موسیقی سمفونیک پس از ۱۹۱۸

آرنولد ویتال
ترجمهٔ ناتالی چوبینه

بخش عمدهٔ بحث شامل نگاهی دقیق به کار سه آهنگساز است، که بین سال‌های ۱۸۶۵ و ۱۸۷۲ به دنیا آمدند، و سمفونی‌هایی پس از سال ۱۹۱۸ را ساختند. کارل نیلسن (۱۹۳۱ - ۱۸۶۵)، یان سیبلیوس (۱۹۵۷ - ۱۸۶۵)، و رِلف وآن ویلیامز (۱۹۵۸ - ۱۸۷۲)، از جنبه‌های گوناگون کار و خلاقیت، مستقل از جریان عمدهٔ سمفونی‌سازی آلمانی اواخر دوران رومانتیک عمل می‌کردند، که پیکرهٔ اصلی آن در وجود مالرتجلی می‌یافت. از میان این سه نفر، سیبلیوس را می‌توان تأثیرگذارترین ایشان دانست و ردپای تأثیر او را تا فاصله‌های زمانی دورتری دنبال کرد، حتی اگر تنها دلیل اثبات این مطلب چند خصوصیت ویژه‌ای باشد که سمفونی‌سازان جدیدتر، از فاگن هلم‌بوئه تا پیتر مکس‌ول دیویز، به او مدیون‌اند؛ اما این واقعیت که در سال‌های پایانی قرن بیستم اصل وجودی سمفونی (معمولاً، و شاید همواره، در رابطه با نوعی تنالیته) از نو مورد تحکیم و تأیید قرار گرفته است، ویژگی تازه‌ای به دستاوردهای سه آهنگساز مورد بحث می‌بخشد.

نیلسن

رابطهٔ نیلسن و سیبلیوس با سنت سمفونی‌سازی آلمانی توسط رابرت سیمپسُن، که ساخته‌های سمفونیک خودش نیز تا حد زیادی وامدار هر دوی این شخصیت‌هاست، به بهترین نحو توصیف شده است:

نیلسن، با سرچشمه‌هایی همچون بتهوون و برامس، و سیبلیوس، با سرچشمه‌هایی چون بتهوون و سمفونی‌سازان روس (و آگاهی فزاینده‌ای که، همگام با پیشرفت خود، نسبت به

بتهوون به دست می‌آورد) به همراه هم آنتی‌تزی را برای جهان آلمانی - بوهمیایی، پسا - شوبرتی - واگنری، و کاملاً رومانتیک مالر و اشتراوس تشکیل دادند... وجه اشتراک این دو آرمانی یکسان، و تمایل مشتاقانه به نظم و اصول و نوعی ایجاز و بهره‌وری قدرتمند بود که بدون نیاز به قربانی کردن گرمی بیان به دست آید.[1]

تک روانه‌ترین شکل تجلی این آرمان در آثار سیبلیوس را می‌توان در سمفونی شمارهٔ ۴ او (۱۹۱۱) سراغ کرد، که تجسم بخش تمرکز و شدت ویژهٔ سه سمفونی قبل و تاپیولا به حساب می‌آید. در آن آثار، پیشروی نیلسن با اطمینان کمتری همراه بود. و دستاورد او کیفیتی ناهمگون‌تر داشت، اما سمفونی شمارهٔ ۵ او (۲-۱۹۲۱) به یکی از شاهکارهای مسلم قرن بیستم مبدل شد.[2]

این سمفونی نخستین سمفونی آهنگساز محسوب می‌شد، زیرا او به سمفونی شمارهٔ ۱ خود (۲ - ۱۸۹۰) عنوان توصیفی خاصی نداده بود، با این حال مشغولیت‌های ذهنی‌ای که سرچشمهٔ پیدایش این اثر بودند کوچک‌ترین ابهامی در هویت آن باقی نمی‌گذاشتند. اثر قبلی، سمفونی شمارهٔ ۴ یا **تمایزناپذیر** (۱۹۱۶)، در حال و هوای خوش‌بینی پیروزمندانه‌ای پایان می‌یافت. شش سال بعد، نیلسن «موجودی دوپاره شده میان نیاز خود به صلح و امنیت و وضعیت واقعی زندگی بود که ظاهراً به هیچ عنوان نمی‌توانست چنین آرامشی را نوید دهد[3]» هم به دلیل مشکلات زندگی خصوصی خود و هم به خاطر این احساس که «تمام دنیا در حال فروپاشی» از عواقب یک جنگ جهانی است[4]. فرم دو موومانی سمفونی پنجم حاصل شک فزایندهٔ نیلسن به قابلیت ادامهٔ حیات فرم سنتی چهار موومانی بود؛ طرحی که به شفاف‌ترین مفهوم تضاد بنیانی میان دو قطب تجسم می‌بخشید:

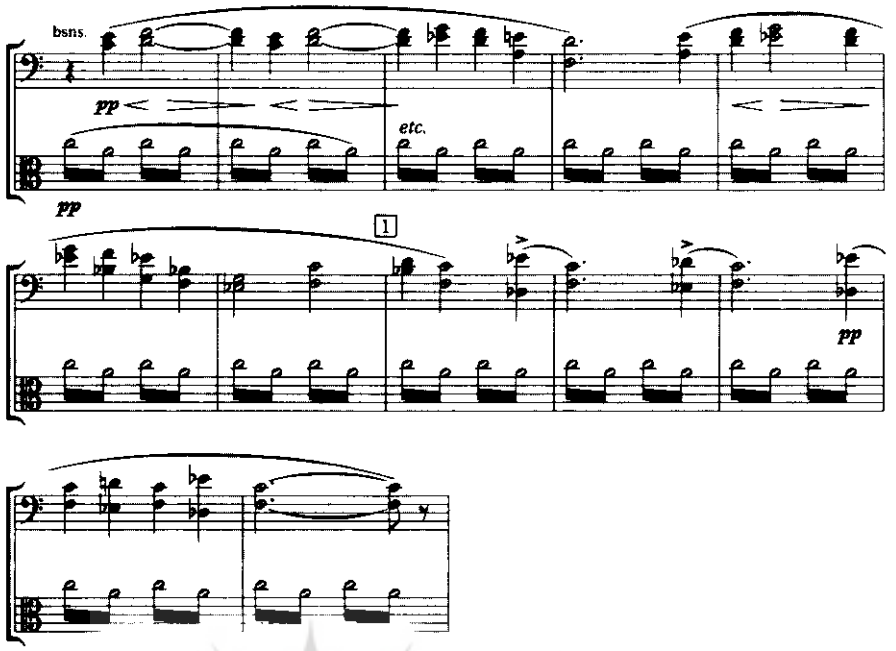
«اگر موومان اول مظهر انفعال بود، اکنون (در موومان دوم) تحرک (یا جنبش) است که به تجلی درمی‌آید. بنابر این هدف من بیان یک مسئله خیلی ابتدایی است؛ جدایی تاریکی از روشنی، نبرد میان بدی و نیکی. تصویر ذهنی‌ای که من هنگام ساخت این اثر پیش چشم داشتم احتمالاً می‌تواند عنوانی همچون «پندارها و کردارها» داشته باشد.»[5]

با این حال سمفونی شمارهٔ ۵ با وجود بیان موسیقایی، به قول نیلسن، «ابتدایی» خود اثری دارای اصالت و منطق استدلالی قابل توجهی است. از آنجا که هیچ‌یک از موومان‌ها را نمی‌توان به شکلی درست و دقیق با فرم‌های کلاسیک پیشین همچون سونات یا روندو تطبیق داد، تحلیل‌گران معمولاً تقسیم‌بندی خاص خود را پیشنهاد می‌کنند، و موومان اول به هشت قسمت (تمپو جوستو) و چهار قسمت (آداجو)، و موومان دوم را به چهار قسمت (آلگرو، فوگ پرستو، فوگ آندانته، گردآمدن دوبارهٔ[6] آلگرو) تقسیم می‌کنند.[7] این مفهوم ارائه شده از فرم که عبارتست از توالی قسمت‌ها بدون یک قالب ساختاری منفرد و همگانی - حتی در موومان دوم، دو فوگی که قسمت «نمایش تم‌ها» را از قسمت «گردآمدن دوباره» جدا می‌کنند از لحاظ شخصیت و محتوا با یک قسمت «بسط و گسترش» سنتی تفاوت بسیاری دارند - طبعاً در سازماندهی تنال قطعه بازتاب می‌یابد. درست است که «هر مرحله از باز شدن لایه‌های دراماتیک (سمفونی)، جذب شدن به داخل زبان سسله مراتبی هارمونی تنال را به همراه دارد»[8]، اما این را هم می‌توان دید که هر مرحله از چنین درامی دارای سلسله مراتب خاص خود، و جهت‌گیری تنال مشخص و متمایز خاص خود است. البته این سلسله مراتب خود با یکدیگر ارتباط دارند، ولی این اثر از آن

سمفونی‌هایی نیست که، از روی یک الگوی کلاسیک، بر مبنای پس زمینه‌های ساختاری واحدی ساخته شده باشد، و از این لحاظ قضاوت پرت نورگارد مبنی بر «تشخیص رویارویی میان دو اصل رشد عضوی و تضاد مطلق»[۹] روح مطلب است.

