

نگاهی به رسیتال پیانو و ویولا وحید وردی و مصطفی طالب زاده و آنالیز فرمال سونات ویولا شماره ۲ برامس مصطفی طالب زاده

در تاریخ جمعه ششم اسفند یک‌هزار و چهارصد شمس، رسیتال ویولا با همراهی پیانو در محل هنرستان هنرهای زیبای پسران کرمان برگزار گردید. با وجود گذشت بیش از دو سال از شیوع همه گیری و توقف اجراهای موسیقی، این برنامه مورد استقبال علاقه‌مندان به موسیقی کلاسیک قرار گرفت. در این برنامه مصطفی طالب زاده نوازنده ویولا و وحید وردی نوازنده پیانو، قطعات متنوعی را از آهنگسازان مختلف اجرا نمودند. در قسمت اول برنامه، مصطفی طالب زاده، قسمت اول چلو سویت شماره ۴ (پرلود) در می بمل ماژور از یوهان سباستیان باخ آهنگساز شهیر دوره باروک را اجرا نمود. و در ادامه سونات ویولا شماره ۲ اثر یوهان برامس در سه موومان را با همراهی وحید وردی اجرا نمود. در بخش دوم این برنامه، مصطفی طالب زاده موومان اول از سویت ویولا در سل مینور اثر ماکس رگر را اجرا کرد. و در ادامه وحید وردی از مجموعه پرلودهای پیانو، کتاب اول را از آهنگساز امپرسیونیست، کلود دبوسی اجرا نمود. لازم به ذکر است که رپرتوار ارائه شده در این رسیتال، در بهمن ماه، توسط مصطفی طالب زاده برای دریافت کارشناسی ارشد، ارائه گردیده و با دریافت نمره عالی موفق به دفاع گردیده است که در ادامه بخشی از آنالیز سونات ویولا شماره ۲ برامس از نظر می گذرد.

دربارهٔ سونات:

سونات فرمی موسیقایی است که معمولاً برای یک ساز تکنواز یا گروه کوچکی از سازها نوشته می‌شود. سونات معمولاً در دو یا چهار موومان نوشته می‌شود. سونات، چه از لحاظ لغوی و چه از لحاظ اجرا، در تقابل با فرم کانتات است. کانتات به معنای «آواز خواندن» است و این فرم هم توسط گروه کُر و یا تک‌خوان اجرا می‌شود، اما سونات که به معنای «به صدا درآوردن» است، فقط برای اجرا به وسیلهٔ ساز تصنیف می‌گردد. این فرم به صورت فزاینده در طول تاریخ موسیقی کلاسیک اهمیت یافته است و از آن برای تفهیم اصول و قواعد آهنگسازی در مقیاس‌های بزرگ‌تر مانند سمفونی استفاده می‌شود.

در دوران باروک، سونات غالباً برای یک یا چند ساز و تقریباً همیشه به همراه قسمت باس (برای سازهای بم، نظیر کنترباس و فاگوت تنظیم می‌شد. بعد از دورهٔ باروک، آثاری که در این فرم ساخته شده بودند به‌ویژه برای تکنوازی و اغلب موارد سازهای شستی‌دار، یا یک ساز تکنواز به‌همراه یک ساز شستی‌دار نوشته می‌شدند. مثلاً در دورهٔ کلاسیک، سونات‌ها بیشتر برای پیانو نوشته می‌شدند و هنگامی که سونات‌ی برای ساز ویلن نوشته می‌شد، قسمتی هم برای پیانو در نظر گرفته می‌شد.

اهمیت سونات‌های ویولا:

با نگاهی اجمالی به تاریخچهٔ کارگان ویولا می‌توان دریافت تا قبل از قرن بیستم که این ساز به صورت تکنوازی در فرم‌های مختلف موسیقی از جمله کنسرتو و یا سونات نسبت به دیگر سازهای زهی خیلی کمتر مورد توجه آهنگسازان در دوره‌های مختلف موسیقی قرار گرفته است. به عبارتی می‌توان گفت در طول دوره‌های مختلف موسیقی این ساز کمتر نقش تکنواز در ارکستر را داشته و عمدتاً در آنسامبل‌ها و یا همراهی با پیانو ایفای نقش می‌کرده است. از جمله آهنگسازانی که زمینهٔ تغییرات مهمی را در طول دورهٔ ماقبل قرن بیستم برای این ساز فراهم کردند می‌توان به ربکا کلارک، هنری ویوتام، مکس رگر، هکتور برلیوز و همچنین یوهان برامس اشاره کرد. اهمیت این آهنگسازان به این علت است که همگی برای این ساز قطعاتی را در دورهٔ رمانتیک چه در قالب سونات و

چه در قالب قطعات تکنوازی را تصنیف کردند. با این حال هیچ‌یک از این آثار جایگاه این ساز را به عنوان یک ساز تک‌نواز در بین دیگر سازهای زهی نشان نداد.

