نشر امید

موتسارت

پیش‌درآمدی بر انقلاب

اثری از : پل مک‌گر (1999)

مترجم: کا ـ الف

ویراستار: عباس فرد

تصویر روی جلد

موتسارت به‌همراه خانواده‌اش:

پدر، خواهر و مادرش (پرتره‌ی روی دیوار)

تصویر پشت جلد

مرثیه مرگ (REQUIEM)

آخرین اثر موتسارت که نیمه‌کاره ماند

فهرست مطالب

سه نکته‌ی توضیحی از ویراستار	4
مقدمه	7
جامعه‌ای درحال تغییر	9
اصلاحات، انقلاب و ارتجاع	13
فراماسونری	20
موسیقی، موسیقی‌دان و جامعه	24
از نوکری خان فئودال تا موسیقی‌دانی مستقل	30
موسیقی کلاسیک به‌صورت سونات و سمفونی	39
نوع تازه‌ای از اپرا	51
نتیجه‌گیری	64
منابع	66
واژه‌نامه	69

سه نکته‌ی توضیحی از ویراستار

(1)

انتخاب جزوه‌ی «موتسارت: پیش‌درآمد انقلاب» (Mozart: Overture to revolution)، نوشته‌ی *پُل مک‌گار* (Paul McGarr) که در سال 1991 منشر شد، برای ترجمه به‌طور مستقیم به‌روندها و دریافت‌هائی برمی‌گردد که در ایران و به‌ویژه در ارتباط با بخشی از دانشجویان و روشن‌فکران نسبتاً جوان در جریان است. این روشن‌فکران که در مقایسه با نسل امثال ما جوان به‌حساب می‌آیند، اگر برعلیه مارکسیسم حقیقی و طبقاتی نباشند (که تا اندازه‌ای چنین است)، برله آن نیز نیستند؛ و ـدر واقع، خواسته یا ناخواستهـ از مارکسیسم و به‌ویژه از مارکسیسم طبقاتی و حقیقی گریزان‌اند.

افراد و گروه‌های نه چندان معدوی از این روشن‌فکران جوان عرصه‌ی هنر را برای تبیین چیستی خود و هستی اجتماعی خویش انتخاب کرده‌اند. این انتخاب ضمن رنگ و لعابِ بغرنج و فلسفی‌اش، اما از بنیان براساس اصول موضوعه‌ای شکل گرفته است‌که بیش از استدلال و آزمون به‌تمثیل‌پردازی گرایش دارد و حقانیت خود را نیز از اعتبارِ شارحان این‌گونه «اندیشه»ها به‌عاریت می‌گیرد که بیش از هرچیز (آشکارا یا پنهان در درون واژه‌ها) در جستجوی «اَبرمرد»اند. این روی‌کرد که اساساً پست مدرن و نخبه‌گرایانه است، به‌ویژه در زمینه‌ی موسیقی، بیش از این‌که بیانی زمینی و قابل آزمون و بیان داشته باشد، جادوئی و به‌عبارت دقیق‌تر کلام: خرافی و افواهی است.

ترجمه‌ی این جزوه ـبا گرایش مارکسیستی و سبک نگارش ساده و درعین‌حال علمی و مستندشـ تلاشی در راستای خرافه‌زادائی از عرصه‌ی هنر و به‌ویژه موسیقی و موسیقی‌دان است.

(2)

پس از این‌که هیئت تحریریه سایت امید تصمیم به‌انتشار این جزوه گرفت، دو نفر از همکاران سایت پذیرفتند که هریک بخشی از آن را ترجمه کنند؛ و از من نیز خواسته شد تا کار هم‌آهنگی و ویرایش را به‌عهده بگیرم. قسمت «مقدمه» و «جامعه‌ای درحال تغییر» توسط نوید پایور ترجمه شده بود که یکی از دوستان بسیار عزیز و قدیمی به‌نام کا. الف. برای دیدار نزد من آمد. ضمن گفتگو از زندگی و زمانه از او خواستم که چندی بیش‌تر نزد من بماند تا کتاب "European Labour Protest 1848-1939" را ترجمه کنیم. او به‌واسطه‌ی شخصیت زیبا، روحیه انسانی و رابطه‌ی عمیق عاطفی متقابلی که باهم داریم، این خواهش را پذیرفت؛ اما ازآن‌جاکه وقت کم بود و مشکلات بسیار، قرار را براین گذاشتیم که او متن را به‌طور شفاهی ترجمه و ضبط کند تا من به‌تدریج متن ضبط شده را پیاده کرده و با کمک متن اصلی ویرایش کنم. کار ترجمه‌ی شفاهی سریع‌تر از زمانی‌که درنظر گرفته بودیم، تمام شد؛ و من از فرصت باقی مانده استفاده کردم و متن جزوه‌ی حاضر (منهای «مقدمه» و قسمت «جامعه‌ای درحال تغییر») را به‌او پیش‌نهاد کردم تا با همان روش (گفتار-ضبط) ترجمه کند. این دوست بسیار عزیز و گران‌بها این را نیز پذیرفت. جزوه‌ی حاضر نیز نتیجه‌ی آن است.

بدین‌ترتیب، «مقدمه» و «جامعه‌ای درحال تغییر» ترجمه‌ی مکتوبِ رفیق عزیز نوید پایور است؛ و بقیه جزوه ترجمه‌ی گفتاریِ کا. الف. است‌که علی‌رغم اصرار منْ نخواست صریحاً نامی از او برده شود. با این وجود، نارسائی‌های احتمالی ترجمه به‌ناتوانی من برمی‌گردد که همه‌ی ترجمه را جمله به‌جمله و کلمه به‌کلمه با اصل مقایسه کرده‌ام.

سرانجام، لازم به‌توضیح است‌که کا. الف. هیچ رابطه‌ای با سایت امید ندارد؛ و انگیزه‌ی او در ترجمه به‌غیر جنبه‌ی علمی و زیبائی‌شناسانه‌ی هر دو اثر، رابطه‌ی شخصی‌اش با من است که سیاسی نیست؛ و در حقیقت، فراتر از سیاست (یعنی: انسانی و نوعی) است.

(3)

به‌عنوان ویراستار و با کسب این حق از مترجمین، این ترجمه را به‌همه‌ی فرزندان طبقه‌ی کارگر تقدیم می‌کنم که نیروی خودرا روی هنر طبقاتی‌کارگری متمرکز می‌کنند. و از آن‌جاکه عزیزان «کارگاه هنر و ادبیات کارگری» چنین قصد و تصمیمی دارند، این ترجمه را هم‌چنین به‌آن‌ها و به‌ویژه به‌دوستان و رفقائی که به‌نحوی در تولید سرود «انقلابی سخت» فعالیت داشته‌اند، تقدیم می‌کنم. به‌امید این‌که گام‌های پرصلابتی در این راستا بردارند و نشان دهند که می‌توان از هیاهو و سلطه‌ی ایدئولوژیک بورژوازی گذر کرد و شایستگی هم‌راستائی با موتسارت را (با توجه به‌بعد بسیار پیچیده‌تر زمانه‌ی کنونی) داشت.

عباس فرد 27 تیرماه 1392 (18 جولای 2013)

مقدمه:

دویستمین سال‌گرد *ولفگانگ آمادئوس موتسارت* با ورود انفجارآسای اجناس گوناگونی به‌بازار همراه بود که نام او را برخود داشتند. نام، شهرت و بعضاً موسیقی موتسارت برای فروش همه‌چیز ـاز قاب‌دستمال و لباس زیر و شکلات‌های عروسکی گرفته تا صفحه‌های موسیقی و کتاب‌ـ مورد استفاده قرار می‌گیرد.

تصویری که از موتسارت ارائه می‌شود، معمولاً به کاریکاتوری رمانتیک شباهت دارد. موتسارت، کودک اعجوبه‌ای که به‌واسطه بعضی استعدادهای خارق‌العاده، درحالی که هنوز پوشک به‌او می‌پوشاندند، شاهکارهای بسیاری خلق کرد. موتسارت، نابغه‌ی بی‌همتائی که هرگز مجبور نشد برای مهارت خود تلاش کند، با این وجود آثار سترگی خلق کرد که حاصل الهام در لحظه‌های رازآلوده بودند. موتسارت، هنرمند تنهائی‌که جامعه او را نفهمید و مورد پذیرش قرار نداد، و سال‌های آخر عمرش را [نیز] در جدال با فقر و بیماری گذراند. بالاخره، با تصویر احساساتی و غم‌انگیز یکی از بزرگ‌ترین هنرمندان تاریخ مواجه می‌شویم که در جوانی درگذشت و در گوری بی‌نام و نشان مدفون گردید ـ فقط نسل‌های بعدی بودند که عظمت حقیقی او را دریافتند.

طبق معمول، در مورد موتسارت نیز عناصری از حقیقت در میان داستان‌های افسانه‌آمیز پنهان شده است. این کاملاً درست است‌که صِرف کمیت و کیفیت آثاری که موتسارت در چنان زندگی کوتاهی خلق کرد، چشم‌گیر است. اما موتسارت و موسیقی او فقط هنگامی به‌درستی قابل فهم، قدردانی و توضیح است که به‌مثابه‌ی جزئی از جهان در حال تغییری فهمیده شود که موتسارت و موسیقی او را به‌وجود آورد.

موتسارت در دوره‌ی بحران و انقلاب زندگی می‌کرد. او در سال 1756 در *سالزبورگ* که امروز جزئی از اطریش است، به‌دنیا آمد. این سالی است‌که «جنگ هفت‌ساله» آغاز شد. این جنگ از جهات بسیاری نوع جدیدی از جنگ بود؛ اولین تعارض و کشمکش جهانی

که دامنه‌ی آن نه فقط از اروپا فراتر رفته بود، بلکه به‌سراسر دو امپراتوری رقیب و بین دو قدرت برتر جهان ـانگلستان و فرانسهـ از هند به‌طرف کارائیب و آمریکای شمالی گسترش یافته بود.

تا زمان مرگ موتسارت در 35 سالگی دنیا به‌طرز غیرقابل تصوری تحت تأثیر دو انقلاب از مهم‌ترین انقلابات تاریخ تغییر کرده بود. نخست انقلاب آمریکا (در سال‌های 83-1775) به‌وقوع پیوست که ساکنین مستعمره‌ی پیشین انگلیس استقلال خودرا در یک جنگ انقلابی به‌دست آوردند. سپس قاطع‌ترین رویداد در تاریخ معاصر، تا قبل از سال 1917 اتفاق افتاد: انقلاب کبیر فرانسه که در سال 1789 به‌اوج خود رسید. تأثیر انقلاب فرانسه تغییرشکل جهان برای همیشه بود.

اندیشه‌ی آزادی، برابری و برادری از درون «روشن‌گری» ـجنبش عظیم فلسفی و فرهنگیِ قرن هیجدهـ زاده شد که [گرچه] در فرانسه متمرکز بود، اما تأثیر آن بر همه‌ی اروپا شدید بود. «عصر خرد» که توسط «روشن‌گری» اعلام شد، برمبنای کشفیات علمی قرن هفدهم بنا شده بود، و اداره‌ی جهان توسط مردمی مجهز به‌اندیشه‌های معقول را مد نظر داشت. اکثر نوشته‌های چهره‌های کلیدی *روشن‌گری* مثل *ولتر*، *دیدرو*، *روسو*، *سزار بکاریا* و *کانت* در زمان حیات موتسارت منتشر شدند. در همان زمانی که موتسارت دوران نوجوانی را پشتِ‌سر می‌گذاشت، *جیمزوات* اختراع ماشین بخارش را به‌ثبت رساند و *آدام اسمیت* «ثروت ملل» را منتشر کرد که هریک به‌گونه‌ی متفاوتی خبر از جامعه‌ی سرمایه‌داری صنعتی جدید می‌داد که در انگلستان در حال شکل‌گیری بود.

[بدین‌ترتیب،] موسیقی نیز در دوره‌ی انقلابی به‌سرمی‌برد. فرم‌های جدیدی موسیقی را شکل می‌دادند که همچنان درحال گسترش‌اند. عنوان موسیقی «کلاسیک» سبکی را توضیح می‌دهد که در نیمه‌ی دوم قرن هیجدهم شکوفا شد. آهنگ‌سازان قرن نوزدهم به‌طور خودآگاهانه‌ای احساس می‌کردند که در سایه غول‌های دوره‌ی «کلاسیک» کار می‌کنند: [در سایه] هایدن، موتسارت و بتهوون.

جامعه‌ای درحال تغییر:

سالزبورگ ـمحل تولد موتسارتـ شهر مهمی بود که حاکم فئودال قدرتمندی، یک شاهزاده/اسقف، در آن سکونت داشت. او ضمن این‌که حاکمیت روحانی و دنیوی را با هم در اختیار داشت، در عین‌حال دارای بالاترین مقام در *امپراتوری مقدس رم* نیز بود که در بیش‌ترین قسمت‌های آلمانی زبان قاره‌ی اروپا، از دریای بالتیک تا کوه‌های آلپ، امتداد داشت. امپراتوری مجموعه‌ای از سلطان‌نشین‌ها، دوک‌نشین‌ها، امیرنشین‌ها، شهرهای مستقل پادشاهی و کشورهای مختلف بود که به‌صورت چهل‌تکه به‌هم چسبانده شده بودند. تمام این ساختار روبه‌ویرانی از جامعه‌ی فئودالیِ فرتوتی برآمده بود که درگیر جنگ‌های بی‌انتهای دودمانی نیز بود. آن‌جائی‌که زمین و نیز کاری که روی آن انجام می‌شود، منبع اصلی ثروت است، [طبیعی است‌که] حاکمان می‌کوشند قلمرو تحت کنترل خودرا گسترش بدهند. امپراتور توسط کسانی انتخاب می‌شود که «حق انتخاب کردن» دارند؛ یعنی گروه کوچکی از ممتازترین حکام فئودال در محدوده‌ی امپراتوری.

از سال 1805 تا 1806 که امپراتوری تحت تأثیر جنگ‌های ناپلئونی فروپاشید، تمام امپراتورها ـبه‌جز یک نفرـ جزو خاندان *هابسبورگ* بودند و در وین ـمرکز امپراتوریـ مستقر بودند. این خاندان هم‌چنین حاکمان موروثی امپراتوری اتریش نیز بودند که قسمت‌هائی از آن در داخل *امپراتوی مقدس* و قسمت‌هائی هم ـمثل مجارستانـ خارج از آن قرار داشت. هابسبورگ‌ها جزو موفق‌ترین حاکمان بزرگ فئودال در اروپا بودند. به‌هرحال، جامعه‌ی تحت حاکمیت این امپراتورها [سخت] در حال تغییر بود.

جامعه‌ی فئودالی برپایه تولید و مصرف محلی بنا شده بود؛ و از این‌رو، ساختار سیاسی غیرمتمرکزی داشت. حکام محلی اکثریت جمعیت را که به‌زمین گره خورده بودند، از طریق تهدید و اجبار مورد استثمار قرار می‌دادند و بخشی از محصول یا بخشی از کار آن‌ها را تصاحب می‌کردند. کلیسای کاتولیک قدرت عمده‌ی ایدئولوژیک این جامعه بود و عده‌ای از زمین‌داران بزرگ نیز حق

ویژه‌ی خود را داشتند. پادشاه و حکام قدرتمندتر مجبور بودند تا بین این حکام منطقه‌ای که به‌طور انحصاری نیروی مسلح در اختیار داشتند، تعادل برقرار کنند. هیچ‌گونه دولت متمرکزی وجود نداشت. درجائی‌که زمین شکل عمده‌ی ثروت و رفاه است، جنگ با هدف دست‌یابی به‌زمین و کسانی‌که روی آن کار کنند، امری دائم و همه‌گیر است.

گرچه فئودالیسم همانند کاپیتالیسم دینامیک نیست، اما کاملاً هم ایستا و راکد نیست. با رشد تجارت و بهبود تولیدْ بخش‌های بزرگ‌تر به‌لحاظ اقتصادی و اجتماعی به‌هم گره خوردند. ساختار غیرمتمرکز سیاسی به‌این معناست‌که شهرهائی که به‌عنوان مرکز تجارت توسعه پیدا می‌کردند، می‌توانستند نسبت به‌حاکمان فئودال محلی تااندازه‌ای مستقل عمل کنند. در این شهرها طبقات، ساختار سیاسی و نیز ایده‌های جدید به‌تدریج شروع به‌رشد کردند. مهم‌ترین تغییر در این شهرها پیدایش یک طبقه‌ی جدید بود: بورژوازی. این طبقه که جد طبقه‌ی سرمایه‌دار کنونی به‌حساب می‌آید، ابتدا برپایه تجارت، و سپس براساس افزایش نظارت بر تولید شکل گرفت. همچنان‌که قدرت اقتصادی این طبقه‌ی جدید رشد می‌کرد، وزن سیاسی آن نیز افزایش می‌یافت.

این طبقه‌ی جدید همچنین جنبش فرهنگی و هنری عظیمی را به‌وجود آورد که به‌عنوان «رنسانس» شناخته می‌شود؛ جنبشی‌که پس از قرن‌های تاریک فئودالیسم کلاسیک ـلااقل در فن بلاغت و خطابه (rhetoric)ـ برپایه کشف، و سپس تکامل قلل تمدن یونان و رم باستان بنا شده بود. مرکز این جنبش شهرهای بزرگ شمال ایتالیا بود که بعدها به‌پیش‌رفته‌ترین و مهم‌ترین ساختارهای اروپای فئودالی راه یافت.

این تغییرات، و تحولاتی‌که ناشی از آن‌ها بودند، به‌اصلاحاتی در شکل حکومت فئودالی راهبر گردید. تغییر کلیدی، گسترش پادشاهی متمرکز ـسلطنت مطلقهـ بود. زندگی اقتصادی و اجتماعی تدریجاً افق‌های محلی فئودالیسم را وسعت بخشید. تغییر در افقِ دید، پایه پیش‌رفتی بزرگ‌تر و اصلاحات بیش‌تری را گذاشت: اقتصاد و دولت

«ملی». سلطنت مطلقه تا اندازه‌ای این اقتصاد و دولت را به‌رسمیت می‌شناخت. پادشاهان قدرت مستقل بسیاری از حاکمان فئودال محلی را محدود و ایجاد دولت‌های متحد و متمرکزتر را شروع کردند. گرچه حاکمان فئودال محلی نفوذ سیاسی خود را برجامعه حفظ کردند، اما به‌طور روزافزونی به‌تابعیت حاکمان مرکزی درمی‌آمدند.

حکومت لوئی 14 در فرانسه نمونه‌ی رژیم مطلقه‌ی سلطنتی بود. «پادشاه آفتاب» از قصر باشکوه خود ـورسایـ که خارج از پاریس قرار داشت، فرمانروائی می‌کرد. برای مثال، خاندان *استرهازی*، فئودال بزرگ مجارستانی، آهنگ‌سازانی مانند *ژوزف هایدن*، موتسارت فقید و بعدها فرزند او (آمادئوس موتسارت) را استخدام کردند، و کاخ و بسیاری از چیزهای دیگر خودرا به‌شکل ورسای درآورد. بسیاری از حاکمان محلی کوچک‌تر در سراسر اروپا نیز همین الگو را دنبال می‌کردند.

حکومت مطلقه‌ی پادشاهی عناصر گوناگونی را برای رشد بورژوازی به‌هم آمیخت. در همه‌جا، بخش قابل توجهی از بورژوازی، ثروت روبه‌افزایش خودرا در جهت کسب موقعیت‌های سودمند و پول‌ساز در درون بوروکراسی در حال رشد دولتی به‌کاربردند. [گرچه] حاکمان مطلق‌العنان هرچه بیش‌تر به‌بورژوازی ثروتمند به‌عنوان پشتیبان مالی حکومت خود تکیه کردند؛ معهذا بخش عمده‌ای از بورژوازی در درون رتبه‌های ممتاز اجتماعی جائی نداشت. بنابراین، حکومت مطلقه انطباق‌دهنده‌ی بورژوازی با، و تااندازه‌ای هم ادغام‌کننده‌ی آن در، شکل جدید و تثبیت دوباره‌ی ساختار سیاسی فئودالی [نیز] بود. فردریک انگلس در باره‌ی این موقعیت به‌طور خلاصه چنین می‌نویسد: «نظم سیاسی فئودالی باقی ماند، درصورتی‌که جامعه به‌طور روز افزونی بورژوائی می‌شد»[1].

