قطعات موسیقی و موسیقی قطعات

نوشتهٔ لئون میلو

براساس نظریهٔ علمی معاصر، «انفجار بزرگ» ذرات بسیار ریزی را در فضا پراکنده کرد که این ذرات در ترکیبات گوناگونی از عناصر و مواد گرد آمدند و بدین ترتیب منظومهٔ ما حادث شد. گرچه اینک کهکشان گسترده است لیک شاید روزی دوباره به حالت متراکم نخستین خود باز گردد.

در ۱۹۴۱، آرنولد شوئنبرگ «آغاز هستی» را به مثابهٔ الهامی تلقی کرد که صرفاً قدرتی لایتناهی قادر است آن را دراختیار گیرد و تحقق بخشد. او نوشت: «به‌منظور درک اساس آفرینش، باید تصدیق کرد که نور وجود نداشت تا آنکه خداوند امر کرد که «نور باشد» ...و آنگاه نور در لحظه و به‌غایت کامل حادث شد... اما این افسوس برای انسانهای آفریننده باقی است که می‌بایست میان الهامی که به آنان دست داده است و آفرینش اثر نهایی خود، راهی بس دراز درپیش گیرند...، یعنی به زحمت اجزاء را گردآورند و با هم ترکیب کنند تا اینکه این اجزاء به ارگانیسمی مبدل شوند».

تبدیل الهام به اثر از طریق کمپوزیسیون موسیقیایی، فعالیتی بس طولانی است. آهنگساز با بهره گیری از فرهنگ بسیار پیچیده‌ای از نمادها، دستوراتی را با جزئیات مفصل موسیقیایی به نوازنده انتقال می‌دهد، بی‌آنکه لحظه‌ای طرح مطلوب اثر نهایی را از دیده دور بدارد.

البته الهام «کلی» اثر همواره همچون آذرخشی نیست که چشم‌اندازی را به ناگاه برای هنرمند روشن کند، چشم‌اندازی که صرفاً نیازمند درج بر بوم یا کاغذ یا نوار باشد. حتی اگر قطعه‌ای موسیقی (واژهٔ «قطعه» به‌طور نامأنوسی برای بیان یک کمپوزیسیون کامل موسیقی به کار می‌رود)، ملهم از موضوع یا رویدادی غیر موسیقیایی باشد که نقطهٔ آغاز را به ذهن تداعی کند (به‌طور مثال «انفجار بزرگ»)، برای آهنگساز همچنان تنظیم، دستکاری و بسط اجزاء کاملاً موسیقیایی باقی می‌ماند تا اثر، شکلی را بیابد که برای شنونده قابل درک باشد.

آیا «ماده» و «جزء» مفاهیمی مدرن‌اند؟ آیا آنها با زندگی امروزی و بویژه مدرن ما مرتبط‌اند؟ تعریف فرهنگنامه از ماده چنین است: «هر آنچه قابل رؤیت یا قابل لمس است که از شکلی با ثبات نسبی برخوردار باشد». این واژه همچنین ممکن است هر آن چیزی باشد «که به‌طور ذهنی درک می‌شود»، و در این مفهوم می‌توان آن را به اجزاء موسیقیایی اطلاق کرد. «جزء»، «بخشی شکسته شده یا جدا شده» است که بنا به تعریف «ناکامل» یا «ناتمام» است.

آهنگساز با ترکیب عناصر صوتی، ساختاری موسیقیایی یا به دیگر سخن تداوم اصوات را می‌آفریند. فرد به‌هنگام گوش فرادادن به موسیقی به یاری حافظهٔ خود، تسلسل اصوات را به‌خاطر می‌سپارد، تسلسلی که معرف کمپوزیسیون به‌منزلهٔ یک موجودیت است. حال اگر در طول اجراء ذهن شنونده به موضوعات دیگر معطوف شود یا برای لحظه‌ای به خواب رود، تسلسل اصوات راگم می‌کند و از اصوات مبهمی که می‌شنود دچار حیرت و سرگردانی می‌شود زیرا این اصوات از بافت اثر جدا شده‌اند. اما حتی اگر در طول اجرا کاملاً هوشیار باشد، آیا می‌تواند به‌مادهٔ «با ثبات نسبی» موسیقیایی گواهی دهد؟

