صفحات ۳۵ - ۴۰
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۲، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۶

جستاری بر سازماندهی فواصل و رویکرد دُدِکافنیک در موسیقی دمیتری شستاکویچ

حسین قنبری احمد آباد[*۱]، محمدرضا تفضلی[۲]

[۱] کارشناسی ارشد رشته آهنگسازی، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۲] عضو هیئت علمی دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۹/۲۴، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۴/۱۱/۱۷)

چکیده

در این نوشتار تلاش بر آن است تا سازماندهی فاصله‌ای و انسجام در موسیقی دمیتری شستاکویچ مورد بحث قرار گیرد. بدین منظور، این پژوهش با روش تحقیق تحلیلی ابتدا به بررسی موتیف‌های شاخص همچون DSCH و SASCHA (ساشا) می‌پردازد؛ چرا که این موتیف‌ها نماینده کیفیت صدادهی در آثار آهنگساز هستند. در تحقیقات پیشین به نحوه‌ی پیدایش DSCH و نیز کاربرد مستقیم آن بگونه‌ای شایسته پرداخته شده است؛ اما تمرکز این مقاله، بر استفاده غیرمستقیم یا تلویحی این موتیف‌ها، از جمله تاثیر آن بر آلتراسیون مدها و نوع فواصل مورد استفاده در سری است. در واقع بررسی استفاده غیرمستقیم از این موتیف، نشان‌دهنده‌ی کیفیت صدادهی خاص در آثار مختلف آهنگساز است. علاوه بر استفاده مستقیم از موتیف "ساشا"، می‌توان فواصل مورد تاکید و شاخص در آن و حضور سلول ۵-۳ را (بعنوان زیرمجموعه آن) در آثار متاخر شستاکویچ مشاهده کرد. پس از بررسی آثار شستاکویچ می‌توان نتیجه گرفت، سازماندهی فواصل چه تاثیری در ایجاد انسجام در قطعات دارند. در واقع، او با آوردن عناصر آتونال و دُدِکافنیك در موسیقی تنال خود، نه تنها موجب از هم گسیختگی زبان موسیقایی خود نمی‌شود، بلکه با سازماندهی فاصله‌ای، زبانی شخصی و یکپارچه را در موسیقی خود ایجاد می‌کند.

واژه‌های کلیدی

انسجام، شستاکویچ، دُدِکافنی، سازماندهی فاصله‌ای.

[*] نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۳۷۶۱۵۵۴۲۱، نمابر: ۰۲۱-۲۲۴۵۰۸۶۱، E-mail: ghanbari_hosein90@yahoo.com.

مقدمه

در نیمه‌ی قرن بیستم، آهنگسازان در جستجوی زبانی نو بودند و هر یك راهی را پیش گرفتند. در این میان، دمیتری شستاکویچ میراث گذشتگان را با زبان شخصی خود در هم آمیخت. موسیقی او در حقیقت دیالکتیکی است بین سنت و گسست از آن.

