

Shiraz-Beethoven.ir

فهرست

پیش‌گفتار

۱۳

قسمت اول

مقدمه

۱۹

فصل ۱. کرونولوژی موسیقایی قرن بیستم

فصل ۲. گرایش‌های زیباشناختی نو در موسیقی نیمه دوم قرن بیستم. استیل‌ها.

۲۹

گرایش‌های ژانری

۴۵

فصل ۳. خصوصیت تئوری کمپوزیسیون معاصر و مسایل تحلیل

قسمت دوم

مسایل کلی کمپوزیسیون معاصر

۵۷

فصل ۴. صدای نو و نتاسیون

۶۰

۱. ترمینولوژی و تیپولوژی

۶۹

۲. شکل‌ها و کارکردهای ماتریال صوتی

۷۰

۳. شکل‌های موجودیت صدا

۷۰

۴. نتاسیون

فصل ۵. زمان موسیقایی. ریتم

۷۷

۱. زمان نُوتر دوره‌ی نُوتر

۸۵

۲. موسیقی در زمان محض

۸۹

۳. مفاهیم موسیقایی اصلی زمان در قرن بیستم

۱۱۳

۴. شیفتگان اعداد

فصل ۶. هارمونی. ساختار صدایی و ارتفاعی

- ۱۲۹ ۱. مفهوم هارمونی در قرن بیستم
- ۱۳۲ ۲. قوانین کلی هارمونی قرن بیستم
- ۱۳۵ ۳. اصل کلی هارمونی قرن بیستم
- ۱۳۵ ۴. عناصر سیستم
- ۱۴۴ ۵. سطح‌های ساختاری هارمونی
۶. منابع درباره‌ی هارمونی جدید
۷. انواع هارمونی
۸. بردار عددی هارمونی

فصل ۷. پلی‌فونی. نگارش موسیقایی

- ۱۷۱ ۱. مفهوم پلی‌فونی در قرن بیستم
- ۱۷۸ ۲. نگارش موسیقایی
- ۱۸۷ ۳. کنترپوان نو
- ۲۰۱ ۴. کنترپوان: میان گذشته و آینده
- ۲۰۶ ۵. فوگ
- ۲۲۰ ۶. کانن

فصل ۸. تمبریکا

- ۲۴۲ ۱. Farben
- ۲۴۴ ۲. Metastasis
- ۲۴۷ ۳. Le Marteau Sans Maitre
- ۲۵۳ ۴. Atmospheres
- ۲۶۲ ۵. Livre Pour Otchestre
- ۲۷۳ ۹. فرم موسیقایی

قسمت سوم

تکنیک‌های کمپوزیسیون. فرم‌های نو

فصل ۱۰. تکنیک‌های دوازده تنی: سری، سریالیسم، پُست سریالیسم

- ۳۲۳ ۱. مفهوم و طبقه‌بندی دوازده تنی

- ۳۲۴ ۲. تحول دوازده تنی در قرن بیستم
 ۳۲۶ ۳. دوازده تنی سری ای - دودکافونی
 ۳۴۹ ۴. سری ای بودن چند بعدی - سریالیسم
 ۳۶۹ ۵. پُست سریالیسم

فصل ۱۱. سونوریکا

- ۳۹۹ ۱. سونوریکا به عنوان یک پدیده‌ی موسیقایی
 ۳۹۹ ۲. سونوریکا به عنوان یک مفهوم
 ۴۰۱ ۳. تنظیم گره‌های سونوریته
 ۴۰۳ ۴. سازماندهی ماتریال سونور
 ۴۰۶ ۵. تیمپولوژی استیلی - تاریخی ماتریال سونور
 ۴۱۰ ۶. فرم‌های ساختی موسیقی سونور
 ۴۱۷ ۷. کلاستر

۸. گستره صوتی و پارامترهای آن

۹. گرایش‌های نوتر

فصل ۱۲. آله آتوریکا

فصل ۱۳. پلی استیلیستیک

- ۴۵۳ ۱. تعریف. مبانی زیباشناختی پلی استیلیستیک
 ۴۵۴ ۲. از تاریخ پلی استیلیستیک
 ۴۵۸ ۳. تیمپولوژی. روش‌ها و ابزار پلی استیلیستیک
 ۴۶۶ ۴. پلی استیلیستیک و فرم موسیقایی

فصل ۱۴. موسیقی فضایی (Spatial)

فصل ۱۵. مینی مالیسم و تکنیک تکرار (repetitive). «سادگی نو»

- ۴۸۷ ۱. اصطلاحات
 ۴۸۸ ۲. فلسفه
 ۴۹۰ ۳. اصل شنیدن
 ۴۹۱ ۴. ماتریال
 ۴۹۲ ۵. هارمونی
 ۴۹۴ ۶. تکراری بودن

Shiraz-Beethoven.ir

۷. تکنیک‌ها و فرم‌ها
- ۵۰۷ ۸. «سادگی نو»
- ۵۱۱ فصل ۱۶. «پیچیدگی نو»
- فصل ۱۷. موسیقی الکترو آکوستیک
- ۵۲۹ ۱. تاریخچه‌ای کوتاه
- ۵۳۲ ۲. موسیقی کنکرت (Musique Concrete)
- ۵۳۴ ۳. موسیقی الکترونیک
- ۵۳۵ ۴. موسیقی کامپیوتری
- ۵۳۷ ۵. موسیقی استوخاستیک (Stochastic)
- ۵۳۹ ۶. موسیقی الکترو آکوستیک. آکوسماتیک
- ۵۴۹ ۷. باز هم درباره‌ی اصطلاحات و گاه‌شماری
- ۵۵۲ ۸. نمونه‌های موسیقی الکترونیک (مرور)
- ۵۷۱ فصل ۱۸. روش طیفی
- ۵۸۵ فصل ۱۹. تکنیک‌های مختلط
- ۵۹۹ فصل ۲۰. فرم‌های انفرادی نو
- ۶۰۹ ۱. طرح سونوری - آله آتوری: ادیسون دنیسُف، "Crescendo e diminuendo"
- ۶۱۹ ۲. طرح سونوری - استوخاستیک: یانیس زناکیس، «نی‌زار»
- ۶۳۷ خاتمه
- ۶۴۳ پیوست

Shiraz-Beethoven.ir

پیش‌گفتار

کتاب کمک درسی حاضر، شامل مجموعه‌ای از مهم‌ترین موضوعات تئوری کمپوزیسیون معاصر است. تفاوتِ اصولی این کتاب با اکثر آثار منتشر شده در حوزه‌ی موسیقیِ جدیدتر (کتاب‌هایی که در سال‌های اخیر منتشر شده‌اند)، پیش از همه در روشِ جامع آن است: موسیقیِ معاصر، در تمام ابعاد اساسی موسیقایی - تئوریک مورد بررسی قرار می‌گیرد، ضمناً نه فقط ابعادی که در تئوری سنتی متداولند، بلکه همچنین آنهایی که به وضعیتِ زیباشناسی - زبانیِ جدیدتر وابسته‌اند.

نیاز به چنین کتابی به شدت حس می‌شود: در حال حاضر، ضرورت گنجاندن مطالب درباره‌ی موسیقیِ معاصر در دوره‌های آموزشی مراکز آموزش عالی (و به همان اندازه در هنرستان‌ها و مدارس موسیقی) بر هیچ‌کس پوشیده نیست. اما برای انجام این کار، یک منبع آموزشی معتبر و سیستماتیک لازم است. به همین دلیل، تشریح نظریه‌های جدی علمی در یک دوره‌ی سیستماتیک، مسئله‌ای بسیار مهم و خطیر است که در این کتاب مورد بررسی قرار می‌گیرد.

