عبارت‌بندی‌های کلاسیک در موسیقی دوازده تنی

علیرضا مشایخی

مقدمه:

بر خلاف آنچه گاهی اوقات دوستداران موسیقی تصور می‌کنند و همان‌طور که هانس یلینک برای اولین بار مشروحاً مورد بحث قرار داده است؛ «دوازده‌تنی» یک نوع برخورد با مصالح ساختمانی موسیقی است نه یک سبک طبیعتاً همان‌طور که در تاریخ هنر مشاهده می‌شود ابزار بیان هنری با سبک‌شناسی روابط و تأثیرات متقابل دارند و به همین دلیل نیز در مرحله خاصی از تکامل موسیقی دوازده تنی، آهنگ‌سازان گرایش‌های سبک‌شناسی‌متفاوتی را تجربه می‌کنند. برای ما این هر دو برخورد مهم و قابل توجه است.

قسمت اعظم آثار استادان موسیقی دوازده تنی تحت تأثیر فرم‌شناسی کلاسیک به وجود آمده است اما در مورد وبرن می‌توان گفت که حتی در زمانی که‌آثارش با الهام از عبارت‌بندی‌های کلاسیک نوشته می‌شد گرایشی شدید به عبور از این مصالح به خصوص از طریق فضا، رنگ و حجم داشت. به‌طورکلی باید گفت که در یک مقایسه بین شونبرگ، آلبان برگ و وبرن صحت اظهار نظر یلینک در ارتباط با موضوعی که در بالا ذکر شد (سبک نبودن‌موسیقی دوازده تنی) اثبات می‌شود. شونبرگ خود با برداشتی بسیار رمانتیک، نوع عبارت بندی را که در آثار قبل از دوازده تنی به کار گرفته بود، درموسیقی دوازده تنی حفظ کرد. آلبان برگ با گرایشات شدید اکسپرسیونیستی برخوردی آزادتر و به قول بعضی غیر ارتودوکس‌تر با جنبه‌های بنیانی‌دوازده تنی داشت و وبرن که مشتاق حرکت به آن طرف دوازده تنی بود از طریق وسواس بیشتر در روابط بنیادی دوازده تنی پنجره را به سوی دنیای

بعداز دوازده تنی باز کرد. بنابراین موسیقی دوازده تنی از آغاز عملاً در سه سبک کما بیش متفاوت تجربه شد.

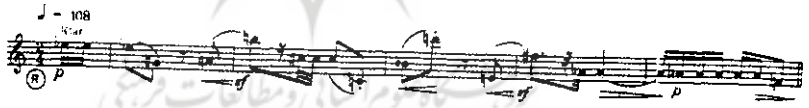
برای اینکه موضوع کاملاً واضح شود اجازه دهید تأکید کنم وقتی به تاریخ آغاز موسیقی دوازده تنی می‌نگریم می‌بینیم که آلبان برگ و وبرن یکی از طریق برخورد آزادتر و دیگری از طریق سخت‌گیری بیشتر در وفاداری به جنبه‌های بنیانی دوازده تنی به دنبال انبساط موسیقی خود از نظر سبک‌شناسی بودند.

«تم»های دوازده تنی

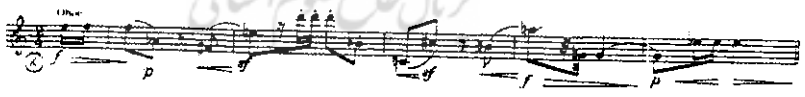
اولین موضوعی که مایلم مورد توجه قرار دهم تم‌هایی از شونبرگ می‌باشد که یلینک آنها را تم‌های دوازده تنی می‌نامد. تم دوازده تنی از نظر یلینک تمی‌است که در آن یک‌بار تمام نت‌های روند به کار گرفته شود. در زیر سه تم از کوینتت بادی و یک تم از سوئیت op. ۲۹ شونبرگ می‌بینید. در مثال‌های اول و چهارم حتی از تکنیک تکرار تن نیز استفاده نشده است. اما در مثال‌های دوم و سوم موتیوهایی با تکرار تن نیز در اختیار داریم. در مثال‌های پنجم، ششم و هفتم تکرار گروهی نیز مورد استفاده آهنگ‌ساز قرار گرفته است. مثال پنجم، کنسرتوویلن op. ۳۶ و مثال ششم کوارتت زهی op. ۳۷ می‌باشد. مثال هفت از کنسرتو پیانو op. ۴۲ است.

مثال ۱

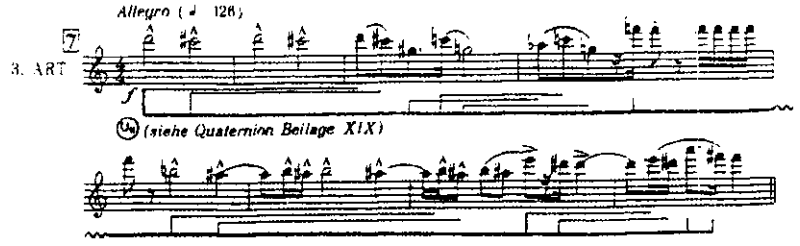
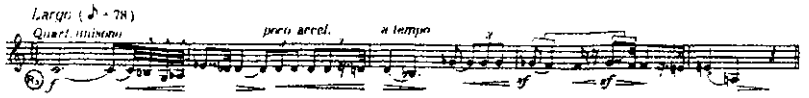
مثال ۲



مثال ۳



مثال ۴

مثال ۵

مثال ۶

مثال ۷

تمام مثال‌های فوق حامل روابط مأنوس ملودیک هستند و براساس بحث خویشاوندی‌های موتیوی قابل تحلیل است. ضمناً در تمام آنها نت‌های دوازده‌گانه روند را می‌توانید تعقیب کنید.

در زیر نمونه‌ای از یک تم در ابعاد وسیع‌تر می‌بینیم که از واریاسیون ۳۱. op شونبرگ گرفته شده است. در ارتباط با بحثی که در مورد خویشاوندی‌های موتیوی داشته‌ایم لازم است به نقش موتیوی که ویلنسل در آغاز عرضه می‌کند بنگرید و به کوچکتر شدن‌ها و بزرگتر شدن‌هایش از فواصل مختلف درطول تم توجه داشته باشید. همان‌طور که گذشت در اینجا دیگر محدود به تکرار یکباره اجزاء تشکیل دهنده روند نیستیم. آهنگ‌ساز از مدهای مختلف استفاده کرده که نام و شماره مدها در دایره‌هایی مشخص شده است برای اینکه این علائم را بهتر متوجه شوید لطفاً به نام‌های مدهای اصلی روند توجه فرمایید:

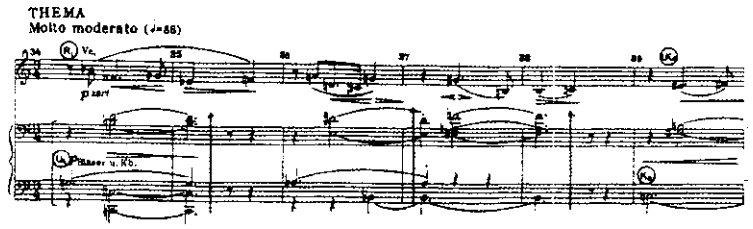
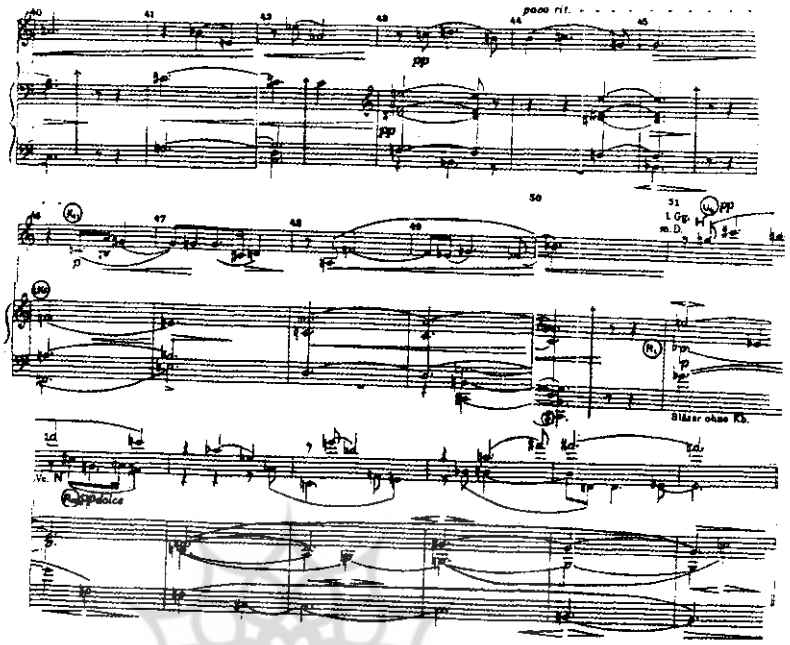
روند R

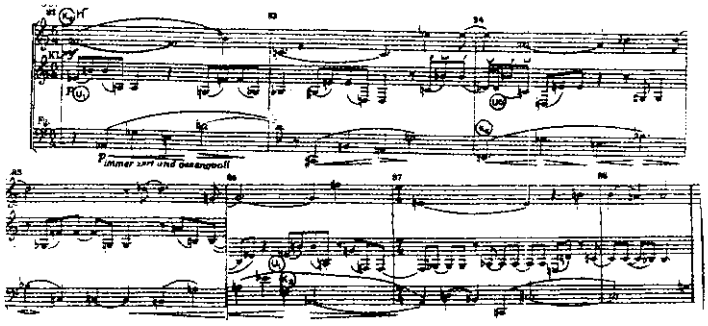
معکوس U

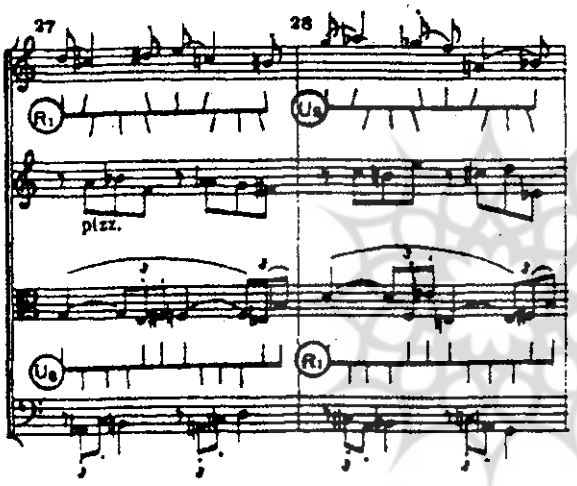
برگشت K

معکوس برگشت UK

ضمناً در هنگام مطالعه آثار شونبرگ توجه داشته باشید که او بخش‌های اصلی را با علامت H(آغاز میزان ۵۱) و بخش‌های فرعی را با علامت N(آغازمیزان ۵۲) مشخص می‌کرده است.



در آثار شونبرگ عبارت‌بندی‌های نشأت گرفته از فرم‌های کلاسیک اساس فرم‌شناسی موسیقی را تشکیل می‌دهد و حتی می‌توان گفت که به علت ترک تنالیته، آهنگ‌سازان مکتب دوم وین نسبت به فرمهای کلاسیک وسواس خاصی داشتند. در آثار دوازده تنی شونبرگ و حتی وبرن، نمونه‌های بی‌شماری از عبارت‌بندی‌های نوع بسته داریم (پریودیک) طبیعی است که ذهنیت آرنولد شونبرگ اصولاً به تقارن‌های نشأت گرفته از فرم‌شناسی کلاسیک بسیارنزدیک است. در مثال زیر که از کوئینتت بادی وی اخذ شده است نه تنها ابوا که معرف بخش اصلی است، بلکه کلارینت و فاگوت نیز دقیقاً تقارن‌های کلاسیک را القاء می‌کنند. با استفاده از آنچه درباره خویشاوندی‌های موتیوی می‌دانیم، بخش‌های سه گانه مثال زیر را مورد توجه قرار دهید. منطقه نافذابوا بلافاصله اولویت ملودیک بخش اصلی را اعلام می‌کند و تکامل موتیوی آن به هیچ وجه به خاطر نت‌های کوتاهتر کلارینت صدمه نمی‌خورد وفاگوت در باس بستر ملایمی ملودی ابوا آماده می‌سازد. مثال ۹

شونبرگ این تقارن را در مواردی به انتخاب انتقال‌های دوازده تنی تعمیم می‌دهد. در مثال شماره ۱۰ که از کوارتت زهی وی اخذ شده است در میزان‌اول روند یک، بین ویلن اول و دوم تقسیم شده و در میزان ۲۸، همین روند به عهده ویولا و ویلنسل گذاشته شده است و در حالی که در میزان ۲۷ ویولاو ویلنسل از معکوس شماره هشت استفاده می‌کنند، در میزن ۲۸، معکوس هشتم به عهده ویلن‌های اول و دوم گذاشته شده است. در اینجا ما در نظم ازپیش ساخته یک قدم جلوتر رفته‌ایم. اضافه برآنکه نت‌های گام کروماتیک را در روندی از پیش ساخته سازمان داده‌ایم. نحوه انتخاب آنها را نیز در یک‌نظام متقارن پیش بینی نموده‌ایم. وسعت چنین برخوردهایی در آثار وبرن، موسیقی دوازده تنی را تدریجاً به موسیقی «سریل» به معنای اخص کلمه سوق داد. مثال ۱۰



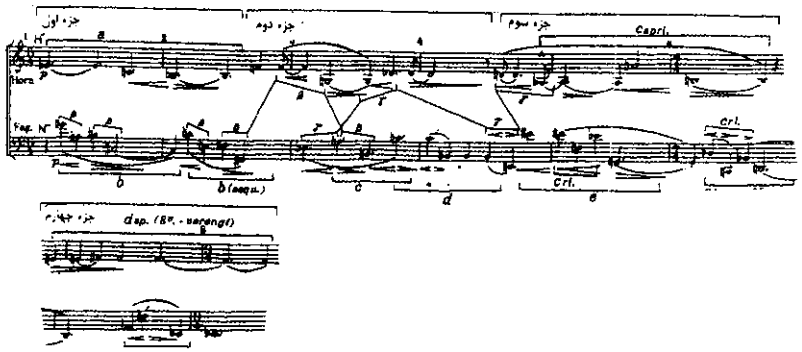
عبارت‌های بسته (پریود) در موسیقی شونبرگ

در زیر به یک پریود هشت میزانی که از کوئینتت بادی ۲۶. op گرفته شده است بنگرید. دراینجا بخش اصلی به عهده ساز هورن می‌باشد که در حقیقت اساس پریود مورد بحث را تشکیل می‌دهد.

در مثال زیر اجزاء چهارگانه پریود با لغت جزء مشخص شده‌اند. جزء اول که شامل میزان‌اول تا چنگ نهم میزان دوم می‌باشد با تکرار غیر لغوی خود قسمت اول پریود را تشکیل می‌دهد. (میزان‌های اول تا چهارم) و جزء سوم همراه جزء چهارم که حالت فرود دارد نیمه دوم پریود رامعرفی می‌کند. (نیمه دوم میزان چهارم تا نیمه میزان هشت) توجه کنید که چطور در جزء چهارم به علت فقدان روابط تنال «کوچک شدن» فواصل، فرود را القاء می‌کند. بخش فرعی این پریود که توسط فاگوت اجرا می‌شود با کشش‌های کوتاهتر زمینه‌ای می‌سازد که نسبت به بخش اصلی‌حالت بدرقه کننده دارد و برشهای موتیوی آن با حروف b,c,d و e مشخص شده‌اند.

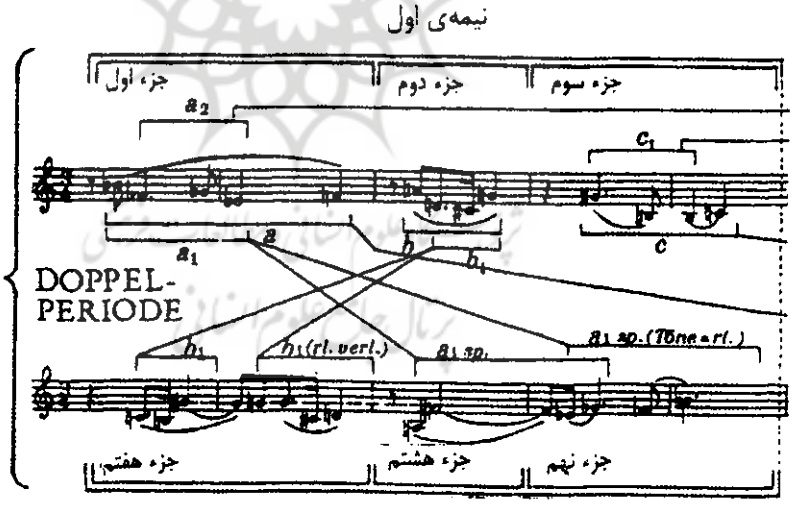
اشتقاقات موتیوی که با الهام از ملودی هورن در فاگوت ظاهر شده‌اند را با حروف y و z مشخص کرده‌ایم.

مثال ۱۱



یکی از نمونه‌های جالب توجه برای یک پریود گسترش یافته نمونه‌ای است که در زیر از واریاسیون op.۳۱ شونبرگ می‌بینید در اینجا جمعاً دوازده جزء در چهار غالب تقسیم شده‌اند که به‌طور قرینه‌ای حالت سؤال و جواب پیدا می‌کنند یعنی به ترتیب اجزاء یک، دو، سه، هفت، هشت‌و نه معرف نوعی مبتدا هستند و اجزاء چهار، پنج، شش، ده، یازده و دوازده نقش پاسخ مبتدا را به عهده دارند. در نمونه زیر اجزاء موتیوی را که توسط یلینک تحلیل شده‌اند زیر حروف a تا c تعقیب کنید.

مثال ۱۲



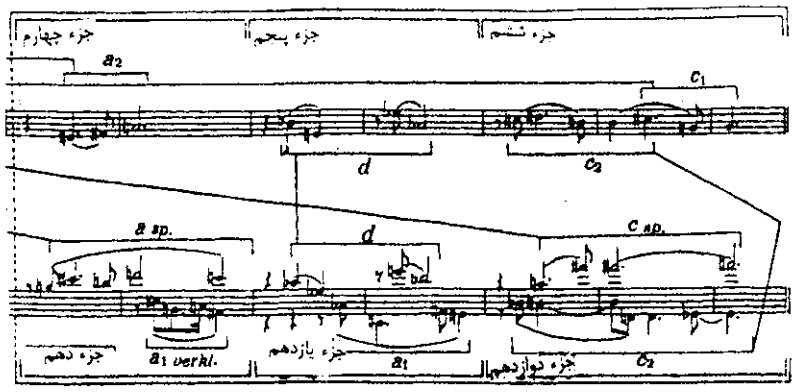
عبارت‌های بسته در موسیقی وبرن

جا دارد که به نمونه‌ای از عبارت‌بندی بسته در اثری از وبرن توجه کنیم:

عبارت‌بندی‌های...

در قسمت دوم کنسرتو برای ارکستر op. ۲۴ وبرن با حفظ شیوه خاص خود در زمینه رنگ‌آمیزی به ارائه یک عبارت‌بندی بسته با یک قسمت دوم گسترش یافته می‌پردازد. در قسمت اول این عبارت موتیوها که بسیار خویشاوند هستند اساساً با استفاده از فواصل ششم

نیمه‌ی اول



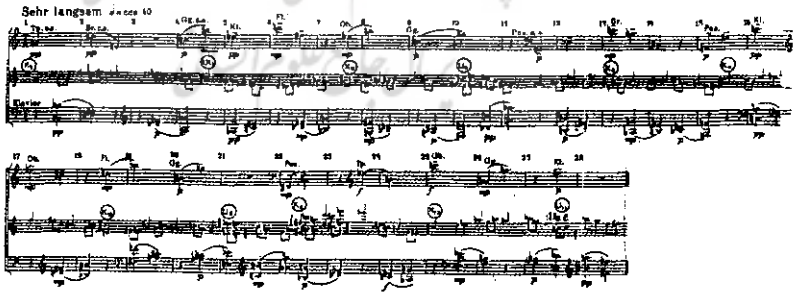
نیمه‌ی دوم

کوچک (پنجم افزوده) و هفتم بزرگ بنا شده‌اند. یلینک در تحلیل خود این قسمت را به سه جزء تقسیم‌می کند، در قسمت دوم فواصل به طور خیلی مقتصد گسترش پیدا می کنند و در آن از فواصل نهم وپنجم هم بهره گرفته شده است. (توجه داشته باشید که گاهی اوقات از اکتاو افزوده استفاده شده‌است). دراینجا نیز می توان از سه جزء سخن گفت اجزاء هفتم و هشتم گسترش قالب‌های مورداستفاده در قسمت دوم عبارت‌بندی هستند. در مثال ۱۳ برای سهولت دید، ارزش نت‌ها نصف شده‌اند. مثال ۱۳

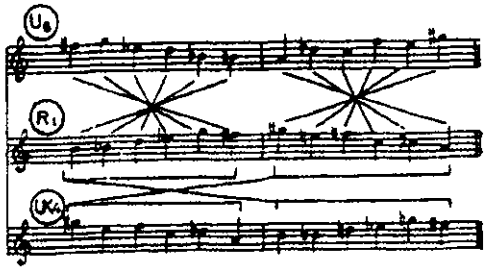
آنچه را که در مثال ۱۳ دیدیم مجدداً در مثال ۱۴ با ارزش واقعی نت‌ها مطالعه کنید. در خط‌میانی انتقال‌های گوناگونی را که مورد استفاده قرار گرفته است می‌بینید. در خط پایین، پیانوخلاصه شده است و در خط بالا سازبندی این قطعه را می‌توانید تعقیب کنید. کنسرتو برای ارکسترو قطعات مشابه حالت پلی به آن‌طرف دوازده تنی کلاسیک دارند. از دیدگاه دوازده تنی کلاسیک‌نت‌های میزان اول و دوم این مثال همان‌طور که در تحلیل یلینک می‌بینیم تشکیل یک جزء موتیوی می‌دهند. بدون آنکه بخواهیم این تحلیل را نفی کنیم، لازم است این جزء رایک مرزبندی‌جدید تعریف کنیم. مرزبندی جدید ما براساس رنگ‌آمیزی مشخص می‌شود. موتیوی که از نظریلینک جزء اول را می‌سازد، خود به دو قسمت تقسیم می‌شود. قسمت اول نت سل است که ترومپت می‌نوازد و قسمت دوم نت‌های ردیز و می است که توسط آلتو نواخته می‌شود. ضرب‌دوم از میزان اول و ضرب اول از میزان دوم، چتری است که توسط پیانو شکستگی میانی موتیو را می‌پوشاند اگر این دو میزان را از نظر کمپوزیسیون رنگ بفهمیم به غالبی دست یافته‌ایم که وبرن درطول این عبارت‌بندی به عنوان یک نظم برتر مورد استفاده قرار داده است.

به آنچه که یلینک به عنوان جزء دوم عبارت‌بندی به آن اشاره می‌کند توجه کنیم: از نظر رنگ‌آمیزی در اینجا جزء دوم به سه قسمت تقسیم شده است. میزان چهار به عهده ویلن است، میزان پنج را کلارینت می‌نوازد و میزان شش را فلوت، حال به ادامه نقشی که پیانو به عهده گرفته‌است دقت کنید. جزء مورد بحث از میزان سوم شروع می‌شود و تا نیمه اول میزان هفت ادامه می‌یابد. پیانو، ما را به این جزء هدایت می‌کند (نیمه دوم میزان سوم - نیمه اول میزان چهارم) مرکزثقل جزء سوم را همراهی می‌کند (ضرب‌های اول و دوم میزان پنجم) و ما را به پایان جزء دوم‌می‌رساند (ضرب دوم میزان ششم - ضرب اول میزان هفتم). این شیوه برخورد را می‌توانید تا پایان عبارت یعنی میزان بیست و هشت تعقیب کنید. آنچه وبرون در این رنگ‌آمیزی انجام می‌دهد از نظر تاریخ موسیقی یک اتفاق بسیار مهم است.

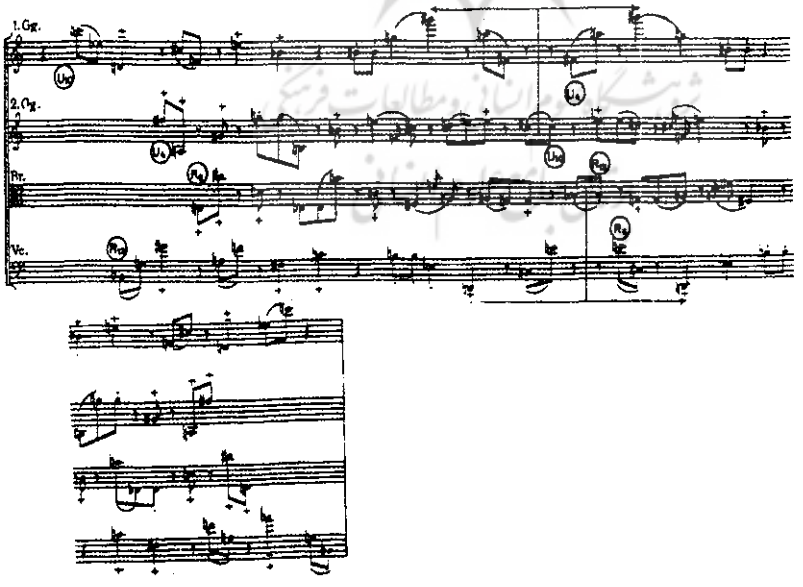
او توجهی را که قبل از او بزرگان موسیقی مانند بتهوون و شونبرگ به رنگ‌آمیزی به عنوان یک بعد اساسی ساختمان موسیقی داشته‌اند، به قله جدیدی هدایت می‌کند. در اینجا رنگ‌آمیزی به یک نوع عبارت‌پردازی ارتقاء یافته است. این نوع برخورد چه در ارتباط با رنگ‌ها و چه در ارتباط با ارزش‌های دینامیکی الهام‌بخش آهنگ‌سازان بعد از وبرن می‌شود و آهنگ‌سازی براساس نظم‌های از پیش ساخته را به مرحله جدیدی که تحت عنوان سریل معروف شده است هدایت می‌کند. وبرن در انتخاب روند دوازده تنی خود پیش‌بینی‌های لازم را در خدمت نوع خاص تکامل ملودی و آکوردشناسی قطعه مورد توجه داشته‌است. سازهایی که افقی حرکت می‌کنند، همان‌طور که قبلاً هم اشاره شده از فواصل هفتم و سوم استفاده می‌کنند (و گاهاً مترادف‌های افزوده یا کاسته) و پیانو که قراراست به ارائه چند صدایی بپردازد فواصل هفتم و سوم را در اختیار دارد (طبیعتاً همراه مترادف‌ها).

مثال ۱۴

قبل از اینکه به توضیح قطعه دیگری بپردازیم نظر شما را به خویشاوندی‌های درونی روند مورد استفاده در قطعه فوق جلب می‌کنیم. در مثال ۱۵ انتقال‌های مختلف در درون خود دارای خویشاوندی‌های جذابی هستند. معکوس ششم و روند یک هر کدام در هر نیمه رابطه برگشت با هم دارند و روند یک با معکوس برگشت شماره چهار در هر نیمه نسبت به هم رابطه این همانی دارند.

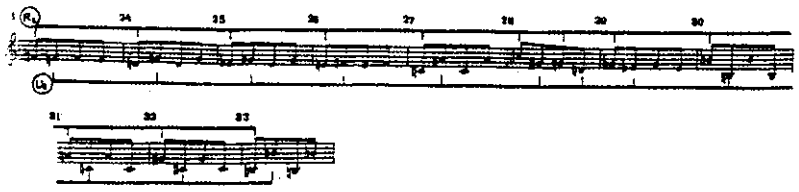
مثال ۱۵



وبرن گاهی اوقات روابط ملودیک را از طریق کانون‌های آیینه‌وار و تداوم آنها در برگشت‌همزمان چند بخش به فضایی انتزاعی هدایت می‌کند که درک موسیقی او را برای شنونده غیرمتخصص دشوار می‌سازد. طبیعی است که این‌چنین آهنگ‌سازی فقط از طریق نهایت دقت درنظم‌های از پیش ساخته میسر می‌شود. در مثال زیر که از سمفونی ۲۱. op وبرن اخذ شده حالت‌تقابل آیینه وار را بین بخش‌های چهارگانه (ویلن‌های ۱ و ۲ ویلن آلتو و ویلنسل) می‌توانید ببینید وتا حرکت برگشت که در میزان‌های هفده و هجده اتفاق می‌افتد تعقیب کنید. ویلنسل،ویلن اول که از معکوس دهم استفاده می‌کند را با اجرای روند دوازدهم به طور معکوس تعقیب می‌کند و ویلن‌آلتو (روند شش) به طور معکوس در تعقیب ویلن دوم می‌باشد (معکوس چهارم) این جریان ادامه دارد تا میزان هفدهم که در آن ویلن اول (معکوس چهارم)، و ویلن دوم (معکوس دهم) برگشت خود را شروع می‌کنند و میزان هجدهم که در آن ویلن آلتو (روند دوازده) و ویلنسل (روند شش) در شکل برگشت قرار می‌گیرند.

مثال ۱۶

در مثال ۱۷ می‌توانید انتقال‌هایی را که در مثال ۱۶ مورد استفاده قرار گرفته‌اند ملاحظه کنید.

مثال ۱۷



نتیجه‌گیری:

پیدایش موسیقی دوازده تنی، نتیجهٔ منطقی موسیقی «تنال» بود. «محسوس‌سازی» و«کروماتیسم» که از همان آغاز توجه آهنگ‌سازان کلاسیک را به منظور پر مایه ساختن تنالیته به‌خود کشانده بود، به نظامی فارغ از «مرکز تنال» انجامید، اما از آنجا که تاریخ هنر، ایستایی و سکون‌بر نمی‌تابد، تاریخ موسیقی، سندهای هنری با عظمت و معتبر این عصر را به حافظه سپرد و آن‌را نیز پشت سر گذاشت. موسیقی دوازده تنی نیز، همچون تنال، با همان ضرورت‌هایی که پدید آمده بود، به پایان دورهٔ خود رسید. با نگاهی به تاریخ در می‌یابیم که «میل به محسوس»، علت اصلی تکامل مدها به تنالیته بود و در شیوهٔ دوازده تنی، «میل به نظام مطلق» که پیش از آن شونبرگ (Shoenberg) را متوجه‌ی روندهای دوازده تنی و انتقال‌های ۴۸ و گاهی ۱۲ گانه کرده بود، آهنگ‌سازان نسل بعد را که با تجربه‌های وبرن (Webern) برخورد داشتند، به سوی گسترش دادن منطق شونبرگ به تمامی ابعاد صوت کشاند. این تلاش‌ها و تجربه‌ها، که نتیجهٔ مستقیم و یا غیرمستقیم منطق دوازده تنی بودند، تقریباً تا انتهای سدهٔ بیستم، موسیقی «نو» را زیر تأثیر و نفوذ خودقرارداد. تأثیری که تاریخ فراموش نخواهد کرد.

منابع:

Jelinek, Hanns, Analeitung Zur Zwolftonkomposition, Universal, 1967

Schoenberg, Arnold, op. 36 Violinkonzert, Universal

schoenberg, Arnold, op. 37 IV. Streichquartett, Universal

schoenberg, Arnold, op. 29 Suite fur kleine Klar,. Klar., Babklar, Gg., Br., Vc. und Klav, Universal

Webern, Anton, op. 21 Symphonie , Universal.

Webern, Anton, op. 30 Variationen fur Orch, Universal