The article's unique identifier (DOI) will be added here shortly after it is assigned

مقالهٔ پژوهشی

مقایسه زیبایی‌شناسی اجرای سونات بتهوون اپوس ۹۰، شماره ۲۷ نوازندگان آندراس شف و بوریس گیلتبرگ

سید رامتین نورانی وطنی [1*] امهسا خوئی [2]

۱- کارشناسی ارشد نوازندگی ساز جهانی، دانشکده هنر واحد تهران مرکز دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)

۲- استادیار گروه فلسفه هنر، دانشکده هنر واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۷/۱۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۷/۲۸
صفحات: ۱۵۴ – ۱۶۷

چکیده

تولد معنای جدید زیبایی‌شناسی از میانهٔ سدهٔ هجدهم با نظریات بومگارتن مطرح می‌شود و مفهوم جدیدی را به خود اختصاص می‌دهد. زیبایی‌شناسی نگاهی جدید به انواع هنرها را با خود به‌همراه می‌آورد و از دل این تفکر و دیدگاه، زیبایی‌شناسی موسیقی نیز شکل می‌گیرد. تفسیر مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی؛ از جمله نبوغ، اصالت، ذوق و نوآوری در اجرای یک اثر موسیقی همواره متأثر از عوامل مختلف است، چنانچه هر اجرا از لحاظ زیبایی‌شناسی می‌تواند به شکل متفاوتی داوری و ارزش‌گذاری شود. سونات بتهوون اپوس ۹۰ شماره ۲۷، با دو موومان متضاد، بستری ایده‌آل برای مطالعهٔ زیبایی‌شناسی اجرا فراهم می‌کند. موومان اول، نماد تنش و نبرد و موومان دوم، نماد آشتی و آرامش است. تضاد میان دو موومان، به نوازنده امکان می‌دهد تا رویکرد شخصی خود را خواه شاعرانه و رمانتیک، خواه ساختارگرا و عقلانی آشکار سازد. پرسش‌های اصلی این پژوهش عبارتند از: زیبایی‌شناسی چیست و در موسیقی شامل چه مواردی می‌شود؟ نقش نوازنده در حفظ اصالت اجرای یک اثر چیست؟ نبوغ، نوآوری و ذوق چه تأثیری در یک اجرا دارند؟ در این پژوهش سعی بر این شده که قطعه‌ای انتخاب شود که در مقام تفکر فلسفی پلی میان دوران قبل و بعد خود باشد. از این رو، هدف اصلی این پژوهش درک بهتر مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی در نظام موسیقی‌نوین از طریق مقایسهٔ زیبایی‌شناسی اجرای دو نوازنده از سونات بتهوون است، شایان ذکر است که در اینجا نقش نوازنده در حفظ اصالت قطعه همراه با ذوق، نوآوری و نبوغ در بازتولید یک اثر هنری بسیار حائز اهمیت است. این پژوهش به‌شیوهٔ توصیفی-تحلیلی که یکی از رویکردهای روش کیفی است، صورت گرفته و روش گردآوری اطلاعات در آن به روش کتابخانه‌ای است. بررسی مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی و همچنین بیان و فردیت نوازنده امکان تحلیل عمیق اجراهای موسیقی را فراهم می‌کند و پایه‌ای محکم برای مقایسهٔ اجراهای شف و گیلتبرگ از سونات بتهوون اپوس ۹۰ ایجاد می‌کند، اجرای گیلتبرگ بیشتر با رویکرد احساسی و رمانتیک همراه است که شنونده را در تجربه‌ای درونی و شخصی غرق می‌کند؛ اما اجرای شف بیشتر با رویکرد ساختارگرایانه و کلاسیک همراه است، هردو رویکرد معتبر و ارزشمندند؛ زیرا زیبایی‌شناسی موسیقی نه یک تجربهٔ واحد و مطلق است و نه‌تنها در وفاداری به متن خلاصه می‌شود؛ بلکه تعامل میان متن موسیقایی و انتخاب‌های نوازنده، تجربه‌ای چندبعدی و متنوع از زیبایی موسیقایی فراهم می‌آورد که تجربه‌ای عقلانی و تحلیلی از اثر به شنونده ارائه می‌دهد و سبب می‌شود زیبایی‌شناسی اجرا به‌شدت وابسته به فردیت نوازنده باشد. در انتها این مقایسه نشان می‌دهد که در موسیقی کلاسیک، زیبایی و معنا در تعامل متن و نوازنده شکل می‌گیرد و هیچ رویکردی به‌تنهایی برتری مطلق ندارد حتی یک اثر موسیقایی کوتاه؛ مانند سونات بتهوون اپوس ۹۰ شماره ۲۷ می‌تواند دو تجربهٔ زیبایی‌شناسی کاملاً متفاوت ایجاد کند، بنابراین اهمیت فردیت نوازنده و تفسیر شخصی در درک و انتقال موسیقی کلاسیک به‌خوبی آشکار می‌شود.

واژگان کلیدی: زیبایی‌شناسی، موسیقی، نوازنده، بتهوون، آندراس شف، بوریس گیلبرگ.

1*- ramtinnourani@yahoo.com
2- mahsa.khoie@yahoo.com

The article's unique identifier (DOI) will be added here shortly after it is assigned

Research Article

Comparative Aesthetic of the Performance of Beethoven's Sonata Op.90,No.27 By Andreas Schiffand Boris Giltburg

Seyed Ramtin Nourani Vatani [1*] | **Mahsa Khoei** [2]

1- M.A. in World Instrument Performance, Faculty of Art, Tehran Central Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. (Corresponding Author)

2- Assistant Professor, Department of Philosophy of Art, Faculty of Art, Tehran Central Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Receive Date: 2025/10/11

Accept Date: 2025/10/20

Pages: 154 - 167

Abstract

The birth of a new meaning of aesthetics from the mid-18th century is raised by Baumgarten's theories introduces a new concept. Aesthetics brings a new perspective to various arts, and from this thought and perspective, the aesthetic of music also takes shape. This paper presents an aesthetic comparison of two interpretations of Ludwig van Beethoven's Piano Sonata No. 27 in E minor, Op. 90, as performed by Boris Giltburg and András Schiff. The study aims to demonstrate how key elements such as taste, expression, genius, authenticity, and individuality; shape the listener's aesthetic experience and the perceived structure of the work. Drawing on a theoretical framework grounded in major concepts from aesthetic philosophy and performance studies, each movement of the sonata is analyzed separately with regard to tempo, dynamics, articulation, pedaling, and expressive character. Beethoven's Sonata Op.90, No.27, with its two contrasting movement is a symbol of tension and struggle, provides an ideal basis for studying the aesthetics of performance. The main questions of this research are: what is the role of the performer in preserving the authenticity of a work? What is the impact of genius, innovation, and taste on a performance? In this research, an attempt has been made to select a piece that can be a philosophical bridge between the past and the future. The comparison reveals the distinctive artistic identities of the two pianists: Giltburg's romantic, coloristic, and emotionally charged interpretation contrasts with Schiff's analytical, transparent, and text-oriented approach. Ultimately, the paper argues that interpretive differences reflect not merely stylistic preferences but deeper aesthetic attitudes that define how beauty and meaning are experienced in Beethoven's music. Even a short musical work like Beethoven's Sonata Op.90, N0.27 can create two completely different aesthetic experiences. Therefore, the importance of the performer's individuality and personal interpretation in understanding and conveying classical music is well revealed.

Keywords: Aesthetics, Music, Performer, Beethoven, Andreas Schiff, Boris Giltburg

1*- ramtinnourani@yahoo.com
2- mahsa.khoie@yahoo.com

مقدمه

گزینش نام زیبایی‌شناسی برای شاخهٔ خاص و مستقل از فلسفه به سال ۱۷۵۰ بازمی‌گردد که باومگارتن[1] کتاب استتیکا[2] را منتشرکرد؛ اما شکل‌گیری نهاد و گفتمان زیبایی‌شناسی از پیدایش خود اصطلاح جدیدتر است. زیبایی‌شناسی موسیقایی با مواردی همچون: اصالت، احساس، ذوق، ابتکار و نبوغ درگیر شده‌است. مبحث اصالت هنگامی مطرح است که هنر به‌عنوان جریانی میان فرهنگی یا تاریخی در نظر گرفته شود. ذوق و احساس موردی است که در کلی‌ترین مفهوم آن تمامی مفاهیم زیبایی‌شناسی با آن سروکار دارند. پیش از آنکه واژهٔ استتیک مطرح شود، مفهوم احساس در نظریه‌های هنری دارای نقش محوری و بنیادی بوده است. ذوق در سده‌های هفدهم و هجدهم از مهم‌ترین مفاهیم زیبایی‌شناسی به‌شمار می‌آمد. به‌عبارتی خوش‌ذوقی و بدذوقی همان داوری‌هایی هستند که در تمامی حوزه‌ها و نه‌تنها در زمینهٔ هنر به کار برده می‌شود.

هنر نوازندگی همواره در طول تاریخ با چالشی بزرگ روبه‌رو بوده‌است. اینکه بیان یک قطعه موسیقی چگونه شکل می‌گیرد، چه مفاهیم مشخصی برای تفسیر موسیقی وجود دارد، درک نوازنده از ساختار قطعه، ساختار ملودی و عناصر زیبایی‌شناسی به چه میزان در بیان موسیقی تأثیرگذار است، نوازنده با نبوغ و ذوق خود تا چه حد می‌تواند در بازتولید اثر هنری نوآوری داشته باشد تا به اصالت قطعه، خدشه‌ای وارد نشود، همواره دغدغهٔ پژوهشگران موسیقی بوده است.

بنابراین نقش نوازنده در اجرای یک اثر هنری بسیار مهم است، در واقع نوازنده نت‌نوشت را که در عالم ماده موجود است، تبدیل به یک موجود جاندار می‌کند. برای تفسیر درست و بیان صریح یک اثر هنری، نوازنده مستلزم داشتن دانش و تخصص نسبت به جریان‌های درونی و برونی نت‌نوشت است. جریان‌های درونی قطعه شامل موارد فرم، هارمونی و... است و جریان‌های برونی نشأت گرفته از مسائل اجتماعی، سیاسی و فرهنگی آن زمان است.

دورهٔ میانی در آثار بتهوون از ۱۸۰۲ آغاز شد و دوره‌ای طولانی بود و تا ۱۸۱۸ ادامه یافت. در این دوره او سنت کلاسیک را به اوج رساند، راه تازهٔ خودش را هم یافت و به دلیل بسیاری از نوآوری‌هایش مسیر موسیقی را دگرگون کرد. ازآنجاکه موسیقی بتهوون بارها توسط نسل‌های مختلف نوازندگان تفسیر و اجرا شده، پاسخ به این مسئله که زیبایی‌شناسی اجرا چگونه در برداشت‌های متفاوت نوازندگان از یک متن موسیقایی واحد بازتاب می‌یابد، نه‌تنها به شناخت عمیق‌تر از موسیقی بتهوون کمک می‌کند؛ بلکه جایگاه «فردیت نوازنده» و «وفاداری به متن» را در فلسفهٔ اجرا روشن می‌سازد. سونات شمارهٔ ۲۷ در می مینور، اپوس ۹۰ که در سال ۱۸۱۴ تصنیف شد، از سونات‌های دورهٔ میانهٔ بتهوون محسوب می‌شود. این اثر، برخلاف بسیاری از سونات‌های پیانوی او که در چهار موومان ساخته شده‌اند، تنها شامل دو موومان است و همین ساختار غیرمتعارف، توجه پژوهشگران و نوازندگان را به خود جلب کرده است. موومان نخست با فضایی پرتنش، دراماتیک و مملو از تضادهای دینامیک و ریتمیک، و موومان دوم با حالتی تغزلی، آوازگونه و آرام، دو قطب متضاد احساسی را در کنار هم قرار می‌دهند.

در این مقاله، با تمرکز بر دو اجرای متفاوت از این سونات؛ یکی توسط بوریس گیلتبرگ[3] پیانیست معاصر روسی و دیگری توسط آندراس شف[4]، پیانیست مجارستانی و از برجسته‌ترین مفسران موسیقی کلاسیک، به مقایسهٔ زیبایی‌شناسی اجرا پرداخته می‌شود. هدف اصلی، نشان دادن تفاوت‌های تفسیری این دو نوازنده و تحلیل تأثیر این تفاوت‌ها بر تجربهٔ شنیداری و دریافت زیبایی‌شناختی شنونده است و همچنین درک بهتر مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی در نظام موسیقی‌نوین از طریق مقایسهٔ زیبایی‌شناسی اجرای این دو نوازنده از یک اثر موسیقی است، شایان ذکر است که در اینجا نقش نوازنده در حفظ اصالت قطعه همراه با ذوق، نوآوری و نبوغ در بازتولید یک اثر هنری بسیار حائز اهمیت است.

سؤالات اصلی این پژوهش عبارتند از:

زیبایی‌شناسی چیست و در موسیقی شامل چه مواردی می‌شود؟

نقش نوازنده در حفظ اصالت اجرای یک اثر چیست؟

نبوغ، نوآوری و ذوق چه تأثیری در یک اجرا دارند؟

در پایان، این پژوهش نتیجه می‌گیرد که معیارهای زیبایی‌شناسی و به‌کارگیری آن‌ها در نوازندگی در شکل‌گیری اجراهای متفاوت بسیار تأثیرگذار است و البته داوری ما نیز نسبی است و در طول زمان همواره دستخوش تحولات مختلف می‌شود، همچنین مشخصه‌های زیبایی‌شناسی مورد نظر ما نیز دچار تغییرات گوناگونی می‌شود. دو شخص می‌توانند در سطح زیبایی‌شناسی بر سر ارزش اجرا و تفسیر آن اثر موسیقایی با یکدیگر مخالفت داشته باشند، به این دلیل می‌توان استدلال کرد که هر تجربه و دریافتی از اثر موسیقی با تجربه و دریافتی دیگر اختلاف دارد و هر اجرا نتیجه‌ای متفاوت با اجرای دیگر دارد. بنابراین تعریف، مبنایی قطعی برای ارزیابی دشوار است، پس می‌توان گفت که باور و ایدهٔ اجرای آرمانی برای هر ساختهٔ موسیقایی به این نتیجه می‌رسد که در هر دوره‌ای لازم است همهٔ شنوندگان و نوازندگان هر قطعه موسیقی را آن‌طورکه مورد سلیقه و فهم خود می‌دانند، بشنوند و بنوازند. درنتیجه در هر عصر و روزگاری باید بتهوون را متناسب

با مقتضیات خود اجرا و فهم کنند. پس دیگر فقط یک اجرای آرمانی واحد از یک اثر وجود ندارد؛ بلکه پای اجراهای متعدد در میان است.

روش‌شناسی تحقیق

این مقاله بهشیوهٔ توصیفی-تحلیلی که یکی از رویکردهای روش کیفی است، نگاشته شده‌است. روش گردآوری اطلاعات در آن، به روش کتابخانه‌ای است. برای بررسی ساختار و اصول زیبایی‌شناسی سونات پیانو بتهوون اپوس ۹۰، شماره ۲۷ انتخاب شده و به‌عنوان نمونه، اجرای دو نوازنده بوریس گیلتبرگ و آندارس شف با یکدیگر مقایسه شده‌اند.

پیشینهٔ تحقیق

در مقالهٔ اصول اجرای آثار بتهوون از طریق واکاوی ارتباط تجربهٔ زیسته و آثار هنرمند؛ مطالعه موردی آپاسیوناتا در فامینور، شماره ۲۳ اپوس ۵۷ که توسط محمد شله چی در نشریهٔ هنرهای زیبا، بهار ۱۴۰۱، منتشر شده‌است، نگارنده با تکیه بر تجربیات خود در اجرا و تدریس آثار بتهوون، ابتدا به مختصاتی از تجربهٔ زیستهٔ هنرمند در دوره‌های مختلف پرداخته و سپس این مسئله که بتهوون در چه بستری به ساختارشکنی و نوآوری دست‌یافته است را بررسی نموده است و درنهایت اثر آپاسیوناتا بتهوون را از نظر ساختاری و سبک‌شناسانه و فنی و تکنیکال تحلیل نموده و پیشنهادهایی برای اجرای صحیح‌تر اثر ارائه کرده‌است.

در نشریهٔ فلسفهٔ تحلیلی در سال ۱۳۹۸، مقالهٔ زمان و مکان کانتی و مصداق آن در موسیقی بتهوون توسط مهسا خویی، حسن ریاحی و محمدرضا ریخته‌گران، منتشر شده‌است که هدف از این مقاله این بوده که با استناد به نظریهٔ کانت و با بازنگری آنچه او در باب زمان گفته‌است و همچنین طبق نظریاتش در نقد قوهٔ حکم نشان داده شده که اگر کانت خودش را دقیق بر طبقه‌بندی هنری‌اش لحاظ می‌کرد، آن‌وقت موسیقی را در بالاترین جایگاه قرار می‌داد و برای این هدف از بتهوون و آثار وی بهره گرفته‌شده تا نشان داده شود که چطور زمان و مکان کانتی در موسیقی او متبلور است و اینکه «گذرا بودن» که کانت در قسمتی از نقد قوهٔ حکم، موسیقی را به دلیل آنکه انطباعاتی گذرا ایجاد می‌کند، از زمرهٔ هنرهای زیبا کنار می‌گذارد، در واقع این «گذرا بودن» تنها نگاه پدیداری کانت به موسیقی است که از عدم آگاهی او در باب موسیقی شکل می‌گیرد.

در مقالهٔ الگویی کاربردی برای تفسیر در نوازندگی موسیقی کلاسیک که توسط آذین موحد در سال ۱۳۹۹ در نشریهٔ هنرهای زیبا منتشرشده‌است، به چالش‌های هنر نوازندگی پرداخته شده‌است و بیان و تفسیر قطعهٔ موسیقی مورد تحلیل قرار گرفته‌است. در این مقاله، نگارنده الگویی برای تفسیر موسیقی کلاسیک ارائه می‌نماید و رویکردی کاربردی در استفاده از مصالح موجود در قطعات را معرفی نموده و روشی تازه را برای درک و دریافت موسیقی و تشویق نوازندگان به یافتن معانی پنهان در لابه‌لای نت‌ها را ارائه می‌کند.

با استفاده از الگوی ارائه‌شده، نوازندگان می‌توانند شناخت خود را از قطعات موسیقی تقویت کرده و با درک بهتر، از آزمون و خطا در فراگیری قطعات پرهیز نموده و تمرینات خود را با آگاهی بیشتر به سمت اجراهای معنی‌دار با بیانی شیوا هدایت کنند.

همچنین در مقالهٔ سنجش نظریهٔ زیبایی‌شناسی تئودور آدورنو در زمینهٔ موسیقی که توسط گونترسوبولو و امیرحسین ندایی در نشریهٔ زیباشناخت در نیمهٔ اول سال ۱۳۸۵ نگاشته شده‌است، این مقاله به تحلیل و سنجش کامل آدورنو در حیطهٔ زیبایی‌شناسی -به‌خصوص زیبایی‌شناسی موسیقی- می‌پردازد.

اصول زیبایی‌شناسی در نوازندگی موتزارت، با نگاهی بر کنسرتوفلوت، عنوان مقاله‌ای است که در آن اصول زیبایی‌شناسی دوران کلاسیک، از دریچهٔ موتزارت بررسی می‌شود. در این مقاله که توسط آذین موحد در سال ۱۳۹۲ در نشریهٔ هنرهای زیبا منتشر شده‌است، به زوایای خلاق در آهنگسازی موتزارت که تحت تأثیر فضای فرهنگی هنری او شکل گرفته، پرداخته شده و سپس باتوجه به تأکید زیاد بر همپایی فن‌سخنوری با نوازندگی در دوران کلاسیک، آن دسته از پارامترهای موسیقی را که بر درک ساختارهای دستوری و نحوی قطعات نقش ایفا می‌کنند، معرفی می‌کند و پیشنهاد دارد که نوازندگان علاوه بر درک ظرافت‌های ساختاری هر قطعه، لازم است تکنیک‌های فن بیان در موسیقی همچون تنوع تأکیدها، آرتیکولاسیون و سونوریته را مطابق با معیارهای هنری هر دوره مد نظر قرار دهند و به فصاحت و شیوایی در اجرای قطعات دست یابند.

چهارچوب نظری

زیبایی‌شناسی و مؤلفه‌های آن در فلسفهٔ غرب

براساس دیدگاه تاریخی، چنین بهنظر می‌رسد که تاریخچهٔ «زیبایی‌شناسی» تنها از میانهٔ سدهٔ هجدهم به بعد مطرح شده و بهعنوان مفهوم جدید علم زیبایی‌شناسی در اواخر سدهٔ بیستم تجلّی و ظهور می‌یابد. از این رو، زیبایی‌شناسی

در مفهوم و معنای نوین و مدرنیستی خود بر پایهٔ فلسفهٔ کانتی و نوکانتی و همچنین روان‌شناسی ادراکی استوار است (تسلیمی، ۱۳۹۶: ۸). در واقع می‌توان گفت زیبایی‌شناسی تحلیل پرسش‌های بنیادینی است که در جریان فعالیت‌های هنری در رشته‌های مختلف، از آفرینش آثار تا دریافت مخاطبان و بقای آن در دوره‌های مختلف تاریخی، مطرح می‌شوند (احمدی، ۱۴۰۳: ۱۵۰). زیبایی‌شناسی رشته‌ای نسبتاً جدید و در عین حال بسیار کهن است، نخستین فیلسوفان یونانی در قرن پنجم پیش از میلاد دربارهٔ زیبایی تأمل و تدبر کرده بودند. تولد زیبایی‌شناسی در مقام تفکر فلسفی به معنای وسیع کلمه با تولد کل فلسفهٔ غرب هم‌زمان است و این هم‌زمانی روی هم رفته منطقی به‌نظر می‌رسد. در مقابل، گزینش نام زیبایی‌شناسی برای شاخهٔ خاص و مستقلی از فلسفه به سال ۱۷۵۰ بازمی‌گردد که باومگارتن کتاب استتیکا را منتشر کرد (سوانه،۱۴۰۰: ۱۵).