گرایش به‌این شکل از حکومت مطلقه تقریباً در سراسر اروپا عمومیت داشت. این روند، نه تدریجی بود و نه صلح‌آمیز. برای مثال، این روند در فرانسه قبل از تثبیت شکل جدید حکومت مطلقه با جنگ‌های داخلی بسیاری همراه بود؛ یک دوره در اواخر قرن

شانزدهم که به«جنگ‌های دینی» معروف است، و دوره‌ی دیگر در میانه‌ی قرن هفدهم که «فروند» نام دارد.

در برخی از کشورها تجدید حیات اجتماعی و بحران سیاسی به‌گونه‌ی دیگری حل و فصل شد. در دو قسمت از اروپا که از لحاظ اقتصادی پیش‌رفته‌ترین بودند ـهلند و انگلستانـ نظم کهنه‌ی فئودالی از طریق برآمدهای انقلابی جارو شد و کلیت جامعه به‌طور قاطعی در جهت منافع بورژوازی شکل دیگری به‌خود گرفت.

رژیم مطلقه‌ی سلطنتی در قسمت‌های دیگر اروپا ـنیزـ و به‌ویژه در فرانسه، پروس و امپراطوری اطریش تثبیت شد. بورژوازی همچنان رشد اقتصادی و اجتماعی خود را ادامه و فشار داخلی برای تغییر را همچنان افزایش می‌داد. سرانجام، بدین‌ترتیب بود که ساختارهای متزلزل فئودالی در حاکمیت‌های مطلقه‌ی سلطنتی ـدر تلاش شدیدی که برای انطباق خود می‌کردندـ از جنبه‌ی اقتصادی و نظامی تحت نظارت رژیم‌های جدید بورژوائی در انگلیس و هلند قرار گرفتند.

اصلاحات، انقلاب و ارتجاع:

تلفیق فشارهای داخلی و خارجی به‌صورت رشته تلاش‌هائی برای اصلاحات از بالا، در نیمه‌ی دوم سده‌ی هیجدهم به‌اوج خود رسید. برنامه‌های اصلاحات که بعضی حکمران‌های مستبد می‌کوشیدند به‌اجرا درآورند، به‌لحاظ ایدئولوژیک با تفکر عصر روشن‌گری پشتیبانی می‌شد. به‌همین دلیل است‌که برچسب «استبدادِ روشن‌گر» به‌این‌گونه رژیم‌ها الصاق شده است؛ به‌ویژه به‌حکومت فردریک کبیر فرمانروای پروس از سال 1740 تا 1786، و نیز حکومت *ژوزف* دوم‌که از سال 1765 تا 1790 (نخست به‌همراه مادرش ملکه *ماریا ترزا*) در امپراطوری اطریش و امپراطوری مقدس رم فرمانروا بود.

ریشه‌های روشن‌گری در انقلاب سده‌ی شانزدهم و هفدهم در درک جهان نهفته است. در کانون این نگاه، انقلاب علمی‌ای قرار داشت که در آثار شخصیت‌هائی چون *اسحاق نیوتون* و نیز گسست دیدگاه قدیمی مذهبی نسبت به‌جهان که در جامعه‌ی فئودالی غالب بود، به‌اوج خود رسید. مرکز ثقل روشن‌گری در میان گروهی از فیلسوفان (عنوانی که آن‌ها به‌خود می‌دادند) بود که در سده‌ی هیجدهم در فرانسه زندگی می‌کردند. با وجود این، جنبش بسیار فراتر از فرانسه گسترش یافت و پدیده‌ای سراسر اروپائی شد. نقش‌مایه اساسی روشن‌گری کوشش برای به‌کاربردن اصول علمی و عقلی نسبت به‌مسائل فرهنگی، سیاسی و اجتماعی بود. *دیدرو* و *دالامبر* دائرةالمعارف یا دانش‌نامه‌ای چند جلدی منتشر کردند که محور این جنبش شد. *ولتر* خرافات و مسائل غیرعقلانی نظام کهن را به‌دور ریخت؛ *منتسکیو* اثر بسیار نافذ خود «روح‌القوانین» را در هواداری از اصلاحات نوشت و از نظام سیاسی عقلانی‌تری دفاع کرد که در آن توازن قوا بین شاه و اشرافیت وجود داشته باشد؛ و فیلسوف اهل ژنو *ژان ژاک روسو* اثر معروف «قرارداد اجتماعی» را به‌وجود آورد که جمله‌ی معروف گشایش این اثر چنین است: «انسان آزاد به‌دنیا می‌آید و همه‌جا در زنجیر است».

بسیاری از فیلسوفان روشن‌گری این‌جا و آن‌جا، این‌گاه و آن‌گاه از سوی مقامات قدرت‌های موجود تحت پی‌گرد بودند. گاهی زندانی می‌شدند، و گاهی کتاب‌هایشان ممنوع و سوزانده می‌شد؛ اما در جریان سده‌ی هیجدهم به‌تدریج مدافعان ایدئولوژیک نظم کهن را درهم کوبیدند. اندیشه‌های نو در سراسر جامعه رسوخ یافت. وزن اجتماعی روزافزون بورژوازی در آکادمی‌های نو، اجتماعات مطالعاتی، کتاب‌خانه‌های همگانی و تالارهای مُدِ روز که در سراسر اروپا گسترده شده بود، بازتاب می‌یافت. این جامعه‌ها اندیشه‌های این فیلسوفان را با اشتیاق مصرف می‌کردند و اشاعه می‌دادند.

فرمانروایان مستبد جنبه‌هائی از تفکر روشن‌گری را برای توجیه تلاش‌های خود برای اصلاحات از بالا اختیار کردند. هدف آن‌ها دراصل حفظ هسته‌ی ساختار سیاسی موجود و مقدم برهمه‌چیز، حفظ سلطنت و دولت مطلقه بود؛ درحالی‌که درعمل شکلی از تجدیدسازمان جامعه ـدر راستای خطوط بورژوائیـ را پیش می‌بردند. گرایش به‌اصلاحاتِ «روشن‌گر» از بالا در بسیاری از بخش‌های اروپا نسبتاً عمومیت داشت؛ اما این تلاش‌ها مواضع متناقضی را از سوی فرمانروایان بیان می‌کرد: نیاز به‌لیبرالیزه کردن رژیم‌های‌شان (از یک‌طرف) و (از طرف دیگر) ترس از این‌که این امر به‌انقلابی از پائین بینجامد.

مشخص‌ترین تلاش برای اصلاحات از بالا در امپراطوری اتریش رخ داد. *ژوزف* دوم در سال 1765 به‌همراه مادرش فرمانروای امپراطوری اطریش شد. او از آن زمان تا سال 1780 در کنار مادرش، امپراتریس *ماریا ترزا*، فرمانروا بود. *ژوزف* پس از مرگ مادرش به‌تنهائی به‌تخت نشست و تا زمان مرگ خود به‌سال 1790 پادشاه بود. نخست به‌آرامی (هنگامی‌که مادرش که فرمانروائی بسیار محافظه‌کارتر محسوب می‌شد، هنوز زنده بود)؛ و سپس با آهنگی سرسام‌آور (هنگامی‌که *ژوزف* به‌تنهائی کوشید رشته‌ای از دگرگونی‌های رادیکال و بنیادین را به‌پیش ببرد) اقدامات خودرا آغاز کرد. گسترش این تلاش‌ها برای اصلاحات از بالا و در نهایت ترک

آن‌ها و بازگشت به‌ارتجاع از سوی رژیم اوست که زمینه‌ی اساسی زندگی موتسارت بالغ را تشکیل می‌دهد.

هدف اصلی *ژوزف* افزایش درآمدهای دولت و یک‌پارچه‌تر کردن آن بود. این امر یک رشته حملاتی را برعناصر اصلی نظم کهن ایجاب می‌کرد، به‌ویژه به‌کلیسای کاتولیک و فرمانروایان فئودال نیرومند محلی.

این رژیم درصدد نبود تا کلیسای کاتولیک را شکست دهد. هم *ژوزف* و به‌ویژه *ماریا ترزا* هردو کاتولیک‌های معتقدی بودند و اهمیت نقش کلیسا در حفظ نظم اجتماعی و ایدئولوژیکی موجود را بسیار خوب درمی‌یافتند. هدف آن‌ها بیش‌تر منقاد ساختن کلیسا نسبت به‌دولت بود. *ژوزف* قدرت مستقل کلیسا را محدود کرد و امتیازات روحانیون را کاهش داد. *ژوزوئیت*ها که نیروی ضربت ایدئولوژیک کلیسای رم بودند، هدفی ویژه محسوب می‌شدند. در سال 1773 *ماریا ترزا* و *ژوزف* نظم کهن را سرکوب کردند و ثروت قابل ملاحظه‌ای را مصادره کردند. صومعه‌ها نیز هدفی سهل‌الوصول و جذاب به‌نظر می‌رسیدند. برای مثال، این صومعه‌ها بیش از 10 درصد از تمامی زمین‌های ایالت *برابانته‌ی* هلندِ اطریش [یعنی: بلژیک] را دراختیار داشتند. *ژوزف* حدود 750 صومعه و خانه‌های مذهبی بسیاری را در قلمروی خویش سرکوب کرد.

در سال 1781 *ژوزف* با صدور «فرمان مدارا» از این فراتر رفت و به‌تبعیض حقوقی برضد پروتستان‌ها و غیرکاتولیک‌های دیگر پایان داد. سانسور شدید قبلی را کاهش داد و نقش کلیسا در آن را حذف کرد. او هم‌چنین قواعد حقوقی و عقلانی‌ای را در قلمرو هابسبورگ ـاز طریق مجاز دانستن ازدواج مدنی، و نیز حذف مجازات مرگ و شکنجه‌ـ به‌اجرا درآورد و اصلاح کرد. تمامی نظام آموزش و پرورش در این دوره تجدیدسازمان پیدا کرد و گسترش یافت. مدارس همگانی در سال 1774 ایجاد گردید و نقش کلیسا در آن کاهش یافت.

ژوزف کوشید تا زبان آلمانی (یعنی: زبان سرزمین اطریش) را به‌عنوان زبان «ملی» به‌همه‌ی قلمروهای خویش بگستراند و زبان این

سرزمین‌ها را با یکدیگر جوش بدهد. قاعده‌ی حقوقی تازه‌ای زبان آلمانی را نسبت به‌زبان سنتی لاتین ارجحیت بخشید. حمایت دولت از توسعه‌ی زبان آلمانی، به‌تبدیل این زبان به‌زبان تئاتر و اپرا منجر گردید. او در سال 1776 «تئاتر ملی آلمان» را در وین بنیان گذاشت و دو اپرا از موتسارت را به‌نام «آدم ربائی از حرم» (اولین اجرا در 1782، تئاتر *برگ‌ثروزف*) و «فلوت سحرآمیز» (1791) که احمتالاً اولین اپراهائی بودند که به‌زبان آلمانی و در ماژور به‌اجرا درمی‌آمدند، به‌نمایش گذاشته شد.

ژوزف در صدد بود که درآمدهای دولت را افزایش دهد. بخش عمده‌ی این نیاز از مطالبات جنگ ناشی می‌شد. ارتش ثابت اتریش در سراسر دهه‌ی 1880 تعداد حیرت‌آورِ حدود 200 هزار نفر بود. در جنگ 90-1788 که بین اتریش و قدرت بزرگ شرق (امپراتور ترک) واقع شد، این رقم به 315 هزار نفر افزایش یافت. هدف *ژورف* برای افزایش درآمد دولت او را به‌رشته یورش‌هائی برضد حاکمان محلی فئودال واداشت. با جمعیتی که اغلب روستائی (و در اغلب موارد سرف و وابسته به‌زمین) بودند، تنها راه افزایش درآمدِ قابل ملاحظه‌ی حکومت مرکزی برگرداندن بخشی از ثروت تولید شده توسط روستائیان از حاکمان محلی به‌سمت خزانه‌ی دولت بود.

این تلاش به‌همراه کوششی برای افزایش بهره‌دهی روستائیان یک رشته حرکاتی را شروع کرد که آزاد ساختن سرف‌ها از زمین را به‌دنبال می‌آورد؛ مبلغی را که روستائیان باید به‌خان محل می‌پرداختند، محدود می‌کرد؛ و در مورد مالکیت زمینْ محدودیت‌های گوناگونی را در سراسر امپراتوری هابسبورگ، به‌خان‌های فئودال تحمیل می‌کرد. تلاش برای افزایش درآمد دولت همچنین محدودیت‌هائی در مورد بیگاری، کار اجباری روستائیان که باید برای خان‌های فئودال انجام می‌دادند، را به‌دنبال داشت.

روستانیان بهره‌هائی نصیب‌شان شد و خان‌های فئودال محلی در بسیاری نواحی به‌شدت آسیب دیدند؛ اما روستائیان مجبور بودند چیزی بیش از 40 تا 50 درصد درآمد خود را در اتریش، *بوئن* و *مراوی* به‌دولت بدهند. [نتیجتاً] وضعیت روستائیان همچنان سخت باقی ماند:

حدود 250 هزار روستائی در *بوهنیا* پس از برداشتی ناچیز در اوائل دهه‌ی 1770 از گرسنگی جان دادند. عصیان‌های بزرگ و مکرر دهقانی واقع می‌شد که *ژوزف* «فرمانروای روشن‌گر» آن‌ها را (همانند عصیان در *بوهنیا* در سال 1775 و نیز در ترانسیلوانی در سال 1784) به‌شدت، بی‌رحمانه و با زور سرکوب می‌کرد.

در سراسر دهه‌ی 1770 و به‌ویژه در اوائل دهه‌ی 1780 ژوزف با سرعتی سرسام‌آور مشغول انجام اصلاحات بود. در مقایسه با سایر نقاط اروپا، این اصلاحات فضای بسیار بازتری را برای اقدامات فرهنگی رادیکال و فضای روشن‌فکری، به‌ویژه در شهرهای بزرگ امپراتوری (مانند وین و پراگ)، به‌همراه آورد. اصلاحات و تلاش برای تجدید ساختمان از بالا، در برابر اپوزیسیونی از بخش‌های قدرتمند نظام موجود، مستلزم مجوزهای فرهنگی و روشن‌فکری آزادتری بود. *ژوزف* برای اجرای برنامه‌های خود در مقابله با اپوزیسیونی‌که با اقدامات او به‌وجود می‌آمد، دست‌کم به‌حمایت بورژوازی «روشن‌گر» نیازمند بود.

سرانجام این اپوزیسیون در بحران و عصیان در بخش‌های مختلف امپراتوری به‌اوج خود رسید. در مجارستان، نجبائی که از دست‌اندازی‌های *ژوزف* به‌امتیازات و حق [استفاده از] زبان خودشان ناراضی بودند، از این موقعیت که رژیم اتریش در جنگ با ترکیه متحمل شکست‌هائی شده بود، بهره جستند. آنان به‌طور روزافزونی رژیم هابسبورگ را به‌مبارزه طلبیدند و در سال 1789 آشکارا شورش کردند. افزایش مالیات‌ها و سربازگیری که لازمه‌ی جنگ‌های ترکیه بود، خشم فزاینده‌ای را برضد رژیم *ژوزف* در میان توده‌های عادی مردم در سراسر امپراتوری برانگیخت. در هلندِ اتریش (بلژیک) اصلاحات *ژوزف* با استقبال خوبی روبرو نشد، لیکن او به‌زور آن‌ها را پیش برد. در سال 1789 تغییرات عمده‌ای در مالیات‌ها اعمال گردید. جنبش اعتراضی نیرومندی که با شورش‌هائی نیز همراه بود، قدرت‌های محلی در بروکسل را مجبور کرد تا تغییرات سال‌های گذشته را پس بگیرند. اما مقاومت در برابر فرمان‌های سال 1789 با ارسال نیروهای نظامی روبرو شد. این

حرکتْ شورشی آشکار و خیزشی موفقیت‌آمیز را برانگیخت که در اعلامیه جمهوری بلژیک در ژانویه 1790 به‌اوج خود رسید.

اما آن رویدادی که موجب شد *ژوزف* به‌طور کامل دست از اصلاحات بردارد و چرخشی قطعی به‌سوی ارتجاع پیدا کند، ضربه‌ی برق‌آسائی بود که از خبرهای 1789 فرانسه دریافت کرد: انقلاب. حمله به‌باستیل در ژوئیه، تشکیل مجلس ملی، و سپس در ماه اوت امحای حقوق و امتیازات فئودالی ترس را در دل همه‌ی فرمانروایان اروپا برانگیخت. شبح انقلاب که از اپوزیسیون و مقاومت در برابر رژیم‌های خودی نشأت می‌گرفت، به‌طور ناگهانی در همه‌جا نمایان شد. این ترس به‌نحو شدیدتری، بیش از هرکس دیگر بر *ژوزف* تأثیر کرد. *ماری آنتوانت*، ملکه‌ی فرانسه، که آماج هدف انقلاب بود، خواهر *ژوزف* بود. هم‌چنین خبرهائی از پاریس دریافت شد که از سوی پشتیبانان پرشور اصلاحات در وین با شعف مورد استقبال قرار گرفت.

سیاستمدار بریتانیائی که در دربار *ژوزف* به‌هنگام شنیدن حمله به‌باستیل حضور داشت، می‌گوید: «این خبر حالتی شوریده را برانگیخت و شدیدترین تهدیدهای انتقام را از سوی *ژوزف* موجب شد»[2].

3 ما بعد شاه فرانسه *لوئی شانزدهم* و *ماری آنتوانت* را به‌زور از قصرشان در ورسای با خیزش مسلحانه‌ی دیگری بیرون راندند و درحالی‌که سرهای دو تن از نگهبان‌های ویژه‌ی شخصی آنان برسر نیزه بود، شاه و ملکه را در رژه‌ای به‌سوی پاریس برگرداندند.

تأثیرات انقلاب فرانسه در امپراتوری هابسبورگ بسیار شدید و سریع بود. ظرف چند ماه خط و مشی اصلاحاتی که *ژوزف* طی چند دهه دنبال کرده بود، معکوس شد. هنگامی‌که تهدید انقلاب وجود داشت، این فرمانروای مستبدِ روشن‌گر خودرا از روشن‌گری رها ساخت و به‌استبداد مطلق تمسک جست. سانسور دوباره برقرار گردید و نیروی پلیس تقویت شد تا [بیش‌تر] اِعمال نظارت کند. روزنامه‌ها سرکوب شدند و اشخاصی که گمان می‌رفت قصد براندازی داشته باشند، بدون محاکمه بازداشت و زندانی می‌شدند. فراماسونری نیز که

بسیاری از پشتیبانان اصلی *ژوزف* از میان آن‌ها برخاسته بودند، سرکوب شدند. آزادی نسبیِ فرهنگی و روشن‌فکری که در بخش عمده‌ی دهه‌ی 1780 مشخصه‌ی شهر وین بود، با تندباد سوزناک ارتجاع به‌طور تمام‌عیار ناپدید گردید.

زندگی موتسارت در دوران بلوغ در وین، در سال‌های پرسروصدای اصلاحات *ژوزف*، و نیز در ارتجاعی که از پی آن آمد، جریان داشت. زندگی موتسارتِ بالغ و کارهایش را نمی‌توان بدون قراردادن او در این بستر تاریخی‌ـاجتماعی درک کرد. موتسارت در سال 1781، یک سال پس از این‌که *ژوزف* یگانه فرمانروای امپراتوری شود، به‌طور دائمی در وین سکنی گزید. او 10 سال بعد، کمی پس از آن‌که اصلاحات مورد علاقه‌ی فرمانروای روشن‌گر به‌پایان خود رسید، درگذشت.

فراماسونری:

امروزه فراماسونری مجموعه‌ای ارتجاعی از سیاستمداران، صاحبان فعالیت‌های اقتصادی و پلیس است که در پسِ پرده‌ی پنهان‌گاه خویش سبیل هم‌دیگر را چرب می‌کنند. اما همیشه چنین نبوده است. فراماسونری در سده‌ی هیجدهم در اردوگاه اصلاحات و ترقی، در برابر ارتجاع و بدترین جنبه‌ی جامعه موجود ایستاده بود. موتسارت فراماسونرِ فعالی بود. بخش عمده‌ای از موسیقی‌اش و یکی از مهم‌ترین اپراهای او رابطه‌ی صمیمانه‌ای با اندیشه‌های ماسونی دارد.