موسیقی‌شناسان برجسته‌ای همچون پیتر چایلد، دیوید فنینگ، پیتر شملتز و استیفِن براون به کند وکاو در موسیقی شستاکویچ پرداخته و نظریات شایان توجهی ارائه کرده‌اند. در تحقیقات انجام شده به مطالعه سمفونی پانزدهم، نحوه‌ی استفاده او از دُدِکافنی در برخی قطعات و کاربرد موتیف‌هایی از جمله DSCH ، اغلب بطور مستقیم و یا پیشینه بکارگیری آن پرداخته شده است. در این تحقیق علاوه بر اشاره به موارد مذکور، به رابطه‌ی بین گزینش فواصل و سازماندهی همان فواصل در بین چند قطعه پرداخته خواهد شد، چرا که این موضوع نشانگر علت سبك صدادهی مشابه در قطعات مختلف یك آهنگساز است. برای مثال، گزینش فواصل خاص در قالب سلول، یکی از مهم‌ترین این عوامل است. گرایش آهنگسازی همچون بارتوك به فواصل کوارتال در غالب سلول Z یا همان سلول معروف (دو-دودیز- فا-سل بمل) درکارهای او همچون جزیره بالی از مجموعه میکروکاسموس، یا کوارتت شماره ۲ و دیگر قطعاتش، یکی از این موارد شاخص است که می‌تواند معرف نوعی صدادهی خاص در موسیقی این آهنگساز باشد. بسیاری از عوامل این چنینی در آثار آهنگسازان دیگر نیز وجود دارد ولی برخی الگوها، در آثار یك آهنگساز بیشتر دیده می‌شود و پس از بکارگیری آن در چندین اثر، به یك ویژگی سبکی بدل می‌شود. در موسیقی شستاکویچ نیز بسیاری الگوهای فاصله‌ای و انواعی از کروماتیزم و آلتراسیون درجات خاص دیده می‌شود. این نوع استفاده از کروماتیزم دو نتیجه را دارد: نخست، منشا شباهت قطعات مختلف در اتمسفر ایجاد شده یا به تعبیری زبان شخصی شستاکویچ است و دوم در یك قطعه، آلتراسیون و نوع گزینش فواصل خاص عاملی است انسجام‌بخش. آنچه که در مورد موسیقی شستاکویچ در این نوشتار به آن پرداخته خواهد شد، به شرح زیر است: الف) کارکرد و تاثیر موتیف‌های DSCH به طور غیرمستقیم و نیز در آلتراسیون مدهای دیاتونیك. ب) رویکرد دُدِکافنیك و نحوه برقراری ارتباط بین فواصل شاخص در موسیقی شستاکویچ یا به تعبیری تاثیر فواصل خاص در انتخاب سری از جمله مواردی است که بررسی خواهد شد ج) یکی از موارد در خور توجه، نحوه برقراری ارتباط بین سری‌های دوازده تنی و همچنین دیگر عناصر موسیقی است. با بررسی فواصل و نحوه‌ی سازماندهی آن می‌توان به چنین مسئله‌ای پی برد. برای دستیابی به اهداف مذکور، در ابتدا موتیف‌های شاخص معرفی و سپس نحوه بکارگیری و امکانات این موتیف‌ها مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

۱- موتیف DSCH

شستاکویچ گهگاه از یک "نام" برای گزینش موتیف‌ها و فواصل بهره می‌جوید. مهم‌ترین آنها برگرفته از ابتدای نام این آهنگساز در نگارش آلمانی بصورت **D**mitri **Sch**ostakowitsch است. او برای گزینش فواصل مورد علاقه‌اش، چهار حرف D,S,C,H ، یعنی ر، می‌بمل، دو و سی را از این ترکیب برمیگزیند.

اگر از منظر تاریخی به استفاده از این موتیف نظری بیفکنیم، درمی‌یابیم نخستین کاربرد آن بصورت مستقیم، در سمفونی شماره ۱۰ شستاکوویچ به سال ۱۹۵۳ بوده است و سپس در کوارتت شماره ۸ و بعد از آن تبدیل به اقدامی فراگیر می‌شود (Brown, 2010, 71-72). اما برخی پژوهشگران همچون دیوید فنینگ، ریشه‌ی آن را در قبل از این اثر، در کوارتت زهی شماره ۵ (۱۹۵۲) وکنسرتو ویولن شماره ۱ (۱۹۴۸-۱۹۴۷) جستجو می‌کنند (Fanning, 2004, 35-37). طبق پژوهش‌های براون، ریشه آن را می‌توان به پیش از این و به موومان سمفونی شماره ۱ (۱۹۲۴-۱۹۲۵) موومان سوم باز گرداند (Brown, 2010, 71-100). به لحاظ تاریخی، این نوع بررسی، برای تشریح شکل‌گیری این موتیف تا حدودی کارآمد است؛ اما در بسیاری موارد، این نوع روند تکاملی و شواهد آن ادله فراهم‌آوری است. برای مثال در برخی تحقیقات، تا آنجا جانب افراط را می‌گیرند که نمی‌توان پذیرفت، این موتیف همان DSCH یا حتی دگره‌ای از آن است. اگر به این موتیف بصورت خطی یا جایگشت‌هایش بنگریم، چهار فاکتوریل یا ۲۴ حالت پدید می‌آید و اگر همانند یك سلول (در موسیقی آتونال) به آن بنگریم، تعداد حالات ده‌ها بار بیشتر می‌شود. در برخی حالات ،خویشاوندی موتیف‌های بدست‌آمده به اندازه ای نسبت به DSCH دور است که نمی‌توان پذیرفت ارتباط قابل شنیدنی وجود دارد.

علاوه بر این، موتیف مذکور در آهنگسازان پیشین، بطور مثال مُتسارت در کوارتت زهی شماره ۱۹ در دو مینور K.465 وجود دارد. می‌توان این موتیف را به گونه‌ای هارمونیزه و یا بکار گرفت که کاملاً در هارمونی کلاسیك توجیه پذیر باشد. برای مثال، می‌توان آن را با آکوردهای I-V در دومینور هارمونیزه کرد. یعنی بر خلاف آنچه که به نظر می‌رسد، این موتیف به خودی خود فاقد تنالیته و حتی منحصر به فرد نیست. در واقع، آنچه که این موتیف را شاخص می‌کند، استفاده از آن بعنوان نت‌های کروماتیك یا به تعبیری جایگاه موتیف است و نه استفاده از آن بصورت دیاتونیك. در برخی تحقیقات با عمومیت

دادن این موتیف به هر حرکتی، از کاربرد اساسی آن غفلت می‌شود.

رویکرد ملودیک DSCH بصورت تلویحی در آثار شستاکویچ

علاوه بر استفاده مستقیم، دو گونه آلتراسیون مهم گام‌های مینور و ماژور در موسیقی شستاکویچ بر مبنای DSCH صورت می‌گیرد: الف) شستاکویچ علاقه زیادی به استفاده از تتراکورد اول مد سوپرلُکرین دارد و یکی از حل‌های مورد علاقه او، حل چهارم کاسته به سوم کوچک و همچنین حرکت دوم کوچک به تنیك است. در تتراکورد اول مد سوپرلُکرین سی، نت‌های سی، دو، ر، می‌بمل وجود دارند و همانطور که ملاحظه می‌شود همان نت‌های موتیف DSCH بدست می‌آید. برای نمونه، در ابتدای ۲۴ پرلود اپوس ۳۴، شماره ۲۴ تتراکورد اول سوپرلُکرین ر (نت‌های ر، می‌بمل ، فا ، سل بمل) شستاکویچ از حرکت تیپیک خود چهارم کاسته به سوم کوچک بهره برده است (سل بمل- فا) (تصویر۱).

نکته مهمی که در این مثال و مثال‌های مشابه وجود دارد، رویکرد انتخابی شستاکویچ در استفاده از این گونه مدهاست.

تصویر۱ - سه میزان اول پرلود شماره ۲۴ از مجموعه‌ی ۲۴ پرلود اپوس ۳۴.

تصویر۲- گام مینور مورد استفاده شستاکویچ به همراه مثال‌های آن (در ب و ج).

یعنی با وجود اینکه آلتراسیون‌هایی مبتنی بر DSCH می‌آید، اما در عین حال از نت‌های آلتره‌نشده در هارمونی و یا در همان خط ملودیك قبل یا بعد از آلتراسیون می‌آید و ترکیبی از مدها مورد استفاده قرار می‌گیرد. در این مثال، سل بکار (آلتره‌نشده) اندکی پس از سل بمل بکار ظهور می‌یابد. در واقع، شستاکویچ اتخاذ رویکردی انتخابی بین مینور طبیعی و مد سوپرلُکرین است. همانطور که پیش‌تر اشاره شد، فواصل موتیف DSCH او را به سمت سوپرلُکرین رهنمون می‌کند. از طرفی تتراکورد دوم سوپر لُکرین، فاقد نت دومینانت، یعنی لا، است. پس او به دلیل گرایش خود به دومینانت گام مینور، همچنان صرفاً تتراکورد اول سوپر لُکرین را مورد استفاده قرار می‌دهد. تقابل نت سل بمل و سل بکار، که در تصویر۱ با فلش مشخص شده، نشان می‌دهد که او در ملودی گرایش به موتیف کاسته مورد علاقه خود دارد در حالی‌که در هارمونی همچنان به پیوند تونیک دومینانت علاقه‌مند است. ب) رویکرد ملودیك دیگر در استفاده از این موتیف، حل اکتاو کاسته به هفتم کوچک است. تصویر۲ (قسمت الف)، گام مینوری را همراه با حل متداول در آثار شستاکویچ نشان می‌دهد. اگر در همان تصویر، نت‌های درون دایره را بدون تکرار نت "ر" با هم در نظر بگیریم، به DSCH می‌رسیم. مثال‌های زیادی در این زمینه وجود دارد. یکی از نمونه‌های روشن در مورد استفاده از حل اکتاو کاسته به هفتم کوچک، کنسرتو پیانو شماره۲ ، موومان اول، اپوس ۱۰۲ است که در این مثال، انتقالی از گام مورد بحث الف در ر مینور ظاهر می‌شود. در تصویر۲(قسمت ب)، شروع بخش فرعی با فلش مشخص شده و حرکت مورد نظر نیز در دایره نشان داده شده است.

نتی که در تصویر۲(قسمت ب) با مستطیل نشان داده شده، بصورت دو دیز و نه ربمل نوشته شده است، چرا که این نت نقش اصلی خود را بدست آورده و همان محسوس با حل به تونیک است؛ در نتیجه شستاکویچ بجای اکتاو کاسته، از تناسیون هفتم بزرگ استفاده کرده است. نمونه دیگر برگرفته از پرلود شماره ۹ در دو دیز مینور است، در این مثال، اگر نت درون مستطیل را در نظر نگیریم، باز به همان انتقال موتیف DSCH می‌رسیم (تصویر۲-قسمت ج).

۲-موتیف"ساشا" SASCHA

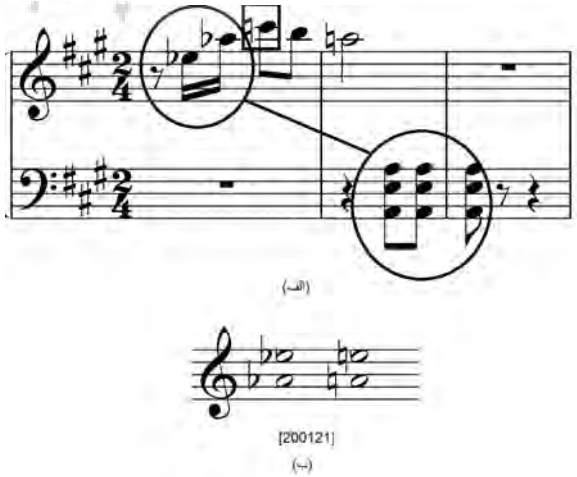
یکی دیگر از موتیف‌های مورد استفاده شستاکویچ، موتیف SASCHA است که نقش تعیین‌کننده‌ای در سمفونی شماره ۱۵ او دارد و نت‌های Eb-Ab-C-B-A را دربرمی‌گیرد. در واقع این موتیف، علاوه بر اینکه چندین بار مورد استفاده مستقیم و بسط و گسترش قرار می‌گیرد، رویکرد فاصله‌ای آن در اکثر نقاط این سمفونی حضور دارد. تصویر۳ -الف، این موتیف را در ابتدای این سمفونی معرفی می‌کند.

