اکسپرسیونیسم در موسیقی

بهمن مه‌آبادی

آرنولد شوئنبرگ[1] و دو شاگرد پیشروی او، آلبان برگ[2] و آنتون وبرن[3] از مهم ترین ارکان جنبشی موسوم به اکسپرسیونیسم، در هنر موسیقی هستند. این واژه، همانند امپرسیونیسم، نخستین بار در نقاشی مطرح شد و اولین نشانه‌های آن در این هنر، ملاحظه گردید. اکسپرسیونیسم به یک کنتراست نزدیک و قابل لمس تأکید می‌ورزد. در حالی که امپرسیونیسم، در کشف و درک لحظه‌ها و اشیای دنیای بیرون دل مشغول به نظر می‌رسد. اکسپرسیونیسم، با تعمق و ژرف‌نگری، درصدد ثبت تجربه‌های درون آدمی است. اما آنچه در این میان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، ارائه تصویری متعالی از مفهوم فعلی، با پرهیز از ذهن‌گرایی ایست، که شباهت اکسپرسیونیسم را به رمانتیسیسم دچار خدشه می‌سازد. زیرا در نوع تجربه-های روحی و روانی، آرزوها و اهداف و انتخاب مفاهیم، بیان نیز متفاوت به نظر می‌رسد. ذهنیت اکسپرسیونیسم، انسان و زندگی روزمره او در دنیای مدرن است، که از طریق روانشناسی قرن بیستم توصیف می‌شود. جداشدن و تنهایی، علاج‌ناپذیری، بیچارگی و بی‌کسی و آنگاه درآویختن به تحمیلی که توجیه‌ناپذیر است، موجب آسیب به روان دچار کشمکش و درگیر، می‌شود. هیجان و تیرگی روابط انسان‌ها، ترس، عناصر نامعقول و غیرمنطقی مربوط به نیمه خودآگاه، خشم، طغیان و بی‌حوصلگی برای اثبات یا رد هرگونه نماد و یا اجرای حکم و دستور در عرصه فرمول‌های پذیرفته شده و بسیاری موارد دیگر جزو واکنش‌های روان کنش‌پذیر انسان در اکسپرسیونیسم است. لذا هنر اکسپرسیونیستی، هویتی دوگانه

[1] Arnold Schoenberg
[2] Alban Berg
[3] Anton Webern

محسوب می‌شود که از احساس نومیدی و یأس بسیار شدید آغاز و در تدبیر روش‌های انقلابی و جنجال-برانگیز در بیان همه هنرها و از آن جمله در موسیقی قرن بیستم به انجام می‌رسد. هر دوی این نمادها در اپرای اروارتونگ[4] (انتظار) اثر آرنولد شوئنبرگ، به چشم می‌خورند.

این اثر که به سال ۱۹۰۹ در پراگ تصنیف شد، دارای نیرویی مهیب و عاطفی است، که در یک دیسونانس با اجزای جسته و گریخته موزیکال، با اتم‌های ریتمیکال، ارکستری سراپا غریب و بدون اسلوب ویژه تماتیک موسیقایی، خلق شده است. این منودرام مربوط به جست‌وجوی دلداده‌ای است که به هنگام شب در جنگل اتفاق می‌افتد. اپرای «دست خوشبخت»[5] و قطعه «پی یرو لونر»[6] یا «پی یرو ماه زده» اپوس ۲۱ محصول ۹۱۲ ، طرحی برای صدای انسان، پیانو، فلوت، کلارینت، ویلن و چلو، از

آنتون وبرن و آلبان برگ

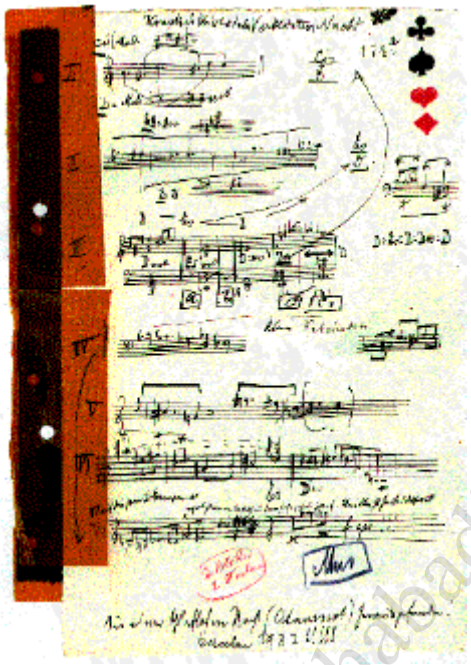
[4] Erwartung
[5] Die glueckliche Hand
[6] Pierrot Lunaire

دیگر آثار اکسپرسیونیسی شوئنبرگ محسوب می‌شوند. در«پی یرو لونر» تُن لغزخوان و طعنه‌زن، گویای کاراکتر اکسپرسیونیستی اثر است. نفوذ عمیق و روانشناسانه، نمایش احساسات آرمان‌گرا، چشم‌پوشی از محبوب بودن و پذیرش فراموش‌شدگی، جنایت و آدم‌کشی تا سرحد جنون و نادانی از دیگر وجوه شخصیت اکسپرسیونیستی پی یرو لونر، به شمار می‌رود. لاجرم دو اثر یاد شده، از نمونه‌های اولیه هنر اکسپرسیونیستی محسوب می‌شوند نیاز به ابزارهای نافذ، گویا و قابل تصویر، قطع نظر از چند و چون فلسفه بعید و نامتعارف متن‌ها، طراحی صحنه و کیفیت نور، و کاراکتر موسیقی در ابلاغ پیچیدگی هسته تفکر، در کنار عاطفه و هیجان، اپرای دست خوشبخت و قطعه پی یرو لونر را انباشته است. این تألیفات همه دارای فرم و مربوط به مرحله‌ای از گسترش هستند که شوئنبرگ توجه خاص خود را به تکست، در جهت ایجاد و تأسیس وحدت و یگانگی در کارهای طولانی خود اعمال می‌کند.

آرنولد شوئنبرگ، غروب سیزدهم سپتامبر سال ۱۸۷۴ در وین، شهر موزار، بتهوون و برامس متولد شد. او برخلاف دیگر استادان نامی، موسیقیدانی خود ساخته بود. چنان که بعدها نوشت: «من درس‌های ویلن را از هشت سالگی آغاز کردم و بی‌درنگ آهنگسازی را پی‌گرفتم.» شوئنبرگ دانش ژرف موسیقی خود را به وسیله مطالعه نت‌ها، نواختن در گروه‌های آماتور مجلسی و با حضور در کنسرت‌ها کسب کرد. اولین قهرمان موزیکال او برامس فیلسوف بود. پس به زندگی آهنگساز بزرگ آلمانی متوجه شد و در این راستا به واگنر، علاقه‌مند گردید و دیدن اپراهای او را، گاه تا سی بار در برنامه کارهای خود قرار داد.

زمانی که شوئنبرگ ۱۶ ساله بود، پدرش را از دست داد و بدین ترتیب سختی‌ها، مصایب و آلام بی‌شماری را آزمود. او برای گذران زندگی‌اش سال‌ها به عنوان کارمند بانک به کار پرداخت. در بیست‌ویک سالگی، با از دست دادن شغل خود در بانک، تصمیم گرفت خود را برای همیشه، وقف موسیقی کند.

