سیر تحول موسیقی نو

از زیگفرید بوریس
استاد دانشگاه برلن

در انتشارات موسیقی معاصر شخص به این نکته میرسد که گویا سیر تحول موسیقی جدید از «شونبرگ» آغاز شده و پس‌از گذشتن از «وبرن» به «بولز» و «اشتوك هاوزن» خاتمه یافته است.

اگر آنطور که ادعا می‌شود چنین سیری در پرتو عوامل دیالکتیك صورت پذیرفته باشد، راهیکه ازانتهای «رمانتیسم» به «آتونالیته» سازمان یافته وازآنجا به موسیقی «سریال الکترونیك[1]»، بی‌ثبات (دارای جنبه‌های بد و خوب باهم) و غیررسمی می پیوندد باید بعنوان یك‌طریق اساسی، غیرقابل احتراز ومنطقی تثبیت شود و بعنوان یك نمونهٔ متبع و بی‌چون و چرا پذیرفته‌آید.

دراین‌صورت‌دیگرشیوه‌های موسیقی که از تونالیته وتکامل وسیع‌ترشکل‌های «تراديسيونل» برخاسته‌اند، (استراوینسکی، بارتوك، پروکوفیف، هیندمیت،

---

۱ - Serial Electronic

ارف ، شوستاکویچ و بریتن) ناچار با برچسب های محافظه کارانه ، آکادمیك ، ارتجاعی وغیرامروزین مشخص می شوند.

این تخصیص «ایده‌الوژیك» و انحصارجویانه جز بحث و جدال حاصلی دربرندارد و بااصول زیبائی‌شناسی جمعی روزگار ما نیز مباین‌است. این‌تخصیص مفهوم همزیستی مظاهر گونه‌گون سبکها وگرایش‌های متفاوت هنرمندانه‌رادریك «عصر» تقبیح می کند .

بنابراین برماست که کمر همت بربندیم و در فرضیه های زیبائی‌شناسی و اصولی که اسناد مسلم «ازکلاسیك تا موسیقی جدید» را تشکیل میدهند به تحقق برخیزیم و صحت ارتباط تاریخی آنهارا به‌محك‌امتحان‌زنیم. جای‌تردیدنیست که دوران موسیقی جدید (از ۱۹۱۰ به اینسو) دارای مراحل تکاملی زیرین است :

۱۳ ـ ۱۹۱۱ ـ جهش‌های انقلابی
۲۵ ـ ۱۹۲۳ ـ استحکام ، دورهٔ نظم جدید
۳۹ ـ ۱۹۳۵ ـ فرضیه‌های زیبائی‌شناسی
٤٨ ـ ۱۹۴٦ ـ تحرك‌های تازه
٦۰ ـ ۱۹۵۸ ـ بازگشت به‌کیفیت‌های تونال جدید .

این تاریخ‌ها خود نمودار تکنیك ها و تجارب عملی گونه‌گون در کار آهنگسازی‌است . باوضوحی‌متعادل ، دراینجا ازنظر سبك چندین‌حد متمایز قابل تشخیص‌است که هریك‌رامی‌توان‌مکتبی‌جدا بشمار آورد که معیارهای‌ویژهٔ‌سبکهارا شنونده نیز درآن بهمان خوبی هرمردصاحب‌نظر و استاد تحلیل موسیقی‌می‌تواند شناخت .

بدین ترتیب می توان دریافت که برخلاف آنچه درباره آغاز دورهٔ «اکسپرسیونیسم» مشاهده‌می‌شود از(۱۹۱۱ تا ۱۹۲۵)، تداوم تاریخی‌میان‌موسیقی قرن‌نوزده و بیست دراثر انقلاب «استتیك» دستخوش تزلزل نگردیده است .

درآن دوره بیشی از آهنگسازان عناد خود را باسنتی که بدست‌آویز آن می‌خواستند ریشهٔ قواعد وقراردادهای کهن‌را برکنند و محکوم کنندعیان‌ساختند. از تزهای تازه ، تئوریهای‌تازه‌ای پدیدآمدکه بسوی سبك‌ها و مکتب‌های نو، راه میگشود. اما سرانجام‌سیستم‌های‌نوخاسته‌ای تدبیرشدکه درآنها قواعدکهن یکباره موقوف نماند بلکه بتدریج تعدیل یافت . پیوند نزدیك میان «اکسپرسیونیسم» (ازهمان‌وحلهٔ‌ولادت) باهدفهای«استیتك» (زیبائی‌شناسی) و دوران «رمانتیسم»

و «امپرسیونیسم» کهن ، امروز یك معیار مهم وقاطع برای داوری درنخستین مرحلهٔ موسیقی جدید بشمار میرود . ازهمان آغاز مرحله ، یك سلسله خطوط مشخص انقلابی بچشم می‌خورد که تمایز و تفاوت را درموارد زیر آشکار میکند .

۱ ـ « اکسپرسیونیسم » حاد ذهنی و احساساتی « شونبرگ » از دقایق تشریحی «کرماتیسم» که به زمان واگنر بازمیگردد متمایز می‌شود .

۲ ـ اکسپرسیونیسم «استراوینسکی» بجانب عینیت میگراید، درالگوهای تاریخی عناصر آزادانه بایکدیگر درآمیخته و پیوسته می‌شوند. درنخستین مرحله کار او («پرستش ـ بهار») عناصری از « Stile - barbaro » نمودار است.

۳ ـ دراکسپرسیونیسم « بارتوک » نیزویژگیهای «Stile-barbaro» نقش نمایانی دارد .

بهرحال درموسیقی بارتوک خصیصهٔ تمایل به‌فرم «بالاد[1]» ازموسیقی توده مایه گرفته است ..

٤ ـ اعلام موجودیت « گروه‌شش نفری »[2] خود گرایش آشکاری بسوی «نئوکلاسیسم» بود .

این چیزها در جهت مخالف «رمانتیسیسم» ، بر ، دگرگونگی «تونال» ، «لینیریتیه[3]» انعطاف‌ناپذیر، به‌سبك کشیدن فرم‌های کهنه وشناخت تونالیته بعنوان یك عامل گریزناپذیر شمول‌می‌یافت . شادی گرائی وجلب‌تودهٔ مردم ازویژگیهای سنت موسیقی فرانسوی بود .

ازنام‌آورانی که‌بدین‌شیوه‌میل کردند، باید «هونه گر[4]» «میبو» و«پولنك[5]» را نام‌برد. «پروکوفیف»روسی‌را نیز باید درشمار آنان‌نهاد. ازاینجا جریان‌بزرگ «ویتالیسم[6]» جهانی سرچشمه‌یافت. ازاین‌پس گروهی از پیشتازان موسیقی جدید با پیروی مشخص خود از«اصل‌جدید» پای بمیدان می‌نهند ومارا بسوی یك قیاس شایان‌توجه سوق میدهند .

«شونبرگ» و «وبرن» با «دودکافونی»[7] ، استراوینسکی با شیوه جدیدی

---

۱ ـ Ballad ۲ ـ Groupe des Six

۳ ـ Linearity ۴ ـ Honegger

۵ ـ Poulenc ۶ ـ Vitalism

۷ ـ Dodecaphony موسیقی ۱۲ تنی که ازابداعات شونبرگ است.

از «مدل-مونتاژ[1]» درسونات پیانو (دردو) وبا «اودیپوس-رکس[2]» (شاه‌اودیپ)، «هونه‌گر» از طریق دریافت تزهای گروه شش‌نفری وبا «داودشاه» و «کنسرتینوی پیانو» به‌عرض‌وجود برخاستند.

درهمین‌هنگام «هیندمیت» اصول سبك انفرادی خویش‌را با «مارین‌لبن» و «کنسرتوی‌ارکستر»ش عرضه کرد.

۵ـ هیندمیت «لینیریته» آثار خودرا در «کنترپوان» درپرتوپیوندآشکار باشیوهٔ «باروك» و سازمان‌بخشیدن‌کارهایش برتوالی‌کوتاه نوت‌ها، گسترش داد.

در «پرستش‌بهار» تقریباً اصول‌وسنن نوینی‌جلوه‌گری داشت که‌درنغمه‌های «گرشوین» ونخستین نمونه‌های «پلی‌فونی» تاب‌وتوان یافت. درهمین‌هنگام رغبت به‌فرم‌های تازهٔ هنر محلی ومذهبی به فزونی گرائید.

کوشش در پدیدآوردن موومان آوازی و نمایشی همه‌جانبه بود. وازاین رهگذر جز بهتر و عمیق‌ترشناساندن موسیقی جدید مرادی نداشتند.

«هیندمیت» و «لی» به نوشتن موسیقی برای جمع کثیر مردم عامی آغاز نهادند واین‌خود جزئی بود ازمیل واشتیاقی که برای دوباره زنده‌داشتن موسیقی توده درسینه‌ها جوش میزد.

در خارج از این حلقهٔ «ابتکار شیوه» بارزترین شخصیتی که چهره نمود «کارل‌ارف» بود.

***

از زاویهٔ دیگر بایدنظر عنایتی به‌رشد وپیشرفت جاز بیفکنیم که گسترش قاطع وبی‌چون‌وچرائی‌یافت وبمقام یك‌پدیدهٔ‌بزرگ وجهانگیررسید. ازنمایندگان نامبردار موسیقی جاز، به «گرشوین» و «دوك الینگتن» باید اشارت کنیم. در تأثیر مقاومت‌ناپذیر جاز برآهنگسازان پرآوازه‌ای چون «میپو»، «هونه‌گر»، «راول» و «استراوینسکی» جای‌گفتگو نیست.

دید خاص جاز و موسیقی جدید که درمورد هردو، مسلم ومشخص‌شده‌بود، دراین‌هنگام به‌شکل‌پدیده‌ای محرزجلوه‌گرشد. باوجود این‌دهسال‌زمان‌می‌خواست (دهسالهٔ‌اخیر) تا «جاز مدرن» جای‌خودرا بعنوان یکی ازاقسام موسیقی مجلسی بازکند و سومین دورهٔ حیات جاز آغازگردد.

شاید آیندگان برخاستن «وبرن» را از مکتب «شونبرگ» رویدادی جدا

---

۸ ـ Model - Montage

۹ ـ Oedipus-Rex اودیپ ازاساطیریونان. پسر Laius و Jocasta پادشاه و ملکهٔ «تب» که براساس پیش گوئی یکی از پیش‌گویان از هنگام تولد بوسیله والدین خود طرد شد، ولی سرانجام بنابرهمان پیشگوئی به «تب» بازگشت پدر خودرا کشت وبرجای او نشست و با مادر خود ازدواج کرد، تراژدی‌اودیپ اثر سوفوکلس است.

درشمار آرند و آن‌را بخودی‌خود یکی‌ازخطوط پیشرفت و تکامل بدانند ، زیرا که «وبرن» عاصیانه ازانگیزهٔ تکنیکی شونبرگ که براساس سنت بود روی گردانید و اکسپرسیونیسم رمانتیك‌اوراپشت‌سرنهاد . «وبرن» از«دودکافونی» تاآخرین‌حد امکان‌بهره گرفت، تاآنجا که «مادهٔ تونال»را درسخت‌ترین‌شکل‌خود سازمان‌بخشید. از این رهگذر ازتن‌های منتزع نمونه‌های جدید تونال به‌وجودآمدند وگروههای تنی ازنهانخانهٔعدم سربیرون آوردند . «وبرن» بسال۱۹۲۸ «سنفونی»را بعنوان نموداری ازکاربرد این تکنیك‌خاص عرضه کرد .

پیشرفت‌های‌چندسویهٔ موسیقی‌جدید، حتی‌نخستین‌مرحله اکسپرسیونیسم‌آن (۱۹۳٤ ـ ۱۹۱۱) دربنیان‌گزاری‌های ممتاز «تونال» سندگرانبهائی است.

این قضایارا بطورکامل‌نمی‌توان‌مسائل‌مربوط به‌آهنگسازی محسوب‌داشت، بلکه بایددرواقع نماینده‌تصمیم‌های‌شخصی هنرمندانه‌ای دانست که‌هرآهنگسازی‌را درآن سهمی است .

این مسائل پیوند و همبستگی شدیدی با عوامل زیرین دارند .

سنت

تونالیته

کنترپوان

گزینش‌فرم

سرانجام‌مسئلهٔ اهمیت‌اجتماعی موسیقی‌بمیان‌میآید . موسیقی برای‌چه‌کسی تصنیف می‌شود ؟

دراین مقال تحولی‌که موسیقی جدید از درون خود با آن مواجه‌بوده‌است بنیکی آشکار و مشخص است . سیر این تحول از مرحلهٔ وحشی وپر انقلاب نخست تا فرم‌های ساده‌تر و نمایان‌تر «اکسپرسیونیسم» اخیر کشیده شده است.

هنگامیکه اثری ازشونبرگ مانند «موسی‌وهارون» (۱۹۳۲) باکاری از هیندمیت «ماتیس نقاش»[۱] (۱۹۳٤) مقایسه می‌شود ، آنگاه اختلافاتی‌که اکنون درکار آهنگسازی میان‌مکانهائی‌که خارج‌ازحدود آمار و احصاء است، وجوددارد شخص را شگفت‌زده میکند .

درهردو اثری‌که ذکرشان رفت آهنگسازان با صمیمیتی کامل میکوشند تااحساس‌ودریافت هنرمندانهٔ خویش‌را دربرده‌برداشتن ازچهره «عینیت تاریخی» بازنمایند .

---

۱ ـ Mathis der Maler

هردو اثر القاء کنندهٔ ایمان و اطمینان نسبت به یک دنیای سالم و صمیمی هستند.
با این حال دیگر شخص چگونه میتواند از خشم و طغیان در پیشگاه «سنت‌های کهن» دم زند.

این نشانه های پویندگی بسوی یک سبک خاص و شخصی، جای خود را (نرم، نرم) درصف معیارهای نوین سبک گرائی میگشایند در آن هنگام دیگر نسلی که به سی سالگی رسیده اند با احساس تند وطوفانی به دنیائی که از انبوهی «نرم‌ها» ملال آور شده باشد نخواهند تاخت. شور و تحرک آنان از این چشمه سیراب می‌شود که موسیقی نو را برای کار خود، یک سابقه و یک مبدأ مستقل بشمار میآرند.

شادی بی گفتگوی موسیقی آفرینی «پوزیتیویسم»، بدون تفکر آهنگسازی، وفور فرمهای بزرگ و شکوهمند وفردی بودن محدودیت‌های هارمونیک، این همه از آنچنان تجربتی درموسیقی خبر میدهند که با یک سیلان کامل ونیرو بخش بسوی حیاتی شورانگیز و پرحرکت پیش میرود.

با اندکی ژرف نگری درمی یابیم که اصطلاح «ویتالیسم جهانی» بدین دومین مرحلهٔ موسیقی نو اختصاص میپذیرد. اهمیت جهانگیر این مرحلهٔ نوآئین در میان مللی که موسیقی جوان وتازه بنیاد دارند خوب تر آشکار است. نامهای زیرین نمودار اثر گذاریهای همگانی و چندجانبهٔ این مشی نشاط خیز و هنرمندانه است.

وایل[۱]، بلاخر[۲]، ارف، اگ[۳]، فورتنر[۴]، شوستاکویچ، خاچاطوریان، کابالفسکی[۵]، کوپلند، شومان[۶]، باربر[۷]، والتن[۸]، تیپت[۹] بادینگز[۱۰]، سوترمیستر[۱۱]، بورک هارد[۱۲]، دالا پیکولا[۱۳]، پتراسی[۱۴]، زایبر[۱۵]، لیبرمن[۱۶]، جولیوت[۱۷]، مسی‌ین[۱۸]، هالفتر[۱۹]، کادوسا[۲۰]، استراوینسکی[۲۱]، تسابو[۲۲]، سیورود[۲۳] لوتسلاوسکی[۲۴] پراگاللو[۲۵].

---

۱ ـ Weill　۲ ـ Blacher　۳ ـ Egk
۴ ـ Fortner　۵ ـ Kabalevsky　۶ ـ Schuman
۷ ـ Barber　۸ ـ Walton　۹ ـ Tippet
۱۰ ـ Badings　۱۱ ـ Sutermeister　۱۲ ـ Burkhard
۱۳ ـ Dallapiccola　۱۴ ـ Petrassi　۱۵ ـ Seiber
۱۶ ـ Liebermann　۱۷ ـ Jolivet　۱۸ ـ Messiaen
۱۹ ـ Halffter　۲۰ ـ Kadosa　۲۱ ـ Szervaniky
۲۲ ـ Szabo　۲۳ ـ Saeverud　۲۴ ـ Lutoslawski
۲۵ ـ Pergallo

دومین مرحلهٔ موسیقی‌نو ، « ویتالیسم » نیز بنوبهٔ خود به دو بخش تقسیم می‌شود . سال ۱۹٤٥ یعنی پایان جنگ دوم جهانی را می‌توان نقطهٔ آغاز این تقسیم دانست و این امر با رویدادهای سیاسی جهان پیوندی گسست‌ناپذیر دارد . پاره‌ای ازنمودارهای تحول‌تدریجی سبک‌دربخش نخست، (٤٥ ـ ۱۹۳٤) باعوامل سیاسی دارای ارتباط مستقیم است .

مهاجرت اجباری نمایندگان برجسته موسیقی‌نو ، مانند شونبرگ ، استراوینسکی ، بارتوک ، هیندمیت و جزآنها اروپا را تهی کرد.وکانون اصلی برخوردهای موسیقی نو ، بجای دیگری انتقال یافت . گیرودارهای «دیالکتیک» و رشد وگسترش بیشتر و توأم با سلامت این موسیقی دراروپا متوقف ماند .

ازجانب‌دیگر، ناگفته نمی‌توان گذاشت که‌افکارجدید و گرایش‌های‌هنرمندانهٔ «ویتالیسم» ، به همهٔ نقاط دنیا حتی سرزمین‌هائی که درآنها هنررا یك‌نظم سیاسی بدنبال می‌کشید ، سرایت کرد .

برخلاف «اکسپرسیونیسم» در «ویتالیسم» اندیشه‌های میهن‌پرستانه افکار تودهٔ مردم و طبقه « بورژوا » و حتی آنچه‌که با شعور عمومی میخواند و منطبق بود در هیئت‌های‌گونه‌گون رسوخ یافت .

سرنوشت قطعی موسیقی دربسیاری از کشورها با خصائص روحی هرقوم و طایفه‌ای‌پیوندداشت وسبب‌انتساب«ایده‌ئولوژی»های‌مختلف‌به‌موسیقی‌ازهمین‌جاست.

نتیجه آنکه دراین‌مرحله آهنگسازان ازمسائل‌روز جدا نیستند وموسیقی خود را با التفات به اهمیت رویدادهای روزانه تصنیف می‌کنند (شوستاکویچ ـ تیپت و حتی شونبرگ و هونه‌گر و هیندمیت دراین شمارند) . نکتهٔ دیگری نیز وجود داردکه انصاف را ، ازاشاره بدان نبایدگذشت .

گرایش‌های‌سبکی درخلال‌زندگی بیست سالهٔ موسیقی‌نو ، آنچنان استوار و شکل‌یافته شده بودکه بسیاری از تزهای آن بمثابه سیستم های تدریس انتشار یافت . برای نمونه «تکامل درتصنیف‌آهنگ[۱]» و « هارمونی عملی » از هیندمیت «میکروکسموس[۲]»ازبارتوک،«سبك‌چندصدائی[۳]». ازپیینگ، «تمرین مدرسه‌ای[٤]» ازکارل ارف. «شرح احوال خود» و «شعر درموسیقی» ازاستراوینسکی‌را می‌توان یادکرد .

در این مقال جا دارد از تمایل هیندمیت نیز به تعدیل و تلطیف کارهای

---

۱ ـ Unterweisung im Tonsatz ۲ ـ Mikrokosmos
۳ ـ Lehre vom Polyphonen Satz ٤ ـ Schulwerk

تند و انقلابی خود مانند «مارین‌لبن» و «کاردیلاک[1]» بااشارتی درگذریم .

بعداز ۱۹٤٥ موسیقی‌درجریان یك‌مبادلهٔ وسیع‌جهانی قرارگرفت‌وآشنائی بیشتری نسبت به‌آن حاصل آمد . دراین خلال بسوی‌کمال نیزراه پیمود، وثابت شدکه درقلب و در واقعیت موسیقی نو ، هیچ دگرگونگی قاطعی صورت نپذیرفته است . حتی خطوط اساسی پیشرفت و تکامل موسیقی‌نو ، بیش‌از پیش استواری پذیرفت. آنچه در۱۹۱۱ پس‌ازاعلام «مرگ‌سیستم تونال» یك‌شکست فاجعه‌آمیز تلقی شد ، تنها موج نیرومندی بود که علیرغم آن موسیقی باختر راه خود را از «ماشو[2]» تا «بولز» ادامه داد .

یادآوری‌این‌نکته‌ضروری‌است که‌پیشرفت‌مداوم‌وساعیانهٔ‌سیستم«دودکافونی» درطریق تکامل پیش‌ازآنکه از شونبرگ ملهم باشد ، مرهون سیستم سخت‌وجزمی « وبرن[3] » است . بنابراین سیر در این مسیر نوین سکه‌ایست‌که به نام وی‌باید زده شود .

موسیقی«سریال» و«آلیتوریك[4]» هیچگاه‌ازنام«وبرن» جدائی‌پذیرنیست .

براین دوسیستم‌یکنوع‌انطباق جهانی و پیشگامی‌مفرط‌سایه‌افکنده‌است. اما جای انکار نیست‌که نام‌آوران دیگر مانند استراوینسکی ، کرنك[5] ، فورتنر ، برد[6] ، نونو[7] ، بولز وچندتن آهنگسازجوان ژاپنی این شیوه را بی‌آنکه‌گرفتار جزم و تعصبی باشند ، بکار بسته‌اند .

براثرکاربرد امکانات فنی ، عنصری تازه با جذبه و جادوی بسیار پیدائی یافته است . وجودآن را خاصه در قلمرو سرشار از دقت و مهارت الکترونیك‌ها با امکانات نامحدودشان بهتر می‌توان احساس‌کرد . (مانند «موزیك کنسرت»).

برخلاف افراط‌کاران جزمی برخی از آهنگسازان مانندکرنك ، فورتنر و بادینگز ، امکانات‌تازه‌را نه‌بعنوان‌اصول ، بلکه‌بمثابه‌عناصروادوات‌آهنگسازی بکارگرفته‌اند .

آهنگسازان دیگری چون پندرکی[8] و سرها[9] ، با آلات‌کهن ، آهنگهای ساده را به پیچیدگی گرفتارکرده‌اند .

نمونهٔ شایان توجهی از«دگماتیسم دودکافونی[6]» را درکارهای «هنزه[10]» می‌توان یافت .

---

۱ – Cardillac ۲ – Machaut ۳ – Webern

۴ – Aleatoric ۵ – Krenek ٦ – Baird

۷ – Nono ۸ – Penderecki ۹ – Cerha ۱۰ – Henze

دراینگونه آثار وجود انسان و حرمت سنت‌ها سخت مورد تکیه و تأکید قرارگرفته است ، و این کاریست درخور عنایت والتفات .

درموسیقی مذهبی ، افق‌های تازه‌ای برای بیان و القاء گشوده‌شده . برای نمونه به‌کار «مسی‌ین» باید اشاره‌کرد . با تمایل مشخصی به‌نحوهٔ کار «کلودل[1]» ، «مسی‌ین» سبك‌پرشور وحالی‌را بنام «ویترای[2]» ، (که ازشیوهٔ‌ساختمان‌پنجره‌های کلیسا اقتباس شده) پی‌افکنده ، که با خلسهٔ صوفیانه و جلوه‌های کشف و الهام درآمیخته است . او برای دست‌یابی بدین مقصود به خلق‌گامها یامدهای تازه‌ای همت‌گمارده، و ریتم را باگنجاندن تکه‌هائی ازموسیقی‌هندی،بطرزبرانگیزنده‌ای گسترش بخشیده است .

«مسی‌ین» بکرات مونولوگهای‌کشیده‌ای را از آوای پرندگان‌بکارگرفته و آن‌هارا بریك سلسله سازه‌های ریاضی سازمان داده است ، چندانکه ازفرم‌های قصیده‌مانند و پیچ‌وخم‌های طرب‌انگیز اصوات‌آمیزه‌ای پدید آمده است.

جاز بمثابه پدیده‌ایکه بحکم‌تأثیرجهانگیرخود ، مسائلی‌رابه‌پژوهندگان موسیقی عرضه داشته نیز باید اینجا به تذکار درآید . اکنون «جازنو» فرمهای خاصی برای‌موسیقی‌مجلسی‌عرضه داشته وکوشش میشودکه در «سومین مرحلهٔ‌جاز» ترکیب دلپذیری ازجاز وموسیقی‌نو پرداخته‌آید . آهنگسازان جاز امروز سری بین سرها درآورده‌اند و باید آنان را رقبای سخت‌کوش و پرشورواشتیاق دیگر اساتید موسیقی بشمار آورد .

دراینکه‌موسیقی جاز بااصول متبع درسبکهای «میبو» و «استراوینسکی» پیوند روحی نزدیك دارد جای هیچ شبهه‌ای نیست . هرچندکه درطی‌دهسال‌اخیر انسجام‌کلی‌که در تکنیك آهنگسازی‌و صدا پدیدار شده نزدیکی وآشتی‌سبك‌های مخالف را سبب بوده است ، باز خطوط تاریخی تحول‌که در اینجا عرضه گردید اعتبار خود را بعنوان تعیین کنندگان جهانی‌که زمان موسیقی‌نو را دربر دارد ، حفظ میکنند .

ترجمهٔ اردشیر لطفعلیان

---

۱ - Claudel ۲ - Vitrail