فراماسونری در بریتانیا آغاز شد، هنگامی که «لژ بزرگ انگلستان» در سال 1717 بنیان نهاده شد. این‌که انگلستان خاستگاه فراماسونری بشود، جائی‌که بورژوازی در سنگر قدرت قرار داشت، تعجب‌آور نیست. فراماسونری اساساً جنبشی بود که شعور درحال توسعه و ایدئولوژی بورژوازی را (گرچه اغلب به‌شیوه‌ای آشفته) بازمی‌تاباند.

این حرکت به‌سرعت سراسر قاره‌ی اروپا را درهم نوردید و کسانی را جذب خود کرد که دست‌کم نوعی تعهد (اعم از مبهم یا بسیار فصیح و روشن) نسبت به‌جهان عقلانی‌تر و روشن‌گر داشتند. بسیاری از افرادِ نظامِ حاکمِ موجود، ازجمله فرمانروایان اصلاح‌گری هم‌چون *فردریک کبیر* در پروس، و نیز نجبای بسیاری از سراسر قاره‌ی اروپا در لژهای ماسونی عضویت داشتند. اما هسته‌ی اصلی اعضا و مطمئناً اندیشه‌های ماسونی مربوط به‌بورژوازی بود. بسیاری از فیلسوفان بزرگ عصر روشن‌گری نیز ماسونی بودند؛ مثلاً *ولتر*، *مونتسکیو* و *هلوسیوس*. اگر همه‌ی لژهای ماسونی و اعضای آن را فعال به‌معنی سیاسی کلمه درنظر بگیریم، اشتباه است. اغلب این لژها درنهایت باشگاه‌هائی اجتماعی محسوب می‌شدند که آئین‌های عجیب و غریب خودرا داشتند. اما بسیاری از این لژها مطالبات اصلاح‌طلبانه و در مواردی هم مطالبات انقلابی خودرا به‌طور مشخص اعلام می‌کردند و برای تحقق آن‌ها می‌کوشیدند. در فرانسه بسیاری از رهبران آینده‌ی انقلاب یا در لژهای ماسونی ویا در جوامع مختلفی که

از جنبش ماسونی منشعب شده بودند، دندان درآوردند [و به‌تعقل دست یافتند].

ماسون‌ها از آئین‌ها و نمادهای اصناف سده‌های میانه بهره می‌جستند. لیکن اندیشه‌هائی را گسترش دادند که با نظم مطلقه‌ی سیاسی موجود و مذهب ارتدوکسی که توسط کلیسای دولتی اعمال می‌گردید، به‌شدت مغایرت داشت. در کانون اندیشه و آئین اغلب ماسون‌ها کیش خرد حضور داشت. ماسون‌ها در برابر ماهیت غیرعقلانی و مستبدانه‌ی پاره‌هائی از نظم موجود و ایدئولوژی آن ایستادگی می‌کردند.

بنابراین، ماسون‌ها خیلی زود با کلیسای کاتولیک که سنگر ارتجاع در سراسر اروپا بود، برخورد پیدا کردند؛ با وجود این ، بسیاری از آن‌ها کاتولیک باقی ماندند. در سال 1838 *پاپ کلمنت دوازدهم* ماسون‌ها را محکوم کرد و در دولت‌هائی مانند اسپانیا، پرتغال، بخش‌های عمده‌ای از ایتالیا و باواریا، و [به‌طورکلی] در سرزمین‌هائی‌که زیر سلطه‌ی کلیسای کاتولیک بودند، ماسونری رشد ناچیزی داشت. در امپراتوری هابسبورگ اوضاع فرق داشت. این تفاوت تا اندازه‌ی زیادی از نیاز *ژوزف* به‌بسیج نیروهای اصلاح‌طلب در حمایت از رژیم او نشأت می‌گرفت. *ژوزف* با مادرش (*ماریا ترزا*) که مدتی طولانی در کنار او حکومت می‌کرد، به‌لحاظ روی‌کردش نسبت به‌ماسون‌ها بسیار متفاوت بود. در سال 1777 *کائونیتز* که پیش‌کار اعظم دولت امپراتوری در آن زمان بود، به‌اقداماتی برضد لژهای ماسون‌ها در هلند اتریش مبادرت ورزید. *ژوزف* از ماسون‌ها دفاع کرد. او گفت «بی‌گناهی ماسون‌ها در جامعه را هرشخص عاقلی به‌رسمیت می‌شناسد»[3]. با این‌حال، *ماریا ترزا* هم‌چنان در پی سرکوب لژهای ماسونی بود. شهرت ضدماسونی این ملکه در شخصیت او با عنوان «ملکه‌ی شب» در اپرای *فلوت سحرآمیز* موتسارت بیان گردیده است.

هنگامی که*ژوزف* در سال 1780 یگانه فرمانروای اتریش شد و برنامه‌ی اصلاحات خودرا آغاز کرد، ماسون‌ها را تشویق کرد و آن‌ها نیز پرشورترین پشتیبان‌های *ژوزف* بودند. این همراهی ماسونی با

دگرگونی‌های بنیادینْ بسیاری از فرمانروایان را به‌وحشت انداخت. فرمانروای باواریا (همسایه اتریش) ماسون‌ها را به‌عنوان ابزار اصلاحات خطرناک *ژوزف* که برای سلطه بردولت آن‌ها دسیسه‌چینی می‌کنند، محکوم کرد. آنان کینه‌ی خودرا برای نابودی شاخه‌ای از ماسون‌ها به‌نام *ایدومیناتی* [روشن‌فکران] نگهداشتند. *ایدومیناتی* در سال 1776 از سوی *آدام وایزهاوپ* ـفردی دانشگاهی ـ در دانشگاه *اینگول‌اشتات* بنیان گذاشته شده بود تا «به‌حاکمیت خرد یاری رساند»[4].

در سال 1785 آن‌ها و همه‌ی لژهای ماسونی در باواریا ممنوع اعلام شد. دولت این «فرقه‌ی شنیع که مستقیماً در پیِ نابودی دین و اخلاق سالم جامعه و برانداختن تاج فرمانروایان بود» را محکوم کرد[5]. در تمام مدتی‌که اصلاحات *ژوزف* با فشار به‌جلو می‌رفت، ماسون‌ها در اتریش بسیار نفوذ داشتند. هنگامی‌که این اصلاحات در برابر انقلاب فرانسه برعکس شد، ماسون‌ها سرکوب شدند.

موتسارت پیش از استقرارش در وین در سال 1781 با ماسون‌ها لاس می‌زد. اما پس از حرکت به‌آن‌جا عضوی از ماسون‌ها شد. پدرش و همچنین موسیقی‌دان همراهش *ژوزف هایدن* ـ نیز به‌عضویت ماسونی درآمدند. موتسارت با لژهای مختلف ماسونی در وین و نیز با اندیشه‌ها و تأکیدهای مختلف آن‌ها آشنا شد. او تصمیم گرفت به‌دوتا از این لژها به‌نام *بِنِفیسنس* و *ترو کنکورد* [به‌معنیِ *خیرخواهی* و *هم‌آهنگی حقیقی*] که به‌شدت طرف‌دار اصلاحات بودند، بپیوندد. موتسارت زمانی پیش‌نهاد کرد که حتی اگر بگوئیم این تصمیم نیمه جدی است ـ سازمان ماسونی خاص خودش را با نام *گروتو* ـنامی‌که از آثار *روسو* اشتقاق یافته بود ـ برپا کند. او تحت تأثیر متفکر ماسونیِ رادیکالی به‌نام *زَایگن هِگن* بود که طرف‌دار برابری مرد و زن بود. زنان از عضویت کامل در لژهای ماسونی محروم بودند؛ با وجود این، در بعضی از کشورها به‌زنان اجازه می‌دادند که نوعی عضویت همراه را داشته باشند. بسیاری از لژهای ماسونی در اندیشه‌های‌شان به‌شدت ضدزن محسوب می‌شدند. موتسارت این نگرش را کاریکاتورگونه به‌سخره می‌گرفت و با قاطعیت از عضویت زنان در

لژهای ماسونی دفاع می‌کرد؛ و در اپرای *فلوت سحرآمیز* نیز چنین نگرشی داشت. اما پیش از آن‌که در این باره به‌بحث بپردازیم و به‌دیگر کارهای موتسارت نگاه کنیم، یک گفتگوی کلی درباره‌ی جای‌گاه و نقش موسیقی و موسیقی‌دان‌ها در جامعه‌ی آن روزگار موتسارت مفید به‌نظر می‌رسد.

موسیقی، موسیقی‌دان و جامعه:

سده‌ی شانزدهم شاهد دگرگونی نقش اجتماعی موسیقی و موسیقی‌دان بود. در زمان تولد موتسارت موسیقی در بخش عمده‌ای از اروپا هنوز در سلطه‌ی دربار و کلیسا قرار داشت. موسیقی دینی صورت غالب موسیقی در شروع این سده بود. اما در پایان این سده برای نخستین‌بار در دنیای مسیحیت و در اروپا موسیقی دین‌گریز به‌طور کامل قداست موسیقی را در درجه‌ی اهمیت و نیز حجم تولید پس زد.

موسیقی‌دان‌ها در سده‌ی هیجدهم معمولاً از خادمان نسبتاً پائین در سلسله‌مراتب دربار اشرافی یا روحانی محسوب می‌شدند. جای‌گاه آن‌ها چیزی بین آشپز و نوکر بود. موسیقی‌دان‌های مستقل بسیار کم‌یاب بودند و تقریباً چنین نسلی وجود نداشت. معدود کسانی‌که می‌توانستند نوعی امرار معاش کنند و به‌عنوان نوکر به‌دربار خاصی وابسته نباشند، از مصنفین اپرا بودند که در اروپا سفر می‌کردند و به‌صورت نوعی حق کمیسیون یا پورسانت در تالارهای مهم اپرا مشغول به‌کار می‌شدند، و هم‌چنین نوازندگان بسیار ماهری نیز بودند که با ارائه‌ی کنسرت و درس موسیقی امرارمعاش می‌کردند. اما این‌ها استثنا به‌حساب می‌آمدند. حتی مصنف بزرگ و مشهوری مانند *هایدن* بخش عمده‌ای از زندگی‌اش را در خدمت یک فئودال در املاک خانواده‌ی *استرهازی* در مجارستان گذزاند. *هایدن* در سراسر دوره‌ی شغلی خود در املاک *استرهازی* مجبور بود لباس متحدالشکل مستخدمین را بپوشد و بدون مجوز ارباب‌اش اجازه سفر نداشت. [در این دوره] از موسیقی‌دان‌ها به‌طور عمده انتظار می‌رفت که وظایف خدمت‌کارانه‌ی دیگری را نیز انجام دهند. در یک آگهی در 1790 چنین می‌خوانیم:

«یک موسیقی‌دان که بتواند خوب پیانو بنوازد و آواز هم خوب بخواند و قادر به‌تدریس ساز و آواز هم باشد، نیازمندیم. این موسیقی‌دان باید علاوه براین

وظایفی را نیز به‌عنوان خدمت‌کار مخصوص انجام دهد»[6].

دربارهای عمده بند و بساط موسیقائی نسبتاً قابل توجهی داشتند و هریک از فرمانروایان محلی یا کسانی‌که قرار بود فرمانروا شوند، در مقیاسی کوچک‌تر، از این فرمانروایان تقلید می‌کردند. ازآن‌جاکه در آن زمان تمیز بین نوازنده و مصنف همانند امروز هنوز شفاف نبود، موسیقی‌دان‌هایِ مصنف مجبور بودند که به‌طورکلی برای موارد مختلف موسیقی تصنیف کنند. مثلاً اپرا، بالماسکه، مراسم عشای ربانی و کارهای دیگری که برای سرگرمی یا برای ستایش اشرافیت مورد درخواست بود. رقص‌ها و آن موسیقیِ زمینه‌ای که اساساً باید به‌عنوان امری سرگرم‌کننده در طیِ ضیافت شام یا پس از آن در خانه‌های بزرگ اجرا می‌شد، نیز از همین قرار بود. اگرچه موسیقی کلیسا طی این سده از اهمیت کم‌تری برخوردار شد، اما دست‌کم در کشورهای کاتولیک یکی از تقاضاهای عمده از مصنفین همین موسیقی کلیسائی به‌حساب می‌آمد.

اما دنیای درحال دگرگونی فرصت‌های تازه‌ای را می‌گشود. از همه مهم‌تر، بورژوازی درحال رشدْ ثروتی روزافزون و مخاطبینی مهم و بازاری عمده ـبه‌ویژه در شهرهای بزرگی مانند لندن، پاریس و وین‌ـ به‌حساب می‌آمد. این بورژوازی درحال رشد شروع کرد که موسیقی مناسب خودش را طلب کند که به‌جای قصرها، کلیساهای جداگانه و خانه‌های اشراف در تالارهای همگانی به‌اجرا درمی‌آمد. هم‌چنین تقاضای روزافزونی برای مناسبت‌های اجتماعیِ بورژوائی در زمینه‌ی موسیقی وجود داشت ـ مثلاً رقص‌های جمعی و سرودهای تغزلی.

بخش عمده‌ی موسیقی موتسارت و هم‌عصران او به‌سفارش همین مناسبت‌های ویژه ـهم برای مخاطبین کهن و هم برای مخاطبین جدیدـ نگاشته می‌شد. اندیشه‌ی مصنفی که از الهامات خود و با هدف‌های هنری والاتر می‌نویسد، با واقعیت اجتماعی روزگار موتسارت چندان تناسبی نداشت. موسیقی‌دان‌ها و مصنفین مجبور بودند ـو از آن‌ها انتظار نیز می‌رفتـ که خواسته و فرمان اربابان خود یا سفارش

کسانی که در ازای سفارش خود به‌آن‌ها پول می‌پرداختند را به‌سرعت تولید کنند.

در میان اشرافیت دست‌آوردهای موسیقائی مشخصی رایج بود و به‌زودی در میان قشرهای پرشمارتر بورژوازی نیز چنین موردی پیش آمد. موسیقی زنده صورت عمده‌ی سرگرمیْ هم در موقعیت‌های اجتماعی و هم در موقعیت‌های خانگی بود. به‌خصوص از زنان انتظار می‌رفت که بتوانند کی‌بورد بنوازند و آواز بخوانند و از مردان هم چنین انتظاری می‌رفت. بسیاری از بورژواها موسیقی‌دان‌های آماتور نسبتاً قابل قبولی شدند. این امر موسیقی‌دان‌های حرفه‌ای را تشویق می‌کرد که برای بازار تصنیف بنویسند و کارهای‌شان را برای فروش منتشر کنند تا موسیقی‌دان‌های آماتور بتوانند این کارها را اجرا کنند. حجم انبوه این موسیقی برای سازهائی بود که در این‌گونه محافل خریداری و از آن‌ها استفاده می‌شد.

این بدان معنی بود که در امر موسیقی رشد قابل توجهی در استفاده از انواع کی‌بورد ـاز *هارپسیکورد* گرفته تا پیانوـ به‌وجود بیاید و پیش‌رفت اندکی هم در تلفیق سازها صورت بگیرد. محبوبیت روزافزون کی‌بوردهای نسبتاً گران حاکی از ثروت افزایش‌یابنده‌ی قشرهای گسترده‌ای از بورژوازی بود. مصنفین برجسته معمولاً ورود خودرا با مجموعه‌ی ساده‌ای از تک‌نوازی که برای کی‌بورد نوشته شده بود (و اغلب نام سونات را برخود داشت) اعلام می‌کردند؛ این قطعات به‌منظور اجرا در خانه توسط نوازندگانی آماتور طراحی شده بود. نخستین آثاری که از موتسارت منتشر گردید، برای مثال سونات‌هائی برای تک‌نوازی پیانو یا ویلون بود که برای مخاطبینی از این دست طراحی شده بود.

همه‌ی این‌ها به‌نوبه‌ی خود توسعه یافت و موجب انفجاری در کپی‌کردن موسیقی شد که اغلب به‌دلیل محدویت‌ها و هزینه‌ی بالای تکنیک چاپ با دست نوشته می‌شد. مثلاً *روسوی* فیلسوف در روزگارِ سختیْ از طریق کپی‌کردن این‌گونه موسیقی گذران زندگی می‌کرد. موسیقیِ مدون، برای نخستین‌بار در تاریخ، در سطح گسترده‌ای در دسترس مصنفین منفرد [و غیروابسته] قرار گرفت و آن‌ها توانستند

مخاطب یا مخاطبین «همگانی»ای برای خود داشته باشند. نوازنده‌ی آماتور برای گوش دادن به‌اجرای نوازنده‌ی استاد پول می‌داد و این امر امکان چنین اجراها و تقاضاهائی را برای آن‌ها افزایش داد.

همه‌ی این پیش‌رفت‌ها موجب پیش‌رفت فن‌آوری بسیار سریعی در سازهای موسیقی شد که می‌بایست دگرگونی در نوع موسیقی را [نیز] میسر سازند. مهم‌ترینِ این نوآوری‌ها در سده‌ی هیجدهم معرفی پیانو بود که در اختیار داشتن آن نشانه و نمادی برای جای‌گاه بورژوائی بود.

پیانو از ساز *سومبالو*(cembalo) [نوعی چنگ که به‌شکل پیانو ساخته می‌شود و دارای میز است] یا *هارپسیکورد* (harpsichord) که در آن چندین مضراب ضربه‌هائی را به‌زه‌ها وارد می‌کردند تا نت‌های موسیقی را تولید کنند، به‌وجود آمد. در حدود سال 1700 یک سازنده‌ی ساز در شهر فلورانس به‌نام *کریستوفوری* (Cristofori) چکش‌هائی را برای ضربه زدن به‌این سیم‌ها به‌جای مضراب به‌کار گرفت و این ساز جدید را (*cembalo col pian'e forte*) نامید که به‌سرعت به*پیانو فورت* (در زبان ایتالیائی: آرام و بلند) مشهور شد و سرانجام نام ساده‌ی پیانو را به‌خود گرفت. این نام از این واقعیت سرچشمه می‌گیرد که مزیت آن چکش‌ها در این استکه به‌نوازنده امکان می‌دهد تا بلندی نسبی هر نُت را کنترل کند. امکانات موسیقائی پیانو به‌مراتب بیش‌تر از سازهای کی‌بورد دارِ پیشین است.

تا دهه‌ی 1790 پیانو کمابیش جای هارپسیکورد قدیمی را گرفته بود. این توسعه‌ی فن‌آوری امکان تازه‌ای را برای مصنفین فراهم آورد و آن‌ها نوشتن انواع تازه‌ای از موسیقی را شروع کردند. موتسارت شاید نخستین مصنف بزرگی باشد که برای پیانو نوشت و رشته‌ای از موسیقی را توسعه داد که برای آن روزگار جدید بود؛ و حتی امروز نیز کم‌تر موسیقی‌ای به‌لحاظ نوآوری با آن برابری می‌کند.

توسعه‌ی فن‌آوری و رفع محدودیت‌ها [در رابطه با سازها]، تأثیرات عمیقی برجنبه‌های مختلف تصنیف و اجرای موسیقی داشت. تنها در دهه‌ی 1780 بود که استفاده‌ی عمومی از گروه سازهای بادی در بسیاری از ارکسترها رواج یافت. پیش از آن زمان ارکستر

استاندارد به‌طورکلی از سازهای زهی و یک ساز *کانتینیو* (که معمولاً یک هارپسیکورد) بود، تشکیل می‌شد. مسائل خاصی‌که دشواری‌های فنی در سازهای بادی و برنزی ایجاد می‌کرد، محدویت دامنه‌ی طنین این سازها بود. این مسئله برنوع موسیقی‌ای که نوشته می‌شد، تأثیر می‌گذاشت. سازهائی مانند *کلارینت* تنها در پایان دهه‌ی سده‌ی هیجدهم استفاده‌ی استانداردی پیدا کردند. بازهم موتسارت از این امکانات تازه بهره گرفت و برخی از آخرین و مهم‌ترین آثار خودرا برای این ساز نوشت.

گسترش چشم‌گیر دیگر، انتشار نوع تازه‌ای از کتابچه‌های آموزشی بود که هدف‌شان تدریس فنون نوازندگی به‌بازارِ در حال پیدایشِ نوازندگان آماتور بود. *سی. پی. ئی. باخ* (فرزند یوهان سباستین باخ مشهور) در سال 1753 کتابچه‌ای درباره‌ی «حقیقت هنر نوازندگی *کی‌بورد*» نوشت‌که به‌مدت سه ربع قرن پس از نگارش‌اش به‌صورت استاندارد باقی ماند. این هم‌زمان با تدریس خصوصی مشابهی بود که توسط *کوانتز* برای فلوت و توسط پدر موتسارت (*لئوپولد*) برای ویولون ارائه می‌شد.

