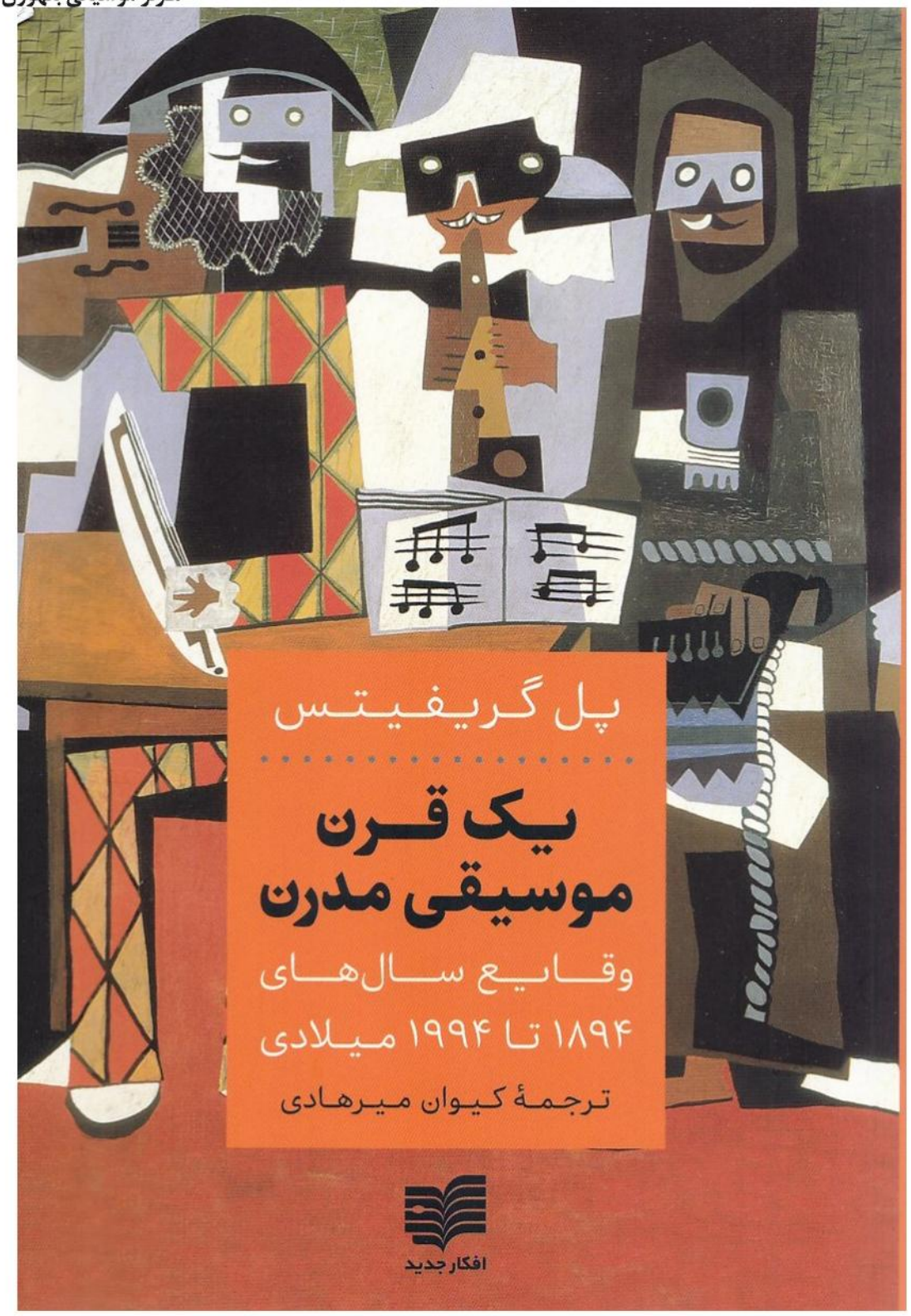
بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز



پل گریفیتس

یک قرن موسیقی مدرن

وقایع سال‌های ۱۸۹۴ تا ۱۹۹۴ میلادی

ترجمهٔ کیوان میرهادی

افکار جدید

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

افکار جدید

یک قرن موسیقی مدرن

وقایع سال‌های ۱۸۹٤ تا ۱۹۹٤ میلادی

(ویرایش دوم)

نویسنده: پل گریفیتس
مترجم: کیوان میرهادی

ویراستار: الهام جمالی‌پویا
حروف‌چینی: ملیحه بشنوایی، فرحناز رسولی
نمونه‌خوان: سروین هنرور

نمایه‌ساز: شهاب بهرامی
ناظر فنی چاپ: مینا مغانلو
دبیر گرافیک: سیده سمانه حسن‌زاده

چاپ و صحافی: پردیس دانش
شمارگان: ۵۰۰ نسخه
نوبت چاپ: اول، ۱۴۰۲
شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۷۷۹۷-۷۸-۷

نشانی: تهران، خیابان نواب صفوی شمال، نبش آذربایجان، جنب ایستگاه متروی نواب، برج گردون، ورودی شمال، طبقه‌ی نهم، واحد ۹۰۳
کدپستی: ۱۳۱۹٦٥۳۸۸٦
تلفن دفتر و دورنگار: ۰۲۱۶۶۳۸۳۳۱۸

حق چاپ برای ناشر محفوظ است.

nashreafkar@gmail.com
@nashrafkar
nashreafkar
Fidibo.com/nashreafkar
Taaghche.ir/nashreafkar

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فهرست مطالب

پیش‌گفتار	۱
فصل اول: سرآغاز	۳
فصل دوم: زمینه‌های رمانتیسم پسین	۹
فصل سوم: هارمونی نوین	۱۷
فصل چهارم: ریتم نوین، فرم نوین	۳۱
فصل پنجم: نابغهٔ ملّی	۴۱
فصل ششم: نئوکلاسیسیم	۵۱
فصل هفتم: سریالیسم	۶۷
فصل هشتم: دنیای مدرن	۸۱
فصل نهم: به سوی شرق	۹۷
فصل دهم: ادامهٔ سریالیسم	۱۰۹
فصل یازدهم: الکترونیک	۱۲۳
فصل دوازدهم: موسیقی تصادفی	۱۳۵
فصل سیزدهم: تئاتر و سیاست	۱۴۳
فصل چهاردهم: تولید انبوه	۱۵۷
تصاویر	۱۷۱
نمایه	۲۱۳

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فصل اول: سرآغاز

از لحاظ تاریخی، ملودی فلوت قطعهٔ **پرلود بعدازظهر رب‌النوع**[1] اثر آشیل-کلود دبوسی[2] شروع موسیقی مدرن به شمار می‌رود.

شاید مفهوم کلمهٔ «مدرن» در سال‌های نگارش این پرلود، یعنی سال‌های ۱۸۹۲ تا ۱۸۹۴ میلادی، با آنچه امروز از «مدرن» و «موسیقی مدرن» برداشت می‌شود، بسیار متفاوت باشد. چه، دو **سمفونی دنیای نو**[3] اثر دورژاک[4] و **سمفونی پاتتیک**[5] اثر چایکوفسکی[6] نیز در همین زمان نوشته شده‌اند. پس مفهوم کلمهٔ «مدرن» در موسیقی بیشتر دربرگیرندهٔ زیبایی‌شناسی و تکنیک است تا زمان‌بندی تاریخی[7].

با اینکه تاریخ موسیقی مدرن قدمتی صد و اندی سال دارد، ولی حاوی مفاهیم متناقصی است. امّا موسیقی مدرن در نقطه‌ای از تاریخِ خود به نظر نوظهور و تازه می‌آید و در مقاطع دیگری از جنبهٔ روش و احساس درجا زده و عقب‌گرد می‌کند.

یکی از خصوصیّات بارز موسیقی مدرن نداشتن زمان‌بندی تاریخی است و دیگر اینکه موسیقی مدرن ابداً خود را به سیستم «ماژور - مینوری»[8] که انگیزهٔ موسیقی‌نویسی موسیقی‌دانان سدهٔ هفدهم به بعد را فراهم می‌کرد، متکی نکرد. پس می‌توان قاطعانه اظهار

1. *Prélude a "L'apres-midi d'un faune", 1894*
2. Achille-Claude Debussy (1918-1862)
3. *Symphony No. 9 in E minor (From the New World), 1893*
4. Antonín Leopold Dvořák (1841-1904)
5. *Symphony No. 6 in B minor(Pathétique Symphony), 1893*
6. Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893)
7. Chronology
8. major and minor

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

نمود که **پرلود** دبوسی شروع عصر نوین موسیقی است و آهنگسازی برای اولین‌بار می‌کوشد تا از قید و بندهای «ماژور - مینوری» موسیقی رها شود.

اما این امر بدان معنی نیست که او قطعه‌ای «آتونال»[1] و بدون مرکزیت «تونال»[2] ساخته است، بلکه شنونده با اثری روبه‌روست که ساختار آن از بیخ‌وبن با ساختار موسیقی سنتی و کهنه و دست‌وپاگیری که متکی بر هارمونی قرون قبل بوده، متفاوت است. به‌عبارت‌دیگر، دبوسی با پرکردن فاصلهٔ بین نت‌های «دو دیز» و «سل» ــ دو میزان ابتدای قطعه ــ با نُت‌هایی که حس مرکزیت نُتی خاص را به شک بیندازند، به این مهم نائل آمد و از قید حس «ماژور ـ مینور» قراردادی رها شد.

علاوه بر این، استفاده از فاصلهٔ «تریتون»[3] که تنوریسین‌های قرون وسطی آن را به «شیطان در موسیقی»[4] تعبیر می‌کردند و در هارمونی کلاسیک نیز مذموم شمرده می‌شد، گواه دیگری بر سنت‌شکنی دبوسی است. قطعه در میزان سوم به تونالیتهٔ «سی‌ماژور» وارد می‌شود؛ اینجاست که از جهت تاریخی درمی‌یابیم دید هارمونی دیاتونیکی و کلاسیک تنها یکی و فقط یکی از راه‌های بیان حس موسیقایی بوده است و نه مهم‌ترین یا تعیین‌کننده‌ترین عنصر تشکیل‌دهندهٔ فرم موسیقی.

حال، اگر از نگرش فرمی به موسیقی **پرلود** بنگریم، باز با ابداعاتی جدید روبه‌رو می‌شویم. مثلاً دبوسی به جای انتخاب تم معین و بسط آن به روش سنتی و مرسوم، فقط به «ایده»ای مبهم و تار می‌چسبد و این ایده، قبل از آنکه کاملاً بسط یابد، درون خود تکرار می‌شود که چنین تفکری نیز «دُگم‌گریز» و متفاوت با برداشت‌های عقلانی اُرتدوکس‌های کلاسیک به حساب می‌آید.

درعین‌حال، تم فلوت مانند روحی سرگردان بر فراز قطعه در پرواز است و اینجا و آنجا شنیده می‌شود. گو اینکه در نقاطی از قطعه به‌صورتی آراسته‌تر و مزین‌تر جلوه می‌کند، اما تم در نقاطی به اجزای غیرمستقل تقسیم شده و در طول قطعه پراکنده می‌شود. دبوسی با این تمهید می‌رساند که ایدهٔ اصلی او دستخوش تغییرات و بسط مداوم نشده است و به این‌نحو به تأثیری امپرسیونیستی نزدیک می‌شود.

1. atonal
2. tonal
3. tritone
4. diabouls in musica

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

نگرش دبوسی به ارکستراسیون از این‌رو شاداب و تازه است؛ زیرا صورت‌بندی موسیقایی‌ای که برگزید، کاملاً نو بود.

او از تفکر سمفونیک و ساختار پیوسته و یکدست گریخت و همچنین بافت تمام‌عیارِ منتج از گسترش ایده‌ها را که به موسیقی حالتی روایی و داستان‌گون می‌بخشد، یکسره به کناری نهاد. گویی از دیدگاه او، موسیقی نه لایه‌هایی روایی از احساسات شخصی است ـ که بعضی مفسرین معاصر آثار بتهوون[1] گمان می‌کنند ـ و نه آن‌گونه که برخی مانند ریشارد اشتراوس[2] پنداشته‌اند، برگردان سمفونیک و شعرگونهٔ خودآگاه آن‌هاست. برعکس، موسیقی نه حالت روایی دارد، نه ناشی از ذهن خودآگاه است. در حقیقت، این تصاویر پرمعنا و جنب‌وجوش بی‌پایان موسیقی دبوسی است که حالت رؤیا و خواب را در ذهن شنونده تداعی می‌کند.

دبوسی در جایی نوشت: «... موسیقی چنان قدرت انگیزش دارد که ذهن را به مکان‌هایی غیرقابل‌تصور می‌کشاند؛ مکان‌هایی بی‌نیاز از سؤال، سرشار از موجودات تخیلی که به کار مخفیانهٔ سرودن شعر شب‌اند. یا مأمن هزاران هزار اصوات ناشناخته و بی‌دلیل که با بوسهٔ تلألؤ ماه بر برگی لطیف به ارتعاش درآیند.»

این سطورِ آکنده از راز و ایماژ، ارجاعی غیرقابل‌انکار به عناصر رؤیاگون و اثیری دارد. اگر این ایماژها در قیاس با خواب‌ها و عمدتاً تداعی‌های ذهن ناخودآگاه قرار گیرند، درمی‌یابیم که رسم دیرپای مقایسهٔ آثار دبوسی با نقاشی‌های امپرسیونیستی، پُر بی‌راه نبوده است. مثلاً عنوان یکی از قطعات پیانویی او در مجموعهٔ **انعکاس تلاطم آب**[3] با الهام از تابلوی کلود مونه[4] یعنی **انعکاس ماه بر دریاچه**[5] نگاشته شده است. امّا نقطهٔ گسست موسیقی دبوسی و نقاشی مونه جایی است که عنصر هنریِ نقاشی با زمان کنار می‌آید، درحالی‌که موسیقی دبوسی توجهی به زمان ندارد. تکنیک‌های فرمی و ریتمیک او نیز از بیخ‌وبن با روند خطی زمان مخالفت می‌کند و درعین‌حال، پویایی همه‌جانبهٔ موسیقی، حرف اول و آخر را زده است و درگیر اصوات تصویرگون نمی‌شود.

1. Ludwig van Beethoven (1770-1827)
2. Richard Strauss (1864-1949)
3. *Reflets dans l'eau, 1905*
4. Claude Monet (1840-1926)
4. *Reflections of Clouds on the Water-Lily Pond* (1926)

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

دبوسی می‌گوید: «موسیقی، آزادی‌ای دارد که در هنرهای دیگر کمتر یافت می‌شود و این آزادی مجالی است تا به جای تقلید کامل از طبیعت به رابطهٔ اسرارآمیز ایماژ و طبیعت بپردازیم.» ممکن است در وهلهٔ اول گمان رود که بر عنصر مکان یعنی جنگلی در غروبی گرم و کرخت تأکید شده است، اما هدف دبوسی همسوی طریقت شعری بودلر[1]، نمایش رابطه‌های جنگل و محیط آن با افکار دیو در منظومهٔ کوتاه استفان مالارمه[2] است. پس **پرلود** قطعه‌ای است که نبض مداوم و پیوستهٔ تزئینات صحنه‌ای و تصویری آن حاکی از شور و اشتیاق و رؤیاهای دیو داستان است.

شاید دبوسی برای ساخت یکی دیگر از آثار خود، یعنی طرح‌های سمفونیک **دریا**[3] از تخیل شاعریِ طبیعت‌گرا به‌عنوان نقطهٔ آغازین استفاده کرده است، اما طبیعت در میانهٔ راه و در ناشناخته‌های درون او گم می‌شود. دبوسی در توضیح اسرار آهنگسازی می‌گوید: «... صدای دریا، خم افق، نسیم میان برگ‌ها یا صدای پرندگان تأثیراتی عمیق‌اند و آدمی را وامی‌دارند تا ناگهان و بدون اینکه خود بخواهد یکی از هزاران خاطرهٔ درونی‌اش سر برآورده و زبان بیانِ خود را از راه موسیقی بیابد.»

اما تنها طبیعت و عنصر «امپرسیون»[4] آن نیست که محرک و برانگیزاننده بوده است، بلکه پدیدهٔ دیگر ذهن، یعنی خاطره نیز آهنگساز را به سرودن ترغیب کرده است. دبوسی می‌گوید: «... کاش می‌توانستم چشم‌اندازهای درونی‌ام را از زبان کم‌هنر یک کودک بازگو کنم.» پرواضح است که دبوسی تکنیک‌های سنتی آهنگسازی را مانع کار و نارسا برای بیان تصورات و تخیلات موسیقایی می‌یافت و آن‌ها را آن‌قدر تحمیلی و مصنوعی قلمداد می‌کرد که فقط به کار بیان و برانگیختن عواطف سطحی بیایند.

پس دبوسی از کلیشهٔ سنتی رهایی یافت و هیچ‌گاه تکنیک و حساسیت موسیقایی را از یکدیگر جدا ندید. در حقیقت، سیالیت و روانی‌ای که دبوسی به آن دست یافته بود، این بخت را به او بخشید که آثارش بازتابِ خالصِ تخیلات ژرف و تصاویر رمزگونهٔ ذهن او باشند و درعین‌حال، این آثار مبین دریافت نو و تازهٔ او از زیبایی‌شناسی مه‌آلود و ابری‌ای

1. Charles Baudelaire (1821-1867)
2. Stéphane Mallarmé (1842-1898)
3. *La Mer, 1903-05*
4. impression

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

MODERN MUSIC: A CONCISE HISTORY

Paul Anthony Griffiths

موسیقی جهان-۵

از لحاظ تاریخی، ملودی فلوت قطعهٔ *پرلود بعدازظهر ربالنوع* اثر آشیل-کلود دبوسی شروع موسیقی مدرن به شمار می‌رود.

شاید مفهوم کلمهٔ «مدرن» در سال‌های نگارش این پرلود، یعنی سال‌های ۱۸۹۲ تا ۱۸۹۴ میلادی، با آنچه امروز از «مدرن» و «موسیقی مدرن» برداشت می‌شود، بسیار متفاوت باشد. چه، دو *سمفونی دنیای نو* اثر دوورژاک و *سمفونی پاتتیک* اثر چایکوفسکی نیز در همین زمان نوشته شده‌اند. پس مفهوم کلمهٔ «مدرن» در موسیقی بیشتر دربرگیرندهٔ زیبایی‌شناسی و تکنیک است تا زمان‌بندی تاریخی.

با اینکه تاریخ موسیقی مدرن قدمتی صد و اندی سال دارد، ولی حاوی مفاهیم متناقصی است. امّا موسیقی مدرن در نقطه‌ای از تاریخِ خود به نظر نوظهور و تازه می‌آید و در مقاطع دیگری از جنبهٔ روش و احساس درجا زده و عقبگرد میکند.

یکی از خصوصیّات بارز موسیقی مدرن نداشتن زمانبندی تاریخی است و دیگر اینکه موسیقی مدرن ابداً خود را به سیستم «ماژور- مینوری» که انگیزهٔ موسیقی‌نویسی موسیقی‌دانان سدهٔ هفدهم به بعد را فراهم می‌کرد، متکی نکرد. پس میتوان قاطعانه اظهار نمود که *پرلود* دبوسی شروع عصر نوین موسیقی است و آهنگسازی برای اولین‌بار می‌کوشد تا از قید و بندهای «ماژور- مینوریِ» موسیقی رها شود.

ISBN 978-622-7797-78-7
9786227797787
افکار جدید