رهبر ارکستر، نوازندگان و شرایط آکوستیک از آنجا که عناصر سازندهٔ ماده را تغییر می‌دهند بر الهام بیان شده توسط آهنگساز و حقیقت دریافتی شنونده به‌شدت تأثیر می‌گذارند. اگر اجرای موسیقی کاملاً از ثبات برخوردار بود، ما با اجراهای متعدد و گوناگونی از سمفونی شمارهٔ پنج بتهوون مواجه نمی‌شدیم و یک اجرا کافی بود.

از ثبات تاگسیختگی

کار آهنگساز خلق یکپارچگی اثر است تا بدین ترتیب آن را برای شنونده قابل درک سازد و امیدوار باشد که انسجام اثر، عوامل اتفاقی در طول اجرا را تحت شعاع خود قرار دهد.

پیش‌از قرن بیستم، قراردادهای معینی درخصوص شکل تدوین یافتند تا درجه‌ای از ثبات و درک‌پذیری را به کمپوزیسیون موسیقیایی ارزانی دارند. در قرن هجدهم، شنوندهٔ فرهیخته پیش از گوش فرادادن به اولین اجرای کنسرتو پیانو، چیزهایی درمورد آن می‌دانست، به‌عبارتی او می‌دانست که کنسرتو شامل سه موومان تند، آهسته و تند است که کادانس تکنوازی آن را به آخرین هنوازیها و قطعهٔ پایانی منتهی می‌کند. این کادانس و به‌عبارتی بداهه‌نوازی به تکنواز این آزادی را می‌داد تا باکمترین محدودیتها، احساسات درونی‌اش

لئون میلو
آهنگساز آمریکایی و نوازندهٔ سازهای کوبه‌ای، فارغ‌التحصیل مدرسهٔ موسیقی جولیارد در نیویورک است. او از سال ۱۹۸۹ و پس‌از دریافت بورس از بنیاد فالبرایت در فرانسه مشغول به کار شد.
کمپوزیسیونهای او در ارکستر رادیوی فرانسه و به‌وسیلهٔ گروه «نیومیوزیک فیلارمونیک» لوس‌آنجلس اجرا شده است.

مردی از وین، اثر والریو آدامی، اکریلیک روی بوم (۱۹۹۰).

را بیان کند و فن نوازندگی و ذوق هنری خود را به‌نمایش گذارد. باگذشت زمان این بخش «بی‌ثبات» قطعه هر چه بیشتر تحت کنترل درآمد تا آنکه سرانجام تمامی کادانسها توسط آهنگساز نوشته می‌شد. درپایان قرن نوزدهم، «ثبات» و «حافظه‌مندی» به منتها درجه در موسیقی حضور داشت به‌طوری که آهنگساز دیگر قادر نبود شکلی از بیان شخصی خود را در این قراردادهای پذیرفته شده بیابد.

برای رسیدن به شکلی از بیان که با حساسیت زمان متناسب باشد می‌بایست درخصوص عامل ثبات «بازاندیشی» صورت می‌گرفت. هنرمندان قرن بیستم به‌دنبال راههایی بودند تا آفرینشهای هنری خود را چند بعدی و سیال سازند و از ثبات عاری گردانند. در این راستا، ماده تجزیه می‌شود، اجزاء از اهمیت نوینی برخوردار می‌شوند که ترکیب آنها امکان آفرینش طنینهایی بی‌نهایت ناب و پیچیده را فراهم می‌آورد، بازیهای موزون میان روشنی و ابهام صورت می‌پذیرد و این همه، شکلهای موسیقیایی غیرقابل پیش‌بینی و نوینی را به ارمغان می‌آورند.