مسائل اقتصادی نیز این نوع نگارش موسیقی و اجرای آن را تحت تأثیر قرار داد. اندازه‌ی اکثر ارکسترها بسیار کوچک‌تر از اجراهای مدرن‌تر بود. مصنفین سده‌ی هیجدهم اغلب از این واقعیت متأسف بودند که نوازندگانی که در اختیار داشتند، به‌اندازه‌ی کافی نبود. مثلاً موتسارت خوشحال از این بود که در پاریس ارکستری یافت که بسیار بزرگ‌تر از آن ارکستری بودکه به‌هنگام نوشتن یکی از سمفونی‌های خود (*سمفونی شماره‌ی 31 پاریس*) دراختیار داشت. تنها بزرگ‌ترین شهرها و ثروتمندترین دربارها بودند که می‌توانستند تعداد زیاد و متنوعی از موسیقی‌دان‌های حرفه‌ای را به‌طور دائمی دراختیار داشته باشند. این امر بازهم مسئله‌ی نگارش موسیقی در آن زمان را که اغلب برای اجرای بلافاصله و در موقعیت خاصی نوشته می‌شد، تحت تأثیر قرار داد. با این وجود، مصنفین در استفاده از چنین فرصت‌ها و امکاناتی [به‌اندازه‌ی کافی] سریع بودند. مثلاً نوازندگان شیپور که برای بازدید آمده بودند، توسط *هایدن* در یکی از

سمفونی‌هایش (سمفونی شماره 31 به‌نام «اخطار شیپور») به‌کار گرفته شدند. بسیاری از نوازندگان مجبور بودند که در هنگام اجرای یک موسیقی روی سازهای گوناگون کار کنند؛ [مثلاً] ویولون را زمین بگذارند و درصورت لزوم ترمپت را بردارند.

تأثیر کلی این دگرگونی‌ها تطوری تدریجی در نقش اجتماعی موسیقی و موسیقی‌دان بود. موسیقی هرچه بیش‌تر این دنیائی می‌شد و کم‌تر وابسته به‌نهادهای نظام حاکم. موسیقی‌دان‌ها و مصنفین که به‌عنوان خدمت‌کار خان فئودال پیدایش یافته بودند، به‌تدریج به‌صورت حرفه‌ای‌های بورژوا درآمدند؛ با این امکان که در چنین شرایطی کار و این‌چنین نیز زندگی کنند. این فرآیند به‌هیچ‌روی کامل نبود و پر از گرایش‌های ضد و نقیض بود. آسان‌ترین راه فهم این مسئله نگاهی است به‌حرفه‌ی خودِ موتسارت به‌عنوان تجسم بسیاری از سیماهای عمومی آن دورانْ درصورت افراطی‌اش.

از نوکری خان فئودال
تا موسیقی‌دانی مستقل:

موتسارت حرفه‌ی خودرا به‌عنوان کودکی اعجوبه آغاز کرد. پدرش او را برای سرگرمی ثروتمندان و مشاهیر در گرداگرد اروپا گرداند. *لئوپولد* (پدر موتسارت) از خانواده‌ای صحاف برخاست و در بزرگ‌سالی دانشجوی حقوق بود؛ اما کمی بعد این حرفه را به‌خاطر موسیقی کنار گذاشت و به‌عنوان موسیقی‌دان و خادم در خدمت کلیسای بزرگ سالزبورگ قرار گرفت. استعداد موسیقائی‌اش به‌این معنی بود که تا حد مسؤل ارشد موسیقی و قائم‌مقام رهبر گروه کُر پیش‌رفت کرد و در خدمت شاهزاده/اسقفِ سالزبورگ قرار گرفت. *لئوپولد* خودْ موسیقی‌دانی تمام و کمال بود. او بیش از 25 سمفونی و آثار زیادی را برای سازهای مختلف و برای مراسم دینی مقدس نوشته است. مشهورترین کارش تألیف کتابچه‌ی نوازندگی ویولون است که یک سال پس از تولد ولفگانگ انتشار یافت و به‌زبان‌های مختلف ترجمه شد و چندین‌بار تجدید چاپ گردید.

کمی پس از تولد ولفگانگ، *لئوپولد* نیروی خودرا به‌طور عمده صرف پرورش استعداد موسیقائی پسرش کرد. تنها فرزند دیگر خانواده که زنده مانده بود، خواهر موتسارت (*نانرل*) نیز استعداد موسیقائی داشت. *لئوپولد* فرزندانش را آموزش داد و کمی بعدآن‌ها را -همچون لوتی‌عنتری‌ها برای مردم عادی- در دربارهای اروپا برای تماشا چرخاند. هنگامی که موتسارت 6 سال داشت، او و خواهرش در مونیخ و در برابر امیر بزرگ (*ماکسیمیلیان ژوزف سوم*) قطعاتی را اجرا کردند. شهرت این کودکان خردسال که لباسی پرزرق و برق برتن کرده بودند و شگفتی‌هائی را در موسیقی می‌آفریدند و حیله‌هائی را که به‌کار می‌بردند، در همان سال چنان اشاعه یافت که آن‌ها توانستند در برابر دربار همایونی در وین اجرائی داشته باشند. بقیه دوران کودکی موتسارت یک رشته چرخش‌هائی در سراسر اروپا بود.

علاوه‌بر نوازندگی در دربارها و خانه‌های اشرافی، *لئوپولد* کودکان اعجوبه‌ی خودرا به‌قصدِ جلب التفات و احتمالاً سِمتی دائم برای آینده‌ی آن‌ها، در کنسرت‌های همگانی ـنیزـ که مردم هزینه‌ی آن را می‌پرداختند و برای تماشای اجرای آن پول می‌دادند، به‌نمایش می‌گذاشت. فرانسه، انگلستان، هلند، آلمان و ایتالیا ـهمهـ به‌تصرف درآمدند. تا زمانی‌که موتسارت هنوز در دوره‌ی نوجوانی خود بود، تقریباً نزد اکثر فرمانروایان اروپا موسیقی اجرا کرده بود.

شرح‌های معاصر او کاملاً استعداد او را شفاف می‌سازند و نشان می‌دهند که بسیار قابل تحسین بوده است. موتسارت جوان کی‌بورد و ویولون را با حیله‌ها و ظرافت‌کاری‌هائی می‌نواخت، مثل این‌که آن‌ها را چشم‌بسته بنوازد ویا بدیهه‌نوازی‌هائی را به‌قطعه بیفزاید. در سفرهایش هم‌چنین شیوه‌های موسیقی‌های مختلفی را که در آن زمان رایج بود، جذب می‌کرد. این جذب موسیقی‌های گوناگون و سپس ترکیب آن‌ها و خلق انواع تازه و گسترده‌ای از موسیقیْ واقعیتی کلیدی در موسیقی بعدی موتسارت بود. حافظه‌ی حیرت‌انگیز موسیقائی‌اش در این جریان به‌او کمک می‌کرد. در سال 1770 موتسارت اجرائی را در *سن‌پیترزِ رم* به‌نام «میزِرِره»[به‌معنی طلب مغفرت]»، اثر *آلگری*، از یک گروه کُر دینی شنید که بیرون بردنش از واتیکان ممنوع بود؛ او بعداً تمامی این قطعه‌ی نسبتاً بلند را صرفاً از روی حافظه‌ی خود نوشت. سفرهای موتسارت برای او شهرت آورد و باعث شد که مثلاً *مدال پاپ* را که از طرف پاپ اعطا می‌شدد، کسب کند؛ و این فرصت را نیز به‌دست بیاورد که در سال 1770 در رم و به‌طور اختصاصی برای پاپ موسیقی اجرا کند.

درحالی‌که موتسارت هنوز کودک خردسالی بود، تصنیف موسیقی و انتشار آن‌ها را شروع کرد. نخستین سونات او برای پیانو و ویولون در پاریس در سن هفت سالگی نوشته شد و نخستین سمفونی خودرا در لندن در سن هشت سالگی نوشت. موتسارت در همان سنین کودکی علاقه‌ی خاصی را به‌اپرا نشان داد و به‌عنوان پسربچه‌ای نوجوان چندین اپرا نوشت که اجرای عمومی پیدا کرد. هنگامی که فقط 14 سال داشت، برای نگارش یک اپرای 6 ساعته در میلان

پورسانت گرفت و این اپرا (با عنوان «میتریدات شاه پونتو») مورد تحسین نقادان نیز قرار گرفت.

در تمام این دوران موتسارت و پدرش در سمت خود به‌عنوان خدمه‌ی امیر/اسقفِ سالزبورگ دور بودند و در مرخصی به‌سر می‌بردند. اسقف از این‌که این کودک اعجوبه افتخار می‌آفرید، خوشحال بود؛ و به‌شهرتی‌که برای دولت کوچک او فراهم می‌آورد، مباهات می‌کرد. *لئوپولد* امیدوار بود که پسرش امکان کسب جایگاهی با حقوقی ثابت در یکی از دربارهای اروپا پیدا کند. او پس از این‌که موتسارت اجرائی در برابر *ملکه ماریا ترزا* در سال 1773 داشت، امیدوار بود که پسرش سمتی در دربار علیاحضرت داشته باشد. اما این امید نومید شد؛ و موتسارت در مقام کودکی اعجوبه به‌تدریج رشد کرد و ارزش نوآورانه‌ای که در آثارش بود، برای او به‌عنوان یک موسیقی‌دان حرفه‌ای وضعیت چندان امنی که مبرم بودن آنْ روز به‌روز بیش‌تر می‌شد، تأمین نکرد.

در همین حال امیر/اسقف تازه‌ای به‌نام *کنت هایرونِمس کولِردو*(Count Hieronymous Colleredo) جای امیر پیشین به‌تخت نشست. این امیر تازه که نسبت به‌سفرهای خدمه‌اش به‌طور بارزی [بی‌تفاوت و] خون‌سردتر بود، می‌خواست که آن‌ها [پدر و پسر] به‌جایگاه خود برگردند و به‌وظایف جاری خود بپردازند. موتسارت به‌همراه پدرش جایگاهی رسمی در دربار اسقف تازه به‌عنوان معاون رهبر ارکستر یافت و ارغنوان‌نواز دربار شد. این عنوان یک رشته وظایفی را (مانند نوشتن قطعاتی برای عشای ربانی و موسیقی رسمی برای رویدادهای درباری) برای موتسارت تعیین می‌کرد که او آن‌ها را روز به‌روز خسته‌کننده‌تر می‌یافت. موتسارت هرچه بیش‌تر و بیش‌تر از محدویت‌هائی‌که این سمت رسمی به‌او تحمیل می‌کرد، بیزار می‌شد. او در سال 1777 به‌هنگام تقاضای مرخصی برای سفری دیگر، با *کولِردو* برخورد تندی داشت. امیر از این برخورد عصبانی شد، و موتسارت و پدرش را درجا اخراج کرد. پس از درخواست‌های مکرر و خاضعانه از خان و ارباب خود، *لئوپولد* ابقا شد، درحالی‌که موتسارت به‌سوی پاریس به‌نزد مادرش

شتافت. سرانجام موتسارت بدون این‌که امکان مناسب دیگری پیدا کند، بازهم به‌سالزبورگ بازگشت و امیر/اسقف مجدداً او را پذیرفت. موتسارت هم‌چنان و به‌طور جدی از جایگاه و سمتی که به‌عنوان خدمه‌ی یک فئودال داشت، ناخشنود بود. نامه‌های خصوصی‌اش احساس عمیق او از تلخی این وضعیت که به‌نظرش سلطه‌ی اشراف بی‌استعداد و ابله بر او بود را به‌روشنی نشان می‌دهند. در نامه‌ای به‌پدرش نوشت که «این قلب است‌که به‌انسان شرافت می‌بخشد؛ و اگر من مطمئناً کنت نیستم، چه‌بسا شرافت بیش‌تری را در من از بسیاری از کنت‌ها بتوان یافت؛ نوکر یا کنتْ هنگامی‌که به‌من توهین می‌کند، آدمی رذل می‌شود»[7]. بعدها نوشت، و نیز این نکات را به‌عنوان رشته‌ای از چیستان‌های همراه با شوخی و کلمات قصار اشاعه داد که بیان‌گر احساساتی این‌چنین بودند:

«اگر کله‌پوکی بی‌نوا باشی به‌سلک روحانیت می‌پیوندی. اگر ثروتمندی کله‌پوک باشی، در آن‌صورت مأمور وصول مالیات‌ها از کشاورزان خواهی شد. اگر از نجبا باشی، اما ذهنی بسیار ضعیف داشته باشی، درآن‌صورت همان چیزی می‌شوی که به‌خاطر نان باید بشوی. به‌هرروی، اگر ثروتمند باشی و نجیب‌زاده‌ای کله‌پوک، در آن‌صورت آن چیزی می‌شوی که می‌خواهی بشوی؛ فقط انسانی خردمند نخواهی شد»[8].

این مسائل در سال 1781 در وین - یعنی همان سالی‌که اصلاحات امپراتور واقعاً با سرعتی بسیار زیاد شروع شد، به‌اوج رسید. *کالەریدو* دستور داده بود که خدمت‌کارِ موسیقی‌دان‌اش در بازدید او از وین ملازم او باشد. تلقی موتسارت از این ملازمت هیچ تردیدی در باره‌ی جایگاه او در سلسله‌مراتب فئودالی باقی نگذاشت. موتسارت درباره‌ی این خفت بدین‌گونه به‌پدرش شکوه می‌کند:

«در حدود ساعت 12 ظهر سرِ میز می‌رویم، در این ضیافت ناهار دو مستخدم وجود دارد، مستخدمان تن و روح برای شکوه حضرت کالەریدو،...

شیرینی‌پز، دو آشپز و این حقیر... دو مستخدم سر میز می‌نشینند، در جائی که دست‌کم این افتخار را دارم که بالاتر از آشپزها بنشینم»[9].

موتسارت از خدمت نزد اربابش به‌اندازه‌ی کافی کشیده بود و [از این‌رو] درخواست کرد که او را آزاد بگذارند. صحنه‌ای خشمگین در حضور کنت پیش آمد، با اهانت‌هائی‌که از همه طرف رد و بدل می‌شد. دعوای دیگری با سرمباشر امیر/اسقف پیش آمد که در آن موتسارت به *کوله‌ریدو* به‌عنوان «روحانی از خود راضیِ متکبر» فحاشی کرد؛ و عملاً با اردنگی از جانب این قاضی‌عسگر امیر به‌بیرون انداخته شد.

خدمه‌ی خان فئودالْ رها شده بود و هستی نامعلوم او به‌عنوان موسیقی‌دان مستقل در وین آغاز شد؛ وینی که کانون اصلاحات امپراتور به‌حساب می‌آمد. وضعیت متناقضی برای موتسارت می‌توان ترسیم که او را در مقابل سَلف بزرگ خود *-هایدن-* و نیز خَلف بزرگ خویش *-بتهون-* قرار می‌دهد. *جوزف هایدن* بخش عمده‌ی زندگی‌اش را به‌عنوان خدمه‌ی خان فئودال سپری کرد؛ [درصورتی‌که] *لودویگ فن بتهون* هستی موفقیت‌آمیز معقولی را به‌عنوان موسیقی‌دانی مستقل و مصنف در سال‌های پس از انقلاب کبیر فرانسه از سر گذراند. موتسارت در جائی نیمه راه این دو دنیا قرار داشت؛ هیچ‌گاه به‌طور کامل آزاد نشد و هیچ‌گاه هم به‌استقلال کامل دست نیافت. بدین‌ترتیب‌که به‌خاطر به‌دست آوردن پول کافی برای امرار معاش جنگید و بدترین محدودیت‌های جامعه‌ی کهن را مردود دانست؛ درحالی‌که در همان زمان به‌طور پیوسته درصدد تأمین سِمَتی در دربار امپراتوری یا جایگاهی این‌چنین در جائی دیگر بود تا درآمد ثابتی را برایش تضمین کند. این وضعیت متناقض در بسیاری جهات در اپراها و موسیقی او انعکاس یافته است. گذشته از سمتی کوچک، به‌طور عمده درگیر تصنیف رقص‌هائی برای دربار، او تا یک دهه‌ی دیگر-یعنی تا آخر زندگی‌اش- هیچ‌گاه دوباره سمتی با حقوق ثابت به‌دست نیاورد. [در این رابطه،] تا حدودی مجبور بود؛ اما هم‌چنین به‌خاطر روحیه

عصیان‌گرش در برابر جایگاهی که به‌او در جامعه‌ی کهن اختصاص یافته بود، به‌این وضعیت نیز رانده شد.

بقیه عمر موتسارت با بازاریابی برای استعداهایش به‌عنوان مصنف و نیز نوازنده‌ی موسیقی سپری شد؛ و این دوران، خلاق‌ترین دوران زندگی اوست. نخست به‌طور عمده به‌عنوان پیانونوازی استاد و فرهیخته موقعیتی پیدا کرد. او بیش‌تر موسیقی خودش را می‌نواخت؛ و به‌ویژه کنسرتوهای بزرگ خودرا برای پیانو و تلفیق آن با ارکستر می‌نگاشت. درعمل، او این شکل خاص از موسیقی را ابداع کرد. موسیقی‌دان‌های همراهش از استعداد او در نوازندگی به‌شگفت می‌آمدند، به‌ویژه از توانائی‌اش برای بدیهه‌نوازی خودانگیخته و مفصل در یک نقش‌مایه مشخص که حاکی از این بود که او می‌توانست به‌عنوان پیانیست جاز در اعصار مختلف ایفای نقش کند. در این مورد، و به‌سود اسطوره‌های رمانتیک هدایت‌گر، شایسته است‌که یکی از اظهارات خودِ موتسارت را به‌هنگامی شاهد بیاوریم که شخصی از او می‌پرسد چطور او بدون نشان دادن تلاشی خاص قطعه‌ای را می‌نوازد: «من زمانی مجبور بودم کار کنم تا امروز هیچ نوع زحمتی را از خود نشان ندهم»[10].

محبوبیت موتسارت در مقام نوازنده‌ی موسیقی در اواخر دهه‌ی 1780 کاهش یافت؛ و مشکلات مالی روزافرون او آغاز گردید. گرچه این مسائل واقعی بودند، اما شدت آن‌ها ـاغلبـ بیش از اندازه مورد مبالغه قرار گرفته است. این مسائل بیش‌تر ناشی از عدم وجود یک منبع درآمد مشخص و نیز نبود جریان قابل پیش‌بینی و منظمی بود که به‌سبب موقعیت اجتماعی تازه‌ی او به‌عنوان یک موسیقی‌دان مستقل پیش آمده بود تا صرفاً فقر. اکثر اوقاتی که موتسارت در وین زندگی می‌کرد، بنا به‌استانداردهای بورژوائی آن دوران درآمد نسبتاً آسوده‌ای داشت و می‌توانست به‌محافل ثروتمند نیز وارد شود. گرچه او به‌تناوب دچار بحران مالی می‌شد و اجباراً در آپارتمان‌هائی زندگی می‌کرد که کم‌تر گران بودند؛ و در بدترین حالت، یعنی در وضعیت نومیدی، تقریباً با لحنی جنون‌آمیز از فراماسون‌های آشنای خود تقاضای کمک کرده بود؛ اما برخلاف برخی اسطوره‌ها بدهی‌هایش

حتی به‌هنگام مرگ هم خیلی زیاد نبود. یکی از مطالعات نشان می‌دهد که موتسارت در دوران زندگی‌اش در وین بین 2 تا 6 هزار فلورین در سال درآمد داشت. درست است، این درآمد خیلی کم‌تر از درآمد خان‌های فئودال (مثل ارباب *هایدن*، امیرِ*استرهازی*) است که درآمد سالانه‌اش از کار 45 هزار رعیت و سِرف، و نیز 10 میلیون جریب زمین، 700 هزار فلورن برآورد می‌شود. اما درآمد موتسارت از درآمد نمونه‌وار روستائیان که کم‌تر از 300 فلورین در سال بود یا حتی از درآمد مقامات محلی، حرفه‌ای‌ها، متخصصین و تجار که به‌طور نمونه‌وار کم‌تر از 1000 فلورین در سال بود، به‌طور قابل توجهی بیش‌تر بود[11].