موضوع اصلی کتاب، موسیقیِ نیمه‌ی دوم قرن بیستم است، به ویژه موسیقیِ معاصر که کم‌تر مورد پژوهش قرار گرفته و بیش‌تر از همه سؤال‌برانگیز است. این موسیقی نیازمند یک روش به حد کافی گسترده است، به همین دلیل در این کتاب نه فقط موضوعاتِ تئوری موسیقایی مانند ژانر و فرم، هارمونی، پلی‌فونی، ریتم و نتاسیون، بلکه همچنین مسائلِ تاریخِ موسیقی، کروئولوژیِ قرن بیستم و زیباشناسی مورد بررسی قرار می‌گیرند. فقط به این صورت است که می‌توان مسایلِ پیچیده و بغرنج موسیقیِ معاصر را معرفی و فرا گرفت.

هدف اصلی کتاب، طرح و حلِ یک سلسله مسایلِ جدید در موسیقیِ جدیدتر قرن‌های بیستم - بیست و یکم است. این هدف، نه با شرحِ مختصر تاریخی در موردِ آهنگسازان، و نه با بررسی موسیقی یا آثار جداگانه، بلکه با بررسی عمیق آن مسایلی حاصل می‌شود که کمپوزیسیونِ موسیقیِ معاصر را به ما معرفی می‌کند. برای تصویر نکات تئوریک کتاب، ماتریال‌هایی انتخاب شده‌اند که دیگر در گذر زمان تا حدودی آبدیده گردیده‌اند. این مسئله در وهله‌ی نخست شاملِ حال کلاسیک‌های آوانگارد و پست آوانگارد موسیقایی قرن بیستم است، که به نظر نویسندگان کتاب باید به‌طور گسترده در عمل

آموزشی و علمی متداول شود.

در این کتاب، تشریح مطالب صرفاً تئوریک موسیقی معاصر با بررسی‌های تحلیلی استحکام یافته است، که هم روش‌های کمپوزیسیون نو، و هم آنالیز متناسب با آنها را نشان می‌دهند. چندوجهی بودن موضوعات، موجب بازگشت مکرر به تعدادی نمونه‌های موسیقایی «شاخص» در فصل‌های مختلف شده است. تلفیق مطالب تئوریک و تحلیلی (که به نزدیک شدن به پراکتیک موسیقایی کمک می‌کنند) این کتاب را برای موزیسین‌های رشته‌های مختلف مفید می‌سازد.

حوزه‌های کاربرد کتاب حاضر از این قرارند: این کتاب می‌تواند به طور جامع در یک دوره مستقل تحت عنوان «تئوری کمپوزیسیون معاصر»، همچنین به طور غیرمتمرکز و بر اساس موضوعات جداگانه (در دوره‌های تخصصی هارمونی، پلی فونی، ارکستراسیون، فرم موسیقی) مورد استفاده قرار گیرد. و هر چند که کتاب در وهله‌ی نخست برای دوره‌های تخصصی دانشکده‌های تاریخ - تئوری و آهنگسازی در نظر گرفته شده است، اما می‌تواند در تمام رشته‌های نوازندگی نیز مورد استفاده قرار گیرد.

این کتاب در دپارتمان تئوری موسیقی کنسرواتوار دولتی مسکو (چایکوفسکی) توسط متخصصین برجسته در حوزه‌ی موسیقی معاصر تهیه شده است. اکثر این متخصصین دارای تألیفات گوناگون در حوزه‌های تئوریک، و همچنین آثار تحقیقی درباره‌ی آهنگسازان برجسته‌ی قرن بیستم هستند. به این ترتیب، نتایج پژوهش‌های علمی چندین ساله‌ی موسیقی‌شناسان نسل‌های مختلف در این کتاب جمع‌آوری شده‌اند.

نویسندگان فصل‌های کتاب:

- فصل ۱. دکتر هنرشناسی، پروفیسور آ. سوکولف
- فصل ۲. دکتر هنرشناسی، پروفیسور گ. گریگوریوا
- فصل ۳. دکتر هنرشناسی، پروفیسور ت. کورگیان
- فصل ۴. نامزد هنرشناسی، دانشیار م. کاتونیان
- فصل ۵. دکتر هنرشناسی، پروفیسور و. سنوا
- فصل ۶. دکتر هنرشناسی، پروفیسور یو. خولوپف، دکتر هنرشناسی، پروفیسور و. سنوا
- فصل ۷. دکتر هنرشناسی، پروفیسور ت. دوبراوسکایا (بخش اول)
- دکتر هنرشناسی، پروفیسور ت. کورگیان (بخش‌های دوم - سوم)
- دکتر هنرشناسی، پروفیسور ای. کوزنتسوف (بخش چهارم)
- دکتر هنرشناسی، پروفیسور ای. کوزنتسوف (بخش پنجم تا صفحه‌ی ۲۰۹)
- دکتر هنرشناسی، پروفیسور و. سنوا (بخش پنجم - ادامه)

- دکتر هنرشناسی، پروفیسور آ. دوپراوسکایا (بخش ششم)
فصل ۸. پروفیسور ف. کارایف
- دکتر هنرشناسی، پرفسور ت. کورگیان
فصل ۹.
- دکتر هنرشناسی، پروفیسور یو. خولوپف، دکتر هنرشناسی، پروفیسور و. سنوا
فصل ۱۰.
- دکتر هنرشناسی، پروفیسور آ. ماکلیگین (بخش های یکم - هشتم)
فصل ۱۱.
- دکتر هنرشناسی، پروفیسور و. سنوا (بخش نهم)
فصل ۱۲.
- دکتر هنرشناسی، پروفیسور ت. کورگیان
فصل ۱۳.
- دکتر هنرشناسی، پروفیسور ی. چیگار یووا
فصل ۱۴.
- دکتر هنرشناسی، پروفیسور ی. نازای کینسکی
فصل ۱۵.
- نامزد هنرشناسی، دانشیار م. کاتونیان
فصل ۱۶.
- دکتر هنرشناسی، پروفیسور و. سنوا
فصل ۱۷.
- دکتر هنرشناسی، پروفیسور و. سنوا، استاد آ. اسمیرنوف (بخش اول)
آ. اسمیرنوف، و. سنوا (بخش های دوم - ششم)
آ. اسمیرنوف (بخش ششم شماره های ۱ - ۴)
و. سنوا (بخش های هفتم - هشتم)
- دکتر هنرشناسی، پروفیسور آ. سوکولف
فصل ۱۸.
- دکتر هنرشناسی، پروفیسور یو. خولوپف، دکتر هنرشناسی، پروفیسور و. سنوا
فصل ۱۹.
- دکتر هنرشناسی، پروفیسور ت. کورگیان
فصل ۲۰.

مقالات تحلیلی:

ادیسون دنیسف؛

«Crescendo e diminuendo» - دکتر هنرشناسی، پروفیسور و. سنوا؛

ی. زناکیس،

«هی زار» - دانشیار، م. دوپف؛

خاتمه

بر اساس مطالب یو. خولوپف (ت. کورگیان)

هفت تحریریه وظیفه‌ی خود دانست حق یو. ن. خولوپف (۲۰۰۳ - ۱۹۳۲) را برای آن بخش‌هایی از

کتاب که او جمع‌آوری اما نتوانست به دست خود بنویسد، محفوظ نگاه دارد. یعنی فصل‌های ششم و دهم، تا حدی فصل‌های هشتم و نوزدهم، و همچنین بخش خاتمه که بر اساس متن‌های منتشرشده و منتشرنشده‌ی او در سال‌های مختلف (مطالب کنفرانس‌ها و سخنرانی‌های شفاهی) تهیه شده است. اما نقش یو. ن. خولوپف به تألیف بخش‌های اشاره شده محدود نمی‌شود.

این پژوهشگر برجسته، کارهای زیادی را در کشور ما برای درک و دریافت موسیقی نو انجام داد. در سخت‌ترین سال‌ها، که تمایل به کمپوزیسیون حقیقتاً معاصر عملاً معادل ناصالحی سیاسی بود و می‌توانست پیامدهای ناگواری برای سرنوشت شخصی و علمی به همراه داشته باشد (و اغلب هم داشت)، اما بدون ترس و وا همه و با عزمی راسخ به سوی قله‌ی موسیقی نو پیش می‌رفت و انبوهی از هنرجویان (نه فقط موسیقی‌شناسان، بلکه مهم‌تر از آن، آهنگسازان، و نیز هواخواهان) را با خود همراه می‌کرد؛ آنها حتی بدون آشنایی با خود یوری نیکلایوویچ خولوپف، از طریق آثار منتشرشده‌ی او (در ابتدا کم‌شمار، سپس هر چه بیشتر، اما همیشه برجسته از لحاظ حساسیت اندیشه و عمق علمی) با ایده‌هایش آشنا می‌شدند. یو. ن. خولوپف کمک کرد تا موسیقی معاصر به حیات خود ادامه دهد، و بدون اغراق می‌توان گفت که آن سطحی که امروزه در کشور ما در تئوری آهنگسازی معاصر و حتی در پراکتیک آن به دست آمده، تا حد زیادی مدیون زحمات فداکارانه‌ی چندین ساله‌ی او است. گروه نویسندگان، که نیمی از آنها از شاگردان یو. ن. خولوپف، و نیمی دیگر از همکاران وی در طی سالیان کار در دپارتمان تئوری موسیقی کنسرواتور مسکو هستند، با قدردانی از سهم ارزنده‌ی یو. ن. خولوپف در رشد موسیقی وطنی، احتراماً تألیف خود را به یاد و خاطره‌ی درخشان این استاد بزرگ تقدیم می‌کند.

Shiraz-Beethoven.ir

فصل اول

کرونولوژی موسیقایی قرن بیستم

در آغاز بررسی رویدادهای مهم فرهنگ موسیقایی قرن بیستم، باید بدانیم که هنوز آن فاصله‌ی تاریخی لازم برای درک طبیعی میراث این قرن (به‌عنوان میراث گذشته) به وجود نیامده است. تصویر فرهنگ موسیقایی قرن بیستم، به‌عنوان یک مرحله‌ی کامل تاریخی، تازه در حال نمایان شدن است. ما هنوز قرن بیستم را به‌عنوان محیط معنوی زندگی خود احساس می‌کنیم و از لحاظ روان‌شناختی به آن وابسته‌ایم، پس بدون شک ذهن‌گرایی در قضاوت‌های ما در مورد آن سهم زیادی خواهد داشت. مرزی که ما کاملاً به‌تازگی از آن گذشته‌ایم نقشی دوران‌ساز دارد: نسل ما با درک محتوای مفهوم millennium (هزاره)، زمان معاصر را هم به‌عنوان نتیجه‌گیری و هم به‌عنوان راهی گشوده به آینده، فوق‌العاده شدید احساس می‌کند. هنر، مانند یک فشارسنج حساس، به متغیر (fluid) های شعور انسان واکنش نشان می‌دهد. به همین دلیل، رجوع به ترتیب زمانی به‌منزله‌ی کوششی کاملاً پیچیده برای تشخیص منطق در توالی وقایعی است که از لحاظ درجه‌ی اهمیت طبقه‌بندی می‌شوند. ما، با مهم جلوه دادن یک نکته و کم‌اهمیت نشان دادن نکته‌ای دیگر، روش جهان‌بینی خود را به نمایش می‌گذاریم (به‌طورمثال، می‌توانیم فرهنگ قرن بیستم را به یک اندازه هم به‌عنوان جهان نظم و ترتیب، غلیت‌های متقابل و هم به‌عنوان جهان ارتباط‌های گسیخته، آشوب یا Chaos، تصور کنیم). به‌این ترتیب، چندپارگی (Fragmentation) بررسی تاریخی ما، نه‌فقط به دلیل ابعاد این کتاب، بلکه همچنین به دلیل اعمال خودمحدودسازی (self - limited) های آگاهانه، اجتناب‌ناپذیر است. فیلسوف برجسته‌ی روس پاول فلورنسکی مفهوم این نوع خودمحدودسازی را به‌خوبی بیان کرده است: «ما نباید مجاری پیونددهنده‌ی اندیشه را، آنجایی که آن‌ها به‌خودی‌خود وارد نشده‌اند، ترسیم کنیم، - هرچند که ساختن این مجاری، نسبت به ناتمام باقی گذاشتن تصویر کلی به‌صورت

یک تصویر چندمرکزی فاقد دورنمای واحد، مسلماً و سوسه‌انگیزتر و ساده‌تر است.»^(۱)

«چندمرکزی» بودن و حتی موزاییکی بودن تصویر میراث موسیقایی قرن بیستم، دائماً از جانب پژوهشگران مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد. از این لحاظ اغلب مقایسه‌هایی مستقیم با فرهنگ باروک صورت می‌گیرد: قرن‌هایی که دوره‌ی نو را آغاز و به پایان می‌رسانند، در خیلی چیزها مشابه‌اند. یکی از پایدارترین موارد در فرهنگ هنری قرن بیستم، شور و شوق کامل کردن یک سنت موسیقایی گذشته (به‌طورمثال سنت کلاسیک، رمانتیک و...) است. این مسئله، هم با دوره‌ی نو به‌طور کلی و هم با قرن مستقیماً پیشین رمانتیسیم (که نحوه‌ی دیالوگ با آن با پیشوندی‌های «پُست» یا «نئو» مشخص می‌شود) ارتباط دارد. مرزهای پست رمانتیسیم و نئورمانتیسیم از لحاظ ترتیب زمانی (کرونولوژیک) بسیار نزدیک هستند. ریچارد اشتراوس که تمام آثارش کامل‌کننده‌ی سنت رمانتیسیم است، در سال ۱۹۴۹ درگذشت. این‌گونه پست‌رمانتیسیم در فرهنگ هنری قرن بیستم در حکم «دنباله» قرن نوزدهم یعنی نوعی Post Scriptum، «بقیه‌ی نامه‌ی تازه به پایان رسیده را نوشتن» است. در این کامل‌کنندگی سنت، نوعی فاصله‌گیری آگاهانه از نوآوری‌هایی که خاص این دوره‌ی تاریخی در حوزه‌ی زبان موسیقایی‌اند، مشهود است.^(۲)

چندی بعد (در دهه‌ی ۷۰) نئورمانتیسیم خود را معرفی می‌کند، و سنت‌های مالر، بروکنر، راخمانینف و دیگران را کامل می‌کند؛ اما مفهوم آن کاملاً متفاوت است. این دیگر Post Scriptum نیست، بلکه ضرورت بازگشت به اندیشه‌ی پیش‌تر بیان‌شده، نوعی واکنش به آوانگارد اواسط قرن بیستم است؛ و نکته‌ی مهم این است که اکثر آهنگسازانی که به نئورمانتیسیم به‌عنوان آنتی آوانگارد روی آوردند، در آثار شخصی خویش به مطالعات آوانگاردیستی ادای دین کرده‌اند. در بین معاصرین ما، عالمدار کارامانف چنین روش آشکاری را اتخاذ کرد. کارامانف، یکی از بااستعدادترین نمایندگان «دهه‌ی شصت» که از میان کوره‌ی آوانگارد گذشته است، آثار سی سال آخر خویش را به‌طور غیرمنتظره‌ای تقریباً منحصرأ به ژانر سمفونی اختصاص داد. ضمناً او سمفونی را به‌عنوان یک سنت عظیم در حال اتمام می‌دانست که هنوز حرف آخر در آن زده نشده است.

فشرده‌گی زمانی رویدادها در فرهنگ موسیقایی قرن بیستم، در اصطلاحات مورد استفاده انعکاس یافته است. جالب است که اصطلاح موسیقی نو که به‌طور مکرر در دوره‌های مختلف مطالبه شده است، نتوانست پیش از ظهور بعدی‌اش در قرن بیستم «نفس تازه کند». برای اولین بار در تاریخ، نیاز به اصطلاح موسیقی نوتر به وجود آمد که وظیفه‌ی مرزبندی نوآوری‌های از لحاظ کیفی متفاوت دو موج آوانگارد اروپایی (پیشاجنگ، پساجنگ) را به عهده دارد.

به کار بردن اصطلاحات معمول، اغلب با ابهام معنای نهفته در آن‌ها پیچیده‌تر می‌شود. به همین دلیل بعد زمانی در اینجا نقش مهمی را ایفا می‌کند. در وهله‌ی نخست لازم است (اقلاً در خطوط کلی)

که ارتباط مفاهیم اساسی سراسر فرهنگ هنری قرن بیستم همچون آوانگارد و مدرن را مورد بحث قرار داد.

پس از دقیق شدن در متن کاربرد خود این مفاهیم و نیز مشتقات آن‌ها، به راحتی می‌توان پی برد که نسبت مفاهیم «آوانگارد» و «آوانگاردیسم» به هیچ‌وجه معادل نسبت مفاهیم «مدرن» و «مدرنیسم» نیست. به نوبه‌ی خود، در حالی که نسبت مفاهیم «مدرن» و «مدرنیسم» به هیچ‌وجه مترادف نیستند، اما مفاهیم «پست‌مدرن» و «پست‌مدرنیسم» برعکس، اغلب به صورت مترادف به کار می‌روند. در ادبیات هنرشناسی برون‌مرزی، «مدرن» و «مدرنیسم» غالباً به معنای آشکار معاصر مورد استفاده قرار می‌گیرند، یعنی متقابلاً یکی شمرده می‌شوند. ولی سلسله اصطلاحاتی وجود دارند که از لحاظ معنی با «مدرن» در فهم ما مطابقت دارند، اصطلاحاتی همچون: «Sezession»، «Art nouveau»، «Jugendstil»، «Liberty». پیچیدگی فوق‌العاده مؤثر با اصطلاح «پست‌مدرنیسم» مرتبط است. این اصطلاح که ابتدا در ادبیات‌شناسی به کار گرفته شد، در ادامه ضمن این که وضوح معنایی و ترتیب زمانی خود را به شکل محسوسی از دست داد، به نقاشی، معماری و موسیقی راه یافت.

اگرچه مفهوم «آوانگارد» تا حدودی در موسیقی‌شناسی پایدار شد (معمولاً دو مرحله را در موسیقی آوانگارد اروپایی تشخیص می‌دهند - دهه‌های ۲۰ و ۵۰)، اما این سؤال که «مدرن» در موسیقی چیست تاکنون اساساً حتی در سطح علمی جدی مطرح نشده است؛ و در اینجا تئوری آشکارا از عمل بازمی‌ماند، زیرا در حال حاضر استقلال (self-determination) آهنگسازان و رویارویی متقابل آن‌ها، معمولاً بر محور آوانگارد - مدرن صورت می‌گیرد. روشن است که در منظر هنری قرن بیستم می‌توان به کثرت پدیده‌هایی اشاره کرد که نه به آوانگارد و نه به مدرن متمایل نیستند؛ اما این محور به خصوص زمانی خودش را نشان می‌دهد که آهنگسازان به‌طور آگاهانه از آن فاصله می‌گیرند. به‌طور مثال، دیورد لیگتی ایده‌ی کنسرتو پیانوی خود را این‌گونه تفسیر کرد: «با این کنسرت، من بینش زیباشناختی‌ام را اعلام می‌کنم: عدم وابستگی به معیارهای آوانگارد سنتی و نیز پست‌مدرنیسم معاصر».^(۳)

اکنون، ضمن دنبال کردن ترتیب زمانی حوادث، تلاش می‌کنیم تا تصور خویش از وقایع صورت گرفته در فرهنگ موسیقایی قرن بیستم را دقیق‌تر کنیم. معقولانه است که از «واسط» این قرن شروع کنیم. کارل هاینس اشتوکهاوزن سال ۱۹۵۰ را «ساعت X» نامید که بیانگر چرخش بنیادی در تحول هنر موسیقی است. به‌ویژه در این زمان است که دومین موج آوانگارد اروپایی با آثار مانیفستی همچون «اتودهای ریتمیک» مسیان، «ساختارها» بولز، «تماس‌ها» اشتوکهاوزن آغاز می‌شود. در همین زمان در موسیقی‌شناسی غرب نظریه‌ی فرهنگ‌شناسی «تحول ناتمام» مطرح می‌شود که بیانگر این مسئله است که چرا در اروپای قرن بیستم آوانگارد دو بار آغاز شده است. طبق این نظریه، پیدایش آوانگارد با آغاز جنگ جهانی اول و ادامه‌ی آن با پایان جنگ جهانی دوم مصادف است.

Presto ♩ = 200

87 876 8765... 8765432 ♩

بر تمام اتودها، رپریزهای رتروگرادی وجود دارد، یعنی تمام ردیف‌ها به صورت تصاعدهای صعودی و نیلی گروه‌های اصوات ساخته شده‌اند. بنا به اصطلاح بلاخر، این گونه تکنیک بر «اصل طاق» (arch) استوار است: 2 3 4 5 6 7 8 9 8 7 6 5 4 3 2. آهنگساز، نوع دیگر را «ردیف تعدیل پذیر» (gleitenden Reihe) نامید. این نوع، به طور مثال، در رپریز دومین کنسرتو پیانو (۱۹۵۲) استفاده شده است: از میزان ۲۱۸ ردیف 2 3 4 5 6 8 هر بار از اول تکرار شده و به تدریج کامل تر می شود یعنی تکرار «نباشتگر». در مثال نام برده شده، همچنین یک شیوه‌ی جالب از ترکیب عددی مکرر شده است: با رسیدن به پایان تصاعد، آهنگساز اجزاء آن را به نحوی تکرار می کند که تعداد این تکرارها یا خود عدد تکرار شونده برابر می شود. ضمناً، تکرار از انتهای تصاعد صورت می گیرد - یعنی از تعداد «هشت» به این ترتیب، چنین ردیفی به دست می آید: تعداد «هشت»ها، ۸ تا خواهد بود، «هفت»ها، ۷ تا، «شش»ها، ۶ تا، «پنج»ها، ۵ تا، «چهار»ها، ۴ تا، «سه»ها، ۳ تا و «دو»ها، ۲ تا. عدم تکرار در نهایت شکوفایی:

Shiraz-Beethoven.ir

فصل هفتم

پلی فونی

نگارش موسیقایی

۱- مفهوم پلی فونی در قرن بیستم

«سخنان دوران‌دیشانه‌ی تانه‌یف به حقیقت پیوستند. - یو. خولوپف در ۱۹۷۴ نوشت. - «برای موسیقی معاصر که هارمونی‌اش به تدریج ارتباط تنال را از دست می‌دهد، نیروی پیونددهنده‌ی فرم‌های کنترپوانتیک باید فوق‌العاده ارزشمند باشد... موسیقی معاصر، موسیقی‌ای عمدتاً کنترپوانتیک است.»^(۱) شکل‌های دقیق و شدیداً متربندی شده‌ی هارمونی هموفونی آکوردی پیشین، در سیالیت عطف‌پذیر لایه‌ها و خطوط پلی فونیک حل شدند.»^(۲)

در آن زمان (سال ۱۹۷۴) واریاسیون‌های نامدار خولوپف روی موضوع «اصول هارمونی معاصر»^(۳)، حوی هشت مهره‌ی خلاق از صف مهم‌ترین نمایندگان هنر موسیقی قرن بیستم بود: دبوسی، اسکریابین، راول، پروکفیف، هیندمیت، شوستاکوویچ، بارتوک، میاسکوفسکی؛ اما همان‌طور که مؤلف اشاره می‌کند آن‌ها «چندان هم از قواعد سیستم هارمونیک کلاسیک فاصله نگرفته‌اند»^(۴). جایگاه آن‌ها نسبت به قواعد پلی فونی کلاسیک نیز مشابه بود.

چرخش به سمت **تفکر پلی فونیک** که یو. خولوپف از آن به‌عنوان گرایش ویژه در شکل‌گیری موسیقی نو یاد می‌کند،^(۵) توسط آفرینش‌گران موسیقی نوتر به‌مراتب رادیکال‌تر تحقق یافت: آن‌ها، با گسودن افق‌های هنری سابقاً ناشناخته و تعیین فرارسیدن دوره‌ای جدید در تاریخ موسیقی، **تفسیر تاریخی جدیدی از مقولات پلی فونی سنتی ارائه کردند.**

پلی فونیک بودن، اکنون از این‌که فقط مختص بافت باشد دست برمی‌دارد، اما (به‌عنوان کیفیتی خاص) به متفاوت‌ترین پارامترهای زبان موسیقایی همچون صدا، هارمونی، ریتم، فرم‌سازی و غیره اصل‌های ۴، ۵، ۶ و دیگر فصل‌ها را ببینید) گسترش می‌یابد. می‌توان گفت که قرن بیستم، **حقیقتاً قرن پلی فونیزاسیون عمومی تفکر موسیقایی شد.** ضمناً این پلی فونیزاسیون نه‌فقط در تفکر

موسیقایی، بلکه همچنین در سایر حوزه‌های تفکر نیز صورت گرفت.

از این به بعد اصطلاحات پلی‌فونیک («کنترپوان»، «پلی‌فونی»، «چندصدایی» و غیره) در نوعی استعاره وسیعاً در متفاوت‌ترین حوزه‌های علوم انسانی و فعالیت‌های هنری استفاده می‌شود. ادبیات‌شناسی، کارگردانی، تئاتر و سینما، فلسفه و زیباشناسی. تعریف هرچند شناخته‌شده‌ی «کنترپوان» از سبک‌رمان‌های داستایفسکی در مقام سبکی «پلی‌فونیک» (در تمایز از نوع دیگری که توسط به‌عنوان سبک «تک‌گفتاری» توصیف شده است) را به یاد بیاوریم، یا استفاده‌ی و. کاندینسکی اصطلاحات «کنترپوان» و «چندصدایی» در تئوری کمپوزیسیون نقاشی‌اش. مثالی از حوزه‌ی فلسفه نوتر نیز بسیار گویاست: «کنترپوان در نقطه‌ی انشعاب» (و. رزین) - عنوان نقدی بر مجموعه آثار دربارہ‌ی هم‌کوشی synergetic (رشته‌ای نوتر - «پلی‌فونیک» - در فلسفه‌ی معاصر).

به نظر می‌آید که خود آهنگسازان نیز هر چه بیش‌تر به کاربرد استعاری واژه‌ی «پلی‌فونی» نشان می‌دهند. به‌طورمثال، به گفته‌ی ر. شدرین، «پلی‌فونی نه‌فقط روش تفکر موسیقایی، بلکه زندگی و هستی است». آ. اشنیتکه، دربارہ‌ی «پلی‌فونیک بودن آگاهی» انسان معاصر سخن می‌گفت پدیده‌ی «پلی‌فونیک بودن آگاهی» (در اینجا از بیان استعاری اشنیتکه استفاده می‌کنیم) و دست‌بدا (بدواً با اصطلاح موسیقایی) به موقعیت میان‌رشته‌ای (مخصوصاً در هم‌کوشی synergetic) را دیگر می‌توان عاملی شناخته‌شده و استقرار یافته دانست که با فرایند فرهنگی تجدیدنظر اساسی دیدگاه‌ها (هم به علوم و عقلانیت علمی و هم به خلاقیت هنری)^(۷) در نیمه‌ی دوم قرن بیستم آغاز شد. ابعاد پلی‌فونیزاسیون و «عمق» پیامدهای آن در هنر موسیقایی قرن بیستم به نحوی ظاهر شدند که معلوم می‌شود: بحث پلی‌فونی در موسیقی قرن بیستم باید با دو دیدگاه بررسی شود - نه تنها دیدگاه سنتی: پلی‌فونی به‌عنوان تیپ نگارش، بلکه همچنین دیدگاه جدید: پلی‌فونی به‌عنوان تیپ تفکر این‌گونه طرح سؤال دوسطحی («پلی‌فونیک») مخصوصاً در کارهای یو. خولوپف در نظر گرفته شده بود. در کتاب مقالات هارمونی معاصر (که پیش‌تر از آن یاد شد) می‌خوانیم: «تحت عنوان پلی‌فونی >...< اغلب فقط چندصدایی و گاهی اصولاً بخش‌نویسی رشد یافته را در نظر دارند، بدون توجه به این که آیا قطعه به پلی‌فونی به معنی خاص تعلق دارد یا به هموفونی >...< تضاد میان هموفونی و پلی‌فونی، نه در سطح شیوه‌ی نگارش، بلکه در سطح فرم‌سازی است که با بیش‌ترین برجستگی نمایان می‌شود، یعنی زمانی که ایده‌ی موسیقایی تماماً به‌طور متوالی (به‌صورت افقی) یا، برعکس، به‌طور هم‌زمان در دو یا چند خط (به‌صورت عمودی) گسترش می‌یابد. به همین دلیل رابطه‌ی پلی‌فونی و هموفونی با فرم را باید معیار برتر تفاوت میان آن‌ها دانست».^(۸)

از گفته‌های بالا پیداست که این دانشمند، پلی‌فونی به‌عنوان تیپ نگارش و پلی‌فونی به معنی خاص را (که او طور دیگر تفکر پلی‌فونیک نامیده)^(۹) مشخصاً تفکیک کرده است.

Fließend (♩ = ca. 60)

Gesang *pp*
1 Fahr hin o Seel. zu dei

Flöte

Klarinette
mit Dämpfer *pp* *p* *pp*

Trompete
p *pp* *p* *pp* *ppp*

Harfe

Geige
pp *pp*

Gott, der dich aus nichts ge-stal-tet. der dich er - lost durch se-ine

5 6 7 8 9
Fl. *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*
kl. *ppp* *pp dim.* *pp* *pp*
Trp. *pp* *pp* *pp* *pp*
Hfc. *pp*
G. *p* *pp* *pizz.* *pp cresc.*

را حفظ کردن»^(۷).

س. گوبای دولینا نیز ضمن تأکید بر «وحدت» به عنوان هدف معنایی، فرایند فرم‌سازی را مانند صعود از فناپذیری مادی به غیرمادی ارزیابی می‌کند: «فرم موسیقایی برای من مانند روح است، زیرا در آن دگرگونی ماده‌ی موسیقایی به سمبول صورت می‌گیرد.^(۸) و سمبول، وحی (revelation) واقعیت برتر است - یعنی تصویر معنایی چندوجهی روی فضایی با ابعاد کوچک‌تر. بدین صورت کثرت به وحدت تبدیل می‌شود»^(۹). ک. اشتوکهاوزن نیز با نهایت کلان‌گرایی خود - «درنهایت امر، می‌خواهم همه‌چیز را ادغام کنم»، به‌طور کلی خلاقیت را به آفریده‌ی آسمانی^(۱۰) و آهن‌گساز را به خود آفریننده تشبیه می‌کند.^(۱۱)

بنابراین، فرم در معنای گسترده یعنی برقراری روابط (یا حتی برقراری مجدد روابطی که زمانی از دست رفته‌اند)، تلاش برای نوعی وحدت (به معنای عالی) که با وجود «پارگی» ظاهری (آشکار با «ذره‌ای» بودن ساختمان) امکان وجود دارد. تلاشی که به واسطه‌ی فرم هنری به «وحدت» اولیه بپیوندد.^(۱۲) اما نقطه‌ی آغاز این پیوست (از لحاظ سلسله‌مراتبی و نه از لحاظ فرایند خلاقه) در هر صورت ماتریال یا حتی اصلاً «ماده‌ی خام» است که با تلاش‌های آفرینش‌گر روح می‌یابد؛ در واقع تبدیل شدن به یک فرم معنادار نیز از همین جا ناشی می‌شود (این اتفاقی نیست که به‌ویژه ترکیب «ماتریال - فرم» از همان دوران ارسطو موضوع بحث فلسفی بوده است). به همین دلیل، با آن که جریان فکر خلاق ممکن است معکوس هم باشد (یعنی حرکت از «تصور» کل به سوی پُر کردن اجزاء آن؛ در این مورد جلوتر را ببینید)، اما بهتر است که ما در بحث خود بر توصیف ماتریال تکیه کنیم.

اکنون به توصیف دقیق‌تر «ماتریال» می‌پردازیم. در اینجا یک سلسله مفاهیم به هم پیوسته قابل بررسی‌اند، مفاهیمی که منحصرأً به ماتریال محدود نمی‌شوند. این مفاهیم عبارت‌اند از: ماده (materia)، ماتریال، تم، اینتِناسیون. در توضیح نسبت‌ها میان این مفاهیم در انطباق با وضعیت معاصر، کار با ماده ساده‌تر از هر چیز است.

ماده (materia)، اصواتی است که موسیقی آن‌ها را به کار می‌گیرد، اما هنوز به موسیقی تبدیل نشده‌اند؛ به بیان استعاری، ماده مانند «انباری» است (همان‌طور که در فصل چهارم نشان داده شد. انباری که در حال حاضر با ذخایر بی‌پایان و با هرگونه سلیقه عملاً بی‌انتهاست) که در آن اصوات بالقوه موسیقایی به نوبت به انتظار نشسته‌اند. یا حتی می‌شود این‌طور گفت: ماده یعنی اصوات موسیقی، اما به‌طور مجرد به آن‌ها می‌نگریم، انگار خارج از موسیقی‌اند، یعنی وجود آن‌ها بیرون از آن نوع تشکیلاتی است که صداها را فقط موسیقایی می‌کند. و اگر هر چیزی که صدا می‌دهد (و تا حد زیادی نیز آنچه از لحاظ «فیزیکی» ساکت است، اما فقط از لحاظ «روان‌شناختی» صدا می‌دهد، فصل‌های ۴ و ۵ را ببینید) امروز می‌تواند به موسیقی تبدیل شود، پس می‌توان تصدیق

Shiraz-Beethoven.ir

فصل دهم

تکنیک‌های دوازده‌تنی:

سری، سری‌الیسم، پُست‌سری‌الیسم

موسیقی دوازده‌تنی معمولاً با «دودکافونی شوئنبرگ» یکی شمرده می‌شود، اما این مسئله فقط از این لحاظ درست است که دودکافونی به دوازده‌تنی تعلق دارد و ضمناً «صورت خالص» آن را معرفی می‌کند. همچنین این روش تلقی دقیق نیست، زیرا علاوه بر دودکافونی بازهم بسیاری از انواع دیگر تکنیک‌های آهنگسازی قرن بیستم به موسیقی دوازده‌تنی تعلق دارند. در حقیقت، مسئله‌ی دوازده‌تنی بودن به چند حوزه (هرچند بدون مرزبندی دقیق میان آن‌ها) تقسیم‌بندی می‌شود.

۱- مفهوم و طبقه‌بندی دوازده‌تنی

موسیقی دوازده‌تنی، کیفیتی خاص از سیستم صوتی قرن بیستم است. در معنایی وسیع‌تر، چنانچه سیستم حقیقتاً حضور و کاربرد مداوم دوازده درجه‌ی صدایی مستقل را تصور کند، در آن صورت درجه‌بندی این کیفیت را با اصطلاح همی‌تونیک (از یونانی hemitonion - نیم‌پرده) مشخص کرد. همی‌تونیک صدایی موسیقی قرن بیستم - دودکافونی - متشکل از دو جزء ارگانیک است: ۱- دوازده‌تنی همی‌تونیک صدایی و ۲- اصل سری ثابت (invariant). هر دو جزء می‌توانند خودشان جدای از هم وجودیت داشته باشند. بر این اساس، در باگاتل اول از باگاتل‌های آ. وبرن اپوس ۹ (۱۹۱۳)، همی‌تونیک بدون سری وبرنی به‌صورت خالص معرفی شده است و قطعه‌ی سوم از پنج قطعه برای پیانو اثر آ. شوئنبرگ (۱۹۲۳) تماماً از ابتدا تا انتها با کمک سری پنج‌صدایی نوشته شده است. درجه‌بندی کمی تسهیل اجباری اصطلاحات و مفاهیم، می‌توان یک جفت اصطلاح زیر را به اجزاء موسیقی دودکافونی اختصاص داد:

همی‌تونیک (= دوازده‌تنی بودن) و سری بودن.

همی‌تونیک‌های صدایی، همی‌تونیک در این صورت توأم با اصطلاح دیاتونیک و به معنای

دوازده درجه‌ی صدایی مستقل به‌جای هفت درجه‌ی صدایی خواهد بود. اما اصطلاح **کروماتیک** مربوط به پیچیده کردن دیاتونیک و به معنای سیستم دوازده درجه‌ای ردیف صدایی بر اساس هفت درجه‌ای بودن دیاتونیک (یا با تکیه بر عناصر آن) خواهد بود که اغلب در موسیقی قرن بیستم، حتی در دودکافون - سری، دیده می‌شود.

طبقه‌بندی علمی و دقیقاً منطقی تمام حوزه‌های دوازده تنی و سری‌ای مشکل است. ردیفی از مهم‌ترین پدیده‌ها را با استقرار آن‌ها به ترتیب دور شدن فزاینده از پیشینیانشان (از لحاظ ژنتیک) نام می‌بریم:

- پلی‌مدالیت‌های مکمل (complementary)؛

- صورت‌های مرکب پلی‌مدالیت‌های مدهای متقارن با اساس دیسونانتی؛

- عنصر ساختمانی مکمل به‌صورت آکورد با ترکیب دیسونانتی پیچیده؛

- عنصر ساختمانی مکمل به‌صورت میکروسری با فرم خطی؛

- «مدهای یاؤرسکی» (مدهای متقارن)؛

- گستره‌های ۱۲- تُنی؛

- ردیف‌های ۱۲- تُنی، تم‌های ملودیک ۱۲- تُنی؛

- آکوردهای ۱۲- تُنی؛

- کلاسترهای نیم‌پرده‌ای؛

- آکوردهای ترکیبی (synthetic) روسلاویتس؛

- ردیف‌های (path)های هاوئر؛

- مدوس‌ها با آکورد مرکزی دیسونانت؛

- ۱۲ - تُنی آزاد؛

- صورت‌های مختلف ۱۲ - تُنی سری‌ای؛

- دودکافونی؛

- سریالیسم؛

- سونوریکا؛

- ردیف تکنیک‌های خاص و جدیدتر قرن بیستم (آله‌آتوری، استوخاستیک، پوانتیلیسم، روش‌های انفرادی)؛ سیستم $\frac{1}{4}$ تُنی و دیگر صورت‌های میکروکروماتیک^(۱) متکی بر ۱۲ - تُنی در مقام مجموع درجات اصلی («دیاتونیک») هستند.

۲- تحول دوازده تُنی در قرن بیستم

موسیقی نوین قرن بیستم در سرچشمه‌ی رادیکال‌تر و نوآورتر خود در مسیر دستیابی به تکنیک

دوازده تنی و سری حرکت می‌کند، تکنیک‌هایی که به‌منزله‌ی تکیه‌گاهی برای کسب دست‌آوردهای بازهم شجاعانه‌تر در هنر صدا هستند. مراحل این فرایند را به‌صورت طرح مشخص می‌کنیم.^(۳)

آوانگارد اول	
۱۹۰۵	لمس کردن اصل سری در مقدمه‌ی کوارتت آ. وبرن، فعلاً فقط با سه صدای Cis-c-e (میکروسری).
۱۹۰۹-۱۹۱۰	قطعه‌ی میکروسری‌ای. استراوینسکی در باله‌ی «پرنده آتش»، صحنه‌ی «اسارت پرنده آتش توسط ایوان - سارویچ» (شماره‌ی ۲۹-۲۲).
۱۹۱۲	تکنیک ردیف‌های دوازده تنی نزد آ. برگ در قطعه‌ی پنجم از پنج آواز روی متن پ. آلتن برگ.
۱۹۱۳	اولین اثر دودکافونی - سری: آ. وبرن، قطعه‌ی ارکستری شماره ۱ (سری از ۱۲ تن، اما سری در بخش میانه‌ی این قطعه‌ی سه‌بخشی به‌عنوان کنتراست دنبال نمی‌شود، بلکه مورد دولیمان قرار می‌گیرد).
۱۹۱۴	ن. اُبوخف متد «هارمونی ۱۲ تن بدون دوبله‌ها» (اصطلاح آهنگساز)، یعنی همی‌تونیک را به وجود می‌آورد.
۱۹۱۸	میکروکروماتیک در آثار ای. ویشنه‌گرادسکی اپوس ۵، ۶، ۷: دوازده صدا - درجه نقش «ردیف صوتی اصلی» (نوعی «دیاتونیک») را نسبت به میکروتن ایفا می‌کنند.
۱۹۱۹	ی. م. هاورث «قانون دوازده تن» را کشف می‌کند.
حدود ۱۹۲۰	ف. ه. کلیاین قطعه‌ی «ماشین - خودسایتیر غیر تنال» را در تکنیک دودکافونی می‌نویسد (و حتی با اضافه کردن سری ریتمیک).
۱۹۲۱	میکرو کروماتیک در کوارتت دوم آ. هُبا.
۱۹۲۱-۱۹۲۳	آ. شوئنبرگ دودکافونی را در اپوس ۲۵، ۲۳ (شماره ۵)، ۲۴ به کار می‌گیرد.
از بهار ۱۹۲۴	آ. وبرن تکنیک آ. شوئنبرگ را سرمشق قرار می‌دهد (تعدادی قطعات پایان نیافته و خارج از اپوس‌ها، «سه متن محلی» اپوس ۱۷).
۱۹۲۵	آ. برگ، کنسرت مجلسی برای ۱۵ ساز: رجوع به دودکافونی.
آوانگارد دوم	
۱۹۴۵	پ. بولز، سه پسال‌مد برای پیانو: جست‌وجوی موسیقی چند پارامتری.
۱۹۴۶	پ. بولز، «چهره‌ی زناشویی»: همی‌تونیک به‌عنوان پوزیسیون اولیه‌ای که تفکر پُست‌وبرنی آوانگارد جدید از آن ناشی می‌شود.
۱۹۴۶	م. بابیت موازین اساسی «تنوری ردیف‌ها» را فرمول‌بندی می‌کند (در رساله‌ی «فونکسیون ساختار کثرت‌ها در سیستم دوازده تنی»).

Pes-h	پیانو ۱										
<i>es d a as g fis e cis c b f h</i>											
12 11 9 10 3 6 7 1 2 8 4 5											
Ies-g	پیانو ۲										
<i>es e a b h c d f fis gis cis g</i>											
5 8 6 4 3 9 2 1 7 11 10 12											

مثال ۸. پ. بولز «ساختارها Ia» (میزان ۷-۱)

Tres Modéré (♩ = 120)

Piano I
ffff
legato sempre

Tres Modéré (♩ = 120)

Piano II
quasi p sempre

ffff

(quasi p)

مثال ۱۶. ک. اشتوکهاوزن

قطعه‌ی پیانویی ۱ (از میزان ۵۳)

Shiraz-Beethoven.ir



۵-۲ تکنیک ضرب کردن (multiplication) ارتفاع‌ها: پ. بولز، «چکش بدون اسناد» (۱۹۵۴)

بولز از سری ای بودن و دوازده تُنی بودن، نه فقط به‌عنوان تکنیک آهنگسازی، بلکه بیش‌تر به‌عنوان موسیقی نو (به معنای دقیق کلمه) تصویری کاملاً اصیل دارد.

اسرار آهنگسازی «چکش» تقریباً به‌طور کامل و جامع در کتاب ل. کوبلیاکف «پی‌یر بولز. جهان هارمونی» آشکار شده‌اند؛ کتابی که می‌توان آن را جزء برجسته‌ترین دست‌آورد های تئوری موسیقایی قرن بیستم دانست.^(۲۵) ل. کوبلیاکف، ضمن بررسی ساختار ارتفاعی «چکش» آن را مانند هارمونی^(۲۶) درک می‌کند.

Shiraz-Beethoven.ir

فصل سیزدهم

پُلی استیلیستیک

۱- تعریف. مبانی زیباشناختی پُلی استیلیستیک

پُلی استیلیستیک نوعی تکنیک کمپوزیسیون است که پیوند دو یا چند مُدل استیلی (که اغلب به صورت تشخص یافته، به صورت «تم - نقل قول» یا شبه نقل قول و گاهی پراکنده در بافت موسیقایی ظاهر شده‌اند) در یک اثر در تناسبی متضاد یا متقابلاً تکمیل‌کننده اساس آن را تشکیل می‌دهد. این اصطلاح از روی قیاس با دیگر پُلی‌ساختارها (که بسیار خاص قرن بیستم) همچون پُلی‌تالیته، پُلی‌ریتم و غیره بروز کرد. مفهوم پُلی استیلیستیک در تضاد با مُنواستیلیستیک (که یکپارچگی استیلی را در نظر دارد) آشکار می‌شود.

تئورسین پُلی استیلیستیک آلفرد اشنیتکه است، آهنگسازی که در عمل آن را در اکثر آثار تحقق بخشید. او، در سخنرانی خود در هشتمین کنگره‌ی بین‌المللی موسیقی (IMC) در ۸ اکتبر ۱۹۷۱^(۱) و یک سلسله مقالات اختصاص یافته به موضوع موسیقی قرن بیستم، این مفهوم را تدوین و طبقه‌بندی خودش را از این پدیده ارائه کرد.

اشنیتکه، به زمینه‌های گرایش‌های پُلی استیلیستی در خلاقیت آهنگسازی اواخر دهه‌ی ۶۰ - اوایل دهه‌ی ۷۰ اشاره می‌کند که عبارت‌اند از: «هم‌زمینه‌های تکنولوژیک (بحران نئوآکادمیسم دهه‌ی ۵۰ یا گرایش‌های ناب‌گرایانه‌ی سریالیسم، آله‌آتوریکا، سونوریکا) و هم روان‌شناختی (افزایش تماس‌ها و اثرات متقابل بین‌المللی، تغییر تصورات از زمان و مکان، «پُلی‌فونیزه کردن» فکر و شعور در ارتباط با سیل فزاینده‌ی اطلاعات و «پلورالیزه کردن» هنر - دست‌کم اصطلاحاتی نظیر «استریوفونی»، «جی‌کران»، «مولتی‌مدیا» و غیره را به یادآوریم)»^(۲).

سوکولف (با بهره‌برداری از اصطلاح پ. بولز) از پُلی استیلیستیک به عنوان «تکنیکی که به سطح یک بعد ارتقاء یافته است» نام می‌برد، یعنی این تکنیک فقط یک شیوه‌ی هنری نیست، بلکه روش دیدن (و شنیدن) جهان، روش بیان (به عقیده‌ی اشنیتکه) «ادراک موسیقایی تکثرگرا» است. پُلی استیلیستیک

تعداد میزان‌ها	4	2	4	5	7	6	2	3	4	2	2	1	2	1	4
زیربخش‌ها	a	b	c	d	a	b	c	a	b	a	b	c	d	e	f
طول میزان در چنگ‌ها	4	7	4	1	4	2	2	6	5	2	4	4	2	5	7
	3	5	2	2	3	1	11	7	11	1	1		4		6
	2		4	1	2	2		4	4						2
	6		4	2	1	4			2						3
نوع ماتریال	a			Y ¹ (اپیزود)			B		Y ² (اپیزود)						
	صداها و گروه‌های مجزا (isolated)			آرتیکولاسیون آوایی افزایش‌یابنده + Staccato			میکروملودی، تمرکز صوتی		+glissando						
بخش‌ها	1			2			3		4						
قسمت I															

Shiraz-Beethoven.ir

فصل هجدهم

روش طیفی (Spectral)

آغاز نیمه‌ی دوم قرن بیستم، شاهد تقابل مفاهیم اساساً متفاوت خلاقیت آهنگسازی بود. در برابر سیستم سریال به عنوان جوهر فرهنگ ratio، علاوه بر آلترناتیوهای دیگر، ایده‌ی فضای سونوری (در حال شکل‌گیری بر مبنای اصول تجربی) قرار داشت. زیباشناسی تداعی (association) های آشکارا تصویری (زیباشناسی احیاء شده در اشکال جدید) پاسخی به «زیباشناسی گریز» و استریل بودن (sterility) معنایی آن بود. روی نقشه‌ی موسیقایی اروپا، نشانه‌ی جذاب تازه‌ای آشکار شد، و آن سونوریستیکای لهستانی بود.

اما تز و آنتی‌تز همیشه به سنتز جذب می‌شوند. و این سنتز حقیقتاً در خلاقیت مکتب آهنگسازی جدیدی صورت گرفت که خود را به ویژه در دوران استقرار پست‌مدرن معرفی می‌کند، دورانی که خودش اصل «مکتب جمعی» را رد می‌کند. این که فرانسه (مهد خردگرایی اروپایی و محراب پرستش زیبایی) به صورت مکان رخنه به آینده و آرمان صریحاً اظهارکردنی این مکتب (L'Itineraire - فردا خواهد بود) درآمد، مسلماً تصادفی نیست.

در ژانویه‌ی سال ۱۹۷۳، به ابتکار سه آهنگساز (تریستان مورای، راجر تسی‌یر و میخائیل لویناس) گروه موسیقایی جدیدی تحت عنوان Group de L'Itineraire (گروه مسیر آینده) شامل جمعی از آهنگسازان و نوازندگان تشکیل شد. ت. مورای و م. لویناس در بدو امر دو نقش را ایفا می‌کردند: لویناس به عنوان پیانیست عمل می‌کرد، و مورای به عنوان نوازنده‌ی ارگ، سینتی‌سایزر و امواج مارته‌نو. کمی بعدتر، آهنگسازان دیگری همچون ژرار گریز (که به مرور زمان لیدر و ایدئولوگ سرشناس گروه شد) و یوگ دوفور به این گروه پیوستند. فلوتیست‌ها پی‌یر - ایو آرتور و پاتریس بوکوئین، همچنین آندره کازال هورنیست از جمله نوازندگان فعال این گروه بودند. سن شرکت‌کنندگان این گروه بین ۲۵ تا ۳۵ سال بود. بسیاری از آنها از کلاس کمپوزیسیون اولیویه مسیان بیرون آمده بودند، کسی که برای جست‌وجوهای خلاقه‌ی دست‌پرورده‌های سابق خود ارزش زیادی قایل شد: «من از این

Shiraz-Beethoven.ir

فصل نهم

فرم موسیقایی

شکلی اصلی آغاز می‌کنیم: همان‌گونه که ترکیب فرم موسیقایی استاندارد، علامت شناسایی دوره‌ی بی‌شک و همین‌طور گذار به فرم شخصاً خلق‌شده، مشخصه‌ی دوره‌ی نوتر شد، - در این خصوص کلاً واضح و مشخص سخن گفت. و در توضیحات بعدی، فقط این تز عمده و هم‌زمان با آن مفهوم فرم در موسیقی نوتر مستدل و تفسیر خواهد شد. بسیاری از آفرینندگان برجسته‌ی قرن بیستم با این فرمول‌بندی بسیار گویای س. گوپای‌دولینا - «فرم باید یگانه باشد، سازگار با اصل اینجا راکن»^(۱) - اشتراک نظر دارند^(۲) که البته به این معنی نیست که فرم‌های استاندارد سنت کلاسیک ریتمیک در حال حاضر کاملاً از صحنه خارج شده‌اند. اما، همان‌طور که اشاره شد، توضیحات بعدی به آن‌ها اختصاص نخواهد یافت.

هرچند از مدت‌ها پیش روشن است که مفهوم فرم اصولاً به یک «تیپ» و به‌خصوص به یک طرح معین محدود نمی‌شود، و همچنین روشن است که عدم حضور این دو به‌هیچ‌وجه به معنای «بی‌شکلی» نیست. اما با توجه به تفکرات آهنگسازان در این خصوص که فرم (برای آن‌ها) چیست و این که آن‌ها چه معنایی برای این مفهوم (نه به معنای محدود عملی، بلکه به معنای اساسی، فلسفی - زیباشناختی و حتی تا حدی اخلاقی) قائل‌اند، بار دیگر این «بدیهیات» را مورد تأیید قرار می‌دهیم. در این صورت بدین پدیده‌ی تقریباً نامتناهی آشکارتر خواهد شد.

همین با یافتن شباهت آشکار بین موسیقی و فرایندهای طبیعی («موسیقی قانون‌مندی با گوش درک‌شده‌ی طبیعت است»^(۳))، کشش ازلی وجود موسیقایی به نهایت وحدت را، با این مسئله توضیح می‌دهد به اعتقاد آهنگساز، قانون فرمول‌بندی‌شده‌ی «رویش»^(۴) گونه، برای تمام موجودات زنده صورت است: «واریاسیون‌ها روی یک تم - فرم اولیه‌ای که پایه و اساس همه‌چیز است»^(۵). فرمول معروفی - «همیشه چیزی دیگر و باوجوداین همیشه همان!»^(۶) - بازتاب قانون‌مندی کلی زندگی موجودات نوعی قانون‌مندی که از آن نتیجه‌ای عام به دست می‌آید: «زندگی کردن - یعنی یک فرم