از ابتدای قرن بیستم، در تمامی عرصه‌های هنری، گسستی از قراردادها خود را آشکار می‌سازد که می‌توان جانمایهٔ آن را در گسیختگی شکلها یافت. برای مشاهدهٔ این امر در نقاشی

کافی است تا نگاهی مقایسه‌ای میان آثار مانه و کوربه با آثار پیکاسو و کله یا با آثار نقاشان معاصرتر، رابرت روشنبرگ و الریوآدامی بیندازیم.

در معماری، این رویکرد «ساخت شکنانه» در آثار برنارد چومی پژواک یافته است. او طرحهایش را به مثابهٔ ساختارهایی «گسیخته» تعبیر می‌کند که بر کشف مفاهیم «بر هم انباشتگی» و «تجزیه» استوار است. وی با بهره‌گیری از اصطلاحات جامعه‌شناختی، آثار خود را معماری «پس ـ انسانگرا» (Post-humanist) می‌خواند، آثاری که «قدرت نظم اجتماعی» را برهم می‌زند.

در ادبیات نیز می‌توان این نکته را با مقایسهٔ رمانهای هنری جیمز با «جریان سیال خود آگاهی» در نوشته‌های جویس یا با مقایسهٔ اشعار وردزورث با سبک گسیختهٔ ای.ای کامینگز دریافت؛ سبکی که خواننده را وامی‌دارد تا معنا را از طریق حروف، واژه‌ها و انگاره‌های پراکنده در صفحات بازسازی کند. هنگامی که ژرژ براک در مقام یک نقاش کوبیست گفت: «من به چیزها اعتقاد ندارم بلکه اعتقاد من به روابط میان آنهاست»، به‌همین نکته اشاره داشت.

سیری در اصوات

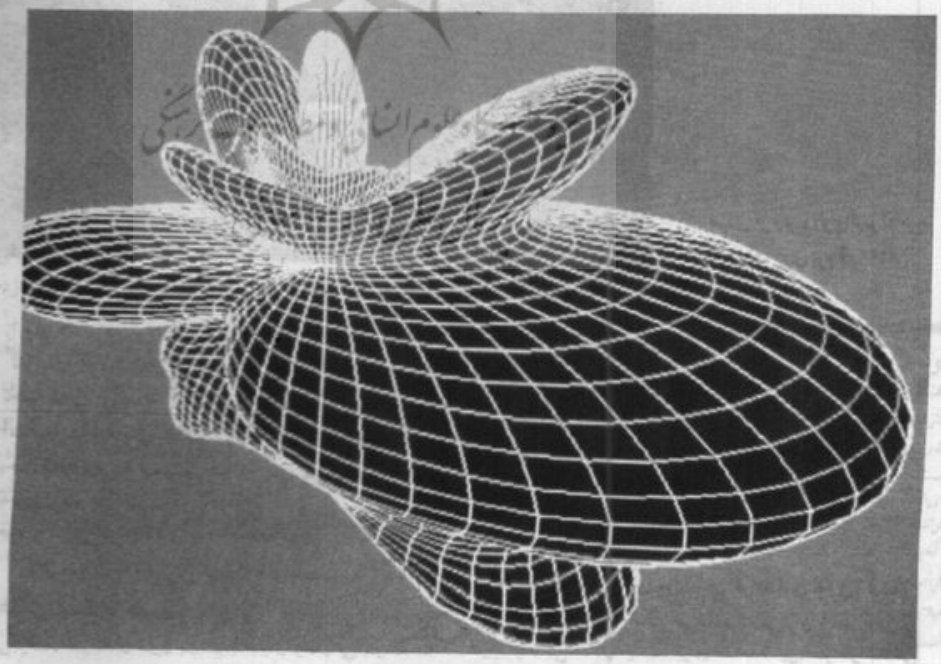
از آن پس هر هنرمند نام مرجع خود را پی می‌نهد و هر اثر نیز می‌بایست شکل درک‌پذیر خاص خود را بیابد و جهان خود را بیافریند. کانتکز اثر مایکل زبار به سال ۱۹۷۳ مثالی است برای آنکه چگونه آهنگساز می‌تواند به نوازنده «آزادی دهد». تقریباً شکل قطعه به‌تمامی توسط نوازندهٔ ترومبون تعیین می‌شود، او با انتخاب ارتفاع صدا، ریتم و قدرت و شدت اصوات از میان امکانات متعدد داده شده در هر «تنفس»، خط‌مشی خود را پی می‌گیرد. از لحاظ بصری، این مطلب به تصویر به‌دست آمده از طریق برنامهٔ موسیقی الکترونیکی MAX شباهت دارد؛ این برنامه به آهنگساز یا نوازنده این امکان را می‌دهد تا از طریق میکروفن یا ردیف کلیدهای الکترونیکی، اصوات را ثبت کند و آنها را در مسیر باکسهای گوناگون «ماده» که از طریق کامپیوتر کنترل می‌کند، هدایت کند و بدین‌ترتیب اصوات را به اشکال بی‌شماری تغییر دهد.