موتسارت علاوه‌بر درآمدی که از نوازندگی داشت، دانش‌آموزان را هم برای کسب درآمد مکملْ آموزش می‌داد. او هم‌چنین از قطعاتی که براساس پورسانت برای اپراها می‌نوشت یا از نوشتن آثار دینی، و نیز قطعاتی‌که برای رقص‌ها، سمفونی‌ها و سرودهای عاشقانه می‌نوشت، درآمد داشت. هرچند که اغلب بابت این کارها فقط یک‌بار پرداخت می‌شد. بیش‌تر این درآمدها حق‌التصنیفی نبود که صرف نظر از دفعاتی که این آثار می‌توانند اجرا شوند، یک‌جا به‌مصنف پرداخت می‌شود. در میان مصنفین (و ازجمله موتسارت) این عمل نسبتاً شایع بود که همان قطعه‌های قدیمی را اندکی دست‌کاری کنند و مجدداً به‌عنوان قطعه‌ی جدید بفروشند. این امر نیز برای موسیقی‌دان‌هائی در رده‌های پائین‌تر کاملاً رایج بود که تصنیف‌های دیگران را عاریه بگیرند یا آن‌ها را بدزدند و به‌عنوان کار خودشان به‌متقاضیان بفروشند. معمولاً چنین تصور می‌شود که این حکایت [یعنی: سرقت آثار دیگران] در مورد تصنیف Requiem Mass «مرثیه مرگ» نیز که ناتمام باقی ماند و بسیار قدرتمند و درخشان است، صدق می‌کند. می‌گویند قطعه‌ی «ریکوئیم» را بیگانه‌ای ناشناخته که از طریق یک قاصد پرداخت‌های چندگانه‌اش به‌موتسارت صورت گرفته بود، سفارش داده بود. و موتسارت هیچ‌گاه آن را به‌اتمام نرساند؛ چراکه درحالی که روی آن کار می‌کرد، مرگ به‌سراغش آمد. این شرایط تراژیک منشأ اسطوره‌ها و افسانه‌های متعددی در باره

روی‌کرد موتسارت نسبت به‌مرگ خودش بوده است. بی‌تردید، این امکان وجود دارد که موتسارتِ بیمار در هفته‌های آخر حیاتش و در ارتباط با این امر اتفاقی که او روی یک «مرثیه مرگ» کار می‌کرده، همه نوع احساسات روانی را در سرِ خود پرورانده باشد و حتی این احساسات برموسیقی‌اش که این‌چنین قدرتمند و عظیم است، تأثیر نیز گذاشته باشد. این داستان تکان‌دهنده با این فکر که این بیگانه یک اشرافی کوچکی بوده که در واقع قصد داشته این اثر موتسارت را به‌نام خودش انتشار بدهد، شدت بیش‌تری یافته است. اکنون به‌نظر می‌رسد که حقیقت ساده‌تر شده باشد. اکنون به‌نظر نمی‌رسد که این کمیسیون توسط فردی گم‌نام پرداخت شده باشد، بلکه از سوی کنت *والسِگ‌استوپَچ*(Walsegg-Stuppach)، یکی از دوستان فراماسون موتسارت که همسرش درگذشته بود، پرداخت شده است. کنت *والسِگ‌استوپَچ* عادت داشت که کنسرت‌هایش را در قصر خودش که با مصنف‌های مختلف کار می‌کرد، اجرا کند؛ و از مستمعینی‌که به‌آن‌جا دعوت می‌شدند، خواسته می‌شد که حدس بزنند که مصنف قطعه کیست.

درباره موضوع این افسانه‌ها این نکته شایسته‌ی ذکر است‌که سانسوری که پس از مرگ موتسارت اعمال گردید، محافل بورژوائی را واداشت تا قهرمانی رمانتیک و موتسارتی منزه ارائه دهند. این امر تاحدودی هم حاصل تلاش نظام‌دار برای به‌کار بردن این تصورِ موتسارت به‌عنوان نماد ناسیونالیسم روزافزون آلمان در سده‌ی نوزدهم است. بیوه‌ی موتسارت، *کنستانزه*(Constanze)، بعضی از نامه‌های صریحاً جنسی و زمینی‌تر او را سانسور کرد. کلمات بعضی از آوازهای شوخی‌آمیز یا رکیک موتسارت نیز به‌گونه‌ای نظام‌دار سانسور شد. یکی از مثال‌ها، به‌عنوان مشتی نمونه‌ی خروار، کفایت می‌کند.

در یکی از آثار موتسارت که برای نسل‌ها گمان می‌شد که مملو از احساسات بی‌زبانی همچون این است‌که «هیچ‌چیز مرا بیش از شرابْ پرنشاط نمی‌سازد»؛ در واقع به‌این صورت بوده است‌که «کونم را زیبا لیس بزن، واقعاً تمیز لیسش بزن! این شوقی روغنی است که

فقط خوب استکه با کره مالیده شود» (می‌توان گفت که موتسارت یک نمونه‌ی افراطی از تثبیت مقعدی [anal fixation] در بخش عمده‌ای از سراسر زندگی‌اش بوده است). [تماشای] تصویرهائی که در پارچه‌های درجه یکی که در فستیوال لندن برای تزئین به‌کار رفته بود، هنگامی‌که سال پیش اثری اصیل پس از دویست سال برای نخستین‌بار در آن‌جا اجرا شد، به‌تنهائی هزینه بلیط ورودی کنسرت را جبران می‌کرد.

موسیقی کلاسیک
به‌صورت سونات و سمفونی:

علاوه‌بر نقش دگرگون‌شونده‌ی موسیقی و موسیقی‌دادن در جامعه، ماهیت موسیقی نیز در طی سده‌ی هیجدهم متحمل تغییرات اساسی شد. صورت‌های تازه‌ای از موسیقی گسترش یافت که از آن زمان موسیقی کلاسیک نام گرفته است. در کانون این تحولْ پیدایش صورتی از موسیقی قرار دارد که به‌سونات موسوم است. برای فهم این‌که این موسیقی [جدید] چگونه بود، ضروری است‌که شیوه‌ی موسیقی‌ای راکه پیش از آن وجود داشته با آن مقایسه کنیم. به‌طورکلی آن نوع موسیقی [ماقبل کلاسیک] به*باروک* معروف است.

با ریسک ساده‌سازی بیش از اندازه، می‌توان موسیقی *باروک* را با شماری از عناصر مربوط به‌آن توصیف کرد. نخست این‌که این موسیقی برپایه «آموزه‌ی عواطف» قرار داشت. این بدان معنی است‌که هنگامی که یک قطعه موسیقی آغاز می‌شد، به‌این تمایل داشت‌که بدون تغییرات ناگهانی در آهنگِ حرکت و کانتراست‌ها یا تقابل‌های ناگهانی اصوات، با گامی نسبتاً هموار در سراسر آن قطعه ادامه یابد. این موسیقی به‌این گرایش داشت که براساس گسترش، چرخش و سپس بازتولید و تکرار واحدها یا گروه‌های موسیقائی، شبکه‌ی یک‌پارچه‌ای از موسیقی را ارائه دهد. به‌خصوص این موسیقی گرایش به‌این داشت‌که به‌گونه‌ای ارائه شود که گام زیر (یعنی:طنین بالاتر) و گام بم (یعنی: طنین پائین‌تر) در آن از اهمیت یک‌سانی برخوردار باشند. این دو خط [زیر و بم] مستقل از هم‌دیگر حرکت می‌کردند و گسترش فنی بسیار پیچیده‌ای موسوم به‌تقابل یا کانترپوینت را تشکیل می‌دادند؛ نامی که به‌هنگام نوشتن موسیقی از دو خط از نت‌ها که در تقابل با یکدیگر تداوم پیدا می‌کنند، گرفته شده است. قسمت بم آن همسان و برابر با قسمت بالائی آن حرکت می‌کند و در پی این‌که با آن بیامیزد یا به‌آن اتصال پیدا کند، نیست. هارمونی و بافت هارمونیکائی موسیقی نوعاً سرشار از بدیهه‌نوازی است که اغلب روی کی‌بوردی مانند پیانو انجام می‌گیرد. موسیقی باروک حتی

هنگامی که به‌سرعت حرکت می‌کند، گرایش به‌این دارد که احساسی موقر و شکوهمند در انسان ایجاد کند. وقتی‌که یک قطعه موسیقی باروک شروع می‌شود، به‌این گرایش دارد که گشتار و ساختار خودرا به‌وجود بیاورد و جریانی نسبتاً هموار را تا پایان قطعه دنبال کند. همچنان که می‌توان تصور کرد، این نوع از موسیقی با واقعیت اجتماعی مسلط ـمانند کلیسا، تمامی سلسله‌مراتب فئودالی و پادشاهان مستبدـ که بی‌زمان و خدادادی به‌نظر می‌رسیدند، تناسب بسیاری داشت.

درجریان سده‌ی هیجدهم شیوه‌ی باروک در موسیقی جای خودرا به‌روی‌کرد بسیار متفاوتی داد. در نخستین مرحله در نیمه‌ی سده‌ی هیجدهم این موسیقی متفاوت را «گالنت» نامیدند و سپس سبک کلاسیک نامیده شد. بازهم مشخصه‌های عمده‌ی این موسیقی را می‌توان در چند نکته خلاصه کرد. نخست پیدایش یک خط ملودی نیرومند در [طنین] زیر (یا طنین بالاتر) با یک خط [طنین] بَم که به‌طور مشخص تابع آن است. خط طنین زیر تقویت می‌شد و موسیقی که چنین بافتی می‌یافت با پیامدی هارمونیک متحقق می‌گردید. در سده‌ی هیجدهم نظریه مدرنِ هارمونی برای نخستین‌بار به‌طور جامع توسعه یافت؛ این توسعه بیش‌تر از همه توسط موسیقی‌دان فرانسوی *ژان فیلیپ رامون* در اثرش موسوم به«تریته لو هارمونی» [پیمان هارمونی] در سال 1772 انجام شد. پیدایش ملودی، پژواکِ هنرمندانه‌ی سربرآوردن مشخصه‌ی ویژه‌ی جامعه‌ی روبه‌رشد بورژوائی در برابر نظم اجتماعی انعطاف‌ناپذیری است که فرد در درون آن حل می‌شد. مثلاً گسترش‌های مشابهی را به‌موازات آن‌چه در موسیقیِ سده‌ی هیجدهم می‌بینیم، در مورد رمان هم مشاهده می‌کنیم. در همین راستا بود که تَرک آموزه‌ی عواطف نیز رخ داد. تأکید روزافزونی برجابه‌جائیِ حالت و آهنگِ حرکت با تقابل و تنش می‌شد که هرچه بیش‌تر و بیش‌تر به‌صورت تلاشی آگاهانه درمی‌آمد. علاوه براین، موسیقی به‌طور فزاینده‌ای بردوره‌های تکرارشونده و قطعات جداگانه‌ی موسیقائی و تقابل قرار می‌گرفت تا این‌که صرفاً به‌گرد خود بچرخد و به‌صورت‌های گوناگون تکرار شود. نوع

دوره‌ها و ریتم‌هاْ اغلب از فرم‌های رقص سرچشمه می‌گرفت: از همین‌روست که ظاهر رقص حرکات *مینوئه*(minuet) [رقص دونفره‌ای که با ضرب سه‌چهارم انجام می‌شد] در موسیقی چند قسمتی، مثلاً سمفونی، مشاهده می‌شود. مشکل فنی ـاماـ این بود که این شیوه‌ی موسیقی، برخلاف بسیاری از قطعات در موسیقی *باروک*، گرایش به‌ایجاد گشتار و ساختار برای خود نداشت. این موسیقی مستلزم ساختاری است‌که برآن تحمیل شود تا با طول و وزن دلخواه گسترش یابد.

اساس تمامی این گسترشْ تأکیدی روزافزون بر شکوه ساختار و سادگی بیانِ مبتنی‌بر آرمان‌های دوران کلاسیک در یونان و رم باستان بود. تناسب کلاسیک و شکوهمندیْ جای تقابل یک‌پارچه‌ی چرخش پیچیده‌ی موسیقی باروک را گرفت. این تأکید کلاسیک را که پیش از آن در هنر رنسانس شاهد بودیم، بار دیگر در عصر روشن‌گری شکوفا شد.

در درون این تأکید برشکوهمندی و ساختار، تأکید فزاینده‌ای [مبتنی]بر تنش و تقابل‌های شدید، و نیز دگرگونی در حالتِ عاطفی، آهنگِ حرکت و احساس وجود دارد. ترکیبی از نظم و دگرگونی، نمایش و پویائی ـلیکن همگی در چارچوب ساختار کلیـ به‌شیوه‌های بسیاری بازتاب احساس مسلط در عصر روشن‌گری و الهاماتی است‌که بورژوازی در حال پیدایش القا می‌کند. همه‌ی این‌ها گرایش‌هائی بودند که گسترش کامل آن را تنها در تقابلِ موسیقیِ کاملاً تکامل‌یافته‌ی باروک با موسیقی کلاسیک می‌توان مشاهده کرد. در سراسر سده‌ی هیجدهم صورت‌های موسیقی پیوستگی و نیز گسست خود از موسیقی باروک را تلفیق می‌کرد. یکی از سیماهای جالب بسیاری از قطعات موسیقی موتسارت در این واقعیت قرار دارد که چگونه او حدود تازه‌ای را در نقاط مختلف گسترش می‌دهد، با این حال پیوسته به‌صورت‌های موسیقی کهن بازمی‌گردد؛ هم‌چنان‌که آخرین اثرش [مرثیه مرگ]، در نقاطی عناصر بسیار نیرومندی از قراردادهای باروک را دارست.

حل مسئله‌ی ساختار که به‌آن اشاره کردیم، در استفاده از تقابل و تنش بین کلیدهای موسیقائی مختلف و اجزای نقش‌مایه‌ای نهفته بود. یک قطعه ضروتاً نشان‌دهنده‌ی چیزی است که دربرگیرنده‌ی آن است. هرگاه به‌کلیدهای پیانو توجه کنید، این کلیدها به‌نت‌های سیاه و سفید تقسیم شده‌اند. بین هردو نت پی‌درپی، خواه سیاه یا سفید یک فاصله‌ی موسیقائی همانندی وجود دارد که به‌آن نیم‌گام گفته می‌شود. موسیقی غربی تا شروع این سده، یعنی تا انقلاب «بی‌تُنی» [یا بی‌لحنی] که همراه با شخصیت‌هائی چون *شونبرگ* (Schoenberg) بود، به‌طور عمده موسیقیِ مبتنی‌بر تُن یا لحن بود. این امر مبتنی‌بر موسیقی‌ای است‌که بربنیان انتخاب هفت نت ممکن در یک گام (یا اکتاو) موسیقی قرار دارد که به‌دوازده نیم‌پرده (یا سمی‌تون) تقسیم می‌شود. گزینش‌های ممکنِ گوناگونی وجود دارد، اما صورت‌های مسلطی که در موسیقی غربی از آن استفاده می‌شود، برپایه انتخاب‌هائی قرار دارد که به‌مقیاس‌های مینور و ماژور شهرت یافته‌اند.

کلید یک قطعه‌ی موسیقیْ مقیاس یا میزانی است‌که قطعه مبتنی‌بر آن است. چنان‌که C ماژور همه‌ی نت‌های سفید پیانو را دربرمی‌گیرد، G ماژور یک نت سیاه درهرمجموعه‌ی هفتائی دارد و از این قرار. کلیدها می‌توانند ارتباط نزدیک‌تر یا دورتری باهم داشته باشند. کلیدهای مینور به‌شیوه‌های متعددی از کلیدهای ماژور تمایز می‌یابند. مهم‌ترین شیوه‌ی تمایز (و نه تنها شیوه) آن است‌که یک فاصله‌ی هموار بین نت نخست و سوم در مقیاس موسیقی وجود دارد؛ یعنی: فاصله‌ی بین این دو نت یک نیم‌پرده کم‌تر از آن چیزی است‌که در مقیاس ماژور وجود دارد. گرچه همیشه این‌طور نیست، [اما] مقیاس ماژور به‌این گرایش دارد که احساسی سبک‌تر و گاهی همایونی ارائه کند، درحالی‌که کلیدهای مینور اغلب احساس غم، ناراحتی و تنش را القا می‌کنند. این امر به‌واقعیت‌های کاملاً مادی مانند این‌که آیا نسبت بین ارتعاشات همراه با نت‌ها نسبی ساده یا پیچیده‌تر است، و هم‌چنین به‌عوامل معینی‌که به‌خاصه‌های صدای انسان مرتبط است، مربوط می‌شود[12]. البته نمی‌توان [تأثیرگذاری موسیقی را] به‌چنین عواملی تقلیل داد؛ زیرا احساسی که یک قطعه ایجاد می‌کند، به‌طور قاطع با

عوامل روان‌شناختی و اجتماعی مشروط شده است و این‌گونه تعمیم‌ها درباره‌ی احساسات را که با کلیدهای ماژور و مینور ایجاد می‌شود باید با دقت و احتیاط بیش‌تری به‌کار برد. کاملاً امکان‌پذیر است‌که قطعه‌ای [شاد و] و سرزنده از موسیقی در کلید مینور نوشته شود و قطعه‌ای غمگین در کلید ماژور.

نکته‌ی اساسی در گسترش موسیقی کلاسیک در سده‌ی هیجدهمْ شیوه‌ی جابه‌جائی‌های مختلف بین کلیدها و تقابل‌هائی بود که اجزای نقش‌مایه‌ای مختلف را مورد استفاده قرار داد تا تنشی شدید را حفظ کند و ساختاری را به‌قطعه‌ی موسیقی تحمیل کند. حرکت از یک کلید به‌کلید دیگر به‌طور نمونه‌وار با ضرب‌آهنگ مشخص می‌شود که نقطه‌گذاری قاطعی در موسیقی است. حرکت بین کلیدهای مختلف مدت‌ها قبل از عصر کلاسیک نیز مورد استفاده قرار می‌گرفت، اما کاربرد نظام‌مند کلیدها به‌این شیوه عنصری نو بود.

پس، فرم کلاسیک موسیقی مبتنی‌بر یک خط ملودیک براساس بافت هارمونیک نیرومندی است که به‌اجزا و واحدهای موسیقائی تقسیم می‌شود. این موسیقی دارای ساختی کلی است‌که هدف‌اش شکوهمند بودن و تناسبِ کلاسیک است. اما در درون این محدوده گسترشی از سوی رشته تقابل‌هائی بین اجزای نقش‌مایه‌ای گوناگون و بین کلیدهای مختلف صورت می‌گیرد. این امر به‌طور نمونه‌وار گسترش و تصنیفی را ایجاد می‌کند که از طریق استفاده‌ی نظام‌مند و حل تقابل و تضاد به‌پیش می‌رود. تنشْ اغلب با یک حرکت نهائی و بازگشت به‌کلید مسلط در کلیت قطعه حل می‌شود.

فرم سوناتْ سبک و شیوه‌ای مبتنی‌بر این روی‌کرد در رئوس کلی‌اش بود و گرچه ندرتاً به‌طور جدی و دقیق دنبال می‌شد، اما به‌ساختار مسلط در موسیقی کلاسیکِ اواخر سده‌ی هیجدهم و سراسر سده‌ی نوزدهم تبدیل شد.

سونات صورتی از موسیقی است‌که در آن مومان‌های منفردِ آثار چندبخشی مانند سمفونی یا کنسرتو را می‌توان نوشت. یک مومان (یا حرکت) در سونات از سه بخش متمایز تشکیل شده که مشهور است به: شرح، گسترش و بازشرح؛ نام‌هائی که با دقتی نسبی هدف هریک

از قطعات را توصیف می‌کند. در چارچوب این ساختارْ نقش‌مایه‌های مختلف، اندیشه‌ها یا اجزای موسیقیائی به‌یکدیگر پیوند می‌خورند و از طریق نوعی جریان موسیقائی که دربالا شرح آن گذشت، گسترش می‌یابند. پیدایش سونات به‌طرزی موفقیت‌آمیز این مسئله را حل کرد که چگونه می‌توان موسیقی‌ای از اجراءِ ملودیکِ کوچک ـ در مقیاس بزرگ و با ساختاری کلی و واحدـ ساخت، و تقابل‌ها و تصنیف‌ها را در آن درون‌سازی کرد.

مهم‌ترین صورت‌های تازه‌ای که در سده‌ی هیجدهم گسترش یافت، سمفونی [یا هم‌نوازی گسترده] بود. به‌دلایل متعددی این نام مترادف شد با موسیقی کلاسیک و مطمئناً «همگانی»ترین چهره‌ی این موسیقی همین سمفونی است. خاستگاه سمفونی در اپرای ایتالیائی قرار دارد. پیش از آن‌که آکسیون [یا اجرای اصلی] آغاز شود، یک پیش‌درآمد موسیقائی وجود دارد که صحنه را برای آن‌چه از پی می‌آید، آماده می‌سازد. این قطعه‌ی کوتاه موسیقی به‌طرزی نمونه‌وار در سه مومان یا حرکت [خودمی‌نمایاند]: یک گشایش نسبتاً سریع، یک کانون کُند، و یک پایان سریع شبیه رقص *مینوئه* [که رقص دوتائی با ضرب سه‌چهارم است]. این موسیقی به‌تدریج به‌قطعاتی طولانی‌تر گسترش یافت و پیش‌درآمدها به‌شیوه‌ی روزافزون هم در تئاتر و هم در سالن‌های کنسرت نواخته می‌شد. در بسیاری موارد مصنفین، ازجمله موتسارت، پیش‌درآمد را با آثار تصنیفی تلفیق می‌کردند که به‌طور خالص کنسرت‌سمفونی بود. سمفونی‌ها طولانی‌تر شد و مصنفین اغلبْ هم در مورد مومان‌ها و هم در مورد ترتیب آن‌ها تجربه‌های مختلفی کردند. در اتریش سمفونی چهار مومانی (معمولاً به‌این ترتیب: تند، آهسته، *مینوئه* و سریع) رشد یافت و بعدها به‌صورت غالب درآمد. سونات می‌بایست در چارچوب این تنوعِ الگوئیِ نمونه‌وار برای مومان‌ها نوشته می‌شد. [سونات قطعه‌ای است که برای یک یا چند ساز نوشته می‌شود و از سه یا چهار مومان مستقل تشکیل می‌گردد که در کلید، حالت و ضرب متفاوت‌اند].

در آغاز سمفونی‌ها گرایش داشتند که به‌طور عمده در کلیدهای ماژور نوشته شوند، اما پس از حدود سال 1760 سمفونی‌هائی با کلید

مینور یا آثاری که از تقابل کلیدهای مینور و ماژور استفاده می‌کردند، پدید آمد و بیش‌تر رایج گردید و قدرت بیان سمفونی به‌طرز قابل توجهی غنی‌تر شد. در دهه‌ی 1770 بسیاری از مصنفان ازجمله *هایدن* و موتسارت از دورانی عبور کردند که به‌عنوان «طوفان و تنش» از آن یاد می‌شود؛ گرچه جنبش موسیقائی به‌طرز قابل توجهی پیش از این وجود داشت، اما این نام از یک جنبش ادبی آلمانی اشتقاق یافته بود. این امر به‌نوعی به‌اعتلای هدف‌مند و ناگهانی در شدت موسیقی راهبر شد که اغلب از کلیدهای مینور استفاده می‌کرد. سمفونی‌های *هایدن* در این دوره اغلب عنوان‌های توصیفی دارند مانند «شور» (*La Passione*). یک نمونه، سمفونی شماره 39 در G مینور اثر *هایدن* است. نمونه‌ی دیگر، سمفونی شماره 25 در G مینور از موتسارت است که نت‌های شورانگیز تکرارشونده و تغییرات ناگهانی در تحرک و دینامیسم قطعه مشاهده می‌شود[13].

تعداد بی‌شماری سمفونی، عمدتاً توسط مصنفینی نوشته شد که کم‌تر شناخته شده‌اند. مهم‌ترین شخصیت در نیمه‌ی اول سده‌ی هیجدهم *یوهان استامنیتز* از اهالی *بوهم* است. او هم برای پشتیبانان مالی ثروتمند فرانسوی کار می‌کرد، و هم برای جمعیت بورژوا و حکمرانِ فئودالِ *پالاتین* [دوک‌نشین فالز] در *مانهایم* آلمان. *استامنیتز* در *مانهایم* افتخار کار کردن با شاید بزرگ‌ترین ارکسترهای آن روزگار را داشت و این به‌خاطر حمایت فرمانروای آن‌جا بود. سمفونی در دست *استامنیتز* هرچه بیش‌تر و بیش‌تر از خاستگاه اپرائی خود دور شد و به‌صورتی از موسیقی گسترش یافت که شخصیت خاص خودرا داشت. اندازه و حرفه‌ای‌گرائی ارکستر *مانهایم* در سراسر اروپا با آثار موسیقائی نیرومندی که به‌آسمان‌خراش‌ها و لوکوموتیو *مانهایم* مشهور بود- شناخته شده و معروف بود. یکی از مورخین موسیقی *استامنیتز* و ارکستر *مانهایم* را این‌گونه جمع‌بندی کرده است:

> *استامنیتز* با شورْ احساسات مردمی رشدیابنده را بیان می‌کرد که در هنر اشرافیت نسل پیشین نمایندگی نشده بودند. نیروهای بورژوائی در عصر روشن‌گری می‌دانستند که آینده در کنار آن‌ها قرار دارد. اعتماد

به‌نفس‌شان در شور حیاتی موسیقی *استامنیتز* بازتاب یافته است[14].

ژوزف هایدن سمفونی را به‌جلو برد و یکصد و چهار قطعه در سراسر زندگی‌اش نوشت. بازهم پیوند بین موسیقی نو و جامعه‌ی بورژوائی درحال دگرگونی و هرچه بورژوائی‌تر شدنْ به‌خوبی از سوی معاصرانش قابل درک بود. اگر از همان مورخی‌که پیش از این یاد کردیم قطعه‌ای را نقل کنیم، چنین خواهد بود:

> رشد شیوه‌ی سونات در سده‌ی هیجدهم بیان موسیقائی... دموکراسی نوین است. در واقع، خودِ ارکسترسمفونی بازتابِ آرمانیْ دموکراتیک است. *ژوزف فون هولزمایستر* در سخنرانی‌ای که به‌مناسبت ورود *هایدن* به‌سامان ماسونی ارائه کرد، خاطرنشان می‌سازد که هایدن سامان نوینی در ارکستر آفریده است؛ زیرا اگر هرسازی حق و مشخصه‌های سازی‌های دیگر را درست همانند حق خود مورد ملاحظه قرار نمی‌داد، و اگر از رسائی صدای هرسازی کاسته نمی‌شد تا به‌همراهانش آسیب نرساند، [آنگاه] هدف که همان زیبائی است، حفظ نمی‌گردید[15].

در ایجاد سنتزی از کارهای دسته‌ای از مصنفان کم‌اهمیت، موتسارت هم از ارکستراسیون قدیمی *مانهایم* استفاده کرد و هم از آثار *هایدن*. سمفونی‌های نخستین او مانند بسیاری از کارهای اولیه‌اش به‌لحاظ فنی درخشان است؛ اما با سایر آثار بی‌شمار آن دوران تفاوت‌هائی دارد. با وجود این، او در سمفونی‌های دوران بلوغ [هنری‌اش]، به‌ویژه آخرین سه سمفونی (شماره‌های 39، 40 و 41) که در وین ـدر دهه‌ی سرگیجه‌آور 1780 و اصلاحات ژوزفی‌ـ نگاشته شده‌اند، چیزی را به‌وجود آورده که هنوز هم از ظریف‌ترین نمونه‌های این صورت از موسیقی است. بعضی از جنبه‌های فنی این آثار (مانند استفاده از کلیدهای معین و تأکید برسازهای بادی چوبی) با آئین و باورهای ماسونیِ موتسارت پیوند دارند. این امر باعث شده

استکه بعضی در این آثار «تأییدی در باره‌ی زندگی و مرگ ببینند که او در بازتفسیرهای عاطفی و ماسونی خویش آن‌ها را تجسم کرده بود...، بیان موسیقائی از آن‌چه او در باره آئین خود کشف کرده بود»[16].

چنانچه سمفونی مهم‌ترین گسترش در چهره‌ی «همگانی» موسیقی در سده‌ی هیجدهم باشد، این گسترش هم‌سنگ اختراع شکل دیگری از موسیقی است: کوارتت سازهای زهی. خاستگاه کوارتت [یا چهارتائی] سازهای زهی (برای دو ویولون، یک ویولا و یک ویولون‌سل) تا حدودی متفاوت از آن چیزی استکه بعدها به‌آن شکل درآمد.

> تولد کوارتت برای سازهای زهی فرآیندی بازهم دموکراتیک‌تر بود؛ موسیقی نه صرفاً از کلیسا و دربار به‌سالن یا خانه و محل زندگی آمد، بلکه به‌خیابان‌ها نیز کشیده شد. وین ریتمی سبک را با سرودی تغزلی در فضائی باز می‌نواخت[17].

این امر [یعنی: تولد کوارتت] برشیوه و سبک موسیقی تأثیر گذاشت. این موسیقی می‌بایست نسبتاً ساده می‌بود، با نغمه‌هائی قابل تشخیص و ریتم‌ها و هم‌راهی‌های اولیه ـ [چراکه] پیانو یا هابسی‌کورد را این طرف و آن طرف کشاندن عملاً کار سختی بود.

بعدها *هایدن* عملاً دست‌تنها این صورت را به‌صورتی عمیق‌تر مبدل ساخت؛ این امر به‌طرز قابل توجهی در جریان «طوفان و تنش» در دوره‌ی دهه‌ی 70 واقع گردید. *هایدن* با نگاشتن برای هرساز در کوارتت به‌عنوان موجودی مستقل آغاز کرد و کم‌کم سبکی عمیق‌تر و به‌لحاظ موسیقائی پیچیده‌تر را نوشت که برای اجرا در فضای باز مناسب نبود. کوارتت‌های *هایدن* تبدیل به‌گفتگوئی شد که «چهار آدم فهمیده با یکدیگر مکالمه می‌کنند»[18].

موتسارت باید کوارتت‌های مهمی را می‌نگاشت که به‌طرز قابل توجهی تحت تأثیر *هایدن* بود و بعضی از آن‌ها را نیز به*هایدن* تقدیم کرد. «گفتگوی تصنیفی» بین چهار ساز موسیقی‌ای را خلق کرد که به‌قول یکی از مفسران موسیقی «کیفیتی ترسناک» دارد؛ اما کیفیتی

که «از محدودیت آن جدائی‌ناپذیر است». این نوع موسیقی فاقد بیان تفصیلی است و درعین‌حال موسیقی تصنیفی‌تری است نسبت به‌آن‌چه تا آن زمان به‌وجود آمده بود[19].

چنانچه سمفونی بازتاب چهره‌ی همگانی موسیقی نو و حاکی از اعتماد به‌نفس بورژوازی باشد، کوارتت برای سازهای زهی تحول یافت تا به‌چهره‌ی خصوصی‌تر و صمیمانه‌تر این موسیقی نو تبدیل شود. از آن زمان تاکنون کوارتت به‌طور نمونه‌وار به‌عنوان شکلی از موسیقی مورد استفاده قرار گرفته است که مصنف احساسات و اندیشه‌های خصوصی‌تر و اغلب با اصطلاحات موسیقائی متراکم‌تری را در آن بیان می‌کند؛ در مقایسه با احساسات همگانی‌تر در ظاهر مقیاس آثار سمفونیک.

یکی از صورت‌های موسیقی‌که دستِ‌کم نام‌اش از سده‌ی هیجدهم برجای مانده، و به‌سمت شیوه‌ی کلاسیک جدید سوق یافته است، کنسرتو است: یک ساز تنها با همراهی ارکستر. نمونه‌ی این صورت از موسیقی «چهار فصل» اثر مشهور *ویوالدی* است که برای ساز ویولن و ارکستر نوشته شده و در سال 1725 انتشار یافت. کنسرتو تا حدودی به‌خاطر استعداد آن که نوازندگی بسیار فرهیخته‌ای را ارائه می‌کند، باقی مانده است. [کنسرتو معمولاً در 3 قسمت برای ارکستر یک یا دو ساز تنها نگاشته می‌شود. این نوع موسیقی از بدیهه‌نوازی یک ساز تنها سرچشمه گرفته است؛ لیکن قطعه‌ای که باید اجرا شود، «برای تک‌نوازی که ملودیِ همراه (accompaniment) را نیز می‌نوازد، خیلی خسته‌کننده نیست؛ و لحظات و آنات خوشی را با نوائی خوش به‌صورتی خوش‌آیند درمی‌آورد»[20].

این قضاوتی آشکارا خشن در مورد کنسرتوهای مهم قبل از کلاسیک، مانند کنسرتوهای ویوالدی است؛ اما شرط انصاف این است‌که بگوئیم موتسارت برخی کنسرتوهای برجسته‌ای نوشته که از بسیاری جهات در همین مقوله‌ی آثار خوش‌آیند و نسبتاً سطحی‌تر جای می‌گیرند، مانند «کنسرتو برای فلوت و چنگ».

با این‌حال، موتسارت هنگامی‌که کنسرتوهای بزرگ خود را برای پیانو می‌نوشت، ماهیت کنسرتو را دگرگون کرد. موتسارت 27

کنسرتوی شماره‌گذاری شده نوشته و دستِ‌کم 9 کنسرتوی آخر که برای اجرای خودش در وین نگاشته است، شاهکارهای بی‌نظیری در تاریخی موسیقی به‌حساب می‌آیند. این کنسرتوها برگِرد مباحثه‌ای تصنیفی بین پیانو و ارکستر شکل گرفته‌اند که قوی‌ترین نخستین مومان‌ها به‌صورت سونات نوشته شده‌اند. این قطعات دربردارنده‌ی حالتی گذرا از روشنی و تاریکی در آثاری مانند کنسرتو در D مینور (شماره 20) است که ریتم‌های طپنده‌ی ناهموار در آن‌ها پریشان سازند. [در این‌جا] دیگر موسیقی معنی ساده‌ی سرگرم کردن و تحت تأثیر قرار دادن ندارد، بلکه بیش‌تر تأثیر عاطفی نیرومندی برشنوده می‌گذارد. اثر موتسارت:

> کنسرتوی پیانو را به‌عنوان دوگانگی در وحدت می‌بیند. گوئی بیانی تمثیلی برای جدائی فرد (تک‌نواز) از جامعه (ارکستر) ارائه می‌کند. اما این جدائی ازاین‌رو پیش آمده است که تک‌نواز و ارکستر بتوانند در جریان موسیقیْ مناسبتی نو به‌وجود آورند. کنسرتوی موتسارتی تهدید تمدن است، تنها برای حمایت از آن[21].

کم‌تر مصنفانی پس از آن کوشیده‌اند به‌موفقیتی که موتسارت در این آثار به‌آن دست یافت، حتی نزدیک شوند. این مصنفین توازنی بی‌نظیر [در کار خود] دارند، از پیانو دوری می‌جویند تا صرفاً تابع و پیرو ارکستر نشوند، یا این‌که ارکستر صرفاً زمینه‌ای برای اجرای استادانه‌ی یک تک‌نواز نباشد.

موسیقیِ [به‌لحاظِ هنری] بالغِ موتسارت محصول انقلابی در شیوه‌ی موسیقی بود که در سده‌ی هیجدهم روی داد. او جنبه‌های این شیوه‌ی نو را بیش‌تر از هرکس دیگری گسترش داد؛ و برای انجام این کار موسیقی‌ای نوشت که چنان قدرتی دارد که همتای آن تاکنون کم‌تر نوشته شده است. با این‌حال، او پیوسته به‌قراردادهای کهن و سبک‌های قدیمی بازمی‌گشت. همین جابه‌جائی و آمیزش ناآرام [عناصر] قدیمی، قراردادی، نو و غیرمنتظره در موسیقی اوست که در بسیاری جهات وضعیت او و جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کرد را

بازتاب می‌کند؛ و شاید این نیرومندترین مشخصه‌ی موسیقی موتسارت باشد. قدرت خاص بهترین موسیقی موتسارت توسط یک موسیقی‌شناس این‌چنین توصیف شده است:

> انسانْ ناامنی او را می‌بیند: شکست ناگهانی انتظار، انقطاع در هنجار رفتاری؛ خواه در طنینه‌ها یا نوای موسیقائی، خواه در هم‌آهنگی، وزن یا در قاعده‌ی کلی. معمولاً این کیفیت را در مصنفینی که پیش از عصر خرد ـ در عصر ایمان ـ زندگی کرده‌اند، حتی [در توصیفِ] خدا یا دولت نمی‌توان یافت[22].

نوع تازه‌ای از اپرا:

موتسارت به‌طور عمده خودرا مصنف اپرا می‌دانست، و در این عرصه است‌که بزرگ‌ترین دست‌آوردهای هنری خودرا داشته است. او هیچ‌گاه نتوانست آن تعداد اپرائی بنویسد که مایل بود. اپرا فعالیتی نسبتاً گران بوده و هست؛ از این‌رو، مصنفان ناگزیر متکی به‌فرصت‌هائی بودند که از جانب کسانی‌که ثروت کافی برای تولید اپرا داشتند، فراهم آید و درصدی از آن نیز به‌مصنف پرداخت شود.

خاستگاه اپرا در کوشش دوره‌ی رنسانس برای بازیابی بلندی‌های فرهنگ دوران باستان و کلاسیک بوده است. در مورد موسیقی این امر بین سال‌های 1425 و 1600 رخ داد. یک دانشمندی فلورانسی در اواخر سده‌ی شانزدهم به‌نام *جیرالامو مِی* (Girolamo Mei) به‌تنوعی از دلائل فنی این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که نمایش‌نامه‌های عمده‌ی نویسندگان یونان باستان مانند *آشیل*، *سوفکل* و *آراپید* آثاری بودند که همراه با موسیقی خوانده می‌شدند؛ نتیجه‌گیری‌ای که هم‌چنان مورد مناقشه است. این امر موجب تولد اپرا شد؛ تا حدودی در فرانسه، اما به‌طور عمده در ایتالیا.

در اپرای سده‌ی هیجدهم که ایتالیا نقش غالب را داشت، دو سبک نسبتاً متمایز را در تکامل این پدیده می‌بینیم. این دو سبک متمایز موسوم‌اند به«اپرای جدی» و «اپرای مضحک». *اپرای جدی* مشخصاً برای سرآمدان و نخبگان بود. موضوع‌هایش به‌شیوه‌ای قابل انعطاف مبتنی‌بر تاریخ باستان یا اساطیر بود. شخصیت‌هایش را از طبقه‌ی حاکم می‌گرفت که رژه‌ی بی‌پایان پادشاهان و فرماندهان در آن جریان داشت. در سده‌ی هیجدهم شخصیت کانونی در دیکته کردن داستان‌ها و واژه‌ها (در اپرا موسوم به *لبرتو*)، شاعری به‌نام *پی‌یترو متاستازیو*(Pietro Metastasio) بود. او شاعرِ دربار همایونی قیصر در وین بود؛ سمتی که کمی مهم‌تر از ملک‌الشعرا در بریتانیای امروز بود. *متاستازیو* کمدی را قدغن کرد و هرجاکه لازم داشت، تاریخ باستان را تحریف می‌کرد تا بتواند متن‌های اپرائی خودرا برای خوش‌گوئی از طبقه‌ی حاکمی که در خدمت آن بود، بنویسد. از

این‌رو، قهرمانان مرد و زن در طبقات حاکمْ از تاریخ دوره‌ی باستان اختیار می‌شدند و نسبت‌هائی چون پایمردی، وفاداری و سخاوتمندی به‌آن‌ها داده می‌شد که تصویرِ نجبائی با شخصیت [برجسته] معنی می‌دهد. هدف آن صریح و آشکار بود. همچنان‌که مفسری می‌گوید «قصد تقویت جای‌گاه طبقه‌ی بالای معاصر از طریق نمایش ارزش‌های او برای حاکمیت، در روی صحنه بود»[23].

