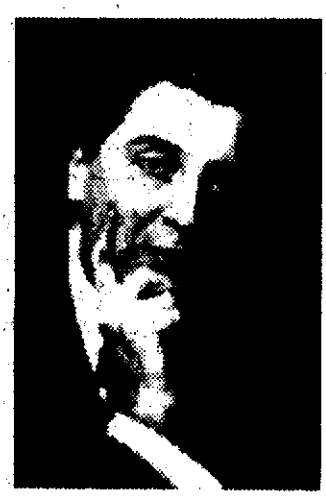


موسیقی آلبان برگ
هیاهوی ازلی و ابدی
که می آغازد و می‌انگیزد

جستارهایی در فلسفه موسیقی آلبان برگ
۱۹۳۵ ـ ۱۸۸۵

نوشتهٔ تئودور آدورنو ۱۹۶۹-۱۹۰۳ ترجمهٔ کیوان میرهادی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مطالعات تئودور آدورنو دربارهٔ زندگی و آثار آلبان برگ سندی یکتاست که اکنون جزو تاریخ موسیقی گشته است. این مطالعات گاهی تخمین‌هایی هستند شخصی که از دیدگاه زیبایی‌شناسانه فیلسوف بیان می‌شوند و متضمن شرح زندگی و نوع موسیقی استاد، دوست و معلم آهنگسازی آدورنو است. این مقاله، اولین باب از کتاب مفصلی است که به تحقیق در رموز و معناهای موسیقی برگ و ارتباط آن با سایر هم‌عصران او در سده‌های نوزدهم و بیستم می‌پردازد و در ادامه و بسط خود سایر وجوه زندگی معاصر را شامل می‌شود.

آهنگ مارش مانندی از بیرون پنجرهٔ اتاق «ماری» به گوش می‌رسد، آن قدر نرم به درون می‌خزد که مانند خوابی است، خوابی بیگانه با جهان آشنای درون، گویی از خلال هزاران شیشهٔ رنگی و پنجره بی‌آرسی رد شده است

نسمفونی خداحافظی هایدن را به وضوح از زمان طفولیت خویش به‌یاد می‌آورم، یعنی سمفونی فادیز مینور را، که در خلال آخرین قسمت آن، نوازندگانِ سازها، یکی بعد از دیگری از نوازندگی دست کشیده و صحنه را ترک می‌کنند تا جایی که فقط دو نوازندهٔ ویلنِ باقیمانده، نورصحنه را خاموش کنند. ورای قصد و نیّت خیری که در پس آفرینش این سمفونی نهفته است و به جای خود حاکی از حسّ ظریف شوخ‌طبعی پایا هایدن نیز هست، مقصود دیگری نیز مدّ نظر آهنگساز بوده و آن رواج تکنیک به پایان رساندن موسیقی است با حس و حال میرایی تدریجی نتها و دیگر، نشان دادن قابلیت رازآلود و بی‌وزن نهفته در پشت پردهٔ ناخودآگاهی مواد موسیقایی. اکنون، با نگاهی به کارهای آلبان برگ Alban Berg که اگر زنده بود، امروز هشتادواند ساله می‌بود، به نظر می‌رسد که تمامی مجموعهٔ آثار وی بازتابهایی از الهاماند که از نبوغ هایدن گذر کرده و با نیّت دگرگون کردن شکل موسیقی به سمت استعارهٔ محو شدگی، تصویری دیگر از وداع با زندگی می‌آفرینند. به عبارت دیگر، عجین‌شدگی با مرگ و نابود کردن خویشتن به شیوه‌یی ظریف و عمیقاً خود خواسته و ضمیمی مشخصه‌های عمدهٔ آثار آلبان برگ است و تنها آن دسته از شنوندگان آثار وی که می‌دانند موسیقی او برآیند این خصایص افسرده و تیره است و صرفاً از بُعد سبک‌گرایانهٔ تاریخی به مسأله نمی‌نگرند می‌توانند این آثار را درک و جذب کنند. در این‌جا، شاهد امر را از یکی از پخته‌ترین و کامل‌ترین کمپوزیسیون‌های وی در نظر می‌گیرم یعنی Lyric Suite برای کوارتت زهی که نه پایان مغمول را داشته و در ضمن میزان آخر قطعه بسته نیست و خط میزان نیز نداشته و فقط یک موتیف در فاصلهٔ سوم بزرگ به وسیلهٔ ویلن‌آلتو با راهنمایی آهنگساز که در پارتیتور قطعه ذکر شده به طور ad libitum یا آزاد، به دفعات، آن قدر تکرار می‌گردد، تا کاملاً محو شود. محو مالیخولیایی موسیقی تا بدین ژرفا، که عدم غائیت را تأیید می‌نماید گویی همان صدای مهربان هایدن است که به زبان این عصر، نقل مرگبار ابدیت گشوده به روی انسان است. اما، این مالیخولیا، نشانی هم از امید دارد و برگرفته از بلندای سنت کورال سباستین باخ که مردگان را در سفر به دالان تاریکی و سکوت با روشن نمودن شمعی تشییع می‌کند و ساده‌انگارانه خواهد بود اگر خاتمهٔ کورال Es ist genug از کانتات O Ewigkeit , du Donnerwort را که در کنسرتو ویلن هم آورده شده صرفاً تزئینی شاعرانه قلمداد کرده بگوییم این همان قاعده رضا و تسلیم در برابر مشیت الهی است. مطمئناً اگر برگ بر این عقیده می‌بود که دیگر دغدغه‌یی نداشت و نیز به سراغ عنصری خارجی و نامأنوس نمی‌رفت تا به صورت شوک موسیقایی ضمیمهٔ کارش کند. پس این عنصر با تعلیق خود، از هر صدای دیسونانس (نوعی نامطبوعی) دیگری در موسیقی به شنونده شوک موسیقی القاء کرده و وی را هر چه بیشتر در بهت و حیرت فرو می‌برد. البته با این نقل قول که کمی بوی آسان‌گیری و سبکسری از آن مستفاد می‌گردد می‌توان برگ را از زیر بار تصنیف شسته‌ورفته و خودآگاهانهٔ آثارش رهانید، گویی وی گریزان بود از فرمول‌های کسل‌کننده‌یی که در عمق زیبایی‌شناسی هنر، سنگر گرفته‌اند و به عبارتی، این گریز، حتی تا آخرین لحظات حیات با وی بود؛ و گذشته از همهٔ این‌ها با صدق و خلوص و در کمال صراحت می‌توان اذعان داشت که سراسر عمر هنری برگ به اعتراض علنی به خودِ هنر گذشت. دیگر این که امور بی‌حد و حصری که موجد هنر بی‌وزن و زود محو وی گردیده و نوعاً بانی وضع فلسفه ابطال وجودی در این آهنگساز شدند در برابر دیدگان وی نه موضوعی شدند برای اکسپرسیون نه گمانی برای تصنیف موسیقی‌ای با مضمون تمثیلی، بلکه این امور تبدیل به قانونی شدند برای توضیح شکل‌گیری موسیقی. موسیقیدانانی که عمر خویش را وقف کمپوزیسیون برای ارکستر سمفونیک می‌کنند، یعنی به خلق آثاری در مقیاس‌های غول‌آسا مبادرت می‌ورزند به این خاطر اعتبار می‌یابند که می‌دانند چگونه معماری پرهیبت خویش را با حقیرترین آجرهای ساختمانی پی بریزند گویی از هیچ برآمده باشد. در این‌جا، البته نسبیّتی بر فرم‌های غول‌آسا حاکم است که رابطه‌یی تناتنگ و همگون با حقیقت دارد و آن حقیقت این است که هر عنصر بسیط، نمی‌تواند بدون ارتباط با کل، هویت جداگانه بیابد. از نظر برگ، نظام ذره‌یی هر ماده، بی‌برو برگرد با نظام درونی آن در هماهنگی کامل بوده، یکپارچه عمل می‌نماید. اما در مورد خاص آلبان برگ باید گفت که نظام ذره‌یی، فرع است، یعنی همان فرعیاتی که همیشه باعث خرده‌گیری منتقدان در تمام طول زندگی وی گردیدند و سرانجام نیز توانستند با اجماع قدرتمند خود و پیوند با کل، به اهداف بلندپروازانه آهنگساز جامهٔ عمل بپوشانند. اگر شخص، گوش خود را به موسیقی برگ بسپارد انگار طنین صدای وی را می‌شنود که از میان همهمه‌یی از پوچی آمیخته با متانت و صفا که به آخرین حد بی‌رمقی خود رسیده باشد می‌گوید: «دست آخر نیز، چیزی در خور از کار در

نیامد.» لازم به ذکر است که اگر با دید تحلیلی به این کوارتت بنگریم، درمی‌یابیم که این موسیقی آن‌قدر سیال است که عناصر جامد و ایستا در آن محلی نیافته و حتی آن‌جایی که آشکارا به نظر ایستا و محکم جلوه یافته و حالتی جامع و مانع از شیئی گونگی می‌یابد به یکباره خود را از نظر ناپدید می‌سازد. انگار کسی بخواهد در سکوتی رازآلود از محبت و شرم، آهنگساز را شرمندهٔ تجربه شنیداری خود از موسیقی به شیوهٔ خود مصنّف بنماید. نیز، غنای پرزرق و برق ارگانیک و گوناگونی بسیاری از آثار برگ در کنار انضباط استادانه وی مانعی است در برابر هر نوع اطناب کلام و واگرایی در موسیقی. اما اموری از این دست که از اوان کودکی به طرزی هوشمندانه در ضمیر وی خک شده بود، در نهایت شاهد این مدعا گردید که میراث موسیقی برگ مصرانه بر عناصر کنتراست بنا شده و سرانجام چیزی نیست جز قطره‌قطره چکیدن نیستی در نیستی. اگر کارهای فوق‌الذکر همان گسترش فکر هایدن در سمفونی «خداحافظی» باشد که فقط ابعادی نامتجانس یافته باشد به هر حال عنصر مشترک در هر دو فکر قدیم و جدید تنها چیزی جز وفاداری به سنّت اتریشی نخواهد بود (دست‌خط استعفای هایدن که توسط شوبرت کشف گردید نیز مؤید این امر است) بلکه حتی کیفیت لهجه روستایی شخصیت ریموند با آن ترکیب بی‌پروای بدبین ساده‌لوحانه کاتولیکی در نمایش Der Bauer als Millionär و یا شخصیت والنتین در Der Verschwender هر چقدر هم پالایش بیابد، هم‌چنان تلخی تکنیک آهنگسازی برگ را بیشتر و بیشتر نمایان می‌سازد و در نهایت موسیقی آلبان برگ جدا از سنت و زبان کشور اتریش نیست. اگر نشاندن نام Wienerish یا وینی بر صفحهٔ اول کنسرتوی ویلن، حال و هوای فولکلوریک این اثر را معلوم ننماید پس ذکر این نام، چاشنی چه‌چیزی است؟ با این وجود این گونه تصرف مسامحه‌کارانه وینی در تم اثر، بعدها باعث گردید که کیفیت نهفته در اثر دیگر برگ به نام Ländler حالتی مرگبار بیابد.

در بحث مواد موسیقایی، امری مانند نیستی مترادف خویش را در فواصل نیم‌پرده‌یی یافته است که معنای این نیم پرده‌ها بی‌تردید فراتر از طنین صوتی‌شان می‌رود، با این وجود، این فواصل نمی‌توانند به خودی خود سیمایی از خطوط ملودی به نمایش گذارند. به هر رو، این جنبه از تجسّم فواصل نت‌ها برمی‌گردد به امور فلسفی ابهام و بی شکلی. برگ، محتملاً در میان اساتید موسیقی نوین، برای ابد، استاد کروماتیست می‌ماند و می‌ماند؛ اکثر آثار وی در هستهٔ خود، کروماتیک‌اند و این همان جنبه‌یی است که موسیقی وی را ناپایدار ساخته و جنبهٔ موسیقی کلاسیک سنت‌گرا را برازنده‌اش می‌گرداند. البته، چون حس درونی موسیقی برگ سرشار از استمرار و آرتیکولاسیون (جمله‌بندی و آرشه گذاری) است آن‌گونه به کروماتیسم نمی‌پردازد تا کسل‌کننده و مونوتون گردد طوری که برچسب «ماکس رگر»ی بخورد. بلکه، امروز کمپوزیسیون‌های موزیک نوین Niveau وی تا درجه‌یی خود را قهولانده‌اند که حتی به تصویر نیز در نمی‌آمده است و دلیل این امر، مشخصاً همان ترکیب بی‌نهایت نحوی موسیقی وی است که خود برگ عامداً آن را به کار گرفته و این ترکیب نحوی موجب می‌شود تا موومان‌ها به طرزی صحیح از ساده‌ترین نت تا کل مجموعه گسترش یابند بدون این که لزوم به حذف چیزی احساس گردد. مضافاً این که، موسیقی، از نظر مفهوم لاتینی Formosus که در بردارندهٔ غنای فرمی به معنای عام است زیبا نیز هست. پس، این سایهٔ سنگین فرم است که بر سر شیوایی لحن که ذاتی کلام موسیقیدان ماست گسترده می‌شود، اما وی قابلیت خاص تکنیکی دیگری را نیز داراست که همانا به کارگیری شکل‌های معین تماتیک و گسترش آن‌هاست به سوی القای نیستی. واگنر، اولین موسیقیدانی بود که کروماتیسم را به کار گرفت، وی در جایی، آهنگسازی را هنر انتقال نامیده بود و تقریباً، بذرافشان می‌کند انگار یادی از ایام شاگردی و تلمذکرده باشد، جایی دیگر، از هر تم، خاطره‌یی می‌ستاند کوتاه و گویا تا جایی که سرانجام جز نشانی کوتاه و گذرا از تم باقی نماند؛ منتها، تم، خودش ناپایداری خویش را بنا می‌گذارد بلکه با نهایت دقت، وحدت و ارتباط منضبط درونی بخش‌های متوالی همانند تاروپودی تنیده شده، حفظ می‌گردد. موسیقی برگ، با تمام سرشاری و شکوهی که در روایت گوناگونی دارد در ضمن، محض خاطر کنتراست صرف نیز آفریده نشده است، بلکه هم‌دیفی بی‌واسطهٔ عناصر ناهمگون معنایی ورای منریسم (شیوه‌گیری) می‌یابد، گویی به گیرگیری تضادهای موسیقایی به ایمان‌های مجرد نوعی ناسازگاری هستی شناسانه با وجوه بسیط متافیزیک بخشیده باشد، به یک کلام، اکنون به آستانهٔ گیرگاهی سخت شگفت‌انگیز از کل طرح موسیقی به شیوهٔ برگ رسیده‌ایم که گفته شد از منریسم نیز پیشی می‌گیرد، چنان ساده ساده مثل بازی کودکانه با کلمه‌یی چون «افشاندن» که واژه‌ها یک به یک از کلمهٔ اصلی جدا شده و سپس به ترتیب با جمع شدن یک به یک، دوباره کلمهٔ اصلی را بسازند: افشاندن ـ فشاندن ـ شاندن ـ اندن ـ ندن ـ دن ـ ـدن ـ اندن ـ شاندن ـ فشاندن ـ افشاندن.

این است شیوهٔ کمپوزیسیون برگ، گویی در

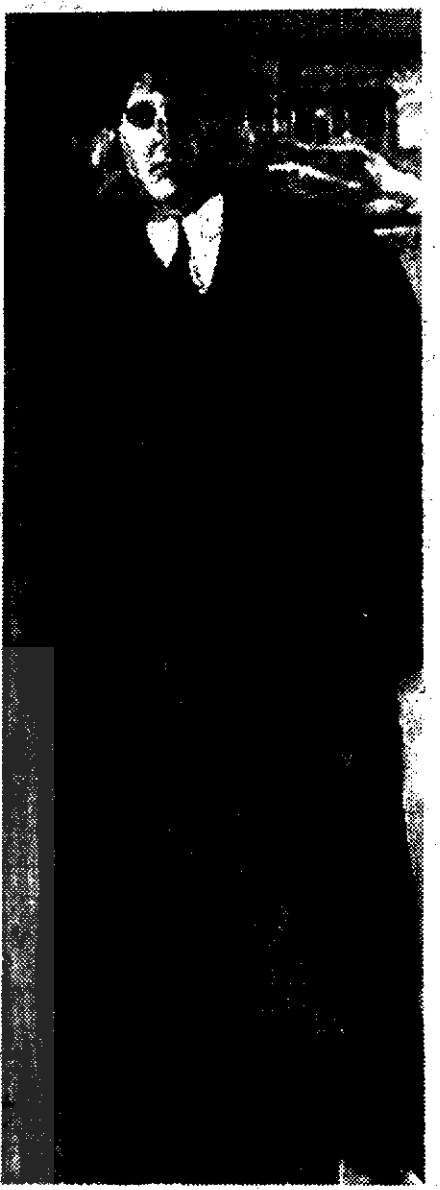
اپرای Wozzeck اولین نمونهٔ برتر نمایش موسیقایی از جوهر اصیل انسان

و اپرای Lulu طلب رستگاری است برای آدمیان به بند کشیده شده، رستگاری

برای ابنای بشر با روحی که زین پس چشمان خواب‌آلوده‌اش را می‌ماند تا از درون

غیرقابل تصورترین میزان‌های اپرا با ما سخن بگوید

می‌توان گفت که با واگنر بود که کروماتیسم نمادی شد برای بیان سیالیّت غیرقابل تصور امور و با به‌کارگیری کروماتیسم در اپرای تریستان خویش تصویری تمام عیار از امر انتقال، استحاله و عروج سبکبال جان به نمایش گزارد. بعد از تریستان اثر واگنر بود که برگ شیوه‌یی در سبک کمپوزیسیون یافت تا از طریق گسترش و توسعه آن بتواند به حالات غریب و نامأنوس در موسیقی دست یازد. حرکت وی، یعنی هنر دستکاری تماتیک و صرفه‌جویی و سخت‌گیری در استفاده از موتیف یا کوچکترین واحد ساختمانی همچون جرقه‌یی بود که محرک موسیقی گردید و لازم به ذکر است که تمام این‌ها به‌انضمام تکنیک پایه، انتقال مدام درون بافت موسیقی، تحت تعلیمات شوئنبرگ بود که حاصل گردید. گویی موسیقی وی تکنیک را معبدی نشسته و برای خدای شادی می‌سراید و نیز هر چه جلوتر می‌رود این موسیقی بیشتر و بیشتر برای رضای آن خالق به کار می‌رود حتی در آخرین کارهای برگ نیز مشاهده می‌شود که وی سیستم دوازده نتی را به‌کار نبسته است. فی‌المثل، خیلی به ندرت می‌توان فرم‌های تماتیکی را که مبیّن حالات دراماتیک باشند و حتی در بعضی موارد عنصر غالب آثار وی بوده‌اند در این آثار یافت. حتی این جا نیز، تم‌ها همچنان معلق، میرا و سرشار از فواصل دوم‌اند با کمترین وارپاسیون و یا انتقال ریتمیک. حالت مرگبار Ländler که در دو کلارینت شنیده می‌شود درست مانند آلگروی موومان اول کنسرتو ویلن گواه این مدعاست که تم، به خودی خود طوری نوشته نشده که مبیّن تم آشنای همیشگی باشد، بالعکس این تم، نه قصد آن دارد تا خود را بقبولاند نه



تا آخرین بلوک شانزده نتی نیز قدرتمند و معنی‌دار است بیشتر از موسیقی‌ای ارزش دارد که یکباره مانند جریان آب سیال به‌راه می‌افتد و چیزی جلودارش نیست. این موسیقی بیشتر مدرن است. می‌گوییم مدرن است زیرا از انسجام ذاتی مواد خود کاملاً آگاه است. از سوی دیگر، برگ همچنان به تأثیر صوتی نت سانسیبل (نت هفتم‌گام) در مواقعی که آکورد سه‌صدایی به‌کار می‌رود وفادار می‌ماند اما به شدت از نوعی گرایش به سبک خالص ولی جامد و گوش‌خراش که زبان بیانی را نارسا می‌سازد روی‌گردان بود. تکنیک وی نه تنها سری در میراث واگنری دارد بلکه تمام اجزاء دیگر موسیقی وی کاملاً با اولین مکتب ونیزی تاریخ موسیقی نیز مشترکاتی می‌یابد. این مسأله در دبوسی و در بیشتر آثار اکسپرسیونیست‌های آلمانی نیز به چشم می‌خورد. مهم‌تر این که در کارهای برگ، هر نوع عملکرد فونکسیون موسیقی که نشانی از واگنر دارد، دفعتاً با تأکیدات یا بزرگنمایی و اموری از این قبیل دستخوش تغییر عمده می‌گردد. نمی‌توان گفت که در این جا با نمایشی از متافیزیک برگ روبه‌روییم. شوپنهاور نیز نقشی در تکامل روحی برگ بازی نمی‌کند. چیزی که باقی می‌ماند این است که هر نوع اجبار ذهنی به انجام فعل ناپدید شدن به خودی خود باعث می‌گردد تا

می‌دهد. اگر چه ردّپای اپرای Tristan اثر واگنر در آثار برگ پیداست ولی به یقین وی از اپرای Die Meistersinger تأثیر نپذیرفته است نه‌این که موسیقی برگ هرگز تمی در خود نداشته باشد. بل، این موسیقی مطلقاً خودش را نیز نپذیرفته و هر گونه پافشاری در القای تم از بیخ و بن با آن نامأنوس است. با آثار برگ است که انرژی و حیات به جریان فرمال و صوری خود می‌افتد ولی این امر ختم می‌گردد به انفعال، رضا و کیفیات مسحور کننده. موسیقی آهنگساز ما هیچوقت تمایل به انعکاس ذاتی ندارد، اما این موسیقی کاراکتر دست و دل بازانه‌یی دارد که اساساً در تضاد با شخصیت خودِ برگ قرار گرفته و در حصول به جنبه‌های خلسه‌آلود واگنریِ ناموفق به نظر می‌رسد و بیشتر خود ملغی است تا خود بسنده. از نظر واگنر، ناخودآگاه سرچشمهٔ لذت و شادمانی است Höchste Lust در حالی که موسیقی برگ هر دوی شنونده و موسیقی را به گفت‌وگو وامی‌دارد تا جایی که شخص به هستهٔ نیست انگارانه آن دست یابد و شاید امیدی دور است که به خود چنگ می‌اندازد بلکه راه گم نکند. اگر بخواهیم برگ را با موسیقیدانی قبل از وی مقایسه نماییم بهتر است این مقایسه با شومان انجام گیرد، تا واگنر. جان کلام طنین موسیقی آلبان برگ در پایان

موسیقیدانانی که عمر خویش را وقف کمپوزیسیون برای ارکستر سمفونیک می‌کنند، یعنی به خلق آثاری در مقیاس‌های غول‌آسا مبادرت می‌ورزند به این خاطر اعتبار می‌یابند که می‌دانند چگونه معماری پرهیبت خویش را با حقیرترین آجرهای ساختمانی پی بریزند گویی از هیچ برآمده باشد

این که در تقابل با چیزی دیگر برآید.

از تمام این‌ها، برمی‌آید که برگ تمایل نسبتاً زیادی به سبک آهنگسازی به شیوهٔ واگنر داشته است که این تمایل چیزی کم از طنین واگنری ندارد. برگ برخلاف هم نسل‌هایش در جریانات زیباشناسانه یا شیوه‌های تکنیکی مخالف واگنر شرکت نجست که شاید این خود عاملی شد بر ضد وی. اما او دنبال ایدهٔ شوئنبرگ رفت که معتقد بود ایدهٔ درون قطعهٔ موسیقی به استیل می‌چربد. از آن به بعد بود که بی‌رمقی ایدئولوژی زیبایی‌شناسی هر چه بیشتر رخ نمایاند. حال سوال این‌جاست که کیفیت اثر ضرورتر است یا تکنیک و استیل، یعنی همان تکنیک‌ها و استیل‌هایی که همیشه در اختیار همگانند و نه مبتنی شهامت‌اند نه مبتنی قدرت. موسیقی‌ای بدان پایه منسجم و سازمان‌یافته که

موسیقی از جریان بیفتد، این اجبار حتی جهان خودمختار و مستقل ایده‌های موسیقی را نیز تحت نفوذ خود قرار می‌دهد و علی‌رغم نگرش سراسر متفاوت برگ از تکنیک موسیقی می‌توان وی را در این مقوله در پیوندی نزدیک با دوستش آنتون وبرن قرار داد که آثار مینیاتوری وی برعکس برگ که با فرم‌های غول‌آسای ابطال و نفی وجود سروکار داشت بارانی از سکوت می‌جویند.

تا بدین‌جای کار، هر کس که گوشی برای شنیدن چنین ساخت‌هایی دارا باشد در می‌یابد آن‌چه که موجد تمایز مابین برگ و واگنر است دقیقاً طنین آن‌هاست (طنین، همیشه، مفهوم مورد علاقه برگ بود که وی به کرات فضاوت‌های موسیقایی خویش را بر آن بنا می‌نهاد) طنینی غیرقابل لمس که از شکوه و جلال خبر

فانتزی دوماژور وی نهفته که به بی‌نهایت ولایتناهی گشوده شده و با این حال حتی بدون ارجاع به خود نیز استحاله‌یی غریب و نامأنوس نمی‌پذیرد. اکنون برگ، با تعبیری شخصی و پیامبرانه از لایتناهی، برای آنتی‌تز افراطی خود جایگاهی ویژه تعریف کرده و سنّت موسیقی محافظه‌کار، سالم، پویا، مثبت و باشکوه را به سمت دالان مرگی که خود متصور بود رهنمون شد. باید اذعان کرد که فکر موسیقی سالم از معیارهای تمدن فلسطینی نشات می‌گیرد، موسیقی سالم روند زندگی را قوی‌تر گردانده، قهرمان می‌پرورد. اما برگ از این رضایت و تسلیم‌طلبی فرسنگ‌ها به دور بود زیرا سنّت پرورهٔ شوبرتی را در پس پشت داشت، همان‌طور که شومان را هم داشت و شاید بتوان از مالر نیز نام برد که موسیقی خویش را به درجه‌یی از رهاشدگی و تعلیق

نزدیک کرده بود. در حقیقت حتی با نگاهی سطحی به موسیقی برگ نیز می‌توان به عشق صبورانه وی به پالودن موسیقی پی برد و دریافت که آثار وی به گزندگی شونبرگ نیست اما این طنین نسبتاً رادیکال و شوک‌دهنده نیز کاملاً در تضاد با شخصیت مظلوم و نحیف وی قرار می‌گیرد. در زمانه ما هیچ موسیقی‌یی تا بدین پایه نشان از انسانیت ندارد که موسیقی آلبان‌برگ دارد. هیچ موسیقی‌یی وجود ندارد تا بدین پایه از مرزهای انسانی بگذرد.

با تأثیرپذیری از امر شکست و مظلومیت و در همدردی با آنانی که مصیبت‌های جامعه را به دوش می‌کشند بود که آلبان‌برگ عمده‌ترین آثار خویش را که عبارت باشد از دو اپرای بزرگ، به رشته تحریر در آورد. درست در همان وضع و حالی که کارل کراوس فریاد بازگشت به انسانیت را علیه اعمال ضدبشری حاکم که حتی زبان را هم به قربانگاه خویش برده بود سر می‌داد، آلبان‌برگ بر روی متن نمایش اثر بوشنر متمرکز گردید که قصه‌یی است در روایت Wozzeck سرباز شکنجه دیده‌یی که از سایه‌اش نیز می‌ترسید و بعد از کشتن معشوقه‌اش و انتقام از سیستم سرکوبگر، به دنبال غرایز طبیعی و خارج از ارادهٔ خود افتاد؛ نیز آلبان برگ بر روی طرحی از یک بچهٔ بی‌سرپرست به نام Lulu نیز کار کرد که تراژدی‌یی است در مورد پسرک ودکیند که این بچه نیز انتقام خود را در خلال رشد و بزرگ شدنش از قدرت‌های خود محور می‌گیرد. کاملاً قابل درک است که چرا آن‌قدر اپرای Wozzeck از جنبه‌های علمی نیز قابل تقدیر است زیرا آن‌قدر ساختمان و اساس اپرا بر پایهٔ محکمی بنا نهاده شده که اصلاً مجال بحث روشنفکرانه تئاتری را نمی‌دهد. اما اگر برگ قدرت موسیقی دراماتیک خویش را با روح و شرایط دردآلود بشری قرین نمی‌گردانید شاید اساس فوق به زیر سوال می‌رفت، یعنی شرایط روحی که منجر به قربانی نمودن ملاحظات ساختاری می‌گردند. پس اِلمان جدیدی که به نام شرایط بشری در نظر گرفته شده باعث می‌شود که کارکرد آن در اپرای Wozzeck دقیقاً معادلی معاصر بیابد و در نهایت این حق موسیقی معاصر است که با خلق کاراکترهای معاصر، درهای موفقیت را بر روی خود بگشاید. آهنگ مارش مانندی از بیرون پنجرهٔ اتاق «ماری» به گوش می‌رسد، چیزی مثل یک تریو به سبک مالر؛ ولی مارش آن‌قدرها هم شسته و رفته نیست بلکه خیلی قوی و پرسروصداست اما آن‌قدر نرم به درون می‌خزد که مانند خوابی است، خوابی بیگانه با جهان آشنای درون، گویی از خلال هزاران شیشهٔ رنگی و پنجره‌یی اُرسی رد شده، از این جا به بعد موسیقی پرزرق و برق و غریب و پرهمهمه ناگاه تبدیل می‌گردد به موتیفی آشنا برای ناخودآگاهی جمعی آنانی که سودای قدرت در سر می‌پرورانند یا اگر اصلی‌ترین صحنهٔ پردهٔ دوم را در نظر بگیریم که اسکرتزویی است کشدار و طولانی، این موسیقی چیزی می‌شود نزدیک به موتیف اصلی Ländler یا والسی کافه‌یی اما عمیق‌تر با مالیخولیایی که به تمام بدن چنگ می‌اندازد. تا به حال در هیچ اپرایی قبل از Wozzeck موسیقی تا بدین پایه بیانگر قدرت غلیان احساسات نبوده است، گویی واگنر با خلق شکوه و دراماتیزم در موسیقی به نوعی بیراهه رفته باشد و حالا فقط بر بالین محتضر این استعاره‌ها همدردی می‌کنیم. اگر بخواهیم کیفیات درونی برگ را با کسی مقایسه نماییم که او هم موسیقی کافه‌یی کار کرده باشد کسی بهتر از استراوینسکی نمی‌یابیم که از سایه روشن‌های فرم‌های کهنه شدهٔ فولکلوریک با ما سخن می‌گوید.

اما موسیقی برگ طعنه خشک و سرد نمی‌زند. اصلاً این موسیقی آزاردهنده نیست؛ حقیقت این است که Ländler و والس کافه اصلاً رقص‌هایی شاد نیستند و هر که این طور فکر کند به بیراه رفته است. این همان چیزی است که بدان بی‌ریایی مرگ‌آلود گویند، بی‌ریایی‌ای که با استحالهٔ لایه‌های بیرونی هر چیزی به سمت درون، خود را متمرکز گردانده و با این وجود هیچ گاه از یاد برده نمی‌شود بیگانگی و غربت آنانی که با

صحنه می‌رود. «خود»ی که از دریچهٔ آن وقایع مشاهده و از دورنمای وهم‌آلودش، موسیقی شنیده می‌شود، برگ همیشه دوست داشت تا تصویری کوچک از خود را همانند آن استاد نقاش قرون وسطایی که در تابلوهای مذهبی‌اش این کار را می‌کرد در آثارش جا دهد. این تصویر چه مبهم باشد چه بسره، به هر حال در تم رویدوی «آلوا» در اپرای Lulu یادآور تصویری دوگانه و متضاد از نظری حیات و زیبایی مرگبار است که سر به شومان و بودلر می‌ساید. چیزی که در اولین موومان Lulu Suite مشهود است همانا تلاو عشقی پیشکشی است که در خلسه‌یی می‌شکفد که به کلمات در نمی‌آید گویی موسیقی می‌خواهد عشق را مانند لباس خواب دختر شاه‌پریان بر تن لولو کند. این موسیقی جواهری است هزار رنگ که در خود دانایی یا که عقاید ممنوع بشر را جا داده است. هر میزان موسیقی طلب رستگاری است برای آدمیان به بند کشیده شده، رستگاری است برای ابنای بشر یا برای روحی که زین پس چشمان خواب‌آلودش را می‌مالد تا از درون غیرقابل تصورترین میزان‌های اپرا با ما سخن گوید. برگ با به کارگیری اشعار و نثر «کراوس» ۶۰ ساله مؤلف Sittlichkeit und Kriminalität به وی ابای احترامی عمیق می‌نماید. موسیقی اپرای Lulu اثر برگ سپاسی است قلبی از

چهرهٔ برگ را در میان مدرن‌ها می‌توان چهره‌یی معتدل یافت

او تا پایان عمر پایبند تأثیر از شونبرگ بود. موسیقی آلبان برگ

با تأثیرپذیری از امر شکست و مظلومیت و در همدردی با آنانی بود که

مصیبت‌های جامعه را به دوش می‌کشند

تمامی رازآلودگی دنیای درونی‌شان به سادگی داغ لعن و نفرین ابدی هستی بیرونی بر پیشانی دارند. به دنبال این هیمنه، گر سربازان خفته و نخفته می‌آید. موسیقی خواب‌آلود هذیان‌گو تصویری است از سکوت اجباری آدمیانی که به زور به زیر سقف سربازخانه گرد آمده باشند. و چه موثر است این موسیقی، زمانی که پردهٔ سوم در سکوت بالا می‌رود. «ماری» با شمع لرزان، کورکورانه در تاریکی راه می‌جوید و خواب پریشان کودکش به موسیقی در می‌آید. Wozzeck به مثابه عالی‌ترین کاربرد دست‌آوزدهای ژانر گراندپارا به تردیدها و تزلزل‌ها پایان می‌بخشید. Wozzeck اولین نمونهٔ برتر نمایش موسیقایی از جوهر اصیل انسان است.

در اپرای Lulu، این، خود (self) است که بر روی

گراوس در نقد وی با انگیزهٔ کوبیدن آرمانشهر بورژوازی که عشق را زیر چکمه‌های خود لگدمال کرده بودند. شوک موسیقی آهنگساز آن‌جاست که می‌گوید انسان متمدن شوخی نمی‌کند و چه غریب بود این استعاره که بعدها پناه و مأمنی شد برای انسانیت.

همه چیز در این سیرک اپرایی از آثار قبلی آهنگساز، روشن‌تر، مهیاتر و انعطاف‌پذیرتر است؛ نور کدر ارکستر برگ در این جا با اندکی پالایش معطوف می‌شود به سمت سوسوهای شکننده و اثیری امپرسیونیسم که با بینش ژرف‌تری نسبت به امپرسیونیسم قادر است تا آن را پشت سر نهد که نهایت این انتقال راهی جز وادی ارواح نمی‌یابد. به ندرت اتفاق می‌افتد که ارکستراسیون و رنگ‌آمیزی، آن‌سان که در Lulu حرف اول را می‌زند در آثار واگنر نیز چنین باشد؛

Woggech نویسندهٔ نمایشنامه Buchner

اپرای Lulu در فضایی آکنده از شادمانی و سرور خود را به حضوری ازلی می‌سپارد که به جشن درآمده؛ حال بار دیگر صحنه و ارواح آشتی می‌یابند. با مرگ برگ، ارکستراسیون قطعه ناتمام باقی می‌ماند، یعنی شادترین مخلوق بشری که به پیشگاه دهشتناک‌ترین سرنوشت‌ها تقدیم شد. کسانی که از تئاتر می‌دانند نباید گمان برند که سرنوشت این اپرای ناتمام را به قیامت باید تحویل نمود یا اصلاً به رپرتوار اپرایی در نیاید که اپرا اگر بخواهد به عنوان نهادی موسیقایی حق وجود خویش را به نمایش بگذارد ناگزیر از قبول Lulu به دامان خود ایست، و می‌توان امید داشت که بازمانده‌های پردهٔ سوم نمایش سرانجام ارکستره شده و از دستبرد جاه‌طلبی‌ها و صنعت مداری‌ها و ریای آنانی که جربزه‌یی در ادای تکمیل این دین ندارد مصون ماند.

روی سخن با آنانی است که سررشته‌یی در تفکیک و دسته‌بندی آثار دارند به ویژه این که در پرتو همخوانی اپرای Lulu و سادگی تمام عیار کنسرتو ویلن می‌توان چهرهٔ برگ را در میان مدرن‌ها، چهره‌یی معتدل یافت خصوصاً این که این امر را تحت مکتب شوئنبرگ که وی تا آخر عمر بدان وفادار بود در نظر گیریم. برگ هیچ‌وقت کاملاً از سنت تنال نگسست؛ آخرین کار وی یعنی همان کنسرتو ویلن آشکارا در تنالیتهٔ سی‌مل ماژور تمام ارکستراسیون و نشر آن‌ها، در حقیقت زنگ تفریحی د خلال کارهای سنگین و عظیم خود داد. این چا بود ک تنش مابین زبان آشنا و زبان ناآشنا در موسیقو بگوناشناخته، تیلور بی‌حد خود را یافت؛ این زبان هما صدای درونی و فردی متفکر برگ بود که طنی می‌یافت. در میان شارحان و مبلغان موسیقی نوین، ای برگ بود که استه‌تیک کودکیش را با اثری به ن Golden Book of Music پشت سر نهاد ابژکتیویته کوته فکری را که بر این اساس استوار و رای بود به باد ریشخند گرفت. او انسجام بشری دم خویش مدیون مرزهای پایداریش است که به وی اجازه می‌ده تا اکنون خوش بدرخشد و از میان رویاها و یادها ببارد جریان بیابد. قامت استوار وی به حمل این میراث خ شد اما وی تا آخر کار این بار را به دوش کشید و دم نپاورد. این میراث، اکنون زبان تمایز و شاخص آثار و از دیگران است. نبض برگ به اعتدال درون می‌زند، ب محو تصویر وجود و به سوی جوهر می‌زند، جوهری که نبض حیاتی خود نور پراکنده و آگاه می‌نوازد؛ حال ای ماییم و راهی که طی شد، ماییم منفعل در قبول چیز که گریزی از آن متصور نیست و حتی کمکی به استعلا روحی نتواند کرد. ناگاه، در کمال ناامیدی، در می‌یاب که موسیقی برگ علی‌رغم میل باطنی در جست

آلبان برگ خود را به گذشته پیشکش کرد تا قربانی آینده باش و این است گشایش رمز ابدیت در استمرار وی، هیاهوی از و ابدی مدامی که می‌آغاز و می‌انگیز

می‌شود با یک ششم افزوده. با اطمینان می‌گویم که وی ساختار پیچیدهٔ غیرقابل باوری خلق نمود که مشکل بتوان بدان نفوذ کرد اما عموماً، هنر وی در انتقال و سلیقهٔ وی در انتخاب و کار بست چند مفهومهٔ تنالیته‌ها، باعث شده است تا تأثیرات شدید و شوک‌دهنده موسیقی وی تا حدودی کاهش یابد. و از این رو بود که برخلاف دیدگاه ناامیدانه‌اش، مشاهده شد که مخاطبان موسیقی، بیشتر به آثار وی تمایل نشان دهند تا به شوئنبرگ و یا وبرن، و این گونه بود که منتقدان خبره وی در همان اوان گام پنبه وی را در قرن نوزدهم زده و چشم خود را به روی مالیخولیای برگ بستند، مالیخولیایی که از قضا واقعیات زمانه نیز بر حقانیت آن گواه داده بودند. برگ با دستچین کردن مجموعه رومانتیک Seven Early Songs و با جایگاهی فراسوی موسیقی بورژواها، به یکباره از آ گسسته است. آلبان برگ خود را به گذشته پیشکش کر تا قربانی آینده باشد و این است گشایش رمز ابدیت د استمرار وی، هیاهوی ازلی و ابدی مدامی که می‌آغاز می‌انگیزد.