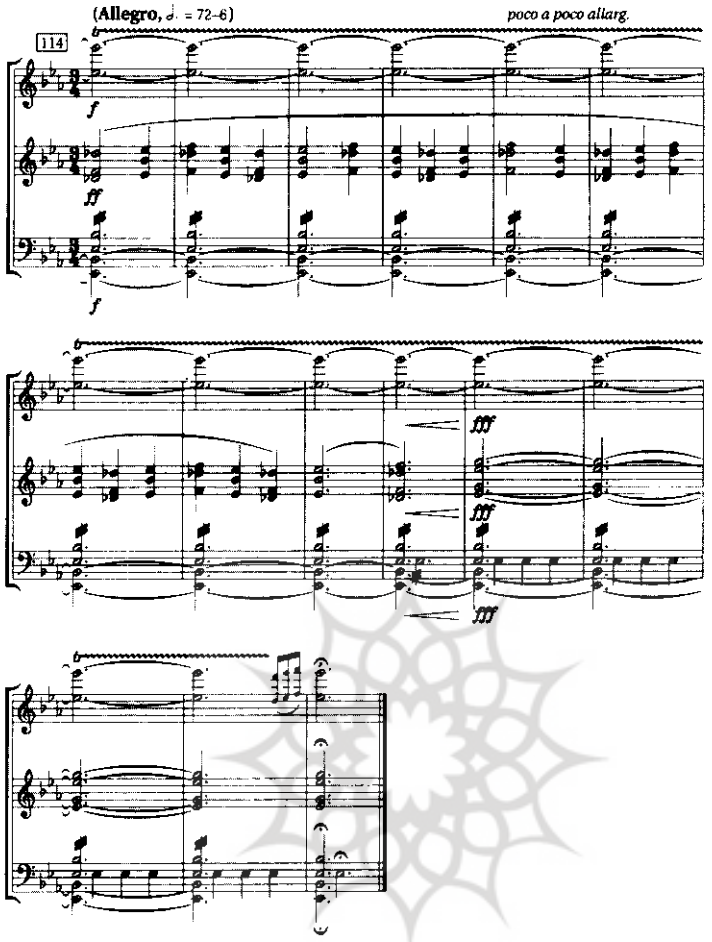
در این سمفونی نیز، همچون بسیاری از شاهکارهای تنال قرن بیستم، ابهام در هر قدم نقشی قاطع و تعیین‌کننده دارد؛ از بهره‌گیری ساختاری مخصوص فرم‌های بزرگ ـ اندازه از تعادل میان تغییرات گستردهٔ ماهیت موسیقی و بسط و تکامل مستمر موتیف‌های اساسی گرفته تا استفاده خاص ـ ولی همان‌قدر اساسی ـ فرم‌های کوچک اندازه از کروماتیک‌گرایی به عنوان یک عنصر قانونی، طوری که در نهایت حضور دیاتونیک‌گرایی خالص به‌طور مشخص کیفیتی «غیر واقعی» پیدا می‌کند. روندهای تماتیک سنتی ـ بازگشت ایده‌های تثبیت شدهٔ آغازین، و نه فقط تغییر شکل همیشگی‌شان ـ آشکارترین عناصر موومان دوم هستند: عناصر هارمونی بنیادین[۱۰] سنتی به صورتی فراگیر ظاهر می‌شوند، اما نیلسن با نبوغ انکارناپذیر خود از آفرینش، یأس‌آفرینی یا ارضای توقع‌ها در کنار هم بهره می‌گیرد. از آنجا که عناصر تماتیک عمدهٔ اثر از ساده‌ترین نوع هستند، تغییرات ماهیت‌شان به شکلی کاملاً محسوس انجام می‌گیرد، و با وجود عدم حضور آن حس ارتفاع آوایی[۱۱] دقیق که شنونده را قادر به تشخیص کامل ماهیت روندهای تنال موجود در قطعه می‌سازد، باز به هیچ عنوان نمی‌توان نسبت به درامی بی‌تفاوت ماند، که در آن این‌گونه تغییرات حوزهٔ تنال همگام با مراحل به قوت مشخص شده در روند تماتیک قطعه حرکت می‌کنند.

به واضح‌ترین بیان، «برنامهٔ» این سمفونی شامل پیش‌روی از بی‌اطمینانی به اطمینان، از دلهره و نگرانی به بی‌قیدی سرورآمیز است، که در موومان اول ابتدا قوت می‌گیرد، و بعد سرد و ساکن می‌شود؛ و در موومان دوم به شکلی غنی، چالش دیده، و بی‌نهایت قدرت‌یافته اعلام حضور می‌کند. هر شنونده‌ای می‌تواند مراحل گوناگون این روند را تفسیر و تأویل کند، و نقاط آغاز یا پایان هر تغییر را، به شیوه‌های مختلف، تشخیص دهد. در متن مبحث حاضر چندان مهم نیست که بکوشیم تا نقشه‌ای دقیق و صحیح، و همراه با جزئیات کامل از حالات حسی این اثر ارائه دهیم، بلکه مهم این است که ثابت کنیم روند حسی بنیانی در این قطعه حاصل استفادهٔ مداوم از یک زبان موسیقایی خاص است: در واقع، موفقیت اثر در گرو قابلیت انطباق آن با این زبان، و نیز پیوستگی و استحکام خود زبان است. در این رابطه مقایسه‌ای میان آغاز و پایان سمفونی مفید به‌نظر می‌رسد. رابطهٔ میان این دو از درون به یک تضاد کامل می‌ماند که نه فقط در حال و هوا و تنالیته بلکه در خود زبان نیز وجود دارد. در آغاز (نمونه ۱ ـ ۳) علامتی در سرکلید دیده نمی‌شود، نیلسن «سرکلید یک بملی قطعه را بازیچه قرار داده، و سپس پنهانش کرده است»[۱۲]، و تا چندین میزان بعد گام قطعه می‌تواند دوماژور، لا مینور، ر مینور، یا فا ماژور باشد. در مقابل، تنالیتهٔ پایانی (نمونهٔ ۲ ـ ۳) بی‌تردید می‌بمل ماژور است، که نه فقط توسط علامت سرکلید و آکورد پایه در پنج میزان نهایی تثبیت شده، بلکه توسط پدال تحریردار نت نمایان نیز تهیه شده است.



نمونهٔ ۱ ـ ۳ نیلسن، سمفونی شمارهٔ ۵، موومان اول، میزان‌های ۱ تا ۱۶

ابهام آغازین اثر تا میزان ۱۳ ادامه می‌یابد، و در این جا دو فاگوت شروع به تأکیدگذاری بیشتر بر نت‌های فا و دو می‌کنند، و بدین ترتیب گام قطعه را به فا ماژور نزدیک می‌سازند. اما با وجود این که فا و دو، در همبستگی با نت لا در همراهی ویولا، آکورد سه‌تایی پایهٔ این تنالیته را تشکیل می‌دهند، زبان موسیقایی اثر باز هم به‌طور مؤکد کروماتیک می‌ماند و چندان دیاتونیک نمی‌شود، و جنبهٔ ابهام‌آمیز آن بر روشنی و وضوحش می‌چربد، به خصوص هنگام اشاره به آن معرف کادانسی سراپا اهمیت دیاتونیک‌گرایی، یعنی نت محسوس. نیلسن، درست مثل سیبلیوس و وآن ویلیامز، در استفاده از خاصیت گریزپذیر نت محسوسِ قراردادی به عنوان وسیله‌ای برای دست‌یابی به پربارترین تنش ممکن میان یک پیش‌زمینهٔ کروماتیک و یک پس زمینهٔ دیاتونیک، استاد است. چنین تکنیکی خیلی به ندرت کسی را قادر می‌سازد که این موسیقی را مُدال توصیف کند، لااقل تا جایی که کاربرد یکی از مُدهای قدیم کلیسایی مثل دوریایی یا فریگیایی به تنهایی موردنظر باشد؛ دست‌یابی به روابط موجود در سلسله مراتب قراردادی نیز دیگر امکان‌پذیر نیست، اما هنوز یک نت پایهٔ کلی یا مرکز تنال وجود دارد که تمامی قسمت‌های اثر، غیر از آنها که جنبهٔ کروماتیک‌شان از همه سفت و سخت‌تر است، به آن بازگشت می‌کنند. این نقطهٔ خاص موجود در حوالی نت محسوس علامت‌دار شده اهمیت زیادی دارد، زیرا در حالی که درست در شروع سمفونی حضورش منجر به ایجاد محکم‌ترین و فراگیرترین نوه ابهام می‌شود ـ آیا نت دو در ویولا ها همان نت محسوس گام رِ مینور است که علامت‌دار شده؟ ـ خود در پایان به استحکام و تثبیت گام می‌بمل ماژور کمک می‌کند. از قسمت ۱۱۴ تا پنج میزان پایانی هارمونی کادانس قطعه حاوی رِ بمل است و نه رِ، بنابراین جنبهٔ کروماتیک مسلم کل سمفونی از میان نمی‌رود بلکه جذب می‌شود، و این قضیه بیش از آن که، مثل سرآغاز اثر، نیرویی برای تقویت ابهام در تنالیته به حساب آید، تأثیری مثبت بر رنگ‌آمیزی قطعه دارد (نمونهٔ ۲ ـ ۳).



نمونه ۲ ـ ۳. نیلسن، سمفونی شماره ۵، موومان دوم، قسمت ۱۱۴ تا پایان

این پر قدرت‌ترین تکنیک نیلسن است: پرورش و هدایت نیروهایی که در آغاز آفرینندهٔ ابهام‌اند، و در نهایت تبدیل به نمایندگان روشنی و وضوح می‌شوند. اگر تحلیلی قانع کننده اما مفصل از این سمفونی به عمل بیاوریم، می‌بینیم که چگونه هر مقدار ابهامی که در وجود هر یک از نت‌ها دیده می‌شود، بخشی از یک نقشهٔ پیوستهٔ کلی را تشکیل می‌دهد؛ و چگونه یک نت می‌تواند نت پایه یا نمایان یک گام یا درجهٔ چهارم گام دیگر واقع شود، و عملکرد کروماتیک نهفته در درون خود را در قالب یک نت محسوس علامت‌دار شده یا حتی در قالب نقشی حساس‌تر و آشفتگی سازتر از این به اوج برساند. اما آنچه که اهمیتش از لحاظ ساختاری حتی عظیم‌تر از این است، شیوهٔ سازماندهی تغییرات پس‌زمینهٔ بنیادین تنالیته است. واژهٔ «تغییرات» را به خاطر قاطعیتش به کار می‌برم، زیرا در این اثر به‌طور کلی چندان چیز محکم و پابرجایی یافت نمی‌شود: کروماتیک‌گرایی با گام‌ها و مدولاسیون‌های آنها تحرک قطعه را زیر سلطه دارد، و شدت بیانگری قطعه طرز حرکتی را به آن تحمیل می‌کند که به شکلی بی‌رحمانه منطقی است. این پس‌

زمینه در تمامی تغییرات دورنمای قطعه هرگز به‌طور کامل ناپدید نمی‌شود: با این حال، همان‌طور که قبلاً گفته شد، فرمی که بزرگ اندازه باشد توالی می‌طلبد: نوعی حرکت پیش‌رونده متناسب با سفر تنال سراسر قطعه به سوی می‌بمل ماژور، که، طبق نظر فنینگ، «بیش از آن که محصول یک فرآیند باشد، حکم شعبده‌ای را دارد که ناگهان ظاهر شده است.»[۱۳]

به بیان گسترده‌تر، دو بخش عمدهٔ موومان اول حرکت خود را از فا ماژور به دو ماژور آغاز کرده و به سوی سل ماژور ادامه می‌دهند، این روند سه حوزه با ارتباط‌های همانند را دربرمی‌گیرد:

فا دو سل
درجهٔ چهارم به تونیک
درجهٔ چهارم به تونیک

با این همه، «برنامهٔ» این موومان چنان است که نت سل نه تنها محکم‌ترین و پایدارترین نت میان این سه باشد، بلکه حال و هوای موسیقایی‌اش هم‌طوری ایجاب کند که در بیشتر موارد به‌صورت حریف فا و دو ظاهر شود، نه همسایهٔ آنها. اما استواری نسبی نت سل به دلیل کناره گرفتن از آن همه کجروی کروماتیک نیست بلکه بیشتر به پیدایش می‌بمل ماژور در انتهای موومان دوم مربوط می‌شود. نت‌های پدال در بخش باس، عنصر استواری را به‌طور اصولی و اساسی تأمین می‌کنند، و بدین ترتیب هنگامی که نت نمایان سل ماژور در قالب نت پدالی که یک استرتو هم رویش قرار دارد (یعنی وسیله‌ای قراردادی برای تهیهٔ اعلام حضور تشدید یافتهٔ نهایی آکورد سه‌تایی پایه) مورد هجوم عنصر ساختاری آشفته‌سازی قرار می‌گیرد که کمی جلوتر در موومان آمده، برخورد مرکزی میان نیروهای اجرایی به تناسب آغاز می‌شود؛ این عنصر ساختاری در همان نخستین ابراز وجود[۱۴] خود (بادی‌های چوبی شش میزان پس از قسمت ۳۱) نت محسوس گام سل ماژور یعنی فادیز را به نفع نت ابهام‌انگیز فابکار بیرون رانده است. آهنگسازی با دقت و ظرافت کمتر ممکن بود اجازه دهد علاقه و تمایل شخصی‌اش به نمادگرایی تنگ‌نظرانه در این نقطه هدایت کار را به دست گیرد و نه تنها به فرسایش و زوال سریع کل استواری تنال، بلکه به آشفتگی و درهم‌ریختگی حتی بیشتر قسمت گردآمدن دوبارهٔ عناصر ساختاری آغازین منجر شود. اما قصد نیلسن بسیار متفاوت است؛ او می‌خواهد جنبهٔ تقدم و برتری عوامل تکامل‌دهندهٔ فرم اثر را تقویت کند. پس از یکی از تکان‌دهنده‌ترین نبردها در سراسر موسیقی، که در آن پدال نمایان مدتی مدید توسط یک پدال درجهٔ چهارم مورد پشتیبانی قرار می‌گیرد، یک حل پیروزمندانه روی آکورد سه تایی پایهٔ گام سل ماژور به وقوع می‌پیوندد (قسمت ۳۷). با این حال همچنان که از نقطهٔ اوج دور می‌شویم انواع و اقسام نشانه‌های فرسودگی و از دست دادن میل و اراده به ماندگاری از موسیقی بروز می‌کند. عواملی که به این زوال سریع یاری می‌رسانند، تنها حضور مستمر فابکارها در قسمت بادی‌های‌چوبی (پنج میزان پس از قسمت ۳۷) و تحریرهای کاهش یابندهٔ قسمت خشن طبل کوچک نیستند، بلکه شیوهٔ تغییر شکل گمراه کنندهٔ عناصر ساختاری در کادنتسای پایانی کلارینت نیز در کار است: عناصری که، در قسمت ویولا ها شش میزان بعد از قسمت ۳، از نخستین نشانه‌های تهدید در بخش اول موومان محسوب می‌شدند.

این کودا، با تمامی جاذبه‌اش، نشان می‌دهد که قضیه هنوز حل نشده است: این موسیقی روان و بی‌خدشه نمی‌تواند خود تمامی نشانه‌های نیروی جنبشی درونی‌اش را از میان ببرد، و آن‌قدر به حمله ادامه خواهد داد تا روند حرکت و قدرت مثبت خود را از دست بدهد. شاید در همین راستا بتوان به‌طور مشخص دید که پیش‌روی بیش از این در یک مسیر تنال خالص دیگر ممکن نیست. شخص می‌تواند، مثلاً، انتظار داشته باشد که نیمهٔ دوم موومان اول از سل ماژور به رِ ماژور حرکت کند، اما چون رِ در واقع آخرین نت ملودی پایانی کلارینت است، تا آخر به عنوان نت نمایان گام سل ماژور عمل می‌کند. زنجیره از هم گسسته، اما مرحلهٔ خاصی فرارسیده که یک پردهٔ کامل بالاتر از سرآغاز سمفونی است. موومان دوم نیز باید در محدودهٔ تنال یک پرده پایین‌تر از سرآغاز سمفونی به پایان برسد، و این تغییر جهت هنگامی حاصل می‌شود که نیروی جنبشی درونی اثر با تبدیل شدن به انرژی بیرون رانده شود. با این حال پیش‌بینی هرگونه نقشهٔ تنال اساسی‌تر و بنیان‌سازتر از آنچه تا اینجا مورد بحث قرار گرفته، و عنصری بسیار متقارن را دربردارد.

- توسط این واقعیت ساده که فیناله نه در فا بلکه با نشانه‌های حضور دورترین گام ممکن به فا، یعنی سی ماژور، آغاز می‌شود، بی‌اعتبار خواهد شد. شواهدی از کارکرد یک عنصر تقارن‌ساز در موومان اول، در پاساژ طولانی میان دوقسمت عمده (قسمت‌های ۲۴ تا ۲۵ + ۱۵ میزان) وجود دارد، یعنی زمانی که فای «منفی»، با تأکیدی که بر لا بمل و رِ (نت‌هایی با فاصله‌های یک سوم کوچک بالاتر و پایین‌تر از فا) صورت می‌گیرد، بالاخره ناگزیر جای خود را به سل «مثبت» می‌سپارد. اما این روند پالایش یا خنثی‌سازی را نمی‌توان فقط و فقط محصول عناصر تقارن‌ساز دانست، زیرا عملکرد بنیانی نت رِ در اینجا آشکارا چیزی مهم‌تر و جدی‌تر از نت نمایان ساده گام سل ماژور است. نقاط هم‌ارز در دو موومان اثر نیز دقیقاً متقارن نیستند. موومان اول بدون قاطعیت در یک حوزهٔ گامی خاکستری و مبهم آغاز می‌شود، موومان دوم با قاطعیت در یک حوزهٔ گامی روشن و شفاف، و حضور گام‌های تیره‌تر و تمپوهای تندتر یا کندتر تضادهای درونی عمده‌ای در این موومان به وجود می‌آورند، در حالی که موومان اول فقط تمپوی مبنا را دارد که دامنهٔ تغییرش از «تمپو جوستو» تا«آداجو نن تروپو» است. شکی نیست که موومان دوم همان برخورد متقابل اساسی موومان اول را از خود نشان می‌دهد، اما با دورنمایی متفاوت، حاصلی متفاوت، و بنابر این - به شیوه‌ای بسیارشاخص - یک نقشهٔ تنال متفاوت. درست است که مراحل اولیهٔ این موومان به سرعت نقشهٔ پنجم‌های بالارونده را وارونه می‌کنند، و حرکت پایین‌رونده از سی به می و باز از آن نقطه به لا را در پیش می‌گیرند، اما همان سرعت و شتاب وقوع این عمل به روشنی به این نکته اشاره دارد که روند مهم‌تر و والاتری در دست تهیه است. اگر قرار است برخورد متقابل نیروی جنبشی و انرژی در جهت مثبت حل شود، پس باید استحکام و اطمینان وحشیانهٔ مراحل آغازین موومان دوم را مورد چالش و سنجش قرار داد؛ و شفافیت دیاتونیک، که تقریباً وارون کامل روند پیش‌روی دشوار به دست آمدهٔ موومان اول را با خود دارد، باید توسط نوعی کروماتیک‌گرایی بیانگرانه‌تر و شاخص‌تر، که پرقدرت‌ترین تمهید زبانی نیلسن به شمار می‌رود، تیره و تار شود (نکتهٔ جالب توجه این است که نت محسوس گام سی ماژور، یعنی لا دیز، پس از گذشتن تنها یازده میزان از آغاز موومان جای خود را به لا بکار می‌دهد، و از همان آغاز

موومان نیز سه دیز در سرکلید وجود دارد). نیلسن این کشاکش و برخورد متقابل را با تضعیف بنیانی نیروی حرکت لحظه‌ای موومان و استواری و اطمینان تنال آن به قالبی دراماتیک می‌برد. پس از کوششی هیجان‌انگیز و ناموفق برای باز پس گرفتن سی ماژور اولیه (قسمت ۶۰ به بعد)، حس گامی مبهم و تاریک می‌شود، و فراخواندن جایگزینی‌های هولناک میان ر و لا بمل که دو بخش موومان اول را به همین شکل از هم جدا می‌کردند، در اینجا (قسمت ۶۷) نه به منظور تأکید بر حضور هر یک از این گام‌ها بلکه برای نیروبخشی به یک تغییر قاطع در حال و هوای اثر به عنوان تنها راه‌گریز از قابلیت ایستایی ریتم و پیچیدگی تنال به کار رفته است.

در موومان اول، نت‌های لا بمل و ر نت قبلاً منفی فا را خنثی کردند، و نت ر به عنوان نت نمایان گام سل ماژور تا مرحلهٔ بعد حفظ شد. اما لا بمل و ر نت سی بکار را نیز در میان دارند، و همین زمینهٔ تنال حساس در ۶۷ موومان دوم خنثی‌سازی می‌شود. اکنون نت لا بمل و (و نه ر) نقشی بنیان‌ساز می‌گیرد و سنگ‌بنای گام تازهٔ فامینور می‌شود، و از لحاظ تغییر حال و هوا نیز موجب تفاوت هر چه بیشتر این قسمت با آرامش بی‌خدشهٔ گام سل ماژور موومان اول می‌گردد، زیرا تحرکی ناجور و غلط به آن می‌بخشد. فوگ پرستو (قسمت ۷۱)، با تمامی نبوغ کنترپوآنی حیرت‌آوری که در آن به کار رفته، بیش از آن درگیر پیچیدگی‌های وحشتناک است که بتواند به نتیجهٔ هوشمندانه‌ای برسد: نقاط اوج آن سرانجامی جز فروپاشی و ویرانی ندارند، زوالی نوین به سوی فرسایش کامل که در آن فا مینور در پردهٔ ابهام فرو رفته اما هنوز به‌طور کامل نابود نشده است. اکنون روشن است که ایجاد یک تغییر مثبت در گام - و شاید تضمین در مقابل بازگشت بالقوهٔ شاخص‌های موومان اول - تنها همراه با یک تغییر بنیانی، نه در فرم بلکه در حال و هوا، میسر خواهد بود. بنابر این فوگ دوم (آندانته اون پوکو ترانکوییلو، قسمت ۹۲)، استواری و اطمینان کمتری از کنترپوآن سل ماژور موومان اول دارد، ولی درست به همین دلیل به صورت کامل‌تری در کارخانهٔ بیانگری کل اثر جذب می‌شود، و آنچه را که می‌توان صعود نهایی از ورطهٔ برخورد متقابل دانست، آغاز می‌کند. این فوگ همچنین نشان می‌دهد که فا دیگر صرفاً یک مانع منفی در برابر تکامل نهایی اثر نیست، بلکه عنصری است که باید به جای طرد شدن، تغییر شکل یابد. حتی هنگامی که موسیقی آغازین فیناله، با همان نت مرکزی سی، بازمی‌گردد (قسمت ۹۹) تا یک گردآمدن فشرده را آغاز کند، خیلی زود از مسیر اصلی خود جدا می‌شود و به گام‌های دیزدار می‌رود، طوری که وظیفهٔ ساخت نقشهٔ نهایی را می‌توان به پنجم‌های درست پایین رونده سپرد، که با فای فوگ‌ها آغاز می‌شود، و سپس به طرف سی بمل حرکت می‌کند که نت نمایان گام پایان بخش یعنی می‌بمل است. این عمل در واقع یک «پاسخ» تریتونی به پیوند آغازگر سی - می - لا است، و حل آکورد سه‌تایی بی‌نتیجه ماندهٔ موومان اول یعنی فا - دو - سل؛ نقشهٔ تنال فیناله حاصل بازاندیشی پیروزمندانهٔ اصولی است که بر موومان «ناموفق» اول حاکم بودند.

نبوغ نیلسن در افکندن پرتوی تازه به نظریهٔ سادهٔ تفاوت میان گام‌های چرخهٔ چهارم‌ها و گام‌های چرخهٔ پنجم‌ها، و استخراج اهداف دراماتیک تازه‌ای از آنهاست. اوج موفقیت پنجم‌های پایین‌روندهٔ موومان دوم - که در آنها پایهٔ هر گام نت نمایان گام بعدی نیز هست - با شکست پنجم‌های بالا روندهٔ موومان اول - گام‌های همسایهٔ درجهٔ چهارم - همگام بود. بر پایهٔ همین زبان آشکارا اساسی است که لحظهٔ بی‌نظیر و حساس یگانگی و دگردیسی در قسمت ۱۱۰ فرامی‌رسد،

جایی که تبادل پدال نمایان می‌بمل ماژور میان بادی‌های چوبی و زهی‌ها لحظات بحرانی مشابهی در موومان اول (قسمت ۳۳) را به یاد می‌آورد. حل حاصل در آنجا به محض دست‌یابی دود شد و از میان رفت؛ اما در اعلام حضورهای پیروزمندانهٔ می‌بمل دیگر حرفی از نابودی در میان نیست. این مرحله نه فقط آخرین جهش از یک مسیر طولانی، بلکه نتیجه‌ای کاملاً رضایت‌بخش برای کشاکش‌های آفریدهٔ همان مسیر است.

سیبلیوس

هر چند نیلسن پس از سمفونی پنجم چندین اثر برجستهٔ دیگر - برترین‌شان کنسرتو کلارینت فوق‌العاده دراماتیک (۱۹۲۸) - نیز ساخت، اما دیگر هرگز نتوانست از مرز ایجاد تعادل فوق‌العاده پایدار میان شدت در بیانگری و قابلیت بسط و گسترش فرم فراتر برود. در کار سیبلیوس نیز، به همین شکل، نوعی کناره‌گیری از دلمشغولی‌های حماسی سمفونی پنجم در تمامی آثاربعدی‌اش دیده می‌شود. البته چنین دلمشغولی‌هایی کاملاً غایب نیستند، ولی تنها با تمرکزی عظیم روی فرم و از راه مشاهده و بررسی یک عنصر ساختاری کشف می‌شوند، که به خاطر ایجاز خارق‌العاده‌اش از هر عنصر دیگری گویاتر است. پس از کشاکشی طولانی با سمفونی پنجم، دورهٔ پنج‌ساله‌ای از سکوت معنوی فرارسید، و سمفونی ششم (۱۹۲۳) هنوز هم گاهی قطعه‌ای آرام و ملایم و بی‌ادعا توصیف می‌شود، که در نتیجهٔ واکنشی در برابر عظمت و جلوهٔ دراماتیک سلف قدرتمند خود به وجود آمده است. عقب‌گردی این‌گونه را می‌توان از روی رجعت به الگوی چهار موومانی فهمید، و نیز کاربرد نقشه‌های فرم سوناتی که با انعطاف کامل در قالب سه موومان نخست گنجانده شده‌اند. با این حال تنش‌های دراماتیکی که کاربرد چنین نقشه‌هایی را توجیه می‌کنند، ریشه در به کارگیری بی‌اندازه ماهرانهٔ زبان هارمونیکی دارند، که دارای بالاترین حد پالودگی و منطقی دقیق است؛ زبانی که در آن کروماتیک‌گرایی با نیروی دراماتیکی به بزرگی همان که درفرازهای وسیع سمفونی پنجم نیلسن یافت می‌شد، عمل می‌کند. بافت اثر تلفیقی فوق‌العاده شیوا و روان از رویدادهای کنترپوآنی و دراماتیک است، اما ماهیت این رویدادها، و نیز ماهیت شیوهٔ رشد و تکامل‌شان، تحت حاکمیت عشق و علاقهٔ مقتدرانهٔ سیبلیوس به ایجاد ابهامی پر معنا قراردارد.

سودمندترین تنش در سمفونی ششم بین تنالیتهٔ دیاتونیک ر مینور و مُد دوریایی ر به وجود می‌آید. با این حال از میان شبکهٔ گستردهٔ رابطه‌ها فقط مرحلهٔ اول است که گسترهٔ بسط آن گام‌های فا ماژور، دو ماژور، سل مینور و سی‌بمل مینور را، با تمامی گنجایش‌شان برای درجه‌بندی دیاتونیک یا استقلال مُدال، دربرمی‌گیرد. در حقیقت این سمفونی از نظر تنالیته درخشان است، ولی هرگز در حد یک تمرین هوشمندانه باقی نمی‌ماند؛ در واقع، موومان سوم یکی از زیرکانه‌ترین قسمت‌های اجرایی کل سمفونی به‌شمار می‌رود، زیرا کانن‌هایی دارد که گویی برای ریشخند قیافهٔ کنترپوآنی جدی قسمت‌های دیگر اثر به وجود آمده‌اند. حس بیانگری و پیشروی فنی پهلو به پهلوی یکدیگر در حرکت‌اند. مثلاً موومان اول با خطوط پولیفونیکی آغاز می‌شود که به ملایمت یکدیگر را تحت تأثیر قرار می‌دهند و فقط هم «نت سفید» دارند؛ بعد به تدریج به استحکام هوموفونیک بیشتر و ابهام کروماتیک عظیم‌تری دست می‌یابند، که نقطهٔ اوج آن

آکوردی است که انتظار داریم در ر یا سل حل شود، اما با ریشه دواندن در پایهٔ محوری دو بکار مستقیماً وارد دو ماژور می‌شود: در حالی که وقتی نخستین بار در میزان‌های ۱۷ و ۱۸ موومان ظاهر شده بود، به نرمی روی آکورد سه‌تایی ر مینور حل شد؛ بدین‌ترتیب این رویداد جدید هم از لحاظ ساختاری شاخص است و هم قدرت بیان بالقوه‌ای دارد. یک جلوهٔ گویای دیگر نیز در نقطهٔ اوج فیناله اتفاق می‌افتد، جایی که فریاد فورتهٔ اعلام حضور سی مینور در بخش سوپرانو با زبردستی بی‌مانندی به سوی معکوس دوم آکورد پایهٔ ر مینور منحرف می‌شود (نمونهٔ ۳ ـ ۳)

نمونهٔ ۳ ـ ۳ سیبلیوس، سمفونی شمارهٔ ۶، موومان چهارم، هشت میزان از حرف ا

چنین لحظاتی را می‌توان تعمیم داد، به خصوص آنهایی را که در کار بازگشت از نقطه‌ای بعید به سوی حوزهٔ تنال اصلی هستند، و به نمای دیگری از کشاکش متقابل میان آزادی و محدودیت اشاره دارند، یعنی همان چیزی که ویو مورتماکی به «دوگانگی حیرت‌انگیز و غافلگیر کننده در آثار آخر سیبلیوس» پیوند می‌دهد[۵]؛ یا این واقعیت که «او به یک شیوهٔ همگون برای بسط و گسترش عناصر ساختاری و نیز فرمی ظاهراً شبیه فانتزی دست یافت» و در همین حال به «نوع جدیدی از کلاسیک‌گرایی، یک طرز فکر موسیقایی انتزاعی و فشرده» رسید. مفهومی که مطابق آن «عظمت» سمفونی ششم «پوشیده‌تر و درونی‌تر»[۶] از آثار پیش از خود به نظر می‌رسد، و تا حدی ازکنش و واکنش ظریف و مستمر میان دیاتونیک‌گرایی و مُدالیته سرچشمه می‌گیرد، و نیز از شرایطی که در آن، با وجود «استفاده‌های نسبتاً آزادانه از فرم‌های سنتی... پیوند موومان‌ها با یکدیگر به‌طرز قابل توجهی محکم است»[۷]. این عظمت درونی در سمفونی تک موومانی هفتم در دو ماژور، که ساخت آن در ۱۹۲۴ به پایان رسید، حتی غنی‌تر از این رخ می‌نماید.

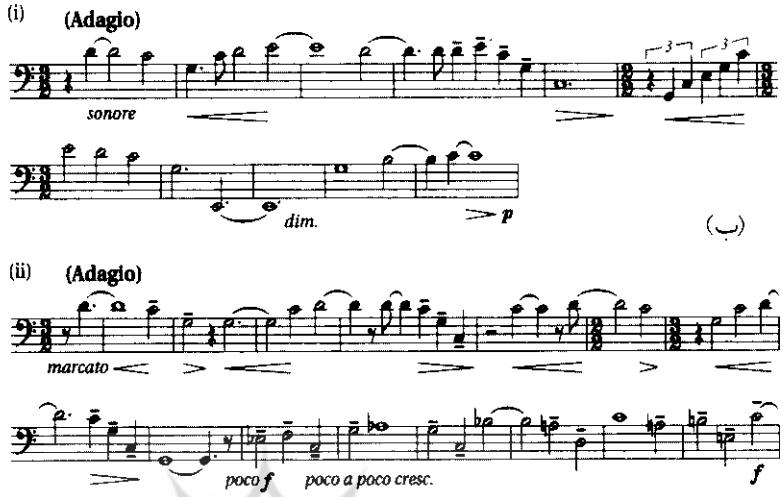
تفسیرگران فراوان آخرین سمفونی سیبلیوس ـ که زمانی «فانتازیا سینفونیکا» خوانده می‌شد ـ همگی بر این نکته توافق نظر دارند که «این (اثر) نه یک موومان عظیم در فرم سونات است و نه چند موومان که به شیوهٔ سونات سی مینور لیست در پیکر یک موومان منفرد جمع شده باشند. بلکه یک چیز تازه و تحول برانگیز در تاریخ سمفونی به حساب می‌آید.»[۸] درست به همین دلیل، عقاید مختلف دربارهٔ نحوهٔ توصیف این فرم «تازه و تحول‌برانگیز»، بسته به اینکه تفسیرگر موردنظر تا چه حد در پی تأکیدگذاری بر یگانگی یا گوناگونی، پیوستگی اعضا یا فرآیند فانتزی، مانند انعطاف‌ـ

پذیری تم‌ها یا استحکام هارمونی باشد، تفاوت بسیاری با یکدیگر دارند. مورتماکی در کنکاشی خردمندانه برای شناخت نقش تمامی این عوامل، به این نتیجه می‌رسد که چون در ساختار اثر تنها تعداد اندکی «کادانس قوی»[۱۹] وجود دارد، خود اثر از یگانگی و وحدت بالایی برخوردار است؛ و با این حال همین یگانگی سبب پیدایش فرمی می‌شود که «دو وجهی»ست[۲۰]، بدین معنا که خود به‌طرزی مثبت تفسیرهای گوناگون را می‌طلبد و (از نظر آنچه می‌توان به تنها امتیاز این سمفونی در قلمرو یک دیدگاه مدرن تعبیر کرد) در مقابل قفس ثابت یک هویت منفرد و «صحیح» مقاومت می‌کند.