معرفی سونات ویولا شماره ۲ یوهان برامس:

در میان آثار برامس سونات‌هایی برای یک ساز با همراهی پیانو نوشته شده که از این میان ۲ سونات برای کلارینت و پیانو نوشته شده که این ۲ اثر توسط برامس برای ویولا نیز تنظیم شده‌اند. این سونات‌ها در تابستان ۱۸۹۴ نوشته شده‌اند. سونات‌های مذکور، پس از تریو و کوئینتت کلارینت برامس، احساسات زیادی را نسبت به خود برانگیخته بودند. برامس بمنظور نوشتن سونات‌های کلارینت برای یکی از دوستان خویش ریچارد مولفلد^۱ که یک نوازنده کلارینت معروف بود، الهام‌بخش بود. برامس از مولفلد به عنوان «بلبل ارکستر» یاد می‌کرد. در حقیقت، گفته می‌شد که سونات‌های کلارینت بیش از اینکه برای «پیانو و کلارینت» نوشته شده باشند برای «پیانو و مولفلد» نوشته شده‌اند.

اگرچه سونات‌های «می‌بمل ماژور» و «فا مینور» اپوس ۱۲۰ ابتدا برای کلارینت و پیانو نوشته شده‌اند اما در کارگان ویولا از محبوبیت زیادی برخوردارند. در بررسی‌های انجام شده اینگونه به نظر می‌رسد که آهنگساز از نیروی بالقوه هر ساز کاملاً آگاه بوده و هر نسخه را با تفاوت‌های بسیاری در لحن، رنگ، تغییرات صدا، گستره صوتی و همچنین تغییر در تکنیک‌هایی همچون ویبراسیون و غیره نوشته است. هرچند این سونات‌ها برای کلارینت و پیانو نوشته شده‌اند ولی بعدها بخش مهمی از کارگان ویولا را تشکیل داده‌اند. به نظر مایکل فری‌هان یکی از منتقدین بزرگ آلمانی «سونات‌ها چنان هدایایی برای نوازندگان ویولا هستند که حتی برخی معتقدند گرمای درخشنده ویولا حتی مناسب‌تر از طنین سیال و دلنواز کلارینت است»

در ادامه برای درک بیشتر و ارتباط بهتر با مطالب فصل آینده و همچنین شناخت بهتر و دقیق‌تر اثر فوق به تحلیل اجمالی هر سه موومان آن پرداخته می‌شود.

خلاصه تحلیل:

این سونات در ۳ موومان - *An- Allegro appassionato - Allegro amabile* - موومان ۳ *dante con moto* (با سرعت تند و با حالت اجرایی دوست‌داشتنی شاد با سرعت تند و با حالت اجرایی پُر شور و شاد با سرعت روان و با حالت اجرایی روان و باتحرک) در تونالیتۀ «می‌بمل ماژور» نوشته شده است. متر در موومان اول ۴/۴، موومان دوم ۳/۴ و موومان سوم ۶/۸ است. موومان اول در تونالیتۀ «می‌بمل ماژور» از دو تم تشکیل می‌شود که دارای اکسپوزیسیون، دولپمان (که خود به ۴ قسمت تقسیم شده) و ریکاپیتالاسیون است و در انتهای این قسمت‌ها و پس از بسط و گسترش‌ها، یک گدا نوشته شده است. موومان دوم در فرم سه قسمتی *ABA* نوشته شده است. قسمت *A* در تونالیتۀ «می‌بمل مینور»، بسیار پرتحرک و پرانرژی است و قسمت *B* در تونالیتۀ «سی ماژور» با سرعت کندتر و بسیار آرام است که در ادامه آن قسمت *A* دوباره تکرار می‌شود. موومان سوم دارای فرم تم و واریاسیون است. تم در این موومان به طول چهارده میزان معرفی می‌شود. پنج واریاسیون برای این تم نوشته شده که چهار واریاسیون اول از همان طرح اصلی تم پیروی می‌کنند و پنجمین واریاسیون متفاوت از چهار واریاسیون قبلی ظاهر می‌شود. در انتها یک گدای پُر شور، پایانی مهیج را در این اثر رقم می‌زند.

تم‌ها و عبارات ملودیک در موومان‌های این سونات بیشتر پیوسته هستند تا گسسته. با وجود کروماتیسم به کار گرفته شده، به طور کلی هارمونی استفاده شده در اثر دیاتونیک است. فیگورهای ریتمیک غالب در موومان‌های اول و دوم (تریوله‌ها) هستند. تمهیداتی مانند کُنن، سکونس، تقلید، و تکرار در این سونات استفاده شده است. قابل توجه است که در تمامی موومان‌ها عبارت‌های زیادی وجود دارد که در آن تکنیک باید از طریق تکرار در تمرینات هوشمند به دست بیاید. از آنجایی که در طول تمامی موومان‌های اثر تضادهای دینامیکی بسیار دقیقی دیده می‌شود، نوازنده و یولا باید کنترل کاملی به ویژه بر تُن ساز خود داشته باشد. بنابراین بدون کسب مهارت تکنیکال آن هم با تمرینات مکرر، بیان موسیقایی ناقص خواهد بود چراکه ظرافت‌های تمپو، دینامیک، و تُن را نمی‌توان به طور کامل بیان کرد.

تحلیل اجمالی سونات ویولا شماره ۲ یوهان برامس:

موومان اول:

۱. سرعت و حالت اجرا: *Allegro amabile* (دوست‌داشتنی شاد)

۲. متر: ۴/۴

۳. تیم اکسپوزیسیون در «می‌بمل ماژور» شروع می‌شود. این تیم توسط ویولا معرفی شده و پیانو، با الگوهای آکوردهای شکسته بالارونده، آن را همراهی می‌کند.



۴. پس از ۲۱ میزان از ادامه گسترش تیم اول، دومین تیم در «سی‌بمل ماژور» دوباره توسط ویولا معرفی می‌شود. این تیم شخصیت متفاوتی از تیم اول دارد و به صورت *Sotto voce* به معنی (نچوا کردن) اجرا می‌شود. برامس برای بیان تیم دوم از یک کانن شش میزانی بین ویولا و پیانو استفاده می‌کند.



۵. بخش دولپمان این موومان توسط آهنگساز به چهار قسمت تقسیم شده است. قسمت اول با نواختن یک سکوننس دو نُتی توسط ویولا شروع شده، تا اینکه سرانجام تیم اولیه را در «می بمل ماژور» اعلام می‌کند.



۶. سپس قسمت دوم از این دولپمان با نواختن تیم دوم در «سل مینور» توسط پیانو شروع می‌شود و ویولانت‌های «ر» سفید بَم را می‌نوازند. در اینجا، آهنگساز ویولا را به‌عنوان اجراکننده نُت پدال در منطقه بکار گرفته است.



۷. سپس در قسمت سوم از این دولپمان، پیانو چهار نت اول از تیم اولیه را اجرا می‌کند. پس از آنکه پیانو چهارمین نت تیم را نواخت، بلافاصله ویولا ادامه قسمت باقیمانده تیم را اجرا می‌کند.



۸. به طور کلی در قسمت سوم دولپمان، ویولا و پیانو قسمت‌هایی از تیم اولیه را اجرا می‌کنند و به صورت الگوهای ریتمیک تریوله با یکدیگر گفتگو می‌کنند. در قسمت چهارم دولپمان، آهنگساز موتیف‌های تیم اولیه را برای نوازنده ویولا نوشته و در مقابل آن الگوهای ریتمیک تریوله را به پیانو می‌سپارد. براساس پس از آنکه در میزان ۱۰۶ بخش دولپمان به پایان می‌رساند، این قسمت را به‌شکلی روان و ملایم به سمت ریکاپیتالاسیون هدایت می‌کند.

۹. ریکاپیتالاسیون شامل بیانی مجدد از اکسپوزیسیون اما با اندکی درجه‌های متغییر نوشته شده است. تیم اولیه دوباره در تونالیت «می‌بمل ماژور» نمایان می‌شود. سپس تیم دوم این بار نه در «سی‌بمل ماژور» بلکه در «می‌بمل ماژور» ظاهر می‌شود. پس از شنیدن تیم اول و دوم، موسیقی دوباره بسط و گسترش می‌یابد و سپس به یک کُدا تبدیل می‌شود. در قسمت کُدا نوازنده ویولا دوباره الگوهای ریتمیک تریوله و نوازنده پیانو نت‌های چنگ را اجرا می‌کنند. قسمت کُدا پس از دوازده میزان در تونالیت «می‌بمل ماژور» به پایان می‌رسد.

موومان دوم:

۱. فرم سه بخشی (A-B-A) : **Allegro appassionato** (پُر شور و شاد)

۲. متر ۳/۴

۳. قسمت A با اعلام تِم اصلی توسط ویولا در «می بمل مینور» شروع می‌شود. این تِم در هشت میزان ادامه می‌یابد. این قسمت بسیار پرانرژی نواخته می‌شود. در این موومان، آهنگساز به فاصله ششم تأکید دارد؛ تا جایی که این فاصله در تِم سه بار تکرار می‌شود و در طول تمامی موومان شنیده می‌شود.



۴. در قسمت A آهنگساز مطلب اصلی را به دو شکل توسعه می‌دهد:

۱. ابتدا ویولا موتیف چنگ که از تِم گرفته شده را می‌نوازد.



نگاهی به رسییتال پیانو و ویولا | ۲۳۵

۲. سپس ویولا بوسیلهٔ افزایش طول نت‌های موتیف، تم را در چهارده میزان می‌نوازد.



۵. تریو یا قسمت B با طول پنجاه و هفت میزان، به دنبال قسمت A قرار دارد. این قسمت میانی بسیار آرام و سرعت آن کندتر است. این قسمت توسط پیانو در «سی ماژور» شروع شده و پس از چهارده میزان نواختن آن توسط ویولا دنبال می‌شود.



۶. سپس به دنبال قسمت تریو، قسمت A دوباره تکرار می‌شود.

موومان سوم:

۱. فرم تم و واریاسیون: *Andante con moto* (به معنی روان باتحرک)

۲. متر ۶/۸

۳. طولِ تیم اصلی در این موومان چهارده میزان است و آهنگساز آن را به چهار قسمت تقسیم کرده است. قسمت اول تیم توسط ویولا نواخته شده و پس از چهار میزان در «سی بمل ماژور» کادانس می‌کند.



۴. در ادامهٔ چهار میزان بعدی تیم، همچنان تثبیت کادانس آن در «سی بمل» ماژور اتفاق می‌افتد. به صورتی که ابتدا توسط پیانو اجرا می‌شود و سپس توسط ویولا دنبال می‌شود.



نگاهی به رسییتال پیانو و ویولا | ۲۳۷

۵. سپس در ادامهٔ این قسمت با اجرای دو میزان توسط پیانو، کادانس در «سُل مینور» اتفاق می‌افتد.



۶. قسمت بازگشت در چهار میزان انتهایی تم است. این قسمت توسط ویولا اجرا شده و در «می بمل ماژور» به پایان می‌رسد.



۷. پنج واریاسیون پس از تم اولیه قرار دارد. در چهار واریاسیون اول از همان طرح تم پیروی می‌شود. واریاسیون پنجم از بقیه واریاسیون‌ها کمی متفاوت است؛ به صورتی که از لحاظ طول میزان‌ها نیز دوبرابر مابقی واریاسیون‌ها است و به همین منظور می‌توان آن را بخش جدایی از آنها در نظر گرفت. هر کدام از این واریاسیون‌ها با چهارده میزان

طول دارای کادانس‌های یکسانی هستند. هر یک از این چهار واریاسیون، تم را به روش گوناگون و نوینی بیان می‌کنند و هر کدام دارای شخصیت ویژه‌ای هستند. مثال‌های زیر فقط ابتدای هر یک از واریاسیون‌ها را نشان می‌دهد:

۱. اولین واریاسیون:



۲. دومین واریاسیون:



۳. سومین واریاسیون:



۴. چهارمین واریاسیون:



۵. در پنجمین واریاسیون، تونالیت به «می بمل مینور» تغییر کرده و متر نیز به ۲/۴ تبدیل شده است. این واریاسیون از چهارده میزان به بیست و هشت میزان افزایش یافته است. پس از پنجمین واریاسیون، یک کُدا قرار دارد که بعد از پنجاه و شش میزان، پایانی مهیج را در این اثر برقرار می‌کند.



تصویر ۵۸: رسیتال پیانو و ویولا از سمت چپ وحید وردی نوازنده پیانو، مصطفی طالب زاده نوازنده ویولا