موتسارت چندین *اپرای جدی* نوشته ـمانند «ایدومنیو» و «لا کلمنتسا دی تیتو» [*کلمنتسی* اهل *تیتو* است]ـ که فرم‌های بهتری از مثال‌های حدِ معمول است. اما شاید بتوان از تبلیغات تقریباً بی‌جانی که از سوی نظم پوسیده‌ی حاکم در مورد *اپرای جدی* [به‌راه افتاده بود]، به‌دقیق‌ترین جمع‌بندی از آن دست یافت. نقش [و کارکرد] *اپرای جدی* تأثیری برساختار آن و صورت موسیقائی‌اش داشت. این نقشْ از سوی طبقه‌ی حاکم حمایت می‌شد و از این‌رو به‌لحاظ مالی پشتیبانی خوبی داشت. بنابراین، این امکان را داشت که با استعدادترین آوازخوان‌ها را به‌لحاظ فنی جذب کند، و [ازهمین‌رو] خیلی زود خطوط آوائی‌ای را که مستلزم استادی و فرهیختگی در فن بود و فرصت‌های بسیاری را هم برای خودنمائی فراهم می‌کرد، جذب خود نمود. ضمناً [این نوع اپرا] از زیرترین صداهای فردِ مذکرِ بالغ نیز استفاده می‌کرد؛ یعنی از کسانی‌که عملاً قبل از بلوغ اخته شده بودند و صدای خیلی زیری داشتند.

همه‌ی این‌ها بدین معنی است‌که *اپرای جدی* اپرای آوازخوان‌ها بود. این اپرا تا حدود زیادی برتوالی شماری از قطعات تک‌نوازی نسبتاً طولانی یا آوازی تک‌نفره قرار داشت. و این قطعات که *داکاپو* نامیده می‌شد، معمولاً فرمی بود که نیمه‌ی نخست از دو قسمت آن، در نوعی ورزش آوائی تکرار می‌شد و ظرافت‌کاری‌های نمایشی و تفاخرآمیزی نیز به‌آن افزوده می‌شد. بازهم گرایش این اثر در مقابل هم‌کنشی بین شخصیت‌ها قرار می‌گرفت. کم‌تر ستیزی واقعی یا تصنیفی از تک‌خوان‌ها وجود داشت‌که گرایش به‌شکسته شدن و متوقف ساختن حرکت داشته باشد تا به‌صورت تصنیف گسترش یابد. موسیقی و تصنیف تابع تقاضاهای آوازخوان‌ها بود. هر آوازخوانی

یک سری از تک‌خوانی‌های خاص خودرا داشت که بستگی به‌جای‌گاه او در سلسله‌مراتب داشت: چهار یا پنج برای خوانندگان برجسته و شاید یک برای کم‌اهمیت‌ترها.

اپرای جدی در دهه‌ی 60 سده‌ی هیجدهم متحمل رشته‌ای از اصلاحات شد که توسط موسیقی‌دانی به‌نام *کریستف گلوک* ـابتدا در اپراهایش به‌نام *ارفئوس* و *اریدیس*، و سپس در اپرای *الستهـ* واقع شد. او به‌بدترین جنبه‌های *اپرای جدی* حمله کرد. گلوک استدلال می کرد که موسیقی باید تصنیف را حمایت کند، نه این که با زرق و برق‌های بیش از حد نمایشی آن را قطع کند. *گلوک* برضد تک‌خوانیِ *داکاپو* (با تکراری که از قسمت نخست می‌کرد) بود، و با استدلال از سادگی سبک در سراسر اپرا دفاع می‌کرد.

با وجود این، تغییر واقعی در اپرا، از اصلاح *اپرای جدی* سرچشمه نگرفت، بلکه در صورتِ دیگر سنت عمده‌ی اپرا (یعنی: *اپرای مضحک*) گسترش یافت.

اپرای مضحک براساس طنز و هجوِ کیفیت‌های معینی مانند ناباوری، خساست و شهوت‌رانی قرار داشت‌که از سوی طبقات بالاتر جامعه به‌طور نمونه‌وار به‌طبقات پائین‌تر نسبت داده می‌شد. بنابراین، به‌طور انحصاری از شخصیت‌های طبقه‌ی متوسط و طبقه‌ی پائین‌تر (مانند خدمت‌کاران) استفاده می‌کرد. *اپرای مضحک* اغلب در خدمت دو میان‌پرده‌ی کمدی، بین سه پرده از یک *اپرای جدی* بود؛ و بدین‌سان، جدائی بین دنیای طبقات بالا و کیفیت آن‌ها را [در مقایسه] با دنیای رده‌های پائین‌تر در چشم [صاحبان] نظم برجسته می‌ساخت. آنان می‌توانستند در شکوه بازتاب یافته‌ی شخصیت نجبا در *اپرای جدی* خودرا ارضا کنند و در میان‌پرده‌های آن اپرا به‌کیفیت پست کسانی‌که در جامعه زیردست آن‌ها قرار داشتند، بخندند و آن را مسخره کنند.

به‌هرروی، در اواسط سده‌ی هیجدهم *اپرای مضحک* متحمل نوعی دگرگونی شد. این امر تا حدود زیادی بازتاب هنری اهمیت روزافزون بورژوازی و نیز روند اضمحلال درونی ساختار اجتماعی موجود بود. *اپرای مضحک* کوشید تا شخصیت‌های شرکت‌کننده در

خودرا افزایش دهد؛ و حتی شخصیت‌هائی را به‌خویش افزود که از مراتب پائین‌تر اشرافیت آمده بودند. آمیزش بین گروه‌های اجتماعی مختلف دامنه‌ی نو و کاملی از امکانات را برای *اپرای مضحک* گشود. این آمیزش، به‌عبور از تقسیم‌بندی‌های کهن راهبر گردید و آن‌چه را کیفیت متفاوت بین گروه‌های اجتماعی پنداشته می‌شد، آشفته ساخت. بدین ترتیب، به‌جای انبانه‌ی کلیشه‌های کهن یا آمیخته‌ای از آن‌ها، منش انسان عادی و معمولی به‌طور روزافزونی به‌تصویر کشیده شد. به‌لحاظ موسیقائی، این گسترش تأثیرات چندی را به‌وجود آورد. عقیم‌سازی غیرطبیعی رها شد و بخش‌های مهم‌تری به‌صدای بم داده شد، صدائی که قبلاً از جریان اجرا حذف شده بود. به‌طورکلی دامنه‌ی گسترده‌تر شخصیت‌ها در *اپرای مضحک* به‌معنی تنوع بیش‌تری در ارائه‌ی موسیقی بود. هم‌چنین ازآن‌جاکه فنی‌ترین خوانندگان در *اپرای جدی* درگیر بودند، کسانی‌که در *اپرای مضحک* شرکت می‌کردند، اغلب خوانندگانی با مهارت‌های آوائی متوسط بودند. بنابراین، این اپرا تمایل داشت که کم‌تر تفاخرآمیز باشد و از نغمه‌های ساده‌تری نیز استفاده می‌کرد. از همه‌ی این‌ها مهم‌تر، هم‌کنشی بیش‌تری بین شخصیت‌های متفاوت وجود داشت و در مقایسه با *اپرای جدی*، کم‌تر سخت و مرده به‌حساب می‌آمد. تصنیف واقعی و بازی می‌توانست به‌این شکل گسترش یابد. این امر در رشد هم‌سرائی تجسم یافت که در آن تمامی شرکت‌کنندگان در پایان پرده به‌همراه یکدیگر می‌خواندند. با کاهش تعداد تک‌خوان‌ها تعداد هم‌سرائی‌ها افزایش یافت.

ازپس چنین گسترش‌هائی بود که موتسارت می‌بایست زمینه‌ی نوینی فراهم آورد تا بزرگ‌ترین اپراهای خودرا در تئاترِ موسیقائیِ واقعی بیافریند؛ جائی‌که واژه‌ها و موسیقی ترکیب می‌شوند تا کلی شگفت‌آور فراهم آورند، به‌شیوه‌ای که در هیچ اپرائی تا آن زمان صورت نگرفته بود. موتسارت کاملاً از سنت‌های کهن نگسست. او تا پایان حیات خود به‌دریافتِ حقِ کمیسیون برای *اپرای جدی* ادامه داد؛ و در واقع، آخرین اپرای او، *کلمنتسی اهل تیتو*، به‌همین صورت نوشته شد. با وجود این، او نیز گامی بنیادین و اساسی به‌پیش برداشت

و اپراهای بزرگ خود را در دهه‌ی 1780، طی دهه‌ای که در وین با متن‌نویس اپرا *لورنزو دا پونته*ـ همکاری داشت، نگاشت: *Le Nozze di Figaro* (عروسی فیگارو)، *Don Giovanni* (دون ژوان)، *Cosi Fan Tutte* (همه‌ی زن‌ها همین‌جورند) و اپرای ماسونی موتسارت با عنوان *Die Zauberflöte* (*فلوت سحرآمیز*).

چند کلمه‌ای در مورد *داپونته* بگوئیم که سودمند خواهد بود؛ زیرا واژه‌ها و داستان او بخش کانونیِ قدرت اپرا را ارائه می‌دهد. *داپونته* در سال 1759، در نزدیک ونیز و با نام *امانوئله کانِگلیانو* در خانواده‌ای یهودی به‌دنیا آمد؛ پدرش دباغ و چرم‌فروش بود. او به‌مسیحیت گروید و از آن زمان نام اسقفی که در قلمروی او به‌دنیا آمده بود را برگزید. در حوزه‌ی کاتولیکی به‌تحصیل پرداخت که آدم‌ها را آماده می‌کرد تا روحانی شوند. فرامین مقدس خودرا گرفت و در نهایت به‌ونیز رفت و در آن‌جا به‌عنوان *استاد علم بیان* مشغول تدریس شد. با این‌حال، اندیشه‌هایش به‌طرزی روزافزون رادیکال و تندروتر شد. در سال 1774 که می‌باید به‌مناسبت سال‌گردی رسمی شعری را از بر بخواند، به‌عنوان موضوع خود این نکته را مطرح کرد که «آیا انسان در جامعه‌ی سازمان‌یافته خوشبخت‌تر است یا حالت ساده‌ی طبیعت». این مفهوم که از آثار *ژان ژاک روسویِ* فیلسوف سرچشمه می‌گرفت، نزد کسانی‌که با جریان موجود جامعه بسیار خشنود بودند ـبه‌ویژه کلیسا، اشرافیت و دولتـ خوش‌آیند نبود. *داپونته* بلافاصله اخراج شد و از داشتن هرگونه سمت آموزشی محروم گردید. از این مهم‌تر، مسئله‌ی نقض قواعد جنسی در جامعه بود؛ به‌ویژه ارتباط پنهانی‌اش با زنی متأهل از خانواده‌ای متعلق به‌طبقات بالا که آخرین ضربه به‌او بود.

او از ونیز تبعید شد و در نهایت، در دورانی که اصلاحات *ژوزف* دوم در بحران احتضار بود، سر از وین درآورد. در این‌جا بود که با موتسارت آشنا شد و به‌همکاری با او پرداخت. در سال 1791 هنگامی‌که اصلاحات *ژوزف* یک‌مرتبه متوقف شد، *داپونته* یک‌بار دیگر خودرا مورد تهاجم رسمی یافت. بازهم تبعید شد و پس از یک رشته سفرها سر از ایالات متحده درآورد. او در آمریکا، پیش

از آن‌که در سن 90 سالگی در کمال پختگی جان سپرد، به‌صورت یک فرد دانشگاهی قابل احترام و بسیار معزز، و به‌عنوان «پدر مطالعات ایتالیائی» شهرت یافت.

عروسی فیگارو اپرائی به‌چند معنا انقلابی است. این اپرا براساس نمایشی است‌که با همین نام توسط نمایش‌نامه‌نویس فرانسوی *بومارشه* نوشته شده بود. داستان از این قرار است‌که چگونه یک اشرافی می‌کوشد ادعاهای جنسی قدیمی دستگاه فئودالی‌اش را نسبت به‌تن زنانی‌که واسال یا تابع او هستند و خدمت‌کارانی‌که می‌خواهند ازدواج کنند (یعنی: *حق شب اول*) را احیا کند؛ کنت از سوی *فیگارو*- خدمت‌کارش، دوست *فیگارو*، *سوسانا* که قرار است ازدواج کند و نیز همسر خودش فریب می‌خورد و در همه‌ی تلاش‌هایش خیت و خنثی می‌شود. نمایش‌نامه‌ی اصلی به‌شدت ضداشرافی و ضدفئودالی است. سیاست‌های جنسی اپرای *عروسی فیگارو* -با نقش‌های اساسی و قدرتمندی برای دو زن پیشرو و نقش مبهم جنسی برای پادوی نوجوانی به‌نام *چروبینو*- نسبتاً رادیکال است. این شخصیت پیوسته ثبات جنسی نقش‌های دیگر را آشفته می‌سازد و همیشه با زنانی دیگر لاس می‌زند و می‌کوشد آن‌ها را اغوا کند، ازجمله کنتس را (در نمایش‌نامه‌ای ادامه‌دار توسط *بومارشه*، کنتس کودکی نامشروع از همین پادوی جوان پیدا می‌کند). این نمایش‌نامه هم طنزی گزنده برضد جنبه‌های اصلی سامان اجتماعی موجود است و هم بسیار خنده‌دار. به‌همین دلیل نمایش‌نامه‌ی *بومارشه* موقتاً از سوی مراتب حاکم در فرانسه ممنوع اعلام شد، اما اجرای آن در وین در دهه‌ی 80 ممنوع بود. بعدها ناپلئون ادعا کرد که نخستین اجرای این نمایش‌نامه در سال 1784 مرحله‌ی مهمی در گسترش انقلاب فرانسه بود. این امر مبالغه‌آمیز است، اما مطمئناً نمایش‌نامه بیان هنری بسیار تندی از تناقضاتی بود که جامعه‌ی کهن را از درون می‌خورد و به‌زودی به‌صورت انفجار انقلابی درمی‌آورد. مشهور است‌که پادشاه فرانسه، لوئی شانزدهم، درباره‌ی این نمایش‌نامه گفته است‌که برای اجرای آن در ملاءِ عام اول باید باستیل را ویران کرد. [گرچه] بعداً او انعطاف

بیش‌تری نشان داد، ولی به‌نظر می‌رسد که این نکته نوعی پیش‌گوئی پیامبرانه بوده است.

به‌هرحال، گرچه اجرای این نمایش‌نامه ممنوع بود، [اما] در وین به‌صورت چاپی در دسترس بود. موتسارت به *داپونته* پیش‌نهاد کرد که اپرائی را براساس این نمایش‌نامه بنویسد و این با توجه به‌شهرتی که نمایش‌نامه داشت، مقداری گستاخانه و مبارزه‌جویانه بود. در اپرائی که به‌این شکل ارائه شد، بسیاری از سیاست‌های آشکار و صریح در مقایسه با نمایش‌نامه رقیق شده‌اند، گرچه در مورد سیاست‌های جنسی این‌طور نیست. بدین‌ترتیب، ادعانامه‌ای که *فیگارو* برعلیه اشرافیت به‌زبان می‌آورد، در اپرا حذف می‌شود و سخنرانی یکی از شخصیت‌های زن تاحدودی حفظ می‌شود که شامل بیاناتی احساساتی مثل این است‌که «وقتی به‌این فکر می‌کنیم که چگونه با ما رفتار می‌شود، مطمئناً همه‌ی زن‌ها باید هم‌دیگر را حمایت کنند»[24]. [به‌طورکلی] زنان و *چروبینوی* به‌لحاظ جنسی آشوب‌گراند که در کانون این نمایش قوی‌ترین و اصلی‌ترین شخصیت‌ها را ارائه می‌دهند. اپرا صرفاً در پرتو تلاش‌های موفقیت‌آمیز *داپونته* برای متقاعد ساختن امپراتور *ژوزف* اجرا شد که به‌او گفته بود: قسمت‌های اهانت‌آمیز نمایش‌نامه در اپرا حذف شده است.

این اپرا به‌لحاظ موسیقی و تصنیف با همه‌ی اپراهائی‌که قبل از آن اجرا شده بود، متفاوت است. نخست این‌که بسیار سرگرم کننده است، حتی هنگامی‌که امروز آن را تماشا کنیم. دوم، تأکید بی‌سابقه‌ای که بر هم‌سرائی داشت تا بر تک‌خوانی‌های ایستا؛ بدان‌معنی‌که اجرا و نمایش با شدتی تازه و نیز کنش متقابل بین شخصیت‌ها پیش می‌رود، به‌این معنی که در مقایسه با کلیشه‌های چوبی که در بیش‌تر اپراهای قبلی وجود داشت، این شخصیت‌ها به‌طور کامل صیقل یافته و انسانی‌اند. حتی تقلیدهائی در درون اپرای *فیگارو* وجود دارد که به‌قراردادهای *اپرای جدی* مربوط است. با چنین توجیهاتی بود که *داپونته* توانست ادعا کند که «این نمایشی از نوع جدید است»[25].

موسیقی این اپرا بخشی از ظریف‌ترین آثاری است‌که توسط موتسارت نوشته شده و واژه‌ها را چنان به‌یکدیگر پیوند می‌زند تا

تئاتری موزیکال در بالاترین سطح ممکن ایجاد کند. یکی از منتقدین می‌گوید: «این موسیقی در عمل پیش‌رو است... از این جهت که چنان ساخته شده است که هیچ‌گاه لحظه‌ای آرام نمی‌گیرد، زیرا هرعبارت همیشه عبارت بعدی را با فشار به‌جلو می‌راند» و «در واقع، شیوه‌ای که این موسیقی به‌پیش می‌رود، از طریق ایجاد تنش و بلافاصله رها کردن آن است، و این‌ها که خودشان را رها می‌کنند، به‌صورت منبعی برای تنش‌های تازه درمی‌آیند»[26].

سیاستْ به‌طور کامل کنار گذاشته نشده است. مثلاً *فیگارو* یک شماره‌ی تک‌نوازی دارد که در آن او خان و ارباب را به‌مبارزه می‌طلبد و می‌خواند: «اگر به‌دنبال چیزی هستید؛ یه کمی سرگرمی؛ می‌توانید بروید و برقصید؛ من نغمه را ساز می‌کنم؛... بله ارباب، باور کنید؛ یک سیخی لای چیز شما می‌گذارم؛ لای چرخ شما؛ اگر بتوانم»[27].

کنت پس از این‌که تلاش‌هایش برای [اِعمال] حقوق و امتیازات فئودالی‌اش شکست می‌خورد، حالت انفجاری پیدا می‌کند:

> باید از شادی خود چشم بپوشم؛ درحالی‌که رعیت‌های من لذت می‌برند... نه! به‌شما نشان می‌دهم که ارباب‌تان هستم؛ دیگر برای من رجز نخوانید؛ جرأت می کنید این‌چنین گستاخی کرده مرا پس‌بزنید؟ خدمت‌کار من جرأت می‌کند مرا مسخره کند؟[28]

مبارزه‌جوئی کنت به‌هیچ‌وجه به‌جائی نمی‌رسد و او بازی می‌خورد. به‌هرحال، در پایانْ همه‌ی شخصیت‌ها به‌دلیل بخشش با یکدیگر متحد می‌شوند. سامان جنسی و اجتماعی گرچه مورد تهدید واقع شده و اگرچه اکنون شکننده است، [اما] به‌نوعی اعاده می‌شود. اپرای *فیگارو* در وین به‌محبوبیت فوق‌العاده‌ای دست نیافت؛ [زیرا] درجائی‌که اشرافیت خُردْ خودش را در شخصیت کنت عقب‌افتاده شناسائی می‌کرد، به‌نظر نمی‌رسید که قابل هضم باشد. این اثر در شهر نسبتاً آزادتر پراگ محبوبیت بیش‌تری پیدا کرد. در آن‌جا موتسارت با خوش‌حالی متوجه شد که چطور بسیاری از نغمه‌های جذاب *فیگارو* را مردم در خیابان‌ها سوت می‌زدند.

موفقیت *فیگارو* در پراگ موجب شد که این شهر شرایط پرداخت برای دومین همکاری بین موتسارت و *داپونته* را فرام بیاورد: اپرای *دون ژوان*.

دون ژوان، به‌هرحال با *فیگارو* بسیار متفاوت است. در ظاهر بازنگریِ قصه‌ی قدیمی *دون ژوان*، مثلاً نمایش‌نامه‌ای است که در قرن هفدهم توسط *مولیر* ـنمایش‌نامه‌نویس فرانسوی‌ـ با این نام نوشته شده است. یک آریستوکرات هرزه و بی‌بندوبار که از طریق فتح جنسی زنان از هرنوعی‌که باشند، دنبال خواسته‌های خود است، سرانجام مجازات می‌شود و به‌جهنم کشانده می‌شود. اپرا بسیاری از عناصر سنتی این داستان را حفظ می‌کند و عنوان فرعی آن نیز «هرزه‌ی مجازات شده» است. این مسئله باعث شده است که بعضی از مفسران ماهیت این اپرا را کاملاً متفاوت از *فیگارو* درنظر بگیرند. «معنای آشکار *دون ژوان* ضدانقلابی... و حمایت آشکار از مسیحیت و ضدروشن‌گری است»[29]. به‌نظر من این اظهارنظر نکته‌ی اصلی را کاملاً نادیده گرفته است. *دون ژوان* اساساً مبهم است و قطعاً این ابهام نقطه‌ی قوت آن است.

