

آرنولد شوئنبرگ و تکامل سنت موسیقی کلاسیک

دکتر آذین موحد

استادیار گروه آموزشی موسیقی
دانشگاه تهران - دانشکده هنرهای زیبا

چکیده

در این مقاله به بررسی تأثیر سنت بر تکامل تفکر موسیقایی آرنولد شوئنبرگ، آهنگساز اطریشی در قرن بیستم خواهیم پرداخت. شوئنبرگ اعتقاد داشت موسیقی همچون زندگی دستخوش تغییراتی است که در قالب قواعد بنیادین تکامل می‌یابد. او تکامل سنت موسیقی کلاسیک را دستخوش گسترش و استمرار دیسونانس در قطعات می‌داند. حضور دیسونانس در قالب گام تعدیل یافته، استفاده از مدولاسیون‌ها که به تدوین قواعد هارمونی منجر شد، و مدولاسیون‌های کروماتیک که بسط و گسترش هارمونی دیسونانت را تضمین نمودند همگی راه را برای «رهایی دیسونانس» و دستیابی به مکتب دودکافونیک در قرن بیستم گشودند.

در این مقاله کارهای شوئنبرگ را در سه دوره بررسی خواهیم کرد. دوره نخست: ادامه مکتب واگنر، دوره دوم: موسیقی پانتونال و دوره سوم: مکتب دودکافونیک. با بررسی آثار، تفکرات و نوشته‌های خود او، تأثیر سنن و قواعد آهنگسازی پیش از او را که در شکل‌گیری سبک او اهمیت چشمگیری داشتند به بحث و گفتگو خواهیم گذاشت. این تحقیق نشان خواهد داد که پیدایش آتونالیته و رهایی دیسونانس که منجر به پایه‌گذاری مکتب دودکافونیک توسط شوئنبرگ گردید، در قالب شاخص‌ترین ویژگی موسیقی کلاسیک به وقوع پیوسته و این ویژگی همان گسترش استفاده دیسونانس است. در این راه، توجه شوئنبرگ بدنبال دستیابی به قواعدی است که اتحاد و یگانگی را در ساختار قطعات تضمین نمایند. با بررسی کارهای او متوجه خواهیم شد که او چگونه اتحادی که توسط پلی‌فونی در قرن هفدهم، فرم در قرن هجدهم و متن و لایت موتیف^(۱) در قرن نوزدهم بدست آمده بود توسط مکتب دودکافونیک در قرن بیستم به تثبیت رساند.

کلید واژه‌ها

۱. شوئنبرگ
۲. رهایی دیسونانس
۳. آتونالیته
۴. مکتب دودکافونیک

مقدمه

طبیعی است که در آستانه قرن بیست و یکم هنوز صحبت از شناخت موسیقی قرن بیستم باشد، اما شاید تعجب‌آور باشد که چنین گفتگوهایی با نوعی نگرانی و بهت‌زدگی همراه باشند و دوستاران موسیقی خود را با این بخش از این هنر که در حقیقت موسیقی عصر ماست بگانه بیندارند.

پیش از هر سخن باید برای نکته تفاهم داشت که قرن بیستم، قرن تشییت علم و فن‌آوری است و برخوردار از نوعی تفکر و فلسفه متناسب با این پدیده. موسیقی این عصر نیز در پیوند با همین اندیشه است و ایجاب می‌کند تا برای درک واقعی آن متفکرانه و آگاهانه زمینه‌های فلسفی آن را بشناسیم.

در این سلسله گفتارها درباره موسیقی قرن بیستم می‌کوشیم به شناختی درست از پایه‌های موسیقی مدرن و مسائل و مفاهیم مربوط به آن دست یابیم و در نخستین گفتار به بررسی آثار و تفکرات آرنولد شوئنبرگ خواهیم پرداخت. شاید در نخستین نگاه شوئنبرگ آهنگساز سنت‌شکن و ضد مکتب کلاسیک به نظر رسد، حال آن‌که بررسی نوشته‌ها، گفته‌ها، و قطعه‌های ساخته او نشان خواهد داد که مکتب او به عنوان بنیانگذار موسیقی مدرن، در واقع ادامه همان سنت کلاسیک و آثار بزرگانی چون باخ، بهتوون و برامس است.

نام بردن از شوئنبرگ به عنوان بنیانگذار موسیقی مدرن بدین معنی نیست که او یکباره و به تنهایی دست به انقلاب در آهنگسازی زد. جستجو در یافتن روشهای نو آهنگسازی، به گونه‌ای که بتواند جایگزین روشهای سنتی چون ایجاد واریاسیون و بسط و گسترش تونال گردد، در آخر سده ۱۹ توجه بسیاری از آهنگسازان را به خود

جلب کرده بود. برای نمونه دبوسی آهنگساز فرانسوی توانست با استفاده از اشکال جدید صدا در جهتی مخالف روال موجود عناصر موسیقی چون هارمونی، ملودی، ریتم و تمپر را، دگرگون سازد. اما چون نوآوریهای شوئنبرگ در پیدایش سبکهای نوین نیمه دوم سده بیست تأثیر چشمگیری داشته و همچنین او توانسته با قواعد تثبیت شده و مکتبی مشخص، خط مشی دیرین آهنگسازی را متحول سازد، از او به عنوان پایه گذار موسیقی مدرن یاد می شود.