Bahman Mehrabadi
www.sol-philharmonic.com

زندگی فقیرانه‌ای را پیش گرفت و به رهبری گروه موسیقی کارگران فلزکار در یک مرکز صنعتی خارج از وین مشغول شد و به تنظیم اپرت‌های ارکسترال با استفاده از تصنیفات مصنفان مردم‌پسند پرداخت. کنسرت کارهای اولیه‌اش با دشمنی جماعت محافظه-کار وین مواجه گردید. به طوری که منتقدی اظهار عقیده کرد: "شوئنبرگ می‌بایست در یک تیمارستان بدون دسترسی به کاغذ موسیقی بستری شود!". جست‌وجوی راه و روش‌هایی برای بیان ایده‌ها و افکارش او را با واسیلی کاندینسکی[۷] آشنا ساخت. انسان بزرگی که شوئنبرگ، تجلی ایده‌آل‌های خود را در او یافت و این بار تحت تأثیر کاندینسکی، به نقاشی پناه برد و پنداشت که توسط رنگ‌ها و خطوط خواهد توانست ایده‌های خود را بر روی بوم پیاده کند. اما نتیجه ناامیدکننده بود. مراجعت دوباره‌اش به موسیقی از او انسان برتری به‌وجود آورد. تجارب، آگاهی‌ها و دید وسیع‌اش، در بستر موسیقی به جریان افتاد.

واسیلی کاندینسکی

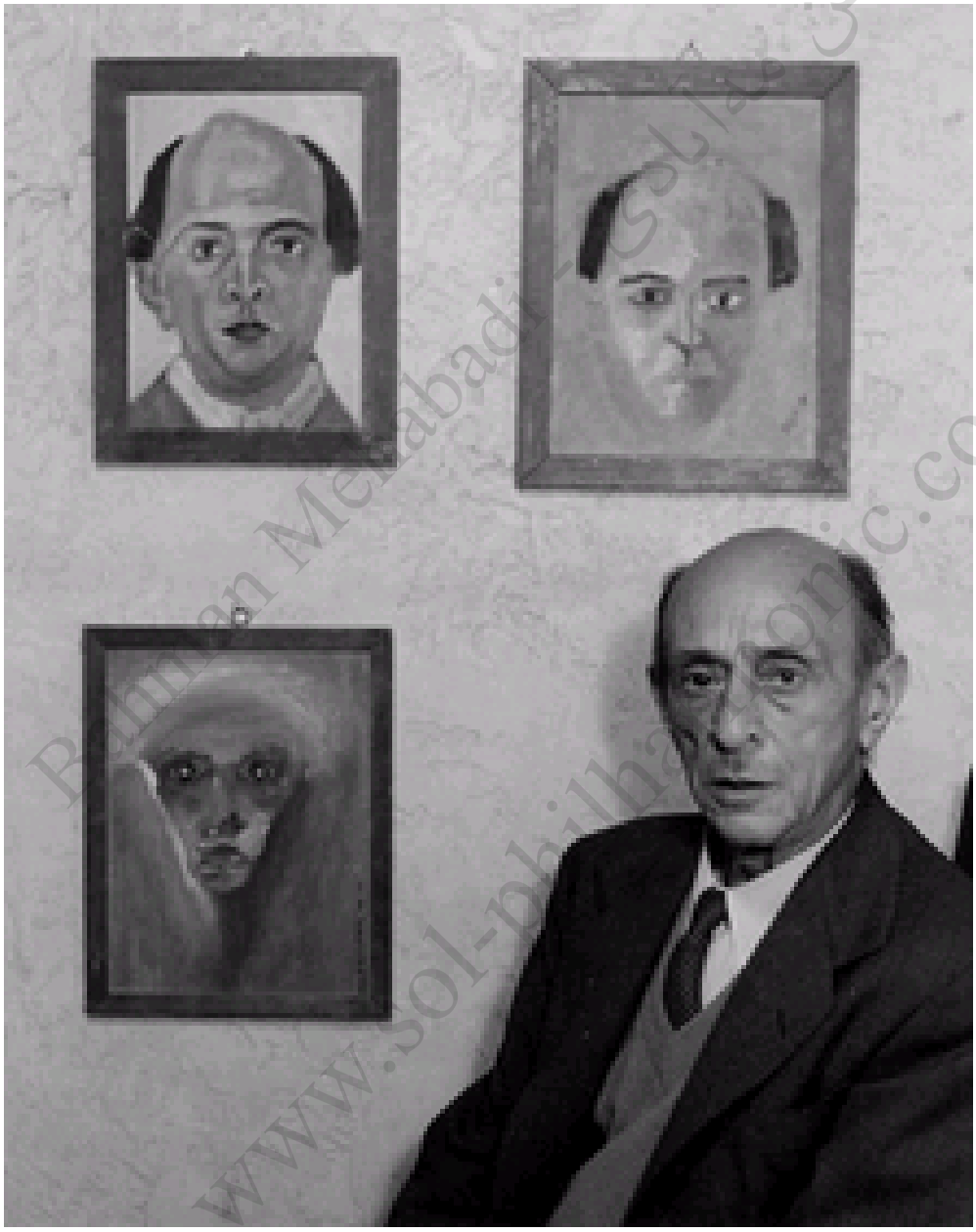
[7] Wassily Kandinsky

ادوارد مونش

اولین قطعات آتونال برای پیانو با عنوان اپوس ۱۹، مبین این افکار است. بسیار کوتاه، با فرم‌هایی مختصر به‌همراه استیلی هجوآمیز و نیش‌دار. اما تصنیفات سازی طولانی او، با مشکل لاینحل و ذاتی اتحاد و سازگاری فورمال مواجه گردید، و این، پنداری غیرقابل اجتناب می‌نمود. شوئنبرگ بی‌آن که تحت تأثیر فورمالیسم کاندینسکی قرار گیرد، روش او را در هنر موسیقی به کار برد و با مهارتی فوق‌تصور، آثار بزرگ و جنجالی خود را به رشته تحریر درآورد. در ۱۹۰۴ او در وین به تعلیم تئوری موسیقی و آهنگسازی پرداخت. شخصیت صمیمی، عاشق و صادق او، در شاگردانش نیز متجسم شد. دو حواری و مرید وفادارش آلبان برگ و آنتون وبرن که خود از آهنگسازان سرنوشت‌ساز تاریخ موسیقی معاصر هستند، از محضر او، درس‌ها آموختند. در حدود سال ۱۹۰۸ شوئنبرگ، مرحله انقلابی ترک سیستم مرسوم تونال را پیش گرفت و سعی کرد بر احساس متناقض خود، در ارتباط با آثار تونال غلبه کند. او مردی مسئول بود و معتقد به یک مأموریت! نوشت: "من وظیفه‌ای دارم ...من سخنگوی توانمند یک ایده هستم." و بر این

Bahman Mohasses
www.sol-philharmonic.com

مبنا آثارش در محدوده سال‌های ۱۹۰۸ تا ۱۹۱۵ شکلی باورنکردنی به خود گرفت و بسیاری از کارهای اصلی و خلاقه‌اش به سرعت دارای سبکی مخصوص شد.



آرنولد شوئنبرگ

اینک خاطرات گذشته ذهن او را انباشته بود؛ آموزش کمپوزیسیون پیش خود، تحصیل کنتراپوان در نزد شوهر خواهرش زملینکسی[8] و اجرای نخستین کوارتت زهی در۱۸۹۷ با موفقیتی نسبی، سفر به برلین از ۱۹۰۱ تا ۱۹۰۳ و آفرینش فرکلرته ناخت[9] یا شب دیگرگون شده، شاهکاری که به‌علت هارمونی پیشرفته و مدرن با شلیک خنده و تمسخر روبه رو گردید، همه چون تصویری در جلو دیدگانش نمایان می‌شدند.