اپرا که داستان ارتجاعی مرد هرزه‌ای را تصویر می‌کند که به‌خاطر گناهان‌اش مجازات شده و به‌جهنم کشانده می‌شود، قدرت بیان موسیقائی بسیار زیادی دارد ـبه‌ویژه در پیش‌درآمد (اورتور) و صحنه‌ی ماقبل آخرـ [یعنی:] هنگامی‌که مجسمه‌ی مردی که توسط *دون ژوان* کشته شده زندگی می‌یابد و او را به‌درون شعله‌های ابدی می‌کشاند. این صحنه‌ها دربردارنده‌ی موسیقی‌ای است که حتی امروز هم پشت انسان را می‌لرزاند.

اما این تنها یک جنبه‌ی این تصنیف است. ساختار ظاهری اخلاقی‌نگر قصه متضمن عناصر متضادی است. مثلاً در سراسر اپرا، *دون ژوان* علی‌رغم همه‌ی تلاش‌هایش حتی نمی‌تواند یک فتح جنسی هم داشته باشد؛ این مرد هرزه اگر که اصولاً وجود داشته باشد، به‌شدت ناموفق است. از این مهم‌تر، اپرا به‌لحاظ ساختار موسیقائی و تصنیفْ به‌شدت در جهت متضاد قصه‌ی اخلاقی حرکت می‌کند و نوعی هم‌دردی و جذابیتی عمیق با خودِ *دون ژوان* دارد. او امتناع

می‌کند که در پیش‌گاه قراردادهای اخلاقی و جنسی کلیسا و جامعه سر خم کند.

مثلاً، در یک صحنه کلماتِ «زنده‌باد آزادی»، بسیار برجسته‌تر از اقتضای تصنیف است. این خطوط به‌طرز قابل توجهی از متنی که برای نخستین اجرا در اختیار سانسور گذاشته شد، از پیش حذف شده بودند.

کاملاً آشکار است‌که *دون ژوان* در تمام مدت همه‌ی تلاش‌هائی که برای وادار کردن او به‌سازش انجام می‌شود را به‌مبارزه می‌طلبد: «گرچه قدرت جهنم من را مورد هجوم قرار می‌دهد؛ بگذار روز داوری تهدید کند؛ من به‌خودم وفادار می‌مانم و می‌ایستم»[30]. در صحنه‌ی دراماتیکی که او را به‌جهنم می‌کشند، این مبارزه‌جوئی از میان واژه‌ها و موسیقی همچنان می‌درخشد.

مجسمه، *دون* را دعوت می‌کند که با او در ابدیت غذا بخورد. او پاسخ می‌دهد: «هیچ‌کس نمی‌تواند مرا ترسو بخواند، من مصمم هستم، می‌روم». مجسمه که به‌طرزی شفاف نمایش‌گر سامان استقرار یافته است، فریاد می‌زند: «بازهم توبه می‌تواند ترا نجات دهد، وگرنه با آخرین محکومیت خود روبرو خواهی شد». *دون* مجدداً می‌گوید: «نه من توبه را تحقیر می‌کنم، گم‌شو، از چشمم دور شو». مجسمه یک بار دیگر *دون* را به«توبه» فرامی‌خواند. حتی هنگامی که *دون ژوان* به‌جهنم کشانده می‌شود، از تسلیم شدن امتناع می‌کند و به‌مبارزه‌ی نهائی‌اش می‌رسد: «نه!»[31].

اپرا پس از این صحنه به‌صورت یک هم‌سرائی اخلاقی که بقیه شخصیت‌ها را دربرمی‌گیرد، به‌پایان می‌رسد: «گناه‌کاران به‌پایان رسیده‌اند و آن‌ها شروع می‌کنند»[32]. اما این صحنه، پس از قدرت موسیقی در صحنه‌ی پیشین، صرفاً تأکید برابهامی ژرف در قلب تمامی اپراست. همچنان‌که یکی از مفسرین می‌پرسد: «آیا *دون ژوان* اپرائی کاتولیکی است، نماد انقلاب با قهرمانی است‌که با طبقه‌اش در جنگ است، یا جشنی است برای جنسیت؟»[33]. *دون ژوان* همه‌ی این‌ها یک‌جاست و این همان چیزی است‌که از آنْ هنر و نمایشی سترگ می‌سازد.

سرانجام بگذارید به‌اپرای ماسونی موتسارت، *فلوت سحرآمیز*، بازگردیم. این اپرا در اواخر سال 1790 و اوائل سال 1791، پس از مرگ *ژوزف* دوم و پایان اصلاحات‌اش نوشته شد؛ درست هنگامی که ارتجاع در امپراتوری جدیدی که قرار بود به‌زودی به‌جنگ فرانسه‌ی انقلابی برخیزد، واقعاً قدرت می‌گرفت. فراماسونری به‌خاطر ارتباط نزدیک‌اش با اصلاحات روشن‌گرانه زیر ضرب بود. با وجود این، موتسارت در این شرایط تصمیم گرفت که اپرائی را بنویسد که نسبتاً دفاعی آشکار از فراماسونری، و نیز تأکیدی بر خرد و روشن‌گری باشد.

در یک سطح، این اثر به‌لحاظ موسیقائی درخشان است. اما هم‌چنین نوعی پانتومیم به‌حساب می‌آید؛ و اغلب در این سطح اجرا شده است؛ با تأثیراتی ویژه و لطیفه‌هائی که هم به‌لحاظ تصنیفی و به‌لحاظ موسیقائیْ اغلب بدیهه‌گوئی است. در یک مورد خودِ موتسارت موجب شد که اجراکنندگان با اجرای برنامه‌ریزی نشده‌ای از سوی جناح‌های ارکستر آشفته شوند. اپرا در تئاترهای اصلی وین اجرا نشد؛ اما در تئاتر بسیار مجبوب *آف در ویدن* (auf der Wieden) که در حومه قرار داشت، به‌روی صحنه آمد. به‌نظر می‌رسد که این اجرا تماشاگران زیادی را جذب کرد که در مقیاس آن روزگار ترکیبی متمایزتر و مردمی بود. تئاتر توسط یکی از دوستان و هم‌کاران ماسونی موتسارت به‌نام *امانوئل اِشیکانیدر* اداره می‌شد که بخش عمده‌ای از متن اپرا نیز توسط او نوشته شده بود.

در سراسر این اپرا یک نوع لحن زیرین جدی به‌همراه پانتومیم وجود دارد که گاهی غلبه نیز پیدا می‌کند. داستان پیچیده و گاهی متناقض است. «ملکه‌ی شب» شاهزاده‌ی جوانی را می‌فرستد تا دخترش را که توسط کاهن دستگاهی پنهانی و شرور به‌اسارت درآمده است، نجات دهد. به‌این شاهزاده یک «*فلوت سحرآمیز*» می‌دهند تا از خودش محافظت کند. این‌طور معلوم می‌شود که آن دستگاه پنهانی «برادری خرد» بوده است. *ملکه‌ی شب* تغییر ماهیت می‌دهد و معلوم می‌شود که شخصیتی شرور دارد. در نهایت پس از گذشتن از مصائب و آزمایش‌های متعدد این شاهزاده و شاهزاده خانم یکی می‌شوند و

به‌همراه یکدیگر به‌سلسله‌ی *برادری* می‌پیوندند. *ملکه‌ی شب* شکست خورده و خِرَد پیروز شده است.

ملکه‌ی شب نمادی از ارتجاع است و تقریباً آشکار است‌که *علیاحضرت ماریا ترزا* را نمایندگی می‌کند که بسیار ضدماسونی و نیز نماینده‌ی کلیسای کاتولیک بود. شاهزاده *تامینو* از ایمانی کور به‌طرف روشنائی حرکت می‌کند تا او را در پیوستن به*انجمن برادری* خرد هدایت کند. بعضی مفسرین ارتباط این اپرا با رویدادهای معاصر آن را پیش‌تر برده‌اند و (با کنار گذاشتن بازگشت ژزف دوم به‌ارتجاع در پایان دوره‌ی حاکمیت‌اش) چنین اظهار می‌دارند که *تامینو* همان امپراتور *ژوزف* دوم است که به‌تازگی درگذشته بود؛ و شاهزاده خانم *پامینا* نیز مردم اطریش است، و از این قبیل[34]. آن‌چه حقیقت دارد، این است‌که تمامی این اپرا پر از نمادهای ماسونی است. *ساراسترو* روحانی اعظم «معبد خرد» آواز «این ماسونری مقدس» را می‌خواند. در موسیقی استفاده از کلیدهای معینی در فاصله‌های موسیقائی و فرم‌های آواز نیز پیوند بسیار نزدیکی با مراسم آئینی ماسونی و نمادپردازی آن‌ها دارد. «استعاره‌ی انفجار نور در میان تاریکی اساس داستان است و به‌آن شکل می‌دهد»[35]. در بستر رویدادهای سیاسی سال 1791 این تأکید و نیز محبوبیت این اپرا چیزی نبود که مقامات هرچه بیش‌تر ارتجاعی را خشنود کرده باشد. به‌هرحال، موتسارت فقط دو ماه پس از کامل کردن این اپرا درگذشت.

اپرا هم‌چنین به‌موضوع مباحثه‌ای در درون خودِ فراماسونری هم پرداخته است. انبوه لژهای ماسونی ضد زن بودند. «معبد خرد» در اپرا و همه‌ی روحانیون مرد چنین احساساتی را تکرار می‌کنند و تأکید دارند که زن نیازمند مرد است تا او را هدایت کند. با وجود این، در پایان موتسارت و *اِشیکانیدر* همه‌ی حکایت را روی سر آن برمی‌گردانند و برعکس می‌کنند. شاهزاده *پامینا* ـقهرمان زنـ به‌همراه *تامینو* به‌مراتب اخوت می‌پیوندند و از همان آزمون‌ها و امتحانات پیوستن به‌انجمن اخوت عبور می‌کنند. به‌علاوه این *پامینا* (قهرمان زن) است که راه را نشان می‌دهد و *تامینو* را هدایت می‌کند؛ هنگامی‌که تامینو در *دروازه‌ی وحشت* متوقف می‌شود، دختر می‌گوید

«من خودم ترا راهنمائی می‌کنم»[36]. این پیامی به‌انبوه ماسون‌هائی بود که چندان خوش‌آیندشان نبود که چنین چیزی را بشنوند.

اپرا این‌گونه پایان می‌یابد که «شرارات ازبین می‌رود و خرافات تحت‌الشعاع طلوع خورشید خرد قرار می‌گیرد. شاید این کامل‌ترین بیان هنری عصر روشن‌گری باشد»[37].

نتیجه‌گیری:

سعی کرده‌ام نشان دهم که چگونه موتسارت آفریده‌ی جامعه‌ای درحال گذار بود؛ جامعه‌ای سرگشته از تضادها و متحمل دگرگونی انقلابی عمیق در آینده‌ی نزدیک.

این امر به‌معنی انکار این مسئله نیست که او نابغه‌ی موسیقی بود، بلکه صرفاً تأکید براین استکه نه او و نه موسیقی‌اش را نمی‌توان بدون این‌که آن‌ها را در بستر جامعه‌ای درحال دگرگونی و انقلابِ موسیقائی‌که آن‌ها محصول آن بودند، درک کرد. موتسارت در بهترین اثرش از جنبه‌ی هنری تضادهائی را بیان می‌کند که در این فرآیندها وجود دارند و از آن‌ها نیز فراترند. او و اثرش امروز هم‌چنان در میان بلندترین قلل تاریخ هنر قرار دارد.

در سال‌های بعد از موتسارت گسترش‌های بسیاری در موسیقی رخ داد و آن‌چه موتسارت، *هایدن* و دیگران شکل داده بودند، به‌رفیع‌ترین نقطه‌ی خود رسید؛ اما عمیق‌ترین گسترش‌ها و تحول انقلابی این گسترش‌ها ـنیزـ می‌بایست توسط *لودویک فون بتهوون* انجام می‌گرفت. *بتهوون* مصنفی بود که پس از انقلاب فرانسه به‌تدوین موسیقی پرداخت و برخلاف موتسارت یک انقلابی بورژوائی آگاه محسوب می‌شد. بتهوون موسیقی‌اش را نماینده و نویددهنده‌ی جامعه بورژوائی نوین می‌دید که باید آن را جشن گرفت؛ این را در *سرود آزادی* به‌روشنی می‌توان دید که متن آخرین مومان سمفونی شماره‌ی نهم مشهور اوست.

موتسارت در چنین جایگاهی قرار نداشت. موسیقی او و اپراهایش از تضادی ریشه می‌گرفت که بین جامعه‌ی کهنِ در حال پوسیدگی که هنوز تا مرگش فاصله‌ای وجود داشت، و جامعه‌ی نوین درحال پیدایش که هنوز باید متولد می‌شد [وجود داشت]. این توازن ناآرام و دگرگون‌شونده‌ای بین «پذیرش و اعتراض، سنت و انقلاب، و نیز تغزل و تصنیفِ آوائی» است[37].

این همان شرایطی است که به‌شیوه‌های بسیار [متنوع] به‌کارهای موتسارت قدرت ویژه و بی‌نظیر خویش را می‌دهد. اپرای *فیگارو*

به‌طرز مناسبی جای‌گاه موتسارت را به‌شکل نمادین بیان می‌کند. سامان کهن تهدید می‌شود، حتی تضعیف و در نقطه‌هائی شکست می‌خورد؛ اما در پایان، پیروزی به‌صورت سازش و بقا برپایه بسیار شکننده‌ای از نظم موجود، بازمی‌گردد.

با وجود این، با مرگ موتسارت دنیا پایان بسیار متفاوتی را برای این فرآیند می‌نواخت. پیش‌درآمد به‌پایان آمد و پرده بالا رفته بود، در نمایشی پاریسی که در آن *فیگارو* در مراسم عشای ربانی نه تنها لردها و ارباب‌ها را به‌مبارزه می‌طلبید، بلکه آن‌ها و جامعه‌شان را برای همیشه به‌خاک می‌سپرد.

منابع:

1- Quoted in P Anderson, *Lineages of the Absolutist State* (London, 1974), p23.

2- Quoted in A Steptoe, 'Enlightenment and Revolution' in *The Mozart Compendium: A Guide to Mozart's Life and Music*, H C Robbins Landon (ed) (London, 1990), p68.

3- J Black, *Eighteenth Century Europe* (London 1990), p399.

4- Ibid.

5- Ibid, p400.

6- A Steptoe, 'Patronage and the Place of the Musician in Society', in *The Mozart Compendium*, op cit, p69.

7- J Stone, 'Mozart's Opinions and Outlook', in *The Mozart Compendium*, op cit, p143.

8- Ibid, p144.

9- 'Mozart as an Individual' in *The Mozart Compendium*, op cit, p105.

10- Notes to 1981 CBS edition of Mozart's *Piano Concerto No 20 in D Minor* by Murray Perahia with the English Chamber Orchestra.

11- A Steptoe, 'Mozart's Social World', p129, and 'Economies', p63-65, in *The Mozart Compendium*, op cit.

12- For a brief discussion of this see the preface to the excellent W. Mellers, *The Sonata Principle* (London, 1988).

13- Ibid, p617.

14- Ibid, p589.

15- Ibid, p586.

16- Ibid, p626.

17- Ibid, p596.

18- Ibid, p601.

19- Ibid, p620.

20- Ibid, p622.

21- Ibid.

22- Ibid, p600.

23- M Robinson, "The origins of Mozart's style: Opera', in *The Mozart Compendium*, op cit, p74.

24-*The Marriage of Figaro* (John Calder, London, with English National Opera and The Royal Opera, 1983). Libretto, p112.

Note: In all cases of quotes from opera librettos I have given the English translation used in the English National Opera guides and generally used in performances there.

25- Preface by Da Ponte in ibid, p46.

26- Music and Comedy in *The Marriage of Figaro* in ibid, p31.

27- Ibid. Libretto, p52.

28- Ibid, p96.

29- B Brophy, *Mozart the Dramatist* (London, 1988), p129.

30- *Don Giovanni* (John Calder, London, with English National Opera and The Royal Opera, 1990) Libretto p79.

31- Ibid, p103-104.

32- Ibid, p106

33- J Rushton, *Classical Music* (London, 1986), p72.

34- W Mellers, op cit p729.

35- Brophy, op cit p197.

36- Ibid, p164.

38- W Mellers, op cit, pxii.

واژه‌نامه:

A

Abduction from the Harem گروگانی از حرم

Abominable شنیع/مشمئزکننده

Anathema منهی/زشت

Arias تک‌خوانی همراه با یک ساز

Aside حاشیه

Assorted تنظیم شده

B

Balk ایستادن/توقف کردن

Bask ارضا

Bawdy رکیک

bemoan تأسف خوردن

Bolster تقویت

breakneck سرسام‌آور

brusque ناگهانی

C

Cadence ضرب‌آهنگ

Cembalo پیانوی اولیه/کمبالو

Chordal texture بافت هارمونیک

Concerto

کنسرتو (در 3 قسمت برای ارکستر و یک/دو ساز تنها)

D

Debunking افشاگرانه

Dissolute بی بندوبار

Ditch ازشر...رهاکردن

Drama تصنیف
Droit dr seigneur حق شب اول

E
Elector امیر
Ensemble هم‌سرایی
Embellishments ظرافت‌کاری
Ennoble فرهیخته/نجیب ساختن
Entfuhrung aus dem Serail See Abduction…
Exposition (نقش‌مایه) شرح

F
Figaro آشوب‌گر ماهر

G
Gallant سمفونی
Groveling الحاح

H
Harpsichords پیانوی اولیه
Heady سرگیجه‌آور

I
Incredulity ناباوری
Insignia مدال

J
Jacks چکش
Jagged pulsating rhythms ریتم‌های خشن و اهتزازآور
Jaunty شادمانه

Jingle ریتمی سبک

K

Kapellmeister رهبر گروه کُر

L

Lackey ملازم
Lechery شهوترانی
Libretto متن اپرا

M

Masque رقص با ماسک
Mass مراسم عشای ربانی
Minuet 3/4 رقص دو نفری باضرب
Mitridate, Re di Ponto اپرای میتریدات شاه پونتس

N

Numbskull احمق/کله پوک

O

Ornate نمایشی/پرزرق و برق
Overture پیش‌درآمد

P

Pianoforte پیانو
Poignancy تکان‌دهندگی
Precarious نامعلوم
precariousness ناامنی
presumptuous زیاده مترقی

Q

Quartet کوارتت/چارتائی

R

Rake آزاد (شخص)
Recapitulation بازشرح
Relent منعطف‌تر
Requiem مرثیه
rescind پس گرفتن/بازگرفتن
Robot بیگاری

S

Scoundrel رذل
Scrape by به‌سختی گذران کردن
Seminary حوزه
Sequel ادامه‌دار
Serenade سرود/غزل
Serenading parties میهمانی‌های تغزلی
Shock troops نیروی ضربت
Sonata سونات/قطعه برای یک/چندساز (از سه/چهارموومان مستقل که در کلید و حالت و ضرب متفاوت‌اند)
Soprano سوپرانو/زیرترین صدا
Steadfastness پایمردی
Stoke up دامن زدن
Storm and stress توفان و تنش
Sturm und Drang See storm…
Sweep around
Symphony سمفونی/هم‌نوازی گسترده

T

Taxing فرساینده

Throes بحران احتضار
Tolerance Edict فرمان مدارا
Tonality طرح و مناسبات طنین‌ها

V

Vindicate توجیه
Virtuoso فرهیخته/استادانه
Vitality شور حیاتی

W

While away خوش گذراندن
Woodwind سازهای بادی چوبی

کارهای منتشر شده توسط

«انتشارات امید»

کمون پاریس:

لیساگاره ـ ترجمه: بیژن هیرمن‌پور ـ ویرایش: عباس فرد

روبسپیر و انقلاب فرانسه:

ترجمه و تألیف: بیژن هیرمن‌پور ـ ویرایش: عباس فرد

http://www.omied.de
info@omied.de

امید

تیر 1392 - ژوئیه 2013