دوره نخست: ادامه مکتب واگنر

شوئنبرگ، آهنگساز اطریشی (۱۸۷۴ - ۱۹۵۲م) در اواخر سده ۱۹ کار خود را در مکتب واگنر آغاز کرد، در مکتبی که به کارگیری از مدولاسیونهای کروماتیک در قطعه‌های بزرگ یک امر حتمی و روشی سودمند برای عظمت بخشیدن و طولانی کردن قطعات به شمار می رفت. در کارهای آهنگسازان این مکتب کروماتیزم و حرکت‌های فرعی هارمونیک آنقدر طولانی می شوند که به سادگی حس تونالیته و گام خانگی در آنها از دست می رود. با این حال این نکته قابل توجه است که تمام این حرکت‌های فرعی و روش‌های کروماتیزم بر محور هارمونی تونال صورت می گرفتند و بایجاد حالت انتظار و سپس حل شدن براساس چهارچوبهای تونال مفهوم می یافتند.

به اعتقاد شوئنبرگ طولانی شدن بی‌رویه قطعات و بسط آنها در قالب‌های هارمونیک سبب گسستگی و از هم پاشیدن انسجام قطعات می شود به طوریکه آهنگسازان برای ایجاد وحدت و انسجام قطعه ناگزیر به استفاده از لایت موتیف^(۱) هستند. به عقیده او این امر به خصوص سبب درهم ریختگی ساختمان فرمال و نظم قطعات، دو ویژگی مهم موسیقی کلاسیک، می گردد. شوئنبرگ در نامه‌هایی

که در سال‌های ۱۹۱۰ می نویسد بارها نگرانی و نارضایتی خود را در این باره اعلام می دارد. به نظر او پیشروی هارمونی کروماتیک باعث شده تا نظام قانونمند موسیقی به نوعی بی‌نظمی دچار شود. دوباره این پرسش را مطرح می کند که اگر موسیقی به تنهایی و بی‌همراهی هنرهای دیگر چون نمایش، نور و صحنه اجرا می شد، آیا می توانست همچون گذشته ترکیب وزن و منسجم خود را حفظ کند؟

از میان نخستین آثار شوئنبرگ اپوس ۴ که برای سکستتزهی نوشته شده و بعدها آن را برای ارکستر تنظیم کرده، همچنین پوئم سمفونیک اپوس ۵، با همه نوآوری‌هایی که در آنها صورت گرفته، هر دو بر محور آثار واگنرند. شوئنبرگ خود می نویسد: در آغاز طرفدار پر و پا قرص برامس بودم، به تدریج رابطه نزدیکی و دوستی‌ام با الکساندر زملینسکی (آهنگساز اطریشی) مرا با واگنر آشنا کرد به همین سبب نفوذ این دو آهنگساز، برامس و واگنر، در کارهای این دوره‌ام مشهود است.^(۳) قطعه‌های یاد شده با استفاده از تکنیک لایت موتیف تکمیل شده‌اند و ساختمان آنها تحت نفوذ برنامه‌ای بودنشان طولانی و پی در پی است. در اپوس ۴ تکنیک پردازش تم بسیار نظام یافته است و بیشتر در قالب یک تفکر کنترپوانتیک است که تحت الشعاع قواعد هارمونیک قرن ۱۹ قرار گرفته.

شوئنبرگ ساختمان اپوس ۴ را برگرفته از واگنر می داند (استفاده از موتیف‌های کوتاه و ایجاد سکانس برپایه موتیف‌ها). اما در همین رابطه استفاده از جمله‌های نامتقارن، تلفیق جمله‌هایی که طول آنها در میزانهای زوج نمی‌گنجد و همچنین نحوه پردازش ملودیها را به برامس نسبت می دهد. حرکت‌های هارمونی و ارکستراسیون شبیه کارهای واگنر است. گرچه با سبک‌های حاکم در آن دوره نیز بیگانه نیست ولی اینها حرکت‌هایی هستند که از همان آغاز

ویژگیهای موسیقی شوئنبرگ و تفکر آینده او را نشان می دهند. برای مثال بخشهایی از اپوس ۴ که تونالیته آنها به هیچوجه مشخص نیست، بیانگر گرایش او به استفاده از حرکت‌های هارمونیک است که براساس ملودی به دست آمده‌اند.

شوئنبرگ از سال ۱۹۰۶ به بعد موسیقی برنامه‌ای را کنار می گذارد و به بررسی امکانات فرم و نظم در ساختمان قطعات می پردازد. گرایش به فرم در حالیکه کروماتیزم سنگینتر و قواعد تونال روبه کمرنگ شدن می رفتند قابل توجه است. توجه او به فرم برای جستجوی روشی بود که بتواند آن را جایگزین قواعد هارمونی تونال سازد. قواعدی که تا آن زمان ضامن وحدت و یکپارچگی قطعه به شمار می رفتند.

شوئنبرگ اعتقاد داشت که آهنگسازان سده ۱۷ و ۱۸ با کمک فنون کنترپوان نظیر اتحاد تماتیک و ارتباط موتیف‌ها انسجام لازم را در آثار خود به وجود می آورند، لذا اعتقاد او به این امر سبب شد تا برای رسیدن به هدف خود به گذشته رو کند و در جستجو برای ایجاد یکپارچگی و نظم، به کاربرد و انطباق پذیری تکنیک کنترپوان بیشتر پی برد. در اپوس ۴ با این که هنوز هم اولویتهای هارمونیک تا حد بسیار زیادی در نظر گرفته شده اما بعد افقی و جنبه‌های منودیک بر ملاحظات عمودی برتری یافتند.

در اپوس ۹ شاهد ملودی‌هایی هستیم که مشکل از چهارمهای درست و یا حرکت‌های تمام پرده هستند. می دانیم دبوسی و سکریابین هم قبلاً از این دو عامل یعنی چهارمهای درست و آکوردهای تمام پرده برای ایجاد هارمونیهایی ساکن و فازهای صدا استفاده کرده‌اند اما روش استفاده شوئنبرگ از این دو دقیقاً مبتنی بر قواعد کنترپوان است. در اپوس ۹ این آکوردها از ملودیهای پلی فونیک به وجود آمده‌اند و به هیچوجه حس تونال را القاء نمی کنند. اینها هارمونیهایی جدیدی هستند که با واسطه از



نمونه ۱

ادراک آنهاست.^(۴) در کتاب هارمونی توضیح می‌دهد که در توالی هماهنگیهای موجود در هر نت، صداهای دیسونانس دیرتر حضور پیدا می‌کنند، برای همین گوش انسان کمتر به آنها عادت دارد؛ درک آنها مشکلتر است.^(۵) با توجه به این توضیح چنانچه بر مسیر تاریخی این موضوع نیز بنگریم می‌بینیم که جریان تکامل موسیقی درک بشر و علاقه او را به هماهنگیهای دورتر روز به روز بیشتر کرده به طوری که از قرن پانزدهم که به جلو می‌آییم استفاده از هماهنگیهای دورتر، یعنی دیسونانس‌ها در موسیقی هر روز مرسومتر از گذشته می‌شود. بدین ترتیب در توضیح دیسونانس نباید از واژه‌های نامطلوب یا نامطبوع استفاده کرد، بلکه دیسونانس کمال دلخواه آهنگسازان سنت کلاسیک بوده است. همگام با همین تفکر است که شوئنبرگ قانون رهایی دیسونانس را مطرح می‌سازد و توسط آن تناقض بین دیسونانس و کنسونانس را از بین می‌برد. بین سالهای ۱۹۰۵ تا ۱۹۱۲ شوئنبرگ

تمام پرده در نهایت به طرف هارمونی تونال پیش می‌روند و جمله‌ها بیشتر با تونالیته‌های مرسوم پایان می‌گیرند.

قطعه‌های این دوره او بر دو پایه استوارند: ۱. توسعه ایده‌های ملودیک و تشکیل لایه‌های پلی فونیک از این ایده‌ها، و ۲. ایجاد حرکت‌های هارمونیک از درون همین لایه‌ها. در این دوران تأکید او بر کنتراپوان رویکرد او به گذشته را نه به پیشکسوتانی چون ماهرلر و اشتراوس بلکه بسیار دورتر از آن دو یعنی به باخ و بهتوون می‌رساند. از سوی دیگر تأکید او بر این دو عامل و ایجاد هارمونیهای جدید و استفاده از نت‌های غیر هارمونیک در قالبی خارج از قواعد مرسوم هارمونی سبب از میان رفتن همه استنباطات و توقعات هارمونیک شنونده نیز می‌شود.

از همین دوران شوئنبرگ مهمترین قانون موسیقایی خود را با نام رهایی دیسونانس به بحث می‌گذارد؛ به گفته شوئنبرگ تفاوت دیسونانس و کنسونانس در درجه زیبایی آنها نیست بلکه در میزان

خود پاساژهای کنتراپوانتیک گرفته شده‌اند و نه تنها حرکت به طرف آکوردهای مرتبط را القاء نمی‌کنند بلکه بیشتر سبب برهم خوردن لایه‌های تونال مثل تریادهای گامهای دیاتونیک می‌شوند. و همزمان سبب ایجاد حرکتی مهم در جهت آزادسازی دیسونانسها می‌شود. این حرکت حل هارمونیک دیسونانسها را تا جایی که تندی یا سنگینی آنها محو شود به تأخیر می‌اندازد و باعث استقلال آنها جدا از حرکت‌های مرسوم هارمونیک می‌شود. (نمونه ۱)

در اینجا این نکته مهم است که از همین نخستین آثار هدف شوئنبرگ رسیدن به عناصر هارمونیک از طریق خطوط افقی بوده است و نه ایجاد حرکت‌های هارمونیک و بسط‌های عمودی. در واقع تفکر او برای ساختمان قطعاتش از همان آغاز گوشه‌ای است و همه موتیفها با توجه به کاربردشان در بسط‌های پلی فونیک ساخته می‌شوند. با این حال از آنجا که هنوز تفکر او می‌بایست بر پایه قواعد زمان یعنی قواعد هارمونیک پیش رود، دراپوس ۹ آکوردهای چهارم و

آهنگهای خود را باتوجه به قانون رهایی دیسونانس می‌نوشت. در این قطعات شوئنبرگ حضور یک مرکز هارمونیک مبنی بر تفکر تونال را رد می‌کند و از آنجا که تشبیت گامی مشخص در قطعات دیگر مطرح نیست، هر نوع مدولاسیون را در بسط هارمونیک قطعات غیر ضروری اعلام می‌دارد. در همین سالها بود که اصطلاح آتونال در میان منتقدین موسیقی او مرسوم می‌شود. منتقدان شوئنبرگ که نگاهی منفی به کار او داشتند باتوجه به لغو مرکز مشخص تونال در کارهای او نام آتونال را برای موسیقی او می‌گزینند. شوئنبرگ در نوشته‌های خود اصطلاح پانتونال را ترجیح می‌دهد. به اعتقاد او از آنجا که قانون رهایی دیسونانس آزادی گنجاندن همه تونالینه‌ها را در یک قطعه فراهم می‌آورد، نام پانتونال این تفکر را بهتر القاء می‌کند.

دوره دوم: موسیقی پانتونال

شوئنبرگ در کتاب هارمونی خود در سال ۱۹۱۱ چنین می‌نویسد: آینده به ما نشان خواهد داد که بالاخره نقطه نقلی را که توسط تونیک در هارمونی کاربردی ایجاد می‌شد با قدرت دیگری جایگزین نماییم.^(۶) او اعتقاد دارد انسجام در قطعات قدیمی قبل از پیشرفت قواعد مربوط به هارمونی تونال مدیون عناصری نظیر ریتم، موتیف و جملات بوده. حال که رجوع مکرر حرکت‌های ملودیک و هارمونیک به طرف تونیک از میان برداشته شده، استفاده هوشیارانه از عناصر دیگر که در قدیم اهمیت داشته‌اند می‌توانند یکپارچگی در قطعات را ایجاد کنند.^(۷)

در قطعات این دوره ارکستراسیون به طور کلی تغییر کرده و برخلاف قطعات دوره نخست ارکستر و تعداد سازها بسیار محدود شده. استفاده از آکوردهای مازور و مینور و توالیهای شبیه به گام، هر آن چه که از نظر صوتی گام را تداعی کند، مخصوصاً پرهیز

شده است. در این قطعات شوئنبرگ از تکرار موتیف و ایده ملودیک برای ایجاد اتحاد استفاده می‌کند و چون هیچگونه ارتباط تونال بین آکوردها نیست، می‌بینیم هارمونی از ملودیهایی عمودی به دست آمده. بهترین نمونه اپوس ۱۱ است که در آن گروهی از نتها که توالی آن مشخص نیست چکیده آهنگ را تشکیل می‌دهند و ترکیبات مختلف آن باعث پیدایش مواد ملودیک و هارمونیک قطعه می‌شود. این گروه از نتها به صورت هسته اصلی قطعه استفاده شده. (نمونه ۲)

در همین دوران شوئنبرگ ایده «گروند گشتالت»^(۸) را مطرح می‌کند. برای طرح گروند گشتالت در هر قطعه شوئنبرگ جستجوی بسیاری می‌کند. اکثر قطعات ایندوره هریک تنها از یک ایده خاص تشکیل شده‌اند. بهترین نمونه اپوس ۱۶ می‌باشد. در هر موومان شوئنبرگ از ایده محدودی استفاده کرده و سپس آنرا در قالب مرومان بسط و گسترش داده است. در موومان اول از پدالهای گسترده و استیناتو استفاده می‌کند و در اصل ساختمان قطعه را براساس قواعد کانون دوران باروک می‌سازد. در موومان دوم یک اکورد دیسونانس بصورت اکورد تونیک استفاده می‌شود. در این قطعه بازگشتهای مکرر به این اکورد و استفاده از آن در بسطهای کاملاً جدید هارمونیک که (باعث پیدایش حالتی از فرم سه تایی دوران باروک می‌شود) باعث انسجام قطعه می‌گردد. از همه مهمتر در موومان سوم تنها یک اکورد که از پنج نت تشکیل شده مواد موسیقایی قطعه را تشکیل می‌دهد. در این موومان نتهای این اکورد به هیچوجه تغییر نمی‌کنند بلکه ارکستراسیون نتهای پنج‌گانه اکورد در قالبی تدریجی و بسیار مستتر هرچند میزان یکبار عوض می‌شود. شوئنبرگ نام این تکنیک را «رنگهای صوتی» می‌نامد و اعتقاد دارد ملودیهایی که از رنگهای صوتی تشکیل می‌شوند می‌توانند بعنوان یک

تکنیک آهنگسازی در ایجاد رنگ مایه‌های مختلف نقش مهمی ایفا کند»^(۹) از آنجا که هسته اصلی قطعه تغییر نمی‌کند انسجام و اتحاد صوتی قطعه بسیار است.

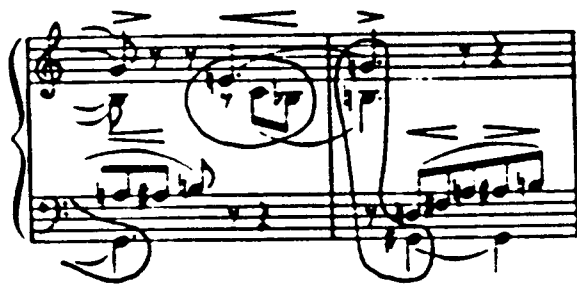
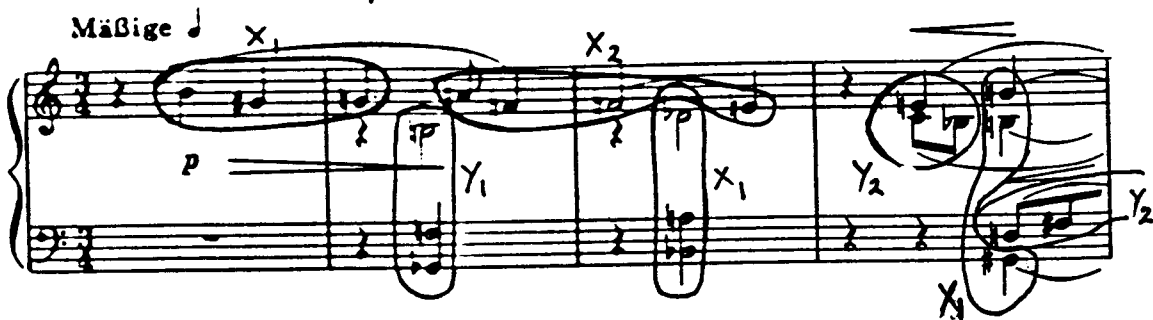
شوئنبرگ چندین سال بعد اعلام می‌دارد: «اکنون که مدتی از ساختمان اولین قطعات پانتونال می‌گذرد، اساس روانی و ذهنی تفکراتم به من اثبات شده است. موسیقی‌ای که فاقد هرگونه رجوع به تونیک باشد می‌تواند کماکان کامل باشد و به راحتی درک شود. انسجام در قطعات را تکرار ایده‌های ملودیک و تداوم توالی ثابتی از نتها، (یعنی بازگشت مکرر به یک نظم مشخص نتها) ایجاد خواهد کرد و این انسجام جایگزین ثباتی که در گذشته توسط تونیک پدید می‌آید می‌شود.»^(۱۰)

دهه اول قرن بیستم برای شوئنبرگ دوران پر بار و بسیار خلاق بوده است. به غیر از اپوس ۱۶ قطعه دیگری که در این دوران نوشته شده اپوس ۲۱ است. این قطعه تنظیم ۲۱ شعر از شاعر معروف فرانسوی آلبرت ژیرودو بر موسیقی است. قطعه برای خواننده (آوای صحبت)^(۱۱) و پنج نوازنده (هفت ساز، فلوت - پیکولو، ویلن - ویولا دو بل می‌کنند) نوشته شده.

از نظر تاریخی اپوس ۲۱ اهمیت بسیاری دارد چرا که پس از مدتها تفکر و پژوهش تدریجی، شوئنبرگ در این قطعه بطور مشخص و قطعی از فرمهای آهنگسازی مرسوم در دوران باروک استفاده می‌کند، ولی در قالب جدید و با صدای‌های کاملاً نو زیرا که باتوجه به اصول پانتونال نوشته شده است. در اینجا شوئنبرگ از تکنیک کنتراپوان بطور ماهرانه و بسیار مفصل استفاده می‌کند. مثلاً در موومان هشتم از یک ایده سه نتی بعنوان تم پاساکالیا استفاده می‌شود. این تم گروند گشتالت این قطعه کوتاه است و انسجام ساختمان قطعه را تضمین می‌کند. از آنجا که قطعه در فرم پاساکالیا نوشته شده این



b. Opening Measures. op. II



نمونه ۲

قطعه را ایجاد نمایم»^(۱۲) گفتارهایی نظیر فوق نشاندهنده این حقیقت است که شوئنبرگ هنوز با وجود اینکه بسیاری از ایده‌های مختلف و سنتی همچون پسلی فونی، کنتراپوان و هارمونیهای کنتراپوانتیک را برای ایجاد اتحاد استفاده کرده بود هنوز آن انسجام واقعی که او آنرا نظم اندیشمند موسیقی کلاسیک می‌پنداشت نیافته بوده. طبیعی است در چنین لحظاتی بازگشت به قواعد موسیقی تونال برای او که تکامل موسیقی را در جهت رهایی دیسونانس نوعی سرنوشت و تقدیر می‌دانسته غیر ممکن می‌بوده. پس خود را ناچار می‌داند تا سیستم مشابهی چون سیستم موسیقی تونال برای موسیقی اتونال پیدا کند. تا به این مرحله شوئنبرگ با توجه به ششم موسیقایی خود پایه‌های موسیقی مدرن را بنیاد نهاده، اما پس از این

انعطاف‌ناپذیر برای ایجاد اتحاد استفاده نموده.

به دلیل آنکه روش بسط‌های ملودیک از طریق تکرار ایده‌ها و یا تداوم توالی ثابت نتها امکانات وسیع بسط‌های هارمونیک را ایجاد نمی‌کند، اکثر قطعات این دوره بسیار کوتاه هستند. در همین دوران شوئنبرگ به محدودیت قطعات اتونال پی می‌برد. در یکی از نامه‌های خود می‌نویسد: «در گذشته هارمونی نه تنها در خدمت زیبایی بود بلکه مهمتر از آن بهترین راه برای ایجاد نظم در فرم قطعات بود. وقتی رهایی دیسونانس باعث استفاده از آکوردهایی شد که رابطه آنها با هم مشخص نیست، به نظر می‌آید که ساختن آهنگهای طولانی و مدون کار بسیار دشواری باشد. لذا در این دوران ناگزیر به استفاده از متن در قطعات طولانی شدم تا شاید از طریق متن وحدت ملودیاها و انسجام

موتیف در طول تمام قطعه در صداهای مختلف حضور دارد. استفاده از فرم پاساکالیا دلایل فلسفی نیز دارد. متن شعر صحبت از احساس در دام افتادن و در چنگال زندگانی غرق شدن را می‌کند، به این ترتیب شوئنبرگ با استفاده از فرم پاساکالیا نوعی شکل‌گرایی مطابق با رسم آهنگسازی در دوران رنسانس ایجاد کرده. در موومان دیگری شوئنبرگ از یک کانس دو بل استفاده کرده بطوری که کانس یکبار تا نیمه شعر جلو رفته و سپس معکوس آن دقیقاً نیمه بعدی شعر را دربر گرفته. از آنجا که اپوس ۲۱ از نظر تونال بسیار آزاد است و قواعد پیش مشخص شده را در ترکیب اصوات دنبال نمی‌کند، آهنگساز آگاهانه و عمدی از فرمهای مشخص و معین استفاده کرده. چون قواعد هارمونیک در انسجام قطعه نقشی ندارند، شوئنبرگ از فرمهای

لازم می‌داند که با آگاهی و هوشیاری سیستم جدیدی را باتوجه به خصائص این موسیقی طراحی نماید.

با تفکر رهایی دیسونانس شوئنبرگ موفق شده بود هر یک از دوازده نت گام کروماتیک را کاملاً مستقل و بری از هرگونه وابستگی به چهارچوبهای دیاتونیک محسوب نماید. پس در موسیقی پانتونال یک نت کروماتیک هیچگونه تفاوتی بانتهای دیگر نداشت. با این روش شوئنبرگ ثابت می‌کند که کروماتیزم در موسیقی آتونال مفهوم دیگری دارد. در این دیدگاه کروماتیزم به معنای تشدید دیسونانس نیست، بلکه هر نت از توالی دوازده گانه مستقل و همپای نتهای دیگر قابل استفاده است. پس گام کروماتیک به جای گامهای ماژور و مینور مبنایی برای تونالیته عصر حاضر می‌شود. شوئنبرگ در کتاب هارمونی خود تشکیل گامها را در قالبی تاریخی توضیح می‌دهد و اعتقاد دارد که کاهش تعدد گامها جریان طبیعی و روند تکاملی آنهاست. او می‌نویسد: «همانطور که مدهای کلیسایی به دست باخ از 12×7 مد به 12×2 مد ماژور و مینور تحلیل یافتند و سپس واگنر آنها را به ۱۲ گام کروماتیک کاهش داد، موسیقی آتونال نیز ۱۲ گام کروماتیک را تبدیل به یک گام کروماتیک واحد کرده است.»^(۱۳)

دوره سوم: مکتب دودکافونیک

در سال ۱۹۲۱ شوئنبرگ به یکی از شاگردان خود اظهار می‌دارد که بالاخره روشی ابداع کرده که از طریق آن تفوق موسیقی آلمان را بار دیگر برای سالیان سال تضمین کرده است. این روش همان موسیقی دودکافونیک است. اعتقاد شوئنبرگ بر این بود که این روش امکان برقراری مجدد ویژگیهای موسیقی کلاسیک را باتوجه به تکاملی که در قرن بیستم رخ داده بود فراهم خواهد آورد. قصد شوئنبرگ جایگزین کردن

چهارچوبهای مشخص موسیقی تونال (چه از نظر فرم، چه از نظر عناصر ریتمیک و ملودیک) با قواعد دیگر است. قواعدی که بتوانند مجدداً نظم و انسجام در قطعات بوجود آورند. شوئنبرگ اعتقاد داشت که چنانچه گام را با توالی مشخصی از نتهای ۱۲ گانه جایگزین نماید، یعنی استفاده از آنچه شوئنبرگ «ست اصلی»^(۱۴) می‌نامد باعث اتحاد و انسجام در قطعات خواهد شد. بعلاوه، از آنجا که در سبک دودکافونیک امکان استفاده از ست اصلی در انواع گوناگون وجود دارد (در حالتی معکوس، برعکس، برعکس معکوس) این تنوع می‌تواند همچون تنوعی که درجات مختلف گام دیاتونیک در هارمونی تونال ایجاد می‌کرد، در ایجاد نظم در ساختمان قطعات نقش مهمی ایفا کند، با این تفاوت که در موسیقی دودکافونیک انواع مختلف ست همگی از نظر اهمیت یکسان هستند و برخلاف درجات گام دیاتونیک هیچیک برتر از دیگری نیستند. به گفته شوئنبرگ آهنگسازان قرن ۱۷ و ۱۸ نیز از ایده‌های معکوس در آهنگسازی بسیار استفاده می‌کردند. برای نمونه می‌توانیم به کوارتتهای زهی بتهوون اپوس ۴۵ و اپوس ۱۳۵ توجه کنیم که از این عمل برای این تنوع در ملودی استفاده بسیار شده است.

اولین قطعه شوئنبرگ که کاملاً با استفاده از سبک دودکافونیک نوشته شده سوئیت پیانو اپوس ۲۵ می‌باشد. شوئنبرگ در این قطعه از ۸ فرم ست استفاده کرده. در تشکیل ست (یعنی ساختن توالی نتهای) و همینطور انتخاب فرمهایی که در آهنگ استفاده شده‌اند، فاصله چهارم افزوده اهمیت بسیاری دارد. استفاده از کنتراپوان سبکتر شده و بافت قطعه همچون قطعات متعلق به دوره‌های قبل سنگین نیست. مثلاً هارمونیهایی که از ملودیهای پلی‌فونیک بدست آمده در این قطعه مشاهده نمی‌شود و ترکیبهای عمودی به

حد قدیم سنگین و فشرده نیست. در این قطعه شوئنبرگ به مسائل جدیدی که در گذشته آنها را مدنظر نداشته توجه نشان می‌دهد. جملات ساختمان موزون و متقارن دارند و حتی از نظر ریتمیک از تکرارهای بسیار برای تحکیم و انسجام استفاده شده. گذشته از آن اپوس ۲۵ از فرمهای رقص مرسوم در دوران باروک استفاده می‌کند. قابل توجه است که در این رقصها شوئنبرگ بخاطر وفاداری به فرمهای دوران باروک حتی تکرار هر موومان را مطابق با قواعد آن دوران علامت گذاشته است. این مسئله حائز اهمیت است زیرا تا به حال شوئنبرگ مخصوصاً از تکرارهای عینی پرهیز می‌کرده.

قطعه دیگری که در این دوران نوشته شده اپوس ۲۶ است و از چهار موومان که براساس فرمهای مرسوم دوران کلاسیک ساخته شده‌اند تشکیل می‌شود. اولین موومان در فرم سونات است. دومی در فرم اسکر تزو و تریو، سومی فرم سه‌تایی و چهارم در فرم روند. مسئله قابل توجه این است که برخلاف اپوس ۲۵ که تعداد محدودی از فرمهای ست استفاده شده‌اند، در اپوس ۲۶ تعداد زیادی از فرمهای ست استفاده شده. لذا اپوس ۲۶ از نظر ساختار پلی‌فونیک بسیار قوی است. روش استفاده از ست در اپوس ۲۶ همچون کارهای دوره اول بسیار گوشه‌ای، با بسط و گسترشهای تماتیک می‌باشد. از آنجا که شوئنبرگ عمداً از فرمهای کلاسیک استفاده کرده، و بافت آهنگ نیز مطابق با دوران کلاسیک می‌باشد، مثلاً در موومان دوم در قسمت تریو تعداد سازها محدود شده‌اند و بافت آهنگ بسیار سبک و ساده طراحی شده. برعکس در موومان آخر که در فرم روند است استفاده از پلی‌فونی کمتر شده و بخشهای اعظمی از آهنگ بصورت هموفونیک حرکت می‌کنند. مطابق با سادگی و یا پیچیدگی بافت آهنگ، شوئنبرگ تعداد ستهایی که در

EXAMPLE XX-12 Forms of the Twelve-Tone Row, First Half of Theme. Variations for Orchestra, Op. 31, Arnold Schoenberg

Copyright 1929 by Universal Edition, renewed 1956 by Gertrude Schoenberg.

نمونه ۳

فرم است که قبلاً هم مشاهده شده بود، این بار طوری طراحی شده که در حالت عمودی یکی دیگر از انواع ست اصلی را تشکیل می‌دهد.^(۱۵) گرایش به طرف یک تفکر هارمونیک در ارتباط با ست و فرمهای متنوع آن، از این بعد بطور واضح در کارهای شوئنبرگ نقش می‌گیرد و یکی دیگر از تحولات مهم در تفکر شوئنبرگ را جامعه عمل می‌پوشاند. (نمونه ۳) به این ترتیب شوئنبرگ پس از تأملی

هر موومان استفاده شده را تغییر داده است. در اسکر تزو و تریو تنها از ست اصلی استفاده نموده در صورتیکه در روندو برای ارائه تم از پنج نوع ست در آن واحد استفاده نموده. از دیگر قطعات دودکافونیک که اهمیت بسیار دارد اپوس ۳۱ است. مجدداً از نظر فرم و ساختمان، آهنگها وفادار به سبک تم و واریاسیون دوران کلاسیک می‌باشد. اما در اپوس ۳۱ شوئنبرگ تکنیک جدیدی را مطرح می‌کند. حضور همزمان بیش از یک

طولانی پاسخ آن عده از منتقدین خود را که به او تهمت ریاضیدان و نه هنرمند زدند. بودند می‌دهد. شوئنبرگ در دفاع از مکتب دودکافونیک اظهار می‌دارد که مهم‌ترین مشکل‌ترین مرحله آهنگسازی در سبک دودکافونیک، طراحی توالی اصوات ۱۲ گانه یعنی طراحی همان ست اصلی است. این عناصر خلاقیت در ست اصلی است که به آهنگساز اجازه می‌دهد فنون منطقی این سبک را در قالبی زیبا به اجرا درآورد.^(۱۶) شوئنبرگ تکنیک طراحی عمودی ست را روش اثبات خلاقیت خود می‌داند و پیدایش گرایش هارمونیک در قالبی پلی فونیک را نشانه مهارت و منطق هنری خود که از پیشکسوتان خود چون باخ به ارث برده بود.

شوئنبرگ پس از تحمل سختیهای بسیار در اروپا بالاخره در سال ۱۹۳۴ به آمریکا مهاجرت می‌کند. یکی از مسائل حائز اهمیت در این دوران علاقه مجدد او به هارمونی تونال است. شوئنبرگ پس از چند سال زندگی در آمریکا، شاید بخاطر حسرت زندگی گذشته در اروپا یا شاید به سبب غم غربت، مجدداً به هارمونی تونال ببنوان تکنیکی ماندنی و ارزشمند می‌اندیشد.

بسیاری از کارهای او در دهه ۱۹۳۴ - ۱۹۴۴ دقیقاً در قالب هارمونی تونال نوشته شده‌اند. این بازگشت به تونالیتیه می‌تواند همگام با علاقه او به ایجاد ارتباط بینتر یا موسیقی گذشتگان باشد. اما آنچه اهمیت دارد این نکته است که برای شوئنبرگ بازگشت به هارمونی تونال نه بازگشت به عقب بلکه حرکت به جلو در روشهای گنجانیدن یافته‌های مدرن خود در قالب سنت و تاریخ است.

شوئنبرگ در دهه آخر عمر خود از سال ۱۹۴۱ به بعد با مهارت و ابتکار به استفاده از سبک دودکافونیک در راه ایجاد موسیقی تونال می‌پردازد. اولین قطعه او در این سبک اپوس ۴۱ که برای کوارتت زهی، پیانو

9. Klangfarbenmelodie

۱۰. شوئنبرگ، آرنولد، نوشته‌ها و گفتارها، «تکامل من»، ص ۹۱

11. Sprechstimme

۱۲. شوئنبرگ، آرنولد، نوشته‌ها و گفتارها، «آهنگسازی با دوازده پرده»، ص ۲۱۷

۱۳. شوئنبرگ، آرنولد، تئوری هارمونی، ص ۳۸۷

14. Basic set

15. Combinatorality

۱۶. شوئنبرگ، آرنولد، نوشته‌ها و گفتارها، «آهنگسازی با دوازده پرده»، ص ۲۲۰

منابع:

1. Austin, William W.: Music in the 20th Century: W.W. Norton and Company: New York: 1960
2. Forte, Allen: The Structure of Atonal Music: Yale University Press: New Haven: 1973
3. Lester, Joel: Analytic Approaches to 20th Century Music: W.W. Norton and Company: New York: 1989
4. Morgan, Robert P.: Twentieth Century Music: W.W. Norton and Co. New York: 1991
5. Peyser, Joan: 20th Century Music. The Sense Behind the Sound Schirmer Books: New York: 1971
6. Schoenberg, Arnold: Theory of Harmony: translated by Roy E. Carter: University of California Press: Berkeley: 1978
7. ---: Style and Idea. Selected writings of Arnold Schoenberg: edited by Leonard Stein: University of California Press: Berkeley: 1984
8. ---: Complete Works:
Verklarte Nacht Op.4 1917
Pelleas und Melisande Op.5 1903
String Quartet no.1 Op.7 1905
Kammersymphonie Op.9 1906
Five Orchestral Pieces Op.16 1909
Pierrot Lunaire Op.21 1912
Piano Suite Op.25 1923
Variations for Orchestra Op.31 1928
Ode to Napoleon Op.41 1942
String Trio Op.45 1946
Phantasy fur violine Op.47 1949
Modern Psalmen Op. 50c 1950

کارهای شوئنبرگ نشان می‌دهد که تلاش شوئنبرگ در راه اثبات اندیشه خود نه برای برهم زدن سنت بلکه برای دستیابی به روشی بود که بتواند اندیشه راستین سنت موسیقی کلاسیک را که بر پایه نظم و انسجام استوار بود مجدداً حیات بخشد و در جریان تکاملی که جبر تاریخ ایجاد کرده بوده بار دیگر سازماندهی نماید. بررسی تاریخی در این باره نشان می‌دهد استفاده از دیسونانس که در قالب نت‌های گذر آغاز شده بود و در جریان تاریخ بسوی استفاده از تعلیقها، اکوردهای معکوس دوم، اکوردهای هفتم و هفتمهای نمایان، مدولاسیون‌ها، اکوردهای نهم و سیزدهم و در نهایت در سده نوزدهم میلادی به هارمونی کروماتیک گرویده بود، همگی در راه پیشبرد و تثبیت دیسونانس عمل کرده‌اند. همگام با همین تفکر است که در سده بیستم براساس آنچه تقدیر ایجاد می‌کند فلسفه‌رهایی دیسونانس و مکتب دودکافونیک مطرح می‌شوند. لذا، اگر تشدید دیسونانس را تقدیر موسیقی کلاسیک بدانیم، گسترش کروماتیزم، پیدایش موسیقی آتونال و بنیانگذاری مکتب دودکافونیک توسط شوئنبرگ را دیگر در نمایی انقلابی و تندرو نمی‌پذیریم بلکه به پشتوانه‌های ریشه‌ای و اصالت فرهنگی آن بیشتر پی می‌بریم.

پی‌نوشتها:

1. Leitmotif
2. Leitmotif
۳. شوئنبرگ، آرنولد، نوشته‌ها و گفتارها، «تکامل من» ص ۷۹
۴. شوئنبرگ، آرنولد، نوشته‌ها و گفتارها، «آهنگسازی با دوازده پرده»، ص ۲۱۶
۵. شوئنبرگ، آرنولد، تئوری هارمونی، ص ۴۶
۶. شوئنبرگ، آرنولد، تئوری هارمونی، ص ۹۰
۷. شوئنبرگ، آرنولد، نوشته‌ها و گفتارها، «قلب و مغز در موسیقی»، ص ۵۶
۸. Grundgestalt می‌توان این واژه را مبنای کل نامید. منظور آهنگساز مایه اصلی قطعه است که ساختمان کل آهنگ براساس آن بنا می‌شود.

و سخنگو، ساخته شده، ترکیب بسیار بدیعی از ست اصلی را مورد استفاده قرار می‌دهد. توالی نت‌های ۱۲ گانه در این ست چنان طراحی شده که امکان ایجاد ترکیب‌های تریادیک مطابق با هارمونی تونال را بدهد. نحوه ادغام انواع ست طوری است که قطعه با یک اکورد می‌بمل مازور به پایان می‌رسد. دیگر قطعات این دوران همچون تریوزهی اپوس ۴۵، فانتزی برای ویلن اپوس ۴۷، و «دعاهای مدرن» اپوس ۵۰، با اینکه در سبک دودکافونیک ساخته شده‌اند، بطور آشکار دور شدن شوئنبرگ را از قواعدی که تا آن زمان بطور شاخص در موسیقی دودکافونیک استفاده می‌شد نشان می‌دهد. دور شدن از فرم‌های انعطاف‌پذیر، دور شدن از کنتراپوان و پی‌فونی بعنوان تنها تکنیک‌های آهنگسازی، و در نهایت دور شدن از اینکه گام کروماتیک تنها در قالب موسیقی آتونال پاسخگو باشد. لذا، این تصور که تکنیک دودکافونیک ستاره درخشان تنها موسیقی آتونال است بری از هرگونه اساس فلسفی و منطقی است. دودکافونیزم همانطور که مطابق با سبک آتونال است می‌تواند با تمام سبک‌های دیگر موسیقی نیز تطبیق نماید. می‌بینیم که شوئنبرگ در نهایت عناصر موسیقی تونال را در دنیای وسیع و آزاد موسیقی آتونال معرفی می‌کند، تا مفهوم واقعی‌رهایی دیسونانس را به ما بیاموزد. رهایی دیسونانس به معنای از دست دادن کنسونانس و برجیدن تفکر تونال نیست بلکه وسعت بخشیدن به تفکر موسیقی است و فراتر بردن آنچه که ملودی و هارمونی دربر می‌گیرند.

رشد اندیشه‌های شوئنبرگ دو جنبه متضاد را دربر دارد. از طرفی احیاء تفکر سنتی و اهمیت بخشیدن به عناصر تم، ریتم و فرم، و از طرفی دیگر تشدید کروماتیزم و ارتقاع موقعیت دیسونانس در موسیقی. بررسی این دو تفکر متضاد در