این موتیف با این فضاگذاری، چهارم درست را در لابمل تداعی می‌کند. از طرفی دیگر اگر پنجم درستی که در جواب موتیف توسط زهی‌ها می‌آید در نظر گرفته شود؛ این دو در کنار هم حرکت دو پنجم درست (یا دو چهارم درست) متوالی با فاصله نیم پرده‌ای را نشان

می‌دهند. اگر فواصل شاخص این موتیف و جواب آن به عنوان یک سلول در نظر گرفته شوند، تصویر۳ - ب بدست خواهد آمد. این سلول، اساس بسیاری قسمت‌های سمفونی شماره ۱۵ را تشکیل می‌دهد. برای توصیف این سلول در جدول فورت از ۸-۴ استفاده می‌شود. موتیف "ساشا" شاید بصورت مستقیم در قطعات دیگر نیاید، اما در مثال‌های مختلف در ادامه می‌توان مشاهده کرد که فواصل شاخص آن یعنی ۸-۴ و زیرمجموعه آن ۵-۳ در قطعات دیگر وجود دارد. قبل از پرداختن به کارکرد این موتیف در سمفونی ۱۵ بهتر است به دوازده نتی در موسیقی شستاکویچ پرداخته شود.

۳-دوازده نتی در موسیقی شستاکویچ

الف) در موسیقی شستاکویچ سری اساس قطعه نیست و بر خلاف بسیاری آهنگسازان، در موسیقی شستاکویچ با سری همچون ملودی برخورد می‌شود. طبق بررسی‌های شملتز در مورد اثر Seven Verses of Block، شستاکویچ با سری در این قطعه به مثابه یک ملودی یکپارچه غیرقابل تغییر رفتار می‌کند(Schmelz, 2004, 307). برای مثال، در موومان دوم سمفونی پانزدهم، در سلوی ویلنسل پس از معرفی تم، مجدداً در چند میزان بعد انتقال معرفی می‌شود. لازم به ذکر است، در آثار شستاکویچ، معکوس سری نیز بسیار کم استفاده می‌شود. تفاوت دیگر در گزینش فاصله‌ای در سری‌های مورد استفاده است. بر خلاف رویکرد ارتدکس به دُدِکافنی که در پی حذف کامل تنالیته حتی در مقاطع کوتاه و عدم حضور تریادها و بطور اخص تریاد کاسته است، شستاکویچ آزادی بیشتری را در نظر می‌گیرد. در واقع گاهی سری در عین تریادگونه بودن، تسلسلی از آرپژهایی غیرفونکسیونل است. نکته دیگر در مورد کار بست دوازده‌نتی در موسیقی شستاکویچ، استفاده از ردیف‌های صوتی مختلف در یک اثر است. در استفاده اُرتُدکس از سری، پایبندی به سری دوازده نتی، تا اندازه‌ای است که در یک قطعه اغلب یک سری و دگره‌های آن، یعنی معکوس، قهقرایی، قهقرایی معکوس، انتقال و یا در نهایت در گونه‌های متأخر، با چرخش[1] [تکه ای] دوازده نتی وجود دارند. شاید در این گونه کاربست، پایبندی به یک سری، منجر به انسجام به لحاظ فاصله‌ای شود، اما تنها راه برقراری انسجام در قطعه نیست. شستاکویچ راه دیگری را برای انسجام برمی‌گزیند که توضیح مفصل آن در ادامه می‌آید.



تصویر۳- موتیف ساشا به همراه هارمونی (الف) و بردار فورت فواصل شاخص آن (ب).

۴- برقراری انسجام فاصله‌ای در سمفونی شماره ۱۵ شستاکویچ

در بحث پیشین، موتیف "ساشا" و کیفیت فاصله‌ای آن مورد بحث قرار گرفت. در این قسمت، هدف، نشان دادن چگونگی استفاده از فواصل شاخص این موتیف برای سازماندهی قطعه است. در موومان اول، تم بخش فرعی با وجود آنکه این تم به تنهایی القاکننده تن مرکزی نیست، اما استیناتو در باس تن مرکزی می را القا می‌کند. خلاصه ارکستری آن به صورت زیر است:

برای نشان دادن ارتباط بین بخش‌های این مثال یا به بیان دقیق‌تر دلیل انسجام، از چهار منظر این قسمت مورد بررسی قرار می‌گیرد. الف) ابتدا ملودی در کلید سل به تنهایی بررسی می‌شود تا فواصل شاخص آن استخراج شود. این سری دو جمله دارد؛ با معیار ریتمیک، فراز اول دو میزان با فاصله شاخص چهارم (می بمل، سی بمل) و فراز دوم حرکتی است با نت‌های کروماتیک بین لا و می. اگر این چهار نت در مجموع به عنوان یک سلول در نظر گرفته شوند و بردار فواصل آن نوشته شود، در سیستم فورت ۹-۴ با بردار [۲۰۰۰۲۲] بدست می‌آید.

شایان ذکر است در آنالیز آثار بارتوک، این سلول پرکاربرد با نام Z شناخته می‌شود(Perle, 1996). در مرحله بعد کلید فا به تنهایی مورد بررسی قرار می‌گیرد. نتیجه وصل دوبل می-سی به فا-سی بمل خواهد بود؛ این حرکت نیز در جدول فورت ۹-۴ با بردار فاصله‌ای [۲۰۰۰۲۲] نمایش داده می‌شود؛ در تصویر۴- قسمت الف، اعضای این سلول با مستطیل به هم وصل شده‌اند. برای بررسی ارتباط عمودی نیز می‌توان می بمل – سی بمل را همراه با می-سی در نظر گرفت؛ این حرکت نمایشگر ۸-۴ با بردار [۲۰۰۱۲۱] است که در تصویر با دایره به هم وصل شده‌اند. این سلول همان فواصل شاخص موتیف "ساشا" را نشان می‌دهد. برای بررسی عمودی فراز دوم نیز می‌توان

تصویر۴- خلاصه ارکستری ابتدای تم فرعی در موومان اول سمفونی ۱۵ (الف) و مقایسه SASCHA و Cell Z در (ب).

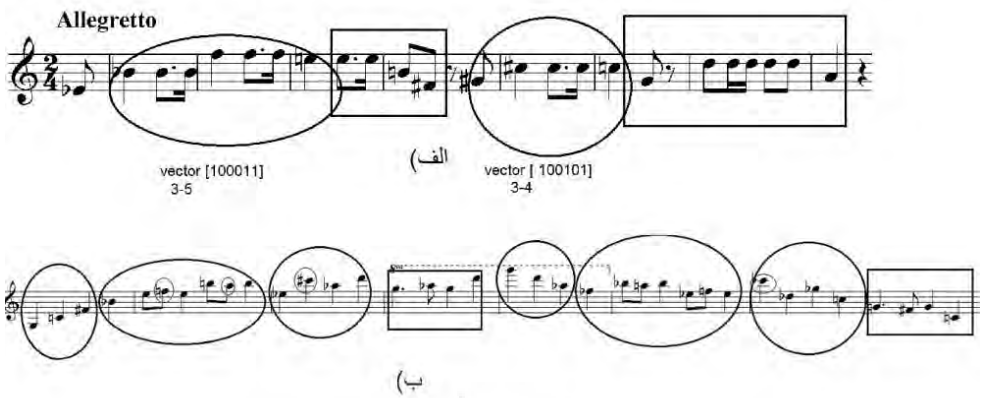
آن را با آکومپانیمان آن بصورت عمودی در نظر گرفت. در این صورت فاصله شاخص در کلید سل لا-می بر روی فا-سی بمل قرار خواهد گرفت که همان فواصل موتیف "ساشا" با بردار[۲۰۰۱۲۱] خواهد بود. اگر این برش‌ها در کنار هم قرار گرفته و با واصل شاخص موتیف "ساشا" مقایسه شوند، شباهت صدادهی آنها روشن می‌شود. چرا که از لحاظ کیفیت فاصله‌ای، که با عدد نیز نشان داده شده، بسیار شبیه به هم هستند (تصویر ۴- قسمت ب). می‌توان در موومان اول و دولپمان آن و نیز موومان سوم و چهارم، شواهد دیگری برای این رویکرد فاصله‌ای یافت. اما یکی از بهترین نمونه‌ها را می‌توان در موومان سوم، سمفونی شماره ۱۵ جستجو کرد (تصویر ۵).

در مورد کیفیت فواصل بطور آماری می‌توان مشاهده کرد که چهارم نقش ویژه‌ای دارد، حتی برای تاکید بر این موضوع، شستاکویچ ترفند دیگری نیز بکار می‌برد. در واقع آهنگساز در آکومپانیمان پنجم‌های موازی را بکار می‌برد تا بر این فاصله از طریق معکوس آن تاکید کند. چایلد برای بررسی فواصل ساختاری این سری (و انتقال معکوس آن)، رابطه پرتاکیدترین نت‌ها، یعنی ابتدا و انتها را با هم مقایسه می‌کند. در این صورت سلول سل -دو/ دودیز-لابمل بدست می‌آید. اگر بردار فاصله‌ای این نت‌ها که با دایره مشخص شده در نظر گرفته شوند، نتیجه [۲۰۰۱۲۱] یا ۸-۴ خواهد شد. همانطور که ملاحظه می‌شود، این موضوع باز هم بیانگر فواصل شاخص موتیف "ساشا" است. نکته درخور توجه در آثار شستاکویچ، گرایش شستاکویچ در انتخاب فواصل سری است. این گرایش در غالب کارهای دوازده نتی شستاکویچ وجود دارد. نت‌هایی که در تصویر ۵-ب، در یک مجموعه نشان داده‌شده، همگی بیانگر گرایش عمیق شستاکویچ به پرش کوارتال چهارم درست، چهارم افزوده و معکوس‌های آن است. به زبان سلولی، همه این گروه نت‌ها به ۵-۳ یا کلاس فاصله‌ای [۱۰۰۰۱۱] تعلق دارند. این سلول وجه اشتراک عناصر فاصله‌ای دو کلاسی است که تاکنون بررسی کردیم. چرا که تمام کیفیت‌های مشترک آنها یعنی دوم کوچک و چهارم افزوده را دارا است. به لحاظ عددی نیز می‌توان این دو را مقایسه نمود. به نظر می‌رسد، شستاکویچ برای وصل واحدهای نشان داده شده با مستطیل، فواصل خاصی را انتخاب کرده که سری‌ها را نزدیک به زبان شخصی او می‌کند.

می‌توان گفت استفاده از سلول‌های مشابه و زیرمجموعه‌های آنها منجر به ایجاد ارتباط فاصله‌ای بین بخش‌های اثر یا همان سازماندهی فاصله‌ای شده است. به نظر می‌رسد شستاکویچ در دهه پایانی، گرایش زیادی به استفاده از سلول ۵-۳ داشته است. در سمفونی شماره ۱۴ او نیز چنین مواردی به چشم می‌خورد. به عنوان نمونه در سری استفاده شده در ابتدای موومان پنجم، نیمی از این سری را سلول ۵-۳ (و سلول ۴-۳ با صدادهی بسیار نزدیک به ۵-۳) تشکیل می‌دهد که در تصویر ۶- الف، با دایره نشان داده شده است. مثال بارزتر، استفاده از سلول ۵-۳ موومان اول سونات ویلن و پیانو است. خالی از فایده نیست که مقایسه‌ای بین این اثر و سمفونی شماره ۱۵ انجام شود. سری این اثر، در تصویر ۶- ب، از دو جهت قابل مقایسه با موومان سوم سمفونی شماره ۱۵ است: نخست نوع ارائه که ابتدا ۱۲ نت معرفی و سپس معکوس می‌شوند. دوم و از همه مهم‌تر اینکه تکه‌های ارائه شده، که در دایره مشخص شده‌اند، از همان کلاس فاصله‌ای [۱۰۰۰۱۱] یا ۵-۳ استفاده می‌کنند. البته در اینجا در بین واحدها، فاصله نیم‌پرده‌ای وجود ندارد؛ در عوض، نیم پرده‌ها، در درون ساختار بعنوان نت همسایه قرار گرفته‌اند و بخشی نیز در انتهای هر قسمت بر روی سل وجود دارد که سل را با نیم پرده تثبیت می‌کند. به هر حال در همان قسمت نشان داده شده با مستطیل نیز از همان سلول استفاده شده است. می‌توان نتیجه گرفت که آنچه موجب‌شده که بسیاری قطعات دُدِکافنیک شستاکویچ به یکدیگر ارتباط پیدا کنند، رویکردی است که او نسبت به انتخاب فواصلی خاص بالاخص سلول ۵-۳ داشته است. همانطور که پیش‌تر اشاره شد، دو تفاوت اساسی شستاکویچ با دیگر آهنگسازان دُدِکافنیست، نخست در بکارگیری سری‌های مختلف در یک قطعه است و دوم در آمیختن دو سیستم دوازده نتی و موسیقی تنال با یکدیگر است. هر دو مورد، انسجام قطعه را تهدید می‌کنند. بسیاری همچون میلتون ببیت

تصویر ۵- میزان‌های ۱-۶ موومان سوم همراه با تحلیل فاصله‌ای.

بر این عقیده‌اند، قواعد موسیقی دوازده نتی با موسیقی تنال، در اساس همسان نیستند (Mead,1994, 9-11). در خصوص آهنگسازی چون آلبان برگ نیز چنین مشکلی مطرح است. دیو هدلم در طبقه‌بندی موسیقی‌های متأخر آلبان برگ معتقد است که این قطعات منسجم هستند چرا که انسجام به عواملی غیر از سری وابسته است (Headlam, 1996, 195). در آثار شستاکویچ نیز همچون آثار آلبان برگ، عامل انسجام استفاده از سری نیست. در واقع، همانطور که در طول این پژوهش نیز اشاره شد، شستاکویچ با سازماندهی فواصل فواصل، عامل سری دوازده تنی و عوامل موسیقی تونال را با یکدیگر آشتی می‌دهد.



تصویر ۶- الف- موومان پنجم سمفونی شماره ۱۴ و قسمت (ب) موومان سونات ویولن و پیانو.

نتیجه

با بررسی نمونه‌ها می‌توان دریافت که چگونه شستاکویچ از قابلیت‌های یک موتیف یا سلول در جهت ایجاد زبان شخصی و ایجاد انسجام در قطعات مختلف و نیز ایجاد ارتباط در بین موومان‌های یک اثر بهره می‌جوید. فواصل این موتیف‌ها در عوامل مختلف قطعه حضور دارند که مبنای هارمونی و سازماندهی فاصله‌ای در بخش‌های زیادی از آثار این آهنگساز هستند. از طرف دیگر شستاکویچ در دهه پایانی عمر خود، از سری‌ها یا ملودی‌های دوازده تُنی بهره برده است. در این قسمت نیز سازماندهی فاصله‌ای مشابه با موتیف‌ها وجود داشت. طبق بررسی‌هایی که در نمونه‌ها انجام شد، می‌توان گفت، این کروماتیسم گسترده در موسیقی شستاکویچ بر مبنای سازماندهی فاصله‌ای است که در تمام موسیقی او حضور دارد و زبان شخصی او را ایجاد می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی نوشت

1 Rotation.

فهرست منابع

Brown, Stephen (2006), Tracing the Origins of Shostakovich's, *Musical Motto Intégral*, Vol. 20, 69-103.

Child, Peter (1993), Voice Leading Patterns and Interval Colocation in late Shostakovich: Symphony 15, *Music Analysis*, Vol. 12, No.1, 71-88.

Fanning, David (2004), *String Quartet No.8*, Aldershot, England, Ashgate.

Headlam, Dave (1996), *the Music of Alban Berg*, Yale University Press, New Haven.

Mead, Andrew (1994), *an Introduction to the Music of Milton Babbitt*, Princeton University Press, New Jersey.

Perle, George (1996), *Twelve-Tone Tonality*, University of California Press, Oakland, California.

Schmelz, Peter J (2004), Shostakovich's 'Twelve-tone' Compositions and the Politics and Practice of Soviet Serialism, *In Shostakovich and His World*, ed. Laurel E. Fay, 303-54. Princeton University Press, New Jersey.