تریستان مورای یکی از بنیانگذاران موسیقی «طیفی» در فرانسه، آهنگسازی است که گزینشهای مواد اصلی موسیقیایی و روش ساختش برگرفته از قوانین علمی طبیعت است. او به‌یاری کامپیوتر و تکنیکهای موجود در مؤسسه تحقیقات و تنظیم آکوستیک ـ موسیقی (IRCAM) پاریس، به تجزیهٔ طیف هارمونیک یا به‌عبارت دیگر اصوات فرعی، به‌هنگام تولید اصوات اصلی توسط آلات موسیقی دست می‌یازد.

اصوات فرعی، فرکانسهایی بالاتر از صوت اصلی آکورد به‌هنگام نواختن نت هستند. حضور یا عدم حضور این اصوات فرعی و توازنشان در ارتباط با صوت اصلی یک آکورد، «طنین» یا «کیفیت تن» صدا را تعیین می‌کنند. و همین امر امکان تشخیص تفاوت میان نت نواخته شده توسط فلوت را با ابوا می‌دهد. مورای در کمپوزیسیون خود تحت عنوان دژنتگرسیون که برای هفده آلت موسیقی و نوار الکترونیکی تنظیم شده بود، گویی ذره‌بینی را برای مشاهدهٔ ظریفترین جزئیات اصواتی که مواد خام یک قطعه را تشکیل می‌دادند، به‌کار برده است. عنوان این کمپوزیسیون به فرایند آهنگساز در «سیری در اصوات» باز می‌گردد. اصوات به‌منظور نمایش اجزاء تشکیل دهنده‌شان، شکسته و ازهم گسیخته شده‌اند. در بخشی از اثر «از تجزیهٔ طنینهای (اصوات فرعی) فلوت، کلارینت و ترومبونی مجهز به صدا خفه‌کن، «انبوه الحان مشخصی شبیه به‌صدای ناقوس با ارتفاع بلند صدایی» به‌دست می‌آید.

کارل هاینتس اشتوکهاوزن، آهنگساز معاصر آلمانی روشهای ویژه و اصول و محدودیتهای نوینی را برای هر کمپوزیسیون جدید ابداع کرد. قطعات وی در نخستین اجرا مورد انتقاد قرار گرفتند اما بعدها به منزلهٔ آثاری موفق ارزیابی شدند که راه تازه‌ای را درپیش روی تکنیکهای نوین ساخت و اسلوبهای نوین ادراک گشود.

اشتوکهاوزن درمورد اثرش به‌نام مومنت که به‌سال ۱۹۶۱ برای چهار گروه کر و سیزده نوازنده تنظیم شده بود، چنین می‌نویسد: «من داربستی از تکوینهای متوالی لحظات متقابل و

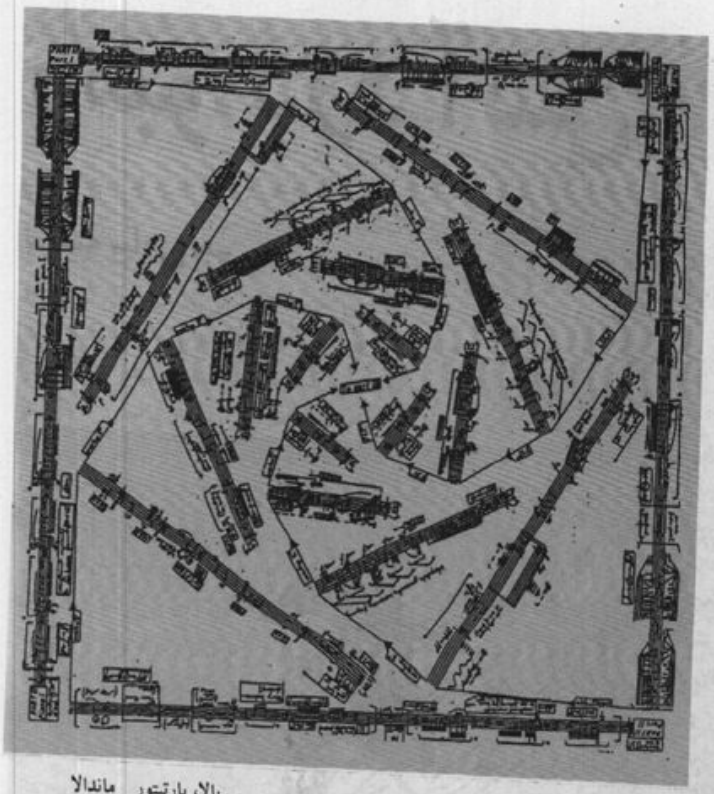


تصویری کامپیوتری از یک صدا.

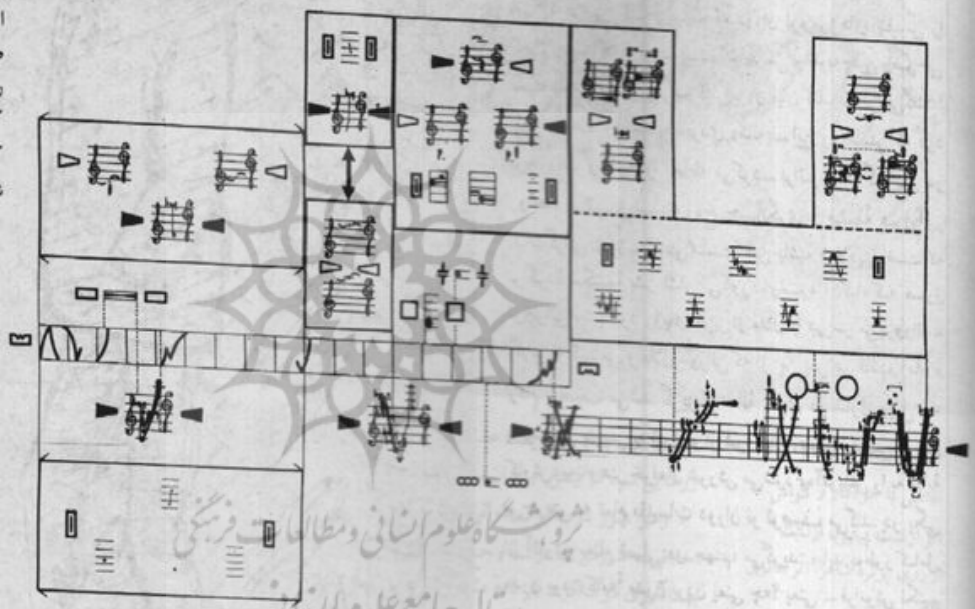
مرتبط را آفریدم... و بر میزان اشتراک آنها با یکدیگر نظارت کردم. به‌جای آنکه به‌شیوهٔ سنتی، تسلسل موسیقیایی را بیافرینم و کار را از کلیتی همگن آغاز کنم و به‌تدریج آن را تجزیه کنم... کار را با لحظاتی کاملاً مجزا آغاز کردم.» این «لحظات» که عنوان اثر نیز هستند، اجزایی از مایه موسیقیایی‌اند که هریک ویژگی منحصر به‌فردی (ملودیک، مربوط به سازها و حتی ریتمیک) را به‌نمایش می‌گذارند و از شماری از قوانینی که تعیین کنندهٔ فاصلهٔ دفعات ظهور و اشتراک آنهاست، پیروی می‌کنند.

آهنگسازی فرانسوی به‌نام پی‌یر بولز از واژهٔ «ماده» معنای ویژه‌ای گرفته است. از دیدگاه او، یک قطعه از مایهٔ موسیقیایی به‌منزلهٔ جزئی «گسیخته» یا «ناتمام» تلقی نمی‌شود بلکه ماده‌ای بالقوه موسیقیایی است که نقطهٔ آغاز یا الگویی برای یک «ساختار» محسوب می‌شود. و جوهره‌ای است که از سویی توانمندیهایش برای انتقال به یک مادهٔ موسیقیایی متکی به روشی است که در آن امکاناتش آشکار می‌شوند و از سوی دیگر وابسته به راهی مرتبط با دیگر مواد موسیقیایی است.

به‌عنوان مثال آکوردی را درنظر بگیرید که در رژیستر پایین و متشکل از پنج نت، توسط پیانو نواخته می‌شود. این مادهٔ بسیط یا مادهٔ مجرد همانا نقطهٔ آغاز است و واجد ویژگیهای مشخصی است که به‌هنگام استفاده و جابگیری درمتن می‌توان آن را به‌منزلهٔ بخشی‌از شکل موسیقیایی تعریف



بالا، پارتیتور ماندالا است که توسط رولف والین طراحی شده است.
راست، «زیکلوس»، کارل‌هاینتس اشتوکهاوزن که برای سازگوبه‌ای تنظیم شده است.



کرد. اگر این آکورد پنج نتی را یک آکورد سه نتی در رژیستر وسط همراهی کند، روابط مشخصی دراین میان قابل درک می‌گردند.

«ساختار» در نقطهٔ اتصال میان دو ماده و روابط آنها با دیگر ماده‌ها و ساختارهایی که آن دو را همراهی می‌کنند، شکل می‌گیرد. همان‌گونه که آهنگساز آمریکایی به‌نام جان کیج خاطرنشان کرده است، حتی موادی «بیگانه» از لحاظ موسیقیایی همچون بوق ماشینها یا قوطیهای کنسرو، درصورت قرارگرفتن در بافتی مناسب به موادی موسیقیایی بدل می‌شوند، موادی که ساختارها را پدید می‌آورند و متعاقباً شکل موسیقیایی نیز از طریق «ساخت‌بندی» این ساختارهای موضعی پدید می‌آید.

به‌نظر می‌رسد مفاهیمی که از ابتدا قصد توضیحشان را داشتم به‌تدریج «کم ثبات‌تر» شدند. «تکه» در موسیقی مدرن و در تعریف بولز، چیزی می‌شود که یافتن آن بیش‌از پیش دشوار می‌نماید زیرا هر بخش که از کل منفک می‌شود ممکن است به‌منزلهٔ موجودیتی نو تلقی شود، ماده‌ای که از امکانات منحصر به‌فرد دگرگونی خود، شکل می‌گیرد.

اما این امر از نو «انفجار بزرگ» را تداعی می‌کند، آنجاکه گسست ماده‌ای یکتا و واحد، مواد بیشمار مستقل و با وابستگی متقابل را پدید می‌آورد که هماهنگیشان پیدایش مادهٔ عظیمی چون جهان را سبب می‌گردد. ■

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی