم است.

بارتوک و یکی از هم‌کلاسی‌هایش، زولتان کودای، یک پروژه‌ای را آغاز کردند که به مدت سی سال آن‌ها را مشغول کرد. آن‌ها به مناطق روستایی مجارستان و کشورهای همسایه سفر کردند و با استفاده از یک فونوگراف، آهنگ‌ها و رقص‌های مردم را بر روی استوانه‌های مومی ضبط کردند. موسیقی خود بارتوک نیز دگرگون شد. او از ریتم‌های پیچیده، تکرارهای اصرارآمیز و ملودی‌های آزاد که گاهی دارای مقیاس‌های شبیه به عربی بودند، به‌عنوان مواد خام برای آثار جدید خود استفاده کرد. بارتوک توانست "ابتدایی" و پیچیده، غربی و شرقی، مدرن و باستانی را به‌طرزی شگفت‌انگیز با هم ترکیب کند. برخی از آثار او در هارمونی‌های تلخ خود بسیار دشوار هستند، مانند کوارتت‌های زهی یا باله مرموز و خشن "ماندارین معجزه‌آسا". اما برخی دیگر آسان‌تر هستند، از جمله «موسیقی برای سازهای زهی، کوبه‌ای و چلیستا» و کنسرتو برای ارکستر.

تأثیرات مشابهی در انگلستان، اسپانیا و فنلاند نیز در جریان بود. همان سالی که بارتوک با آن آهنگ مربوط به سیب برخورد کرد، رالف وان ویلیامز، آهنگساز انگلیسی، به انجمن آهنگ‌های فولکلور انگلیس پیوست. او در دهه سی زندگی خود بود و مانند بارتوک جوان هنوز سبک خود را پیدا نکرده بود. او استادان آلمانی را می‌شناخت، اما مهم‌تر از آن، عاشق موسیقی کلیسای انگلیسی بود و به تازگی از ویژگی‌های آهنگ‌های فولکلور انگلیسی آگاه شده بود. ترکیب این عناصر به او کمک کرد تا سبک شخصی خود را توسعه دهد.

وان ویلیامز با ترکیب عناصر موسیقی کلیسای انگلیسی و آهنگ‌های فولکلور، سبک شخصی خود را به‌ویژه در اثر موفقیت‌آمیزش «فانتزیا بر تمی از توماس تالیس» توسعه داد. این اثر شکوه و عظمت یک کلیسا را با استفاده از سرود تالیس به نمایش می‌گذارد، اما همچنین عناصر فولکلور را به آن می‌افزاید که به آن حسی روستایی و دل‌نشین می‌بخشد.

در اسپانیا، آهنگسازان آیزاک آلبنیس و جانشین او مانوئل د فایا، حس قوی «اسپانیایی بودن» را در موسیقی خود وارد کردند. آن‌ها با الهام از شخصیت موسیقی فلامنکو – با سبک خوانندگی پر احساس، ملودی‌های غم‌انگیز و ریتم‌های پیچیده رقص – به خلق آثاری پرداختند که هویت ملی اسپانیا را به تصویر می‌کشید. آلبنیس پیانیستی ویرتوز بود و مهم‌ترین اثرش «ایبریا» یک سوئیت پیانو است که هم از لحاظ فنی و هم هنری بسیار چالش‌برانگیز است. فایا نیز در موسیقی باله‌ای خود به‌ویژه در اثر درخشان «کلاه سه‌گوش» به اوج خلاقیت رسید.

آهنگساز فنلاندی، ژان سیبلیوس، که از سمفونی‌های گسترده برونوک بسیار الهام گرفته بود، در دوران دانشجویی با «کالوالا»، مجموعه‌ای از اشعار حماسی سنتی فنلاندی، آشنا شد. این آشنایی به‌همراه سفرهایی که به مناطق روستایی فنلاند برای شنیدن آوازهای حماسی سنتی انجام داد، تأثیر عمیقی بر موسیقی او گذاشت. سیبلیوس سبک منحصربه‌فردی از آهنگسازی را توسعه داد که هم حماسی و هم زمینی به نظر می‌رسد، خشن اما پر از آرمان و امید.

وان ویلیامز و بارتوک، آلبنیس و سیبلیوس، در فاصله‌ای هزاران کیلومتری از یکدیگر زندگی می‌کردند و در کشورهای بسیار متفاوتی بودند. با این حال، همگی در حدود یک زمان مشخص، به سمت موسیقی سنتی مردم خود کشیده شدند. چرا؟ این امر تا حدی به سیاست زمانه مرتبط بود. مجارستان، مانند بوهمیا و موراوی، عضوی نارضایتی در

امپراتوری اتریش بود. برای بارتوک و دیگران، جستجو برای یافتن سبک «حقیقی» مجارستانی به‌نوعی اقدامی سیاسی بود. این کار پس از جنگ جهانی اول، زمانی که مجارستان تحت نظام کمونیستی و سپس حکومت نظامی رنج می‌برد، نوعی عمل مقاومت به نظر می‌رسید.

فنلاند در زمان نخستین موفقیت بزرگ سیبلیوس با سمفونی کرال بزرگش، «کولرو»، هنوز تحت حکومت روسیه بود. او با تأکید بر شخصیت فنلاندی، از طریق هفت سمفونی بعدی خود و آثار دیگرش که از کالوالا الهام گرفته بودند، به یک قهرمان ملی تبدیل شد.

انگلستان با وضعیتی متفاوت مواجه بود. برای صد سال، امپراتوری بریتانیا قدرت برتر جهان بود، اما اکنون نشانه‌هایی از زوال این برتری دیده می‌شد. انگلیسی‌ها که به قدرت امپراتوری خود به‌عنوان یک نیروی خیرخواه عادت کرده بودند، احساس نوستالژی عمیقی برای ویژگی‌های «انگلیسی بودن» داشتند که به نظر می‌رسید تحت تهدید است. وان ویلیامز، با عشق خود به موسیقی قدیمی انگلیسی، در این موج احساسات غرق شد. نیروهای مشابهی نیز در اسپانیا وجود داشتند. در قرن بیستم، اسپانیا امپراتوری عظیم خود را از دست داده بود و همانند بریتانیا، آهنگسازانی چون آلبنیس و د فایا به دنبال احیای حس «اسپانیایی بودن» در موسیقی خود بودند.

تأثیرات این تغییرات بسیار متنوع بوده‌اند. بخشی از این تنوع به این دلیل است که موسیقی فولکلور کشورهای مختلف بسیار متفاوت است. و زمانی که تأثیرات دیگر، به‌ویژه موسیقی کلیسایی، به این ترکیب اضافه می‌شود، تصویر حتی پیچیده‌تر می‌شود.

لیست به‌خاطر دیدگاه ساده‌لوحانه‌اش در مورد اینکه موسیقی کولی‌ها، موسیقی فولکلور خالص مجارستانی است، مورد انتقاد قرار گرفت، وقتی معلوم شد که بسیاری از آن قطعات اخیراً ساخته و منتشر شده بودند. اما مفهوم «خلوص» مفهومی بسیار متغیر است. بارتوک

خود گاهی در فرضیه‌اش که فرهنگ‌های روستایی تحت تأثیر تمدن مدرن و شهری قرار نگرفته‌اند، ساده‌لوح بود. و اگر یک آهنگ محلی ساخته شده توسط یک موسیقی‌دان ناشناخته صد یا هزار سال پیش «خالص» است، چرا این امر باعث می‌شود که موسیقی کولی‌هایی که اخیراً ساخته شده‌اند، ارزش کمتری داشته باشند و به‌طور ضمنی «ناخالص» به‌شمار آیند؟ تاریخ قرن بیستم به ما آموخته است که این مفاهیم به‌ویژه هنگامی که سیاست‌ها وارد موضوع می‌شوند، بسیار خطرناک هستند.

اگر از شما بخواهم موسیقی اسپانیایی را تصور کنید، احتمالاً اولین چیزی که به ذهن‌تان می‌رسد، فلامنکو است. اما فلامنکو ریشه در موسیقی کولی‌ها دارد که قرن‌ها پیش از هند به اسپانیا مهاجرت کرده‌اند، و این موسیقی تحت تأثیر موسیقی عربی و رقص‌های بردگان آفریقایی قرار گرفته است. جالب است که آهنگسازانی که در سطح بین‌المللی در به تصویر کشیدن اسپانیای سنتی در موسیقی موفق بودند، بیشتر فرانسوی بودند تا اسپانیایی. ژرژ بیزه در سال ۱۸۷۵ با اپرای خود «کارمن» این مسیر را آغاز کرد. بعدها، کلود دبوسی و موریس راول موسیقی‌های اسپانیایی-الهام‌گرفته‌ای نوشتند که حتی آهنگساز اسپانیایی، مانوئل د فایا، آن‌ها را به‌خاطر کاراکتر اسپانیایی قانع‌کننده‌شان تحسین کرد.

هنگامی که یک آهنگساز عناصر فرهنگی دیگران را وارد کار خود می‌کند، این معمولاً به‌عنوان ادای احترام تلقی می‌شود، به‌ویژه زمانی که نتیجه به‌اندازه موسیقی بیزه، دبوسی، راول یا بارتوک راضی‌کننده باشد. اما رابطه بین موسیقی‌دانان اصلی و آهنگسازانی که از موسیقی آن‌ها استفاده می‌کنند، چندان ساده نیست. امروزه ما نسبت به مسائل مربوط به «تصاحب» آثار فرهنگی دیگران آگاهی بیشتری پیدا کرده‌ایم. این موضوع بیشتر در مورد اشیاء فیزیکی که در موزه‌های اروپا و آمریکای شمالی قرار گرفته‌اند، مطرح می‌شود. البته موسیقی یک «شیء» نیست، بنابراین اگر آهنگساز آن را بگیرد و در زمینه‌ای دیگر استفاده

کند، اصل آن همچنان وجود دارد. اما اکنون به‌طور فزاینده‌ای اذعان می‌شود که موسیقی‌دانان از فرهنگ‌های سنتی نیز حقوقی دارند. روستاییان بارتوک قطعاً هرگز درباره «حقوق» موسیقی خود مشورت نشده بودند، و تا مدت‌ها چنین تفکری احمقانه به نظر می‌رسید. اما این مسائلی هستند که در دنیای مدرن به‌طور فزاینده‌ای مطرح می‌شوند. آهنگسازان اکنون موظفند با دقت بیشتری عمل کنند تا از اتهام تصاحب یا حتی چالش‌های قانونی از سوی گروه‌های فرهنگی که از موسیقی آن‌ها استفاده یا به آن‌ها اشاره کرده‌اند، اجتناب کنند.

فصل سی‌ویکم:غرب‌گرایی و مدرن‌سازی

کلود دبوسی استعداد خاصی در ایجاد فضای اسپانیایی داشت. اما آنچه که تأثیر عمیق‌تری بر سبک او گذاشت از مناطق بسیار دورتر بود. در سال ۱۸۸۹، نمایشگاه جهانی پاریس برگزار شد که در آن گروه‌های موسیقی از سراسر جهان، از جمله آفریقا، هند و جاوه شرکت داشتند. از میان آنها، آنچه بیشترین تأثیر را بر موسیقی‌دانان فرانسوی گذاشت، گاملان جاوه‌ای بود، ارکستری از گونگ‌ها و متالوفون‌ها که در فصل ۶ توضیح دادم. دبوسی ساعت‌ها به این موسیقی گوش می‌داد و در این موزد نوشت: «کنسرواتوار آنها ریتم ابدی دریا، باد در میان برگ‌ها و هزاران صدای طبیعت است که آنها بدون نیاز به مشاوره با یک رساله موسیقی دلبخواهی می‌فهمند.

دبوسی به چیزهای اسرارآمیز و اتمسفری جذب می‌شد و بدون شک نوازندگان گاملان برای او اسرارآمیز به نظر می‌رسیدند، با الگوهای پیچیده و کوک‌های سازهایشان که ارتباط کمی با هارمونی‌های آشنا در موسیقی غربی داشت. در توصیف دبوسی از موسیقی‌دانان جاوه‌ای، نشانه‌های آشکاری از «وحشی نجیب» و «شرق‌گرایی» وجود دارد. اما شیفتگی او به آنها تأثیر قابل‌توجهی بر موسیقی او گذاشت. او روش‌هایی را برای ایجاد این نوع اسرار با استفاده از کنترپوان چندلایه و شناور و گام‌های غیرمرسوم توسعه داد. دبوسی به‌طور خاص از گام تمام‌پرده‌ای استفاده کرد که هرگونه اشاره‌ای به یک کلید خاص را از بین می‌برد. این نزدیک‌ترین رویکردی بود که دبوسی برای دستیابی به اثر گام‌های گاملان در چارچوب سیستم کوک غربی پیدا کرد.

این ما را دوباره به موضوع رابطه بین غرب و بقیه جهان می‌رساند که در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم به اوج جدیدی رسید. هیچ نشانه‌ای وجود ندارد که دبوسی به موسیقی‌دانان هندی یا آفریقایی در نمایشگاه علاقه نشان داده باشد. هند و آفریقا در آن زمان برای اکثر اروپاییان، سرزمین‌هایی برای استثمار بودند تا ستایش. هند در آن زمان به امپراتوری بریتانیا پیوسته بود. اما در آفریقا، رقابت برای تسلط بر جنوب قاره با کشف الماس و طلا افزایش یافت. تا سال ۱۹۱۴، ۹۰ درصد از قاره آفریقا تحت سلطه اروپایی‌ها بود. پس از قرن‌ها تجارت برده در اقیانوس اطلس، اکنون آفریقایی‌ها باید اشغال کامل سرزمین‌هایشان و غارت منابعشان را تحمل می‌کردند.

از اوایل قرن هفدهم، مالکان هلندی مزارع در آفریقای جنوبی ارکسترهایی از نوازندگان برده آفریقایی داشتند که برای نواختن موسیقی اروپایی بر روی سازهای اروپایی آموزش می‌دیدند، و تا قرن نوزدهم این سنت به سراسر آفریقا گسترش یافت. گروه‌های موسیقی برنجی توسط آفریقایی‌هایی از غنا در غرب تا کنیا در شرق نواخته می‌شدند. میسیونرها آواز خواندن سرودهای مسیحی را تشویق می‌کردند. این واردات به تدریج بر نوازندگان سنتی آفریقایی تأثیر گذاشت، و آنها را به ساده‌سازی ریتم‌های پیچیده محلی و پذیرش هارمونی‌های سرودهای اروپایی و استفاده از سازهای اروپایی ترغیب کرد.

در مقابل، عناصر ریتمیک آفریقایی به اجراهای موسیقی اروپایی وارد شدند. آفریقای جنوبی در اواخر قرن نوزدهم فرهنگی غنی از موسیقی طبقه کارگر را توسعه داد، زمانی که استخراج الماس و طلا کارگرانی از اروپا و ایالات متحده را با آفریقایی‌ها کنار هم آورد، که منجر به شکل‌گیری سبک‌های جدیدی از موسیقی رقص شد.

اتفاقات مشابهی در مزارع آن سوی اقیانوس اطلس در آمریکا نیز رخ می‌داد، که پیامدهای عمیقی برای آینده موسیقی داشت.

آفریقای شمالی از دوران باستان از طریق تجارت و دین با اروپا و آسیا در ارتباط بود، بنابراین زمینه‌ای برای تعامل بین موسیقی اروپایی و آفریقای شمالی فراهم شده بود. پس از شکست ارتش عثمانی توسط اروپایی‌ها در وین در سال ۱۶۸۳، اروپا به‌طور فزاینده‌ای به‌عنوان «پیشرفته» در دنیای اسلامی دیده می‌شد و این گرایش با شروع انقلاب صنعتی در قرن نوزدهم افزایش یافت. اروپایی‌ها در آسیا و آفریقای شمالی در راه‌آهن سرمایه‌گذاری کردند و همزمان با ترویج فناوری اروپایی، موسیقی اروپایی نیز تبلیغ می‌شد.

در مصر، کانال سوئز در سال ۱۸۶۹ توسط فرانسوی‌ها افتتاح شد که یک مسیر مستقیم برای کشتی‌رانی اروپایی به سمت هند و شرق دور ایجاد کرد. افتتاح بزرگ آن با اجرای اپراهای وردی در اپرای جدید قاهره، از جمله اپرای خاص آیدا که در مصر باستان تنظیم شده بود، جشن گرفته شد. این اوج یک قرن تسلط فرهنگی اروپا بر مصر بود که با حمله ناپلئون در سال ۱۷۹۸ آغاز شد.

فرانسوی‌ها در سال ۱۸۳۰ الجزایر را فتح کردند و مشابه آن واردات فرهنگ اروپایی در آنجا نیز رخ داد. کنسرت‌های موسیقی اروپایی که توسط دولت حمایت می‌شد، به بخشی منظم از زندگی الجزایری تبدیل شد. برخی نمونه‌ها از علاقه به فرهنگ موسیقی شمال آفریقا وجود داشت. در دهه ۱۸۵۰ یک آهنگساز فرانسوی به نام فرانسیسکو سالوادور دنیل چهار سال را در سفر از الجزایر به سراسر شمال آفریقا گذراند و موسیقی‌های محلی را جمع‌آوری کرد. او مجموعه‌هایی از موسیقی عربی و قبایلی (بربری) منتشر کرد، اما ملودی‌ها را به‌طور کامل اروپایی‌سازی کرد و همراهی‌های پیانویی پیچیده‌ای به آن‌ها افزود تا برای مخاطبان فرانسوی قابل قبول شوند. در مقیاس بسیار وسیع‌تر، پذیرش تأثیرات موسیقی غربی در سراسر جهان اسلام رواج پیدا کرد. در ترکیه، سلطان در سال ۱۷۹۷ یک خانه اپرا در استانبول تأسیس کرد. جوزپه دونیزتی (برادر آهنگساز گائتانو دونیزتی) در سال ۱۸۲۸ به‌عنوان مدیر موسیقی

دربار منصوب شد. موسیقی ترکی به‌طور فزاینده‌ای تحت تأثیر سبک‌های غربی قرار گرفت، با استفاده از سازهای غربی و پذیرش گام‌ها و نوت‌نویسی‌های جدید. مدرنیزه شدن کامل ترکیه در سال ۱۹۲۳ توسط رئیس‌جمهور جدید جمهوری ترکیه، کمال آتاتورک، آغاز شد. او موسیقی سنتی ترکی را از رادیوی دولتی ممنوع کرد و آموزش سبک‌های موسیقی غربی و ادغام آن‌ها در موسیقی ترکی را تشویق کرد. مارش عزای شوپن به‌عنوان مارش رسمی تشییع جنازه دولتی پذیرفته شد و توسط گروه‌های موسیقی برنجی به سبک اروپایی نواخته شد.

در ایران نیز گروه‌های موسیقی نظامی به سبک غربی در دهه ۱۸۶۰ توسط امپراتور معرفی شدند. یک موسیقیدان فرانسوی برای آموزش آن‌ها و تدریس اصول موسیقی غربی آورده شد. تا دهه ۱۹۲۰، دو کنسرواتوار موسیقی موازی وجود داشت: یکی به موسیقی غربی و دیگری به موسیقی سنتی اختصاص داشت و یک ارکستر سمفونیک نیز در همان زمان تأسیس شد.

لحظه‌ای برجسته در این روند غرب‌گرایی، برگزاری یک کنفرانس درباره موسیقی عربی در قاهره در سال ۱۹۳۲ بود. هدف از این کنفرانس، بحث درباره چگونگی «متمدن‌کردن» موسیقی عربی و «بازسازی آن بر اصول علمی شناخته‌شده» بود تا بتواند در جهان مدرن رقابت کند. میهمانان کنفرانس شامل نه تنها موسیقیدانان عرب بلکه آهنگسازان اروپایی مانند پل هیندمیت و بلا بارتوک و همچنین برجسته‌ترین موسیقی‌شناسان اروپایی بودند. در این کنفرانس درباره ویژگی‌های گام‌های سنتی عربی با تنظیمات ظریف آن‌ها و استفاده فزاینده از پیانوهای غربی که کوک آن‌ها با این گام‌ها تضاد داشت، بحث شد. برخی، از جمله بارتوک، استدلال کردند که حفظ سنت بزرگ عربی اهمیت دارد. دیگران، از جمله هیندمیت، طرفدار پذیرش کوک غربی بودند تا موسیقی عربی بتواند چندصدایی به سبک اروپایی را توسعه دهد.

مدرنیست‌ها در این بحث پیروز شدند و استفاده از کوک‌ها، سازها و نوت‌نویسی‌های غربی در سراسر جهان عرب تشویق شد. این امر به نوبه خود باعث غرب‌گرایی عمومی در موسیقی عربی شد. سنت‌هایی مانند مقام در خطر از دست دادن بسیاری از ویژگی‌های حیاتی خود بودند: کوک‌ها، بداهه‌نوازی (که با گرایش به استفاده از نوت‌نویسی کاهش یافت) و سازها و سبک‌های آوازی سنتی نیز دچار روندی کند شد. گروه‌های کوچک بزرگ‌تر شدند، در تقلید از ارکسترهای غربی، و اجراها بیشتر در سالن‌های بزرگ کنسرت برگزار می‌شدند تا فضاهای اجرایی صمیمی‌تر شوند. این به نوبه خود یک سبک اجرای بیشتر ویترئوزی (چیره‌دستانه) را، مطابق با سلیقه اروپایی، تشویق کرد.

در میان همه این بحث‌ها درباره دستاوردها و ضررها، موسیقیدانانی بودند که آماده بودند تا از امکانات جدید استفاده کنند. در ترکیه، تانبوری جمیل بی، نوازنده بزرگ ویرتئوز سازهای زهی و آرشه‌ای، قطعاتی به سبک نیمه‌اروپایی ساخت، اما با عناصری از مقام سنتی و کوک غیرغربی. خوانندگان سراسر جهان عرب روش‌های مختلفی برای سازش پیدا کردند. دو نفر از موفق‌ترین آن‌ها مصری بودند. محمد عبدالوهاب به ستاره‌ای در ضبط‌ها و فیلم‌های موزیکال تبدیل شد و آهنگ‌هایش با ارکستر همراهی می‌شد. او چندین آهنگ برای یک ستاره برجسته دیگر مصری، ام کلثوم، نوشت. او در میان جامعه‌ای که نقش زنان به‌طور سنتی محدود بود، به شهرتی بی‌نظیر دست یافت، که بخشی از آن به دلیل مهارتش در پیمودن بین بداهه‌نوازی سنتی و سبک‌های «مدرن» بود.

ام کلثوم که در دهه ۱۹۳۰ به شهرت رسید، با پخش‌های منظم رادیویی خود مخاطبانی میلیونی در سراسر جهان عرب جذب کرد. او نیز مانند عبدالوهاب با ارکستر اجرا می‌کرد، اما مهارت او در تنظیماتی که بین بداهه‌نوازی سنتی و سبک‌های مدرن مصالحه می‌کرد، به او احترام بی‌نظیر و هوادارانی پرشور طی چندین دهه بخشید. او در جامعه‌ای با محدودیت‌های

فراوان برای زنان موفق شد به آن محبوبیت برسد و یکی از برجسته‌ترین چهره‌های موسیقی عربی در قرن بیستم به شمار آید.

در سال ۱۹۱۴ یک معلم انگلیسی به نام ای.اچ. فاکس استرانگویز اولین مطالعه جدی درباره موسیقی هندی به زبان انگلیسی را تحت عنوان موسیقی هندوستان منتشر کرد. گوستاو هولست، آهنگساز مشهور سیارات، علاقه زیادی به ادبیات و عرفان هندی داشت. اما این نمونه‌های تعامل نادر بودند و به طور کلی هندی‌ها و اروپایی‌ها به موسیقی یکدیگر بی‌تفاوت بودند. حامیان محلی هندی همچنان به حمایت از موسیقی‌دانان سنتی پرداختند. برخلاف رهبران جهان عرب، هندی‌ها موسیقی اروپایی را برتر از موسیقی خود نمی‌دانستند یا به این باور نرسیده بودند که مدرن‌سازی موسیقی‌شان ضروری است. در نتیجه، اپراخانه‌ها و کنسرواتوارهایی برای آموزش موسیقی غربی در هند تأسیس نشد و سنت‌های موسیقی هندی، چه در شمال و چه در جنوب، به مسیر خود ادامه دادند.

در دهه ۱۹۳۰، با ظهور فیلم‌های موزیکال، ژانرهای جدیدی از موسیقی هندی شروع به ظهور کردند. در ابتدا، آهنگ‌های فیلم‌ها نسخه‌های کوتاه شده سبک‌های سنتی محبوب مانند غزل بودند، که نوعی ترانه عاشقانه توده‌ای بود. اما به تدریج سازهای غربی وارد این موسیقی شدند و تأثیرات سبک‌های محبوب آمریکایی در آنها بیشتر شد. این در نهایت به پیدایش ژانر بالیوود منجر شد. یکی از برجسته‌ترین خوانندگان بالیوود، لاتا منگیشکر، بود که در دهه ۹۰ زندگی‌اش، در حالی که من مشغول نوشتن این فصل بودم، از دنیا رفت. او که توسط پدرش، یک موسیقی‌دان کلاسیک هندی، آموزش دیده بود، به مشهورترین خواننده "پلی‌بک" تبدیل شد و هزاران آهنگ در چندین زبان مختلف ضبط کرد. این آهنگ‌ها در فیلم‌های بالیوودی توسط بازیگران لب‌خوانی می‌شدند و با آنها رقصیده می‌شد. منگیشکر توانست سبک آوازی ظریف و پر احساس هندی خود را در طیف گسترده‌ای از ژانرها حفظ

کند، برخی از آن‌ها سنتی و برخی مدرن‌تر بودند، و او مورد علاقه میلیون‌ها نفر در تمام طبقات اجتماعی بود.

فرهنگ چینی در قرن هجدهم توسط متفکران روشنگری اروپایی، مانند گوته، مورد تحسین قرار گرفت. اما حکمرانان چینی سعی داشتند انزوای خود از غرب را حفظ کنند، تا زمانی که در قرن نوزدهم با مجموعه‌ای از شکست‌های نظامی مواجه شدند. علی‌رغم علاقه‌مندی‌شان به دیگر جنبه‌های فرهنگ چین، اروپاییان علاقه چندانی به موسیقی چینی نداشتند. اما چینی‌ها در اواخر قرن نوزدهم شروع به وارد کردن موسیقی و موسیقیدانان اروپایی به چین کردند. در شانگهای، یک ارکستر سمفونیک در سال ۱۹۰۷ و یک کنسرواتوار در سال ۱۹۲۷ تأسیس شد. در طول دهه‌های بعد، موسیقیدانان روس به چین آمدند و سبک آمیخته‌ای ایجاد شد که در آن ملودی‌های سنتی چینی با هارمونی‌های اروپایی تنظیم می‌شدند.

در دوران حکومت بیست و هفت ساله مائو زدونگ که در سال ۱۹۴۹ آغاز شد، تمام موسیقی باید بیانگر آینده‌ای باشکوه و جدید بود و تمام عناصر از گذشته منحط باید حذف می‌شد. در عمل، این به معنای توسعه همین ترکیب موسیقی چینی و اروپایی بود، برای خلق سرودها و مارش‌های امیدبخش. ارکسترها جایگزین گروه‌های سنتی شدند و کوک غربی پذیرفته شد. نتیجهٔ این شباهت زیادی به موسیقی‌ای داشت که در همان دوره توسط مقامات شوروی در روسیه ترویج می‌شد. با این حال، اجرای موسیقی کلاسیک اروپایی در دوران حکومت مائو به شدت ممنوع بود. پس از فوت او در سال ۱۹۷۶، ارکسترهای سمفونیک چینی بار دیگر اجازه یافتند تا سمفونی‌های اروپایی را اجرا کنند، و در همان زمان، کسانی که سنت‌های موسیقی تاریخی چینی را به طور مخفیانه حفظ کرده بودند، تلاش برای احیای آن را آغاز کردند.

میزان غرب‌گرایی در شرق آسیا متفاوت بود. در جاوه و بالی، گاملان همراه با رقص و تئاتر عروسکی همچنان اهمیت داشت، اما در عین حال ترکیبات جدیدی با موسیقی جاز و محبوب غربی شکل گرفت. تایلند به‌طور غیرمعمولی در قرن نوزدهم مستعمره نشد، با این حال از اواسط قرن نوزدهم غرب‌گرا شد و همزمان موسیقی سنتی خود را حفظ کرد. در ژاپن، مدرن‌سازی از دهه ۱۸۶۰ به‌طور رسمی به سیاست تبدیل شد و موسیقی سنتی ژاپن به حاشیه رانده شد. تا اوایل قرن بیستم، آهنگسازان ژاپنی سبک‌های ژاپنی و اروپایی را با یکدیگر تلفیق می‌کردند و این تلفیق تا امروز ادامه یافته است. پس از شکست فاجعه‌بار ژاپن در جنگ جهانی دوم، بازسازی سریع این کشور با غرب‌گرایی کامل همراه شد، چه در موسیقی و چه در سایر جنبه‌ها. ارکسترهای سمفونیک، موسیقیدانان و آهنگسازان ژاپنی به زودی در سراسر جهان مورد احترام قرار گرفتند. اما به عنوان بخشی از بازسازی، علاقه‌مندی به موسیقی سنتی ژاپن نیز احیا شد. این احیا همگام با هم‌زیستی فناوری‌های نوین و آیین‌های باستانی در ژاپن پیش رفت.

در قاره‌های آمریکا، شمالی و جنوبی، تعامل بین مردمان بومی و استعمارگران قرن‌ها ادامه داشت، همان‌طور که در فصل ۱۶ توضیح دادم. در سراسر آمریکای لاتین از قرن هفدهم به بعد، میسیونرها، موسیقی و سازهای اروپایی را وارد کردند و نتیجه آن ژانری شگفت‌انگیز به نام باروک آمریکای لاتین بود. بعدها، ارکسترهای سمفونیک و اپراخانه‌ها در مراکز بزرگ آمریکای جنوبی تأسیس شدند.

در آمریکای شمالی، مهاجران و استعمارگران معمولاً با بومیان آمریکا مواجه می‌شدند و کمتر با آن‌ها در تعامل بودند. آهنگساز چک، آنتونین دورژاک، که در دهه ۱۸۹۰ در نیویورک زندگی می‌کرد، به موسیقی بومیان آمریکا علاقه نشان داد و تا سال ۱۹۰۰ آهنگسازان آمریکایی شروع به وارد کردن برخی از عناصر موسیقی بومیان آمریکا در آثار خود کردند.

با این حال، موفق‌ترین استفاده از مراجع به موسیقی بومیان آمریکا نه توسط یک آمریکایی، بلکه توسط آهنگساز انگلیسی‌تبار ساموئل کولریج-تیلور انجام شد. کولریج-تیلور که مادرش سفیدپوست و پدرش اهل سیرالئون بود، یکی از آثار برجسته خود به نام جشن عروسی هی‌واتا را بر اساس اشعار لانگ‌فلو و در سبک باشکوه کرال انگلیسی تنظیم کرد. این اثر که در سال ۱۸۹۸ در لندن به نمایش درآمد، بلافاصله به موفقیتی بزرگ دست یافت. کولریج-تیلور با این آثار کرال در ایالات متحده تور برگزار کرد و لقب «ماهلر آفریقایی» را دریافت کرد. او گاهی اوقات اجازه یافت که گروه کر مختلطی از سیاه‌پوستان و سفیدپوستان را هدایت کند، که در آن زمان امری بسیار غیرعادی و برخلاف تفکیک نژادی حاکم بود.

اما هرگونه تأثیر موسیقی بومیان آمریکا بر موسیقی به سبک اروپایی در ایالات متحده بسیار کمتر از تأثیر موسیقی مشتق‌شده از آفریقا بود، که توسط بردگان و نسل‌های بعدی آن‌ها به قاره آمریکا آورده شد. خود کولریج-تیلور بعداً موسیقی‌هایی با استفاده از "ملودی‌های سیاه‌پوستان" را آهنگسازی کرد. نسل بعدی، فلورنس پرایس، آهنگساز آفریقایی‌تبار ساکن شیکاگو، نیز در آثار خود از این ملودی‌ها استفاده کرد. او اولین زن سیاه‌پوست بود که آثار مهمی توسط ارکسترهای سمفونیک ایالات متحده اجرا کرد. بسیاری از موسیقی‌های او تا زمانی که مجموعه‌ای از دست‌نوشته‌ها در سال ۲۰۰۹ در خانه‌ای متروکه که زمانی در آن زندگی می‌کرد، کشف شد، به فراموشی سپرده شده بود. موسیقی او به تدریج در حال احیا است.

دورژاک در دهه ۱۸۹۰ از آهنگسازان آمریکایی خواسته بود که موسیقی آفریقایی-آمریکایی را جدی بگیرند و از آن الهام بگیرند، همان‌طور که اروپایی‌ها از سنت‌های عامیانه خود استفاده می‌کردند. این در زمانی بود که ارجاعات به موسیقی آفریقایی-آمریکایی توسط جمعیت سفیدپوست و اروپایی‌تبار عموماً سطحی، احساسی یا توهین‌آمیز بودند. نمایش‌های مینستری

سیاه‌پوستان که از اواسط قرن نوزدهم محبوبیت پیدا کرده بود، تصویری به طور فزاینده‌ای خام از ترانه‌ها و رقص‌های مزارع آفریقایی-آمریکایی ارائه می‌داد. علاوه بر آن، ترانه‌های تقلیدی احساسی از ترانه‌های آفریقایی-آمریکایی وجود داشت که برای اتاق‌های پذیرایی اشراف‌زاده‌های سفیدپوست طراحی شده بود. در این میان، استفن فاستر، موفق‌ترین آهنگساز این سبک بود، با ترانه‌هایی که تا به امروز مشهور مانده‌اند، مانند رودخانه سوانی و خانه قدیمی کنتاکی من.

آهنگ‌های روحانی آفریقایی-آمریکایی و سایر ترانه‌هایی که تقلیدهای فاستر بر آن‌ها استوار بود، از همان ابتدا ترکیبی از سبک‌های آفریقایی و اروپایی بودند. اما تلفیق بزرگ آفریقایی و اروپایی تازه در آغاز راه خود بود. موسیقی آفریقایی-آمریکایی قرار بود پیامدهای عظیمی برای آینده موسیقی نه تنها در ایالات متحده بلکه در سراسر جهان داشته باشد. این موضوع گسترده‌ای است که در فصل ۳۴ به آن بازخواهم گشت.

فصل سی‌ودوم: به سوی تاریکی

پیگیری تأثیرات غرب بر کشورهای مختلف در فصل قبلی، ما را به طور قابل‌توجهی به سده بیستم نزدیک کرد. اما اکنون باید به اوایل قرن بیستم بازگردیم تا یکی از رویدادهای مهم تاریخ و پیامدهای آن را بررسی کنیم.

جنگ جهانی اول یک فاجعه بین‌المللی بود که هنوز هم در حافظه تاریخی ما حاکم است. اما این جنگ ناگهان اتفاق نیفتاد. بلکه در واقع نقطه اوج دهه‌ها تنش و جنگ‌های میان قدرت‌های اروپایی بود، با رویارویی‌هایی در سراسر جهان که اروپایی‌ها تلاش می‌کردند به کنترل خود در آورند. این الگوی تقریباً مداوم تنش و جنگ، تأثیر عمیقی بر جامعه گذاشت و حس گسترده‌ای ایجاد کرد که تمام قطعیت‌های معمول زندگی در معرض فروپاشی هستند. این احساس با یک پاندمی آنفولانزا که پس از جنگ جهانی اول رخ داد و افراد بیشتری نسبت به جنگ را کشت، تشدید شد.

واکنش‌ها به چنین بحرانی بسیار متفاوت است. ما در پاندمی کووید-۱۹ که در سال ۲۰۲۰ آغاز شد، به یاد این مسئله افتادیم. برخی افراد دائماً در هراس‌اند، برخی سعی می‌کنند معقول باشند و نگران نباشند، و برخی احتیاط را به باد می‌دهند و می‌گویند که هیچ معنایی در زندگی ما نیست مگر آنکه از آن لذت ببریم. بدون شک طی تاریخ بشریت، طیف مشابهی از واکنش‌ها وجود داشته است.

از نظر ابراز احساسات انسانی در هنر و موسیقی، سال‌های منتهی به جنگ جهانی اول، زمان تنوع بی‌سابقه‌ای بود. نویسندگان، نقاشان و موسیقیدانان از کسانی بودند که به نظر می‌رسید

همه قوانین و سنت‌های قدیمی را به هوا پرتاب کرده‌اند تا کسانی که به شدت به دنبال حفظ سنت بودند. برخی به شکل بی‌پروایی به آینده نگاه می‌کردند، در حالی که دیگران به گذشته می‌نگریستند تا آرامش پیدا کنند. برخی به دنبال اختلال بودند، دیگران به دنبال آرامش. برای برخی، این آشکارا واکنشی به جنگ و بی‌ثباتی بود، اما برای دیگران تصویر پیچیده‌تر و ظریف‌تر بود.

شاید بتوان این مسئله را این‌گونه خلاصه کرد که در زمان‌های تنش و اضطراب، بیان حال و هوای عمومی در هنر معمولاً در دو جهت متضاد حرکت می‌کند: به سوی تاریکی یا به سوی روشنایی. بررسی جنبه تاریک زندگی ذهنی انسان در هوا بود، با مطالعاتی درباره نیروهای قدرتمند احساسات جنسی و کارکرد ناخودآگاه ذهن. زیگموند فروید، یک پزشک و عصب‌شناس اهل وین، تکنیک روانکاوی را توسعه داد و در سال ۱۸۹۹ کتاب «تعبیر رؤیا» را منتشر کرد. گوستاو مالر، آهنگساز، در زمان بحران ازدواجش با همسرش آلمای مالر، به فروید مراجعه کرد. فروید گزارش داد که گوستاو مالر توانایی عمیقی در درک روان‌شناسی داشته و به‌سرعت مفهوم روانکاوی را متوجه شده است. موسیقی مالر را می‌توان سرشار از احساسات "روانکاوی‌شده" دانست؛ با طیفی وسیع از حالات و عواطف، اشتیاق‌ها، خاطرات و تلاش‌های دردناک برای رهایی و حل‌وفصل درونی. در سال‌های پایانی فعالیتش، پیش از جنگ جهانی اول، موسیقی او حس شدیدی از تلاش برای حفظ ارزش‌های مهم زندگی را منتقل می‌کرد، و این درحالی‌که او برای وداع نهایی آماده می‌شد. این احساس به‌وضوح در سمفونی‌های نهم و دهم (که ناتمام ماند) و حتی بیشتر در **آواز زمین** (۱۹۰۹) نمایان است؛ اثری که در آن مالر اشعار چینی را برای صدای تک‌خوان و ارکستر تنظیم کرده و زیبایی طبیعت را با اندوه و رنج انسان مقایسه می‌کند. حالت این اثر به‌طور مداوم تغییر می‌کند، از ناامیدی شدید به صحنه‌های آرام و روستایی، تا تسلیم دردناک. آخرین حرکت آن به یک "وداع" طولانی و تاثیرگذار با زمین تبدیل می‌شود و با کلماتی پایان می‌یابد که مالر به

شعر اصلی چینی اضافه کرده است: «زمین عزیز همه‌جا در بهار شکوفا می‌شود و سبز می‌ماند، برای همیشه، برای همیشه، برای همیشه.» این اثر قوی‌ترین بیان مالر از تاریکی و روشنایی است و تجربه انسان در کنار هر دوی آن‌ها را به نمایش می‌گذارد.

در همین حال، آرنولد شوئنبرگ حتی بیشتر به سمت تاریکی روان‌شناختی فروید رفت و دیگر هیچ جایی برای روشنایی باقی نگذاشت. کانتاتای **آوازهای گوره** (ساخته‌شده بین سال‌های ۱۹۰۰ تا ۱۹۱۱) به آثار واگنر شباهت داشت، با غنای افراطی و عظمت بزرگ. اما تا سال ۱۹۰۹، شوئنبرگ کاملاً به تاریکی رو آورده و اثری به نام **انتظار** خلق کرده بود، یک تک‌گویی کابوس‌گونه که ارکستر آن را همراهی می‌کرد. این اثر داستان زنی مضطرب را روایت می‌کند که در دل شب در جنگل به دنبال معشوقش می‌گردد، اما او را مرده پیدا می‌کند. این قطعه به بخش‌های تاریک‌تر موسیقی مالر شبیه است، با ناهماهنگی‌هایی که به‌ندرت با هارمونی‌های سنتی آرام می‌شوند.

در سال ۱۹۱۲، شوئنبرگ **پیررو ماه‌زده** را نوشت که یک تنظیم عجیب و کاباره‌مانند از اشعار آلبرت گیرو است و مملو از تصاویر عجیب و خشونت‌آمیز. موسیقی این اثر ناهنجار و نامتعارف است، و خواننده باید بین آواز و گفتار حرکت کند تا اثر دراماتیک و غیرمعمولی ایجاد شود. مانند دیگر آثار شوئنبرگ، این قطعه نیز بدون رجوع به هارمونی‌های سنتی ساخته شده است.

پس از آن، شوئنبرگ دیگر نتوانست آثار بلند موسیقیایی به شیوه پیشین خلق کند. او نیاز داشت تا از این کابوس نظم جدیدی بسازد. در سال ۱۹۲۲، او روش **دوازده‌نوتی** یا **دوازده‌تُنال** خود را ابداع کرد. در این روش، تمام تم‌ها باید از یک ردیف یا "سری" از دوازده نت کروماتیک (تمام نت‌های سیاه و سفید یک اکتاو روی صفحه کلید) ساخته شوند. این نت‌ها به ترتیبی خاص انتخاب می‌شدند و می‌توانستند به روش‌های مختلف مانند وارونه،

معکوس، یا به‌صورت هم‌زمان در آکوردها دستکاری شوند. این روش که به **سریالیسم** معروف شد، موسیقی‌ای با منطق خاص خود ایجاد کرد. اما در طی صد سالی که از ابداع این روش توسط شوئنبرگ می‌گذرد، این موسیقی برای جذب مخاطبان گسترده چندان موفق نبوده است.

شوئنبرگ همه نت‌ها را برابر می‌دانست و از این به عنوان «رهایی ناهماهنگی» یاد می‌کرد. در موسیقی دیگر آهنگسازان نیز ناهماهنگی زیادی وجود داشت، اما در موسیقی جدید «سریالی»، ناهماهنگی یک ویژگی دائمی شد. هارمونی‌های سنتی یادآور گذشته بودند و به همین دلیل باید از آن‌ها اجتناب می‌شد. می‌توان این رویکرد را به عنوان جدایی از ریشه بنیادین هارمونی، یعنی سری هارمونیک، تعبیر داد. اما شوئنبرگ این را به عنوان راهی ناگزیر از هرج و مرج می‌دانست و ابزاری برای حفظ خط بزرگ موسیقی آلمانی برای آینده.

دو دانش‌آموز مشهور شوئنبرگ، آنتون وبرن و آلبان برگ، مدت‌ها پیش از ابداع روش دوازده‌نوتی، نزد او به تحصیل پرداختند و با او در این سفر به سوی چشم‌انداز عجیب و جدید همراه شدند. وبرن کار خود را با نوشتن موسیقی پرشور و رمانتیک در سبکی مشابه شوئنبرگ آغاز کرد. اما بعدها، منطق روش جدید معلمش را به طور جدی دنبال کرد و صداهایی شکننده و دقیقاً ساخته شده خلق کرد. شنیدن این آثار به عنوان موسیقی‌های سرد و عقلانی آسان است، اما وبرن گفت که پس از مرگ مادرش در سال ۱۹۰۶، تقریباً تمام موسیقی‌هایش با الهام از خاطرات او نوشته شده است.

هنگامی که برگ در سال ۱۹۰۴ شروع به تحصیل با شوئنبرگ کرد، شوئنبرگ گفته بود که او تنها می‌تواند آواز بنویسد. در واقع، استعداد بی‌نظیر برگ در خلق ملودی‌های زیبا، چه در موسیقی آوازی و چه سازی، باعث می‌شد موسیقی‌اش با وجود پیچیدگی‌هایش برای شنوندگان قابل فهم و درک باشد. یکی از بزرگ‌ترین آثار برگ، اپرای ووتسک است که او بین

سال‌های ۱۹۱۴ تا ۱۹۲۲ روی آن کار کرد. این اپرا داستان سربازی به نام ووتسک را روایت می‌کند که دچار فروپاشی روانی می‌شود، همسرش را به قتل می‌رساند و سپس خودش را غرق می‌کند. این اثر، مانند اپرای انتظار از شوئنبرگ، حال و هوای کابوس‌واری دارد و مانند آن بی‌تونال است، یعنی از ساختار موسیقی سنتی دور است.

در اپرای ووتسک، خوانندگان همانند آثار شوئنبرگ با سبک «آواز-گفتار» روبرو هستند، با این حال، برگ در اثر خود به هارمونی‌های سنتی هم ارجاعاتی داده که به شنونده کمک می‌کند تا در میان ناهماهنگی‌ها راهی برای درک موسیقی پیدا کند. او این رویکرد را حتی پس از پذیرش روش دوازده‌نوتی ادامه داد. کنسرتو ویولن او (۱۹۳۵) اثری با پیچیدگی‌های فکری عمیق، اما به شدت تأثیرگذار است، حتی اگر شنونده نتواند تمام جزئیات پیچیده آن را دنبال کند. این قطعه به یاد مانون گروپیوس، دختر نوجوان معمار معروف والتر گروپیوس و آلما مالر، تقدیم شده است.

چندین آهنگساز دیگر نیز به کاوش در امکانات هارمونی‌های جدید و رویکردهای نوین پرداختند، بدون اینکه پایه‌هایی که شنوندگان همیشه برای خود تعیین کرده بودند را کاملاً کنار بگذارند. ریچارد اشتراوس، یکی از برجسته‌ترین رهبران ارکستر و آهنگسازان آلمانی، از اجرای پنج قطعه ارکستری شوئنبرگ (۱۹۰۹) در برلین از محافظه‌کاری خودداری کرد و به آلما مالر (در آن زمان همسر گوستاو مالر) نوشت: «تنها کسی که می‌تواند اکنون به شوئنبرگ بیچاره کمک کند، یک روانپزشک است.» اشتراوس خود در استفاده از ناهماهنگی، زمانی که آن را مناسب می‌دانست، دریغ نمی‌کرد. سبک ارکسترال او در سری «اشعار آوایی» که در سال‌های آخر قرن نوزدهم نوشت، به‌شدت پیچیده بود. در اپراهای سالومه (۱۹۰۵) و الکترا (۱۹۰۹)، او از خشونت داستان‌های آن‌ها با ناهماهنگی‌های وحشیانه و بافت‌های پیچیده ارکستری لذت می‌برد، اما به شیوه‌ای که از نظر دراماتیک قابل درک بود. اپرای بعدی

او، شوالیه گل سرخ (۱۹۱۱)یک کمدی دوره‌ای در وین اشرافی است که برای آن اشتراوس از هارمونی‌های بسیار سنتی‌تر و والس‌های وینی بهره می‌برد.

بلا بارتوک، آهنگساز اهل مجارستان، که از آوازهای محلی به عنوان پایه‌ای برای رویکردی جدید در آهنگسازی استفاده می‌کرد، گاه آثاری با حال و هوای «محلی» ساده نوشت. اما ناهماهنگی‌های تند او، لبه پرکوسیوی اثراتش را به سمت مسیری هدایت می‌کرد که بیش از آنکه به الهام‌های فولکلور مرتبط باشد، با گرایش‌های مدرن قرن بیستم هماهنگ بود. و ریتم‌های پرکوسیوی او اغلب پیچیده‌تر و وحشی‌تر از هر رقص محلی می‌شد.

چندین آهنگساز به سمت غنای افراطی از هارمونی‌های کروماتیک حرکت کردند. الکساندر اسکریابین روسی از این هارمونی‌ها برای خلق نوعی حالت خلسه و سرمستی تب‌گونه استفاده کرد و معروف‌ترین اثر ارکستری‌اش شعر خلسه (۱۹۰۵-۱۹۰۸) نام دارد. فردریک دلیوس، آهنگساز انگلیسی، از آن برای برانگیختن احساس نوستالژی شدید نسبت به یک انگلستان از دست‌رفته سود برد. آهنگساز دیگر انگلیسی، آرنولد بکس، از آن برای برانگیختن حس غنا و عجیب بودن بهره برد.

اگر بخواهم یک اثر واحد را نام ببرم که تعریف‌کننده اوایل قرن بیستم باشد و واقعاً موسیقی را به یک مسیر جدید هدایت کرده باشد، آن اثر آیین بهار (، ۱۹۱۳) اثر ایگور استراوینسکی است. این اثر یک باله برای ارکستر است که آیینی باستانی از رقص و قربانی سالانه به خدایان زمین را به تصویر می‌کشد. دختری جوان توسط ریش‌سفیدان برای قربانی انتخاب می‌شود و با رقصیدن خود را به سمت مرگ می‌کشاند. موضوع اثر برگرفته از تحقیقاتی درباره فرهنگ‌های قبیله‌ای باستانی است و استراوینسکی سبک موسیقی‌ای ابداع کرد که با آن هماهنگ باشد. او آوازهای محلی جمع‌آوری نکرد، همان‌طور که بارتوک انجام داد، اما چندین آواز محلی لیتوانیایی واقعی را در پارتیتور نقل قول کرد و تضادهای ناهماهنگی خاص آن‌ها را گسترش

داد. او یک شبکه از سلول‌های ملودیک و ریتمیک «شبیه به آوازهای محلی» خلق کرد و با تغییرات در ارکستراسیون و هارمونی آن‌ها را تکرار کرد، آنطور که گلنکا پیشگام آن بود. اما استراوینسکی این روش را به حد نهایی رساند، با شکستن و تکرار بی‌وقفه پاراگراف‌ها، قدرتی عظیم ایجاد می‌کرد.

پیشگام دیگر که استراوینسکی از او الهام گرفت، کلود دبوسی بود، با شیوه‌های غیرمعمول خود در کنار هم گذاشتن آکوردها و ریتم‌ها و دادن جلوه‌های کاملاً جدید به آن‌ها. خود دبوسی به استراوینسکی درباره آیین بهار نوشت: «برای من رضایت خاصی است که بگویم چقدر شما مرزهای قابل‌اجرا را در امپراتوری صدا گسترش داده‌اید.» اولین اجرای آیین بهار در پاریس با اعتراضات مواجه شد. اما این اعتراض بیشتر به دلیل سبک عمداً تند و خشن رقصی بود که واسیلاو نیژینسکی طراحی کرده بود. اجرای بعدی در قالب کنسرت با استقبال فراوان مواجه شد. با قدرت و انرژی بسیار مستقیم خود، این اثر بلافاصله مخاطبان را تحت تأثیر قرار داد و همواره چنین باقی مانده است.

ماهیت انقلابی‌ای که دبوسی و استراوینسکی به راه انداختند، کاملاً با انقلاب شوئنبرگ متفاوت بود. زبان موسیقی آن‌ها در عمق خود هنوز بر اساس سری هارمونیک استوار بود و بر مفاهیم سنتی مقیاس‌ها و آکوردهایی که از آن مشتق شده‌اند. این‌ها دگرگون شده‌اند، ناهماهنگی‌های بیشتری به آن‌ها اضافه شده و به‌طور شگفت‌آوری کنار هم قرار گرفته‌اند و در مورد استراوینسکی، به ریتم‌های پایدار و نامنظم داده شده‌اند. اما شنونده عادی هنوز پژواکی از چیزهای آشنا برای چنگ زدن به آن دارد. این رویکرد – که می‌توان آن را «ناآشنا کردن چیزهای آشنا» نامید – بسیار پایدارتر و در نهایت تأثیرگذارتر از تلاش شوئنبرگ برای خلق زبانی جدید از نت‌هایی است که از تمام ریشه‌های هارمونیک سنتی جدا شده‌اند. تمام این اتفاقات در زمانی رخ می‌داد که در سایر هنرها نیز تحولات رادیکالی در حال شکل‌گیری

بود، روندی که به «مدرنیسم» معروف شد. شوئنبرگ خود نقاش نیز بود و عضوی از گروه (سوار آبی)، یکی از چندین گروه در برلین و وین قبل از جنگ جهانی اول بود که تفکر ارتدوکس و محافظه‌کار هنرها را به چالش می‌کشیدند. قطعاً می‌توان بین موسیقی بی‌تونال و کابوس‌وار شوئنبرگ و برخی از نقاشی‌های اکسپرسیونیستی کابوس‌گونه زمان او از گوستاو کلیمت، اگون شیله، اسکار کوکوشکا و خود شوئنبرگ، شباهت‌هایی دید و شنید.

در عین حال، نقاش اسپانیایی پابلو پیکاسو از آنچه که او به‌عنوان قدرت «ابتدایی» ماسک‌های آفریقایی می‌دید، الهام می‌گرفت. او به همراه ژرژ براک، نقاش فرانسوی، با استفاده از شکستن فرم‌ها و ترکیب دیدگاه‌های مختلف، کوبیسم را تجربه کرد. هر دو، هم ابتدایی‌گرایی و هم شکستن فرم‌ها، در آیین بهار بنیادی بودند. استراوینسکی هرگز به طور کامل به رویارویی مستقیم با «ابتدایی‌گرایی» در آثار بعدی خود بازنگشت. اما تکه‌تکه‌کردن فرم‌ها، آنچه که می‌توان «کوبیسم موسیقایی» نامید، پایه‌ای برای آهنگسازی او برای بقیه عمرش باقی ماند. تأثیر آن بر بسیاری از آهنگسازان در دهه‌های بعد شنیده می‌شود.

فصل سی‌وسوم:رسیدن به نور

در سال‌های پیش و پس از جنگ جهانی اول، برخی آهنگسازان و هنرمندان به کاوش در تاریکی و «ابتدایی‌گرایی» پرداختند، در حالی که دیگران به ارضای نیاز عمومی برای دور شدن از اضطراب‌های روزمره مشغول بودند. اپرتا در هر دو سوی اقیانوس اطلس محبوبیت داشت. محبوبیت ژاک اُفن‌باخ فرانسوی و یوهان اشتراوس دوم از وین ادامه داشت. اپرتاهای طنزآمیز گیلبرت و سالیوان، که در دهه‌های ۱۸۷۰ و ۱۸۸۰ نوشته شده بودند، به یک نهاد ملی در بریتانیا تبدیل شده و به هر جایی که انگلیسی صحبت می‌شد، صادر می‌شدند. در ایالات متحده، اپرتاهای ویکتور هربرت محبوب بودند و عناصری از اپرتای وینی و گیلبرت و سالیوان را با هم ترکیب می‌کردند. در اوایل قرن بیستم، نسخه‌های مختلفی از اپرتا و دیگر ژانرهای موسیقی مردمی وجود داشتند، برخی برای طبقات مرفه و دیگران برای طبقات کارگر. اما بزرگ‌ترین موفقیت اوایل قرن بیستم یک اپرتای وینی در سنت یوهان اشتراوس دوم بود به نام **بیوه خوشحال** اثر فرانتس لِهار، که در سال ۱۹۰۵ در وین و سپس به سرعت در لندن و نیویورک به روی صحنه رفت.

محبوبیت عظیم **بیوه خوشحال** یکی از عواملی بود که توسعه یک ژانر جدید تئاتر موسیقی به نام موزیکال برادوی را تشویق کرد. یکی از اولین تیم‌هایی که در برادوی نیویورک موفقیت بزرگی کسب کردند، ترکیبی از آهنگساز جروم کرن، نویسنده گی بولتون و ترانه‌سرا پی. جی. وودهوس (که بعداً با کتاب‌هایش درباره برتی ووستر و خدمتکارش جیوز مشهورتر شد) بود. موفق‌ترین نمایش آن‌ها **او پسر!** بود که در سال ۱۹۱۷ در برادوی افتتاح شد و ۴۶۳ اجرا داشت.

در همان سال، در پاریس، یک کاباره-باله عجیب به نام **پریده** به نمایش درآمد، که همکاری‌ای بین نویسنده ژان کوکتو، طراح رقص لئونید ماسین، نقاش پابلو پیکاسو و آهنگساز اریک ساتی بود. این نمایش با موسیقی شاد و سرزنده، لباس‌های عمداً دست‌وپاگیر «کوبیستی» و حرکات رقص ناآرام، داستانی طنزآمیز از یک نمایشگاه بود که در آن اجراکنندگان سعی می‌کردند بی‌نتیجه تماشاگران خسته را به داخل نمایش خود جذب کنند. **پریده** تقریباً به اندازه بهار مقدس استراوینسکی هیاهو به پا کرد. این نمایش ضد سنتی و ضد سیستم بود و به دلیل طنز در طول یک جنگ هولناک، تحریک‌آمیز هم بود.

ساتی کار خود را با نواختن پیانو در یک کاباره در پاریس آغاز کرد، و **پریده** تخیلی طنزآمیز از این ژانر بود. کاباره همچنین در آلمان رونق گرفت، ابتدا نسبتاً ملایم‌تر از فرانسه، اما پس از جنگ جهانی اول، با کشوری و جامعه‌ای ویران و تحقیر شده، کاباره آلمانی به سمت تاریکی رفت و طنزی تلخ پیدا کرد. این طنز تلخ به شکلی قوی توسط تیم نمایشنامه‌نویس برتولت برشت و آهنگساز کورت وایل در اپرای سه‌پولی (۱۹۲۸)، بازآفرینی ترش‌رنگی از موفقیت قرن هجدهمی اپرای گدایان، با بازیگرانی از دنیای جنایتکاران، بیان شد.

یکی از عناصری که موزیکال برادوی، کاباره فرانسوی و آلمانی مشترک داشتند، عنصر جاز بود. در فصل بعدی به این موضوع بزرگ خواهیم پرداخت. ریتم‌های رگتایم و جاز نه تنها عنصری شاداب‌کننده بودند، بلکه با ترس و نگرانی نیز نگریسته می‌شدند. از حدود سال ۱۹۱۰، مد تازه‌ای برای کلوب‌های شبانه در لندن به وجود آمد، که ترکیبی بود که مقامات آن را برای نظم اجتماعی خطرناک می‌دانستند: رقص، مشروبات الکلی، اختلاط زن و مرد (برخلاف کلوب‌های مردانه قدیمی) و موسیقی جدید «سنکوپ‌دار» از آمریکادر طول جنگ، نگرانی‌ها تا حدی شدید شد تا آنجا که افسران ارتش اگر در یک کلوب شبانه پیدا شوند، تهدید به تعقیب قضایی شدند. برای برخی نویسندگان و موسیقیدانان، احساس اصلی ناشی

از جنگ جهانی اول، حس اشتیاق برای صلح یا برای گذشته‌ای خیالی بود. دو اثر از وون ویلیامز که بیشترین احساس صلح را برمی‌انگیختند، به طور خاص به جنگ مرتبط بودند. لرک صعودی یک مراقبه‌ای روستایی برای ویولن تنها و ارکستر است. وون ویلیامز اولین ایده‌های آن را در سال ۱۹۱۴ در حالی که از روی صخره‌های گچی که به کانال انگلیس چشم دوخته بود، پیاده‌روی می‌کرد، ترسیم کرد، جایی که کشتی‌های نیروی دریایی سلطنتی در حال تمرین برای آماده شدن برای جنگ بودند. در طول جنگ، وون ویلیامز به عنوان افسر آمبولانس در فرانسه کار کرد، جایی که در پایان روزی که تحت شرایط خطرناک، سربازان زخمی را منتقل می‌کرد، به تپه‌ای می‌رفت تا به منظره‌ای که در غروب خورشید باشکوهی غوطه‌ور شده بود، نگاه کند. همانجا بود که او ایده‌هایی برای سمفونی روستایی خود (شماره ۳) را توسعه داد. این سمفونی بین تلخی و آرامش قرار دارد و همانطور که وون ویلیامز گفت، «واقعاً موسیقی زمان جنگ» است.

در آن سوی اقیانوس اطلس، ایالات متحده در سال ۱۹۱۷ وارد جنگ جهانی اول شد، همان سالی که **او پسر!** در برادوی افتتاح شد. روابط آمریکایی‌ها با جنگ متفاوت از اروپایی‌ها بود. خاطره اصلی آن‌ها جنگ داخلی بود که آمریکا را در دهه ۱۸۶۰ فرو ریخت و قبل از آن، جنگ استقلال آمریکا که اعلامیه استقلال از بریتانیا را در سال ۱۷۷۶ احاطه کرده بود. مانند اروپا، آهنگسازان در اوایل قرن بیستم اجتناب‌ناپذیر تحت تأثیر تنش‌های حاضر و گذشته، همچنین نویسندگان و اندیشمندان و داستان‌های به ارث رسیده تاریخ ملی قرار داشتند. یکی از آهنگسازان آمریکایی جذابی که از این مواد الهام گرفته است، چارلز ایوِس است. او در طول عمرش تا حد زیادی نادیده گرفته شد اما پس از مرگش مورد احترام قرار گرفت، او شخصیتی عجیب و غریب بود که از اداره یک شرکت بیمه درآمد کسب می‌کرد. ایوِس در وقت آزاد خود می‌نوشت و به هیچ قاعده‌ای وابسته نبود. پدر او یک رهبر گروه موسیقی بود که او را به آزمایش تشویق می‌کرد.

تأثیراتی که به موسیقی ایوِس تغذیه می‌داد، متناقض بودند. او عاشق سرودهای قدیمی و نوشته‌های «فراسویان»، به رهبری رالف والدو امرسون بود. امرسون به آزادی فکر انسانی، « بی‌نهایت خصوصی» و پیوند حیاتی بین طبیعت و روح انسان ایمان داشت. در طول جنگ داخلی، امرسون مخالف شدید برده‌داری بود و استدلال می‌کرد که نیروی مخرب جنگ برای ایجاد جامعه‌ای جدید ضروری است. موسیقی ایوِس پر از تضادهای مشابه است: احضار طبیعت، نیروی ویرانگری و مبارزه از طریق هرج و مرج برای رسیدن به آرامش. مجموعه ارکسترال او، سه مکان در نیوانگلند (۱۹۰۸–۱۹۱۷)، دامنه او را به خوبی نشان می‌دهد. قطعه اول به یک گردان سرباز سیاهپوست و فرمانده سفیدپوستشان احترام می‌گذارد، با قطعات پراکنده از فریاد نبرد آزادی و راهپیمایی از جورجیا. قطعه دوم درهم‌آمیخته‌ای از آهنگ‌های راهپیمایی است که رویای پسری از سربازان انقلابی در راهپیمایی را به تصویر می‌کشد. و قطعه سوم عمیقاً به طبیعت فرو می‌رود، با صدای آواز از کلیسایی دوردست.

البته، همیشه آهنگسازانی با ایده‌های جدید و چالش‌برانگیز هستند که جایگاه برجسته‌ای در کتاب‌های تاریخ موسیقی دارند. اما حتی در هرج و مرج اوایل قرن بیستم، آهنگسازانی بودند که فقط سعی می‌کردند مسیر خود را شخم بزنند، به آنچه درست به نظر می‌رسید پایبند بمانند و سعی در نادیده گرفتن سر و صدا داشته باشند. چندین آهنگساز برجسته در زمان انقلاب از روسیه خارج شدند. من قبلاً سرگئی راخمانینوف را ذکر کرده‌ام که در سال ۱۹۱۸ به ایالات متحده مهاجرت کرد. او یک پیانیست تحسین‌شده بود که ضبط‌های موسیقی خودش هنوز هم ارزشمند هستند. او به خاطرات زندگی در روسیه چنگ زد و کنسرتو و سمفونی‌هایی با استفاده از روش‌های آزموده و تأیید شده توسط چایکوفسکی و دیگر روس‌ها نوشت. او به موسیقی خود کیفیتی شخصی داد و از غم و اندوه پرطنینی که اغلب پژواک‌های آواز روسی ارتدکس را تداعی می‌کند سود جست. او احساس می‌کرد که توسط تحولات مدرن عقب مانده است و در یک مصاحبه در سال ۱۹۳۹ گفت: «احساس می‌کنم مانند روحی که

در جهانی بیگانه پرسه می‌زند. نمی‌توانم روش قدیمی نوشتن را کنار بگذارم و نمی‌توانم روش جدید را فراگیرم.»

روسی دیگری، سرگئی پروکوفیف، چند سالی در پاریس مستقر شد اما در سال ۱۹۳۳ به روسیه بازگشت تا با زندگی سخت تحت رژیم شوروی روبرو شود. او نیز یک پیانیست برجسته بود و کار خود را به عنوان یک تحریک‌گر شیطنت‌آمیز بیشتر به سبک استراوینسکی آغاز کرد، با نوشتن کنسرتوهای پیانی جسورانه و لذت بردن از واکنش‌های مخاطبان به دیسونیانس‌های جسورانه‌اش. اما بعدها، او روشی روحانی پیدا کرد که تا حدی از مسیحیت الهام گرفته بود و در سال ۱۹۴۱ اعلام کرد: «ما باید به دنبال یک سادگی جدید باشیم.» ترکیب درخشش و لریک‌گرایی او در نمره باله او، رومئو و ژولیت، در اوج خود است.

آهنگساز انگلیسی ادوارد الگار خود را در وضعیتی مشابه راخمانینوف یافت. او اولین موفقیت خود را با تنوع اینیگما در سال ۱۸۹۹ به دست آورد، درست همان زمانی که آهنگسازان دیگر در اروپا در حال کاوش مسیرهای نوروتیک‌تر بودند. الگار با آخرین آثار ارکسترال آشنا بود و می‌توان در موسیقی او چیزی از پرزرق و برق ریچارد اشتراوس (که آن زمان به عنوان پیشتاز آهنگسازان آلمانی شناخته می‌شد) شنید. اما در حالی که اشتراوس با سالومه مخاطبانش را شوکه می‌کرد، الگار نیت شوکه کردن کسی را نداشت و حداقل ظاهراً یک سنتی‌گر باقی ماند. او سمفونی‌ها، کنسرتوهایی برای ویولن و چلو، راهپیمایی‌های «پمپ و سرکوم‌ستانس» و اوراتوریوها نوشت. او ظاهر یک مرد روستایی ادواردی داشت، با سبیل و لباس‌های ترایوایش. اما زیر سطح ظاهریش، شخص ناآرامی را در زندگی و موسیقی یافت می‌کردید. موسیقی او نشان‌دهنده ناامنی عصبی زیادی است، به ویژه زمانی که با انرژی‌ای که خود در ضبط‌هایش به آن وارد کرده، نواخته می‌شود. این ترکیب نمای سنتی با انرژی عصبی

زیرین به موسیقی او شخصیتی می‌بخشد که اغلب برای شنوندگان به طور خاص «انگلیسی» چنین به نظر می‌رسد.

راخمانینوف و الگار نشان می‌دهند که در نهایت، نسل‌های بعدی موسیقی را به خاطر حس صدای صادقانه و شخصی‌اش ارج می‌نهند، نه به خاطر درجه‌ای که در زمان خود «جدید» بوده است. همین امر برای سیبیلیوس نیز صادق است. من قبلاً الهامی که سیبیلیوس از حماسه فنلاندی، کالیوالا، گرفته بود را ذکر کرده‌ام. روش بسیار فردی او در نوشتن سمفونی‌ها و آثار دیگر نه تنها از تأثیرات اصلی‌اش – موسیقی و شعر فنلاند، بروکنر، آهنگسازان روسی – بلکه از ذهنیتی خاص سرچشمه می‌گرفت. شما باید راه خود را بین بیان‌های او و معنای آن پیدا کنید. وقتی به اوج می‌رسد، پس از مبارزه با بسیاری از موانع و لغزش‌ها است. سیبیلیوس در دنیای تبخیر یافته اوایل قرن بیستم، شخصیتی رمزآلود اما قدرتمند بود و همینگونه باقی ماند.

در نهایت، اپرای ایتالیایی تا اوایل قرن بیستم به کجا رسیده بود؟ جوزپه وردی قرن نوزدهم را با دو شاهکار متضاد مبتنی بر نمایشنامه‌های شکسپیر به پایان رساند: تراژدی اوتلو و کمدی فالستاف. تا زمانی که وردی بازنشسته شد، یک گرایش جدید در اپرای ایتالیایی ظهور کرده بود، سبکی که به آن ورزیمو (رئالیسم) گفته می‌شد. این سبک از نویسندگان رمان نشأت گرفت که قصد داشتند زندگی مردم عادی را به طور صادقانه‌ای به تصویر بکشند، بدها توانستند خوبی‌ها را بدون هراس نشان دهند. اولین اپرای ورزیمو معروف، کوالریا روستیچانا اثر پیترو ماسکانی بود که پس از آن پالیچی اثر روگرئون لنکوالو آمد. هر دو داستان‌هایی از عشق و حسادت خام با پایان مرگ هستند. پالیچی به ویژه قابل توجه است زیرا خود لنکوالو پیش‌درآمد درخشان آن را نوشته است. در واقع، پیش‌درآمدهای شکسپیری که آریگو بوتو برای اوتلو و فالستاف وردی نوشت، و پیش‌درآمد لنکوالو برای پالیچی نشان می‌دهد که

چگونه پیش‌درآمد برای آهنگسازان ایتالیایی از آغاز اپرا در حدود سال ۱۶۰۰ تا اوایل قرن بیستم اهمیت داشت.

یک اپرای ورزیمو دیگر که قرن بیستم را افتتاح کرد: توسکا اثر جاکومو پوچینی در ژانویه ۱۹۰۰ در رم مطرح شد. پوچینی قبلاً لا بوهِم را نوشته بود و اپراهای دیگری دنبال شدند، از جمله مادام باترفلای و توراندوت. این اپراهای دوست‌داشته‌شده همچنان جذابیت خود را برای مخاطبان حفظ می‌کنند زیرا دارای خصلت بی‌نظیر مستقیم‌گری هستند. خواننده‌ها بازیگران واقعی در درام هستند و موسیقی آن‌ها در عین حال دراماتیک و لریک است. لحظاتی هم آریاست اما همیشه به دلایل دراماتیک، نه برای نمایش صرف صدا. هارمونی‌های پوچینی با دقت انتخاب شده‌اند تا کاملاً قابل درک باشند، در حالی که با لمس‌های مدرن دیسونیانس آمیخته شده‌اند؛ و او از تمامی منابع ارکستر پس-واگنر برای رنگ‌آمیزی و حرکت درام استفاده می‌کند و برخی لیدموتیف‌های به سبک واگنر را به موسیقی خود می‌دوزد. پوچینی اصرار داشت که با وجود این مواد واگنری، «من همیشه ایتالیایی بوده‌ام و همچنان هم هستم. موسیقی من ریشه در ویژگی‌های کشور مادری من دارد.»

یکی از ویژگی‌های اساسی اپرا در ایتالیا در این دوره این بود که چیزی را حفظ کرده بود که به طور کلی در سایر کشورها وجود نداشت: و آن جذابیت واقعی عمومی بود که توسط افراد از طیف گسترده‌ای از طبقات اجتماعی قدردانی می‌شد. بلیط‌ها در خانه‌های بزرگ اپرا در ایتالیا گران بودند، همان‌طور که در سایر جاها هم بود. اما تئاترهای کوچک‌تر و جشنواره‌های اپرا بسیاری وجود داشت که بلیط‌ها ارزان‌تر بودند و مردم از تمام طبقات به آن‌ها می‌آمدند.

تا زمانی که پوچینی در سال ۱۹۲۴ درگذشت و اپرای نهایی خود توراندوت را ناتمام گذاشت، بهار استراوینسکی ده ساله شده بود و شونبرگ روش دوازده نوتی خود در ترکیب نوشتن را توسعه داده بود. تصور کردن اینکه در تاریخ غربی دوره‌ای بوده است که موسیقی

نوشته‌شده یا اجرا شده به این اندازه متنوع در سبک و رویکرد باشد، به این اندازه پر از تناقض‌ها و دیدگاه‌های متضاد، دشوار است. اما پرقدرت‌ترین و ماندگارترین انقلاب در موسیقی اوایل قرن بیستم از خارج از کنسرواتوارها، خانه‌های اپرا و سالن‌های کنسرت و از سطحی از جامعه‌ای که تا این نقطه ورودی کمی به پیشرفت رسمی موسیقی داشته است، آمده است. من گهگاهی به آن اشاره کرده‌ام، اما اکنون زمان آن است که توجه خود را به آن معطوف کنیم.

فصل سی‌و چهارم: از بلوز و رگ‌تایم تا جاز

در سال ۱۸۶۰، آبراهام لینکلن به عنوان رئیس‌جمهور ایالات متحده آمریکا انتخاب شد. او به شدت مخالف برده‌داری بود. ایالت‌های جنوبی که به شدت به برده‌داری در مزارع پنبه و دیگر محصولات وابسته بودند، جدایی خود از ایالت‌های شمالی را اعلام کردند. شمال ضد برده‌داری در جنگ داخلی پیروز شد، اما این پیروزی مشکل اساسی را حل نکرد. هرچند برده‌داری لغو شد، اما صلح شکننده‌ای تنها با اجازه دادن به ایالت‌های جنوبی برای ادامه سیاست‌های جداسازی و تبعیض حاصل شد. برای بسیاری از بردگان سابق، زندگی چندان متفاوت از بردگی نبود. چهار میلیون برده‌ای که در سال ۱۸۶۰ در مزارع ایالت‌های جنوبی کار می‌کردند، تنها بخش کوچکی از کل جمعیت برده‌ها بودند – تعداد بیشتری برده در برزیل و کارائیب زندگی می‌کردند. در تاریخ موسیقی، پراکندگی فرهنگ آفریقایی از طریق این جمعیت‌های برده اهمیت زیادی داشت. اما این از جنوب ایالات متحده بود که انقلابی موسیقایی ظهور کرد که جهان را درنوردید و اثرات آن تا امروز با ما باقی مانده است.

در مزارع برده‌داری، آواز خواندن، نواختن طبل و رقصیدن، دست زدن، راهی برای ابراز آرزوها، رویاها و بیان مذهبی بود. آهنگ‌های کار با ریتم کار هماهنگ بودند و به کاهش سختی کار کمک می‌کردند. کلمات این آهنگ‌ها در ظاهر آرزوها و یا حتی شادی‌های آنها بودند، اما همانطور که فردریک داگلاس، برده آزاد شده، نوشت، «هر لحن، گواهی علیه برده‌داری و دعایی به خدا برای رهایی از زنجیرها بود.» با گذشت زمان، با گرویدن بیشتر

بردگان به مسیحیت، آهنگ‌های آنان تصاویری از مسیحیت و داستان‌های کتاب مقدس را در خود جای دادند. خیلی پیش از جنگ داخلی، نیواورلئان مرکز موسیقی آفریقایی‌آمریکایی‌ها بود. بعدازظهرهای یکشنبه زمانی بود که هم بردگان و هم افراد آزاد سیاه‌پوست در فضاهای باز جمع می‌شدند تا بخوانند و برقصند. میدان کنگو به خاطر این گردهمایی‌ها مشهور شد و بازدیدکنندگانی از دوردست را جذب می‌کرد. معمار بنجامین لاتروب در سال ۱۸۱۹ توصیفی دقیق از این مراسم به جا گذاشت. یک نوازنده طبل شروع به ضربه زدن می‌کرد و دیگران به او می‌پیوستند: «یک صدا، سپس صداهای دیگر به آن می‌پیوندند. رقصِ بدن‌های سیاه در حلقه‌هایی دایره‌وار شکل می‌گیرد – شاید پنج یا شش صد نفر که به ضربان‌های موسیقی در زمان مشخص حرکت می‌کنند، برخی آرام تاب می‌خورند و دیگران با شدت پا می‌کوبند. تعدادی از زنان گروه شروع به سرودخوانی می‌کنند.» این رقص گروهی و دایره‌ای که به‌طور خاص آفریقایی بود، با فریادهای «پاسخ و فراخوان» همراه بود. ما می‌توانیم این نوع «حلقه فراخوان» را در ضبطی که توسط جان و آلن لوماکس در سال ۱۹۳۴ در جنیگز، لوئیزیانا (نزدیک نیواورلئان) انجام شده، بشنویم. بازی با کلمات مذهبی، ریتم تکراری هیپنوتیزم‌کننده، و فریاد و پاسخ پرشور بین خوانندگان، ما را به روزهای برده‌داری بازمی‌گرداند.

افرادی که نژاد مختلط سیاه و سفید داشتند به عنوان «کریول» شناخته می‌شدند و آن‌ها نقش مهمی در توسعه‌های جدید موسیقی داشتند. با قحطی در ایرلند در دهه ۱۸۴۰، بسیاری از مهاجران ایرلندی به آن‌ها پیوسته و به دنبال کار می‌گشتند. انواع مختلفی از ترکیب‌های موسیقی پدیدار شد که به عنوان مثال ریتم‌های رقص به سبک آفریقایی را با نوازندگی ویولن به سبک ایرلندی ترکیب می‌کردند. یکی از توسعه‌های محبوب این ترکیب‌ها نمایش‌های مینسترل بود که از دهه ۱۸۴۰ گروه‌های مینسترل در ایالات متحده تور برگزار

می‌کردند. این گروه‌ها شامل موسیقی‌دانان سیاه و سفید و همچنین موسیقی‌دانان سفیدپوستی بودند که صورت‌های خود را سیاه کرده بودند.

کلیسا نیز یکی دیگر از تأثیرات بسیار مهم بود. علاوه بر خدمات کلیسایی معمولی، در جنوب آمریکا در طول قرن نوزدهم جلسات بزرگ «احیاگرانه» برگزار می‌شد که هزاران نفر از عبادت‌کنندگان در آن‌ها می‌خواندند و می‌رقصیدند. جلساتی برای سفیدپوستان، جلساتی برای سیاه‌پوستان و گاهی جلساتی مختلط وجود داشت که در آن سیاه‌پوستان در جلسات سفیدپوستان حضور داشتند. سنت آفریقایی پاسخ‌گویی پرشور، لبه‌ای احساسی به سرودها اضافه می‌کرد، جایی که خوانندگان انفرادی با افزایش شور و هیجان آواز می‌خواندند و جماعت به‌صورت ریتمیک پاسخ می‌دادند. گفته شده که این اشتیاق، پژواکی از اذان اسلامی داشت – بسیاری از بردگان به عنوان مسلمان تربیت شده بودند. در آوازهای خوانندگان آفریقایی، این سرودها، مانند آهنگ‌های کار، پیام‌های آرزویی برای آزادی از بردگی و ظلم را حمل می‌کردند و درخواست آن‌ها برای «سرزمین موعود» و «آرامش» را به همراه داشتند. از این سرودها بود که ژانر گسترده‌تر موسیقی معنوی و انجیل به وجود آمد. هماهنگی در سرودها، ترکیبی از آداب و رسوم اروپایی و آفریقایی، دیگر آهنگ‌های آفریقایی‌آمریکایی، آهنگ‌های کار و معنویات، که سبک خاص خود را از هماهنگی توسعه دادند، تغذیه کرد.

یکی از ویژگی‌های بارز موسیقی آفریقایی‌آمریکایی، تضاد ضرب‌آهنگ منظم با ملودی است که از نظر ریتمی آزاد است و گاه از ضرب‌آهنگ فاصله می‌گیرد یا بر ضد آن عمل می‌کند. این «سنکوپ» به ویژگی‌ای از موسیقی سازی آن‌ها تبدیل شد و آن را به مارش نظامی اعمال کردند. مارش‌ها به شدت محبوب شده بودند، عمدتاً به دلیل جان فیلیپ سوزا، موفق‌ترین رهبر ارکستر نظامی در تاریخ آمریکا. سوزا از سال ۱۸۹۳ با گروه خود تور برگزار کرد و با مارش‌هایی که خودش ساخته بود، موفقیت بزرگی کسب کرد. بسیاری از آن‌ها هنوز معروف

هستند، از جمله «ناقوس آزادی» و «ستاره‌ها و نوارها برای همیشه». گروه‌های مینسترل و دیگر گروه‌های آفریقایی‌آمریکایی شروع به اجرای مارش‌ها کردند و با افزودن سنکوپ‌های خاص خود به ملودی‌ها، ژانری را ایجاد کردند که در حدود سال ۱۹۰۰ به محبوبیت بی‌نظیری در ایالات متحده و اروپا دست یافت: رگ‌تایم. و با رگ‌تایم تاریخ موسیقی پاپ از آن زمان آغاز شد.

اولین آهنگساز موفق رگ‌تایم، اسکات جاپلین بود. او پیانیست گروهی در بار «میپل لیف» در سدیلیا، میسوری بود و شروع به انتشار رگ‌تایم کرد، از جمله معروف‌ترین قطعه‌اش، «میپل لیف رگ». هنگامی که او مشهور شد، جاپلین به سنت لوئیس نقل مکان کرد تا حرفه خود را توسعه دهد. او از کودکی توسط یک معلم پیانوی آلمانی محلی موسیقی کلاسیک اروپایی را آموخته بود و آرزو داشت چیزی فراتر از رگ‌تایم خلق کند. او دو اپرا نوشت که تنها یکی از آن‌ها باقی مانده است: «تریمونیشا». این اپرا در یک مزرعه برده‌داری سابق رخ می‌دهد و صحنه‌هایی به سبک اپرا را با گروه‌هایی که با شادی به رگ‌تایم تبدیل می‌شوند، ترکیب می‌کند. جاپلین موفق شد آن را با پیانو خود برای حضوری کوچک اجرا کند، اما تا دهه ۱۹۷۰ و مدت‌ها پس از مرگ جاپلین به صحنه نیامد. سبک رگ‌تایم او با این حال، به طور گسترده‌ای تقلید شد، به‌ویژه توسط آهنگسازان سفیدپوست در نیویورک. یکی از آن‌ها، اروینگ برلین، خوش‌شانس بود که در سال ۱۹۱۱ قطعه «گروه رگ‌تایم الکساندر» را نوشت، دقیقاً زمانی که ضبط‌ها به‌طور گسترده‌ای در دسترس و مقرون به صرفه شدند (جاپلین تعدادی رول پیانو ساخت، اما ضبط صدایی نداشت). بنابراین، موفقیت برلین باعث شد تا شهرت جاپلین که در سال ۱۹۱۷ در یک آسایشگاه درگذشت، کم‌رنگ شود. در آن زمان، رگ‌تایم و فرزند آن، جاز، به کسب‌وکار بزرگی در دو سوی اقیانوس اطلس تبدیل شده بودند.

هم‌زمان با اوج‌گیری رگ‌تایم، «بلوز» به عنوان ژانر دیگری محبوب شد. بلوز، بیشتر از رگ‌تایم، بیانگر آرزوهای عمیق آفریقایی‌آمریکایی‌های تحت ستم بود. این سبک در بارها و خانه‌های فساد استوری‌ویل، نیواورلئان محبوب شد، جایی که مخاطبان از اشعار صریح جنسی نیز که نوع دیگری از آرزوها را بیان می‌کرد، لذت می‌بردند. ساختار ساده بلوز حسی از پایداری در مواجهه با ناامیدی‌های مکرر را در خود جای داده بود: یک ملودی دوازده میزانی، سه آکورد در یک الگوی تکراری و نُت‌های خاص «آبی» که سومین و هفتمین نُت‌های گام را پایین می‌آوردند.

هندی یکی از پیشگامان اولیه این سبک بود. او از موسیقی سیاه‌پوستان فقیر در دلتای می‌سی‌سی‌پی الهام گرفت و این الهام را به اولین بلوز منتشر شده، یعنی "بلوز ممفیس" در سال ۱۹۰۹، تبدیل کرد. هندی نوازنده ترومپت و رهبر گروه بود، نه خواننده. اما بلوز از دل آوازهای کلیسا که سرشار از احساسات عمیق بود، ریشه می‌گرفت و این خوانندگان بودند که در دوره رادیو و ضبط صدا به آن قدرت بیشتری بخشیدند. یکی از پیشگامان اولیه، مارینی، گفته بود که در سال ۱۹۰۲ دختری به او آهنگی غمگین درباره مردی که زنی را ترک کرده بود، یاد داد. همین نوع داستان‌ها بودند که بلوز را شکل دادند. مارینی بعدها با انسانهای افسانه‌ای مثل "کینگ" الیور، لوییس آرمسترانگ و سیدنی بچت همکاری کرد.

حدود ده سال بعد، مارینی با یک خواننده جوان با استعداد در گروه خود به نام بسی اسمیت آشنا شد. اسمیت یتیمی از تنسی بود که از سن نه سالگی در خیابان‌ها به نوازندگی و خوانندگی پرداخته بود و به یکی از پردرآمدترین خوانندگان دهه ۱۹۲۰ تبدیل شد. صدای او مستقیم و پر از احساس بود، شبیه به آوازهای کلیساهای سیاه‌پوستان – پدرش یک وزیر کلیسای باپتیست بود. اما اسمیت ویژگی‌های یک زن سرسخت و کارگر را داشت که اجازه نمی‌داد تحت‌فشار قرار گیرد. در سال ۱۹۲۵، بسی اسمیت آهنگ معروف «بلوز سنت

لوئیس» را نوشت و آنرا با لوییس آرمسترانگ ضبط کرد. چهار سال بعد، یک فیلم کوتاه با محوریت اجرای او ساخته شد. در این فیلم، بسی نقش زنی به نام "بسی" را بازی می‌کند که معشوقش او را به خاطر زن دیگری ترک می‌کند و بعد برمی‌گردد تا از او سرقت کند. این فیلم تنها سند تصویری از بسی اسمیت است و به عنوان یک اثر ارزشمند در تاریخ موسیقی به شمار می‌آید.

این فیلم نه تنها بخشی از زندگی و هنر بسی اسمیت را به ما نشان می‌دهد، بلکه یک مسئله همیشگی را نیز یادآور می‌شود. ما هنگام شنیدن موسیقی این خوانندگان آفریقایی-آمریکایی، به طور ناخودآگاه صدای قرن‌ها تلاش برای بقا و مبارزه را حس می‌کنیم. این عمق تاریخی و عاطفی، بخشی از قدرت تأثیرگذاری چنین آثار هنری است. اما نباید فراموش کنیم که هیچ‌کس تنها به خاطر تحمل فشارهای زندگی، موسیقیدان بزرگی نمی‌شود. برای موفقیت در موسیقی، علاوه بر تحمل سختی‌ها، استعداد، راهنمایی درست، تمرین زیاد و عزم راسخ ضروری است.

اجراکنندگان بلوز و جاز اولیه اغلب درباره آموزش‌های خود صحبت نمی‌کردند، زیرا می‌خواستند نمایشی خودانگیخته ارائه دهند. اطلاعات زیادی درباره چگونگی دستیابی اسمیت به توانایی‌های بی‌نظیرش به‌جز استعداد ذاتی، آوازخوانی در کلیسا و احتمالاً کمک‌هایی از مارینی در دست نیست. اما بسیاری از نوازندگان اولیه جاز سیاه‌پوست از پس‌زمینه‌های فقیرانه می‌آمدند که استعدادهایشان توسط معلمان موسیقی فداکار در مدارس برای کودکان سیاه‌پوست پرورش داده می‌شد. لوییس آرمسترانگ، نوازنده ترومپت، ابتدا توسط رهبر گروهی در مدرسه‌اش به نام «خانه پسران یتیم رنگین‌پوست» در نیواورلئان آموزش دید بعد به مدرسه فلورانس برای سیاه‌پوستان در آلاباما رفت.

بلوز و رگ‌تایم دو روی سکه‌ای بودند که به سرعت به جاز تبدیل شد. عاملی که جاز سازی را به یک ژانر محبوب تبدیل کرد، جذابیت آن به عنوان موسیقی رقص برای تمام طبقات اجتماعی بود. قبلاً، رقص برای اکثریت سفیدپوست بر رقص‌های اروپایی متمرکز بود. این رقص‌ها شامل کوادریل‌ها و دیگر رقص‌های گروهی و همچنین برای زوج‌ها، پولکاها، مازورکاها، گالوپ‌ها و بیش از همه، والس‌ها بود. خانواده‌های اشرافی معلمان و معلم‌های رقص را استخدام می‌کردند تا جوانان را به یادگیری گام‌ها و حرکات صحیح رقص آموزش دهند و رقص با موسیقی مناسب بخشی از زندگی اجتماعی رسمی بود.

رگ‌تایم و جاز، همراه با رقص‌های آمریکایی مرتبط بود و همه این‌ها را آسان‌تر کردند. از دهه ۱۸۸۰، رقص بارن آمریکایی با موسیقی محلی خود، شروع به جایگزینی کوادریل‌های اروپا کرد. اکنون، در حدود سال ۱۹۰۰، رگ‌تایم با رقص‌هایی که بسیار پرانرژی و آسان برای یادگیری بودند، وارد میدان شد: وان استپ، تو استپ، تورکی تروت، چارلستون، و همچنین تانگوی آرژانتینی و ماکسیز برزیلی. با وجود نگرانی نسل‌های قدیمی‌تر، این روند جدید غیرقابل توقف بود و تا پایان جنگ جهانی اول، همه افراد در دو سوی اقیانوس اطلس با جاز می‌رقصیدند. ضبط‌ها و رادیو این تغییرات را تسریع کردند. باشگاه‌ها و بارهای رقص مکان‌های محبوب بودند، اما نیازی به نوازندگان زنده نبود – می‌توانستید یک ضبط بگذارید یا به رادیو گوش دهید.

گروه‌های جاز اولیه برای رقص‌ها، عروسی‌ها و رژه‌های تشییع جنازه در ایالت‌های جنوبی ایالات متحده اجرا می‌کردند و بداهه‌نوازی سنکوپ‌شده‌ای را با استفاده از ترومپت یا کورنت، ترومبون، توبا، کلارینت و شاید بانجو و سازهای دیگر ارائه می‌دادند. این موسیقی نمایشگر توانایی‌های انفرادی نبود، بلکه موسیقی‌ای بود که احساس جامعه را با انسجام نزدیک بین اعضا نشان می‌داد. این سبک گروه‌های جاز اولیه بود، مانند «گروه جاز اصلی

دیکسی‌لند». آن‌ها اولین ضبط‌های جاز را در سال ۱۹۱۷، از جمله «رگ ببر»، انجام دادند و به لندن و پاریس سفر کردند. کید اوری و کینگ اولیور که هر دو کار خود را در بارها و خانه‌های فساد استوری‌ویل، نیواورلئان آغاز کردند، از جمله کسانی بودند که با ضبط‌های اولیه خود به شهرت رسیدند.

نمایش انفرادی کمتر از احساس همبستگی اهمیت داشت. اما تغییر سبک با انگیزه‌ای از سوی ترومپت‌نواز لوییس آرمسترانگ رخ داد. او نیز از نیواورلئان بود، با گروه‌های مختلف کار کرد و سپس در سال ۱۹۲۵ در شیکاگو، گروه «لوییس آرمسترانگ و هات فایو» را تشکیل داد. آرمسترانگ به خاطر سولوهای درخشان خود معروف شد و یک عنصر رقابتی را در بداهه‌نوازی جاز وارد کرد که در طول سال‌ها به ویژگی دائمی آن تبدیل شد. این یکی از عواملی بود که باعث شد، به‌جز خوانندگان و گاه‌به‌گاه پیانیست‌ها، جاز به دنیایی مردانه تبدیل شود و وارد دوران گروه‌های بزرگ شود.

فصل سی و پنجم: از بیگ بند تا بی‌باپ

تالارهای رقص بزرگ‌تر گروه‌های جاز بزرگ‌تر را تشویق کردند و تا دهه ۱۹۲۰، صدای «بیگ بند» بر همه چیز غالب شده بود. درخشش ترومپت‌ها، صلابت ترومبون‌ها و گرمی غنی ساکسیفون‌ها ترکیبی منحصربه‌فرد و رضایت‌بخش از صوت‌ها ایجاد می‌کرد. این گروه‌ها می‌توانستند هر چیزی از موسیقی رقص ساده و سوئینگ گرفته تا قطعات بسیار پیچیده‌ای که تقریباً به اندازه کنسرتوها یا سمفونی‌های کلاسیک ارزشمند بودند را بنوازند. برخلاف گروه‌های کوچک قبلی که عمدتاً بر بداهه‌نوازی پولی‌فونیک و گوش نوازی تکیه داشتند، گروه‌های بیگ بند نیاز به آمادگی و تمرین گسترده داشتند. در معروف‌ترین گروه‌ها، سطح نوازندگی و انضباط بسیار بالا بود. آن‌ها با ترکیبی از قطعات نت‌نویسی شده و «تنظیمات ذهنی» تمرین می‌کردند، به‌طوری که نوازندگان در حین تمرین قطعات خود را بدون نت‌آموزی یاد می‌گرفتند. توسعه تنظیمات ذهنی به دو نوازنده سفیدپوست، پل وایتمن و بیکس بایدربک، نسبت داده می‌شود که هر دو تجربه‌ای از دنیای موسیقی کلاسیک داشتند. موسیقیدانان سفیدپوست و سیاه‌پوست این روش را پذیرفتند، از جمله رهبر گروه سیاه‌پوست، فلچر هندرسون. ضبط‌های او با گروه خودش پایه‌گذار صدای کلاسیک بیگ بند تبدیل شده بود. در دهه ۱۹۳۰، با ظهور گروه‌های معروفی که از طریق ضبط‌ها و رادیو ترویج می‌شدند، هندرسون تنظیمات خود را به آن‌ها عرضه کرد. اما یک مشکل وجود داشت: او هرگز آن‌ها را ننوشته بود. زمانی که به گروه بنی گودمن یک سری برنامه رادیویی پیشنهاد شد، او بسیاری از قطعات هندرسون را خرید. اما ابتدا هندرسون مجبور شد به ضبط‌های خودش برگردد و تنظیمات را از روی آن‌ها بازنویسی کند.

ترکیب سوئینگ با صدایی خودجوش و نظم چشمگیر، بیگ بندهای دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ را به موفقیت خارق‌العاده‌ای رساند. اما بیگ بند نه تنها فرصتی برای موفقیت مردمی، بلکه همچنین برای پیچیدگی و جدیتی در حد ارکستر کلاسیک فراهم کرد. و چهره برجسته در این زمینه دوک الینگتون بود که خودش بخش عمده‌ای از رپرتوار گروه خود را آهنگسازی می‌کرد. او چندین تناقض از دوره خود را در بر می‌گرفت. گروه او از سال ۱۹۲۷ در کاتن کلاب در هارلم نیویورک اجرا می‌کرد. مخاطبان همگی سفیدپوست بودند و از جمله تفریحات کلاب شب‌های با تم «جنگلی» بود: خود الینگتون نیز در سبکی به نام «جنگلی» آهنگ‌هایی ضبط کرده بود. این می‌توانست به‌طور خطرناکی به کلیشه‌های نژادی نزدیک باشد. اما اصالت الینگتون، با لبه‌ای کنایه‌آمیز و مدرنیستی، بیشتر به‌جای کلیشه، به‌نوعی به پارودی کلیشه اشاره داشت. تا دهه ۱۹۳۰، شهرت الینگتون آن‌قدر بالا بود که او توانست کاتن کلاب را وادار به کاهش سیاست‌های تبعیض‌نژادی کند. او و گروهش به‌طور گسترده در اروپا تور گذاشتند و تحسین منتقدان موسیقی را به دست آوردند که او را با آهنگسازان کلاسیک مانند راول و استراوینسکی مقایسه کردند.

الینگتون آرزو داشت چیزی بیش از قطعات سه‌دقیقه‌ای که برای ضبط‌ها لازم بود، تولید کند. او قبلاً تعدادی قطعه بزرگ‌تر نوشته بود و زمانی که گروهش یک کنسرت مهم در کارنگی هال نیویورک در سال ۱۹۴۳ اجرا کرد، الینگتون برای این مناسبت یک سوییت سه‌موومنتی به نام «سیاه، قهوه‌ای و بژ» ساخت. این کنسرت یک رویداد بزرگ بود که بیست سال حضور الینگتون در نیویورک را جشن می‌گرفت و او یک پلاک یادبود دریافت کرد که توسط بسیاری از موسیقیدانان برجسته از دنیای جاز و کلاسیک امضا شده بود. این اثر بر اساس تاریخ مبارزه و آرمان‌های سیاهان بود و قصدی جدی داشت. اما در آن زمان به‌خوبی مورد استقبال قرار نگرفت. منتقدان کلاسیک آن را به‌عنوان تلاشی ناموفق برای «سمفونیک» بودن دیدند و طرفداران جاز معتقد بودند که ریشه‌های رقصی جاز را از دست داده است.

مدت‌ها بعد، در سال ۱۹۵۸، الینگتون به یک تک‌نوازی ساکسیفون از موومنت اول کلام افزود و آن را «بیا یکشنبه» نامید. این تبدیل به یک سرود قدرتمند شد که در آن خواننده ماهالیا جکسون از خدا می‌خواست که به مردمش توجه کند.

در همین حال، سالن رقص ساووی، رقیب کاتن کلاب در هارلم، سیاست عدم تفکیک نژادی را داشت و سفیدپوستان و سیاهپوستان را با هم می‌پذیرفت. این مکان به‌عنوان مرکز جدیدترین سبک رقص، «لیندی هاپ» (که به‌عنوان «جیترباگ» نیز شناخته می‌شود) معروف گردید. از جمله گروه‌هایی که در آنجا برنامه اجرا می‌کردند گروه‌های بنی گودمن (کلارینت‌نواز)، چیک وب (درامر) و کنت بیسی (پیانیست) بودند و رقابت بین آن‌ها به‌صورت رسمی به نبردهای بین گروهی تبدیل شد که برندگان آن توسط مردم انتخاب می‌شدند. این رقابت‌ها در کلوپ‌های جاز به «مسابقات قطع» تبدیل شد، تا ببینند چه کسی می‌تواند با نواختن سریع‌تر و بالاتر برتری پیدا کند. این نشان‌دهنده دنیای مردانه و تقریباً تمام‌مردانه گروه‌های جاز معروف بود. زنان به‌عنوان خوانندگان با گروه‌ها اجرا می‌کردند که به‌عنوان «پرندگان آوازخوان» شناخته می‌شدند – الا فیتزجرالد نوجوان پس از برنده شدن در یک مسابقه استعداد در سال ۱۹۳۴ توسط چیک وب به خدمت گرفته شد. همچنین چندین پیانیست زن برجسته جاز وجود داشتند، از جمله هیزل اسکات که موسیقیدان شگفت‌انگیزی بود. او توسط مادرش آموزش‌دیده در موسیقی کلاسیک بود.خوب تربیت شده و چنان در مکان‌های جاز مشهور شد که در سال ۱۹۵۰ به اولین موسیقیدان با میراث آفریقایی تبدیل شد که برنامه تلویزیونی خود را شروع کرد.

بنی گودمن نیز آرزو داشت فاصله با دنیای کلاسیک را پل بزند، نه مانند الینگتون با آهنگسازی، بلکه با پذیرفته شدن به‌عنوان یک کلارینت‌نواز کلاسیک. او در سال ۱۹۳۸ از بلا بارتوک خواست که یک سه‌نوازی برای کلارینت، ویولن و پیانو به نام «کنتراست‌ها»

بنویسد. این قطعه به‌جای اثری جازگونه، کاملاً تحت تأثیر سنت‌های مجاری قرار داشت. سپس در سال ۱۹۴۷ گودمن از آهنگساز آمریکایی آرون کوپلند خواست که برای او یک کنسرتو برای کلارینت بنویسد که پایانی جازگونه دارد. رهبر گروه وودی هرمن نیز از ایگور استراوینسکی خواست تا برای گروهش قطعه «کنسرتو آبنوس» را در سال ۱۹۴۵ بسازد. اما اگرچه استراوینسکی با ریتم‌های جاز بازی کرده بود، اما احساس چندانی نسبت به آزادی‌های مبتنی بر رقص جاز نداشت. گروه نواختن این موسیقی را بسیار دشوار یافتند و این اثر یکی از آثار کم‌احترام‌تر استراوینسکی باقی مانده است.

در سال ۱۹۲۴، سه سال قبل از این که دوک الینگتون اقامت خود را در کاتن کلاب آغاز کند، رهبر گروه پل وایتمن کنسرتی را با عنوان «آزمایشی در موسیقی مدرن» برگزار کرد. این یکی از تلاش‌های بسیار برای معتبرسازی جاز برای مخاطبان سفیدپوست از طریق ورود به سالن‌های کنسرت بود. نقطه اوج این کنسرت اولین اجرای قطعه «راپسودی در آبی» برای پیانو و ارکستر توسط آهنگساز و پیانیست جوان جورج گرشوین بود. وایتمن برای این کنسرت گروه همیشگی خود را که شامل بسیاری از بهترین نوازندگان جاز سفیدپوست بود به همراه نوازندگان کلاسیک استرینگ به کار گرفت.

پس از این کنسرت، والتر دامروش، رهبر ارکستر سمفونیک نیویورک، از گرشوین خواست که یک کنسرتو برای پیانو بنویسد.

گرشوین اولین موفقیت بزرگ خود به‌عنوان آهنگساز ترانه را در سال ۱۹۱۹ با قطعه «سوانی» به دست آورد که توسط ستاره در حال ظهور ال جولسون، که آن را با چهره سیاه به اجرا درآورد، خوانده شد. اما گرشوین موسیقی کلاسیک را مطالعه کرده بود و آرزوی او برای نوشتن آثار بزرگ با اپرای فولکلور آمریکایی خود «پورگی و بِس» در سال ۱۹۳۵ به اوج خود رسید. این اثر توسط گروهی کاملاً سیاه‌پوست اجرا شد و موفقیتی را به دست آورد که

اسکات جاپلین با اپرای خود «ترمونیشا» بیست سال قبل‌تر به آن نرسید – اگرچه منتقدان به سرعت به این نکته اشاره کردند که موفقیت یک آهنگساز سفیدپوست در تجسم زندگی یک جامعه فقیر سیاه‌پوست در یک اپرا، چقدر متناقض است. اما حرفه و آینده گرشوین بسیار درخشان پیش‌بینی می‌شد و بدون شک او می‌توانست به دستاوردهای بیشتری نیز برسد اما یک تومور مغزی او را در سن سی‌وهشت سالگی از بین برد.

ترکیب استرینگ‌های کلاسیک پل وایتمن با سازهای بادی و برنجی گروه جاز، یک هم‌افزایی ایجاد کرد که در تئاتر موزیکال برادوی بسیار قدرتمند شد. آهنگساز جروم کرن با اثر خود «اوه، پسر!» در سال ۱۹۱۷ خود را مطرح کرده بود. کرن و ترانه‌سرا اسکار همرستاین دوم در سال ۱۹۲۷ سطح موزیکال را با اثر خود «شو بوت» به مرحله‌ای جدید بردند. موزیکال‌ها قبلاً کمدی‌های سبک بودند، اما این اثر جدی بود و مسائل نژاد و تبعیض را مستقیماً مورد بحث قرار می‌داد، با داستانی عاشقانه در برابر تقسیم نژادی. «شو بوت» آغازگر تاریخچه موزیکال به‌عنوان درام شد که تا آن زمان برای سرگرمی اجرا می‌شد. هنوز هم کمدی‌های بسیار محبوبی وجود داشت، اما دنباله‌روهای «شو بوت» بودند که سعی در کاوش در امکانات جدی موزیکال داشتند. در اثر «اوکلاهاما!» (۱۹۴۳)، ریچارد راجرز به همراه همرستاین تلاش کردند که هر آهنگ بخشی از درام را تشکیل دهد و به پیشرفت داستان کمک کند. این تلاش با «داستان وست ساید» (۱۹۵۷) به اوج خود رسید، که موسیقی آن توسط لئونارد برنستاین و ترانه‌های آن توسط استیون ساندهیم نوشته شد. این اثر وارث «شو بوت» بود و داستان رومئو و ژولیت شکسپیر را با عاشقانی محکوم به جدایی از گروه‌های رقیب نژادی بازنویسی کرد. و موسیقی آن، توسط یک آهنگساز کلاسیک برجسته، پیچیده‌ترین و ظریف‌ترین اثر در میان تمام موزیکال‌های برادوی است.

من نام ترانه‌سراها (کسانی که کلمات آهنگ‌ها را می‌نویسند) را برای تمام این موزیکال‌های برادوی ذکر کرده‌ام. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های این ژانر این است که کلمات آهنگ‌ها به اندازه خود موسیقی اهمیت دارند و باعث می‌شوند که آهنگ‌ها کار کنند. بهترین ترانه‌سراها مهارت خاصی در ترکیب سادگی و احساس‌برانگیزی به شیوه‌ای دارند که طبیعی به‌نظر می‌رسد و نه پیش‌پاافتاده یا مصنوعی. این را حتی می‌توان در عنوان‌های آهنگ‌ها شنید: «آن‌ها نمی‌توانند این را از من بگیرند» (ایروینگ برلین)، یا «مردم خواهند گفت که ما عاشقیم» (اسکار همرستاین). لمس‌های ساده، مانند گفتار معمولی، ملودی‌ها را به آهنگ‌های با ظرافت بالا تبدیل می‌کنند. استیون ساندهیم، ترانه‌سرای «داستان وست ساید»، بعدها موزیکال‌های خودش را نوشت. او این ژانر را به سمت ظرافت و هوشمندی سوق داد، با طرح‌های پیچیده و قطعات گروهی که نیاز به تمرکز زیاد از جانب مخاطبان و مهارت و هماهنگی فراوان از بازیگران و خوانندگان داشت. سایر موزیکال‌ها پس از «داستان وست ساید» به‌طور کلی از ظرافت فاصله گرفتند و به دنبال رضایت دادن به اشتیاق عمومی برای نغمه‌های برجسته و قابل‌خواندن و جلوه‌های بزرگ، که اغلب با تولیدات صحنه‌ای چشمگیر همراه بود، رفتند.

خود جاز از زمان اوج بیگ بندها به جهات مختلفی رفته است. در حالی که گروه‌های بزرگ و موزیکال‌های برادوی تا دهه ۱۹۴۰ مخاطبان زیادی را جذب می‌کردند، نه تنها در تئاترها بلکه از طریق رادیو و فیلم، جاز در مقیاس کوچک‌تر بیشتر به دنبال مخاطبان نکته‌سنج بود، با کاوش در امکانات احساسی و فکری موسیقی. آن‌ها بداهه‌نوازی بیشتری را نسبت به آنچه در گروه‌های بزرگ امکان‌پذیر بود حفظ کردند، اما همزمان با واژگان جسورانه‌تر هارمونی‌ها و تغییرات کلیدی آزمایشات زیادی کردند. نوازندگان برجسته آفریقایی-آمریکایی در این حرکت می‌خواستند خود را از صنعت سرگرمی اصلی که تحت سلطه پول‌سازان سفیدپوست بود، که به نظر آن‌ها فرهنگ موسیقی‌شان را بلعیده بود، دور کنند. و برخلاف موسیقی بیگ بند، کار اینها در اصل موسیقی برای گوش دادن بود، نه برای رقصیدن.

ساکسیفونیست چارلی پارکر یک چهره تاثیرگذار بود که بسیاری دیگر را به آزمایش تشویق کرد. او لحظه‌ای در سال ۱۹۳۹ را توصیف کرد که در میان بداهه‌نوازی روی یک ملودی با یک گیتاریست، شروع به استفاده از نت‌های بالای آکوردها به‌عنوان نت‌های باس آکوردهای جدید کرد، که در واقع در دو کلید هم‌زمان می‌نواخت (اثری مورد علاقه آهنگسازان کلاسیک از دوره دبوسی به بعد). پارکر، همراه با دیگرانی مانند ترومپت‌نواز دیزی گلیسپی و پیانیست تلونیوس مانک، این ایده‌های جدید را در باشگاه‌های جاز هارلم در دهه ۱۹۴۰ توسعه دادند و ژانر عجیب و چالش‌برانگیزی به نام «بی‌باپ» را ایجاد کردند.

یکی از موسیقیدانانی که به چارلی پارکر علاقه زیادی داشت، ترومپت‌نواز مایلز دیویس بود که در یک مدرسه موسیقی کلاسیک آموزش دیده بود اما آن آموزش را «بیش از حد سفید» توصیف می‌کرد. او تغییرات پیچیده آکوردهای جدید را از پارکر و گلیسپی آموخت و سپس به دنبال راه‌هایی برای ساده‌سازی این زبان بدون از دست دادن تازگی آن‌ها بود. نتیجه، سبکی متفکرانه‌تر از جاز بود. ضبط برجسته‌ای که مخاطبان گسترده‌ای را به این جاز «خنک» جدید جذب کرد، آلبوم «یه جور آبی» (۱۹۵۹) دیویس بود که در آن او با ساکسیفونیست جان کولترین، پیانیست بیل اوانز و دیگران همراه شد. در استودیو، دیویس برخی از مقیاس‌ها یا مدها، چند قطعه ملودی، اما نه توالی‌های سنتی آکورد یا آهنگ‌ها را به موسیقیدانان ارائه داد. نتیجه تقریباً ایستا، هیپنوتیزم‌کننده، بین تعداد کمی آکورد نوسان داشت، با بداهه‌نوازی‌هایی که هیچ‌کدام از خشونت و رعونت سرکش بی‌باپ را نداشت. این به نظر می‌رسد جاز را تقریباً به سمت بداهه‌نوازی هندی یا عربی سوق دهد.

جاز «خنک» بسیار تأثیرگذار بود. از جمله موفق‌ترین نوازندگان آن، گروه جاز مدرن (کوارتت جاز مدرن) بود که ویبرافون میلت جکسون به قطعات آهسته آن کیفیتی بسیار

دلنشین بخشید. اکوهای جاز خنک همچنان تا به امروز با ما هستند. بداهه‌نوازی‌های پیانو سولو طولانی و متفکرانه کیث جرت یک نمود اخیر این سبک است. او و سایر پیانیست‌ها نیز دستگاه‌های هارمونیک جدیدی را کشف کرده‌اند، اغلب آکوردهایی با فواصل چهارم می‌نوازند تا حسی از شناوری بدون زمان ایجاد کنند.

اگر در این شناوری اغلب یک حس مبهم معنوی وجود دارد، این نیز بازتابی از موسیقیدانان تا حدی «یه جور آبی» آفریقایی-آمریکایی نسل‌های قبل است. مایلز دیویس گفت که الهام‌گرفته از خاطرات دوران کودکی‌اش بود، با به تصویر کشیدن صداهای آوازهای مذهبی زمانی که از کلیسا بازمی‌گشت: «آن احساسی که در شش سالگی داشتم، در حالی که با پسرعمویم در آن جاده تاریک آرکانزاس راه می‌رفتم، وقتی جغدها شروع به هو کردن می‌کردند.» ارتباط مداوم آفریقایی-آمریکایی‌ها با یک مبنای مذهبی یکی از چیزهایی است که آن‌ها را از تجربه بیشتر موسیقیدانان سفیدپوست متمایز می‌کند. ساکسیفونیست جان کولترین موسیقی را «بیان معنوی آنچه که هستم: ایمانم، دانشم، هستی‌ام» توصیف کرد.

رابطه بین موسیقیدانان سیاه‌پوست و سفیدپوست و مخاطبان آن‌ها در طول قرن بیستم پیچیده است، هم از نظر موسیقی و هم از نظر اجتماعی متفاوت است. در صحنه جاز خنک، موسیقیدانان سیاه‌پوست و سفیدپوست (مانند بیل اوانز) با هم کار می‌کردند، و اگرچه بیشتر گروه‌های بزرگ یا تماماً سیاه‌پوست بودند یا تماماً سفیدپوست، برخی از آن‌ها مختلط بودند. اما خیلی زود، بیشتر پول‌های بزرگ توسط مدیران و سازمان‌های سفیدپوست کسب می‌شد، وضعیتی که در زمان‌های مدرن به‌آهستگی در حال تغییر است. با توجه به بنیانی که موسیقیدانان آفریقایی-آمریکایی در آغاز قرن بیستم بنا نهادند، برخی از سوالات اجتناب‌ناپذیر مطرح می‌شود.جورج گرشوین در سال ۱۹۲۷ اعلام کرد که جاز «صدای روح آمریکاست، این صدا سیاه و سفید است. این همه رنگ‌ها و همه ارواح را در

دیگ ذوب بزرگ جهان متحد می‌کند.» شما می‌توانید این را به‌عنوان یک قدردانی سخاوتمندانه از سوی یک آهنگساز سفیدپوست نسبت به همکاران سیاه‌پوستش ببینید، اما برخی این را ارائه چیزی به هموطنان اروپایی-آمریکایی خود از طرف گرشوین می‌دانند که در واقع متعلق به او نبوده است. افراد زیادی به‌اندازه بیس‌نواز و آهنگساز چارلز مینگوس پیش نمی‌رفتند که اعلام کرد: «جاز – این سنت آمریکایی-آفریقایی است، این موسیقی اوست. مردم سفیدپوست حق نواختن آن را ندارند.» این یک موضع افراطی است، اما مینگوس با چیزی ادامه می‌دهد که بحث‌برانگیزتر است: «شما شکسپیر و مارکس و انیشتین خود را داشتید، اما ما جاز را به وجود آوردیم، فراموش نکنید، و تمام موسیقی پاپ امروز جهان از آن علت اولیه سرچشمه می‌گیرد.» همان‌طور که درباره موسیقی فولک گفتم، موسیقی یک شیء نیست که بتوان آن را دزدید، مانند یک تندیس برنزی یا مجسمه‌های روی یک معبد باستانی. اصل آن همچنان وجود دارد، هرچند دیگران از آن استفاده کنند، و موسیقیدانان سفیدپوست قطعا چیزهای فوق‌العاده‌ای به جاز افزوده‌اند. اما بهتر است چشم‌ها و گوش‌های خود را به این واقعیت باز کنیم که آن ثروت‌ها در اصل از کجا آمده‌اند.

فصل سی‌وششم: واکنش به سرکوب

موسیقی همیشه در جنگ‌ها به کار رفته است، برای ترساندن دشمن، تقویت اراده جنگجویان و بالا بردن روحیه مردمان در خانه. در جنگ‌های تاریخ، مردم خودشان موسیقی می‌ساختند یا موسیقی توسط نوازندگان برایشان اجرا می‌شد. در طول جنگ جهانی دوم، نوازندگان به اردوگاه‌های ارتشی هر دو طرف جنگ سفر می‌کردند. اما این دوره، عصر طلایی رادیو بود و نوازندگانی که سفر می‌کردند نیز توسط سربازان و غیرنظامیان در سراسر جهان شنیده می‌شدند. خلبانان آلمانی علاقه خاصی به جاز آمریکایی داشتند، که این موضوع باعث ناراحتی هیتلر شده بود.

موسیقی در رادیو هم آرامش‌بخش بود و هم می‌توانست به عنوان تبلیغات استفاده شود. نمونه‌ای قوی از این کاربرد، آهنگ «لیلی مارلین» بود، یک ترانه عاشقانه سربازی. خواننده آلمانی، لاله آندرسن، در سال ۱۹۳۹ نسخه‌ای شاد و با ضرب‌آهنگ مارش از این آهنگ ضبط کرد که در میان سربازان آلمانی بسیار محبوب شد. سپس در سال ۱۹۴۴، «عملیات روحیه» ایالات متحده از خواننده آلمانی‌الاصل مارلین دیتریش خواست تا نسخه‌ای غمگین از این آهنگ را ضبط کند، که از ایستگاه‌های رادیویی مخفی در سراسر آلمان پخش شد. گفته می‌شد که این نسخه تأثیر زیادی در ایجاد حس دلتنگی در سربازان آلمانی داشت.

موسیقی در اردوگاه‌های اسیران جنگی و حتی در شرایط وحشتناک اردوگاه‌های کار اجباری نازی‌ها نواخته و ساخته می‌شد. مجموعه‌ای غنی از آثار زندانیان یهودی به تدریج پدیدار شده است. در لندن، پیانیست مایرا هس پیشگام مجموعه‌ای از کنسرت‌های ظهر در گالری

ملی بود که برای شش سال جنگ به‌طور روزانه ادامه داشت. باد فلاناگان و چسنی آلن، کمدین‌های خواننده از سالن‌های موسیقی بریتانیا، در طول جنگ به خاطر آهنگ‌های آرام خود که هیتلر را مسخره می‌کردند و دوستی افراد عادی را جشن می‌گرفتند، مشهور شدند.

پس از جنگ، تغییرات چشمگیری رخ داد. یکی از آن‌ها ناشی از سرکوب انواع خاصی از موسیقی توسط هیتلر بود. نازی‌ها جاز را به دلیل ارتباط آن با یک «نژاد پست» محکوم کردند. هم‌زمان، رژیم تمام موسیقی‌هایی که ناهماهنگ یا چالش‌برانگیز از نظر فکری بودند را محکوم کرداین تا حد زیادی انتقادی پنهان به روشنفکران موسیقی یهودی، به‌ویژه شوئنبرگ بود، اما دیگرانی که به نظر می‌رسید موسیقی‌شان با ناهماهنگی آلوده شده نیز شامل می‌شد. این موضوع با محکومیت هنر مدرن همراه بود. در سال ۱۹۳۷ در مونیخ نمایشگاهی برگزار شد و سال بعد نمایشگاه «موسیقی منحط» به نمایش درآمد. این نمایشگاه شامل موسیقی جاز و آهنگسازان مدرن کلاسیک بود. هر دو نمایشگاه به شکلی عجیب موفق بودند، نه به این خاطر که مردم می‌خواستند درباره انحطاط چیزی یاد بگیرند، بلکه به این دلیل که مشتاق بودند هنر و موسیقی را ببینند و بشنوند.

در روسیه نیز موسیقی ناهماهنگ را اجازه گسترش ندادند. و با شروع جنگ سرد بین روسیه و غرب، سرکوب موسیقی چالش‌برانگیز توسط هیتلر و استالین در غرب واکنش‌هایی برانگیخت. موسیقی‌ای که آن‌ها محکوم کرده بودند، به نمادی از آزادی تبدیل شد و به همین دلیل شایسته ترویج تلقی می‌شد. دولت‌ها و سازمان‌های هنری در اروپا و ایالات متحده سیاست حمایت مالی از موسیقی «پیشرفته» را در پیش گرفتند، به این معنا که این نوع موسیقی از موسیقی‌ای که به سادگی قابل فهم بود، مهم‌تر است. در بریتانیا، بی‌بی‌سی از زمان تأسیس خود به عنوان یک شرکت در سال ۱۹۲۷ کنسرت‌های منظم موسیقی جدید را پخش می‌کرد. در سال ۱۹۴۶، یک سال پس از پایان جنگ، بی‌بی‌سی برنامه «شبکه سوم»

خود را راه‌اندازی کرد که به هنرهای جدی و مباحثه اختصاص داشت. ترویج موسیقی مدرن توسط آن‌ها به ویژه در دهه ۱۹۶۰ شدت گرفت، زمانی که آثار بسیاری از چالش‌برانگیزترین آهنگسازان را سفارش داد و اجرا کرد.

مرکزی برای اندیشه‌های نوین موسیقی پس از جنگ، دوره‌های تعطیلات موسیقی جدید در دارمشتات آلمان بود که از سال ۱۹۴۶ به صورت سالانه برگزار می‌شد. هدف آن‌ها ترمیم آسیب‌های وارد شده توسط نازی‌ها و بازگرداندن آلمان به آخرین دستاوردهای فکری در موسیقی بود. «سریالیسم دوازده نتی» شوئنبرگ و شاگردانش در دارمشتات مورد احترام قرار گرفت، به ویژه آثار وبرن. گروهی از آهنگسازان جوان، از جمله کارلهاینتس اشتوکهاوزن و پیر بولز، به توسعه راه‌های جدید برای ادامه اصول شوئنبرگ و وبرن پرداختند. مانند شوئنبرگ، آن‌ها باور تقریباً مذهبی داشتند که این اصول نتیجه‌ای اجتناب‌ناپذیر از تاریخ هستند و نه صرفاً یک انتخاب شخصی. بولز به عنوان سرسخت‌ترین عضو این گروه ظاهر شد و اصل سازماندهی سریالیسم را به تمام جنبه‌های موسیقی اعمال کرد، نه تنها به ارتفاع نت‌ها، بلکه به طول، کیفیت صدا، حجم و نحوه اجرای آن‌ها نیز گسترش داد. این منجر به روش‌های بی‌نهایت پیچیده و ظریف شد که در آن این عناصر مختلف موسیقی به‌طور مستقل از یکدیگر رفتار می‌شدند و بر اساس اصول مختلف سازماندهی می‌شدند. اشتوکهاوزن ساختارهای عظیمی را توسعه داد که در آن همه چیز در یک اثر موسیقی، از کوچک‌ترین جزئیات تا ساختار کلی، از یک «ابر-فرمول» نشأت می‌گیرد. این در چرخه عظیم اپراهای او به نام «لیخت» که در دهه ۱۹۷۰ شروع به نوشتن آن کرد و شامل بیست‌وهشت ساعت موسیقی است، به اوج خود رسید، که واقعاً در بلندپروازی‌هایش شبیه آثار واگنر است.

وسواس به ساختارهای موسیقایی تنها یک جنبه از اندیشه‌های جدید موسیقایی بود. همچنین انگیزه‌ای برای گسترش دامنه صداها و رنگ‌های صوتی موجود برای نوازندگان وجود

داشت، به جای این که به سازها و صداهای موجود اکتفا کنند. این جستجو مدت‌ها پیش‌تر، در ابتدای قرن بیستم، با آهنگساز فرانسوی ادگار وارز آغاز شده بود. او در سال ۱۹۱۵ به ایالات متحده مهاجرت کرد و به دنبال راه‌هایی برای خلق موسیقی بود که قطعه «پرستش بهار» اثر استراوینسکی را تقریباً سنتی جلوه دهد. اثر «آمریک‌ها» که وارز بین سال‌های ۱۹۱۸ تا ۱۹۲۱ ساخت، برای ارکستری بزرگ از جمله تعداد زیادی نوازنده سازهای کوبه‌ای نوشته شده بود و توانایی‌های ارکستر را تا حد ممکن گسترش می‌داد و به اوج‌های کاملاً ویران‌کننده‌ای می‌رسید. در سال ۱۹۱۶، وارز گفته بود: «ما به شدت به سازهای جدید نیاز داریم» تا بتوانیم راه‌های کاملاً نوینی برای آهنگسازی بگشاییم. تا دهه ۱۹۵۰، سازهایی که می‌توانستند چشم‌اندازهای وارز را به واقعیت تبدیل کنند، در حال ظهور بودند: کامپیوترها و ضبط‌صوت‌ها. و به عنوان بخشی از حرکت پس از جنگ به سوی مدرنیته که به نظر «ضد فاشیستی» می‌رسید، سازمان‌هایی در آلمان، ایالات متحده و فرانسه پول زیادی را به استودیوهای الکترونیکی تزریق می‌کردند.

از میان تمام آزمایش‌های اولیه با موسیقی الکترونیکی، یکی از پیچیده‌ترین آثار «آواز جوانان» اثر اشتوکهاوزن است که بیش از یک سال طول کشید تا ساخته شود (۱۹۵۵–۱۹۵۶). اشتوکهاوزن صدای یک پسر بچه را در حال خواندن قطعاتی از ملودی و متن‌های کتاب مقدس ضبط کرد. همه چیز به صورت لایه‌لایه و با پیچیدگی فوق‌العاده‌ای سازماندهی شده بود و چیزی را که اشتوکهاوزن «خوشه‌ها» می‌نامید، ایجاد می‌کرد. همه این‌ها بر روی نوار مغناطیسی ضبط شد – این پیش از دوره حافظه‌های کامپیوتری بود. علیرغم پیچیدگی غیرقابل درک طراحی آن، این اثر به دلیل ترکیب چندلایه‌ای از صداهای انسانی و الکترونیکی جذاب است.

ترویج رسمی موسیقی الکترونیکی در فرانسه در سال ۱۹۷۰ به اوج خود رسید، زمانی که رئیس‌جمهور فرانسه، ژرژ پمپیدو، تأسیس یک مؤسسه پژوهشی الکترونیک به نام «ایرکام» را به سرپرستی پیر بولز تصویب کرد. قرار شد این مؤسسه در کنار مرکز پمپیدو، ساختمانی معتبر در قلب پاریس، قرار بگیرد. حتی در شوروی، در سال ۱۹۵۳، دولت توسعه سازهای الکترونیکی را به‌عنوان بخشی از حرکت به سوی «مدرنیته سوسیالیستی» تشویق کرد.

در همین حال، تحقیقات الکترونیکی بُعد جدیدی به پخش و موسیقی عامه‌پسند افزود. در بریتانیا در سال ۱۹۵۸، بی‌بی‌سی «کارگاه رادیوفونیک» خود را با دلیا دربیشایر و دفنه اورام به‌عنوان نوآوران اصلی راه‌اندازی کرد. این دربیشایر بود که تنظیم تم معروف «دکتر هو» اثر ران گرینر را خلق کرد. در دهه ۱۹۶۰، سینتی‌سایزر موگ که از نمونه‌های اولیه روسی توسعه یافته بود، موسیقی الکترونیک را به طور گسترده در دسترس قرار داد و به میدان موسیقی پاپ تجربی وارد شد. این ابزار به‌طور برجسته‌ای توسط گروه «کرفت‌ورک» از دهه ۱۹۷۰ و لاری اندرسون در اثر «ای سوپرمن» (۱۹۸۱) استفاده شد. در دهه‌های بعد، امکانات موسیقی الکترونیکی توسط بسیاری از موسیقی‌دانان در دنیای پاپ مورد بررسی قرار گرفت و ژانرهایی را ایجاد کرد که با آزمایش‌های اشتوکهاوزن و دیگران در حوزه موسیقی کلاسیک همپوشانی داشت.

ایده استفاده از هر نوع صدایی، نه فقط نوت‌های موسیقایی، توسط جان کیج آمریکایی بیشتر گسترش یافت. او در سال ۱۹۵۲ اثر «موسیقی آب» را ابداع کرد که شامل ریختن آب از یک ظرف به ظرف دیگر، بُر زدن دسته‌ای از کارت‌ها و یافتن ایستگاه‌های مختلف رادیویی طبق دستورالعمل‌های دقیق بود. او به آزمایش استفاده از شانس یا وقایع تصادفی ادامه داد و چیزی را ایجاد کرد که اکنون آن را «هنر اجرا» می‌نامیم. در همان سال ۱۹۵۲، کیج با اثر «۴ دقیقه و ۳۳ ثانیه» مشهور شد که در آن یک پیانیست هیچ چیزی نمی‌نوازد. تنها

صداهایی که شنیده می‌شوند، صداهای موجود در اتاق هستند. این کار ممکن است به‌عنوان یک شوخی یا یک تحریک در نظر گرفته شود، اما کیج به دنبال حذف «اجرا» از موسیقی و باز کردن ذهن‌ها به سوی آنچه در اطرافشان وجود دارد، بود.

اثر «تغییرات چهارم» کیج (۱۹۶۳) به‌گونه‌ای توصیف شده است که «برای هر تعداد نوازنده، هر صدا یا ترکیبی از صداها که به هر طریقی تولید می‌شود، با یا بدون فعالیت‌های دیگر» قابل اجراست. یک صفحه با نقاط و یک دایره بریده و روی نقشه منطقه اجرا پرتاب می‌شود تا مکان‌هایی که در آن‌ها اقداماتی ممکن است انجام شود، انتخاب شوند. ضبط اجرای نخستین این اثر توسط کیج و دیوید تودور شامل ترکیبی از صداهای مختلف است، از جمله صداهای رادیویی، صداهای خیابانی، و صدای لیوان‌هایی که در یک بار به هم می‌خورند. این رویداد از ساعت ۷ عصر تا ۱ بامداد ادامه داشت. اما این فقط یکی از بی‌نهایت امکانات ممکن است: هیچ «اثر» مشخصی برای اجرا وجود ندارد، بلکه تنها شرایطی فراهم می‌شود که در آن رویدادها ممکن است رخ دهند.

ایده‌های کیج به شدت تحت تأثیر ادیان شرقی، به‌ویژه ذن بودیسم قرار داشت که هدفش این است که فرد را از تمام تمایلات یا انتظارات رها کند. اما البته، کیج همچنان انتظار داشت: او می‌خواست شنیده شود و به او واکنش نشان داده شود. هیچ سخنی از ناپدید شدن او در میان نبود.

بولز برای مدتی در دهه ۱۹۵۰ دوست نزدیک کیج بود. اما او به نظم و دقت متعهد ماند و این اصل هدایتگر او در تمام دوران طولانی حرفه‌اش به‌عنوان آهنگساز و رهبر ارکستر باقی ماند. او اولین بار با اجرای نخستین اثرش «چکش بی‌صاحب» در سال ۱۹۵۵ به شهرت عمومی رسید، اثری که یک چرخه آوازی برای صدای آلتو، فلوت، ویولا، گیتار، ویبرافون و سازهای کوبه‌ای بود. تحلیل‌گران دریافتند که بولز از روش‌های پیچیده و ظریفی برای

دستکاری ردیف نوت‌ها استفاده کرده است. اما این موضوع با گوش شنونده قابل تشخیص نیست. آنچه شنوندگان می‌شنوند، شبکه‌ای از تکه‌های پراکنده است که هیچ نشانی از تم‌ها یا ملودی‌های واضح ندارد، حتی در صدای آوازی هم نیست. این تأثیر کالیدوسکوپی، با استفاده از ترکیبی عمدی از سازهایی که با یکدیگر ترکیب نمی‌شوند، اشاره‌ای به گروه‌های کوبه‌ای جنوب‌شرقی آسیا دارد. استراوینسکی از «چکش بی‌صاحب» به‌عنوان «یکی از معدود آثار قابل‌توجه دوره پس از جنگ» یاد کرد.

با توسعه جنگ سرد بین ایالات متحده و اتحاد جماهیر شوروی، موسیقی که به‌نظر می‌رسید با طرف مقابل همدلی دارد، مورد سوءظن قرار گرفت. آهنگساز روس، دمیتری شوستاکوویچ، به‌عنوان یک چهره قهرمان در دوران جنگ دیده می‌شد. سمفونی شماره ۷ او در سال ۱۹۴۱، هنگامی که ارتش آلمان لنینگراد (سن پترزبورگ) را محاصره کرده بود، نوشته شد، محاصره‌ای که منجر به مرگ ۶۰۰ هزار نفر شد. شوستاکوویچ به‌طور زنده و به‌شدت، مبارزه علیه سرکوب را به تصویر می‌کشد. نسخه‌ای از نت‌های سمفونی به صورت میکروفیلم به لندن منتقل شد و در یکی از کنسرت‌های پرمنید به اجرا درآمد.

در سال ۱۹۴۹، با ادامه جنگ سرد بین ایالات متحده و اتحاد جماهیر شوروی، شوستاکوویچ به درخواست استالین در یک کنفرانس صلح جهانی در نیویورک شرکت کرد. او سخنرانی‌ای ارائه داد که در آن استراوینسکی (که در آن زمان در ایالات متحده زندگی می‌کرد) را به‌عنوان فاسدکننده هنر غربی محکوم کرد و اعتراف کرد که خودش نیز گاهی گمراه شده است. برای شنوندگان واضح بود که شوستاکوویچ مجبور بود این سخنان را به‌عنوان بیان سیاست شوروی بگوید.

با افزایش ترس از کمونیسم در ایالات متحده، موسیقیدانانی که حتی اندکی گرایش‌های سوسیالیستی داشتند، تحت سوءظن قرار گرفتند. آهنگسازان برجسته به کمیته فعالیت‌های ضدآمریکایی سناتور جوزف مک‌کارتی فراخوانده شدند، که هدفش ریشه‌کن کردن طرفداران تفکر کمونیستی بود. آرون کوپلند، که در تلاش بود موسیقی‌ای بنویسد که برای همه مردم قابل‌فهم باشد، در سال ۱۹۵۳ فراخوانده شد تا از خود در برابر اتهامات وابستگی به سازمان‌های کمونیستی دفاع کند. آزار و اذیت موسیقیدانان در آمریکا به تمام ژانرهای موسیقی گسترش یافت. هازل اسکات، که پیش‌تر به‌عنوان یک پیانیست و خواننده جاز محبوب شناخته شده بود و همچنین به‌شدت از حقوق مدنی حمایت می‌کرد تحت بازپرسی قرار گرفت. او در سال ۱۹۵۰ به کمیته مک‌کارتی احضار شد و پس از آن برنامه تلویزیونی‌اش لغو گردید. این موسیقیدان دچار افسردگی شد و هرگز نتوانست حرفه خود را به‌طور کامل بازسازی کند.

در عین حال، آهنگسازان در بعضی از کشورهای کمونیستی همچنان با سرکوب مواجه بودند. در مجارستان، گیورگی لیگتی هم تحت ستم نازی‌ها و هم رژیم استالینیستی زندگی کرد و در سال ۱۹۵۶ زمانی که روس‌ها انقلاب مجارستان را سرکوب کردند، به اتریش گریخت. او مانند هم‌وطن خود بارتوک، از موسیقی فولکلور مجارستان و رومانی الهام می‌گرفت و به ریاضیات و فیزیک و همچنین به تمامی تحولات جدید موسیقایی علاقه‌مند بود. اما لیگتی آزاد نبود تا این امکانات را به‌طور علنی کشف کند. در حالی که هنوز در مجارستان بود، مجبور شد تنظیم‌های ساده‌ای از ترانه‌های مردمی برای اجراهای عمومی بنویسد، اما در خفا به آزمایش می‌پرداخت و به‌ویژه روش‌های جدید نوشتن برای پیانو را بررسی می‌کرد. اثر او «موسیقا ریکرکاتا» (۱۹۵۱-۱۹۵۳) نوعی نمایش چگونگی آهنگسازی بود، که با یک نت شروع می‌شد و در هر قطعه یک نت دیگر اضافه می‌شد تا در نهایت به تمام دوازده نت گام برسد. این اثر کاوشی جذاب از امکانات ضدنواخت، ریتم و صداهای پیانو است و تا سال

۱۹۶۹ در ملاء عام اجرا نشد. در دوران تبعید در اتریش و آلمان، لیگتی آزاد بود تا به‌طور علنی فعالیت‌های خود را ادامه دهد. در اواخر دوران کاری‌اش، او سه مجموعه از مطالعات پیانو نوشت که بسیار پیچیده و تجربی بودند و از الهامات گوناگونی مثل موسیقی گاملان و الگوهای ریتمیک آفریقایی بهره می‌بردند.

همانند قبل از جنگ، آهنگسازانی بودند که بدون قرار گرفتن در خط مقدم مدرنیته یا چسبیدن به روش‌های سنتی، به کار خود ادامه می‌دادند. یکی از آهنگسازانی که به‌سختی می‌توان او را در قالبی جای داد، اولیویه مسیان، آهنگساز فرانسوی بود. او به‌عنوان معلم همه چیز از مونته‌وردی تا استراوینسکی و شوئنبرگ شهرت داشت. مسیان یک نسل از بولز و اشتوکهاوزن مسن‌تر بود و هر دوی آن‌ها در کلاس‌های او شرکت کردند. او فردی بسیار مذهبی بود. مسیان مقدار زیادی موسیقی ارگ نوشت و به‌عنوان یک بداهه‌نواز بزرگ در ارگ شهرت داشت. او موسیقی خود را تأملی بر جهان به‌عنوان تجلی عشق خداوند می‌دانست و به‌طور وسیعی از این جهان الهام می‌گرفت. او به ریتم‌های پیچیده موسیقی هندی و گاملان بالی (با انعکاسی از دبوسی) علاقه داشت. در دهه ۱۹۴۰، او این تأثیرات مختلف را در سمفونی بزرگ «تورانگالیلا» که بررسی عشق از طریق افسانه تریستان و ایزولد است، به هم پیوند داد. یکی دیگر از هدایای خداوند که مسیان آن را ستایش کرد، آواز پرندگان بود. او به‌طور جدی آن را مطالعه کرد و به صورت نُت درآورد و آن‌ها را در آثار خود وارد کرد، به‌ویژه در دهه ۱۹۵۰ در مجموعه‌ای از قطعات پیانو که تقریباً به‌طور کامل بر پایه آواز پرندگان بود، و آن را «کاتالوگ پرندگان» نامید.

موسیقی مسیان بسیار غیرمتعارف است بدون اینکه به هیچ مد یا مکتبی تعلق داشته باشد. دو آهنگساز برجسته بریتانیا پس از جنگ جهانی دوم، بنجامین بریتن و مایکل تیپت، رویکرد سنتی‌تری داشتند. آن‌ها اشتراکات زیادی داشتند. هر دو در طول جنگ به‌عنوان مخالفان

جنگ و معترضان وجدانی شناخته می‌شدند. هر دو تلاش داشتند موسیقی‌ای بنویسند که بدون قدیمی بودن، قابل‌دسترس باشد و هر دو مشتاق بودند با دوستداران موسیقی عادی ارتباط برقرار کنند. تیپت در یک کالج آموزش بزرگسالان تدریس کرد و یک ارکستر از نوازندگان بیکار را هدایت کرد. او با اثری به نام «کودکی از زمان ما» (۱۹۴۴)، یک کانتاتا که به آشتی دادن «جنبه تاریک» طبیعت انسانی امید داشت و از روحانیات به‌شیوه‌ای مشابه به استفاده از کرال‌های لوتری در کانتات‌های باخ استفاده می‌کرد، به شهرت رسید. در میان اپراهای تیپت، «ازدواج در نیمه تابستان» (۱۹۵۵) و تراژدی قدرتمند «پادشاه پریام» (۱۹۶۲) قرار دارند.

اعتبار بریتن با اپرای «پیتر گریمز» (۱۹۴۵) بر اساس شعری از شاعر سوفولک، جورج کراب، که جامعه ماهیگیری یک شهرک ساحلی سوفولک و نگرش آن‌ها نسبت به یک ماهیگیر خشن و منزوی را به‌طور زنده به تصویر می‌کشد، تثبیت شد. بریتن خود نزدیک آلده‌بورگ در سوفولک زندگی می‌کرد و در سال ۱۹۴۸ یک جشنواره سالانه را در آنجا بنیان گذاشت. اگر یک رویداد باشد که نشان دهد بریتن و بسیاری از آهنگسازان دیگر چقدر از آوانگارد دارمشتات احساس بیگانگی می‌کردند، افتتاحیه این جشنواره است. بریتن برای این مناسبت اثر «سنت نیکولاس»، یک کانتاتا که نوازندگان حرفه‌ای، گروه‌های کر مدرسه‌ای و مشارکت مخاطبان را در کنار هم می‌آورد، نوشت. این اثر فاصله زیادی از پیچیدگی‌های ذهنی دور و دست‌نیافتنی آثار بولز یا اشتوکهاوزن داشت.

فصل سی‌وهفتم: فقط جواهراتتان را تکان دهید

به‌خوبی آن لحظه در سال ۱۹۶۳ را به یاد دارم که خانواده‌ام برای اولین بار یک صفحه موسیقی از بیتلز تهیه کردند. آن آهنگ «او تو را دوست دارد» بود، من هجده‌ساله بودم، و این آهنگ همچون نسیمی تازه بود.

پل مک‌کارتنی، جان لنون و جورج هریسون به‌عنوان یک گروه اسکیفل در دوران نوجوانی خود در لیورپول با هم جمع شدند (درامر رینگو استار چند سال بعد به آن‌ها پیوست). اسکیفل اساساً یک ژانر مبتدی و آماتور بود، چیزی که هر پسر طبقه کارگر می‌توانست به‌سرعت در آن مشارکت کند. این ژانر بازتاب گروه‌های بسیاری بود که در ایالات متحده به وجود آمده بودند، اغلب با سازهای دست‌ساز و شاید یک گیتار یا بانجوی ارزان. با توسعه گیتار الکتریک، این فعالیت‌های ریشه‌ای در دو سوی اقیانوس اطلس پایه و اساس گروه‌های راک‌اندرول شد.

راک‌اندرول اولیه از ایالات متحده به بریتانیا با بیل هیلی و گروهش «بیل هیلی و کومتز» و آهنگ «ساعت راک» (۱۹۵۵) رسید. این آهنگ چنان موفقیت‌آمیز بود که در سال بعد مبنای فیلمی با همین نام قرار گرفت. در اینجا، هیلی و کومتز برای دختران جوانی که لباس‌های مهمانی به تن دارند و برای بزرگسالانی که رقص‌های رسمی می‌رقصند، اجرا می‌کنند. خودم یادم هست که در کلاس‌های رقص نوجوانان «گام‌های رسمی» راک‌اندرول را یاد گرفتم. این سرگرم‌کننده بود، اما در مقایسه با آنچه قرار بود به‌دنبال داشته باشد، کسل‌کننده بود.

الویس پریسلی، مانند بیل هیلی، سفیدپوست بود، اما به سبکی بسیار شدیدتر و احساسی‌تر می‌خواند که بر اساس خوانندگان بلوز سیاه‌پوست بود که او آن‌ها را به‌عنوان الهام‌بخش‌های خود می‌پذیرفت. الویس با آهنگ‌های اولیه خود مانند «سگ شکاری» و «بی‌رحم نباش» (۱۹۵۶) موفقیت بزرگی کسب کرد. بعدها خوانندگان راک‌اندرول سفیدپوست از الویس در تقلید از سبک آوازخوانی «نیمه‌سیاه‌پوستانه» پیروی کردند، که آن را برای مخاطبان سفیدپوست به‌طور کلی قابل‌قبول می‌کرد. صدای الویس به‌ویژه کیفیتی اغواگرانه داشت که او آن را با حرکات آشکار جنسی ترکیب می‌کرد. در روزهای اولیه‌اش او توسط مقامات به‌عنوان تهدیدی برای نظم عمومی تلقی می‌شد، با وجود این‌که در کلیسا آواز می‌خواند. او بی‌شک جمعیت جوان را جذب می‌کرد و آن‌ها بی‌شک فریاد می‌زدند.

راک‌اندرول به‌سرعت موسیقیدانان محبوب موجود را از موقعیت‌های خود به‌عنوان موفق‌ترین سرگرم‌کنندگان خارج کرد. فرانک سیناترا، خواننده‌ای که الهام‌بخش عشق‌ورزی جمعیت‌ها بود، به‌درستی خود را در برابر این جنون جدید تهدیدشده می‌دید. او در سال ۱۹۵۷ مقاله‌ای در روزنامه‌ای در لندن منتشر کرد که در آن جاز را به‌عنوان سفیر بزرگ آمریکا که مورد عشق مردم سراسر جهان است، ستایش کرد. اما او از راک‌اندرول ابراز انزجار کرد و آن را «خشن‌ترین، زشت‌ترین، پست‌ترین و بدترین شکل بیان. که عمدتاً توسط آدم‌های نادان خوانده، نواخته و نوشته شده است» توصیف کرد. سیناترا در حال مبارزه‌ای بود که آن را باخته بود. سه سال بعد مجبور شد از الویس پریسلی دعوت کند تا در برنامه تلویزیونی‌اش حضور یابد، جایی که هر دو ناراحت به نظر می‌رسیدند. اما جریان تغییر کرده بود و راک‌اندرول آینده بود.

بیتلز از تمامی تأثیرات بلوز و سیاه‌پوستانه راک‌اندرول آگاه بودند، اما رویکرد آن‌ها جذابیتی خانگی‌تر داشت. آهنگ‌های آن‌ها، که عمدتاً توسط لنون و مک‌کارتنی نوشته می‌شد، ساده

به نظر می‌رسیدند، اما ملودی‌هایی با سبکی زیبا و تقریباً شبیه به ترانه‌های فولکلور داشتند. با لهجه‌های لیورپولی‌شان، این شخصیت آن‌ها را فوراً قابل‌تشخیص می‌کرد. و در مقایسه با دیگر گروه‌های راک‌اندرول، آن‌ها با هماهنگی‌های دو و سه‌صدایی پیچیده و تغییرات آکورد شگفت‌انگیزی آواز می‌خواندند. این امر حتی توجه مفسران کلاسیک را که قبلاً صحنه راک‌اندرول را نادیده گرفته بودند، جلب کرد. رابطه موسیقایی لنون و مک‌کارتنی به شدت قوی بود، همان‌طور که فیلم‌های تمرین‌هایشان نشان می‌دهد، و عموم مردم به‌سرعت این رابطه خاص را تشخیص دادند. «او تو را دوست دارد» کمتر از یک ماه سه‌چهارم میلیون نسخه فروش داشت، سریع‌ترین فروش رکورد در بریتانیا تا آن زمان، و در طول شش سال بیتلز مجموعه‌ای از هفده آهنگ شماره ۱ را به دست آوردند.

در همین حال، در ایالات متحده، گروه **بیچ بویز** اولین موفقیت خود را با آهنگ «سرفین' یو اس ای» در سال ۱۹۶۳، همان سالی که «او تو را دوست دارد» منتشر شد، به دست آوردند. بیچ بویز، همانند بیتلز، به‌عنوان یک گروه گاراژ با نوجوانی برایان ویلسون و برادران کوچکترش آغاز کردند. آن‌ها رویکردی به‌همان اندازه پیچیده را توسعه دادند که شامل نه تنها هماهنگی‌های سه‌صدایی، بلکه استفاده از منابع نواری برای ایجاد ضبط‌های مضاعف و همپوشانی صداها بود. این امر بُعدی غنی و فوق‌واقع‌گرا به صدای آن‌ها می‌داد. برخلاف صراحت طبقه کارگر لیورپول، بیچ بویز پیچیدگی و آرمان‌گرایی کالیفرنیا، دنیایی پر از دختران برنزه و آفتاب را به نمایش می‌گذاشتند.

بیچ بویز یکی از معدود گروه‌های آمریکایی بودند که در برابر «تهاجم انگلیسی‌ها» که به رهبری بیتلز انجام شد، همچنان موفقیت خود را حفظ کردند. زمانی که بیتلز در سال ۱۹۶۴ در ایالات متحده تور داشتند و در برنامه اد سالیوان اجرا کردند، آن‌ها بزرگترین مخاطب ثبت‌شده برای یک برنامه تلویزیونی آمریکایی (۷۳ میلیون نفر) را جذب کردند. هرکجا که

می‌رفتند، در دو سوی اقیانوس اطلس، مانند الویس، توسط جمعیت احاطه می‌شدند. کنسرت‌های آن‌ها با چنان فریادهای بلندی همراه بود که علی‌رغم تقویت صدا، موسیقی گاهی به‌سختی قابل شنیدن بود (بیتلز از این رویدادها متنفر بودند). این علی‌رغم این بود که اجرای صحنه‌ای آن‌ها هیچ‌یک از تحریکات آشکار جنسی الویس را نداشت.

بیتلز دقیقاً در لحظه مناسب ظاهر شدند. کمتر از بیست سال از پایان جنگ جهانی دوم گذشته بود. پس از دولت کارگری پس از جنگ، که به‌خاطر تأسیس خدمات بهداشت ملی مورد تحسین قرار گرفت، بریتانیا به محافظه‌کاران بازگشت. هارولد مک‌میلان، تصویر واقعی طبقه مرفه، به مدت شش سال نخست‌وزیر بود. علی‌رغم وعده این‌که بریتانیا به جامعه‌ای عادلانه‌تر پس از جنگ تبدیل خواهد شد، رویا به‌سرعت رنگ می‌باخت. نوجوانانی که به اسکیفل و امثال آن روی آورده بودند، در نحوه اداره‌شان هیچ نقشی نداشتند: سن قانونی رأی‌دهی در بریتانیا و ایالات متحده هنوز بیست‌ویک سال بود. نارضایتی از استمرار طبقه حاکم قدیمی و ارزش‌های خشک آن‌ها وجود داشت. و با وجود آمدن اسکیفل و آغاز راک‌اندرول، رژیم موسیقی محبوب بیشتر خانواده‌ها هنوز عمدتاً از آهنگ‌ها و رقص‌های نسل قبل تشکیل شده بود.

راک‌اندرول همه این‌ها را به چالش کشید و خواستار شد که سنت کنار برود و همه به یک صحنه رقص بی‌پرده‌تر کشیده شوند. و مهم‌تر از همه، هدف اصلی این موسیقی مردمی از خانواده‌های کامل به جوانان تغییر کرد. کلمه «نوجوان» به‌سختی قبل از دهه ۱۹۴۰ استفاده می‌شد؛ اکنون تبدیل به اصطلاحی تعریف‌کننده برای فرهنگ جوانان و موسیقی آن‌ها شده بود. ایده‌ای شکل گرفت که جوانان مهم‌تر از افراد مسن‌تر هستند و جوانی پرانرژی از خرد کهنسالی مهم‌تر است، و این ایده هنوز ما را ترک نکرده است. آنچه بیتلز را به‌ویژه مطرح کرد این بود که آن‌ها توانستند برای جوانان جذاب باشند بدون این‌که نسل

مسن‌تر را تهدید کنند، درحالی‌که ظاهر اصالت خود را با پایبندی به ریشه‌های طبقه کارگر لیورپول حفظ کردند. تمام خانواده من از آن‌ها لذت می‌بردند. همان سالی که آهنگ «او تو را دوست دارد» ضبط شد، یعنی سال ۱۹۶۳، ما بیتلز را در اجرای خودشان مقابل ملکه در برنامه تلویزیونی «اجرای ویژه سلطنتی» تماشا کردیم. آن‌ها بسیار بی‌نقص ظاهر شدند، شاد، شوخ‌طبع و پرانرژی. قبل از اجرای آخرین آهنگشان، جان لنون از مخاطبان خواست که افراد در صندلی‌های ارزان‌تر دست بزنند و گفت: «و شما بقیه، فقط جواهراتتان را تکان دهید». لنون در این لحظه لبخند زد و سرش را به‌مانند پسرکی کوچک که در مقابل پدرش شوخی می‌کند و از کتک‌خوردن فرار می‌کند، پایین انداخت. این ژست همه چیز را گفت. بیتلز با شوخی با طبقه حاکم مواجه شدند بدون این‌که آن‌ها را نگران کنند.

از نظر پیچیدگی موسیقی، این امر به‌مرور زمان، به‌ویژه توسط تهیه‌کننده آن‌ها، جورج مارتین، به‌خوبی مدیریت شد. این مارتین بود که یک کوارتت زهی به آهنگ «النور ریگبی» و یک تک‌نوازی ترومپت بالا به «پنی لین» اضافه کرد، گویی نوازندگانی از جلسه‌ای کلاسیک در استودیوی کناری سرشان را از در بیرون آورده‌اند. این‌گونه لمس‌های شبه‌کلاسیک قرار بود در چندین گروه موفق دیگر در طول سال‌ها دیده شود: «پله‌ای به بهشت» گروه لد زپلین با آغازش با ضبط‌کننده‌ها، «راپسودی بوهمی» گروه کوئین با فانتزی اپرایی شادمانه‌اش،

همه این‌ها نشان‌دهنده راک‌اندرول در محترم‌ترین حالت خود است. گروه‌های دیگر راک سبکی شدیدتر را که با خوانندگان آفریقایی-آمریکایی مرتبط بود، اتخاذ کردند. گروه رولینگ استونز، که در سال ۱۹۶۲ تشکیل شد، پیشگامان آنچه به‌عنوان «هارد راک» شناخته شد، بودند، با سبکی تهاجمی‌تر در آواز و ریتم‌های گیتار سنگین و محکم. آن‌ها به‌دنبال گروه‌هایی مانند «هو» و «کینکز» (هر دو در سال ۱۹۶۴ تشکیل شدند) آمدند. در تضاد با هوای دوستانه بیتلز، یک لحن تهدیدآمیز و خشونت احتمالی بخشی از جذابیت آن‌ها بود، که در

مورد هر دو گروه رولینگ استونز و کینکز گاهی به خشونت واقعی در کنسرت‌ها تبدیل می‌شد. یک دهه بعد، این سمت تاریک توسط «پانک راک» با پیام ضدحاکمیتی آشکارش مورد استفاده قرار گرفت. اما در آن زمان، این لبه خشونت‌آمیز مانع از آن نشد که هارد راک به شکل‌گیری «دهه شصت در حال تحول» در بریتانیا کمک کند، دوره‌ای که جوانان با اعتماد به نفس و مدگرا بودند و نمی‌خواستند کسی به آن‌ها بگوید چگونه رفتار کنند.

یکی از عناصر این تحولات گیتار الکتریک بود که در فرم‌های استاندارد و بیس، صدای خشن و پرانرژی گروه‌های راک را ایجاد کرد. این آخرین محصول فناوری‌ای بود که در دهه ۱۹۲۰ آغاز شده بود: تقویت صدا و استفاده از میکروفون‌ها. در ابتدا میکروفون‌ها برای شنیده شدن صدا در فضاهای بزرگ استفاده می‌شدند – خوانندگان با یک گروه بزرگ، سیاستمدارانی که در تجمعات سخنرانی می‌کردند. دنیای موسیقی به‌زودی به ژانرهایی تقسیم شد که برای آن‌ها تقویت صدا مناسب بود و دیگر ژانرهایی که مناسب نبود. دنیای کلاسیک به‌طور کلی بدون آن کنار می‌آمد، به‌جز در استودیوی ضبط. تا امروز، از خوانندگان اپرا انتظار می‌رود که بدون کمک تقویت کنند بخوانند ، مگر این‌که در سالن‌های بسیار بزرگ یا در فضای باز باشند. موسیقی مردمی تقویت صدا را پذیرفت. این فقط باعث شنیده شدن افراد نمی‌شد: در دنیای خوانندگان، سبک‌های کاملاً جدیدی را ممکن کرد. یک خواننده می‌توانست به‌صورتی صمیمی و بدون اجبار در کنار یک گروه بزرگ آواز بخواند و در سراسر سالن و رادیو شنیده شود. این امکان را برای شغل خوانندگانی چون بینگ کرازبی و فرانک سیناترا فراهم کرد که اکنون جای خود را به ستاره‌های جدید راک می‌دادند.

گیتار الکتریک نقش مهمی در این توسعه ایفا کرد. مانند تقویت صدا، در بین ژانرهای مختلف تفاوت‌هایی وجود داشت. بیلی براگ، خواننده-ترانه‌سرا، به یاد می‌آورد که وقتی او در اطراف سال ۱۹۸۰ در کلوب‌های راک انگلیسی فعالیت می‌کرد، «گیتار الکتریک می‌نواختم،

چون اگر گیتار آکوستیک می‌نواختم، کلوب‌های راک من را به کلوب‌های موسیقی محلی می‌فرستادند». در ایالات متحده، موسیقی‌دانان کانتری به گیتار آکوستیک سنتی پایبند بودند. این البته با هاله‌ای از زندگی ساده و روستایی که موسیقی کانتری را احاطه کرده بود و از حاشیه خطرناک موسیقی شهری متمایز می‌کرد، همخوانی داشت.

نخستین خوانندگان کانتری که به ستارگان ضبط تبدیل شدند، خانواده کارتر از جنوب غرب ویرجینیا بودند که در سال ۱۹۲۷ ضبط را آغاز کردند. خواننده اصلی آن‌ها، سارا کارتر، گیتار ریتم آکوستیک یا اوتوهارپ می‌نواخت، در حالی که میبل کارتر، خواننده هماهنگی، گیتار را به سبکی می‌نواخت که به «خراش کارتر» معروف شد، که در آن ملودی را در باس اجرا می‌کرد و آکوردهای متناوب را بالای آن می‌نواخت. نسل بعدی خانواده در سال ۱۹۴۹ به همراه چت اتکینز به گیتار الکتریک پیوستند. این منجر به «کانتری و وسترن» شد، نسخه‌ای تقویت‌شده از موسیقی کانتری که بیشتر می‌توانست در عصر راک‌اندرول رقابت کند.

زمینه کانتری عمدتاً سفیدپوست بود. اما در سال ۱۹۶۵ یک خواننده سیاه‌پوست، چارلی پراید، اولین ضبط‌های خود از آهنگ‌های کانتری را انجام داد و تبدیل به پرفروش‌ترین هنرمند آر سی‌ای بعد از الویس پریسلی شد. این امر ساده نبود. در تبلیغات اولین آلبوم او عکس معمول هنرمند درج نشده بود. وقتی مشخص شد که او سیاه‌پوست است، گرفتن رزرو سالن برای او سخت‌تر شد. با وجود موفقیت بزرگ ضبط‌هایش، او در ژانر سفیدپوستان یک «مهمان» بود.

در همین حال، گیتار الکتریک در حال تبدیل شدن به ساز غالب در موسیقی بود.
موسیقی‌دانان آفریقایی-آمریکایی از آن برای افزودن قدرت به بلوز استفاده کردند. خوانندگانی چون مادی واترز و بی. بی. کینگ سبکی از گیتار نوازی را توسعه دادند که شامل خم کردن نت‌ها، ویبراتو و دیگر افکت‌ها برای تقلید از صدای انسان بود. نوازندگان مرد از قدرت گیتار

الکتریک برای ایجاد سبک بازی مردانه استفاده کردند، به طوری که این ساز عمدتاً به‌عنوان یک ساز مردانه شناخته شد. اما یکی از خوانندگان و نوازندگان برجسته زن بود، سیستر رزتا تارپ، که سنت آوازخوانی قوی زنان گاسپل را با گیتار الکتریک ترکیب کرد.

در جامعه کلیسای گاسپلی که او از آنجا آمده بود، او چهره‌ای بحث‌برانگیز بود. اگرچه کنسرت‌های مذهبی پذیرفته شده بودند، اما همه اعتقاد نداشتند که چنین موسیقی‌ای مناسب است در مکان‌هایی مانند کاتن کلاب اجرا شود، جایی که او اولین‌بار در سال ۱۹۳۸ ظاهر شد. اما ترکیب او از معنویت با سبک‌های جدید پرریتم او را به شخصیتی قدرتمند تبدیل کرد. او به اندازه مردان در نبردهای گیتاری شرکت می‌کرد، مشابه با «مسابقات قطع» در دنیای جاز. بلوز معنوی مبتنی بر گیتار الکتریک او تأثیر زیادی بر «ریتم و بلوز» داشت، همان‌طور که اکنون برچسب‌های ضبط این سبک جدید را می‌نامیدند، و این سبک بر جاز در سالن‌های رقص شهرهای بزرگ آمریکا غلبه کرد.

تارپ یکی از تأثیرگذارترین شخصیت‌ها بر موسیقیدانان اولیه راک‌اندرول، هم سیاه‌پوست و هم سفیدپوست بود: لیتل ریچارد و چاک بری (سیاه‌پوست)، جانی کش، الویس پریسلی، جری لی لوئیس (سفیدپوست). و این تأثیر به گروه‌ها و گیتاریست‌های بریتانیایی با گرایش بیشتر به بلوز، به‌ویژه اریک کلپتون، جف بک و کیت ریچارد (از رولینگ استونز) منتقل شد. باز هم، سبک قاطعانه عمدتاً متعلق به مردان بود و زنان به‌سختی توانستند در آن وارد شوند. دهه ۱۹۷۰ بود که صحنه راک یک ستاره زن برجسته گیتاریست باس پیدا کرد، به نام سوزی کواترو، که در آهنگ «می‌توانی قوطی را» پاسخی پرهیجان و خوش‌صدا به تمام نوازندگان مرد راک ارائه داد.

فصل سی‌وهشتم: از اعتراض تا پاپ

سیستر رزتا تارپ نمونه اولیه‌ای از خواننده‌ای بود که از موسیقی گاسپل سیاه‌پوستان به ریتم و بلوز گذر کرد. این عمومی‌سازی موسیقی که از جوامع کلیسای سیاه‌پوستان سرچشمه گرفته بود، در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ مورد استفاده قرار گرفت و به خلق موسیقی «سول» انجامید. خوانندگان آن مردان و زنان سیاه‌پوست بودند، اما جذابیت آن مرزهای نژادی را درنوردید. ری چارلز در سال ۱۹۵۴ با آهنگ «من یک زن دارم» یک موفقیت اولیه کسب کرد. در دهه ۱۹۶۰ این ترکیب آوازهای شدید، ریتم رقص و اشعار ساده درباره زندگی روزمره و عشق، چه خواننده مرد بود و چه زن، غیرقابل مقاومت بود. آهنگ «احترام» اثر اوتیس ردینگ وقتی آریتا فرانکلین آن را اجرا کرد موفقیت بیشتری کسب کرد.

با وجود تأثیر سنت موسیقایی آفریقایی-آمریکایی بر صحنه موسیقی توده‌ای، تا اواخر دهه ۱۹۵۰ شرکت‌های ضبط تحت سلطه سفیدپوستان با هنرمندان عمدتاً سفیدپوست بیشترین پول را به دست می‌آوردند. در شهر دیترویت آمریکا، تلاشی برای اصلاح این تعادل و شکستن موانع نژادی آغاز شد.

در سال ۱۹۶۰، دو ترانه‌سرای آفریقایی-آمریکایی، بری گوردی و اسموکی رابینسون، لیبل ضبط موتاون را در دیترویت تأسیس کردند و به انتشار و ترویج آثار هنرمندان عمدتاً سیاه‌پوست پرداختند. گروه خود اسموکی رابینسون به نام «میراکلز» اولین موفقیت آن‌ها را با آهنگ «خرید کن» رقم زد و به زودی آثار دیگری از هنرمندانی چون مری ولز، مارولتز، سوپریمز، ماروین گی و استیوی واندر که اولین ضبط‌های خود را در یازده‌سالگی انجام داد، منتشر شد. سبک غالب موتاون شاد و پرانرژی بود و سول را به سطح جدیدی از محبوبیت برد و به شکستن موانع کمک کرد. آلیس کوپر، یک خواننده مرد سفیدپوست در گروه هارد

راک مستقر در دیترویت، به یاد می‌آورد که چگونه موسیقیدانان موتاون سیاه‌پوست و راک سفیدپوست به دیدار یکدیگر می‌رفتند: «این یک سیاه‌چال راک است، و گرم و پر عرق است. و نگاه می‌کنی و آنجا اسموکی رابینسون را می‌بینی. و به طرف دیگر نگاه می‌کنی و یکی از تمپتیشنز یا یکی از سوپریمز آنجاست. همه گروه‌های موتاون عاشق هارد راک بودند به‌خاطر انرژی پشت آن. و وقتی آن‌ها اجرا می‌کردند، ما همه به آنجا می‌رفتیم. حتی پس از شورش‌ها، اگر موهای بلندی داشتی و در یک گروه بودی، می‌توانستی وارد هر بار سیاه‌پوست در مرکز شهر شوی و مشکلی نداشتی.»

اشاره کوپر به شورش‌ها یادآوری می‌کند که ایالات متحده در دهه ۱۹۶۰ از حل تنش‌های خود بسیار دور بود. مجموعه‌ای از قوانین علیه تبعیض نژادی در این دهه معرفی شد، اما تعصب علیه سیاه‌پوستان به این سادگی از بین نرفت. جنبش‌های حقوق مدنی رشد کردند و مردم را به دستیابی به عملی آنچه که قانون به‌طور نظری می‌گفت، تشویق کردند

جنبش قدرت سیاه با تبعیض مستقیماً مواجه شد و به رهبری مالکوم ایکس تا زمان ترور او در سال ۱۹۶۵ ادامه یافت. در همین حال، کشیش مارتین لوتر کینگ جونیور رهبری یک جنبش حقوق مدنی صلح‌آمیز را برعهده داشت که در نهایت به یک راهپیمایی بزرگ در واشنگتن در سال ۱۹۶۳ منجر شد. کینگ در سخنرانی معروف خود خطاب به جمعیت عظیم گفت: «من رویایی دارم که روزی این ملت برمی‌خیزد و به معنای واقعی اصول خود عمل می‌کند: "ما این حقایق را بدیهی می‌دانیم، که همه انسان‌ها برابر خلق شده‌اند."» این جمله‌ای بود از اعلامیه استقلال آمریکا در سال ۱۷۷۶ و باورهایی را خلاصه می‌کرد که در طی دو قرن مورد بحث و جدل قرار گرفته بود.

موسیقی نقش مهمی در این مبارزات مدنی ایفا کرد. نینا سیمون و جیمز براون از چهره‌های برجسته هماهنگ با جنبش قدرت سیاه بودند. در سال ۱۹۶۴، سیمون جرأت کرد آهنگ

«می‌سی‌پی لعنتی» را که اعتراضی به قتل‌های سیاه‌پوستان بود، برای یک جمعیت عمدتاً سفیدپوست در سالن کارنگی نیویورک اجرا کند. ضبط آن به‌سرعت مشهور شد اما در ایالت‌های جنوبی ممنوع شد. چهار سال بعد، براون آهنگ «با صدای بلند بگو - من سیاه هستم و به آن افتخار می‌کنم» را ضبط کرد که به یک سرود محبوب تبدیل شد. با ریتم‌های پیوسته و عبارات تکراری، یک «حال و هوای» هیپنوتیزم‌کننده ایجاد کرد و نمونه قدرتمندی از آنچه به‌عنوان «فانک» شناخته شد، ارائه داد که بر طیف وسیعی از موسیقیدانان تأثیر گذاشت.

نه تنها موسیقیدانان سیاه‌پوست از جنبش حقوق مدنی کینگ حمایت کردند، بلکه خوانندگان سیاه‌پوستی مانند ماهالیا جکسون، ادتا و خواننده اپرا ماریان اندرسون همراه با خوانندگان سفیدپوستی مانند جون بائز، باب دیلن و گروه پیتر، پل و ماری در راهپیمایی واشنگتن برنامه اجرا کردند.

من اشاره کردم که در ایالات متحده و بریتانیا سن قانونی رأی‌دهی هنوز بیست و یک سال بود. این موضوع در آمریکا نسبت به بریتانیا عواقب بسیار جدی‌تری داشت. به مدت یک دهه ایالات متحده در حال جنگ با کمونیست‌ها در ویتنام بود. واقعیت تلخ این بود که یک آمریکایی هجده‌ساله برای رأی دادن خیلی جوان بود، اما برای پیوستن به ارتش و رفتن به ویتنام و کشته شدن نه. اعتراض به این جنگ وحشتناک و غیرقابل‌پیروزی به اشکال مختلفی ظاهر شد. در ملایم‌ترین شکل آن شامل جوانانی بود که از فرهنگ رقابتی کناره‌گیری کرده و به اشتراک صلح‌آمیز، عشق و مواد توهم‌زا روی آوردند. این‌ها هیپی‌ها بودند، «فرزندان گل». حدود ۱۰۰ هزار نفر در سال ۱۹۶۷ برای «تابستان عشق» در سان‌فرانسیسکو گرد آمدند. اسکات مک‌کنزی یک ترانه محلی ساده، «سان‌فرانسیسکو (مطمئن شوید که گل در موهایتان بگذارید)» را ضبط کرد که به سرودی پرفروش برای جنبش صلح تبدیل شد.

گروه‌های مستقر در سان‌فرانسیسکو که در تابستان عشق اجرا کردند شامل «گریتفول دد»، یک گروه فانکی ریتم و بلوز، و «جفرسون ایرپلین» بودند که با «راک سایکدلیک» خود که شامل اشعاری درباره استفاده از مواد مخدر بود، لحن صحنه را تعیین کردند. این گروه‌ها و بیشتر مخاطبان سفیدپوست بودند. اما هنرمندان سیاه‌پوستی نیز از جمله اوتیس ردینگ و گیتاریست جیمی هندریکس حضور داشتند.

اشتراک صلح‌آمیز توانایی مقابله با خشم فزاینده جوانان آمریکایی، سیاه و سفید را نداشت. سال بعد، ۱۹۶۸، نقطه اوج آن خشم بود و پژواک‌هایی در سراسر اقیانوس اطلس در اروپا داشت. جنبش حقوق مدنی با ترور مارتین لوتر کینگ مسیر تکان‌دهنده‌ای به خود گرفت. با انتشار خبر، جمعیت در واشنگتن گرد آمدند که در آنجا دموکرات‌ها کنگره خود را برگزار می‌کردند. شورش منجر به شکستن پنجره‌ها، غارت و به آتش کشیدن ساختمان‌ها شد. پس از چهار روز، سیزده نفر کشته شدند. دو سال بعد، اعتراضات علیه اعزام به ویتنام در دانشگاه کنت به مرگ چهار دانشجو که توسط اعضای گارد ایالتی اوهایو کشته شدند، انجامید. این‌ها تنها اعتراضات برجسته‌ای از بسیاری در سراسر کشور بودند.

مجدداً، موسیقی راه مهمی برای ابراز احساسات پشت این اعتراضات بود - خشم، سوگ، درماندگی از حماقت و ویرانگری انسانی، رویاهای آینده‌ای بهتر. برجسته‌ترین واکنش به ویرانی، اجرای سرود ملی ایالات متحده، «پرچم ستاره‌نشان»، توسط جیمی هندریکس در وودستاک در سال ۱۹۶۹ بود. او از گیتار الکتریک خود برای تحریف سرود به یک فریاد خشم استفاده کرد. این یک حرکت تکان‌دهنده و همچنین ابراز قدرتمندی از احساس خیانت نسل جوان به دست بزرگترها بود. اما وودستاک بیش از یک اعتراض بود: این یک جشنواره بزرگ موسیقی بود که به‌عنوان لحظه‌ای مهم در تاریخ مدرن موسیقی تلقی می‌شد و امیدها و همچنین ناامیدی‌های نسل جدید را بیان می‌کرد. موسیقی از راک سنگین تا موسیقی محلی

آرام متغیر بود، از گروه «وو» تا جون بائز. این آهنگ‌های محلی‌گونه بیش از همه احساس فقدان و حس امکانات را بیان می‌کردند. پس از آن، جونی میچل آهنگی به نام «وودستاک» نوشت تا روح جشنواره را بیان کند. اشعار آهنگ تصور می‌کنند که بمب‌افکن‌های آمریکایی در ویتنام به پروانه‌ها تبدیل می‌شوند و کورس آهنگ بازگشتی به باغ عدن را به تصویر می‌کشد، جایی که خداوند آدم و حوا را از آنجا اخراج کرد.

جونی میچل و باب دیلن ستارگان جدید این سبک «بالاد محلی» بودند. این سبکی است که به قرن‌ها پیش بازمی‌گردد و همچنان به موازات ریتم‌های سنگین موسیقی پاپ زندگی می‌کند. هم میچل و هم دیلن استاد اشعار شاعرانه‌ای هستند که به جای بیان مستقیم معنا، خودِ آن را پیش می‌کشند. یکی از معروف‌ترین آهنگ‌های دیلن «باد به کجا می‌وزد» است که در سال ۱۹۶۲ نوشت. این آهنگ دارای تصاویری است که مانند بسیاری از اشعار میچل می‌توانستند از کتاب مقدس گرفته شده باشند و ملودی آن بر اساس یک سرود قدیمی آفریقایی-آمریکایی ساخته شده است. معنای آهنگ در نهایت به‌طور عمدی مبهم باقی می‌ماند، اما درخواست برای یک روحیه جدید از همدلی روشن است. این آهنگ به عنوان یکی دیگر از سرودهای جنبش‌های اعتراضی، هم حقوق مدنی و هم ضد ویتنام، پذیرفته شد.

مقایسه بین دیلن و میچل جالب است. بزرگترین الهام‌بخش دیلن خواننده محلی وودی گاتری بود، که در آهنگ‌های خود با موضوعات بزرگ سوسیالیستی پیشگام شد، معروف‌ترین آن‌ها «این سرزمین مال شماست» بود. دیلن آهنگ‌های اولیه خود را با گیتار آکوستیک همراهی می‌کرد و آوازخوانی را با نواختن ساده‌ای از هارمونیکا ترکیب می‌کرد. اما تا سال ۱۹۶۶ او قبلاً بین همراهی آکوستیک و الکتریک متناوب شده بود، حرکتی که برخی از طرفدارانش آن را خیانت دانستند، اما باعث تولد سبک «فولک-راک» شد. او در طول دوران طولانی حرفه‌ای خود غیرقابل پیش‌بینی بوده است، با فوران‌های ناگهانی الهام و

دوره‌هایی که به نظر می‌رسید از انرژی تهی شده است. و تصویر عمومی او و سبک آوازخوانی‌اش این تصور را می‌دهد که او واقعاً اهمیتی نمی‌دهد که مردم از کاری که انجام می‌دهد خوششان بیاید یا نه، او به هر حال آن را انجام می‌دهد.

موسیقی و اشعار جونی میچل با دیلن برابری می‌کند، اما شخصیت و نگرش او کاملاً متفاوت است. بسیاری از آهنگ‌های او شخصی‌تر هستند و به نظر می‌رسد که او به شکلی نزدیک‌تر با مخاطبان خود در ارتباط است. و اگرچه او نیز با ژانرهای مختلف درگیر شده تا سبک خود را متنوع کند، تولیداتش در طول دوران حرفه‌ای به همان اندازه طولانی‌اش بسیار متعادل‌تر بوده است.

در سال ۲۰۱۶، باب دیلن جایزه نوبل ادبیات را دریافت کرد، جایزه‌ای که واکنش‌های متفاوتی را برانگیخت. آیا می‌توان تصور کرد که جونی میچل نیز برنده جایزه نوبل شود؟ تاریخ به ما آموخته است که مردان مشکل‌ساز و غیرقابل‌پیش‌بینی توجهی را که زنان ثابت و به همان اندازه با استعداد به دست نمی‌آورند، جلب می‌کنند. واقعیت این است که هر دوی دیلن و میچل در طول سال‌ها تأثیر زیادی داشته‌اند و خوانندگان بااستعداد را تشویق کرده‌اند که با وجود هجوم فزاینده تجاری‌سازی، به نوشتن آهنگ‌های جدی ادامه دهند.

در پی اعتراضات دهه ۱۹۶۰، در دهه بعدی رگی جامائیکایی به‌عنوان یک ژانر موسیقی برجسته قدرت سیاه تبدیل شد. رگی یکی از چندین ژانر کارائیبی بود که تأثیر ریتم و بلوز را با دیگر عناصر آفریقایی ترکیب کرد. آهنگ «بلند شو، بایست» اثر باب مارلی در سال ۱۹۷۳ مردم را به ایستادن برای حقوقشان تشویق کرد. آهنگ «هیچ زنی، گریه نکن» در سال ۱۹۷۴ اولین موفقیت بین‌المللی او بود، پیامی از امید که در نهایت همه چیز خوب خواهد شد. رگی، با اشعار گفتاری و ریتم‌های تکراری، یکی از ژانرهایی بود که به ظهور هیپ‌هاپ و رپ کمک کرد. این سبک‌ها در دهه ۱۹۷۰ در مناطق فقیرنشین سیاه‌پوستان شهرهای

آمریکا، از جمله برانکس، نیویورک، پدیدار شدند. رپ در شکل شهری و سخت خود مستقیم، مقابله‌گر و اغلب خشمگین بود. این سبک به‌عنوان بیان زندگی‌های سیاه‌پوستانی که مجبور به زندگی در جوامع جنایی و محروم بودند، آغاز شد. می‌توانست بازیگوشانه باشد، اما گاهی اوقات کلمات آن خشونت‌آمیز و علیه قدرت سفیدپوستان و پلیس بود و گاهی اوقات در نگرش‌های خود نسبت به زنان به‌شدت زن‌ستیز بود. تا دهه ۱۹۸۰، زنان شروع به چالش کشیدن این تسلط مردانه کردند و با استفاده از هیپ‌هاپ و رپ دیدگاه متفاوتی از جامعه و جایگاه مردان و زنان در آن ارائه دادند.

طی سال‌ها، سبک رپ به اشکال مختلفی درآمده است، از بسیار جسورانه تا ملایم و سرگرم‌کننده. و در حالی که زمانی ژانری عمدتاً سیاه‌پوست بود، اکنون توسط مردان سفیدپوست و در سال‌های اخیر به‌طور فزاینده‌ای توسط زنان نیز پذیرفته شده است. این سبک هنوز هم می‌تواند وجهی سیاسی داشته باشد. در جوایز بریت ۲۰۱۸، رپر سیاه‌پوست بریتانیایی استورمزی از رپ برای حمله به ترزا می، نخست‌وزیر وقت، به‌خاطر ناتوانی‌اش در پاسخ به آتش‌سوزی وحشتناک در یک برج مسکونی در لندن، گرنفل تاور، که هفتاد و دو نفر در آن جان باختند، استفاده کرد. چهار سال بعد، رپر زن سیاه‌پوست لیتل سیمز جایزه مرکوری برای بهترین آلبوم بریتانیایی سال را دریافت کرد. در پاکستان، رپر زنی به نام ایوا بی وجود دارد که میلیون‌ها بازدیدکننده برای ویدیوهای خود جذب می‌کند. او گفت: «من از جایی می‌آیم که فقط تعداد کمی از دختران اجازه کار دارند و جامعه‌ام دختری را که رپ می‌کند قابل‌احترام نمی‌داند - من می‌خواستم این را به چالش بکشم.»

رشد صنعت موسیقی محبوب در پنجاه سال گذشته بی‌نظیر بوده است، با شرکت‌های بزرگ چندین میلیارد پوندی و هنرمندان برجسته‌ای که بسیار ثروتمند هستند. از سوی دیگر، اینترنت به این معناست که اکنون یک موسیقی‌دان می‌تواند ضبط‌های خود را در خانه انجام

داده و آن‌ها را به کانال‌های پخش آنلاین آپلود کند. تعدادی از موسیقیدانان از این طریق بدون عبور از دروازه‌بانان رسمی شرکت‌های بزرگ به شهرت رسیده‌اند.

توازن شهرت و درآمد بین سفیدپوستان و رنگین‌پوستان، مردان و زنان تغییر کرده است. چندین تن از پردرآمدترین موسیقیدانان اکنون زنان رنگین‌پوست هستند، مانند بیانسه و ریحانا، که میلیون‌ها طرفدار از همه نژادها و جنسیت‌ها دارند. در سال ۲۰۱۶، بیانسه آلبوم «لموناد» را منتشر کرد، آلبوم و ویدیویی که سفر احساسی او پس از خیانت همسرش، رپر جی-زی، را به تصویر می‌کشید. بیانسه نوشت که او از «نسلی از روابط شکسته بین مردان و زنان» می‌آید که تا به یک صاحب‌برده که با یک برده ازدواج کرده بود، بازمی‌گردد. او اضافه کرد: «ارتباط با گذشته و شناخت تاریخمان ما را هم زخمی و هم زیبا می‌کند.» این آلبوم به طرز قدرتمندی مسائل فمینیسم و تاریخ سیاه‌پوستان را در کنار هم قرار داده و به‌طور گسترده‌ای تحسین شده است.

دامنه سبک‌های موسیقی پاپ مدرن بسیار متنوع است، از یک خواننده تنها با گیتار یا پیانو، تا گروه‌های تماماً مردانه و تماماً زنانه، تا گروه‌هایی با قدرت عظیم، تولیدات استودیویی پیچیده، نمایش‌های صحنه‌ای عظیم با جلوه‌های صوتی انفجاری و ویدیوهای متناسب با آن‌ها. همه ژانرهای مختلف موسیقی که من در دو فصل گذشته به آن‌ها اشاره کردم، بازتاب یافته و توسعه یافته‌اند. مخاطبان بسیار بزرگ است، عاشق احساسات صمیمی و دوست‌دار احساس غرق شدن در قدرت. یک جنبه منفی هم وجود دارد: در سال ۲۰۱۵ تخمین زده شد که بیش از یک میلیارد جوان در معرض خطر قابل‌توجه کاهش شنوایی به‌خاطر گوش دادن به موسیقی پاپ بلند، چه از طریق هدفون و چه در کنسرت‌ها، هستند.

همه این‌ها می‌تواند فصل دیگری را پر کند. اما زمانی که مورخان آینده به این دوره نگاه می‌کنند، گمان می‌کنم چیزی که بیشتر آن‌ها را شگفت‌زده خواهد کرد میزان گسترش موسیقی

است که از ایالات متحده و بریتانیا سرچشمه گرفته و در سراسر جهان پخش شده و به تعامل جدید با دیگر فرهنگ‌ها منجر شده است. در فصل ۳۱، من درباره غرب‌گرایی صحبت کردم. اکنون ما شاهد «جهانی‌شدن» هستیم، که در آن تأثیرگذاری تنها از غرب به دیگر فرهنگ‌ها نیست، بلکه تأثیری آزادانه‌تر در هر دو جهت دارد.

فصل سی‌ونهم:موسیقی در دهکده جهانی

در دهه ۱۹۶۰ بود که مارشال مک‌لوهان اصطلاح «دهکده جهانی» را برای توصیف ارتباطات دنیای مدرن ابداع کرد. در قرن بیست و یکم، این ارتباطات روزبه‌روز پیچیده‌تر و اجتناب‌ناپذیرتر شده‌اند. پس از دورانی که مدرنیزاسیون به معنای پذیرش فناوری و ارزش‌های غربی برای رقابت به نظر می‌رسید، اکنون بسیاری از کشورها اهمیت فرهنگ‌های خود، از جمله موسیقی، را دوباره تأکید کرده‌اند. و برای اولین بار از زمانی که موسیقی اروپایی توسعه خاص خود را آغاز کرد، غرب فرآیند تعامل واقعی با دیگر فرهنگ‌های موسیقی جهان را شروع کرده است. البته، این اولین باری نیست که علاقه به فرهنگ‌های دیگر وجود دارد. اما اکنون ما شاهد آغاز یک تبادل ایده هستیم که در آن احترام و تأثیرگذاری در هر دو جهت کار می‌کند. در اینجا تنها چند نمونه از این فرآیند در سراسر جهان آورده شده است.

تعامل با موسیقی غربی اشکال بسیار متنوعی به خود گرفته است، همان‌طور که در فصل ۳۱ گفتم. ژاپن از دهه ۱۸۶۰ تحت مدرنیزاسیون مبتنی بر غرب قرار داشت. پس از جنگ جهانی دوم، بازسازی بار دیگر با نیاز به بازسازی در کلیه زمینه‌ها در کشور هدایت شد. یکی از نتایج این بود که نوازندگان ژاپنی در موسیقی کلاسیک غربی، جاز و پاپ به برتری دست یافتند. جالب است که ژاپن درست در زمانی که غربی‌ها شروع به روی آوردن به جاهای دیگر کرده بودند، به مدرنیسم غربی علاقه‌مند شد. در سال ۱۹۶۱، «کنفرانس ملاقات موسیقی شرق و غرب» در توکیو برگزار شد که بخشی از بودجه آن را یک سازمان ضد کمونیستی آمریکایی تأمین کرد. چندین آهنگساز برجسته مدرنیست از ایالات متحده و اروپا در آن حضور داشتند و با آهنگسازان ژاپنی به تبادل ایده پرداختند. سال بعد، جان کیج به ژاپن سفر کرد و

با گروه‌های ژاپنی که از پیش به دنبال یافتن روش‌های جدید بداهه‌پردازی بودند، همکاری خود را آغاز کرد.

هم‌زمان، این درک نیز وجود داشت که سنت‌های باستانی ژاپن نیاز به حفظ شدن دارند. و در سال‌های اخیر، تعاملات بین سنت‌های موسیقی ژاپنی و غربی به خلق آثار و ایده‌های جدید بسیاری، هم در داخل و هم خارج از ژاپن منجر شده است. فلوت ژاپنی، شاکوهاچی، نه تنها به دلیل طیف منحصربه‌فرد صداهایش، بلکه به دلیل ارتباطش با مدیتیشن و ذن بودیسم در غرب محبوب شده است. موسیقی‌دان آمریکایی، جان کایزان نپتون، به‌خاطر استفاده از شاکوهاچی در گستره وسیعی از موسیقی، از موسیقی سنتی ژاپنی گرفته تا جاز و موسیقی الهام گرفته از هند، شناخته شده است.

چهره برجسته بین‌المللی که پس از جنگ جهانی دوم از ژاپن ظهور کرد، آهنگساز تورو تاکمیتسو بود. او اولین بار از طریق پخش‌های رادیویی در دوران اشغال پس از جنگ آمریکا در ژاپن با موسیقی غربی آشنا شد و به‌ویژه به موسیقی معاصر علاقه پیدا کرد. در این مرحله او از فرهنگ ژاپنی بیگانه بود و موسیقی سنتی ژاپنی را نمی‌شناخت. سپس او موسیقی تئاتر عروسکی ژاپنی، بونراکو، را کشف کرد و این امر او را به ترکیب عناصری از ژاپن و غرب در موسیقی خود سوق داد.

در چین، زمانی که انقلاب فرهنگی مائو زدونگ در دهه ۱۹۷۰ به پایان رسید، موسیقی‌دانان چینی توانستند عشق خود به موسیقی کلاسیک غربی را دوباره زنده کنند. دانشجویان به کنسرواتوارها هجوم آوردند، علاقه به پیانو دوباره احیا شد و پیانیست‌های چینی شروع به پیروزی در مسابقات بین‌المللی کردند. موفقیت سوپراستار بین‌المللی لانگ لانگ باعث رونق پیانو و پیانونوازی شد. تا سال ۲۰۱۲ تخمین زده می‌شد که چین ۸۰ درصد از پیانوهای جهان را تولید می‌کند. در حال حاضر، لانگ لانگ با پول خود در حال تأسیس «آزمایشگاه‌های

پیانو» در مدارس ابتدایی، ابتدا در ایالات متحده و چین، و سپس در بریتانیا است. این یک نشانه طنزآمیز از زمانه است که یک پیانیست چینی که از اجرای موسیقی کلاسیک اروپایی ثروت زیادی به دست آورده است، از آن برای پر کردن شکاف آموزش موسیقی که توسط دولت‌های غربی ایجاد شده، استفاده می‌کند.

در همین حال، کسانی که سنت‌های موسیقی تاریخی چین را حفظ کرده بودند، به بازسازی آن پرداختند. ساز چینی کین (زیتر)، که به طور سنتی ابزاری برای مدیتیشن بوده است، با ساخت قطعات جدید و همکاری با موسیقی‌دانان جاز و راک احیا شده است. ضبط قطعه گاوشان لیوشویی («کوه‌های بلند») که توسط گوآن پینگو، استاد مدرن کین نواخته شد، در سال ۱۹۷۷ به عنوان یکی از نمونه‌های موسیقی زمین در فضاپیمای وویجر ارسال شد.

در اوایل قرن بیستم، کره بخشی از امپراتوری ژاپن بود و زودتر مدرن شد. در سال ۱۹۴۵ به دو بخش کره شمالی کمونیستی و کره جنوبی متمایل به غرب تقسیم شد. از دهه ۱۹۷۰، موسیقی‌دانان کره جنوبی در موسیقی غربی برجسته بوده‌اند و بسیاری از آن‌ها به شهرت بین‌المللی رسیده‌اند، به‌ویژه ویولونیست‌ها. ژانرهای جاز کره‌ای و ترکیب‌هایی از موسیقی سنتی و پاپ غربی نیز به وجود آمده است. در دهه ۱۹۹۰، «کی‌پاپ»، ترکیبی از تأثیرات مختلف از پاپ تا رگی، از کلوب‌های موسیقی کره‌ای بیرون آمد و به یک ژانر تجاری بزرگ تبدیل شد، با ویدیوهای تولید شده به صورت پیچیده که توسط ستارگان پاپ کره‌ای اجرا و به چندین زبان مختلف در سراسر جهان بازاریابی می‌شد. ویدئوی سال ۲۰۱۲ «سبک گانگنام» اثر ستاره پاپ کره‌ای، سای، به پربیننده‌ترین ویدئو در سطح جهانی تبدیل شد و تقلیدهای زیادی را برانگیخت. اما خود «سبک گانگنام» در واقع تقلیدی آگاهانه از کی‌پاپ است که به‌طور هوشمندانه‌ای بر تعامل بین کلیشه‌های شرقی و غربی بازی می‌کند.

از میان تمامی سنت‌های موسیقی آسیای جنوب شرقی، گاملان جاوه و بالی مدت‌هاست که غربی‌ها را مجذوب خود کرده است. من قبلاً درباره تأثیر آن بر دوبوسی و مسیان نوشتم. استیو رایش یکی از چندین آهنگساز آمریکایی بود که در دهه ۱۹۷۰ گاملان را مطالعه کرد. الگوها و ریتم‌های لایه‌ای و متغیر آن به آنچه به‌عنوان «مینیمالیسم» شناخته شد، راه یافت، که در آن موسیقی از الگوهایی ساخته می‌شود که بارها و بارها تکرار می‌شوند و به تدریج تغییر و تحول می‌یابند. در سال ۱۹۷۶، یک گروه گاملان به نام گاملان سان آف لاین در نیویورک توسط سه آهنگساز، باربارا بنری، فیلیپ کورنر و دانیل گود، تأسیس شد. آن‌ها و دیگران بسیاری از آثار جدید برای گاملان نوشته‌اند. در سال ۲۰۰۹، نوازندگان گاملان با همکاری موسیقی‌دان بریتانیایی، دانیل پاتریک **این‌نم** جاوه‌ای در یک پروژه ضبط به نام کوئین، شرکت کردند که در آن آن‌ها به‌طور بداهه بر روی تم‌های کوتاهی که خود ساخته بودند، نواختند. نوازندگان جاوه‌ای که در این آزمایش‌ها شرکت کردند، به‌راحتی بخش‌های خود را یاد گرفتند، اما اعتراف کردند که مطمئن نبودند که هدف چیست. معنای روشن‌تری این است که گاملان به‌عنوان یک فعالیت محبوب برای کودکان و دانشجویان در غرب استفاده می‌شود و به آن‌ها تجربه‌ای از نوعی تلاش جمعی می‌دهد که بسیار متفاوت از روش‌های سازمان‌دهی غربی است. در حالی که این ایده‌های جدید در حال توسعه بودند، گاملان سنتی همچنان بخشی مهم از زندگی روستایی در جاوه و بالی باقی ماند.

در بخش‌های غربی‌تر آسیا، برجسته‌ترین همگرایی فرهنگی در قرن بیستم در هند رخ داد. سبک پرزرق و برق «بالیوود»، که ملودی هندی را با ضرب‌آهنگ غربی ترکیب می‌کند، با آمدن نوارهای کاست در دهه ۱۹۷۰ به یک بازار بزرگ تبدیل شد. در همین حال، موسیقی‌دانان کلاسیک هندی در غرب شناخته شدند و با موسیقی‌دانان غربی همکاری کردند. نوازنده سیتار راوی شانکار و ویولونیست کلاسیک آمریکایی یهودی منوهین با هم کنسرت‌هایی برگزار کردند و به‌طور بداهه روی راگا نواختند. به‌طور معروف، شانکار همچنین

با گروه بیتلز همکاری کرد. در سال ۱۹۶۶، جورج هریسون به هند سفر کرد و شش هفته را صرف آموزش سیتار از شانکار کرد. هریسون در چندین آهنگ بیتلز سیتار نواخت، به‌ویژه در «چوب نروژی»، و او و شانکار پس از انحلال بیتلز بر روی کنسرت‌های مشترک کار کردند. شانکار در سال ۱۹۶۹ در وودستاک برنامه اجرا کرد، اما او از ارتباط خود با هیپی‌ها در غرب ناراحت شد. شانکار همچنین بر مینیمالیست‌های آمریکایی تأثیر گذاشت. فیلیپ گلس یکی از آهنگسازانی بود که نزد او مطالعه کرد و شانکار و گلس در ضبط یک آلبوم با هم همکاری کردند.

زمینه‌ای که در آن همکاری بین سبک‌های هندی و غربی بیشترین ثمر را داشته، ژانرهای جدید جاز است. با آموزش خود در بداهه‌نوازی، نوازندگان جاز ارتباط طبیعی‌ای با سنت‌های هندی دارند و بسیاری از درامرهای جاز اکنون طبلا می‌نوازند. گیتاریست و پیانیست بریتانیایی-هندی نیتین ساونی در دهه ۱۹۹۰ شروع به صحبت از یک «رنسانس» بالقوه در موسیقی از طریق چنین باروری متقابل کرد. تأثیرات اولیه او از موسیقی کلاسیک هندی، از طریق فلامنکو و موسیقی کوبایی تا جاز و راک، همه در موسیقی او بازتاب دارند.

در همین حال، اجرای سنتی راگا هندی توسط خوانندگان و نوازندگان همچنان قوی باقی مانده است، با افزایش قدردانی در کشورهایی که قرن‌ها موسیقی هندی را تحقیر می‌کردند این مشروعیت به هر حال به وجود آمده است. تا همین اواخر، همه خوانندگان و نوازندگان برجسته به طور سنتی مردان بودند. اما اکنون تعداد بیشتری از زنان این نقش‌های برجسته را به عهده می‌گیرند. هنوز هم موانعی وجود دارد که گاهی اوقات مشارکت زنان را محدود می‌کند، اما آن‌ها به تدریج در حال فروپاشی هستند.

تغییرات مشابهی در سراسر جهان عرب در حال وقوع است. خوانندگان زن برجسته‌ای در گذشته وجود داشته‌اند، به‌ویژه ام‌کلثوم مصری، اما اکنون برخی در غرب بیشتر شناخته

شده‌اند. یکی از آن‌ها کامیلیا جبران فلسطینی است که ساز عود پدرش را می‌نوازد و در سال ۲۰۰۲ به اروپا نقل مکان کرد و در پاریس ساکن شد. اجراهای او از آهنگ‌هایی که ریشه‌ای در سنت عربی دارند، تا ترکیب‌های فریبنده عرب-جاز با آهنگساز و ترومپت‌نواز سوئیسی ورنر هسلر متغیر است.

آفریقا منبع بسیاری از ترکیب‌های فرهنگی بوده است. همان‌طور که دیدیم، بردگان آفریقایی بنیان موسیقی توده‌ای غربی را ایجاد کردند، بنابراین می‌توان گفت که ما قبلاً مهم‌ترین مشارکت آفریقایی در موسیقی امروز را پوشش داده‌ایم. اما در اینجا چند نمونه از جریان‌های موسیقی که مستقیماً از خود آفریقا نشأت گرفته‌اند، آورده شده استو

من در فصل ۳۱ به ترکیب‌های موسیقی جدید طبقه کارگر که در اواخر قرن نوزدهم در آفریقای جنوبی ظهور کرد، اشاره کردم. تا اواسط قرن بیستم، این ترکیب‌ها به موسیقی خیابانی پرانرژی تکامل یافته بودند که ریتم‌های رقصنده و پرطنین آن‌ها نماد پویایی فرهنگ سیاه‌پوستان آفریقای جنوبی شد. در سال ۱۹۸۶، پل سایمن، خواننده و ترانه‌سرای سفیدپوست آمریکایی، موسیقی آفریقایی را از طریق آلبوم گریسلند به توجه جهانیان آورد. او در این آلبوم با موسیقی‌دانان سیاه‌پوست آفریقایی همکاری کرد و آهنگ‌هایی نوشت که از موسیقی آن‌ها الهام گرفته بود. این در زمانی بود که آفریقای جنوبی تحت حکومت سخت آپارتاید قرار داشت، که تا دهه ۱۹۹۰ ادامه یافت.این آلبوم به‌طور گسترده‌ای به خاطر شکستن مرزهای نژادی تحسین شد. اما برخی استدلال کردند که سایمن، ستاره آلبوم، از موسیقی‌دانان آفریقایی سوءاستفاده کرده است. این بحث‌ها بارها و بارها در زمینه‌های مختلف پیش آمده است.

در زیمبابوه، از دهه ۱۹۷۰ یک جنبش برای ترویج فرهنگ محلی پس از سرکوب آن تحت حاکمیت استعماری به وجود آمد. یکی از نتایج آن احیای ساز مبیرا (پیانوی انگشتی) بود.

دین سنتی آفریقایی نیاز دارد که ارواح نیاکان در مورد زمان و مکان اجرای مبیرا مشورت شوند. با گسترش محبوبیت مبیرا فراتر از زیمبابوه، این موضوع به مشکلی تبدیل شد: این ساز به طور سنتی برای لذت بردن مخاطبان نواخته نمی‌شد. اما این بدان معنا نیست که ارواح فراموش شده‌اند. فوروارد کوندا، یکی از نوازندگان برجسته مبیرا، به‌صورت بین‌المللی تور برگزار می‌کند، اما اعتقاد قوی به نقش ارواح در هنگام نوازندگی دارد: «این موسیقی بسیار بزرگ‌تر از چیزی است که یک انسان می‌تواند بفهمد. من فقط باید از راه کنار بروم تا ارواح مبیرا من را بنوازند - این من نیستم - من فقط متعجبم.»

تطبیق‌های بسیار دیگری نیز از موسیقی سنتی صورت گرفته است. ستایش‌سرایان موروثی مالی به‌طور فزاینده‌ای به صحنه عمومی روی آورده‌اند. و کُرا، که به‌طور سنتی برای همراهی ستایش‌سرایان استفاده می‌شد، به عنوان سازی محبوب به‌عنوان ساز سولو درآمده است. معروف‌ترین این نوازندگان کُرا، تومانی دیاباته، از نسل طولانی ستایش‌سرایان است که در رویدادها و گروه‌های چندفرهنگی شرکت می‌کند. شما می‌توانید ببینید که چگونه رابطه «تکه‌تکه» بین ملودی و باس در نوازندگی کُرا به راحتی مخاطبانی را جذب می‌کند که با آزادی‌های رگ‌تایم و جاز پرورش یافته‌اند - که البته ریشه‌های آن‌ها در ریتم‌های آفریقایی است.

در نهایت، به مسئله «پان‌آفریقانیسم» و ایده موسیقی به عنوان بیان کل قاره می‌رسیم. آیا چنین ایده‌ای در چنین منطقه بزرگی می‌تواند معنا داشته باشد؟ یکی از کسانی که این مفهوم را ترویج داد، فِلا کوتی نیجریه‌ای بود. او در لندن به تحصیل ترومپت پرداخت و در سال ۱۹۶۳ زمانی که کشورش تازه مستقل شده بود به نیجریه بازگشت. او گروهی تشکیل داده بود که چندین تأثیر مختلف - جاز، کالیپسو، فانک و سنت‌های آفریقایی - را با هم ترکیب کرده بود و از قبل موسیقی خود را «آفروبیت» نامیده بود. سپس در سال ۱۹۶۹ او تقریباً

یک سال را با گروه خود در ایالات متحده گذراند، جایی که با جنبش قدرت سیاه و ترانه جیمز براون «بگو با صدای بلند - من سیاه هستم و به آن افتخار می‌کنم» مواجه شد. تا زمانی که کوتی به خانه بازگشت، نیجریه تحت حکومت نظامی بود و او و موسیقی‌اش سیاسی شدند. او یک کمون جنجالی تشکیل داد که اعلام کرد از دولت مستقل است، مراسم سنتی یوروبا برگزار کرد و با بیست و هفت زن ازدواج کرد (و بعداً از آن‌ها طلاق گرفت). در سال ۱۹۷۷ ترانه «زامبی» او که نظامیان نیجریه‌ای را هدف قرار داده بود، باعث حمله به کمون او شد که در آن کوتی ضرب‌وشتم شد و مادرش کشته شد. او تا پایان دوران حرفه‌ای خود یک شخصیت جنجالی باقی ماند.

شخصیت سلطه‌جوی کوتی و تأکید او بر «آفریقانیسم» جهانی، هم طرفدارانی داشت و هم مخالفانی. بسیاری از نگرش‌های مردسالارانه او نسبت به زنان انتقاد کردند. در دهه‌های اخیر، یکی از ویژگی‌های برجسته موسیقی آفریقا، حضور پررنگ خوانندگان زن قدرتمند بوده است، که این تأثیر در آن سوی اقیانوس اطلس نیز دیده می‌شود. یکی از مشهورترین آن‌ها میریام ماکبا بود که در تور آلبوم گریسلند پل سایمن شرکت کرد. او که در آفریقای جنوبی به دنیا آمده بود، به یک فعال برجسته ضد آپارتاید تبدیل شد و در سال ۱۹۶۰ به ایالات متحده مهاجرت کرد، جایی که در جنبش‌های حقوق مدنی و قدرت سیاه مشارکت داشت. ماکبا به‌عنوان یکی از مهم‌ترین سفیران موسیقی آفریقایی شناخته می‌شود و تأثیر عمیقی بر نسل‌های بعدی خوانندگان آفریقایی و آمریکایی آفریقایی‌تبار، از جمله نینا سیمون، آرِتا فرانکلین و آنجلیک کیدجو گذاشت.

اصطلاح «دیگ ذوب» اغلب برای توصیف صحنه موسیقی امروز استفاده می‌شود و می‌توانید به‌راحتی بفهمید چرا. فرهنگ‌ها در سراسر جهان به روش‌های مختلفی با موسیقی کلاسیک، جاز و پاپ غربی تعامل دارند. شهرهای سراسر جهان همچنان سالن‌های اپرا

وکنسرت‌هایی برگزار می‌شود و جوانانی از چین تا ونزوئلا آموزش می‌بینند تا موسیقی کلاسیک غربی بنوازند. فستیوال‌های «موسیقی جهانی» در دهه ۱۹۸۰ توسط پیتر گابریل، موسیقی‌دان راک انگلیسی، با (دنیای موسیقی، هنرها و رقص) پایه‌گذاری شدند. امروزه، فستیوال‌های غربی به‌طور معمول میزبان موسیقی‌دانانی از همه قاره‌های جهان هستند و موسیقی‌دانان از فرهنگ‌های مختلف با یکدیگر و با هنرمندان غربی همکاری می‌کنند.

این مسیر به کجا می‌رود؟ باید این سؤال را به مورخان آینده بسپارم تا پاسخ دهند. اما حداقل می‌توانم تلاش کنم تا خلاصه کنم که فکر می‌کنم ما کجا هستیم و چگونه به اینجا رسیده‌ایم.

فصل چهلم: دیروز، امروز و فردا

وقتی که در دهه ۱۹۶۰ در کالج موسیقی در لندن بودم، یک دانشجوی با استعداد پیانو، سونات دوم پیانو بوله را از حفظ اجرا کرد، قطعه‌ای که در آن زمان تنها پانزده سال عمر داشت و خود بوله آن را به عنوان قطعه‌ای با «شخصیت انفجاری، متلاشی‌کننده و پراکنده» توصیف کرده بود. این یک دستاورد فوق‌العاده بود و ما او را با اشتیاق تشویق کردیم. اما در طول اجرای این قطعه خشونت‌آمیز و ناهماهنگ، اکثر تماشاگران در حال تلاش برای نخندیدن بودند. ما همگی موسیقی‌دانان آموزش‌دیده‌ای بودیم، اما نمی‌توانستیم معنایی از جریان صداهایی که از پیانو بیرون می‌آمد، درک کنیم و نمی‌دانستیم آیا نوازنده نت‌های درستی را می‌نوازد یا نه.

این مسئله یک مشکل کلی‌تر را نشان می‌دهد. تا قبل از قرن بیستم، عادی بود که در کنسرت‌ها درصد بالایی از آثار جدید اجرا شوند که به زبانی نوشته شده بودند که مخاطبان قادر به درک آن بودند. اما تا اواخر قرن بیستم، بسیاری از آهنگسازان جوان، که به نوشتن در سبک‌های «سازش‌ناپذیر» تشویق می‌شدند، خود را در وضعیتی می‌دیدند که پس از دریافت سفارش برای ساخت قطعه‌ای جدید برای یک کنسرت، نمی‌توانستند آن را دوباره اجرا کنند. جامعه عاشق موسیقی در دوستی با ناهماهنگی مداوم، همان‌طور که همیشه بود، مشکل داشت. نتیجه این موضوع در برنامه‌های کنسرت و فروش آلبوم‌های کلاسیک و نت‌های موسیقی، غلبه «فرهنگ موزه‌ای» آهنگسازان بزرگ گذشته بود.

چندین نتیجه از این وضعیت به وجود آمد. یکی از آن‌ها این بود که آثار کلاسیک به طور مداوم تکرار می‌شدند و با در دسترس بودن ضبط‌ها، در خانه‌ها بسیار آشنا شده بودند. این رژیم شروع به کهنه شدن کرد و چون نوازندگان و مخاطبان علاقه کمی به آثار جدید داشتند،

به دنبال راه‌های دیگری برای تازه کردن ذائقه‌های خود بودند. این یکی از عواملی بود که حرکت موسیقی قدیمی را به جلو هدایت کرد.

در اواخر قرن نوزدهم، متخصصان به کاوش در آثار فراموش‌شده از قرن هفدهم و قبل‌تر پرداخته بودند. این در دهه ۱۹۶۰ بود که حرکت موسیقی قدیمی واقعاً اوج گرفت. در سراسر اروپا و آمریکای شمالی، نوازندگان به بازآفرینی صداهای موسیقی قدیمی پرداختند.
هارپسیکوردهایی که مدتی از مد افتاده بودند، دوباره ساخته شدند. برای موسیقی رنسانس، سازهایی مانند شاووم‌ها، کرومهورن‌ها، و کرنت‌ها و سبک‌های آوازخوانی مرتبط با آن‌ها احیا شد. به مرور زمان، اصل استفاده از سازهای اصلی به رپرتوارهای آشناتر نیز اعمال شد: اول به سمفونی‌های هایدن، سپس به بتهوون، برامس، واگنر، و حتی دبوسی. تماشاگران دریافتند که سازهای قدیمی در مقایسه با سازهای مدرن قوی‌تر، شخصیت متفاوتی دارند، عموماً سبک‌تر، روشن‌تر و واضح‌تر بوده‌اند. این موضوع بسیار تازه بود و اجرای «دوره‌ای» از آثار کلاسیک معروف به امری عادی تبدیل شد.

همه این‌ها با کمک ضبط‌ها و رادیو ممکن شد که پیام را فراتر از سالن‌های کنسرت منتشر کردند. مردم به این صداهای تازه عادت کردند و اجرای‌هایی که به آن‌ها عادت داشتند را نسبتاً سنگین و خشک تلقی کردند. این موضوع بر نحوه اجرای آثار کلاسیک توسط ارکسترها و گروه‌های سنتی تأثیر گذاشت. امروزه، در قرن بیست و یکم، صدای سازهای دوره‌ای که باخ یا بتهوون را اجرا می‌کنند، عادی و غیرقابل تعجب است. حتی «تازه‌سازی شده» نیز در خطر به نظر رسیدن قابل پیش‌بینی قرار گرفته است.

در همین حال، یک تقسیم‌بندی بزرگ دیگر در حال ظهور بود. زمانی که انفجار موسیقی پاپ در دهه ۱۹۶۰ آغاز شد، تشکیلات مقدس موسیقی کلاسیک، حتی بیشتر از ژانرهای محبوب قدیمی‌تر مانند جاز، از نظر موفقیت تجاری کنار گذاشته شد. تضاد بین موسیقی

پاپ و کلاسیک بسیار شدیدتر از قبل شد. برای نواختن در یک گروه بزرگ یا یک موزیکال برادوی به همان اندازه مهارت و نظم نیاز بود که برای نواختن در یک ارکستر سمفونی. اکنون، با گروه‌های جدید پاپ، سبک‌های غیررسمی و ساده‌تر فنی باعث شد که نوازندگان پاپ به روش مشابهی آموزش نبینند. نیمی از جذابیت آن این بود که باید طوری به نظر می‌رسید که شما هم می‌توانید این کار را انجام دهید: دموکراتیک و ضد نخبه‌گرایانه بود.

این وضعیت از دهه ۱۹۶۰ به بعد تکامل یافته است. موسیقی پاپ به طور فزاینده‌ای متنوع و پیچیده در نحوه تولید، ارائه و بازاریابی شده است. جاز همچنان طرفداران وفادار خود را دارد، هرچند نه در مقیاس انبوه دهه ۱۹۴۰. و موسیقی کلاسیک نیز به تدریج به طرق مختلف به مبارزه با این وضعیت پرداخته است.

یکی از این روش‌ها بازاریابی و ارائه هوشمندانه است. فینال جام جهانی فوتبال ۱۹۹۰ در رم با یک کنسرت باشکوه توسط «سه تنور»، لوچانو پاواروتی، خوزه کارراس و پلاسیدو دومینگو، آغاز شد. این کنسرت توسط تماشاچیانی به تعداد حدود ۸۰۰ میلیون نفر مشاهده شد و سی‌دی این کنسرت پرفروش‌ترین آلبوم کلاسیک تاریخ شد. ویولونیست هلندی آندره ریو و ارکستر یوهان اشتراوس او یکی از پردرآمدترین گروه‌های گردشگری هستند که موفقیت آن‌ها نه تنها به دلیل برنامه‌های والس‌ها و قطعات کلاسیک سبک است، بلکه به دلیل صحنه‌آرایی‌های دیدنی و جلوه‌های نمایشی آن است.

خارج از چنین تلاش‌های عمدی برای جذب مخاطبان عمومی، همه با موسیقی کلاسیک روبرو می‌شوند بدون آنکه لزوماً بدانند چه چیزی در حال شنیدن است. مستندات تلویزیونی درباره حیات وحش با چیزی که در واقع موسیقی کلاسیک است غرق می‌شوند: موسیقی بزرگ و تشریفاتی برای همراهی با دشت‌های پهناور آفریقا یا نهنگ‌های بزرگ؛ چوبی‌های سرخوش برای مارمولک‌ها و حشرات؛ برنج و طبل‌های غرنده برای تمساح‌هایی که به شکار

خود حمله می‌کنند. در مقیاس بزرگ‌تر و اغلب ظریف‌تر، موسیقی فیلم‌ها قرار دارد. جان ویلیامز، آهنگساز آمریکایی، به عنوان یک استاد در خلق موسیقی مناسب برای روایت و تصاویر فیلم‌ها به‌شمار می‌رود. موسیقی‌های او برای مجموعه فیلم‌های «جنگ ستارگان»، «ای. تی. موجود فرازمینی»، «فهرست شیندلر» و بسیاری دیگر نه تنها برای او جوایز زیادی را به ارمغان آورده بلکه احترام موسیقی‌دانان کلاسیک را به‌خاطر مهارت سنتی خود به دست آورده است.

آهنگسازان موسیقی‌های کلاسیک به سبک سنتی، امروزه تمایل دارند در حوزه‌های تخصصی کار کنند. علاوه بر تلویزیون و فیلم‌ها، یکی دیگر از این حوزه‌ها موسیقی کرال است. جوامع کرال عمدتاً آماتور هستند و طبیعی است که تمایلی به اختصاص دادن شب‌های خود به مبارزه با موسیقی‌های بسیار ناهماهنگ نداشته باشند. آهنگسازان برجسته موسیقی کرال، کسانی هستند که در سبک کلاسیک سنتی راحتند و به طور عمده مدرنیسم صد سال گذشته را نادیده می‌گیرند. جان راتر یکی از آن‌ها است که سرودهای عید و دیگر آثار کرال او محبوب هستند. جیمز مک‌میلان، اهل اسکاتلند، به‌خاطر موسیقی مذهبی کرال خود مورد تحسین قرار گرفته است، چالش‌های آن اغلب برای یک گروه کر خاص طراحی شده است. آهنگساز ولزی کارل جنکینز نیز با موفقیت آموزش کلاسیک خود را با تجربه‌اش در گروه جاز-راک ترکیب کرده تا آثار کرال «کراس‌اور» بزرگی را ایجاد کند: «مرد مسلح: مس برای صلح» (۲۰۰۰) به‌طور گسترده توسط گروه‌های کر حرفه‌ای و آماتور اجرا شده است.

آهنگسازان دیگری نیز هستند که از پیچیدگی‌های ترسناک دوری کرده‌اند تا راهی برای ایجاد چیزی پیدا کنند که جدید به نظر برسد. قبلاً به «مینیمالیست‌ها» اشاره کرده‌ام. مینیمالیسم اصطلاحی کلی است برای توصیف موسیقی‌ای که بر پایه عبارات ساده‌ای بنا شده، اما پیچیدگی را از طریق تکرار، همپوشانی و تغییر تدریجی ایجاد می‌کند. تری رایلی با قطعه «در

دو» در سال ۱۹۶۴ به این جنبش حرکت داد. استیو رایش مینیمالیسم را با آوردن تأثیرات مختلف بر آن غنی کرد، از بداهه‌نوازی‌های جاز جان کولترین تا درام غنائی و گاملان، که او در دهه ۱۹۷۰ مطالعه کرد. جان آدامز و فیلیپ گلس به ویژه به‌خاطر اپراهای مینیمالیستی خود شناخته شده‌اند. در هر دو آهنگساز، الگوهای تکراری و به‌آرامی تغییر کننده در ارکستر تقریباً هیپنوتیزم‌کننده می‌شوند. بر فراز این جریان موسیقی، صداها به طور کلی به شیوه‌ای موقرانه و مانند سرود می‌خوانند. اثر بیشتر شبیه یک آیین مذهبی است تا درام اپرایی متعارف.

رایش، آدامز و گلس همگی آمریکایی هستند. دو آهنگساز اروپایی، انگیزه‌های مذهبی قوی‌ای به مینیمالیسم آورده‌اند. آهنگساز استونیایی آروو پرت، این کار را همراه با مطالعه موسیقی رنسانس اروپا انجام داد. در موسیقی او، احضار قوی‌ای از دوران باستان وجود دارد که فضایی از مدیتیشن عمیق ایجاد می‌کند. آهنگساز لهستانی هنریک گورکی، کار خود را با نوشتن آثار پیچیده و ناهماهنگ آغاز کرد. اما در دهه ۱۹۷۰ موسیقی او تغییر بنیادی کرد، و مانند پرت، شروع به ساختن آثاری بسیار ساده و تأملی کرد. زمانی که سمفونی شماره ۳ او، سمفونی آهنگ‌های محزون، برای اولین بار در سال ۱۹۷۷ اجرا شد، منتقدان از تغییر او از پیچیدگی‌های فکری به سادگی ناامید شدند. یکی نوشت، «این ترکیب غیرواقعی به‌طور غیرقابل جبرانی راه را به سمت یک "سادگی جدید" کودکانه هموار کرده است.» اما دوازده سال بعد، هنگامی که در لندن به نمایش درآمد، منتقدان نسبت به «خطوط ملودیک ساده و تیز» آن همدردتر بودند، و ضبط این سمفونی ناگهان اثر را به مخاطبان وسیعی معرفی کرد و در صدر جداول کلاسیک قرار گرفت.

«سادگی جدید» ممکن است موسیقی لودویکو اینائودی را به خوبی توصیف کند، اما همانند گورکی، نظرات در مورد او بسیار تقسیم شده‌اند. در حالی که او در مقابل پیانو نشسته و مانند یک کشیش موسیقی اجرا می‌کند، تالارهای کنسرت بزرگ را با طرفداران مجذوب خود

پر می‌کند، اما منتقدان به شدت تحت تأثیر قرار نمی‌گیرند. یکی نوشت که گویی اینائودی «هوشمندانه زبان موسیقی خود را به فهرستی از توالی‌های آکورد عمومی و بی‌روح تقلیل داده است». به نظر می‌رسد «سادگی جدید»، چه کودکانه باشد یا نه، چیزی است که بسیاری از مردم در دنیایی پر از درگیری و چالش به آن نیاز دارند.

شکاف بزرگ بین منتقدان و عاشقان عادی موسیقی به‌وضوح در واکنش‌ها به مرگ هریسون بیرتوستل در سال ۲۰۲۲ نشان داده شد، کسی که به عنوان برجسته‌ترین آهنگساز بریتانیایی موسیقی پیچیده و ناهماهنگ شناخته می‌شد. منتقد ریچارد موریسون ارزیابی‌نامه‌ای از آثار «بزرگ و سازش‌ناپذیر» او نوشت. در میان پاسخ‌های خصمانه، یکی اپرای گاوین بیرتوستل را به‌عنوان «سونامی صوتی از مزخرفات جیغ‌زن» توصیف کرد. موریسون ادامه داد و ادعا کرد که بیرتوستل تبدیل به «آذرخشی شده که مورد تمسخر عمومی واقع شده است» که بخش بزرگی از مردم بریتانیا برای همه هنرمندان خلاق که اثری بلافاصله قابل‌دسترس و خوشایند تولید نمی‌کنند، احساس می‌کنند (و همیشه احساس کرده‌اند).

موریسون اظهارات شوئنبرگ را بازگو می‌کرد که نود سال پیش اعلام کرده بود «دشمنی اکثریت همیشه متوجه کسانی می‌شود که به مناطق ناشناخته قلمرو فکری پیشروی می‌کنند». اما همیشه این‌طور نیست که مردم چالش در هنرها را رد کنند. کتابفروشی‌ها مملو از کتاب‌های حجیم نویسندگان زنده هستند. مردمی مشتاق به تئاتر می‌روند تا نمایشنامه‌های جدید را تماشا کنند و به گالری‌های هنری می‌روند تا نمایشگاه‌های هنرمندان معاصر را ببینند. هیچ کمبودی در چالش‌های این آثار جدید نیست. اما چالش‌ها شبیه چالش‌های مدرنیسم موسیقی نیستند و همچنان درک این موضوع که نویسندگان و هنرمندان باید با مخاطب ارتباط برقرار کنند، به قوت خود باقی است.البته، آثار زیادی بوده‌اند که مردم در هنرهای تجسمی با آن‌ها گیج شده‌اند، از کوبیسم تا آثار ارائه شده برای جایزه ترنر. اما در یک گالری

هنری، اگر چیزی را گیج‌کننده یافتید، مجبور نیستید نیم‌ساعت به آن خیره شوید، می‌توانید به اثر بعدی بروید. و بازاریابی موفقیت‌آمیز آثار آوانگارد، هیجان ارزش مالی را به آن اضافه کرده است، به‌طوری که مردم حتی اگر آن را درک نکنند، مجذوب می‌شوند. هیچ‌کس ۳ میلیون دلار برای یک نت موسیقی کلاسیک مدرن پرداخت نمی‌کند.

از سوی دیگر، در زمینه‌های موسیقی پاپ، ثروت‌های کلانی به دست می‌آید. باب دیلن در سال ۲۰۲۰ کاتالوگ آثار خود را به مبلغی حدود ۳۰۰ میلیون دلار فروخت، و بروس اسپرینگستین در سال ۲۰۲۱ کاتالوگ خود را به مبلغ حدود ۵۰۰ میلیون دلار فروخت. در پس‌زمینه این موضوع تعجبی ندارد که اختلافات درباره مالکیت بیشتر به دادگاه ختم می‌شوند. در سال ۲۰۲۲، یکی از موفق‌ترین خواننده-ترانه‌سرایان، اد شیران، در دادگاهی درباره آهنگ «شکل تو»، یکی از پرفروش‌ترین قطعات در تاریخ پاپ، پیروز شد. شیران متهم شده بود که عبارتی تکراری «اوه آی» را از آهنگ «اوه وای» اثر سامی سوئیچ گرفته است. قاضی این ادعا را رد کرد و حکم داد که با وجود شباهت‌ها، عبارت آن‌قدر کوتاه، ساده و معمولی بود که شیران به راحتی می‌توانست خود به این ایده برسد. شیران با استقبال از حکم دادگاه گفت: «تعداد نت‌ها محدود است و تعداد آکوردهای مورد استفاده در پاپ بسیار کم. اگر ۶۰ هزار آهنگ روزانه در اسپاتیفای منتشر شود، تصادف اجتناب‌ناپذیر است.»

واکنش‌ها به این بیانیه گویای همه چیز بود. آن‌ها از حمایت پرشور طرفداران شیران تا انتقاد از صنعتی که از چنین ایده‌های ساده و تکراری این‌قدر پول در می‌آورد، متغیر بودند. واقعیت این است که موسیقی پاپ مدرن و تجاری به فرمول‌هایی تکیه دارد که برای موفقیت تضمین‌شده است. این موضوع با ظهور مسابقات تلویزیونی مانند «آیدل پاپ» و «ایکس فاکتور»، که در سراسر جهان تکرار شده‌اند، تشویق شده است. شاید مثبت بتوان گفت که پاپ یک زبان مشترک را به اشتراک می‌گذارد که همه آن را درک می‌کنند. همه چیز - از سوی

موسیقی‌دانان، تهیه‌کنندگان، طراحان ویدئو و مروجین - برای داشتن بیشترین جذابیت محاسبه شده و این بیشتر با آشنایی و تصویر مرتبط است تا با مفاهیم سنتی اصالت یا استعداد.

دنیای موسیقی کلاسیک مشکل عکس آن را داشته است. موسیقی کلاسیک از زمان فروپاشی خود در اوایل قرن بیستم، برای حفظ هرگونه زبان مشترک - نه تنها میان موسیقی‌دانان، بلکه با مخاطب - دست و پا زده است. موسیقی بسیار پیچیده و فکری تمایل داشته تا به‌طور جدی توسط منتقدان مورد توجه قرار گیرد اما بیشتر مورد بی‌توجهی مخاطبان و حتی موسیقی‌دانان (مانند همکلاسی‌های من) قرار گیرد. موسیقی ساده‌تر تمایل داشته تا توسط منتقدان تحقیر شود اما توسط مخاطبان پذیرفته شود. این شکاف به سختی قابل پر کردن بوده است، اما بالاخره شروع به ترمیم شده است.

در یک نظرسنجی در سال ۲۰۱۹، از ۱۷۴ آهنگساز خواسته شد تا ۵۰ آهنگساز برتر تمام زمان را نام ببرند. آهنگساز زنده‌ای که بالاترین رتبه را در نظرسنجی داشت (در جایگاه هفدهم) کایا سارياهو فنلاندی بود. او تحت آموزش معلمان سریالیسم سخت‌گیر پساشوئنبرگ بود، اما موسیقی بدون ارتباط با هارمونی‌ها و ملودی‌های سنتی را خالی دانست و گفت: «من نمی‌خواهم از طریق نفی‌ها موسیقی بسازم.» در مرکز پژوهشی آی‌آرکام بوله در پاریس، او با تحلیل الکترونیکی به کاوش در «طیف صوتی» سازهای مختلف پرداخت، یعنی هارمونیک‌هایی که رنگ‌های خاص صدای آن‌ها را می‌سازند. از اینجا، او راه‌هایی را برای ایجاد «ابرهای» صدایی متراکم و جذاب توسعه داد که به تدریج تغییر می‌کنند - اغلب ناهماهنگ، اما نه به‌شدت. در سال ۲۰۱۶ او تنها دومین زن آهنگساز بود که اپرایی در مرکز اپرای متروپولیتن نیویورک به نمایش گذاشت. یکی دیگر از آهنگسازانی که به طور منظم به عنوان یکی از مهم‌ترین آهنگسازان زمان ما نام برده می‌شود، تاتار-روسیه‌ای، سوفیا گوبایدولینا

است. او که در اتحاد جماهیر شوروی رشد کرده بود، مجبور بود ایمان مذهبی عمیق خود را حتی از والدینش پنهان کند. موسیقی او دارای کیفیت روحانی قوی‌ای است: او می‌گوید، «موسیقی به ما اجازه می‌دهد تا به بالاترین وجود خود نزدیک شویم. هنر موسیقی قادر است اسرار و قوانینی را که در جهان و کیهان وجود دارند لمس کند و به آن‌ها نزدیک شود.» او نیز از ناهماهنگی نمی‌ترسد، اما بیشتر از آن به‌عنوان نیرویی مخرب استفاده می‌کند که هارمونی و ملودی باید برای بقا با آن مبارزه کنند. یکی از آثار فوق‌العاده او، «دی‌پروفوندیس»، برای آکاردئون روسی (بایان) ساخته شده است که در آن از همه چیز، از نفس خسته گرفته تا ناله‌های کم‌صدا و ناهماهنگی‌های غرنده تا یک کرال پرشور، استفاده می‌کند.

این واقعیت که هر دوی این آهنگسازان برجسته زن هستند، نشانه‌ای از زمانه ماست. زنان آهنگساز زیادی در طول قرون وجود داشته‌اند، اما تا همین اواخر آن‌ها همیشه باید با سلطه طاقت‌فرسای مردان در موسسات موسیقی، از جمله نویسندگان تاریخ‌های موسیقی، مبارزه می‌کردند. در هیچ دوره قبلی ممکن نبود که یک زن به‌عنوان بزرگ‌ترین آهنگساز زنده فهرست شود. دنیا مخالف چنین امکانی بود و زنان به ندرت فرصت ظهور عمومی داشتند. اکنون، با تعداد بالایی از زنان آهنگساز که از سراسر جهان از کنسرواتوارها بیرون می‌آیند، وضعیت بسیار متفاوت شده است.

این‌گونه است که بسیاری از تقسیم‌بندی‌های قدیمی در حال فروپاشی هستند - بین جنسیت‌ها، نژادها، ژانرهای موسیقی و بین غرب و بقیه جهان. در زمینه‌های موسیقی رایج، بسیاری از افراد و گروه‌هایی بوده‌اند که مرزها را شکسته‌اند - از کرافت‌ورک و برایان انو گرفته تا کیت بوش، انی لنکس، دیوید بویی و بیورک. نوازندگان محبوبی وجود داشته‌اند که یک پا در جاز و یک پت در موسیقی کلاسیک داشتند. خوانندگان فولک سازهای باستانی می‌نوازند و موسیقی‌های فولک فرهنگ‌های مختلف را به هم می‌آورند. در عین حال، آهنگسازان

کلاسیک خود را در موقعیتی می‌یابند که باید از مین‌های سبک‌های مخالف عبور کنند تا صدای خود را پیدا کنند. جاز آزاد، پاپ تجربی، امکانات موسیقی الکترونیک، کراس‌اورها بین ژانرهای مختلف، همه باعث شده‌اند که برچسب‌های متعارف فایده‌کمتری داشته باشند. اصطلاح کلی «معاصر» به‌طور فزاینده‌ای برای موسیقی‌ای که دسته‌بندی آن دشوار است، استفاده می‌شود. من در فصل قبلی درباره تعامل بین فرهنگ‌های مختلف نوشتم، و اگر همه مرزهای در حال فروپاشی بین ژانرهای مختلف را به این موضوع اضافه کنیم، یک بار دیگر اصطلاح «محل ذوب» به‌نظر درست می‌آید.

انسان‌ها میلیون‌ها سال است که موسیقی می‌سازند و در تمام این دوره طولانی به کاوش در روش‌هایی برای ایجاد موسیقی مناسب برای شرایط خود پرداخته‌ایم. موسیقی همیشه شکل اصلی بیان انسانی بوده و ضروری برای سلامت و رفاه ما محسوب می‌شود. و هر آنچه آینده برای ما به ارمغان بیاورد، می‌توانیم مطمئن باشیم که موسیقی با ما به تکامل ادامه خواهد داد.