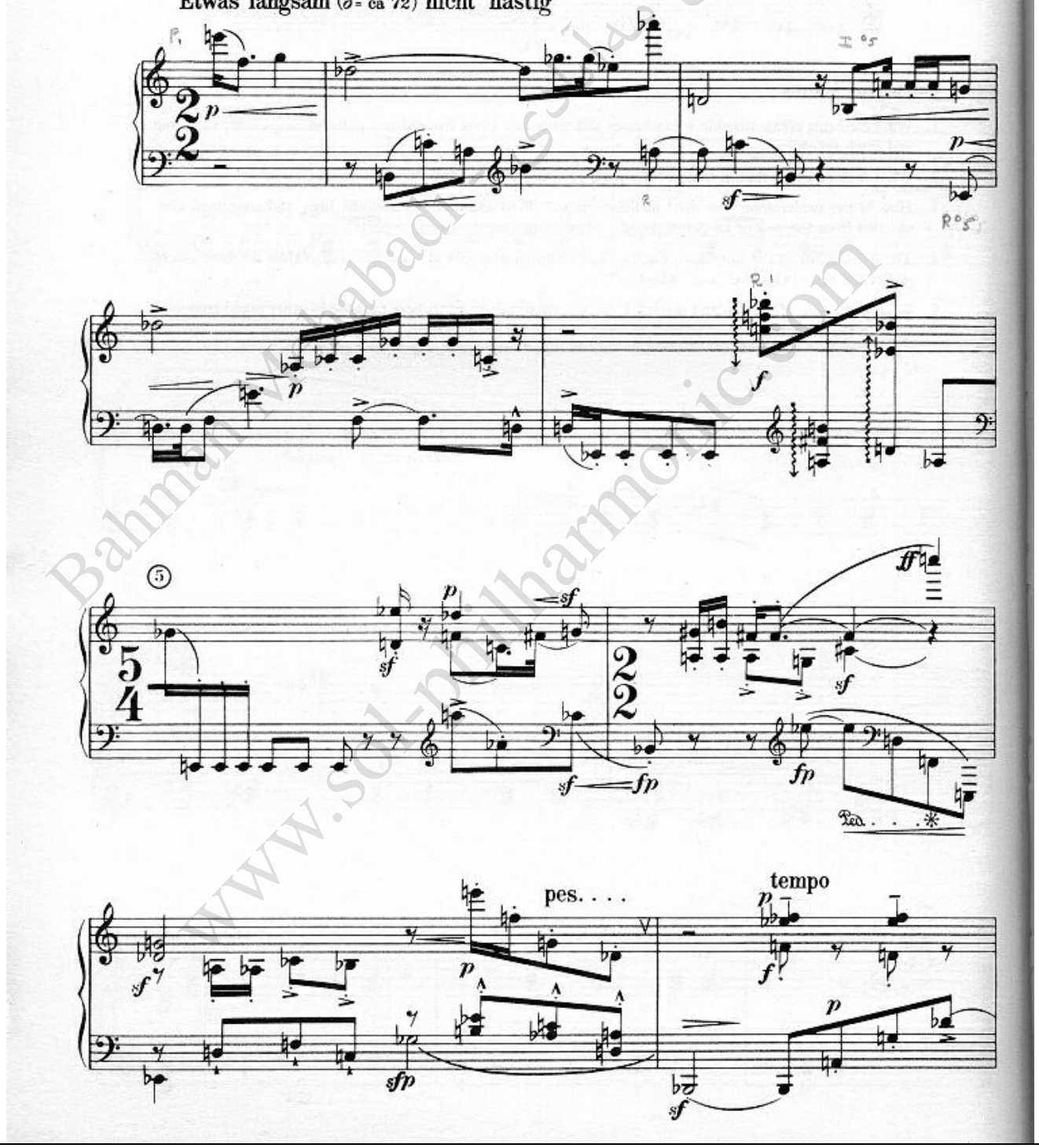
Bahman Mehabadi - بهمن مهابادی
www.sol-philharmonic.com

[8] Zemlinsky
[9] Verklaerte Nacht

آلبان برگ اثر شوئنبرگ

ARNOLD SCHOENBERG

Suite for Piano, Op. 25

GAVOTTE

Bahman Mobabadi Solo-philharmonic.com
www.sol-philharmonic.com

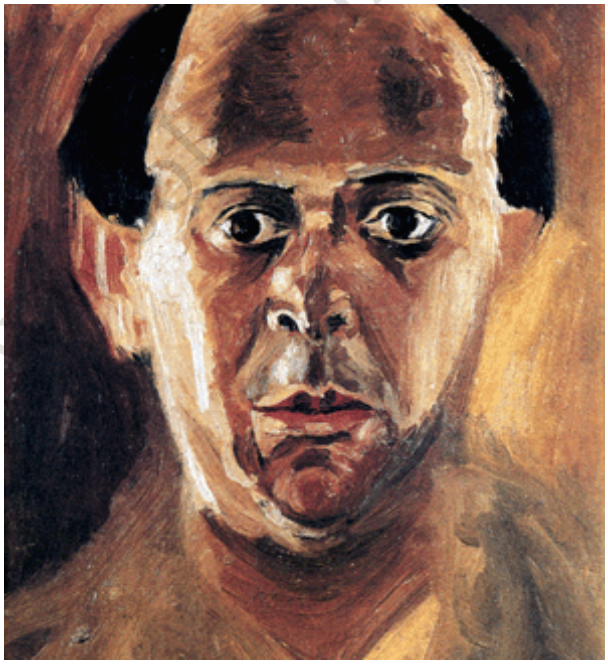
تکست زهی شب دیگرگون شده، محصول ۱۸۹۹ که بسیاری از ترکیبات پست رمانتیک‌ها را نمایش می‌دهد، بر روی داستان شعری از ریچارد دهمل[۱۰] آفریده شده است. این اثر برای دو ویلن، دو آلتو و دو چلو تصنیف گردیده، که اجرایش به سال ۱۹۰۲ در وین موجب جنجال و هیاهو شد.

اکسپرسیونیسم که در فضایی آکنده از ستمگری، بی‌رحمی، برآشفتگی، هیجان، تنفر و بی‌رغبتی، اضطراب و تأثر شدید رشد می‌کرد، در وجه بیان نیز با انتخاب استیلی تند و مشدد و موضوعاتی نافذ و برنده، گویی بر عدم هنجاری مطلوب پای می‌فشرد. نقاشان گروه بلاورایتر[۱۱](سوارکار آبی)، جناب واسیلی کاندینسکی و فرانتس مارک[۱۲]، کسی که در مونیخ سال‌های قبل از جنگ جهانگیر اول به کار هنری مشغول بود، با جریان اکسپرسیونیستی، رابطه‌ای تنگاتنگ دارند. ادامه این حرکت با شعر گئورگ تراکل[۱۳] و موسیقی شوئنبرگ و شاگردان او به ویژه با کارهای آتونال و غیر سریال این گروه، که در بین سال‌های ۱۹۰۸ تا ۱۹۲۰ خلق شده اند، دارای ارتباط نزدیکی هستند. نفوذ تفکرات کاندینسکی و طریقه اکسپرسیونیستی او، شوئنبرگ را نیز پیش‌قدم ساخت. طراحی پرتره‌هایی از خود به همراه چاپ یک مقاله در کتاب سال ۱۹۱۲ گروه بلاورایتر، به انضمام انتشار آثار آوازی از خود و دو شاگرد پیشرواش در همان کتاب، شوک تازه‌ای را به جریان‌های فکری آن عصر وارد ساخت و این در اصل پایان کار گروه بلاورایتر بود.

