

Shiraz-Beethoven.ir

پیشگفتار

۹

۱۱

فصل اول: سرآغاز

۲۱

فصل دوم: زمینه‌های رومانتیسیسم پسین

۳۷

فصل سوم: هارمونی نوین

۵۹

فصل چهارم: ریتم نوین، فرم نوین

۷۷

فصل پنجم: نابغه ملی

۹۵

فصل ششم: نئوکلاسیسیسم

۱۲۱

فصل هفتم: سریالیسم

۱۴۵

فصل هشتم: دنیای مدرن

۱۷۳

فصل نهم: به سوی شرق

۱۹۵

فصل دهم: ادامه سریالیسم

- ۲۱۷ فصل یازدهم: الکترونیک
- ۲۳۷ فصل دوازدهم: موسیقی تصادفی
- ۲۴۹ فصل سیزدهم: تئاتر و سیاست
- ۲۷۱ فصل چهاردهم: مینی مالیسم و تولید انبوه

Shiraz-Beethoven.ir

فصل هشتم

دنیای مدرن

شوئنبرگ در جایی نوشته بود: «فرض کنید که زمانه هنوز به سیاق سابق و شرایط عادی سال‌های قبل از ۱۹۱۴ می‌گشت. پس موسیقی دوران ما می‌بایست در وضعیتی متفاوت باشد.» البته جنبش موسیقی مدرن قبل از شروع جنگ اول جهانی شروع شده بود و آن چند سال پس از سال ۱۹۰۸ زمانه‌ای بود که شوئنبرگ روی به کمپوزیسیون تم‌زدایی شده و بدون تونالیتته آورد و استراوینسکی نیز همزمان، مفهومی نوین از ریتم ارائه کرد و به‌طور مشابه، گسست‌های رادیکال موسیقی توسط دبوسی، بارتوک و برگ و وِرن‌آغاز شده بود. اما این انقلابات ریشه در سنت داشتند و تمایل به سنت همیشه در موسیقی غرب به چشم می‌خورد. باید اذعان کرد که بعد از خاتمه جنگ همه امور به راستی دچار تغییرات گشت. نئوکلاسیسیسم با التقاط و طنز موجود در خود و با تأثیر از انقلابات پی‌درپی در موسیقی نمایشی شد از اینکه گسست با گذشته تا چه حد جدی است؛ حتی آخرین آثار تونال شوئنبرگ با آن بار سنگین نوستالژی خود فقط مایانگر زمان از دست رفته‌ای است که بازگشتی در آن متصور نخواهد بود.

اما گسست از موسیقی نرمال برای خیلی‌ها خوشی در بر داشت چه، عصر نوین، خواهان موسیقی نوین و صدای نوین بود و این رفتار نوین در زمانه‌ای رخ داد که هنر قبل از جنگ پر و بالی تازه یافته و تأثیرات آن به موسیقی هم کشیده شده بود. از سوی دیگر تجلی این رفتار در بیانیه‌های آهنگسازانی انعکاس یافت که با جنبش هنری

طراحان و تولیدکنندگان لوازم موسیقی، عاقبت قادر به خلق شگفتی گردیدند. پس می‌نویسد: «و این است آن مزیت‌ها و امتیازاتی که از ماشین‌هایی بدین شکل توقع می‌رود؛ با استفاده از این تکنولوژی هرگونه اتکاء به بخت یا هر نوع سیستم دیاتونیک و تعدیل شده از بین می‌رود و امکان دستیابی به هر تعداد از سیکل یا تقسیمات فرعی اکتاو، و به تبع آن امکان ابداع هرگونه گام به وجود می‌آید و نیز امکان دسترسی به بم‌ترین وسعت صدایی و نیز دستیابی به هر نوع هارمونیک و هارمونیک‌های فرعی در صورت ترکیبی گوناگون حاصل شده و امکان دسترسی به رنگ‌ها و تمبرهای مختلف یا ترکیبات گوناگون صدا و تهیه دینامیسم‌هایی که فراتر از تصور فعلی ارکسترهای سمفونیک انسانی است، صد چندان می‌شود. نیز، امکان انتشار صدا از هر زاویه و فضای سالن که در پارتیتور قید شود و اجرای ریتم‌های پیچیده و التقاطی و بی‌ارتباط با یکدیگر به دست می‌آید... تمام این‌ها می‌تواند با دادن یک واحد زمانی که از دسترس بشر دور است، حاصل گردد.»

تا زمانی که این اظهارنظر منتشر می‌شد ابزارهای الکتریکی تولید صدا در سطوح گوناگون و انواع مختلف ساخته شده بود و ارزش تکامل و پیشرفت آن‌ها را با اشتیاق دنبال می‌کرد. گو این که این‌ها هنوز وسایلی نبود که بتواند به نیازهای الکترونیکی - موسیقایی او پاسخ دهد. اما یک کانادایی به نام «تادیوس کاهیل»^{۱۳} که دانشمندی پیشرو بود، گوی سبقت را از دیگران ربود و در سال ۱۹۰۶ نمایشی خارق‌العاده از ماشین ابداعی خود به نام «telharmonium» ارائه داد که تحقق‌پیش‌گویی بوزنی در ابداع موسیقی الکترونیک قلمداد می‌شد. اما تا دو دهه بعد هیچ دستگاه الکترونیکی چشم‌گیری اختراع نگردید. با وجود این سه دستگاه رقیب در کنار یکدیگر فعالیت می‌کردند؛ یکی از این‌ها تروفن^{۱۴} یا ترمین بود ساخته روسی تبعیدی به نام لئون ترمین^{۱۵}، دیگری دستگاهی ساخته یک فرانسوی به نام موريس مارتِه نو^{۱۶} به نام آند مارتِه نو^{۱۷} و آخری دستگاهی به نام تراونیوم^{۱۸} ساخته یک آلمانی به نام فریدریش تروت واین^{۱۹}. هیندمیت یک کنسرتو برای تراونیوم و ارکستر در سال ۱۹۳۱ تصنیف کرد و ارزش از ترمین و آند مارتِه نو در اثر خود به نام اکواتوریال^{۲۰} تصنیف شده به سال ۱۹۳۴ استفاده کرد و هر دو