قریحه، ذوق، ذکاوت، تخیل، ادراک حسی، احساس و بالاتر از همه نبوغ از جمله اصلاحات محوری بودند که در تئوری‌های زیبایی‌شناسی قرن هفدهم میلادی به‌کار رفتند (آژند،۱۳۹۳: ۴۲). زیبایی‌شناسی کلاسیک معمولاً به بحث پیرامون زیبایی پرداخته و درکی متافیزیکی را بیان می‌کند. در رویکرد تاریخی این علم را گرایشی افلاطونی می‌دانند (سوانه،۱۴۰۰: ۱۶).

انقلاب واقعی در زمینهٔ زیبایی‌شناسی هنگامی رخ می‌دهد که ایمانوئل کانت توانست ذوق را به شکل ویژهٔ زیبایی‌شناختی به نگرش درونی یا شهود تبدیل سازد. هرچند طرح کلی فلسفهٔ کانتی بسیار پیچیده است و نمی‌توان به‌آسانی آن را خلاصه یا جمع‌بندی نمود؛ ولی با این حال، واژهٔ استتیک[5] را از باومگارتن أخذ کرده و به شکل جدیدی قاعده‌مند کرده و آن را ارائه می‌دهد.

زیبایی‌شناسی نسبت به فلسفهٔ هنر که شاخه‌ای از آن را تشکیل می‌دهد، میدان وسیع‌تری دارد (هاسپرز، اسکراتن، ۱۳۹۷: ۷۷). تصور امروز ما از زیبایی‌شناسی، حاصل معانی پی‌درپی‌ای است که فیلسوفانی مانند کانت و هگل به این رشته بخشیده‌اند؛ اما بحث دربارهٔ معانی زیبایی‌شناسی در زمانه‌های مختلف همچنان ادامه دارد و از دید بسیاری از فیلسوفان، به‌ویژه فیلسوفان تحلیلی، نباید زیبایی‌شناسی را با فلسفهٔ هنر خَلط کرد (تسلیمی، ۱۳۹۶: ۲۵).

مسلماً حدود زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ هنر کاملاً از یکدیگر جدا نیست؛ زیرا فلسفهٔ هنر برای مطرح کردن مسئله‌هایش به زیبایی‌شناسی نیازمند است و زیبایی‌شناسی هم برای پرداختن به آثار هنری به فلسفهٔ هنر نیاز دارد. تا جایی که شماری از فیلسوفان تفاوتی میان فلسفهٔ هنر و زیبایی‌شناسی قائل نیستند؛ اما آشکارا در مباحث زیبایی‌شناسی وزنهٔ مباحث هنری تا حد بحث از شگردهای هنری هر رشته مهم است و در فلسفهٔ هنر بحث بیشتر با مفاهیم فلسفی و محدود به گفتمان فلسفی است (احمدی، ۱۴۰۳: ۱۵۰).

زیبایی‌شناسی در فرهنگ اصطلاحات فنی و نقادانهٔ فلسفی آندره لالاند[6]، در دو معنا تعریف شده‌است، تعریف اول می‌گوید هرآنچه به زیبایی مرتبط شود و هرآنچه منش زیبایی را تعریف کند و دوم علمی که موضوعش داوری و ارائهٔ حکم باشد، دربارهٔ تفاوت میان زشت و زیبا. سپس از دو گونهٔ زیبایی‌شناسی کلی یا نظری و خاص یا عملی یادشده است که نخستین باید دریابد کدام منش یا صفات در تمامی ابژه‌ها وجود دارند که موجب احساس زیباشناسانه می‌شوند و دومی شکل‌های متفاوت هنری را بررسی می‌کند و هرگاه در این بررسی به قیاس آثار هنری بپردازد، آن‌گاه نقادی هنری آغاز می‌شود (احمدی، ۱۴۰۲: ۲۵).

منتقد هنر در صحبت و کتابت هنر بر آن است که با مفاهیم صریح و روشن سروکار داشته باشد؛ ولی دستیابی به این مفاهیم روشن و صریح در چهارچوب کار فیلسوف هنر قرار می‌گیرد، وظیفهٔ فیلسوف هنر دشوار کردن ادراک و فهم آثار هنری نیست؛ بلکه از دو راه مفاهیم بنیادی را برای منتقد هنر فراهم می‌سازد، اول از راه آزمودن مفاهیم اساسی که در آن سوی فعالیت‌های منتقد نهفته تا او را قادر سازد با شناخت و صراحت تمام دربارهٔ هنرها صحبت کند و دوم از طریق دستیابی به نتایج واقعی راجع به هنر، ارزش زیبایی‌شناسی، بیان و سایر مفاهیمی که مورد استفادهٔ منتقد هنر است (هاسپرز، اسکراتن، ۱۳۹۷: ۱۲).

رابطهٔ فردی سوژه با یک چیز زیبا یا اثر هنری که او را تحت تأثیر قرار دهد، سرمنشأ پیدایش کل تجربهٔ زیبایی‌شناسی است. اینجاست که باید از خود بپرسیم که چه چیزی ما را متأثر می‌کند؟ چه چیزی از نظر ما زیباست؟ برای ما چه چیزی هنر است؟ و زیباشناس می‌کوشد دریابد وقتی کسی می‌گوید «این چیز زیباست» منظورش چیست. در اینجا نیز زیبایی‌شناسی فلسفی به‌دنبال آن نیست که بداند چه چیزی زیباست؛ بلکه می‌خواهد بفهمد چرا ما چیزی را زیبا می‌یابیم (سوانه، ۱۴۰۰: ۳۱).

زیبایی‌شناسی موسیقایی

زیبایی‌شناسی موسیقی به‌طور خاص به این پرسش می‌پردازد که موسیقی چگونه معنا می‌آفریند و چرا تجربهٔ شنیداری آن واجد ارزش زیبایی‌شناسی است. ادوارد هانسلیک در کتاب دربارهٔ زیبایی‌شناسی موسیقی، معتقد بود ارزش زیبایی‌شناسی

موسـیقی نـه در بیـان احساسـات؛ بلکـه در سـاختارهای صوتـی و روابـط درونـی نغمـات نهفتـه اسـت. به‌نظـر او موسـیقی هیـچ محتـوای روایـی یـا احساسـی معیـن نـدارد؛ بلکـه زیبایـی آن صرفاً در فرم خالـص اسـت. تئـودور آدورنـو، فیلسـوف مکتـب فرانکفورت، موسـیقی را امـری اجتماعـی و ایدئولوژیـک دانسـت. او معتقـد بـود موسـیقی کلاسـیک (به‌ویـژه بتهـوون) حامـل دیالکتیـک درونـی و بیانگـر تضادهـای جامعـه اسـت. از نـگاه آدورنـو، اجـرا و تفسـیر موسـیقی تنهـا یـک عمـل زیبایی‌شـناختی فـردی نیسـت؛ بلکـه ارتباطـی بـا تاریـخ و ایدئولـوژی نیـز دارد.

مؤلفههایـی همچـون اصالـت، ذوق، نبـوغ و نـوآوری در زیبایی‌شناسـی موسـیقایی مطـرح می‌شـوند. بحـث فلسـفی دربـارۀ اصالـت در سـدۀ نوزدهـم و در آثـار سـورن‌کی یرکـه‌گارد[۷] فیلسـوف مسـیحی دانمارکـی به‌صـورت جـدی مطـرح شـد و جنبه‌هـای اصلـی آن در ادبیـات فلسـفی آلمـان به‌ویـژه در آثـار مارتین‌هایدگـر تدقیـق شـد (احمـدی، ۱۴۰۲: ۴۸). در ادبیـات موسـیقی، اصالـت اثـر موسـیقایی بـا معانـی مختلفـی تعریـف می‌شـود؛ اثـری کـه در تمـام اجـزای خـود سـاختۀ آهنگسـاز خاصـی باشـد. یـا اثـری متعلـق بـه فرهنگـی خـاص کـه در آن نشـانه‌ای از نفـوذ موسـیقی اقـوام و فرهنگ‌هـای دیگـر یافـت نشـود و همچنیـن اجـرای اثـر موسـیقایی بـا سـازهای واقعـی روزگار سـاخته شـدن آن و بـا تعـداد دقیـق نوازنـدگان و سـازهایی کـه آهنگسـاز تعییـن کـرده و بـا به‌کارگیـری تمـام شـگردها و فنونـی کـه بنـا بـه پژوهـش تاریخـی و سبک‌شـناختی ثابت‌شـده کـه شـگردها و روش‌هـای رایـج اجـرا در زمـان سـاخته شـدن اثـر بـوده و آهنگسـاز هـم بـا آن‌هـا آشـنا بـوده و همـه را بـه‌کار می‌بـرد (احمـدی، ۱۴۰۲: ۴۸).

آدورنـو بـر ایـن بـاور اسـت کـه اثـری هنـری، معتبـر و اصیـل؛ اثـری اسـت کـه از اجبـار همسـانی رهاسـت، بـه گفتـۀ او هـر اثـر هنـری تکـرار دوبـارۀ خویـش اسـت. آثـار هنـری شـبیه بـه خـود هسـتند و از اجبـار همسـانی رهاینـد (Adorno,۱۲۵,۲۰۰۳).

اصالـت، صفتـی اسـت مؤیـد روش یـا نحـوه‌ای کـه در آن اجـرای شخصی از فـلان پارتیتـور موسـیقی هـم در ارائـۀ موسـیقی به‌مثابـۀ صـدا ضـرورت دارد و هـم ماهیتـی خـلاق بـرای آن مترتـب اسـت. اصالـت کـه صفتـی ستودنی‌سـت، حـذف ناپذیـری سـهم نوازنـده را در تولیـد صـدای اجـرای موردنظـر مسـلم می‌دانـد (دیویـس، ۱۳۹۰: ۳۲). واژۀ «اصالـت» مفهـوم فوق‌العـاده باارزشـی در نظریه‌هـای زیبایی‌شناسـی اسـت کـه می‌توانـد هنـر را در زمینه‌هـای اجتماعـی، فرهنگـی یـا اقتصـادی قـرار دهـد (تسـلیمی، ۱۳۹۶: ۱۶۶).

اصطـلاح نبـوغ بیانگـر ارزش و عظمـت فـردی اسـت، و در قلمـرو آفرینـش هنـری همـواره مطـرح بـوده و از روزگار روشـن‌گری به‌عنـوان شـرط آفرینـش شـاهکارهای هنـری مطـرح شده‌اسـت (احمـدی، ۱۴۰۲: ۴۳۴). مفهـوم، معنـا و کاربـرد واژۀ نبـوغ در تمامـی طـول تاریـخ زیبایی‌شناسـی همـواره به‌شـدت و بـه شـکل عمیقـی تغییـر نموده‌اسـت. بـا ظهـور فلسـفۀ کانـت و نظریه‌پـردازان مکتـب رومانتیـک، نابغـه نیـز معنـای خـاص می‌یابـد و آن هـم این‌گونـه بـود کـه فـرد بایـد از قیـد قواعـد و پیشـینه‌ها آزاد باشـد. یـک نابغـه خـود بـه هنـر قاعـده می‌بخشـد، به‌عبارتـی نبـوغ همـان توانایـی خـاص بـرای آفرینـش هنـر بـدون وابسـتگی بـه قواعـد یـا الگوهـای پیشـین اسـت. بدین‌گونـه نبـوغ بـا ابتـکار همـراه اسـت و ایـن اصـل یکـی از مهم‌تریـن ویژگی‌هـا و شایسـتگی‌های هنـری مکتـب رومانتیـک به‌شـمار می‌آمـد (تسـلیمی، ۱۳۹۶: ۲۲۵). نبـوغ از روزگار رمانتیک‌هـا جایـگاه معتبـری در سـخن زیبایی‌شناسـی یافـت. به‌گفتـۀ کارل دالهـاوس[۸]، موسیقی‌شـناس آلمانـی قـرن بیسـتم، در قلـب آییـن زیبایی‌شناسـی سـدۀ نوزدهـم آییـن نبـوغ نهفتـه بـود. ایـدۀ نبـوغ در آن سـده بـا ترسـیم تصویـری افسـانه‌ای از هنرمنـد به‌عنـوان قهرمـان همـراه شـده بـود و در ایـن مـورد بتهـوون الگـو بـود، او نابغـه‌ای معرفـی شـده بـود کـه در نقـش قهرمانـی شـجاع بـا تقدیـر پنجـه درافکنـده و حتـی ناشـنوایی خـود را بـه عاملـی در جهـت پیـروزی تبدیـل کـرده بـود. همچنیـن او بـا ارتجـاع و سـنت‌های ویرانگـر نیـز درافتـاده بـود (احمـدی، ۱۴۰۲: ۴۳۵).

موسیقی بتهوون

دوران نخسـت از فعالیـت هنـری بتهـوون، سـال ۱۷۹۲ کـه او از زادگاهـش شـهر بـن بـه وین کـه پایتخـت موسـیقی نـام گرفتـه بـود، سـفر کـرد و زندگـی در مهاجـرت را برگزیـد تـا پایـان سـال ۱۸۰۱ ادامـه داشـت. در آن دوران او سرمشـق کلاسی‌سیسـم را پذیرفتـه بـود و مسـیر اسـتادش هایـدن و نیـز موتسـارت را ادامـه مـی‌داد. دوران میانـی از ۱۸۰۲ تـا ۱۸۱۸ سـال‌هایی اسـت کـه او در روش بیـان کلاسـیک نوآوری‌هـای فراوانـی داشـت و شـماری از بزرگ‌تریـن آثـارش را آفریـد. دورۀ نهایـی آثـار بتهـوون از ۱۸۱۸ آغـاز شـد و تـا مـرگ او در ۲۶ مـارس ۱۸۲۷ ادامـه یافـت (احمـدی، ۱۴۰۲: ۶۹). بتهـوون پافشـاری زیـادی بـر اصالـت، به‌عنـوان نشـانۀ شـخصیت هنرمنـد داشـت، در عیـن احتـرام بـه سـنت کلاسـیک، آن را به‌نحـو تـازه‌ای بـه‌کار می‌بـرد. انضبـاط فرم‌هـای سـنتی را از میـان نمی‌بـرد؛ بلکـه انضبـاط شـخصی‌تر دیگـری بـر آن می‌افـزود.

در اواخـر قـرن هجدهـم، مفهـوم بنیـادی و سـاختاری توسـط ایـن تفکـر کـه هنـر بایـد بیان‌کننـدۀ نبـوغ باشـد و نـه ماهیتـی بـرای پیـروی و تبعیـت از قوانیـن، بـه چالـش کشـیده شـد. زمانـی کـه از واژۀ نبـوغ آهنگسـاز اسـتفاده می‌کنیـم، اولیـن چیـزی کـه بـه ذهـن خطـور می‌کنـد، فردیـت اسـت کـه منشـأ نبـوغ اسـت. در واقـع از اواخـر ۱۷۷۰، مفهـوم هنـر دسـتخوش تغییـری قـرار گرفـت کـه جایـگاه فردیـت کـه مبتنـی بـر نبـوغ اسـت، مـورد توجـه بیشـتر قـرار گرفته‌اسـت، البتـه تـا جایـی کـه دچـار سـوء برداشـت نشـود.

تعمیـم کاراکترهایـی از قبیـل الگوهـای ملودیـک و ریتمیـک بـرای روش‌شناسـی سـبک شـخصی صحیـح نیسـت و بـدون شـک خصوصیاتـی کـه در یـک سـبک شـخصی ظاهـر می‌شـوند شـامل مفاهیـم فرمـی اسـت کـه به‌طورکلـی زیربنـای یـک اثـر یـا یـک موومـان هسـتند. ایـدۀ بتهـوون در عبـور از ویژگـی فرم‌هـای سـنتی کـه به‌صـورت قراردادهـای رسـمی طـی ادوار قبـل مرسـوم بوده‌انـد، جایـگاه مهمـی در سـبک شـخصی وی ایفـا می‌کنـد (Mary Whittall ۱۹۹۱:۴۵).

جایـگاه فردیـت در قطعـۀ موسـیقی از نظـر زیبایی‌شناسـی در مرتبـۀ دوم و بعـد از هستی‌شناسـی قطعـۀ موسـیقی قـرار می‌گیـرد. برخـی عناصـری کـه در فردیـت کل یـک اثـر تأثیـر می‌گذارنـد، در واقـع قراردادهایـی هسـتند کـه هیـچ اهمیـت و اعتبـاری در تعریـف سـبک شـخصی آهنگسـاز ندارنـد؛ امـا همچنـان در سـاختار اثـر خـاص هسـتند کـه آن بـه دلیـل، بسـتر و زمینـه‌ای اسـت کـه در آن اتفـاق افتـاده و یـا کارکـردی کـه بـرای آن متصـور بوده‌انـد؛ در واقـع ایـن ویژگی‌هـا و خصوصیـات هسـتند کـه باعـث یکتایـی و منحصربه‌فـرد بـودن یـک اثـر خـاص می‌شـوند.

جهت‌گیـری انقلابـی بتهـوون در آهنگسـازی، از آنجـا ناشـی می‌شـود کـه او فقـط بـه قوانیـن بی‌اعتنایـی نمی‌کـرد؛ بلکـه آگاهانـه به‌دنبـال جانشـین‌هایی بـرای سـبک و اسـلوب سـنتی بـود. بتهـوون فرم‌هـای کلاسـیک را بـه جـای اینکـه بازتـر کنـد یـا به‌کلـی کنـار بگـذارد، توسـعه داد، او کاری کـرد کـه سـمفونی، طرح‌هـای احساسـی وسـیعی داشـته باشـد؛ امـا در عیـن حـال فـرم را اسـتوار و یگانـه کـرد. تـا زمـان بتهـوون سـابقه نداشـت کـه یـک ایـدۀ موتیـو در همـۀ قسـمت‌های سـمفونی تکـرار شـود. آنچـه پیش‌تـر یـک حلقـه از قسـمت‌های متضـاد بـود، اکنـون به‌صـورت یـک برنامـۀ احساسـی درآمـده بـود، طرحـی بـا ترتیـب تاریخـی تقریبـی کـه نمونـه‌اش را می‌تـوان در آثـار ادبـی یافـت. بنابرایـن اگـر از نظـر روش‌شـناختی به‌طـور جـدی بـه ایـن موضـوع پرداختـه شـود کـه هایـدن و بتهـوون در درجـۀ اول نابغه‌هایـی در ادغـام فرم‌هـا بوده‌انـد و اصالـت واقعـی آن‌هـا در آنجاسـت، دیگـر نمی‌تـوان سـبک شـخصی را برحسـب فراوانـی و انباشـت ناهمگـون ویژگی‌هـای برجسـته تعریـف کـرد؛ بلکـه بایـد به‌عنـوان چالش‌هـای پیکربنـدی و قالب‌هـای فرمـی و همچنیـن پرداختـن بـه آن از طریـق راه‌حل‌هـای متنـوع کـه از سـوی آهنگسـاز اتخـاذ می‌شـود، درک و فهـم کـرد؛ در ایـن صـورت وحدتـی کـه سـبک را از درون کنـار هـم نگـه مـی‌دارد، در تـداوم توسـعۀ ترکیبـی آشـکار می‌شـود البتـه نـه به‌عنـوان مجموعـه‌ای از ویژگی‌هـا، بنابرایـن مفهـوم سـبک شـخصی به‌عنـوان مقولـه‌ای پویـا و زنـده دیـده می‌شـود، نـه یـک مقولـۀ ایسـتا و سیسـتماتیک (Mary Whittall ۱۹۹۱ :۵۹).

از نظـر آدورنـو، بتهـوون محـور موسـیقی مـدرن بـود و گـذار از آثـار دورۀ بلـوغ بتهـوون -بـه اصـلاح سـبک دورۀ دوم او- بـه آخریـن آثـار متعلـق بـه سـبک متأخـر او، اهمیتـی کلیـدی بـرای جامعه‌شناسـی موسـیقی مـدرن آدورنـو دارد. در سـبک متأخـر، بتهـوون اسـت کـه یـک موسـیقی ضـد هارمونیـک و برخاسـته از رنجـی عمیـق متولـد می‌شـود (ویتکـن، ۱۴۰۱: ۸۱).

آدورنـو، بی‌هیـچ تردیـدی بتهـوون را نقطـه‌ای محـوری در تاریـخ موسـیقی قلمـداد می‌کنـد؛ از نظـر او، بتهـوون معیـار و سـنجه‌ای اسـت تـا بفهمیـم پیـش از ایـن در موسـیقی کلاسـیک چـه روی داده و نیـز پـس از ایـن چـه روی می‌دهـد. موسـیقی دورۀ بلـوغ بتهـوون، موسـیقی سـاخته‌های دورۀ میانـی یـا دوم او اسـت کـه بیشـترِ سـمفونی‌های او را دربرمی‌گیـرد. از نظـر آدورنـو، ایـن موسـیقی در تـلاش اسـت تـا رابطـۀ مکمـل بیـن فـرد و جامعـه، آشـتی بیـن آزادی فـرد و محدودیـت جامعـه را بـه لحـاظ زیبایی‌شناسـی محقـق کنـد، از نظـر آدورنـو شـاید دلیـل محبوبیـت سـاخته‌های دورۀ دوم بتهـوون در زمـان خـود او و ایـن باشـد کـه ایـن سـاخته‌ها تجسـم پویایی‌هـای سـاختاری ایـن همانـیِ بیـن فـرد و جامعـه بوده‌انـد؛ یعنـی، حـد و انـدازه‌ای کـه ایـن سـاخته‌ها ایدئولـوژی بـورژوازی را ترسـیم می‌کرده‌انـد (Adorno,۱۹۹۴: ۷۷). بتهـوون در سـونات‌ها و سـمفونی‌های بـزرگ سـبک دورۀ بلـوغ خویـش (کـه از سـبک متأخـر او متمایـز اسـت) بـه نمـود خاصـی از موسـیقی دسـت پیـدا می‌کنـد، از نظـر آدورنـو ایـن دسـتاورد بزرگـی بـود کـه ظاهـراً موفـق شـده بـود در موسـیقی بیـن نیـروی جمعـی جامعـه کـه او آن را بـا «فـرم» موسـیقی یکـی می‌دانسـت و حرکـت خودانگیختـۀ افـراد آزاد کـه در موسـیقی، عناصـر یـا جزئیـات حسـی و موتیف‌هـا و مـاده‌ای اسـت کـه آهنگسـاز آن را بـه فـرم آثـار موسـیقایی درمـی‌آورد، آشـتی نابـی برقـرار کنـد (ویتکـن، ۱۴۰۱: ۹۶).

میـراث خـاص بتهـوون، آفرینـش آن موسـیقی‌ای بـود کـه ظاهـراً امـر جزئـی و امـر کلـی -فـرد و جامعـه، سـوژه و ابـژه- را بـا هـم متحـد می‌کنـد و بیـن آن‌هـا هماهنگـی به‌وجـود مـی‌آورد. ایـن موسـیقی بـا موسـیقی دورۀ اول کـه اجـزاء را بـا تحمیـل امـر کلـی نابـود می‌کـرد و موسـیقی دورۀ بعـد کـه امـر کلـی هنـگام بـروز قاطعانه‌تریـن حالـت عناصـر از بیـن می‌رفـت، متفـاوت بـود. کمـال موسـیقی بتهـوون حاصـل میانجی‌گـری پویـای بیـن جـزء و کل اسـت (ویتکـن، ۱۴۰۱: ۹۶).

آدورنـو، در بحـث از بتهـوون مکـرر بـه «نبـود و نیسـتیِ» عناصـر یـا اجـزاء در سـونات یـا سـمفونی بتهـوون اشـاره می‌کنـد؛ او حتـی وقتـی می‌گویـد اگـر یـک آکـورد یـا نـت منفـرد را در بافـت قطعـه‌ای خـاص بشـنویم چـه تأثیـر نفس‌گیـری می‌توانـد داشـته باشـد، بـه همیـن موضـوع اشـاره می‌کنـد (Adorno۱۹۸۴: ۱۳۰). تأثیـر بی‌مانندی کـه سـمفونی‌های بتهـوون حتـی امـروزه دارنـد، دقیقـاً حاصـل نیـروی منطقـی انکارناپذیـر هنـر اسـت. همان‌طورکـه

اجتماعـی کـردنِ بیـش از انـدازه می‌توانـد فـردی همنـوا به‌وجـود آورد کـه کامـلاً مطیـع مقتضیـات جامعـه اسـت، بسـط پیشـرفتهٔ نظـام هارمونـی تنـال هـم می‌توانـد آزادی عناصـر یـا اجـزاء خـاص موسـیقی را تضعیـف کنـد و آن‌هـا را کم‌وبیـش تابـع مقتضیـات تحکم‌آمیـز امـر کلـی کنـد؛ در واقـع، براسـاس نظـر ادورنـو، همان‌طورکـه درنهایـت جامعـه مسـتلزم قربانـی کـردن فردیـت اسـت، بسـط موسـیقی بتهـوون نیـز مـادهٔ پدیدآورنـدهٔ خویـش؛ یعنـی سـوژهٔ موسـیقایی را تضعیـف می‌کنـد تـا جایـی کـه ایـن مـاده خـود را بـه نفـع کلیـت وسـیع‌تر کامـلاً نفـی می‌کنـد (Subotnik ۱۹۷۶:۲۵۲).

مسـئلهٔ مربـوط بـه سـلطهٔ امـر کلـی بـر امـر جزئـی را می‌تـوان برحسـب دو لحظـه از کـردار زیبایی‌شناسـی بیـان کـرد کـه آدورنـو آن‌هـا را «بیانگـری» و «برسـاخت» می‌نامـد. برسـاخت «فـرم دادن» بـه محتـوا اسـت؛ امـا، بیانگـری پاسـخ حسـی سـوژه اسـت. در آثـار گسـلنده سـبک‌های متأخـر آهنگسـازان اسـت کـه تعـداد کمـی از آن‌هـا؛ همچـون بتهـوون بـه جهشـی بـزرگ در محتـوای حقیقت‌محـور دسـت پیـدا می‌کننـد و علیـه موانـع می‌جنگنـد تـا سـویه‌های ایـن تنـازع را در گیـرودار دیالکتیـک منفـی حفـظ کننـد (ویتکـن، ۱۴۰۱: ۱۰۰). پیشـرفت‌هایی کـه بتهـوون در موسـیقی دورهٔ بلـوغ یعنـی سـاخته‌های دورهٔ میانـی‌اش، در جهـت دسـتیابی بـه نمـود هارمونـی داشـت، بـه کمـک افزایـش نیـروی برسـازندهٔ اثـر محقـق شـدند. ایـن افزایـش تـا حداکثـر انـدازه‌ای بـود کـه یـک برسـاخت می‌توانـد در تضعیـف بیانگـری نـاب نقـش داشـته باشـد. شـرایط مـادهٔ بـه ارث رسـیده و رشـدیافته، ایـن فزونـی نیـروی برسـازنده را ایجـاب می‌کـرد و بنابرایـن، ایـن افزایـش واقعـی بـود. ایـن افزایـش، شـرایط حقیقـی سـوژه را نشـان مـی‌داد کـه بـا فشـار مدیریـت یک‌سـویهٔ مدرنیتـه و دیوان‌سـالاری روبـه‌رو اسـت. از ایـن نقطـه بـه بعـد، موسـیقیِ واجـدِ ارزشِ حقیقت‌محـور نمی‌توانـد اسـیر توهـم هارمونـی باقـی بمانـد؛ بلکـه بایـد طبیعـت واقعـی ایـن فشـار را در شـرایطی کـه سـوژه تحـت سـلطه یـا حتـی مغلـوب آن اسـت، تشـخیص بدهـد. از ایـن لحظـه بـه بعـد، هنرمنـد جـدی مـدرن نمی‌توانـد بـه آشـتی فـرد و جامعـه تظاهـر کنـد یـا وانمـود کنـد زندگـی حسـی سـوژه می‌توانـد در جامعـه اقنـاع و بیانگـری بیابـد؛ پـس از ایـن، اثـر هنـری اصیـل بایـد درون خـود، شـکاف سـوژه و ابـژه، و شـکاف فـرد و جامعـه را بازتولیـد کنـد (ویتکـن، ۱۴۰۱: ۱۰۱و۱۰۲).

اجرا

وجـود هـر اجرایـی بطـور تلویحـی و ضمنـی بـر چیـزی پیرامـون ماهیـت اثـر هنـری دلالـت داشـته و پرسـش‌هایی در ایـن زمینـه مطـرح اسـت کـه اجـرا را چگونـه بایـد درک کـرد، از طرفـی موسـیقی و نمایـش مـواردی هسـتند کـه بایـد بـه اجـرا درآینـد، بنابرایـن می‌تـوان گفـت کـه اجـرا بنیادی‌تریـن و مهم‌تریـن عمـل هنـری اسـت (تسـلیمی، ۱۳۹۶: ۲۷۸). برخـی اجراکننـدگان درک ثابتـی از اثـر دارنـد؛ یعنـی در زمان‌هـای مختلـف اثـر خاصـی را همـواره یکسـان یـا بـا کمتریـن دگرگونـی اجـرا می‌کننـد (احمـدی، ۱۴۰۲: ۲۶). از نظـر رومـن اینـگاردن[۹]، فیلسـوف لهسـتانی، بیـن «اثـر» و «اجـرا» تفـاوت وجـود دارد، از نظـر او اثـر موسـیقایی چـون یـک طـرح نقاشـی تمـام رخ اسـت و هـر اجـرا چـون طرح‌هایـی نیم‌رخ، آن‌هـا از یـک واقعیـت خبـر می‌آورنـد؛ امـا بـا هـم تفـاوت دارنـد. اثـر کامـل اسـت و اجراهـا ناکامل‌انـد (ingarden:۱۹۸۶,۱۴۵). در واقـع اجـرا نیـز بخشـی جدایی‌ناپذیـر از تجربـهٔ موسـیقایی اسـت. در قـرن بیسـتم، بحـث اجـرا به‌عنـوان موضوعـی مسـتقل در زیبایی‌شناسـی موسـیقی مطـرح شـد. زمانی‌کـه اجـرا به‌مثابـه بازآفرینـی مـورد توجـه قـرار می‌گیـرد، نوازنـده صرفـاً مجـری دسـتورهای متـن نیسـت؛ بلکـه بـا انتخـاب تمپـو، دینامیـک، آرتیکولاسـیون و رنـگ صوتـی، هویتـی تـازه بـه اثـر می‌دهـد و در عیـن حـال ایـن پرسـش مطـرح اسـت کـه آیـا ارزش یـک اجـرا در وفـاداری بـه متـن اسـت یـا در خلاقیـت فـردی نوازنـده. و در عمـل، بیشـتر اجراهـا ترکیبـی از ایـن دو هسـتند.

تورسـتون دارت[۱۰]، آهنگسـاز، نوازنـده و موسـیقی‌شـناس بریتانیایـی اعتقـاد داشـت کـه پیـش از هرچیـز مـا بایـد نـت نوشـت‌های موسـیقایی را کـه مـورد اسـتفادهٔ آهنگسـاز بـوده بشناسـیم، سـپس بکوشـیم تـا دریابیـم کـه ایـن نمادهـا در زمـان سـاخته شـدن اثـر چـه معنایـی داشـتند و سـرانجام بایـد نتیجـه‌ای را کـه به‌دسـت آورده‌ایـم بنـا بـه فهـم دوران خودمـان بیـان کنیـم؛ زیـرا مـا در سـدهٔ بیسـتم زندگـی می‌کنیـم و نـه در سـده‌های هجدهـم یـا پانزدهـم (Dart,T ۱۹۶۷). در نتیجـه ایـن موضـوع مـا را بـه مفهـوم تأویـل در موسـیقی می‌رسـاند. مفهومـی کـه اهمیـت درک مخاطـب را به‌مثابـه یکـی از تأویل‌هـای ممکـن کـه در افـق ادراک متـن جـای می‌گیـرد، پیـش می‌کشـد (احمـدی، ۱۴۰۲: ۲۸).

تحلیل

بررسـی آثـار بتهـوون نشـان می‌دهـد کـه او بیشـتر از فرم‌هـا و تکنیک‌هـای کلاسـیک اسـتفاده کـرده؛ امـا بـه ایـن فرم‌هـا و تکنیک‌هـا تـوان و شـوری تـازه بخشـیده اسـت. او کـه وارث هایـدن و موتسـارت بـود، پُلـی میـان دورهٔ کلاسـیک و دورهٔ رمانتیـک برپـا سـاخت. بسـیاری از نوآوری‌هـای او سرمشـق آهنگسـازان بعـدی شـد.

در آثـار بتهـوون به‌واسـطهٔ سـنکوپ‌ها و دیسـونانس‌ها، تنـش و هیجانـی عظیـم برپـا شـده، گسـترهٔ زیروبـم و دینامیـک پهناورتـر از گذشـته می‌شـود و بـه ایـن ترتیـب تضادهـای حالـت، برجسـتگی و وضـوح بیشـتری می‌یابنـد. تأکیدهـا و اوج‌هـا جلـوه‌ای غول‌آسـا دارنـد. ایده‌هـای کوچـک ریتمیـک بـرای خلـق نیـروی پیشـران و سـوق‌دهنده اغلـب بارهاوبارهـا تکـرار می‌شـوند. تنـش بیشـتر، چهارچـوب موسـیقایی بزرگ‌تـری را نیـز طلـب می‌کنـد و بـه همیـن

سـبب بتهـوون در آثـارش فـرم را نیـز بسـط و توسـعه بخشـید. او معمـاری موسـیقایی بـود کـه توانایـی‌اش در خلـق سـاختارهای سـترگ و حجیـم همتایی نمی‌شناسـد، سـاختارهایی کـه در آن‌هـا هـر نـت کارکـردی ویـژه و اجتناب‌ناپذیـر دارد. در توصیف موسـیقی بتهـوون، شـاید سـاده‌ترین کار بیـان کیفیـت توفانـی و پُرتـوان آثـار او باشـد؛ امـا قطعه‌هـای ملایـم، شـوخ، باوقـار و تغزلـی نیـز در آثـار او فراواننـد. دامنـه حالت‌هـای بیانـی در موسـیقی او بسـیار پهنـاور اسـت. در نت‌نـگاری آثـار او، نشـانه‌های تمپـو، دینامیـک و حالـت بیانـی بسـیار فراوان‌تـر از آهنگسـازان پیشـین اسـت؛ بـرای مثـال، یکـی از راهنمایی‌هـای اجرایی او چنیـن اسـت: «جانـدار و بـا عمیق‌تریـن احسـاس».

یکـی از ویژگی‌هـای آشـکار در نشـانه‌گذاری دینامیـک توسـط بتهـوون، افزایـش تدریجـی صـدا و سـپس ملایمـت ناگهانـی آن اسـت. بتهـوون نیـز ماننـد هایـدن و موتسـارت موومان‌هـای فراوانـی در قالـب فـرم سـونات آفریـده اسـت؛ امـا در ایـن موومان‌هـا بخـش بسـط و گسـترش تم‌هـا توسـعهٔ فـراوان یافتـه و داراماتیک‌تـر شده‌است. پایـان بخـش بسـط و گسـترش در چنیـن موومان‌هایـی از بتهـوون، اغلـب دربردارنـدهٔ کرشـندویی پرقـدرت اسـت کـه موسـیقی را بـه اوج رسـانده و در ایـن هنـگام بازگشـت تـم اول از بخـش ارائـهٔ مجـدد تم‌هـا را نمـودی پرجلـوه می‌بخشـد. بخـش کُـودا نیـز در آثـار بتهـوون توسـعه یافتـه و بـرای بسـط و گسـترش هرچـه بیشـتر تم‌هـا بـه‌کار گرفتـه می‌شـود. طولانـی بـودن ایـن بخـش سـبب تـوازن بخش‌هـای پیشـین می‌شـود و چیرگـی تونالیتـهٔ تونیـک بـر دیگـر توتالیته‌هـای متعـدد بخـش بسـط و گسـترش تم‌هـا را تحکیـم می‌بخشـد.

سـونات پیانـو اپـوس ۹۰ شـماره ۲۷ یکـی از آثـار مهـم و پررنـگ در دورهٔ میانسـالی بتهـوون اسـت. سـاختار دو موومانـی، برخـلاف بسـیاری از سـونات‌های دیگـر بتهـوون کـه در سـه یـا چهـار موومـان نوشـته شـده‌اند، بسـیار جالـب توجـه اسـت.

دستورالعمل‌های سونات می مینور، اپوس ۹۰، شماره ۲۷

موومان اول:

Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck

with liveliness and with feeling and expression throughout

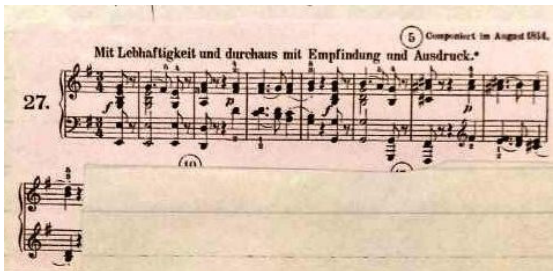
– همراه با سرزندگی و نشاط و قطعاً با احساس و بیان

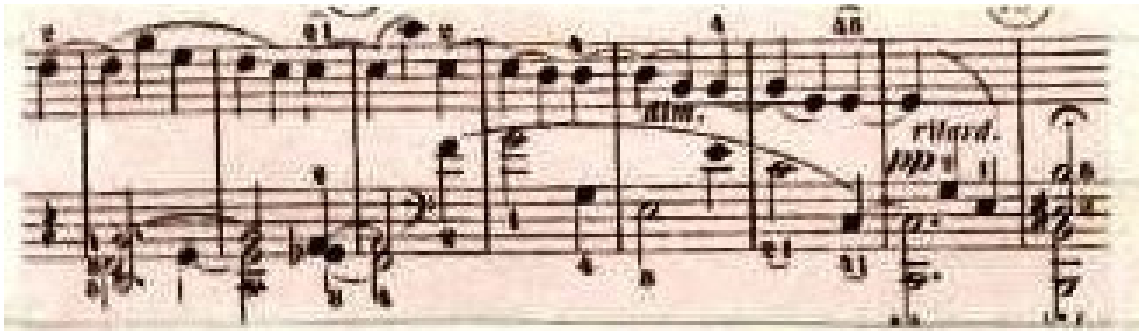
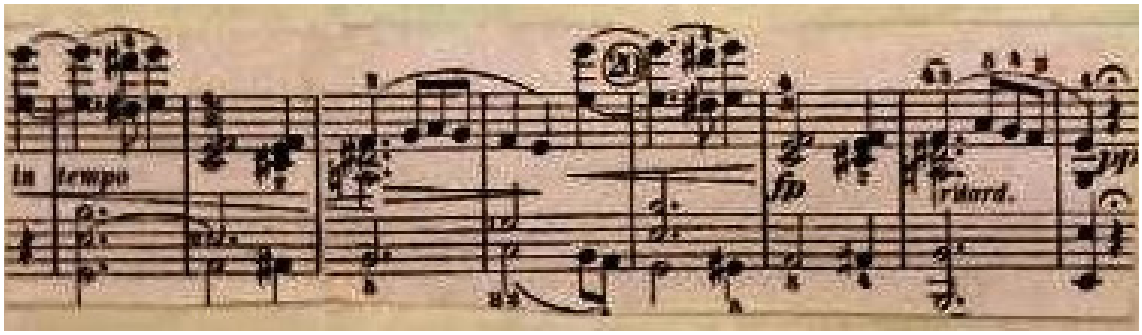
موومان دوم:

Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetrage

Not too sweftly and conveyed in a singing manner

– نه خیلی سریع و به‌شیوهٔ آوازخوانی منتقل می‌شود.

آنتـوان شینسـلر دوسـت و زندگی‌نامه‌نویـس بتهـوون بیـان می‌کنـد کـه ایـن دو موومـان را بایـد به‌ترتیـب: «جنـگ میـان عقـل و احسـاس» و «مکالمـه بـا معشـوق» نام‌گـذاری کـرد. بتهـوون تـم اولیـهٔ سـونات مـی مینـور، اپـوس ۹۰ را در میـزان نمایـی کـه میـزان نمایـی پرشـور و سـرزنده اسـت را بـا آفتاکـت آکـورد تونیـک به‌صـورت حجیـم و پـر آغـاز می‌کنـد.

تـم به‌صـورت سـؤال و جـواب و در ۸ میـزان خاتمـه می‌یابـد. اسـتفاده از سـکوت‌ها و همـراه شـدن آن بـا آکوردهـای حجیـم و دینامیـک قـوی و فـرود بـر روی آکـورد هفتـم دومینانـت، چنـان تنشـی را ایجـاد می‌کنـد کـه پـس از آن در قسـمت جـواب، به‌صـورت متضـاد بـا لگاتـو نـرم و دینامیـک ملایـم تنـش به‌وجـود آمـده را آرام می‌کنـد؛ گویـی تقابـل میـان عقـل و احسـاس را بـا ایـن روش مطـرح می‌کنـد. ایـن همـان نبوغـی اسـت کـه بتهـوون را از سـایر آهنگسـازان پیشـینِ خـود متمایـز می‌کنـد. اسـتفاده از آکوردهـای هفتـم، سـپس بتهـوون در قسـمت رابـط توسـط نبـوغ خـود و اسـتفاده از بافـت پولی‌فونـی کـه تداعی‌کننـدهٔ کنترپـوان بـاخ اسـت، قسـمتی را ایجـاد می‌کنـد کـه در ایـن ۸ میـزان، بـا اسـتفاده از سـنکوپ، کاهـش تدریجـی صـدا و کاهـش تدریجـی سـرعت و رسـیدن بـه یـک توقـف دلخـواه بـر روی یـک آکـورد دومینانـت یـا دینامیـک خیلـی ملایـم، قلهـای دراماتیک‌گونـه را فتـح کنـد و کمـاکان سـؤال مطـرح باشـد. در ادامـه نیـز بتهـوون بـا ایجـاد تضـاد حرکتـی میـان بخش‌هـا به‌گونـه‌ای کـه اصـوات بالایـی بـا پرسـش‌های نامتعـارف حرکت‌هـای بالارونـده و پایین‌رونـده را شـکل می‌دهنـد، درحالی‌کـه خـط بـاس به‌صـورت پیوسـته در حرکت اسـت و در همیـن پیـن اسـتفاده از آکورد هفتـم دومینانـت و تونیـک و تضـاد دینامیکـی و تغییـر تمپـو در آخـر توسـط یـک کاهـش تدریجـی سـرعت و فـرود بـه آکورد تونیـک و توقـف دلخـواه بـر روی سـکوت بعـد از ایـن جملـه ۸ میزانـی، به‌طـرز حیـرت‌آوری پرسـش را مجـدداً بعـد از آن جملـهٔ دراماتیـک قبلـی مطـرح می‌کنـد.

مقایسـهٔ اجـرای سـونات پیانـو، اپـوس ۹۰، شـماره ۲۷، توسـط دو نوازنـدهٔ آنـدراس شـف و بوریـس گیلتبـرگ:

بوریس گیلتبرگ پیانیست روسی، متولد مسکو در سرتاسر جهان به‌عنوان مترجمی عمیقاً حساس، بصیر و قانع‌کننده مورد ستایش قرار می‌گیرد. وی به‌خاطر تکنیک برتر و تفسیرهای عمیقش از آثار کلاسیک مورد توجه است. در سال‌های اخیر گیلتبرگ درگیر مجموعه‌ای از کاوش‌های عمیق دربارهٔ آثار آهنگسازان بزرگی همچون بتهوون، راول و راخمانینوف بوده‌است.

آندراس شف پیانیست و آهنگساز برجستهٔ معاصر اهل اتریش است. وی به عمق، احساس و ساختار آثار توجه ویژه‌ای دارد و به‌خاطر استفاده از تکنیک‌ها و ایده‌های نوآورانه در اجرا به آثار کلاسیک زندگی تازه‌ای می‌بخشد. شف یکی از مشهورترین مفسران باخ، موستارت، بتهوون، شوبرت و شومان است.

بتهوون این سونات را در تابستان سال ۱۸۱۴ تصنیف کرد. این سونات در اواخر دورهٔ میانی بتهوون ساخته‌شده و می‌توان آن را به مثابه قطعه‌ای از گذار بتهوون به دورهٔ سوم تلقی کرد و ردپایی از ساختارشکنی‌های او را که یکی از دلالت‌های نبوغی وی با تعریف نبوغ قرن هفدهم (کانت) است را در نظر گرفت. این سونات برخلاف سایر سونات‌ها، دو موومان دارد و یکی از شاخصه‌های بالقوهٔ این سونات این است که دستورالعمل‌های اجرایی، به زبان آلمانی ارائه شده‌اند.

برای تحلیل و مقایسهٔ اجراهای مختلف یک اثر موسیقایی چند معیار کلیدی از جمله تمپو[۱۱]، دینامیک[۱۲]، آرتیکولاسیون[۱۳] پدال‌گذاری[۱۴] و بیان[۱۵] را مورد ارزیابی قرار می‌دهند، این معیارها نه‌تنها ابزار تحلیلی؛ بلکه شاخص‌هایی هستند که زیبایی‌شناسی اجرا را برای شنونده عینی می‌سازند.

زمانی که به مطالعهٔ اجرای نوازندگان آندراس شِف و بوریس گیلتبرگ می‌پردازیم، با دو فضای کاملاً متفاوت از یک اثر روبه‌رو هستیم که بیانگر سبک شخصی هریک در اجرا است. همان‌طورکه شف در تحلیل این سونات بیان می‌کند، این سونات یک پا در گذشته و یک پا در آینده دارد. شف در اجرای خود سعی بر این دارد که اصالت قطعه را حفظ کند، به‌صورتی‌که به ساختار دورهٔ کلاسیک پایبند باشد. می‌توان گفت که با احتیاط یا اجتناب از مدرنیزه شدن اثر آن را به نمایش می‌گذارد. حال آنکه گیلتبرگ فراتر رفته و آن را به‌گونه‌ای مدرن‌تر و تا حدودی در غالب کارهای دورهٔ سوم بتهوون اجرا می‌کند.

از منظر تمپو، باتوجه به دستورالعمل موومان اول (همراه با سرزندگی و نشاط و سراسر با احساس و بیان) آهنگساز دست نوازنده را برای اجرای این موومان باز گذاشته است و این دو نوازنده نیز هریک باتوجه به دریافت خود، تمپو خاص خود را انتخاب کرده‌اند تا در تفسیر و بیان اثر، به موفقیت دست پیدا کنند. آندراس شف تمپو را نسبت به بوریس گیلتبرگ کمی بیشتر در نظر گرفته است و لذا عنصر سرزندگی و نشاط را بیشتر در نظر دارد. حال آنکه گیلتبرگ تمپو را پایین‌تر در نظر گرفته و به احساس و بیان بیشتر توجه کرده‌است.

در اینجا می‌توان به لحاظ زیبایی‌شناسی، مقولهٔ ذوق را در نظر گرفت که هریک از اجراکنندگان باتوجه به دریافت خود و با ذوق خود، تفسیر و بیان اثر را به‌گونه‌ای شخصی‌سازی کرده‌اند.

در مـورد دینامیـک هـم بالاخص در موومـان اول و کمتـر در موومـان دوم تضـاد شـدید وجـود دارد. در موومـان اول تـم ابتدایـی اثـر به‌صـورت سؤال و جـواب مطـرح شده‌اسـت؛ به‌گونـه‌ای کـه سـؤال بـا دینامیـک فورتـه و جـواب بـا دینامیـک پیانـو، آنـدراس شـف و بوریـس گیلتبـرگ در مواجـه بـا دینامیـک اثـر نیـز تفاوت‌هایـی دارنـد. کنتراسـت صداهـا در اجـرای گیلتبـرگ مشـهودتر اسـت؛ زیـرا همان‌طورکـه در قسـمت تمپـو اشـاره شـد، به‌دلیـل اینکـه بوریـس گیلتبـرگ کندتـر اسـت، در همیـن راسـتا نیـز دینامیک‌هـا عمـق و وضـوح و اثربخشـی بیشـتری دارد، حـال آنکـه آنـدراس شـیف نیـز ایـن کنتراسـت را به‌خوبـی ارائـه می‌دهـد؛ ولـی گویـی اثربخشـی و تأثیرگـذاری دینامیک‌هـا چـون همـراه بـا تمپـو ارائـه می‌شـود، ایـن دو در براینـد نهایـی، بوریـس گیلتبـرگ را موفق‌تـر جلـوه می‌دهـد.

جدول شماره۱- مقایسهٔ اجرای بوریس گیلتبرگ و آندراس شف

تفاوت‌ها	آندراس‌شف	بوریس‌گیلتبرگ
تمپو	متعادل و یکنواخت	پرتحرک و انعطاف‌پذیر
دینامیک	کنترل‌شده و دقیق	تضاد شدید و برجسته
آرتیکولاسیون	واضح، پیوسته، ساختارگرا	متنوع، شاعرانه
پدال گذاری	محدود برای وضوح	آزادتر و گرم‌تر
بیان	عقلانی، شفاف، وفادار به متن	احساسی، رمانتیک، روایت‌گر

در ادامـه می‌تـوان بـه نقـش پـدال در قطعـه اشـاره کـرد. بتهـوون در متـن اثـر، نشـانه‌ای از پـدال نیـاورده اسـت. حـال آنکـه مـا می‌دانیـم بتهـوون برخـلاف هایـدن و موتسـارت اولیـن آهنگسـاز لگاتـو بوده‌اسـت. آنـدراس شـف در طـول اجـرای اثـر از پـدال اسـتفاده نمی‌کنـد؛ ولـی بوریـس گیلتبـرگ بـا یـک پـدال نـرم در برخـی از قسـمت‌های لگاتـو از پـدال اسـتفاده می‌کنـد کـه باعـث رنگ‌آمیـزی جدیـدی می‌شـود. ایـن نیـز یـک تفـاوت در اجـرای اثـر اسـت، هرچنـد آنـدراس شـف سـعی بـر اصالـت قطعـه دارد، گیلتبـرگ سـعی بـر بیـان عمیق‌تـری دارد و از ابزارهـای متعـدد اسـتفاده می‌کنـد تـا بـه بیـان قطعـه زیبایـی و عمـق بیشـتری بدهـد.

همان‌طورکـه قبـلاً اشـاره شـد، بتهـوون بعـد از ۸ میـزان اول کـه به‌صـورت عمـودی، آکوردهایـی بـرای سـؤال و جـواب نوشـته اسـت، وارد فـاز جدیـدی در ۸ میـزان بعـدی می‌شـود کـه به‌صـورت افقـی یـک بافـت کنترپوانتیـک به‌وجـود مـی‌آورد کـه سراسـر احسـاس اسـت. گیلتبـرگ ایـن را به‌خوبـی دریافتـه و بـا اسـتفاده از نبـوغ خـود و بـا اسـتفاده از پـدال، ایـن قسـمت را دراماتیک‌تـر بیـان می‌کنـد. حـال آنکـه آنـدراس شـف هـم بـا درک ایـن موضـوع سـعی بـر حفـظ اصالـت قطعـه می‌کنـد و پایبنـدی خـود را بـه متـن حفـظ می‌کنـد. در مـورد روباتوهـا و تغییـرات سـرعت، گیلتبـرگ بـاز هـم ابتـکار و نبـوغ خـود را خـرج متـن می‌کنـد؛ ولـی آنـدراس شـف سـعی بـر ایـن دارد تـا خـود متـن را تفسـیر کنـد؛ چـون بـه قـول خـود او ایـن موسـیقی چیـزی اسـت زیبـا، پـس خـود را راضـی نگـه مـی‌دارد کـه متـن زیبایـی دارد و نبـوغ خـود آهنگسـاز بـرای زیبایـی اثـر کفایـت می‌کنـد.

در مـورد اسـتکاتوهایی کـه بتهـوون در سـونات آورده اسـت، اجـرای آنـدراس شـف خشـک‌تر و اجـرای بوریـس گیلتبـرگ عمیق‌تـر نسـبت بـه آنـدراس شـف اسـت و ایـن نشـئت گرفتـه از سـبک شـخصی هرکـدام از نوازنـدگان براسـاس ذوق و سـلیقهٔ هرکـدام اسـت و در مقابـل آن فضایـی کـه بوریـس گیلتبـرگ به‌وجـود مـی‌آورد نیـز نیازمنـد عمـق بیشـتر اسـتکاتوها اسـت.

نکتـهٔ دیگـری کـه در اینجـا می‌تـوان بـه آن اشـاره کـرد، اینکـه در میـزان ۵۰ تـا میـزان ۵۴ شـاهد یـک رویـداد عظیـم از آهنگسـاز هسـتیم، طـی چهـار میـزان دینامیـک از pp بـه ff می‌رسـد و بـا یـک dim و ritard بـه قسـمت بعـدی می‌رسـیم. در اینجـا تفـاوت در نحـوهٔ اجـرا کامـلاً مشـهود اسـت. آنـدراس شـف نسـبت بـه بوریـس گیلتبـرگ ریتـارد کمتـری دارد حـال آنکـه بوریـس گیلتبـرگ خیلـی آزادانـه بـا ایـن برخـورد می‌کنـد.

نتیجه‌گیری

زمانـی کـه اجـرای دو نوازنـده مقایسـه می‌شـود، در واقـع به‌نوعـی داوری صـورت می‌گیـرد کـه ایـن داوری براسـاس ذوق و سـلیقهٔ داور و همچنیـن تفکـر او شـکل می‌گیـرد، بنابرایـن اگـر قـرار باشـد چندیـن داوری داشـته باشـیم، داوری‌هـای متفاوتـی می‌تـوان ارائـه داد. مقایسـهٔ

زیبایی‌شناسی سونات شمارهٔ ۲۷ در می‌مینور، اپوس ۹۰ نشان می‌دهد که گیلتبرگ نمایندهٔ رویکردی مدرن و احساسی است، اجرای او به شنونده حس فوریت، تنش و روایت شخصی می‌دهد. همچنین شف نمایندهٔ رویکردی کلاسیک‌تر است، اجرای او وضوح، تعادل و عقلانیت را برجسته می‌کند و به شنونده امکان می‌دهد فرم و ساختار اثر را به‌روشنی دنبال کند.

در نتیجه، یک موومان واحد می‌تواند دو تجربهٔ زیبایی‌شناسی کاملاً متفاوت ایجاد کند؛ یکی بر پایهٔ شور و هیجان و دیگری بر پایهٔ وضوح و تأمل. بنابراین هر نوازنده با انتخاب‌های خود تجربهٔ زیبایی‌شناسی متفاوتی ارائه می‌دهد.

با بررسی مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی در کار دو نوازنده، آندراس‌شف و بوریس‌گیلتبرگ می‌توان گفت که وفاداری به تفکر و ایدهٔ آهنگساز از یکسو و تحولات بی‌شمار در توسعهٔ سازها و همچنین تغییر ذائقهٔ موسیقایی شنوندگان به‌سمت معیارهای معاصر، باعث شده تا تفسیر موسیقی امروزه بیش از هر زمان دیگری دچار چالش شود و نوازندگان همواره با این سؤال مواجه باشند که پیشرفت‌های معاصر را چگونه با معیارهای موسیقایی آهنگساز و مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی دوران زیست او همسو سازند تا از یک طرف اصالت اثر حفظ شود و از سوی دیگر اجرایی نوآورانه داشته باشند. در این راستا مقایسهٔ اجرای سونات پیانو بتهوون، اپوس ۹۰ شماره ۲۷ می‌تواند بسیار جالب و آموزنده باشد؛ زیرا هریک از این نوازندگان سبک و تکنیک‌های خاص خود را دارند که بر نحوهٔ اجرای اثر تأثیر می‌گذارد.

نوازندگان حرفه‌ای با کسب تجربیات مختلف و مطالعهٔ دوران زیست آهنگساز سعی می‌کنند به اصولی که در ساختار کار حائز اهمیت هستند، احترام بگذارند و در اجرای خود نسبت به آن وفادار باشند. نوازندگان می‌توانند از تفسیرهای مدرن و دیدگاه‌های جدید برای بازسازی اثر کلاسیک استفاده کنند و به آن‌ها ابعاد تازه‌ای ببخشند که متناسب با زمان معاصر باشد.

سونات بتهوون اپوس ۹۰، با دو موومان متضاد، بستری ایده‌آل برای مطالعهٔ زیباشناسی اجرا فراهم می‌کند. پیانیست‌ها باتوجه به تجربه‌های شخصی، احساسات و درک خود از قطعه، ممکن است تفسیرهای متفاوتی از یک اثر کلاسیک ارائه دهند که در این سونات می‌تواند شامل انتخاب خاصی از دینامیک‌ها، سرعت‌ها و تأکیدات باشد، همچنین در نحوهٔ استفاده از تکنیک‌های پیانو، فشار کلیدها و نحوهٔ ایجاد رنگ‌های صوتی نیز به فردیت اجرا کمک می‌کند. نوازندگان ممکن است از تکنیک‌های خاص خود برای ایجاد تمایز در نحوهٔ بیان هر موومان استفاده کنند، همچنین با تغییراتی جزئی در ساختار یا فرم قطعه، به تفسیری جدید دست یابند، در حالی‌که همچنان به اصول اساسی پایبند باشند.

با وجود همهٔ این تفاوت‌ها و شباهت‌ها در اجرای دو نوازنده می‌توان گفت که داوری ما نسبی است و در طول زمان همواره دست‌خوش تحولات مختلف می‌شود، همچنین مشخصه‌های زیبایی‌شناسی مورد نظر ما نیز دچار تغییرات گوناگونی می‌شود؛ در نتیجه نمی‌توان جریانی ثابت را توصیه کرد؛ ولی می‌توان با مطالعهٔ اجراهای مختلف، مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی در اجرا را شناسایی و با رویکردی به قطعه نگاه کرد که نوازنده بتواند به سبک شخصی و فردیت خود در اجرا برسد و همچنین باتوجه به تفکر خویش و در چهارچوب و ساختار قطعه، نوآوری و نبوغ خود را بیان نموده و در عین حال به اصالت اجرا نیز پایبند باشد؛ زیرا زیبایی‌شناسی موسیقی نه یک تجربهٔ واحد و مطلق است و نه‌تنها در وفاداری به متن خلاصه می‌شود؛ بلکه تعامل میان متن موسیقایی و انتخاب‌های نوازنده، تجربه‌ای چند بعدی و متنوع از زیبایی‌شناسی موسیقایی فراهم می‌آورد. درنهایت، این مقایسه نشان می‌دهد که حتی یک اثر موسیقایی کوتاه؛ مانند سونات بتهوون شماره ۲۷ اپوس ۹۰، می‌تواند دو تجربهٔ زیبایی‌شناسی کاملاً متفاوت ایجاد کند. بنابراین در موسیقی کلاسیک، زیبایی و معنا در تعامل متن و نوازنده شکل می‌گیرد و هیچ رویکردی به‌تنهایی برتری مطلق ندارد.

پژوهش‌های آینده می‌تواند شامل مقایسهٔ نوازندگان دیگر یا بررسی تأثیر مؤلفه‌های مهم تاریخی و معاصر باشد تا طیف کامل تفسیرهای ممکن آشکار شود.

اعلام عدم تعارض منافع: نویسنده/نویسندگان اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچ گونه تعارض منافعی برای ایشان وجود نداشته است.

پی‌نوشت‌ها

1. Baumgarten
2. Aesthetica
3. Boris Giltburg
4. Andras Schiff
5. Aesthetic

6. Andre Lalande
7. Soren Kierkegaard
8. Carl Dahlhause
9. Roman Ingarden
10. Robert Thurston Dart
11. Tempo
12. Dynamics
13. Articulation
14. Pedaling
15. Expression

منابع

- آبراهـام جرالـد، چوبینـه ناتالـی و پریچهـر زکیـزاده. (۱۳۸۰)، تاریـخ فشـردۀ موسـیقی آکسـفورد، تهـران: مؤسسـه فرهنگـی- هنـری ماهـور.
- احمـدی بابـک. (۱۴۰۳)، فرهنـگ مفاهیـم فلسـفی، تهـران: مرکـز.
- ---------. (۱۴۰۲)، حقیقت و زیبایی، تهران: مرکز.
- ---------. (۱۴۰۲)، آواز زمین، چاپ چهارم، تهران: مرکز.
- ---------. (۱۴۰۲)، موسیقیشناسـی، چـاپ ششـم، تهـران: مرکـز.
- اسـکوبا، الیـان. (۱۴۰۱)، زیباشناسـی، ترجمـۀ محمدرضـا ابوالقاسـمی، تهـران: گیلگمـش.
- بوزانکـت، برنـارد. (۱۳۹۸)، تاریـخ زیباشناسـی؛ ترجمـۀ منوچهـر صانعـی، تهـران: نـگاه.
- بـراک وی والاس، واینسـتاک هربـرت. (۱۳۸۴)، مـردان موسـیقی؛ ترجمـۀ مهـدی فـروغ، تهـران: شـرکت سـهامی کتاب‌هـای جیبـی.
- تـورک، رالـف. (۱۳۸۴)، مبانـی فـرم و فرمهـای موسـیقی، ترجمـۀ محسـن الهامیـان، تهـران: گشـایش.
- تسـلیمی، نصرالـه. (۱۳۹۶). فرهنـگ زیباشناسـی، تهـران: مبیـن.
- خویـی مهسـا، ریاحـی حسـن و محمدرضـا ریختهگـران. (۱۳۹۸)، زمـان و مـکان کانتـی و مصـداق آن در موسـیقی بتهـوون، تهـران: فلسـفه تحلیلـی.
- دنـورا تیـا، خیاطـی حسـن. (۱۴۰۰)، بتهـوون و برسـاخت نبـوغ، تهـران: علمـی، فرهنگـی.
- دیویـس اسـتیون، ایانـگ جیمـز. (۱۳۹۰)، مجموعـه مقـالات مسـائل هنـر و زیباشناسـی معاصـر، ترجمـۀ مسـعود قاسـمیان، تهـران: مؤسسـه نشـر آثـار هنـری متیـن.
- سـوانه، پیـر. (۱۳۸۸)، زیباشناسـی، ترجمـۀ ابوالقاسـمی محمدرضـا، تهـران: ماهـی.
- شـلهچی، محمـد. (۱۴۰۱). اصـول و اجـرای آثـار بتهـوون از طریـق واکاوی ارتبـاط تجربـۀ زیسـته و آثـار هنرمنـد، مطالعـه مـوردی آپاسـیوناتا در فامینـور، شـماره ۲۳ اپـوس ۵۷، نشـریه هنرهـای زیبـا.
- شـاهنده نوشـین، نـوذری، حسـین علـی. (۱۳۹۳)، هنـر و حقیقـت در نظریـۀ زیباشـناختی آدورنـو، شـماره ۳، صفحـات ۳۵-۶۰ ، نشـریۀ حکمـت و فلسـفه.
- کیمـی یـن، راجـر. (۱۳۸۴)، درک و دریافـت موسـیقی؛ ترجمـۀ حسـین یاسـینی، تهـران: چشـمه.
- گراهـام، گـوردن. (۱۳۹۴)، فلسـفۀ هنرهـا، درآمـدی بـر زیباشناسـی؛ ترجمـۀ علیـا مسـعود، تهـران: ققنـوس.
- لاتـور برونـو، انیـون، آنتـوان. (۱۳۸۳). هنـر، هالـه و فاصلـه از نظـر والتـر بنیامیـن؛ ترجمـۀ انوشـیروان گنجیپـور انوشـیروان، زیباشـناخت، شـماره ۱۰.
- مشـایخی، علیرضـا. (۱۳۹۰)، فـرم در موسـیقی بینالمللـی، تهـران: واژهپـردازان اندیشـه.
- موحـد، آذیـن. (۱۳۹۲)، اصـول زیباشناسـی در نوازندگـی موتـزارت بـا نگاهـی برکنسـرت و فلـوت، تهـران: هنرهـای زیبـا.
- -------. (۱۳۹۲)، الگویـی کاربـردی بـرای تفسـیر در نوازندگـی موسـیقی کلاسـیک، تهـران: هنرهـای زیبـا.
- والتـر فینکلشـتاین، سـیدنی. (۱۳۸۱)، اندیشـه در موسـیقی؛ ترجمـۀ محمدتقـی فرامـرزی، تهـران: نـگاه.
- ویتکـن، رابـرت. (۱۴۰۱)، آدورنـو و موسـیقی؛ ترجمـۀ حسـن خیاطـی حسـن، تهـران: سـرو.
- هاسـپرز، جـان، اسـکراتن، راجـر. (۱۳۹۷)، فلسـفۀ هنـر و زیباشناسـی؛ ترجمـۀ یعقـوب آژنـد، تهـران: دانشـگاه تهـران.
- Adorno,T.,Modern Music is Growing Old,trans. Rollo H.Myers,The Scorea,1956
- Adorno,T.,Aesthetic Theory,Routledge and Kegan Paul Ltd:London,1984
- Adorno,T.,Aesthetic Theory,translated by Robert Hullot-Kentor,London & NewYork
- Dart,T.,The Interpretation of Music,London,1967

- Ingarden,R.,The Work of Music and the problem of its Identity,London,1986
- Mary Whittall,Ludwig Van Beethoven,Approaches to his Music,personal style and the
- individuality of single works(43-60) ,Oxford, 1991
- Sample,C.,Adorno on the Musical Language of Beethoven,Musical Quarterly,vol.78,no,2,pp.378-91,1993
- SpitzerM.,Music as Philosophy,Adorno and Beethoven's Late Style,Indiana University Press,2006
- Beethoven Sonata No.27 in E minor,Op.90,Boris Giltburg,https://youtube.com/watch?v=0QG4A6m-9w1l&si=puUYu6ew2llLuqlD
- Andras Schiff-Sonata No.27 in E minor,Op.90-Beethoven -Recitals,Wigmore Hall(London,UK),2004-06;

نحوه ارجاع به این مقاله:

نورانـی وطنـی، سـید رامتیـن و خوئـی، مهسـا (۱۴۰۴).مقایسـه زیبایی‌شناسـی اجـرای سـونات بتهـوون اپـوس۹۰، شـماره ۲۷ نوازنـدگان آنـدراس شـف و بوریـس گیلتبـرگ . فصلنامـۀ علمـی مطالعـات هنـر و زیبایی‌شناسـی، سـال پنجـم، شـماره ۱۷ (پاییـز ۱۴۰۴)، صـص ۱۵۴–۱۶۷.

©Authors, Published by **Art and Aesthetics Studies Quarterly**. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license: http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).