هرچند سمفونی هفتم به شکل چهار - موومان - در - قالب - یکی طراحی نشده، این مطلب موجب باطل شدن ارزش و اهمیت واژه‌شناسی تحلیل ساختاری سنتی در این مورد نمی‌شود. حضور ابراز وجودهای تماتیک و تکرار آنها، در کنار تضادهای آشکار حال وهوا و تمپو، مبنایی برای تعریف ساختار اثر به عنوان کثرتی در قالب یک وحدت را فراهم می‌آورد. مهم‌ترین ابراز وجود تماتیک **آداجوی** آغازین و دنبالهٔ آن بار دیگر با ارکستراسیون مجدد در قسمت پایانی اثر ظاهر می‌شود، و قسمت کودا هم از لحاظ تنالیته و هم از لحاظ تم در تعادل با بخش نخست قسمت اول قرارمی‌گیرد. در این راستا واژه‌های «نمایش» تم‌ها و «گردآمدن دوبارهٔ» آنها به درستی جا می‌افتند، اما ارزیابی‌هایی نیز لازم می‌آید. قسمت نمایش تم‌ها سرتاسر در گام پایه است، و تنها گاهی علامات عرضی می‌گیرد، و ابراز وجود تماتیک اصلی (تم هولناک ترومبون، نمونهٔ ۴ - ۳ الف) (پس ازمعرفی) طی یک پیشروی باشکوه و متین تهیه می‌شود که به‌طور عمده بین زهی‌ها تقسیم شده و هرگز دوباره گردهم نمی‌آید. ازآنجا که هدف این ابراز وجود تهیهٔ نقطهٔ اوج مناسبی برای ورود شکوهمندترین تم اثر است، نمی‌توان جلوه‌ای مشابه آن را تکرار کرد: دو وقوع مجدد بعدی این تم به شکلی متفاوت تهیه شده‌اند.

اهمیت تم ترومبون به عنوان پیکره‌ای برای تجسم‌بخشی به حال و هوا و تنالیته با ظهور آن در مرکز سمفونی تقویت می‌شود، این بار هم تم متعلق به ترومبون است اما در گام مینور پایه و با شخصیتی که جنبهٔ قهرمانانه‌اش آشکارا کمتر شده (نمونهٔ ۴ - ۳ ب). اگر احساس می‌شود که این قسمت حاوی بسط این تم است، پس تکهٔ مرکزی نقشهٔ کلی سونات هم به آن اضافه شده، و هنگامی که عناصر دیگر را جدا کنیم و این سه قسمت را به هم پیوند دهیم می‌بینیم که طرح کلی اثر شامل یک فرم سونات منفرد و یکپارچه است. به احتمال زیاد سیبلیوس نیز زمانی چنین قصدی داشته، اما قسمت‌های «نمایش»، «بسط و گسترش» و «گردآمدن دوبارهٔ» اثرش به اندازهٔ کافی قراردادی نبوده و نتوانسته‌اند کاری بیش از فراهم آوردن یک پس زمینهٔ اصولی انجام دهند که در عمل دچار تغییرات بسیاری شده است. از لحاظ تنالیته به تنهایی، همان تأکید قوی بر یک گام منفرد بیشتر روندو را به ذهن متبادر می‌کند تا سونات، و شاید واقعاً هم بازمانده‌ای از قصد سیبلیوس برای ساخت یک روندوی «هلنی» به عنوان فینالهٔ یک نقشهٔ سه موومانی باشد. بنابراین به جای طبقه‌بندی بیش از اندازه، بی‌شک کافی است به عملکرد وحدت‌بخش ابراز وجودهای اول و سوم تم ترومبون توجه کنیم، و در همین حال توجه داشته باشیم که ابراز وجود دوم وحدت تماتیک اثر را تحکیم می‌کند و همچنین بازتاب دهندهٔ مرحله‌ای مهم در پیشروی احساسی سمفونی محسوب می‌شود.

(الف)



نمونهٔ ۴ - ۳ سیبلیوس سمفونی شمارهٔ ۷: الف - نخستین ظهور تم ترومبون، میزان‌های ۵۹ تا ۶۹؛ ب - دومین ظهور تم ترومبون، میزان‌های ۲۲۱ تا ۲۳۶

آشکارترین شکل بسط و گسترش را می‌توان پس از پایان گرفتن سیر کامل نخستین ابراز وجود تم ترومبون مشاهده کرد، و مبحث گام بالا رونده و دیگر موتیف‌های قسمت معرفی به‌تدریج در جهت گرایشی مبهم‌تر به دو و تمپویی بسیار تندتر از قبل رشد می‌کند. با این حال چیزی از دست‌یابی به این آزادی اسکرتسومانند (ویواچیسیمو) نگذشته که سیبلیوس شروع به تهیهٔ بازگشت دو (البته مینور) و تم ترومبون می‌کند. این پاساژ نمونه‌ای از مخلوط عملکردهای بنیادین فرم با ظرافت خاص سیبلیوس است. قسمت ویواچیسیمو قابلیت درونی برای تبدیل شدن به یک اسکرتسوی مستقل را دارد، عنصر ساختاری آن برگرفته ازعنصر ساختاری قسمت قبلی نمایش تم‌هاست، اما با یک تنالیتهٔ متمایز (شاید سل دیز مینور). با این حال هنوز چیزی از شروع آن نگذشته که وظیفهٔ ضروری‌تر خود را آشکار می‌سازد: نباید حال و هوای جدیدی را تقویت کند، بلکه همزمان با شروع خود باید جابه جایی فاصله‌دارتری را برجسته سازد که از همان حال و هوا، گام و عنصر ساختاری اصلی اثر تا اینجا به دست آمده است، تا زمینه برای بازگشت زود هنگام عناصر بنیادین‌تر آماده شود. این بازگشت «کامل» نخواهد بود - معلوم است؛ هنوز برای این کار خیلی زود است - و درست در پایان ابراز وجود تم ترومبون در دو مینور، موسیقی یادمان مؤکدی از ایدهٔ ویواچیسیمو را ابراز می‌دارد، که خیلی سریع هارمونی را به سمت یک می ماژور غافلگیر کننده منحرف می‌سازد.

تا اینجا اثر دو بعد اساسی خود را آشکار کرده، یکی «آهسته» (قسمت معرفی و تم ترومبون؛ وقوع مجدد تم ترومبون در مرکز؛ گردآمدن دوبارهٔ تم ترومبون و کودا) و یکی «تند» («اسکرتسو»ی بی‌شکلی که موازی با قسمت ویواچه بلافاصله پیش از آماده شدن زمینه برای بازگشت نهایی تم ترومبون به گوش می‌رسد). با افزودن نقل و انتقال‌های واسط میان این ابعاد

می‌توانیم فرم هلالی تقریباً متقارنی به دست آوریم.[۲] اما هنوز یک قسمت از اثر باقی مانده که به حساب نیامده است: آلگرو مولتو مودراتوی بسط یافته‌ای که دنبالهٔ ابراز وجود تم دو مینور ترومبون است، و خود همراه با قسمت معرفی‌اش یک سه‌گانه تشکیل می‌دهد! بسیاری از تفسیرگران نشان داده‌اند که چگونه عناصر ساختاری این قسمت از موتیف‌های قبلاً اظهار شده سرچشمه می‌گیرند. اما وظیفهٔ آن در ساختار و تنالیتهٔ اثر چیست؟ یکی از تأثیرهای آشکار این قسمت جلوگیری از سقوط فرم به ورطهٔ یک تقارن «قابل پیش‌بینی» است. اما در عین حال به نظر می‌رسد موسیقی میان ابعاد و ارکان تمپو و حال و هوایی که عناصر «فرم هلالی» ایجاد می‌کنند، در تکاپوست. اگر همین تکاپو یک عامل به حساب بیاید، عامل دیگر را می‌توان تأخیر دانست، زیرا دوقطبی بودن نوعی عملکرد بنیادین را به اجرا درمی‌آورد که چندان بی‌شباهت به عملکرد بنیادین بخش مرکزی وقوع نیافتهٔ قسمت «نمایش» نیست، و وجه شباهت این دو متضمن این نکته است که ابراز وجود (در این مورد، آخرین) تم اصلی اثر در گویاترین و رضایت‌بخش‌ترین موقعیت جای داده شده است.

از لحاظ تنالیته، وظیفهٔ آلگرو مولتو مودراتو اهمیت اساسی مشابهی در پیش‌بینی‌ناپذیری دراماتیک اما عضوی ساختار اثر دارد. این قسمت یک دوماژور پاک و خالص را برای مواجهه با توفان و تنش موجود در مرکز،ابراز وجود ترومبون در مد مینور و پیامد پیچیده اما انتقال‌پذیر آن، در خود ذخیره می‌کند. اما قسمت میانی خودش یادآور همان پیامد است، و تنالیته تیره و تار می‌شود، طوری که عنصر ساختاری اصلی به یک می‌بمل ماژور دیاتونیک بازمی‌گردد. بدین‌ترتیب این «اپیزود» نه فقط بازگشت حتمی تم اصلی را به تأخیر می‌اندازد، بلکه زمینه را برای دراماتیک‌ترین رویداد در سراسر سمفونی آماده می‌کند: شفای دو از گمراهی‌اش توسط می‌بمل، وضعیتی از پیش تصور شده که در «اسکرتسو»ی اول و ابراز وجود مرکزی ترومبون کاملاً مورد توجه قرار نگرفته بود. این عملکرد تازه تضمین می‌کند که اسکرتسوی دوم رونوشت برابر اصل اسکرتسوی اول نیست، بلکه کنکاشی ضروری‌تر برای ایجاد استواری لازم برای پایان بخشیدن به سمفونی به حساب می‌آید.

تاپیولا (۱۹۲۵)، شعر - آوایی الهام گرفته از مناظر و افسانه‌های شمال دور، آخرین اثر مهم سیبلیوس محسوب می‌شود. ما هیچ مدرکی نداریم که او قصد داشته این اثر را در جامهٔ مبدل سمفونی هشتم به ما عرضه کند، اما مشکل می‌توان آن را آخرین مرحله از یک روند تکاملی فشردهٔ سمفونیک به حساب نیاورد. در سمفونی هفتم، تضاد قوی نقشی مثبت ایفا می‌کرد، در حالی که تاپیولا گرایشی نسبت به تمرکز بر سرفصل‌هایی متفاوت از یک اندیشهٔ منفرد را از خود نشان می‌دهد. بنابراین احساس می‌کنیم دیگر با یک پیشروی سمفونیک هوشمندانه از طریق دلالت و نتیجه‌گیری سر و کار نداریم، بلکه به جای آن درگیر اکتشاف منظره‌ای شده‌ایم که تنها در یک لحظهٔ یخ‌زدهٔ منفرد به چشم‌مان خورده است: یک تابلوی نقاشی. تاپیولا جمع اضداد زمان و بی‌زمانی را بسی تند و تیزتر از بسیاری آثار تک‌رو دیگر، که عناصر ساختاری متضاد معین و نامعین دارند، برمی‌انگیزد. ولی چه بتوان تفاوت‌های میان این اثر و سمفونی هفتم را همان تفاوت‌های میان غیر سمفونی و سمفونی دانست و چه نه، سفتی و سختی طرح آن باعث می‌شود به راحتی به عنوان کلام آخر پذیرفته شود.

سکوت طولانی سیبلیوس پس از تاپیولا - اثری به عنوان سمفونی هشتم و چند ساختهٔ دیگر، آشکارا، از میان برده شدند - هم برای خود آهنگساز و هم برای موسیقی تنال مدرن مصیبت‌بار و غم‌انگیز بود. اما اصالت و خلوص سیر تکامل او از سمفونی شمارهٔ ۱ تا تاپیولا چنان است که مشکل می‌توان تصور کرد آفرینندهٔ آنها می‌توانسته مسیر خود را جهت تمرکز بیشتر و اکتشاف بیشتر ادامه دهد. شاید اگر آخرین آثار او از موفقیت کمتری برخوردار می‌شدند آثار بیشتری می‌ساخت؛ اگر چنین باشد، می‌توان نتیجه گرفت که سبب سکوت سی سالهٔ این آهنگساز نه خود انتقادی بلکه خودآگاهی بوده است.

وآن ویلیامز

رلف و آن ویلیامز کار خود را خیلی کندتر از سیبلیوس آغاز کرد. اگر در ۱۹۳۲ که ۶۰ سال داشت، آهنگسازی را کنار گذاشته بود، بهترین و زیباترین آثارش اصلاً به وجود نمی‌آمدند، به علاوه او تازه پس از ۱۹۱۵ شروع به ساخت یک رشته سمفونی (شماره‌های ۳ تا ۹) کرد که، هر چند جنبهٔ نوآورانه‌شان به معنای ساختاری خالص کلمه از آثار بعدی نیلسن و سیبلیوس کمتر بود، ریشه در زبانی داشتند که بین نوعی مدالیته و شخصیت تماتیک و موسیقی محلی پیوندی نزدیک برقرار می‌کرد و از این پیوند به مواجهه‌ای سودمند با جنجال‌برانگیزترین و برآشوبنده‌ترین منابع کروماتیک‌گرایی تنال مدرن دست می‌یافت. به نظر می‌رسد چهار سمفونی برتر وآن ویلیامز - شماره‌های ۳ تا ۶ - چنین ایجاب می‌کنند که دربارهٔ آنها به صورت جفت‌جفت بحث شود، زیرا شماره‌های ۳ و ۵ اساساً پاستورال و شفاف‌اند، و شماره‌های ۴ و ۶ خشن و پر جنب و جوش. اما این توازی به محض اینکه بحث مقولات فنی پیش می‌آید، به هم می‌خورد. مثلاً شمارهٔ ۳ با دور شدن از مرکز تنال اصلی اثر پایان می‌گیرد، در حالی که شمارهٔ ۵ - که از بسیاری جهات نمونه‌ای کاملاً ظریف و دقیق از ابهام پرخروش ناشی از واکنش‌های متقابل عناصر دیاتونیک و مُدال به حساب می‌آید - در میزان‌های پایانی خود خالص‌ترین نوع هارمونی گام پایه را تحکیم می‌کند. شمارهٔ ۴ با حدت و شدت با یک کادانس دارای چاشنی کروماتیک اما بسیار سرکش و آشتی‌ناپذیر در گام اصلی اثر یعنی فامینور به پایان می‌رسد؛ نتیجهٔ نهایی شمارهٔ ۶ هم نتوانسته چندان متفاوت از کاردرآید - مگر اینکه از بیخ و بن آتنال می‌شد - چون علامت گرفتن‌های منفعل و وهم‌انگیز آکوردهای سه‌تایی می‌بمل ماژور و می مینور، هر دو به صورت معکوس دوم، چندان کمکی به بنای مبانی نهایی می مینور به عنوان گام پایهٔ کل اثر نمی‌کند و بیشتر در خدمت تقویت و تحکیم این مطلب است که تمرکز عمدهٔ سمفونی از بنیان و به طرزی مصرانه بر تضعیف ریشه‌های این گام‌ها توسط گام‌های دیگری است که نیم پرده یا سه پرده (تریتون) با آنها فاصله دارند. از آنجا که هر چهار سمفونی چهار موومان دارند، مقایسهٔ آنها از بعد ساختاری خالص بی‌تردید آموزنده خواهد بود؛ ولی هر چند ممکن است کشف این نکته که، مثلاً، سهم نسبی اختصاص یافته به هر یک از قسمت‌های بسط گروه سوژه‌های دوم چقدر است، کار مفیدی باشد، اما کوشش برای شناسایی کارکردهای آن زبان موسیقایی که به فرم‌ها جان بخشیده، از ارزش بیشتری برخوردار است.

تا آنجا که به سمفونی شمارهٔ ۳ (پاستورال، تاریخ تکمیل ۱۹۲۱) مربوط می‌شود، رابطهٔ میان

شفافیت حال و هوا و ابهام زبان به طرز حیرت‌انگیزی نزدیک است. آنچه می‌توانست یک سمفونی در سل ماژور باشد - یا سل مینور، یا حتی در مدهای میکسولیدیایی یا دوریایی انتقال یافته - تبدیل به سمفونی‌ای شده دربارهٔ اینکه وقتی گستره‌ای از انواع و اقسام فشارها و جبرها - دیاتونیک، کروماتیک، مُدال - به نت سل به عنوان نت پایه تحمیل می‌شود چه حالت‌هایی برایش پیش می‌آید. استفاده از ریتم‌های روان، ایده‌های تماتیک تغزلی، و آکوردهای سه‌تایی ماژور یا مینور به عنوان واحد هارمونیک مبنا متضمن این نکته است که تنش‌های نادر در این زبان موسیقایی اکنون فراگیر شده‌اند. در واقع، در سمفونی‌های بعدی مفهوم بهتری از تمرکز می‌بینیم، زیرا در این آثار تعادل مؤثرتری میان درام و شاعرانگی وجود دارد، و بین سلسله مراتب چرخه‌های پنجم و سایر نیروها تقابلی نبوغ‌آمیز برقرار است.

سمفونی شمارهٔ ۴ (۱۹۳۴) نمونهٔ خوبی از فرمی با سازماندهی موجز، روند تکاملی تماتیکی با یگانگی ملموس و هارمونی کروماتیکی به شدت مهار شده به دست می‌دهد. سمفونی شمارهٔ ۵ (۱۹۴۳) باز هم بیشتر شاعرانه و تغزلی است، اما این موضوع چیزی از ارزش و اهمیت نقشهٔ دراماتیک در واقع تنال آن کم نمی‌کند؛ نقشه‌ای که ابهام‌های در قالب مُدال موومان اول به یاد می‌آورد و به شکلی دیاتونیک در کودای خوش آهنگ فیناله حل می‌شود[۳]. اما این سمفونی شمارهٔ ۶ (۱۹۴۷) است که، از میان این ۹ سمفونی، ارزش دقیق‌ترین بررسی‌ها را دارد: در قالب این اثر است که وآن ویلیامز بیش از هر وقت دیگر به تمرکز سیبلیوس نزدیک می‌شود، چون اگر چه تنها وسیلهٔ پیوند میان چهار موومان این اثر - آلگرو، مودراتو، اسکرتسو (آلگرو ویواچه) و اپیلوگ (مودراتو) - فقط اساسی‌ترین نت‌های پایدارشان است، حس انکارناپذیری از توجه مداوم به محتوای اساسی اثر در سراسر آن حضور دارد. چون این محتوا، در ساده‌ترین شکل خود، همان نیم پردهٔ ستیزه‌جو و سرکش است. سمفونی ششم را می‌توان حتی کوشش فراتر در استفاده از سوژهٔ محوری سمفونی چهارم دانست: هر چه باشد چنین سوژه‌ای در یک آهنگساز امروزین سرسپردهٔ تنالیته اما آگاه از عواملی که آن را از درون زیر سؤال می‌برند، علاقه و مجذوبیتی خستگی‌ناپذیر ایجاد می‌کند.

یگانگی تماتیک خالص این اثر آشکار است، و یکی از عوامل مهم وجود مفهومی کلی در روندهای تکاملی متمرکز آن به حساب می‌آید. حتی هنگامی که تضاد حال و هوا تقریباً همه گیر می‌شود - مثل مورد سوژهٔ کانتابیلهٔ دوم در موومان اول - باز هم پیوندهای موتیفی با عناصر ساختاری سوژهٔ اول حضور دارند. اما هرچه پیوندهای تماتیک زیرساز بزرگ‌تر می‌شوند، اهمیت یک برخورد تنال خالص میان عناصر متقابل و متناوب اثر نیز بیشتر می‌شود. این نکته در موومان اول نه تنها گام‌های می ماژور و می مینور، بلکه گام‌های فا مینور می مینور، دو مینور و سی مینور، سی‌بمل مینور و سی مینور، را نیز در برمی‌گیرد. آنچه به صورت بالقوه می‌توانست نقشهٔ راست و مستقیم سنتی و می مینور - سی مینور - می ماژور باشد، با گرایش پایه و نمایان به فرو رفتن در محاق گام‌هایی به فاصلهٔ یک نیم‌پرده دچار پیچیدگی می‌شود. علاوه بر این، چون درجهٔ سوم در مرحله‌ای زود هنگام (قسمت ۴) به برتری می‌رسد، دیگر نه پایهٔ سل ماژور بلکه پایهٔ سل مینور محسوب می‌شود، که درجهٔ سومش یعنی سی‌بمل بعداً در این اثر نقشی حساس و تعیین‌کننده ایفا می‌کند.

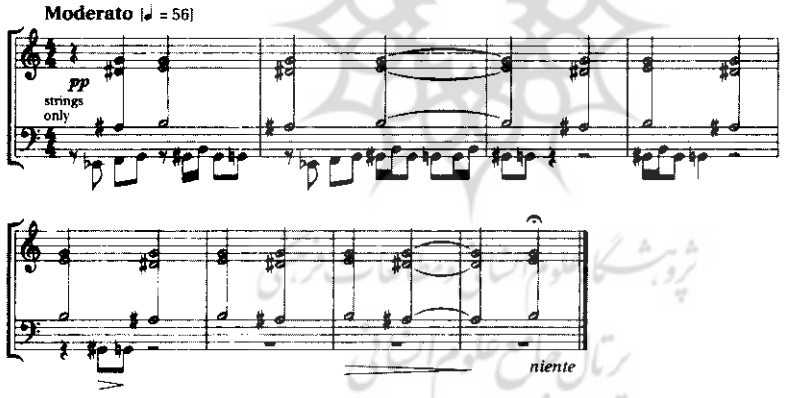
به محض اینکه گام می ماژور در موومان اول به کمک می مینور جای پایی مختصر و مطمئن پیدا می‌کند، آکورد سه‌تایی این گام از میان می‌رود و فقط یک می بر جا می‌ماند که آن هم در مقابل سی‌بملی که ترومپت‌ها موومان دوم را با آن آغاز می‌کنند، رنگ می‌بازد (نمونهٔ ۵ - ۳). این تقابل تریتونی (سه پرده‌ای) از طریق تمی بیان می‌شود که پیوسته دوم‌های بزرگ و کوچک را به جان سی‌بمل می‌اندازد، و هر چند در جریان این موومان چند بار به بحث فا مینور - می مینور اشاره می‌شود، نت سی بمل، که در مراحل بعدی بی‌رحمانه دچار تکرر شده، موافقت نومیدکنندهٔ بقیهٔ ارکستر را برای رسیدن به یکی از دشوارترین قله‌های وآن ویلیامز جلب می‌کند. ظاهراً بهای این توافق دوری از حالت پایگی آکورد سه‌تایی سی‌بمل مینور است، اما در عوض معکوس‌های اول سل مینور و سل بمل ماژور بار دیگر در پیش‌زمینهٔ بحث کشمکشی نیم‌پرده‌ای ایجاد می‌کنند. در پایان این موومان، این کشمکش بعد اساسی‌تر سی بمل /دو بمل (سی) را پیدا می‌کند، و یکی از نقش‌های اسکرتسو هم این است که بحث هارمونیک /تنال را وارد حوزهٔ کاملاً جدیدی بکند. بافت کنترپوآنی این قسمت حاوی ورودهای تم متشکل از تریتونی است که یک پنجم کامل دورتر رفته، تا بدین ترتیب برجستگی ساختاری جدال میان نیم‌پرده‌ها را در یک مرحلهٔ حساس و انتقادی افزایش دهد. بحث برجسته شدهٔ تنال بدین طریق ادامه می‌یابد و تشدید می‌شود، به خصوص هنگامی که دو مینور (پلی بالقوه به سوی نمایان «واقعی»، یعنی سی) در این «تریو» به حاکمیت می‌رسد (قسمت ۱۶). اما با بازگشت اسکرتسو هرگونه پیشروی به سوی یک حل با دخالت ورودهای تقلیدی تمی که حاوی تضاد درونی فراوان است، متوقف می‌شود، و این تضاد درونی چنان شدید است که مشکل می‌توان حتی هارمونی آکوردهای سه‌تایی را وارد چنین بافتی کرد. بازگشت تم تریو به شکل نوعی مارش توحش (قسمت ۳۹) با تمرکز بر یک لا بمل مصرانه و در عین حال ناپایدار جلوی پیدایش آتنالیته را می‌گیرد، اما عنصر ساختاری تریتونی در یک جابه‌جایی سوزنده بازمی‌گردد، تا بالاخره توسط یک خط باس - کلارینت که یک حرکت پایین‌روندهٔ دو اکتاوی از فا تا می دارد، جمع‌بندی شود.

موسیقی سمفونیک از ۱۹۱۸

نمونهٔ ۵ - ۳ وآن ویلیامز، سمفونی شمارهٔ ۶، پایان موومان اول، آغاز موومان دوم

دانستن این نکته که وآن ویلیامز فینالهٔ سمفونی ششم را در رابطه با گفتار پایانی نمایش‌نامهٔ

توفان اثر شکسپیر ساخته است - «ما از همان جنس رویاها ساخته شده‌ایم؛ و گرداگرد زندگی کوچک‌مان را خوابی فراگرفته است.»[۳] - باز هم موجب آمادگی برای رویارویی با تاریکی وهم‌آلود ضد رومانتیک و بی حد ومرز این اپیلوگ نمی‌شود. این نه تصویری ازمرگ که تجسمی از زندگی هدر رفته است. مقایسهٔ این تصویر با مناظر پس از بمباران اتمی درست مثل مقایسهٔ بیابان‌های وارز - که کمی بعد به وجود آمد - با آن مناظر، مناسب و بجاست. اما حتی اگر این موسیقی را یک فریاد دل سرکوب شده بدانیم، باز نمی‌توان کتمان کرد که سازماندهی بسیار منظم و قانون‌مندی دارد. تار و پود این اثر طوری به هم بافته شده که نیم‌پرده‌ها و سه پرده‌های ایدهٔ آغازین خود را نشان دهند. وقتی هم که بر نت پایهٔ می با استحکام کامل تأکید می‌شود، باز این تأکید در دل یک کادانس فریگیایی خفه شده و با یک آکورد نهم مینور یخ‌زده انجام می‌گیرد. تنها در انتهای اثر است که بازگشت آکوردهای سه‌تایی خالص بر محور سل بکار ویولن‌های اول تبلور می‌یابد. تصادم‌ها تبدیل به نوسان می‌شوند، و گرچه هنوز ر دیز آکورد ماقبل آخر به قدر کافی «بنیادین» هست که ما از حرکت یک عنصر متغیر به سوی یک عنصر اساسی حسی شبیه حل دریافت کنیم، اما عدم حضور وضعیت پایگی و حرکت‌های ریتمیک مشخص‌تر چندان حسی از پایان‌یافتگی حقیقی باقی نمی‌گذارند. ما در قطب مخالف نقطهٔ شروع خود قرار داریم: سیلاب و روکننده‌ای که بحث را آغاز کرد اکنون کاستی یافته. خود بحث نیز بی‌نتیجه مانده است (نمونهٔ ۶ - ۳).



نمونهٔ ۶ - ۳. وآن ویلیامز، سمفونی شمارهٔ ۶، موومان چهارم، پایان

سمفونی ششم نشانگر پایان بخش مهمی از عمر آفرینندگی وآن ویلیامز بود، بخشی که زیباترین و جذاب‌ترین آثار او را دربرداشت. این بخش، تا حدی دورهٔ تناوب‌هاحل نشده بود، و به همین دلیل می‌توان چنین استدلالی کرد که سمفونی‌های پنجم و ششم به دو جهان احساسی کاملاً متفاوت و حتی منحصر به فردی تعلق داشتند، که فقط در سه سمفونی آخر با یکدیگر تلفیق شدند[۴]:آثاری که موسیقی یک پیرمرد به حساب می‌آیند و گیرایی‌شان برای شنونده خیلی ضعیف‌تر از گذشتگان‌شان است. البته آنها را به هیچ عنوان نمی‌توان نادیده گرفت، ولی گاهی به نظر می‌رسد همان جلوه‌های آزموده شده را تکرار می‌کنند. با این حال، شکی نیست که وآن ویلیامز سمفونی‌سازی فوق‌العاده خاص و منحصر به فرد و دارای مهارتی استثنایی بود، که با

هیچ‌یک از معاصران بریتانیایی خود قابل مقایسه نبود. پرکارترین و خلاق‌ترین سمفونی‌سازان این دوره، هیور گال برایان (۱۹۷۲ - ۱۸۷۶)، آرنولد بکس (۱۹۵۳ - ۱۸۸۳) و ادموند رابرا (۸۶ - ۱۹۰۱)، هر یک هواداران پرشور خود را داشتند، ولی حتی هنگامی که به سهم خود از ماندگاری دست می‌یافتند، نمی‌توانستند مورد حسد و آن ویلیامز واقع شوند. علاوه بر این، سلامت و صلابتی که او برای این گونه از موسیقی بر جا گذاشت، از قدرت و گوناگونی سمفونی‌سازان بعدی بریتانیا پیداست؛ آهنگسازانی همچون ملکم آرنولد، مایکل تیپت، رابرت سیمپسن، و پیتر مکس‌ول دیویز.

بزرگترین آهنگساز بریتانیایی معاصر نزدیک و آن ویلیامز، گوستاو هولست (۱۹۳۴ - ۱۸۷۴) بود، که اگر فرم‌هایی جذاب‌تر و تمهیدات هارمونیک تک‌روانه‌ای با جذابیت نسبتاً کمتر را پذیرفته بود، اکنون جایگاهی بسیار والا تر از این داشت. اما حتی در همین حالت هم، شعر - آوای بی‌نظیر اگدن هیث (۱۹۲۸) را به هیچ عنوان نمی‌توان از لحاظ فرم و شیوه غیرسمفونیک دانست، و غم‌انگیز است که هولست آن‌قدر عمر نکرد تا سمفونی‌ای را که اسکرتسوی آن در ۱۹۳۳ به پایان رسید، تمام کند. و آن ویلیامز نیز عمیقاً به هولست مدیون بود. حتی سمفونی نهم در اصل ایده‌ای برنامه‌ای دارد که محور مرکزی آن تا حدی بر پایهٔ تصویر به یادماندنی‌ای بنا شده، که اگدن هیث از جهان تامس هاردی ترسیم کرده است[۲۵]. یکی از بهترین سمفونی‌سازان قرن بیستم، در دوران کهنسالی خود هنوز هم ازمناظر روستایی الهام می‌گرفت و اختصاصی‌ترین و ابتدایی‌ترین شکل بیان موسیقایی این مناظر را، بهتر از هر کس دیگر، وارد جریان اصلی تکامل موسیقی مدرن می‌کرد.

روسل، راول

در فرانسه سمفونی‌سازی هم پایهٔ نیلسن، سیبلیوس یا وآن ویلیامز وجود نداشت، و بررسی کار آلبر روسل (۱۹۳۷ - ۱۸۶۹) درادامهٔ سنت سمفونیک تنها این نکته را روشن می‌کند که حتی بهترین آثار او نیز «بیش از حساسیت حس، و بیش از خلاقیت تلفیق» از خود نشان می‌دهند[۲۶]. بهترین آثار روسل ترانه‌ها و باله‌ها (به خصوص باکوس و آریان، اپوس ۴۳، ۱۹۳۰) و قطعات کوتاه توصیفی و ساخته‌های کرالی همچون مزمور ۸۰، اپوس ۳۷ (۱۹۲۸) هستند. با این حال، سه سمفونی‌ای که او در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۱۹ و ۱۹۳۴ ساخت، هنوز هم ارزش بررسی را دارند، حتی اگر این بررسی جز آشکار شدن نوع مشکلات پیش روی آهنگسازی بدون نیروی ابتکار در ساختار، و آهنگسازی که نخواسته از جان و دل به ساخت آثارسمفونیک نوکلاسیک (یا ضد رومانتیک) بپردازد، نتیجه‌ای نداشته باشد. در سمفونی شمارهٔ ۲ در سی‌بمل (۲۱ - ۱۹۱۹)، فرم آخرین موومان از سه موومان اثر کمتر از همه قراردادی است، ولی در عین حال با بسط و گسترش عناصر ساختاری موومان اول موجب وحدت و یگانگی اثر می‌شود. سمفونی سوم در سل مینور به دنبال این اثر در ۳۰ - ۱۹۲۹ ساخته شد، اما مشکلات ساختاری آن چیزی علاوه بر همان‌هایی که در اثر قبلی هم وجود داشتند، نیست. به خصوص طرح قسمت آغازین آلگرو وی- وو که از سوژهٔ دومی که نمی‌تواند تعادل تنالیتهٔ اصلی را با شفافیت کافی حفظ کند و در همان حال به نظر می‌رسد بیش از حد از جریان اصلی کل موومان جدا شده، لطمه خورده است. همین

جدایی خطرناک عناصر ساختاری موجب ضعف فیناله نیز شده است.

یکی از آسیب‌شناسان اشکالات روسل، دیوید درو، تلاش او را برای خلاصی از نفوذ سبک پروکوفیف - به خصوص باله‌های شو و قدم‌های فولادین - مشاهده کرده و با این دید سمفونی چهارم در لا ماژور، اپوس ۵۹ (۱۹۳۴)، را به عنوان اثری حساس و تعیین کننده که در آن «روسل سعی کرده زبان مشکلات خود را دریابد»[۳]، محک می‌زند. موومان اول این سمفونی (آلگرو) آسیب‌هایی مشابه لطمه‌های سمفونی سوم را از خود نشان می‌دهد، فینالهٔ روندو مانند آن بسیار بهتر از فینالهٔ سمفونی قبلی است و موومان‌های مرکزی - یک لنتو مولتو و یک اسکرتسو - لحظاتی گیرا و تأثیرگذار در خود دارند، که برجسته‌ترین آنها نقطهٔ اوج لنتو است.

از میان معاصران فرانسوی روسل، تنها موریس راول به مبحث حاضر تعلق می‌گیرد، آن هم به خاطر دو کنسرتو پیانو که با فاصلهٔ کمی از هم ساخت و با این حال در مسائلی اساسی معینی بی‌اندازه متفاوت از کار درآمدند. کنسرتو برای دست چپ در یک موومان و کنسرتو در سل در سه موومان هر دو در ۱۹۳۱ به پایان رسیدند، و در حالی که اولی بازسازی خلاقیت‌آمیز دنیای رومانتیک‌گرایی لیستی به شمار می‌آید، دومی گسترهٔ متنوعی از منابع کمتر عظمت‌گرا را به هم می‌پیوندد - و دگرگون می‌سازد: اسکارلاتی، موتسارت، سن سانس، گرشوین و دیگران. در ضمن هر دو اثر جزئی از آن رنگ و بوی اسپانیایی را در خود دارند که راول مشکل می‌توانست در برابرش مقاومت کند، و کنسرتوی سل ماژور واقعاً هم در ابتدا قرار بود یک راپسودی باسک برای پیانو و ارکستر باشد. جنبهٔ آگاهی از پسند روز کنسرتوی دو دستی کاملاً واضح و آشکار است، اما فقط هنگامی آزاردهنده نیست که نتیجه‌اش سبک و شکوهمند باشد. راپسودی به سبک بلوی گرشوین (۱۹۲۴)، که در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ از محبوبیتی عظیم در اروپا برخوردار شد، پژواک‌های آشکاری در این اثر از خود بر جا گذاشته، ولی این پژواک‌ها در کار راول بیشتر تغییر یافته‌اند تا تقلید شده و خود راول هم خوش قلب‌تر از آن بوده که شبیه تصویر آن آهنگساز حسودی شود که شایعه‌سازان میل دارند از او به نمایش بگذارند. موومان‌هایی از نوع سونات و روندو موومان شکوهمند آداجو را قاب گرفته‌اند، که ملودی اصلی‌اش، که آشکارا الهام گرفته از کوینتت کلارینت موتسارت است، تا حدی روح یکی از ترانه‌های فوره را تسخیر می‌کند. نقطهٔ اوج نامطبوع این موومان پیش از بازگشت ملودی (پیانو در همراهی کر آنگله) نشان می‌دهد که راول هنوز هم می‌توانسته از نسبت‌های متناسبی از عناصر، جلوه‌ای دراماتیک بیرون بکشد. این اثر جذاب را هرگز نمی‌توان بی‌اهمیت تلقی کرد.

از کنسرتوی تک موومانی دست چپ، که با عظمت حزن‌آلود گاسپار دولانویی (۱۹۰۸) پیونددارد، تمرکزی بزرگتر از کنسرتوی سل ماژور که با فانتزی ظریف مقبرهٔ کوپرن (روایت پیانویی ۱۷ - ۱۹۱۴، روایت ارکستری ۱۹۱۹) مربوط است، انتظار می‌رود. سرآغاز تاریک و سنگین ارکستر و ورود فصیح و شیوای پیانو بی‌تردید تلفیقی است از صحنه‌های رویارویی‌های قهرمانانه و مبارزات غیرممکن با عجایب، با محدودیت‌های تکنیکی آشکار یک دست به تنهایی در خدمت اثبات نبوغ راول. فرم اثر شاید تعادلی در حد کمال نداشته باشد، زیرا لحظهٔ ظهور سارااباند آهسته‌ای که جای موسیقی تند اصلی را می‌گیرد از لحاظ تنالیته قانع کننده نیست، و کادنتسایی که حاصل بازگشت این سارااباند در نزدیکی پایان قطعه است بیش از حد طولانی به

نظر می‌رسد، اما عناصر حرکت موزون ساردنیایی در قسمت اصلی آلگرو شور و گیرایی فراوانی دارند. راول در سال‌های پایانی عمر خود با وجود بیماری رو به وخامتش هیچ نشانی از ضعف یا میانه‌روی از خود نشان نمی‌داد، و چنین نبود که تنها قادر به درک و پذیرش اپیزودهای سست و کم‌مایه‌ای همچون آداجوی کنسرتوی سل ماژور باشد. دلیل آشکار این نکته هم این است که «پایدارترین و نوآورانه‌ترین اثر راول در دوران آخر عمرش، از برخی جنبه‌های معین، همان قطعهٔ بسیار بد نام شدهٔ بولروست»[۲۸]، اما «تلفیق حساب شدهٔ منطق و توحش»، که تعیین کنندهٔ کیفیت و شخصیت بولروست (۱۹۲۸)، با جذابیتی بیش از کنسرتوی دست چپ به سوی هدف‌های سمفونیک هدایت شده است. هم بولرو و هم این کنسرتو هنگام اجرا به راحتی قابل درک و دریافت هستند، اما این کنسرتو نیز، مثل آخرین ساختهٔ راول یعنی ترانه‌های دون کیشوت (۳ - ۱۹۳۲)، پرتوی از تلخی رومانتیک از خود می‌افکند که برآشوبنده و به طرز گیرایی به یاد ماندنی است.

این مقاله برگرفته از کتاب: 'Musical Composition in the twentieth Century' نوشتهٔ Arnold Whittal است.

پی‌نوشت‌ها:

1.Robert Simpson, Sibelius and Nielsen, a Centenary Essay (London, 1965), 4, 6.

۲. منبع پیشین.

3. David Fanning, Nielsen: Symphony No.5 (Cambridge, 1997), 14.

۴. همان منبع، نقل قول از نامه‌ای به تاریخ ۲۷اکتبر ۱۹۱۴.

۵. همان منبع، ۱۳.

۶. recapitulation,م.

۷. همان منبع، ۱۶.

۸. همان منبع، ۴۳.

۹. همان منبع، ۴۴.

۱۰. functional، م.

۱۱. pitch، م.

12. Fanning, Nielsen, 19.

13. Fanning, Nielsen, 77.

14. Statement.

15. Veijo Murtomäki, Symphonic Unity: The Development of Formal Thinking in the Symphonies of Sibelius (Helsinki, 1993), 241.

16. Murtomäki, Symphonic Unity, 193.

۱۷. همان منبع ۲۴۱، ۲۴۰.

۱۸. همان منبع ۲۴۳.

۱۹. همان منبع ۲۷۸.

۲۰. همان منبع ۲۸۰.

21. Tim Howell, "Sibelius Studies and Notions of Expertise", Music Analysis, 14

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

(1995), 331-6, Murtomäki, Symphonic Unity, 279-80

۲۲. نگاه کنید به مقالهٔ Arnold Whittall, "Symphony in D major: Models and Mutations" (Cambridge, 1996), 187-212. در کتاب Alain Frogley (ed.), Vaughan Williams Studies

23. Michael Kennedy, The Works of Ralph Vaughan Williams (Oxford, 1971), 302.

۲۴. نگاه کنید به Hugh Ottaway, Vaughan Williams Symphonies (London, 1972), 59. برای بحث بیشتر دربارهٔ مقولات مربوط به وهم‌انگیزی و وابستگی متقابل در این آثار نگاه کنید به مقالهٔ Oliver Neighbour, "The Place of Eighth among Vaughan Williams's Symphonies" در کتاب A. Frogley. (ed.), Vaughan Williams Studies (Cambridge, 1996), 213 - 33

۲۵. نگاه کنید به:

Alain Frogley, "Vaughan Williams and Thomas Hardy", Music and Letters, 68(1987), 42-59

26. H. Hartog (ed.), European Music in the Twentieth Century (Harmondsworth, 1961), در کتاب David Drew, "Modern French Music" 258.

۲۷. همان منبع ۲۵۹.

28- Drew, "Modern French Music", 256

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی