نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی • شماره ۴۳ • بهار و تابستان ۱۳۹۰

کانُن و دودکافونی در موسیقی آلفرد اِشنیتکه*

دکتر امین هنرمند**
دکترای آهنگسازی، دانشگاه تورنتو، کانادا.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۳/۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۰/۶/۳)

چکیده:

هدف این مقاله بررسی دو تکنیک آهنگسازی کانن و دودکافونی در آثار آلفرد اشنیتکه آهنگساز روس می‌باشد. برای انجام این مطالعه ابتدا به صورت مختصر پلی استایلیزم او را تعریف کرده و سپس به مطالعه‌ی ویژگی‌های کانن و چگونگی استفاده از دودکافونی در موسیقی او خواهیم پرداخت. در بررسی هر کدام از این تکنیک‌ها، بر اساس مطالعاتی که بر روی آثار مجلسی او انجام شده است، طبقه‌بندی‌هایی صورت گرفته و ویژگی‌های هر کدام ذکر می‌شوند. در بخش اول مقاله سه نوع کانن مورد بررسی قرار خواهد گرفت و در ادامه گرایشات دودکافونیک موسیقی او را به دو دسته تقسیم خواهیم کرد. در هر مورد مثال‌هایی از آثار مجلسی او مورد تحلیل قرار خواهد گرفت که صحت مباحث مطرح شده را تایید کرده و به درک مفاهیم کمک خواهد کرد. همچنین کانن و دودکافونی در آثار او با اَشکال معمول و اصیل این دو تکنیک در موسیقی گذشتگان مقایسه شده و تفاوت‌های آنها مشخص می‌شود. این بررسی‌ها نشان خواهد داد که چطور اشنیتکه از عناصر موسیقی گذشته و گرایشات موسیقی مدرن استفاده کرده و با تغییراتی که بر روی آنها صورت می‌دهد، زبان آهنگسازی خاص خود را بوجود می‌آورد. همچنین در ادامه روشن می‌شود که چطور مباحث مطرح شده، در یک نگاه موشکافانه، با تئوری پلی استایلیزم در موسیقی او مرتبط است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واژه های کلیدی:

کانن، دودکافونی، پُلی استایلیزم، میکروپُلیفونی، میکروتنال.

*مقاله استخراج شده از پژوهشی است که در دوره ی دکترا زیر نظر دکتر مارک سالمِن با عنوان ذیل انجام شده است:
Common-Third Triad Pairs, Canon and Dodecaphony in Alfred Schnittke`s Piano Quintet (1972-76)

**تلفن: ۰۹۱۹۱۱۶۸۵۹۶، نمابر: ۸۸٤۲۰۰٦٤-۰۲۱، E-mail: aminhonar@gmail.com.

مقدمه

نام آلفرد اشنیتکه[۱] (۱۹۹۸-۱۹۳۴) غالباً با اصطلاح پُلی استایلیزم[۲] (چند سبکی) همراه است. او در بسیاری از آثار خود از عناصر متعدد و بعضاً متضاد که از سبک‌های مختلف به عاریه گرفته شده بود، در کنار یکدیگر استفاده می‌کرد. این عناصر ممکن بود مواد تماتیکی باشند که به صورت عینی از آثار گذشتگان گرفته شده و یا عناصر و قالب‌هایی از زبان موسیقی متفاوتی باشند که به شکل ظریفی در ترکیب با مواد دیگر بکار گرفته شده‌اند. به عنوان مثال، اشنیتکه در کوارتت زهی شماره ۳ (۱۹۸۳) از تم "فوگ بزرگ" اثر بتهوون به شکل عینی استفاده می‌کند و در آثاری همچون سونات ویولن شماره ۲ (۱۹٦۸)، کوارتت زهی شماره ٤ (۱۹۸۹) و کوینتت پیانو (۷٦-۱۹۷۲) از قالب‌هایی همچون کانن، کرال، پاساکالیا، والس و ابزاری مانند هارمونی کلاسیک و دودکافونی به شکلی شخصی بهره می گیرد. اگر چه اشنیتکه معتقد بود که پلی استایلیزم همواره در موسیقی غرب وجود داشته و آهنگسازان در هر دوره متاثر از آثار پیشینیان بودند، گرایش‌های پلی استایلیستیکِ آگاهانه از نوشتن واریاسیون بر روی تم به عاریه گرفته شده فراترِ نرفت (Schnittke, 2002, 45). اما در قرن بیستم آهنگسازان با بهره گیری آزاد و آگاهانه از عناصر موسیقی گذشتگان امکانات بیان موسیقایی خود را افزایش داده و فضای جدیدی را برای انتقال مفاهیم مورد نظر خود بوجود آوردند. خوبست در اینجا به تجربیات گسترده‌ی اشنیتکه در زمینه‌ی آهنگسازی فیلم نیز اشاره‌ای کنیم. او در طول فعالیت حرفه‌ای خود برای شصت و شش فیلم در روسیه موسیقی نوشت که در شکل‌گیری موسیقی پلی استایلیستیک او بی تاثیر نبود. موسیقی فیلم امکان تجربه اندوزی در نوشتن ژانرهای متعدد و ترکیب آنها را برای او فراهم کرد و به او آموخت که چطور حالات گوناگون نهفته در فیلم را به زبان موسیقی بازگو کند (Kleinmann, 2010, 8). او بسیاری از ایده‌های استفاده شده در موسیقی فیلم را در آثار دیگر خود نیز استفاده نمود که از بین آنها می توان به استفاده از موسیقی فیلم "هارمونیکای شیشه ای"[۳] در سمفونی شماره ۱ و استفاده از ایده های کوینتت پیانو در فیلم "رنج"[٤] اشاره کرد.

یکی از ابزار اصلی آهنگسازی آلفرد اشنیتکه که در قرون گذشته به اوج تکامل و محبوبیت دست پیدا کرد، کانن است. اگر چه کانن در قرن بیستم توسط آهنگسازان بسیاری مورد استفاده قرار گرفته است، حضور بسیار پررنگی در آثار اشنیتکه دارد که بررسی آنها می‌تواند به درک بهتر موسیقی او کمک کند. استفاده از این تکنیک در آثار اشنیتکه به علاقه او به یوهان سباستین باخ بی‌ارتباط نیست. علاوه بر استفاده از نام باخ به عنوان موتیف اصلی در آثارش، اشنیتکه از او به عنوان فردی که حداقل دو قرن موسیقی بعد از خود را تحت تاثیر قرار داده است یاد می‌کند (Ivashkin, 1996, 166). در این راستا کانن‌هایی که اشنیتکه در آثار خود بکار می‌گیرد از جهاتی یاد آور تکنیک‌هایی است که در "Musical Offering" اثر باخ دیده می شود. به عنوان مثال او در کوینتت پیانو از کانن قهقرایی (یا کانن خرچنگی) و کانن معکوس به همراه تغییرات ریتمیک در صداهای کانن بهره می‌گیرد.[۵]

تکنیک دیگری که در آثار اشنیتکه به وفور یافت شده و حاصل جنبش‌های آهنگسازی قرن بیستم می باشد، دودکافونی[٦] (موسیقی ۱۲ نتی) است. در حالی که ابزاری همچون تریادها، کانن، پاساکالیا و والس ریشه در موسیقی قرون گذشته داشته و نمایانگر تفکر تاریخی در آثار اشنیتکه هستند، دودکافونی وجه معاصر آثار او را پررنگ‌تر می کند. اگر چه اشنیتکه از دودکافونی به ندرت به شکل قانونمند آن در کل قطعه استفاده نموده است، در لحظات بسیاری از سری نت‌ها به صورتی شخصی بهره می‌برد. در بخش دوم این مقاله با مطالعه‌ی مثال‌هایی نحوه‌ی استفاده ی او از این تکنیک را بررسی خواهیم کرد.

ویژگی‌های کانن در آثار اشنیتکه

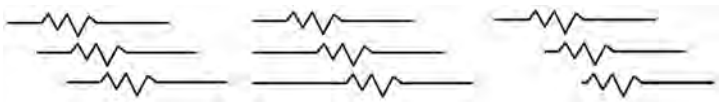
اغلب کانن‌های اشنیتکه با هدفی متفاوت از کانن‌های معمول در قرون گذشته مورد استفاده قرار می گیرند. بر خلاف کانن‌های سنتی که در آنها استقلال صداها و درک شدنشان به عنوان اجزای تشکیل‌دهنده حائز اهمیت است، کانن‌های اشنیتکه با هدف افزایش انرژی و ایجاد تنش، بدون در نظر گرفتن استقلال اصوات بکار می رود. تداخل اصوات و بوجود آمدن فضایی مبهم در کانن‌های اشنیتکه از ویژگی‌های معمول بافت موسیقی او بوده که آن را تبدیل به ابزاری مناسب برای رسیدن به اوج نیز می‌کند. در راستای رسیدن به این هدف، اغلب این کانن‌ها دارای دو ویژگی اساسی می‌باشند: صداها در فواصل موسیقایی نزدیک به یکدیگر قرار گرفته (معمولاً دوم کوچک، دوم بزرگ و همصدا) و در فواصل زمانی کوتاه نسبت به یکدیگر وارد می شوند. رویکرد استفاده از فواصل زمانی کوتاه بین نقاط شروع یادآور تفکر استرتو در آثار گذشتگان از جمله فوگ‌های باخ می‌باشد. این ویژگی تا حدی در آثار اشنیتکه پررنگ است که توسط کریستن پیترسن در رساله دکترایش تحت عنوان "استرتوهای اشنیتکه‌ای" نام برده می‌شود (Peterson, 2000, 94). با بررسی آثار مجلسی اشنیتکه درمی‌یابیم که می توان کانن‌های او را به سه گروه تقسیم کرد. در اینجا پس از معرفی و توضیح گروه‌ها، یک مثال برای هر نوع کانن مورد بررسی قرار خواهد گرفت. این سه گروه بر اساس اولویت وفور آنها عبارتند از:

۱ـ کانن‌هایی که صداهای آنها دارای نقاط شروع متفاوت و ریتم یکسان است.

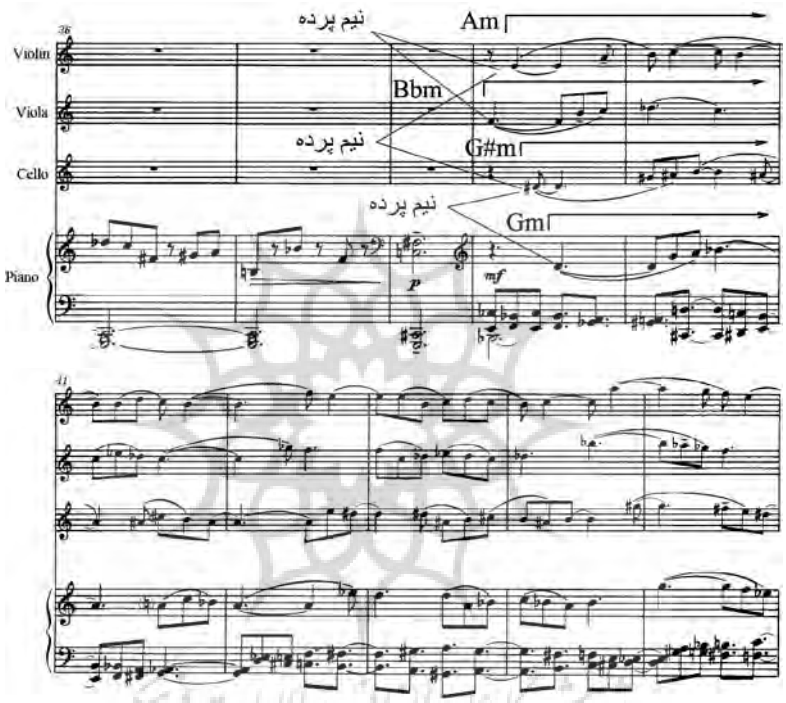
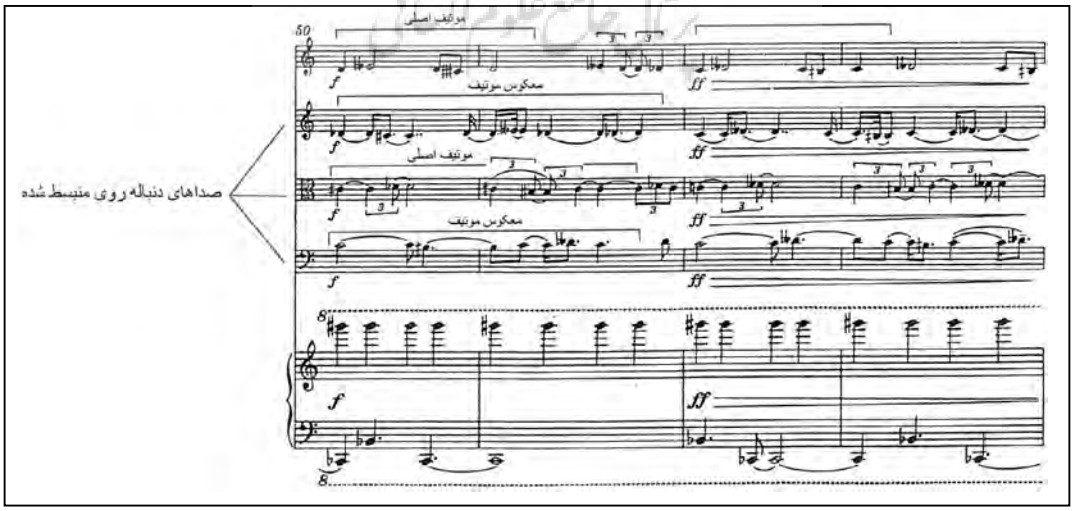
۲-کانن‌هایی که صداهای آنها دارای نقاط شروع یکسان و ریتم متفاوت است.

۳-کانن‌هایی که صداهای آنها دارای نقاط شروع و ریتم متفاوت است.

شکل‌های زیر، ازچپ به راست انواع کانن‌های ذکر شده در بالا را نشان می‌دهند که می‌تواند به درک و تجسم بهتر کمک کند:



تصویر ۱- از چپ به راست نشان دهنده کانن های نوع اول، دوم و سوم در ۳ صدا.

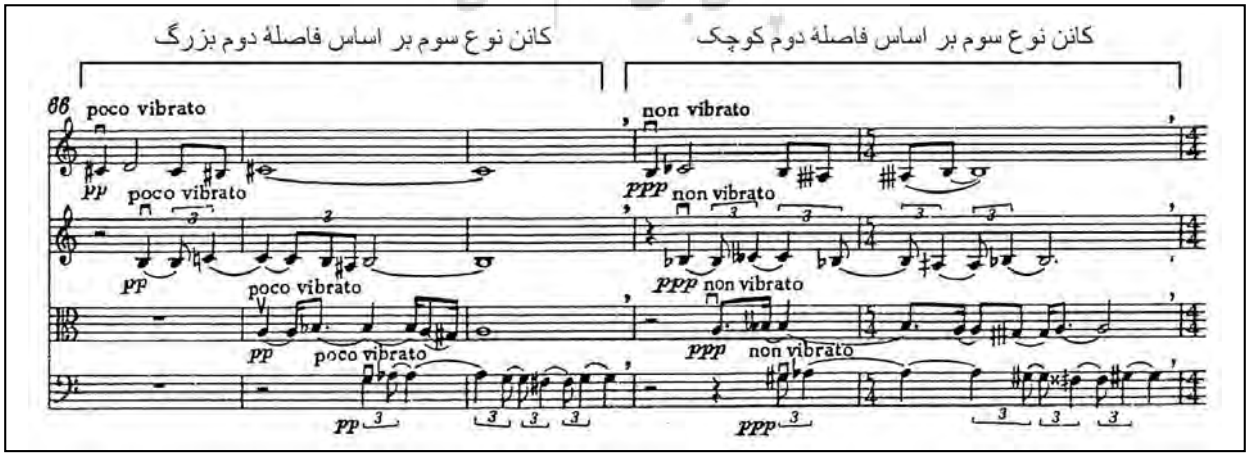
نوع اول به لحاظ پارامترهای زمانی و ریتمیک مشابه نوع کلاسیک کانن است که در آثار اشنیتکه به شکلی متراکم و فشرده مورد استفاده قرار می‌گیرد. در این نوع از کانن لایه‌ها به لحاظ ریتم (و البته فواصل بین اصوات) مشابه بوده و از نقاط متفاوتی آغاز می‌شوند. تصویر ۲ که از کوارتت پیانو (۱۳۸۸) انتخاب شده است، یک کانن نوع اول در چهار صدا را نشان می‌دهد. در این مثال فاصله

تصویر ۲- کانن نوع اول در ۴ صدا.
ماخذ: (اشنیتکه، کوارتت پیانو (۱۹۸۸)، میزان‌های ۴۵-۳۶)

تصویر ۳- کانن نوع دوم در ۴ صدا.
ماخذ: (اشنیتکه، کوینتت پیانو (۷۶-۱۹۷۲)، موومان اول، میزان های ۵۳-۵۰)

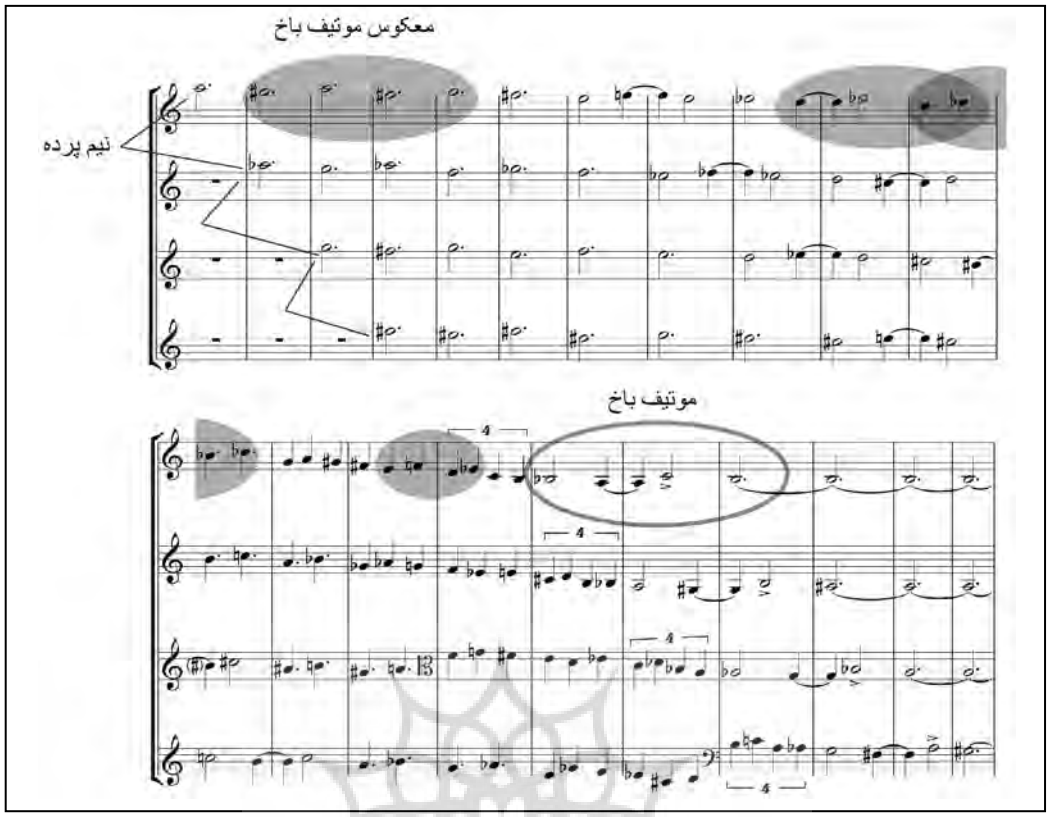
زمانی بین نقطه شروع صداها معادل یک چنگ بوده و هر صدا در فاصله نیم پرده‌ای نسبت به دیگری قرار گرفته است که بافت صوتی فشرده‌ای را بوجود می‌آورد. این کانن بر اساس تم اصلی قطعه شکل گرفته است که ساختاری کاملاً تنال داشته و به ترتیب توسط ویولن دوم در تنالیته سی بمل مینور، ویولن اول در لا مینور، ویولا در سل دیز مینور و پیانو در سل مینور شنیده می‌شود:

تصویر ۳ که از موومان اول کوینتت پیانو انتخاب شده است، کانن از نوع دوم در چهارصدا را نمایش می‌دهد که صداهای آن دارای نقاط شروع یکسانی است. بدیهی است که در چنین شرایطی تنها تغییر ریتم در صداهای دنباله رو می‌تواند منجر به ساخت کانن شود و در غیر این صورت، صداها یکدیگر را دوبله خواهند کرد. در این مثال، تم اصلی قطعه که در اصل صرفاً متشکل از فواصل نیم پرده می‌باشد (ر- می بمل- ر- دو دیز- ر) توسط ویولن اول و سه اکتاو پایین‌تر توسط ویولا با ریتمی کشیده‌تر شنیده می‌شود. اما در اینجا اشنیتکه از فواصل ربع پرده‌ی غربی استفاده کرده و واریاسیونی مبهم از تم را برای ساخت کانن مورد استفاده قرار می‌دهد. در این کانن نقاط شروع هر چهارصدا با استفاده از فواصل ربع پرده در یک فاصله دوم بزرگ گنجانده شده‌اند (ر- ر کرن غربی- دو سُری غربی- دو). ویولن دوم و ویولنسل نیز هر کدام معکوس تم و یا حالت قهقرایی آن‌را با ریتم تغییر یافته می‌نوازند. لازم به توضیح است که با توجه به ساختار متقارن تم، معکوس و فرم قهقرایی آن برابر بوده و هر دو تفسیر در مورد خط ویولن دوم و ویولنسل، منطقی به نظر می‌رسد. مثال‌هایی از این دست که صداهای کانن در آن با استفاده از فواصل ربع پرده به شکلی بسیار فشرده ترکیب شده است، یکی از دلایلی است که ریچارد تاروسکین، موسیقی شناس آمریکایی- روسی از آنها با عنوان "کانن در تقریباً همصدا و تقریباً اکتاو" یاد می‌کند (Taruskin, 1997, 103).

با مطالعه چگونگی تغییرات ریتم در این مثال روشن می‌شود که این تغییرات از رابطه خاصی پیروی نکرده و صرفاً بر اساس اصل ایجاد حرکت در یک صدا، هنگام ایستایی در صدای دیگر انجام شده است. به عبارت دیگر، هنگامی که یک صدا نت کشیده‌ای را می‌نوازد، صدای دیگر نت جدیدی را نواخته و تعادل ریتمیک مناسبی را برقرار می کند. از طرف دیگر این تقابل ریتم در لایه‌ها فرصت شنیده‌شدن و تاثیرگذاری حرکات را برای شنونده فراهم می‌کند. با توجه به ویژگی‌های مورد بحث می‌توان نتیجه گرفت که این مثال ترکیبی از کانن معکوس (یا کانن خرچنگی) و کانن منبسط شده است:[۷]

تصویر ٤ نمونه ای از کانن نوع سوم را نشان می‌دهد. در این مثال که مجدداً از موومان اول کوینتت پیانو انتخاب شده و متشکل از تم اصلی قطعه است، کانن در چهارصدا ابتدا براساس فاصله دوم بزرگ و سپس بر اساس دوم کوچک دیده می‌شود. در دو میزان آخر بار دیگر شاهد استفاده از فواصل ربع پرده به منظور ایجاد فضایی گنگ و مبهم هستیم. این مثال و مثال‌های دیگری که در آنها از فواصل کوچک تر از نیم پرده استفاده شده است، نشان می‌دهد که چطور اشنیتکه از فضای میکروتنال[۸] برای بیان احساسات خود بهره می‌گیرد. او با استفاده از تمهیدات میکروتنال، واریاسیون‌هایی نامشخص که همچون سایه‌ای از تم‌های اصلی هستند را مورد استفاده قرار می‌دهد. لازم است در اینجا توضیح دهیم که کوینتت پیانو بلافاصله پس از مرگ مادر آهنگساز و به یاد او نوشته شده است. در همین راستا این اثر دارای فضایی تیره و سنگین بوده و تکنیک‌های آهنگسازی مورد استفاده نیز در خدمت این هدف قرارگرفته است. استفاده از فواصل میکروتنال در کانن‌هایی با لایه‌های فشرده تاریکی فضای اثر را تقویت کرده و خاطراتی مبهم از گذشته را تداعی می‌کنند:

بسیاری از کانن‌های اشنیتکه علاوه بر باخ، به دلیل فواصل بسیار نزدیک صداها یاد آور بافت میکروپلیفونی[۹] در آثار جورج لیگتی[۱۰] نیز می‌باشند. در این بافت، انبوه لایه‌های صوتی کلاسترهای کشیده‌ای را تشکیل می‌دهند که اگر چه در ظاهر ایستا به نظر می‌رسند، در درون به آهستگی تغییر می‌کنند. لیگتی با به کار بردن این تکنیک فشرده‌ی پلیفونیک، تمامی پارامترهای موسیقایی نظیر کاراکتر ریتمیک، تعداد لایه‌ها، فاصله موسیقایی و اختلاف زمان آنها را به صورت دقیق کنترل کرده و بافت حاصله را به آهستگی تغییر می‌دهد. اشنیتکه در مقاله‌ای که تحت عنوان "میکروپلیفونی

تصویر ۴- کانن نوع سوم در ۴ صدا.
ماخذ: (اشنیتکه، کوینتت پیانو (۷۶-۱۹۷۲)، موومان اول، میزان های ۷۰-۶۶)

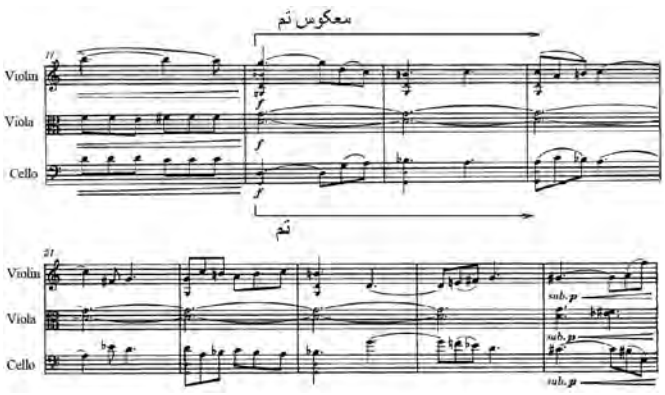


تصویر ۵- کانن نوع اول در ۴ صدا.
ماخذ: (اشنیتکه، کوینتت پیانو (۷۶-۱۹۷۲)، موومان دوم، میزان های ۱۵۴-۱۳۴)

ارکسترال لیگتی"[۱۱] نوشته است، به محاسبه دقیق بافت حاصله بر اساس پارامترهای یادشده اشاره می‌کند و آن را قانونمندترین روش کنترل بافت موسیقایی می نامد (Schnittke, 2002, 228). در همان نوشته، او همچنین از لیگتی به عنوان آهنگسازی یاد می‌کند که دنیای جدیدی از احساس سکون در موسیقی را به همراه انرژی‌های مخفیانه‌اش آشکار می سازد. عدم حضور تاکیدهای متریک در اکثر بافت‌های میکروپلیفونیک، احساس گذشت زمان را تضعیف کرده و به همین دلیل اشنیتکه از این حالت تحت عنوان سکون در موسیقی یاد می‌کند.

تصویر۵ که بخشی از موومان دوم کوینتت پیانوی اشنیتکه را نشان می دهد، نمونه ای از کانن نوع اول است که تفکر میکروپلیفونی را تداعی می کند. این کانن که در چهار صدا نوشته شده است دارای فاصله ی نیم پرده‌ای و یک میزان تاخیر مابین صداها می‌باشد. لازم به ذکر است که موتیف برگرفته از نام باخ (سی بمل- لا- دو- سی) ۱۲ تم اصلی این موومان بوده و در این مثال در شکل اصلی خود و همینطور به صورت معکوسِ انتقال داده شده مورد استفاده قرار گرفته است که با بیضی‌های خاکستری مشخص شده‌اند (در این تصویر علامات تریل بر روی نت‌ها حذف شده اند):

در اینجا خوب است که به عنوان پیوستی برای موضوع کانن، تکنیکی که کنت کِنان آن را "آینه" می‌نامد را نیز بررسی کنیم (Kennan, 1987, 98). این تکنیک که نوعی دوبله کردن به حساب می آید، از همراه شدن تم با معکوس آن با نقاط شروع و ریتم یکسان حاصل می شود. این روش باعث تقویت کاراکتر ریتمیک تم و تضعیف استقلال لایه‌های صوتی می‌گردد که از این رو با کانن متفاوت است.

تصویر۶ که برگرفته از کوارتت پیانوی اشنیتکه می باشد، تکنیک مورد بحث را در بخش‌های ویولن و ویولنسل نشان می‌دهد. تم قطعه توسط ویولنسل اجرا شده و در فاصله‌ی دو اکتاو و یک چهارم درست بالاتر توسط ویولن به شکل معکوس همراهی می‌شود. در میان این دو بخش که دارای تحرک ریتمیک هستند، ویولا دو نت پدال را در طول هفت میزان نگه می‌دارد که باعث ایجاد تعادل ریتمیک در این بخش می‌شود:

تصویر ۶- تکنیک آینه (همراهی توسط معکوس).
ماخذ: (اشنیتکه، کوارتت پیانو (۱۹۸۸)، میزان های ۲۵-۱۷)

دودکافونی

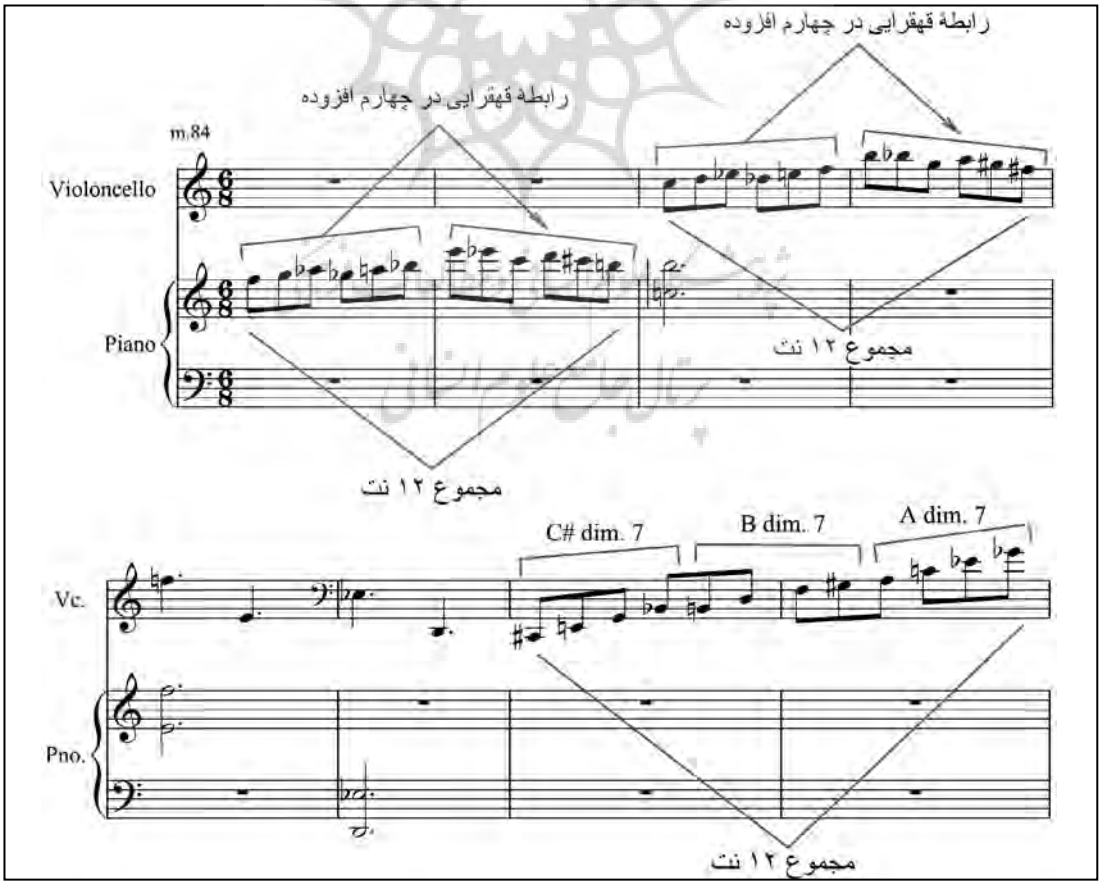
اشنیتکه در ابتدای فعالیت آهنگسازی خود، تحت تاثیر روند موسیقی در دهه ۵۰ و ۶۰ و همچنین دیدار با لوییجی نونو[۱۳] آهنگساز ایتالیایی، تکنیک دودکافونی را تجربه کرد. اما خیلی زود به این نتیجه رسید که این تکنیک برای بیان ایده‌ها و افکار او مناسب نبوده و زبان موسیقاییش را محدود می‌کند. اشنیتکه به آزادی عمل در موسیقی اهمیت می‌داد و معتقد بود که موسیقی مدرن نبایستی صرفاً بر اساس فرمول‌های از قبل تعیین شده و ریاضی گونه ساخته شود. به عنوان مثال در سونات ویولن شماره ۱ (۱۹۶۳) که از آثار اولیه‌ی اشنیتکه بوده و نمایانگر حضور همزمان تنالیته و دودکافونی می‌باشد (Javakhishvili, 2002, 67)، اشنیتکه نه تنها بر خلاف معمول از فواصل سوم بسیاری در سری استفاده می‌کند، بلکه در پاره‌ای موارد تداوم سری‌های مورد استفاده را نیز می‌شکند. استفاده از فواصل سوم در سری، نشان دهنده‌ی تمایل آهنگساز به گریززدن به تریادها و انعطاف پذیری در استفاده از سری‌ها نشاندهنده‌ی آزادی طلبی او از قید و بند محدودیت‌هاست. پس از تجربیات اولیه، اشنیتکه در اغلب آثار خود به جای استفاده از تکنیک دوازده نتی به عنوان ابزار اصلی آهنگسازی، به صورت عنصری فرعی و به شکل شخصی‌تری بهره برد. او به رنگ آمیزی و تنوع نت‌ها در دودکافونی علاقه‌مند بود و از سری نت‌ها در ترکیب با عناصر دیگر استفاده می‌کرد. با مطالعه آثار مجلسی او در می‌یابیم که استفاده از سری نت‌ها در آثار او به دو شیوه انجام می گیرد:

۱ـ با پایبندی به اصل اولیه دودکافونی که طبق آن هر دوازده نت بدون تکرار و حذف مورد استفاده قرار می گیرد.

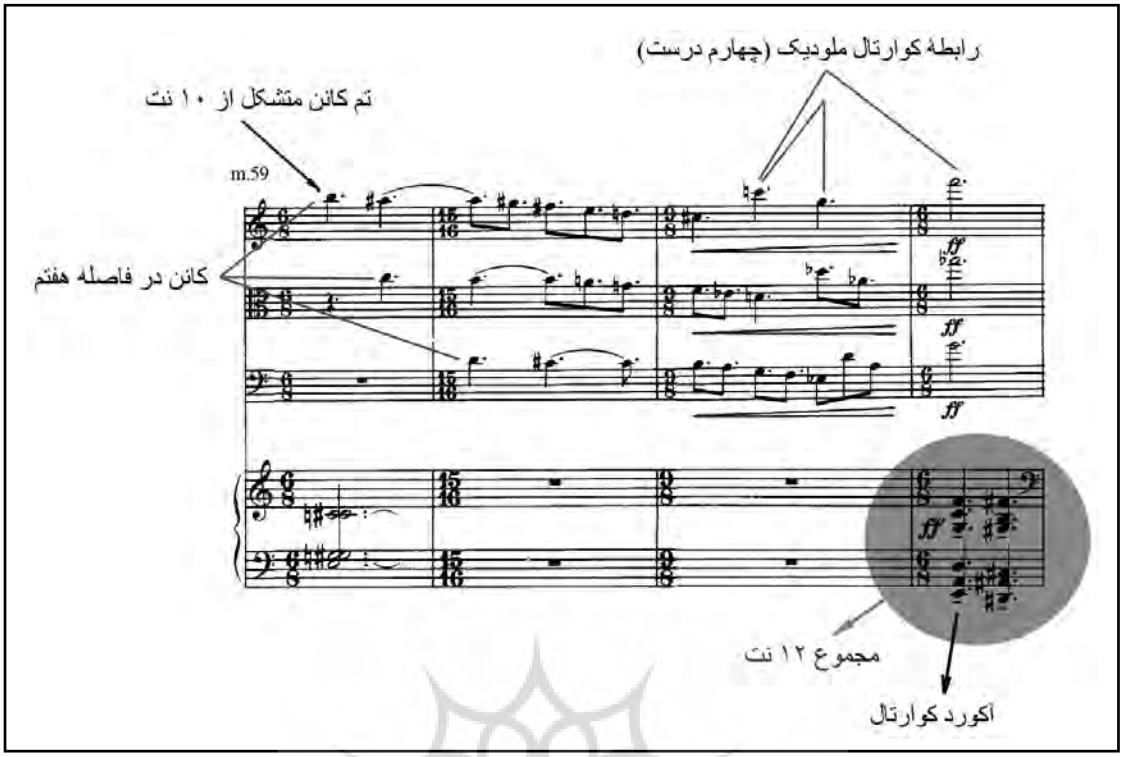
۲ـ به شکلی آزاد و شخصی که در آن نت‌های سری تکرار و یا حذف می شوند.

یکی از شیوه های محبوب اشنیتکه برای بکارگیری سری دوازده نتی در نوع اول، معرفی آنها توسط سه آکورد هفتم کاسته است. از آنجایی که تنها سه آکورد هفتم کاسته در تئوری موسیقی تعریف می‌شود و سایر آکوردهای هفتم کاسته با در نظر گرفتن معادل‌های آنهارمونیک با آن سه آکورد برابر هستند، استفاده از آنها روش مناسبی برای معرفی سیستماتیک و قانونمند سری دوازده نتی می‌باشد. او با بکارگیری این روش ترکیب ظریفی از اجزای هارمونی کلاسیک و دودکافونی بوجود می آورد که از ویژگی‌های زبان موسیقایی اوست.

در تصویر ۷ که بر گرفته از موومان دوم سونات ویولنسل شماره ۲ (۱۹۹۴) می‌باشد، در ابتدا یک سریِ ۱۲ نتی در دست راست پیانو به صورتی متقارن مشاهده می شود که نیمه‌ی دوم



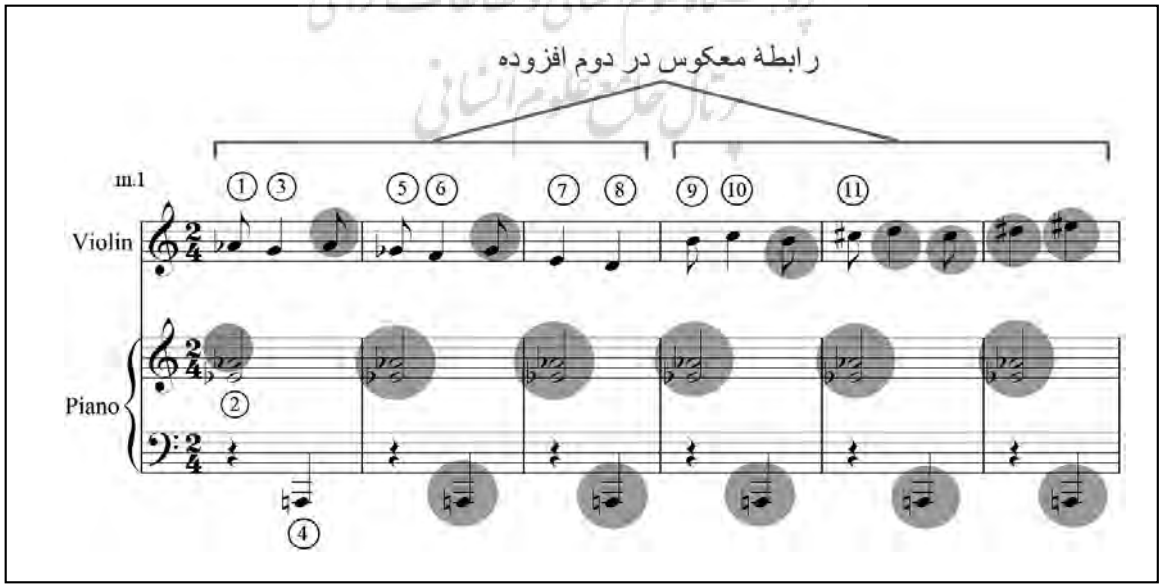
تصویر ۷- سری های ۱۲ نتی.
ماخذ: (اشنیتکه، سونات ویولنسل شماره ۲ (۱۹۹۴)، موومان دوم، میزان های ۹۱-۸۴)



تصویر ۸- استفاده از سری ۱۲ نتی به صورت هارمونیک.
ماخذ: (اشنیتکه، کوارتت پیانو، میزان های ۶۲-۵۹)

آن فرم قهقرایی نیمه‌ی اول است. همین سری در دو میزان بعدی در یک فاصله چهارم درست پایین تر توسط ویولنسل اجرا می‌شود. در ادامه اشنیتکه سری جدیدی را که در قالب سه آکورد هفتم کاسته ارائه شده است بکار می گیرد.

در کنار استفاده‌ی ملودیک از سری‌هایی که موسیقی دودکافونی را تداعی می کنند، اشنیتکه در مواردی از دوازده نت برای ساخت آکورد نیز استفاده می‌کند. تصویر۸ قسمتی از کوارتت پیانوی اشاره شده را نشان می‌دهد که هر دو تکنیک مورد بحث در این مقاله را در بر می‌گیرد. در ابتدا کانن از نوع اول که سه صدای آن در فاصله هفتم نسبت به یکدیگر قرار گرفته‌اند، شنیده شده و در میزان



تصویر ۹- استفاده از سری ۱۲ نتی به صورت آزاد.
ماخذ: (اشنیتکه، سونات ویولن شماره ۳، موومان سوم، میزان های ۶-۱)

آخر، دو آکورد که هر کدام شش نت از دوازده نت را دربر می‌گیرد توسط پیانو نواخته می‌شود. آکورد اول در این ترکیب آکوردی کوارتال است که از فواصل چهارم درست تشکیل شده است و در آکورد دوم ما بقی نت‌های سری شنیده می شود. لازم به توضیح است که تم کانن نیز متشکل از ده نت از دوازده نت است که می‌توان آن را در گروه دوم از روش استفاده از دودکافونی طبقه‌بندی کرد:

در مقابل سری‌های نوع اول، اشنیتکه در بسیاری موارد به شکلی آزادانه نت‌هایی را حذف و تکرار می کند تا نتیجه‌ی مورد نظرش حاصل شود. تصویر ۹، شش میزان ابتدای موومان سوم از سونات ویولن شماره ۳ (۱۹۹٤) را که یکی از آخرین آثار اشنیتکه است، نشان می‌دهد. در این مثال، ملودی که مجدداً حالتی متقارن دارد، یازده نت از دوازده نت را در خود جای داده‌است. تنها نت محذوف سی بمل است و نت‌های تکراری زیادی نیز به چشم می‌خورند که توسط دایره های خاکستری نشان داده شده‌اند. ملودی در این مثال به دو عبارت سه میزانی تقسیم می‌شود که عبارت دوم معکوس عبارت اول می‌باشد که یک دوم افزوده به بالا منتقل شده است.

با مشاهده‌ی تقارن در این مثال و نمونه‌ی پیشین می‌توان نتیجه گرفت که اشنیتکه به طرق مختلف به ارتباط منطقی بین عناصر موسیقاییش می‌اندیشید. او با ایجاد روابطی همچون ارتباط معکوس، قهقرایی و انتقال که میان نت‌ها، موتیف‌ها و عبارات برقرار می‌نمود، انسجام و یکپارچگی موسیقی خود را تقویت می‌کرد. در اینجا خوب است یادآوری کنیم که اشنیتکه به نت‌های پدال، هم به شکل نت‌های مکرر و هم به صورت نت‌های نگه داشته شده علاقه‌ی ویژه‌ای داشت. در بعضی از آثار او مانند "شب بی‌صدا"[۱٤] (۱۹۷۸) و موومان اول سونات ویولنسل شماره ۲ در کل موومان نت‌های پدال حضور دائمی دارند. نت‌های پدال در تصویر ۳ نیز در بخش پیانو گنجانده شده‌اند که در مقابل کانن در بخش زهی‌ها عاملی وحدت‌دهنده به شمار می‌آیند. در اینجا نیز شاهد تکرار سه نت به عنوان عناصر پدال در بخش پیانو هستیم که به نوعی به انسجام موسیقی کمک می کنند.

نتیجه

این مقاله نشان داد که چطور آلفرد اشنیتکه، آهنگساز روس از کانن که در قرون گذشته به بالندگی رسید به شکلی شخصی در آثارش استفاده کرده است. کانن‌های او که به دلیل فشردگی در فواصل موسیقایی و زمانی یاد آور بافت میکروپلیفونی لیگتی نیز می‌باشند، غالباً با هدف افزایش انرژی و ایجاد تنش به کار رفته و استقلال صداها در آن دارای اهمیت چندانی نیست. با تقسیم کانن‌های او به سه دسته که بر اساس ریتم و نقاط شروع صداها انجام شد، مطالعه‌ی موسیقی او به شکل واضح‌تری صورت گرفت. مثال‌ها نشان داد که او در برخی موارد از فواصل میکروتنال نیز استفاده می‌کند که به ابهام و گنگی بافت موسیقایی او می‌افزاید. استفاده از این فواصل بسیار کوچک بافت متراکم و نازکی را بوجود می‌آورد که از ویژگی‌های مهم موسیقی او به شمار می‌آید.

در کنار کانن که برگرفته از موسیقی گذشته‌ی نسبتاً دور می‌باشد، گریز به دودکافونی وجهی از موسیقی اوست که کاراکتر معاصر آن را تقویت می‌کند. اگرچه اشنیتکه پس از آزمودن دودکافونی به شکل اصیلش، آن را محدود کننده دانست، در آثارش به شکلی آزاد از آن بهره برد. او در استفاده از دودکافونی، با دو رویکرد سری نت‌ها را بکار گرفت. در روش اول همه‌ی دوازده نت را بدون تکرار به صورت ملودیک و هارمونیک مورد استفاده قرار داد و در روش دوم به شکلی آزاد با تکرار و حذف نت‌ها تعداد دلخواهی از مجموعه‌ی دوازده نتی را بکار بست. استفاده از سه آکورد هفتم کاسته برای معرفی مجموع دوازده نت به روش اول یکی از شیوه‌های مورد علاقه‌ی او در تداعی دودکافونی به نظر می‌رسد. مطالعه‌ی این دو ابزار آهنگسازی نشان می‌دهد که چگونه اشنیتکه به ترکیب عناصر مختلف از موسیقی گذشته علاقمند بود و چگونه آنها را با زبان موسیقایی خود ادغام می کرد. این نوع از بیان موسیقایی که با گرایشات پلی استایلیستیک او و همچنین تفکرات پُست مدرنیسم در ارتباط است، بخش کوچکی از تکنیک‌هایی است که در برخی آثار او به کار رفته است. مطالعه‌ی این تکنیک‌ها به موسیقیدانان کمک خواهد کرد که درک بهتری نسبت به سازماندهی عناصر موسیقایی او به دست آورده و اهمیت این آهنگساز تاثیر گذار قرن بیستم را بیش از پیش دریابند.

پی نوشت ها:

1 Alfred Schnittke.

2 Polystylism.

3 The Glass Harmonica.

4 Agony (1981).

۵ کانن قهقرایی (Retrograde Canon) یا کانون خرچنگی (Crab Canon) کاننی است که در آن صدا (ها)ی دنباله رو حالت قهقرایی صدای پیشرو را دارند. کانن معکوس (Inversion Canon) کاننی است که صدا (ها)ی دنباله رو معکوس صدای پیشرو است.

6 Dodecaphony.

۷ Prolation Canon یا Mensuration Canon (در این مثال «منبسط شده» معادل فارسی صحیحی به نظر می رسد) کاننی است که صداهای آن دارای ریتم های متفاوتی هستند و ممکن است صداها همزمان و یا با تاخیر آغاز شوند.

8 Microtonal.

9 Micropolyphony.

10 Gyorgy Ligeti.

11 Ligeti's Orchestral Micropolyphony.

۱۲ حروف B–A–C–H در زبان آلمانی معادل نت‌های سی بمل، لا، دو و سی هستند.

13 Luigi Nono.

14 Stille Nacht.

فهرست منابع:

Ivashkin, Alexander (1996), *Alfred Schnittke*, Phaidon Press, London.

Javakhishvili, Fiona Hearun (2002), *The Co-existence of Tonality and Dodecaphony in Schnittke`s First Violin Sonata, Seeking The Soul: The Music of Alfred Schnittke*, edited by George Odam, Guildhall School of Music and Drama, London.

Kennan, Kent (1987), *Counterpoint*, 3rd Edition, Englewood Cliffs, Prentice Hall, New Jersey.

Kleinmann, Johannes (2010), *Polystylistic Features of Schnittke›s Cello Sonata No. 1*, DMA Dissertation, University of North Texas.

Peterson, Kristen (2000), *Structural Threads in the Patchwork Quilt: Polystylistic and Motivic Unity in Selected Works by Alfred Schnittke*, PhD Dissertation, University of Connecticut.

Schnittke, Alfred (2002), *A Schnittke Reader*, Indiana University Press, Bloomington

Taruskin, Richard (1997), *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey.