بسم الله الرحمن الرحيم

وزارت علوم تحقیقات و فناوری

دانشگاه هنر

دانشکده موسیقی

پایان نامه تحصیلی جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد

رشته:نوازندگی موسیقی جهانی

عنوان:

آنالیز سونات شماره ۱ برامس

برای کلارینت یا ویولن آلتو

استاد راهنما:

مسعود کاظم زاد آسیابی

عنوان بخش عملی

ریستال کلارینت

استاد راهنمای بخش عملی

مسعود کاظم زاده آسیابی

استاد مشاور

نیلوفر بدریکوهی

نگارش و تحقیق

علی اصغر شمس آبادی

خرداد ۱۳۹۰

چکیده

یوهان برامس یکی از اولین آهنگسازانی بود که پتانسیل کلارینت را قدر دانست و به این ساز اجازه داد تا در موسیقی مجلسی اش بدرخشد. اگر چه دوسونات برامس می بمل ماژور و فا مینور اپوس ۱۲۰ مراحل برای کلارینت و پیانو نوشته شده اما این سونات ها به شدت در رپرتوار ویولا محبوب واقع شدند. بر طبق بررسی های نسخه های سونات کلارینت و ویولا به نظر می رسد که برامس کاملا از پتانسیل هر ساز آگاه بوده است. او عمداً به دنبال تأثیرات متفاوت این سازها با نوشتن دو نسخه متفاوت بوده است هر نسخه نه تنها در لحن، رنگ یا طنین بلکه هم چنین در تکنیکهای عملی مثل ویبراسیون ، قدرت لبها، تغییرات صدا و رجیستر متفاوتند. در اسناد من به بررسی تفاوت های نسخه های کلارینت و ویولا به ویژه تمرکز بر ویژگی های خاص هر ساز خواهم پرداخت. سپس تحقیق خواهم کرد که چرا برامس همچنین تغییراتی برای ویولا ایجاد کرده است. و همچنین بررسی خواهیم کرد چطور و چرا پاساژهای یکسان می توانند صداهای متفاوت بدهند و بر طبق سازشان متفاوت بیان شوند.

در اولین قسمت مدارکم، یک پس زمینه تاریخی کوتاه از سونات های اپوس ۱۲۰ ارائه می دهیم. هم چنین برخی از طرز تفکرات موسیقیایی آهنگساز، به ویژه درباره موسیقی مجلسی اش و توجه اش به نقش ویولا و کلارینت در این کارها را هویت می بخشیم دوماً به قیاس نسخه های کلارینت و ویولای این سونات ها می پردازیم و نتایج احتمالی برای تفاوت های بین دو نسخه را مشخص می سازم در نهایت در بخش سوم بر اینکه چطور پاساژهای یکسان می توانند متفاوت شنیده و بیان شوند در هر ساز می پردازم.

مقدمه

زندگی برامس

برامس[1] در هامبورگ آلمان متولد شد پدر او نوازنده کنترباس بود و اولین درس موسیقی را به او آموخت. برامس موسیقی را با نواختن پیانو آغاز کرد. وی با نواختن پیانو در رستورانها و کافه ها امرار معاش می کرد و در عین حال به تدریس هم مشغول بود. برامس زمانی که هنوز شناخته شده نبود تعداد کمی کنسرت برای عموم برگزار کرد؛ اگر چه در مراحل بعدی زندگی مهمترین کنسرت های پیانو خود را در اول نوامبر ۱۸۵۹ در گوتینگن و در ۲ نوامبر ۱۸۸۱در مانهایم اجرا کرد. او همچنین در فرمهای مختلف شروع به آهنگسازی نمود اما تلاشهای او تا زمانی که با ادوارد رمینی[2] در سال ۱۸۵۳ به تور کنسرت رفت به نتیجه نرسید . در این تور او با فرانتس لیست[3] و روبرت[4] شومان ملاقات کرد. بعدها به عنوان یک نوازنده در کنسرت های متفاوت با نوازنده های نیمه حرفه ای همکاری نمود.

برامس همچنین در این زمان با همسر شومان، کلارا ویک[5]، که چهارده سال از خودش بزرگتر بود آشنا شد. برامس هرگز ازدواج نکرد. دوستی آنها تاپایان عمر ادامه داشت و ظاهراً با کلارا روابط افلاطونی داشت.

او دائماً برای کنسرت و یا تفریح به مسافرت می رفت. او اغلب برای آهنگسازی در فصل بهار به ایتالیا و در تابستان به روستاهای آلمان می رفت. در سال ۱۸۹۰ در سن ۵۷ سالگی تصمیم به کنار گذاشتن آهنگسازی کرد، اما نتوانست سر تصمیم خود بماند و چند سال قبل از مرگش چند شاهکار که شامل دو سونات برای کلارینت (اپوس ۱۲۰) درسال ۱۸۹٤ و چهار آواز (اپوس ۱۲۱) در سال ۱۸۹٦ از خود به جا گذاشت. سرانجام برامس بر اثر بیماری سرطان جگر در شهر وین اتریش درگذشت.

---

1 - Johannes brahms
2- Edvard remeni
3- Frants cist
4- Robert shuman
5- Clara week

فصل اول

آثار برامس

برامس کارهای عمده ای برای ارکستر شامل چهار سمفونی، دو کنسرتو پیانو، یک کنسرتو ویولن، یک کرال بزرگ و یک رکوئیم آلمانی نوشت. از دیگر آثار این آهنگساز بی نظیر که کمتر شناخته شده اند واریاسیون برروی تم هایی از فوگ های هندل[1]، پاگانینی[2] و آنتونی کرلی[3] می باشد. برامس همچنین کارهای زیادی برای ارکستر مجلسی نوشته است. در آن زمان او به عنوان سولیست پیانو نیز کنسرت های زیادی را اجرا کرد برامس همچنین یکی از بزرگترین رهبران ارکستردر جهان بوده است، که حدود ۲۰۰ کنسرت را رهبری نموده است. در آثار او قطعاتی در فرم پوئم سمفونیک و اپرا به چشم نمی خورد.

خصوصیات آثار برامس

او مانند سایر آهنگسازان رمانتیک بتهوون[4] را تکریم می کرد و در تمام کارهایش آثار بتهوون را الگوی خویش قرار می داد. برامس همچنین آهنگسازان کلاسیک مانند موتزارت و هایدن را نیز دوست می داشت و اولین چاپ و دست نوشته های آثار آنان را جمع آوری می کرد، و همچنین نوشته های آنان را ویرایش می کرد. علاقه برامس به دوره کلاسیک باعث شده بود در انتخاب تم ها و ارکستراسیون تحت تاثیر آن دوره قرار گیرد. برامس مانند بیشتر آهنگسازان کلاسیک تحت تاثیر موسیقی قومی یا ملی خود قرار داشت و به آن توجه خاصی می نمود. او تنظیمی برای پیانو و آوازهای ملی و قومی آلمانی کرده بود و این حتی در رهبری هایش نیز منعکس می شد. برامس تحت تاثیر ساز پیانو قرار داشت و در تعداد زیادی از آثار خود از تکنیک پدال پیانو برای به دست آوردن صدای غنی و قوی استفاده می کرد.

1- Handel
2- Paganini
3- Antoni coroli
4- Bethoven

شخصیت برامس

برامس مانند بتهوون به طبیعت علاقه مند بود، اغلب برای قدم زدن به جنگل های اطراف وینا می رفت. او در گردش های خود با بچه ها رفتار ملایم و نرمی داشت و اغلب برای آنها آبنبات می برد اما رفتارش با بزرگسالان خشن و طعنه آمیز بود. به حدی که گاهی اوقات مردم از او می رنجیدند. با این وجود کسانی که با او دوست بودند به او وفادار می ماندند. در دهه ۱۸۶۰ هنگامی که چاپ آثارش با استقبال زیاادی روبرو شده بود از نظر مالی کاملا تأمین شد ولی با اینحال زندگی ساده را ترجیح می داد و در یک آپارتمان سه خوابه زندگی می کرد. برامس مقدار زیادی از پولهایش را به خویشاوندان خود می بخشید و همچنین به طور پنهانی به چند تن از موسیقیدانان جوان کمک می کرد.

فصل دوم

برامس و کلارینت

یوهان برامس یکی از اولین آهنگسازانی بود که قدرت صدا و توانایی تکنیکی کلارینت را کاملا می ستود و در آثاری که برای این ساز خلق کرد به این ساز اجازه داد تا شانسی برای درخشیدن در موسیقی مجلسی پیدا کند.از جمله این آثار دوسونات در فا مینور و می بمل ماژور، اپوس۱۲۰قابل توجه ترین سونات های کلارینت در بین آهنگسازان قرن ۱۹ را می توان نام برد. اگرچه سونات های برامس دراصل برای کلارینت و پیانو نوشته شده اندولی بعدها بعنوان بخش مهمی در رپراتور ویولا نیز در نظر گرفته شده اند و تیرگی و خشونت در حالت های اغفال کننده سونات را حتی بهتر از کلارینت اجرا می کند.

مایکل فریهان[1]، منتقد بزرگ آلمانی، نظرات خودش را در روزنامه اش اینطور بیان می کند: سونات ها چنان هدایایی برای نوازندگان ویولا هستند که حتی برخی معتقدند گرمای درخشنده ویولا حتی مناسب تر از طنین سیال و دلنواز کلارینت است. برعکس، برونوگیورانا[2] می گوید بسیاری از جابه جایی های ناگهانی از اکتاوها و تغییرات رجیستر در بخش ویولا پیوستگی موسیقیایی بسیاری از

1- Michael, frehyan
2- Bruno, giuranna

بخش های ملودیک را از بین می برد. یک کلارینت نواز آلمانی دیتر کلوخر[1] در نوشته هایش اینطـور تفسیر می کند:

صدای ویولا کمبود صدای گلارینت را به جز در پاساژهای پایینی جبران می کند، طنینش در سـیم دو بسیار غنی تر و گرم تر از کلارنیت می باشد، اما از طرف دیگر کیفیت ویـژه موسـیقی خـودش را بـه سمت طنین خاص کلارنیت متمایل می کند و تضادش با رنگ آمیزی پیانو بهتر می شود.

همانطور که ایده های بالا نشان می دهد، دوساز فواید متمایز و متفاوتی دارند. هـر نـسخه از سـونات تضادهای بسیار شخصیتی هر ساز را نشان میدهد. برامس ماهرانه بخشهایی که نشانگر تضاد دو سـاز می باشد را در هر نسخه نشان می دهد.

در این نوشته، به بررسی تفاوت های نسخه های بین کلارینت و ویولا تمرکز ویژه بـر ویژگـی هـای خاص هر ساز می پردازیم. سپس بررسی خواهم کرد که چرا برامس در نسخه ویولا تغییر ایجاد کرد، سپس هم چنین بحث خواهم کرد که چطور و چرا پاساژهای یکسان می توانند متفاوت صـدا بدهنـد برطبق سازشان، برامس عمداً به دنبال تاثیرات متفاوت بود با ساختن دو نسخه متفاوت بـرای ایـن دو ساز بحث خواهم کرد که این تاثیرات ویژه چه هستند. اولین قسمت شـامل یـک تاریخچـه کوتـاه از سونات اپوس ۱۲۰ است. هم چنین ویژگی های موسیقیایی آهنگساز را به ویژه با تمرکز بر موسـیقی مجلسی اش و علاقه اش به کلارینت و ویولا نشان خـواهم داد و در بخـش دوم بـه بررسـی تفـاوت های موجود بین دو نسخه نوشته شده برای کلارینت و ویولا توسط برامس می پردازم سـپس دلایـل احتمالی تفاوت ها در دو نسخه را مشخص خواهم کرد و همچنین در بخـش سـوم چگـونگی صـدا دادن متفاوت پاساژهای یکسان با هر ساز را به تصویر خواهم کشید.

یوهان برامس یکی از با مهارت ترین و فاضل ترین آهنگ سازان بود، شهرت زیـاد او از توانـایی بـی نظیرش در ایجاد بافت های جامد، هارمونی های غنی و ملودی های پخته نشئت می گیـرد. مهمتـر از همه، توانایی اش به عنوان یک هماهنگ کننده ارکستر او را منحصر به فرد می کند. برامس بسیاری از احتمالات ساختمانی سازها را مورد استفاده قرار می دهد، او خلق می کند و ایده هایش را با ویژگـی

1- Dieter, klocher

های هر ساز با رنگ آمیزی خاص خودش شکل می دهد تا زبان موسیقیایی خودش را به وجود آورد. کاری که بدون شناخت تحسین برانگیزش از ویژگی های خاص هر ساز غیرممکن می باشد. این توانایی به ویژه در موسیقی مجلسی اش مثل سکستت زهی در سل ماژور و کوئینتتت پیانو در فا مینور ، تریو هورن در سی ماژور ، کوینیت کلارینت و دوسوناتش برای کلارینت یا ویولا و پیانو خیلی خوب نشان داده شده است.

برامس به موسیقی مجلسی متوسط از زمان کودکی اش علاقه مند بود. اولین شاهکار مجلسی اش یک تریو پیانو در سی ماژور بود که اولین بار در نیویورک در سال ۱۸۵۵ اجرا شد. قبل از آن دو تا از کارهای مجلسی اش در کنسرت خصوصی (سال ۱۸۵۱) اجرا شد و او خود را به عنوان نوازنده و آهنگساز مجلسی در سال ۱۸٦۲ به وین با کوارتت ویولون معرفی کرد و او به اجرای این ویژگی با همراهی ریچارد مولفلد[1] در سونات های کلارینت تا پایان زندگی اش ادامه داد. در زندگی برامس واسطه سنتی موسیقی مجلسی وسیله ای برای ایده های جدیدش بود. در میان بسیاری از کارهای مجلسی عالی اش،کارهای مجلسی اش با کلارینت از سالهای آخرش به عنوان بهترین شاهکارهایش در نظر گرفته می شوند.

کلارینت یکی از محبوب ترین سازهای برامس بود و به دلیل ارتباطش با کلارینت نواز ریچارد مولفلد. هرچهار ساخته اش برای کلارینت به این کلارینت نواز تقدیم کرد. این سنت همکاری قابل توجه بین آهنگساز و کلارینت نواز به صد سال قبل بر می گردد هنگامی که موزارت[2] یک کنسرتو کلارنیت برای کلارنیت نواز آنتون استادلر [3]ساخت و این سنت با همکاری بین وبر [4] و هانریشبرمن [5] و سیمون[6] هرست و نهایتا با برامس و مالفلد ادامه یافت.

1- Richard muhlfeld
2- Mozart
3- Anton stadler
4- Weber
5- Heinrich bermann
6- Simon

فصل سوم

پس زمینه های عاطفی

جهتی که مسیر زندگی برامس درسالهای آخر گرفت تاثیر عمیقی بر سبک آهنگسازی اش گذاشت و انگیزه ایجاد این سونات را به وجود آورد. نامه های برامس درسالهای آخر، به خاطر مرگ بسیاری از دوستانش بسیار غم انگیزند ، برامس برای فقدان بسیاری از روابط شخصی اش سوگواری می کرد. او با حس ترس و غم عظیمی در مواجه با مرگ دوستان نزدیکش زندگی می کرد. این دوران با مرگ تائوسیگ[۱] پیانیست و آهنگساز لهستانی در ۱۸۷۱ آغاز شد و با مرگ آنسلم فوئرباخ [۲] نقاش آلمانی در ۱۸۸۰ و گوستاو نوتبون[۳] دوست قدیمی اش و محقق آثار بتهوون، در ۱۸۸۲ ادامه یافت.برامس با عجله بر بالین دوست قدیمی اش رفت وروزهای آخر عمرش را تا زمان مرگش در کنارش بود .

در نوامبر ۱۸۸۷ معلم قدیمی پیانواش ، مارکسن[٤]، در سن ۸۱ سالگی درگذشت و یکی از نزدیکترین دوستانش، پل[٥]، در همان سال فوت کرد. بنابراین مرگ تائوسیگ، نوتبون، مارکسن و پل او را به ناامیدی عمیقی فرو برد. مرگ نابهنگام الیزابت ون هرتسنبرگ[٦] شاگرد قبلی پیانواش درویـن، ضربه نهایی و غیرقابل بهبودی به برامس وارد نمود. الیزابت کاملا مستعد و توانا بود اگرچه در ابتدا ارتباط آنها با یکدیگر خیلی خوب نبود تا حدی که کلاسها غالبا به طور ناگهانی خاتمه می یافت. به مرور برامس شادمانه مهمان نوازی او را پذیرفت. آنها دوستان نزدیک شدند و غالبا به یکدیگر نامه می نوشتند. الیزابت به همراه کلاراشومان نزدیکتران زنان زندگی اش شدند. وقتی که الیزابت به خاطر بیماری قلبی در سن ٤٤ سالگی درگذشت ناراحتی برامس باید غیرقابل اندازه گیری بوده باشد، هنوز، مرگ های دیگر ادامه یافت تابه برامس غصه بدهد، خواهرش الیزه[۷]، خواننده هرمین اسپایز[۸]، فیلیپین[۹] ، زن دوست قدیمی اش اُت گرینم[۱۰] هم در سال بعد مردند. برامس همه این غم اش را در دوسونات برای کلارنیت (ویولا) در ۱۸۹٤ گذاشت. او در واقع در ۱۹۸۰ از آهنگسازی بازنشسته شد. عهد کرد

1- Tausig
2- Anselm feuerbach
3- Gustav nottebohn
4- Marxsen
5- Pohl
6- Elisabert von herzogenberg
7- Elise
8- Hermine spies
9- Philippine
10- Otte grinm

که هیچ چیزی به جز کوارتت زهی سل ماژور ننویسد، او فقط تعدادی کارهای ناتمام اش را تمام کند و مابقی اش را دور ریخت. با در نظر گرفتن اینکه در آن زمان ۵۷ ساله بود، اعلام بازنشستگی اش که همچنان نا به هنگام در نظر گرفته می شود، از جنبه اینکه چقدر حس بیهودگی می کـرده اسـت قابـل درک است.

در سال ۱۸۹۱ برامس به دوست دیگری گفت:

خودم رو این اواخر بی دلیل شکنجه کردم و تا حالا همچین کاری نکرده بودم. همه چیـز راحـت بـه سراغم می آمدند.

برامس حتی در ۱۸۹۱ شروع به کار کردن بر روی وصیت نامه اش کرد. آن را در پاکتی انداخت و بـا نامه ای به ناشرش و دوستش فریتز سیمرک[1] در تولد ۵۸ سالگی اش فرسـتاد. در نامـه اش او مقـادیر زیادی برای خواهرش، برادرش و نامادری اش را به ارث گذاشت. علاوه بـر آن امـوال زیـادی بـرای موسسات موسیقیایی هامبورگ و وین که موزیسین های نیازمند را حمایت می کردنـد وقـف نمـود . اوهمچنین کتابها و موسیقی هایش را که شامل مجموعه اصل نسخه های خطـی بودنـد را بـه انجمـن دوستداران موسیقی هدیه کرد . به هر حال برامس تمامی نسخه هـای اصـل کارهـای خـودش را کـه بنظرش ارزش چاپ شدن ندارند را از بین برد.

انگیزه های تازه

به زودی، او موج قدرت خلاق تازه ای را حس کرد. اجرایی توسط کلارینـت نـواز ریچـارد مالفلـد (۱۹۰۷– ۱۸۵٦) تمایلش به آهنگسازی را دوباره بیدار کرد. مالفلد کلارینت نواز اصلی دربـار مانهـایم بود، اما در ابتدا درسال۱۸۹۳ به عنوان ویولونیست به ارکستر دربار ملحق شده بود. بـرامس در هنگـام ملاقات دربار در مارچ ۱۸۹۱ برامس به شدت تحت تـاثیر اجـرای شـگفت انگیـر مالفلـد کـسی کـه سخنش به شدت مناسب حالت سنگین ه حدی، آخرین کارهایش بود شد. برامس درباره تاثیری کـه از اجرای مالفلد گرفته بود در نامه ای به ک ن نوشت: هیچ کس نمی تواند زیباتر از آقای مالفلـد در کلارینت بدمد، هم چنین او را بلبل ارکستر خواند.

1- Fritz simrock

با این محرک جدید، برامس پروژه بازنشستگی اش را متوقف کرد و تحریک شد که تریو اپوس ۱۱٤، کلارینت کوینتت اپوس ۱۱۵و دوسونات برای پیانو و کلارینت اپوس ۱۲۰ را بسازد. بخش کلارینت در هر چهار کار کلارینت اش بعدا برای ویولا بازنویسی شد. متاسفانه ، تریو و کوئینتت نتوانستند محبوب بشوند. به هر حال اپوس ۱۲۰ سونات های ویولا موفقیتی ماندگار کسب کردند و در پرتو ویولا مثل کلارینت به عنوان استاندارد شدند. اجرای نسخه کلارینت تریو درابتدا توسط برامس، مالفلد و روبرت هاسمن[۱] در دربار دوک می نی گن[۲] در ۲۱ نوامبر ۱۸۹۱ انجام شد. اجرای نسخه ویولا تریو توسط جوزف یواخیم سه روز بعد انجام شد. کوئینیت در سی مینور برای کلارینت و زهی به طور خصوصی در ۲٤ نوامبر ۱۸۹۱ اجرا شد دوباره در برابر دربار جایی که نسخه ویولا تریو هم نواخته شد. نوازندگان این اتفاق مالفلد، یواخیم[۳]، هاسمن و دو عضو ارکستر می نی گن فریدمولد فلیشاور[٤] و آلفونس آباس[٥] بودند. کوینتت در برلین در ۱۲ دسامبر ۱۸۹۱ به اجرای عموم درآمد. نسخه ویولای کوئینتت هم چند روز بعد اجرا شد، اما به نظر می رسید که کمتر مورد توجه شنوندگانی قرار گرفت که با نسخه کلارینت کوینتت مسحور شده بودند. درینکر[٦] درباره نسخه ویولا اینچنین نظر می دهد: وقتی که قسمت کلارینت توسط ویولا نواخته می شود، هر کس که آن را شنیده است در این شکل می تواند زیبایی اش را بفهمد و درک کند که واقعا کار متفاوتی است. در تابستان ۱۸۹٤ برامس سونات اپوس ۱۲۰ را در فا مینور و می بمل در ایچل جایی که تریو کلارینت و کلارینت کوئینتت را ساخته بود، ساخت. و نسخه های اصلی آن را به مالفلد هدیه داد. سونات ها در مهمانی در خانواده سامرهاف همراه با تریو کلارینت موتزارت نواخته شد. در مهمانی در منزل کلارا اندکی بعد، این سونات ها به خوبی فانتازی اشتوک شومان نواخته شدند و چند روز بعد اجرایی بزرگتر در قلعه التنستین به دعوت دوک نواخته شد. این سونات ها در تونکوستلر در وین به اجرای عموم در آمدند در ۷ ژانویه ۱۸۹۵ در حالی که اوج دستاوردهای برامس به عنوان آهنگساز موسیقی

1- Robert hausmann
2- Duke meiningen
3- Geuchim
4- Friedhold fleischauer
5- Alfons abbass
6- Drinker

مجلسی ارائه می شد، سونات ها هم چنین جای خاصی در تاریخ کلارینت و ویولا به دست آوردند. نسخه کلارینت سونات ها اولین کار مربوط به کلارینت و پیانو توسط آهنگسازی بزرگ از زمان دوئو کنچرتانت وبر در ۱۸۱٦ است.

آلفرد سیمروک[1] ناشر پیش قدم آلمانی، این سونات ها را منتشر کرد، سیمروک ناشر مهم کارهای برامس بود و هم چنین دوست صمیمی اش، برامس حتی در مورد مسائل مالی اش هم به او اعتماد کامل داشت. سیمروک نت ها و بخش کلارینت سونات ها را در ۲٦ فوریه ۱۸۹۵ دریافت کرد و نسخه ویولا را چند روز بعد دریافت کرد. برامس چاپ واقعی نسخه ویولا و پیانو را به خاطر اینکه مالفلد در تور اجرای نسخه کلارینت بود به تاخیر انداخت. شاید برامس به زمان بیشتری برای اضافه کردن پاساژهای جدید و تغییرات جایگاه ها داشت تا آن را برای ویولا مناسب تر سازد. درحالی که آهنگسازان سیمروک منتشر شدند تحت عنوان .سونات ها هم چنان برای ویولون تنظیم شده بودند، با احتیاج به تغییراتی در بخش پیانو. نسخه ویولون در ۱۸۹۵ توسط سیمروک منتشر شد اما به شدت نادیده گرفته شد. در نسخه ویولا بخش پیانو غیر قابل تغییر است.

فصل چهارم

نگرش نسبت به ویولا

برامس از پتانسیل ویولا در موسیقی مجلسی اش استفاده کرد، این ساز نه تنها با اجرای این ملودی ها می درخشد بلکه هم چنین در بخش هایی رنگ و کاراکتر موسیقی وی را زنده می کند. اول، بیایید نگاه کنیم به دیدگاه جانشینان برامس و معاصران. برای بررسی کوتاه، هکتور برلیوز[2] در رساله بزرگ ارکستراسیون نوازندگان ویولا را دربین رانده شده گان ویولون توصیف می کند با تخفیف همچنان می گوید:

1- Alfred simrock
2- Hector berlioz

در بین همه سازهای ارکستر سازی که کیفیت های عالی اش برای مدتی طولانی تقدیر نشده ویولا است . کمتر از ویولون چابک نیست، صدای سیمهایش به طور خاص می گویند... و کیفیت اش در لحن با هم سخن عمیق دارد.

واگنر[1] نکته مشابهی را درباره صنف نه فقط ویولا بلکه هم چنین صدای ویولون می گوید وقتی که نوشتن با کمک نوع جدید ویولا، که برای افزایش رزنانس توسط هرمان ریتر[2] نوازنده ویولای آلمانی طراحی شده است.

برامس به نظر می رسد که ایده رایج راکه ویولا سازی بی فایده است را قبول ندارد. خیلی زودتر از همکاران نیمه قرن بیستمی اش برامس ایمان به این ساز را بیان می کند. در سرناد اپوس ١٦برامس ویولون را حذف می کند ویولا را به عنوان بخش تریبل مشخص می کند. او همچنین در ابتدای موومان رکوئیم آلمانی که حتی زودتر شروع شده بود اگر چه کار حدود بیش از یک دهه طول کشید این کار را کرد. علاوه بر آن احترام زیادش برای ویولا و کارهایی مثل کوارتت زهی اش اپوس ٨ کوئینتت زهی اش اپوس ١١ و دو سکستت زهی اش اپپوس ١٨ واپوس ٣٦ و کوارتت های زهی اپوس ٥١ شماره ١و ٢ و اپوس ٦٧ نقش اصلی ویولا در تم سومین مورمان کوارتت زهی اپپوس ٦٧ این علاقه را نشان می دهد، زیرا این تم ویژه در کل موومان طول می کشد، درحالی که ویولون ها و چلوساکت از این ملودی حمایت می کند. برامس هم چنین درکش از پتانسیل ویولا را در دو آهنگش برای ویولا و پیانو اپوس ٩٦ اثبات می کند. کارل گیرینگر [3]محقق برامس برکارش چنین تفسیر می کند.

در اپوس ٩١ برامس ویولا ساز مورد علاقه اش را به پیانو و بخش صوتی کنتر آلتو می افزاید. در دومین آهنگ این مجموعه، ترانه لالایی آلمانی، جوزف تطهیر شده، به ویولا داده شده است.... چقدر ظریف صدای وزش باد با تارهای شکسته سرمی خورند از بین سیمهای ویولا!

1- Wagner
2- Hermann Ritter
3- Karl Geriniger

تاکنون، ما به تاریخ کوتاهی از سونات های اپوس ۱۲۰و علاقه برامس به کلارینت و ویولا در موسیقی مجلسی اش را بررسی کردیم. در فصل بعد، ما به بررسی تفاوت بین دونسخه سونات های کلارینت و ویولا براساس تفاوت های شخصیتی سازها می پردازیم.

تفاوت های نسخه کلارینت و ویولا

براساس، بررسی های نسخه های کلارینت و ویولا سونات ها، به نظر می رسد که برامس کاملا از پتانسیل هر ساز آگاه بوده است. او عمدا به دنبال تاثیرهای متفاوت این دو ساز با ساختن دو نسخه متفاوت بوده است. هر نسخه نه تنها به خاطر رنگ سخن و طنین بلکه هم چنین با تکنیک های متفاوت مثل ویبراتو، فشارلب، تغییرات جهشی ، صدا و دانگ متفاوت است.

هر پارتیتور شامل پاساژهایی با اکتاوهای متفاوت هستند، حتی دو پاساژ یکسان در دو نسخه با توجه به شخصیت ساز متفاوت صدا می دهند. این عقیده من نیست که برامس قصد داشته که یک نسخه اصل باشد و دیگری فرضی. بلکه معتقدم او دوسونات ویژگی دار برای هر کدام از سازها را ساخته که ملودی، هارمونی، ایده های موسیقیایی یکسانی دارند. اغلب وقتی که آلتیست ها سعی در اجرا یا حفظ نسخه کلارینت آن با تمایل به وفاداربودن به نسخه اصلی دارند، ، اینگونه به نظر می رسد که انگار ویولا سعی در تقلید کلارینت دارد. بردنوگیورانا [1] آلتیست ایتالیایی، نکته جالبی را می گوید:

اولین چیزی که وقتی به پارتیتور پیانو نگاه می کنید متوجه می شویداینست که در جاهای بسیاری بخش ویولا یک اکتاو در مقایسه با اصل آن به پایین کشیده شده است، ما می توانیم مطمئن باشیم که این تنظیم مجدد توسط برامس انجام نشده .... آهنگساز ممکن است به چاپ نسخه ساده برای دلایل اقتصادی موافقت کرده باشد، ممکن است در دوران او چنین سطح بالایی از نوازندگی به ندرت از آلتیستی انتظار می رفته .

گیورانا خاطر نشان می سازد که اغلب نسخه هایی که امروز نواخته می شوندتوسط برامس تنظیم نشده است. او اصرار دارد که دیگر نیازی به نواختن قطعه به صورتی که قبلا بوده نیست زیرا آلتیست

1- Brono Gluranna

های مدرن در مهارت هایشان بیش از نوازنده های دوران برامس توسعه یافته اند. او توصیه مـی کنـد که نت های اصلی را تا جایی که ممکن است حفظ کنند. بنابراین او حس می کند که بهتـرین نـسخه imc ویرایش شده توسط میلتون کاتیس[1] است. نسخه ای که تقریبا با نسخه کلارینت یکـسان اسـت. به هر حال، بحث او موضوع برخی اعتراض هاست. هر کس می تواند بیشتر درباره اهداف آهنگـساز با بررسی نت اصل این سونات ها بفهمد، که خوشبختانه هنوز وجود دارند. حکاکی هـای کپـی هـای نت اصل و بخش سولو همچنین بخش ویولا توسط برامس تنظیم شده کـه هـم اکنـون در هـامبورگ واقع است. این بخشها توسط یک کپی کننده نوشته شده که شامل بسیاری از تـصحیحات و تغییـرات مهم توسط برامس است. برامس به طور فعالانه نگران کل انتشار روند آثار موسیقیایی اش بوده اسـت. بنابراین آثارش بدون اشکال هستند. او برحسب عادت اولین چاپ اثرش را نگه می داشت و در مورد تصحیح اشتباهات سختگیر بود.

با در نظر گرفتن عادت وسواس گونه برامس در چاپ، غیرقابل تصور است که نسخه ویولا، که قطعـاً هنگام حیاتش چاپ شده است، کار خودش نباشد. علاوه بر آن، نسخه Imc، در قیاس با ویرایـشهای دیگر مثل سیمروک و پیترز، ویژگی های بارزی دارد که مشخص می کند این تنظیم کار خود بـرامس بوده است و به خوبی با ویژگی های ویولا هماهنگ است.

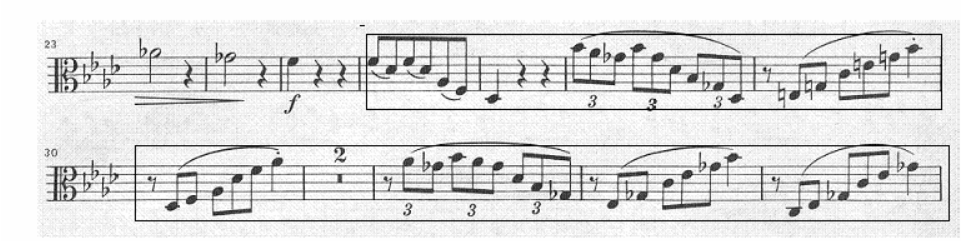
پاساژهای متفاوت نسبت به نسخه کلارینت در چنین ویرایشهایی برای ساده تر شدن تکنیـک نیـست. برای به تصویر کشیدن این نکته یک سوپرانو را تصور کنید که آریا را اجرا می کند که دراصـل بـرای کاستراتو ساخته شده، سوپرانو قطعا می تواند کار را بخواند اگرچه شکی نیست کـه بـرای او خیلـی سخت است.

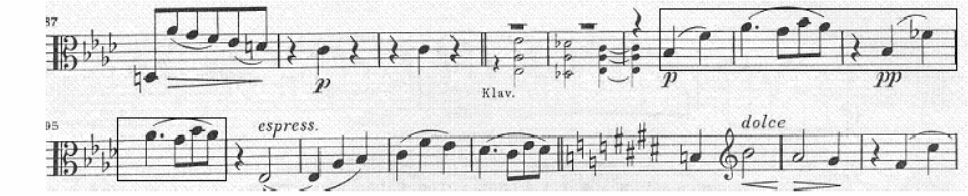
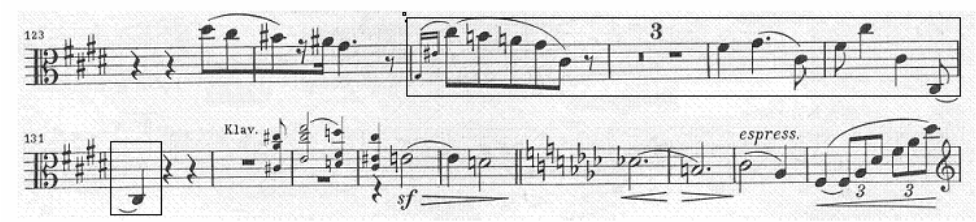
تغییر اساسی برامس در بخش ویولا، در قیاس با نسخه کلارینت شـامل تغییـر رجیـستر در بخـشهای بسیار بوده است. میزان های زیر نشان دهنده جایی است که برامس ویولا را یـک اکتـاو پـایین آورده است .

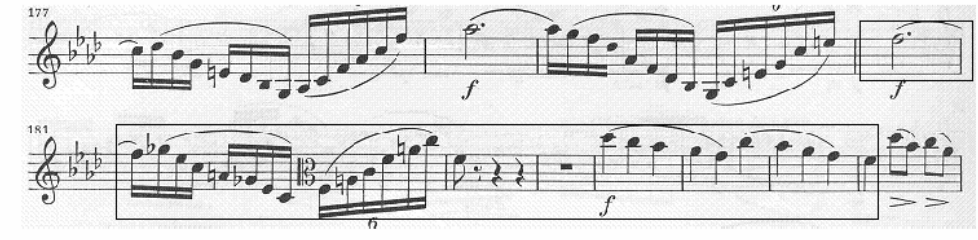
1- Milton Katims

موومان اول

۲۶–۳۵

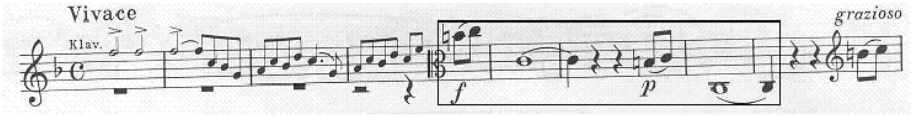


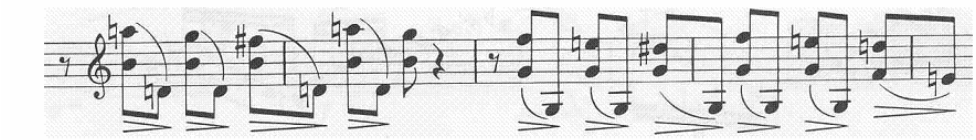
۹۲–۹۵

۱۲۵–۱۳۱

۱۸۰–۱۸۶



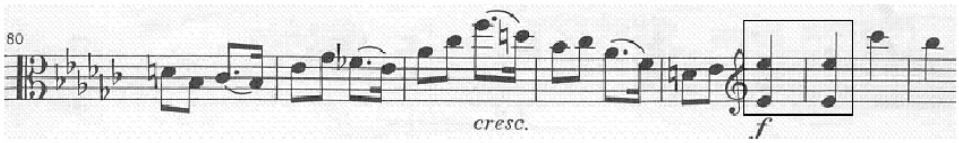
۱۹۷–۱۹۸

موومان چهارم

٤-٧

علاوه بر آن برامس تعدادی علایم دینامیکی و آگوگیکی به نسخه حکاکی شده اضافه کرده و حتی تمپوی دومین موومان را از سونات می بمل مینور تغییر داده است. الگرو آپاسیوناتو که در نسخه کلارینت آمده در نسخه ویولا تبدیل به آپاسیوناتو ما نون تروپو الگرو شده است. احتمالا او این تغییرات را بعد از شنیدن قطعات نواخته شده(که شیوه متداول قبل از فرستادن آثار پیش ناشر بوده است) انجام داده است. مثلا در نسخه ویولا برخی پاساژها به دوبل نت تبدیل شده اند .(میزان های ١٤٧ تا ١٥٠ در اولین موومان از سونات فا مینور).



در دومین موومان از سونات می بمل ماژور

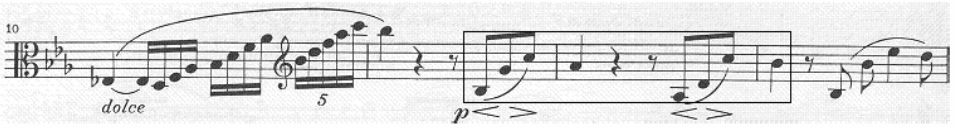
و در میزان ٨٤ در سومین موومان همان سونات

با استفاده از دوبل نتها به ویژه اولین موومان از سونات فا مینور ۱۵۰– ۱۴۷ برامس بیشترین استفاده را از پتانسیل ویولا نموده است. ویژگی ای که تویترو با صداتر از لحن های تک تنهای کلارینت است. برامس همچنین بخش ویولا در دومین موومان سونات می بمل ماژور را برای سه میزان بیشتر از کلارینت بعد از میزان ۱۱۳بسط می دهد.

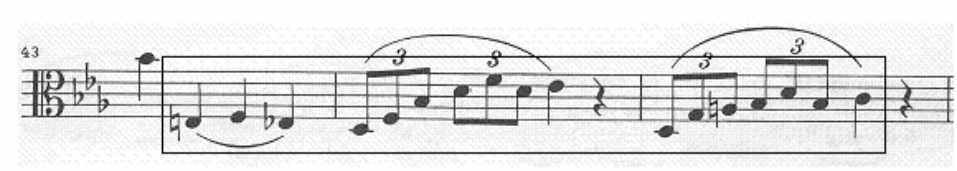
قبل از اینکه راجع به دلایل این موضوع که برامس هر نسخه را متفاوت ساخته بحث کنیم، بیایید ویژگی های هر ساز را بررسی کنیم. اول از همه رنگ سخن، طنین و رجیسترهای متفاوت هر ساز متفاوتند. هر نسخه تاثیر متفاوت عظیمی بر مخاطب برحسب صدای بی مانندی که هر ساز دارد می گذارد.

صدا

ویولا صدای تیره، گرم و لحنی غنی دارد که این ویژگی ها آن را شبیه یک صدای آلتو می کند لغت نامه جدید گروو ویولا را اینگونه تعریف می کند «سازی که میانه است و هم برای رجیسترهای تنور و هم آلتوبه به کار می رود.این ویژگی ویولا به دلیل عمیق پایین ترین سیم دو و سیم بعد آن ر است. پس هم سازندگان و هم نوازندگان مشتاقانه به دنبال لحن قدرتمند رزونانس زیبا و واضح از پایین ترین سیم های ویولا هستند، همانطور که قبلا توجه شد حامیان نسخه ویولا به کیفیت صدای ویولا که گرم و غنی است استناد می کنند. بررسی دو نسخه سونات های اپوس ۱۲۰ اولین وظیفه برای ویولا جا به جا کردن بسیاری از پاساژهای کلارینت یک اکتاو پایین تر است به منظور استفاده از صدای بم و غنی و طنین ویولا است. اولین موومان فا مینور سونات میزانهای ۲٦٦ تا ۳٦ (نمونه ۱)،

اولین موومان سونات می بمل مینور در میزان ۱۸ تا ۲۰ (نمونه ۷) و همان موومان در همـان سـونات در میزانهای ۱۴۷ تا ۱۵٤ (نمونه ۱۲) جاهایی است که برامس ویولا را به اندازه یک اکتاو پـایین آورده تا قدرتش را بیرون بکشد. در پاساژهایی یکسان، این ویژگی های صوتی هر سـاز، تـاثیرات متفـاوت موسیقیایی را سبب می شود (این به دلیل ناقص زبان انگلیسی است. شاید باید بگیـد- در پاسـاژهای یکسان تفاوت ها در لحن هر ساز تاثیرات متفاوتی در شنونده ها ایجاد می کند) قطعاً، صدای نواختـه شده با ویولا در سیم "ر" در اولین موومان سونات می بمل ماژور میزانهای ۱۱ و ۱۲در آغاز



سونات فا مینور با تریلهای اضافه تاثیری کاملا متفاوت از کلارینت به جا می گذارد. تاثیری مشابه در اولین موومان در سونات می بمل ماژور در میزانهای ٤۳ تا ٤۵ که در

آن عبارت سیم دو کیفیت عمیق و غنی را ارائه می کند. کـه همچنـان در آغـاز کوئینتـت پیـانو در فـا مینور توسط برامس ارائه می شود. چنین غلظت و غنایی تنها در موسیقی برامس اتفاق می افتد.

کلارینت به هر حال، برخلاف رجیستر آلتو یا تنور ویولا، رنـج صـدای سـوپرانو دارد . ازگفتـه هـای کارل برمن می توان در مورد صدای کلارینت در دوران برامس به نکاتی پـی بـرده وقتـی کـه خـوب نواخته شود چنان می تواند به صدای خواندن نزدیک شود که با حسن صدای زیبایش نوازنده را قادر می سازد با قلبها سخن بگوید:

هر چقدر لحن بهتر باشد، تاثیر شاعرانه تر است. لحن خوب است وقتی که صدای لـرزان، متالیـک و کاملی دارد و همین ویژگی ها را در هر اندازه صدایی و هر رجیستری حفظ می کند وقتـی کـه لحـن همه قدرتش را خراب نمی کند و تاثیری سوراخ کننده به جا نمی گذارد ، وقتی که به حدی انعطـاف

پذیر و گویا است که می تواند همه نتها را به سبکی و نرمی در پاساژهای آرام- دریک کلمه- وقتی که نزدیک به یک صدای برتر و کامل سوپرانو است. اجرا کند. اگر این رجیستر (برای کلارینت) به خوبی آرتیکوله شده باشد، نت های پایینی به طور خود به خود شخصیت پیدا می کنند و فقدان زندگی درونی جرقه های الهی به صورت غریزی در بشر است به عنوان ضمانتی برای سرنوشت اش روح- همه تلاشها و کشمکشها ضروری نیستند چون این موسیقی شکننده نمی تواند با آتش پرومتوس[1] لمس شود.

افسون صدای کلارینت درعمق و نفوذش ریشه دارد. رساله گوارت[2] در ۱۸۸۵ در مورد احساسات کلارینت توضیح می دهد:

هیچ ساز بادی ای به آهنگساز چنین امکانات تکنیکی چندگانه ای مثل کلارینت نمی دهد .... با وسعت بزرگش و رنگ های متفاوتش.... و انعطاف در بیان دینامیک نو انسانها... لحنش نرم است.... همچنان درونی است .... و خودش را به طور قابل تحسینی با افکار موسیقیایی گوناگون تنظیم می شود. تفسیری پرمعنی از ترانه ای تنها، کلارینت به راحتی به طور طبیعی با پاساژهای روان کنار می آید، چنان کشیده که انگار از کلیدهای معمولشان چندان فاصله نگرفته اند.

تووی[3] تصویر اختلافات شخصیتی دو ساز را در موسیقی مشخص می کند.

ویولا کمی لجباز و فشرده است در حالی که کانتابیله [4] کلارینت گرمتر است . پایین ترین اکتاو کلارینت سرد و عمق آبی گونه و دراماتیکی دارد در حالی که چهارمین سیم ویولا غنی است و گرمای تیزی دارد قیاسی بین بخش ویولای برامس و بخش اصلی کلارینت هرتفاوتی از این نوع را مشخصا واقعی می کند و این نسخه ویولا لیاقت اجرا برای عموم را دارد.

علاوه بر آن، این دو ساز رنج متفاوتی دارند. کلارینت رنج بیشتری برای کوک شدن نسبت به هر ساز دیگری دارد. پایین ترین نت در سیستم استاندارد بوهم [5]برای کلارینت صدای D برای ساز سی

1- Prometheus
2- Gevaert
3- Tovey
4- Cantabile
5- Boehm