انتشار کتاب درسی هارمونی از شوئنبرگ و سرایش اشعار اپرا، وجوه دیگرِی از توان او را هویدا کردند. اما این کافی نبود. او با آثار نقاشی خود، در نمایشگاه‌های نقاشان اکسپرسیونیست آلمان حضور یافت و با اصوات و اوزان نو و نامأنوس، که به گوش‌های معتاد و عامی، به گونه‌ای باورنکردنی بدصدا و ناهنجار بود،

[10] R.Dehmel
[11] Blaue Reiter
[12] Franz Marc
[13] Georg Trakl

جز استهزا و تحقیر و بی‌مهری، پاداش دیگری نگرفت اما بی‌لحظه‌ای تردید و دودلی حضور خود را اعلام کرد و بر ادامه راهش پای فشرد. به مدد جمله‌ای از ولتر "هرگز ندیده‌ام که نیش پشه‌ای اسب دونده‌ای را از پای درآورد." رسالت خود را پی‌گرفت. فلسفه غریب و پیام ناآشنایش او را تنهاتر ساخت و این تنهایی از او مردی مبارز و بی‌قرار به وجود آورد. «نه» گفتن و با «نه» زندگی کردن، فرصتی برای اندیشیدن به معانی و مقاصد نو را به او ارزانی داشت. «موسیقی قرن بیستم باید دگرگون شود.» و این مهم به دست او انجام پذیرفت. این مرحله ابداع و خلاقیت، در یک بن بست هشت ساله گرفتار آمد! جنگ جهانی اول و مشکلات و سختی‌های بعد از جنگ، او را که سخت ضد جنگ بود، آزرد. صلح‌جویی‌اش با تلاش در وادی موسیقی درهم آمیخت. جست‌وجوی راهی نو، در جهت سازمان‌دهی تدابیر نوین موزیکال، او را به کشف بزرگ خود رهنمون شد. در تابستان ۱۹۲۱ به یکی از شاگردانش گفت: "من تدبیری می‌اندیشم که می‌باید تفوق موسیقی علمی آلمان را تا صد سال آینده تضمین کند." لذا از ۱۹۲۳ تا ۱۹۲۵ تصنیفاتی را که با دولوپمان جدید سیستم دوازده تنی ساخته شده بود، انتشار داد و بدین سان، موسیقی او به عنوان یک حضور گسترده با نظریاتی نو در جهان مطرح شد.



Bahman Mohabadi - بهمن مهابادی
www.philharmonic.com

اکسپرسیونیسم با آتونالیسم[14] رابطه‌ای تنگاتنگ دارد و این دو همانند یک استیل موزیکال، شریک و متحداند. در واقع اکسپرسیونیسم و آتونالیسم هم‌چون یک پدیدهٔ اجتماعی مرحله‌ای مطرح‌اند که در اروپای غربی دومین دهه قرن بیستم شایع و عمومی به نظر می‌رسند. اما این جنبش تنها به آن مقطع محدود نمی‌شود، زیرا پیروان و مریدان شوئنبرگ، آن را به همان اهمیت سال‌های نیمه اول قرن بیستم، به‌کار گرفتند و مانند مکتبی موجود و پهلوبه‌پهلو با دیگر مکاتب، به حفظ و نگهداری اصول آن پرداختند. موسیقی آلبان برگ، قسمتی از کارهای آخری شوئنبرگ و مجموعه آزمایشات و تجارب مصنفان دیگر که با برخورداری از متد سریالیسم[15]، دست به تصنیف آفرینش‌های خود زده‌اند، شاهد این مدعاست.

پنج قطعه ارکسترال اپوس ۱۶ محصول ۱۹۰۹ از شوئنبرگ، دربردارنده تشابهاتی جدی با نقاشان اکسپرسیونیست است. این آثار، فاقد رسوم و قراردادهای معمول گذشته هستند و از روند انقلابی و احساساتی برخوردارند. در این آثار می توان به انواعی از رنگ‌ها و طرح‌های بکر و تازه و البته تند، دست یافت.

با گسترده شدن سایه بدگمانی، عدم اعتماد و دشمن‌انگاری، که در اثر مسایل روانی نابهنجار و بروز جنگ‌ها و مسایل و مشکلات ناشی از آن دست و پای انسان‌ها را فرا می‌گرفت، مرزهای دنیای هنر نیز مصون از تعرض باقی نماند. جست‌وجوی فرمی هم‌آهنگ با دید درونی و آشوب بیرونی، لزوم تغییرات کلی را در هنرها مطرح ساخت و بدین گونه، اسلوب تازه‌ای، جایگزین متدهای کهنه و قدیمی شد. اپرای دست خوشبخت محصول سال های ۱۹۱۰ تا ۱۹۱۳ اثر شوئنبرگ، نمادی از این تأثیر بود. نقاشی صحنه‌های این اپرا در مطابقت با موسیقی، متن و نور صحنه، همگی از تغییری شگرف خبر می‌دادند. شوئنبرگ نه تنها موسیقی این اثر را تصنیف کرده بود که دست به اقدام بی‌سابقه‌ای در ارتباط با متن اپرا زده و تکست آن را نیز خود سروده بود. طراحی لباس‌های ویژه و درخور موسیقی، با پرداخت استادانه‌ای از نور، خلاقیت

[14] Atonalism
[15] Serialism

تام و تمام شوئنبرگ را در هدایت موسیقی معاصر به اثبات می‌رساند. حالات افراطی شخصیت‌ها، به همراه اظهارات روانی که یکی از فاکتورهای درام اکسپرسیونیستی است، اپرای دست خوشبخت را هم چون منودرام اروارتونگ انباشته است. اکسپرسیونیسم خواستار جدی معاینه نفس و روان بود و به همین دلیل زندگی کوتاهی را پشت سر گذاشت. انتشار آرا و عقاید نوین روانشناسانه و پرداختن به عصبیت بعنوان وجهی تعیین‌کننده، جنبش اکسپرسیونیسم را دچار رکود کرد. ولی با این همه، شوئنبرگ به کاندینسکی عشق می‌ورزید و دوستی او را در ارتباط با تدوین زبان هنری مخصوص خود، در موسیقی اولین دهه‌های قرن بیستم گرامی می‌داشت. او نظریه سرِیالیسم خود را، در مجاورت با یک حرکت هندسی یک‌دست و خالص بنا می‌کرد و در این راه از کاندینسکی الهام می‌گرفت. آهنگسازان متاخری هم چون پیتر مکس‌ول دیویس[16] در نظارت و به‌کارگیری حالات اکسپرسیونیستی آثار شوئنبرگ، برگ و وبرن پیشگام بودند. لذا بیراه نیست که ادعا شود، قسمت اعظم موسیقی قرن بیستم، انعکاس اکسپرسیونیسم است. موسیقی قرنی مملو از هیجانات شدید، عواطف ذهنی و درون‌گرایانه به همراه جنگ‌های مهیب و بی‌خانمانی‌های بی‌حد و حصر.

اکسپرسیونیسم تا حد زیادی جنبشی آلمانی، اتریشی محسوب می‌شود که از سال های ۱۹۰۵ تا ۱۹۲۵ تداوم داشته است. تهدید شدن زندگی به واسطه عوامل مخرب و انعکاس آن در روان انسان با بروز تنش‌ها، دلتنگی و درد، هنرمندان را نیز به واکنش فرا می‌خواند و بدین ترتیب اکسپرسیونیسم پا به عرصه ظهور می‌گذارد و در جوی غیر عقلانی به رشد خود ادامه می‌دهد و با برخورداری از آرای فروید، حالات هیستریک، بی‌خبری و جبر را به نمایش می‌گذارد. تصویرگران اکسپرسیونیست آلمانی، ضمن رد زیبایی های قراردادی، روشی غیر از راه امپرسیونیسم فرانسوی را در پیش می‌گیرند و به جای طرح موضوعات مطبوع، لطیف و دل‌نواز که با رنگ‌های پاستیل و سطحی کم نور و لرزان اما درخشان عرضه می‌شد، به ارائه تصاویر به ظاهر زشت، تهدیدکننده و نامطبوع، اما پر معنی روی می‌آورند. آن‌ها دل مشغولی و

[16] Peter Maxwell Davies

مجذوبیت خود را با دیوانگی، عصبیت و مرگ می‌آلایند و به بیانی نو دست می‌یابند و این زبان قرن بیستم است. دیگر نقاشان اکسپرسیونیست، همچون ارنست لودویگ کیرشنر[17] امیل نولده[18]، ادوارد مونش[19] و اسکار کوکوشکا[20]، در آثار خود به لزوم استفاده از رنگ‌های تکان دهنده و نامأنوس، اشکال عجیب و غریب و ظاهراً بی‌تناسب و شکل تأکید می‌ورزند.

اسکار کوکوشکا

شوئنبرگ در سن ۵۱ سالگی با پیشنهاد واگذاری یک پست مهم آکادمیک موافقت می‌کند و به عنوان مدیر گروه رشته آهنگسازی آکادمی هنر پروس در برلین برگزیده می‌شود. این دورهٔ رسمی شناسایی

[17] Ernst Ludwig Kirchner
[18] Emil Nolde
[19] Edward Munch
[20] Oskar Kokoschka

اوست که متأسفانه با قدرت‌گیری نازیسم در آلمان(۱۹۳۳) نیمه‌کاره می‌ماند. او از مدیریت گروه آهنگسازی آکادمی پروس عزل می‌گردد و مورد خشم مقامات نازی قرار می‌گیرد. این شکست شوئنبرگ را می‌آزارد و او ناچار می‌شود به اتفاق خانواده‌اش آلمان را ترک کند. تجاوز خونین نازیسم به اتریش او را به فرانسه می‌کشاند و سپس به آمریکا می‌رود. در ۱۹۴۱ شوئنبرگ ملیت آمریکا را می‌پذیرد و در دانشکدهٔ موسیقی دانشگاه کالیفرنیا در لوس آنجلس به تدریس موسیقی می‌پردازد. او در این دوران، نسبت به سرنوشت کشورش بی‌توجه نیست و به پایان جنگ و نجات انسان‌ها می‌اندیشد. کار و فعالیت‌های او در آمریکا، تنها به دانشگاه کالیفرنیا محدود نمی‌شود. حضور شوئنبرگ در دانشگاه‌های بوستون و نیویورک، در پیشرفت کاربردی تئوری نوین او مؤثر است. از تلاش‌های پی‌گیر و مداومش در هفتاد سالگی، با بازنشستگی اجباری از فعالیت‌های دانشگاهی قدری کاسته می‌شود و این بار، او به خوبی می‌داند که با حقوقی کم تر از ۴۰ دلار در ماه، می‌بایست سال‌های پیری خود را، بگذراند. دلیل بروز این مشکل به خوبی روشن است زیرا شوئنبرگ در سال ۱۹۴۷ می‌نویسد: "من به راحتی متوجه بودم که یک سوء تفاهم وسیع، از کارهای من وجود دارد و ناچاراً نمی‌توانستم توقع داشته باشم که حداقل قبل از طی دوره‌ای ده ساله، معجزه‌ای اتفاق بیافتد." اما قدردانی و موفقیت خیلی زودتر از آن که شوئنبرگ می‌اندیشید و انتظارش را داشت، به سراغش آمد. بعد از مرگش در سیزده ژوئیه ۱۹۵۱ در لوس آنجلس، سیستم دوازده تنی او مورد استقبال آهنگسازان سراسر جهان قرار گرفت و موسیقی معاصر را از ایده‌های شوئنبرگ انباشت و این قابل پیش بینی بود : "من امتیاز علمی تصنیف موسیقی نو را به دست آورده‌ام و قاعده سنتی موسیقی را که به مثابه یک عرف درآمده بود، کنار گذاشته‌ام" این ادعای مغرورانه شوئنبرگ، شامل یک مقدار حقیقت غیرقابل انکار است. زیرا استیل موسیقی او بسیار متکامل به نظر می‌رسد. سرانجام این سیستم به وسیله بسیاری از آهنگسازان جهان به کار گرفته می‌شود و موفقیت‌آمیز است. نقطه حرکت شوئنبرگ، موسیقی پست رمانتیک ریچارد واگنر، ریچارد اشتراوس، یوهان برامسو گوستاو مالر بود، که در نهایت راه را برای ظهور اکسپرسیونیست‌های آلمانی هموار کرد، به این دلیل موسیقی شوئنبرگ دارای

Bahman Mohabadi - بهمن مهابادی
www.sol-philharmonic.com

کاراکترهای سخت هیجانی و در بسیاری از موارد شامل یک برنامه ادیبانه است. مقداری از تصنیفات اولیه او، به تبعیت ازآهنگسازان آخرین سال‌های سدهٔ نوزدهم، به ارکستر بزرگی نیاز دارد. برای مثال، کانتات عظیم «ترانه های گوره»[۲۱] محصول ۱۹۰۱ برای سولیست، کُر و ارکستر بزرگ و ارکستراسیون متعلق به ۱۹۱۱ برای پنج سولیست وکال، یک راوی، چهار گروه همسرایان و یک ارکستر بزرگ توسعه یافته، شامل حدود پنجاه ساز بادی و نوازندگان برنجی را می‌توان نام برد.

موسیقی اکسپرسیونیستی تکه‌تکه و جزءجزء به نظر می‌رسد و شاید اتفاقی و گسیخته نیز باشد، اما یک ساخت درونی تقریباً غیرمرئی در میان دیسونانس‌های تجزیه شده موجود است، که در روش‌های غیرمترقبه و در میان سلسله ملودی‌های لاغر با پرش‌هایی بزرگ، قابل رویت می‌باشد.

از برجستگی‌های هارمونی کروماتیک، می‌توان به وجود آکوردهایی با تُن‌های غیرمتعلق به مُدهای ماژور و مینور، اشاره نمود که این خود از خصوصیات موسیقی شوئنبرگ، به‌شمار می‌آید. کم رنگ شدن تونالیته مرکزی، به جهت شکل‌گیری جنبش سریع موسیقی، از مایه‌های فرعی دورتر از تن اصلی، ویژگی دیگر این موسیقی است.

در حدود سال های ۱۹۰۳ تا ۱۹۰۷ شوئنبرگ، از نهضت زبان هارمونیک پست رومانتیک دور می‌شود. تصانیفی هم چون کامرسمفونی(سمفونی مجلسی) اپوس ۹ محصول ۱۹۰۶ که برای پانزده ساز سلو با ترکیبی از یک فلوت، یک ابوا، دو کلارینت و یک کلارینت باس، یک انگلیش هورن، یک باسون و کنترباسون، دو هورن، دو ویلن ، یک آلتو، یک چلو و یک کنترااباس شکل گرفته، جزو آخرین آثار دوره تونال او می‌باشد. این قطعه به ظاهر تک موومانی، دارای سه موومان متصل به هم است و در کل به فرم یک سونات گسترده، تصنیف گردیده است. این اثر، متعلق به دوران تونال، یادآور خاطرات شب‌های کافه لاندمان[۲۲] در وین است که در آن عده‌ای از منقدین هنر و موسیقی، در واپسین سال‌های قرن نوزدهم از

[21] Songs of Gurre
[22] Landtmann

هنر آینده سخن می‌گفتند و شوئنبرگ جوان با شور و حالی وصف‌ناپذیر از شیوهٔ واگنر، به عنوان راهی برای نجات موسیقی آینده به دفاع بر می‌خواست. او در کار آفرینش شب دیگرگون شده و ترانه‌های گوره، هم چون آخرین آثار سالهای زندگی‌اش مانند کُل نیدری[۲۳] و سمفونی شماره ۲ و کنسرتو برای پیانو که بر محور تونالیته بنا شده‌اند، استادی خود را اثبات می‌کند. اما اگر دوران آهنگسازی شوئنبرگ را به سه زمان مشخص تقسیم کنیم، باید مرحله اول آن را، دوره تونال بنامیم. این قسمت از آغازین مقاطع خلاقیت شوئنبرگ محسوب می‌شود و تا حدود سال ۱۹۱۰ ادامه می‌یابد. در این مرحله، او با استفاده از هارمونی کروماتیک واگنری به تصنیف موسیقی تونال می‌پردازد. پلئاس و ملیزاند[۲۴]، همچنین کوارتت‌های زهی شماره یک و دو از این گروه‌اند. دومین مرحله آفرینندگی شوئنبرگ، مصادف با زمانی است که موسیقی پست رومانتیک او به سوی اکسپرسیونیسم گام برمی‌دارد. چند تونالیته‌گی یا مرکزیت تونال در کارهای این دوره مشاهده می‌شوند. قطعاتی برای پیانو اپوس یازده و نوزده، پنج قطعه برای ارکستر، اپوس ۱۶ و سه اثر دیگر برای ارکستر، پاره‌ای از این آثار هستند. لاجرم دوره دوم عمر آهنگسازی شوئنبرگ را، باید دوران آتونال نامید. دودکافونیسم[۲۵] ، مکتب سریالیسم آرنولد شوئنبرگ، که در بین سال های ۱۹۰۸ تا ۱۹۲۳ به وجود آمد، سومین دوره کارهای او را به خود اختصاص داده است. در آن دوران او، خود را از سلسله مراتب سیستم تونال رها می‌سازد و آنگاه در طی پروسه‌ای، تکنیک دوازده تنی‌اش را تنظیم می‌کند و بر پایه مبانی تازه سریالیسم، توالی بنیادی دوازده تن گوناگون را، بدون تکرار و در نظمی خاص ارائه می‌نماید. کنسرتوهای ویلن و پیانو، کوئینتت سازهای بادی، دو کوارتت شماره سه و چهار و تریو برای سازهای زهی به انضمام واریاسیون‌های اپوس ۳۱ و قطعات پیانو اپوس۳۳ اپراهای "از امروز تا فردا "[۲۶] و

[23] Kol Nideri
[24] Pelleas and Melisande
[25] Dodecaphonism
[26] von Heute auf Morgen

"موسی و هارون"[۲۷]، با استیل دودکافونیسم خلق شده‌اند که در بخش سوم دوران خلاقیت شوئنبرگ جای می‌گیرند.

دومین دورهٔ زندگی هنری شوئنبرگ، مرحله رویکرد آهنگساز نامی به آتونال ذکر شده است. ردپای این تفکر را حدود سال ۱۹۰۸ در آثار او می‌توان ملاحظه کرد. این طرز عمل و اندیشه، انقلابی در امر دولوپمان محسوب می‌گردد. آتونالیسم با فقدان تونالیته یا مایه اصلی، از تأکید قبلی شوئنبرگ بر متد هارمونی کروماتیک و آزادی عمل تام او در استفاده از دوازده تن موجود در گام کروماتیک حکایت می‌کند. اما در کارهای آتونال او، تمام دوازده تن به دور از ملاحظات سنتی مرسوم نسبت به گام‌های ماژور و مینور به کار گرفته شده‌اند و دیسونانس‌ها[۲۸] از اجبار حل شدن و تبدیل به کونسونانس‌ها[۲۹]، آزادند.

شوئنبرگ آتونالیسم را به مانند یک استیل پایه و اساسی تشریح می‌کند و کار با دیسونانس‌ها را، همانند کونسونانس‌ها یکی می‌داند و لزوم صرف نظر از یک تونال مرکزی را مطرح می‌سازد. او با اجتناب از ایجاد یک مایه و تن مرکزی، مفهوم مدولاسیون سنتی را زیر سؤال می‌برد و بدین‌گونه معنای مدولاسیون را دچار تغییر می‌کند. لیکن از آن زمان تا به امروز، واژه مدولاسیون به مثابه ترک تونالیته ثابت و برقراری انواع دیگری از تونالیته و یا سیستم پولی تونال است. در موسیقی آتونال شوئنبرگ از ۱۹۰۸ تا به سال ۱۹۱۴ مجموعه‌های سه صدایی آکورد و دایره سنتی پیشرفت‌های آن، بسیار سنجیده هست و از به-کارگیری مُدهای ماژور و مینور جداً اجتناب شده است. با این همه واژه آتونالیته بر یک سیستم مجرد آهنگسازی دلالت نمی‌کند، زیرا هر آهنگساز آتونال، راه و روش مخصوص خود را، برای دستیابی به یگانگی و وحدت در فرم اثر خود داراست. یک قطعه موسیقی، معمولاً حاوی یک مقدار موتیف کوتاه می‌باشد که با بسیاری از روش‌های متفاوت، دچار تغییر شکل می‌شود. در میان بهترین تصانیف آتونال شوئنبرگ، پنج قطعه برای ارکستر اپوس ۱۶ محصول ۱۹۰۹ و پی یرو لونر یک مجموعه موزیکال ۲۱ منظومه‌ای، با عنوان

[27] Moses and Aaron
[28] Dissonances
[29] Consonances

اپوس ۲۱ متعلق به ۱۹۱۲ دارای اهمیت ویژه‌ای هستند. ملودی‌های ناهموار، افکت نوظهور سازها و کنتراست‌های منتهای درجه در دینامیسم و ارتفاع صدا، در کنار تلفیق متعالی فیگورهای غریب و شوک-های رنگی، یادآور پرده‌های نقاشی اکسپرسیونیست‌هاست. بافت آثار شوئنبرگ بسیار پیچیده و پولیفونیک به نظر می‌رسد. فرازها به طور نامنظم درازند و از تکرارهای ملودیک اجتناب شده است. پی یرو لونر و دیگر آثار شوئنبرگ به طور کلی، برای یک استیل نامتعارف کنسرت وکال، که در واقع چیزی میان صحبت کردن و آواز خواندن است، طراحی شده‌اند. این جلوه نوین که شیوه‌ای آزاد از آواز و دکلاماسیون است به آواز گفتاری یا آوارستیاتیف شهرت دارد، چیزی که معنی واژه به واژه، همراه با آواز در زبان آلمانی است. پارت وکال در نوتاسیون موسیقی با یک علامت (x') کوچکی روی پرچم نت‌ها به چشم می‌خورد. این نشانه دلالت بر ارتفاع صداست و معین کننده اوج و فرود نُت‌ها می‌باشد. قطعه بازمانده‌ای از ورشو اپوس ۴۶، متعلق به سال ۱۹۴۷ کانتاتی دراماتیک برای راوی، کُر مردان و ارکستر است که بخش‌های آن با یک حادثه مهم، در قتل عام یهودیان، به وسیله نازی‌ها در جنگ جهانی دوم، به پیش می‌رود. شوئنبرگ که تکست این اثر را نیز خود نگاشته، در پرداخت آن از اسلوب آوارستیاتیف استفاده شایانی کرده است. زبان آتونال شوئنبرگ، بعدها به وسیله شاگردانش بِرگ و وبرن مورد استفاده قرار گرفت. آن‌ها اولین کارهای آتونال خود را هم چون معلمشان با توجه به نهایت هیجان و اختصار ارائه کردند. این سه مصنف توانای موسیقی معاصر، برای توسعه و گسترش فورمال تصنیفات خود، به تکست پناه بردند و تنها زمانی قادر به انجام دولوپمان شدند که متن بلند را به جای یک ارگانیسم موزیکال، در جهت وحدت و هماهنگی به کار گرفتند.

شوئنبرگ در سال های ۱۹۱۴ تا ۱۹۲۰ بسیاری از کارهای خود را به اتمام رساند و برای گسترش یک سیستم دیگر از مترارگانیزاسیون موسیقی آتونال، روش‌هایی را آزمود. او در اوایل دهه۱۹۲۰ روش دولوپمان خود را خاتمه یافته اعلام کرد و آن را متر برای آهنگسازی با دوازده تن نامید. وی تا اندازه‌ای این تکنیک نو را، در پنج قطعه برای پیانو اپوس ۲۳ و سرناد اپوس ۲۴ و آنگاه با مهارت و استادی خاصی

Bahman Mohabati - بهمن محابتی
www.sol-philharmonic.com

در پیانو سویت اپوس ۲۵ عملی ساخته است. این آثار، همه تصنیفاتی متعلق به سالهای ۱۹۲۰ تا ۱۹۲۳ هستند، که به اتفاق گروه دیگری از کارهای متعلق به ۱۹۲۰، به طور اصولی کم‌تر درون گرایانه و اکسپرسیونیستیک به نظر می‌رسند. آن‌ها فرم‌هایی سنتی، همانند سونات و انواعی از رقص‌های قرن هجدهم، هم چون منوئت وتریو، گاوت، ژیگ را به‌کار گرفته‌اند. اما آثار اولیه و آخرین موسیقی‌های شوئنبرگ را باید، جزو ادبیات موسیقی درونگرا و اکسپرسیونیست نامید. سیستم دوازده تنی، شوئنبرگ را قادر ساخت که مقدار بیش‌تری از تصنیفات توسعه‌یافته را خلق کند و این درست مقارن با زمانی بود که او فارغ از تونال و به روش آتونال می‌نوشت. شوئنبرگ در ۱۹۲۸ وارسیون‌های ماندگار خود را برای ارکستر تصنیف کرد و در سال های ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۲ اپرای موسی و هارون را به رشته تحریر درآورد، اما پرده سوم این اثر بزرگ و دیدنی هرگز به پایان نرسید. البته این نقیصه باعث کاهش فشار و قدرت عجیب اپرا نبود. او از هنگام ورود به آمریکا در سال ۱۹۳۳ تا زمان مرگش در ۱۹۵۱، از سیستم دوازده تنی، در بسیاری از کارهای گوناگون و با شکوهش استفاده کرد. کنسرتو ویلن اپوس ۳۶ محصول ۱۹۳۶، چهارمین کوارتت زهی اپوس ۳۷ متعلق به همان سال، پیانو کنسرتو اپوس ۴۲، محصول ۱۹۴۷ و کانتات بازمانده‌ای از ورشو اپوس۴۶، ۱۹۴۷ نیز، جزو این گروه هستند. در سیستم دوازده تنی پیشنهاداتی برای آهنگسازان در جهت ارگانیزاسیون زیر و بمی صوتی اثر، در یک روش جدید ارائه شده است. این رویکردها راهی برای حل مشکل مسئله تونالیته در قرن بیستم قلمداد می‌شود. سیستم دوازده تنی با اعمال اهمیت متساوی، به تک‌تک دوازده تن کروماتیک، نظریه تأکید روی تن مرکزی را در سیستم تونال، منتفی اعلام می‌کند. متد دوازده تنی، یک فرم سیستماتیک آتونال است و همین موضوع، علاقه و میل شوئنبرگ را به ساختار موسیقی خود معطوف می‌سازد تا هوشیارانه به یک ایدهٔ همسان و همگون بیاندیشد. لیکن در یک تصنیف دوازده تنی، تمامی ارتفاع صوتی از یک ترتیب ویژه مربوط به دوازده تن کروماتیک سرچشمه می‌گیرند. این نظم یا همسانی ایده، که یک گروه تن متوالی را با خود همراه می‌کند، سه‌ری‌یز [۳۰] نامیده می‌شود که

[30] Series

به طور سیستماتیک، یک سری تن را وارد عمل می‌کند. متد دوازده تنی، اغلب با عنوان تکنیک سریال معرفی می‌شود. آهنگساز، برای هر قطعه، یک توالی ویژه از تن‌ها را می‌آفریند. اپرای موسی و هارون اثر شوئنبرگ، بر اساس یک ردیف تن طراحی شده است. انتخاب و اختیار ردیف‌های تن، تقریباً بی‌حد و حساب است. در حال حاضر حدود۶۰۰،۰۰۱،۴۷۹ نوع امکان آرانژمان دوازده تن کروماتیک به اثبات رسیده است. با این همه، ردیف تن باید با توجه و دقت زیادی بنا شود، تا موجب ایجاد افکت‌های صدای تونال نبوده و قدرت زایندگی بسیاری از ملودی‌ها و آکوردها را در یک اثر دارا باشد. به مثالی از توالی تن‌ها در سویت برای پیانو اپوس ۲۵ اثرشوئنبرگ توجه کنیم.

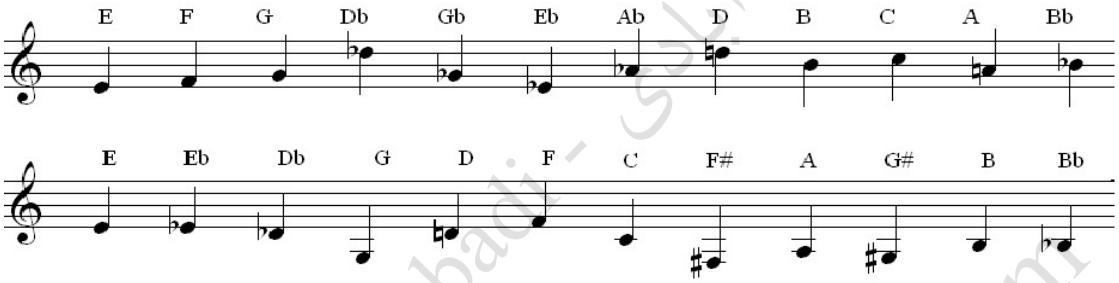
E	F	G	Db	Gb	Eb	Ab	D	B	C	A	Bb
1	2	3	4	5	6	7	8	9	0	11	12

در تصویر هیچ ارتفاع صوتی یا نتی، بیش تر از یک مرتبه، در محدوده توالی دوازده تن تکرار نشده است. لاجرم این تدبیر، باعث رهایی تک تک نت‌ها از تأکید نابرابر می‌باشد. رمز شکل‌گیری یک اثر کامل، در آرایش‌های متنوع توالی دوازده تنی نهفته است. این توالی بایستی در چهار فرم اساسی دچار تغییر شود. نخستین نوع این فرم، دوازده تن اولیه‌ای است که آهنگساز بر روی کاغذ می‌آورد. برای مثال، این فرم اولی می‌تواند توالی معروف شوئنبرگ در سویت پیانو باشد. فرم دوم، فرم قهقرایی است. فرض کنید آینه‌ای را در انتهای تصویر دوازده تن قرار داده اید. شکل معکوس ظاهر شده در آینه، ردیف دیگری را ارائه می‌کند. این سری از نت‌ها، از انتها به ابتدا جریان یافته‌اند که در این صورت، خود به خود انجامین نت در فرم اول، آغازین تن، در پس گستر خواهد بود. فرم سوم برگردان فرم اولین است. اگر در فرم نخست حرکت نت‌ها به سمت بالاست، در فرم سوم این جهش به سوی پایین حرکت می‌کند. در برگردان، فواصل نت‌ها نیز همچون الگوی اولین مجاسبه می‌شوند. با این تفاوت که این فواصل در مسیر معکوس قرار می‌گیرند. در الگوی شوئنبرگ، حرکت ردیف اصلی به طرف بالاست و در یک فاصله نیم پرده از می به فا انجام یافته

Barman Mehabadi - بهمن مهابادی
www.sol-philharmonic.com

است. لیکن در برگردان، این نیم پرده به طرف پایین حرکت می‌کند و از می به می بمل تنزل می‌یابد. این عمل در مثال شماره دو به طور کامل نشان داده شده است.

دوازده تن اصلی



برگردان دوازده تن اصلی

چهارمین فرم دولوپمان، در دودکافونیسم، از فرم نوع دوم ساخته می‌شود. عمل قراردادن آینه در دومین بخش، این بار در قسمت چهارم فرم نیز تکرار می‌گردد .این پس گستری یا قهقراسازی فرم سوم، شکل معکوس دیگری را ارائه می‌دهد که دوازده تن معکوس فرم ذکر شده، یا در اصل، برعکس شده آن فرم است:

۱۲ تن اصلی
E F G Db Gb Eb Ab D B C A Bb

پس گستر یا قهقرای ۱۲ تن اصلی
Bb A C B D Ab Eb Gb Db G F E

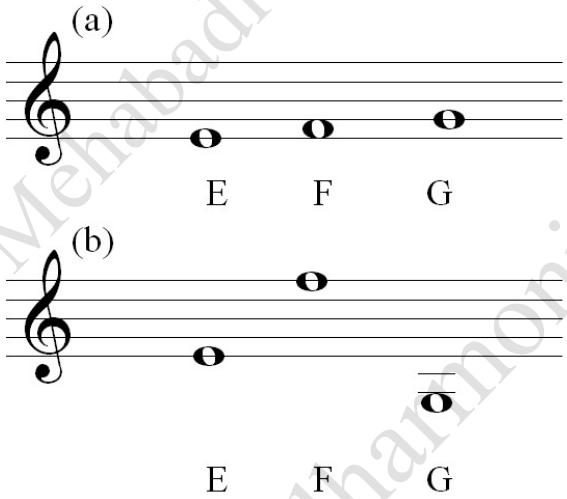
برگردان ۱۲ تن اصلی
E Eb Db G D F C F# A G# B Bb

پس گستر یا قهقرایی از برگردان ۱۲ تن اصلی
Bb B G# A F# C F D G Db Eb E

یک توالی تن باید بتواند به ارتفاع صوتی هم تراز و هم سطح انتقال یابد. این عمل با در نظر گرفتن الگوی فواصل به شکل معکوس، روی هر دوازده تن کروماتیک انجام می‌پذیرد .پس یک ردیف یا توالی می تواند روی هر یک از دوازده نت آغاز شده و در چهار فرم یاد شده، گسترش یابد. به این ترتیب، ما صاحب چهل‌وهشت ارتفاع یا چهار توالی دوازده تنی خواهیم بود. این عمل به آهنگساز تا حدودی قابلیت عملکرد ارائه می‌کند و او را یاری می‌دهد تا با دید وسیع‌تری، کار خود را پی‌گیرد. پس با در نظر گرفتن این که هر تن یک توالی می‌یابد، در پس گستری آن جای مخصوص خود را داشته باشد، به حدود لایتناهی یک

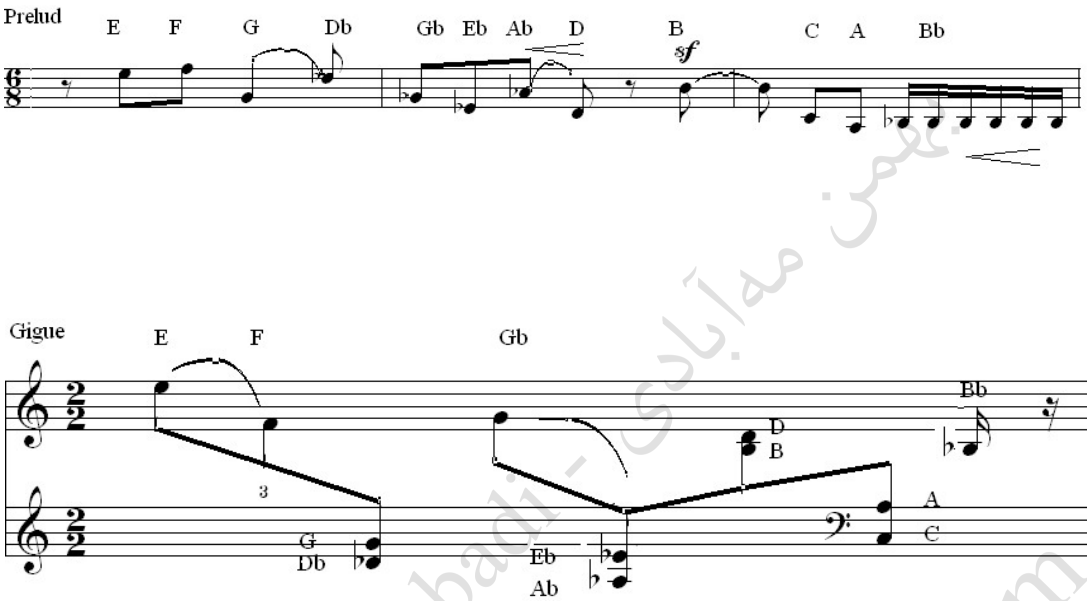
Bahman Mehabadi - بهمن مهابادی
www.sol-philharmonic.com

ردیف با تن‌های مختلف پی‌می‌بریم. شوئنبرگ در ردیف سویت پیانوی خود، با نت‌های می- فا- سل یک توالی آسمانی خلق کرده است. او یک گروه کروماتیک را شامل می بمل- می – فا - سل بمل- سل- لابمل- لا- سی بمل- سی- دو- ربمل و ر، برای منظور خود انتخاب کرده است. آنگاه سمت حرکت تن‌های مذکور را به طرف بالا یا پایین وفاصله آن‌ها را بر طبق ذوق و سلیقه خود آرایش نموده و تصمیم گرفته است که می- فا- سل را پشت سرهم و به شکل قدم به قدم و یا با فواصل پرش‌دار، از می به فای زیرتر و از فا به یک سل بم، هدایت نماید.



این آزادی عمل، نشانه قابلیت سیستم دودکافونیک است و تا اندازه‌ای علت پرش‌های وسیع و فوق‌العاده را، در ملودی‌های دوازده تنی روشن می‌سازد. اما با آگاهی بر این مدعا که، تن‌های یک توالی، می‌توانند یکی، پس از دیگری به فرم یک خط ملودیک ارائه شوند و یا به شکل آکوردهای مختلف جلوه کنند، موضوع خلاقیت شخصی آهنگساز مطرح می‌گردد و چه کسی با صلاحیت تر از مصنفی توانا، که گزینش و محل قرار گرفتن ماتریال خود را حدس بزند. پرلود و ژیک در تصویر نشانگر دو نوع گرایش در خط ملودیک و آکورد به شمار می روند.

Bahman Mehabadi - بهمن مهابادی
www.sol-philharmonic.com



Bahman Mehabadi - بهمن مهابادی
www.sol-philharmonic.com